



**Emanuele Jannibelli**

## **Die Orgel in der Oper (Teil 1)**

*Die Welt der Orgel und diejenige der Oper scheinen nicht viele Berührungspunkte zu haben. Und doch hat mancher Opernliebhaber schon mit Verwunderung ungewohnten Klängen nachgelauscht: War dies etwa eine Orgel? Und woher stammen diese Töne? Es sind nicht viele Berührungspunkte, aber es gibt sie! Die wenigen bekannten Auftritte der Orgel haben den Schreibenden als erklärten Oprenenthusiasten dazu bewogen, die Sache näher zu betrachten und weitere Stellen in der weitläufigen Opernliteratur aufzuspüren, in denen die Königin der Instrumente auf fremdem Terrain eine mehr oder minder gewichtige Rolle spielt.*

Man könnte grundsätzliche Überlegungen darüber anstellen, was Komponisten dazu bewegt, die Orgel in einem durchaus fremden Kontext einzusetzen. Es wären fast dieselben, welche sich generell bei der Verbindung von Orgelklängen und Symphonieorchestern aufdrängen. Insofern kann auf die beiden einschlägigen Beiträge im Heft 1/2012 von Musik und Gottesdienst verwiesen werden. Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch das Thema *Orgeln in Opernhäusern*.

In diesem erklärermassen für Orgel- und Opernliebhaber geschriebenen Beitrag geht es aber zunächst um den häufigsten und banalsten Auftrittsgund für die Orgel in Opern: Komponisten ziehen die Klänge einer richtigen Orgel am ehesten dann bei,

Warum geht die  
Orgel fremd?

wenn eine Opernszene vor oder in einer Kirche spielt. So bei den wohl berühmtesten Beispielen, mit denen wir unsere Tour d'horizon beginnen möchten, schön gerecht aufgeteilt auf je drei Organisten und Nicht-Organisten. Später sollen Beispiele aufgeführt werden, bei denen die Orgel aus klanglichen oder koloristischen Gründen beigezogen wurde.

Kirchenszenen  
mit Orgel.

## Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg<sup>1</sup>, 1. Akt, 1. Szene

Der Anfang der grossen deutschen Festoper von Wagner spielt in der Katharinenkirche Nürnberg, wo sich die Hauptpersonen Walther und Eva treffen. Was wir hier vor uns haben, ist, zumal im ersten Teil, ein eigentliches Choralvorspiel mit eingelegten orchestralen Zwischenspielen. Da die Orgel aber eigentlich nur den Chor colla parte stützt, kommt sie je nach Aufführungssituation nicht besonders gut zur Geltung – womit ein generelles Problem angeschnitten sei: Die wenigsten Opernhäuser besitzen eine wertvolle, gut hörbare (Pfeifen-)Orgel.

Hob. 1

(Walther: Entzückt;

thern schüchtern abweisend, Dass wir durch sein' Tauf' uns weih'n,  
 aber schnell wieder seelen- | let us share thy sa - cred rite,  
 voll zu ihm aufblickend.) | son bap - | té - me nous la - va,

Dass wir durch sein' Tauf' uns weih'n,  
 | let us share thy sa - cred rite,  
 | son bap - | té - me nous la - va,

Dass wir durch sein' Tauf' uns weih'n,  
 | let us share thy sa - cred rite,  
 | son bap - | té - me nous la - va,

Dass wir durch sein' Tauf' uns weih'n,  
 | let us share thy sa - cred rite,  
 | son bap - | té - me nous la - va,

Org.

Vc. 1. allein ff feurig

27500

Ab Takt 33 rutscht die Orgel aber immer mehr in die Rolle eines feierlichen Continuos zu reicher orchestraler Arbeit hinein, was durch einen gut vernehmlichen Fortissimo-Akkord eingeläutet wird, und blendet sich dann in einem längeren Orgelpunkt allmählich ganz aus; ein Muster, dem wir in der Folge noch verschiedentlich begegnen werden. Der Choral zeigt am Anfang Ähnlichkeiten mit *König ist der Herr*, entspricht aber sonst keiner bekannten Melodie. Auffällig ist, dies auch im Vergleich zu anderen Beispielen, der durch und durch orgelgemässe (wenn auch nicht sehr raffinierte) Satz in weiter Lage, erstaunlich bei einem Komponisten wie Wagner, der keinerlei bekannte Berührungspunkte mit der Welt der Orgel hatte, ganz im Gegensatz zu den nächsten

Vertrautheit  
Wagners mit  
Orgel und Choral?

<sup>1</sup> Oper in drei Akten, Libretto vom Komponisten; Uraufführung München, 1868

drei besprochenen Meistern. Allerdings ist nicht anzunehmen, dass Wagner, bei dem auch sonst keinerlei Verbindungen zur kirchlichen Sphäre nachzuweisen sind, als Schüler dreier so berühmter kirchlicher Lehranstalten wie der Kreuzkirche Dresden sowie der Nikolai- und Thomaskirche Leipzig der deutsche protestantische Kirchengesang völlig fremd gewesen ist.

### Giuseppe Verdi: *La forza del destino*<sup>2</sup>, 2. Akt, 2. Szene

Diese Oper, ein Auftragswerk für die zaristische Bühne in St. Petersburg, stellt einen der Ausflüge Verdis in die Welt der spektakulären Grossen Oper französischen Zuschnitts dar mit dichtem Aufeinanderfolgen wirkungsvoller Szenen aus verschiedenen Bereichen. Da darf ein Ausflug in die kirchliche Sphäre natürlich nicht fehlen. Die verwickelte, reichlich unlogische Handlung nachzuerzählen, würde hier viel zu weit führen, hier aber zum Verständnis der Situation nur so viel: Die weibliche Hauptperson Leonora di Vargas begibt sich, als Mann verkleidet, als Büsserin in ein Kloster. Der Einleitung dieser grossen Szene dient zunächst ein längeres, ziemlich reich ausgestattetes solistisches Orgelstück.

Unerwartete  
Orgelklänge.

Allegro  
assai moderato

Organo pieno

Organo chiuso

<sup>2</sup> Opera lirica in tre atti, Libretto Francesco Maria Piave; Uraufführung St. Petersburg, 1862, zweite Fassung Mailand, 1869

Wohl in keiner Oper fühlt man sich so sehr «im falschen Film» wie hier, denn die Orgelklänge kommen ganz unerwartet und unverstellt daher, und der Stil ist betont antikisierend, choralartig und unthematisch und steht in keinerlei Zusammenhang zur leidenschaftlichen Melodik, die diese Oper auszeichnet. Jene gewinnt in der Folge aber mit dem Zitat des einen Hauptthemas in der Sologeige wieder die Oberhand, das dann gleich, höchst wirkungsvoll, von den bekannten Orgelklängen grundiert wird.



*Verdis Orgel in der Pfarrkirche von Roncole (Ferdinando Bossi, Bergamo, 1797).*

Bei Verdi, der immerhin seine Karriere als Organist in seiner kleinen Heimatgemeinde Roncole bei Busseto begonnen hat, gibt es erstaunlich wenige Beispiele für Orgelverwendung in seinen 26 Opern. Von anderen, bei denen dies hauptsächlich aus klanglichen Gründen geschah, wird im nächsten Beitrag zu lesen sein.

### **Giacomo Puccini: Tosca<sup>3</sup>, 1. Akt**

Die wohl naturalistischste Oper Puccinis spielt an drei klar lokalisierbaren Orten der Stadt Rom: in der Kirche Sant' Andrea della Valle, dem Palazzo Farnese und der Engelsburg. Im ersten Akt geht es in den ehrwürdigen Räumen durchaus unkirchlich zu und

Wenig  
Orgelverwendung  
bei Verdi.

<sup>3</sup> Damma lirico in tre atti, Libretto Giuseppe Giacosa und Luigi Illica; Uraufführung Rom, 1900

Lebendige,  
aber unkirchliche  
Handlung.

her, und Puccini handhabt den Gegensatz zwischen Atmosphäre und Handlung mit offensichtlicher Lust. Besonders eindrücklich ist dies im zweiten Teil zu hören, wo der Polizeichef Scarpia nach seinem unerwarteten Eintreffen und nachdem er Anordnungen zur Verfolgung des entgangenen politischen Häftlings getroffen hat, zu einer ekstatischen Liebeserklärung an die Sängerin Tosca anhebt. Dieser quasi rezitativische Monolog zu reichem orchestralem und chorischem Hintergrund – von einer eigentlichen Arie kann man nicht sprechen – steigert sich zu eigentlicher Wollust und Blasphemie und geht, unglaublich plastisch und bühnenwirksam, in ein stark verkürztes Unisono-Zitat des gregorianischen «Te Deum» über. Ganz realistisch sind diesem grossen Tableau Glockenklänge, Kanonendonner, chorisches Geflüster und Orgelklänge beigefügt.

The image shows a page of a musical score for Emanuele Jannibelli's opera 'Die Orgel'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are staves for 'Arpa' (harp) and 'Campane' (bells), both marked 'più p'. Below them is the 'Org.' (organ) part, marked 'solo, pieno semplice' and 'p'. The vocal parts include 'Ragazzi e Sop.' (Soprano), 'Tenori' (Tenors), 'Bassi' (Basses), and 'CAPITOLO-12 Bassi' (12 Basses). The lyrics are in Italian and Latin. The organ part features a prominent triplet pattern. The vocal parts enter with the Latin phrase 'Qui se, cit caelum et terram.' The 12 Basses part is marked 'p con voce parlata' and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Ausgesprochen  
orgelgerecht.

Der Orgelpart, mit 56 Takten zusammen mit demjenigen aus Gounods *Faust* einer der längsten in Opern überhaupt, deckt ein grosses dynamisches Spektrum von pp bis ff ab, ist in einem durch und durch orgelgemässen, ja sogar abwechslungsreichen Satz geschrieben (eine grosse Rarität bei Orgeleinwürfen in Opern!) und immer wieder kurz solistisch hörbar. Hier macht der Komponist klar, dass er sich an das Instrument seiner Jugend noch sehr gut erinnern kann und es wirkungsvoll einzusetzen versteht.<sup>4</sup> Eine Zwitterstellung nimmt der Orgelpart in seiner Spätoper *Suor Angelica* (Mittelteil von *Il Trittico*) ein, sodass darauf im nächsten Beitrag eingegangen wird.

## Charles Gounod: Faust<sup>5</sup>, 4. Akt, 3. Szene

Charles Gounod war lange Zeit Organist in der vornehmen Pariser Vorortsgemeinde St-Cloud und hat wohl das umfangreichste kirchenmusikalische Œuvre der französischen Romantik hinterlassen. In seiner Jugend trug er sich auch mit dem Gedanken, Kleriker zu werden. Bei uns am bekanntesten sind wohl seine *Messe solennelle de Ste-Cécile* und natürlich die *Méditation* über das erste Präludium des Wohltemperierten Klaviers von Bach, besser bekannt als *Ave Maria*. Im allgemeinen Bewusstsein hat er aber als Komponist von Opern überlebt – und dort vor allem mit seinem Meisterwerk *Faust*. Die Orgel war ihm also von Grund auf bekannt. Sie erscheint auch in anderen Opern, etwa in der wenig bekannten Tragédie lyrique *Mireille* von 1864. Eigenartigerweise gibt es aber von Gounod praktisch keine Orgel Solowerke!

Die Oper «Faust» ist eine ziemlich freie Umarbeitung des grossen zweiteiligen goetheschen Monuments. Im 4. Akt sitzt Marguerite in ihrer Stube und beklagt ihr trauriges Los, da sie von Faust verlassen wurde. Im Wahnsinn darüber hat sie ihr Kind getötet. Siébel besucht sie, um sie zu trösten, doch Marguerite sucht den Trost der Kirche. Sie will die Vergebung des Himmels erbitten, aber Méphistophélès erscheint und hält ihr ihre Sünden vor. In dieser unerhört dramatischen Szene findet der Dialog über weite Strecken vor Orgelklängen statt.

Org.

Meph. *nob. wie du einst am Al-ta-re hier standest. Oretchen, fühlst du es ganz, als du froh um die*  
*ici du pas-se quandsous l'ui-le des an-ges, A-bri-tant ton bon-heur, Tu te-nois dans son*

Org.

Meph. *heit-re Stir-ne dir wan-dest der Unschuld Blü-ten-kranz? Kin-deropiel halb und Gott halb im Her-zen, du*  
*temple, en chantant ses lou-anges. A-do-rer le Sei-gneur? Lors-que tu de-ga-gas u-ne chas-te pri-*

Org.

Meph. *lall-test dein fromm Ge-bet-lein hin! Ha-dem Him-mel mit Blut und Schan-de vergal-test! Sprich, wo steht jetzt dein*  
*é-re D'u-ne ti-mi-de voix, Et por-tais dans ton cœur lebas-ors de ta mère. Et Dieu tout à la*

Die Orgel ist hier mehr als nur ein klingendes Bühnenbild.

4 Vergessen wir nicht, dass Puccini in fünfter Generation Spross einer altherwürdigen toskanischen Kirchenmusikerfamilie war und als solcher schon im Kindesalter dazu berufen wurde, Nachfolger seines jung verstorbenen Vaters zu werden.

5 Opéra en cinq actes, Libretto von Jules Barbier und Michel Carré; Uraufführung Paris 1859

Orgelpart  
gediegen und  
anspruchsvoll.

Es ist dies sicher die ausgedehnteste Orgelszene in einer gängigen Oper überhaupt (150 Takte). Die Orgel wird sehr differenziert und vielfältig eingesetzt. Der Satz, gediegen und von profunder Kenntnis der Möglichkeiten der Orgel zeugend, ist nur mit Pedal ausführbar, das an einigen Stellen sogar fast in virtuose Bereiche vorstösst. Am Ende verlangt Gounod implizit ein grosses Register-Diminuendo, denn die letzten Takte des Aktes beginnen mit einem Grand-Jeu der Orgel und enden mit einem Pianissimo des Orchesters.

Org. Volles Werk  
Grand Jeu

Ped.

Margarete (stößt einen Schrei aus und sinkt ohnmächtig zu Boden)  
(pousse un cri et tombe évanouie sur les dalles)

Weh!  
Ah!

Mez. sei verdammt!  
A tes l'enfer!

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Viol.

Kbass.

(Vorhang)  
(Rideau)

Auch in den allerletzten Takten der Oper wird die Orgel wieder eingesetzt, wohl um dem Lobchor auf den Auferstandenen im Anschluss an den Himmelsgesang, der die Rettung Marguerites verkündigt, die nötige kirchliche Weihe zu verleihen.

### Pietro Mascagni: *Cavalleria rusticana*<sup>6</sup>, Szene und Gebet (Osterszene) und Intermezzo

Diese bekannte, uritalienische Oper, welche die Stilrichtung des Verismo lanciert hat, spielt am Ostermorgen vor der Kirche eines sizilianischen Dorfes. Da ist es natürlich naheliegend, dass Orgelklänge nach aussen dringen.

Ein neuartiges, in der Folge quasi-obligatorisches Element veristischer Oper ist das symphonische Zwischenspiel kurz vor dem Ende. In einem elegischen Orchesterwerk wird der friedliche Ostermorgen heraufbeschworen, bevor das Eifersuchtsdrama seinem raschen und blutigen Ende entgegenstrebt. Auch in diesem berühmten Stück spielt die Orgel eine wichtige Rolle, wobei hier eine Brücke zum Thema des nächsten Artikels geschlagen sei: Wohl klingt die Orgel quasi durch die Kirchenmauern hin-

Neuerung  
symphonisches  
Zwischenspiel.

6 Melodramma in un atto, Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci; Uraufführung Rom, 1890

**Santuzza** (nach gesprochen zu Lucia)  
(a Lucia rapidamente)

**Moderato assai** (d: eo)

**Lucia** (erstaunt)  
(sorpresa)

O schweiget!  
Ta - ce - te!

**Alfio**

Wie?  
Co-me?

Turid-du ist da! Ich sah ihn die-sen Mor-gen ganz nah an mei-nem Hau-se.  
Se è sempre qui! L'ho vi-sto sta-mat - ti - na vi - ci-no a ca - sa mi - a.

Org.

(in der Kirche)  
(nella chiesa)

Kbas.

**Moderato assai**

**Alfio**

(Er geht ab)  
( esce )

Ich muß noch wei-ter... Ihr ge-het wohl in die Kir-che?  
Io me ne va-do, i - te voi al-tre in chie-sa.

Org.

*Cavalleria rusticana, Osterszene.*

durch in den Orchestergaben hinein, sie steuert aber auch einfach eine neue Klangfarbe bei, indem sie die grosse Sostenuito-Melodie gewissermassen mit einem romantischen Continuo unterlegt.

50

Ob.

Org. (a. d. B.)

*sempre legatissimo*

Hrf.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Veil.

*senfio*

*pp* *cresc.*

*Cavalleria rusticana, Intermezzo sinfonico.*



## Jules Massenet, *Werther*<sup>7</sup>, 2. Akt, 1. Szene

In ähnlicher Weise wie in der Osterszene der *Cavalleria rusticana* wird in der anderen grossen französischen Goethe-Adaptation neben Faust von Gounod Gebrauch gemacht. In der Szene am Sonntagmorgen vor der protestantischen Kirche von Wetzlar unterhalten sich Schmid und Johann zu Orgelklängen, die nach aussen dringen. Der Orgelpart von Massenet (wie Mascagnis ein Nicht-Organist) ist allerdings viel kürzer als der des Organisten Gounod, weniger ausgearbeitet, viel weniger dramatisch, aber aus einem anderen Grund bemerkenswert: Zum Text *De bénir le Seigneur, il est bien des façons* (Es gibt verschiedene Arten, den Herr zu loben) singen die beiden angeheiterten Gesellen zu einer schon fast stoischen Orgelpartie eine eigentliche Karikatur kirchlichen Ziergesangs. Dies wirft ein bezeichnendes Streiflicht auf die Verschiedenheit der beiden Zentralfiguren der französischen Oper des 19. Jahrhunderts.

Schmid (à son orgueil)  
 Al-lez! chentez l'of-fi-ce, Et que l'or-gue ré-son-ne!...  
 (avec gaieté et franchise)  
 De bénir le Seigneur il est bien des fa-çons. Moi je le glo-ri-fie en exal-tant ses  
 dons!  
 Johann (de naïveté)  
 Gloire à ce-lui qui nous don-ne l'at-ti-tude d'un vin!  
 De bénir le Seigneur il est bien des fa-çons. Moi je le glo-ri-fie en ex-al-tant ses dons!  
 et fait l'ex-ce-len-ce si-lou-ne! Bénissons le Sei-gneur!  
 Bénissons le Sei-gneur! Bénissons le Sei-gneur!  
 Johann (regardant)  
 Du monde l'en-fer du monde!... On vient de tous-côtés!...

7 *Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux*; Libretto: Edouard Blau, Pual Milliet und Georges Hartmann; Uraufführung Wien 1892