

SWR2 Musikstunde

Musik in Farbe: das Orchester (4)

Von Werner Klüppelholz

Sendung: 14. 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 (4)

Teil IV: Ein Unfähiger, ein Verrückter und das Jüngste Gericht.

...guten Morgen und willkommen zur „Musikstunde“ über das Orchester mit Werner Klüppelholz, heute Teil IV: Ein Unfähiger, ein Verrückter und das Jüngste Gericht.

Bei Berlioz, Meyerbeer, Wagner, Strauss herrscht Einmütigkeit: Ihre Orchestrierung ist großartig. Auf der anderen Seite gibt es einen Komponisten, dem ebenso übereinstimmend bescheinigt wurde, dass er zum Orchestrieren unfähig sei. Umso schwerer wiegt solche Kritik, als sie aus berufenen Mündern kam, dem von Hans von Bülow, dem ersten modernen Dirigenten, oder aus dem Munde der Kollegen Grieg und Tschaikowsky. Einerseits stimmt es, Robert Schumann konnte mit dem Orchester nicht umgehen. In Düsseldorf etwa dirigiert er mit der Nase in der Partitur, ohne das Orchester jemals anzublicken. Dabei bekommt er alles mit. Ein Hornist bläst auf der Probe ein f statt fis. Schumann klopft ab und bittet um Korrektur des Fehlers. Wiederum ein f. Schumann unterbricht erneut, lobt den schönen Ton des Hornisten und spricht, diesmal aber bitte ein fis, das habe er als Komponist so gemeint. Es bleibt beim f und Schumann – wo andere Kapellmeister den Spieler längst zur Sau gemacht hätten – murmelt nur leise in sich hinein: „Er tut es nicht.“ Hat jedoch andererseits der Klavierkomponist Schumann wirklich schlecht orchestriert? Typisch ist für ihn, dass der komplette Bläsersatz über weite Strecken hin die Streicher bloß verdoppelt; das sei „dick“, überinstrumentiert, urteilten die Kritiker. Dergleichen geschehe deshalb, so entschuldigt ihn Brahms später, weil die Streicher des Düsseldorfer Orchesters so schwach gewesen seien. Da hätte Schumann allerdings die Stimmen gleich beim Komponieren erleichtern können. Oder ist es umgekehrt, dass die Streicher die noch schwächeren Bläser stützen mussten? Wie dem auch sei, Schumann scheint eine gewisse Abneigung gegen den reinen, unvermischten Bläserklang gehabt zu haben; ebenfalls bei Komponisten ist bis heute die Liebe zu den verschiedenen Instrumenten ungleich verteilt. Aber warum hat er dann die Bläser nicht verringert? Jedenfalls demonstriert der Fall Schumann: Die Klangfarben des Orchesters sind zunächst einmal nur die Verpackung. Das Geschenk selbst besteht aus Rhythmen und Tonhöhen und wenn denen der Geist

fehlt, kann das Einwickelpapier noch so hübsch sein, es macht die Musik nicht besser. Schumanns „Rheinische Sinfonie“ war in Düsseldorf ein Reinfluss; in Leipzig hingegen, mit dem Gewandhausorchester, ein großer Erfolg, sogar unter Schumanns Leitung. Denn das Stück hat Geist.

Musik 1

Schumann:

III. Sinfonie, 1. Satz

9'00"

Gewandhausorchester Leipzig, Ltg. R. Chailly

M 0244937

Das Leipziger Gewandhausorchester unter Riccardo Chailly spielte den Kopfsatz aus Schumanns Dritter Sinfonie mit den Veränderungen der Instrumentation von Gustav Mahler.

Zuweilen hatte Robert Schumann Ideen, die damals abstrus waren und in der Moderne faszinierend: „Oper ohne Text“ oder „Konzert ohne Orchester“. Das 20. Jahrhundert hat zu unserem Thema das Konzert für Orchester beige-steuert. Ein etwas paradoxes Gebilde, denn wo in einem Instrumentalkonzert gewöhnlich ein einzelner Solist gegen das Orchester antritt, konzertieren, wetteifern, kämpfen im Konzert für Orchester alle gegen alle. Soll heißen, jedes Instrument wird auch solistisch gefordert. Paul Hindemith war der Erste mit einem Exemplar dieser Sondergattung. Ihm sind Dutzende Komponisten gefolgt, wenn auch solche aus der zweiten Reihe, mit der Ausnahme von Béla Bartók.

Und einer weiteren Ausnahme: Witold Lutosławski, den man getrost als größten polnischen Komponisten des 20. Jahrhunderts bezeichnen darf. In seinem „Konzert für Orchester“ hat er zwar die eigene Sprache noch nicht gefunden, manches erinnert an Bartók, Strawinsky oder gar Brahms, aber gleichwohl ist das Stück effektiv nicht allein für die Spieler, vielmehr auch für die Hörer.

Damit hat es Lutosławski – der Ritterschlag zur Popularität – selbst in die Londoner Proms geschafft.

Hier der erste Satz, „Intrada“, mit dem Cleveland Orchestra, geleitet von Christoph von Dohnanyi.

Musik 2

Lutoslawski:

Konzert für Orchester, 1. Satz

6'43"

Cleveland Orchestra, Ltg. C. von Dohnanyi

M 0341361

Bereits im 16. Jahrhundert haben die beiden gegenüberliegenden Emporen von San Marco in Venedig Komponisten inspiriert, die Musiker aufzuteilen, um Echos zu erzeugen. François-Joseph Gossec geht 1760 in Paris noch einen Schritt weiter. Er versteckt einen Teil des Orchesters, bezeichnenderweise in seiner Großen Totenmesse und er berichtet: „In den beiden Abschnitten Tuba mirum und Mors stupebit des Requiems war man erschrocken über den furchtbaren Effekt der drei Posaunen zusammen mit den vier Klarinetten, vier Trompeten, vier Hörnern und acht Fagotten, die an einer entfernten und erhöhten Stelle der Kirche verborgen waren, um von dort das Jüngste Gericht anzukündigen.“

So entsteht das erste Fernorchester, wo ein Teil der Musiker an einem anderen Ort platziert ist. Gustav Mahler war ein solcher Meister der Klangfarben, der selbst mit stationären Spielern Raumwirkungen zu schaffen wusste, etwa im ersten Satz der I. Sinfonie. Im Finale der Zweiten mochte Mahler auf das Fernorchester indes nicht verzichten, denn es ist seine Version des Requiems. „Das Ende alles Lebendigen ist gekommen – das Jüngste Gericht kündigt sich an, und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen.

Die Erde bebt, die Gräber springen auf, die Toten erheben sich und schreiten in endlosem Zug daher. Die Großen und die Kleinen dieser Erde, die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen – alle wollen dahin – der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr. Der ‚Große Appell‘ ertönt, die Trompeten der Apokalypse rufen; mitten in der grauenvollen Stille glauben wir, eine ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens.“ Soweit Mahlers Programm. Beim ersten Einsatz des Fernorchesters – zwei Trompeten, Triangel, Becken und „in weiter Entfernung“ – stellt sich Mahler vor:

„vom Wind vereinzelt herüber getragene Klänge einer kaum vernehmbaren Musik.“
Je mehr sich der Zug der toten Seelen dem Richtplatz nähert, desto lauter wird das Fernorchester und beim „Großen Appell“ heißt die Vortragsbezeichnung für die Trompeten „schnell und schmetternd“. Danach die einsame Nachtigall in der Flöte.

David Zinman leitet das Tonhalle Orchester Zürich.

Musik 3

Mahler:

II. Sinfonie, Finale, Zi. 22 – 30 CD 2, Tr. 4 7'05"

Tonhalle Orchester Zürich, Ltg. D. Zinman

RCA 82876871572 LC 0316

Ich weiß, hier auszusteigen ist schändlich, aber Mahlers himmlische Längen sind wahrhaft lang und wir haben noch zwei Tonsetzer im Wartestand.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts brechen drei Katastrophen über das Orchester herein: die Neue Musik, die Studentenbewegung und die Frauenemanzipation. Wenn sich in den 1950er Jahren die Klangkörper nicht ohnehin der Neuen Musik verweigerten, so wurde wenigstens Obstruktion betrieben und zum Beispiel bei Cages Klavierkonzert „Hänschen klein“ gespielt, was nirgend in den Noten steht. Sollte ein Bratscher zwischendurch einmal eine Rumberassel bedienen, so ließ er sich diese Zumutung extra bezahlen und es wurden medizinische Untersuchungen in Auftrag gegeben mit dem eindeutigen Resultat: Neue Musik macht die Orchestermusiker krank. Beim Kampf der 68er gegen alle Autoritäten kam ebenfalls das Orchester ins Blickfeld, eine Ansammlung von einem Herrn – Elias Canetti hält den Dirigenten für die „perfekte Verkörperung der Macht“ – und einhundert Knechten. Komponisten wie John Cage, Vinko Globokar oder Mathias Spahlinger versuchten, solche Herrschaftsverhältnisse durch Mitbestimmung aufzulösen, ohne Erfolg. Zur gleichen Zeit konstruiert Mauricio Kagel nach Art fahrender Musikanten aus ausgedienten Instrumenten und Sperrmüll vom Dachboden eine Klangmaschine für zwei Spieler, betitelt „Zwei-Mann-Orchester“ und gewidmet „dem Andenken einer Institution, die im Begriff ist, auszusterben: das Orchester“; anschließend hat er eine Reihe von Stücken für normale und durchaus

lebendige Orchester geschrieben. Bei der ewigen Unterdrückung ebenfalls im Reich der Tonkunst waren Frauen – außer Harfenistinnen - in den orchestralen Männerbünden undenkbar, noch Ende der 1990er Jahre wurde ihnen bei den Wiener Philharmonikern der Zutritt verwehrt mit dem unwiderlegbaren Hinweis, bei den Lipizzanern gebe es ja auch keine Schweine. Schnee von vorgestern gottlob, nahezu jedes Orchester spielt heute auch Neue Musik, um nicht rückständig zu wirken, die Musiker ordnen sich fähigen Kapellmeistern gerne unter, zumal die Tyrannen am Pult Geschichte sind und der Anblick weiblicher Spieler selbst in früheren Männerdomänen wie Posaune oder Kontrabass ist selbstverständlich geworden, langsam sogar in Wien.

Ein musikalisches Kennzeichen des Orchesters der Gegenwart ist seine Beweglichkeit. Des Öfteren wurde es aufgeteilt, sozusagen als Fernorchester unter ganz neuen Vorzeichen. Der Mehrkanalton des Elektronischen Studios brachte Karlheinz Stockhausen 1958 auf die Idee, Raumwirkungen auch im Orchester konstruktiv zu nutzen. In der Komposition „Gruppen“ teilt er es in drei Gruppen mit je eigenem Tempo und Dirigenten auf, die das Publikum im Halbkreis umschließen. Stockhausen lässt jede Gruppe etwas Eigenes spielen oder Klänge von Gruppe zu Gruppe durch den Raum wandern oder die drei Gruppen zu einer Großgruppe, dem ganzen Orchester verschmelzen. Hier der Anfang.

Claudio Abbado, Friedrich Goldmann und Marcus Creed leiten die Berliner Philharmoniker.

Musik 4

Stockhausen:

Gruppen, Anf. Tr. 2 3'11"

Berliner Philharmoniker, Ltg. C. Abbado, F. Goldmann, M. Creed

DG 2894790341 LC 0173

Schließen wir für heute mit einem Konzert für Orchester, in dem es wenig Soli gibt und das auch gar nicht so heißt, das aber die volle orchestrale Farbenpracht ein letztes Mal zum Leuchten bringt, bevor die Neue Musik ganz andere Paletten zusammenstellt.

Dieses Orchester ist zwar groß, doch normal besetzt, höchstens drei Saxophone und ein Tamtam fallen etwas aus dem Rahmen. In Paris lebt die Tänzerin Ida Rubinstein, die mit 43 Jahren schon etwas alt ist für diesen Beruf, aber eine schwerreiche Erbin, die zwischendurch mal zur Löwenjagd nach Afrika reist und ihre Jacht mit zwei Affen und einem zahmen Panther schmückt. Ida Rubinstein gibt ein Ballett in Auftrag. Wie lange soll es dauern, lautet die erste, höchst prosaische Frage des Komponisten. Zwanzig Minuten.

Dieser Komponist zehrt ebenfalls von einem Erbe, wenn auch ganz anderer Art. Sein Vater hatte die Musik aufgegeben, um ein Ingenieur zu werden, der einen Zweitaktmotor erfand, ein Maschinengewehr oder eine Maschine zur Herstellung von Papiertüten. Orchestermaschine ist die erste Assoziation unseres Komponisten, als er den Ballett-Auftrag annimmt. Seine Konstruktion hat drei Bestandteile: einen regelmäßigen Dreivierteltakt mit zwei Achteln auf der dritten Zählzeit, einen spanischen Tanzrhythmus und eine darüber liegende Melodie, alle drei werden ständig wiederholt, in der simplen Tonart C-Dur. „Das einzige Element der Abwechslung“, sagt der Komponist, „ist das Crescendo des Orchesters.“ Obwohl die gesamte Partitur kein einziges Zeichen für den Anstieg der Lautstärke enthält. Das Crescendo entsteht ganz von selbst durch eine kontinuierliche Zunahme – und Mischung - der Instrumente.

Die Melodie liegt zuerst nur in der Flöte, setzt sich über einzelne Holzbläser fort, bis sie siebenstimmig endet. Eine ähnliche Vermehrung erfährt der Dreiviertel-Takt und der Tanzrhythmus. Gerade bei Letzterem achtet der Konstrukteur auf die Belastbarkeit seiner Maschinisten; alle achtzehn bis zwanzig Takte werden sie ausgewechselt. Nur die beiden Spieler am Pult des Ersten Horns müssen den Tanzrhythmus, nämlich schnelle Tonwiederholungen, 121 Takte durchhalten, was eine sehr lockere Zunge voraussetzt. D

er arme Junge - oder das bedauernswerte Mädchel - an der kleinen Trommel aber, buchstäblich eine Maschine, muss mit der gnadenlosen Wiederholung des Tanzrhythmus von Anfang bis Ende 676 Takte überstehen; er - oder sie - wird davon träumen. „Hilfe, ein Verrückter!“, rief bei der Uraufführung des Balletts eine Dame im Saal.

Der Komponist zu seinem neben ihm sitzenden Bruder: „Sie hat's kapiert!“

Musik 5

Ravel:

Bolero

15'03"

Boston Symphony Orchestra, Ltg. S. Ozawa

DG 415845-2 LC 0173

Das war der vierte Teil der "Musikstunde" mit Werner Klüppelholz, "Musik in Farbe: das Orchester".

Zuletzt spielte das von Seiji Ozawa geleitete Boston Symphony Orchestra den „Bolero“ von Maurice Ravel.