

## **Richard Strauss *Der Rosenkavalier* op. 59**

### **Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal**

#### **Transkription für Soli, Chor ad lib. und kleines Orchester op. 90 von Eberhard Kloke**

Die Komödie für Musik *Der Rosenkavalier* repräsentiert in der internationalen Opernlandschaft neben Bergs *Wozzeck* den letzten deutschen Welterfolg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Richard Strauss konzipierte für das Rosenkavalier-Orchester folgende Streicherbesetzung: 16 Vl. I, 16 Vl. II, 12 Br., 10 Vcl. und 8 Kb. Dementsprechend fiel auch die Bläserbesetzung recht üppig aus mit 3-fachem Holz, 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos., 1 Bt.; hinzu kamen Pauke, 3 Schlagzeuger, Celesta, 2 Hf. und die Bühnenmusik im dritten Akt, das heißt in der Summe 92 Spieler/Innen plus BM.

Immer wieder gab es und gibt es aktuell Aufführungen, in welchen der große Orchesterapparat radikal verkleinert wurde/wird. Dabei operiert man mit stark reduzierter Streicherbesetzung und relativ beliebiger Bläserreduzierung, gleichzeitig wird versucht, das Geschehen und die bühnentechnische Umsetzung möglichst original umzusetzen.

#### **Die aktuelle Transkription**

Zentrales Anliegen für die vorliegende, neue Transkription von Richard Strauss' *Rosenkavalier* für Soli (incl. Doppelrollen), Chor ad lib. und kleinem Orchester war, eine aufführungspraktische Alternative für das Stück herzustellen. Das konnte nur heißen, eine klangliche Lösung für ein Konversationsstück zu finden. Die Grundidee besteht also darin, das Rosenkavalier-Orchester in die Besetzung des Ariadne-Orchesters zu transkribieren.

Bei der vorgenommenen Transkription geht es um eine Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters sowie der Balance zwischen Bühne und Orchester.

Im Vordergrund stehen besetzungstechnische Vorteile durch variable Besetzungsalternativen im Hinblick auf schlankere Stimmen, welches wiederum der Textverständlichkeit und Transparenz zugute kommt und damit auch grundsätzlich der musik-theatralischen Anlage des Stückes als Konversationsstück zu entsprechen in der Lage ist.

Die Orchesterbesetzung ist komprimiert auf die Stärke eines kleineren Orchesters. Die Mischung und Balance zwischen Streichern und Bläsern wurde neu konzipiert. Der üppig-fette, durch wiederholte Parallelschaltung (Verdopplung) von Bläsern und Streichern verursachte Strauss-Klang wird an vielen Stellen aufgebrochen, um das Klangbild zu verschlanken und differenziertere Klangschärfung zu erreichen.

Somit wird sowohl Klangerweiterung als auch Klangverdichtung erzielt, der Instrumentationsgestus zielt auf weniger Mischklang zugunsten von extremeren Spaltklängen. Dabei weist der häufige Einsatz von Klavier, Harfe, Celesta und Harmonium immer auf klangliche Parallelitäten zum Ariadne-Orchester.

Der erste und zweite Akt werden strichlos konzipiert, im dritten Akt sind wenige, theater-übliche Striche einbezogen worden.

Für die Bühnenmusik im dritten Akt gibt es zwei Versionen:

Die erste Version ist original geblieben, zumal sie sicher als Audio-Einspielmaterial

dienen wird, die Streicher sollen solistisch eingesetzt werden.  
Die zweite Version besteht aus einer Instrumentalcombo mit sieben Musikern/Instrumenten – Flöte, Klarinette, 2 Hörner, Trompete, Klavier und Kontrabass – und kann somit als live-Musik auf der Bühne (Szene) eingesetzt werden.

### **Transkription für Soli und kleines Orchester (Ariadne-Besetzung)**

Solisten/Darsteller (Durch Mehrfachbesetzungen einiger Nebenrollen kann die Gesamtzahl der Soli reduziert werden.):

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg, Sopran  
Der Baron Ochs von Lerchenau, Bass  
Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus, Mezzosopran  
Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter, hoher Bariton  
Sophie, seine Tochter, hoher Sopran  
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna, hoher Sopran  
Valzacchi, ein Intrigant, Tenor  
Annina, seine Begleiterin, Alt

Ein Polizeikommissar, Bass  
Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin, Tenor  
Der Haushofmeister bei Faninal, Tenor  
Ein Notar, Bass  
Ein Wirt, Tenor  
Ein Sänger, hoher Tenor

Ein Gelehrter, ein Flötist, ein Friseur, dessen Gehilfe, eine adelige Witwe  
Drei adelige Waisen, Sopran-Mezzosopran-Alt  
Eine Modistin, Sopran  
Ein Tierhändler, Tenor  
4 Lakaien der Marschallin, 2 Tenöre, 2 Bässe  
4 Kellner, 1 Tenor und 3 Bässe  
Ein kleiner Neger, Lakaien, Lauffer, Haiducken, Küchenpersonal, Gäste, Musikanten,  
2 Wächter, 4 kleine Kinder, verschiedene verdächtige Gestalten.

### **In Wien, in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias**

#### Orchesterbesetzung:

Holz:

2 Fl (2. auch Picc, 2. auch Altflöte in G);

2 Ob (2. auch Eh.)

3 Klar. (1. Klar. in A/B, 2. Klar. in A/B, auch Klar. in D 3. Klar. in A/B, auch Bassklar. in B, auch Klar. in D und Es

2 Fg (2. auch Kfg.) Holz = 9

Blech:

3 Hr

1 Trp.

1 Tenor-Basspos. (auch Cimbasso) Blech = 5

Pauken/Schlagzeug/Tasteninstrumente:

Pauken (1 Sp.) + 2 Perc (Glockenspiel und Xylophon werden in die Schlagzeugparts integriert),

1 Hfe, 1 Klavier (+Celesta und Harmonium) PK, Perc., Tasteninstr. = 5

Streicher: Streichquintett 6-6-6-4-2 = 24, Besetzung tutti = 43

Über die inhaltlichen Bezüge, historischen Quellen und die mehr als hundert Jahre währende Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte ist so viel geschrieben worden, dass es im Hinblick auf diese Bearbeitung wichtig erscheint, auf 2 Aspekte besonders hinzuweisen.

1 Die Zeitebenen der Oper

„Die Auflösung einer festen Zeitebene ist in der Tat eines der Charakteristika des Librettos, das ohne Musik erst 1984 im Wiener Theater in der Josefstadt gespielt werden konnte, da Hofmannsthal Strauss das Copyright verkauft hatte“ (Ulrich Schreiber). Zwar hatte Hofmannsthal in mehreren Briefen an Strauss darauf hingewiesen, dass das ganze Geschehen in Wien um 1740 anzusiedeln sei. Der Rosenkavalier ist jedoch nicht zuletzt durch seine synthetische Sprache ein Konglomerat aus verschiedenen Zeitschichten.

Es entstand ein Gebilde, „das zwar auf den vor-wagnerischen Typus der Oper zurückgeht, aber die fest gefügten Einschübe in einen großräumigen Konversationsstil einbindet.“ (Schreiber“)

Auf diesen inhaltlichen Ausgangspunkt und Kern des Rosenkavaliers als einem Konversationsstück fußt Idee, Ansatz und Realisierung der vorliegenden Bearbeitung

2 Der Briefwechsel zwischen Strauss und Hofmannsthal:

einige Beispiele einer fruchtbaren, kritisch-konstruktiven Arbeitshaltung

Hofmannsthal an Strauss	Strauss an Hofmannsthal
<p>Die Akte werden ungefähr gleich lang, sie enthalten das Notwendige der Handlung und gerade soviel Charakteristik als nötig ist, um Anteil an den Figuren zu erwecken. (19.4.1909)            Ich habe indessen den 2. Akt nochmals durchgelesen und bin absolut entschlossen, den Aktschluss, die letzten 5 Minuten des Aktes, energisch zu ändern. Drei stille Aktschlüsse sind unmöglich. Das könnte die Gesamtwirkung sogar gefährden. (12.6.1909)</p>	<p>Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider wieder sehr gute Schauspieler, mit den gewöhnlichen Opersängern geht's schon wieder nicht. (4.5. 1909)            Sehr schön, wenn Sie für den 2. Akt an ein kontemplatives Ensemble dächten, nach dem Moment, wo vielleicht gerade eine dramatische Bombe geplatzt ist, die Handlung stille steht und alles sich in Betrachtungen verliert. Solche Ruhepunkte sind sehr wichtig. Beispiel: 2. Akt Lohengrin, das große Ensemble, das sogenannte „dumpfe Brüten“, das Meistersingerquintett.. (16.5.1909)            ...Nun hören Sie, wie ich mir den II. Akt denke...Also bis zum Auftritt des Barons ist alles famos. Aber von hier muss es anders werden.            Die zwei Szenen des Barons mit Sophie sind falsch disponiert. Alles Wichtige dieser beiden Szenen muss gleich in die erste hinein, in der sofort der Baron Sophie so unsympathisch werden muss, dass sie den Entschluss fasst, ihn nie zu heiraten...            Auch denke ich mir ehr komisch, wenn im 3. Akt der Baron während seiner Zärtlichkeit zu Mariandel durch die Ähnlichkeit immer wieder an den Hundsfoth von Rosenkavalier erinnert</p>

<p>Sie werden nicht im Ernst glauben, dass ich Sie in einer solchen Situation im Stiche lassen oder Ihnen Schwierigkeiten machen könnte. Was Sie fordern, ist Ihnen für Ihren (musikdramatischen) Standpunkt unerlässlich; es widerspricht weder der Anlage der Hauptfiguren, noch – im großen und ganzen – der Linie des Stückes, also werde ich es ausführen...(11.7.1909)</p> <p>Den Umschwung der Italiener in Kürze zu motivieren, ist in III mehrfach möglich, hier in II hätte es aufgehalten. Übrigens, wie Sie selbst in dem Brief aus Mürrn sehr richtig sagten, ist das Publikum in solchen Dingen sehr tolerant, besonders wo es sich um professionsmäßige Intrigenmacher handelt. (11.8.1909)</p> <p>...Der Schluss muss <i>sehr</i> gut werden, sonst ist er schlecht. Er muss psychologisch richtig und zugleich zart sein, muss hübschen, sangbaren Text ergeben, sich richtig in Konversation und wieder Nummern einteilen, muss in bezug auf die jungen Leute befriedigen und doch in bezug auf die Marschallin nicht kränken...(4.5.1910)</p>	<p>wird und wütend wird. Das denke ich mir sehr lustig. So schwankt er zwischen Verliebtheit und Wut über die Ähnlichkeit mit der verfluchten Visage. Ist, glaube ich, ein gutes Lustspielmotiv. (9.7.1909)</p> <p>... Also ich flehe nochmals, die beiden Duette des II. Aktes zwischen Octavian und Sophie, besonders aber zwischen Baron und Sophie, in je eine Szene zusammenzuziehen... (10.7.1909)</p> <p>Nach dieser dramatischen Explosion kann der II. Akt ebenfalls wieder ganz ruhig und beschaulich auslaufen. Nur nicht vergessen, dass das Lied: „Mit dir, mit dir“ schon in der ersten Szene mit Sophie gebracht wird, damit es dann am Schluss des Aktes nur mehr als Reminiszens wirkt..(16.7.1909)</p> <p>Nun aber noch etwas Wichtigeres! Von Seite 19 ab die Szene zwischen Sophie und Octavian, ist mir noch nicht recht. Ich brauche da etwas viel Leidenschaftlicheres. Nach der vergangenen Szene und vor der unheilschwangeren Szene, wo der Baron die zwei überrascht. Das Jetzige ist zu zahm, zu geziert und zaghaft und zu lyrisch, und das Duettchen werde ich wohl nicht platzieren können, da ich die Lyrik bereits am Anfang des 2. Aktes stark aufgebraucht habe. Können Sie mir diese Szene nicht noch neu zustellen? (13.8.1909)</p> <p>Ich beginne jetzt mit der Komposition des III. Aktes. Der Schluss hat noch Zeit. Ich habe nur alles gern ein Zeit vorher, damit ich den Text durcharbeiten und verdauen kann, bevor ich zu musizieren anfang! (2.5.1910)</p> <p>...Der Brennpunkt ist die enorme</p>
--	--

<p>Ich war sehr erfreut über Ihre produktive Kritik. Ich hatte die letzten Tage gespürt, dass die Stelle nicht sitzt, wusste aber nicht ganz, woran es liegt; Sie haben den Nagel auf den Kopf getroffen: ich hatte zu lange mit der Figur des Kommissars, die nebensächlich ist, herumgetrödelt. Ihre Umstellung und Zusammenschiebung ist ganz ausgezeichnet, ich folge ihr genau...</p> <p>Nur eines: die Stelle, wo Sophie voreilig Octavian als ihren Bräutigam bezeichnet, ist unmöglich. Das ist viel zu grob und herausplatzend. Ein solches Wort an dieser Stelle müsste auch, rein theatralisch, zu einer viel schärferen, definitiveren Auseinandersetzung führen, als zu einem bloßen Zusammenzucken der Marschallin. Doch ist ein paar Verse früher Gelegenheit, Octavian und Sophie einigermaßen (nur nicht so gröblich) sich verraten und die Marschallin zusammenzucken zu lassen.... (23.5.1910)</p> <p>... Ferner ist es mir gelungen den ganzen psychologischen Inhalt des Schlusses in <i>Nummern</i>, Duett oder Terzett, unterzubringen, mit Ausnahme ganz kurzer Parlandostellen. Das ist sicher ein Vorteil, wenn der Schlussakt nicht nur der lustigste, sondern auch der <i>singendste</i> ist. Für das allerletzte Duett, Quinquin-Sophie, war ich ja durch das von Ihnen gegebene Versschema sehr gebunden, doch ist eine solche Gebundenheit an eine Melodie mir eigentlich sympathisch gewesen, weil ich darin etwas Mozartisches sehe und die Abkehr von der unleidlichen Wagnerschen</p>	<p>Verlegenheit des Baron, als er sich plötzlich den drei starr ihm gegenüber stehenden Gesichtern gegenüber sieht: Marschallin, Octavian, Sophie. Wie er nun zwischen den drei hin und her taumelt, muss äußerst drastisch sein. Vielleicht finden Sie für diese Situation noch bessere Schlagworte, als ich nebenbei skizziert habe, aber im Ganzen ist der Aufbau, den ich Ihnen anbei schicke, glaube ich, gut disponiert. (20.5.1910)</p> <p>Ich habe Ihnen irrtümlich die Summe von (...) M. (Honorar für Rosenkavalier) zweimal zugesandt. Bitte schicken Sie einmal (...) M. wieder an die Discontogesellschaft Berlin W, Unter</p>
--	---

<p>Liebesbrüllerei ohne Grenzen, sowohl im Umfang als im Maß...(6.6.1910)</p> <p>...Da wir jetzt die gemeinsame Arbeit sozusagen abschließen, so möchte ich Ihnen sagen, dass mir das Zusammenarbeiten mit Ihnen, angefangen von der ersten Besprechung bis zum letzten Brief, einschließlich Ihrer gelegentlichen, sehr wertvollen Einwände, ein <i>großes Vergnügen</i> war, wofür ich Ihnen herzlich danke. Im nun bevorstehenden Verlauf der Dinge gedenke ich mich, ebenso wie bei „Elektra“, durchaus im Hintergrund zu halten...</p> <p>...Zu Bahrs Bemerkung über Sophie...:Sie ist ein recht hübsches gutes Dutzendmädchen, das ist ja der Witz der Sache – der wahre Charme der Ausdrucksweise, ebenso wie der stärkere Charme der Persönlichkeit ist bei der Marschallin zu suchen. Eben dass Quinquin bei diesem verkreuzten Doppelabenteuer an die <i>erste beste</i> Junge gerät, das ist ja der Witz, der das Ganze zu einer Einheit macht, die beiden Handlungen zusammenhält. Dabei bleibt die Marschallin die dominierende weibliche Figur, zwischen Ochs und Quinquin – gegen diese Hauptfiguren tritt Sophie entschieden um eine Stufe zurück.</p>	<p>den Linden, an mein Konto zurück. Mit bestem Gruß Ihr Dr. Richard Strauss (3.7.1910)</p> <p>...Die flaueste Stelle des dritten Aktes ist die Stelle Annina und dann Polizeikommissär, wo sich der Musiker etwas schwer tut. Ich hoffe, dass diese durch die Situation wirken wird... (7.9.1910)</p>
--	--

Eberhard Kloke Berlin, Stand 29.08.2019