

## **Walter Riemer: Meine Beziehung zur „Kunst der Fuge“**

... begann in den frühen 1960er-Jahren, als die ein oder zwei letzten Klavierstunden eines Schuljahrs am Konservatorium der Stadt Wien dem vierhändigen Vom-Blatt-Spielen des Werks gewidmet wurden, entweder auf einem Klavier (aus der Fassung von Bruno Seidlhofer) oder auf zwei Klavieren (aus der Fassung von Schwebsch). Das Werk war für mich damals schon faszinierend, aber es gab genug Anderes zu tun, und so blieb es beim „Hineinriechen“ am Schuljahresende.

Dann folgte diesbezüglich eine Pause von einigen Jahrzehnten. Danach begann ich, im Schloss Niederfellabrunn (in Niederösterreich, nicht weit von Wien) Kammermusikkonzerte zu organisieren. Nach einigen Jahren meldete sich der in Wien ansässige amerikanische Hammerflügel-Spezialist Richard Fuller, der bei uns ein Konzert spielen wollte. Er eröffnete die Saison 1993; die abschließenden G-Dur-Variationen von Mozart spielten wir auf seinem Walther-Nachbau vierhändig. Das Fortepiano-Spielen begann mich zu interessieren, und so begannen wir 1994 auf zwei Fortepianos zu konzertieren; das zweite war geliehen.

Ab Frühjahr 1995 hatte ich aber ein eigenes Instrument, und so zogen wir einige Jahre lang konzertierend durch die Lande, unterwegs mit beiden Hammerflügeln in einer Großraumlimousine FIAT Ulysse. Das Repertoire war natürlich im Umfang auf etwa drei Konzertlängen beschränkt. Da kam mir die Kunst der Fuge in den Sinn. Wir beschlossen, das Werk anhand der Ausgabe für zwei Klaviere von Schwebsch zu studieren und gingen zu diesem Zweck für eine Arbeitswoche mit unseren Instrumenten ins Waldviertel. Am Ende dieser Woche hatten wir uns ein Konzert in der gotischen Kirche in Imbach im Kremstal organisiert. Dort spielten wir das Werk also zum ersten Mal, wobei wir für die sehr hallige Akustik dankbar sein mussten, die einige Mängel gnädig verschleierte. Es hatte sich nämlich herausgestellt, dass es auch für recht routinierte Pianisten gar nicht so einfach war, das komplexe Werk in nicht einmal fünf Tagen konzertreif zu erlernen. Dazu kam noch die Problematik der Schwebsch-Fassung: viele Stellen waren, anders als im Original, in Oktaven gesetzt, manches auch oktaviert, manches sogar recht „tückisch“ gesetzt: So wurden etwa im Decima-Kanon die Triolen in Oktaven gesetzt und noch dazu auf die beiden Klaviere aufgeteilt, was für die Ausführenden erhebliche Erschwernisse brachte. Insgesamt erwies sich die Fassung, speziell für Hammerflügel, als zu „mächtig“, zu wenig durchsichtig, vielleicht auch zu „romantisch“ im Klangbild. Dazu kam noch die Notwendigkeit, recht häufig umzublättern; kurz und gut: für künftige Aufführungen spielte ich das ganze Werk mit meinem Notensatzprogramm in den Computer ein, sodass wir, ausgehend von Schwebsch, im Laufe der Zeit eine besser an die Hammerflügel angepasste Fassung erarbeiten konnten, die auch mehr auf die Umblättern-Bedürfnisse Rücksicht nahm. Die letzten Anpassungen nahmen wir noch im Herbst 2003 vor.

Unsere (und unseres Publikums) Begeisterung für die Fortepiano-Fassung war groß, und so erwuchs das Bedürfnis, sie auf CD aufzunehmen, umso mehr, als unter mindestens 150 CD-Aufnahmen, die uns bekannt sind, zwar einige mit einem oder zwei Klavieren, aber keine einzige mit Hammerflügel(n) ist. Dafür gibt es alle übrigen nur denkbaren Besetzungen, vom Streichquartett bis zum Saxophon-Quartett.



In uns festigte sich aber die Meinung, dass einige Merkmale des Hammerflügels dieses Instrument geradezu für die Kunst der Fuge prädestinieren: Der Glockenklang der Instrumente, die Transparenz und natürlich (gegenüber Cembalo und Orgel) die dynamischen Möglichkeiten, die eine durchdachte musikalische Gestaltung wesentlich fördern. Auch der Moderator bietet eine (nicht zu übertreibende) Möglichkeit der Klangfarbenänderung, die ich für den Decima-Kanon und den Choral nutze. Dass der Dämpfungs-Kniehebel (beim modernen Klavier wäre sein Gegenstück das „Pedal“) da und dort einiges beiträgt, muss nicht extra erwähnt werden.

So fern es mir naturgemäß liegt, Aufnahmen anderer Musiker zu kritisieren, fällt mir, aus dem Fortepiano-Blickwinkel betrachtet, doch auf: Die meisten Aufnahmen (insbesondere solche von Ensembles) wirken laut und etwas undifferenziert, vor allem hinsichtlich Agogik und Dynamik. Ich verstehe das ein wenig: Natürlich begeistert sich jeder Spieler an der Stimme, die er gerade spielt und die ja für sich schon ein Erlebnis ist, und da neigen viele dazu, die anderen übertrumpfen zu wollen, und es wird lauter und lauter, speziell in den nicht so seltenen Engführungen, wo sich jeder Spieler dann für besonders wichtig hält! Außerdem ist natürlich in einem Ensemble das gemeinsame Umsetzen agogischer und dynamischer Feinheiten viel schwieriger als für einen Einzelspieler.

Etwas irritierend finde ich auch, dass so mancher Autor zu „beweisen“ sucht, dass Bach eine ganz bestimmte Instrumentation im Auge hatte, dies aber (so weit gehen die Theorien) womöglich absichtlich nicht bekanntgab (im Sinne eines Rätsels für die Mizlersche Sozietät oder die Öffentlichkeit überhaupt). So gibt sich Dentler überzeugt, eine bestimmte Quintettbesetzung sei Bachs Wunsch, während etwa Moroney apodiktisch erklärt, das Werk könne nur für Cembalo geschrieben sein. Ersterer berücksichtigt und erwähnt offensichtlich nicht, dass gerade die letzte Fuge, die unvollendete Quadrupelfuge, der Höhepunkt des Werks, in der Handschrift nicht wie im Erstdruck in vierstimmiger Partiturform enthalten ist, sondern in zweisystemigem Klaviersatz! Er versucht auch, wissenschaftlich und logisch unwiderlegbar zu beweisen, dass das Klavier (im weiteren Sinn) nicht vorgesehen sein kann, doch haben alle seine Argumente selbst keine unanfechtbare Grundlage.

Die längste Zeit galt das Werk als auf einem Klavier für eine Person unspielbar. Diesbezüglich gebührt Moroney größtes Lob, er hat in der Henle Urtextausgabe den überwiegend in vier Systemen geschriebene meist vierstimmigen Satz auf normale Klaviersysteme komprimiert und damit das Werk für uns heutige Spieler einmal lesbar und damit auch erlernbar gemacht. Auf die

Schwierigkeiten gehe ich noch später ein, aber machbar ist das Ganze, und es ist nur eine einzige auch auf einem Fortepiano wirklich unspielbare Stelle aufgefallen, nämlich ein weitlagiger Akkord von drei Noten gegen Ende des Contrapunctus XIII inversus (im Takt 59), der mit zwei Händen absolut nicht zu greifen ist; Abhilfe ist aber ganz leicht möglich, indem man die mittlere Note einfach um eine Oktave höher spielt, ohne dass dies an der Substanz etwas ändert. In der rectus-Fassung des Contrapunctus XIII besteht das Problem übrigens nicht (wie zu erwarten gewesen wäre): ich deute das als einen kleinen Fehler des „fast“ unfehlbaren Komponisten, der die Schwierigkeit im „inversus“ einfach übersehen hat.

Eine vergleichbare Situation gibt es im selben Contrapunctus XIII vier Takte vor Schluss: Im Autograph steht auf einer halben Note im „inversus“ ein Triller, der auf einem Tasteninstrument kaum spielbar ist; im „rectus“ jedoch fehlt dieser Triller, obwohl er dort nicht gerade leicht, aber doch spielbar wäre. Im Erstdruck hingegen wurde auch der anscheinend fehlende Triller ergänzt. Im Autograph hat übrigens Bach diese beiden Fassungen des dreistimmigen Contrapunctus in sechs Systemen übereinander notiert (inversus oben, rectus darunter), sodass ihm der Unterschied wohl ins Auge fallen musste: Vielleicht war ihm der Triller gar nicht so wichtig? Jedenfalls steht er gerade dort, wo er kaum spielbar ist und fehlt dort, wo er ausführbar wäre. Moroney erwähnt diese Diskrepanz ohne weiteren Kommentar, schreibt in beiden Fassungen den Triller und bleibt trotzdem bei seiner festen Ansicht, das Werk müsse für ein Tasteninstrument geschrieben sein (was übrigens auch meine Meinung ist).

Nachfolgend werden diese interessanten Stellen in Faksimile wiedergegeben:

Ab Takt 1 (Anfang)



„inversus“

CP XIII

„rectus“

Takt 68



Vorstehend links ist der Anfang des Contrapunctus XIII aus dem Autograph abgebildet. Jeder Contrapunctus ist dreistimmig und in Partitur notiert; die beiden Fassungen (inversus oben und rectus unten) sind übereinander geschrieben.

Rechts sind die Takte 68 aus dem Autograph abgebildet. Die Noten haben generell nur die halben Werte gegenüber dem Erstdruck. Der Triller auf der Viertelnote (später im Erstdruck wird sie zur halben Note) ist nur im „rectus“ geschrieben und fehlt im „inversus“.



Dies sind die Takte 68 im Erstdruck. Die Triller sind beide Male geschrieben: im „inversus“ (rechts) sehr ähnlich wie im Autograph, während im „rectus“ (links) eher ein „modernes“ Triller-Zeichen steht (Tr).



Moroney folgt hier genau dem Erstdruck: Der Triller im „rectus“ (nachfolgend links) ist als langer Triller auf dem Tasteninstrument ausführbar, im „inversus“ (rechts) geht sich nur ein Pralltriller aus, sicher kein langer Triller; so spiele ich die Stelle auch.



Meine Meinung ist die: Das Spielen bzw. Weglassen des Trillers ändert praktisch nichts an der Aussage der Musik. Verzierungen wurden in Bachs Zeit ja ohnehin sehr individuell gehandhabt.

Ein sehr interessantes Beispiel dazu liefert die Schlussfuge Contrapunctus XIV, und zwar ab jener Stelle (Takt 193), wo das B.A.C.H.-Thema erscheint. Dieses Thema ist vier Takte lang, oder besser (wegen des alla-breve-Takts) acht Halbtakte. Auf der halben Note im siebenten Halbtakt ist laut Moroney, aber auch laut Autograph, ein Triller (Takt 196), der eigentlich sehr große musikalische Bedeutung hat und das Thema gegen sein Ende zu noch eindrucksvoller macht. Im Erstdruck gibt es diesen Triller nicht, und schon gar nicht bei allen weiteren Erscheinungen des Themas. Nur in Takt 220 findet man an der analogen Stelle einen Doppelschlag, allerdings nicht auf einer halben Note, sondern ausfiguriert mit zwei Achteln und einer Viertel. Diesen Doppelschlag findet man in allen Quellen.

Moroney ist also dem Autograph gefolgt und hat nur den allerersten Triller geschrieben. Gerade in diesem Contrapunctus sind aber alle diese Triller ziemlich problemlos ausführbar und von großem musikalischem „Effekt“. Dies scheint aber für Moroney in seinem „Kritischen Bericht“ kein Thema zu sein. Auch nicht, dass das Autograph, wie schon an anderer Stelle erwähnt, in zweisystemiger Klavier-Notation geschrieben ist. Man könnte sich denken, dass Bach die weiteren Triller (nach dem ersten) einfach nicht geschrieben hat, weil ihre geradezu umwerfende Wirkung (der zu erzielende „Affeckt“ nach C.P.E. Bach) so selbstverständlich ist, dass jeder gute „Musikus“ sie selbstverständlich spielen würde.

Dritte Abtheilung.  
Von den Trillern.

§. 1.

Die Triller beleben den Gesang, und sind also unentbehrlich. Vor Tab. IV diesem brauchte man sie nicht leichte eher, als nach einem Vorschlage Tab. IV. Fig. XXII. (a), oder bey Wiederholung der vorigen Note (b); im erstern Falle heißt man sie angeschlossene Triller; heute zu Tage aber kommen sie bey gehenden, bey springenden Noten, gleich im Anfange, oft hinter einander, bey Cadenzen, auch auferdem, über langen Haltungen (c), über Fermaten (d), bey den Einschnitten ohne vorhergegangenen Vorschlag (e), auch nach solchem (f) vor. Solglich ist diese Manier anjese viel willkührlicher als ehedem.

§. 2.

Dem ohngeacht ist sehr notwendig, daß man, zumahl bey affectuosen Stellen, mit dieser Manier besonders rathsam umgehe.

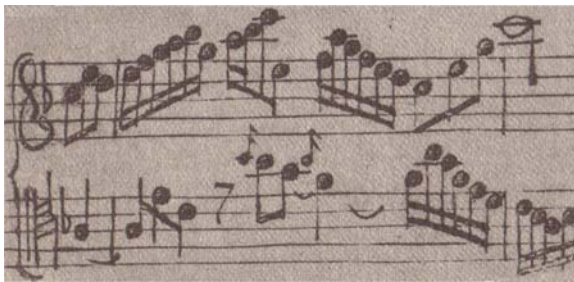
Vom Vortrage.

117

gens üben ihr Instrument bloß maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gute Köpfe erfordert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind.

Carl Philipp Emanuel Bach wird nicht müde zu betonen, dass der Spieler viel Freiheit hat; diese richtig zu nutzen erfordert aber neben dem Beherrschen des Instruments vor allem „Geschmack“, der nur durch entsprechende Anleitung und viel Zuhören bei guten Musikern erwerbbar ist.

Zum Thema „Verzierungen“ passt auch das Folgende: Vom Decima-Kanon gibt es kein Autograph; die einzige Quelle ist also der Erstdruck. Dort findet man in den Takten 37 und 76 höchst eigenartig notierte Vorschläge:



Links: Takt 37



Rechts: Takt 76

Schon die Bogen, besonders im rechts dargestellten Takt 76, sind schwer interpretierbar. Die Herausgeber hatten wohl ihre liebe Not damit. Die Notierungen sind auch nicht identisch, obwohl sie sicher das Gleiche ausdrücken sollten. Moroney vereinheitlicht die Stellen, indem er den Erstdruck so gut wie möglich wiedergibt, die Interpretation aber dem Ausführenden überlässt:



Schwebsch schreibt die Stelle mit nur einem Bogen (nachfolgend links) und schlägt in einer Fußnote die Ausführung vor, in der er die klein gestochenen Noten als langen Vorschlag und langen „Nachschlag“ interpretiert (nachfolgend in der Mitte). Seidlhofer wiederum korrigiert die Bogensetzung und erzeugt zwei lange Vorschläge (rechts: so spiele auch ich die Stelle).



NB. Ausführung:



(Schreibweise Seidlhofers)

Kurz und gut: Das Werk ist auf einem Klavier mit zwei Händen spielbar (auf einem Cembalo oder insbesondere auf einem Hammerflügel, dessen Oktavmensur üblicherweise um 2 mm kürzer ist als bei einem modernen Klavier, und dessen Tastentiefgang geringer ist, etwas leichter!). Der Tonumfang geht nicht über die zu Bachs Zeit üblichen 5 Oktaven hinaus, während so manche Stimme (insbesondere die Tenorstimme), wie Dentler und auch andere feststellten, auf jedem anderen damals üblichen einzelnen Instrument (Streich- oder Blasinstrument) über dessen Tonumfang irgendwo hinausgeht (deswegen die Wahl von 5 Instrumenten bei Dentler). Der Hammerflügel ermöglicht aufgrund seiner vom Cembalo doch recht unterschiedlichen Mechanik viele schwierige Griffe besser als das Cembalo. Die Zahl der stummen Fingerwechsel in so mancher einzelnen Fuge würde beinahe der im ganzen „Wohltemperierten Klavier“ entsprechen!

Meinungen, das Werk sei mit zwei Händen nicht spielbar, halten sich nach wie vor, so zum Beispiel auf <http://pipedreams.publicradio.org/articles/artoffugue/performed.shtml>, wo es heißt:

*„... the fact that two movements (mirror fugues XII and XIII) are not playable by one person at a keyboard ..“*

Tatsächlich jedoch sind die Spiegelfugen XII mit einigen verzwickten Fingersatz-Tricks spielbar, wenn auch nicht gerade leicht. In der Spiegelfuge XIII inversus gibt es, wie schon weiter oben erwähnt, einen nicht spielbaren Ton im Takt 59; alles andere ist mit ein wenig Akrobatik spielbar.

Auf <http://pipedreams.publicradio.org/articles/artoffugue/keyboard.shtml> heißt es weiter:

*„Only two sections cannot be played by one pair of hands - the pedal-point finale of Contrapunctus VI (for the pedal harpsichord or organ), and the two mirror fugues.“*

Dank der gegenüber dem modernen Klavier um 2 mm kürzeren Oktavmensur des Hammerflügels ist sogar der Schluss von Contrapunctus VI bewältigbar, sofern man nicht gerade zu kleine Hände hat und das begünstigende Schlussritardando ausnützt, und zwar so, dass man keine erzwungenen und unnatürlichen Arpeggios hört. Es ist auch durchaus akzeptierte Praxis, einen Orgelpunkt auf einem „Clavier“ durch Neuanschlagen zum Weiterklingen zu bringen.

Man sollte auch erwähnen, dass einige Fugen und Canons typischer Klaviersatz sind, insbesondere die beiden ersten Canons und die vorerwähnten Contrapuncti XIII. Warum sollte Bach für jeden Satz eine andere Besetzung im Auge gehabt haben und damit eine Aufführung von vornherein wesentlich erschweren? Und dass er an eine Aufführung nicht dachte, kann ich nicht glauben: Bach war zuallererst praktischer Musiker, und das Werk gehört zu den klangvollsten der Musikkultur; man muss es einfach auch hören!

Natürlich auch spielen: Beim Studieren (ganz besonders der Fassung für zwei Hände) hatte ich immer wieder das Gefühl, jeden bedauern zu müssen, dem es nicht gegeben ist, dieses Werk spielen zu dürfen.

Und staunend bemerkt man, dass etwa der Contrapunctus II die Jazz-Charakteristik der „notes inegales“ durchgehend anwendet und dadurch sogar „swingt“ (übrigens nicht als einziges unter Bachs Werken, ein weiteres Beispiel ist die Corrente in der sechsten Partita, dort allerdings aufgrund der Synkopierung der Begleitung; nicht zu vergessen natürlich die Contrapuncti XIII rectus und inversus in der „Kunst der Fuge“ selbst)! Natürlich muss man dann auch „swingend“ spielen, aber offensichtlich hatte auch Bach schon das Gefühl für die „notes inegales“. Im Takt 21 des Contrapunctus II beginnt sogar etwas, das der Jazzmusiker durchaus zu Recht als „Break“

bezeichnen würde! Und der Decima-Kanon wieder weist geradezu hin auf Alban Berg und könnte beinahe von diesem stammen.

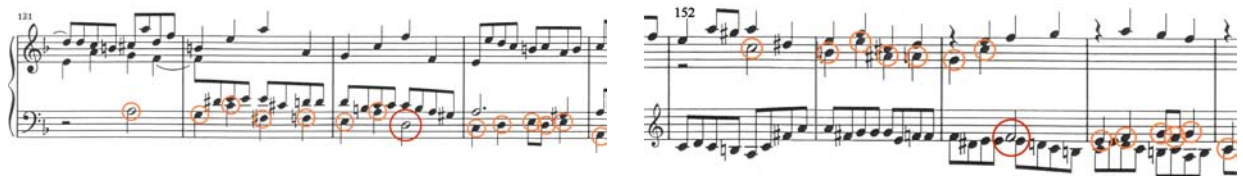
Eines von vielen möglichen (und auch etwa von Dentler erörterten) Argumenten gegen die Widmung des Werks für ein Tasteninstrument sind gelegentlich vorkommende sehr lange Noten, häufig tief als Orgelpunkt, manchmal auch in höheren Lagen, die natürlich auf einem besaiteten Tasteninstrument niemals über mehrere Takte vernehmbar klingen können. Zunächst kann man dem entgegenhalten, dass ein zu einem günstigen Zeitpunkt ausgeführtes Wiederanschlagen ein alter und wohl legitimer pianistischer Trick ist; Bach selbst unterstützt das Weiterklingen sehr lang auszuhaltender Noten gelegentlich dadurch, dass die betreffende Note in einer anderen Stimme (wenn auch vielleicht nur als Achtelnote) vorkommt, sodass man diese Achtelnote weiter, aber eben klingend, lang aushalten kann (so etwa im Contrapunctus XII im Takt 55 oder im Contrapunctus XIII rectus in den Takten 39 und 40). Darüber hinaus kommt zum Beispiel im Contrapunctus VII („per Augmentationem et Diminutionem“) das Thema auch vergrößert und verkleinert vor; eine halbe Note in der Urgestalt des Themas wird zur ganzen Note bzw. zur Viertelnote. Es fällt auf, dass die Vergrößerung vier Mal, und zwar zunächst im Bass, dann im Tenor, danach im Alt und zuletzt im Sopran (und dort auch nicht in allerhöchster Lage) vorkommt: Bach scheint also den Hörer „schulen“ zu wollen; in Bass und Tenor klingt auch ein Cembalo oder ein Hammerflügel so lange nach, dass man die Vergrößerung leicht verfolgen kann; später hat der Hörer inzwischen „gelernt“, auf die Vergrößerung zu achten und hört sie mühelos auch im Sopran, und das trotz der die ganze Fuge durchziehenden Engführungen.

Ein Argument für das Tasteninstrument ergibt sich aus gelegentlicher Weglassung von Verzierungen in der Henle-Urtextausgabe von Moroney dort, wo sie auf dem Klavier praktisch nicht ausführbar wäre (darauf wurde auch schon weiter oben eingegangen). Ein sehr gutes Beispiel ist der dreistimmige Contrapunctus VIII:

Auf der halben Note im dritten Takt des ersten Themas (die Fuge hat ja drei Themen!) liegt ein Triller mit Nachschlag.



In den Takten 133 und 154 der Henle-Ausgabe beispielsweise kommt diese halbe Note in der Mittelstimme vor; in beiden Fällen muss sie zusammen mit der Bassstimme mit der linken Hand gespielt werden, weil der Sopran (rechtshändig zu spielen) zu weit darüber liegt. Während dieser halben Note liegen im Bass absteigende Achtelnoten, die eine Ausführung der Verzierung auf der halben Note unmöglich machen:



Im Erstdruck scheint jedoch diese Verzierung überall auf dieser halben Note auf. Man könnte sich fragen: Warum wohl hat Moroney diese im Erstdruck aufscheinende Verzierung an diesen Stellen in seiner Urtextfassung nicht geschrieben, wäre sie doch, gespielt von einem einstimmigen Instrument im Ensemble ohne weiteres ausführbar? Sollte er versucht haben, das daraus resultierende Argument dagegen, dass das Werk für Cembalo geschrieben sein könnte (weil eben diese Verzierungen nicht ausführbar wären), zu verschweigen?

Moroneys Ehre muss gerettet werden: In Bachs eigenhändigem Autograph stehen diese Verzierungen an den genannten Stellen nämlich nicht! Damit wird dieses Argument, das Werk könnte von seinem Schöpfer für ein Tasteninstrument konzipiert sein, wieder zum Leben erweckt. Moroney selbst geht übrigens in seinem „Kritischen Bericht“ (Revisionsbericht) darauf genau ein. Kurz: dass Bach diese Verzierungen gerade dort, wo sie auf einem Tasteninstrument nicht spielbar wären, weggelassen hat, obwohl sie auf einstimmig orientierten Instrumenten problemlos spielbar wären, weist sehr deutlich darauf hin, dass Bach die Ausführung auf einem Tasteninstrument jedenfalls im Auge hatte.

Ein deutliches Argument dafür erkennt man auch in Contrapunctus IX, Takte 67 bis 72: Wo die ganze, in den nächsten Takt übergebundene Note leicht auf einem Klavier spielbar ist, ist sie geschrieben; im Takt 70 jedoch, wo eine ganze Note nicht spielbar wäre, genügt eine Viertelnote, obwohl die Stelle prinzipiell nicht verschieden ist von den vorhergehenden Takten.

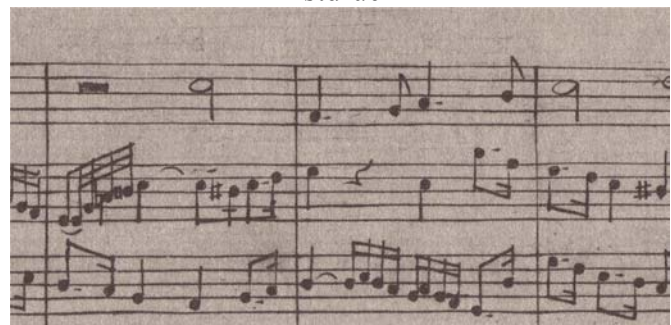


Auf den folgenden interessanten Sachverhalt soll noch kurz eingegangen werden: Ewiger Streitpunkt unter Experten ist es, ob im Contrapunctus VI die Achtelnoten nach punktierter Viertelnote an die Verkleinerung, wo sie zu einer Sechzehntelnote nach einer punktierten Achtel wird, angepasst werden soll, also zu einer Sechzehntelnote wird. Ich halte dies für falsch, da damit der Rhythmus in der Grundform verfälscht wird. Im Takt 65 (und auch im Takt 76) fällt aber in Moroneys Urtextfassung eine Ungenauigkeit auf: die letzte Note im oberen System ist Achtel- und Sechzehntelnote zugleich, was ja wohl wirklich nicht sein kann:



Manuskript

Erstdruck



Manuskript wie Erstdruck zeigen im Sopran dort eine Achtelnote, und so wird es wohl auch richtig sein.



Zur Spielbarkeit auf einem „Clavier“ beliebiger Art sollte noch eines nicht unerwähnt bleiben: Niemand wird wohl im Ernst bezweifeln wollen, dass das „Wohltemperierte Clavier“ für „Clavier“ geschrieben ist. Trotzdem gibt es auch in diesem Werk einige Stellen, die nicht notengetreu mit zwei Händen auf einem Klavier ausführbar sind, so etwa das C in der Bass-Stimme im Takt 70 der Fuge Nr. 22 in b-moll im Band 1.



Am Rande: die Fähigkeit des Hammerflügels, Noten mit „Pedal“ (= Dämpfungs-Kniehebel) zu verlängern, könnte auch hier ein wenig helfen!

Kurz und gut: es scheint mir nach wie vor sehr wahrscheinlich, dass Bach das Werk für ein Tasteninstrument konzipiert hat, weil er offensichtlich darauf geachtet hat, dass es auf einem solchen ausführbar ist (wenn auch nicht gerade leicht); ich fühle mich sogar legitimiert, das Werk auf einem Hammerflügel zu spielen, für den es bestimmt nicht ausdrücklich von Bach gewidmet wurde! Meine Zuversicht ergibt sich daraus, dass Bach ein Fortepiano wie ein Mozart-Klavier (etwa von Stein oder Walther) weder kannte noch vorausahnen konnte; ich bin überzeugt, dass ihm eine Realisierung seines Werks auf solch einem Instrument gefallen hätte!

Auch die Reihenfolge, in der die Fugen und Canons zu spielen sind, war und ist Gegenstand einer endlosen Diskussion. Diesbezüglich habe ich mich entschlossen (im Gegensatz zu unseren früheren Aufführungen mit zwei Fortepianos), Günter Jena zu folgen, dessen Buch „Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen“ eine Fundgrube zutiefst humaner und humanistischer Ideen zu dem Werk ist und wesentlich zu einem tieferen Verständnis des Werks beiträgt. Darüber hinaus argumentiert er zwingend und nachvollziehbar für diese bestimmte Reihenfolge. Jena bezeichnet die „Kunst der Fuge“ in seinem Buch als „musikalisches Weisheitsbuch“. Ich glaube, man kann sein Buch über die „Kunst der Fuge“ berechtigt als „menschliches Weisheitsbuch“ bezeichnen.

Erwähnenswert ist noch ein anderes Buch, das zwar nicht die Kunst der Fuge zum Thema hat, aber die Spielweise vergangener Jahrhunderte überhaupt, namentlich des siebzehnten Jahrhunderts bis zum neunzehnten: Helmut Perl, „Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts; ein Beitrag zur Aufführungspraxis“. Dieses Buch hat einen wesentlichen Einfluss auf meine Spielweise genommen, und nicht nur hinsichtlich Barock, Klassik und Romantik, sondern sogar bis in die Neuzeit, weil es einfach sehr umfassend und (verglichen mit den Originalquellen) recht verständlich offenlegt, woraus und wie all das geworden ist.

Ein Thema für sich ist natürlich das Tempo: Gesamtaufnahmen des Werks (von denen es laut Internet über 150 gibt) dauern in der Mehrzahl etwa 75 bis 90 Minuten; die längste dauert 2 Stunden und 27 Minuten, über die kürzeste ist keine Aussage möglich, da fallweise einzelne Sätze fehlen.

Offensichtlich ist das Tempoempfinden der Interpreten sehr unterschiedlich; wohl wird auch die Besetzung eine wesentliche Rolle spielen. Ich habe keinen durch Hören angeeigneten Überblick über die Vielzahl von Aufnahmen und möchte nur kurz auf ein mir sehr wichtiges Beispiel eingehen: Der Contrapunctus XII war für uns, auf den Hammerflügeln gespielt, ein weihevoll

Stück Musik und dauerte ungefähr 3:10 Minuten.

Durch Zufall bin ich auf eine Klavier-Einspielung von Müller-Bohn gestoßen, der das Stück in 1:40 bewältigt; auch diese Interpretation hat durchaus ihren Reiz, es ist bei ihm ein (Carl Philipp Emanuel Bach würde sagen: „hurtiges“) Tanzstück, aber es drückt so etwas von unserer Auffassung vollkommen verschiedenes aus. Die Gesamtdauer seiner Aufnahme ist mit 72:42 eher kurz, aber nicht extrem kurz.

Jena erwähnt den charakteristischen Sarabande-Rhythmus im Drei-Halbe-Takt dieses Contrapunctus: die Sarabande war ein langsamer Schreittanz. Allerdings setzt Jena selbst das auf der dem Buch beiliegenden CD (mit Orchesterbesetzung, von ihm selbst dirigiert) nicht um: er braucht etwa 2:05, und das ist eine recht flotte Sarabande! Er schreibt selbst: „Man meint zu hören, nicht wie Menschen, sondern wie ein Gott tanzt. Majestätisch setzt die Bassstimme als erste ein“ usw. Auch bei Jena tanzt der Gott recht „hurtig“! Die Bassstimme ist in dieser Interpretation auch nicht als sonderlich majestätisch zu empfinden.

Ich bleibe jedenfalls bei unserem Tempo, welches erst das Erfassen höchst erstaunlicher Harmonien ermöglicht, die sonst nur vorbeihuschen, sowie das Verfolgen der Stimmen erleichtert. Letztenendes kommt auch nur so das rein sinnliche Genießen eines besonderen Klangerlebnisses zum Tragen, wie es eben der Hammerflügel zu bieten in der Lage ist. Zugegeben: für eine Sarabande sind wir wieder etwas langsam gewesen, aber ist der Contrapunctus wirklich eine Sarabande?

Ein Zwischenwort zu den „höchst erstaunlichen Harmonien“: Dass Bach da und dort Harmonien und Modulationen vorweg genommen hat, die viel später vielleicht bei Schubert auftauchen, ist ja nicht ganz neu; aber eine Konzentration davon, wie sie im Bereich tonaler Musik meines Wissens nirgendwo anders vorkommt, bietet besonders die zweite Hälfte des Contrapunctus XI, den man bewusst unter diesem Gesichtspunkt hören und natürlich auch spielen sollte.

Zurück zum Tempo: Grundsätzlich halte ich für die meisten Sätze des Werks ein gemäßigtes Tempo für angebracht, natürlich abgesehen von den paar schnellen Sätzen wie IX und XIII sowie dem Oktavkanon und dem DuoDecima-Kanon. Nur so erschließt sich dem Hörer, letztlich aber sogar dem Interpreten, während er spielt, die faszinierende Harmonik, die dem Ganzen ein besonderes Funkeln verleiht, aber, um genossen werden zu können, einfach Zeit braucht. Diese Harmonik kommt auf dem Hammerflügel noch mehr als in jeder anderen Besetzung zur Geltung („Glockenklang“).

Nach einigen Jahren ohne Kunst der Fuge fassten wir den Entschluss, das Vorhaben einer CD-Aufnahme endlich in Angriff zu nehmen, fanden nach einigen Versuchen auch einen potenten Produzenten und bereiteten uns für ein Konzert im Herbst 2003 im Palais Eschenbach in Wien vor. In der Woche, die auf das Konzert folgte, sollte aufgenommen werden. Richard war jedoch mit dem akustischen Ergebnis der ersten Probeaufnahmen unzufrieden und war plötzlich überhaupt nicht mehr von dem Projekt einer CD angetan, und so platzte der Aufnahmetermin ziemlich unerwartet. Ich selbst wollte das Projekt aber keinesfalls aufgeben, und so suchte ich zunächst (erfolglos) nach einem anderen Hammerflügelspieler, der Interesse und die organisatorischen Voraussetzungen mitbrächte (passendes Instrument, genügend Zeit und menschliches Harmonieren). Schließlich kam mir die zweihändige Urtextfassung von Moroney, erschienen bei Henle, in den Sinn und ich beschloss, einmal zu schauen, ob dies überhaupt machbar war.

Kurz gesagt: der Aufwand, das Werk (das ich ja doch recht gut kannte) allein spielend zu erlernen, war, vor allem wegen der verzwickten Fingersätze, die erforderlich sind, gewaltig (siehe nebenstehendes Beispiel aus Contrapunctus XI, Takte 22 - 25).



Man darf sich hinsichtlich der Fingersätze keinen Fehler erlauben, weil dann gleich insbesondere die Artikulation und auch so manches andere für ein, zwei Takte verdorben ist; also mussten viele Fugen bzw. Stellen buchstäblich (wie von einem Anfänger) in sehr kurzen Abschnitten gedriilt werden, um überhaupt erst ein freies Musizieren möglich zu machen. Die meisten Fugen sind zwar nicht virtuos schnell, aber die Fingersätze müssen trotzdem „sitzen“, denn Zeit genug, um auf jeder Achtelnote die Fingersätze zu lesen und umzusetzen, hat man doch nicht.

Hochinteressant war auch die Erfahrung, dass ich die Fugen (die ich zu zweit immerhin etliche Male im Konzert gespielt hatte) erst beim Alleinspielen wirklich kennenlernte! Ich bin auch überzeugt, dass die Interpretation allein um vieles besser ist, als wir es jemals zu zweit zustandebrachten, weil einfach alles in einer Hand ist (oder besser, in zweien), jedenfalls aber aus einem Gehirn kommt.

Natürlich ist das Werk zunächst nicht für Fortepiano geschrieben: Bachs zumindest gegenüber den Hammerflügeln seiner Zeit reservierte Einstellung ist ja bekannt; viele Contrapuncti wurden ja schon in den Vierzigerjahren oder noch früher komponiert. Allerdings hat sich das Fortepiano bis in die 70er-Jahre des achtzehnten Jahrhunderts (aus denen das Original meines Hammerflügels nach Andreas Stein stammt) entscheidend verbessert, sowohl technisch als auch insbesondere klanglich; ich bin überzeugt, Bach hätte daran Gefallen gefunden. So glaube ich eben, dass Bach das Werk wohl in erster Linie für Tasteninstrumente konzipiert hat, und da wohl primär für das Cembalo (das Clavichord ist wohl für ein doch stellenweise monumentales Werk zu wenig eindrucksvoll und für eine Aufführung im Konzertsaal überhaupt ungeeignet, wenn es auch interessante dynamische und klangliche Möglichkeiten bietet).

Inzwischen habe ich auch mehrere CD-Einspielungen mit Tasteninstrumenten genau angehört, so unter anderen am modernen Klavier von Grigory Sokolov, Evgeni Koroliov und von Hans Petermandl (im Herbst 2004 erschienen), sowie auch von Davitt Moroney (am Cembalo). Das Cembalo bietet wesentlich mehr Transparenz als das moderne Klavier, dafür gehen ihm die dynamischen Möglichkeiten ab; trotzdem war ich in der Lage (eben wegen der besonderen Transparenz des Cembalos), den Stimmen gut zu folgen. Ob das auch einem Hörer gelingt, der das Werk nicht so genau kennt wie ich, bleibe dahingestellt. Für mich störend war das durchgehende Forte: keine dynamische Differenzierung etwa der Zwischenspiele, höchstens da und dort dadurch, dass sie eventuell eine Stimme weniger haben und dadurch schon von der Komposition her etwas weniger massiv klingen. Speziell bei den längeren Sätzen geht der Charme der Musik durch den Mangel an Dynamik verloren; der Ersatz durch Agogik und Artikulation genügt nicht. Positiv wirkt, dass die harmonische Struktur am Cembalo sehr deutlich herauskommt, unterstützt durch die moderaten Tempi, die Moroney gewählt hat.

Das frühe Fortepiano ist dem Cembalo hinsichtlich Obertonspektrum noch recht nahe (und klingt daher auch sehr transparent), bietet aber schon (im Umfang etwas eingeschränkt) die Dynamik des modernen Klaviers. Auch macht das Fortepiano die harmonische Struktur wesentlich deutlicher als das moderne Klavier. Hans Petermandl hat bei der Präsentation seiner CD im Herbst 2004 mehrmals darauf hingewiesen, dass er es für denkbar hält, dass Bach das Fortepiano sehr wohl im Auge hatte. Dass ein Musiker wie Bach die im Fortepiano steckenden Möglichkeiten verkannt hätte, erscheint mir undenkbar.

Auf dem Fortepiano gespielt ist das Werk dadurch noch schöner als auf den beiden Alternativen, vor allem durchsichtiger gestaltbar, und so spiele ich es eben auf diesem Instrument.