

Richard Dünser

Bearbeitungen als kompositorische Neu- und Nachschöpfungen

- Gedanken zu Bearbeitungen / Vollendungen aus den Jahren zwischen 1983 und 2021

These 1:

„Dass es sich hierbei viel mehr um einen (heutigen) Akt der Nachkomposition als ein bloßes Arrangement handelt, ist der Tatsache geschuldet, dass meiner tiefsten Überzeugung nach hier (und überhaupt beim Instrumentieren) die Beschränkung auf eine nur handwerkliche oder rein philologische Ebene sich weder dem Geiste der Originalkomposition als würdig erweisen, noch ein lebendes Kunstwerk schaffen kann. Denn die Liebe zum ursprünglichen Stück und zu seinem Komponisten verlangt, dass mit neuschöpferischer Kreativität zu Werke gegangen werden muss.“¹

Extrempositionen im Wandel der Zeit

Die erste Bearbeitung aus meiner Feder datiert aus dem Jahr 1983: *Franz Schuberts Fantasie in f-moll für Klavier zu 4 Händen D 940* orchestriert für großes Orchester. Hier spielt sich alles sehr nahe beim Original ab, allerdings wurden die Blechbläser - Parts nicht für historische Instrumente, also Naturinstrumente gesetzt, und auch nicht so behandelt (in diese Richtung ging es erst bei meiner Vollendung der Oper *Der Graf von Gleichen*, dazu später, noch mehr bei meiner Vollendung von Schuberts Sinfonie in E-Dur (nach Skizzen D 729, D 936 und D 708) im Jahr 2021 habe ich erstmals, nämlich von dieser Sinfonie, nach der Version für moderne Instrumente, eine Fassung für historische Instrumente erstellt, allerdings auf Wunsch und mit Hilfe des Auftraggebers, des Dirigenten Mario Venzago, um das Werk auch mit Originalklang – Orchestern aufführen zu können, in diesem Fall mit dem Basler Kammerorchester.

Völlig konträr dazu ist meine Vollendung von Schuberts letztem Opernfragment *Der Graf von Gleichen*, und zwar das Finale II.

„Schubert hat einiges unvollendet zurückgelassen, nicht nur die (...) so vielgespielte unvollendete Symphonie in h-moll, D 759, sondern auch den gewaltigen Torso einer Oper:

¹ Richard Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Leoš Janáček: *Auf verwachsenem Pfade*, Wien 2017, S. V.

„Der Graf von Gleichen“ (D 918), nach einem Text von Eduard von Bauernfeld.

Schubert arbeitete in seinen beiden letzten Lebensjahren an diesem Werk. Der Grad der Fertigstellung (oder eher Nicht-Fertigstellung) ist unterschiedlich: Zwischen einstimmigen Melodieskizzen (man stelle sich vor, von der Winterreise wäre nur eine Melodiestimme überliefert) und Melodien mit Bass, angedeuteten Zwischenspielen und ausgeführten Ensembles kommt alles vor, das meiste ist spärlich skizziert, manchmal reißt der Faden ganz ab, manches ist auch nach intensiven Bemühungen unleserlich und unerklärlich. Immerhin gibt es zu 26 Nummern der Oper Skizzen, zum Finale aber gibt es *nichts*.

Das Finale eines Musikstückes, insbesondere eines musikdramatischen Werkes ist wohl der wichtigste Teil des Ganzen: Hier muss Farbe bekannt, der Knoten gelöst (oder durchgehauen) werden, hier muss der Komponist Stellung nehmen und zwar eindeutig.

Das Fehlen des Schlusses dürfte neben dem Frühstadium der Skizzen einer der Gründe sein, warum dieses riesige Fragment so lange in einer Schublade der Wiener Stadt- und Landesbibliothek vor sich hin moderte. Erst 1988 ist eine Faksimile-Ausgabe der teilweise schwer leserlichen Handschrift erschienen.

Was aber war für mich der Grund, das Wagnis einer „Vollendung“ dieses Werkes auf mich zu nehmen?

Nach anfänglicher tiefer Skepsis zuallererst die vorhandene Musik. Die erkennbar ausgeführten Teile gehören zu den größten Erfindungen Schuberts, es handelt sich ja um eine Arbeit aus letzter Zeit, aus dem Umkreis der letzten Symphonien, Kammermusikwerke, Lieder, usw...

Diese großartige Musik wollte ich zum Klingen bringen, aber bewußt so, wie ich sie höre, wie ich sie mir vorstelle, als mein imaginäres Schubert-Bild, als eine - von mir quasi komponierte - Biographie mit zugegeben Fiktivem und Subjektivem.

Ich habe daher absichtlich nicht „schubertisch“ instrumentiert (das Original ist fast nie ein richtiges Particell, also eine erweiterte Klavierstimme mit Instrumentationsangaben; sehr selten sind solche Angaben vorhanden) sondern so, wie der Komponist Richard Dünser diese Musik, wäre sie von ihm (übrigens ist sie es vielfach), für ein Orchester mit Instrumenten heutigen Entwicklungsstandes, instrumentieren würde.

„Schubertisch“ könnte natürlich nur mit Originalinstrumenten orchestriert werden, für die ich mich als Komponist nicht interessiere. Nicht aus Borniertheit, sondern da naturgemäß das Hauptinteresse von Spielern alter Instrumente auf dem Gebiete der „alten“ Musik liegt.

So habe ich alle Nummern, bei denen es Skizzen von Schubert gab, so vollendet, wie ich mir „meinen“ Schubert vorstelle, auch umgeändert, gekürzt und erweitert, ein Schubert, der durch Kompositions-, Klang- und Hörerfahrungen des 20. Jahrhunderts durchtönt.

Das Finale, wo es von Schubert keine einzige Note gibt, war das Schwierigste. Sollte ich versuchen, Schubert zu imitieren? Sollte ich „pur“ meine Musik komponieren?

Zwischen beiden Extremen hin- und hergerissen, erwiesen sich beide als unmöglich oder nicht überzeugend, oder unpassend und es kam zu einer Art „unvollendeten“ Synthese aus Brüchen: Die Welt Schuberts klingt noch an und wird im Zuge der sich zuspitzenden, immer seltsamer werdenden Handlung „Fremdem“, „Heutigem“ gegenübergestellt und dadurch überlagert und in ein ganz anderes Licht getaucht. Den Schluss bildet ein „gebrochenes“ Zitat aus der „Winterreise“. Aus diesem Zyklus hat auch Schubert selbst Musik für die Oper (Duett Graf-Gräfin im zweiten Akt) entlehnt, aus den „Nebensonnen“ „wörtlich“ zitiert, aber mit neuem Material verwoben und verlängert. Der rätselhafte Text Wilhelm Müllers

„Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, hab lang und fest sie angesehen; und sie auch standen da so stier, als wollten sie nicht weg von mir.

Ach, meine Sonnen seid ihr nicht! Schaut andern doch ins Angesicht! Ja, neulich hatt ich auch wohl drei, nun sind hinab die besten zwei.

Ging nur die dritt erst hinterdrein! Im Dunkeln wird mir wohler sein.²

war für mich ein Schlüssel für das Verständnis der Oper. An der Stelle, wo *Suleika* als künftige „Dritte im Bunde“ immer mehr in die Sphäre von Graf und Gräfin eintritt, werden nun die „Nebensonnen“ zitiert. Eine wohl schon den Wahnsinn nahe abseitige Vision. Mehrere Sonnen stehen am Himmel, der Betrachter raisoniert über diese Erscheinung, Assoziationen, Erinnerungen steigen auf, wühlen ihn immer mehr auf (...).

So verweist Schubert mit dieser Anspielung die am Schluss der Oper als völlig unerwartete Lösung eintretende Doppelehe ins Reich abgeirrter Visionen, einer Utopie, „unvollendbar“... Ist es nur ein Zufall, dass er am Schluss nichts mehr skizzierte? Oder gibt es dort, wo es „Nebensonnen“ gibt, auch Doppelehen?“³

² Franz Schubert: Lieder, Band 1, Leipzig 1928, S. 126.

³ Dünser, Der Graf von Gleichen – ein Arbeitsbericht, Booklet der OEHMS CD, 2004, S. 19.

These 2: Eine Bearbeitung muss besser sein als das Original

Eine sehr vermessene Behauptung – allerdings ist eine Bearbeitung, die schwächer ist als das Original, zum Scheitern bzw. zur Nicht-Existenz verurteilt. Gestützt wird diese Behauptung u.a. durch folgende Werke:

- *Mussorgsky / Ravel: Bilder einer Ausstellung*

Wer würde Mussorgskys Klavierkomposition kennen ohne Ravels Orchesterbearbeitung?

Eine Bearbeitung die durch ihren orchestralen Farbenreichtum dem Original ganz neue Fassetten und Dimensionen hinzufügt, es entsteht wirklich etwas Neues.

- *Mussorgsky / Schostakowitsch: Lieder und Tänze des Todes*

Die Nachtschwärze des emotionalen Inhalts wird in der Orchesterfassung in einer Weise und Intensität hervorgehoben, die im Klavier nicht zu erzielen ist. Wiederum: hier ist eine neue Qualität entstanden.

- *Bach / Webern: Ricercar aus dem Musikalischen Opfer*

Hier wäre es allerdings nicht angemessen, der Bearbeitung höhere Qualität zuzusprechen als dem Original, aber das, was entstanden ist, ist wiederum auf eine spezielle Art neu: Bach, instrumentiert wie Webern. Ohne Kenntnis des Originals würde beim Anhören der Webern-Fassung nicht unbedingt Bach als Komponist vermutet werden.

Bearbeitungen für spezielle Ensembles / Besetzungen 1)

Meine Wiener-Schule-Bearbeitungen von Schönberg (*3 Klavierstücke op. 11, das Buch der hängenden Gärten op. 15*), Berg (*Sonate op. 1 und 4 Lieder op. 2*) sowie Webern (*4 Stücke op. 7*) waren Aufträge des Arnold Schönberg Centers Wien für das Ensemble Kontrapunkte oder Aufträge dieses Ensembles. Besetzungen um die 5 Bläser, 5 Streicher und manchmal Harfe, oder Klavier, oder wenig Schlagzeug erwiesen sich als gesuchte Ergänzungen des Repertoires, besonders nachgefragt dann in Corona – Zeiten.

„Schönbergs Liederzyklus für mittlere Stimme und Klavier ‚*Das Buch der Hängenden Gärten*‘ entstand im Jahr 1909 und ich habe ihn ungefähr 100 Jahre später für ein Ensemble von 12 InstrumentalistInnen (5 Bläser, 5 Streicher, Harfe und Schlagzeug) instrumentiert. Die Werke aus dieser Schaffensphase von Schönberg (besonders die *Klavierstücke op. 11*, die ich für die gleiche Besetzung bearbeitet habe, die Orchesterstücke op. 16 und das Monodram ‚*Erwartung*‘ op. 17) stehen mir besonders nahe. Hier kündigt sich etwas Neues an, Schönberg spricht von einem Formideal, dem er hier nahe kommt, und trotzdem spürt man

noch das Alte („Vergangenes“ – so der Titel des zweiten Orchesterstücks op.16). Diese Werke brechen in eine Freiheit auf, die völlig neu ist und lassen überkommene Form – und Klangkonzeptionen hinter sich, ohne die Verbindung zum Vorherigen völlig abubrechen, das Frühere schimmert durch. Gleichzeitig ist diese Freiheit eine ganz fragile und jedes dieser Werke ist ein genial gelungener Ritt über den Bodensee, aber immer vom Absturz bedroht.

Dieses Hinter-sich-Lassen von überkommenen Form- und Klangkonzeptionen und das Betreten von Neuland sind die Eigenschaften bei diesem Werk, die mich als Komponisten des 21. Jahrhunderts besonders faszinieren. Gleichzeitig hat es mich gereizt, meine ganze instrumentatorische Virtuosität aufzubieten, um diese Lieder in die Klanglichkeit eines farbigen Ensembles („Farben“ ...) zu übersetzen und gleichzeitig deren Architektur und Dramaturgie zu unterstreichen.“⁴

Zu meiner Fassung von Alban Bergs *Sonate op. 1* für Kammerensemble (Kammerorchester):

„Alban Berg gehört zweifellos zu den Komponisten, zu denen ich eine besondere Affinität habe. (...)

Was ich speziell an diesem Werk so liebe, ist, wie Berg „trotz“ seiner Reverenz an Schönbergs 1. Kammer-symphonie (welches Werk immer wieder „aus der Ferne“ spürbar ist, schon der Beginn ist eine Hommage an die Quartenakkorde, hier in eine h-Moll – Tonalität eingebettet, das h-Moll erscheint dann aber erst wieder am Schluss, dann spielt wie bei Schönberg die Ganztonreihe eine Rolle, auch spätestromantische Harmonik) schon seinen eigenen Ton, die Stimmung, die Dramaturgie findet. Man ahnt schon den Wozzeck, auch Elemente des Spätwerks klingen an, so wie oft bei großen Meistern in der Nusschale früher Arbeiten schon eine Verbindung zum Kommenden vorhanden ist, ‚on revient toujours‘.“

Alban Berg *Vier Lieder op. 2*

für mittlere Stimme und Ensemble (Kammerorchester) bearbeitet von Richard Dünser

„So wie die Sonate op. 1 Bergs Verehrung für Schönbergs 1. Kammer-symphonie spüren lässt (die Quartenakkorde, die Ganztonreihe, Einbettung in eine kaum noch vorhandene Tonalität) so lassen die Vier Lieder op. 2 den Hörer (am meisten im vierten Lied) ‚Luft von anderem Planeten‘ fühlen (Text von Stefan George, von Schönberg im 2. Streichquartett

⁴ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Schönbergs op. 15, unveröffentlicht.

vertont), der Boden der Funktionsharmonik wird nach spätromantischem Beginn (im ersten Lied) immer mehr verlassen und die Musik entschwebt in neue harmonische Sphären. Dem Rahmen dieser Harmonik, bzw. in diesen einmontiert, entspringen dichtest verzahnte Motive und thematische Entwicklungen in kunstvoller Kontrapunktik.

Diese kompositorischen Mittel wurden mittels der Instrumentation hervorgehoben und beleuchtet sowie entsprechend dem stilistischen und dramaturgischen Verlauf der Klaviersatz in einen kammerorchestralen verwandelt, die Klangfarbe als strukturgebendes Element eingesetzt, und die durch den Text und seine Umwandlung in musikalische Metaphern generierte Atmosphäre in ihrer Wirkung verstärkt, in Anlehnung an Bergs Verfahren bei der Orchestration der 7 frühen Lieder, nur auf kleinerem instrumentalen und formalen musikalischen Raum.“⁵

Anton Weberns *Vier Stücke op. 7* für Violine und Ensemble gesetzt von Richard Dünser sollten meine Auseinandersetzung mit den großen drei der Wiener Schule komplettieren.

Webern komponierte die *Vier Stücke* im Jahr 1910, eine endgültige Revision erfolgte 1914. Stilistisch sind sie Aphorismen, die extrem verdichtet sind, konzentriert in Substanz und Form. Die Stücke umfassen lediglich 9, 24, 14 und 15 Takte.

In meiner Bearbeitung habe ich versucht, diese geballte Mikroenergie durch instrumentale Farben zu bündeln, Kontraste und Strukturen hervorzuheben und der Solo-Violine, die in ihrer Virtuosität und Expressivität unverändert den Webernschen Originaltext wiedergibt und verschiedenste Arten des Geigenklanges auslotet, eine differenzierte Klangwelt gegenüber zu stellen.⁶

Die Zemlinsky-Bearbeitungen *Kammersymphonie*, *7 Lieder von Nacht und Traum* sowie das *Kammerkonzert* waren eine inhaltlich passende Ergänzung oben genannter Werke, insofern ja Zemlinsky, als Lehrer Schönbergs, bis zu einem gewissen Grad der Wiener Schule zugerechnet werden darf, wenn auch nicht deren innerem Zirkel. Gleichzeitig bedeutete besonders die Kammersymphonie (Bearbeitung des 2. Streichquartetts) eine neue künstlerische Herausforderung: die Bearbeitung nicht eines Klavierstücks, sondern eines

⁵ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Bergs Sonate op. 1, unveröffentlicht.

⁶ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von: Webern Vier Stücke op. 7, unveröffentlicht.

Streichquartetts.

„Das 2. Streichquartett op. 15 – entstanden von 1913 bis 1915 ist mit seinen 1221 Takten und einer ungefähren Spieldauer von 38 Minuten eine der bedeutendsten Instrumentalkompositionen Alexander Zemlinskys. So lag es nahe, die symphonische Sprengkraft dieses Werkes, der in der Originalfassung noch durch die Instrumentation für Streichquartett klangliche Grenzen gesetzt werden, durch eine größere Besetzung zu entfesseln. Da es überdies Arnold Schönberg gewidmet ist, und eine Fülle von Bezügen zu dessen 1.

Kammersymphonie aufweist, lag es auch nahe, eine Besetzung zu wählen, die dieser ähnlich ist. Die durch meine Bearbeitung neu entstandene Kammersymphonie von Zemlinsky kann mit 14 Soloinstrumenten gespielt werden (identisch mit Schönberg, nur ohne Kontrafagott) und bietet sich daher als ‚Zwillingswerk‘ zu Schönbergs 1. Kammersymphonie an, für die ja passende Ergänzungen im Programm schon von der Besetzung als auch von der Wucht und Größe der Komposition her nicht so leicht zu finden sind und ermöglicht die Aufführung von zwei Werken zweier nahe verbundener und doch sehr verschiedener Komponisten im selben Konzert. Eine Aufführung mit chorischen Streichern, also einem Kammerorchester, ist ebenso möglich und wird die Farben, Strukturen, die Dramaturgie und die symphonische Anlage wirkungsvoll zur Geltung bringen.

Auch diese ist übrigens ein direkter Bezug zu Schönberg: die Konzeption einer einsätzigen Form, die vier Teile hat, aber auch als viersätziges Sonatenform in attacca – Struktur gesehen werden kann. So wie die Reverenz, die der Quartenharmonik erwiesen wird: Takte 1162 bis 1166 und nochmals ganz prominent und ausdrücklich am Schluss: Takte 1209 bis 1214. Oder die Tonart Fis - Moll, die bei Zemlinsky eine wichtige Rolle spielt (Schönbergs 2.

Streichquartett steht in Fis – Moll). Aber auch der Bezug zu einem anderen Komponisten ist spürbar und hörbar: zum Spätwerk Gustav Mahlers – die Harmonik ab Takt 1192 wirkt, als wäre sie vom Adagio aus der 10. Symphonie inspiriert (dieses endet in Fis – Dur!). Neben all diesen vielfältigen Beziehungen, denen ich versucht habe in der Instrumentation Rechnung zu tragen, ist es aber natürlich in erster Linie ureigenster und originellster Zemlinsky, ein klingendes Dokument inneren Ringens, Kämpfens und Leidens. Seine Zeit ist gekommen.“⁷

⁷ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Zemlinskys 2. *Streichquartett, op. 15*, Wien 2013, Vorwort zur Partitur, ohne Seitenzahl.

7 Lieder von Nacht und Traum

„Dieser Liederzyklus, der 2013 aus den für mich stärksten Liedern Zemlinskys der Opera 2, 5, 6, 8 und 10 zum Thema Nacht und Traum zusammengestellt und instrumentiert wurde, nach Texten von u.a. Paul Heyse, Jens Peter Jacobsen, Christian Morgenstern, um nur die bekannten Namen zu nennen, bildet eine Art „Triptychon“ mit meinen beiden anderen Zemlinsky – Bearbeitungen, der 40 - minütigen Kammersymphonie (nach dem Streichquartett op. 15) für 14 Soloinstrumente und dem Kammerkonzert (nach dem Trio op. 3) für 15 Soloinstrumente, die ganz ähnlich besetzt sind wie die Lieder.

Hier zeigen sich im Unterschied zur Kammersymphonie mit ihren Quartenakkorden – Anklängen und der ans äußerste – bis fast zum Zerreißen -gespannten harmonischen Sprache, die „Roots“ Zemlinskys, diese 7 „frühen“ Lieder bilden bereits einen wunderbaren Mikrokosmos seiner in Entstehung befindlichen individuellen kompositorischen Welt, die schon ein ganz Eigenes, Originales entwickelt hat, wo aber noch von ferne Erinnerungen an Brahms zu spüren sind, und in ihrer Aufbruchsstimmung Gemeinsamkeiten mit frühem Schönberg und Mahler erahnt werden können, auch wenn sein Weg ihn später ganz woanders hin geführt hat.“⁸

Kammerkonzert

nach dem Trio op. 3

für Ensemble / kleines Orchester

„Mit dieser, meiner dritten Instrumentation eines Zemlinsky Werkes, nämlich des frühen Meisterwerks „Trio op.3 für Klarinette, Violoncello und Klavier“ mit dem neuen Titel „Kammerkonzert“, nach der „Kammersymphonie“ (nach dem „Streichquartett op. 15“) und den „7 Liedern von Nacht und Traum“, ist Zemlinsky endgültig einer jener Komponisten geworden, die mich am nachhaltigsten berührt haben.

Seine grandiose eigene Welt geht hier noch von einem Brahms´schen Ansatz aus (er hatte noch dessen Wertschätzung erfahren und eine Verlagsempfehlung bekommen), der aber im Laufe des Stückes immer mehr verschwindet (dann im 3. Satz wieder auftaucht), und ganz eigenen Modellen und Formverläufen Raum gibt, die auch hier neben Assoziationen an die Welt des frühen Schönberg (das Prinzip der „entwickelnden Variation“ als eine letzte Blüte

⁸ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung 7 Lieder von Nacht und Traum, unveröffentlicht.

motivisch thematischer Arbeit) und Mahler (besonders im 2. Satz, dem Andante, das durch die Instrumentation mit Streichern und Harfe fast die Atmosphäre des Adagiettos aus dessen 5. Sinfonie anklingen lässt) originären Zemlinsky entstehen lassen.

Immer wieder sind Teile der ursprünglichen Instrumentation für Klarinette und Violoncello in die neue Orchestrierung eingewebt worden, deswegen umfasst das Instrumentarium neben einer Flöte, Oboe, Englischhorn, Fagott, Horn und Harfe sogar 2 Klarinetten und Bassklarinette, und bei den Streichern gibt es aus eben diesem Grund 2 obligate Cellostimmen, also bei solistischer Ausführung ein Streichsextett statt dem üblichen Streichquintett.⁹

Immer wieder Schubert

„Im Übrigen haben mich die bei Schubert zu findenden musikalischen Landschaften mit ihren teils düsteren Stimmungen, dunklen Seelenlandschaften und fragilen Utopien wie auch manche andere Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts (Webern, Denisov, Zender...) fasziniert und inspiriert.“¹⁰

Ohne äußeren Anlass entstand die Bearbeitung von Schuberts

Drei Stücke (D 946 I/II und D 625 IV)

für Kammerensemble (Kammerorchester)

„Die drei vorliegenden Stücke in der Besetzung Bläserquintett und Streichquintett wollen eine Ergänzung und Erweiterung der Literatur für ähnlich besetzte Ensembles sein, also zu Schuberts Oktett, Beethovens Septett und Brahms' Nonett können aber durchaus auch mit chorischen Streichern von Kammerorchestern gespielt werden.

Für mich stellen diese Stücke eine neuerliche Befassung mit Schuberts Musik dar, die mich in meiner kompositorischen Arbeit seit den Anfängen begleitet (...).

(...) In der Instrumentation der drei Stücke kann darüber hinaus auch noch Schuberts „Weg zur großen Sinfonie“ den er sich in verschiedenen Kammermusikwerken bahnen wollte, nachvollzogen und miterlebt werden, dies ist einer der Gründe, warum als drittes und Abschlussstück der vierte Satz aus der Sonate D 625 – ‚ein Zusammenprall von erschreckenden Kontrasten auf engstem Raum‘ (Alfred Beaujean) - gewählt wurde,

⁹ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung *Kammerkonzert*, unveröffentlicht.

¹⁰ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von *Brahms' Quartett op. 25*, unveröffentlicht.

außerdem wollte ich den Absturz noch tiefer, die Zerstörung der Utopie noch radikaler, die Dramaturgie noch verschärfter gestalten und am Schluss alles Versöhnliche ausblenden, um den Blick zu fokussieren auf – in der Abwandlung eines Schönberg-Zitats – Schubert, den Modernen.¹¹

Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Franz Schubert *Drei Stücke*, Wien 2011, Vorwort zur Partitur, ohne Seitenzahl

Bearbeitungen für spezielle Besetzungen / Ensembles 2)

Für das Klavierduo Silver / Garburg, mit dem ich zum ersten Mal im Jahre 2009 zusammenarbeiten durfte (Uraufführung meines Werkes *Synopsis I für Klavier zu 4 Händen und Streichquartett* im Wiener Musikverein), habe ich eine Fassung dieses Werkes für Klavier zu 4 Händen und Streichorchester sowie eine Reihe von Bearbeitungen geschaffen:

„Für mich stellt die Bearbeitung der Sonate D 617 eine neuerliche Befassung mit Schuberts Musik dar, die mich in meiner kompositorischen Arbeit seit den Anfängen begleitet (...).

So wollte ich auch in der Fassung der Sonate D 617 für vierhändiges Klavier und Streichorchester die Architektur und Dramaturgie unterstreichen und die Instrumentengruppen als Dialog führende Partner herausarbeiten - die bestehende Textur wurde zu diesem Zwecke behutsam verändert bzw. erweitert.

Instrumentationen sind für mich wie Übersetzungen in der Literatur, die dann, wenn sie von Künstlern gemacht werden, die ihre eigene Persönlichkeit in das zu übersetzende Werk einbringen, zu originären Nachdichtungen werden können, wie z. B. bei Hölderlin, Stefan George oder Celan, in der Musik etwa bei Bach, Ravel, Schostakowitsch oder Henze.“¹²

Dieses Werk sollte sich in weiterer Folge als Vorläufer einer umfangreichen (40 Minuten dauernden) Arbeit für das Klavierduo, wieder in der Besetzung mit Streichorchester, herausstellen:

Johannes Brahms

Konzert für Klavier zu vier Händen und Streichorchester in G - Moll
(nach dem Quartett op. 25) bearbeitet von Richard Dünser

¹¹ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Franz Schubert *Drei Stücke*, Wien 2011, Vorwort zur Partitur, ohne Seitenzahl.

¹² Dünser, Werkeinführung zu *Schubert / Dünser: Grande Sonate*, unveröffentlicht.

„Die Bearbeitung von Brahms' Quartett op. 25 entstand in den Jahren 2016/17 und ist Sivan Silver und Gil Garburg gewidmet, mit denen mich eine jahrelange intensive Zusammenarbeit und Freundschaft verbindet.

(...)

Ursprünglich hatte ich Skrupel gerade das 1. Quartett op. 25 zu bearbeiten, da es von diesem Werk eine Orchesterfassung von Schönberg gibt. Der Umstand aber, dass diese Fassung sehr problematisch ist und nach meinem Dafürhalten, also von jemandem, der seine künstlerischen Wurzeln in Wien hat und dessen Roots teilweise auch in der zweiten Wiener Schule liegen und viele Werke von Schönberg liebt und auf das Höchste respektiert, zu den am wenigsten gelungenen unter seinen Opera zählt, ermutigte mich, dieses Stück neu zu bearbeiten, noch dazu in einer völlig anderen Besetzung.

Drei weitere Gründe gaben dann den Ausschlag, das Unternehmen zu wagen:

Erstens die Tatsache, dass es (wie auch vom 2. Quartett in A-Dur) eine originale Fassung von Brahms für Klavier zu vier Händen gibt, ich konnte mich in meiner Bearbeitung also auf zwei Versionen beziehen.

Zweitens, dass in der Originalversion für Klavierquartett der musikalische Inhalt die Besetzung nahezu an ihre Grenzen bringt, der kompositorische Reichtum und die fast symphonische Dichte die Kammermusikbesetzung eigentlich „sprengt“.

Und drittens, dass es sich bei op. 25 um einen besonderen Höhepunkt im Schaffen von Brahms und eines seiner gelungensten und großartigsten Werke handelt, das sich durch das größere instrumentale Gewand auch weitere Publikumsschichten gewinnen kann und eben auch den Klavierduos ein Repertoirestück in der Besetzung Klavier zu vier Händen und Streichorchester in die Hände gibt .

Außerdem hat mich das unter der Oberfläche brodelnde konzertante Element und seine Entfesselung gereizt, und, wie gesagt, die Möglichkeit, Brahms' eigene Bearbeitung des Werkes für Klavier zu vier Händen in meine Neufassung einzubeziehen, und sowohl zwischen den Fassungen changieren zu können, als auch „Mischungen“ zwischen ihnen herzustellen oder im Rahmen des Bestehenden auch eigene Lösungen zu finden, um eine Konzert-Dramaturgie nicht nur zu verstärken sondern auch neu zu schaffen.

Ich habe also an vielen Stellen behutsam dazu komponiert, denn lediglich eine dramaturgische Aufteilung zu erstellen zwischen den beiden Originalversionen, hätte zu einem löchrigen und dünnen Ergebnis geführt. Die Wiederholungen im letzten Satz z.B. habe

ich alle ‚ausinstrumentiert‘. Außerdem habe ich die Kadenz für zweihändiges Klavier zu einer für vier Hände erweitert.

Das Ganze hat also überhaupt nichts mit einer wissenschaftlichen oder philologischen Arbeit zu tun, ich bin letztlich an das Original herangegangen, als ob es von mir selbst wäre und hatte den Mut, Dinge zu tun, die sich ein reiner Arrangeur niemals erlauben würde.

(...)

Im Idealfall sieht der bearbeitende Komponist die neue Besetzung im Originalwerk schon angelegt, etwa so wie Michelangelo im Steinbruch von Carrara die Marmorblöcke schon derart ausgesucht hat, dass sie für die geplanten Skulpturen ideal waren, ja er hat das neue Werk schon in die Stein-Strukturen „hineingesehen“. (...) ¹³

Der Bearbeitung von Brahms op. 25 folgte noch eine Bearbeitung von Robert Schumann: *Das Konzert für Klavier zu vier Händen und Streichorchester* nach dem Quartett op. 47 bearbeitet von Richard Dünser, entstanden in den Jahren 2020/21.

„Die Tatsache, dass es (wie bei Brahms op. 25) eine originale Fassung des Schumann Werkes von Brahms (!) für Klavier zu vier Händen gibt, bewog mich neben der Tatsache, dass es sich bei op. 47 um ein fulminantes Meisterwerk handelt, ein weiteres Werk in dieser Besetzung vorzulegen.

Auch hier bringt die Originalversion für Klavierquartett durch den musikalischen Inhalt die Besetzung nahezu an ihre Grenzen, der kompositorische Reichtum und die fast symphonische Dichte „sprengen“ eigentlich die Kammermusikbesetzung.“ ¹⁴

Die Bearbeitung für Silver / Garburg war nicht meine erste von Brahms. Etliche Jahre zuvor, 2003, entstand

Brahms / Dünser: *„Da unten im Tale“ – Deutsche Volkslieder für Sopran und Ensemble*

„Meine Auseinandersetzung mit Brahms‘ Deutschen Volksliedern ist die Frucht jahrelanger Beschäftigung, intensiven Hörens, Spielens und Lesens. Sie hat natürlich zu tun mit Schubert /Zenders Winterreise und meiner Vollendung von Schuberts letzter Oper „Der Graf von Gleichen“. Es sind Elemente einer „komponierten Interpretation“ vorhanden: Dinge zum

¹³ Dünser, Text zum Werk, Booklet der BERLIN CLASSICS CD, 2020, S. 10-12.

¹⁴ Dünser, Werkeinführung zu Schumann / Dünser: *Konzert für Klavier zu 4 Händen und Streichorchester*, unveröffentlicht.

Klingen bringen, wie ich sie verstehe und höre - andererseits: die kompositorischen Strukturen dieser komplexen „Volkslieder“, die durch Brahms zu Kunstliedern werden, beleuchten, dem Hörer darstellen durch Übertragung auf ein neues Medium: ein Ensemble von fünf Bläsern, fünf Streichern und Gitarre. Dies erforderte immer wieder den Wechsel von Idiomen, vom Klavierklang auf Streicher, Bläser und Gitarre, von solistischen Wirkungen dieser Farben bis zum Kammerorchester „in der Nussschale“, wobei versucht wurde, durch heutige Instrumentationstechniken Struktur und Ausdruck mit einander zu verbinden und zu überhöhen. Andererseits soll auch den Liebhabern der Kammermusik ein Tor aufgestoßen werden zum Vokalen – eine Erweiterung des Genres mit modernen Ohren gehört und dadurch eine Verbindung spürend zum Satz von Brahms, so wie dieser durch seine Bearbeitung mit den Volksliedern eine Verbindung schuf und diese im Lichte und Gefühl seiner Zeit neu interpretierte.¹⁵

Neben all diesen Bearbeitungen von Musik aus Wien kam auf Wunsch des Ensembles Kontrapunkte auch ein „Ausflug“ nach Mähren, eine Version von von Leoš Janáček:

Po zarostlém chodníčku / Auf verwachsenem Pfade / On an Overgrown Path
für Ensemble / Kammerorchester.

„Dieser Klavierzyklus (...) wurde von Leoš Janáček in den Jahren zwischen 1900 und 1909 komponiert. In den kurzen Stücken mit den Titeln:

1. Unsere Abende
2. Ein verwehtes Blatt
3. Kommt mit!
4. Die Friedecker Muttergottes
5. Sie schwatzten wie die Schwalben
6. Es stockt das Wort!
7. Gute Nacht!
8. So namenlos bange
9. In Tränen
10. Das Käuzchen ist nicht fortgeflogen!

¹⁵ Dünser, Werkeinführung zu Brahms / Dünser: „Da unten im Tale“ – Deutsche Volkslieder für Sopran und Ensemble, unveröffentlicht.

„sind längst vergangene Erinnerungen enthalten. Sie sind mir so lieb, dass ich sie wohl nie vergessen werde.“ So Janáček in einem Brief von 1912.

Erinnerungen an Abschied, Liebes- und Schlaflieder, Verbitterung und Enttäuschung, Weinen, an einen endgültig weggelegten Brief, ..., bis zu einer Vorahnung des Todes - im Motiv des Käuzchens in der letzten Nummer - sind die poetischen Ausgangspunkte der Kompositionen.

Es gibt keine motivisch – thematischen Entwicklungen, nur Stimmungen, Kontraste, berührende Harmonien und Wendungen, Themen – die wie auch die Rhythmen von mährischer Volksmusik inspiriert aber ganz neuartig verwandelt scheinen - , und Klang, Klang gewordene Autobiografie, ein verwachsener Pfad der Erinnerungen, ein Pfad, auf dem die Wanderung am Anfang des 20. Jahrhunderts begonnen und von mir am Anfang des 21. Jahrhunderts fortgesetzt wurde mit meiner Übertragung dieses Zyklus´ in die Klangwelt eines großen Ensembles oder Kammerorchesters.“¹⁶

Als ein Höhepunkt derjenigen meiner Bearbeitungen, die nahe beim Original bleiben, kann wahrscheinlich die auf Wunsch des Verlages Universal Edition erarbeitete reduzierte Fassung der Oper Elektra von Richard Strauss gesehen werden.

„Eine reduzierte Neufassung von Richard Strauss´ Elektra zu erstellen war eine sehr große Herausforderung. Das Original ist perfekt instrumentiert und Richard Strauss in meinen Augen und Ohren einer der größten Orchestratoren aller Zeiten.

Andererseits stammt das Werk aus einer anderen Epoche, und so wie Schönbergs Gurrelieder und Mahlers 8. Symphonie ist deren grandiose Monumentalität auch ein Kind ihrer Zeit - diese drei Werke schließen eine Epoche ab - und es ist vom heutigen Standpunkt möglich und auch interessant, bei der Elektra eine neue Lesart ins Spiel zu bringen, gewisse Details anders hören zu können, kleinere und differenziertere Klangschattierungen und orchestrale Entwicklungen vorzunehmen, insbesondere, wenn dadurch ermöglicht wird, das Werk nicht nur an ganz großen Häusern aufführen zu können, sondern auch an mittleren und kleinen.

Mein Ansatz war der, möglichst viele der Strauss´schen Klangideen zu übernehmen und von einem Riesenorchester auf ein Symphonieorchester in Standard – Größe zu übertragen,

¹⁶ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Leoš Janáček: Po zarostlém chodníčku / Auf verwachsenem Pfade / On an Overgrown Path , Wien 2017, S. V.

ohne die Wucht, Vehemenz und Dramatik des Originals zu verlieren.

So hat sich eine rein mechanische Vorgangsweise von vorneherein verboten - also etwa die dreigeteilten Geigen, Bratschen sowie die zweigeteilten Celli einfach klein zu besetzen – dies hätte zu einem kläglichen Klangergebnis geführt (Sturm – im Wasserglas – Effekt) und deswegen habe ich den Streichersatz vollkommen neu konzipiert und zusammen mit den reduzierten Bläsern in ein stimmiges und ausgewogenes Verhältnis gebracht. Um die weniger gewordenen Holzbläser zu entlasten (die nun weniger oft pausieren können), wurde ein neuer, zu Straussens Zeiten noch nicht verwendeter Klang behutsam eingemischt: der Cup – Dämpfer der Blechbläser und ein Instrument, das er z.B. in der Salome selbst benutzt hat: das Harmonium, welches Holz- und Blechbläser entlastet und Massierungen dort unterstützt, wo sie im Original vorkommen. Das Publikum wird von diesen Farbmischungen wahrscheinlich wenig bemerken, da die neuen Klänge nicht solistisch verwendet werden sondern in die Gesamtfarben eingebaut sind.

Der Chor - von Strauss selbst hinter die Szene verbannt und somit dramaturgisch von nicht wesentlicher Bedeutung - wurde im Sinne der Praktikabilität weggelassen, und seine musikalische Substanz, wo vorhanden und notwendig, ins Orchester eingezogen.“¹⁷

Einen größeren Eingriff in die kompositorische Substanz der Elektra, nämlich, die Reduktion der Singstimmen auf eine einzige (Sopran) und inhaltliche Raffung und Auswahl neu zusammengefügter Teile stellt meine Bearbeitung

Richard Strauss - *Symphonisches Monodram aus der Oper Elektra*

Zusammenstellung und Instrumentation von Richard Dünser

dar.

„Das symphonische Monodram aus Elektra habe ich nach der Herstellung meiner reduzierten Neufassung von Richard Strauss' Oper *im Zeitraum Ende 2018 bis erste Hälfte 2019 verfasst*. Das Monodram bringt in der Tradition der Opersuiten (von Carmen bis Lulu) - in einer guten halben Stunde die Highlights aus der Oper in den Konzertsaal. Das Besondere ist (im Gegensatz zu anderen Strauss – Opersuiten), dass einige wichtige Solo-Stellen aus der Elektra – Partie auch gesungen werden, die anderen essenziellen Teile (u.a. Dialoge, die Alpträume der Klytemnaestra, oder die Erkennungsszene mit Orest...) erklingen rein

¹⁷ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung von Richard Strauss: Elektra, Wien 2020, ohne Seitenzahl.

orchestral und betonen dadurch die enorme Kraft dieser Oper, die hier in einer gestrafften Dramaturgie symphonisch zur Geltung kommt.“¹⁸

Der Bogen zu Franz Schubert schließt sich wieder in:

Sinfonie in E-Dur, nach Skizzen D 729, D 936 und D 708 vollendet von Richard Dünser

Dieses Werk basiert auf verschiedenen Fragmenten: der 1. und der 4. Satz auf D 729, der 2. Satz denkt das berührende Andante in h-moll aus den letzten Lebenswochen Schuberts weiter und das Scherzo ist ebenfalls einem anderen Sinfonie-Fragment entnommen, die eher schwächeren Teile von D 729 ersetzend.

Der Dirigent Mario Venzago hat mir nach Anhören meiner Vollendung des *Graf von Gleichen* den Auftrag zu dieser Sinfonie gegeben.

„Verehrter, lieber Herr Dünser,

eben hörte ich Ihre Rekonstruktion des "Grafen von Gleichen": das ist genial, das trifft diese Musik perfekt, das ist, als hätte Schubert seine wunderbaren Stenos selber fertig gestellt, das ist später Schubert, wie man ihn sonst fast nirgendwo findet, das ist schlicht das Beste an Rekonstruktion, was auf dem Markt ist (meine eigene "Unvollendete" inkludiert...).

Im Telegrammstil: Schuberts Siebte in E-dur muss endlich einmal anständig fertig gestellt werden. Die Newbould-Fassung ist einfach zu schulmeisterlich, die Felix Weingartner Version veraltet. Auch muss man überlegen, ob man nicht das nachgelassene, ebenfalls nur in Particell und Handschrift vorliegende h-moll Adagio als langsamen Satz nimmt anstatt des originalen, nicht so aufregenden. Auch das Scherzo aus einer nachgelassenen D-Dur Sinfonie wäre denkbar.“¹⁹

Die Vollendung der Sinfonie ist dann 2020, während eines Corona – Lockdowns entstanden, eine vordergründig zum Teil ähnliche Arbeit wie beim Graf von Gleichen, aber hier in der Krönung der klassisch – romantischen Gattungen, der Sinfonie, ein Umstand, der mir einiges Kopfzerbrechen verursacht hat. Man würde das Werk an den großen Sinfonien Schuberts messen, seiner Bewältigung der Sonatenform, seiner Instrumentation, seinem Klang, seiner Expressivität. Vor allem die über 600 fast ausschließlich einstimmigen Takte des 4. Satzes

¹⁸ Dünser, Werkeinführung zur Bearbeitung Richard Strauss: Symphonisches Monodram aus der Oper Elektra – für Sopran und Orchester zusammengestellt und instrumentiert von Richard Dünser, unveröffentlicht

¹⁹ Mario Venzago in einem Mail an den Verfasser vom 28.9.2018.

flößten mir vor Beginn der Arbeit große Angst ein. Beim *Graf von Gleichen* hatte es sich um eine Oper gehandelt. Nach weiteren 25 Jahren intensiver Beschäftigung mit Musik bestanden bei mir allergrößte Skrupel bezüglich der Bewältigung dieser Aufgabe.

In mehreren Monaten ununterbrochener Arbeit habe ich versucht, wieder in die Welt Schuberts einzutauchen, ihn, wie Peter Härtling bei seinem Hölderlin-Roman sagte, Dialekt sprechen zu lassen, in seinen Harmonien und darüber hinaus weiter zu denken, die Kontrapunkte des Spätwerks nachzuempfinden und einzubauen, die Formen fertig zu bauen. Diesen Schönheitsidealen hier und im eigenen Komponieren vielleicht nahegekommen zu sein ist eines der größten Geschenke, die einem Künstler zuteil werden können.

Abbildungen im Anhang:

Abb. 1 Schubert / Dünser: Der Graf von Gleichen, Finale II.

Abb. 2 Schönberg / Dünser: Das Buch der Hängenden Gärten, S. 1.

Abb. 3 Zemlinsky / Dünser: Kammersymphonie (nach dem Streichquartett op. 15)

Abb. 4 Brahms / Dünser: Konzert für Klavier zu 4 Händen und Streichorchester (nach op. 25)

Abb. 5 Janáček / Dünser: Auf verwachsenem Pfade

Abb. 6 Strauss / Dünser: Elektra

Abb. 7 Schubert / Dünser: Sinfonie in E-Dur 2. Satz