

Leseprobe aus organ 2/2011

© Schott Music, Mainz 2011

Die „historische“ Transkription

Gedanken zu meiner Arbeit an den Fassungen von J. S. Bachs Brandenburgischen Konzerten (I, II und IV) für Soloinstrument und konzertierende Orgel

Von Eberhard Klotz, Stuttgart



**Johann Sebastian
Bach: Branden-
burgische Konzerte,
Concerto II F-Dur;
Faksimile**

Mit einer gewissen Scheu nähert man sich heutzutage üblicherweise der Thematik „Transkriptionen“, obgleich jeder ausübende Organist im Laufe seiner spielpraktischen Karriere in aller Regel selbst eine Fülle eigener Transkriptionen verfertigt – sei es durch äußere Anlässe bedingt oder durch ein gezieltes musikalisches Eigeninteresse an einem ganz bestimmten Musikstück. Anweisungen oder Ratschläge von Kollegen werden hierbei eher ungern angenommen, denn man möchte sich natürlich *selbst* und möglichst *frei* der entsprechenden Musik nähern und nach eigenem Gusto arbeiten – und

wer wollte sich in ästhetischen Fragen der Kunst auch schon den Besitz einer einzigen absoluten, allein seligmachenden Wahrheit anmaßen?

Allerdings ist es wichtig, stets zugleich eine gewissenhafte Abwägung zwischen subjektiv-geschmacklichem und objektiv-handwerklichem Aspekt vorzunehmen. Nur im „Modus des Handwerklichen“ lassen sich im Bereich der Kunst objektivierbares Wissen und entsprechende Erfahrung zuverlässig vermitteln; alles andere würde zu geschmacklicher Willkür und einer dogmatisch verengten Sicht führen. Die Frage des Handwerk-

– Handwerk oder Kunst?

lichen – und vergessen wir dabei nicht, dass ein barocker Komponist wie J. S. Bach sich zeitlebens zuerst als ein Handwerker seiner Kunst im besten Sinne verstand – führt im Hinblick auf die Transkription zwangsläufig zur unabdingbaren Notwendigkeit profunder Stilkenntnis respektive Beherrschung der musikalisch-stilistischen „Sprache“ der jeweiligen Epoche, welcher das zu bearbeitende Original entstammt. Dieses Bemühen und Lernen von kompositorischen Regeln oder Parametern einer bestimmten Epoche geht einher mit der zunehmenden Bedeutung der so genannten „historischen Aufführungspraxis“ als dem historisch informierten und sachkundigen Spiel auf (historischen) Instrumenten, stilkundiger Ornamentik oder Diminutionskunst etc. Analog zu dieser Auseinandersetzung im Bereich der Interpretation führt dies im Hinblick auf das musikalische Transkriptions-Handwerk, aber auch die akademische Tonsatz- oder Generalbasslehre immer drängender zu der musikhermeneutischen Fragestellung: Aus welcher Epoche stammt, in welches stilistische oder kulturhistorische Umfeld gehört ein Werk, und mit welchen musikalischen Stilmitteln drückt sich die entsprechende Zeit aus? Lehrt ein Tonsatzprofessor z. B., dass Quintparallelen kategorisch zu vermeiden sind, so sollte er zugleich auch sagen, in welchem musikgeschichtlichen Umfeld sich dies so verhielt; denn in der Kunst der *ars antiqua* waren sie erwünscht und wurden als „schön“ empfunden. Diese Gedanken aufgreifend, könnte bei der Beschäftigung mit der Transkription hier sachangemessen auch von stilistischer oder historisch orientierter Transkription gesprochen werden.

Die Geschichte der Orgeltranskription

Doch werfen wir einen Blick auf die Geschichte der Orgeltranskription: Die zeitgenössische Bearbeitung originär (zunächst) nicht für die Orgel bestimmter Musikstücke begleitet das Orgelspiel im Abendland von den Anfängen über die Renaissance und das Barock und über die Romantik bis in unsere Zeit hinein. Spätestens seit der Renaissance bildete sich – da reine Orgelkompositionen vorerst selten waren – das Übertragen von Vokalwerken auf die Orgel durch die Koloratur- und Diminutionskunst zu einer eigenständigen organistischen Kunstform heraus, die weit davon entfernt war, das Original möglichst genau nachzuahmen. Selbst rein für die Orgel komponierte Werke verleugnen diesen vokalen Ursprung nicht, so dass die frühe, oft noch über weite Strecken improvisatorisch geprägte Orgelmusik aus dem Stil der *Intavolierungen* von Vokalwerken erwuchs. Der Bearbeiter musste die Vokalkompositionen mit den für die Orgel typischen Läufen und Figuren versehen und dazu gelegentlich die Stimmführung ändern oder aus ei-

nem vier- oder fünfstimmigen Satz einen dreistimmigen machen etc. etc. Er war folglich im handwerklich-künstlerischen Bereich voll gefordert und musste über eigenes Kompositionswissen verfügen.

Im Barock stechen vor allem die großen Konzertbearbeitungen nach italienischen *Concerti* hervor – auch sie zeigen deutlich, wie eigenständig und frei die Komponisten mit dem Original umgehen. Man unterziehe sich einmal der Mühe und vergleiche Bachs Orgelfassungen mit den Originalpartituren Vivaldis. Erst im 19. Jahrhundert wurde versucht, den Orchesterklang nach und nach durch die symphonische Orgel zu ersetzen, wobei hier ein sehr ambivalentes Bild entsteht: Einerseits erreichte die Transkription eine Blüte, die sich gerade in Italien durch die Bearbeitung von Teilen aus Opern zeigte, andererseits wurde sie im Zuge eines neuen Puritanismus oder Cäcilianismus vehement abgelehnt. Die Moderne bietet dann wieder sehr individuelle und künstlerisch freie Lösungsansätze: etwa die Transkription des *Sacré* von Igor Strawinsky durch Bernhard Haas.

Der Aspekt der eigenständigen Kunstform sollte mit Blick auf die Transkription nie außer Acht gelassen werden. Es geht im besten Falle nicht darum, mit dem Original in ein konkurrierendes Verhältnis zu treten oder es gar zu ersetzen, sondern zu zeigen, wie – das heißt in welcher künstlerischen Form und Auseinandersetzung – der Arrangeur mit der musikalischen Vorlage umgeht. Will sagen, wie er sich mit seiner eigenen Sensibilität und musikalischen Vorstellung dem Original nähert. Gelingt diese Synthese von Subjektivität der Bearbeitung und Objektivität des Originals, so kann bei diesem nachschöpferischen Prozess etwas in anderer Form Vollwertiges, Neues und Eigenständiges entstehen. Dies gestattet es dem Hörer, ihm Altbekanntes und Vertrautes mit neuen Sinnen aufzunehmen: Man denke hier etwa an Schönbergs Bearbeitungen von Werken Mahlers.

Voraussetzungen der historisch orientierten Transkription

In diesem Sinne wurde hier versucht, sich den Orchesterwerken aus Bachs Köthener Zeit und deren Übertragung auf die Orgel, respektive die Besetzung Soloinstrument und obligate (konzertierende) Orgel, zu nähern. Die *Brandenburgischen Konzerte* – der Titel stammt bekanntlich nicht von Bach – entstanden zwischen 1718 und 1720, als Bach Kapellmeister der Hofkapelle des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen war. Sie sind dem jüngsten Sohn Friedrichs des Großen gewidmet; die Widmung ist in französischer Sprache abgefasst: „A Son Altesse Royale / Monseigneur / Crétien Louis / Margraf de Brandebourg etc. etc. etc. / Monseigneur ...“ Die Köthener Zeit war eine ausgesprochen fruchtbare

Periode in Bachs Schaffen – man denke nur an Gipfelwerke wie *Das Wohltemperierte Klavier* oder an die Solokonzerte. Diese örtlich-stilistische Eingrenzung der Entstehung der *Brandenburgischen Konzerte* ist auch für die stilistische Transkription nicht unwichtig: Man schrieb im höfischen Umfeld einen anderen, galanteren Stil als im kirchlich-lutherischen. Dies ging bis in den Bereich der Tonarten hinein. So wurde c-Moll beispielsweise als die Tonart des Hofes (*Das Musikalische Opfer*) empfunden, wohingegen d-Moll oder Dorisch als die klerikale Tonart angesehen wurde – auch wenn sich diese Tonarten in der Praxis natürlich häufig überschneiden. Für die Bearbeitungen der *Brandenburgischen Konzerte*, die von vorneherein für ein Soloinstrument und obligate Orgel konzipiert waren, lag es also nahe, Werke Bachs in dieser Besetzung, die eher einen höfisch-galanten Charakter aufweisen, zu studieren und zur stilistischen Vorlage zu nehmen.

Die Bedeutung des Studiums anderer Werke, die in den gleichen stilistischen Bereich gehören, kann für die historisch orientierte Transkription und für das Erlernen einer bestimmten musikalischen Sprache nicht hoch genug eingeschätzt werden; und wir wissen, wie viel Bach selbst durch das Studium, das Anhören, das Abschreiben und das Bearbeiten „fremder“ Werke gelernt hat. Forkel berichtet: „Er mochte gern fremde Musik hören. Wenn er nun in einer Kirche eine stark besetzte Fuge hörte, und einer seiner beiden ältesten Söhne stand etwa neben ihm, so sagte er stets vorher, sobald er die ersten Eintritte des Themas gehört hatte, was der Componist und von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicher Weise angebracht werden könne. Hatte der Componist gut gearbeitet, so trafen seine Vorhersagungen ein, dann freute er sich und stieß den Sohn an, um ihn darauf aufmerksam zu machen.“⁴¹

Auch hier wieder die Unterscheidung des Handwerklichen – „von Rechts wegen hätte anbringen müssen“ – und der schöpferischen Freiheit: „und was möglicher Weise angebracht werden könne“.

Wie schreibt Bach nun aber selbst, wenn er ein Soloinstrument von einem obligaten Tasteninstrument „begleiten“ lässt? Da für die Orgel hier keine Beispiele vorliegen, rücken vor allem die Sonaten für Flöte, Violine, Viola da Gamba und obligates Cembalo in den Fokus der Betrachtung, deren Form Carl Philipp Emanuel Bach, nun schon in klassischem Stil, weiterführte. Zudem hat die dreisätzigste Triosonatenform mit einem langsamen Satz in der Mitte immer auch eine offensichtliche Nähe zur Form des *Concerto*. Ausgehend von dieser Quellenlage und dem Vorbild des dort verwendeten Triosatzes, der eine überaus reiche melodische Ausgestaltung und freie Führung der einzelnen Stimmen zulässt, wurden auch die Fassungen der *Brandenburgischen Konzerte*, auf die später noch eingegangen werden soll, konzipiert. In dieser durchsichtigen, „galanten“ Schreibart führt die rechte Hand des Tasteninstrumentes eine Art „unendliche Melodie“ als zweite konzertante Stimme zum Soloinstrument aus. Vollständig wird das Trio durch die

ebenfalls eigenständig geführte Bassstimme. Ab und zu wird in der rechten Hand eine weitere, scheinbar polyphone Stimme hinzugefügt, oder es werden Akkorde gegriffen, zudem lassen sich auch längere Abschnitte finden, in denen das Tasteninstrument sich auf das Spiel des *Continuo* beschränkt. Doch davon später.

Die oben skizzierte Kompositionsweise, welche sich so sehr unterscheidet von einer reinen Konzertifassung für die Orgel – oder gar einem für die Orgel *per se* ungeeigneten Klavierauszug –, lässt dem Soloinstrument den nötigen Raum zur eigenen Führung seiner Stimme. Dennoch steht die Orgel gleichberechtigt, auf Augenhöhe neben dem Soloinstrument, ohne dieses zu erdrücken, wie es bei Transkriptionen leider oft der Fall ist. Natürlich war dieses klangliche Ideal nicht durch einfaches Abschreiben verschiedener für das Werk wichtiger Orchesterstimmen eines gegenüber dem Trio viel freieren barocken Orchestersatzes zu erreichen, zumal der barocke Triosatz seine eigenen kompositorischen Gesetze und Regeln hat. Hierzu gehören: Darstellung der Harmonie auch mit nur drei Stimmen, Ambitus und Abstände der Stimmen untereinander sowie eine sich ergänzende Rhythmik, die auch mit drei Stimmen immer noch funktionieren muss.

Führt man beispielsweise zwei oder drei Hauptstimmen eines barocken Orchestersatzes sowie den Bass zu einem Trio zusammen, so wird schnell das klanglich unbefriedigende Ergebnis offensichtlich: Es stechen nicht nur offene Quint- oder Oktavparallelen als fehlerhaft hervor, sondern auch die vielen verdeckten oder virtuellen Parallelen lassen den Satz hohl und leer erscheinen (NB 1a und 1b).

Der rhythmische Fluss wird zudem oft gehemmt und die zugrunde liegende Continuo-Harmonie nicht mehr in ihrer ursprünglichen Logik empfunden. Eine für die Harmonie wichtige Terz lag vielleicht in einer der Mittelstimmen des Orchesters, die im Trio nicht berücksichtigt werden konnte. Auch die Abstände der Stimmen zueinander gestalten sich oft unbefriedigend, und man erkennt wiederum, wie weit der Bereich der stilistischen Transkription in den Raum der Komposition und der Stilkunde übergeht. In den Triofassungen der *Brandenburgischen Konzerte* wurde versucht, diese Probleme durch eine Loslösung von der einen oder anderen Stimme des Orchestersatzes aufzulösen; das heißt, alle Stimmen des Orchesters wurden in eine Quasi-Neugestaltung der drei Stimmen des Trios miteinbezogen, sodass partiell immer die Orchesterstimme ausgewählt wurde, die für die Harmonik respektive die Melodik oder Rhythmik wichtig war, wobei hier oftmals abwägende Kompromisse nötig waren. Auch die Bassstimme konnte so in den Gesamtprozess der Transkription mit einbezogen werden, sofern sich durch die Oberstimmen keine musikalisch befriedigenden Lösungen erreichen ließen. ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2011/02