

„Mon orgue, c’est un orchestre!“

Instrumentation und Transkription als Inspiration an der Orgel

Das bekannte Zitat César Francks¹, das auch den César-Franck-Tagen als Motto diente, ist zunächst der durch Vincent d’Indy überlieferte, überschwängliche Ausdruck der Begeisterung über die Qualitäten seiner Cavaillé-Coll-Orgel in der Pariser Basilika Sainte-Clotilde. Andererseits verweist die so selbstverständliche Verwendung der Metapher des Orchesters als Sinnbild einer guten Orgel gleichzeitig auf einen Paradigmenwechsel im Umgang mit den Klangfarben der Orgel im 19. Jahrhundert. Dieser findet seine Entsprechung in der Entwicklung der Instrumentation ab 1750: Die Etablierung der Klangfarbe als zentraler Parameter von Komposition und musikalischer Gestaltung. Interessant sind dabei nicht nur die Klangfarben an sich, sondern auch die Möglichkeiten der Formartikulation und dramaturgischen Gestaltung, die sich aus ihrer vielseitigen Verwendung ergeben.

Vortrag im Rahmen der César-Franck-Tagen

Die Möglichkeiten der Klanggestaltung mit der Orgel sind nahezu unendlich – und werden dennoch aufgrund ihrer komplexen Bedienung oft nur ansatzweise genutzt – ein Umstand, der György Ligeti zu der polemischen Titulierung der Orgel als „Prothese“ brachte².

Zu der riesigen Vielfalt möglicher Registerkombinationen, die durch moderne Setzeranlagen noch potenziert wird, treten satztechnische Überlegungen zur Klanggestaltung sowie ab dem 20. Jahrhundert diverse Erweiterungen wie etwa das Spiel mit reduziertem Winddruck, programmierbare Mixturen und Koppeln, Proportionalsteuerung und vieles mehr.

Diese vielfältigen Möglichkeiten haben ein enormes kreatives Potenzial, welches durch bewusste Reflexion bei einer intensiven Beschäftigung mit Transkription und Instrumentation noch erhöht werden kann.

In meinem Beitrag will ich als Anregung dazu einige zentrale Aspekte meines Impulsvortrages im Rahmen des von Heinrich Walther und mir gehaltenen „Meisterkurs Orgeltranskription“ während der César-Franck-Tagen darstellen.

DAS STREICHQUARTETT: AUSGANGSPUNKT DER KLAS- SISCH-ROMANTISCHEN INST- RUMENTATION UND VORBILD FÜR EINE HOCHENTWICKELTE STIMMFÜHRUNG

Bis 1843 die erste Ausgabe des „Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes“³ von Hector Berlioz erschien, beschränkten sich die schriftlich geäußerten Überlegungen zur „Instrumentation“ verschiedener Autoren auf Instrumentenkunde. Berlioz, der als erster – wenn auch nur in einem verhältnismäßig kleinen Teil seines Traktats – beginnt, übergeordnete Prinzipien der Instrumentation theoretisch zu

1 D’Indy (1906), 15: „Le bon abbé s’empressa d’appeler à ce poste son jeune ami de Notre-Dame de Lorette, et Franck s’écriait, tout heureux de se trouver maître d’un aussi bel instrument : « Mon orgue, c’est un orchestre ! »“.

2 Ligeti (1962), 186: „Die Orgel zog einerseits durch ihren übergroßen Reichtum an bislang unerforschten Klangfarbenmöglichkeiten, andererseits und vor allem durch ihre Mängel – ihre Unbeholfenheit, Steifheit und Eckigkeit – mein Interesse auf sich. Dieses Instrument gleicht einer riesigen Prothese. Es reizte mich herauszufinden, wie man mit dieser Prothese von neuem gehen lernen kann.“.

3 Berlioz (1843); eine deutschsprachige und erweiterte Ausgabe veröffentlichte Richard Strauss: Strauss (1905).

reflektieren und zu abstrahieren, sieht die Streichquartette Haydns und Mozarts als Ausgangspunkte der klassisch-romantischen Instrumentation.

Dies ist bereits rein äußerlich plausibel: So gehen die frühen Sinfonien Joseph Haydns in ihrer Besetzung kaum über ein Streichquartett hinaus – zu den Streichern treten zunächst zwei Hörner und zwei Oboen, allmählich dann weitere Instrumente. Daraus bedingen sich strukturelle Konsequenzen, was Berlioz folgendermaßen ausdrückt (Übersetzung aus der deutschsprachigen Version von Richard Strauss)⁴:

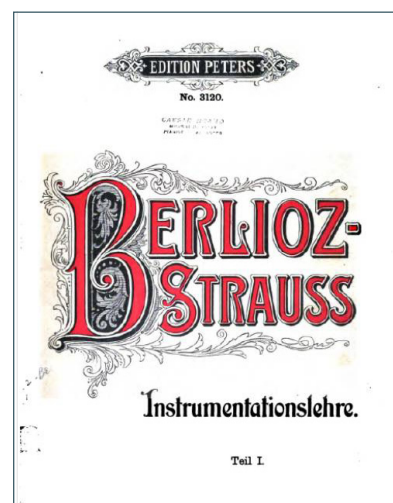
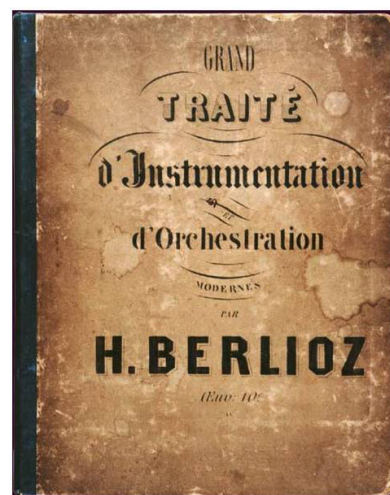
Der Ursprung des symphonischen Orchesters liegt (außer in Bachs Orgelfugen) hauptsächlich in den Streichquartetten Haydns und Mozarts.

Alle symphonischen Äußerungen dieser beiden Meister tragen in Stil, Thematik, melodischer Linienführung und Figuration so sehr den Charakter aller polyphonen Möglichkeiten des Streichquartetts, daß man sie (stets cum grano salis natürlich) fast als Streichquartette mit obligaten Holzbläsern und tuttiverstärkenden Lärminstrumenten (Hörnern, Trompeten, Pauken) bezeichnen kann.

Natürlich spielt Instrumentation auch in früheren Jahrhunderten der Musikgeschichte eine nicht unwesentliche Rolle, aber diese Entwicklung markiert gewissermaßen einen Neubeginn und hat sich daher bis heute auch didaktisch als sehr wertvoll erwiesen – wie bei vielen Kolleg:innen beginnen meine Instrumentationskurse an der Universität der Künste Berlin ebenfalls mit den Streichquartetten Haydns und mit Übungen, für diese Besetzung zu instrumentieren⁵.

Als sehr wesentlichen Aspekt hebt Berlioz die hochentwickelte Polyphonie der Streichquartette hervor⁶:

In der schönen Linienführung der vier gleichgestellten Melodieträger des klassischen Streichquartetts, die sich in den 19 letzten Beethovenschen Quartetten zu einer der Bachschen Chorpolyphonie ebenbürtigen Freiheit entwickelt hat – einer Freiheit, die keine seiner 9 Symphonien aufzuweisen vermag – hat Richard Wagner den Stil seines Tristan- und Meistersinger-Orchesters gefunden, ihr verdankt er die unerhörten Klangwunder seines polyphonen Streichquintetts.



► Abb. 1 „Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes“ von Hector Berlioz im Original (oben) und in der übersetzten und erweiterten Fassung von Richard Strauss (unten)

Dass diese Polyphonie nicht nur Ausdruck einer hochentwickelten Klangästhetik ist, sondern auch für die musikalische Wirkung von enormer Bedeutung ist – da alle Beteiligten etwas Wesentliches zum musikalischen Geschehen beitragen und somit zu ausdrucksstarker Gestaltung verleitet werden –, formuliert er wie folgt⁷:

4 Strauss (1905), II.

5 Ein sehr anschauliches Beispiel einer gelungenen und vielseitigen Streichquartett-Instrumentation ist die Exposition des Kopfsatzes von Joseph Haydns Streichquartett Op. 76/1 G-Dur: Hier werden – nach drei stimmführungstechnisch sehr konsistenten Doppel- und Tripelgriff-Akkorden – zunächst alle vier Instrumente solistisch vorgestellt. Anschließend verwendet Haydn im Tutti bis zum Ende der Exposition insgesamt ganze sieben unterschiedliche Satzweisen/Texturen, die jeweils mit der musikalisch-dramaturgischen Funktion der betreffenden Abschnitte korrespondieren. [https://imslp.org/wiki/String_Quartets,_Op.76_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartets,_Op.76_(Haydn,_Joseph)) (30.11.2022)

6 Strauss (1905), II.

7 Strauss (1905), III.

Und nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters. Ein Orchestersatz, in dem ungeschickt, oder, sagen wir nur, gleichgültig geführte Mittel- und Unterstimmen sich befinden, wird selten einer gewissen Härte entbehren und niemals die Klangfülle ergeben, in der eine Partitur erstrahlt, bei deren Ausführung auch die zweiten Bläser, zweiten Violinen, Bratschen, Violoncelli, Bässe sich in der Belebung schön geschwungener melodischer Linien seelisch beteiligen.

Eine „wahrhaft sinnvolle Polyphonie“ ist auch für Orgelbearbeitungen sinfonischer Werke von

wesentlicher Bedeutung. Zwar musiziert hier in der Regel nur eine Person, aber dafür bringen es die klanglichen Eigenschaften des Instruments Orgel mit sich, dass der Stimmführung eine besondere Bedeutung zugemessen werden muss. Beim Spiel eines Klavierauszugs auf dem Klavier ist es möglich, durch dynamische Abstufung einzelne Stimmen ein- und auszublenzen, allmählich zwischen Vorder- und Hintergrund wechseln zu lassen. Ähnliches ist auf der Orgel nur mit ungleich größerem Aufwand möglich und gerade in komplexen Situationen nicht immer machbar. Somit kommt der konsistenten Führung einzelner Stimmen noch eine wesentlich höhere Bedeutung zu, als es bei einem Klavierauszug der Fall ist. Stim-

men müssen entweder von Anfang bis Ende schlüssig geführt werden, oder geschickt aus anderen Linien hervorgehen bzw. in diese verschwinden.

Als Beispiel möchte ich hier den Beginn der Hebriden-Ouvertüre von Felix Mendelssohn Bartholdy anführen. Nachdem ich selbst 2019/20 eine Transkription von diesem Werk erstellt hatte, entdeckte ich in der Folgezeit im Internet mehrere – teils in Verlagen veröffentlichte! – Bearbeitungen, die in Hinblick auf die Abbildung der in der Partitur enthaltenen Strukturebenen und auch in der Stimmführung schwerwiegende Mängel aufwiesen. Zunächst die ersten Takte aus der Partitur (Abb. 2).

Ouvertüre

DIE HEBRIDEN

(Fingals-Höhle)

Felix Mendelssohn Bartholdy, op. 26

Allegro moderato

Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr. 199 M. B. 8

M. B. 8

► Abb. 2 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, Partitur, T. 1–12

In allen drei nachfolgend abgebildeten Fassungen (Abb. 3) fehlt in T. 1–6 der durch das Hinzu- kommen neuer Töne inszenierte Aufbau der mediantischen Ak- kordfortschreitung und dessen stimmige Weiterführung in die

Plagalkadenz von T. 7/8 völlig. Zudem wurden ohne erkennba- ren Grund in den ersten beiden Fassungen die charakteristischen, auf die letzte Viertel zielenden Be- gleitfiguren ab T. 9 zu pauschalen Sechzehntelgruppen völlig anderer

rhythmischer Wirkung degradiert. Dazu treten individuell weitere In- konsistenzen und Mängel, die sich durch eine genauere Analyse der Partitur hätten vermeiden lassen. Zum Vergleich meine eigene Lö- sung (Abb. 4).

► Abb. 3 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, drei unterschiedliche Orgeltranskriptionen, je T. 1–10

Allegro moderato
 SW: 8'+4'-Mischung (Streicher+Flöten)

[VI. I/II]
 [Fag.+Vc.+Vla.]
 POS: 8'-Mischung + leiser 4'
 (SW angekoppelt)
 16'+8' [Cb]

[+Clar. I/II]
 [+Ob. I/II]

(+ etwas schärferer 4')
 [+Fl. I/II]

+ Reg. (z.B. Oboe 8')

ggf. -4' +16' (ohne großen klanglichen Bruch!)

► Abb. 4 Felix Mendelssohn Bartholdy, Ouvertüre Die Hebriden Op. 26, Orgeltranskription von Christoph Bornheimer, T. 1–12

► Abb. 6 César Franck, *Sinfonie d-Moll, I. Lento*, nachteilige Orgelübertragung, T. 1–8

► Abb. 7 César Franck, *Sinfonie d-Moll, I. Lento*, verbesserte Orgelübertragung, T. 1–8

Darüber hinaus stellt sich in diesem Beispiel die Frage, wie der Bläserakkord in T. 4 sinnvoll übertragen werden könnte.

Eine klanglich suboptimale Lösung zeigt Abb. 6. In dieser Realisierung fehlt die Phrasenüberlappung völlig, was nicht nur in der Stimmführung hörbare Löcher hinterlässt (beispielsweise die unvollständige Diskantklausel cis-d), sondern darüber hinaus auch das Ineinandergreifen der beiden komplementären Klangfarben Holzbläser/Streicher nicht abbildet.

Der Bläserakkord in T. 4 ist hingegen zu kontrastierend dargestellt – denn im Original liegt der wichtigere formale Kontrast in T. 5/6, während der Bläserakkord in T. 4 hauptsächlich eine räumliche Wirkung entfaltet. Dieser Effekt kommt vor allem durch den vierstimmigen g-Moll-Akkord in den Hörnern zustande, die ausschließlich bereits im nicht erweiterten Holzbläsersatz enthaltene Töne verdoppeln – mit einem sehr wei-

chen und voluminösen Klang. Er wird ergänzt durch einen dezenten Aufhellungseffekt der beiden Flöten und eine leichte Bassverstärkung der beiden Fagotte. Um diesen Effekt auf der Orgel nachzubilden, ist es entscheidend, dass die Töne des dreistimmigen Holzbläsersatzes weiterklingen – und dass mehr Klangvolumen in der Mittellage entsteht.

Eine demnach bessere Lösung für beide Stellen könnte Abb. 7 darstellen.

Selbstverständlich sind auch andere gute Lösungen denkbar. Beim Ausarbeiten einer Transkription kommt es genau darauf an, für derartige Stellen mehrere unterschiedliche Lösungen zu finden und diese gegeneinander abzuwägen. Das gilt insbesondere für Situationen wie hier, in denen auch gute Lösungen noch Kompromisse bleiben müssen – dann sollte das Ergebnis dennoch mit so wenig Verlust wie möglich verbunden sein.

KLANGFARBE UND TEXTUR: MITTEL DER FORMARTIKULATION

Klangfarbenwechsel dienen zunächst einmal dazu, die Form eines Musikstückes plastischer darzustellen. Durch verschieden starke klangliche Kontraste werden unterschiedlich starke Formgrenzen ausgedrückt.

Auf engstem Raum lässt sich dies in einem klassischen Menuett beobachten (Abb. 8).

Der eingeschränkte Tonvorrat des Naturhorns (und später auch der Naturtrompete) führt dazu, dass diese Instrumente überwiegend in Tonika- und Dominanharmonien eingesetzt werden, was sie bereits für den Einsatz an bestimmten formalen Positionen (Eröffnungsmotive, Kadenz) prädestiniert. Das dadurch bedingte klangfarbliche Hervorheben von Kadenz wird auch als „Farbklammer“ bezeichnet. Die „Farbklammer“ emanzipiert sich später von den

Menuett

The image displays a musical score for the Minuet from Haydn's Symphony No. 6, 'Le Matin', III. Minuet, measures 1-34. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Oboe (2 Ob), Bassoon (Fg), Cor in D (2 Cor in D), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vlc/Cb). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score shows various dynamics (f, p, a2) and articulations (tr, Solo). The first system covers measures 1-9, and the second system covers measures 10-34, featuring a prominent triplet figure in the flute part.

► Abb. 8 Joseph Haydn, *Sinfonie Nr. 6 „Le Matin“*, III. Menuett, T. 1–34

Naturinstrumenten und wird als allgemeine Formfunktion eingesetzt. Aber nicht nur die Klangfarbenwechsel selbst, sondern ebenso das Tempo und die Intensität von Klangfarbenwechseln können eine formale Funktion ausdrücken – so

ist es beispielsweise denkbar, dass der Hauptsatz einer Sonatenform sehr kontrastreich gestaltet wird, entwickelnde Formteile dann aber durch weniger kontrastreiche Übergänge die Form in den Fluss bringen. Was für Klangfarben gilt, kann in

gleicher Weise auch auf Texturwechsel angewendet werden, so finden sich die beschriebenen Mechanismen auch bereits in den Klaviersonaten der Wiener Klassik. Nicht zuletzt können Klangfarben durch eine sehr exponierte Verwendung einen formal bedeutsa-

17 Solo

Tutti

Soli

a2

Solo

Soli

f

f

f

26 tr tr tr

tr tr tr

p

p

p

p

p

► Abb. 8 Fortsetzung

men Moment hervorheben. Dies ist beispielsweise im Kopfsatz der dritten Sinfonie von Johannes Brahms der Fall – dort wird inmitten der Durchführung aus dem Initialmotiv ein neues Thema geboren, das Elemente von Haupt- und Seitensatz in Synthese er-

scheinen lässt. Dieser formal und ideell bedeutsame Moment erhält durch seine klangliche Gestaltung mit einem erstmals erklingenden Hornsolo eine sehr hohe musikalische Intensität (Abb. 9). Alle in diesem Abschnitt beschriebenen Phänomene sind nicht von

konkreten Klangfarben abhängig, sondern von Kontrastwirkungen. Dieser Gedanke ist bei der Orgelbearbeitung von höchster Relevanz – es kommt nicht darauf an, einzelne Klangfarben möglichst „originalgetreu“ auf die Orgel zu übertragen, sondern die entspre-

101

Ob.

Fag.

K.-Fag.

Hr. 1,2 (C)

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

p

p

p

1.
express.

f

cresc.

express.

106

poco rit.

f

p

dim.

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

► Abb. 9 Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur, I. Allegro con brio, T. 101–111

chenden Kontrastwirkungen herzustellen. Diese können mitunter auf der Orgel durch ganz andere Klangfarben als im Original rea-

lisiert werden und verleihen der Transkription eine musikalische Tiefe, die durch bloßes „Kopieren“ nicht erreicht werden kann⁸.

Darüber hinaus können auch Klangfarbenwechsel durch Texturwechsel – und umgekehrt – übertragen werden.

8 Dass das „Kopieren“ von Klangfarben auf der Orgel jenseits dieser Überlegungen als Grundprinzip per se bereits fragwürdig ist, betonte Heinrich Walther in unserem Transkriptionskurs: Die Orgel besitzt zwar Register, die Streichern, Holz- und Blechbläsern nachempfunden sind, jedoch handelt es sich bei der Orgel grundsätzlich um ein Aerophon, dessen Art der Klangerzeugung niemals dem Klang beispielsweise eines echten Streichinstruments auch nur annähernd entsprechen kann!

KLANGFARBE UND TEXTUR: SATZTECHNISCHES MITTEL

Neben der formalen Funktion haben Klangfarbe und Textur auch eine satztechnische Funktion: Sie regeln die Kontraststärken unterschiedlicher Stimmen und Klangschichten zueinander.

Besondere Bedeutung erhält eine solche Regelung im Tutti. Rein geschichtlich gesehen tritt zu dem aus der Wiener Klassik hervorgegangenen „homogenen“ Tutti spätestens ab Beethoven ein „konturiertes“ Tutti, bei dem die Grundfarben jeweils eine eigene satztechnische Funktion haben.

Ein Beispiel für ersteres – die homogene Mischung aller Grundfarben des Orchesters (Streicher, Holz- und Blechbläser), die jeweils den (nahezu) vollständigen Satz abbilden und einander verdoppeln – stellt das Tutti des bereits zitierten Menuetts aus Haydns 6.

Sinfonie (Abb. 8) dar.

Ein prägnantes Beispiel für den zweiten Tuttiotyp findet sich in Webers Freischütz-Ouvertüre (Abb. 10). Hier haben die drei Grundfarben jeweils eine eigene satztechnische Funktion und ergeben erst in Kombination einen vollständigen Eindruck. Dafür treten einzelne Elemente und Linien wesentlich kontraststärker hervor. Noch weiter abstrahiert wird dieses Vorgehen – auch bereits bei Beethoven – durch eine „virtuelle Chörigkeit“ (Abb. 12): Es läuft ein zwei- oder mehrhöriges Geschehen ab, wobei die beteiligten Instrumente ihre Funktion innerhalb des Geschehens wechseln. Während die Melodie noch im Sinne einer „traditionellen“ Mehrhörigkeit, wie sie etwa bei Bach anzutreffen ist (Abb. 11), zwischen Streichern und Holzbläsern alterniert, wird der auftaktige Viertelrhythmus von Holz- und Blech-

bläsern wahrgenommen, und zwar teils von den gleichen Instrumenten, die auch an der Melodie beteiligt sind.

Diese internen Strukturierungsmöglichkeiten eines Orchester-tuttis bieten eine Fülle an Möglichkeiten, die beispielsweise von Johannes Brahms – dem häufig eine „übersättigte“ Instrumentation nachgesagt wird – intensiv ausgenutzt wurden.

Für das Anfertigen einer Orgeltranskription bedeuten diese Beobachtungen, dass auch ein Orchestertutti sorgfältig analysiert werden sollte, um dann eine entsprechende Umsetzung im Orgeltutti zu finden. Dieses könnte über die Registrierung hinaus beispielsweise durch die verwendeten Lagen, den Anteil an Tonverdopplungen, Stimmtausch im doppelten Kontrapunkt⁹ oder ein spaltklangartiges Griffbild (S. 68) differenziert werden.

► Abb. 10 Carl Maria von Weber, *Der Freischütz* Op. 77, Ouvertüre, T. 163–171

9 Dieses Mittel setzt Johann Sebastian Bach bereits in den Ritornellen seiner großen Orgelwerke ein, um sie bei der Wiederholung klanglich zu variieren. Dabei handelt es sich dementsprechend nicht nur um eine kontrapunktische, sondern auch eine orchestrale Idee.

25

Cor A.

Cor 1, 2 (F)

Cor 3, 4 (E)

Fg

Bel (A)

VI I

VI II

Vla

Vc

Cb

dim. *p* *dim.* *p* *f* *p* *f*

dim. *p* *dim.* *p* *f* *p* *f*

dim. *p* *dim.* *p* *f* *p* *f*

dim. zart *p* *dim.* *p* *f* *p* *f*

dim. *p* *dim.* *p* *f* *p* *f*

► Abb. 13 Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Overture, T. 25–31

KLANGFARBE UND TEXTUR: MITTEL DER PHRASIERUNG

Mit der zunehmenden Größe des Orchesterapparats werden die zur Verfügung stehenden Klangfarben nicht nur zur formalen und satztechnischen Strukturierung, sondern auch zur klanglichen Ausgestaltung von Phrasen verwendet. Dieses Phänomen ist uns als Organisten sehr gut bekannt, da wir genau diese Möglichkeiten etwa bei der Interpretation von Orgelwerken der deutschen Romantik intensiv nutzen.

Anhand einiger Beispiele möchte ich zeigen, wie vielfältig die Möglichkeiten solcher Ausgestaltungen sein können (Abb. 13).

Das Beispiel aus Wagners *Tristan-Ouverture* zeigt eine durch Instrumentation auskomponierte Dynamik: Einerseits wird ab T. 29 das Solo der Violoncelli durch die ersten Violinen verstärkt, andererseits wird das Crescendo der Bassstimme (vormals in Kontrabass und Bassklarinette) durch die drei Fagotte intensiviert und die Zielakkorde in T. 29/31 erhalten eine dynamische und räumliche Ver-

stärkung durch Hörner und Englisch Horn.

Auf ähnliche Weise können auch andere Gestaltungsmittel der Phrasierung wie beispielsweise Akzentuierungen¹⁰ oder Hervorhebungen charakteristischer Elemente durch Instrumentation verstärkt werden.

Ein Spezialfall, der ab dem 19. Jahrhundert zunehmend eingesetzt wird, ist der Klavierpedal-Effekt: Ursprünglich hervorgegangen aus dem „harmonischen Pedal“ der Naturhörner, kommt er zu Beginn der langsamen Ein-

¹⁰ Ein einfaches Beispiel dafür ist der Beginn des Hauptsatzes von Beethovens 1. Sinfonie.

UMGANG MIT BESCHRÄNKUNGEN

Wer sich mit Instrumentation nicht nur analytisch, sondern auch praktisch beschäftigt, ist stets mit Beschränkungen verschiedener Art konfrontiert, wie beispielsweise dem Tonumfang und -vorrat verschiedener Instrumente. Diese Beschränkungen haben weitreichende Konsequenzen – etwa bei der Instrumentierung einer Reprise in einer Sinfonie, in der Seitensatz sowie dadurch auch diverse Modulationswege in anderen Tonarten als in der Exposition erscheinen: In einem solchen Fall ist schon rein aus handwerklicher Sicht eine Veränderung der Instrumentation unbedingt notwendig, was sich später mit der üblichen dramaturgischen Praxis deckt, Reprise als Ganzes abweichend von der Exposition zu instrumentieren und somit eine Bedeutungsveränderung mit den Mitteln der Instrumentation zu intensivieren.

Eine sehr handfeste Beschränkung ist bei der Verwendung von Naturinstrumenten (Naturhorn und -trompete) gegeben. Diese waren nicht nur in der Wiener Klassik, sondern auch weit darüber hinaus noch im Orchester in Gebrauch – selbst Richard Wagner zog Naturhörner lange den Ventilinstrumenten vor, da er den klanglichen Vorzügen der Naturinstrumente eine höhere Bedeutung als dem erheblich erweiterten Tonvorrat der Ventilinstrumente zuwies.

Naturinstrumente trotz ihrer Beschränkungen musikalisch sinnvoll und effektiv einzusetzen, ist daher eine sehr lehrreiche Übung, die das eigene Verständnis vom

► Abb. 15 Joseph Haydn, Sinfonie Nr. 78, III. Menuett, T. 1-8 (nur Streichersatz)

► Abb. 16 Tonvorrat des Naturhorns (bei dem in der Sinfonie Nr. 78 geforderten Horn in C wird eine Oktave abwärts transponiert)

Umgang mit Beschränkungen überhaupt stark erweitert. Als praktische Übung hierfür haben wir im Rahmen des Transkriptionskurses den Bläsersatz der ersten acht Takte des Menuetts aus Joseph Haydns Sinfonie Nr. 78 vervollständigt (Abb. 15)¹¹ – unter Berücksichtigung des Tonvorrats der Naturhörner (Abb. 16) und der Tatsache, dass diese bei Haydn stets paarweise eingesetzt werden. Bereits diese simple Arrangementaufgabe ist sehr aufschlussreich, wenn man die eigene Lösung anschließend mit dem Original Haydns vergleicht.

Das effiziente, formal und musikalisch sinnvolle Einsetzen des

begrenzten Tonvorrats erfordert handwerkliches Können, aber auch musikalisch sinnvolles Vorgehen.

Dennoch konnte diese Satzweise spätestens ab dem Übergang zur Romantik die Komponist:innen nicht mehr ganz zufriedenstellen. Gleichzeitig aber waren Ventilinstrumente noch nicht etabliert, da die frühen Ventilinstrumente klangliche Nachteile mit sich brachten¹².

Einen dementsprechend anderen Weg, kreativ mit den Begrenzungen umzugehen, zeigt die genial realisierte Horn-Kantilene zu Beginn von Webers Freischütz Ouvertüre (Abb. 17). Hier werden

11 Eine Version zum Ausdrucken kann über die Website der Hochschule für Kirchenmusik abgerufen werden:

<https://hfk-heidelberg.de/transkription>

12 Wagner (1860), 6: „Die Behandlung des Hornes glaubt der Tonsetzer einer vorzüglichen Beachtung empfehlen zu müssen. Durch die Einführung der Ventile ist für dieses Instrument unstreitig so viel gewonnen, daß es schwer fällt, diese Vervollständigung unbeachtet zu lassen, obgleich dadurch das Horn unlegbar an der Schönheit seines Tones, wie namentlich auch an der Fähigkeit, die Töne weich zu binden, verloren hat.“

► Abb. 17 Carl Maria von Weber, *Der Freischütz* Op. 77, Ouvertüre, T. 10–25

zwei Naturhornpaare in unterschiedlichen Stimmungen zu einem drei- bis vierstimmigen Satz kombiniert, der in der Linienführung geschickt ineinander übergeht. Harmonisch wird er durch den Streichersatz vervollständigt. Man beachte auch den Dominantseptakkord mit hochalterierter Quinte in T. 21!

Aus diesen Beispiele können wir lernen, auch mit den Beschränkungen der Orgel musikalisch sinnvoll umzugehen – wenn wir etwa aus (griff-)technischen Gründen Dinge verändern müssen, dann sollten

wir stets darauf achten, dass unsere Änderungen musikalisch sinnvoll und konsistent sind, also in Bezug auf Parallelstellen oder abgeleitete/verwandte Passagen sinnvoll und nicht als Notlösungen erscheinen.

KLANGÄSTHETIK IM WANDEL

Zusätzlich zu den bisher genannten Aspekten der Instrumentation unterliegen die verwendeten Klangfarben im Ganzen auch einem ästhetischen Wandel. Nach dem bereits aus strukturellen Gründen (Naturinstrumente, Oboe als dominante Holzbläserfarbe usw.) pointierten Orchesterklang der Klassik entwickelt sich in der Romantik zunächst ein Klangideal, das sehr stark an weichen und homogenen Klangfarben orientiert ist (Erweiterung und

IHR ONLINE NOTENSHOP



- ≡ Alle Noten aus Pop, Jazz, Klassik und Film
- ≡ Zahlreiche Downloads sofort verfügbar
- ≡ Qualifizierte Beratung
- ≡ Schnelle und klimaneutrale Lieferung (ab 29,- portofrei)

**DIREKT ZUR
STRETТА WELT**



Telefon: +49 9303 98 1710 | info@stretta-music.com

www.stretta-music.de

dadurch Homogenisierung des Blechbläserapparats, nun Klarinette als dominante Holzbläserfarbe usw.). Das bis hierhin geltende Paradigma, Instrumente möglichst viel in ihren klanglich optimalen Mittellagen einzusetzen und einen ausgewogenen Klang zu erzielen, wird in der Folgezeit hinterfragt und immer häufiger konterkariert – Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die Orchestrierung von Hector Berlioz, der auf der Suche nach immer neuen Klangfarben Randlagen erkundet und auch ganz bewusst mit dem Ideal eines „schönen“ Klanges bricht.

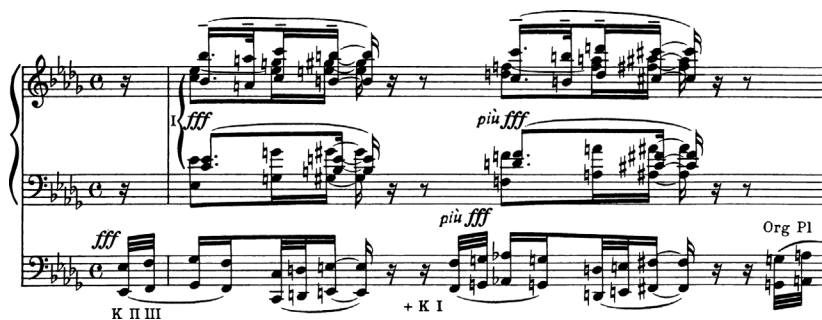
Welche Art der Klanglichkeit ein Orchesterwerk im Ganzen besitzt und wie diese auf der Orgel dargestellt werden kann, sollte bei einer Transkription ausgiebig bedacht werden. Dies betrifft nicht nur den extrem wichtigen Bereich der Registrierung, sondern bereits satztechnische Aspekte. Die folgenden beiden Tuttistellen aus Orgelwerken von Max Reger (Abb. 18) und Sigfrid Karg-Elert (Abb. 19) verdeutlichen, dass bereits mit simplen Mitteln ein völlig anderer Klang geschaffen werden kann – ist das Tutti bei Reger auf Verschmelzung und eine sonore Mittellage ausgelegt, wird bei Karg-Elert rein durch die grifftechnische Anordnung – der Abstand zwischen rechter und linker Hand unterschreitet nie eine Oktave – ein ganz anderer Klang erzielt.

FAZIT

Eine tiefgründige und ganzheitliche Beschäftigung mit dem Thema Instrumentation ist nicht nur für die Umsetzung eigener Orgeltranskriptionen äußerst ertragreich, sondern vermag auch generell den Horizont in Hinblick auf eine orchestrale Behandlung der Orgel zu erweitern – also auch für das Spielen genuiner Orgelwerke ein

großer Gewinn zu sein.

Auch wenn beim Anfertigen eigener Orgeltranskriptionen das Arbeiten mit den jeweiligen Partituren unumgänglich ist, wenn das Ergebnis höchsten Ansprüchen genügen soll, so stehe ich der von vielen Organist:innen angewandten Praxis, Orgeltranskriptionen aus Klavierauszügen anzufertigen, nicht per se ablehnend gegenüber. Gerade für das Sammeln erster Ideen in einem Moment, in dem man selbst von einem Orchesterwerk inspiriert ist und den Drang verspürt, möglichst schnell am Instrument etwas in die Tat umzusetzen, hat das Spielen aus dem Klavierauszug durchaus seine Berechtigung – und jemand mit einer weitgehenden und reflektierten Klangvorstellung kann auch mit dieser Arbeitsweise schon einiges erreichen. Wenn es dann „mehr“ sein soll, steht einer anschließenden detaillierten Ausarbeitung „am Schreibtisch“ auf Basis der Partitur nichts im Wege.



► Abb. 18 Max Reger, *Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H* Op. 46, T. 1



► Abb. 19 Sigfrid Karg-Elert, *Sinfonische Choral „Jesu, meine Freude“* Op. 87, 2, I. *Introduzione (Inferno)*, T. 63–65

LITERATUR

- » **Berlioz, Hector** (1843), *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris: Henry Lemoine. <https://archive.org/details/grandtraitdins00berl> (30.11.2022)
- » **D'Indy, Vincent** (1906), *César Franck*, Paris: Félix Alcan. [https://fr.wikisource.org/wiki/C%C3%A9sar_Franck_\(d%E2%80%99Indy\)](https://fr.wikisource.org/wiki/C%C3%A9sar_Franck_(d%E2%80%99Indy)) (30.11.2022)
- » **Ligeti, György** (1962), „Bemerkungen zu *Volumina*“, in: György Ligeti • *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld (2007), Mainz: Schott, 186–189.
- » **Strauss, Richard** (1905), *Instrumentationslehre von Hector Berlioz*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss, 2 Bde., Leipzig: Peters. [https://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes,_Op.10_\(Berlioz,_Hector\)#Enlarged_and_revised_by_Richard_Strauss](https://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes,_Op.10_(Berlioz,_Hector)#Enlarged_and_revised_by_Richard_Strauss) (30.11.2022)
- » **Wagner, Richard** (ca. 1860), *Tristan und Isolde*, hg. von Felix Mottl (ca. 1912), Leipzig: Peters

Christoph Bornheimer

wurde 1988 in Darmstadt geboren, studierte Kirchenmusik, Musiktheorie und Orgel in Heidelberg, Hannover und Detmold. Das Konzertexamen Orgel schloss er 2015 mit Auszeichnung ab.

Aktuell ist er Dozent für Orgel/Orgelimprovisation und Musiktheorie/Gehörbildung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, der Hochschule für Musik Würzburg und der Universität der Künste Berlin. Darüber hinaus ist er als Kirchenmusiker und Organist an den historischen Orgeln der Christuskirche Heidelberg tätig.