



Johann Sebastian Bach wurde vor 330 Jahren geboren, heute hat er Geburtstag.

Der Klang dieses ersten Taktes des ersten Stückes des ersten Bandes des WTK wird genau einmal wiederholt: als Ziel der einleitenden Kadenz in Takt 4.

Die gleiche Klangstruktur findet sich in Takt 11 auf der Quint und in Takt 19 um eine Oktav transponiert.

Den vier Takten Einleitung folgen 19 Takte mit ebensovielen verschiedenen Klängen, vom höchsten Ton des Stückes in Takt 5 (der Ambitus der Oberstimme* umfaßt 12 Töne auf der diatonischen Leiter, mithin 19 Halbtonschritte) zum engsten Klang in Takt 23.

Die Orgeltonsequenz der letzten 12 Takte gliedert sich in acht Takte g und vier Takte c – schließlich hat das Werk 48 Stücke auf 12 Tönen.

$$4 + 19 + 12 = 35$$

$$\begin{array}{r} 12 \\ 23 \\ 35 \end{array}$$

Alle drei Teile sind sowohl in sich wohlproportioniert und auf mannigfaltige Weisen geformt, als auch aufeinander bezogen: die Baßsequenz der ersten vier Takte ist die der letzten vier, sie ist der Rahmen des Stückes. Während der Mittelteil keine Klangwiederholung kennt (Strukturwiederholungen wie gesagt sehr wohl), sind die in den beiden anderen formbildend: Takt 1 und 4 zu Beginn, Takte 26/27 30/31 respective am Ende – wobei der Terminus *Wiederholung* nun nur im tatsächlich weitesten Sinn aufzufassen ist: Johann Sebastian Bach ist ein wahrhaft freier Geist – und hier, im allerersten Stück zeigt er einen unerhörten Reichtum auf allerengstem Raum: jedes Wiederholen, jedes Wiedererinnern gebiert Neues.

Spitta sagt es so:

Fern ab lag jede Vornehmthuerei, jedes Befriedigtsein durch verständnißlose Bewunderung. Die Segnungen der Kunst der Instrumentalmusik wollen mehr noch, als die jeder andern, durch ein gewisses Verstehen, durch einen höheren Grad musikalischer Cultur verdient sein; der Einzelne muß besonders zu ihnen erzogen werden, sonst verwandeln sie sich in einen Fluch, ein verweichlichendes, entsittlichendes Luxusmittel. Das wußte Bach sehr wohl. Auch sein Lehreifer ist im Grunde nur ein Ausfluß jenes einzig wahren Künstlerthums, in dessen Hand der Menschheit Würde gegeben ist, und das zwischen schön und gut keinen Unterschied kennt. Als er im Anfange des Jahres 1723 die »Inventionen und Sinfonien« zu der Form eines selbständigen Werkes redigirte, gab er ihnen folgenden Titel: »Auffrichtige Anleitung, Womit denen Liebhabern des Clavires besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreifen auch (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen«. Hier haben wir noch einmal das vollständige Glaubensbekenntniß des musikalischen Pädagogen. »Anleitung« – der lehrhafte Zweck wird aufs klarste ausgesprochen; »aufrichtige« – der wirklichen Kunst ist mit keinem Scheinwesen gedient. »Den Liebhabern des Claviers« – d.h. des Clavichords, der Grundlage des Bachschen Unterrichts, auf dem allein auch eine »cantable« – eine gesangreiche, ausdrucksvolle Art des Vortrags möglich ist; »besonders aber den Lehrbegierigen« – der strebsamen Jugend, deren Verständniß gewinnen muß, wem die Zukunft gehören soll. Stücke mit zwei, hernach mit drei obligaten Stimmen werden vorgelegt – die Ausbildung des polyphonen Spiels ist der höchste Zweck; von diesem wiederum wird Reinheit, Richtigkeit und Anmuth verlangt. Das musikalische Gedankenmaterial soll die Phantasie des Lernenden befruchten und ergiebig machen sowohl für das Extemporiren (inventiones), wie für das gesammelte und bedächtige Künstlerwerk (Composition). An der Durchführung der Gedanken endlich soll er den Organismus eines Tonstücks studiren. Wie wenig Bach der Ansicht war, ein Clavierschüler brauche nur zum Fingerkünstler abgerichtet zu werden – Clavier-Ritter pflegte er solche zu nennen –, wie er vielmehr den Spielenden zugleich zum Eindringen in Construction und Stimmung des Gespielten angeleitet, ja durch Erweckung des eignen Gestaltungsvermögens zur lebendigsten Reproduction veranlaßt wissen wollte, wird hieraus recht klar.

Die Aufgabenstellung des Wohltemperierten Klaviers ist klar:

Füge 12 Quinten in 7 Oktaven**, und das machst Du bitte mit achtundvierzig Stücken: nicht etwa „zufällig“ schreibt Bach seinen Namen in den Baß der Takte 21 – 24: f-fis-as-g ist eine der 24 möglichen Permutationen der 4 chromatischen Töne b-a-c-h, und er kennt sie selbstverständlich alle. Diese Stelle ist die einzige, die schwarze Tasten im Baß hat, und sie mündet in den einzigen Takt, der die Quinte zwischen Baß und Oberstimme bringt (hier werden Mitte und Schlußteil miteinander verschmolzen) – daß das auf der fünften Stufe geschieht, kann nicht weiter verwundern, genauso wenig wie daß ebendiese die Symmetrieachse des Stückes in Takt 18 ist, auf die, wie sollte es anders sein, die Oktavtransposition*** des ersten Klanges folgt (Takt 19).

Die neunzehn Takte der Mitte bringen – natürlich wohlverteilt auf alle Stimmen – alle zwölf Töne, und sie zeigen alle möglichen Septnonakkorde, in immer anderer Gestalt (der letzte Septnonakkord – zwei Tritoni übereinander – in Takt 28 allerdings geht nach C-Dur, und zeigt damit die Tonika unerwartet in völlig neuem Licht).

Das b aber erscheint an drei Stellen: Takt 12, 20, und 32. Geteilt durch 4 (den größten gemeinsamen Teiler) also 3, 5, und 8. Fortgesetzt wird diese Reihe in der folgenden Fuge: 8 Töne des Themas im ersten Takt, 13 im zweiten. Es ist wirklich nicht wichtig, ob Bach den Namen Fibonacci kannte oder nicht (was wurde nicht alles an Unfug darüber gesagt und – leider – geschrieben...). Bach ist am 21.3.1685 geboren, und dafür kann er nix. Rechnen jedoch – das konnte er****. Und daß sein Name 19 Buchstaben hat, wovon 11 verschieden (und aus 12 Tönen lassen sich ohne Tonwiederholung nun einmal 11 Intervalle bilden) sind, und daß sein Name sich ins Verhältnis 2:3 ordnet – $4:6 = 6:9$ – ist weniger seine Schuld als vielleicht die seiner Eltern. Und daß er sich seiner Zahlen und den Verhältnissen dieser vollkommen bewußt war und sie frei und schöpferisch gebraucht: daran sollte man sich freuen.



16 Töne, 3 Stimmen, 5 Schichten, eine Figur aus 8, 2 Mal:

21.3.1685

Die letzten vier Takte heißen:



B

A

CH

Und daß der erste Ton im Schlußakkord ausgespart wird, nimmt man – wie Alles Andre auch – als Geschenk.

Dem aufmerksamen Leser, der geneigten Leserin wird – so bleibt zu hoffen – nicht entgangen sein, daß es sich bei diesen Betrachtungen keinesfalls um irgendwelche abstrusen „Theorien“ dreht (die gibts, dem Herrgott seis getrommelt, wie Sand am Meer) – sondern konträr schlicht und ergreifend darum, was schwarz auf weiß auf dem Blatt steht (von dem es, so heißt es zumindest, zu lesen gilt).

Ich möchte jedem empfehlen, sich in dieses erste Praeludium zu versenken:

Quaerendo invenietis

* ** *** *Und er sah im strengen Licht der Sterne Greisen ähnlich einen stillen Engel: Dieser, mit dem Finger seines Blutes Kluft verzaubernd, bog sich auf sein Ohr: Vielfach sind die Ordnungen des Einen Und aus keiner fiele man ins Leere: Im Teil der 19 (Takte 5 bis 23) umfassen die Spitzen 12 diatonische Töne (a → d, Quint + Oktav), die im Teil der 12 zu 19 werden: Im Moment der Auflösung (Takt 33: Auflösen, Vereinigen und Erweitern sind ein einziger Strom und Augenblick) wird das d eine Oktav tiefer erreicht (12 + 7): Ja, Bach konnte wohl rechnen: das aber ist kaum die halbe Wahrheit: die Verschränkung der Konstruktionen (c: 1-4, 19, 35 → a, d: 5, 23, 33 – Neues bewahrt Altes) komponiert das Praeludium: auch *****

Spitta wußte darum:

Noch ein anderer Gedanke drängt sich bei diesem Ausgange des wohltemperirten Claviers von neuem auf. Wie mußte der so gar nicht auf die Theilnahme des großen musikalischen Publikums rechnen, der einem seiner vorzüglichsten Instrumentalwerke, das doch als Ganzes gedacht war, eine solche Dornenkrone aufsetzte! Was ihm ein Gott

in die tief empfindende Brust gelegt, das sagte er ohne Nebenrücksichten. An den allerkleinsten Kreis williger Schüler und verständnißvoller Freunde nur wendete er sich. Aber ihre Zustimmung, der er sicher sein durfte, verführte ihn nicht, in willkürlichen Phantasien seine Empfindungen auszugießen; die strengstmögliche Form mußte sie reinigen und verklären. Nie genug hervorzuheben ist diese wahrhaft hehre künstlerische Sittlichkeit. Es ist ungemein schwer, über die einzelnen Fugen etwas allgemein Charakterisirendes zu sagen. Ihre Formen sind mit geringen Einschränkungen dermaßen vollendet, daß sich ihr Unterscheidendes nur durch eingehende technische Analysen aller oder doch der meisten von ihnen aufzeigen läßt, was sich an dieser Stelle von selbst verbietet. Der Totalcharakter aber ist, trotz seiner ungemeinen Schärfe, dem beschreibenden Worte viel schwerer noch erreichbar, als bei andern Instrumentalwerken, wegen der hohen Idealisierung, die der Inhalt durch die Strenge der Form erfährt. Die Sage erzählt von einer im Meere versunkenen Wunderstadt: aus der Tiefe dringt noch der Glocken Ton hervor und bei stillem Wasser erblickt man durch die klare Fluth Häuser und Gassen und ein buntes, bewegtes Bild menschlichen Treibens und Leidens, aber es bleibt unerreichbar weit und jeder Griff nach ihm trübt nur und zerstört die Erscheinung. So ist es dem, der sinnend diesen Tönen lauscht. Alles was an Liebe und Haß, an Seligkeit und Schmerz durch die Brust des Tondichters zog, liegt mit seinen zufälligen und flüchtigen Anlässen tief im Grunde; leise, leise klingt es herauf, und hinabschauend durch den reinen Spiegel der Tonfluth werden wir inne, daß er lebte, litt und fröhlich war, wie wir. Nur was ihn bewegte, läßt sich nicht ergreifen. Und daß ein jeder noch das Selbsterlebte mit anheimelndem Gefühle darin begrüßen konnte, ein jeder von allen denen, die seit anderthalb hundert Jahren mit Ernst sich in dies Werk versenkten, das hat es bis auf den heutigen Tag zu einer vollströmenden Quelle der Freude, der Erhebung, der Stärkung gemacht. Ja, bei ihm gilt im vollsten Maße, was wir früher aussprachen, daß Bach seine Clavierwerke für ein ideales Instrument geschrieben habe, dessen Gewinnung erst unserer Zeit beschieden war. Ein von tiefster Wehmuth überströmender Satz wie das Cis moll-Praeludium, und dessen Fuge, durch welche Gottes Odem schaurig erhaben hindurch braust, hatten in dem Clavichord keinen irgendwie ausreichenden Interpreten. So erschließt sich erst uns die ganze Wunderpracht, welche des Meisters Phantasie erfüllte, wir hören stärker den Glockenton aus der Tiefe und deutlicher grüßen von unten die Gestalten herauf. Aber das Werk wird auch unsere Tage überdauern, es wird bleiben, so lange die Grundfesten der Kunst bestehen, auf denen Bach bauete. Es habe am Ende dieses Abschnittes seinen Platz, zum Abschiede noch einmal das Wesen der ganzen Cöthener Periode zurückspiegelnd, ihre Sinnigkeit und Stille, ihre tiefe und ernste Sammlung.

Für cp zum – nawaswohl? – Geburtstag:

Jeder Bach mündet im Meer

von

stephan

21.3.2015