
Bach: Choralvorspiel BWV 667 (Arr.)



Werktitel Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist, Choralvorspiel BWV 667
von Johann Sebastian Bach

Entstehung 1922

UA 7. Dezember 1922, New York, Carnegie Hall

Dauer ca. 3 Min.

Schönbergs Instrumentationen von zwei Choralvorspielen sowie Präludium und Fuge in Es-Dur von Johann Sebastian Bach fallen werkgeschichtlich in das Jahrzehnt seiner bahnbrechenden Gestaltung einer neuen »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«, die er mit dem hegemonischen Anspruch verband, damit der Musik des deutschen Sprachraums die »Vorherrschaft« für ein weiteres Jahrhundert zu sichern. Bach, der für Schönberg immer aktuell war, bildete in diesem Geschichtsverständnis für Schönberg den Ausgangspunkt einer langen Traditionslinie: »Ich pflegte zu sagen: Bach ist der erste Zwölftonkomponist. Das war natürlich ein Scherz. [...] Zweifellos besaß er einen tiefen Einblick in die verborgenen Geheimnisse von Tonbeziehungen. Er vermochte seine Gedanken gewiß klar und verständlich darzustellen.« (»Bach«, 1950)

Das Konzept zur Bearbeitung zweier Bach-Choralvorspiele von 1922 geht vermutlich bereits auf das letzte Jahr des Ersten Weltkriegs zurück, worauf entsprechende Skizzen und Einträge in Schönbergs Notizbuch von 1918 hindeuten. Aus den zwei in seinem Nachlass vorhandenen Bänden der Orgelwerke Bachs in der Peters-Ausgabe waren ursprünglich mindestens fünf Nummern zur Orchestrierung vorgesehen, eine Reihe von weiteren Bach-Werken weisen ebenfalls Notizen auf, die auf Pläne zur Instrumentierung Rückschlüsse zulassen. Ende April 1922 vollendete Schönberg in Mödling bei Wien die Partitur zum Choralvorspiel »Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist« (BWV 667) für Orchester, am 24. Juni zu »Schmücke dich, o liebe Seele« (BWV 654), beide Werke aus Bachs »Achtzehn Chorälen verschiedener Art«. Im darauffolgenden Sommer bot er die beiden Bearbeitungen dem Dirigenten Josef Stransky an, der sie mit dem New York Philharmonic Orchestra am 7. Dezember 1922 in New York uraufführte. In einem Brief an den befreundeten Kapellmeister Fritz Stiedry vom 31. Juli 1930 äußerte sich Schönberg ausführlich über die beiden Choralvorspiele und seine Ansichten zur Aufführungspraxis der Bachschen Orgelwerke: »Unser »Klangbedürfnis« zielt nicht auf »geschmackige« Farbigkeit ab, sondern die Farben bezwecken die Verdeutlichung des Verlaufs der Stimmen und das ist im kontrapunktischen Gewebe sehr wichtig! Ob die Bach-Orgel das leisten konnte, wissen wir nicht. Die heutigen Organisten können es nicht: das weiß ich (und das ist einer meiner Ausgangspunkte!) [...] Rein durch Zusammenklang kunstvoll geführter Stimmen entstehende »angenehme« Wirkung genügt uns nicht mehr. Wir brauchen: Durchsichtigkeit um durchschauen zu können.« Schönberg war es bei seiner Transponierung des kompositorischen Ausgangsmaterials daran gelegen, die motivische Arbeit sowohl offen zu

legen, als auch zu »verschleiern«, die Dynamik der Einzelstimmen an der Transparenz des Gesamtklangs auszurichten und die »Gewichtsverhältnisse in die Linie richtig zu verteilen«. Die Phrasierung sollte hierbei nicht dem Pathos und Affekt dienen, sondern der thematischen Differenzierung.

Im Choralvorspiel »Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist« wird das Grundmotiv der kontrapunktierenden Stimmen durch Spiegelung aus der Hauptmotivik des Choralmelos und mittels akzentuierter Variantenbildung herausgearbeitet. Schönberg lässt den Cantus firmus zweimal erklingen: in Oboen und Es-Klarinetten sowie anschließend in Fagott, Kontrafagott, Posaunen und Basstuba. Die Grundstimmung wird häufig durchbrochen, wodurch sich der Eindruck der Kontrapunktik nicht nur im Satztechnischen manifestiert, sondern auch in der Farbgebung als Klangfarbenmelodie. Wie bedeutungsvoll jede Phrasierung und Farbe für den nachschöpfenden Komponisten war, zeigt sich in den eng gezogenen Rahmenbedingungen für die Interpreten mittels penibel notierter Phrasierungsbögen und differenziert gesetzter dynamischer Vorschriften – jedes musikalische Einzelereignis, jeder tönende Augenblick wird durch spieltechnische Details belebt.

Was Schönberg später über seine Bearbeitung von Bachs Präludium und Fuge schreiben sollte, gilt auch hier: »[...] ich habe sozusagen die Orgel modernisiert, ihren langsamen, seltenen Farbenwechsel durch reicheren ersetzt, der den Vortrag und den Charakter der einzelnen Stellen fixiert und habe auf die Klarheit des Stimmengewebes geachtet.« (Brief an Anton Webern, 13. November 1934)

Therese Muxeneder | © Arnold Schönberg Center, Wien
www.schoenberg.at