

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



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.

Transkription, Imitation, Komposition

Zur Klaviertranskription von Bachs Orgelwerken im 19. und 20. Jahrhundert

ABSTRACT: Mit der Wiederentdeckung der Musik Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert kamen Klaviertranskriptionen von dessen Kompositionen, insbesondere seiner Orgelwerke, in Mode. Dementsprechend stammen aus dieser Zeit die wohl bekanntesten Beiträge zum Genre (z.B. von Busoni, Reger, Liszt, Stradal), aber auch im 20. Jahrhundert, zu Zeiten der historischen Aufführungspraxis, nähern sich Komponist*innen und Pianist*innen bis heute den Werken Bachs durch Klaviertranskriptionen an (z.B. Kempff, Kurtág, Kabalewsky, Bartók). Das Spektrum der Klaviertranskriptionen reicht von einer reinen Übertragung des Notentextes auf die spieltechnischen Möglichkeiten des Konzertflügels, über Bearbeitungen, die versuchen den Orgelklang so authentisch wie möglich auf dem Klavier zu imitieren, bis hin zur freien ›Nachdichtung‹. Die vorliegenden Analysen untersuchen, inwiefern die Bearbeiter die Werke Bachs an ihre eigenen, dem Zeitgeist entsprechenden Klangvorstellungen anpassten und wie weit die Bearbeitungen somit als Zeugnisse der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte, aber auch der individuellen Klangvorstellung der Komponisten angesehen werden können.

With the rediscovery of Johann Sebastian Bach's music in the nineteenth century, piano transcriptions of his compositions, especially his organ works, became fashionable. Accordingly, the most well-known contributions to the genre originate from this period (e.g., Busoni, Reger, Liszt, Stradal). But also in the twentieth century, in times of historical performance practice, composers and pianists continued to approach Bach's works through piano transcriptions (e.g., Kempff, Kurtág, Kabalewsky, Bartók). The spectrum of piano transcriptions ranges all the way from a mere transfer of the organ score onto the concert piano's technical possibilities to arrangements that attempt to imitate the organ sound as authentically as possible on the piano to free adaption. The following analyses examine to what extent the arrangers adapted Bach's works to their own concept of sound corresponding to the zeitgeist and to what extent the arrangements can thus be regarded as testimonies to the history of interpretation and reception as well as the composers' individual sound conceptions.

Schlagworte/Keywords: adaption; Arrangement; arrangement; Johann Sebastian Bach, Bearbeitung; organ works; Orgelwerk; transcription; Transkription

Kein Klavierspieler sollte an dem großen, virtuosen Bach der Transkriptionen vorbeigehen; sie werden ihn davor bewahren, in historisierender Objektivität und äußerlicher Werk-treue steckenzubleiben, sie werden ihm Reiche der klavieristischen Phantasie erschließen, deren Kräfte wieder auf die Interpretationen der Originalwerke zurückstrahlen können.¹

Neubearbeitungen von Johann Sebastian Bachs Kompositionen kamen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Mode, als dessen Musik – besonders durch das Zutun von Felix Mendelssohn-Bartholdy – für die Aufführung im Konzertsaal wiederentdeckt wurde. Mit der Wiederaufführung von Bachs Kompositionen etablierte sich auch die bis heute anhaltende Tradition, Bachs Orgelwerke für das Klavier zu arrangieren. Fast alle Orgelwerke Bachs liegen in einer oder mehreren Bearbeitungen für das Klavier vor. Obwohl es sich bei Orgel und Klavier um Tasteninstrumente handelt, ist eine bloße mechanische Übertragung des Orgelsatzes auf die Eigenheiten des Klaviers in den Transkriptionen die Seltenheit. Das Spektrum der Klaviertranskriptionen reicht von Bearbeitungen, die den Orgelklang so authentisch wie möglich auf dem Klavier zu imitieren versuchen, indem sie den Tonsatz durch zahlreiche Oktavverdopplungen und Akkordverstärkungen auffüllen, bis hin zu frei interpretierenden ›Nachdichtungen‹, die oft auf klavieristische Effekte, Virtuosität und besondere Klangfarben durch ›Registrierungstechniken‹ gerichtet sind. Die Tatsache, dass in Bachs Kompositionen mehrere musikalische Parameter wie z.B. Tempo, Dynamik und Artikulation nicht durch schriftliche Zusätze in der Notation überliefert wurden, eröffnete aus der Sicht der Bearbeiter des 19. und 20. Jahrhunderts zahlreiche Interpretationsfreiheiten. So bot sich ihnen die Möglichkeit, die Werke Bachs an ihre eigenen, dem Zeitgeist entsprechenden Klangvorstellungen anzupassen. Die Klaviertranskriptionen können folglich als Zeugnisse der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte von Bachs Musik angesehen werden. Die folgenden vergleichenden Analysen verschiedener Klaviertranskriptionen von Bachs Orgelwerken aus dem 19. und 20. Jahrhundert werden untersuchen, auf welcher unterschiedlichen Weise der Orgelklang auf den modernen Konzertflügel übertragen wurde und welche Rückschlüsse dies auf das Bach-Verständnis des jeweiligen Bearbeiters und seiner Zeit zulässt. Natürlich haben alle Komponisten nur Teile des umfassenden Orgelwerkes von Johann Sebastian Bach bearbeitet, wobei jedes Stück dem jeweiligen Charakter entspre-

1 Oehlmann 1968, 329.

chend eine individuelle Umsetzung im Klavierarrangement erfordert. Eine direkte Vergleichbarkeit der Transkriptionstechniken ist also leider nicht immer gegeben. Dennoch soll versucht werden, einige wesentliche Charakteristika der einzelnen Komponisten und ihrer Zeit herauszuarbeiten.

Neubearbeitungen fremder Kompositionen waren im 19. Jahrhundert keine Seltenheit. Einzigartig an den Klaviertranskriptionen von Bachs Werken ist allerdings der Umstand, dass diese sogar dessen Originalkompositionen für Klavier aus dem gängigen Repertoire der Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts verdrängten.² Außerdem widmeten sich mehrere Komponisten dem Genre so intensiv, dass die Bach-Bearbeitungen einen wesentlichen Teil ihres Gesamtwerkes ausmachen. Anreiz und Berechtigung für ihre Transkriptionen fanden die Komponisten in der Tatsache, dass Bach seine Werke teilweise selbst für unterschiedliche Besetzungen arrangierte. Ferruccio Busoni schrieb in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*:

Er [Bach] war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, dass eine gute, große, eine universelle Musik dieselbe Musik bleibt, durch welche Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die andere Wahrheit: dass verschiedene Mittel eine verschiedene – ihnen eigene – Sprache haben, in der sie den nämlichen Gehalt in immer neuer Deutung verkünden.³

Bei einem Großteil der Neubearbeitungen handelt es sich um die Übertragung von Bachs Orgelmusik auf den modernen Konzertflügel, wohl weil die Orgel mit ihrem vollen, anhaltenden Ton und den starken Bässen des Orgelpedals dem romantischen Klangideal entsprach. Eine Übertragung dieses imposanten Klanges auf die neuen Möglichkeiten des noch jungen Instruments scheint die Komponisten besonders gereizt zu haben. Außerdem »war die Romantik die Zeit des internationalen Virtuositums«⁴. Das Publikum erwartete in Klavierabenden die Demonstration nahezu übermenschlicher Fähigkeiten am Instrument, geeint mit einem »ganz persönlichen Spielstil«⁵. Die Klaviertranskriptionen von Bachs Orgelwerken boten die Möglichkeit, anspruchsvolle Musik mit der Forderung nach Virtuosität zu ver-

2 »Mit dem öffentlichen Musikleben ist es nicht so gut bestellt. Wer in unsern Konzertsälen den ganzen Bach sucht, dürfte einige Enttäuschung erleben. Unsere Klaviervirtuoson bieten uns mehr Transkriptionen der Orgelwerke als Originalkompositionen. Aus welchem Grunde, ist nicht ersichtlich. Warum müssen es immer und immer wieder das Präludium und die Fuge in a moll sein, die man dem Publikum vorsetzt? Auch in der Lisztschen Bearbeitung bleiben sie auf dem Klavier doch nur Stückwerk.« (Schweitzer 1976, 288)

3 Busoni 1916, 24.

4 Krellmann 1966, VIII.

5 Ebd.

einen, da Manual- und Pedalpart in lediglich zwei Händen zusammengefasst werden mussten. »Bachs Werke, zumal Orgelwerke in Klaviertranskriptionen, spielen zu können, bedeutete den Ausweis besonderer Virtuosität [...]«⁶

Sowohl Reger als auch Busoni äußern in den Vorworten zu ihren Bach-Bearbeitungen für Klavier den Wunsch, »ein größeres Publikum für diese an Kunst, Empfinden und Phantasie so reichen Kompositionen des Meisters«⁷ zu interessieren. Neben den virtuosen Klaviertranskriptionen, die Bachs Werke durch den öffentlichen Konzertvortrag verbreiteten, existieren auch zahlreiche Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen und einfachere zweihändige Arrangements. Diese sind eher durch die pädagogische Idee motiviert, Bachs Musik der häuslichen Kammermusik zugänglich zu machen und somit weitere Musikliebhaber zu erreichen. Hiemke weist darauf hin, dass es angesichts der Dominanz des Klaviers als bürgerliches Hausinstrument nicht verwundert, dass bereits in den frühen 1830er Jahren Ausgaben mit Übertragungen von Bachs Orgelmusik für Klavier erschienen.⁸

Zu den ersten veröffentlichten Transkriptionen von Bachs Orgelwerken zählen die 1834 im Verlag Peters erschienenen *Orgel-Compositionen von Johann Sebastian Bach für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt* von Franz Xaver Gleichauf. In diesen verdoppelt Gleichauf die Pedalstimme einem 16-Fuß-Register entsprechend in der unteren Oktave und lässt Orgelpunkte wiederholt anschlagen, um dem verklingenden Klavierton entgegenzuwirken. Ansonsten behält er aber den originalen Notentext Bachs bei, indem er die Manualstimmen auf die zwei Spieler aufteilt. So entsteht ein klavierauszugartiger, auch für ›Dilettanten‹ in der Hausmusik zu bewältigender Tonsatz. Gleichauf ergänzt in seinen Transkriptionen Charakterangaben zu jedem Stück, hält sich aber ansonsten bis auf wenige Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen mit Vortragsanweisungen zurück.

In ähnlicher Weise verfährt auch Franz Liszt in seinen Bearbeitungen der sechs Präludien und Fugen BWV 543–548, die er schon vor der Veröffentlichung 1848 in seinen Konzerten spielte und so wesentlich zur Popularisierung Bachs beitrug. Da er die Präludien und Fugen nur für einen Pianisten setzt, muss Liszt aus spieltechnischen Gründen einzelne Töne (vor allem in den Mittelstimmen) auslassen, behält aber ansonsten wie Gleichauf den originalen Satz bei. Liszt bringt in seinen Transkriptionen der sechs Präludien und Fugen keinerlei persönliche Kompositionselemente ein und ergänzt in seiner Ausgabe weder Tempo-, Dynamik- noch

6 Heinemann 1995, 50.

7 Busoni zit. nach Hiemke 2007, 215.

8 Hiemke 2007, 214.

Phrasierungsangaben. Er scheint also darum bemüht gewesen zu sein, Bachs Orgelwerke so unverfälscht wie möglich zu veröffentlichen. In einem Brief an seinen damaligen Sekretär Joachim Raff schrieb er 1880: »In den Transkriptionen soll man nicht zu viel Neues erfinden. Eine gewisse eheliche Treue, die man dem Original gegenüber bewahrt, passt am besten [...].«⁹

Siebzehn Jahre vor diesem Bekenntnis zur Werktreue geht Liszt 1863 in seiner Transkription der Fantasie und Fuge BWV 542 aber jedoch andere Wege. Während die Fuge noch weitestgehend in der gerade beschriebenen Schreibart steht, erlaubt sich Liszt in der Fantasie deutlich größere Freiheiten im Umgang mit Bachs Komposition. So oktaviert er nicht nur den Pedalbass, sondern auch immer wieder die Manualstimmen, setzt Akkorde breiter aus, sodass sie oft auch in mehreren Oktaven nachgeschlagen werden müssen, wandelt Orgelpunkte in Triller um und ergänzt freie Zusatzstimmen, die meist in Terz- oder Sextparallelen laufen, teilweise aber auch als kontrapunktische Gegenstimmen konzipiert sind. So erzeugt Liszt in seiner Klaviertranskription eine überwältigende, die Größe des Orgelklangs imitierende Klangmasse. Außerdem erlaubt sich Liszt weiter gehende Abweichungen vom Original wie die Auflösung des akkordischen Satzes der chromatisierten Quintfallsequenz in Takt 31 in oszillierende Dreiklangsbrechungen oder die in Takt 48 in einer Zusatzzeile vorgeschlagene alternative Ausführung des Basses, die die Bassfigur beschleunigt und über eine Duodezime ausweitet.

The image displays a musical score for Franz Liszt's transcription of the Fantasy and Fugue BWV 542, specifically measures 46-49. The score is written for piano and is in G minor, 3/4 time. It features two systems of music. The first system (measures 46-48) shows the original manuscript with Liszt's additions, including various ornaments and phrasing. The second system (measure 49) includes an 'Ossia' section for the bass line, marked 'rin fz. molto' and 'D' (Doppelt), which is a more rhythmic and extended version of the bass line. The score is annotated with various performance instructions and markings, such as 'ff', 'rin fz.', and 'D'.

Beispiel 1: Franz Liszt, Fantasie und Fuge BWV 542, T. 46–49

9 Liszt zit. nach Schanz 2011, 14.

Während Liszt also in seinen frühen Bearbeitungen historisch reproduzierend vorgeht, benutzt er in seinen späteren Bearbeitungen Bachs Werke eher als ›Material‹ für freiere Interpretationen. »Allein die Überlieferung, Bach habe farbig registriert, motiviert ihn – und ist zugleich seine Legitimation – zu klanglichen Experimenten mit dessen (Orgel-)Kompositionen.«¹⁰

Mit seinen Bach-Transkriptionen sollte Liszt beispielhaft für die folgende Komponistengeneration werden. Auch viele seiner Schüler scheint er mit seiner Leidenschaft für die Klaviertranskription von Bachs Orgelwerken angesteckt zu haben. So gibt es zahlreiche Transkriptionen aus der Feder von Carl Tausig, August Stradal, Richard Burmeister, Alexander Siloti und Eugène d'Albert. Stellvertretend für diese Schülergeneration von Franz Liszt sollen hier zwei Transkriptionen, die Tausig und Siloti von der Bach zugeschriebenen Toccata und Fuge BWV 565 erstellten, miteinander verglichen werden.

Carl Tausig knüpft mit seiner Transkription an die Machart von Liszts virtuoser Bearbeitung der g-Moll-Fantasie an und schreibt einen Klaviersatz von imposanter Klanggewalt, der nicht zuletzt »der Demonstration einer virtuosens Technik«¹¹ dient. Er ergänzt von Bachs Urtext abweichende Vortragsbezeichnungen und füllt den Tonsatz durch Oktavverdopplung und -verdreifung sowie durch Zusatzstimmen bis zur Neunstimmigkeit auf (Bsp. 2a). Dagegen steht der 22 Jahre jüngere Alexander Siloti mit seinen Bearbeitungen eher in der Tradition der frühen Liszt-Transkriptionen. Er nimmt sich weniger Freiheiten, ergänzt nur wenige Vortragsbezeichnungen und arbeitet im Vergleich zu Tausig mit weniger Oktavverdopplungen und akkordischen Zusatztönen (Bsp. 2b). Durch einige Entsprechungen in der Umsetzung – wie beispielsweise die Figuration mit Zusatztönen in Takt 16 der Toccata – ist davon auszugehen, dass Siloti die Transkription des älteren Tausig bekannt war, er aber bewusst ein Rückbesinnen auf das Original und somit einen etwas durchsichtigeren und auch leichter spielbaren Satz anstrebte.

Parallel zur Generation der Liszt-Schüler lebten und wirkten zwei der größten Bach-Bearbeiter, namentlich Ferruccio Busoni und Max Reger, deren Bach-Transkriptionen sich hauptsächlich auf die 1890er Jahre konzentrieren. Busoni und Reger standen ab 1895 im brieflichen Austausch über ihre Bach-Bearbeitungen. So sind viele Gemeinsamkeiten ihrer Transkriptionen auszumachen. Beide versuchen sich an der möglichst getreuen Übertragung des Orgel-

10 Heinemann 1995, 88.

11 Lorenzen 1982, 98.

klangs auf das Klavier, setzen auf eine orchestrale Klangwirkung durch einen vollgriffigen Satz und wechselnde Lagen, schöpfen die gesamte auf dem Klavier mögliche dynamische Skala aus und fordern eine virtuose Klaviertechnik im Sinne Liszts, die eine brillante Passagen- und Oktaventechnik voraussetzt.

a. 

b. 

c. 

d. 

Beispiel 2: Toccata und Fuge BWV 565, T. 140–143; a) Carl Tausig, b) Alexander Siloti, c) Ferruccio Busoni, d) Max Reger

Ferruccio Busoni war wohl auch der Komponist, der sich am bewusstesten mit den Techniken der Klaviertranskription auseinandersetzte. Im Anhang seiner Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* erschien sein 36-seitiger Artikel »Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte«¹², in dem er seine Ideen darlegt. Besonders die authentische Übertragung des Orgelklangs scheint ihm dabei am Herzen zu liegen. So schreibt er:

Er [der Bearbeiter] studire und beobachte die akustischen Wirkungen der ›Koppelungen‹ und ›Mituren‹, suche den Weg zu einer täuschenden Nachahmung. In der Wahl der Lage der Accorde, der zu verdoppelnden Intervalle, der Octavtranspositionen liegen wichtige Charactermomente für den nachgeahmten Orgelklang.¹³

Besonders in der Oktavverdopplung der Stimmen sieht Busoni eine Möglichkeit, die Klangfülle der Orgel auf das Klavier zu übertragen, und steht damit in der Tradition seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Er führt außerdem den Begriff der ›blinden Oktave‹ für die pianistische Figur mit ständigem Wechsel zwischen Oktaven und Primen ein, die eine bessere Spielbarkeit von schnellen Oktavpassagen gewährleistet. Um die klanglichen Möglichkeiten der Orgel möglichst authentisch wiederzugeben, legt Busoni dynamische Anweisungen im Sinne der Orgelregistrierung großflächig, ohne crescendi und decrescendi an (Bsp. 3a).¹⁴ Während sich Busoni mit dynamischen und artikulatorischen Anweisungen zurückhält, spiegelt sich seine Aktivität als ausübender Pianist aber in präzisen spieltechnischen Anweisungen für Fingersatz, Pedalisierung und Aufteilung der Hände wider. Dabei wird die Anwendung aller drei Pedale des damals noch jungen Steinway-Flügels gefordert.¹⁵

Max Reger, der Bach als »Anfang und Ende aller Musik«¹⁶ verehrte, schrieb insgesamt 32 Klavierbearbeitungen von Orgelwerken Bachs. Auch vor einer Neubearbeitung von Orgelwerken, die bereits in einer Transkription eines anderen Komponisten vorlagen, schreckte Reger nicht zurück. Gegenüber Busoni rechtfertigte er seine Neubearbeitungen durch eine andere »Auffassung« von Bachs Kompositio-

12 Busoni 1894, 154–190.

13 Ebd., 154.

14 »Der Wechsel der Register, das Zu- und Abnehmen der Fülle möge in scharfen Absätzen, ruckweise, (terassenförmig), ohne kleinliche dynamische Übergänge geschehen: diese Manier reproducirt eine der charakteristischsten Eigenthümlichkeiten der Orgel.« (Busoni 1894, 167)

15 »Man glaube nicht an die legendarische Tradition: es müsste Bach ohne Pedal gespielt werden. Ist der Pedalgebrauch schon in Bach's Clavierwerken zuweilen nothwendig, so ist er bei dessen übertragenen Orgelwerken unersetzlich. [...]›Rauschende‹ Pedalwirkungen im pianistischen Sinne fallen aus dem Styl.« (Busoni 1894, 176)

16 Schuster 1905/06, 74.

nen: »[...] es ist ja wohl ein etwas kühnes Unternehmen, nach Tausig dasselbe Werk nochmals herauszugeben – allein ich glaube, daß sich eben doch manche Stelle anders auffassen läßt.«¹⁷ Im Gegensatz zu Liszts Transkriptionen, die Reger als »Kopistenarbeit«¹⁸ abtat, handelt es sich bei Regers Bearbeitungen tatsächlich um sehr persönliche Interpretationen der Werke, die sich vor allem durch eine bis in Einzelheiten bestimmte Phrasierung und Artikulation, sowie durch eine sehr detaillierte, kleingliedrige dynamische und agogische Bezeichnung charakterisieren lassen. Besonders in Regers frühen Bach-Bearbeitungen ist der Einfluss der Phrasierungslehre seines Lehrers Hugo Riemann klar erkennbar. So findet man in Regers Klaviertranskription der Toccata und Fuge typische Kennzeichen wie sehr kurze Phrasierungsbögen, die eher eine motivische als eine musikalisch phrasierende Sinngliederung widerspiegeln. Einem Zerreißen der musikalischen Phrasen wirkt Reger im Sinne seines Lehrers durch sich überkreuzende Bögen entgegen. Reger strebte in seinen Transkriptionen wie Busoni eine Imitation des prachtvollen Orgelklangs an, vollzieht allerdings viel häufiger einen Wechsel von Lage, Klangfarbe und Dynamik, »als dies auf der Orgel möglich und angebracht wäre«¹⁹. Im ersten Binnenzwischenspiel der Fuge BWV 565 zergliedert Reger beispielsweise durch Dynamik und Lagendramaturgie den gleichmäßigen Verlauf von Bachs Quintfallsequenz in halbtaktige, kontrastierende Motive, die jeweils – wieder ganz im Sinne Riemanns – auftaktig angelegt sind (Bsp. 3b).²⁰

In seiner Bearbeitung der Fuge kann man zwei weitere Charakteristika von Regers Artikulation erkennen: Dies ist zum einen die durch Akzente hervorgehobene latente Mehrstimmigkeit im Fugenthema, zum anderen die riemannsche Unterscheidung zwischen staccato (Keil) und non legato (Punkt) bei omnipräsentem Phrasierungsbogen, der nicht als legato-Bogen missverstanden werden darf. In der Schlusssteigerung der Toccata beschleunigt Reger ähnlich wie Tausig die gebrochenen Dreiklänge zu rasant über vier Oktaven aufsteigenden Arpeggien, die ihre Klimax in den imposanten, durch Akkord-Vorschläge realisierten weitläufigen Akkorden finden (Bsp. 2d).

17 Reger in einem Brief an Busoni 1895, zit. nach Lorenzen 1982, 97.

18 Reger in einem Brief an Busoni 1895, zit. nach Lorenzen 1982, 201.

19 Lorenzen 1982, 128.

20 Auf die Kritik einer zu romantisierenden Bach-Deutung reagierte Reger in einem Brief an den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen aus dem Jahr 1912: »Man kann Bach so unmenschlich langweilig u. vermeintlich stilgerecht spielen, daß man das Grausen kriegen kann; Bach war nach meiner Ansicht ein Mensch mit Fleisch u. Blut, voller Lebenssaft u. Kraft, kein kalter Formalist.« (zit. nach Lorenzen 1982, 196)

a.

b.

Beispiel 3: Toccata und Fuge BWV 565, T. 35–40; a) Ferruccio Busoni, b) Max Reger

Busoni vermeidet in seinen Transkriptionen im Gegensatz zu Reger Vorschläge und arpeggierte Akkorde, da es sich hierbei um rein pianistische, auf der Orgel ungebrauchliche Techniken handelt. Dies führt jedoch oft zu erheblichen technischen Schwierigkeiten wie Dezimenketten und Dezimgriffen mit zusätzlichen Tönen. Busoni erwartet »vom Ausführenden seiner Übertragung dieselbe außerordentliche Spanne der Hand [...], über die er selbst verfügte, die jedoch sogar bei ausgezeichneten Pianisten selten vorhanden ist.«²¹ Außerdem setzt er seine Akkorde, verglichen mit Reger, in einer tieferen und oft auch engeren Lage, was zu einem satteren, aber weniger obertonreichen Klang führt (Bsp. 2c).

21 Lorenzen 1982, 119.

Max Reger veröffentlichte ebenfalls eine vierhändige Bearbeitung der Toccata und Fuge BWV 565. Während die zweihändige Bearbeitung für den »Konzertgebrauch«²² komponiert und entsprechend virtuos ist, ist die vierhändige Fassung für die Hausmusik bestimmt und verfolgt das pädagogische Anliegen, für »Dilettanten« spielbar zu sein. Dank der Möglichkeiten, die die Aufteilung auf zwei Spieler bieten, schafft es Reger, eine im Vergleich zur zweihändigen Fassung häufigere Oktavierung der Manualstimmen und teilweise noch größer gesetzte Akkorde mit dem Anliegen der Spielbarkeit zu vereinbaren. Dynamik, Phrasierung und Artikulation sind in der vierhändigen Fassung ähnlich differenziert behandelt, aber inzwischen von Riemann emanzipiert und formal konsequenter als in der ein Jahr früher erschienenen zweihändigen Fassung.

Angesichts der enormen technischen Herausforderungen, die die Klaviertranskriptionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellen, verwundert es nicht, dass Pianisten im 20. Jahrhundert den Wunsch verspürten, einfachere Beiträge zum Genre zu veröffentlichen. Alfred Cortot, der berühmte französische Pianist und Klavierpädagoge, räumt im Vorwort zu seiner 1947 erschienenen Klaviertranskription der Toccata und Fuge BWV 565 ein, dass die Transkriptionen von Tausig und Busoni eine weitere Veröffentlichung eigentlich überflüssig machen würden, würde er in seiner Transkription nicht mehr Wert darauf legen, »sich in einer getreuen Klangwiedergabe als in den einzigen Forderungen einer glanzvollen Instrumentalpartitur auszudrücken.«²³ Und auch Winfried Jacobs schreibt in seinem Vorwort zu Wilhelm Kempffs Bach-Transkriptionen: »Für Kempff stand dabei immer das Primat der kompositorischen Idee der Stücke Bachs im Vordergrund. Nie sollte die pianistische Zweckentfremdung, sondern allein der für das Klavier gewonnene Erhalt der kompositorischen Einzigartigkeit seiner Musik angestrebt werden.«²⁴

Tatsächlich sucht man in den Bach-Transkriptionen der Pianisten Wilhelm Kempff, Ignaz Friedman, Samuil Feinberg und Alfred Cortot vergebens nach langen, schnellen Oktavläufen und schweren Dezimgriffen. Charakteristisch insbesondere für Cortots Bearbeitung der Toccata und Fuge BWV 565 ist aber ein recht freier Umgang mit dem Original. Kennzeichnend sind bei ihm vor allem rhythmische

22 Reger 1893 in einem Brief an Adalbert Lindner: »Ich habe da drei Bachsche Orgel-Präludien und -Fugen für Klavier arrangiert – zum Konzertgebrauch – ich will mal sehen, ob Schott in Mainz sie vielleicht druckt.« (zit. nach Lorenzen 1982, 14)

23 Cortot 1948.

24 Kempff 1998.

sche Veränderungen, wie gleich zu Beginn der Toccata, die einen gewissen sorglosen Umgang mit Bachs Komposition zeigen. Auch den ganzverminderten Septakkord in Takt 2 weitet Cortot frei zu einer sich steigernden, kadenzartigen Akkordbrechung aus.

Quasi improvvisata ma risoluto J.-S. BACH

TOCCATA

cresc. molto

mp

f

rit.

m. a.

mf

8^a bassa

8^a sopra

Beispiel 4: Alfred Cortot, Toccata und Fuge BWV 565, T. 1–6, © 1976 by Edition Foetisch. Hug Musikverlage, Zürich

Einen noch freieren Umgang mit dem Original findet man im Beitrag des englischen Komponisten Ralph Vaughan Williams zum 1932 erschienenen *Bach-Book for Harriet Cohen*²⁵, das Bach-Transkriptionen verschiedener englischer Komponisten zusammenführt. In seiner Bearbeitung des Choralvorspiels *Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649 folgen die dem cantus firmus unterlegten Akkorde nicht immer Bachs Vorlage, sondern sind oft an Vaughan Williams' durch Dreiklangsmixturen charakterisierte Harmonik angepasst. Außerdem fügt Vaughan

²⁵ 1931 lud die Pianistin Harriet Cohen alle mit ihr befreundeten Komponisten ein, Arrangements von Bach-Werken zu schreiben. Am 17. Oktober 1932 spielte sie die Uraufführung ihres »Bach Book« in der Londoner Queen's Hall.

Williams eine Mittelstimme hinzu, die durch zahlreiche freie, für Bach untypische Dissonanzbildungen bestimmt wird. So vereinnahmt Vaughan Williams gewissermaßen Bachs Werk und eignet es sich und seiner Tonsprache an.



Beispiel 5: Ralph Vaughan Williams, Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649, T. 40–44, aus *A Bach Book for Harriet Cohen* © Oxford University Press 1932. Extract reproduced by permission. All rights reserved.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bemühte man sich zusehends um eine historische Aufführungspraxis, sodass Klaviertranskriptionen von Bachs Orgelwerken immer seltener wurden. Einige Pianist*innen wie Angela Hewitt, Emile Naoumoff und Fazil Say schlossen dennoch an diese Tradition an. Ihre Bach-Transkriptionen sind zwar wieder durch eine größere Verpflichtung dem Original gegenüber gekennzeichnet, vernachlässigen aber oft kontrapunktische Stimmführungen und tragen auch ansonsten leider nichts mehr wesentlich Neues zum Genre bei. Dahingegen sind die Bach-Arrangements des ungarischen Komponisten György Kurtág als besonders feinsinnig hervorzuheben. Als Klangkünstler insbesondere kleinster Formate schafft er es auch in seinen Transkriptionen, ganz neue klangliche Wege zu gehen, indem er sich die starke Obertönigkeit des Orgelklanges zum Vorbild nimmt. Während Kurtág in der vierhändigen Transkription des Choralvorspiels *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 711 die Stimme der ursprünglich linken Hand dem Secondo-Spieler übergibt – pianistisch und musikalisch übrigens sehr geschickt auf beide Hände aufgeteilt – übernimmt der Primo-Spieler den Cantus firmus, ergänzt um verschiedene Obertonmixturen. In der ersten Choralzeile läuft die linke Hand überkreuzend in zum Cantus firmus parallelen Duodezimen, also als 2-2/3-Fuß-Register in einer Mixtur des 3. Partialtons mit (Bsp. 6a). Dabei soll die linke Hand im vierfachen piano gespielt werden, sodass die Stimme tatsächlich nur den ohnehin schon erklingenden Oberton verstärkt. In der zweiten Choralzeile ergänzt Kurtág zusätzlich zu dieser Mixtur des 3. Partialtons nachschlagende Achtel in der Zusatzstimme, die abwechselnd den 2., 5. und 4. Partialton verstärken (Bsp. 6b). Während die dritte Choralzeile ohne

Zusatzstimme gesetzt ist, wird in der vierten Choralzeile eine Mixtur des 5. Partialtons – also ein 1-3/5-Fuß-Register – ergänzt, die auch scharfe Dissonanzen zur Unterstimme nicht scheut (Bsp. 6c). Der Choral endet schließlich wie er begonnen hat mit einer Mixtur des 3. Partialtons.

a. *mp-mf sonore*

b. *pppp* *sonore*

c. *ppppp* *p legato*

Beispiel 6: György Kurtág, Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 711; a) 1. Choralzeile, b) 2. Choralzeile, c) 4. Choralzeile, © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Wie die vorhergehenden Analysen gezeigt haben, spiegeln die Bach-Transkriptionen durchaus das Bach-Verständnis und das Klangideal ihrer Bearbeiter wider. Während die Komponisten bis zu Liszt noch sehr dem Original verpflichtet waren, überwiegen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts klanggewaltige, virtuose Übertragungen im Sinne einer romantisierenden Bach-Deutung. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzt sich wieder eine zunehmend durchsichtige Klanglichkeit durch, wobei Bachs Kompositionen oft sehr frei als Projektionsfläche für die eigenen kompositorischen Ideen verwendet werden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist dann wiederum eine Rückbesinnung auf das bachsche Original zu vermerken, welches durch Kurtág aber klanglich ganz neu interpretiert wird. Dahingehend möchte ich Busoni das Schlusswort überlassen: »So sind Bearbeitungen im virtuoson Sinne eine Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden.«²⁶

Literatur

- Busoni, Ferruccio (1916), *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Insel.
- Busoni, Ferruccio (1894), »Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte«, in: Johann Sebastian Bach, *Das wohltemperierte Klavier*, Bd. I, Leipzig: Breitkopf, 154–190.
- Cadenbach, Rainer (1991), *Max Reger und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Cortot, Alfred (1948), »Vorwort«, in: Johann Sebastian Bach, *Toccat e Fuga pour Orgue (en ré mineur). Transcription libre pour le piano par Alfred Cortot*, Lausanne: Fœtisch.
- Edler, Florian (2014), »Liszts und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs«, in: *Musiktheorie und Vermittlung*, hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 251–266.
- Heinemann, Michael (1995), *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*, Köln: Studio.
- Hiemke, Sven (2007), *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*, Kassel: Bärenreiter.
- Kempff, Wilhelm (1998), *Bach Transcriptions*, Wiesbaden: Bote & Bock.
- Krellmann, Hanspeter (1966), *Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis*, Regensburg: Bosse.
- Lorenzen, Johannes (1982), *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Oehlmann, Werner (1968), *Reclams Klaviermusikführer*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam.
- Schanz, Arthur (2000), *J.S. Bach in der Klaviertranskription*, Eisenach: Karl Dieter Wagner.
- Schanz, Arthur (2011), *Das Schöne klingt. J.S. Bachs Freie Orgelwerke in der Klavierübertragung*, Hanau: Haag + Herchen.
- Schanz, Arthur (2013), *Der Klang des Klaviers. Johann Sebastian Bachs Kammermusik, Orchesterwerke, Konzerte und Kantaten in der Übertragung für Klavier*, Hanau: Haag + Herchen.

²⁶ Busoni zit. nach Krellmann 1966, 18 f.

Katja Steinhäuser

Schanz, Arthur (2014), *Bach zu Ehren. Fantasien, Konzertbearbeitungen, Studien und Hommagen nach J.S. Bach für Klavier*, Hanau: Haag + Herchen.

Schloemann, Burghard (1986), »Liszts Bach-Bearbeitungen«, *Musik und Kirche* 56, 128–137.

Schuster, Bernhard (Hg.) (1905/06), »Eine Umfrage: Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?«, *Die Musik* 5/1, 3–78.

Schweitzer, Albert (1976), *J.S. Bach*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

© 2020 Katja Steinhäuser (k.steinhaeuser@udk-berlin.de)

UdK Berlin

Steinhäuser, Katja (2020), »Transkription, Imitation, Komposition. Zur Klaviertranskription von Bachs Orgelwerken im 19. und 20. Jahrhundert«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 323–338. <https://doi.org/10.31751/p.34>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020