

Herbert Henck (1990)— Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertes Klavier“,zweiter Teil

Eine interpretatorische Entwicklung der zyklischen Form

Ausgangspunkt für eine neue zyklische Gestaltung des zweiten Teils von Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertem Klavier" war eine Betrachtung der originalen Anordnung, die mit der vorzeichenlosen Tonart C-Dur beginnt und in elf aufsteigenden Halbtonschritten alle zwölf Dur- und Molltonarten erfaßt, ohne eine Tonart zu wiederholen.

Dieser enzyklopädischen Konzeption wollte ich nicht eine von Grund auf veränderte Abfolge der Stücke gegenüberstellen, sondern ich wünschte die zyklische Umformung einfühlsam, mit Bedacht und unter ständiger Bezugnahme auf Bachs Modell durchzuführen - ein Spiel des Geistes, das mir im Aufzeigen einer strukturellen Veränderbarkeit und Deutbarkeit bislang ungenutzter musikalischer Parameter unerwartete Einsichten in das Wesen des Originals gab.

Die entscheidende Voraussetzung für diesen Versuch, durch den die Großform des Werkes unmittelbar Teil der Interpretation wird, war die charakteristische Unbestimmtheit der Notation Bachs, die die Stücke erst mehrgesichtig, geschmeidig und formbar macht durch das grundsätzliche Fehlen von Tempo-, Lautstärke-, Agogik- und Artikulationsvorschriften oder auch die Deutbarkeit der Ornamentiksymbole.

Diese parametrischen Öffnungen des Werkes wurden ergänzt durch Fragen der Textüberlieferung, die etwa durch das Fehlen eines originalen Titelblattes schon an Berechtigung und Schreibweise des Titels „Wohltemperiertes Klavier" für den zweiten Zyklusteil Zweifel auslösen; abgesehen davon herrscht Unsicherheit darüber, welches Instrument Bach mit „Clavier" und welche Stimmung er mit „wohl temperirt" gemeint haben könnte. Daß ich mich bei letzteren Fragen für den modernen Konzertflügel und die mit ihm heute fast unauflöslich verbundene gleichschwebende Stimmung entschied, hat seinen Grund darin, daß allein diese mir spieltechnisch und klanglich hinreichend vertraut sind und nur sie mich gegenwärtig zu musikalisch-künstlerischer Gestaltung inspirieren. Auf der Suche nach einer Alternative zu der chromatisch aufsteigenden Anordnung Bachs bot sich der auf - oder absteigende Zirkel von Quinten als einfachste Lösung an, da neben der kleinen Sekund nur dieses Intervall noch eile Möglichkeit zur Anlage eines vergleichbaren Kreises bietet:

C - G - D - A - E - H - Fis - Gs - As - Es - B - F - (C)

oder rückwärts gelesen

C - F - B - Es - As - Cis - Fis - H - E - A - D - G - (C).

Zwischen diesen zwei Möglichkeiten war zu wählen. Das bedeutete, den Zyklus zunächst gemäß den Quintenfolgen umzuordnen, die neuen Beziehungen und Nachbarschaften der Stücke kennenzulernen, sich in sie einzufühlen und ihre Eigenarten interpretatorisch auszuarbeiten. Selbstverständlich boten sich neben dieser naheliegenden Verwendung der Quintenfolgen andere Lösungen für eine Umordnung an, die ich zum Teil auch in der Praxis erprobte. So nahm ich beispielsweise jene Zwölftonreihe als Grundlage, die sich von dem Thema der H-Moll-Fuge aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers" ableiten läßt, indem man die Wiederholung von Tönen überspringt: Fis – D - H

- G - [Fis - H] - Ais- E - Dis - C - [H - Fis] - Eis - [D] - Cis- [His - Cis] - A - [Fis] - Gis. - Um mit C zu beginnen, ließ sich diese Tonfolge leicht transponieren und lautete dann (wie oben unter Anwendung der von Bach benutzten Dur-Tonarten): C - As - F- Cis- E - B -A - Fis - H - G - Es - D. Diese Reihe, glaubte ich, bilde eine gute Brücke zwischen den beiden Zyklen, und in dem zweiten Teil des Doppelwerkes entfalte sich gewissermaßen das im Thema der H-Moll-Fuge keimhaft Angelegte.

Wichtig für die Entscheidung, allein Quinten und nicht etwa eine beliebige Zwölfton- oder eine den enzyklopädischen Gedanken weiterführende Allintervallreihe für die Fortschreitung des Zyklus zu wählen, war neben der theoretischen Stimmigkeit einer solchen Sequenz auch die konkrete Erfahrung von Werken, die sich auf diesem Intervall aufbauen. Hierzu gehörte insbesondere Musik von Steve Reich und John McGuire. Erst zwei Jahre nach der Tonaufnahme entdeckte ich, daß es auch zwei Stücke des neunzehnjährigen Beethoven gab, die sich der Quintfortschreitung bedienen, nämlich die „Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für das Pianoforte oder die Orgel" (1789), op. 39. Eine zusätzliche Bekräftigung erhielt ich durch die großformale Anlage von Charles Koechlin's „Les Heures Persanes" (1913 - 1919), deren zwei Hälften mit je acht Stücken den Ablauf von zweieinhalb Tagen wiedergeben.

Parallel zu den ersten Erfahrungen mit neuen Stückefolgen stellte ich Überlegungen an, wie sich vielleicht auch die Anordnung von Dur und Moll erneuern und formbildend in die Interpretation einbeziehen lasse. Während ich zu keiner Zeit den Wunsch hatte, die durch Bachs Vorzeichenwahl sichtbar zusammengehörigen Präludien und Fugen einer Tonart und desselben Tongeschlechts zu trennen, brachte mich gerade der zweifache enharmonische Vorzeichenwechsel zwischen zwei Paaren von Präludium und Fuge (Es-Dur / Dis-Moll und As-Dur/Gis-Moll) auf den Gedanken einer generellen Spaltung in Dur- und Mollpaare, und so trennte ich das Alternieren von Dur und Moll reißverschlussartig in zwei Stränge auf. Das Ergebnis war eine Zweiteilung des gesamten Zyklus in eine Dur- und eine Mollhälfte, und aus einem Intervallkreis wurden zwei. In Anlehnung an Bachs Verfahren, jede Tonstufe mit dem Durpaar zu beginnen und das Paar in Moll folgen zu lassen, sollte der erste Quintenring alle Durpaare, der zweite alle Mollpaare vereinen. Anstelle der zwölf Vierergruppen auf jeder Tonhöhe ergaben sich zwei Hälften mit je zwölf Präludien und Fugen. Der Zyklus erhielt jetzt eine deutliche Mitte, die die Großform übersichtlich gliederte. Diese Dissoziation ließ die Verteilung der Tongeschlechter zu einem zentralen Aspekt der formalen Anlage werden, der Licht von außen ins harmonische Innenleben der Stücke warf; denn da Moll Bestandteil eines jeden Stückes in Dur und Dur Bestandteil eines jeden in Moll ist, waren die Grenzen zwischen den Tongeschlechtern fließender als erwartet, und meine Befürchtung eines Zuviel des ein oder anderen erwies sich als unbegründet.

Ähnlich wie mit der wechselseitigen Durchdringung von Dur und Moll verhält es sich mit der Fortschreitung des Zyklus in Halbtonschritten oder Quinten: Einerseits ist Bachs Chromatik nicht auf die zyklische Anlage beschränkt, sondern häufig auch innerhalb der Stücke in Form chromatischer Stimmführungen anzutreffen, andererseits haben Quintbeziehungen in der verwendeten Funktionsharmonik eine formbildende Schlüsselstellung inne, treten mitunter aber ebenfalls gereiht in einzelnen Stimmen auf. Ein Beispiel für die Verbindung beider Prinzipien bietet die As-Dur-Fuge, deren Thema aus aufsteigenden Quartan besteht (Takte 1- 2: [Es] - C - F - B - [C - Des] - Es - [Es] - As - [B - C] - Des - usw.) und deren Kontrapunkt chromatisch eine Quart abwärtssteigt (Takte 3- 4: Es - D - Des - C - Ces- B - [Es] usw.). Während hier Quart - und

Halbtonschritte zu einer polyphonen Einheit verschmelzen, folgen sie im anschließenden Gis-Moll-Präludium nacheinander (vgl. Takte 8- 11 die zwölf chromatischen Stufen in der linken Hand: dis - cisis - cis - his - h - ais - [...] - E – Dis und Takte 11-13 von dem erreichten Dis aus die aufsteigende Quartensfolge Dis - Gis - Cis – Fis - H).

Nach dieser Entscheidung, den Dualismus der Tongeschlechter zur übergeordneten Form zu machen, kehre ich zu den Überlegungen zurück, welche der beiden Quintenfolgen die geeignetere sei. Hierbei stand neben der theoretischen Schlüssigkeit des formalen Konzeptes stets die Frage im Vordergrund, wie gut sich die Präludien-Fugen-Paare im einzelnen in dieses einfügten und in welchem Maße sich ihre Individualität durch die großformale Anlage steigern ließe. Stücke, die mir wertvoll waren und in denen ich eine besonders hohe Kunstfertigkeit und Schönheit verwirklicht sah, sollten durch ihre Stellung in dem neuen Zyklus bevorzugt sein und an dramaturgisch wichtigen Punkten erscheinen. Die Wahl zwischen den beiden Quintenzyklen ließ sich schon nach wenigen Versuchen treffen zugunsten der absteigenden Folge (aufsteigende Quartens), so daß sich vorerst folgende Anlage ergab:

Durhälfte : C - F - B - Es - As – Cis – Fis – H - E – A - D - G
Mollhälfte: c - f - b - dis - gis - cis - fis - h - e - a - d - g

Diese Fassung hatte gegenüber den aufsteigenden Quinten mehrere Vorzüge: Erstens empfand ich, daß eine Fortschreitung in aufsteigenden Quartens einen stärkeren harmonischen Zusammenhang ergibt, da jede Tonart gegenüber der folgenden eine dominantisch anziehende Wirkung entfaltet, während ein aufsteigendes Quintverhältnis die Tonarten eher voneinander trennt. Dies gilt mit Einschränkung auch für die Mollhälfte, deren Fugen häufig mit einem Durakkord schließen (können). - Neben diesem allgemeinen harmonischen Problem führte zweitens die aufsteigende Quintensreihe mehrfach zu Konstellationen, die zu große musikalische Ähnlichkeiten aufeinanderfolgen ließen, was die Eigenart manchen Stückes entwertete. Dies irritierte mich bereits bei der Folge der C-Dur-Fuge und des G-Dur-Präludiums, die ich mir beide in sehr hoher Geschwindigkeit vorstellte. In der wichtigen Frage des Schlußstückes für den gesamten Zyklus, also hier das Ende der Mollhälfte, gefiel mir drittens die G-Moll-Fuge weitaus besser als ihre F-Moll-Alternative, da erstere mir, schon auf Grund gewisser tonartlicher und thematischer Verwandtschaften mit der Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 106, einen würdigeren Abschluß zu bilden schien. Über längere Zeit hinweg dünkten mich Präludium und Fuge in H-Moll zu spielerisch und leichtgewichtig als Schlußstücke, da sie zu wenig meinem Bedürfnis nach einer letzten polyphonen Steigerung entsprachen. So war ich zunächst froh, durch das neue Konzept ein mir so liebes Paar wie das in G-Moll ans Ende des Ganzen treten zu sehen. Später revidierte ich diese Meinung und Entscheidung.

Stets unangetastet blieb dagegen die Stellung des ersten Paares in C-Dur, da ich in dem Zyklus nichts Vergleichbares fand, das die Funktionen des Öffnens und Begegnens besser hätte erfüllen können. Hinzu kam, daß sich mit C-Dur die im ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ begonnene chromatische Linie konsequent fortsetzte. Im Unterschied zum C-Dur-Präludium des ersten Teils des „Wohltemperierten Klaviers“, das für mich einen homophonen Übergang von der Ruhe in die Bewegung, von der Stille zum Klang und von der Geschichte in die Gegenwart bildet, sah ich im ersten Präludium des zweiten Teils stets einen unverrückbaren Triumphbogen, eine Ehrenpforte polyphoner Kunst; und daß zwei frühere, weniger komplexe, heute auch gedruckt vorliegende Fassungen dieses Präludiums in C-Dur erhalten sind, mag ein Hinweis auf die hervorgehobene

psychologische Bedeutung sein, die Bach seinem Einleitungstück beimaß.

Ein vierter Gesichtspunkt, der mir die aufsteigende Quartensfolge näherbrachte, waren jene durch Bachs Vorzeichenwahl erst nach der Umordnung entstehenden Stückegruppen, die verschieden große Abschnitte des Quintenzirkels einnehmen. Ergibt sich für die aufsteigende Quintenform in der Durhälfte eine etwas schwerfällige 2 : 1 - Gruppierung von acht Kreuztonarten ([C], G, D, A, E, H, Fis, Cis) und vier B-Tonarten (As, Es, B, F), so ließ sich in die absteigende Form eine Dreiteiligkeit mit den Proportionen 5 : 3 : 4 deuten: ein erster Teil mit fünf B-Tonarten ([C], F, B, Es, As) und der As-Dur-Fuge als erstem Höhepunkt; dann ein zweiter Teil mit den drei Kreuztonarten Cis, Fis und H - auch hier eine große Fuge am Ende der Gruppe; schließlich eine dritte Gruppe aus den vier Paaren E, A, D und G. Diese Gruppierungen machte ich durch Pausen von je sieben Sekunden in meiner Schallplatten -Einspielung (Oktober 1989) hörbar, während alle Pausen zwischen einer Fuge und dem folgenden Präludium sechs Sekunden und alle Pausen zwischen Präludium und Fuge derselben Tonart fünf Sekunden betragen.

Ein ähnliches Konzept der Pausendauern findet sich übrigens in meiner Einspielung des ersten Teils des „Wohltemperierten Klaviers " (Januar 1987), wo jeweils fünf Sekunden Pause zwischen Präludium und Fuge stehen , sechseinhalb Sekunden zwischen Dur-Fuge und Moll-Präludium und acht Sekunden zwischen Moll-Fuge und Dur-Präludium. Nach jeder zweiten Mollfuge verlängern sich diese Pause von acht auf zehn Sekunden, wodurch sich sechs Gruppen mit je vier Präludien und Fugen ergeben. Mit Bedacht wählte ich besonders im zweiten Zyklus die Unterschiede zwischen den Pausen verhältnismäßig klein, um sie unaufdringlich und an der Grenze zur Wahrnehmbarkeit zu halten. Erst nachdem ich im November 1989, also einen Monat nach den erwähnten Tonaufnahmen, einen ersten (analogen) Probeschnitt hergestellt hatte, änderte ich nochmals die Quartensfolge der Mollhälfte. Der Zufall kam mir bei dieser Entscheidung zu Hilfe, denn da die Mollhälfte zu lange dauerte, um auf einer einzigen Tonbandspule Platz zu finden, mußte ich die letzten vier Präludien und Fugen (e, a, d, g) auf eine zweite Spule wickeln. Die erste Spule endete damit wie bei Bach mit Präludium und Fuge in H-Moll. Nachdem ich beim Durchhören der Aufnahme mehrfach an dieser Stelle des Spulenwechsels wegen hatte unterbrechen müssen, fand ich, daß es nach so vielen Umstellungen und Änderungen der Perspektive doch schöner wäre, wie zuvor beim ersten Paar nun auch beim letzten Bachs Anordnung zu respektieren. Die letzten vier Präludien und Fugen der Mollhälfte kamen daher an ihren Anfang, das heißt, die Quartensreihe baute sich rückläufig vom H-Moll des Schlußstückes aus auf. Die Mollhälfte begann folglich mit E-Moll, als Mollparallele eine angemessen harmonische Fortsetzung des G-Dur, mit dem die Durhälfte endete:

Durhälfte : C – F – B – Es – As – Cis – Fis – H – E – A – D – G
Mollhälfte: e – a – d – g – c – f – b – dis – gis – cis – fis – h

Auch andere formale Eigenschaften dieser neuen Reihe nahmen mich für sie ein. Beispielsweise entstand eine Korrespondenz zwischen den Tonstufen der letzten vier Durpaare und den ersten vier Mollpaaren (E – A – D – G bzw. e – a – d – g). Günstig hierbei war, daß die große G-Moll-Fuge den Höhepunkt der Gruppe bildete. Spiegelsymmetrisch zur Durhälfte ergab sich im Anschluß an diese Vierergruppe eine Dreiergruppe in Mittelstellung (mit der B-Moll -Fuge als Höhepunkt), an die sich - wiederum spiegelsymmetrisch zur Durhälfte - eine Fünfergruppe anschloß. Rein äußerlich war diese Gruppe durch Kreuztonarten gekennzeichnet.

Zusammenfassend betrachtet stehen in der Durhälfte drei Gruppen aus 5 + 3 + 4 Paaren den drei Gruppen von 4 +3 +5 Paaren in der Mollhälfte rückläufig oder spiegelsymmetrisch gegenüber . Die Durhälfte beginnt in C-Dur und steigt in elf Quarten bis G-Dur; die Mollhälfte setzt in E-Moll, der Parallele von G-Dur , ein und steigt ebenfalls in elf Quarten bis zu H-Moll auf. Anfangs- und Schlußpaar in Bachs chromatischer Anordnung (C-Dur und H-Moll) behalten ihren Platz in der neuen Fassung bei und bilden einen Rahmen um die Neuordnung im Inneren, gleichermaßen eine historische Klammer wie eine Reverenz vor dem Original.

Verstärkt wurde der spiegelsymmetrische Aspekt der beiden Hälften durch die Anzahl der Fugenstimmen in der neuen Ordnung, auch wenn dieser nicht Teil der neuen Konzeption gewesen war, sich einem eher zufälligen Zusammentreffen verdankte und mir erst nachträglich auffiel. In Bachs originaler chromatischer Anordnung lautet die Stimmenzahl der 24 Fugen von C-Dur bis H-Moll:

3 - 4 - 3 - 3 - 4 - 3 - 4 - 4 - 4 - 3 - 3 - 3 | 3 - 3 - 3 - 4 - 4 - 3 - 3 - 3 - 4 - 4 - 3

[Fugen 1 bis 12]

[Fugen 13 bis 24]

und hier ist bereits eine Symmetrie zwischen den unterstrichenen Fugen bzw. Fugengruppen der ersten und zweiten Zwölferhälfte erkennbar: Gemessen an der Stimmenzahl entsprechen den neun Fugen Nr.1 bis 2, 4, 6 und 8 bis 12 in der ersten Zwölferhälfte die neun Fugen Nr. 1 bis 5, 7, 9 und 11 bis 12 in der zweiten Hälfte.

Nach der Umordnung in die Quartensequenz lautet die Stimmenfolge:

3 - 3 - 3 - 4 - 4 - 3 - 3 - 4 - 4 - 3 - 4 - 3 | 3 - 3 - 3 - 4 - 4 - 3 - 4 - 4 - 3 - 3 - 3 - 3

[Durhälfte]

[Mollhälfte]

wodurch die Idee der Symmetrie grundsätzlich erhalten bleibt, sich jedoch neu konkretisiert: Hier entsprechen sich ebenfalls je neun Fugen, nämlich die Nrn. 1 bis 3, 5, 7 bis 10 und 12 in der Durhälfte den Nrn. 1, 3 bis 6, 8 und 10 bis 12 in der Mollhälfte. Diese Beziehung bildet gewissermaßen einen zusätzlichen architektonischen Zusammenhalt zwischen Dur- und Mollhälfte, selbst wenn ein Hören auf dieser formalen Ebene zumeist wohl nur von untergeordneter Bedeutung ist und erst der Entwicklung bedarf.

Unabhängig von dieser Symmetrie bewirkte die Neuordnung, daß Fis-Dur und Dis-Moll einen besonderen formalen Aspekt verkörperten. Bereits in der originalen Anordnung bezeichnet Fis-Dur die Mitte des Zyklus, da hier die zweite Hälfte der vierundzwanzig Präludien-und-Fugen-Paare beginnt. Diese Mittelstellung blieb in der Durhälfte erhalten (in der Mollhälfte wurde sie von B-Moll eingenommen). Rein pianistisch, vom Spielgefühl, der Berührung der Tasten mit den Händen her gesehen führte die Neuordnung zu einer nicht mehr verbesserbaren Linearität zwischen den Tonarten, während Bachs chromatische Ordnung die Hände zu ständiger Umorientierung zwingt. Auch wenn der zweimalige Vorgang mit etwa zwei Stunden Dauer extrem langsam und vielleicht auch kaum sichtbar ist, so gibt es doch, bedingt durch die Quintenfolge, ein allmähliches Emporsteigen der Hände aus der weißen Tiefebene der C-Dur-Tasten zu Beginn zu dem schwarzen Hochplateau von Fis-Dur hinauf und von dort einen Abstieg zu G-Dur wieder hinunter.

Dieser statistische Vorgang führt für den Spieler zu einem veränderten körperlich-musikalischen Verständnis des Zyklus, da die auf einer Klaviatur darstellbaren Lautstärken und Klangfarben unter anderem auch von der Tastengestalt der Tonarten abhängig sind. Die gute Spielbarkeit (nicht Lesbarkeit) einer Tonart hängt zwar keineswegs allein von der Menge ihrer Vorzeichen ab und ist damit auch nicht dem Quintenzirkel entnehmbar, doch ergibt sich eine Organik zweiter Ordnung als Folge der ständigen Kadenzierungen und der hierbei entstehenden Überlappungen der Tonarten.

Etwas pointiert könnte man sagen, daß auf diese Weise die Gestalt der Klaviatur, das heißt die spezifische Verteilung der sieben weißen und fünf schwarzen Tasten, über ihre Beispielbarkeit und die anatomische Spielhaltung dynamisch, artikulatorisch und klangfarblich in die Interpretation eingeht. In der Mollhälfte, in der sich ein analoges Heben und Senken der Hände vollzieht, bilden Dis-Moll und A-Moll die entsprechenden Hoch- und Tiefpunkte des Bewegungsprozesses.

Mehr Koinzidenz als Planung war, daß ich gerade in dem Fis-Dur-Präludium eine Dissoziation der Tempi vorgenommen hatte. Nachdem mich sämtliche Versuche, das Stück in einem durchgängigen Tempo zu spielen, unbefriedigt gelassen hatten, hatte erst eine Teilung in zwei alternierende Tempi mir den Sinn der Noten erschlossen. Die dabei hörbar werdende Doppelnatur des Stückes begründete sich nun auch nachträglich durch die zweifache formale Funktion, daß Fis-Dur nicht nur in der chromatischen Anordnung der Wendepunkt ist, dem notwendig eine Annäherung an die Ausgangstonart folgt, sondern auch in der Quintenordnung jene höchste Obertasten-Tonart bezeichnete, von der hinab sich die Finger in der beschriebenen Weise wieder mehr und mehr auf die Untertasten senkten.

Für einen Hörer, der zwar um die integrale Erfassung der Dur- und Molltonarten in Bachs Zyklus, nicht aber um deren genaue Folge weiß, wird das System des chromatischen Aufstiegs und Alternierens der Tongeschlechterpaare vermutlich ab dem fünften Paar, also dem D-Dur-Präludium, formal faßlich, da sich hier eine plausible Gesetzmäßigkeit des Musters erschließt und sich Tonart und -geschlecht nun für jedes folgende Stück mit hoher Wahrscheinlichkeit vorhersagen lassen. Nach dieser verhältnismäßig kurzen Phase der Orientierung über die Fortschreitung erlischt beim Hörer gewissermaßen das spekulative Interesse an der großformalen Ebene, geht man jeweils von linearen Fortschreitungen aus. Unter derselben Prämisse scheint mir die formale Spannung wesentlich länger erhalten zu bleiben, wenn als Folge der Neuordnung eine weiträumige Dissoziation der Punkte stattfindet, an denen sich solches großformale Verständnis vollzieht: Während sich das Erfassen des Dur-Moll-Systems bis zum letzten Paar der Durhälfte verzögert (und nur noch Mollpaare folgen können), entschlüsselt sich die Systematik der Intervallfortschreitung erst mit dem zweiten Paar der Mollhälfte (A-Moll) vollständig, da hier, offenbar analog zur Durhälfte, eine Folge aufsteigender, nicht absteigender Quartan einsetzt.

(Deinstedt, September /Oktober 1991, Februar / August/Oktober 1992)