

# Die Exotik in der Musik : Oper und Konzert III

Autor(en): **Jelmoli, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **5 (1909-1910)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750851>

## **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.

# DIE EXOTIK IN DER MUSIK

## (OPER UND KONZERT III)

Mit einer Musikbeilage

### I.

Auch die Kunst besitzt ihre Kolonialpolitik. Wenn ihre Formen in Formeln zu erstarren drohen, wenn der Mehltau der Konvention oder die träge Gewöhnung der Routine das kräftige Wirken der Persönlichkeit ersticken wollten, dann wandten sich wohl die Augen der Künstler in die Ferne, um neue Ausdrucksprovinzen zu erspähen.

Ohne Zweifel hat die Malerei als erste unter den göttlichen Schwestern den Orient entdeckt und damit dem Exotischen in der Kunst eine Stätte bereitet. Darunter verstehen wir in diesem Zusammenhang natürlich durchweg kontinentale Kunst. Die Literatur folgte der bunteren Schwester, doch erst nach langem Zögern schlug die Musik dieselbe Richtung ein.

Vergegenwärtigen wir uns einige Daten, die Marksteine dieser Entwicklung bedeuten: 1844 führt Félicien David in Paris seine Symphonie „Le Désert“ auf, deren orientalische Farben, wie zahm und blass sie uns heute auch anmuten mögen, damals Sensation erregten. Noch vor knapp fünfzig Jahren hätte man den exotischen Stoff ohne jedes Lokalkolorit komponiert, und die Einwohner von Bagdad in Boieldieus reizendem „Kalifen“ beispielsweise sangen und empfanden wie gute Franzosen und Patrioten.

Einen entscheidenden Fortschritt in der Richtung unserer Bewegung zeigt jenes Meisterwerk Giuseppe Verdis (man könnte es wahrlich eine Gelegenheitsoper im Goetheschen Sinne nennen), das der Vollendung des Suezkanals und der Eröffnung des Hoftheaters des Khediven in Kairo seine Entstehung verdankt. In der Priesterszene zu Ehren des Phtà, da der Feldherr Rhadames mit den heiligen Waffen ausgerüstet wird, finden wir ein typisches Beispiel exotischer Musik. Über Harfenakkorden in Es-dur schwebt die Stimme der Priesterin in seltsam melancholisch eindringlichem Melos; die Wendung es-fes-d-es-des-ces-b-b-ces-des-es-es ist von einer zuckenden Gewalt, die sich bei den häufigen Wiederholungen bis zum hell auflodernden Fanatismus steigert.

Das nächste Jahr, 1872, bringt uns die Pariser Première der Bizetschen „Djamileh“; es sei hier an den Gesang der Nilschiffer hinter der Szene erinnert, sowie an den arabischen Marsch, mit dem die Oper beginnt und der beim Auftritt der Sklavinnen wieder auftaucht.

In Deutschland haben wir als erstes Datum die Weimaraner Première der Peter Corneliusschen Oper „Der Barbier von Bagdad“ vom Jahr 1859 zu erwähnen. Freilich verzichtete der Komponist nahezu durchweg auf ausgesprochenes orientalisches Lokalkolorit. Einzig im Vorspiel zum zweiten Akt findet sich eine interessante Stelle, worin der Meister den Ruf des Muezzin zum Gebet in ungemein charakteristischer Art und Weise motivisch verwendet hat. Unsere Leser finden das Zitat unter Ziffer VII der Musikbeilage. Über dem mystischen Tremolo der tiefen Streicher erhebt sich zunächst im Fagott, hierauf in der Oboe (Beantwortung in der Quatordecim), endlich in der Flöte (Beantwortung in der Oktave) das in düsterem Fis-moll sich glaubenseifrig windende Thema, dem die Skale fis, gis, a, his, cis, d, c zugrunde liegt. Viermal setzt es, stets in etwas veränderter Gestalt, im Fagott ein und viermal durchläuft es den Kreis der erwähnten Instrumente. In origineller Weise wird der Gebetsruf auch in Mozkowskys Oper „Boabdil“ eingeflochten, wo er das Duett der beiden Liebenden und natürlich damit auch das gerade an dieser Stelle prächtig blühende Orchester unterbricht und durch seine feierliche rhythmische Ungebundenheit einen ganz merkwürdig ergreifenden Eindruck erzielt. Wir werden überhaupt im Verlaufe unserer Untersuchungen noch erkennen, wie besonders das rituelle Element, also Momente, in denen es sich um Kultvorgänge handelt, der Einführung des exotischen Elementes in unsere Kunst Vorschub leisten.

Auch die heitere Muse bemächtigte sich nun exotischer Stoffe. 1885 erlebt Arthur Sullivans burleske Operette „Der Mikado“ ihre durchschlagende Première in London. Es ist wahrhaftig schade, dass der Komponist nicht versucht hat, den köstlichen Ton, den sein Chor beim Auftritt des Mikado (siehe Beispiel I) (die Operette beginnt ebenfalls mit diesem Satz) aufweist, in der Durchführung der Partitur festzuhalten. Es wäre uns manch öder  $\frac{2}{4}$ -Takt erspart geblieben, zwischen deren geschwätziger Mittel-

mässigkeit das F-dur-Madrigal wie eine verwehte kostbare Blume blüht. Noch bequemer machte sich die Sache Sidney Jones, der Schöpfer der Geisha, in deren Partitur keine einzige japanische Note zu finden ist. Das gleiche Jahr 1896 sah auch Franz Curtis „Lili-Tsee“ entstehen, jene hübsche einaktige Oper, die in diesem Zusammenhang deshalb von Interesse ist, weil ihr Komponist in der Einleitung japanische Schlagzithern (sogenannte Samuren) verwendet, dabei aber friedlichste kontinentale Musik erklingen lässt.

## II.

Felix von Weingartner hat eine Reihe japanischer Lieder geschrieben. Die Genesis dieser Gesänge ist überaus lehrreich. Schon dass es Weingartner war, hat tiefen Sinn. Er ist ja — weiss Gott — kein „einfälliger“ Komponist — ich habe mich einmal bei seinen Gefilden der Seligen, die er wie ein Gott dirigierte, auf die anständigste Art gelangweilt. Aber er ist ein „intellectuel“, er hat einen „flair“ für Kulturdifferenzierungen, er genießt ohne Hast. Und das ist heute schon gar viel wert.

Es handelt sich also um japanische Originaldichtungen, die Paul Enderling übertragen hat. Der älteste der Dichter, Ohotsuno Ozi, dessen Lied „Am heiligen See“ den Zyklus eröffnet, lebte von 663—687 nach Christi. Dann sind einige Mikados vertreten, so Kwoko, der von 885—887, Buntoku, der von 1211—1221 regierte, die uns die traurige Überzeugung verschaffen, dass die gekrönten Häupter von heute in den Künsten ungleich blutiger dilettieren. Der buddhistische Bischof Sodzyo Hendzyo (850 nach Christi) und die professionnels Mitsune (900), Yakamoki (785), Idzumi Shikibu (987—1011) und Sidzuka Gozen (1200) schliessen den Kranz.

Nun geht Weingartner an die Wahl einer Skala, auf deren Tönen sich das Lied aufbauen soll. Es ist bezeichnend, dass das einzige Lied, das auf der reinen C-dur-Leiter steht, Mitsunes „Nach Hause“ vollständig unexotisch wirkt. An Brahms „Immer leiser wird mein Schlummer“ klingt, aber nur in der Stimmung, das ergreifende „Komm einmal noch“ (Shikibu) an. Hier liegt die Skala e, f, g, a, h, c, dis zugrunde. Von patriotischer Weihe ist der Hymnus auf Japan (Yakamoki) erfüllt, dem ein fünftaktiger

Rhythmus von suggestiver Kraft zugrunde liegt (Skala: d, e, fis, g, a, h, c).

Ganz raffiniertes Gepräge tragen Buntokus „Mondlicht“ (e, g, a, h, c, cis, dis) und des milden Bischofs schalkhafter „Mädchentanz“ (es, fes, g, as, b, c, d). Selbstverständlich sind alle diese Stücke ohne Vorzeichnung gesetzt.

\* \* \*

Es ist hier der Ort, von Claude Debussy zu reden. Nicht von dem Debussy des Pelleas und der Melisande, oder von dem Grossteil seiner Klavierwerke. Zwei ganz bestimmte Stücke habe ich im Auge (der Leser findet in der Beilage Stichproben), die „pagodes“ und die Impression „et la lune descend sur le temple qui fut“.

Bei den Pagodes glauben wir den Wind zu vernehmen, der in den Glöcklein der Heiligtümer spielt; es herrscht ein so überaus frohes Heidentum in diesem Stück, so viel kindliche Naivetät und starkes Naturgefühl in pantheistischem Sinn, dass man sich daran ganz glücklich spielen kann. (Zur Erhöhung der Praktikabilität lasse der weniger routinierte Spieler bei Beispiel III die Oktaven in der Oberhand einfach weg.) Der Schluss des Stückes baut sich auf der Harmonie gis-cis-dis auf, ohne dass wir diese Lösung als unbefriedigend empfinden. Eine ähnliche harmonische Entdeckungsreise machte ich vor einiger Zeit beim Studium einiger Klavierstücke eines modernen Ungarn. Sie waren in einer offiziellen Musikzeitschrift mit Pauken und Trompeten begraben worden, und eben das reizte mich, den Zensor zu taxieren. Nach einigen uninteressanten Proben fesselt meine Aufmerksamkeit plötzlich ein Stück, das in E-moll steht und mit der Harmonie e, g, h, d, e, schliesst. Nun wird dieses d als Komplementärseptime gegen den Schluss des Stückes so häufig und so obstinat gebracht, dass man seine Zugehörigkeit zur Harmonie als legitim anerkennt und das Ohr ohne Betrug vollständig befriedigt ist. An jenem Abend nahm ich mir vor, noch recht viel zu lernen, wenn man seine Akustik in dieser Weise zu erweitern vermag.

Nun zum andern Stück: — „et la lune descend sur le temple qui fut.“ Ein Notturmo also, aber eines, das mit behutsamen Händen, mit webenden Fingern gestreichelt sein will. Beim ersten

Durchspielen möchte man enteilen. Doch im Ohr haftet ein klirrendes Schwirren, die arithmetische Summe all jener Sekunden, die in ihrer Gesamtheit wie ein Opiat unser Sensorium betäuben. Und mählich kommen wir in die Stimmung. Es zeichnen sich die Konturen der Trümmer des Tempels und goldenes Mondenlicht fließt über die Schwelle unseres Bewusstseins. Und wir atmen die Kreation eines Künstlers, dessen Fantasie so gross ist, dass er Bilder auf unsere Netzhaut wirft, die erst durch den Verstand unser Gemüt erregen.

Man kann Debussy und Puccini wohl zusammen nennen. Beiden eigen ist das höchste Raffinement des „métiers“, beiden auch die hohe Begeisterung weniger für die Kunst als für das Künstlerische (versteht man das?). In seiner „Madama Butterfly“, die neulich unter Kapellmeister Kempfers klanglich fein abgewogener Direktion, getragen von der hervorragenden Protagonistin Käthe Ney, der tüchtigen Leistung unseres italienischen Tenors Bernardi und dem ergreifend taktvollen Sharpless Wilhelm Bockholts zum erstenmal an unserem Stadttheater in Szene ging, verwendet der Maëstro allerlei exotische Motive. Besonders rührend wirkt das auf den gleichen beiden Akkorden aufgebaute Gebet der treuen Dienerin Nr. VI. Zappelig fröhliches Japanertum zeigen uns Nr. IV und V in der lustigen Beweglichkeit ihrer Melodieführung. Mit feiner Ökonomie fängt die Exposition der Oper mit einer Fuge an, sodass die exotischen Partien im Gegensatz dazu beinahe unerhörten Glanz entfalten.

ZÜRICH

HANS JELMOLI



## BEZIEHUNGEN VON BERLIOZ ZU LISZT UND WAGNER

Dem Ästhetiker wird es gerne zum Vorwurf angerechnet, wenn er einmal die Blicke rückwärts wendet. Der Sinn für die Gegenwart und gar für die Zukunft gehe ihm, falls er ihn je besessen, damit unweigerlich verloren, heisst es dann oft. Er vergesse den Spruch: „Lasset die Toten ihre Toten begraben.“

Wie oft mit einer solchen Behauptung im Grunde genommen nichts mehr und nichts weniger als die Frage nach der geschichtlichen