

Albert Loritz

# Beschäftigung mit dem Original

## Zur Frage von Bach-Bearbeitungen für Blasorchester (2. Teil)

Im ersten Teil seines Aufsatzes (CLARINO 7-8/2000) beschäftigte sich der Autor zunächst mit Wesensmerkmalen Bach'scher Musik, die für das gewählte Thema relevant sind, und skizzierte dann, welche Werke sich grundsätzlich für eine Blasorchesterbearbeitung eignen. Seine Umschau »Was bietet der Markt?« begann Loritz mit der Vorstellung zweier Typen von Transkriptionen (Verschandelung des Originals, stilistischer Missgriff). Der nun folgende Text setzt mit der Vorstellung einer dritten Variante des Bearbeitens ein.

### Klangorgie

Anknüpfungspunkt und Inspirationsquelle für diese Spielart der Bach-Bearbeitung ist ohne Zweifel die Transkription der Toccata mit Fuge, d-Moll, BWV 565, welche der Dirigent Leopold Stokowski für »sein« Philadelphia Orchestra schuf. Einer breiten Öffentlichkeit wurde diese Arbeit durch die Verwendung in Walt Disneys Film »Fantasia« (1940) bekannt. Das Hauptmerkmal dieser Form der Bearbeitung besteht darin, dass alle zur Verfügung stehenden technischen und klanglichen Möglichkeiten des modernen Sinfonieorchesters genutzt werden, um ein gleichzeitig kolossales wie schillerndes Klanggemälde entstehen zu lassen – ohne Rücksicht auf historische oder stilistische »Erfordernisse«. Dass das Ergebnis **fasziniert**, ist unbestritten, dass Bachs Musik auch diese Transformation aushält, spricht für ihre Qualität!

Nur eine ganz kleine Zahl aus der Liste der Bach'schen Werke bietet sich für diese »spektakuläre« Spielart der Bearbeitung an: Es sind dies

die Werke, in denen eine gewisse technische Virtuosität kombiniert ist mit auffallender Freiheit in der Formgestaltung und/oder der Harmonik. Solche Stücke ordnet man in der Terminologie der Zeit dem »stylus phantasticus« zu, sie stammen aus Bachs Sturm-und-Drang-Zeit und stehen der Improvisation nahe mit ihrem stetigen Balancieren zwischen geplanten und unvorhergesehenen musikalischen Ereignissen. Stellvertretend zwei Werke: die genannte Toccata mit Fuge BWV 565 und »Allein Gott in der Höh sei Ehr«, BWV 715, einer der frühen (Arnstädter) Choräle für Orgel, die gekennzeichnet sind durch kühne Harmonisierungen und improvisatorische »Ausbrüche« jeweils zwischen den einzelnen Zeilen der Chormelodie.

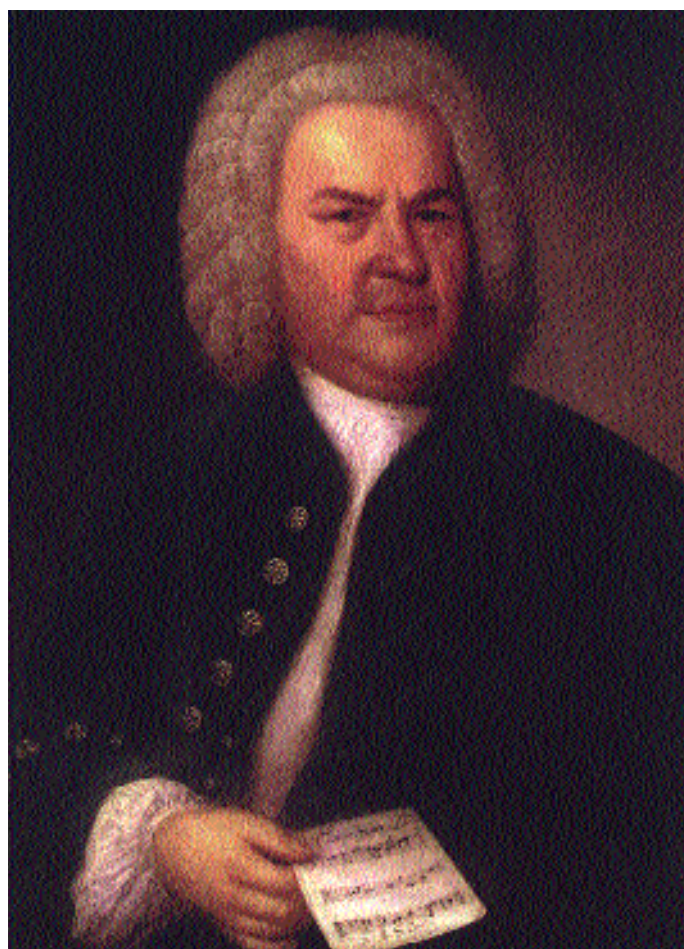
Eine »Klangorgie« zu entfachen ist natürlich für ein modernes Blasorchester genauso interessant wie für ein Sinfonieorchester... Während mir von den letztgenannten Chorälen aus Bachs Jugendzeit keine Blasorchesterfassungen bekannt sind, hat man beim »Mega-Hit« Toccata

und Fuge in d-Moll wieder die Qual der Wahl. Höchstklassenblasorchester können wählen zwischen den Bearbeitern Dupont, Hindsley, Leidzén. Alle diese Bearbeitungen stellen so hohe Ansprüche, dass sie eigentlich nur für ambitionierte Konzertblasorchester in Frage kommen, die in allen Regis-

tern (Doppelrohrblattinstrumente, tiefe Holzblasinstrumente!) bestens besetzt sind. Für alle anderen gilt: Finger davon lassen. Weder Bach noch die Zuhörer haben stümperhafte Interpretationen verdient.

### Übertragung nach dem Vorbild literarischer Übersetzung

Hier hat man es mit dem Gegenmodell zum soeben besprochenen Typus zu tun: dort hemmungslose Klanglust, jetzt Sachlichkeit, dort Herausstellen der Phantasie und Raffinesse des Bearbeiters, jetzt bescheidenes Zurücktreten des Bearbeiters und bewusstes Respektieren des Originals und seines historisch-stilistischen Kontexts. Gemäß dem Übersetzergrundsatz »so wörtlich wie möglich, so frei wie nötig« verzichtet man auf stilfremde Zutaten und Eingriffe. Dies ist oft nicht leicht und hängt



Johann Sebastian Bach



vor allem damit zusammen, dass der Instrumentenvorrat und die Klangfarbenpalette des modernen Bläserorchesters nicht so ohne weiteres »kompatibel« mit dem barocken Original sind. Es wird also zwangsläufig zu Kompromissen kommen müssen!

Die reinsten Beispiele für den Typus des »werkgetreuen« Bearbeitens und Instrumentierens Bach'scher Musik für Bläser finden sich naturgemäß bei den Editionen, die nicht das komplette »bunte« Bläserorchester zu Grunde legen. Musterbeispiele findet man zum einen unter den Bach-Bearbeitungen aus dem Umkreis der Posaunenchorzene der evangelischen Kirche (zum Beispiel »J. S. Bach: Suiten, Märsche und Lieder«, eingerichtet von Rolf Schweizer, Bärenreiter, 1990), zum anderen in den Bläserkammermusik-Reihen einschlägiger Verlage, zum Beispiel der »Musizierstunde« des Verlags Rundel.

»Philologisch korrekte« Bach-Bearbeitungen für die komplette Bläserorchesterbesetzung machen nur einen geringen Teil der angebotenen Transkriptionen aus. Stellvertretend sei Percy A. Graingers Instrumentation der Choralbearbeitung »O Mensch, bewein dein Sünde groß«, BWV 622 (neu bei R. Smith & Co.), genannt, in der die vier originalen Stimmen ihrer Lage entsprechend (SATB) einfach auf die »passenden« Vertreter der einzelnen Instrumentengruppen verteilt werden. Ganz unspektakulär präsentiert Grainger in seiner Reihe »Chosen Gems for Winds« (other people's music) von ihm als wertvoll empfundene Musik in Bearbeitungen für Bläserorchester und Bläserensembles.

#### Klärende Zwischenbemerkung

Die vorangegangenen und folgenden Ausführungen und Wertungen dürfen auf keinen Fall als Ablehnung einer kreativen Auseinandersetzung mit dem Bach'schen Werk verstanden werden. Im Gegenteil! Anspruchsvolle



Notenbeispiel 3: »Riccercar à 6« aus dem »Musikalischen Opfer« BWV 1079, für Orchester gesetzt von Anton Webern

Kompositionen, welche Bach'sche Vorlagen verarbeiten, musikalisch kommentieren, verfremden, mit anderem musikalischem Material konfrontieren würden, wären höchst willkommen!

Warum schreibt beispielsweise keiner in einer der Tonsprachen unserer Zeit für Bläserorchester eine »Toccatà über eine berühmte Toccatà Bachs« und stellt das jedem Zuhörer vertraute Ausgangsmaterial in einen überraschenden, **neuen Kontext**?

Einen kleinen – künstlerisch aber weniger überzeugenden – Beitrag zu dieser Idee lieferten Ray Farr und Kevin Lamb mit ihrer 1984 bei Studio Music erschienenen »Toccatà in d minor«. Es ist nicht damit getan, einem mehr oder weniger unveränderten Bach'schen Original einfach eine Rock-Schlagzeug-Begleitung zu unterlegen. Solche »Lösungen«, für die es Dutzende von Beispielen gibt, sind in Wirklichkeit nur Anbiederungen an den Zeitgeist. Sie haben mit eigenschöpferischem Beitrag nicht das Geringste zu tun.

Eine kreative Auseinandersetzung mit dem Bach'schen Werk kann natürlich auch darin bestehen, dass man sich als Bearbeiter intensiv mit einem ganz bestimmten Stück beschäftigt und es beispielsweise in einer besonders durchdachten Instrumentierung präsentiert. Die nun an letzter Stelle vorzustellende Bearbeitungs-Spielart soll dies zeigen:

#### Analytische Instrumentation

Wieder soll ein Vergleich den Sachverhalt verdeutlichen: Stellen wir uns vor, man würde beim Studium eines komplexen Werks mit leuchtenden Textmarkern Einzelnennungen in der Partitur vornehmen... Mit rotem

Stift würde man vielleicht alle Einsätze des Hauptthemas kennzeichnen, mit grünem die des zweitwichtigsten musikalischen Gedankens. Mit blauer Farbe würde man alle obligaten Kontrapunkt-motive markieren, mit gelber Farbe dagegen freie Fortspinnungen. Wichtige Abschnitte würde man grau schraffieren, andere dagegen unbezeichnet lassen.

Nichts anderes geschieht bei der analytischen Instrumentation. Die zur Verfügung stehenden Instrumente werden so eingesetzt, dass sie durch ihre unterschiedlichen **Klangfarben** die motivisch-thematische **Struktur** und die Form des Stücks **verdeutlichen**. Das berühmteste Beispiel für dieses im Grunde »pädagogische« Instrumentationsverfahren ist Anton Weberns Orchesterbearbeitung des sechsstimmigen Riccercars aus Bachs »Das musikalische Opfer« (BWV 1079). Er treibt die »Kolorierung« so weit, dass er bisweilen sogar jeden einzelnen Ton einem anderen Instrument zuweist. Instrumentiert man ein Werk von Bach nach dieser Methode, projiziert man letztlich eine Denkweise, die typisch ist für die Musik des 20. Jahrhunderts, auf ein Werk der Barockzeit: ein gleichermaßen anachronistisches wie hochinteressantes und spannendes Verfahren!

Dem Hörer präsentiert sich als Ergebnis ein bunter Teppich aus Tönen, Motiven, Melodien, Abschnitten. Der Eindruck ist durchaus ähnlich wie bei Bearbeitungen vom oben dargestellten »Typ 3« (Klangorgie). Allerdings ist der Denkanatz, der den Bearbeiter zu diesem Ergebnis kommen lässt, ein grundsätzlich anderer. Bläserorchesterbearbeitungen, die den Typus »Analytische Instrumentation« in Reinkultur verkörpern würden, gibt es wohl nicht! Wie oben schon angedeutet wurde, trifft man in der Praxis ohnehin meist auf Mischformen der hier aus methodischen Gründen getrennt abgehandelten Prinzipien.

Ein gutes und wegen seiner Kürze für unsere Zwecke geeignetes Beispiel ist die Bearbeitung von Bachs Praeludium und Fuge XXII in b-Moll aus dem ersten Teil des »Wohltemperierten Claviers« (BWV 867), die Juan Vicente Mas Quiles 1986 bei Molenaar herausgebracht hat. Die ersten sechs Takte, in denen die nachdrücklich pochende und seufzende Melodie zunächst im Diskant aufwärts strebt, bestreitet der Chor der Klarinetten und Saxofone, als die Melodie alsbald von der Unterstimme übernommen wird, kommt das Fagott dazu (Notenbeispiel 4).

In den nächsten sechs Takten, die als »Antwort« eine Umkehrung der Bewegungsrichtung bringen, wechselt Mas Quiles zum helleren Klang von Flöten, Oboen, Fagotten. Die Verbindung zum vorigen Abschnitt gewährleisten die (Alt-)Saxofone. Nach einem kurzen zwei-



Notenbeispiel 4: Beginn des »Präludiums XXII« in b-Moll aus dem »Wohltemperierten Clavier« (Bearbeitung: Juan Vicente Mas Quiles)



taktigen Zwischenspiel in der Klangfarbe des Anfangs hört man alle Holzbläser zu einem vierstimmigen Chor vereint, bei dem die Sopran- und Bassstimme (jetzt vom Eufonium verstärkt) sich imitieren. Takt 20 bis 22 bringt eine kurze, durch sukzessive Instrumentenaddition intensivierte Steigerung (aufwärtsführendes Motiv des Anfangs), die in einen spannungsgeladenen vermindernden Septakkord (Tutti!) mündet. Ein zweistimmiger »Abgesang« (Kadenz in der Grundtonart) schließt das insgesamt nur 24 Takte zählende Praeludium ab.

Mas Quiles' Instrumentation basiert grundsätzlich auf dem **Holzbläserklang**, der von Abschnitt zu Abschnitt leicht modifiziert wird. Einige wenige Blechbläser treten jeweils am Ende der einzelnen Abschnitte verstärkend hinzu, insgesamt spielen sie aber keine wirklich eigenständige Rolle, die Posaunen haben beispielsweise nur einen einzigen Ton zu spielen!

Dieses Prinzip wiederholt sich bei der Fuge. Auch hier ist der hellste Abschnitt (wieder der zweite!) vom Flöten/Oboen/Fagott-Klang geprägt. Neu bei der Fuge: Die Fünfstimmigkeit legt eine größere Beteiligung des Blechbläser-Bassregisters nahe. An den Stellen, wo die Holzbläserbässe gemeinsam die zweitiefste Stimme spielen, treten beim letzten und tiefsten Themeneinsatz Blechbläser hinzu. Nachdem die Blechbläser ansonsten zunächst wieder eher die Rolle hatten, an den Binnenkadenzen des Stücks verstärkend mitzuwirken, beteiligen sie sich im letzten Fugenabschnitt aktiver am musikalischen Geschehen: Sie werden von Mas Quiles eingesetzt, um mit ihrer Klangfarbe dabei zu helfen, das komplexe Geflecht der Themenengführungen besser hörbar zu machen.

Die Bearbeitung, die Mas Quiles geschaffen hat, wäre vom Typ her als eine Mischung aus analytischer und romantisierender Instrumentation zu beschreiben. Das

»Romantische« ist in diesem Falle nachzuvollziehen und durchaus verständlich, da es sich bei der Bach'schen Vorlage um ein höchst expressives Werk handelt. Die Intention des Bearbeiters, durch die Instrumentation die Struktur der Bach'schen Komposition zu verdeutlichen, kommt allerdings nur dann zur Geltung, wenn auch alle Instrumente der Partitur besetzt sind.

Ein Musterbeispiel für die Kombination der Bearbeitungstypen »Klangorgie« und »analytische Instrumentation« stellt die Bläserorchestrierung der »großen« Fantasie und Fuge in g-Moll (BWV 542) von Joseph Horowitz (Molenaar, 1985) dar. Die im mehrfachen Wortsinn

#### In eigener Sache (Werkstattbericht)

Seit vielen Jahren beschäftige ich mich mittlerweile mit der Transkription von klassischer Musik für Bläserensembles und Bläserorchester. Wegen ihrer prinzipiell guten Eignung spielt dabei die Barockmusik eine große Rolle. Im Folgenden stelle ich drei Beispiele aus der Reihe meiner Bach-Bearbeitungen für Bläserorchester vor:

(1) »Nun danket alle Gott«, Choral aus der Kantate »Gott der Herr ist Sonn und Schild«, BWV 79, enthalten in »Vier festliche Choräle« (Praetorius, Bach, Mendelssohn, Loritz), Verlag Rundel.

Das Original ist dreischichtig:  
 ▷ 2 konzertierende Hörner in G, dazu 1 Paar Pauken

große Partitur (das Stück dauert fast eine Viertelstunde) empfiehlt sich für ein intensives Studium. Der Vergleich mit Bachs Vorlage zeigt, wo der Bearbeiter ganz eng am Original blieb, wo er durch die gewählte Instrumentation eine bestimmte Deutung des Notentexts festlegte, wo er in bescheidenem Umfang Eigenes hinzusetzte, wo er orgeltypische Figuren bläsergerecht umformte, wo er den Nachhall einer Kirche in der Bläserfassung nachempfand, wo er aus Praxisgründen die Notation änderte, um das Werk leichter spiel- und dirigierbar zu machen... Horowitz hat in seiner Bearbeitung einem gewaltigen Werk einen gewaltigen Bläserorchester-Atem eingehaucht.

- ▷ 4-stimmiger gemischter Chor (dazu Holzbläser und Streicher colla parte)
- ▷ Basso continuo.

Auf Grund der klaren Faktur des Originals stellten sich einer Bläserorchestrierung keinerlei Schwierigkeiten in den Weg. Der Wechsel vom originalen G-Dur zu klingend F-Dur braucht hier nicht eigens begründet zu werden, eher schon die Wahl von Trompeten als Soloinstrumente. Die Bach'schen Hornstimmen liegen sehr hoch. Da eine Realisierung der originalen Stimmen für die allermeisten Bläserorchester-Hornisten überhaupt nicht im Bereich des Möglichen liegt und sich der Klang

eines barocken Naturhorns ohnehin deutlich von dem des romantischen Orchesterwaldhorns unterscheidet, wurden die beiden unermüdlich »concertierenden« Instrumentalstimmen dem Trompetenregister anvertraut. Den homophonen Chorsatz in langen Notenwerten übernimmt der komplette Holzbläserchor samt der Gruppe der weitmensurierten Blechblasinstrumente. Der Generalbass, hier einmal nur aus metronomartig pochenden Basstönen bestehend, präsentiert sich in der Bearbeitung in einem schlichten Akkordsatz in der Tenorlage: Über dem Bass (Tuba, Posaune 3) erklingen zwei weitere Stimmen, als Oberstimme Posaune 1 und Horn 1, darunter Posaune 2 und Horn 2. Der dreistimmige Satz wurde so gestaltet, dass die gut hörbare oberste Stimme zusammen mit den konzertierenden Trompeten einerseits und den Stimmen des Choralatzes andererseits eine korrekte Stimmführung ergibt, die frei ist von stillfremden Oktavierungen, Parallelführungen etc. (Notenbeispiel 5).

Entstanden ist eine bescheidene, relativ leicht ausführbare Bearbeitung (Mittelstufe) ohne spezielle instrumentatorische »Gags« – einfach nach dem Prinzip »so wörtlich wie möglich, so frei wie nötig«.

(2) Gavotte (I und II aus der Orchestersuite Nr. 3 (BWV 1068), enthalten in »Bach-Suite«, Verlag Rundel.

Notenbeispiel 5: »Nun danket alle Gott« aus BWV 79 (Bearbeitung: Albert Loritz)

Hier handelt es sich um den dritten und vierten Satz aus der schon mehrfach erwähnten beliebten D-Dur-Suite, die nach dem Muster A – B – A ineinander verschachtelt vorzutragen sind. Besetzung: Streichorchester mit Basso continuo, zwei Oboen (grundsätzlich colla parte mit den Violinen), drei Trompeten, Pauken.

Meine Instrumentierung für Blasorchester verfolgt das Ziel, dem Hörer die Architektur der Gavotten zu verdeutlichen. In der ersten Gavotte ist dies der Wechsel jeweils zwischen dem Themenkopf mit seinen zwei korrespondierenden fanfarenartigen Auftaktmotiven und den sich anschließenden zwei- oder viertaktigen Fortspinnungen. Bei den Kopfmotiven erklingen bei Bach die Trompeten – soweit die Naturtonreihe es zulässt, das Übrige erscheint dynamisch abgesetzt (Streicher und Oboen).

Die Bearbeitung (der Naturtöne wegen in B-Dur) unterstreicht bzw. verstärkt dieses Prinzip des Originals, indem sie die Anfänge jeweils vom ganzen Orchester spielen lässt, bei den Fortsetzungen aber die Trompeten, Posaunen und Hörner wegnimmt. Die Dynamik (f/mf) unterstreicht diese Gliederung. Zwei Besonderheiten wären anzumerken:

- a) Zur Verstärkung der Bassstimme, welche in diesem Stück eine besonders deutliche Rolle spielt, wurde zusätzlich zu den üblichen Bassinstrumenten das Tenorsaxofon herangezogen.
- b) In Takt 18, Zählzeit 1, meldet sich der Bass mit ei-

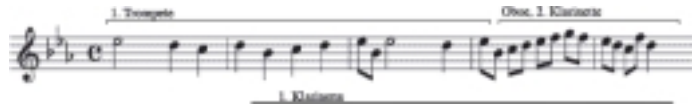
nem »voreiligen« Themen-einsatz zu Wort – die Oberstimmen bringen das Kopfmotiv dann regulär auf die Zählzeit 2. Dieses reizvolle Detail wird durch den zusätzlichen Einsatz aller Posaunen hervorgehoben, die sonst eigentlich nicht der Bassgruppe zugeordnet waren.

Auch bei der Gavotte II arbeitet Bach selbst schon mit Kontrasten: Er setzt einem einfachen Dreiklangsmotiv (Trompete: Naturtöne!) ein leichtes, kunstvolles dreistimmiges Streichergeflecht (ohne Basso continuo) entgegen. In der Blasorchesterinstrumentation erklingen bei den dünnen dreistimmigen Stellen nur die Holzbläser, das Unisono-Motto dagegen spielt fast das ganze Orchester. Drei etwas aus dem Rahmen fallende kleine Abschnitte (Bewegung über einem Orgelpunkt bei den Takten 12 bis 14, Moll-Harmonik bei den Takten 18 bis 20 und 22 bis 24) wurden durch die Klangfarbe »Saxofon und weiches Blech« hervorgehoben. Insgesamt hinterlässt die wie ein »Trio« wirkende Gavotte einen mehr kammermusikalischen Eindruck.

Die hier gewählte Form der Bearbeitung ließe sich beschreiben als eine Mischung aus »philologisch getreu« (Typ 4) und »analytisch« (Typ 5), hier bezogen auf die klangfarbliche Darstellung des formalen Aufbaus der beiden Gavotten.

**(3) »Vom Himmel hoch...« (Choral und Fuge); Verlag Rundel**

Die von mir vorgelegte Zusammenstellung findet sich in dieser Form nicht bei



**Notenbeispiel 6: Klangfarben-Zuordnung beim ersten Themeneinsatz »Vom Himmel hoch...«**

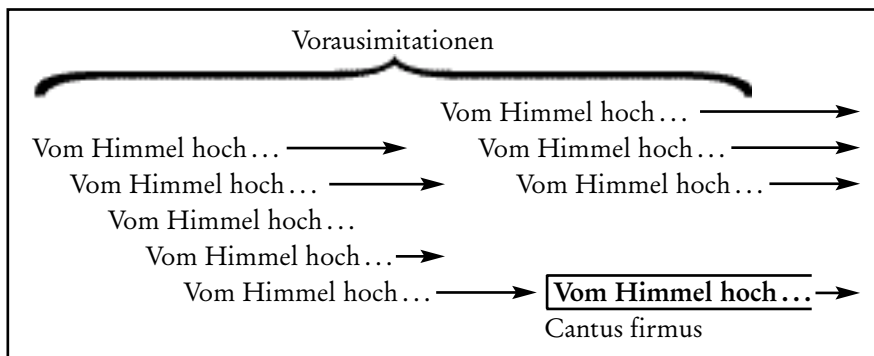
Bach. Ich habe aus »pädagogischen« und dramaturgischen Gründen einen homophonen Choralatz aus dem »Weihnachtsoratorium« (BWV 248) und eine interessante Fuge zum gleichen Weihnachtslied (Choralvorspiel für Orgel, BWV 700) kombiniert.

Der Unterschied in der Satztechnik bei Bach (Homophonie contra Polyphonie) spiegelt sich nun ganz deutlich in der Bläsertranskription wieder: Der vierstimmige Choralatz aus dem »Weihnachtsoratorium« wurde »chorisch« instrumentiert, in einer ersten Strophe hört man zunächst nur die Blechbläsersektion (quasi als »Posaunenchor«), die zweite Strophe bringt dann den Tuttiklang. Die Bearbeitung der sich anschließenden Fuge folgt dem Prinzip der »analytischen Instrumentation«.

Wie ist das Stück aufgebaut? Bach führt alle vier Zeilen der Chormelodie (Vom Himmel hoch... / Ich bring euch... / Der guten Mär... / Davon ich sing'n...) einzeln als »Fughetten« durch, immer nach dem gleichen Prinzip: Die Oberstimmen stellen in »Vorausimitation« die jeweils aktuelle Melodiezeile vor – zum Teil in verkürzten Notenwerten –, den letzten Themeneinsatz bringt dann immer laut und deutlich der Bass (= Orgelpedal). Die Abbildung zeigt dies anhand der ersten Choralzeile.

In der Blasorchesterversion wird der letzte Themeneinsatz im Bass jeweils wie ein Cantus firmus von allen Bassinstrumenten in drei Oktaven gekoppelt präsentiert, dazu kommen (ad lib.) Röhrenglocken. Tuben und Glocken hört man grundsätzlich nur bei diesen jeden Abschnitt krönenden Cantus-firmus-Einsätzen, die Posaunen haben stets vorher mindestens ein paar Takte Pause, so dass auch ihr Einsatz »neu« wirkt. Das analytische Prinzip bezieht sich nun ganz besonders auch auf die das Erscheinen des Cantus firmus vorbereitenden »vorausimitierenden« Themeneinsätze. Jede einzelne Stimme der Fuge wurde durch eine bestimmte Instrumentengruppen-Disposition so »eingefärbt«, dass ihre Funktion für das Ganze und ihr Verlauf innerhalb des polyphonen Geflechts vom Hörer (unbewusst) nachvollzogen werden kann. Den Themenkopf präsentieren stets Blechbläser, dann kommen Holzbläser dazu, in der letzten Phase (der Fortspinnung, welche schon als Kontrapunkt für den nächsten Themeneinsatz dient) hört man nur noch Holzblasinstrumente (Notenbeispiel 6).

Dies geschieht bei allen Themeneinsätzen, bei allen vier Choralzeilen in analoger Weise. So entsteht bei der Fuge ein äußerst differenziertes klangliches Bild, welches in der Regel die dem Weihnachtslied entnommenen Themenköpfe den Blechbläsern, die Kontrapunkte den Holzbläsern und die krönenden Cantus-firmus-Einsätze den vereinten Bassinstrumenten zuordnet. Für Spieler und Publikum ein Hör-Abenteuer! Im Vorwort zur Ausgabe heißt es: »Die Fuge bedarf sorgfältiger Probenarbeit«. Dem ist nichts hinzuzufügen... ■



**Prinzip der Vorausimitation bei »Vom Himmel hoch...« (Erste Choralzeile)**

