

Im Zeichen der Zeit – Bachs Orgelbüchlein am Klavier

Beobachtungen zu Strukturen, Ausdrucksmitteln und Lebensfragen am Beispiel zweier Choralvorspiele in der Busoni-Bearbeitung

Die musikalische Schönheit der zumeist choralartigen Einzelstücke, welche Bach zwischen 1708 und 1717 in seinem Orgelbüchlein zusammenfasste, steht zunächst für sich. Warum nun eine Analyse? Weil vor allem die Klavierbearbeitungen in den letzten Jahren eine erstaunliche Renaissance erfahren haben, es hierzu jedoch kaum Literatur und weiterführende Erklärungen gibt. Warum gerade diese zwei Werke? Weil sie zum einen den direkten Vergleich zwischen einer der spezifischen Ordnung des Kirchenjahres unterliegenden strengeren Ausrichtung (pro tempore) und einer eher allgemeineren und freieren Ausgestaltung (omni tempore) ermöglichen. Zum anderen verdeutlichen gerade diese beiden Stücke die erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten durch das Klavier und die Behandlung fundamentaler Fragestellungen auf drei Zeitebenen – dem frühen 18. Jahrhundert, der Romantik und der Gegenwart.¹

Gegenüberstellung

Am Anfang jeder Beschäftigung muss die Kenntnis des zugrunde liegenden Liedtextes stehen, um den jeweils hoffnungsvollen wie klagenden Inhalt in der musikalischen Umsetzung hören zu können. Der Text der dem Choralvorspiel „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“ (BWV 617) zugrundeliegenden Hymne lautet: „*Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf / mein Zeit sich zum End sich neiget / ich hab vollendet meinen Lauf / des sich mein Seel sehr freuet: hab gnug gelitten / mich müd gestritten / schick mich fein zu / zur ewgen Ruh. Laß fahren, was auf Erden / will lieber selig werden.*“ (Tobias Kiel, 1620). Aus Ermüdung, Kampf und Abschied heraus richtet sich der Blick nach oben, mit der Hoffnung auf den Zutritt in den Himmel und auf Erlösung. Das Stück „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ (BWV 639) reflektiert den zugleich bittenden, suchenden wie klagenden Inhalt des folgenden lutherischen Kirchenliedes: „*Ich ruf zu dir / Herr Jesu Christ / ich bitt, erhör mein Klagen: verleih mir Gnad zu dieser Frist / lass mich doch nicht verzagen / den rechten Weg / O Herr / ich meyn / den wollest du mir geben / dir zu leben / mein'n Nechsten nütz zu seyn / dein Wort zu halten eben.*“ (Johann Agricola, 1529).

Die Unterschiede beginnen somit in den zugrunde liegenden Fragestellungen und Gemütszuständen. Während „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf“ zu den Choralbearbeitungen pro tempore zählt, d. h. Bestandteil des eher strengen Rahmens des Kirchenjahres ist und Epiphania

/ Mariae Reinigung zugeordnet wird², bewegt sich „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ als Canticum omni tempore im freieren Rahmen des allgemeinen christlichen Lebens und ist individualistischer geprägt³. Während ersteres Vorspiel noch eine aufwühlende Auseinandersetzung mit Tod, Abschied und Erlösung bietet, ist letzteres eine vergleichsweise stille und zugleich verunsicherte Reflexion zu den Windungen des rechten Weges. Auch numerisch ist eine deutliche Rücknahme angelegt: Während in BWV 617 noch vier bis fünf Stimmen und rund 1.000 Töne (bzw. ca. 41 pro Takt) einen eher dichten und strengen Ablauf vorgeben, hat das 3-stimmige Stück BWV 639 weniger Töne (rund 538 bzw. ca. 30 pro Takt⁴), aber einen gefühlvolleren, ruhigeren Fluss. Die Klavierfassungen spiegeln diesen Unterschied wieder: BWV 617 wartet in der Klavierbearbeitung noch mit ca. 1.230 Tönen auf, bei BWV 639 bleibt Busoni mit ca. 770 ebenso reduziert wie das Original.⁵ Gleichzeitig aber täuscht die ruhigere Gangart des freieren Chorals, denn in seiner harmonischen Ausdifferenzierung erzählt er von wesentlich mehr Zweifeln, als beim ersten Hören wahrnehmbar.⁶ Hingegen folgt das eschatologische Aufbäumen des ersteren Chorals klareren und in sich weniger ambivalenten harmonischen Mustern. Die nachfolgenden Ausführungen analysieren daher vor allem, wie sich die beiden Choralvorspiele sowohl in ihren grundsätzlichen als auch spezifisch klaviertechnischen Ausdrucksmitteln unterscheiden.

Gegenübergestellt werden müssen somit auch die instrumentenspezifischen Unterschiede zwischen Orgel und Klavier. In technischer Hinsicht steht die Übertragung auf das Klavier im Wesentlichen vor zwei grundsätzlichen Herausforderungen: Zum einen muss der Generalbass des

² Sven Hiemke, *Johann Sebastian Bach – Orgelbüchlein*. Kassel, Bärenreiter-Verlag 2007, S. 225; Ders. in: Einleitung zu Johann Sebastian Bach, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. 7, *Orgelbüchlein*, 2012.

³ Felix Pachlatko, *Das Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach – Strukturen und innere Ordnung*. Marburg 2017 (Dissertation Utrecht 2014), S. 172.

⁴ Zählung der Orgelfassung gemäß Pachlatko, a. a. O., Anhang Tabelle III.

⁵ Bzw. rund 880 Töne unter Einschluss der vier zusätzlichen Takte der Klavierfassung. Die Tonzählung berücksichtigt nur die angeschlagenen, d. h. nicht die übergebundenen Noten und ist auch angesichts von Verzierungen/Trillern nur als ungefährender Wert zu verstehen.

⁶ Deshalb sind Beschreibungen als „einfach“ oder „bescheiden“ in gewisser Weise irreführend: „Its magic lies in its utter simplicity.“ – Vgl. Raymond Nagem, *The Daily Bach: Blogging the Orgelbüchlein, Day 40: Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ (15 März 2019)*, <<https://bachorgelbuchlein.wordpress.com>>. „This modest three-voiced chorale expresses a humble prayer.“ – Vgl. Jung-Ok Lee, *A study of two organ chorale preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) transcribed by Wilhelm Kempff (1895–1991)*. Doctor of Musical Arts Thesis, University of Iowa 2013, S. 71.

¹ Für einen kritisch-konstruktiven Gedankenaustausch möchte ich mich bei Dr. Christine Blanken vom Bach-Archiv Leipzig sehr herzlich bedanken.

Orgelpedals integriert werden, was bei beiden hier untersuchten Bearbeitungen durch Oktavierung und (teilweise) Akkordauffüllung der Basslinie in der linken Hand erfolgt. Der rechten Hand hingegen obliegt die geschickte Herausarbeitung der Chormelodie, die es mit der Hörbarkeit des Diskants bzw. Soprans aufnehmen kann. In der pianistischen Umsetzung treten dabei zwei wesensimmanente Unterschiede zu Tage: Zum einen müssen auf dem Klavier zwei Orgelmanuale und Stimmen (Cantus firmus und Mittelstimme) in einer Hand verschmolzen werden. Zum anderen lassen sich auf dem Klavier die Töne nicht wie auf der Orgel halten, sondern sie verklingen nach der Betätigung der Taste. Dies verlangt einen angemessenen Gebrauch des Tonhaltepedals, ein empfindsames Spiel mit dem Anschlag und, je nach harmonischer Anreicherung der Melodielinie, anders gelagerte koordinative Fähigkeiten.

Der Vollständigkeit halber sollten aber auch kurz die Gemeinsamkeiten der beiden Choralvorspiele erwähnt werden. Sie sind schnell auf den Punkt gebracht und in erster Linie struktureller Art. Sie teilen sich entsprechend den Liedmelodien den Aufbau in zwei sog. Stollen, d. h. einem wiederholten A-Teil (Takte⁷ 1–6 in BWV 617 mit Wiederholung in T. 7–11 bzw. einer Art Zwischenspiel; T. 1–4 in BWV 639 mit Wiederholung in den T. 5–8 sowie einem etwas längeren Mittelteil) und einem Abgesang als B-Teil (T. 13/14–24 in BWV 617 und T. 11–18 in BWV 639 bzw. 11–22 der Busoni-Fassung). Während BWV 617 in beiden Fällen insgesamt 24 Takte zählt, unterstreicht Busoni die freiere Ausrichtung von BWV 639 durch die Verlängerung des Abgesangs, in welcher die letzten vier Takte des B-Teils am Schluss noch einmal tiefer und abgewandelt wiederholt werden. Im Ergebnis aber folgen beide Stücke bzw. Bearbeitungen dem bei choralgebundenen Werken meist anzutreffenden Muster A/A/B.

Transkription

Transkription kann ein fortlaufender Prozess sein. Johann Sebastian Bach selbst hat einige seiner eigenen Werke wie auch solche seiner Zeitgenossen für Cembalo bearbeitet.⁸ Auch wurde nicht ganz zu Unrecht gefragt, ob nicht bereits die Choralvorspiele an sich als Transkriptionen kirchlicher

Vokalmusik verstanden werden können – immerhin griff Bach das textliche und musikalische Material vorhandener geistlicher Lieder auf und fasste es auf der Orgel instrumental zusammen.⁹ Die Übertragung auf das Klavier stellt einen weiteren Entwicklungsschritt dar, für den bisweilen der Siegeszug des Klaviers und der Kammermusik im 19. Jahrhundert sowie der Fokus der Spätromantiker auf die Vergangenheit als Begründung angeführt wurde¹⁰, aber vermutlich nur ein Teil der Erklärung ist. Es scheint gerade die Faszination des ursprünglichen Werkes sowie der Reiz der Erweiterung und Intensivierung durch unterschiedliche Klang- und Ausdrucksformen gewesen zu sein, welche später namhafte Komponisten wie Liszt oder Reger zur Beschäftigung mit den Orgelwerken Bachs veranlasste.

Dem bei Florenz geborenen und lange Zeit in Berlin lebenden (und dort verstorbenen) Ferruccio Busoni (1866–1924) kommt dabei eine Sonderstellung zu. Bis heute als einer der „großen Unbekannten des 20. Jahrhunderts“ und „chamäleonhafte Figur“ wahrgenommen, zählte er als Klaviervirtuose, Komponist und Bearbeiter, Autor und Dirigent zu den herausragenden und vielseitigsten Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit und widmete sich in der Umbruchphase zwischen Romantik und Atonalität bereits intensiv der zeitgenössischen Musik und musikästhetischen Fragen. Im Fokus der Leidenschaft des Pianisten Busoni standen jedoch lebenslang die Werke Bachs und die Beschäftigung mit kontrapunktischen Strukturen. So illustrieren neben seinen Schriften vor allem seine inhaltliche Auseinandersetzungen¹¹, z. B. mit der Idee der Fuge und den Choralstrukturen des Orgelbüchleins, dass letztlich die im Original angelegten musikalischen Ideen die wesentliche Antriebskraft für die zeitlose Adaption gewesen sein mussten. Daher ist auch nachvollziehbar, dass Busoni zwar der Ruf des werktreuen Traditionalisten anhaftet¹², sich aber gleichzeitig seine Klavierbearbeitung von zehn Choralvorspielen unter diversen Transkriptionen¹³ in der pianistischen Praxis wohl am nachhaltigsten behauptet hat.

⁷ Alle hier enthaltenen Taktangaben beziehen sich auf die Klavierfassung: Bach/Busoni, *Choralvorspiele, Bearbeitung für Klavier (Urtext)*. München, G. Henle Verlag, Verl.-Nr. 1293, aus welcher auch die Notenbeispiele stammen.

⁸ Lynne Allison Lauderdale-Hinds, *Four Organ Chorale Preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) As Realized for the Piano by Ferruccio Busoni (1866–1924) – A Comparative Analysis of the Piano Transcriptions and the Original for Organ*. Dissertation, Denton (Texas) 1980, S. 4, mit Hinweisen zum Zusammenhang diverser Klavierkonzerte (BWV 1054, 1057 1058) mit den Violin- bzw. Brandenburgischen Konzerten (BWV 1042, 1049, 1041). Vgl. auch Bachs Adaption von Konzerten Antonio Vivaldis zu Studienzwecken für Cembalo und seine berühmte Transkription (BWV 974) von Alessandro Marcellos Konzert für Oboe und Orchester. Vgl. auch Erinn E. Knyt, *Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*. Diss. Stanford 2017 (u. a. S. 137 ff.).

⁹ Lauderdale-Hinds, a. a. O., S. 5. Auch Carl Philipp Emanuel Bach hat sich dem Choralvorspiel „Ich rufe zu Dir, Herr Jesu Christ“ in einer „eigenen“ Version gewidmet.

¹⁰ Sven Hiemke, a. a. O., S. 214; Carl B. Moehlan, *A Comparative Analysis of the Orgelbüchlein by J.S. Bach and Choral-Vorspiele für Orgel by Max Reger*. Denton (Texas) 1963, S. 1; Lauderdale-Hinds a. a. O., S. 1.

¹¹ Allgemein weiterführend: Erinn E. Knyt, *Ferruccio Busoni and his Legacy*. Bloomington, Indianapolis, 2017.

¹² Martin Grabow, *Gegen den Strich. Zur Bedeutung von Analyse für Reinhard Febels Bearbeitung von BWV 639*. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 9/2, 2012, S. 188 f.

¹³ Vgl. Sven Hiemke, a. a. O., S. 214, mit weiteren Hinweisen zu Vorläufern wie Nepomuk Schelble, Adolph Bernhard Marx und Bernhard Friedrich Richter sowie dem Austausch zwischen den Zeitgenossen Max Reger und Ferruccio Busoni. Erwähnt seien der Vollständigkeit halber auch noch die Transkriptionen/Arrangements von August Stradal, Carl Tausig, Györgi Kurtág, Wilhelm Kempff und Reinhard Febel.

Herr Gott, nun schließ den Himmel auf (BWV 617)

Vielfältige harmonische Wechsel und Verdichtungen sind die Grundbausteine dieser komponierten Unruhe auf den letzten Metern des (irdischen) Weges. Zudem hat sich der Spieler in metrischer Hinsicht auf drei Tempo-Ebenen einzustellen: Der Cantus firmus/Sopran steht im 4/4-Takt, die bewegte Stimme bzw. der Tenor im 24/16- und der Bass im 12/8-Takt. Dies bedeutet, dass die fünf Finger der rechten Hand die (zumeist) vier Akkorde des Cantus Firmus mit den vier Gruppen von sechs Tönen im Tenor verbinden müssen, während im Bass die vielfach übergebundenen Achtel¹⁴ einen synkopischen Gegenpol bilden. Busoni gibt mit „Un poco agitato“ kein allzu schnelles Tempo vor. Die Dreiklänge des Cantus firmus sind jeweils mit einem Tenuto-Zeichen versehen, was angesichts des verklingenden Klaviertons und den in der gleichen Hand fortlaufenden, im piano legato zu spielenden und schon an toccata-ähnliche Strukturen erinnernde Sechzehntel-Gruppen der Mittelstimme bedeutet, dass ein gehaltener und singender Sopran nur mit Pedalhilfe möglich ist, welche in der Basslinie mit „Con Pedale“ tatsächlich auch vorgegeben wird. Die Oktavsprünge dabei sind eher weich als (an die Himmelsporten) hämmernd zu spielen.¹⁵ Busoni notiert diese (zumeist im A-Teil) vereinzelt im Staccato, um sie dann zu binden bzw. von einer im Tenuto gehaltenen Synkopierung abzuheben.

Die äolische Skala gibt als Grundtonart ein natürliches a-Moll vor, welches in T. 1 die Figuration bestimmt, bevor in T. 2 der eigentliche Cantus firmus einsetzt. Durch Verwendung von leitereigenen Stufen bewegt sich die Akkordfolge sodann überwiegend innerhalb von zwei bis drei Quinten auf- bzw. abwärts im Quintenzirkel und führt über E-Dur, a-Moll, G-Dur, C-Dur, d-Moll und G-Dur in der Hälfte des ersten A-Teils zur C-Dur-Parallele als erstem Ruhepunkt. Danach wird das Tempo der harmonischen Entwicklung mit 3–4 Modulationen pro Takt weiter hochgehalten (C-Dur, E-Dur, a-Moll, e-Moll in T. 4; F-Dur, C-Dur, e-Moll, H-Dur in T. 5), um zu Beginn der Wiederholung des A-Teils wieder bei a-Moll anzulangen. Ein Zwischenteil führt über ein ab- und wieder aufsteigendes Pendeln zwischen E-Dur und e-Moll zum Abgesang/B-Teil, welcher in T. 13 ebenfalls wieder bei der Grundtonart a-Moll ansetzt, bevor sich die harmonische Entwicklung in den T. 14–16 schwerpunktmäßig um D-Dur und G-Dur herum beruhigt. Auffällig ist, dass vor allem zum Beginn des Abgesangs der Sopran und Alt bzw. der Einsatz einer neuen Harmonie nunmehr häufig mit einem vollgriffigen Akkord im Bass und der Anweisung „weich/dolce“ eingeleitet wird, was eine gewisse Anschlagssensibilität der

linken Hand verlangt. In T. 17 setzt sodann ein wiederholter Wechsel zwischen E-Dur und a-Moll ein, bevor die Überleitung vom Ende des A-Teils wiederholt wird, nunmehr aber in einem A-Dur/a-Moll-Wechsel.

In den letzten vier Takten (20–24) nimmt alles an Fahrt auf: die musikalische Verdichtung, die emotionale Komplexität und die pianistischen Anforderungen. So wurde vor allem die Busoni-Umsetzung bisweilen als „virtuoso cataclysm“ und „deeply felt und beautiful (if anacronistic) response“ zu Bachs Original verstanden.¹⁶ Sofern hier teilweise auch mit Dissonanzen bzw. kleinen Sekunden gearbeitet wird, können diese vor dem Hintergrund des Hymnentextes durchaus als Ausdruck einer gesteigerten Unruhe und Ungewissheit vor dem endgültigen Abschied vom Leben verstanden werden.¹⁷ Takt 20 beginnt mit einem verminderten Akkord auf H, dem Busoni in der rechten Hand noch ein zusätzliches A hinzugefügt hat und hierdurch im Vergleich zum Original eine offener Klangfarbe schafft. In der folgenden Modulation des mehrstimmigen Cantus firmus sind streng genommen zwar keine neuen Töne hinzugefügt, jedoch kommt hier die etwas dissonante bzw. schräge Wirkung eher durch den Bass zustande, welcher den Quartnonenakkord der rechten Hand nicht einfach mit einem A begleitet, sondern einem vollgriffigen d-Moll-Akkord. Über einen Dominantseptakkord auf E bewegt sich T. 20 sodann wieder auf die Grundtonart zurück, um allerdings im Folgetakt mit H-Dur zu überraschen. Der nun folgende Aufstieg über e-Moll und a-Moll folgt nun wieder bereits bekannten harmonischen Mustern, bevor das Ganze in d-Moll (mit großer Sexte) und einem A-Dominantseptakkord überleitet.

© G. Henle Verlag. Mit freundlicher Genehmigung.

Mit einem crescendo lässt Busoni sodann die Anspannung für die folgenden Takte 22 und 23 steigen. In diesen wird eigentlich nichts Neues erfunden, Töne werden aber oft so verdoppelt bzw. gesetzt, dass große Sekunden und Dissonanzen erklingen und kraftvolle Akkorde entstehen. Es wird zunehmend mit (halb) verminderten und Dominantseptakkorden gearbeitet, deren letzter von einem leiter-

¹⁴ Larry Don Austin, *A Study of Rhythm in Bach's Orgelbüchlein*, North Texas State College, 1952, S. 19, ordnet dies weniger als synkopisches, sondern als auftaktiges rhythmisches Motiv mit verzögerter Auflösung ein („anacrustic with delayed resolution“).

¹⁵ Zum synkopierten Achtelmotiv des Basses gibt es diverse Exegeten, die vom Klopfen an die Himmelstür über den müden Schritt des Pilgers bis hin zu Sterbeglocken reichen, vgl. zusammenfassend Sven Hiemke, a. a. O., S. 136.

¹⁶ Raymond Nagem, *The Daily Bach: Blogging the Orgelbüchlein, Day 19: Herr Gott, nun schließ den Himmel auf* (22. Februar 2019). <<https://bachorgelbuchlein.wordpress.com>>.

¹⁷ Thomasz Gorny, *Rhetorics of Johann Sebastian Bach's Orgelbüchlein: An Introduction with a Case Study of BWV 614*. Terminus 2017, S. 370 f.