

Richard Wagner, Das Rheingold
Vorabend des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“
Bearbeitung für Soli und mittelgroßes Orchester (54) von Eberhard Kloke (2011)

Vorwort

Die lebenslange Beschäftigung mit Wagners Werk und die Auseinandersetzung mit dessen Konzeption und Wirkungsgeschichte haben dazu geführt, am ersten Musikdrama, dem Rheingold, auszuloten und auszuprobieren, wie sich Wagners Partituren gewissermaßen komprimieren und für eine kleinere Orchesterbesetzung verdichten ließen. Dies geschah im Wissen um die von Wagner angeblich autorisierte, sogenannte Coburger Fassung, die nicht in Partiturform vorliegt, sondern nur in adaptierten Orchesterstimmen. Diese Coburger Fassung ist eine offenbar ad hoc geschaffene Bearbeitung für kleines Orchester, welche offenbar aus der Not geboren wurde und auf das „Ring“-typische Instrumentarium verzichtet und daher heutigen Ansprüchen nach einer „authentischen“ Transkription nicht genügen kann. Das Rheingold wurde bekanntlich nicht für einen „verdeckten Orchesterklang“, also für Bayreuths verdeckten Orchestergraben, sondern vielmehr für konventionelle Opernhäuser mit offenem Orchestergraben konzipiert. Es gilt sich immer bewusst zu machen, dass spätestens seit Erfindung der Mikrofonie und des Lautsprecherklanges der „mystische Abgrund“ des verdeckten, unsichtbaren Orchesters eine Art Anachronismus darstellt, wenngleich nicht bestritten werden soll, dass etwa Parsifal selbstverständlich auf die spezifisch akustischen Verhältnisse des Bayreuther Festspielhauses zugeschnitten ist. Die Idee des indirekten Orchesterklanges ist also historisch eingeholt worden von der technischen Entwicklung der Mikrofonie und des Lautsprecherklanges.

Es sei nicht zuletzt auch erinnert an die großen Fortschritte im Instrumentenbau der letzten 125 Jahre. Noch zu Wagners Zeiten war eine Hauptmotivation für das „verdeckte Orchester“, störende Nebengeräusche der Instrumente zu eliminieren. Die Vorstellung von „Klang“ wandelte sich aufgrund der technischen Veränderungen vom vermischten, versteckten bzw. verdeckten und somit verstellten Klang mehr und mehr in Richtung zu offengelegten Klangstrukturen, zu analytisch geprägten und erprobten, eben zu detail-geschärften Klängen, um mittels eines sichtbaren (d. h. einsehbaren) sowie direkt hörbaren (eben plastisch-durchhörbaren) Orchesterklanges den musikalischen Zusammenhang zu verdeutlichen. Damit soll nicht postuliert werden, dass eine Interpretation umso besser oder authentischer sei, je weiter sie sich vom ursprünglichen Werkcharakter entfernt. Vielmehr soll damit zum Ausdruck gebracht werden, dass sich durch verschiedene Veränderungen und Entwicklungen (eben durch Bearbeitungen, Instrumentenbau, Mikrofonie- und Lautsprechertechnik sowie Veränderung des Rezeptionsverhaltens) die Perspektive eines Werkes, die Produktion (Interpretation!) und damit auch die Rezeption von Musik verändern.

Zentrales Anliegen für eine neue Transkription von Wagners Das Rheingold war also, eine aufführungspraktische Alternative für das Stück – bei grundsätzlicher Beibehaltung der Wagnerschen Partitur – herzustellen. Dieser Versuch sollte jedoch nicht mit den Ansätzen der sogenannten historisch informierten Interpretationspraxis verwechselt werden. Bei der vorliegenden Transkription geht es um eine nicht geringfügige Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters sowie der Balance zwischen Bühne und Orchester. Dem vermeintlichen Verlust von „großem Opernklang“ wird eine radikalere kompositorisch-klangliche Substanz entgegengesetzt – im Sinne einer Feinabstimmung zwischen den Sängern und dem deutlich verkleinerten Orchester. Es ergibt sich hieraus die Möglichkeit einer größeren Flexibilität bei der Besetzung der Sänger in Richtung von schlankeren und „sprachfähigeren“ Stimmen, die nicht ausdrücklich auf das hochdramatische Fach spezialisiert sind. Textverständlichkeit und klangliche Transparenz sollen die theatralische Präsenz erhöhen, was Wagners musiktheatralischem Anliegen unzweifelhaft entspricht. In diesem Zusammenhang sei an Wagners Worte erinnert, die er vor der Ring-Uraufführung 1876 an die Sänger richtete: „Deutlichkeit! – Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.“

Die Besetzung der Transkription ist auf die Stärke eines mittelgroßen Orchesters ausgerichtet. Im Zuge der Bearbeitung wurden die Klangfarben des Orchesters durch Ausdifferenzierung innerhalb des historisch vorgegebenen Spektrums und durch Einführung neuer Instrumente erweitert und „modernisiert“. Es wurde sowohl eine Erweiterung als auch Verdichtung des Klanges angestrebt, zumal die Ring-typischen Instrumente wie Wagnertuba, Basstrompete und Kontrabassposaune selbstverständlich beibehalten wurden. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) wird besondere Bedeutung als zusätzliche dramatisch-psychologische Klangträger zuteil.

Auf folgende orthografische Besonderheit sei noch hingewiesen: Die Notation einiger transponierender Instrumente – Hörner, Wagnertuben, Trompeten und Basstrompete – befindet sich in Wagners Rheingold offenbar noch im experimentellen Stadium. Wagner notierte diese transponierenden Instrumente inkonsequent und verwendete in gewissen Abschnitten regelrechte Tonartenvorzeichen, während er in anderen Teilen diese Vorzeichen wegließ und Akzidenzien vor die einzelnen Noten setzte. Die Partitur der vorliegenden Transkription behält diese Eigenart bei, denn es ist nicht auszuschließen, dass die Notation auch einen gewissen symbolischen Charakter hat.

Wagner verwendet zum Beispiel Tonartvorzeichen etwa im Umfeld von Walhall. Es scheint so, als wäre die „Unschuld“ der Naturinstrumente nach dem Fluch durch Alberich verloren gegangen, die Instrumente werden durch Vorzeichen „geerdet“. Im Schlusstableau der vierten Szene schlüpfen alle instrumentalen Klangträger gleichsam unter die schützende Decke der Apotheose in Es-Dur (mit Vorzeichen). Verzichtet wird jedoch auf die Vorzeichen in der Einleitung (Ur-Naturszene), in der die transponierenden Instrumente in ihrem Urzustand den „Naturklang“ symbolisieren.

Besonders zu danken ist Heinz Stolba für seine engagierte, die Transkriptionsarbeit stets begleitende Lektoratsarbeit.

Eberhard Kloke
Berlin, im Januar 2012

Besetzung

Auf die konkrete Stimmfachbezeichnung wurde verzichtet, da mir dieser Bearbeitung das Werk auch mit leichteren Stimmen – nicht speziell auf hochdramatisch bezogene Fächer tradierter Art – besetzt werden kann.

Woglinde (Freia)*	Sopran
Wellgunde	Sopran
Floßhilde	Mezzosopran
Fricka	Mezzosopran
Freia (Woglinde)*	Sopran
Erda	Mezzosopran
Loge	Tenor
Froh (Mime)*	Tenor
Wotan.....	Bariton
Donner (Fasolt)*	Bariton
Mime (Froh)*	Tenor
Alberich	Bariton
Fasolt (Donner)*	Bariton
Fafner	Bass

2 Flöten (1. auch Piccoloflöte, 2. auch Piccoloflöte und Altflöte in G)
2 Oboen (1. auch Englischhorn, 2. auch Englischhorn und Heckelphon)
2 Klarinetten in B und A (1. auch Bassklarinette in B, 2. auch Bassklarinette in B und Kontrabassklarinette in B)
2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

4 Hörner** (1. und 2. auch Wagnertuba in B, 3. und 4. auch Wagnertuba in F)
2 Trompeten**
4 Posaunen (1. Tenorbassposaune und Basstrompete in Es, 2. Tenorbassposaune, 3. Tenorbassposaune und Kontrabassposaune, 4. Kontrabassposaune und Cimbasso)

Schlagzeug (2 Spieler): Pauken, Tamtam, Triangel, Becken,
Harfe

Violinen I (min. 10, max. 12 Spieler)
Violinen II (min. 8, max. 10 Spieler)
Violen (min. 6, max. 8 Spieler)
Violoncelli (min. 5, max. 6 Spieler)
Kontrabässe (min. 4, max. 5 Spieler)

* Diese Rollen können gegebenenfalls von einer Person übernommen werden.

** Die Hörner und Trompeten sind, wie bei Wagner, in der Partitur in wechselnden Stimmungen notiert. In den Orchesterstimmen sind die Hörner durchwegs in F, die Trompeten durchwegs in C notiert.

Die Bühnenmusik (Audio) zu Wagners Rheingold kann vom Verlag leihweise zur Verfügung gestellt werden.

Track 1-3 Version A ohne Hall:

Track 1: Zweite Szene, Nibelungen-Geräuschmusik I: Takte 1867-1889

Track 2: Dritte Szene, Nibelungen-Geräuschmusik II: Takte 2775-2790

optional Track 3: Nibelungenschrei und Donner ad lib.: Takte ab 2972

Track 4-6 Version B mit etwas Hall (großer Innenraum)

Track 4: Zweite Szene, Nibelungen-Geräuschmusik I: Takte 1867-1889

Track 5: Dritte Szene, Nibelungen-Geräuschmusik II: Takte 2775-2790

optional Track 6: Nibelungenschrei und Donner ad lib.: Takte ab 2972