

zum thema arrangements (5)

die rolle der originalpartitur bei klassischen transkriptionen

Von Jörg Murschinski

Die Kenntnis der Vorlage ist für die Auswahl einer geeigneten Bearbeitung unabdingbar. Doch die Beschäftigung mit dem Original beschränkt sich keineswegs darauf, Kriterien zu erarbeiten, die bei der Entscheidung für oder gegen ein Arrangement herangezogen werden. Vielmehr erhält man dadurch auch wertvolle Informationen über die Vorgehensweise des Arrangeurs, welche sowohl das eigene Werkverständnis als auch die Probenplanung und -gestaltung nachhaltig beeinflussen können.

Das wichtigste Hilfsmittel für die Auseinandersetzung mit einer Bläsorchesterbearbeitung ist zweifelsohne die Originalpartitur, sofern diese frei zugänglich ist. Freilich tut man sich bei klassischen Werken leichter, an jene zu gelangen, als bei modernen Arrangements, wie beispielsweise Musicals oder Filmmusik. Denn neben der großen Anzahl käuflich erwerbbarer Studien- und Taschenpartituren bieten auch Bibliotheken und Büchereien mit ihrem Bestand an wissenschaftlichen und praktischen Ausgaben Möglichkeiten zur Einsicht in die Originalvorlage. Aus diesem Grunde soll uns auch zur Darstellung und Erläuterung wieder »Elsas Zug zum Münster« aus Richard Wagners »Lohengrin« sowie Merlin Pattersons Transkription dieses Werks als Beispiel dienen.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten der Vorgehensweise. Am sinnvollsten erscheint es, zuerst die Besetzung von Original und Bearbeitung zu vergleichen, wobei natürlich die Streicher – abgesehen vielleicht vom Kontrabass – außen vor gelassen werden. Vielmehr sollte das Augenmerk auf die Bläserbesetzung, das Schlagwerk und auftretende Sonderinstrumente gerichtet sowie etwaige Abweichungen zwischen Originalpartitur und Transkription festgehalten werden. Diese sollte man jedoch nicht nur registrieren, sondern sich vielmehr fragen, warum der Arrangeur von der originalen Bläserbesetzung abweicht.

Danach ist es ratsam, die musikalische Textur des Originals verstehen zu lernen. Man sollte versuchen, die verschiedenen Schichten, aus denen die Komposition besteht, also etwa Hauptstimme(n), Nebenstimme(n) und Begleitung, zu identifizieren und nachzuvollziehen, wie sie miteinander interagieren. Schließlich werden die aus der Betrachtung des Originals gewonnen Erkenntnisse auf die Bearbeitung angewendet, wobei man sich der Vorgehensweise des Arrangeurs bewusst wird und begreift, wie dieser die oben erwähnten Schichten auf das neue Medium Bläsorchester übertragen hat. Im letzten Schritt sollte man überlegen, was man als Dirigent und Probenleiter bei der Umsetzung des Notentextes mit einem konkreten (nämlich seinem eigenen) Orchester zu beachten hat, damit die Intentionen des Komponisten wie des Bearbeiters im Rahmen der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten optimal umgesetzt werden. Diese Art der Partiturbetrachtung ist natürlich eine rein technische und trifft keinerlei Aussagen über inhaltliche und emotionale Absichten des Komponisten. Daher kann sie auch nur bedingt zur Interpretation eines Werks beitragen. Sie kann andere Formen der Auseinandersetzung mit der Komposition, wie etwa formale, harmonische oder satztechnische Analysen, nicht ersetzen, sondern nur ergänzen.

Wendet man das Procedere auf »Elsas Zug zum Münster« an und vergleicht die Besetzung von Original und Vorlage, so fallen verschiedene Dinge ins Auge. Es wird deutlich, dass Patterson Wagners innovative dreifache Holzbläserbesetzung beibehält, indem er Flöte 1 bis 3 sowie Klarinette 1 und 2 nur solistisch ausführen lässt. Des Weiteren bereichern das Englischhorn und ein drittes Fagott den sonst üblichen paarigen Doppelpfahrsatz. Dass Patterson zusätzlich noch eine vierte (Tutti-)Flötenstimme vorschreibt, ist dem Bestreben geschuldet, in der hohen Lage ausreichend Spielraum zur Darstellung der Violinen zur Verfügung zu haben. An dieser Aufgabe beteiligen sich auch die chorisch besetzten Klarinettenparts (3 und 4).

<1a>



»Elsas Zug zum Münster«, Richard Wagner, Takte 33 bis 35, Streicher

<1b>



Takte 47f

Überaus bemerkenswert ist Pattersons Verwendung der Harfe, obwohl Wagner in diesem Teil seiner Oper auf sie verzichtet. Dies stellt schon einen gewichtigen Eingriff in die Orchesterdisposition dar. Ein Blick auf Zeitpunkt sowie Art und Weise ihres Einsatzes zeigt jedoch Pattersons Intention: Er benutzt die Harfe, um streicherspezifische Spieltechniken »pizzicato« <1a> und »tremolo« <1b>, die sich mit dem Instrumentarium des Bläsorchesters nur sehr unzureichend bzw. gar nicht imitieren lassen, wenigstens einigermaßen adäquat wiederzugeben. So dienen im ersten Fall die arpeggierten Harfenakkorde als Ersatz für die gezupften Saiten der Bratschen <2a>. Um diesen Effekt aber überhaupt hörbar zu machen, müssen Gestalt und Lage der Akkorde an die Bedürfnisse der Harfe angepasst werden. Bei der zweiten Stelle wiederum unterstützt der Sechzehntelgang das Tremolo der unteren Klarinetten, welches aufgrund der Ausführung natürlich nicht die Zartheit eines Streichertremolos besitzt. Um dennoch eine Ahnung dieses Klangs zu erhalten, lässt Patterson den Pizzicatoton des Kontrabasses weg und ihn stattdessen tremolieren <2b>. Die Harfe dient in diesem Arrangement zur Darstellung von Streicherklängen, die ihr aber eigentlich genauso fremd sind wie den Bläsern. Daher wäre es durchaus legitim, zu überlegen, ob man hier nicht ganz auf dieses Instrument

verzichten könnte. Man müsste dazu lediglich die Pizzicato-Akkorde – dann wieder in ihrer originalen Gestalt – auf andere Instrumente übertragen, etwa auf die unteren Klarinetten, welche an dieser Stelle pausieren. Die zweite Stelle würde durch ein Fehlen der Harfe auch nichts Wesentliches verlieren. Zudem hätte man dem Arrangement wieder einen Hauch mehr Originaltreue verliehen.

Nachdem man sich über die Besonderheiten der Besetzung und die eventuellen Abweichungen zwischen Original und Bearbeitung klar geworden ist, wird man als nächstes versuchen, die einzelnen musikalischen Schichten, aus denen die Komposition besteht, zu identifizieren und ihnen ihre jeweiligen Aufgaben im Satz zuzuordnen. Im vorliegenden Beispiel <3> besteht die Musik aus zwei relativ gleichberechtigten Ebenen, nämlich den Bläsern, die die Prozessionsmusik vom Beginn des Stücks wieder aufgreifen und den beiden antiphonisch angelegten Chören als Text- und Handlungsträger, deren Einsätze sich zu einer durchgehenden, homogenen Schicht ergänzen. Dazu gesellt sich eine Begleitebene, die von den Streichern gebildet wird. Sodann muss man versuchen, diese Schichten im Arrangement <4> wiederzufinden. Man erkennt dabei, dass Patterson bei der Bläuserschicht einige Veränderungen vorgenommen hat. So hat er 3. Flöte und 1. Oboe getauscht, um letzterer die heikle hohe Lage im Piano zu ersparen. Da er die Hörner fortan als ersten Chor benötigt, wird

das originale 1. Horn nun von Tenorsaxofon und 1. Fagott, das 4. Horn aber vom Bariton-saxofon wiedergegeben. Für die Altsaxofone hat er neue Stimmen erfunden. Die Chöre finden wir in den Blechbläsern wieder. Hörner und Eufonium bilden dabei den ersten, Trompeten und Posaunen den zweiten Chor. Die Achtelkette der Violinen wird von 4. Flöte sowie 3. und 4. Klarinette dargestellt. Grob gesagt findet sich die ursprüngliche Bläuserschicht also nun im Holz wieder, die Chöre hingegen im Blech, wobei Chor 1 weiter mensuriert ist als Chor 2. Der Violinpassage kann in der Bearbeitung keine eigene, bisher nicht verwendete Bläserklangfarbe mehr zugeordnet werden. Patterson benutzt einen Mischklang aus zwei Komponenten. Flöten und Klarinetten eignen sich in mehrfacher Hinsicht zur Darstellung der Violinen. Zum einen bilden sie (wie die Violinen im Sinfonieorchester) die zahlenmäßig stärkste Gruppe innerhalb des Blasorchesters. Zum anderen ergänzen sie sich bezüglich des erforderlichen Ambitus dahingehend, dass die tiefe Lage der Flöten bzw. das im Piano schwer zu kontrollierende hohe Register der Klarinetten jeweils von der anderen Gruppe gestützt wird.

Die Erkenntnisse für die Probenarbeit, die man aus den eben gemachten Beobachtungen ziehen kann, sind vielfältig. Insbesondere hat man erfahren, welche Gruppen eine gemeinsame Schicht innerhalb des musikalischen Satzes bilden, wie sie sich ergänzen und in welchem klanglichen und hierarchischen Verhältnis sie zueinanderstehen. Dies ist mit der Partitur des Arrangements alleine oft nicht eindeutig festzustellen. Viele Sachverhalte klären sich erst nach dem Studium der Originalpartitur und einem Vergleich mit der Bearbeitung. Hier kann allerdings nicht ausführlich auf die Konsequenzen für die Probenarbeit eingegangen werden. Nur ein Aspekt soll exemplarisch angesprochen werden: Die für den Gesamtsatz so wichtige klangliche Homogenität der beiden Chöre kann durch verschiedene Faktoren beeinflusst bzw. beeinträchtigt werden. Beim ersten Chor könnte eine unausgewogene Besetzung dafür verantwortlich sein, wenn man etwa durchaus realistischerweise an-

<3>

Wagner, Takte 56f

<4>

Patterson, Takte 56f

nimmt, dass die Eufonien chorisch, die Hornstimmen aber meist einzeln besetzt sind. Beim zweiten Chor liegt das Problem eher darin, dass sich die Trompeten in ihrer tiefen Lage, wo sie oft eng und scharf klingen, dem vollen Klang einer Posaune annähern müssen, ohne dynamisch nach oben auszubrechen. Für das Zusammenwirken der beiden Gruppen wäre noch zu beachten, dass kein Chor den anderen dynamisch oder klanglich dominiert. Außerdem sollten beide Gruppen trotz geringer Lautstärke deutlich artikulieren, womit das Fehlen des sonst form- und konturbildenden Textes ausgeglichen wird. Nur so können sie sich deutlich genug von der Schicht der Prozessionsmusik abgrenzen, ohne diese zu überdecken, wodurch jene Gleichzeitigkeit zweier Vorgänge, die für dieses Stückes so prägend ist, auch hörbar nachvollzogen werden kann.

<2a>

»Elsas Zug zum Münster«, Arr. Patterson, Takte 33 bis 35

<2b>

Takte 47f