

zum thema arrangements (8)

zur bedeutung der originaltonart

Von Jörg Murschinski

Im letzten Artikel dieser Reihe soll es um ein Thema gehen, das in letzter Zeit an Bedeutung gewonnen hat und nicht selten als Qualitätskriterium zur Beurteilung von Transkriptionen und Bearbeitungen für Bläsorchester herangezogen wird. Es handelt sich hierbei um die Frage, ob ein Arrangement in derselben Tonart stehen soll, kann oder muss wie dessen Vorlage. Deren Beantwortung ist nicht so einfach, wie es zunächst vielleicht scheint, da hier viele verschiedene Gesichtspunkte beachtet werden müssen. Daher scheint es sinnvoll, sich zunächst einen allgemeinen Überblick über die Kriterien und Überlegungen bei der Tonartenauswahl eines Bläsorchesterwerks zu verschaffen und erst dann diese Erkenntnisse auch auf Transkriptionen und Bearbeitungen anzuwenden.

Es ist zwar eine verbreitete Annahme, dass Bläser grundsätzlich B-Tonarten bevorzugen, doch muss diese etwas differenziert werden. Historisch gesehen waren Bläser ebenso flexibel wie Streicher, auch wenn sie sich dabei manchmal bestimmter technischer Hilfsmittel bedienen mussten. So reagierten etwa die Klarinetten, deren Halbtöne aufgrund ihrer Bauweise und den damit verbundenen akustischen Besonderheiten oft nicht so rein hervorbringen waren wie etwa die von Flöte, Oboe oder Fagott, auf unterschiedliche Tonarten mit verschiedenen Stimmungen, um durch Transposition den instrumenteneigenen Tonvorrat immer optimal ausschöpfen zu können. Gleiches galt für (Natur-)Trompeten und Hörner, die sich nur im Rahmen der Obertonreihe über einem Grundton bewegen konnten. Mit der Zeit wurden die Blasinstrumente technisch weiterentwickelt. Die Holzblasinstrumente erhielten mehr Klappen, was die Klangqualität der Halbtöne verbesserte sowie die Spieltechnik erleichterte und erweiterte. Die Blechbläser erlebten durch die Einführung des Ventils eine wahre Revolution. Zunächst als Erleichterung beim Umstimmen gedacht, erkannte man wenig später das Potenzial dieser Erfin-

dung, durch die es auch für Trompeten und Hörner möglich war, Tonleitern und sogar Chromatik zu spielen. Hinsichtlich der spiel- und instrumententechnischen Voraussetzungen besteht also heutzutage eigentlich kein Grund für die Bevorzugung der B-Tonarten bei Bläsern. Allerdings lässt sich schon bei den Wiener Klassikern häufig eine Tendenz zu B-Tonarten feststellen, wenn die Bläser alleine und als geschlossener Verband – als so genannte »Harmonie« – auftreten. Diese Tendenz hat sich bis ins heutige Bläsorchester bewahrt und äußert sich nicht zuletzt in der Präferenz der B-Grundstimmung der meisten Blechblasinstrumente sowie der Klarinetten. Die Konzentration der Grundstimmung des Großteils der Instrumente auf B bringt mit sich, dass man mit einem Bläsorchester – insbesondere bei Amateuren – in den Tonarten, die diesem Ton am nächsten stehen, mit dem geringsten Aufwand ein akzeptables klangliches Ergebnis erzielt, woraus sich allmählich die Überzeugung abgeleitet hat, dass Bläser diese Tonarten bevorzugen und ein Bläsorchesterwerk am besten in einer B-Tonart stehen sollte.

Abgesehen vom klanglichen Aspekt spielt aber auch noch ein psychologischer Gesichtspunkt eine beträchtliche Rolle. Im Bläsorchester sind hauptsächlich transponierende Instrumente vertreten, von denen die B-Instrumente in der Regel den Großteil stellen. Daneben gibt es noch F- sowie Es-Transpositionen. Dadurch erhält man für die meisten Instrumente relativ schnell recht hohe Kreuz-Vorzeichnungen, während die B-Tonarten überschaubar bleiben. Bei einer Grundtonart C-Dur etwa spielen die F-Instrumente G-Dur, die B-Instrumente D-Dur und die Es-Instrumente bereits A-Dur. Geht man hingegen von Des-Dur als Grundtonart aus, erhält man As-Dur für die F-Stimmung, Es-Dur für die B-Stimmung sowie B-Dur für die Es-Stimmung. Man hat also den Eindruck, hohe B-Tonarten werden durch die Transposition erleichtert, Kreuztonarten jedoch verkompliziert. Dass dies nicht unbedingt der Fall sein muss, beweist schon eine Gegen-

überstellung der beiden Beispiele, bei der deutlich wird, dass bei Des-Dur alle Beteiligten, mit Ausnahme der Es-Instrumente, mehr Vorzeichen zu bewältigen haben als bei C-Dur. Objektiv ist also kaum eine Erleichterung zu erkennen.

Überspitzt formuliert sind also Bequemlichkeit und Gewohnheit dafür verantwortlich, dass sich die Bläsorchesterliteratur heutzutage vorwiegend im Bereich der B-Tonarten bewegt. Theoretisch kann ein Bläsorchester in jeder Tonart gut klingen und sauber intonieren, vorausgesetzt man verwendet ausreichend Probenzeit darauf und konfrontiert die Spieler regelmäßig und so früh wie möglich mit vermeintlich komplizierten und selten verlangten Tonarten. Dies soll jetzt nicht bedeuten, dass alle Tonarten gleich einfach zu spielen sind. Natürlich kann H-Dur grundsätzlich größere spieltechnische Schwierigkeiten aufweisen als C- oder B-Dur, jedoch wird dadurch die Tonart H-Dur nicht von vornherein für Bläser ungeeignet. Es kommt auf die Umstände an, also etwa auf die technischen Anforderungen und den Tonumfang des Stücks oder das Spielvermögen der Ausführenden. Manchmal lassen sich hohe Kreuztonarten auch gar nicht vermeiden. Der Mittelteil von »Elsas Zug zum Münster«, das uns inzwischen recht vertraut sein dürfte, steht bekanntlich in E-Dur. Keinem Arrangeur käme es aber deswegen in den Sinn, die Anfangs- und Schluss-tonart Es-Dur zu verändern. Hier wird also eine Tonart in Kauf genommen, die den B-Instrumenten sechs Kreuze beschert. Das ist aber gar kein so großes Problem, wie es im ersten Moment scheint, da es sich ja um ein ruhiges, getragenes Stück handelt, das den Spielern keinerlei technische Virtuosität abverlangt.

Die Frage, ob eine Bearbeitung in derselben Tonart steht wie ihre Vorlage, muss sorgfältig abgewogen werden. Grundsätzlich gewinnt man durch die Verwendung der Originaltonart ein höheres Maß an Authentizität, was vor allem bei Transkriptionen stark ins Gewicht fallen kann. Überdies kann die Wahl

<1a>
Klarinette in A

<1b>
Klarinette in B

<1c>
Klarinette in B

der Tonart nicht nur ein willkürlicher Akt des Komponisten, sondern genau durchdacht und kalkuliert sein. Hier spielen beispielsweise Umstände wie die Grenzen des Tonumfangs einzelner Instrumente, aber auch eine gewisse Symbolhaftigkeit bestimmter Tonarten mit hinein. Gerade letzteres ist jedoch mit großer Vorsicht zu behandeln, da sich die Tonartensymbolik von Epoche zu Epoche und Komponist zu Komponisten deutlich unterscheiden kann. Aber insbesondere dann, wenn man weiß, dass eine bestimmte Tonart, von einem bestimmten Komponisten in einem bestimmten Zusammenhang verwendet, eine bestimmte inhaltlich bedeutungsvolle Aussage hat, wäre es geradezu vermessen, diese durch Transposition zu unterminieren.

Allerdings sollte man aus Originaltonarten auch keine »heiligen Kühe« machen und sie für unantastbar erklären. Den Komponisten der Vorlagen war immer klar, dass ihr Werk bei einer Bearbeitung den jeweiligen Gegebenheiten angepasst werden musste. Die Bearbeitung der 7. Sinfonie Ludwig van Beethovens für Harmoniemusik, die von ihm autorisiert wurde (wenn er nicht sogar selbst daran mitgearbeitet hat), steht einen Ganzton tiefer als das Original, um damit die Spielbarkeit zu gewährleisten. Auch die folgenden Beispiele, die Kadenz aus der Ouvertüre zu »Orpheus in der Unterwelt«, zeigen, dass es durchaus von Vorteil sein kann, sich von der Originaltonart zu lösen.

Das Original, die Ouvertüre von Carl Binder nach den Melodien aus Jacques Offenbachs Operette (1860), steht in G-Dur. Die beiden Bearbeitungen, die zum Vergleich herange-

<2a>
Violine Solo

<2b>
Klarinette in B

<2c>
Flöte

zogen werden, weisen unterschiedliche Transpositionen auf. Die Version von Sigmund Goldhammer (Rundel, 1993) wurde einen Halbton aufwärts nach A5-Dur versetzt, die von Lawrence Odom (Kjos, 1984) einen Ganzton abwärts nach F-Dur. Schon die erste Kadenz stellt den Arrangeur vor Probleme. Binder legt sie in die A-Klarinette und verlangt deren untersten Ton e, klingend cis **<1a>**. Dieser Ton ist mit der im Bläserorchester üblichen B-Klarinette nicht mehr hervorbringen. Wollte man also die Originaltonart beibehalten, müsste man an dieser Stelle entweder auch eine A-Klarinette verlangen, was wenig praktikabel wäre, oder die Kadenz melodisch ändern. Goldhammer jedoch kann die Klarinettenkadenz notengetreu übernehmen, da er durch die Versetzung des gesamten Werks die Transpositionsdivergenz zwischen A- und B-Klarinette ausgleicht **<1b>**. Anders Odom. Er ist sogar noch tiefer als Binder und muss daher massiv in den Notentext eingreifen **<1c>**. Auch bei der Violinkadenz erkennt man die Auswirkungen der beiden unterschiedlichen Transpositionen. Odom reagiert eigentlich sensibel und richtig auf die Verwendung der Violine **<2a>** als neues Soloinstrument, in dem er ihre Kadenz nicht wie Goldhammer erneut der Klarinette **<2b>**, sondern der Flöte gibt **<2c>**. Aufgrund seiner tonalen Anlage muss er jedoch wieder die Melodik der Kadenz ändern. Man kann nun natürlich einwenden, dass eine Kadenz auch gewisse melodische Freiheiten erlaubt, was Odoms Vorgehen gewissermaßen legitimiert. Doch sind diese Kadenz so bekannt, dass man sich mit deren »Alternativversionen« nicht so recht anfreunden kann. Goldhammer hingegen hat diese Probleme nicht. Er kann die Bindersche Vorlage, mit Ausnah-

me der Transposition, ohne nennenswerte Veränderungen übernehmen. Warum er aber die zweite Kadenz auch der Klarinette zuschreibt, ist unerfindlich. Jedenfalls hätte auch die Flöte den untersten Ton, das klingende c' noch hervorbringen können, auch wenn ihr unterster Grenzton klanglich nicht besonders durchdringend ist. Bei Verwendung der Originaltonart hingegen hätte man an dieser Stelle vor ähnlichen Problemen gestanden wie bei der ersten Kadenz. Will man die Flöte einsetzen, so bedarf es eines Instrumentes mit h-Fuß, was im Bläserorchester ähnlich ungewöhnlich ist wie eine A-Klarinette. Verwendet man ebenfalls die B-Klarinette, so fehlt der klangliche Kontrast zwischen den beiden Soloinstrumenten. Und man hätte einen Aspekt der Authentizität nur auf Kosten eines anderen bewahrt.

Ist die Verwendung der Originaltonart nun also ein Kriterium für eine gute Transkription? Wie man sieht: jein! Ob in einer Bearbeitung die Tonart der Vorlage verwendet wird, ergibt sich aus dem Verhältnis von Willen zur Authentizität und praktischer Ausführbarkeit. Je höher die musikalische Sensibilität des Arrangeurs und je größer das von ihm vorausgesetzte technische Vermögen der Spieler, desto eher wird die Originaltonart beibehalten. Da dieses Empfinden aber ebenso unterschiedlich ausfallen kann wie die Zielgruppe, für die solche Arrangements entstehen, ist das Angebot äußerst vielfältig. Dabei sollten Bearbeitungen, die in bläserfreundliche Regionen transponiert wurden, genauso wenig von vornherein als schlechte Werke abgestempelt werden, wie Arrangements, die die Originaltonart verwenden automatisch gut sein müssen. Die Tatsache aber, dass in letzter Zeit immer mehr Transkriptionen und Bearbeitungen auf den Markt kommen, die die Tonart ihrer Vorlage beibehalten zeigt, dass bei Bläserorchesterdirigenten mittlerweile ein Bewusstsein für Werk-treue einsetzt, das es zu pflegen und auf andere Bereiche auszudehnen gilt. ■

*Für alle, die zu den Themen dieser Artikelserie weiterlesen möchten, gibt es unter www.blasmusik.de eine umfassende Literaturliste von Jörg Murschinski. Geben Sie dazu einfach den Web-Code **du Nile** ein.*