

**Sechs Sonaten für Violoncell von J.S.Bach
für das Pianoforte bearbeitet von
JOACHIM RAFF**

WoO.30

Sonate I in G-dur
Sonate II in d-Moll
Sonate III in C-Dur
Sonate IV in Es-Dur
Sonate V in c-Moll
Sonate VI in D-Dur

Wie kaum ein anderer bedeutender Komponist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich Joachim Raff (1822-1882), mit dem Werk Johann Sebastian Bachs beschäftigt und sich durch dieses zu künstlerischer Produktion anregen lassen. Man kann darüber spekulieren, ob Ruffs Vorliebe für kontrapunktische Satztechniken ihren Ursprung im Studium Bachscher Werke genommen hat - der synonyme Gebrauch von "beeinflußt durch Bach" und "Kontrapunkt" ist eine zwar populäre aber wissenschaftlich sehr fragwürdige Gleichsetzung. Neben vielen Originalkompositionen, in denen Raff polyphon komponierte oder auf barocke Formen zurückgriff, gibt es in seinem Werk eine recht hohe Zahl von Bearbeitungen und Transkriptionen Bachscher Kompositionen. Dies weist auf eine besondere Verbundenheit Ruffs mit dem Werk Bachs hin, die über eine bloße Huldigung an den Meister des Barock hinausgeht. Bei der Sicht auf diese Bearbeitungen fällt auf, daß Raff ganz offenbar eine Vorliebe für diejenigen Werke zeigte, die Raum geben für eine Ergänzung von fremder Hand. Solche Vorlagen kamen Ruffs genereller Verehrung der musikalischen Vergangenheit und seinem eifrigen Interesse für rein kompositionstechnische Fragestellungen offensichtlich sehr entgegen.

Die Überlegungen Ruffs zur Ergänzung Bachscher Werke gehen aus einer seiner wenigen überlieferten Äußerungen zu seinem Schaffen hervor. Über die Orchesterbearbeitung der Bachschen *Ciaccona* in d-Moll für Solovioline schrieb er: "J.S. Bachs Kompositionen für eine Violine haben, wie jeder weiß, der sie näher kennengelernt hat, einen so bedeutsamen polyphonen Gehalt, daß die Vermutung nahe liegt, sie möchten - zum größeren Teil wenigstens - ursprünglich gar nicht für Violine gedacht sein ... Auch mit der *Ciaccona* verhält es sich unzweifelhaft so; die zahlreichen Ansätze und Verstümmelungen in diesem Stück müssen selbst dem Laien auffallen und ihn auf den Gedanken bringen, daß dasselbe anfänglich in anderer Gestalt vorhanden gewesen und die jetzige ein bloßes Arrangement sei. Dem polyphonen Gehalt, der in der ersten Fassung der *Ciaccona* gelegen haben muß, nachzuspüren und selbigen im modernen Orchester flüssig zu machen, war nun der Zweck gegenwärtiger Bearbeitung, die kein anderes Verdienst für sich in Anspruch nimmt, als der erste Versuch dieser Art zu sein."

Ruffs Intention ist also eher eine stilistisch unauffällige Ergänzung von ihm empfundener Lücken, ein kompositorischer Ausflug in die Gedankenwelt Bachs, weniger aber eine Transformation des Bachschen Materials in Ruffs eigene musikalische Sphäre. Seine Klavierfassung der Bachschen Cellosuiten lehnt sich stilistisch sogar noch enger an das

Original als die Transkription der Ciaccona. Eine 'Modernisierung' der Vorlage im Sinne der Romantik findet kaum statt und beschränkt sich weitgehend auf die Verwendung eines modernen Instrumentes und einiger neuerer Spieltechniken. Letzteres könnte Raff mit dem unscharfen Begriff des 'flüssig machens' gemeint haben. Im Gegensatz zu anderen Bach-Bearbeitungen, etwa von Liszt oder Busoni, schafft Raff hier keine virtuose oder harmonisch avancierte Klaviermusik auf der Basis einer barocken Vorlage, sondern verwendet kompositorische Mittel, wie sie Bach bei einer eigenen Bearbeitung vermutlich auch selbst angewandt hätte. Das Eindringen in die musikalische Welt Bachs führt bei Raff zu einer Beschränkung der sonst auch von ihm reichlich benutzten Mittel zu pianistischer Entfaltung. Das Ergebnis ist nach strengen Maßstäben natürlich nicht stilrein, harmonisiert aber sehr gut mit dem überlieferten Material und sichert diesem einen respektvollen Platz in einem durch hinzuerfundene Gedanken notwendigerweise angereicherten Klaviersatz. Dabei geht Raff sehr phantasievoll zu Werke und webt die zumeist einstimmige Vorlage je nach deren Charakter auf verschiedene Art in seine Bearbeitung.

Sonate I in G-dur:

Besteht die Vorlage vornehmlich aus Akkordzerlegungen und trägt den Charakter einer Begleitung, so unterlegt Raff sie einer von ihm erfundenen, einprägsamen Melodie, wie etwa im *Prélude* der ersten Suite. Es ist, als ob der Bearbeiter hier aus dem von ihm als Begleitung empfundenen Figurenwerk des Originals die scheinbar abhanden gekommene Melodie zu rekonstruieren versucht. Das Verfahren ähnelt dem des *Ave Maria* von Charles Gounod, allerdings fügen sich bei Raff die Stile von Original und Zutat wesentlich homogener zusammen. Empfindet Raff den melodischen Bogen der Vorlage als genügend tragfähig, so versieht er ihn mit einer zurückhaltenden Begleitung, die seine Ausdruckskraft stärken, ohne von ihm abzulenken. Polyphone Ansätze, die im Original aus Gründen der Spielbarkeit abgebrochen werden, nutzt Raff dazu, einen vollständigen, kontrapunktischen Satz auszuschreiben. Die Vorlage behandelt Raff stets mit großem Respekt und ändert hier kaum einmal etwas, es sei denn, ein solcher Eingriff erweist sich als notwendig im Sinne des oben zitierten "flüssig machens". In der *Gigue* der ersten Suite verändert Raff den Rhythmus durch Überbinden gleicher Töne. Möglicherweise, wollte er dadurch die auf dem Klavier problematischen Tonrepetitionen vermeiden. Der daraus resultierende Charakter ist aber um einiges schwungvoller und schwebender als im Original.

Sonate II in d-moll:

Im *Prelude* der zweiten Suite legt Raff die originale Cellomelodie in die rechte Hand, während die linke Hand Motive daraus - meist um eine Zählzeit versetzt - imitiert. Auffallend sind die zahlreichen Sekundreibungen zwischen beiden Stimmen, welche den tragisch - pathetischen Charakter der Vorlage noch unterstreichen. Auch in der *Allemande* findet man den Part des Solocellos vornehmlich in der rechten Hand, aus der er nur gelegentlich in die linke Hand wechselt. Diese beginnt zunächst mit einer einfachen, arpeggierenden Begleitung, die sich aber dann zunehmend kontrapunktisch verselbständigt. In der *Courante* hat die linke Hand Begleitfunktion, die sich im wesentlichen auf Akkordbrechungen beschränkt. Durch gelegentliches Zusammenziehen von je drei Achtelnoten unter einen Phrasierungsbogen bringt Raff etwas Abwechslung in den fast ununterbrochenen Sechzehntellauf der Vorlage. Im Gegensatz zur Zweistimmigkeit des vorhergehenden Stückes ergänzt Raff die *Sarabande* zu voller Vierstimmigkeit, die dem Stück choralartigen Charakter verleiht. Auch in den beiden *Menuetten* belässt Raff die Vorlage in der rechten Hand und ergänzt die vorhandenen Andeutungen der Harmonie ohne sie zu verändern. Im zweiten Menuett ändert Raff die Melodie der Vorlage gelegentlich ab, um die rhythmische Struktur des Kopfmotivs dieses Stückes auch dort hörbar zu machen, wo im Original lediglich durchlaufende Achtelnoten vorhanden sind. Die *Gigue* ist wieder

zweistimmig gehalten, wobei Raff - als Sonderfall in dieser Suite - in den Takten 49 bis 56 die Originalstimme in die linke Hand verlegt und eine im Original lediglich durch zwei Noten angedeutete Gegenstimme für die rechte Hand hinzuerfindet. In den Takten 69 bis 71 schreibt Raff statt des im Original vorhandenen Tones "es" ein "e" vor, zu welchem auch die von Raff gewählten Harmonien passen. Ob er hier bewußt verändert hat oder die von ihm verwendete Vorlage diese Abweichung bereits beinhaltet, konnte nicht festgestellt werden.

Sonate III in C-dur

Durch eine von Raff hinzu komponierte zweite Stimme erhält der Anfang des *Prélude* die Form einer zweistimmigen Invention. Dabei spielen sich beide Hände das originale Material abwechselnd zu. Ab Takt 37 wechselt die Begleitung von der Einstimmigkeit zu synkopierten Akkorden, welche dieser Passage einen „swingenden“ Charakter verleihen. Die verspielte Melodie der *Allemande* behält Raff ausschließlich in der rechten Hand während die linke eine komplexe, teils akkordische, teils polyphone Begleitung beisteuert. Fast könnte man von einer perfekten Stilkopie eines barocken Idioms sprechen, wenn nicht die gelegentlichen Arpeggien und tiefen Töne in der Baßbegleitung verrietten, daß diese Fassung 140 Jahre nach Bach geschrieben wurde. In der folgenden *Courante* umgeht Raff die Monotonie der im Original durchlaufenden Achtelbewegung, indem er das Ausgangsmaterial zwischen beiden Stimmen seiner Bearbeitung aufteilt und den hinzu erfundenen Teilen ein deutlich verschiedenes, rhythmisches Profil verleiht. Ganz eng an die teilweise vierstimmige Vorlage hält sich die Klavierfassung der *Sarabande*. Spieltechnische Kompromisse und dadurch bedingte Lücken in der Harmonisierung gibt es in der vollständig vierstimmigen Klavierfassung natürlich nicht. Charakteristisch für die Begleitung der beiden *Bourrées* sind die zahlreichen, stufenweise steigenden oder fallenden Baßlinien, mit denen Raff die Sequenzbildungen des Originals unterstreicht. In der abschließenden *Gigue* bietet die Vorlage nur wenig Raum für Ergänzungen. Raff nutzt ihn, in dem er kleine, effektsteigernde Mittel einsetzt, so z.B. den überraschenden Wechsel der Originalmelodie von der rechten in die linke Hand in Takt 11 oder die in Takt 41 hinzu komponierten Sexten der rechten Hand, die dieser Stelle einen zusätzlichen, melodischen Reiz verleihen.

Sonate IV in Es-Dur

Im *Prelude* der vierten Suite erfindet Raff zu den reinen Akkordbrechungen der Vorlage ein Melodie in der rechten Hand - ähnlich wie im ersten Satz der ersten Suite - diesmal aber noch zurückhaltender und weniger eigenständig. An wenigen Stellen, ändert Raff die originale Baßlinie sogar ab, damit sie mit seiner eigenen Erfindung besser harmoniert. Inwieweit diese Abweichungen auch durch die Wahl seiner Quellen beeinflußt war, konnte hier nicht untersucht werden. Die Harmonik wirkt mit ihren zugefügten Sexten und einigen Sekundschärfungen romantisch füllig. Die Originalmelodie Bachs bleibt in der linken Hand mit Ausnahme weniger Takte (76 ff.), wo sie auf dem Höhepunkt des Stücks in die Diskantlage wechselt. Die *Allemande* wird in der Bearbeitung Raffa zur zweistimmigen Invention, wobei das originale Material meistens, aber nicht immer, in der rechten Hand zu finden ist. Das Ergebnis ist stilistisch reiner Barock ohne romantische Zutaten. In der *Courante* hat die linke Hand Begleitfunktion und gibt dem Stück durch Terzen- und Sextengänge sowohl Tiefe als auch Schwere, die in dem eher leichtfüßigen Charakter des Original nicht angelegt ist. Die von Bach in der *Sarabande* durch Arpeggios angedeutete Mehrstimmigkeit ergänzt Raff zu einem vierstimmigen Satz, die dem Stück choralartigen Charakter verleiht. Einen ähnlichen Eindruck evoziert Raff in der *Bourée II*, wohingegen er in *Bourée I* den spielerischen Charakter des Originals auch in der Anreicherung durch die

Begleitung zu wahren weiß. Die *Gigue* ist wieder zweistimmig gehalten, wobei Raff den Tanzcharakter dieses Satzes durch rhythmische Akzente in der Begleitung verstärkt.

Sonate V in c-moll

Im *Prélude* ergänzt Raff die von Bach nur gelegentlich notierten Akkorde zur vollen Vierstimmigkeit und läßt das Motivmaterial des Originals durch alle Stimmen seines Klaviersatzes wandern. Besonderes Gewicht erhalten die Orgelpunkte auf C (später auf G), die Raff in tiefster Klavierlage erklingen läßt. Die Gelegenheit, den mit einem Fugenthema beginnenden und dann einstimmig weitergeführten Abschnitt im 3/8 Takt zu einer dreistimmigen Fuge auszukomponieren, läßt sich Raff natürlich nicht entgehen. Auch hier findet man die originale Thematik Bachs jeweils auf unterschiedliche Stimmen verteilt, zu denen sich Rapps Kontrapunkte in den anderen Stimmen gesellen. Die Reprisen des Fugenthemas (z.B. in Takt 177 ff.) versteht Raff zu mächtigen Klangsteigerungen zu verdichten. Auch in der *Allemande* wechselt Bachs Vorlage im Klaviersatz von der einen zur anderen Hand, während die Harmonie des vierstimmigen Satzes sich eng in den Grenzen des vorgegebenen c-Moll bewegt. Anders verhält es sich in der *Courante*, wo Raff die Melodie Bachs stets im Diskant beläßt und die Harmonie der Begleitstimmen zu teils ungewöhnlichen Fortschreitungen treibt (siehe etwa Takt 22). Noch größere harmonische Kühnheiten erlaubt er sich in der *Sarabande*, wo der heutige Zuhörer sich in Takt 15/16 schon fast in einen Blues versetzt glaubt. Die kurzen Vorschläge, mit denen Raff das Thema der *Gavotte 1* würzt, sind seine eigene Zutat, ebenso die beiden sforzato Akkorde in der ungewöhnlichen Abfolge f-Moll, d-Moll, mit denen er das gleichmäßige Fließen der Triolen in der *Gavotte 2* aufbricht. In der abschließenden *Gigue* ergänzt er die Originalmelodie in der rechten Hand durch zwei Stimmen der linken Hand, bei denen die geschickt eingesetzten Halbtonschritte der Vorlage eine neue Dimension an harmonischer Farbigkeit hinzufügen.

Sonate VI in D-dur

Im *Prélude* beläßt Raff die fließende Triolenbewegung des Originals in der rechten Hand und fügt eine zumeist einstimmige Baßbegleitung hinzu. Diese beginnt zunächst mit gleichmäßig hingetupften Akkordbrechungen, entwickelt aber schon bald eine rhythmische Eigenständigkeit, die der Monotonie der Triolen entgegenwirkt und versteckte Kurzmotive durch Terz- und Sextbildungen aus der Vorlage heraushebt. Die sich in zahlreichen Arabesken windende Melodie der *Allemande* behält Raff ausschließlich in der rechten Hand, während die linke eine komplexe, teils akkordische, teils polyphone Begleitung beisteuert. In der Harmonik erlaubt sich Raff gelegentliche Ausflüge in die Tonsprache seiner Zeit, so z.B. bei der Verwendung des Moll-Akkords der Subdominante im Abschlußtakt. In der folgenden *Courante* nimmt sich Rapps Begleitung gegenüber der prägnanten Motivilik Bachs sehr zurück. Lediglich die chromatischen Baßgänge in den Abschlüssen der beiden Formteile lassen aufhorchen. Ganz eng an die im wesentlichen vierstimmige Vorlage hält sich die Klavierfassung der *Sarabande*. Spieltechnische Kompromisse und dadurch bedingte Lücken in der Harmonisierung des Originals gibt es in der Klavierfassung natürlich nicht. Auch in den beiden *Gavotten* beschränkt sich Rapps Bearbeitung auf die Ausarbeitung der bereits angedeuteten Akkorde zum vierstimmigen Satz. In der abschließenden *Gigue* bietet die Vorlage nur wenig Raum für Ergänzungen. Raff nutzt ihn, in dem er kleine, effektsteigernde Mittel einsetzt, so z.B. die aparte Harmonisierung in Takt 6, oder den langgezogenen Triller in der rechten Hand ab Takt 17.

Raff schuf seine Bearbeitungen 1868 in Wiesbaden und veröffentlichte sie in zwei Bänden, 1869 und 1871, bei Rieter-Biedermann in Leipzig. Als Vorlage diente ihm mit einiger Sicherheit die Ausgabe der Bachschen Cellosuiten von Justus Johann Friederich Dotzauer,

die 1826 bei Breitkopf und Härtel erschien. Die darin zu findende Bezeichnung der Suiten als *'Sonaten'* hat Raff für seine Bearbeitung übernommen. Raff war nicht der einzige, der die Cellosuiten von Bach bearbeitet hat. Die Neue Bachausgabe nennt Arrangements von Robert Schumann, W. Stade und Carl G. P. Grädener. Diese sind jedoch für Cello mit Klavierbegleitung geschrieben. Bearbeitungen der Suiten für Klavier solo findet man in der Neuen Bachausgabe nicht erwähnt; auch die Raffsche Arbeit wird dort übergangen.

Als Herausgeber freue ich mich, diese sich durch musikalischen Ideenreichtum und stilistisches Einfühlungsvermögen auszeichnenden Stücke wieder allgemein erhältlich zu machen.

Volker Tosta, Stuttgart, November 1995 - Oktober 2003

copyright © 2000 by Edition Nordstern, Stuttgart