

Arturo Toscanini

Autor(en): **A.D.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bauen, Wohnen, Leben**

Band (Jahr): - **(1957)**

Heft 28

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-651175>

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.

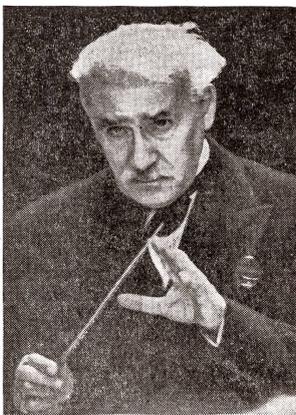
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Arturo Toscanini

Sein Einfluß auf das Musikleben Amerikas



Arturo Toscaninis Karriere in den Vereinigten Staaten von Amerika begann am 16. November 1908 im Hause der Metropolitan-Oper in New York mit der Aufführung von Verdis «Aida». Der brillante, junge Italiener war bereits in Europa zu großem Ruhme gelangt, was ihn als eines der wahrhaft echten Genies der Welt kennzeichnete. Damals hatte sein Freund und maßgeblicher Mitarbeiter an der Programmgestaltung der Met (Metropolitan-Oper), Giulio Gatti-Casazza, dessen langjährige Mitarbeit an der Met nicht allzu lange Zeit vorher begonnen hatte, Toscanini nach New York gerufen. Er war fest davon überzeugt, daß Toscanini der Mann war, die Met zum großartigsten Opernhaus der Welt zu machen.

Gustav Mahler, der mächtige Komponist-Dirigent aus Wien, gehörte bereits zu den Musikdirektoren der Metropolitan-Oper. Seine Gegenwart war für Toscanini Beweis genug, daß an der Met der Wunsch nach einer hohen Qualität selbstverständlich war.

Mit seiner ersten Aufführung von «Aida» begann der 40jährige Toscanini seine siebenjährige Tätigkeit an der Met, während der er 374 Aufführungen von 31 verschiedenen Opern dirigierte.

Ob im Lichte des heute beschränkten Repertoires der Metropolitan-Oper oder in der verschwommeneren Erinnerung betrachtet, nach der im Jahre 1908 die musikliebende Öffentlichkeit viel weniger aufnahmebereit für «neue» Musik war als wir das heute von uns glauben, feststeht aber, daß Toscaninis Opernrepertoire in seiner ersten amerikanischen Periode erstaunlich weit gespannt war. Toscaninis Skala reichte von Glucks «Orpheus und Eurydike» bis zu Puccinis «Mädchen aus dem goldenen Westen». Dazwischen liegen die Uraufführungen von Mussorgskis «Boris Godounoff» oder Montemezzis einzigem Meisterstück «Die Liebe der drei Könige», und Paul Dukas' fast unbekannt gebliebene «Ariane et Barbe Bleue». Tatsächlich ist die Aufführung des letztgenannten Werkes, dem eine irrsinnig schwierige Partitur zugrunde liegt, die einzige in den Vereinigten Staaten geblieben, obgleich sie von der Fachwelt auf eine Stufe mit Debussys «Pelleas et Melisande» gestellt wird.

Aber Toscanini machte während seiner Zeit bei der Met hinsichtlich der Auswahl noch ganz andere Sprünge. Er dirigierte außer den vorher erwähnten Opern die «Meistersinger», die «Götterdämmerung» oder den «Tristan», Webers «Euryanthe», Glucks «Armide», denen dann wie selbstverständlich Standardopern wie «Butterfly», «Aida», «Tosca», «Othello» oder «Falstaff» folgten. Weiterhin dürfte bei Betrachtung dieser Periode noch interessant sein, daß er von Zeit zu Zeit plötzlich sein Interesse an der französischen Oper entdeckte. Es gab des öfteren Abende mit Massenets «Ma-

non» und Bizets «Carmen» in der Met.

Seither konnte die Welt immer wieder erleben, wie der Maestro in den berühmtesten Theatern der Welt die Oper nach seinem Willen formte, sei es nun im Zentrum der Wagnerianer in Bayreuth oder bei den Salzburger Festspielen.

Hier muß erwähnt werden, daß manche großen Musiker aus wohlbekannten politischen Gründen ihre Konzerte in Bayreuth und Salzburg in den dreißiger und vierziger Jahren nicht mehr fortsetzten. Toscanini scheute sich nicht, in seinem eigenen Lande und in Deutschland seinem Abscheu vor den Diktatoren Ausdruck zu verleihen, deren politische und kulturelle Momente so vollkommene Antithesen für einen Menschen wie ihn waren, dessen Vater ein ergebener Schüler und Anhänger des italienischen Freiheitskämpfers Garibaldi war.

Wir wissen heute noch nicht, weshalb Toscanini die Metropolitan-Oper verließ. Sein Scheiden im Jahre 1915 kam unplotzlich und war endgültig. Aber wie dem auch sei, im fünften Jahre seiner Tätigkeit bei der Met, im April 1913, hörte Amerika zum erstenmal ein Sinfoniekonzert unter der Stabführung Toscaninis. An zwei aufeinanderfolgenden Konzertabenden im Opernhaus spielte das Opernorchester der Met Beethovens Neunte. Der Chor der Oper sang, und vier der besten Opernsänger übernahmen die Soloparts. Es war die erste einer langen Reihe von Aufführungen dieses Werkes unter seiner Stabführung, mit welcher der Maestro übrigens zeit seines Lebens unzufrieden gewesen ist. Nachdem er die Neunte vierzig Jahre lang in den USA dirigierte hatte, gab er endlich die Erlaubnis, die letzte Aufnahme auf Schallplatten herauszubringen. Die Worte, die er anlässlich dieses Ereignisses sprach, sind unvergessen: «Es ist das Beste, was ich tun konnte; aber zufrieden bin ich nicht.»

Jener Aufnahme war eine lange, mühsame Zeit für die Familie des Maestro vorausgegangen. Nacht um Nacht war der nun schon Altgewordene, der die Ruhe brauchte, aufgegeben und hatte die Partitur des Werkes, das er seit einem halben Jahrhundert auswendig kannte, wieder und wieder gelesen, studiert und nochmals studiert.

Zurück zum Anfang. Seine ersten beiden Sinfoniekonzerte in Amerika begannen mit zwei Stücken, die er im Verlaufe der Jahre sowohl mit dem Orchester der New York Philharmonic Symphony Society, dessen Leiter er eine Zeitlang war, als auch mit dem später eigens für ihn gegründeten NBC-Orchester oft wiederholt hat: Wagners «Faust-Ouvertüre» und «Till Eulenspiegel» von Richard Strauß.

Seine Ehrerbietung für Wunsch und Absicht des Komponisten, wie sie zum Beispiel im nie endenden Studium von Beethovens Neunterem zum Ausdruck kam, war es, die Toscanini in so lebendiger Weise als

einen Dirigenten von ungewöhnlich künstlerischer Integrität kennzeichnete. Immer waren es der Gedanke und die Beschäftigung mit dem, was er als die ursprüngliche Ansicht des Komponisten betrachtete, welche die bis zur Erschöpfung durchgeführten Proben und die dutzenden Wiederholungen jener Passagen, die in den Ohren der Hörer und der Musiker längst vollendet klangen, mit sich brachten.

1928 kehrte Toscanini als künstlerischer Direktor der neugegründeten New York Philharmonic Symphony nach Amerika zurück. Und obson er zum Nachfolger eines Dirigenten von der Größe Willem Mengelbergs berufen war, ruhte er doch nicht, ehe er nicht ein Niveau von allerhöchsten Ansprüchen geschaffen hatte. Und er hob das Orchester zu Höhen empor, die es zu einem überbietbaren Klangkörper machten, obwohl Leopold Stokowski und Serge Koussewitzky unermüdet an ihren eigenen Wunderklangkörpern in Philadelphia und Boston feilten. Während der acht Jahre, in denen er die New Yorker Philharmoniker und der siebzehn Jahre, in denen er das einzig für ihn und seine Belange geschöpfte, auf- und ausgebaut NBC-Orchester leitete, wies er seine Meisterschaft nicht durch die Aufführung von neuer Musik oder experimentellen Orchesterwerken aus, sondern im weitesten Sinne durch die Meisterwerke eines Beethoven, Brahms, Richard Strauß, Wagner und Debussy. Trotz seiner regelmäßigen Ausflüge in so ungewöhnliche Gefilde der Musik wie etwa El-

gars «Enigma-Variationen» oder Respighis «Pinien von Rom» – beide Konzerte bot Toscanini mit einmaliger Könnerschaft dar – basierten seine Konzerte mehr und mehr auf dem Repertoire der musikalischen Gipfelpunkte des 19. Jahrhunderts. Denn hier war er der Größte der Großen.

Durch die Verbreitung der Schallplatte, die Allgegenwart von Radio und Fernsehen, wurden Name und Gesicht Arturo Toscaninis in allen Wohnungen der Vereinigten Staaten zum Symbol des größten musikalischen Ereignisses der Welt. Das persönliche Kennenlernen von Dirigent und Publikum erreichte 1950 seinen Höhepunkt, als Toscanini im Alter von 82 Jahren mit seinem NBC-Orchester durch das Land reiste. Tausende sahen ihn und sprachen persönlich mit ihm.

Diese Tournee kam einer unterbrochenen Kette von Erfolgen gleich. Das amerikanische Volk zollte dem Maestro begeisterten Tribut. Es enthielt Toscanini seine rein persönliche Zuneigung. Die Tournee artete in eine Demonstration des Gefühls aus. Toscanini hatte durch seine selbstlose Aufopferung als Musiker und als Mensch in diesem Lande die Darbietung der berühmtesten Musik der Welt mit einer Großartigkeit verwirklicht, die unvergessen bleiben wird. Sein tiefgreifender Einfluß auf das Niveau des musikalischen Amerika lebt heute und wird seine Geltung behalten; denn die vielen Schallplatten, die er uns hinterlassen hat, werden ein Garant gegen jede Verflachung sein. A. D.

Rolf Liebermanns großer Salzburger Erfolg seiner «Schule der Frauen»

Im Stadttheater Zürich wird bald die schweizerische Erstaufführung von Rolf Liebermanns Opera buffa «Die Schule der Frauen» stattfinden. Nachfolgend präsentieren wir die – gekürzte – Besprechung der Salzburger Festspiele 1957.

Wenn in Rolf Liebermanns neuer Oper «Die Schule der Frauen» der Dichter und Schauspieler Poquelin, der Nachwelt unter dem Namen Molière bekannt, die Bühne des Salzburger Landestheaters betritt, weil er sehen möchte, «wie diese jungen Leute meine alte Komödie... als Oper zugerichtet haben, im zwanzigsten Jahrhundert», so erhielt er auf diese Frage am Ende des dritten Aktes von einem begeisterten Publikum aus dem Zuschauerraum die Antwort. Er mußte mit seinen Figuren und all jenen, die sie als Oper zugerichtet haben, im zwanzigsten Jahrhundert, viele, viele Male vor den Vorhang, um sich für den Riesenerfolg zu bedanken, den ein schöpferischer Musiker unserer Zeit und seine Interpreten der zur Buffo-Oper geformten Komödie bereitet haben.

Dieser echte und große Erfolg ist um so erfreulicher, als er nur die Notwendigkeit der Fortführung der guten neuen Salzburger Festspieltradition, jedes Jahr ein zeitgenössisches Opernwerk uraufzuführen, erhärtet. Liebermann trägt sogar schon zum zweitenmal dazu bei, da auch seine Oper «Penelope» bei den Festspielen uraufgeführt wurde.

Diese «Schule der Frauen» demonstriert außerdem, daß die moderne, zeitgenössische Oper, von wirklichen Könnern und echten, schöpferischen Potenzen gemacht, sowohl rein künstlerisch wie auch in ihrer Publikumswirkung durchaus imstande ist, sich einen ersten Platz im Opernrepertoire unserer Zeit zu erobern und zu behaupten. Mehr noch: die Lieber-

mannsche «Schule der Frauen» steht in ihrer Publikumswirkung zweifellos dicht hinter der zauberhaften Neuinszenierung von «Figaros Hochzeit».

Die merkwürdigen Umstände, daß hier ein Text vorliegt, der erst nach Molière deutsch von Heinrich Strobel nachgeschaffen, dann von Elisabeth Montagu ins Englische, aus dem Englischen von Hans Weigel wieder ins Deutsche und dann von Strobel neuerlich bearbeitet und neu gefaßt wurde, lassen sich daraus erklären, daß das Werk ursprünglich als *Einakter* im Auftrag der amerikanischen Louisville Orchestra Society entstand, dafür eben erst ins Englische, für Europa wieder ins Deutsche übersetzt und für die Erweiterung und Neufassung zu einer dreitägigen abendfüllenden Oper neuerlich textlich bearbeitet werden mußte. Solche «Mutationen» haben die dichterischen Qualitäten der derart zustande gekommenen letzten Fassung der Molière-Uebersetzung wohl nicht gerade verstärkt. Dies wird aber aufgewogen durch die starken dramaturgischen Qualitäten des Librettos und vor allem durch die *brillante, geistprägende und witzfunkelnde Musik*, die Rolf Liebermann dazu geschrieben hat, und die einem das Phänomen der förmlichen Verzauberung jedwedem Textes durch eine wirklich gekonnte Komposition wieder einmal überzeugend demonstriert.

Liebermann steht heute in der ersten Reihe der zeitgenössischen Komponisten, und «Die Schule der Frauen» beweist sowohl dieses, wie auch den Reifegrad seiner schöpferischen und technisch-kompositorischen Kräfte seit etwa der «Penelope». – Die Art Musik, die er hier für diese Geschichte des alternden, mißtrauisch-frauenfeindlichen Man-

nes gefunden hat, der ein Mädchen vom Lande abgeschlossen von aller Welt hält, um sich so eine ergebene, gefahrlos-treue Gattin zu erziehen, und sie nach allerhand ergötlichem Treiben dann erst recht an einen jungen Mann verliert und am Ende erkennen muß, «Voulez-vous donner de l'esprit à une sottise? Enfermez-la.» (Willst du die Schlaueit einer Einfalt wecken, dann sperre sie ein.) Diese Art Musik ist echte, heitere und sangbare Opernkomposition, die den Stoff einer Vergangenheit mit den Mitteln heutiger Tonsprache in springlebendige, hinreißende Musik umsetzt.

Was sich hier in einer Fülle von melodischen und rhythmischen Einfällen ausbreitet, folgt weder den Spuren esoterischer Systeme, noch jenen eines unechten Neoromantizismus, sondern ist die *sehr eigene Tonsprache eines eminent musikalischen und musikalischen Geistes, dem einfach genug einfällt, um Orchester und Sänger mit einer Musik zu versorgen, die vom Auspassen eigenwillig-atonaler Gedanken bis zu weit ausschweifenden Bögen lyrischer Cantabilität in reizvollen Gegensätzen alles umfaßt, was in der modernen Oper mit modernen Mitteln ausdrückbar ist. Mit Brillanz und kluger Oekonomie der Mittel, und darum um so konzentrierter, entwickelt er hier die Solo- und Ensemblestimmen in stetigem dynamischem Fluß wechselnder musikalischer Formen, und alles wirkt an jeder Stelle klar, durchleuchtend, grazios und voll beschwingter Heiterkeit, und alles ist so fein und mit stetem Bedacht auf den Geist und die Verständlichkeit des Textes hingearbeitet, daß dieser selbst nirgends durch allzu dickes, musikalisches Rankenwerk überwuchert oder gar verschlungen wird.*

In dieser Hinsicht, soweit es die Szene betrifft, tut auch zweifellos die glänzende Regie Oscar Fritz Schuks das ihre dazu, der hier eben so wie in der szenischen und darstellerischen Führung der Sänger sowie in einer Fülle gescheiter, lustiger Einfälle wiederum virtuose Arbeit geleistet hat. Ein Virtuosenstück ist das geradezu zauberhafte Bühnenbild Caspar Nebers, der damit nicht nur das Atmosphärische dieser Komödie mit modernen Mitteln auf raffiniert-einfache Weise eindrucksvoll vermittelt, sondern auch die technischen Möglichkeiten fröhlicher Ueberschreibungen brillant einkalkuliert hat.

Sicher, präzise und mit schwingvoller rhythmischer Einprägsamkeit waltete George Szell umsichtig über Orchester und Sänger, wenn auch vielleicht unter einer noch leichteren Hand die Klarheit dieser Partitur noch deutlicher geworden wäre. Jedenfalls wünschte man, es wäre in dem (aus dem Mozarteumorchester gebildeten) Poquelin-Orchester in der Mittelloge des Zuschauerraumes, das zur Differenzierung des Parts des Dichters im Spiel von seinen übrigen Funktionen in der Oper musikalisch-begleitend zu agieren hatte, ebenso einsatzgenau zugegangen.

Applausstürme und dutzende Vorhänge am Ende, für die mit allen Mitwirkenden auch der anwesende Komponist immer wieder danken konnte, bestätigten den ausnehmend großen Erfolg dieser Welturaufführung der Salzburger Festspiele 1957, die nun über viele Bühnen Europas gehen wird, bis sie zu den nächstjährigen Wiener Festwochen in einer dem großen Haus angepaßten, neuen Inszenierung in unserer Staatsoper zu sehen sein wird. Hubalek