

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1992)

**Heft:** 33

  

**Rubrik:** Rubrique AMS = Rubrik STV

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.02.2025

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

Dass sich aber Chausson die schwierigsten harmonischen Wendungen aus *Tristan und Isolde* (ein Liebesduett, auch hier in As-Dur!), der *Götterdämmerung* (mit dem chromatisch deformierten Walhall-Motiv) und *Parsifal* assimilieren konnte, und zwar so weit, dass der Fluss der Musik ganz natürlich wirkt, stellte zu jener Zeit eine bedeutende Leistung dar. Vincent d'Indy gelingt das auch, ohne aber jene melancholische Herzlichkeit und Wärme zu erreichen, die ganz unverwechselbar nur Chausson eigen ist. Leicht wäre es auch, in den sakralen Partien die Hand César Francks zu spüren, der sein Lehrer gewesen war. Doch die ganze französische Musik versuchte damals Akkordfolgen aus dem frühen Barock wieder aufzugreifen und damit die Harmonik zu bereichern.

Gewisse Teile gehen aber doch weiter und lassen Claude Debussy voraussehen: zum Beispiel die Einleitung zum zweiten Akt und der Gesang des Bauern oder die Erscheinung Merlins im blühenden Apfelbaum. Diese mehr diskreten Abschnitte gehören zum Kostbarsten der Partitur. Der höfische Pomp mit wilden Chören und die pathetischen Auseinandersetzungen zwischen den Liebenden wirken daneben epigonal. Debussy warnte seinen Freund, nicht an den Rahmen zu denken «avant d'avoir le tableau». Doch gerade das hat Chausson nicht beachtet: der Rahmen glänzt im Gold des tiefen Blechs und prunkt mit a-cappella-Chören und dem pastosen Klang der Streicher. Wer aber gerne die wuchernden spätromantischen Strukturen verfolgt und in ihnen das Kommende errät, das sich bei Debussy realisieren wird, stellt fest, dass *Le Roi Arthur* weit über dem Durchschnitt der damaligen Opernproduktion steht. Theo Hirsbrunner

## Verschwenderische Schönheit

Paul Dukas: *Ariane et Barbe-Bleue, conte en trois actes de Maurice Maeterlinck*

Katherine Ciesinski (*Ariane*), Gabriel Bacquier (*Barbe-Bleue*), Mariana Pavnova (*la Nourrice*), Hanna Schaer (*Sélysette*), Anne-Marie Blanzat (*Ygraine*), Jocelyne Chamonin (*Mélysande*), Michelle Command (*Bellangère*), *Chœurs de Radio France, Nouvel Orchestre Philharmonique, Armin Jordan (dir.)*

Erato 2292 – 45663 – 2

*Ariane et Barbe-Bleue* (1907) ist das Schwesterwerk zu Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (1902), konnte aber nie denselben Erfolg erringen, wahrscheinlich aus den folgenden Gründen: Maeterlincks Freundin, die Sängerin Georgette Leblanc, war enttäuscht darüber, dass Debussy sie daran hinderte, die Rolle der Mélisande zu singen, und bewog den Dichter, ihr eine andere Möglichkeit zu verschaffen. Dieser schrieb darauf ein richtiges Opernlibretto – *Pelléas* war ursprüng-

lich ein Sprechstück –, das er, zwischen Edvard Grieg und Dukas zögernd, schliesslich letzterem zur Vertonung anvertraute. Ariane ist eine starke Frau, sie befreit Blaubarts frühere Gattinnen aus dem Kerker und verzeiht ihrem Mann, den ihr die Bauern gebunden und verwundet zur Rache ausliefern. Kein Zaudern, keine Schwäche trübt ihr lauterer Wesen. Mit anderen Worten: sie ist zu affirmativ gezeichnet und ergeht sich streckenweise in Sentenzen, die schwerfällig wirken. Damit zusammen hängt der Mangel an Konflikten zwischen Blaubart und Ariane, die schon im ersten Akt siegt – im Gegensatz zu Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, wo Judith und ihr Mann um fast jeden Schlüssel zu den verbotenen Türen kämpfen. Beiden Werken gemeinsam ist aber die Verwünschtheit dieses Schlosses oder dieser Burg, was Dukas' Musik zu herrlichen Aufschwüngen und Klangfarben inspiriert, die zum Teil auf Debussy, zum Teil auf Richard Strauss zurückweisen. *Salome* wurde gerade 1907 zum ersten Mal in Paris gespielt. Verschwenderische Schönheit begleitet das Strahlen der Edelsteine in Blaubarts Schatzkammern, das Licht der Aussenwelt, das den Frauen Freiheit verspricht, und die physischen Vorzüge eben dieser Frauen, die Ariane zu einem neuen Selbstwertgefühl erziehen will. Dukas verwahrte sich allerdings dagegen, ein feministisches Stück geschrieben zu haben. Tatsächlich fehlt diesen Gestalten jede militante Härte; sie bleiben schliesslich auch bei Blaubart, während Ariane weggeht, um irgendwo andern Menschen zu helfen. Denn man müsse sich selber befreien und nicht auf fremde Hilfe warten, lautet eine ihrer Sentenzen. Die Namen Sélysette, Ygraine, Mélisande und Bellangère stammen alle aus früheren Dramen Maeterlincks und werden dort von Frauen getragen, die still und ergeben ihr Schicksal erleiden, genauso wie hier. Beim ersten Erscheinen Mélysandes zitiert Dukas ihr Motiv aus der Oper von Debussy; konsequenter als dieser verwendet er Leitmotiv. Vor allem versteht er es, den dritten Akt an den ersten zu binden, indem die thematischen Gedanken, die das Strahlen der Edelsteine begleiten, nun wieder erscheinen, wenn sich die Frauen damit schmücken. Diese solide Konstruktion bewährt sich, da sie dem Prosatext einen Halt gibt, den Debussy gar nicht suchte. Dukas fühlt sich stärker zu thematischer Arbeit verpflichtet; er will es besser als Debussy machen und verfehlt damit gerade dessen beste Wirkungen, die durch die Zurücknahme, das «presque rien» entstehen. Auch Dukas ist zu affirmativ.

Dennoch: er schrieb ein herrliches Stück. Die Prosodie der Gesangslinien lässt das Französische klingen, ohne dass auch nur ein einziges Melisma notwendig wäre. Alles ist syllabisch gesetzt, und die beiden wichtigsten Rollen, Ariane und ihre Amme, liegen oft in den mittleren oder tiefen Lagen, was den Vokalen eine faszinierende

Färbung verleiht. Der Chor der aufgebrauchten Bauern im ersten und dritten Akt erklingt meist von hinten; der Bühnenraum erhält dadurch eine geheimnisvolle Tiefe, die für den Mangel an dramatischen Auseinandersetzungen zwischen den Protagonisten entschädigt. Maeterlinck und Dukas haben keine interessante Handlung realisiert, dafür aber die Bühne zu einem Ort von merkwürdigem Zauber gemacht. Man wünschte nur, dass sich ein Regisseur fände, der das von der Musik Suggestierte auch visualisieren könnte. Doch ist das genau so wie in Bartóks Werk kaum möglich, denn die geöffneten engen Türen der Schatzkammern verbreiten nicht genug Licht; es entsteht keine Synästhesie zwischen Farbe und Klang, wie sie der symbolistischen Kunst ganz allgemein vorschwebte. Deshalb sind wir auf unsere Vorstellungskraft angewiesen, die beim Hören der Musik innere Bilder entstehen lässt.

Theo Hirsbrunner

## Rubrique AMS Rubrik STV

### Studienpreise 1993

Der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung (KHS) führen am 8., 9. und 10. Februar 1993 (25. Februar für Dirigenten) in Bern erneut Prüfungen durch, aufgrund welcher jungen Schweizer Berufsmusikern Studienunterstützungen zur Weiterführung oder zum Abschluss ihrer musikalischen Ausbildung in der Schweiz oder im Ausland zuerkannt werden. Anmeldetermin: 31. Oktober 1992. Reglement und Anmeldeformular können beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13 (Tel. 021 / 26 63 71), bezogen werden. Die Altersgrenze ist auf 25 Jahre (1968) für Instrumentalisten und auf 28 Jahre (1965) für Sänger, Komponisten und Dirigenten festgesetzt worden.

### Prix d'études 1993

L'Association des Musiciens Suisses (AMS) et la Fondation Kiefer-Hablitzel (KHS) décernent chaque année des Prix d'études à de jeunes musiciens suisses professionnels pour leur permettre de continuer ou d'achever leurs études musicales en Suisse ou à l'étranger. La limite d'âge est fixée à 25 ans (1968) au plus pour les instrumentistes et à 28 ans (1965) au plus pour les chanteurs, compositeurs et chefs d'orchestre. Délai d'inscription: 31 octobre 1992. Règlement et formule d'inscription peuvent être obtenus au Secrétariat de l'Association des Musiciens Suisses, case postale 177, 1000 Lausanne 13 (tél. 021 / 26 63 71). Les prochains examens auront lieu les 8, 9 et 10 février 1993 (25 février pour les chefs d'orchestre) à Berne.