

## INHALT

VORWORT .....	IX
VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN UND SIGLEN .....	XIII
VERZEICHNIS DER AUSGABEN .....	XIII
EINLEITUNG .....	1
I. ANALYSE DER EINZELNEN SZENEN BZW. NUMMERN ...	5
PROLOG .....	5
– Instrumentale Einleitung, Szene Paolo—Pietro und Paolos	
Soloszene .....	5
1. Vergleich der Funktionen von <i>Preludio</i> und Vorspiel .....	8
2. Direkte und indirekte musikalische Charakterzeichnung .....	14
– Szene Simone—Paolo .....	19
Psychologische Orchestersprache .....	22
– Szene Pietro—Chor der Verschwörer und Paolos Erzählung .....	26
1. Geschlossene und offene Form in Relation zur szenischen	
Dramaturgie .....	32
2. Musik und Szene: Divergenz in der Gleichzeitigkeit .....	35
– Rezitativ und Arie Fioscos .....	36
1. Kompakter Vokalstil und verfremdeter Trauermarsch .....	38
2. Psychische Ambivalenz in szenischer Eindeutigkeit .....	40
– Rezitativ und Duett Simone—Fiesco .....	42
1. Dramaturgisch bedingte formale Ambiguität .....	46
2. Das Duett als musikalisch-dramatischer Dialog .....	47
– Szene Simones und Finale des Prologs .....	49
Der Finalchor als Pseudo-«Cabaletta» und Mittel der Kon-	
trastdramaturgie .....	51

AKT I .....	54
— Arie Amelias .....	54
1. Exposition Amelias in einem präformierten Stimmungsbild...	64
2. Amelias ›Cantabile‹ als »pezzo unito« .....	67
3. Dramaturgische Konzeption der beiden Fassungen .....	70
— Szene und Duett Amelia—Gabriele .....	76
1. Musikalisch-dramaturgische Kriterien einer gefährdeten Liebe .	79
2. Refrain und Imitation in musikdramaturgischer Funktion ....	84
— Szene und Duettino Gabriele—Fiesco .....	91
1. Vom Racheduett zum ›Duettino religioso‹ .....	95
2. Unterschiede in Dramaturgie und Funktion .....	98
— Szene und Duett Amelia—Simone und Szene Paolo—Pietro ....	102
1. Technik der »Szenenüberblendung« .....	106
2. ›Stile parlante‹ als Träger einer Textidee .....	109
3. Der Prozeß des Wiedererkennens als »scena drammatica-musi- cale« .....	111
4. Dramatische Expressivität im instrumentalen Nachspiel ....	115
5. Paolos szenische und musikalische Präsenz .....	118
— Finale des I. Aktes .....	120
1. Dramaturgisch-formale Funktion des ›largo concertato‹ ....	128
2. Die dramatisch-musikalische Rolle des Chores .....	130
3. Zwei Petrarca-Briefe: »l'idea madre« des neuen Finale I .....	133
4. Konfliktdramaturgie im Finale der zweiten Fassung .....	138
AKT II .....	147
— Szene Paolo—Pietro und Paolos Monolog .....	147
1. Der Fluch als Movens des Dramas .....	148
2. Paolos Soloszene als musikalisch-dramatischer Monolog ....	151
— Duettino Paolo—Fiesco .....	153
Die Rondoform als musikalische Konkretisierung einer dra- matischen Situation .....	154
— Szene und Arie Gabrieles .....	156
Umkehrung der tradierten Satzfunktionen einer Doppellarie .	159
— Szene und Duett Amelia—Gabriele .....	162
Das ›secondo tempo‹ vor dem Hintergrund des ›Cabaletta‹ Typus .....	165

— Szene mit Traum des Dogen und Terzett Simone—Amelia— Gabriele .....	167
1. Simone zwischen Traum und Wirklichkeit .....	169
2. Melodisch und formal progressive Züge im Terzett .....	172
— Finale des II. Aktes .....	173
A cappella-Fernchor als raum- und musikdramaturgischer Effekt .....	174
AKT III .....	176
— Vorspiel und Szene Paolo—Fiesco mit Hochzeitschor .....	176
1. Dramaturgische Kontinuität in aktübergreifender Tendenz ...	178
2. Dramaturgisch-funktionale Position des Hochzeitschores ....	179
— Szene und Duett Simone—Fiesco .....	181
Musikalisch-dramaturgische Brücken zum Prolog .....	183
— Szene und Finale des III. Aktes .....	185
Simones Sterben: musikalisch und lichtdramaturgisch »inszeniert« .....	186
II. GRUNDZÜGE UND KONSTITUTIVE FAKTOREN IN DER GESAMTDRAMATURGIE DER ZWEITEN FASSUNG ..	191
SCHLUSSRESÜMEE: VERDIS MUSIKDRAMATURGISCHES VOKABULAR .....	205
LITERATURVERZEICHNIS .....	211