

SWR2 Musikstunde

Musik in Farbe: das Orchester (3)

Von Werner Klüppelholz

Sendung: 13. Mai 2020 9.05 Uhr
Redaktion: Dr. Bettina Winkler
Produktion: SWR 2016

SWR2 können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.

Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.

Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline.

Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

SWR2 Musikstunde mit Werner Klüppelholz

11. Mai – 15. Mai 2020

Musik in Farbe: das Orchester (3)

Teil III : Oper unterm Mikroskop

... „Musik in Farbe: das Orchester“, dazu begrüßt Sie Werner Klüppelholz. Heute der dritte Teil: Oper unterm Mikroskop.

Die Wege der Wissenschaft sind wunderbar und so gerieten zwei Gelehrte einst in Streit über die Definition, was ein Orchester sei. Mehrere Stimmen und in chorischer Anzahl, meinte der eine - eine Gruppe aus afrikanischen Trompeten (einstimmig) ist ebenfalls ein Orchester, entgegnete der andere. Das Wort Orchester stammt aus dem altgriechischen Theater, wo es den Platz des Chores vor der Bühne bezeichnet. Auch im ersten öffentlichen Opernhaus, 1637 zu Venedig, saßen dort die Musiker, doch im 18. Jahrhundert wurde aus der Ortsangabe im heutigen Sinn eine Beschreibung der Besetzung. In der Oper begleitet das Orchester Gesang und Handlung. Wer einmal im Unterricht vor der ganzen Klasse alleine vorsingen musste (solch schwarze Musikpädagogik scheint nicht auszusterben), der weiß Begleitung beim Gesang zu schätzen. Die stärkste Stütze der Vokalstimme ist ihre exakte Verdoppelung durch ein oder mehrere Instrumente. Gerade wenn die Melodik ein wenig anspruchsvoller wird, etwa durch ein rasches Tempo, was Kaspar, Osmin oder Don Giovanni - in der „Champagner-Arie“ - bezeugen können. Oder Carmen. Schritte singen sich im Allgemeinen leichter als Sprünge, jedoch nicht unbedingt die chromatische Abwärtsbewegung der „Habanera“. Dezent breitet das Violoncello gleichsam einen harmonischen Teppich aus, den Carmen beschreitet, geleitet von der ersten Geige zu der noch die Flöte hinzutritt, um die Definition der Liebe in dieser Arie zu bekräftigen: Sie ist ein Vogel; leider ein widerspenstiger. Und wenn schon ein Orchester dabei ist, dann kann es neben der Gesangsunterstützung gleich ein wenig couleur locale produzieren, Lokalkolorit.

Das ist zwar bereits in der Melodie der Habanera enthalten, doch überdies sollen Triangel und Tambourin anzeigen, dass wir in einer maurisch geprägten Gegend sind, in Andalusien.

Musik 1

Bizet:

Carmen, Habanera

4'19"

M. Kozená, Chor der Deutschen Staatsoper Berlin, Berliner Philharmoniker, Ltg. S.

Rattle

M 0313406

Magdalena Kozená, der Chor der Deutschen Staatsoper Berlin und die Berliner Philharmoniker unter Sir Simon Rattle musizierten die Habanera aus der Oper „Carmen“ von Georges Bizet.

Ein Lieblingsstück von Arnold Schönberg, weil: Die Uraufführung von „Carmen“ war ein Fiasko - wie so oft bei ihm selbst.

Italien ist das Land des Gesangs schlechthin – alles andere ist erst einmal Nebensache - und die ungezählten Talente dort kommen in der Regel mit ein paar Stützzakkorden aus, von Mandoline, Gitarre oder im Winter vom Klavier.

So muss Giuseppe Verdi gedacht haben, zumindest in seinen frühen Opern. Im Zentrum steht bei ihm die Vokalstimme und das Orchester...das sei „eine monströse Gitarre zur Begleitung der Arien“, spricht, wenn er Verdi überhaupt zur Kenntnis nimmt, Richard Wagner. Woraus der musikalische Volksmund „Riesengitarre“ machte und Hans Pfitzner noch eins draufsetzte, indem er diese Gitarre und den ganzen Verdi zum „Leierkasten“ herabstufte, tiefer geht's nimmer. Verdis Aktien standen schon schlecht in Deutschland, nach Wagners Wort wurden sie zu Ramschpapieren. Das Fatale an Wagners Ausspruch ist: Oft trifft er zu, etwa im Gebet Nabuccos, wo die Zweite Violine mechanisch ein paar Dreiklänge bricht und dazu Bratsche und Pizzikato-Kontrabass die Eins und Drei im Takt markieren. Solche Art von Begleitung dürfte ein Gitarrenschüler nach einem Jahr Unterricht mühelos schaffen.

Piero Cappuccilli singt, das Orchester der Berliner Staatsoper spielt, am Pult Giuseppe Sinopoli.

Musik 2

Verdi:

Nabucco, 4. Teil, 1. Bild

3'55"

P. Capuccilli, Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin, Ltg. G. Sinopoli

M 0011636

Ob Mozarts „Don Giovanni“ oder Wagners Tristan die „Oper aller Opern“ seien, ist im Moment egal. Beim Thema Das Orchester in der Oper steht eine fraglos an der Spitze der geschichtlichen Bedeutung: „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber. Das Neue an diesem Werk ist die Idee einer vereinheitlichenden Grundfarbe der Musik. Weber geht aus vom Stichwort „finstere Mächte“, die den Titelhelden Max umgarnen und alle kompositorischen Entscheidungen bestimmen. Hier dient das Orchester nicht nur dazu, dem Gesang zu helfen oder den Schauplatz zu charakterisieren; daneben lässt es in bis dahin ungekannter Fülle musikalischen Ausdruck entstehen. Der Höhepunkt des „Freischütz“, selbstverständlich, ist das Gießen der Freikugeln mit Teufels Hilfe in der Wolfsschlucht. Wir müssen uns leider auf das Melodram beschränken, doch zum Trost herrscht dort maximale Verständlichkeit. Kaspars Worte sind unterlegt mit zwei Flöten, die in der unteren Lage ebenso fahl klingen wie der Akkord aus tiefen Violinen und Bratschen, den es braucht, um gemeinsam mit der Pauke einen Tritonus zu bilden, das Symbol für den unsichtbar anwesenden Teufel Samiel; Wagner hat genau zugehört.

Dem schließen sich sieben kurze Charakterstücke an, für jede Kugel eines, die Zählung erfolgt jeweils am Ende des Stücks.

Im ersten verhüllt eine Wolke den Mond, sichtbar nur noch das Herdfeuer, auf dem die Kugeln brutzeln, und die Augen einer Eule, dazu ein einziges Tremolo, also Zittern der Streicher, freilich aus verschiedenen Tönen gebildet.

Zweitens hüpfende und flatternde Waldvögel in einer Bläsermischung.

Drittens rast ein schwarzer Eber mittels Fagott und Posaune durchs Gebüsch.

Viertens erhebt sich ein schwerer Sturm in den Violinen, bald mit Holzbläsern gemischt; hier war Hector Berlioz stürmisch begeistert.

Fünftens rollen in einer anderen Bläser-Streicher-Kombination feurige Räder auf die Bühne, Funken in der Piccoloflöte, Berlioz' Begeisterung hält an. Sechstens

Nebelgestalten von Jägern zu Fuß oder zu Ross mit schmetternden Hörnern, keine

Menschen, sondern Geister in den Lüften, weshalb sie nur auf einem Ton singen können. Siebtens Presto und Fortissimo im Tutti, Gewitter treffen furchtbar zusammen, Flammen schlagen aus der Erde, Irrlichter auf den Bergen, Samiel erscheint und greift nach Maxens Hand, der schlägt ein Kreuz und stürzt nieder, es schlägt eins, plötzliche Stille, Samiel ist verschwunden, Kaspar liegt noch mit dem Gesicht zu Boden, Max richtet sich konvulsivisch auf, Vorhang fällt.

Musik 3

Weber:

Der Freischütz, II. Akt, Finale 5'00"
P. Schreier, Th. Adam, G. Paul, Dresdner Staatskapelle, Ltg. C. Kleiber
M 0273697

Das waren Peter Schreier, Theo Adam, Gerhard Paul und die Staatskapelle Dresden, geleitet von Carlos Kleiber.

Noch heute dient die Oper manch anderen Zwecken als einzig dem ungestörten Hören von Musik. Erst recht in Paris, wo wenige Jahre nach der Berliner Uraufführung der „Freischütz“ gegeben wurde, durchaus mit Unmuts-Bekundungen im Publikum, dergleichen war man nicht gewohnt. Ein Stammgast auf den Stehplätzen ist der zwanzigjährige Medizinstudent Hector Berlioz, der mit ein paar Kommilitonen die Oper besucht, um konzentriert zu lauschen. Unmöglich an diesem Abend, weshalb Berlioz mit seinen Kumpanen einen der lautstärksten Protestierer herausgreift und ihn kurzerhand verprügelt. Nicht nur sein frühes Meisterwerk „Symphonie fantastique“ ist voll der Spuren aus Webers „Freischütz“; diese Oper ist überhaupt Berlioz' Initiation zum Experten der orchestralen Klangfarben, und das bedeutet seit Weber, welche Instrumente ein Komponist miteinander kombiniert und in welcher Lage er sie jeweils spielen lässt, tief, mittel oder hoch. Ein anderes Haupt- und klangfarbliches Wunderwerk von Berlioz – eigentlich eine verkappte Oper - heißt „La Damnation de Faust“, in altertümlichem Deutsch übersetzt mit „Fausts Verdammnis“. Darin gibt es eine Szene, wo Mephisto Margarete mit Hilfe von Irrlichtern betören, beschwören will und die Partitur vermerkt: „Von allen Seiten, aus dem Boden, den Mauern, den Kulissen, von überall eilen Irrlichter herbei, die auf der ganzen Bühne herumtanzen und um Mephisto herumspringen.“ Die züngelnden

Flammen der Irrlichter, die nach Mephistos Beschwörung erscheinen, stellt Berlioz mit hohen Violinen und Piccoloflöten dar. Als Kontrast zu deren Höhe und Helligkeit begleiten den Gesang vorher in der Tiefe eine Mischung aus Oboe, B-Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Horn in F sowie Trompeten in D und F, die heute noch verblüfft.

Jean-Philippe Lafont und das Orchestre de l'Opéra de Lyon unter Sir John Eliot Gardiner.

Musik 4

Berlioz:

Fausts Verdammnis Nr. 12

1'45"

J. P. Lafont, Orchestre de l'Opéra de Lyon, Ltg. J. E. Gardiner

M 0022395

Theodor W. Adorno stellt fest und irrt sich dabei: "Instrumentationskunst hat es vor Wagner nicht gegeben." Unbestritten, dass Wagner - der wie Berlioz selbst nur ein lausiger Instrumentalist war - ebenfalls zu den bedeutenden Virtuosen des Orchesters zählt. Gleichermaßen ist ohne Zweifel, dass Wagner von den Errungenschaften Webers und des zehn Jahre älteren Berlioz profitieren konnte. Was gleichermaßen für die Idee des „unsichtbaren Orchesters“ gilt, die vom französischen Opernkomponisten Grétry stammt. Wagner setzt sie um, indem er die Musiker in einem Graben vor der Bühne versenkt, der in Bayreuth gar bis weit unter die Bühne reicht und den seit langem jedes Stadttheater besitzt. Schon im Konzertsaal störte ihn, „dass es nichts Prosaischeres und Herabstimmenderes gibt, als der Anblick der gräulich aufgeblasenen Backen und verzerrten Physiognomien der Bläser, das unästhetische Bekrabbeln der Kontrabässe und Violoncelli, ja selbst das langweilige Hin- und Herziehen der Violinbögen.“ Um wie viel mehr stieß sich der Illusionskünstler Wagner in der Oper daran, dass die Körper der Musiker, hinzu kommt die Beleuchtung der Pulte, bloß geeignet sind, die Wirkung des Geschehens zu mindern. Der brave Verdi spendete Wagner und seinem verdeckten Orchester aus der Ferne lebhaften Beifall.

Wagners Ziel, die Realität möglichst authentisch in die Bühnenfiktion zu überführen, lässt bereits ihn zu außer-orchestralen Hilfsmitteln greifen, zu Wind- und Donnermaschinen (die es freilich schon in Paris gab), zu Ambossen im „Rheingold“ oder zu Glocken im „Parsifal“. Feuer jedoch sollte aus naheliegenden Gründen im Theater nicht ganz so echt sein, da muss das Orchester ran. Am Ende der „Walküre“ schlägt Wotan mit seinem Speer drei Mal gegen einen Felsen, entfacht damit das Feuer, das seine Lieblingstochter Brünhilde umschließen und aus dem Siegfried sie befreien wird, wie dessen Leitmotiv im lauten Blech voraussagt. Die Spitzen der Flammen sind nach bewährtem Muster den Flöten und Piccoloflöten zugeteilt, das Feuer selbst ist eine ureigene Erfindung Wagners. Er schreibt für so viele Streicher wie möglich chromatische Bewegungen in einem so raschen Tempo, das von den Spielern gar nicht mehr präzise zu realisieren ist.

Auf den al fresco-haften Gesamteindruck kommt es Wagner an und den hat er erreicht.

Seither lauten bei den Spitzenorchestern weltweit und bis heute die Zahlen der Streicher: Je sechzehn Erste und Zweite Violinen, je zwölf Bratschen und Violoncelli sowie acht Kontrabässe; damit sie allzeit bereit sind, Wagners „Feuerzauber“ zu entzünden.

Jan-Hendrik Rootering als Wotan und das Württembergische Staatsorchester Stuttgart, Leitung Lothar Zagrosek.

Musik 5

Wagner:

Walküre, Schluss KA S. 299 – 304

4'26"

J.H. Rootering, Württembergisches Staatsorchester Stuttgart, Ltg. L. Zagrosek
1244394 015 und 016

Mit den romantischen Opern Holländer, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ wäre er – Weber oder Bizet vergleichbar - als normales Genie in die Geschichte eingegangen. Zu Wagner wurde er durch seine Theorie des Musikdramas. Er führt, steckbrieflich gesucht, ein eingeschränktes Leben im Schweizer Exil, kommt nicht weiter bei den Opern „Wieland der Schmied“ und „Siegfrieds Tod“, er regt sich auf über einen

Lexikonartikel zur Oper, der den verhassten Kollegen Meyerbeer preist, all das drängt Wagner zur Feder.

So entsteht innerhalb von wenigen Monaten sein schriftstellerisches Hauptwerk „Oper und Drama“, Streitschrift und Standortbestimmung in einem, ein ungemein moderner Text, wenn auch für die Lektüre ziemlich ungenießbar. Ausgangspunkt Wagners sind Bedeutung, Klang und Lautstruktur des gesprochenen Wortes. Von hier kommt er zur Melodik, weiter zur Harmonik, um beim Orchester zu enden. Das Eine geht - wie niemals zuvor - logisch aus dem anderen hervor, stets nach dem Prinzip der Gleichheit, Ähnlichkeit oder Unterschiedlichkeit der Wortbedeutungen. Was manchen bis heute an Wagner befremdet, wird in „Oper und Drama“ vollkommen nachvollziehbar, der Stabreim, der wagnertypische Sprechgesang und die abenteuerlichsten harmonischen Expeditionen im Quintenzirkel, die vorher kein Komponist gewagt hat. Und es entsteht musikalischer Ausdruck durch ganz neuartige Klangfarbenmischungen. Freia, deren Äpfel – fast wie im richtigen Leben – den Göttern ewige Jugend garantieren, ist in der Gewalt zweier Riesen, sie kann ausgetauscht werden gegen ein genau definiertes Maß an Gold, das indes nicht ganz vollständig ist, es fehlt noch der Ring, den Wotan allerdings nicht hergeben will. Da plötzlich erscheint Erda, eine Art Orakel, und warnt Wotan. Diese Erscheinung bricht völlig unerwartet in die Diskussion um den Ring ein, was Wagner – seiner Theorie gemäß - durch eine Tonart markiert, die von der vorigen weit entfernt liegt. Den harmonischen Bruch verschleiert er mit Klangfarben. „Lasst mich in Ruh, den Reif geb ich nicht!“, singt Wotan. Dem folgt eine Mischung aus Fagott, Posaune, Bassposaune, Tuba, tiefen Streichern und drei „Wagner-Tuben“, das sind Tuben mit anderen Grundtönen als die gewöhnliche Basstuba und mit Hornmundstück gespielt. Sehr dunkel das Ganze, denn Erda kommt aus einer tiefen Felsenkluft. Wagner reduziert die Instrumente dieser Kombination immer mehr, bis beim ersten Ton der neuen Tonart nur noch die Posaunen übrig bleiben, der Übergang vollzieht sich unmerklich.

Bei Frickas Worten „Was willst du, Wüthender?“ ist die alte Tonart wieder erreicht, denn das Gespräch zwischen Fricka, Froh, Donner und Freia wird fortgesetzt, mit vorläufig gutem Ende.

Musik 6

Wagner:

„Rheingold“, 4. Szene, KA 190 – 195/196 8'56"

Albert Dohmen, A. Bezuyen, K. Youn, E. Haller, M. Breedt, R. Lukas, C. Mayer,
Bayreuth Festival Orchestra, Ltg. C. Thielemann
M 0281425

Das war ein Ausschnitt aus Wagners „Rheingold“ in einer Bayreuther Aufführung, geleitet von Christian Thielemann.

Wagner hielt Verdis Opern für das Allerletzte, während Verdi bei der Nachricht von Wagners Tod untröstlich war. Kommen wir zur Ehrenrettung Verdis. Er hat in seinem langen Leben zwischen „Oberto“ und „Falstaff“ rund drei Dutzend Opern geschrieben und dabei natürlich eine Entwicklung durchgemacht. 1851, Wagner ist gerade dabei, das Verlagshonorar für „Oper und Drama“ in die Höhe zu treiben, kommt Verdis „Rigoletto“ zum ersten Mal auf die Bühne.

Die „Riesengitarre“ ist weiterhin im Spiel, aber seit dieser Oper wird offenbar, dass auch Verdi in der Lage ist, mit dem Orchester ganz individuellen musikalischen Ausdruck zu erfinden. Paul Bekker, bis 1933 ein gewichtiger Musikschriftsteller in Deutschland, nennt in seinem Orchester-Buch eine Passage des „Rigoletto“ „eines der merkwürdigsten Orchesterbilder, die je gemalt wurden.“

Er meint das Duett von Rigoletto, dem buckligen Hofnarren, und Sparafucile, einem Auftragskiller, der Rigoletto sein Handwerk anbietet. Ein finstere Thema mithin und so klingt es auch. Verdi mischt die Streicher zwischen Bratsche und Kontrabass mit tiefer Klarinette, Fagott und Großer Trommel auf eine Weise, die alle Klangfarben vom Ohr ununterscheidbar miteinander verschmilzt. Im Gegensatz zum „Spaltklang“ der barocken Mehrstimmigkeit – Einzelinstrumente sind erkennbar – heißt solches bei den Gelehrten diesmal unstrittig „Schmelzklang“, das bedeutendste Charakteristikum des Orchesters in der harmonischen Epoche der Romantik. Später begleiten Solocello und Solokontrabass mit Dämpfer bei einem tänzerischen Motiv, wo Sparafucile erklärt, wie er seine tanzende Schwester als Lockvogel für mögliche Opfer benutzt.

Renato Bruson, Dimitri Kavrakos und das Orchester der Mailänder Scala unter Riccardo Muti.

Musik 7

Verdi:

Rigoletto, 1. Akt, Nr. 3, CD 1 Tr. 7 4'20"

R. Bruson, D. Kavrakos, Orchestra del Teatro alla Scala, Ltg. R. Muti

Sony 88697448212 LC 06868

Richard Strauss konnte auf eine reiche Geschichte des orchestralen Ausdrucks in der Oper zurückgreifen, was ihn nicht hinderte, dieser Geschichte ganz neuartige Prägungen hinzuzufügen.

Am Ende der „Salome“, die Bühne ist dunkel, findet sich ein tiefer Klangkomplex aus tremolierenden Streichern mit hineingemischten Bläsern, Orgel und Großer Trommel, über dem oben ein Triller in der Flöte und ein wiederholtes Motiv im Holz liegen. Verknüpft mit einer merkwürdigen Harmonie – es ist der „Barrabam“-Akkord aus der „Matthäus-Passion“ plus zusätzlicher Dissonanz - ergibt diese Stelle einen unbeschreiblichen Ausdruck, den jedes Ohr bitte selbst benennen möge.

Auf Salomes Stichwort „Liebe“ dann nach alter Sitte die hohen Geigen, wenn das sanfte Mondlicht wieder hervorbricht ein ganz unsanftes Fortissimo im vollen Orchester, der Befehl „Man töte dieses Weib“ wird illustriert durch eine Fanfare im Blech, schließlich „Die Soldaten stürzen sich auf Salome“, dazu die nackte Gewalt der Pauken.

Musik 8

Strauss:

Salome, Schluss 4'35"

C. Goltz, H. Melchert, Staatskapelle Dresden, Ltg. O. Suitner

M0088732 010

Dieser dritte Teil der „Musikstunde“ mit Werner Klüppelholz über das Orchester endete mit dem Schluss der Oper „Salome“ von Richard Strauss, interpretiert von Christel Goltz, Helmut Melchert und der Staatskapelle Dresden, geleitet von Otmar Suitner.