

Eugen Brixel

Pro und kontra Transkription

Versuch über den Stellenwert der Blasorchesterbearbeitung in Geschichte und Gegenwart

(1) Einführung, Definition, Prämisse

Der folgende Text beruht auf einem Vortrag, den der Autor am 28. Juli 1995 während der 7. WASBE-Konferenz in Hamamatsu (Japan) gehalten hat. (Originaltitel: Original Band Compositions vs. Transcriptions. A European View)

Die Frage der Transkription im Bereich der Blasmusikliteratur ist ebenso komplex wie problembeladen. Versteht man unter Transkription allgemein die Übertragung, Bearbeitung oder Einrichtung eines Musikwerkes für ein anderes als das vom Komponisten ursprünglich vorgesehene Medium, so beinhaltet diese Definition eine Vielzahl von musikästhetischen, formalen, historischen oder aufführungspraktischen Aspekten. David Whitwell, amerikanischer Blasmusikforscher, Dirigent und Herausgeber einer achtbändigen Blasmusikgeschichte, hat die Komplexität und Problematik der Blasorchester-Transkription auf den Punkt gebracht: »Die Frage der transkribierten Musik ist kompliziert. Während strenge Ästhetiker bestreiten, daß Transkriptionen... repräsen-

tativ für die ursprüngliche schöpferische Idee sein könnten, spielen Transkriptionen in der Musikgeschichte doch eine derart herausragende Rolle, daß es unmöglich scheint, dieses Thema im Blasmusikbereich gänzlich zu ignorieren. Allerdings gibt es zwei grundlegende Einschränkungen. Zum einen soll die Transkription aus ästhetischem Blickwinkel das Originalwerk in voller Gestalt wiedergeben... Zum zweiten soll das Verhältnis der Transkription zum Originalwerk beim Konzert im Zuhörer... die Fähigkeit schaffen, das Blasorchester selbst als musikalisches Medium zu akzeptieren...¹

Ästhetiker und Puristen argumentieren gegen die Blasorchester-Transkription einerseits mit dem Hinweis auf mangelnde Kreativität oder allzu sorglose Trivialisierung des Originals. Andererseits wird auch der formzerstörerische Aspekt kritisiert, ebenso wie die bläserische Adaptierung von Vorlagen, die in ihrer originalen Faktur der Ausführung durch Blasinstrumente

oft geradezu diametral zuwiderlaufen. Nicht zu Unrecht wurde deshalb immer wieder die Überwindung derartiger Blasorchesterbearbeitungen, meist in Form dubioser Potpourris oder Quodlibets, gefordert und eine originale bläuserspezifische Spielliteratur als anzustrebendes Ziel des Blasorchestermusizierens postuliert: »Die alte Blasmusik unserer Kapellen ist zum größten Teil gar keine *Blasmusik*«, hieß es in einem programmatischen Manifest der Originalblasmusik der frühen vierziger Jahre.² »Unsere Kapellen und geschäftstüchtige Verleger bezogen ihre Werke vielmehr aus anderen Bereichen der Tonkunst, von der Oper, der Operette, der sinfonischen Musik, der Ouvertüre, vom Liede jeglicher Gattung, von kleinen Stimmungsbildern u. a. m. Dies alles wurde nun für Blasmusik »arrangiert«, das heißt so zurechtgemacht und gesetzt, daß es für Blasorchester spielbar wurde. Die *Form* spielte bei diesem Vorgang kaum eine Rolle, obwohl diese für jedes Kunstwerk wesentlich ist, ja in den meisten Fällen wurde

die ursprüngliche Werkform gewaltsam zerstört, mußte zerstört werden, weil ja eine Blaskapelle beispielsweise nicht eine ganze Oper einfach übernehmen konnte, sondern nur einzelne, besonders gefällige und charakteristische Melodien oder Motive daraus verwandte. Solche sind in der Regel zu kurz, um auf sich gestellte Stücke abzugeben, und so kamen denn die Potpourris und Fantasien zustande. Ob die zu solchen Melodiensträußen zusammengestellten Motive dem Charakter der Blasinstrumente entsprachen, wurde in den seltensten Fällen gefragt...«

Das Hauptargument gegen die Blasorchesterbearbeitungen und für eine Originalblasmusik lag und liegt aber vor allem darin, daß Bearbeitungen, mögen sie noch so professionell und perfekt sein, eine echte Weiterentwicklung der betreffenden Musikgattung ausschließen. Dem retrospektiven Wesen jeder Bearbeitung ist daher musikalische Innovation oder eine avantgardistische Tendenz inadäquat. Daß die Bestrebungen nach einer künstlerischen Emanzipation der Blasmusik durch Transkriptionen verhindert werden, versteht sich von selbst. Der Schweizer Albert Häberling, einer der vehementesten Verfechter bläsergerechter Literatur seit den fünfziger Jahren, hat den imitatorischen Charakter der Transkription in die Nähe der Verfälschung gerückt und jede Bearbeitung als musikalisches Surrogat abgelehnt. »Ersatz ist nicht vollwertig«, meinte Häberling im Hinblick auf die Transkription,³ Ersatz ist nicht ernst zu nehmen...« Weniger rigoros sieht Wolfgang Suppan diese Problemstellung, wenn er einschränkend argumentiert: »...Ersatzlösungen hatten so lange ihre Berechtigung, als Originale nicht zur Verfügung standen, als die »Ersatzlösung«

die einzige Chance war, neue Werke und neue Komponisten in breiteren Kreisen der Bevölkerung bekanntzumachen...⁴

Nichtsdestoweniger steht für Albert Häberling Blasorchesterbearbeitung in striktem Widerspruch zu dem Bemühen um eine künstlerische Aufwertung des Mediums Blasmusik an sich. In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, ob diese apodiktische Aussage Albert Häberlings nicht beispielsweise bei Claire Grundmans brillanter Blasorchesterfassung des »Divertimento« von Leonard Bernstein zu relativieren wäre.

Historischer Aspekt

Trotz vieler Einzeldarstellungen zur historischen Entwicklung der Bearbeitung aus aufführungspraktischer Sicht steht bis heute eine umfassende Kulturgeschichte der Transkription immer noch aus. Seit der Einführung der Notenschrift im 12. Jahrhundert kennt die Musikgeschichte unzählige Beispiele für Bearbeitungen in den verschiedensten Formen, Varianten und Gattungen: von der »Parodie-Technik« des 15. und 16. Jahrhunderts führt der Weg über die Canzonen der venezianischen Meister des 16. Jahrhunderts und in der Folge den mehr oder minder freien Bearbeitungen des Barock bis zur Fantasie, Paraphrase und zum Potpourri, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ihren eigentlichen Höhepunkt erleben. Bekanntlich hatte Heinrich Schütz Bearbeitungen von Monteverdi-Madrigalen in seine eigenen Kompositionen aufgenommen, hatte Bach das Oboenkonzert von Alessandro Marcello zu einem Klavierkonzert umgearbeitet, bevor Franz Liszt in seinen Klavierfantasien Schubertscher Lieder in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts den Begriff »Tran-

skription« in die musikalische Terminologie dieser Epoche einführt. In der Entwicklungsgeschichte des Bläserensembles ist die Bearbeitungspraxis bis in die Zeit des Barock zurückzuverfolgen. Die Stadtpfeifer des 16. und 17. Jahrhunderts kannten die Problematik der Bläserbearbeitungen im wesentlichen zwar noch nicht: ihr breitgefächertes bläserisches Instrumentarium und die zu dieser Zeit übliche Ad-libitum-Besetzung schlossen noch alle Möglichkeiten bläserischer Ausführungen ein.

Als jedoch zur Mozart-Zeit die Harmoniemusiken, in der Regel Bläseroktette aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten, zu den Trägern des bläserischen Geschehens wurden, rückten damit die Bläserbearbeitungen immer mehr ins Zentrum der damaligen Musizierpraxis. Es wurde üblich, Teile aus Opern ebenso wie andere Kompositionen für Harmoniemusik zu bearbeiten, um diesen Werken dadurch eine größere Popularität zu verleihen.⁵ Harmoniemusik-Transkriptionen wurden somit immer mehr zum Vehikel für die Verbreitung musikdramatischer Novitäten. Nicht nur Mozarts Zeitgenossen, vor allem die an der Wiener Hofkapelle wirkenden Bläser Joseph Triebensee und Johann Nepomuk Wendt, sowie später unter anderem H. G. Ehrenfried, G. F. Fuchs, J. Stumpf, C. A. Göpfert brachten Harmoniemusik-Bearbeitungen von Teilen aus Mozart-Opern in Umlauf. Auch Mozart selbst bediente sich gerne dieser Methode, um auf diese Weise seine Bühnenwerke rasch einem breiteren Publikum bekanntzumachen. Der in diesem Zusammenhang immer wieder zitierte Brief, den Mozart am 20. Juli 1782 an seinen Vater nach Salzburg schrieb, bezeugt die positive Einstellung des Komponisten gegenüber der zu seiner Zeit

üblichen Transkriptionspraxis:

»Nun habe ich keine geringe arbeit, bis Sonntag acht tag muß meine Opera (»Einführung«) auf die harmonie gesetzt sein sonst kommt mir einer bevor und hat anstatt meiner den Profit davon... Sie glauben nicht wie schwer es ist so etwas auf harmonie zu setzen, daß es den blaßinstrumenten eigen ist und doch dabey nichts von seiner Wirkung verloren geht...«⁶

Mit dem Aufkommen stark besetzter, zumeist militärischer Blasorchester im 19. Jahrhundert wuchs auch die Notwendigkeit der Repertoire-Erweiterung und damit der Beliebtheitsgrad an populären Blasorchesterbearbeitungen rapid an. Während Originalkompositionen für Militär- bzw. Blasorchester

in dieser Zeit nur von peripherer Bedeutung sind, erlebt die Blasorchester-Transkription eine wahre Hochblüte. Militär- und Regimentskapellmeister, etwa Wilhelm Wieprecht in Preußen, Andreas Leonhardt in Österreich, F. Dunkler jr. in den Niederlanden, Anton Dörfeld in Rußland, Carafa de Colobrano in Frankreich u. v. a. m. sorgen mit ihren routinierten Blasorchesterbearbeitungen für eine wahre Flut an derartigem Musiziergut. Die Exponenten der europäischen Musikszene des 19. Jahrhunderts begrüßten vielfach diese Entwicklung, und selbst Eduard Hanslick, dessen Schriften zur Musikästhetik rigorose und kritische Maßstäbe setzten, sprach in dieser Beziehung von der »missionarischen« Funktion der Militärmusik, fügte aber mahnend hinzu:

Clarinetto I in B.

Zwei Sätze

aus der Cis moll- (Mondschein-) Sonate.

L. van Beethoven, Op. 27, No. 2.
Für Instr.-Musik bearb. v. K. Kneffel.

Édition Louis Oertel, Hannover.
Louis Oertel & Co. London W. 24 Great Marlborough street. L. 3900 O.

Abdruck verboten!
Printed by W. Ingham, Leipzig.

Klarinettenstimme einer Transkription der »Mondschein-Sonate« von Ludwig van Beethoven

DIVERTIMENTO

for Symphonic Band

I. SENNETS AND TUCKETS

LEONARD BERNSTEIN
Transcribed by
CLARE GRUNDMAN

Allegro non troppo, ma con brio (♩ = 100)

* The four snare drums of different pitches are to be played by one player except where otherwise indicated.
© Copyright 1968 by Leonard Bernstein.
Band Transcriptions © Copyright 1994 by Leonard Bernstein.
John Crampin, Inc., Publisher.
Sammy & Hanks, Inc., Sales Scheduling Agent.
All rights reserved.

**Erste
Partiturseite des
»Divertimento«
von Leonard
Bernstein
(Transkription von
Clare Grundman)**

es Transkriptionen gibt, die auch aus heutiger Sicht aufgrund ihrer historischen Bedeutung durchaus aufführens-wert sind. Ein Beispiel dafür ist die von Riefenstahl 1856 instrumentierte Militärmusik-Fassung von Richard Wagners »Tannhäuser«-Ouverture. Die Tatsache, daß der Komponist selbst diese Bearbeitung mit Interesse hörte, die Wahrscheinlichkeit, daß dies überhaupt die erste Blasorchester-Bearbeitung dieser Ouverture war und das Faktum, daß sich in dieser Instrumentation teilweise eine Epoche der Blasmusikgeschichte widerspiegelt – all diese Aspekte zusammen gäben der Ausführung dieser Bearbeitung einen interessanten erzieherischen Wert...¹³

Wie Franz Liszt und Richard Wagner, so wußten auch Anton Bruckner und Johannes Brahms Blasorchesterfassungen oder -aufführungen ihrer Werke manches abzugewinnen. Während Johannes Brahms seinem Verleger Simrock empfiehlt, seine »Akademische Festouverture« von einem versierten Militärkapellmeister für Militärmusik arrangieren zu lassen,¹⁴ besorgten Gasparo Spontini und Giacomo Meyerbeer selbst die Blasorchesterinstrumentationen ihrer Opernmärsche.

»In den Gartenconcerten oder sonstigen außerdienstlichen Productionen sind die Militärorchester am meisten in der Lage, rein künstlerische Zwecke zu verfolgen... Gibt man Orchesterwerke, dann möge man sich mit unerbittlicher Strenge an die Instrumentierung des Autors halten. Die Freude, einen Beethoven oder Mendelssohn im Repertoire von Regimentskapellen zu erblicken, wird dem Hörer nicht selten dadurch verbittert, daß er seine Lieblinge in einer willkürlichen Instrumentierung wiederfindet...

Es ist die Macht der Gewohnheit, daß Regiments-Capellmeister gleichsam nur in Harmoniemusik zu denken vermögen; und in diese ihre musikalische Muttersprache alles Fremde ohne weiteres übersetzen...⁸

Franz Liszt stand der Bearbeitungspraxis durchaus aufgeschlossen gegenüber⁹ und auch Richard Wagner, der häufig Militärkapellmeistern Interpretationshinweise zu seinen Werken gab,¹⁰ willigte gerne ein, bestimmte Teile aus seinen Opern »auf entsprechende Art zu effektvollen Militär-Musiknummern

verwenden«¹¹ zu lassen. Daß im 19. Jahrhundert auch prominente Dirigenten, wie etwa Hans von Bülow, der Aufführung sinfonischer Werke durch die Regimentskapellen in Blasorchesterbearbeitungen keineswegs ablehnend gegenüberstanden, ist bekannt.¹² Die musikhistorische Bedeutung dieser Blasorchesterbearbeitungen unterstreicht David Whittell aus heutiger Perspektive im Zusammenhang mit der Rezeptionsgeschichte der Musik Richard Wagners:

»Es wurde selten in Diskussion darauf hingewiesen, daß

Selbst in einer Zeit, da die Originalkompositionen für Blasorchester die früheren Blasorchesterbearbeitungen weitgehend verdrängt hatten, sprach sich noch Richard Strauss¹⁵ für die Transkriptionen seiner Werke für großes Blasorchester aus. In einem Brief¹⁶ erklärte sich Richard Strauss »...mit Vergnügen einverstanden, daß in dem von Ihnen geplanten Konzerte meine Tondichtung... in einer Bearbeitung für Militärorchester zur Aufführung gelangt. Ich selbst habe des öfteren im Auslande zum Beispiel in Neapel, Barcelona, Venedig

meine sinfonischen Werke so teils gehört, teils selbst dirigiert, sie eignen sich sehr gut für Blesorchester, vorausgesetzt, daß dasselbe genügend stark und reichhaltig besetzt und das Arrangement fachgemäß ist...«

Welchen Stellenwert die Blesorchesterbearbeitung in den Konzertprogrammen von Militärkonzerten noch in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts einnahm, dokumentiert ein Militärkonzert, das Anfang Oktober 1937 in Berlin stattfand und in der Folge in Stuttgart wiederholt wurde. Bei diesem Großkonzert wirkten Musikkorps aus Italien,¹⁷ Ungarn¹⁸ und Deutschland¹⁹ mit, wobei unter den 15 Programmnummern des Abends sich nur ein einziges Originalwerk für Blesorchester (»Fantasia Hungaria« von Alexander Frigedy) befand. Der Bogen der Darbietungen spannte sich von Rossini über Weber, Wagner bis zu Richard Strauss. Originalblasmusik, um diese Zeit bereits allenthalben vehement gefordert, schien bei offiziellen musikalischen Ereignissen nicht repräsentativ genug und deshalb wohl auch nicht gefragt.

(Fortsetzung folgt)

Anmerkungen

- ¹ D. Whitwell, A new History of Wind Music. Evanston, Illinois, USA, 1972, S. 77.
- ² L. Blumberger, Neue Blasmusik – ein Programm; in: Die Volksmusik, 9 A, September 1941, S. 199.
- ³ Neue Wege im bläserischen Musizieren und in der Programmgestaltung, Vortragsmanuskript, Uster 1952.
- ⁴ W. Suppan, Bearbeiten, Arrangieren, Neu-Instrumentieren; in: Die Blasmusik, 45 Jg., Nr. 6, Juni 1995, S. 171.
- ⁵ Vgl. dazu: W. Suppan, Die Verbreitung und Popularisierung von Kompositionen Mozarts mit Hilfe der Bläserharmonie und des konzertanten Blesorchesters; in: Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhun-

dert, hg. von F. Csobádi u. a., Anif/Salzburg 1991.

- ⁶ Mozart, Briefe und Aufzeichnungen; hg. v. W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel... 1963, Bd. 3, S. 213.
- ⁷ E. Hanslick, Österreichische Militärmusik; in: Aus dem Konzertsaal, Wien 1870, S. 52f.
- ⁸ dito.
- ⁹ Vgl. dazu: W. Suppan, Blesorchesterbearbeitungen Lisztscher Werke; in: Liszt-Studien I, Graz 1977, S. 179–202.
- ¹⁰ Vgl. dazu: E. Rameis, Richard Wagner und die k.u.k. Militärmusik; in: Österr. Blasmusikzeitung 1972, H. 3., S. 5. Weiters E. Brixel, Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik; in: Alta Musica, Bd. 8 (Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen

Richard Wagners, hg. von W. Suppan), Graz-Tutzing 1985.

- ¹¹ R. Wagner, Sämtliche Briefe; hg. von G. Strobel und W. Wolf, Leipzig 1967, Bd. 1, S. 589.
- ¹² Vgl. dazu den Brief von H. v. Bülow an Gottfried Piefke anlässlich der Aufführung von Beethovens 8. Sinfonie durch die Regimentsmusik... (1853)
- ¹³ D. Whitwell, A new History of Wind Music; a.a.O., S. 77.
- ¹⁴ Brief Brahms an Simrock vom 2. 10. 1880.
- ¹⁵ Vgl. dazu: W. Suppan, Werke von R. Strauss in Bearbeitungen für Blesorchester; in: Hoerburger-Festschrift = Neue ethnomusikologische Forschungen, Laaber 1977, S. 61–70.
- ¹⁶ Brief vom 23. 5. 1936, auszugsweise und als Faksimile

veröffentlicht in: Deutsche Militär-Musiker-Zeitung 62/43, Berlin 26. 10. 1940.

- ¹⁷ Musikkorps der Königlich Italienischen Carabinieri, Dirigent Commendatore Cirenei, Musikkorps der Königlich Italienischen Guardia di Finanza, Leitung Commendatore D'Elia.
- ¹⁸ Musikkorps des Königlich Ungarischen I. Honwed-Infanterie-Regiments »Maria Theresia« unter Stabskapellmeister Figydy.
- ¹⁹ Musikkorps des Infanterie-Regiments 119 (Adolf Schulz), das Musikkorps des I.R. 13 (Hans Schmidt), das Trompeterkorps des Artillerie-Regiments 25 (Obermusikmeister Georgy) und das Trompeterkorps des Cavallerie-Regiments 18 (Musikmeister Wehmeyer).

Erste Partiturseite der »Grossen Fantasie aus Richard Wagners »Walküre« von Arthur Seidel

4 **GROSSE FANTASIE**
AUS
Richard Wagners »Walküre.«
A. Seidel.

Abkürzungen
genetlich verstehen

Pistone in Es.
Cornette I & II in B.
(Flügelhörner)
Althörner in Es.
Tenorhörner in B.
Euphonium.
Bäse.
Trombe I & II in Es.
Trombe III & IV in Es.
Trombe basse in B.
Coral I & II in Es.
Coral III & IV in Es.
Flauto I.
Flauto II.
Oboe.
Clarinete in As.
Clarinete in Es.
Clarinete I in B.
Clarinete II in B.
Clarinete III in B.
Fagott.
Tromboni I & II.
Tromboni III & IV.
Tambour petit.
Tambour grand.
Tympani Es & B.

Largo marcato. (Sehr breit und markiert.)
Vivace tempestoso. (Lebhaft beflügelt.)

Verlag von Louis Oertel, Bamberg.
L. 1044 O.
Druck von C. & R. Röder GmbH, Leipzig.