

PLATINUM COLLECTION

RICHARD STRAUSS

ARIADNE
AUF NAXOS
(NEUBEARBEITUNG)
DEUTSCH

169

DIE SCHÖNSTEN
OPERN DER WELT

Ariadne auf Naxos

Richard Strauss

Inhalt:

[Die Geschichte der Oper](#)

[Ariadne auf Naxos](#)

[Personen des Vorspiels](#)

[Personen der Oper](#)

[Vorspiel](#)

[Oper](#)

*Ariadne auf Naxos, R. Strauß
Jazzybee Verlag Jürgen Beck
86450 Altenmünster, Loschberg 9
Deutschland*

ISBN: 9783849601690

www.jazzybee-verlag.de

www.facebook.com/jazzybeeverlag

admin@jazzybee-verlag.de

Die Geschichte der Oper

(Ital. *opera*, »Werk«), seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. kurzweg (statt »*opera in musica*«) der Name für musikalisch ausgestaltete Bühnenwerke verschiedener Art, Tragödien (*Opera seria*), Schäferspiele (*Pastorale*) und mythologische Allegorien (*Serenata, Festa teatrale*), die in der kurzen Zeit seit ihrem Entstehen (um 1600) sich so schnell verbreitet und das Interesse des großen Publikums so gefangen genommen hatten, dass die auffällige Spezialisierung des Wortsinnes für diese eine Gattung von Musikwerken begreiflich wird. Die O. ist im Prinzip eine Verbindung der Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst zu gemeinsamer Wirkung. Aber die Aufgabe der drei Schwesterkünste ist bei diesem Zusammengehen keineswegs eine gleichartige; denn während die Schauspielkunst durch die mimische und szenische Darstellung dem Werke des Dichters den Schein wirklichen Geschehens verleiht, rückt die Musik (durch die Steigerung der Rede zum Gesang wie durch die instrumentale Begleitung) dasselbe wieder aus der Sphäre der nackten Wahrheit in die höhere des Phantasielebens. Es ist klar, dass damit direkt der Ausgangspunkt für Konflikte mannigfacher Art gegeben ist, und die Geschichte der O. weist daher fortgesetzt Widersprüche der einzelnen Faktoren und mehr oder minder glückliche Versuche zu deren Lösung auf. Dass aber eine endgültige Lösung des durch die gegensätzlichen Aufgaben der Einzelkünste geschaffenen Problems überhaupt unmöglich sein muss,

dürfte kaum in Abrede zu stellen sein. So neigt die O. seit ihrem ersten Erscheinen bald mehr der Befriedigung der Ansprüche der einen, bald mehr der der andern Kunst zu, und sind deshalb verschiedene Phasen zu unterscheiden, deren jede die Literatur um wertvolle eigenartige Typen bereichert hat.

Mit ihrer letzten Wurzel reicht die O. zurück bis in die griechische Tragödie (Äschylos, Sophokles, Euripides), die in der Form des rezitativischen Singens der Texte mit unisoner Begleitung der Kithara die Musik zur Mitwirkung heranzog. Der Wunsch, die Wunderwirkungen der antiken Musik wieder zu gewinnen, gab sogar den direkten Anstoß zur Entstehung der O. Zwar sind mit Musik verbundene dramatische Aufführungen auch im Mittelalter nachweisbar, einerseits in den Mysterien (Passionsspielen), andererseits in den Schäferspielen und allegorischen Huldigungsstücken bei fürstlichen Vermählungen, Geburtstagsfeiern etc.; aber erstere hielten sich gesänglich durchaus im Stile des Gregorianischen Chorals, letztere in dem der Madrigalkomposition. Als gegen Ende des 16. Jahrh. ein hochgebildeter kunstsinniger Kreis im Hause des Grafen Bardi da Vernio in Florenz beschloss, das antike Drama mit Musik wieder erstehen zu lassen, geschah es gleich in der bestimmt ausgesprochenen Überzeugung, dass man dabei dem Kontrapunkt entsagen und den Gesang der Rede ähnlich gestalten müsse. So fand man auf dem Wege ästhetischen Rasonnements eine neue Stilgattung für die Musik (den *stile rappresentativo* oder *recitativo*), deren Verwandtschaft mit dem auf ähnlicher Basis erwachsenen Psalmengesang der Kirche übrigens besonders bei ihren ersten Anfängen sehr bemerklich ist. In Jacopo Peris »*Dafne*« (1594) und »*Euridice*« tritt die wirkliche O. ins Leben als eine scharf markierte Reaktion gegen das Überwiegen der rein musikalischen

Gestaltungsprinzipien zugunsten freierer Entfaltung und deutlichen Vortrags des Dichterwortes: der Gesang ist nur eine Art Deklamation mit Fixierung der Tonhöhe, die Instrumentalbegleitung eine rein akkordliche, nur die Singstimme stützende, und Einzelrede wird von jetzt ab durch Einzelgesang (Mono die) und nicht mehr durch mehrstimmigen Chorgesang gegeben. Aber schon Peris Rivale Giulio Caccini, der ebenfalls 1600 Rinuccinis »*Euridice*« komponierte, neigt vielmehr zum virtuosen Sologesang, und der geniale Claudio Monteverde (»*Orfeo*«, 1607) tut einen andern bedeutsamen Schritt, indem er die Begleitung der Instrumente im Sinne tonmalerischer Charakteristik verwendet; die nächsten Meister aber, Cavalli und Cesti, erlösen mehr und mehr die Musik aus ihrer dienenden Stellung, indem sie die Rezitation wieder zu wirklicher Melodie fortbilden. Diese Reaktion zugunsten der Musik gipfelte schließlich in der über ein Jahrhundert währenden souveränen Herrschaft des *bel canto*, der schönen Melodien und der Gesangsvirtuosität (Kastraten) bei den neapolitanischen Opernkomponisten (Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Bononcini, Jomelli, Piccini u.a.). Es ist bemerkenswert, dass gerade Italien, die Wiege des neuen Stils, der Schauplatz dieser radikalen Umwandlung wurde, die sich von den Zielen und Prinzipien der Begründer am weitesten abwandte. Diese italienische O. hielt siegreich ihren Einzug in Wien, Dresden, München, Stuttgart, Braunschweig, Madrid, London, Petersburg; in Hamburg erstand zwar 1678 eine selbständige deutsche O., doch eine, deren Ideale von denen der Italiener kaum verschieden waren (Keiser, Küsser), und die deshalb nach 50 Jahren durch die wirkliche italienische O. verdrängt wurde. Noch schneller erlag die mit Henry Purcell (1658–95) angebahnte englische Nationaloper dem Ansturm der Italiener, zu denen wir, was die O. anlangt, unbedingt auch unsern deutschen Meister Händel rechnen müssen (auch Hasse in Dresden und Graun in Berlin waren solche

italienische Opernkomponisten deutscher Nation). Nur in Frankreich stießen die Italiener von Anfang an und fortgesetzt auf energischen Widerstand. Gleich der Begründer der französischen Nationaloper (*Académie de musique*) Cambert (»*Pomone*«, 1671) und der akklimatisierte Italiener Lully (»*Alceste*«, 1674) traten energisch zugunsten der Poesie ein und bewirkten eine kräftige Reaktion gegen das Überwuchern der Melodik, und in ihre Fußstapfen traten in Abständen von ca. 50 Jahren J. Ph. Rameau (»*Hippolyte et Aricie*«, 1733) und der in seiner ersten Periode durchaus den italienischen Meistern anzuschließende Chr. W. Gluck (»*Iphigénie en Aulide*«, 1774), den wir zwar ebenso wenig den Franzosen gönnen, wie Händel den Engländern, der aber gerade so wie dieser geeigneten Boden für seine bahnbrechenden Ideen in fremdem Lande fand. Auch das durch Anregung der mehr inhaltlich als formell der *Opera seria* gegensätzlichen italienischen *Opera buffa* (Pergolesis »*Serva padrona*«, 1733) schnell aufblühende französische Singspiel (Duni [1752], Philidor, Monsigny, Grétry) stellte den Italienern einen neuen kräftigen Damm entgegen, so dass mehr und mehr der Kredit der nur der Gesangsvirtuosität huldigenden Schablonenoper sank; das deutsche Singspiel von Joh. Adam Hiller (1728–1804) bis zu W. A. Mozart (1756–1791) schloss sich zunächst dem französischen an, wenn auch Mozart von der italienischen Manier so viel annahm, wie seine urdeutsche Künstlerseele ihm zu assimilieren gestattete. Die italienische O. feierte in Paesiello, Cimarosa und Rossini ihre letzten Triumphe, und zwar auf dem neutralen Gebiete der *Opera buffa*; Rossinis »*Tell*« (1829) gehört bereits in den Bereich der nun die italienische *Opera seria* gänzlich verdrängenden französischen Großen O., deren Hauptrepräsentanten außer ihm seine Landsleute Cherubini (»*Medea*«, 1797), Spontini (»*Vestalin*«, 1807) und der Deutsche Jakob Meyerbeer (»*Die Hugenotten*«, 1836) sind; dass die