

Parsifal (UA 1882)

Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen von Richard Wagner

Neufassung für Soli, Herrenchor und kleines Orchester op. 78 von Eberhard Kloke
(Stand: 13. Nov. 2016)

Handlung und Szenerie

Die Handlung spielt in einem Gebirge "im Charakter" der Pyrenäen, das als Grenzscheide zwischen christlich-reiner ("gotischer") und heidnisch-sündiger ("arabischer") Welt fungiert. Auf dem Nordabhang liegt die Gralsburg Monsalvat, auf dem Südabhang Klingsors Zauberschloss.

1. Aufzug:

Eine Waldlichtung im Gebiet des Grals, später Verwandlung zum Inneren der Gralsburg

2. Aufzug:

Ein Turmzimmer in Klingsors Zauberschloss
Klingsors Zaubergarten

3. Aufzug:

Im Gebiet des Grals, anmutige Frühlingsgegend; frühester Morgen am Karfreitag;
später Verwandlung zum Inneren der Gralsburg

Zeit:

Mittelalter (wahrscheinlich 10. Jahrhundert)

Klangcharakteristika

Diese beziehen sich zunächst auf die Beschreibung der Parsifal-Musik, gelten aber auch als Ausgangspunkt für Resultate der vorliegenden Transkription für kleines Orchester.

1. Aufzug:

- Abgetönte Klangfarben, variantenreiche Registerwechsel und Mischtechnik, vibrierende Klangteppiche durch dichtes polyrhythmische Gewebe (Vorspiel).

Schillernde Sphären der Gralsmusik

- Kundry-Thematik charakterisiert durch sperrige Tonsprünge, abgerissene Phrasen, schnell nach unten stürzende, jedes Mal variierende, expressionistisch wirkende Tonabfolgen

2. Aufzug:

- Klangimpulse von tiefen Streichern, Kontrafagott, Bassklarinette und tiefen Hörnern-

- Kundry-Musik mit der ganzen dramatischen Ausdruckspalette, Spaltklänge im Orchester

3. Aufzug

Differenzierte Harmonik und Stimmführung im Vorspiel, Wechsel von beinahe statischen Klangpassagen (Karfreitagszauber, Aufbruch zur Gralsburg mit Ritual, Schluss-Szene)

Bearbeitungsintention:

Das Wagnersche Ausgangsmaterial wurde hinsichtlich der Gesangsnotation, der Harmonik und Rhythmik grundsätzlich beibehalten.

Grundabsicht der Bearbeitung war, das große Wagner-Orchester auf ein sehr kleines Orchester zu reduzieren. Im Gegenzug wurde die Ausdruckspalette durch den zusätzlichen Einsatz einiger Wechsel-Instrumente (Altflöte, Heckelphon, Kontrafagott, Wagnertube in F, Vibraphon, Xylorimba) erweitert.

Die gesetzte Entscheidung, die Transkription für ein kleines Orchester zu bewerkstelligen, hatte natürlich „zwangsläufig“ zur Folge, differenziertere Kombinationen und Klangmischungen vorzunehmen. Diese Anwendung und Ausdifferenzierung der Mischtechnik (zwischen den Instrumentengruppen) hat zu äußerster Klangdichte bei gleichzeitiger Transparenz geführt. Natürlich hat die Klangvorstellung, die sich durch die Klang-Erfahrungen des 20. Jahrhunderts erweitert, geschärft und verändert hat, auf die Klangmischung der vorliegenden Bearbeitung Einfluss genommen. Es galt dabei, eine Balance zu halten zwischen der von Wagner vorgegebenen Klangstruktur und der auf das kleine Orchester bezogenen Klangabsicht, die notwendigerweise nicht unerhebliche Änderungen mit sich führte.

Die Kennzeichen der neuen Instrumentierung sind also:

1. zusätzlicher Einsatz einiger Wechsel-Instrumente
2. neue Klangmischtechnik
3. Ausdifferenzierung der Balance innerhalb des kleinen Orchesters
4. neue Balance zwischen Gesang und Orchester und daraus resultierend
5. Modifizierung der Dynamik

Die Gesangsstimmen dabei in keinem Fall zu überdecken – auch, wenn von keinem "mystischer Abgrund" = verdeckter Orchestergraben als Aufführungsort ausgegangen werden kann, kam der Wagnerschen Erzähl- und Dialogstruktur sehr entgegen. Dabei wurden den Gesangs- und Sprechnuancen der Kundry besonders Rechnung getragen. Die Angaben zu *Parsifal*, die Heinrich Porges und Julius Kniese aus der Uraufführungsproduktion skizziert hatten, wurden dazu auch berücksichtigt. Einige markante Abweichungen hatten sich auch dadurch ergeben, dass der erste Seidl-Klavierauszug (für die Einstudierung der Sänger) auf Basis der Orchesterskizze und nicht nach der später fertiggestellten Partitur hergestellt worden war. Soweit die Abweichungen relevant und im Hinblick auf die Bearbeitung interessant waren, sind sie in die Arbeit eingeflossen. Wie Egon Voss eindrücklich in seinem Essay "Parsifal-Probleme" (in *wagnerspectrum* Schwerpunkt Parsifal, 2016) darstellte, ist Parsifal im Hinblick auf viele ungeklärte Details tatsächlich unvollendet geblieben. Da wir aber umfangreiches Material über Differenzen bezgl. Partitur-Klavierauszug, mehrere authentische Berichte und Briefe zu Detailfragen zur Hand hatten, konnten die meisten Probleme geklärt werden.

Durch die Kammerbesetzung des Orchesters wirken die Stimmungswechsel (Registerwechsel) noch stärker, auf der anderen Seite wird die Kombinations- und Klangmischungstechnik durch Einführung und häufigerer Anwendung mehrerer, neuer (Wechsel)-Instrumente (s.o.) weiter vorangetrieben. Es fällt auf, dass Wagner im Gegensatz zur genauen Bezeichnung der Dynamik in den Orchesterstimmen bei der Notierung der Dynamik in den Gesangsstimmen fast keine Angaben macht. Das wird prinzipiell beibehalten, um eine durchaus individuelle Interpretation eines Sprach- und Singausdrucks zu ermöglichen. Die Abstimmung auf eine bestimmte Raumakustik und Balance bleibt sowieso dem Realisierungsteam überlassen.

Selbstverständlich ist die Bearbeitung ohne Striche realisiert worden, da die gleichsam epischen Breiten und Längen dem Inhalt und der Machart von *Parsifal* entsprechen.

Einige spezielle Anmerkungen

zur Bühnenmusik:

Sie wurde so eingerichtet, dass man sie aus dem Orchester heraus realisieren kann. Selbstverständlich kann sie auch aufgenommen werden und per Tonträger eingespielt und für den jeweiligen Aufführungsraum abgemischt werden.

zum Problem der Parsifal-Glocken:

Ein Brief Wagners an Eduard Dannreuther vom 1. April 1881 gibt einen ersten Eindruck vom noch ungelösten Problem mit den Parsifal-Glocken: „Ich treffe jetzt – schande halber – Vorbereitungen zu der Aufführung des Parsifal. Sind wir mit dem englischen Lindwurm schlecht gefahren, so wollen wir sehen, ob es nun mit den Galsglocken besser gelingt. Nach einer Besprechung mit Sachverständigen über die Darstellung des nötigen Glockengeläutes kam man darin überein, dass dies immer noch am besten durch chinesische Tamtams zu imitieren sei. Also auf welchem Markte sind diese Tamtams in größter Anzahl und zu bester Auswahl anzutreffen? Man denkt: in London. Gut! – Wer übernimmt die Auswahl? Natürlich: Dannreuther. Also: versuche, liebster Freund, ob du 4 Tamtams auftreibst, welche – wenigstens annähernd – folgendes Geläut liefern: C-G-A-E. Zu bemerken ist, dass – um tiefen Glockenton herauszubringen, diese Instrumente nur sanft am Rande geschlagen werden müssen, während sie sonst, stark in der Mitte beklopft, einen hellen und ganz unbrauchbaren Ton angeben. Also – sieh' zu!“

Für die Glockentöne der Verwandlungsszenen des ersten und dritten Aktes C-G; A-Kontra-E) hat Wagner keine bestimmten Instrumente bzw. Glocken vorgesehen. Bei der UA kam ein von Wagner in Auftrag gegebenes Glockenklavier der Firma Steingraeber zum Einsatz, des Weiteren wurde der Klang durch vier chinesische Tamtams ergänzt. Es wurde im weiteren Verlauf der Aufführungspraxis in Bayreuth weiter experimentiert bis hin zum Einsatz eines elektroakustischen Instruments durch Winifred Wagner (1931), später erfolgte auch noch der Einsatz von speziellen Synthesizern. Wenn nicht sowieso eine elektroakustische Version eingerichtet wird, sollte m. E. der Einsatz von Röhren- und Plattenglocken, ergänzt durch Tamtams und Klavier eine gute Klangbasis bilden können. Auch der Einsatz von tief gestimmten Java-Gongs und/oder hoch gestimmten Thai-Gongs könnte die Klangmischung ergänzen. Da die akustischen Gegebenheiten in jeder Aufführungssituation naturgemäß immer grundverschieden sein werden, sollte immer ein „passender“ Mischklang hergestellt werden.

Dämpfervorschriften:

Die erst z. T. nachträglich eingeführten Dämpfervorschriften bei den Streichern sind bei der Bearbeitung auf Grund der sowieso sehr kleinen Besetzung meist weggefallen, an einigen Stellen jedoch bewusst als Ausdrucksmittel eingesetzt worden.

Besetzung Soli und Chor:

Soli:

Amfortas, Doppelrolle mit Klingsor *)

Titirel

Gurnemanz

Parsifal

Klingsor, Doppelrolle mit Amfortas *)

Kundry

Erster und zweiter Gralstritter (Tenor, Bass)

Vier Knappen (Sopran, Alt, Tenor, Tenor)

Klingsors Zaubermädchen: Sopran und Alt in 2 Gruppen à 3 (kein Damenchor!)
auch 1. Akt: Knappen (Sopran und Alt), auch Stimmen der Jünglinge aus der Kuppel (1. Akt, Takte 1204 und 1404), auch Stimmen aus der äußersten Höhe der Kuppel (1. Akt, Takte 1229: „Der Glaube lebt...“), auch Stimmen aus der Höhe (1. Akt, Takte 1440 und 1459 und 1: „Nehmet hin...“), Knaben und Jünglinge aus der Höhe (1. Akt, Takte 1493 „Wein und Brot...“ und 1567);
auch 3. Akt: Stimmen aus mittlerer und höchster Höhe, 6 Stimmen auf 4 Systeme verteilt

Chor:

Brüderschaft der Gralstritter

Jünglinge und Knaben, siehe oben unter Zaubermädchen

6 Blumenmädchen ohne Frauenchor, Aufteilung: s.o.

*) Zur Frage einer Doppelrolle von Amfortas und Klingsor:

In einem Brief an den Uraufführungsdirigenten Hermann Levi (3. März 1882) notiert Wagner folgendes: "Was Amfortas und Klingsor betrifft, so nehmen wir wohl an, da es kürzere Partien sind, dass sie durchaus Reichmann und Hill angehören, dass Fuchs für Beide nur im Notfall eintritt, hierfür aber die Zusicherung erhält, dass er – auch ohne Notfall – in jeder der Partien ein paar Mal singt?"

Hier gab es den Hinweis für mich, dass die Partien von Amfortas und Klingsor durchaus auch von ein und demselben Darsteller – man bedenke die inhaltliche Analogie zum Doppelwesen der Kundry – realisiert werden könnte

Ausgangspunkt zur Bearbeitung:

Eigentlicher Ausgangspunkt und Motivationsschub, eine Bearbeitung des *Parsifal* vorzulegen, war ein Schreiben von Wagner an den Konzertmeister Friedhold Fleischhauer der Meininger Hofkapelle (v. 26. November 1878), in dem er berichtet, dass der Herzog einverstanden war, Wagner für eine Art Hauskonzert in *Wahnfried* (als eine Art Geburtstagsständchen für Cosima) die Hofkapelle für 4 Tage (vom 23.-26. Dez. 1878) zur Verfügung zu stellen.

Er erläuterte des Weiteren, dass er gehört habe, dass die Kapelle reduziert worden sei, er aber folgende, unbedingt nötige Besetzungstärke des Orchesters im Hinblick auf folgendes Programm benötige:

Wagners Vorspiel zu *Parsifal*, Beethovens Sinfonie Nr. 8, sein Siegfried-Idyll und ev. Webers Freischütz-Ouvertüre

Dafür schlug er vor:

6 VI, 6 VII, 4 Br., 3 Vc und 2 Kb, dazu 2 Fl, 2 Ob, 1 Eh, 2 Klar., 1 Bassklar., 3 Fg.;

4 Hr, 3 Trp., 3 Pos., 1 Tuba, 1 Harfe, also insgesamt 34-44 Spieler.

Bedenkt man die Enge der örtlichen Räume, erscheint mir das Ansinnen trotzdem realistisch, da er ja durchaus gerade das vor kurzem entstandene Parsifal-Vorspiel klanglich so authentisch, wie unter den gegebenen Umständen eben möglich, zu realisieren gedacht.

Dieses, nicht zuletzt die gemachten Erfahrungen meiner Bearbeitungen des *RING* und einiger weiterer Punkte, die aus der Lektüre zur umfangreichen Dokumentation zur Arbeit und ersten Aufführungsserie von *Parsifal* entstanden sind, führten zur Inangriffnahme des reizvollen, aber nicht unproblematischen Unternehmens einer Parsifal-Bearbeitung.

Zeittafel zur Entstehung von Parsifal und wichtige Briefdokumente:

Quelle: vor allem RW Sämtliche Werke Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels *Parsifal*

1845	Wagner liest Parzival von Eschenbach während eine Kuraufenthaltes in Marienbad
1854	Als Wagner "im Kopfe Tristan und Isolde entworfen hat", erscheint ihm der Gralssucher als Gegenbild wie als Pendant zu Tristan. "Im letzten Akt flocht ich hierbei eine jedoch später nicht ausgeführte Episode ein: nämlich einen Besuch des nach dem Gral umherirrenden Parzival an Tristans Siechbette. Dieser an der empfangenen Wunde siechende und nicht sterben könnende Tristan identifizierte sich in mir nämlich mit dem Amfortas im Gral-Roman." (R. W. in <i>Mein Leben</i> , im Okt. 1854, Zürich)
1857	Erste Prosa-Skizze zum Parsifal im April in Zürich
1859	Parzival-Brief an Mathilde Wesendonck. Wagner äußert sich zum ersten Mal konkret und ausführlich zu seinem Vorhaben.
1865	Erster Prosa-Entwurf, niedergeschrieben Ende August 1865 in München
1877	Zweiter Prosa-Entwurf, beendet in Bayreuth am 23. Februar Urschrift und Szenario der Dichtung
1880	Palazzo Ruffolo, Dom von Siena als szenische Inspiration für <i>Parsifal</i>
1877-1882	Komposition von <i>Parsifal</i> . Am 13. Januar 1882 ist die Kompositionsarbeit abgeschlossen. Schott kauft den Parsifal für 100.000 Goldmark und erwirbt die Aufführungsrechte
1882	26. Juli 1882 UA von <i>Parsifal</i> im Bayreuther Festspielhaus
1913	Ende der Schutzfrist und weltweite Verbreitung des Werkes

Besetzung

Parsifal von Richard Wagner

Neufassung für Soli, Chor und kleines Orchester op. 78 von Eberhard Kloke

Quellen:

Alte Partitur (Schott) und kritische Neuausgabe, Schott-Verlag (1972), Dokumente zu Parsifal

Besetzung Soli und Chor:

Amfortas, Doppelrolle mit Klingsor * (s.o.)

Titirel

Gurnemanz

Parsifal

Klingsor, Doppelrolle mit Amfortas * (s.o.)

Kundry

Erster und zweiter Gralsritter /Tenor, Bass)

Vier Knappen (Sopran, Alt, Tenor, Tenor - siehe Blumenmädchen)

Klingsors Zaubermädchen (6): Soprane und Alti in 2 Gruppen à 3 (kein Damenchor!);

Jünglinge und Knaben (s. o.)

Brüderschaft der Gralsritter: Herrchor

Besetzung Orchester:

Flöte 1

Flöte 2 (auch Altflöte in G und Piccoloflöte)

Oboe 1 (auch Englischhorn)...1. Akt 105/112/121

Oboe 2 (auch Englischhorn, Heckelphon im 1. und 3. Akt)

Klarinette 1 in B-A (auch Es-Klar)

Klarinette 2 in B-A (auch Bassklarinette in B)

Fagott (auch Kontrafagott), ab dem 2. Akt dazu 2. Fagott (auch Kontrafagott)

3 Hörner in F, 2. Hr auch Basstube in F

1 Trompete in B

2 Tenorbassposaunen

Pauke/Perc (Vibraphon, Xylorimba; Becken, Tamtam):

2 Spieler; Harfe

= 16 (17) Bläser, Perc, Hfe,

Streicher: 5-5-4-3-2 = 19

gesamt: 35 (36) SpielerInnen

Spieldauer: 1. Akt: 1h, 20', 2. Akt: 63', 3. Akt: 70'; Gesamtdauer netto: 3h 33' ca.

(Eberhard Kloke, Berlin im November 2016)