

Prof. Robert Schollum

KEINE ANGST VOR MUSIK 42/1

Die Opernouvertüre

Schon anlässlich der Besprechung von Tanzformen sprachen wir etwas ausführlicher über die Form der Ouvertüre, die den alten Tanzfolgen, ~~mit~~ auch Folgen von Charakterstücken und dergleichen, oft vorangestellt

24 n Ouvertürensuiten  
enwerk-Einleitung zu-  
orm eine Art Geschichte  
Einleitungsstücke gab  
Anbeginn an, und wenn  
efen. Die Form der so-  
e langsam-schnell-lang-  
in. Ihr entgegengesetzt  
nsinfonia der späteren  
aus der sich - kurz  
gestalt der Symphonie  
hheson verlangt nun  
ommene Praxis hinwei-  
nen der Opernwerke  
uvertüre den Affekt  
des Ballettes vorweg-  
k bereits in der Ouver-  
ert der Komponist und  
ie - so nennt man die  
enhang mit dem Inhalt  
tt derselben haben"  
ovanni", so merken wir,  
räuchlichen Gestaltungen  
ant und das folgende  
doch auf <sup>ihren</sup> ~~seinen~~ Gehalt  
abzuschweifen - bringt  
nd ist damit in einer  
ndastehenden Modernität  
mmungseinleitungen, die  
Stimmung und nicht Ou-  
Romantiker schufen dann  
Art von Programmwerken,

die sowohl Themen der Oper vorwegnahmen, als auch den Inhalt zumindest andeutungsweise <sup>erhalten</sup> vorwegnahmen. Das wohl großartigste frühromantische Beispiel dafür ist Webers Freischütz-Ouvertüre, deren Charakteristika wir wenigstens andeutungsweise zitieren möchten.

Prof. Robert Schollum

KEINE ANGST VOR MUSIK 42/1

Die Opernouvertüre

Schon anlässlich der Besprechung von Tanzformen sprachen wir etwas ausführlicher über die Form der Ouvertüre, die den alten Tanzfolgen, ~~mit~~ aber auch Folgen von Charakterstücken und dergleichen, oft vorangestellt wurde, so daß man in solchen Fällen ausdrücklich von Ouvertürensuiten spricht. Bevor wir uns heute der Ouvertüre als Bühnenwerk-Einleitung zuwenden, wollen wir ausnahmsweise in gedrängtester Form eine Art Geschichte der Ouvertüre geben. Nun, instrumentale und vokale Einleitungsstücke gab es zu Bühnenwerken, vor allem zu musikalischen, von Anbeginn an, und wenn es nur Fanfaren waren, die zur Aufmerksamkeit aufriefen. Die Form der sogenannten französischen Ouvertüre mit der Tempofolge langsam-schnell-langsam führte um 1650 der große Opernkomponist Lully ein. Ihr entgegengesetzt war die dreiteilige sogenannte neapolitanische Opernsinfonia der späteren Barockzeit mit ihrer Folge schnell-langsam-schnell, aus der sich - kurz gesagt - durch Einschaltung des Menuettes die Großgestalt der Symphonie entwickelte. Bahcs Zeitgenosse, der Theoretiker Matheson verlangt nun ausdrücklich - und kann dabei auf eine schon aufgekommene Praxis hinweisen - , daß zwischen Ouvertüre und nachfolgenden Szenen der Opernwerke eine Beziehung hergestellt werde, sei es, daß die Ouvertüre den Affekt der ersten Szene oder den <sup>H</sup>aupaffekt der Oper oder des Ballettes vorwegnimmt, sei es, daß Themen aus dem nachfolgenden Werk bereits in der Ouvertüre präsentiert und verarbeitet werden. 1752 fordert der Komponist und Theoretiker Quantz ausdrücklich , daß "eine Symphonie - so nennt man die Ouvertüre zu dieser Zeit noch oft - einigen Zusammenhang mit dem Inhalt der Oper, oder zum wenigsten mit dem ersten Auftritt derselben haben" müsse. Denken wir an Mozarts Ouvertüre zum "Don Giovanni", so merken wir, daß Mozart bereits unter Verzicht auf eine der gebräuchlichen Gestaltungen mit der Musik der dämonischen Schreckensszene beginnt und das folgende Allegro zwar nicht auf die Personen der Oper, aber doch auf <sup>ihren</sup> ~~seinen~~ Gehalt bezieht. Haydn - um einen Augenblick von der Oper abzuschweifen - bringt in seiner "Schöpfung" <sup>als Einleitung</sup> eine Darstellung des Chaos und ist damit in einer für seine Zeit großartigen, wenngleich nicht alleinstehenden Modernität geradezu Vorbild für die späteren romantischen Stimmungseinleitungen, die bewußt - wie <sup>z.B.</sup> etwa bei Wagner - <sup>oder Verdi = oft genug</sup> Vorbereitungen der Stimmung und nicht Ouvertüren im alten Sinn sein wollen. Die deutschen Romantiker schufen dann unter Zugrundelegung der Sonatenhauptsatzform eine Art von Programmwerken, die sowohl Themen der Oper vorwegnahmen, als auch den Inhalt zumindest andeutungsweise <sup>erhellen</sup> vorwegnahmen. Das wohl großartigste frühromantische Beispiel dafür ist Webers Freischütz-Ouvertüre, deren Charakteristika wir wenigstens andeutungsweise zitieren möchten.



Wenn wir vorwegnehmen, daß dem Stück die Sonatenhauptsatzform zugrundeliegt, so halten wir damit fest, daß Exposition, Durchführungsteil und Reprise deutlich erkennbar sind. Nicht ist damit aber gesagt, daß wir ein Schema auch nur annähernd so strenger Art suchen dürfen, wie es kurze Zeit vor allem für den jungen Beethoven und seine Nachahmer bestand. Vor allem würden wir mit den eingefahrenen Begriffen von Hauptsatz oder Hauptthema, Seitensatz oder Seitenthema usw. nicht mehr weiterkommen. Wir haben daher schon bald von erstem, zweitem und - eventuell - drittem Themenkomplex der Exposition gesprochen und wir haben ebenso bald darauf hingewiesen, daß eine möglichst ~~notenge treue~~ ~~oder sogar~~ substanzgetreue Reprise absolut nicht nötig ist, wenn es um die Verklammerung geht, die die Sonatenhauptsatzform in idealer Weise zu bieten vermag. Wir werden gleich merken, wie souverän Wagner die Großform als solche beherrscht und einsetzt, ohne daß er sich sklavisch an ein altes, wenngleich bewährtes Modell hielte oder davon einengen ließe.

Wagner hat das Vorspiel selber erläutert. Nach seiner Darstellung haben wir zunächst an den Aufzug der Meistersinger im festlichen Gepränge vor dem Nürnberger Volk zu denken. Das 1. Thema des 1. Komplexes mit der Tempovorschrift "sehr mäßig bewegt" ist unzweifelhaft das Hauptthema nicht nur der Ouvertüre, sondern des ganzen Werkes. Großartig ist die durch Abspaltung und Variation entstehende Fortführung des Kopfmotives: der Aufsteig im 2. Takt

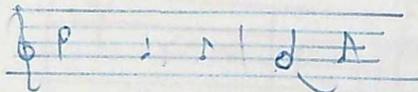


und seine sofort erfolgende Vergrößerung

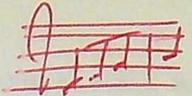
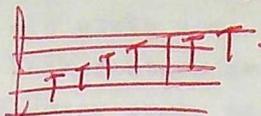


werden, wir wir das im Notenbeispiel 110 dargestellt

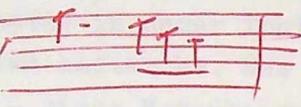
haben, zu einem langen Auf- und Abschwingen benützt, das sich nach und nach festsetzt und die Wiederholung des Themas herausfordert, die dann wieder anders weitergeführt wird. Sehen wir uns die ersten 13 Takte genauer an. Das Kopfmotiv: <sup>das</sup>



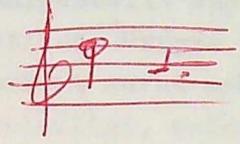
keine Anst 42/4

seiner Fortführung mit ihrem neuen Motiv   
und der sofortigen Vergrößerung 

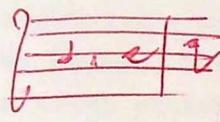
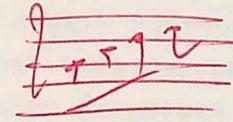
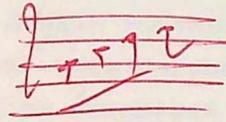
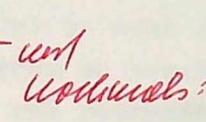
und nun das heteroführende Spiel mit diesem Motiv:

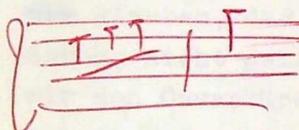
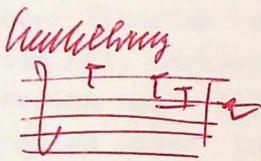
Wendehaus,  
also  
abwärts 

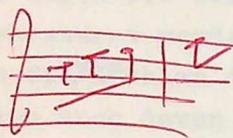
das mischgeschaltet  
als neuer Impuls  
das Kopfmotiv  
auf anderer Stufe  
und verläuft:

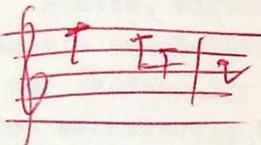
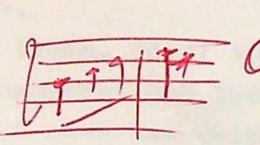
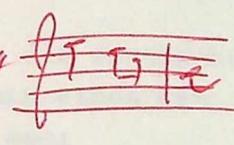


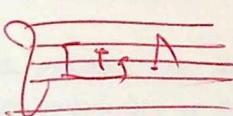
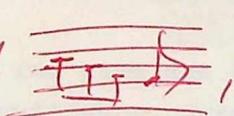
sieht wieder,  
einige Male,  
oder Aufstieg:

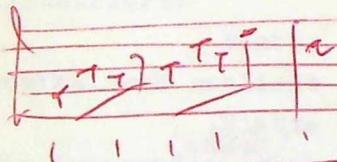
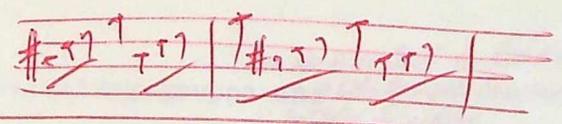
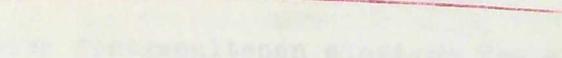
 und  und und  und

 Wendehaus 

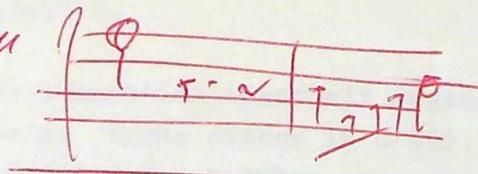
Aufstieg 

Abstieg  Aufstieg  Abstieg 

weitere Abstieg:  und  nur  
doppelter Aufstieg:

 und festsetzen   
auf dem   
Aufstieg:

und Interaktion des zweiten  
Themas in variierten  
gestalt:

 usw.

Aber wir dürfen nicht bei dieser meisterhaften Abspaltung an sich stehenbleiben, denn unzweifelhaft drückt sie etwas aus, stellt etwas dar: wir meinen, daß in diesem Auf und Ab das Volksfestgewoge brillant nachgezeichnet ist. Wir könnten mit einem Schuß Humor sogar sagen: das Festsetzen, das am Schluß der 1. Entwicklung geschieht, ist wie ein Zur-Ruhekommen der Menge für einen Augenblick, da nun, dargestellt durch das Kopfmotiv in neuer Tonlage, wieder eine neue festliche Gruppe von Meistersingern auftaucht. Daß sich das Aufstiegsmotiv sofort daran anhängt und *sich* auch - siehe Notenbeispiel III - der Baß daran beteiligt, entspricht der immer größer werdenden festlichen <sup>Er</sup>regung der Menge:

(Notenb. III spielen)

Es ist das wie ein einziges Drängen und Schieben...

Versuchen wir, festzuhalten, was uns an dieser Ouvertüre so sehr fesselt, so ist es - für den Kenner, den Wissenden - die durchwegs so herrliche Übereinstimmung zwischen packendem formalem Geschehen und packender Darstellung eines realen Geschehens, der Volksfestsituation nämlich. Und wir ~~wir~~ glauben, daß unser Eindruck von der Musik durch die formale Zergliederung nicht gelitten hat, sondern nur noch verstärkt worden ist. Hören wir den Ouvertürenbeginn und - bitte - denken Sie <sup>dabei</sup> auch an die thematische Arbeit - ja, wir möchten sagen: lassen Sie sich auch davon an- und erregen.

Platte, wird mitgebracht.

Auf der Dominante erscheint ein neues Thema, oder: inmitten des festlichen Jubels wird der Seufzer der Liebe vernehmbar: das Töchterlein eines der Meister sendet sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aus:

Platte

Aber unser Blick geht wieder der Menge zu, denn nun erscheint - wieder in der Haupttonart C-Dur gebracht - die Zunftfahne, durch Fanfaren musikalisch illustriert:

Platte

Musikalisch schließt sich nun eine Überleitungsgruppe an *in der 5. u. 6. Abt. u. 7. u. 8. Hauptleuchte*

Platte

*(Schluß)*  
Ein drängender, *in der 5. u. 6. Abt. u. 7. u. 8. Hauptleuchte* sich aus einem beharrlich festgehaltenen einzigen Ton entwickelnd, führt zum 2. Themenkomplex.

Platte

Dieser zweite Themenkomplex ist tonartlich ident mit Beethovens sogenannter Waldsteinsonate für Klavier. Beide Werke stehen in C-Dur, beide Werke bringen den Seitensatz in der Medianttonart E-Dur. In unserer Ouvertüre ist's der Abgesang des "Preisliedes" in instrumentaler Fassung.

Platte

Weiter heißt es bei Wagner, daß ~~WMM~~ eifrige Lehrbuben mit kindischer Gelehrttuerei vorlaut dazwischenfahren und die Herzensergießung stören: es entsteht Gedränge und Gewirr. Führen wir das weiter aus, so stellen wir fest, daß natürlich auch diese störenden Lehrbuben zum Meistersingerkreis gehören, ja, seine geistige Verkleinerung sind. Ziehen wir daraus die musikalische Konsequenz, so muß nun das Hauptthema, das Meistersingerthema, in verkleinerter Gestalt und natürlich auch anderer Tonart erscheinen. Sicher merken Sie, wo wir hinauswollen: mit dieser Verarbeitung, weil charakteristischen Umgestaltung des Themas, beginnt der Durchführungsteil. Was wird gegen die Buben gestellt? Nun, natürlich die "unruhigere Nuance" des Liebesthemas. Blicken Sie, bitte, auf Notenbeispiel 112. Hören Sie zugleich den Beginn der Durchführung.

Platte

Der Liebesseufzer - wir erkennen: es ist der mehrmals wiederholte lange Ton - klingt auf:

Platte

Das von Wagner so bezeichnete "Kunstmotiv" - siehe Notenbeispiel 113 - wird in den Wirbel hineingezogen; seine Umgestaltung entbehrt des großen Schwunges des ~~Wagner~~ Originalen - sie ist eben so, wie sich Buben große Dinge in ihrem kleinen Gehirn vorstellen.

Platte

Als Gegenstimme dazu erscheint ein Motiv, das, auf Beckmesser bezogen, in der Oper den Text "Scheint mir nicht der Rechte" unterlegt haben wird. Am Höhepunkt des Trubels erscheint das Meistersinger-~~thema~~ <sup>Thema</sup> - nun, hier beginnt die Reprise, aber da sie quasi mitten hineingeworfen wird in ein noch laufendes anderes Geschehen, können wir von einer "verschleierte Reprise" sprechen, wie das seit dem späten Beethoven immer wieder vorkam. Die Beruhigung tritt erst ein, wenn nun, nicht in E-, sondern völlig traditionsgemäß in der Haupttonart C-Dur, das Liebesthema in der Oberstimme und, zugleich, das Meistersingerthema im Baß, erscheinen und Konsolidierung, und Vereinigung von Liebe und Meistergesang solcherart darstellen. Hören Sie das geschilderte Stück.

Platte.

Aber wir bringen noch einen Nachtrag. An dem eben vorgeführten kombinatorischen Höhepunkt geschieht noch weiteres: das Festmotiv, von dem wir ~~wagner~~ bei Erläuterung der Exposition sagten, es stelle die Zunftfahne vor - dieses Festmotiv also wird in verkleinerter Form den beiden genannten Themen, dem Meistersinger- und dem Liebesthema noch als 3. Thema hinzugefügt: im Notenbeispiel 114 haben wir den Beginn dieses Geschehens aufgezeichnet und wir wollen es Ihnen auch klanglich nochmals vorführen.

Platte

Bis zum noch ziemlich fernen Schluß des Vorspiels kombiniert Wagner immer wieder von neuem die Hauptthemen - wir sagen ausdrücklich: die Hauptthemen, denn die Themen des 2. Komplexes, das Liebesmotiv und seine "unruhige Nuance", das Leidenschaftsmotiv, bleiben ausgeschaltet - miteinander sowie mit Motiven, die er in der Durchführung neu gebracht hatte. Das ist doch eigentlich merkwürdig: eine deutliche Reprise, die andererseits die Themen über die Durchführung hinaus von neuem in Kombinationen aufnimmt und weiterführt bis zum letzten Takt. Wie sollen wir da formal zu einer Festlegung kommen? Die Antwort ist nicht einmal so kompliziert, wenn wir nicht in starren Formeln denken. Wagner gelingt ein großartiges, ein nahezu unnachahmliches Meisterstück: variierte ~~und~~ ~~em~~ Reprise, noch dazu als "verschleierte Reprise eintretend, und Fortführung der Durchführung werden zu einem einzigen Ganzen vereinigt. Man kann sagen: Reprise auf der Basis einer gesteigerten, die Themen im Prinzip wieder wie in der Exposition verwendenden Weise; denn in der Durchführung war ja vor allem das Meistersingerthema arg zerzaust worden. Nun aber, wie gesagt, kommen die Themen wieder, soweit es das Kombinieren erlaubt, in der Gestalt der Exposition zum Vorschein und damit sprechen wir zu Recht von der Reprise der Exposition. Aber die zahlreichen Kombinationen sind Durchführungselemente - und so sagen wir eben: Reprise und Fortführung der Durchführung sind hier zu einem nahtlosen und grandiosen Ganzen geworden. Hier erweist sich Wagner nun, wie wir schon einmal sagten, durchaus als Fortführer Beethovenscher Techniken, denn Beethoven war es ja, der ab der Eroica nach der Reprise die Durchführung als oft riesige Coda wieder aufgegriffen hatte. Wagner geht noch weiter: er bringt keine substanzgetreue Reprise und dann eine Coda, sondern vereinigt die beiden Elemente in - das kann man wohl sagen - atemberaubender Steigerung. Noch weitere Gedanken zur Form bringt Alfred Lorenz, der z.B. nachweist, daß der Teil/bis zum Erscheinen des Zunftthemas in Barform, also 2 Stollen und Abgesang, gegliedert ist. Er ist auch der Meinung, daß die Reprise später begänne, als wir es annehmen, nämlich erst in dem Moment, in dem die drei Themen kombiniert werden. Auch das ist eine durchaus vertretbare Auffassung. Aber er ist unserer Meinung, daß wir es mit einer Sonatenhauptsatzform unter Weglassung der genauen Wiederholung der Exposition als Reprise zu tun haben. Wir gingen mit unserer Auffassung etwas andere Wege, aber das hat nicht viel zu sagen, da wir im Prinzip die Gestalt einer Handlungsovertüre in Sonatenhauptsatzform aufzeigen wollten und sonst nichts.

In weiterer Folge haben sich die Komponisten immer mehr für Vorspiele entschieden, die stimmungsvorbereitend sein sollten, und

oft genug mußten einige Takte genügen. Wenn etwa in Straussens "Salome" nach 2 charakteristischen Orchestertakten schon Narraboth singt "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!", so ~~man~~<sup>sind</sup> damit die Karten auf den Tisch gelegt, weiß man, worum es in der Folge gehen wird und ist - könnten wir sagen - die Ouvertüre beendet.

Platte, wird mitgebracht

Also auch hier: jegliche Freiheit, und richtig ist, was am besten überzeugt.