Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1910-1911)

Artikel: Premièren
Autor: Jelmoli, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750388

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PREMIÈREN

(OPER UND KONZERT II)

I.

1884 errang der zweiundzwanzigjährige Claude Debussy mit seiner Kantate „l'enfant prodigue" den Rompreis. Sieben Jahre vorher (1877) erlebte Saint-Saëns Musikdrama „Samson et Dalila" seine erste Aufführung in Weimar. Wer das Werk des älteren Meisters genau kennt und sich vor Augen hält, wie das echte Genie das bisher erreichte als ein angestammtes Erbe übernimmt, um es durch die Kraft seiner Persönlichkeit zu mehren und zu erweitern, der wird sich über die Reife, die aus der Partitur zu Guinands Dichtung spricht, nicht verwundern.

Die Disposition des Gleichnisses ist von höchster Einfachheit. Auf der einen Seite der heimwehkranke Sohn, dem das Betreten der mütterlichen Erde alle Erinnerungen wachruft, auf der andern die unendliche Sehnsucht der Mutter, die nie aufgehört hat auf den Vermissten zu harren, zwei Ströme der Empfindung, die in dem großen Duett zur erlösenden Einheit zusammenfließen. Daneben der Vater, dessen Stimme den Preis des Herrn beginnt und die Feierlichkeit des Vorgangs allem Volke zum Bewusstsein bringt.

Die Musik verzichtet auf jede realistische Auffassung. Sie umgibt die Gestalten der Legende mit dem Lichte sanfter Verklärung und entzückt den Hörer durch die gedämpfte Pracht ihrer Farben. In zartestem Pianissimo ertönt aus hoher Lage in einem scheinbaren Dis-moll, das sich späterhin als dritte Stufe der H-dur-Tonart entschleiert, das von einer charakteristischen Sextole eingeführte, leicht exotisch gefärbte Thema des Festes. Ihm tritt eine von leisen Triolen geschaukelte, inbrünstig aufsteigende Cantilene in H-dur entgegen, die wir das Heimatsmotiv nennen könnten. Nach ihrer im vollen Glanze des Orchesters gesteigerten Wiederholung dringt das Thema des Festes nur noch verhallend an das Ohr der einsamen Mutter. Ihre Klage wird nach einem kurzen Rezitativ, in dem wiederum das Heimatsmotiv ertönt, in eine edel gefügte Arie gefasst, deren punktierter Rhythmus beim Anruf des fernen Sohnes in Verbindung mit der herben Harmonik von ergreifender Wirkung ist. Unbeschreiblich süß klingt die Arie des heimkehrenden Sohnes in der weichen A-dur-Tonart, der das Aufbäumen des chromatischen Mittelsatzes einen fesselnden Kontrast schafft. Den melodischen Glanzpunkt des Werkes bringt dann der Fis-dur-Satz in dem Duett der Beiden, wobei die Stimmen sich zunächst verschlingen, um dann zur höchsten Steigerung die ekstatische Weise im Einklang zu intonieren. Mit frappanter Eindringlichkeit ist das musikalische Porträt des Patriarchen Simeon gemalt. Ein breites Melos entfaltet seine Es-dur-Arie, und die Stelle vor dem choralartigen, das Werk herrlich beschließenden Dankhymnus strahlt eine eigene Hoheit aus. Das einzige Stück, in dem der spätere Debussy schon im Keim enthalten erscheint, ist die Tanzweise, deren pikantes Thema die Flöte intoniert. In den sorglosen Gängen ihres Themas, der aparten Harmonik mit den originellen Orgelpunkten und der virtuosen Instrumentation, den dynamischen Kontrasten (die ernüchternden Gis-moll-Schläge nach dem warmen Triosatz) bildet sie ein Kabinettstück delikaten Orchestersatzes.

Unsere Aufführung (die deutsche Uraufführung nach sechsundzwanzig Jahren) bediente sich mit glücklichstem Erfolg der Reliefbühne. Die geschmackvolle Stilisierung der Darstellung ergab eine Reihe äußerst genussreicher ästhetischer Momente. Der Tanz wurde durch eine andeutende Folge von einzelnen Gruppen ersetzt, die den musikalischen Motiven wohl angepasst erschienen. Den trefflichen Leistungen der Solisten, von denen nur die Darstellerin der Mutter etwas matt wirkte, entsprach eine von schönem Verständnis inspirierte Orchestersprache. Unser Publikum hat sich wohl noch niemals für vierzig Minuten Musik so dankbar gezeigt.

II.

Das nationale Element in Gustave Dorets dramatischer Legende „Les Armaillis" (Dichtung von Henri Cain und D. Baud-Bovy) ist mehr als ein aufgeklebtes ethnographisches Etikett. Wenn in andern Opern die Verwendung von Volksmelodien nur eine Ausschmückung der Partitur bedeutet, so kommt ihr in dem Werke des welschen Komponisten eine die Wichtigkeit der eigenen Erfindung entschieden überragende Rolle zu. Den „ranz des vaches" fasst Doret gewissermaßen als Symbol der Reinheit der Alpenwelt und der Ehrlichkeit ihrer Bewohner. Wenn der Vorhang sich im ersten Aufzug über der in friedlicher Morgenstimmung daliegenden Sandalp erhebt, ertönt, erst von einem der Hirten gesungen, dann vom Chore wiederholt, vom warmen Kolorit der Hörner unterstützt, über einem Orgelpunkt der innige Refrain des Liedes mit sakraler Eindringlichkeit in B-dur. Der Rhythmus des bewegteren Mittelsatzes der Weise wird im Echospiel der Hörner reichlich ausgenützt; dem urkräftigen Morgenlied des derben Köbi, wie dem sanften Arioso des verliebten Hansli dient er in feiner Anpassung als Begleitung. Wie Babeli und Hansli sich in dem schön empfundenen und glänzend instrumentierten Liebesduett finden, taucht bei der Es-dur-Stelle die charakteristische Triole mit der nachfolgenden absteigenden Quint im Orchester wieder auf. Strahlte der Refrain am Schluss der ersten Szene, da die beiden Sennen den Gefährten in leuchtendem C-dur über dem Tremolo der Violinen antworten, die sorgloseste Freude aus, so löscht am Ende des Aktes die Eifersuchtstat des rasenden Köbi, der den von der Geliebten begünstigten Hansli ermordet, alle hellen Farben. Zum erstenmal erscheint der Anfangsteil des Liedes, und zwar in den Bässen, aber nicht in der ursprünglichen Weise, sondern in einer die Intervalle alterierenden, durch eine Engführung schreckhaft gesteigerten Anordnung. Da die Berge durch die Tat entweiht sind, klingt es wie ein dumpfer Vorwurf aus dieser im zweiten Akt bis zur Fratzenhaftigkeit getriebenen Blasphemie des Themas. Nach den aufregenden Vorgängen des ersten Bildes bringt der als Zwischenaktmusik diesmal vollständig erklingende „ranz des vaches" mit der in die silbernen Klänge der Streicher eingebetteten ausdrucksvollen Cantilene des Horns einen wohltuenden Ruhepunkt. Bei der Pariser Première (1906) ward dieses Stück in F-dur gespielt; der Komponist hat es nachher im Interesse einer verstärkten Wirkung nach B-dur verlegt. Eine wahrhaft geniale Verwendung des Liedes bringt dann der zweite Akt in der Szene, da der von allen Qualen der Reue und Verzweiflung durchtobte Köbi beim Wein Vergessen sucht und in die Erinnerung an die alten Zeiten versinkt. Doret gewinnt hier aus den ersten vier Takten des Liedes, die er ihres punktierten

Rhythmus entkleidet und in den Viervierteltakt versetzt, eine völlig neu anmutende Melodie in Es-dur, die er in glücklichster Schlichtheit als Strophenlied weiterführt, wobei die unruhig pochenden Hörner zwischen den einzelnen Versen das nagende Schuldgefühl des Mörders trefflich malen. Der Geist des Ermordeten, der dem Heimkehrenden nun erscheint, singt dieselbe Melodie in unheimlich alterierten Harmonien. Da aber die blutige Tat durch Köbis Untergang (der Geist ringt mit ihm und erdrosselt ihn) gesühnt ist, erklingt im Orchester in beruhigtem A-dur der Refrain des Kuhreihens: Menschenschuld und Menschenschicksal bleibt vergänglich, ewig stehen die Berge in ihrer reinen Klarheit.

Ich habe im Vorstehenden das Werk Gustave Dorets vom Standpunkt seines Leitmotivs aus geschildert. Noch wäre der Lebendigkeit der Volksszenen des zweiten Aktes, die gleichfalls durch zwei nationale Themen den charakteristischen Einschlag erhalten, zu gedenken. Aus dem Gesagten erhellt bereits, wie glänzend dem Komponisten die Fassung und Bearbeitung der gewählten Themen gelungen ist. Seine eigene Erfindung tritt am schönsten in dem flutenden Liebesduett des ersten Aktes und dem kurzen F-dur-Chor „une fleur avait fleuri sur nos monts" zutage, der eine innige Empfindung in schlichte Töne gießt.

Unsere Aufführung brachte die Vorzüge des Werkes in anerkennenswerter Weise zur Geltung. Ein szenischer Rahmen von außerordentlicher Schönheit war den Vorzügen des Dramas beschieden. Die Regie erzielte eine von konventioneller Opernhaftigkeit ferne Echtheit und Bodenständigkeit des Bühnenbildes. Vielleicht lässt sich bei Wiederholungen das unendlich brutal berührende Detail am Schluss des ersten Aktes vermeiden, da der Mörder sein Opfer immer wieder am Arm packt und gegen den Abgrund zieht. Die Solisten nützten ihre dankbaren Partien erfreulich aus, und am Pult und im Orchester wehte ein frischer, dramatischer Zug.

ZÜRICH HANS JELMOLI

□□□

ZUM KAPITEL BUNDESARCHITEKTUR

Die Stadt Chur besitzt seit etwa vier Jahren ein neues Postgebäude. Man hatte zuerst einen Wettbewerb veranstaltet, der gute Entwürfe zu Tage brachte; die Direktion der eidgenössischen Bauten verstand es aber doch, ein für sie sehr charakteristisches Projekt eigener Mache ausführen zu lassen: eine nach akademischem Küchenrezept schlecht gegliederte Baumasse, ein gequälter Renaissancestil, der mit dem Geist der Renaissance auch nicht das geringste zu tun hat, an der Ecke eine verkupferte Zinkblechkuppel, der weder rechte Bewegung, noch schöne Ruhe eigen ist und bei der alle einzelnen Teile in den unrichtigsten Verhältnissen zu einander stehen. Weder in Material noch Form noch Schmuck die geringste Beziehung zu der lokalen Bauentwicklung noch zum Geiste klar sachlicher Konstruktion und selbstverständlicher Schönheit irgend eines andern alten schweizerischen Baus. Die einzige Absicht der Direktion der eidgenössischen Bauten schien zu sein, ein schönes, in sich geschlossenes Stadtbild auf Jahrhunderte hinaus zu verschandeln, wie ihr das ja schon in Zug und