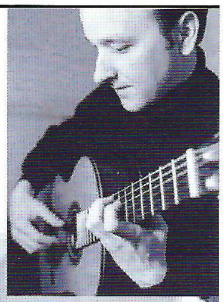
Transkriptions - Workshop



mit Johannes Tonio Kreusch

Der vorliegende Workshop möchte am Beispiel der Bachschen Allemande aus der Suite in e-moll Ideen und Anregungen für das Transkribieren von Werken auf die Gitarre geben

JTK mit Schüler (vorn)

Quellenstudium

Quellenforschung ist eine wichtige Voraussetzung für eine begründete Transkription. Durch das Studium der überlieferten Quellen tritt man mit einem Komponisten wie in einen Dialog. Dies eröffnet meist ungeahnte Horizonte und neue Betrachtungsweisen. Auch kann man durch diese Herangehensweise ein klareres Gefühl für den Originalklang der jeweiligen Musik entwickeln. Nachdem intensiv über Ursprung und Entstehung des zu transkribierenden Werkes geforscht wurde, kann man auf diesem Hintergrund eigenkreativ nach Klang- und Spielmöglichkeiten suchen, um die Musik auf dem neuen Instrument adäquat zu interpretieren.

Von der e-Moll Suite BWV 996 ist leider von Bach selbst keine Handschrift erhalten. Für die vorliegende Transkription wurde hauptsächlich die Handschrift des Bach-Cousins Johann Gottfried Walther (1684-1748) herangezogen. Aber auch zwei weitere Quellen, ein Manuskript unbekannter Herkunft aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Ausgabe von Hans Bischoff aus dem Jahre 1888, der das heute verlorene Manuskript des Bach-Schülers Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1778) zugrunde liegt, geben interessante Anregungen zur Transkription dieser Suite. Beispielsweise kann man besonders bei der Sarabande und der Courante der e-moll Suite an einigen Stellen interessante Abweichungen im Notentext durch den Vergleich der erhaltenen Quellen entdecken.

Instrumentation

Für welches Instrument die Suite in e-moll BWV 996 gedacht war, ist nicht hundertprozentig geklärt. Auf der Titelseite des Manuskripts von Johann Gottfried Walther entdeckt man den Vermerk „aufs Lauten Werck". Dies hat zu der Vermutung Anlass gegeben, dass diese Suite für ein Lautenclavicymbel gedacht war, ein ungewöhnliches Tasteninstrument aus dem frühen 18ten Jahrhundert, das mit seinen Darmsaiten wie eine Laute geklungen haben soll und zudem denselben Tonumfang wie eine Laute hatte. Auch waren die beiden tiefen Oktaven mit doppelchörigen Saiten bespannt. Ein Schüler Bachs, Johann Friedrich Agricola, beschreibt, dass er ein von Bach selbst konstruiertes Lautenclavicymbel bei diesem in Leipzig gesehen habe.[1] Zudem sind in Bachs Nachlass nach dessen Tode u.a. zwei „lautenwerk(e)" gezählt worden. Es wäre aber voreilig, aus dem oben Beschriebenen abzuleiten, dass die Suite BWV 996 mit Sicherheit für ein Tasteninstrument gedacht war. Nachforschungen haben ergeben, dass die Aufschrift „aufs Lauten Werck", welche auf dem Walther-Manuskript zu finden ist, erst viel später von fremder Hand hinzugekommen ist.[2] Bach selbst hatte direkte Beziehungen zur Laute. Er verkehrte mit bekannten Lautenisten wie Sylvius Leopold Weiß und Johann Kropfgans und besaß auch eine Laute. Es ist aber fraglich, ob er selbst das Lautenspiel beherrschte, da seine ihm zugerechneten Lautenwerke doch eher technisch unidiomatische Elemente aufweisen. Es könnte aber durchaus sein, dass Bach das „lautenwerck" entwickelte, um eine Möglichkeit zu finden, für die Laute zu komponieren, ohne dieses Instrument erlernen zu müssen. Die „Neue Bach-Ausgabe" zählt die Suite BWV 996 zu den von Bach original komponierten Lautenwerken.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Allemande
aus der Suite in e-moll, BWV 996

Ausschöpfen der Klang- und Spielmöglichkeiten des jeweiligen Instrumentes

Die Abweichungen im Notentext der verschiedenen Manuskripte und die Diskussion darüber, ob das Werk für ein Zupf- oder Tasteninstrument gedacht war, zeigen, dass man bei einer Transkription, nach eingehender Quellen-

forschung, kreativ nach Möglichkeiten suchen sollte, die musikalische Intention des Komponisten auf dem jeweiligen Instrument individuell zu realisieren. Dabei sollte man nicht nur starr den Notentext nachspielen, sondern immer darauf bedacht sein, die Klang- und Spielmöglichkeiten des Instrumentes, für das die Transkription angefertigt wird, auszuschöpfen. Bach hat dafür selbst großartige Beispiele geliefert. Man denke nur an seine fünfte Cello-Suite, die er für Laute transkribiert hat (BWV 995). Diese Transkription hat er ganz den Möglichkeiten der Laute angepasst, indem er zusätzliche Akkorde und Stimmen hinzugefügt hat. Es sollte also notwendigerweise nicht die „wörtliche" Wiedergabe des Notentextes, sondern vielmehr die unbedingte „Ergebenheit" gegenüber der künstlerischen Idee und Botschaft des Komponisten leitend für die Realisation einer Transkription sein. Im Folgenden möchte ich eigene Anregungen zur Transkription der Allemande aus der Suite BWV 996 auf die Gitarre geben.

Campanella-Technik

Die Allemande ist ein ruhiger höfischer Schreittanz mit auftaktigem Metrum. Sie entwickelte sich aus der Pavane und bildete, als so genannter Kopfsatz, meist den Anfang einer Suite. Johann Sebastian Bach ging dazu über, noch vor die Allemande ein Praeludium zu stellen und nannte deshalb seine Suiten meist: „Suites avec préludes" (Suiten mit Praeludien). Allemande bedeutet übersetzt „deutscher Tanz". Der bekannte englische Renaissance-Komponist Thomas Morley beschrieb die Allemande daher als *„fitly representing the nature of the people, whose name it carrieth, so that no extraordinaire motions are used in the dauncing of it."*[3] Um diese ruhig fließende Bewegung musikalisch zu realisieren, empfiehlt sich hier die Verwendung der bei den damaligen Lautenspielern beliebten Campanella-Technik. Der italienische Begriff Campanella bedeutet Glöckchen und beschreibt in diesem Zusammenhang das Spiel von Melodiebewegungen über mehrere Saiten. Bereits im ersten Takt kann man z.B. die Töne der abwärts fallenden Melodiebewegung wie Glöckchen durch das Spiel über mehrere Saiten ineinander klingen lassen. Dabei wird ein wunderschöner Legatoklang ermöglicht, der zudem stärker die Klangräume einer Laute erreicht, da dort das Obertonspektrum durch etwaige mitschwingende Bordunsaiten reicher als bei der Gitarre ist. Beim Campanella-Spiel muss darauf geachtet werden, dass dissonante Töne frühzeitig abgestoppt werden und nicht so stark wie harmonieeigene Töne in den Gesamtklang hinein klingen. Eine Ausnahme könnte aber z.B. der Übergang von Takt eins auf Takt zwei sein. Mit Hilfe eines Pivot-Barré auf dem vierten Bund kann durch das Ineinanderklingen von e" und dis" eine interessante Sekundreibung entstehen. Pivot bedeutet „Drehpunkt" und bezeichnet an dieser Stelle einen kleinen Barré mit dem ersten Finger, wobei der Finger so aufgesetzt und gedreht wird, dass die d, g und h Saite gegriffen werden, jedoch die hohe e-Saite frei schwingen kann. (Alternativ könnte man das dis auch mit dem vierten Finger auf der dritten Saite spielen. Das würde den nachfolgenden Fingersatz wie folgt verändern: h mit dem dritten Finger auf der sechsten Saite, dis' mit dem zweiten Finger auf der fünften Saite und fis' mit dem ersten Finger auf der vierten Saite. Das h' wird leer gespielt. Das e' im ersten Takt auf dem vierten Schlag würde zur besseren Vorbereitung mit dem dritten Finger auf der fünften Saite gespielt werden.)

Flageoletttechnik zur Tonverlängerung

Eine weitere Möglichkeit, den Klangraum der Gitarre im Rahmen der Transkription zu erweitern, ist der Einsatz von Flageoletttönen. In Takt zwei sollte beispielsweise das h' auf Schlag zwei als Viertelnote übergebunden zu einer Sechzehntelnote über die weitergeführten Stimmen gehalten werden. Wenn das h als Flageolett auf der sechsten Saite am VII-Bund gespielt wird, kann dieser Ton unter Beibehaltung des fließenden Legatofingersatzes in den weiteren Stimmen entsprechend lang ohne Schwierigkeiten gehalten werden. Die Anwendung dieser Technik ist auch in den Takten 9, 10 und 17 zu finden.

Arpeggio
als Möglichkeit harmonikale Zusammenhänge im Obertonbereich zu realisieren

Das oben Beschriebene zeigt, dass das Transkribieren von Werken auf ein anderes Instrument immer auch im Hinblick auf klangspezifische Aspekte und nicht nur dem Notentext nach geschehen sollte. Es ist daher wichtig, sich die spezifischen Klangmöglichkeiten des Originalinstrumentes vor Augen zu halten und zu versuchen, diese auf dem jetzt zur Verfügung stehenden Instrument umzusetzen. Die aufsteigende 16tel Bewegung in Takt eins (e-g-h-e) im Bass sollte z.B. laut Notentext als durchklingendes Arpeggio gespielt werden, was technisch auf der Gitarre nicht möglich ist. Lässt man aber die zu greifenden Töne nacheinander los, so dass beim Anzupfen des eingestrichenen e nur noch der erste Finger greift, dann werden die leeren Saiten in ihrem Obertonbereich so angeregt und beginnen mitzuschwingen, dass der Eindruck entsteht, der e-moll-Akkord würde weiter klingen. Ähnliches kann man auch beim Schlussakkord realisieren, wo von Bach ein vollkommener Ganzschluss gefordert wird und somit im Sopran und im Bass der Grundton - hier also ein e - erklingen sollte (das tiefe gis wäre dadurch nicht spielbar, was den strahlenden Dur-Eindruck verhindern würde). Hier bietet sich z.B. bei der Wiederholung ebenfalls das oben beschriebene Arpeggio (hier sollte das h aber gehalten werden) in Verbindung mit einem Mordent an, wobei das tiefe e zur Verstärkung der Schlusswirkung am Ende noch einmal leise angezupft werden könnte (siehe dazu Ausführungsbeispiel: Alternative 2).

Mordent

Ein Mordent wird als durchgestrichene Welle dargestellt und bezeichnet den Wechsel der Hauptnote mit der unteren Nebennote (das bedeu-

Anzeige

ALLEMANDE

aus der Suite e-moll, BWV 996

Transkription und Fingersatz:
Johannes Tonio Kreusch

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

tet beispielsweise für den Schlussakkord die Wendung: e-dis-e). „mordre" heißt auf französisch „beißen", was der Mordent durch die dissonierende Bewegung nach unten im musikalischen Sinne tut.

Triller und Cross-String Ornamentation

Noch ein Tipp zu dem Triller in Takt 7: Dieser Triller lässt sich, neben der herkömmlichen Art mit Bindungen, auch auf zwei Saiten spielen (so wie ein Cembalo auch zwei Tasten für einen Triller benötigt). In diesem Fall empfiehlt sich in der rechten Hand das Schema *a-i-m-p,* wobei der Basston mit *p* angezupft wird und das cis am Ende des Trillers mit dem Ringfinger wieder abgedämpft werden muss (in Takt 7 klingen als Triller also die folgenden Töne: cis/h/cis/h - siehe dazu auch das Ausführungsbeispiel). Es ist durchaus möglich, neben den angegebenen Ausschmückungen, wie beispielsweise Trillern, auch eigene Verzierungen anzubringen. Das Quellenstudium zeigt bei dieser Suite, dass die verschiedenen Manuskripte u.a. auch bezüglich der Verzierungen voneinander abweichen und manche Kopisten bei einzelnen Suitensätzen eigene Verzierungen vorgeschlagen haben. Die oben beschriebene Trillertechnik über zwei Saiten bietet sich beispielsweise u.a. auch in Takt 6 an, wo das e auf den zweiten Schlag mit einem Triller (fis/e/fis/e) verziert werden könnte.

Verzierungen und Improvisation

Bei barocken Kompositionen findet man u.a. in der Verzierungslehre - so bei rhythmischer und melodischer Ausgestaltung -, beim Generalbassspiel oder auch bei instrumentaler Besetzung Raum für Eigenkreativität und Improvisation.

Wilhelm Friedemann Bach schrieb einmal über Orgelimprovisationen seines Vaters, dass diese oft sogar noch „andächtiger, feierlicher, würdevoller und erhabener" gewesen seien als seine auskomponierten Orgelkompositionen, da hier „durchs Niederschreiben nichts verloren ging, sondern alles unmittelbar aus der Fantasie ins Leben kam...".[4] Auf diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass Improvisation in der heutigen westlichen Kunstmusik - aber auch bei der Interpretation von alter Musik - gegenwärtig relativ wenig Beachtung findet. Dabei war Improvisation in allen Kulturepochen eines der wichtigsten Mittel des künstlerischen Ausdrucks, und so werden noch heute in vielen ursprünglichen Kulturen Musiker hauptsächlich nach ihren Improvisationskünsten gemessen. Auch in der Barockmusik darf im Rahmen der damals herrschenden Gesetze die eigene Kreativität erprobt werden. Wenn eigene Verzierungen eingebracht werden, dann sollte man sich an den Rat von Johann Joachim Quantz halten, der Flötenlehrer von Friedrich dem Großen war und eines der wichtigsten Bücher über Aufführungspraxis geschrieben hat: *„Mit den kleinen Auszierungen gehe er um, wie man mit dem Gewürze bey den Speisen zu thun pfleget; ...so wird er weder zu viel noch zu wenig thun, und niemals eine Leidenschaft in die andere verwandeln."*[5] Eigene Verzierungen sollten bei der vorliegenden Allemande mit Bedacht gewählt werden. Es kommt nicht darauf an, wie viel man sagt, sondern was man sagt... und es sollten bei der Allemande nach Thomas Morley ja auch keine „extraordinaire motions" entstehen... <<<

Wer Interesse an der vollständigen Bearbeitung von Johannes Tonio Kreusch oder an seiner CD-Aufnahme der e-moll Suite BWV 996 hat, der kann diese über info@johannestoniokreusch.com bestellen.

Anmerkungen

1 siehe dazu: **Troeger, Richard** in Koonce, Frank *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach,* San Diego 1989 S.XVII.

2 siehe dazu: **Koonce, Frank** *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach,* San Diego 1989 S.VI.

3 **Morley, Thomas,** *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke,* London 1597, S. 181.

4 Zitiert nach: **Ernest T. Ferrand** *Improvisation* in »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« Band 6, Kassel 1989, S. 1095.

5 Zitiert nach: **Linde, Hans-Martin** *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik,* Mainz 1958, S. 16.

***Vita und Interview mit Johannes Tonio Kreusch** in Gitarre aktuell Nr. 95-IV/06, S. 32/33ff. oder Info über www.johannestoniokreusch.com*