

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



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.

Jens Hamer

Bearbeitung als Schule interpretatorischer Gestaltungsmöglichkeiten

»Bearbeitung« und »Interpretation« sind nicht voneinander getrennt zu betrachten. Wer ein bereits existierendes Werk bearbeitet, interpretiert es zugleich. Eine kompositorische Bearbeitung bringt daher zu meist eine bestimmte interpretatorische Sichtweise auf das bearbeitete Werk zum Ausdruck. Auf der anderen Seite lässt sich der Akt der Interpretation selbst in die Kategorie der Bearbeitung einordnen, indem man ihn als »Ad-hoc-Bearbeitung«¹ auffasst. Eine solche »Ad-hoc-Bearbeitung« entsteht freilich in der Regel nicht aus dem Stegreif, sondern nach gründlicher Auseinandersetzung mit dem interpretierten Werk. Diese muss sich nicht allein auf das Originalwerk beziehen, sondern kann sich – im Fall der Existenz mehrerer schriftlich fixierter Bearbeitungen – zusätzlich auf unterschiedliche Deutungen durch verschiedene Bearbeiter stützen. Analyse und Vergleich von Bearbeitungen können dem Interpreten Möglichkeiten musikalischen Gestaltens eröffnen, die bei der ausschließlichen Beschäftigung mit dem Original im Verborgenen blieben.

Der Frage, welche Aspekte einer Bearbeitung für Gestaltungsentscheidungen des Interpreten bei der Erarbeitung des Originals bedeutsam werden können, wird im Folgenden anhand des *Preludio* der *Partita für Violine solo* BWV 1006 und einiger seiner Bearbeitungen exemplarisch nachgegangen. Die Wahl des Gegenstandes erfolgte vor allem aus zweierlei Gründen: Zum einen weist das *Preludio* eine interessante Bearbeitungsgeschichte auf, der die Existenz zahlreicher Bearbeitungen zu verdanken ist,² zum anderen fordert es aufgrund seiner Machart als einer Art »Perpetuum mobile« und der Tatsache, dass es kaum Vortragsanweisungen bereithält – so fehlt etwa eine Tempobezeichnung –,

1 *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel u. a. 1992, 182.

2 Hier ist nicht der Ort, eine komplette Übersicht zu geben; der vorliegende Beitrag muss sich schon des begrenzten Umfangs halber auf ausgewählte Beispiele beschränken.

zu Gedanken über musikalische Gestaltung besonders heraus. Das abschließende Resümee des Beitrags versucht, einige Anregungen für die Unterrichtspraxis zu liefern.

Bachs Bearbeitungen des *Preludio* aus BWV 1006

Von Bach selbst sind drei Bearbeitungen überliefert: Eine Fassung für Laute (BWV 1006a), die dem Tonumfang des Instruments gemäß eine Oktave tiefer liegt als das Original für Violine und dem Ausgangsmaterial einzelne Basstöne hinzufügt, die zur Verdeutlichung der Gliederung und des harmonischen Verlaufs beitragen, sowie zwei Umarbeitungen zu instrumentalen Kantatensätzen.³ Darüber hinaus pflegte der Komponist weiteren Umgang mit seinen Sonaten und Partiten, wie sein Schüler Johann Friedrich Agricola zu berichten wusste: »Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand.«⁴ Es ist bedauernd wert, dass hiervon keine schriftlichen Zeugnisse existieren.

Der *Sinfonia* aus BWV 29 verleiht schon die Besetzung einen feierlich-festlichen Charakter,⁵ welcher dem Original nicht eigen ist. Der Orgel wird eine zweifache Funktion zugewiesen: Die rechte Hand übernimmt das Originalmaterial der Violine, die linke doppelt die Continuo-Stimme. Die beiden Oboen gehen *colla parte* mit Violine I und II. Der Wechsel der Tonart vom originalen E-Dur zu D-Dur orientiert sich an den Trompeten und Pauken; während spezifische Bariolage-Effekte mit leerer E- und A-Saite im Original die Tonart E-Dur bedingen, bindet die Orgel nicht an eine bestimmte Tonart.⁶ Die Wahl

3 Einmal als einleitende *Sinfonia* der Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (BWV 29) für obligate Orgel, Streicher, zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken und Continuo, sodann als den zweiten Teil der Kantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120a) eröffnende *Sinfonia*, die BWV 29 ohne Trompeten und Pauken entspricht.

4 Johann Friedrich Agricola, »Vermischte Musikalien, von Joh[.] Friedr. Reichardt. Riga, bey Joh. Fr. Hartknoch, 1773. in kl. Fol. 20 Bogen.«, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek. Des drey und zwanzigsten Bandes zweytes Stück*, hrsg. von Friedrich Nicolai, Berlin und Stettin 1775, 524–529:527.

5 Dieser ist dem Anlass der Komposition der Kantate, der Leipziger Ratswahl 1731 verpflichtet.

6 Die entsprechenden Stellen, so etwa T. 17ff., sind technisch an das neue Instrument angepasst.

der Tempobezeichnung »Presto« für die *Sinfonia* liefert einen Hinweis auch für den Interpreten des *Preludio*. Zudem komponiert Bach einen Eröffnungsimpuls aus, den sich der Violinist mittels Atmung notwendigerweise selbst geben muss. Durch die Instrumentation hebt Bach verschiedene Elemente der Originalstimme hervor. In Takt 2 betrifft dies zunächst die lagenveränderte Wiederholung von Takt 1. Mit der Verstärkung durch Streicher, Oboen und Continuo einher geht das Zuspielden der Trompeten auf einen ersten Höhe- und Schwerpunkt in Takt 3. In den Takten 4 und 6 wird auf gleiche Weise der »Sog« der Tirata intensiviert. Ab Takt 9 – als weiterer, mit Unterstützung durch die Trompeten erreichter Schwerpunkt – richtet sich die Aufmerksamkeit jeweils auf die sich bewegende Stimme, die mit Hilfe von paralleler Stimmführung dialogisch in taktweisem Wechsel herausgearbeitet wird. Von Takt 17 an unterstreichen die hohen Streicher und Oboen den Verlauf der Einzelstimmen, während der Continuo den Orgelpunkt pulsieren und die Solostimme darüber »schweben« lässt. Ein besonderes Ereignis ist mit Takt 33 dann gerade die Stelle, an welcher der Orgelpunkt aufgehoben wird: Die harmonische Überraschung ist umso größer, als die hohen Streicher und Oboen, die das Pulsieren vier Takte zuvor vom Continuo übernommen hatten, plötzlich stillstehen.

Bearbeitungen für Violine und Klavier

Im Zuge der romantischen Wiederentdeckung Bachs ist es nicht weiter verwunderlich, dass von Mendelssohn eine Bearbeitung des *Preludio* vorliegt, die in der Hinzufügung einer Klavierbegleitung zur Violinstimme besteht.⁷ Bemerkenswert ist allerdings, dass sich Mendelssohns Begleitung eng an Bachs *Sinfonia* orientiert, also in weiten Teilen keine originäre Komposition darstellt. Dennoch lassen sich einige charakteristische Unterschiede zu BWV 29 ausmachen. Neben der selbstverständlichen Verwendung der Originaltonart fällt die Bezeichnung »Allegro« auf, die nicht zuletzt auf den veränderten historisch-stilistischen Kontext verweist. In der Klavierstimme nicht zu realisierende konzert-

7 Gleichwohl hat das 1846 entstandene Autograph erst 2008 eine Veröffentlichung erfahren (Edition Breitkopf 8046, hrsg. von Anselm Hartinger).

tante Effekte werden weggelassen,⁸ »unebene« Begleitstrukturen bei Bach durch Mendelssohn »geglättet« und vereinheitlicht.⁹ Es entsteht so ein Konzertstück mit relativ sparsamer, klassischen Prinzipien verpflichteter Begleitung.¹⁰



Abbildung 1: Mögliche Interpretation des *Preludio* aus BWV 1006 nach der *Sinfonia* aus BWV 29.

- 8 Auf den Part der Trompeten und Pauken wird etwa zu Beginn in den Takten 1–6, 9–12 und 29–32 verzichtet.
- 9 So die Takte 13–16, 17–28, 29–36.
- 10 Vgl. hierzu auch Anselm Hartinger, »„Eine solche Bearbeitung erfordert sehr tiefe Kunstkenntnis“ – Neues und neu Gesichtetes zu Felix Mendelssohn Bartholdys Klavierbegleitung zu Sätzen aus Bachs Partiten für Violine solo, nebst einer Analyse der Begleitung zum Preludio in E-Dur (BWV 1006/1)«, in: *Bach-Jahrbuch* 91 (2005), 35–82.

Wenngleich Mendelssohns Fassung lange Zeit unveröffentlicht geblieben ist, war sie doch im Konzertleben (mindestens) der 1840er Jahre präsent,¹¹ so dass auch Schumann von ihr Kenntnis hatte. Dieser komponierte dann 1852/53 gleich zu allen sechs *Sonaten und Partiten* eine Klavierbegleitung und trug damit ebenfalls zur Verbreitung dieser Stücke bei. In Schumanns Begleitung zum *Preludio* zeigt sich ein deutlich eigenständigerer, mitunter eigenwilliger Zugang. Das Klavier setzt vor allem rhythmische Akzente. Zunächst werden die Taktanfänge markiert, dann zu den schweren Zeiten hinführende Auftakte von alternierend einem oder drei Achteln Länge hinzugefügt. Ab Takt 13 verschiebt sich der Schwerpunkt zur Zählzeit Zwei; dies führt gerade ab Takt 17 zur Vermeidung einer Betonung der graduellen Veränderungen in der Violinstimme und verleiht der Passage eine gewisse Schwerelosigkeit.¹² Während sich Schumann hier sehr zurückhält, beginnt er in Takt 29 überraschenderweise mit motivischer Arbeit. Das Klavier tritt damit aus der bis dahin reinen Begleitfunktion heraus.

Erwähnt sei ferner ein von Saint-Saëns überliefertes *Prélude de la 6.^e sonate de violon de J. S. Bach avec accompagnement de piano d'après la 29.^e cantate* von 1885, dessen Begleitung erwartungsgemäß klangvoller ist als diejenige Mendelssohns und mit einigen Hinzufügungen über Bach hinausgeht.

Bearbeitungen für Klavier

Aus dem Jahr 1872 stammt das in altertümlicher Weise benannte *Préambule* der schwedischen Pianistin Sara Magnus-Heinze (1836–1901), das eine deutliche Nähe zu Schumanns Fassung bezüglich der Akzentsetzung und Auftaktigkeit, nicht zuletzt aber der Anbringung des Anfangsmotivs ab Takt 29 aufweist. Heinzes Tempovorschrift »Allegro molto e con brio« bewegt sich zwischen derjenigen Mendelssohns und Bachs. Neu ist zu Beginn etwa die Hervorhebung der Wellenbewegung in den Takten 3 und 5.

11 Vgl. Edition Breitkopf 8046, Einleitung.

12 Spätestens an dieser Stelle – wenn nicht bereits zuvor bei der Einführung der zumeist dominantischen Auftakte – ist der Vorwurf berechtigt, Schumann habe den dem Original inhärenten Orgelpunkt unterschlagen oder gar nicht registriert.

The image shows a musical score for piano accompaniment, likely from a Schumann work. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The notation includes chords, single notes, and some melodic lines with slurs. Measure numbers 7, 13, 19, and 27 are indicated at the start of their respective systems.

Abbildung 2: Schumanns Klavierbegleitung.

Mit der Übertragung auf das Klavier geht wiederum eine Anpassung von Spielfiguren, hier bereits ab Takt 13 einher.¹³ Besondere Beachtung verdient in dem Zusammenhang, dass sich die Takte 17ff. offensichtlich am Bewegungsablauf des C-Dur-Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* orientieren:¹⁴

¹³ Heinze wählt allerdings andere Lösungen als Bach in seiner *Sinfonia*.

¹⁴ So ist denn auch das folgende Urteil über eine Veröffentlichung ausgewählter Bach-Bearbeitungen Heinzes durch einen Rezensenten des *Musikalischen Wochenblatts* vom 22. Dezember 1871 keineswegs unverständlich: »Der Heraus-

Bearbeitung als Schule interpretatorischer Gestaltungsmöglichkeiten



Abbildung 3: Sara Magnus-Heinze, *Préambule*, T. 17ff.

Rachmaninoffs Transkription von 1933¹⁵ ist äußerst originell – angefangen bei der dem Komponisten eigentümlichen Tempobezeichnung »Non Allegro«. Trotz des Einwebens zahlreicher eigener Ideen und Stilmerkmale gelingt es dem Komponisten, die Leichtigkeit des Originals zu wahren. Rachmaninoff aktualisiert das *Preludio* nicht zuletzt unter Rückgriff auf barocke Techniken (Bildung von Kontrapunkten, Imitation und Fortspinnung) und überträgt es damit glaubwürdig in seine Zeit.

Nachdem Rachmaninoff der Versuchung einer gewichtigen Eröffnung widerstanden hat,¹⁶ lässt er in Takt 3 eine die zweite Zählzeit

geberin [...] verdankt die Musikwelt bereits eine ganze Reihe so trefflicher, ja fast durchweg mustergiltiger claviermässiger Bearbeitungen und Uebertragungen Bach'scher Werke [...]. In der feinsinnigsten Weise hat Sara Heinze Meister Sebastian's Violin- und Violoncellpassagen den Eigenthümlichkeiten der Claviertechnik anzupassen verstanden, ohne sich die geringste Impietät zu Schulden kommen zu lassen. Wesentliche Abweichungen von den Originalpassagen und -motiven zeigen sich nur da, wo solche durch die Natur des Claviers unbedingt geboten waren. Die der Hauptstimme zugefügte Begleitung ist entweder rein harmonischer Natur, oder sie ist da, wo die Nebenstimmen selbständiger auftreten, thematisch gehalten; in beiden Fällen aber bekundet die Bearbeiterin gleich tiefes Verständniss der Bach'schen Musik.« (Seite 841); zitiert nach Silke Wenzel, »Sara Magnus-Heinze«, in: *Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2003ff., http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=magn1836 (zuletzt abgerufen am 20.3.2014).

15 Sie findet sich aktuell etwa in dem Sammelband *Bach: Collected Transcriptions. 26 Piano Transcriptions by Great Composers and Pianists*, Schirmer 2044 (1999).

16 Takt 1 und 2 beschränken sich auf die »unbegleitete« Violinstimme (ohne Anfangsakzent!).

akzentuierende Gegenstimme frei einsetzen,¹⁷ deren Fortführung sich quasi imitatorisch auf die Unterstimme des Originalmaterials des vorhergehenden Taktes bezieht und nun auf Zählzeit Drei zuspiziert. In Takt 5 scheint im Kontrapunkt zum ersten Mal der Beginn des Anfangsmotivs auf, der in eine Fortspinnung mündet. Die deutliche Variation der Gegenstimme in Bezug auf die Takte 3 und 4 mögen dem Interpreten des Bachschen Originals Anreiz sein, die Wiederholung der Takte 5 und 6 tatsächlich – nicht nur die Dynamik betreffend – neu zu gestalten. Während die Gegenstimme in Takt 8 wiederum Bezug zum Anfangsmotiv nimmt, verstärkt sie ab Takt 9 (vor-)imitierend das motorische Vorwärtsfließen. Die Takte 15 und 16 plädieren erneut für einen Kontrast zu den beiden vorherigen Takten.¹⁸ Die nachfolgende Passage entfaltet aus der »Keimzelle« der Gegenstimme Schritt für Schritt das komplette Anfangsmotiv. Diese bis zu Takt 23 ansteigende Entwicklung findet ihr Gegenstück auf anderer Ebene in der darauf folgenden dynamischen Rückführung bis Takt 29.

Stokowskis Bearbeitung für Orchester

Vermutlich in den 1920er oder 30er Jahren entstand Stokowskis durchaus merkwürdige Fassung für erweitertes Streichorchester.¹⁹ Die fort-piano-Kontraste des Originals sind durch den Wechsel zwischen Streichern und Flöten realisiert. Nicht nur in der Instrumentation, sondern auch mit sonstigen Zusätzen hält sich der Bearbeiter stark zurück. Es kommt zu gelegentlichen »Dramatisierungen« durch Tremoli.²⁰ Ein hinzukomponierter tiefer »Untergrund« markiert überraschend den Beginn, scheint aber doch nur die Basis einer Szene ländlich-ausgelassenen Musizierens zu schaffen, das durch die Verteilung des Originalmaterials auf die vielen Streicher des Orchesters beinahe unweigerlich etwas rustikal geraten muss.

17 Anhand der späteren Entwicklung ab Takt 17 wird klar, dass sich diese aus dem Anfang speist (vgl. weiter unten).

18 Hier noch deutlicher als in Takt 5 und 6; man beachte die reizvolle Harmonik!

19 Zu hören etwa auf Naxos 8.112019 (CD 2009).

20 Zum Beispiel in T. 20/21, 27/28, 31/32.

»Bearbeitung« und »Interpretation« im Unterricht

Der Vergleich unterschiedlicher Bearbeitungen, die von verschiedenen Unterrichtsteilnehmern vorgestellt werden können, zeigt eine große Vielfalt an Herangehensweisen und Auffassungen in grundsätzlichen Fragen wie im Detail. Aus der Sammlung und Diskussion der Ansätze lassen sich Impulse fürs Musizieren ableiten.²¹ Einige Bearbeitungen eignen sich gut, um stilistische Merkmale voneinander abzugrenzen bzw. dem Personalstil des jeweiligen Bearbeiters näher zu kommen. Gerade der Begleitpart der Bearbeitungen für Violine und Klavier muss nicht unbedingt über den Notentext, sondern kann auch hörend erschlossen werden: So kann beim Mitlesen der Violinstimme das hinzugefügte Material vor allem in rhythmischer Hinsicht identifiziert und dessen Wirkung besprochen werden. Schließlich können aufbauend auf die zuvor gewonnenen Erkenntnisse eigene Bearbeitungen erstellt werden. In enger Anlehnung an die entsprechenden obigen Vorbilder käme beispielsweise die Hinzufügung einer Klavierstimme zum *Allegro assai* aus BWV 1005 in Betracht, bei der neben anderem selbstverständlich auch über harmonische Implikationen der Violinstimme nachgedacht werden muss. Zudem kann auch Bachs Praxis der Überführung eines solchen Ausgangsmaterials in einen größer instrumentierten (Kantaten-)Satz nachgeübt werden.

21 Möglicherweise bekommt sogar der eine oder andere Violinist oder Pianist Lust, sich als Interpret an einer der Bearbeitungen zu versuchen – eine durchaus lohnenswerte Beschäftigung.

© 2015 Jens Hamer (jenshamer@t-online.de)

Westfälische Schule für Musik Münster

Hamer, Jens (2015), »Bearbeitung als Schule interpretatorischer Gestaltungsmöglichkeiten« [Editing as a School of Interpretative Design Possibilities], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 277–285. <https://doi.org/10.31751/p.153>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: BWV 1006; compositional adaption; Interpretation; interpretation; Johann Sebastian Bach; kompositorische Bearbeitung; Partita; teaching; Unterricht

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

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

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015