

Geschichte der Oper [Schluss]

Autor(en): **Conrad, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **6 (1945)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-956031>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

B. Salonorchester:

| | | | |
|-------------------------------------|-----|---|-----|
| 1. Märsche | 46 | — | 46 |
| 2. Ouverturen | 39 | — | 39 |
| 3. Opern, Operetten und Teile davon | 18 | — | 18 |
| 4. Andere Werke | 45 | — | 45 |
| | 148 | — | 148 |

Totalbestand der Bibliothek Ende 1944: 1107 Werke.

Die **Kassarechnung** lautet:

| | |
|-----------|------------------------------------|
| Ausgaben | Fr. 31.95 |
| Einnahmen | „ 16.35 |
| | <u>Ausgabenüberschuß Fr. 15.60</u> |

Unter den Einnahmen befinden sich 7 verkaufte Broschüren «Beethoven und die Schweiz» von Dr. Ed. Fallet, sowie 6 Musikalienverzeichnisse.

Wenn ich meinen Bericht schließe, so möchte ich nochmals all den Vereinsfunktionären aufrichtig danken, die mir meine Arbeit durch sorgfältige Rücksendung der Werke erleichtern. Es liegt vor allem an den Sektionen, diese Arbeit tragbar zu gestalten.

Staefa, Februar 1945. Der Zentralbibliothekar: — Le bibliothécaire central:

C. Olivetti.

Geschichte der Oper

Von Max Conrad.

(Schluß.)

Nun führt uns der Weg in das Tal der deutschen Romantik, das von Heinrich Marschner 1795—1861 (im «Hans Heiling»), vor allen aber von Carl Maria von Weber (1786—1826) mit Elfen, Gnomen, Berggeistern bevölkert wird, wo (im «Freischütz») in deutschen Wäldern die Waldhörner widerhallen und um Mitternacht die wilde Jagd über die Wolfsschlucht braust. Romantik lebt auch im «Nachtlager von Granada» von Konradin Kreutzer (1780—1849), sowie in den Biedermeiergestalten Albert Lortzings (1801—1851), im «Wildschütz», im «Waffenschmied», in «Undine», und auch in «Die lustigen Weiber von Windsor» von Otto Nicolai (1810—1849).

Etwa zu gleicher Zeit wie die deutsche Romantik entwickelte sich in Frankreich nach Méhul 1763—1817 («Joseph und seine Brüder») und Luigi Cherubini

1760—1842 («Der Wasserträger») einesteils die französische Spieloper, als deren hauptsächlichste Vertreter zu gelten haben: Boieldieu 1775—1834 («Die weiße Dame»), Adolphe Adam 1803—1856 («Der Postillon von Longjumeau»), Rossini (1792—1868) mit seinem unsterblichen «Barbier von Sevilla» usw., andernteils die «Große Oper», die mit ihren großen Chören und prunkvollen Aufzügen meist historische Stoffe behandelte. Hierher gehören Spontini 1774 bis 1851 («Die Vestalin»), Halévy 1799—1862 («Die Jüdin»), auch Auber (1782 bis 1871) mit «Die Stumme von Portici» und Rossini mit «Wilhelm Tell», allen voran aber der erfolgreichste in dieser Gattung, Giacomo Meyerbeer (1791—1864) mit «Die Hugenotten», «Der Prophet», «Robert der Teufel», «Die Afrikanerin» etc.

Gehört Rossini mit «Wilhelm Tell» noch zur französischen großen Oper, so muß man seinen «Barbier von Sevilla» eher zur italienischen Linie rechnen, die mit Cimarosa 1749—1801 («Heimliche Ehe»), Bellini 1801—1835 («Norma»), Donizetti 1797—1848 («Regimentstochter», «Liebestrank» u. a.) zu Verdi führt.

Wiederum eilt die Entwicklung der Oper einem Höhepunkt zu. Auf dem Wege dahin begegnen wir Hector Berlioz (1803—1869), der zwar auf dem Gebiete der Oper wenig erfolgreich war, dafür aber als geistreicher Schriftsteller und Komponist auf die Orchesterbehandlung und -technik einen bahnbrechenden Einfluß ausübte. War Berlioz schon ein Feuergeist, so in noch viel stärkerem Maße der nur zehn Jahre später geborene Richard Wagner (1813—1883), der mit seinen Ideen und Schriften geradezu revolutionierend auf seine Zeitgenossen wirkte. Zwar stand er in seinen ersten Werken noch ganz auf dem Boden seiner Vorgänger; «Das Liebesverbot», seine erste Oper, fiel mit seiner einzigen Aufführung in Magdeburg durch; «Die Feen» erinnern noch sehr an Weber, «Rienzi» ist ganz «Große Oper» à la Meyerbeer, während «Der fliegende Holländer», «Tannhäuser» und «Lohengrin» noch stark in der Romantik verhaftet sind, letzterer allerdings schon in einem sehr verfeinerten orchestralen Gewande. Dagegen beginnt sich, nach seiner Flucht aus Dresden in die Schweiz wegen Beteiligung am Aufstand 1848, mit der Komposition von «Tristan und Isolde» schon der neue Stil abzuzeichnen, den der «Schriftsteller» Richard Wagner in seinen zahlreichen polemischen Schriften selbst als «Kunstwerk der Zukunft» bezeichnet, unter Zusammenfassung der drei gleichberechtigten Künste Musik, Poesie und Malerei, nebst der zu erreichenden vollkommenen Einheit von Musik und dichterischer Idee; mit einem Wort: das musikalische «Drama» war das Ziel. In jedem folgenden Werk kommt Wagner dieser Forderung nach. Wie verschieden ist z. B. die orchestrale Polyphonie des «Tristan» von der in den «Meistersingern von Nürnberg»: dort glutvoll, blühend, gefühlsbetont — hier mittelalterlich streng, nach Gesetz und Regel; ganz anders geartet wieder die Motivsprache in der Götterwelt des Nibelungenrings und schließlich die weihevoll abgeklärte Musik zum «Parsifal».

Eine ähnliche Bedeutung wie Wagner für Deutschland ist Giuseppe Verdi (1813—1901) für Italien beizumessen. Auch er baute natürlich zunächst auf der Grundlage seiner Vorgänger weiter; was er jedoch aus der von verständnis-

losen Kritikern oft verächtlich als Leierkastenmusik verschrienen italienischen Oper geschaffen, wie er die so eingängige Melodie sozusagen hoffähig gemacht, die bisher meist recht primitive Begleitung sinfonisch ausgestaltet und die ganze Gattung mit dramatischem Leben erfüllt hat, davon zeugt die lange Reihe seiner Werke vom «Rigoletto» bis zu den beiden Alters- und Meisterwerken «Othello» und «Falstaff».

Begreiflicherweise war es außerordentlich schwer, in der Folge etwas den Werken dieser beiden «Großen» Gleichwertiges hervorzubringen. Viele Talente versuchten sich in den Gefilden der Sagen- und Götterwelt, wenn nicht deutsch, dann indisch oder orientalisches, oder machten in Philosophie und Pathetik, ohne das Genie erreichen zu können; mancher hatte sogar Erfolg, wie Karl Goldmark (1830—1915) mit der «Königin von Saba» und dem «Heimchen am Herd». Noch mehr Glück hatte Engelbert Humperdinck (1854—1921), der dem Götter- und Heldenrausch das naive Märchenspiel «Hänsel und Gretel», sowie «Die Königskinder» entgegensetzte. Als feinste Blüten der heiteren Spieloper nach Wagner sind aber besonders hervorzuheben «Der Barbier von Bagdad» von Peter Cornelius (1824—1874), «Der Widerspenstigen Zähmung» von Hermann Goetz (1840—1876), und die an die leichte Falstaff-Manier Verdis anknüpfenden Werke von dem Deutsch-Italiener Wolff-Ferrari: «Die neugierigen Frauen», «Die vier Grobiane» etc. Inzwischen war als weitere Reaktion auf den pathetischen Stil, ähnlich dem Naturalismus im Schauspiel, der sogenannte Verismus entstanden, der das Leben nicht in künstlerischer Verklärung, sondern realistisch und brutal so schildern wollte, wie es ist. Diesen Reigen eröffnete Mascagni, geb. 1863, mit seinem Einakter «Cavalleria rusticana», dem Ruggiero Leoncavallo (1858—1919) mit seinem «Bajazzo» folgte; auch Eugen d'Albert (1864—1932) wandte sich mit starkem Anfangserfolg diesem Genre zu mit «Tiefland», «Die toten Augen» u. a. Den derben Stil dieser und anderer Werke zu verfeinern war Giacomo Puccini (1858—1924) vorbehalten durch seine Opern «Bohème», «Butterfly», «Tosca», «Das Mädchen aus dem goldenen Westen», «Turandot», «Gianni Schicchi», die sich durch exotisches Kolorit und raffinierteste Orchesterbehandlung auszeichnen.

Auf der französischen Seite sind nach dem Romantiker Berlioz noch einige Komponisten zu nennen, die mit ihren Schöpfungen ausgesprochenen Erfolg hatten, wie Ambroise Thomas (1811—1896) mit «Mignon», Charles Gounod (1818—1893) mit «Margarethe», «Romeo und Julia», «Mireille» u. a., Saint-Saëns (1835—1921) mit «Samson und Dalila», Georges Bizet (1838—1875) mit «Carmen» und Massenet (1842—1912) mit «Werther», «Manon» u. a., bis Claude Debussy (1862—1918) sich bewußt vom bisherigen Stil abwandte und mit «Pelleas und Melisande» den französischen Impressionismus inaugurierte, während Gustave Charpentier, geb. 1860, ein Massenet-Schüler, mit seinen vielgespielten Opern «Louise» und «Julien» andere Wege betrat.

In Deutschland bahnte sich inzwischen nach Wagner ein neuer Aufstieg an und zwar mit Richard Strauß, geb. 11. Juni 1864. Mit seinen beiden Erstlingen «Guntram» und «Feuersnot» noch der neudeutschen Schule angehörig, beginnt mit «Salome» und «Elektra» sich seine persönliche Eigenart durch-

zusetzen, die zwar in der Hauptsache noch im alten harmonischen System verankert bleibt, aber doch schon, um bestimmte Wirkungen hervorzubringen, moderne Kakophonien und Dissonanzen nebst gewagtesten Modulationen verwendet. Die Orchesterfarben sind mit vollendetster Kunst und ausgesuchtestem Raffinement gemischt, während sich Größe und Zusammensetzung des Orchesters äußerst geschickt dem jeweiligen Stoff anpassen. Ist zum Beispiel für «Salome» oder «Elektra» eine Riesenbesetzung vonnöten, so genügt für «Ariadne auf Naxos» eine Auswahl von 36 Musikern. Im Gegensatz zu «Elektras» kompaktem Bläserklang ist das Orchester im «Rosenkavalier» ganz kammermusikalisch mozartisch, fast wienerisch behandelt, bis — ähnlich wie bei Verdi im «Falstaff» — mit dem «Capriccio» ein abgeklärtes Werk die endlose Reihe der hervorragenden Schöpfungen dieses Meisters beschließt, der, teilweise noch der Romantik zugehörig, schon der «Moderne» die Wege weist. Als nicht ganz so hervorragend, etwas herber und spröder wie Richard Strauß, aber doch originell und wertvoll sind Hans Pfitzners Werke «Der arme Heinrich», «Palestrina» u. a. zu bezeichnen.

Es bleibt nun zunächst noch einiger Zeitgenossen Richard Strauß' Erwähnung zu tun, die dessen orchestrale Mittel meisterhaft anzuwenden verstehen, ohne jedoch besondere persönliche Eigenart damit zu verbinden; das sind E. N. von Reznicek mit «Blaubart» und Max Schillings mit «Mona Lisa», die auch einigen Erfolg aufzuweisen hatten. Dann Siegfried Wagner, der das Los der Söhne eines genialen Vaters teilte und über einige ganz liebenswürdige, aber durchaus epigonenhafte Werke nicht hinauskam («Bärenhäuter», «Der Kobold» u. a.), und Paul Graener, der Sinn für Melodie und Bühnenwirkung in «Don Juans letztes Abenteuer», «Hanneles Himmelfahrt» und «Friedemann Bach» zeigt. Mehr Aufsehen erregte durch originelle Texte und äußerst farbenprächtig behandeltes Orchester Franz Schreker, geb. 1878, dessen Opern «Der ferne Klang», «Der Schatzgräber», «Die Gezeichneten» trotz ihrer offenbaren Vorzüge merkwürdigerweise bald wieder von der Bühne verschwanden.

Neben den deutschen, italienischen und französischen Werken dürfen nicht übergangen werden: die böhmische Nationaloper «Die verkaufte Braut» von Smetana, genannt der böhmische Mozart, und Janaceks «Jenufa»; für Dänemark «Cleopatra» und «Das Streichholzmädel» von Enna und schließlich die Russen: Glinka, der Vater der nationalrussischen Musik («Das Leben für den Zar»), Mussorgsky («Boris Godunow»), Rimsky-Korssakow («Der goldene Hahn»), und endlich noch Tschaikowsky mit «Eugen Onegin» und «Pique-Dame».

Einigen begabten Musikern, an ihrer Spitze Arnold Schönberg, schien nun unser altes bewährtes Harmoniesystem mit seinen guten braven Dreiklängen veraltet und erschöpft und, anknüpfend an die Polyphonie Johann Sebastian Bachs, verließen sie die ausgetretenen Pfade und schufen sich neue Regeln: Aus der bisherigen «tonalen» wurde die «atonale» Musik. In der Oper wird sie in gemäßigter Weise heute in vielen Nüancen vertreten, nicht nur durch den Schweizer Othmar Schoeck, dessen Erfolge mit «Venus» und «Penthesilea» weit über die Schweizer Grenzen ausstrahlen, und Heinrich Sutermeister («Romeo und Julia» und «Die Zauberinsel»). Die Radikaleren gehen der tona-

len Harmonie fast ganz aus dem Wege, womit sie bei einem Teil des Publikums auch eine gewisse Wirkung erzielen; als der bedeutendste gilt Paul Hindemith. Ganz radikal, mit einem noch weiter gehenden, dem sogenannten Zwölf-Tensystem, schreiben Alban Berg («Wozzek» und «Lulu»), allenfalls auch Krenek («Karl V.»).

Ob diese ganz moderne atonale Richtung eine Zukunft haben wird, erscheint heute doch recht zweifelhaft. Manche Anzeichen deuten darauf hin, als ob in der guten alten Manier noch recht gut musiziert werden könnte.

Schubert-Worte zum Nachdenken

Zuweilen glaube ich wohl selbst im stillen, es könnte etwas aus mir werden — allein, wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen. (Zu seinem Freund Spaun.)

*

O Mozart, unsterblicher Mozart. Wie viele und wie unendlich viele wohl-tätige Abdrücke eines lichten, bessern Lebens hast du in unsere Seele geprägt.

*

Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz entstanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.

*

Kennen Sie lustige Musik? Ich nicht.

*

O Phantasie, du höchstes Kleinod des Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken! O bleibe noch bei uns, wenn auch von Wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener sogenannten Aufklärung, jenem häßlichen Gerippe ohne Fleisch und Blut zu bewahren.

*

Naturanlage und Erziehung bestimmen des Menschen Geist und Herz. Das Herz ist Herrscher, der Geist soll es sein. Nehmt die Menschen wie sie sind, nicht wie sie sein sollten.

*

Schmerz schärft den Verstand und stärkt das Gemüt, dahingegen Freude sich um jenen selten kümmert und dieses verweichlicht oder frivol macht.