

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort		VII
I.	Die Musik des Falstaff als Gegenstand der Analyse	1
I.1	Probleme der Methodik	2
I.2	Kritische Überlegungen zum analytischen Vorgehen	6
I.3	Thesenhafte Skizzierung der Intentionen Verdis	11
I.4	Konsequenzen für die analytische Untersuchung	14
I.5	Zusammenfassung der Problemstellung	16
II.	Die Eingangsszene - "Ouvvertüre" zur Oper Falstaff?	19
II.1	Dramatischer Auftakt der Oper	19
II.2	Die Musik der Eingangsszene in der Sekundärliteratur	20
II.3	Analyse der Eingangsszene	22
II.3.1	Die Verifizierung des Sonatensatz-Schemas	22
II.3.2	Das thematische Material und die Gesangsstimmen	24
II.3.3	Das Modell einer durchführenden Verarbeitung	37
II.3.4	Von der "Durchführung" bis zum Ende der "Reprise"	46
II.3.5	Konsequenzen der Entwicklung für die "Coda"	55

II.4	Die Musik der Eingangsszene in ihrer Mehrdeutigkeit	60
III.	Aspekte der Rezeptions- und Forschungsgeschichte	65
III.1	Die Falstaff -Rezeption zu Lebzeiten Verdis	66
III.1.1	Reaktionen der Kritik auf die Uraufführung	66
III.1.2	Monaldi, Hanslick, Galli	71
III.2	Zur Falstaff -Forschung im 20. Jahrhundert	75
III.2.1	In Italien	76
III.2.2	In angelsächsischen Ländern	83
III.2.3	In Deutschland	86
III.2.4	Neuere analytische Untersuchungen	92
III.3	Zusammenfassung	95
IV.	Ästhetische und historische Voraussetzungen des Falstaff	97
IV.1	Giuseppe Mazzini (1805-1872)	100
IV.1.1	Mazzini und die Musikästhetik Leopardis	100
IV.1.2	Die Utopie einer Annäherung der Musiknationen	102
IV.2	Arrigo Boito (1842-1918)	105
IV.2.1	Nachwirkungen der Studienreise	107
IV.2.2	Ansätze zur Interpretation der Theorie Boitos	110
IV.2.3	Ausblick auf einige Werke Boitos	116
IV.3	Verdi im Zeitraum von Aida bis Otello	120
IV.3.1	Zur Situation des Musiktheaters in Italien nach 1870	122

IV.3.2	1870-1880 - Widersprüche in Verdis Briefen	125
IV.3.2.1	Verdis Verhältnis zu Wagner	127
IV.3.2.2	Die Ausbildung an den Konservatorien	130
IV.3.2.3	Das Publikum; "melodia" und "armonia"	132
IV.3.2.4	Ursache der Widersprüchlichkeiten	135
IV.3.3	Inspiration oder Kalkül?	140
IV.3.4	Nach 1880 - Begegnung mit Boito	151
IV.4	Zur Entstehung des Falstaff	158
IV.4.1	Der Anstoß zur Komposition	158
IV.4.2	Zum Libretto	162
IV.4.3	Chronologie der Arbeit an der Komposition	166
IV.4.4	Zur Konzeption der Musik im Falstaff	168
IV.5	Zusammenfassung und Konsequenzen für die Analyse	173
V.	Von der Arie zum Monolog - Akt I/Teil 1	179
V.1	Dramatischer Verlauf von I/1 nach der Eingangsszene	180
V.1.1	Die Handlung	180
V.1.2	Dramatische und musikalische Untergliederung der Szene	181
V.2	Die Arietta "So che se andiam la notte"	182
V.2.1	Detailanalyse der musikalischen Entwicklung	184
V.2.2	Ergebnisse der Analyse in Gegenüberstellung zur "Ouvertüre"	197
V.3	Der Monolog "Ehi, paggio... L'onore! Ladri!"	200
V.3.1	Die Vermittlung zwischen Arietta und Monolog	202

V.3.2	Die formale Anlage des Monologs	209
V.3.3	Analyse des Monologs	212
V.3.4	Zusammenfassung mit Blick auf Falstaffs zweiten Monolog	229
VI.	Lyrik im Ensemble - Ausgewählte Abschnitte aus Akt I/Teil 2	235
VI.1	Formale Einteilung und Dramaturgie von I/2	236
VI.1.1	Zum Inhalt	236
VI.1.2.	Die großformale Anlage	237
VI.2	Das "Zentrum" von I/2	242
VI.2.1	Das erste Duettino Nannetta-Fenton	243
VI.2.2	Das zentrale Ensemble von I/2	252
VI.2.3	Das zweite Duettino	258
VI.2.4	Zusammenfassung der analytischen Ergebnisse	267
VII.	Die "miniaturhafte" Form - Zum Dialog Ford- Falstaff	271
VII.1	Dramatischer Hintergrund des Dialogs Ford- Falstaff	271
VII.1.1	Inhalt von II/1	271
VII.1.2	Formaler Ablauf der zweiten Dialog-Szene	273
VII.2	Analyse des Dialogs Ford-Falstaff	276
VII.2.1	Die Introduktion der Dialog-Szene - Abschnitt A	276
VII.2.2	Die dramatische und musikalische "Stufung" in Abschnitt B	279
	VII.2.2.1 Fords Eintritt und Begrüßung (Situation a)	280
	VII.2.2.2 Vorstellung und Lauschszene (Situation b und c)	288

VII.2.2.3	Die Geldszene (Situation d)	292
VII.2.2.4	Zusammenfassung der Analyse von Abschnitt B	296
VII.2.2.5	Ausblick auf Abschnitt F	297
VII.2.3	Dialog und Kantabilität - Abschnitt C	298
VII.2.4	Ergebnisse der Analyse	308
VIII.	Die szenenübergreifende Motivik	311
VIII.1	Motivzitate und Erinnerungsmotive	313
VIII.2	Zur Verwendung des 6/8-Taktes	317
VIII.3	Das Motiv "dalle due alle tre"	324
VIII.3.1	Die "thematische" Qualität des Motivs	324
VIII.3.2	Der Dialog Quickly-Falstaff	326
VIII.3.3	Der Monolog des Ford	332
VIII.3.4	Die "Begegnung" des Motivs mit dem 6/8-Takt	342
VIII.3.5	Entferntere Verwandtschaften und Ähnlichkeiten	345
VIII.3.6	Zusammenfassende Diskussion	349
IX.	Zwei Ensemble-Szenen und ihre Urfassungen	351
IX.1	Das Finale des II. Aktes	353
IX.1.1	Zum Inhalt von II/2	353
IX.1.2	Analyse der Finalszene	355
	IX.1.2.1 Musikalische Vorbereitung	357
	IX.1.2.2 Das "Ostinato-Motiv"	359
	IX.1.2.3 Höhepunkt und Schluß	365
IX.1.3	Ergebnisse der Analyse	385

IX.2	Das Ensemble in III/1	386
IX.2.1	Zum Inhalt von III/1	386
IX.2.2	Analyse der Ensemble-Szene	389
IX.2.3	Ergebnisse der Analyse	405
X.	Die Schlußfuge	407
X.1	Vorbemerkungen: Der letzte Teil der Oper	408
X.1.1	Zu Inhalt und formaler Einteilung von III/2	408
X.1.2	Bemerkungen zur musikalischen Faktur in III/2	410
X.2	Analyse der Schlußfuge	417
X.2.1	Das Thema der Fuge	418
X.2.2	Die Exposition	420
X.2.3	Die weitere Entwicklung der Fuge	423
X.2.4	Die Schlußfuge als Resümee	439
XI.	"I giuochi dell'arte" - Ein Resümee	445
XII.	Literatur	463