

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

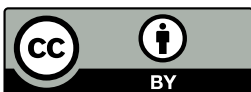
Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Florian Edler

## Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs

Neubearbeitungen von Kompositionen Johann Sebastian Bachs haben sowohl Franz Liszt als auch Max Reger veröffentlicht. Nur in einem einzigen Fall liegt eine Parallelbearbeitung vor. Das Orgelwerk *Präludium und Fuge* e-Moll BWV 548, wurde von beiden Komponisten für Klavier zu zwei Händen arrangiert (vgl. die Übersicht in Abb. 12). Diese Transkriptionen, die mit einem Abstand von 43 Jahren erschienen, bieten auch bei flüchtiger Betrachtung ein überaus unterschiedliches Erscheinungsbild. Liszts Übertragung erinnert an eine moderne Bach-Urtextausgabe, die Regers ähnelt einem spätromantischen Virtuosenstück. Die folgenden Überlegungen gelten den jeweiligen Motivationen und Intentionen, die sich mit diesen Bearbeitungskonzepten verbinden. Darüber hinaus zeigen sich Kontinuitäten der Transkriptionspraxis und damit Bezüge zwischen diesen beiden Komponisten, die durch ihre Vorliebe für Bach Leipzig, aber auch Thüringen und Weimar verbunden waren.

Liszts 1851/52 publizierte Bearbeitungen von sechs Orgel-Präludien und -Fugen Bachs (BWV 543 bis 548) beurteilte der junge Reger abschätzig als eine »Copistenarbeit«.<sup>1</sup> Das Diktum steht am Beginn einer negativen, zwischen Ratlosigkeit und Geringschätzung schwankenden Rezeption dieser Liszt-Bearbeitungen, die bis heute fortwirkt. Thomas Kabisch geht bei einer Untersuchung über Transkriptionen Liszts von dessen Aussage aus, eine Bearbeitung müsse nicht nur das Original präzise wiedergeben, sondern auch als selbstständiges Klavierstück wirken.<sup>2</sup> Diese Forderung erfüllt unter Liszts Übertragungen von Orgelwerken Bachs allein die zu einem späteren Zeitpunkt – 1863 – erschienene Transkription der *Fantasie und Fuge* g-Moll BWV 542, mit der sich Kabisch beschäftigt, nicht aber der Zyklus von 1852. Ähnlich vermisst Michael Heinemann bei den sechs Orgelpräludien ein Durchschimmern der »Individualität des Bearbeiters«. Auch hält er Liszts Arbeitsaufwand bei den Bearbeitungen für gering. So gesehen, erscheint Liszts Äußerung, er habe sich »zehn Jahre lang« mit diesen Übertragungen geplagt, kaum nachvollziehbar, wirken die »Elogien,

<sup>1</sup> M. Reger: Brief an F. Busoni, 11. Mai 1895, in: Popp 2000, 238.

<sup>2</sup> Kabisch 1987, 477.

die Siegfried Wilhelm Dehn im Vorwort der Druckausgabe anstimmte, übertrieben.<sup>3</sup>

Um die Jahrhundertmitte war der Berliner Musikgelehrte Dehn, der Liszt zur Publikation dieser Transkriptionen anregte und somit gewiss persönlich am Erfolg des Projekts interessiert war, nicht der einzige Zeitgenosse, der sich lobend über die Übertragungen äußerte. Adolf Bernhard Marx, Dehns Kontrahent im Streit um die »alte Musiklehre«, empfahl Liszts Bearbeitungen (neben Originalwerken Bachs und Händels für Klavier) mit pädagogischer Intention: als geeignete Ergänzung einer eigenen Auswahl von Klavier- und transkribierten Orgelwerken Bachs, mit der er beabsichtigte, »Sinnigkeit und Tiefe des alten Meisters den Jüngern zu erschliessen.«<sup>4</sup> Und Carl Czerny ermunterte seinen einstigen Schüler Liszt, weitere Bach-Transkriptionen folgen zu lassen, damit »die geistreichsten Compositionen S. Bach's uns näher gebracht würden.«<sup>5</sup> Harold C. Schonberg bezeugte in seiner 1963 erschienenen Monographie *Die großen Pianisten* die bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts anhaltende Präsenz der Übertragungen im Konzertbetrieb. »Heute haben viele jüngere Pianisten etwa von der Bach-Liszt-Transkription des Präludiums und der Fuge in a-Moll oder von Bach-Taussigs Toccata und Fuge in d-Moll nicht einmal gehört; noch vor einer Generation begann jeder zweite Klavierabend damit.«<sup>6</sup>

Liszts Transkriptionen dienten ebenso dem Vortrag im Konzert wie dem häuslichen Studium am Klavier. Auf beiden Wegen wurden die Orgelwerke einem größeren Publikum, um mit Czerny zu reden, näher gebracht. Wenn Michael Heinemann gegen diese »Popularisierungsthese« einwendet,

<sup>3</sup> Heinemann 1995, 77f.; ders. 1999, 130f.; vgl. Dehn 1997, 42. Bei Ramann 1887, 157, bezieht sich die Rede von »ungeheuerlichen Schwierigkeiten« nicht auf die Version der Druckfassung, sondern auf die technische Perfektion beim Lisztschen Vortrag der Präludien in a-Moll und e-Moll, wie sie in der Rezension der *AmZ* – vgl. das bei Anm. 8 nachgewiesene Zitat – beschrieben wird.

<sup>4</sup> Marx 1853, IV; vgl. Kabisch 1987, 478.

<sup>5</sup> C. Czerny: Brief an F. Liszt, 15. September 1852, in: La Mara 1895, 242.

<sup>6</sup> Schonberg 1963/65, 377. An der Ablösung der Bach-Arrangements Liszts, Taussigs und Busonis im Konzertrepertoire durch originale Klavierwerke sieht der Autor den um 1920 hervortretenden »Bach-Pianisten« Harold Samuel beteiligt. Die Bearbeitungen seien aber noch bis in die 1940er Jahre regelmäßig gespielt worden. Vgl. auch Lorenzen 1982, 61.

die Kenntnis der Orgelwerke Bachs sei im mittleren 19. Jahrhundert bereits durchaus verbreitet gewesen<sup>7</sup>, berücksichtigt er nicht die außerordentliche Bedeutung des Klaviers in der zeitgenössischen Musikkultur. Nicht wenige Rezipienten werden als Besucher von Klavierabenden Bachs Orgelwerke allein in Form von Transkriptionen kennen gelernt haben. Überdies war das Klavier das einzige Medium, mit dem sich Orchester- und Opernmusik im privaten Wohnbereich reproduzieren ließ. Seit Liszts Vorstoß, eben mit der Publikation der sechs Präludien und Fugen Bachs, zählte auch anspruchsvolle Orgelmusik zu den Gegenständen von Klavierarrangements.

Mag aus heutiger Sicht die möglichst getreue Übertragung von Werken mit Pedal auf nur zwei Manuale wenig originell erscheinen, so handelte es sich doch um eine Novität, bei der das Gelingen der Übertragung an sich Be- und Verwunderung hervorrief. Die Irritation hierüber dokumentiert eine Kritik jenes Konzerts am 5. Januar 1842 in der Berliner Singakademie, wo Liszt die e-Moll-Komposition BWV 548 erstmals öffentlich vortrug.

Eine Fuge mit Pedal spielte Liszt, und zwar die beiden Manualstimmen meistens mit der rechten Hand, die dritte Pedalstimme mit der linken Hand, ohne Gebrauch eines wirklichen Pedals, mit einer Sauberkeit und Klarheit, die nichts zu wünschen übrig, nur die immense Fähigkeit des Spielers in noch höherem Grade bewundern liess.<sup>8</sup>

Weder die Annahme, der gesamte Manualpart sei weitgehend von der rechten Hand ausgeführt worden, noch die, die Klarheit des Vortrags resultiere aus dem völligen Verzicht auf den Pedalgebrauch, dürfte den Tatsachen entsprochen haben.

Zu relativieren wäre die erwähnte Auffassung Heinemanns, Liszt habe sich die Transkriptions-Arbeit eher leicht gemacht, indem er lediglich in sein Exemplar der beim Verlag Tobias Haslinger erschienenen Druckausgabe von Orgelwerken Bachs Anweisungen für den Kopisten eingetragen habe. László Vikárius zufolge dokumentiert diese heute in Weimar aufbewahrte Quelle nur ein Frühstadium der Arbeit. Wie aus einem Brief Liszts an Joachim Raff hervorgeht, sollte dieser – wahrscheinlich auf der Grundlage der erhaltenen Druckausgabe und der darin enthaltenen

---

<sup>7</sup> Heinemann 1995, 75f.

<sup>8</sup> Anonymus 1842, Sp. 145.

Anweisungen – ein handschriftliches Arbeitsexemplar erstellen.<sup>9</sup> In diesem von Raff vorbereiteten, nicht erhaltenen Manuskript wird Liszt manche Änderung vorgenommen haben. Denn der Erstdruck stimmt keineswegs vollständig mit dem Text der Haslinger-Ausgabe überein. Er berichtigt vielmehr dessen Abweichungen von der handschriftlichen Überlieferung der Kompositionen Bachs und entspricht im Falle des e-Moll-Werks BWV 548 weitgehend der Version der *Neuen Bach-Ausgabe*. Liszt hat sich offensichtlich auch quellenkritisch mit Bachs Werken beschäftigt.<sup>10</sup>

Angesichts des Bemühens um Objektivität, wie es sich mit der Intention einer möglichst genauen Übertragung des bachschen Tonsatzes auf ein anderes Instrument zeigt, erstaunt umso mehr die autographe Eintragung »Passionsmusik« am Ende der e-Moll-Fuge in der Haslinger-Ausgabe. Sie verrät eine besondere persönliche Beziehung zu diesem Werk, aber auch ein Bewusstsein für die semantische Konnotation von Trauer und Leid, die sich sowohl mit der Tonart e-Moll als auch mit dem dem Fugenthema (Abb. 5) zugrunde liegenden chromatischen Lamento-Bass verbindet. Auf eine andere Komposition Bachs über dieses Modell, den zweiten Satz der Kantate zum Sonntag Jubilate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12, beziehen sich drei spätere Werke Liszts. Bei zwei von diesen, den 1862 und 1863 entstandenen Klavier- und Orgelvariationen, verweist der Komponist mit dem *Crucifixus* aus Bachs h-Moll-Messe auf eine weitere Anregung und zugleich auf eine zusätzliche Assoziation des Lamento-Basses mit dem Thema »Passion«.<sup>11</sup>

Bei der Übertragung der Präludien und Fugen ging es Liszt offenbar nicht darum, den Orgelklang auf dem Klavier zu imitieren. Vielmehr erzielte er mit der getreuen Wiedergabe des originalen Tonsatzes pianistische Transparenz. So setzt Liszt bei der h-Moll-Kadenz im Präludium (Abb. 1) die tiefen, auf der Orgel in der Regel durch ein 16'-Register verstärkten Basstöne *G* und *Fis* in der höheren (kleinen) Oktavlage. Dadurch wird die Stelle leichter ausführbar und gewinnt einen klavierspezifischen Klangcharakter.

<sup>9</sup> Vikárius 1997, XV, Anm. 16.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., XIVff.

<sup>11</sup> Das *Crucifixus* ist bekanntlich eine Neubearbeitung des Kantatensatzes; vgl. Redepenning 1992, 101.

Abb. 1: Präludium, T. 50f.

In Abb. 2 behält Liszt die originale Oktavlage der tiefen (Tenor-)Mittelstimme bei. Da diese von der linken Hand ausgeführt wird, wäre eine 16'-Oktavierung des Basses nicht möglich.<sup>12</sup> Zum Vergleich: Reger, der sich, anders als Liszt, um die Nachahmung des Orgelklangs bemüht, legt mehr Wert auf die Oktavierung des Basses als auf die Beibehaltung der Mittelstimmenlage.

Abb. 2: Präludium, T. 27f.

Auch in Abb. 3 behält Liszt streng die originale Lage der Mittelstimmen bei. Weite Griffe nimmt er in Kauf und arrangiert sie mit der Arpeggierung klaviergerecht.<sup>13</sup>

Abb. 3: Präludium, T. 69ff., Liszt

<sup>12</sup> Vgl. auch Liszt, Präludium, T. 101. Weil die originale Lage der Mittelstimme beibehalten wird, unterschreitet diese den Pedalbass. Bach setzt die Verwendung eines 16'-Registers im Pedal voraus. Mit Oktavierungen hebt Liszt bedeutsame Stellen innerhalb der ritornellförmigen Anlage dieses Präludiums hervor: T. 16f. (Vorbereitung des Ritornell-Abschlusses), T. 33 (Ritornell 2), T. 86 (Ritornell 3), T. 134 (Korrespondenz mit dem Beginn/Schlusswirkung).

<sup>13</sup> Vgl. eine weitere Stelle mit weiten Griffen: T. 48f.

Liszts Verzicht auf Vortragsbezeichnungen – weder zur Dynamik noch zur Phrasierung oder Artikulation finden sich Angaben<sup>14</sup> – entspricht seiner Intention, der Mitwelt Meisterwerke einer früheren Zeit authentisch und objektiv zu vermitteln. Aus der Sicht des jüngeren Liszt war Bachs Kunst vollkommen nicht nur im kompositionstechnischen, sondern besonders auch im sittlichen Verständnis und repräsentierte daher eine der zeitgenössischen Musik grundlegend entgegengesetzte Sphäre. Aus der Distanz ehrte der Avantgardekomponist einen Standpunkt der Vergangenheit, den er zwar als durch die moderne Kunst »überwunden« und als nicht aktualisierbar betrachtete, dem er gleichwohl ein höchstes Niveau attestierte und damit den Anspruch auf dauerhafte Geltung und praktische Pflege. Überdies stellte Liszt durch seine Beschäftigung mit Bach die Vielseitigkeit seines Künstlertums unter Beweis und brachte damit nicht zuletzt kritische Stimmen zum Schweigen, die ihm eine einseitig subjektivistische Spielweise und Effekthascherei zum Vorwurf machten. Hätte er Bachs Kompositionen zu Bravourstücken umgestaltet, wäre von Seiten einer entrüsteten Kritik das Verdikt der Äußerlichkeit über diesen Virtuosen verhängt worden.

1863, also bereits nach der Weimarer Zeit und in deutlichem Abstand von den Virtuosenjahren, deutete sich mit Liszts Arrangement von *Präludium und Fuge* g-Moll BWV 542, der Übergang zu einer freieren Form der Bearbeitung von Orgelwerken Bachs mit technisch anspruchsvollen Zusätzen und Akkordfüllungen an.<sup>15</sup> Weiterentwickelt wurde das Bearbeitungskonzept durch bedeutende Pianisten der zweiten Jahrhunderthälfte, unter denen Liszts Schüler Karl Tausig und Eugène d'Albert besonders zu nennen sind. An diese Praxis knüpfte der junge Reger, der Liszt als Klavierkomponisten außerordentlich schätzte, mit seinen zwischen 1895 und 1904 jeweils separat publizierten Bearbeitungen von vier Orgel-Präludien und -Fugen Bachs für Klavier zu zwei Händen an. Auch er verfolgte ein

<sup>14</sup> Dagegen ist Haslingers Ausgabe, die Liszt als Arbeitsexemplar verwendete, mit zahlreichen Angaben zur Dynamik, Phrasierung und Artikulation versehen.

<sup>15</sup> Vgl. Heinemann 1995, 78f. Zusammenfassend und unter Berücksichtigung des biographischen Kontexts skizziert Heinemann 1999 Liszts Übergang von der um Authentizität bemühten Bach-Bearbeitung zu einer eigenständigen »Neu-Interpretation« als einen Prozess der »kompositorischen Emanzipation« von Bach.

pädagogisches Anliegen. Brieflich äußerte er sich über die Schwierigkeit, »die heutige, mit Thannhäuser & Tristan geschwängerte Jugend« zu einem »richtigen Verständnis von Bach« zu bringen.<sup>16</sup> Dies ließ sich seiner Ansicht nach nicht über eine »akademische« Vortragsweise erreichen, wie sie Liszt bei der Übertragung der sechs Orgelpräludien verfolgte, sondern durch die Anpassung an den modernen Zeitgeschmack.

Regers ausschließlich für den Vortrag durch Konzertpianisten bestimmte Transkriptionen stellen technische Anforderungen, die nur von Ausnahme-Könnern zu meistern zu sind. Problematisch gestaltete sich der Absatz und entsprechend gespannt das Verhältnis zu dem Londoner Verlag Augener. Deutlich werden diese Zusammenhänge unter anderem in einem Brief, in dem Reger – mit der Hoffnung »auf einen kleinen Absatz dieser Sachen für Augener« – den aus Weiden stammenden und in Washington wirkenden Pianisten Anton Gloetzner bat, fortgeschrittenen Schülern die Transkriptionen zu empfehlen.<sup>17</sup> Ferner setzte er darauf, dass sich die namhaften Pianisten, denen er die Arrangements widmete, der Stücke annahmen. Die Transkription des e-Moll-Werks ist dem Liszt-Schüler Frederic Lamond gewidmet, den Reger auf dem Titelblatt offenbar demonstrativ als »seinen Freund« bezeichnete. Die *Toccata und Fuge* d-Moll widmete er Ferruccio Busoni, der sich im gleichen Zeitraum mit ähnlichen Arbeiten befasste und zum Teil dieselben Bach-Werke wie Reger arrangierte. Busoni, den Reger zunächst nur via Briefverkehr kannte, bat er explizit, seine Transkriptionen zu spielen und darüber dem Augener-Verlag »einige ›lobende‹ Zeilen« zu schreiben.<sup>18</sup> Anhand der Tatsache dass Reger, wenn er sich anerkannten Größen des Musiklebens wie Busoni oder Richard Strauss<sup>19</sup> erstmals vorstellte, keineswegs Originalkompositionen, sondern Bach-Transkriptionen sandte, wird deutlich, in welchem Maße er diese Bearbeitungen als eigenständige Leistungen betrachtete, zeigt sich die eigentümliche Identifikation mit Bach und dessen Schaffen.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> M. Reger: Brief an F. Busoni, 11. Mai 1895, in: Popp 2000, 238.

<sup>17</sup> Ders.: Brief an A. Gloetzner, 27. August 1895, in: Popp 2000, 248.

<sup>18</sup> Ders.: Brief an F. Busoni, 17. Juli 1895, in: Popp 2000, 243.

<sup>19</sup> Zur Übersendung von Transkriptionen an Strauss und zu dessen positiver Reaktion vgl. Popp 2000, 256.

<sup>20</sup> Psychologische und andere Hintergründe der Bach-Bearbeitungen Regers stellt Lorenzen 1982, 27–86, eingehend dar.



Reger arbeitete an der Transkription des e-Moll-Werks während seiner Zeit in Wiesbaden im April 1895.<sup>21</sup> Im September dieses Jahres folgte Hugo Riemann einem Ruf an die Leipziger Universität, während Reger dessen Theorieunterricht in Wiesbaden übernahm. Damit endete nach fünf Jahren die permanente räumliche Nähe von Lehrer und Schüler. Gerade bei dem Arrangement von *Präludium und Fuge* e-Moll wird erkennbar, dass sich Reger bereits vor Riemanns Weggang von dessen Einfluss zu lösen begann. Denn weitgehend fehlen hier Angaben zur Phrasierung im Sinne der Markierung von Sinneinheiten.<sup>22</sup> Umso sorgfältiger bezeichnet ist die Artikulation. Dabei verzichtet Reger auf die besonderen von Riemann eingeführten Zeichen wie Bogenkreuzungen, agogische Akzente oder gar punktierte Taktstriche, und der Staccato-Keil bzw. spitze Punkt findet sich nur vereinzelt in der Fuge (T. 84–88, 105f.; Abb. 4, 9). Da dort Bögen fehlen, wäre aus Riemanns Sicht dieses zweite Staccato-Zeichen neben dem Punkt unnötig.<sup>23</sup> Dass es Reger um dynamische Differenzierungen beim Staccato-Spiel geht, zeigt der folgende Fall, wo beide Vortragsbezeichnungen unmittelbar einander folgen.

Abb. 4: Fuge, T. 106–109, Reger

*energisches Staccato* *leichtes Staccato*

*ff* *ff*

*Markierung des Themas | Marcato*

*Akzentuierung eines Einzeltones*

<i>Vortragszeichen Riemanns</i>	<i>Regers Bezeichnungspraxis</i>
<i>staccato</i>	<i>staccato</i>
<i>non legato</i>	<i>staccato</i>

<sup>21</sup> Vgl. M. Reger: Brief an F. Busoni, 20. April 1895, in: Popp 2000, 236.

<sup>22</sup> Die Bögen in der Fuge bezeichnen sämtlich eine Legato-Artikulation. Im Präludium sind lediglich zu Beginn (T. 6–8) drei Bögen als Phrasierungsangaben zu verstehen.

<sup>23</sup> Riemann 1884, 31. Zu Riemanns Vortragsbezeichnungen vgl. Lorenzen 1982, 92ff.

Den im anschließenden Takt 108 vorherrschenden dynamischen Akzent, der bei Riemann der Markierung wichtiger Einzeltöne im Sinne eines Sforzato dient, verwendet Reger in mehrfacher Funktion: bei der dynamischen Akzentuierung von Einzeltönen, der Bezeichnung einer Marcato-Artikulation sowie der Hervorhebung motivischer und sogar kompletter thematischer Strukturen. Offenbar ist sich Reger seiner nicht immer eindeutigen Bezeichnungsweise bewusst und teilt daher mitunter zusätzlich die Artikulationsart in verbaler Form mit.

Regers Angaben zur Dynamik und Artikulation bieten gewissermaßen Ersatz für die fehlende Phrasierungsbezeichnung. So hebt er zu Beginn der Fuge mit einer übergeordneten Entwicklung vom Crescendo zum Decrescendo den Zusammenhang des Themas hervor und gestaltet, durchaus im Sinne Riemanns, einen dynamischen Bogen. Das Profil des Auftakts zu Beginn schärft Reger sowohl mit Mitteln der Dynamik als auch der Artikulation. Auf diese Weise wird die motivische Korrespondenz von Thema und Kontrasubjekt sinnfällig. Riemann würde jedoch beim Auftakt den Übergang von der leichten zur schweren Zeit als Crescendo darstellen und nicht, wie Reger, als Decrescendo.<sup>24</sup>

Abb. 5: Fuge, Beginn, Reger

<sup>24</sup> Die Crescendo-Bildung richtet Riemann grundsätzlich so ein, dass der Taktschwerpunkt betont ist. Auftaktige Motive sind daher generell »abbetont«, enden mit dem stärksten Ton (Riemann 1884, 12ff.). Dennoch ließe sich Regers besondere Gewichtung des Auftaktes erstens dadurch rechtfertigen, dass sich der fallenden Tonhöhe »gewöhnlich [...] das diminuendo [...] zugesellt« (10f.), zweitens aufgrund der Möglichkeit, Motivanfänge zu akzentuieren und dadurch die Gliederung zu verdeutlichen (20). Die Bezeichnung müsste dann aber lauten:



Mit der permanenten Veränderung der Lautstärke ist die Gestaltung dieses Themas repräsentativ für das gesamte Arrangement sowie für eine signifikante Eigenart der Musik Regers: die »überaus genaue Bezeichnung der Notentexte mit Ausführungsanweisungen jeder nur denkbaren Art«, wodurch sich der Komponist im »ständigen Dialog mit den Ausführenden« zu befinden scheint.<sup>25</sup>

Auch mit rhythmischen Modifikationen erreicht Reger eine Betonung auftaktiger Strukturen im weitesten Sinne. Im fünften Takt des Präludiums (Abb. 6) kommt mit den Achternachschlägen ein gleichsam synkopisches Moment ins Spiel, das mit der Überbindung zum Folgetakt echte Synkopen nach sich zieht. Diese Stimme ist zwar durch ihre Herkunft aus der linken Hand des bachschen Orgelsatzes gerechtfertigt, ihren ursprünglichen Charakter aber entstellt die Pause auf der dritten Zählzeit, aus der sich mit den Nachschlägen bzw. Synkopen neue rhythmische Aspekte ergeben.

Abb. 6: Präludium, T. 5f.

The image shows a musical score for two parts: 'Bach' and 'Reger'. Both parts are in 3/4 time and G major. The 'Bach' part consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part also consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part includes dynamic markings 'mf' and 'cresc.'.

Auf andere Weise erzeugt Reger ab Takt 24 entwicklungs-dynamische Spannungen mit Hilfe von Synkopen. Die bereits durch Bach (und entsprechend Liszts) Hervorhebung der Mittelstimme aufgebrochene latente Mehrstimmigkeit der barocken Spielfigur transformiert Reger in eine tatsächliche.

Abb. 7a: Präludium, T. 24f., Liszt

The image shows a musical score for two parts: 'Bach' and 'Reger'. Both parts are in 3/4 time and G major. The 'Bach' part consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part also consists of a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The 'Reger' part includes dynamic markings 'mf' and 'cresc.'.

<sup>25</sup> Cadenbach 1991, 188.

Abb.7b: Präludium, T. 24f., Reger

Bei den grandiosen Orgelpunkten (z.B. T. 65 ff., Abb. 8) wirkt die Crescendo-Struktur dadurch umso zwingender, dass das unvermeidliche Wiederanschlagen des Basstons auf unbetonter Zählzeit erfolgt.

Abb. 8a: Präludium, T. 65ff., Liszt

Abb. 8b: Präludium, T. 65ff., Reger

Diese Stelle dokumentiert eindrucksvoll Regers Bemühen um einen orgelähnlichen, majestätischen Klavierklang. Bachs Orgelpedal übersetzt er konsequent mit einem oktavierten Klavierbass. Im Präludium ist das zu 100%, in der Fuge zu 96% der Fall. Zum Vergleich: Liszt oktaviert den Klavierbass im Präludium lediglich bei 11%, in der Fuge bei 14% der ursprünglichen Pedalpartie.

Ein Pendant zu dem von Prinzipalen und Mixturen geprägten Klang eines Hauptwerk-Plenums erreicht Reger auf dem Klavier durch die vollstimmige Ausfüllung von Akkorden sowie die Einbeziehung höherer Lagen. Dabei beschränkt er sich in der Regel auf Oktavierungen, verändert aber, im Unterschied übrigens zu Busoni<sup>26</sup>, nicht die Substanz des Tonsatzes.

Anders als beim Präludium lässt sich bei Regers Version der Fuge nur eingeschränkt von einer Nachahmung des Orgelklangs reden. Die bereits vorgestellte Interpretation des Themas (Abb. 5) ist ganz auf die Darstellung am Klavier zugeschnitten. Insbesondere mit einer etüdenartigen, in raschem Tempo »fortissimo« und »staccato« auszuführenden Oktavenpassage, die von nachschlagenden Bass-Oktaven energisch begleitet wird und über einem Orgelpunkt-Tremolo von Kontra- und Subkontra-*A* kulminiert (Abb. 9), entfernt sich die Transkription merklich vom ursprünglichen stilistischen Kontext des Werkes. Bleibt die kontrapunktische Struktur des Originals auch vollständig erhalten, so bestimmt doch weniger der spätbarocke Tonsatz als vielmehr die »moderne« Klanglichkeit den Gesamteindruck.

Abb. 9: Fuge, T. 84ff., Reger

<sup>26</sup> Zu substantziellen Eingriffen in den Notentext bei Busonis Bach-Übertragungen vgl. Lorenzen 1982, 114–118.

Bei der aus Sechzehntel- (Oberstimme) und Viertelskalen (Bass) konstruierten Quintanstiegsequenz ab Takt 112 variiert Reger die bachsche Vorlage substanziell. Den Umfang der Skalen in der rechten Hand erweitert er, indem er diese beschleunigt, jeweils um eine Oktave. Bezieht Bachs (bei Liszt unveränderte) Tonleiter ihre Spannung aus der zum Ende hin zunehmenden Häufung von Dissonanzen (Abb. 10a), so ersetzt Reger diese kontrapunktische Struktur durch einen glissando-ähnlichen Effekt, wobei sich konsonante Zusammenklänge ergeben (Abb. 10b). Wird das Thema (vgl. Abb. 5) in fließendem Tempo »alla breve« ausgeführt – Reger schreibt »Allegro (non tanto)« vor –, geraten Passagen wie die in Abb. 9 und 10b zu atemberaubenden Show-Einlagen.

Abb. 10a: Fuge, T. 112f., Liszt

Abb. 10b: Fuge, T. 112f., Reger

Aus der Perspektive um 1900 gesehen, hatten beide hier vorgestellten Bearbeitungen problematische Seiten: die Liszts, weil sie zeitgenössischen Klangidealen nicht entsprach; die Regers wegen der selbst für Konzertpianisten heiklen technischen Anforderungen. Der Pianist, Arrangeur, Komponist und Publizist August Stradal (1860–1930), während der letzten Lebensjahre Liszts dessen Schüler, Sekretär und »Famulus Stradalu«, zugleich ein Verehrer Regers<sup>27</sup>, zog daraus offensichtlich Konsequenzen. Neben vielen anderen Bach-Bearbeitungen publizierte er um 1904 eine eigene Transkription des e-Moll-Werks, die zwischen beiden Extremen vermittelt. Im Präludium folgt er zunächst mit einer dem Original weitgehend entsprechenden Übertragung dem Vorbild Liszts, gestaltet sodann zwei Episoden (T. 51–69; T. 90–94) und den Schlussabschnitt (ab T. 111) im Sinne spätromantischer Klavierstilistik: mit Oktavierungen in beiden Händen und unter Einbeziehung extremer Lagen (vgl. die Abb. 8 und 11a). Intendiert ist eine dynamische, auf das Ende hin gerichtete Gesamtwirkung. In der Fuge überwiegt – mit Ausnahme der Zwischenspielepisoden (T. 124ff.) und des Schlussabschnitts (T. 210ff.) – die exakte Übertragung à la Liszt. Wo dieser weite Lagen zu engen zusammenfasst, wählt Stradal meist die Originallagen (Abb. 11b). Dagegen ist die Stelle ab Takt 112, an der Stradals Notentext der Bach-Vorlage entspricht, gegenüber der Version des Lehrers sogar noch erleichtert (vgl. Abb. 10 und 11c). Während dynamische Angaben einerseits gehäuft auftreten, andererseits über weite Strecken fehlen, finden sich Phrasierungsbögen durchgehend. Angesichts des in der Fuge vorherrschenden Legatos überrascht bei einer Quintfallsequenz gegen Ende die – an Reger erinnernde – Staccato-Bezeichnung der oktavierten Achtelbewegung im Bass (T. 212–215). Die aus heutiger Sicht stilwidrigen kurzen Vorschläge im Kontrasubjekt (z.B. in T. 8) entsprechen vermutlich Liszts Auffassung.<sup>28</sup> Im Vergleich mit Stradals in mancher Hinsicht uneinheitlicher Transkription wird bei den so unterschiedlichen Bearbeitungen des jungen Liszt und des jungen Reger die Homogenität der jeweiligen Konzeption deutlich: ein wesentliches Kriterium für die Gelungenheit eines Arrangements.

<sup>27</sup> Vgl. Stradal 1934, 39.

<sup>28</sup> Vgl. Vikárius 1997, XIX.

Abb. 11a: Präludium, T. 65ff., Stradal

Abb. 11b: Fuge, T. 159f.  
Stradal (Bach)

Liszt

Reger

Abb. 11c: Fuge, T. 112f., Stradal<sup>29</sup>

<sup>29</sup> In Stradals Transkription fehlt bei der letzten Viertelnote der linken Hand in T. 112 offenkundig irrtümlich das Vorzeichen.



Tab. 1: Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs für Klavier

Frans Liszt	Max Reger
<i>Sechs Präludien und Fugen</i> (1851/52)	<i>Toccata und Fuge</i> d-Moll BWV 565 (1895) Ferruccio Busoni gewidmet
– a-Moll BWV 543	<i>Präludium und Fuge</i> e-Moll BWV 548 (1895) Frederic Lamond gewidmet
– C-Dur BWV 545	<i>Präludium und Fuge</i> D-Dur BWV 532 (1896) Alexander Siloti gewidmet
– c-Moll BWV 546	<i>Präludium und Fuge</i> Es-Dur BWV 552 (1904) Waldemar Lütschg gewidmet
– C-Dur BWV 547	
– e-Moll BWV 548	
– h-Moll BWV 544	
<i>Fantasie und Fuge</i> g-Moll BWV 542 (1863/1872)	Für Klavier zu vier Händen (ab 1896): BWV 532, 565, 572, 541, 453, 542, 566, 548, 552, 582.

## Literatur

- Anonymus (1842), »Nachrichten«, in: *AmZ* 44 (1842), Sp. 143–146.
- Cadenbach, Rainer (1991), *Max Reger und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Dehn, Siegfried Wilhelm (1997), *Vorrede*, in: *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 22, Transkriptionen VII, Budapest: Editio Musica, 42f.
- Heinemann, Michael (1995), *Die Bach-Rezeption Franz Liszts* (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert* 1), Sinzig: Studio.
- (1999), »Bach: Liszt«, in: Heinemann, Michael/Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.) *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2, Laaber: Laaber, 127–162.
- Kabisch, Thomas (1987), »Zur Bach-Rezeption Franz Liszts«, in: *Kongressbericht Stuttgart 1985*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter, 477–484.
- La Mara (Hg.) (1895), *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lorenzen, Johannes (1982), *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolf B. (o.J.), *Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen*, [...] London/Berlin [1853].
- Popp, Susanne (Hg.) (2000), *Der junge Reger: Briefe und Dokumente vor 1900* (= *SMRI* 15), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Ramann, Lina (1887), *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Zweiter Band. Erste Abtheilung. Die Jahre 1841 bis 1847*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Redepenning, Dorothea (1992), »Franz Liszts Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach«, in: *Studia Musicologica* 34, 97–123.
- Riemann, Hugo (1884), *Musikalische Dynamik und Agogik* [...], Leipzig: Kistner.
- Schonberg, Harold C. (1963/65), *Die großen Pianisten*, Bern/München: List.
- Stradal, Hildegard (1934), *August Stradals Lebensbild*, Bern/Leipzig: Haupt.
- Vikárius, László (Hg.) (1997), *Vorwort* zu: *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 22, Transkriptionen VII, Budapest: Editio Musica, XIII–XXI.

© 2014 Florian Edler (f.edler@hfk-bremen.de)

Hochschule für Künste Bremen [University of the Arts Bremen]

Edler, Florian (2014), »Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs« [Liszt's and Reger's Transcriptions of Bach's Organ Works], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 251–266. <https://doi.org/10.31751/p.122>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: August Stradal; Franz Liszt; Johann Sebastian Bach; Max Reger; Präludium und Fuge BWV 548; Prelude and Fugue BWV 548; transcription; Transkription

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014