

Johann Sebastian Bach
Das Wohltemperierte Clavier

András Schiff

ECM NEW SERIES

Johann Sebastian Bach
Das Wohltemperierte Clavier
Buch I / II

András Schiff, Piano

Bachs geometrische Anordnung

Von Peter Gülke

Möglicherweise beginnt die Geschichte eines Heiligtums unserer Musik in der Arreststube der Weimarer Wilhelmsburg, wo Bach im Spätherbst 1717 vier Wochen einsaß, weil er aus misslichen Verhältnissen allzu ungeduldig fortgestrebt war. Von „einem Orte ... , wo ihm Unmuth, Lange Weile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthigte“, spricht Ernst Ludwig Gerber, der es wissen musste – sein Vater war Bachs Schüler gewesen.

Wenn es so war, hätten wir damit den dritten Ansatz zu dem, was schon der 23-Jährige „Endzweck“ genannt hat – dem Vorhaben, alle ihm wichtigen Bereiche des Komponierens mit einer repräsentativen Totalität exemplarischer Lösungen zu besetzen. In Weimar machte er mit Kantaten und Orgelfugen den Anfang, in Köthen wird er es in Kammer- und Orchester-musik fortführen und im Jahre 1722 den ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* abschließen; die Rede von „Teilen“ ist irreführend, weil der zweite keine Vervollständigung, sondern eine zweite Einlösung desselben Konzepts darstellt.

Dessen kanonischer Rang hat fast vergessen lassen, was zu vergegenwärtigen wichtig erscheint: dass „wohltemperiert“ vornehmlich einen physikalischen Sachverhalt meint; dass Bach die zukunftsweisende Erkundung

bislang selten benutzter harmonischer Bereiche mithilfe der traditionellen Verbindung von Präludium und Fuge betreibt; und dass die Sammlung zunächst stärker als Lehrwerk denn als Kunstwerk rezipiert wurde.

Letzteres hätte er nicht problematisch gefunden, da sie ohnehin dem „Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio habil seyenden besonderen Zeitvertreib“ zugeordnet war. Belehrung und „Zeitvertreib“ schlossen einander nicht aus, ihre Ambivalenz hob sich im Konzept einer exemplarischen Musik auf. Wer spielend und studierend nahe dran war, hat es nie anders wahrgenommen; „das *Wohltemperierte Klavier* sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker“, heißt es in Schumanns „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“.

Mit „wohltemperiert“ war das Thema aktueller Diskussionen angesprochen. So makellos nämlich, wie der Spruch Salomonis verheißt, Gott habe „alles nach Maß, Zahl und Gewicht“ geordnet, verhält es sich im Tonreich nicht: Zur reinen Oktav, die zur Organisation einer gebrauchsfähigen Tonordnung unerlässlich ist, stehen die Schwingungsverhältnisse der übrigen reinen Intervalle quer. Setzt man reine Quinten in der Reihe C – G – d – a – e' ... übereinander, so kommt man mit der zwölften nicht bei dem c an,

das genau etliche Oktaven über dem Ton liegt, von dem man ausgegangen ist, sondern etwas darüber.

Um dem Übelstand zu begegnen, versuchte man es zunächst mit der mitteltönigen Stimmung, in der die wichtigen Töne bzw. Intervalle annähernd rein gestimmt und verbleibende Trübungen in größeren Dosen bei selten benutzten Tönen untergebracht wurden; deshalb waren Tonarten mit mehr als vier Kreuzen bzw. Been tunlichst zu meiden.

Im Jahr 1686 hatte Andreas Werckmeister – *Musicalische Temperatur* – vorgeschlagen, die Unsauberkeit in winzigen Dosen gleichmäßig auf alle Tonstufen zu verteilen. Als abstrakte Idee naheliegend, ließ sich das schon aus technischen Gründen nicht sofort durchsetzen; weil eine Nivellierung der Tonartencharaktere drohte, erschien es nicht einmal wünschenswert. „Das reine stimmen seiner Instrumente ...“, berichtete Carl Philipp Emanuel über den Vater, „war sein vornehmstes Augenmerk. Niemand konnte ihm seine Instrumente zu Dancke stimmen ... Er that alles selbst“ – und ging offenbar auf eine nur annähernd gleichstufige Temperatur aus. „Wohltemperiert“ bedeutete nicht, wie zumeist verstanden, gleichschwebend bzw. gleichstufig, sondern lediglich „gut gestimmt“.

Das *Wohltemperierte Klavier I* besiegelt also nicht den Abschluss des Kapitels, es gehört hinein; die e-Moll-Fuge der ersten Serie z.B. (=I/e) mag Bach auch deshalb zweistimmig und virtuos angelegt haben, um

wenigstens hier den prekären Dreiklang h / dis' / fis' meiden zu können; anderswo war es ohnehin nicht möglich. Im Übrigen antwortete er der Problematik in der Gleichrangigkeit, die mit der halbtönig steigenden Tonartenreihe postuliert war.

Von deren „geometrischer“ Anordnung abgesehen handelt es sich nicht um einen Zyklus, sondern um ein Kompendium. Dennoch mag der „Endzweck“ nahegelegt haben, ihr innermusikalische Gegenhalte zu verschaffen. Hierbei jedoch konnte Bach keine Linie konsequent verfolgen, nicht nur, weil er auf früher Komponiertes zurückgriff, also etliches in die Sammlung einging, bei dessen Entstehung an sie noch nicht gedacht war.

Wenn es sich dennoch einfügen ließ, so bestätigte sich auch, dass hinter Bachs Ordnung eine umfassendere stand und er diejenige „nach Maß, Zahl und Gewicht“ hier doch annähernd exemplifizieren konnte – weitergedacht, dass die Musik, als virtuell schon vorhanden, nicht *ex nihilo* neu erschaffen, sondern nur abgerufen wurde. Demnach musste er die Stimmen nicht ins polyphone Miteinander zwingen, sondern innewohnende Potentialitäten nur offenlegen.

Der spekulative Ausblick mag helfen, systemfixierte Zumutungen von der Sammlung abzuhalten – jedes Präludium, jede Fuge ist „unmittelbar zu Gott“. Systeme müssen, um als solche zu bestehen, Unpassendes ausgrenzen. Nach Maßgabe der im „Endzweck“ anvisierten Totalität jedoch

darf nichts draußen bleiben. So stellt das *Wohltemperierte Klavier* sich als Transparent dar, welches eine Ganzheit in all ihrer Vielfalt durchscheinen lässt – Stilistiken, Strukturen, Satzweisen, dicht und locker Gefügtes, Rückblicke und Ausblicke, Bewegungsformen, Affektlagen usw. Die chromatische Tonartenreihe bot sich auch an, weil sie diesen Spezifikationen wenig vorgab, am ehesten noch bei der Bevorzugung selten benutzter Tonarten und des Mollgeschlechts für außergewöhnliche Lösungen.

Nicht anders die „traditionelle“ Verbindung von Präludium und Fuge: Vor dem Hintergrund fugischer Reglements zeichnet sich besonders deutlich ab, wo und wie die erfindende Phantasie sich fügt oder distanziert; dies ergibt einen schroffen Kontrast zum Präludium, bei dem keine Struktur vorgegeben und schlechtweg alles möglich ist. Als Prä-Ludium vorbebereitend, nicht also Hauptgegenstand, wäre es auf Diskretion verpflichtet. Das wiederum passt zu lockeren Verbindlichkeiten, offenen Freiräumen, und deren exzessive Nutzung verschafft den Stücken eine Statur, die sich mit präludierender Zurücknahme selten vereinbart. Zuweilen, so im Es-Dur-Paar der ersten Serie, wiegt das Präludium fast schwerer als die Fuge.

Wenn Bach jenen Kontrast im ersten Satzpaar (I/C) exemplarisch aufspreizt – nahezu Improvisiertes gegen die nahezu dichteste Fuge –, erscheint das doppelt programmatisch: als paradigmatischer Gegensatz

ebenso wie als Eröffnung einer Reihe von 48 Stücken. Hierzu gehört wohl auch, dass im Präludium alle zwölf Töne der chromatischen Leiter erklingen und im Thema der die erste Serie beschließenden Fuge (I/h) ebenfalls. Dergestalt mag Bach auf eine – freilich eher symbolische – Klammer ausgegangen sein, um dem Eindruck einer nur an Tonarten aufgefädelten Kompilation zu begegnen. Als Bestätigung könnte gelten, dass er im zweiten Satzpaar (I/c) das Präludium im Vergleich zum ersten motivisch konkretisiert und die Fuge gegenüber der ersten auflockert, die Gegensätzlichkeit also abbaut. Derlei Befunde ziehen Fragen nach sich wie die, ob das dritte Satzpaar im zweiten Teil (II/Cis), weil das Präludium in einer frühen Fassung in C-Dur stand, möglicherweise zunächst als dessen Eröffnung geplant war und weshalb sich Bach das hochambitionierte Satzpaar II/b, dann in h-Moll, als krönenden Abschluss der zweiten Serie entgehen ließ.

Bei solchen Fragen kommt die Suche nach durchweg gültigen Maßgaben immer wieder an. Offen bleibt auch, was es bei der Zusammenstellung der ersten Serie bedeutet hat, dass an die zweite noch nicht gedacht war, der Hinblick auf repräsentative Totalität im Sinne des „Endzwecks“ also schwerer wiegen musste, und was es für die Arbeit an der zweiten bedeutete, dass das Konzept schon einmal realisiert worden war und an die Stelle der erstmaligen Anstrengung der Vergleich mit der Vorgängerin trat. Diese hatte als „Bewerbungsunterlage“ offenbar auch mit dem Interesse

am Leipziger Amt zu tun gehabt, wohingegen die zweite sich eher vor jüngeren, neuen Ufern zustrebenden Zeitgenossen behaupten musste. Tatsächlich stellt sie sich als die buntere Sammlung dar, Anpassungen früherer Stücke begegnen seltener, weil diese tauglich erschienen, wie sie waren. Auch könnten Toleranzen gegenüber Älterem, Bewährtem mitgespielt haben, wie man sie von anderen Spätwerken, etwa demjenigen Beethovens, kennt.

Immerhin hat Bach beim ersten Satzpaar (II/C), dem d-Moll-Präludium, und bei den Fugen in e-Moll, G- und As-Dur weit zurückliegende Fassungen erweitert; insgesamt aber geschah es seltener als zwanzig Jahre zuvor. Durchweg trägt die Revision in größeren Dimensionen, Korrekturen und substanziellen Anreicherungen dem neuen Repräsentativanspruch Rechnung, so, wenn Bach das d-Moll-Präludium um fast die Hälfte mit neuer Motivik und einen toccatahaften Schluss oder im e-Moll-Präludium eine als *presto* ausgewiesene Stretta ergänzt, außerdem um eine kantable Oberstimme; im As-Dur-Präludium reduziert er den Selbstlauf der Sechzehntel und bringt latente Entsprechungen zum Vorschein. Nicht selten verschiebt er in strukturellen „Dramatisierungen“ und rhetorischen Bedingungen den Charakter in Richtung Vortragsstück.

Wie immer die Aufnahme in die Sammlung eine „Fassung letzter Hand“ suggerieren möge, es darf nicht vergessen werden, dass frühere Versionen

innerhalb damaliger Konstellationen ebenso „endgültig“ erschienen. Weil sich viele Spuren unablässig fortgeführter Weiterarbeit finden und kaum vorstellbar erscheint, dass eine vom alten Bach definitiv verabschiedete Fassung verloren sein könnte, bestätigt die – zwar lückenhafte – Quellenlage der zweiten Serie ein *work in progress*.

Neben dem Vergleich mit Wilhelm Friedemanns *Clavier-Büchlein* belegen das auch die Transpositionen, besonders die von gängigen in riskante Tonarten, umso mehr, als Bach an anderer Stelle nicht nur dem Eigencharakter, sondern – etwa bei phrygischen Einschlägen in der e-Moll-Fuge der ersten Serie – gar der Vorgeschichte Reverenz erweist. Im zweiten Teil standen die Frühfassung der As-Dur-Fuge zunächst in F, das Cis-Dur-Präludium wahrscheinlich in C, wohl auch dasjenige der ersten Serie; Ähnliches lässt sich dort für die Präludien in es- und gis-Moll bzw. Fis-Dur (erst in e und g bzw. F?) vermuten, in der zweiten Serie die in es- und gis-Moll bzw. H-Dur (erst in e und g bzw. C?). Mit Berufungen auf Tonartcharaktere sollten wir also vorsichtig sein.

Ähnlich war es um eine Frage bestellt, mit der Bach spätestens seit den Weimarer Orgelkompositionen zu tun hatte: Wie notwendig folgt diese Fuge diesem Präludium, geht jenes Präludium jener Fuge voraus, reicht die Gemeinsamkeit der Tonart als Garantie der Zusammengehörigkeit aus? Die Satzpaare II/G und II/As sind erst spät so zusammengekommen, wie

wir sie kennen. An die unterschiedliche Gewichtung von Prä-Ludium und Hauptsache hielt Bachs Phantasie sich selten, und der individuelle Zugschnitt der Stücke erschwert hier wie dort verbindliche Maßgaben ohnehin. Die Polyphonie mancher Präludien fällt strenger aus als die der zugehörigen Fugen, beim Satzpaar I/Es mit dem wohl von der Orgel herübergeholt, „voreilig“ strenge Fuge präsentierenden Präludium erscheinen die Gewichte vertauscht, manches Thema eines Präludiums (u.a. II/b) würde beinahe als das einer Fuge taugen, manches Fugenthema (u.a. II/F, G, gis, B, h) für ein Präludium.

Bei der Bestimmung von Präludentypen tun sich Kommentare schwer. Am ehesten leuchtet als eigene Kategorie das „Klangflächenpräludium“ ein; mit einem solchen eröffnet Bach die Sammlung, befindet sich aber schon beim vierten (I/cis), einem expressiven, nahezu unendliche Melodie ausspinnenden Stück auf anderen Wegen. Streng polyphone Sätze wechseln mit kokett verspielten, toccatahaft hingeworfene (I/B) mit Kombinationen im dreifachen Kontrapunkt (I/A), leicht spielbare (I/G, II/H usw.) mit klavieristisch virtuos, Assoziationen mit Pastorale (I/E), Allemande (II/g), Passepied oder Gigue mit solchen französischer Overtüren (II/Fis), mit Triosonaten (II/E) oder Konzertsatz-Miniaturen (I/As, II/D) im italienischen *gusto*, affektiv geschwellte (II/f) mit vorsätzlich didaktischen Inventionen, „galant“ Intoniertes (II/Es) mit Anklängen an den

stile antico; die Satzweise changiert zwischen streng durchgehaltenen Duos (II/a) und expressiver, zum vollgriffigen Akkord hintreibender Stimmvermehrung (I/f): Insgesamt ein enzyklopädischer Katalog, bei dem keine derzeit gebräuchliche Prägung ausgelassen scheint.

Ebenso die Fugen. Wie immer ihre Reglements die Vorstellung begünstigen, mit der Formulierung des Themas sei weitgehend über Charakter und Verlauf entschieden, und obwohl Bach sich freute, wenn die Söhne vorauswussten, wie ein bestimmtes Thema zu behandeln sei – bei näherem Hinblick zeigt sich, dass er die Spielräume auch hier exzessiv nutzt und allem Selbstlauf des fugischen Getriebes entgegenwirkt. Bis hin zu 24/16 sind fast alle Taktarten vertreten, die Bandbreite reicht von zwei- bis zu fünfstimmigen, von „Schulbuchfugen“ (u.a. I/a und h, II/D) bis zu solchen, die vom Thema wegzustreben, es geradehin zu vergessen scheinen (I/D, II/F), von traditionsschwer daherkommenden zu Sätzen, deren Themenzuschnitt zu polyphoner Verarbeitung quersteht, sei es, dass die Themen als Charaktere woanders zu Hause (u.a. I/Cis, G und B, II/Cis und h) oder so umfangreich sind, dass für Zwischenspiele kaum Platz bleibt.

Alcune licenze, die Beethoven in seinem op. 106 reklamierte, als erlaube die Fugenform keine solchen, begegnen massenweise. Dennoch hat das Gesetzhafte, das Wunder der mit sich selbst ins Gespräch gebrachten *subiecta* den Eindruck verständlicherweise dominiert und tut es zu Lasten von Cha-

rakteren, Ausdruckslagen bis hin zu augenzwinkernden Hintergehungen von Reglements und Hör-Erwartungen bis heute. Wie sehr wir uns das auch vor Augen halten – allemal hören wir zunächst historischen Abstand, Stilistik, Machart und erst dahinter das, was einst wichtiger war.

Um die Struktur der Fuge weniger als Ziel- denn als Ausgangspunkt zu begreifen, sollten wir die Stücke ins Gespräch zwischen Bach und seinen Schülern hineindenken. Es begänne bei „anheimelnden“ Themen, anhand derer er gelenkigen, auch jüngeren Ohren gefälligen Kontrapunkt demonstriert (u.a. I/Es, E, e, F und Fis, II/G) und ihnen zuliebe Komplizierungen in Engführungen, Umkehrungen, Vergrößerungen der Notenwerte etc. meidet; mit denen traktiert er die Adepten anderwärts (u.a. I/cis, fis und b, II/E etc.) – und zeigt (besonders I/b), dass man auf Demonstrationen eigenen Könnens anhand von Manipulationen, die in Reichweite liegen, auch einmal verzichten sollte. An großspurig-barocken Auftritten (II/D) mögen sie ihre Freude gehabt haben, an rhythmisch kniffligen Verläufen (II/e), die bei Fermaten oder jähen Verlangsamungen erst wieder zu Atem kommen, ebenso an wohlfeilen Lösungen mit versatzstückhaft disponierten Komplexen (I/F, II/Fis) oder Regelwidrigkeiten, wenn eine Stimme, nachdem sie pausiert hat, nicht mit dem Thema einsetzt (I/G), oder in eine dramatische Steigerung mehr Stimmen einfallen, als die Fuge exponiert hat (u.a. I/a, II/g).

Heitere Psychologie redet mit, wo Zwischenspiele nach arg verknотeten Durchführungen überdeutlich Entspannung signalisieren (u.a. I/f); wenn Themen erscheinen, wo man sie nicht erwartet, bzw. ausbleiben, wo sie fällig wären (u.a. I/Fis); wenn verzierte oder fragmentierte Themen voraussetzen, man kenne das Original gut genug, damit sie auch so als Bezugspunkt taugen (I/F); wenn die Musik sich auf längere Strecken, zuweilen in Kanonführungen, anderen Prägungen zuwendet und das Thema wie durch eine Intervention wieder in seine Rechte eingesetzt (u.a. II/F) oder der Eindruck erweckt wird, die Musik laufe aus dem Ruder und werde nur mit knapper Not eingefangen (II/es und B); wenn eine Fuge mit einer Engführung eröffnet wird, also keine Zeit hat, das erste Thema zunächst regelmäßig zu exponieren, weil in der Tripelfuge noch zwei andere warten (I/A).

Den beiden letztgenannten Fugen gibt Bach Taktarten vor (6/16 bzw. 9/8), bei denen es besonders starken Profils bedarf, damit die Prägung sich im „Einheitsablauf“ behaupten, über ihn hinausragen kann. Fünf Quartaufschläge im Thema der A-Dur-Fuge (I) reichen hierfür nicht aus, in der As-Dur-Fuge der ersten Serie gibt es kaum einen Takt ohne die thematisch gesetzte gezackte Kontur. Dies erschwert die Unterscheidung von Durchführung und „Zwischenspiel“ – die Benennungen waren zu Bachs Zeit noch nicht gebräuchlich. Indes macht das Hin und Her zwischen ihnen,

d. h. zwischen strenger und lockerer Bindung ans Thema wesentlich den „Atem“ der Form aus. Auf dessen Wahrnehmung ist der Hörer umso mehr angewiesen, als die Verfolgung schon drei parallel laufender Stimmen kaum möglich ist und wir, wenn das Miteinander undurchdringlich wird, desto eher im Nacheinander Halt suchen.

Hierüber freilich darf die enorme Kraft der Geradlinigkeit nicht vergessen werden, die den Entfaltungen *ex uno* innewohnt, das im thematischen Selbstgespräch auf gleicher Spannungshöhe gehaltene Beieinander von Identität und Prozessualität. Nicht nur dank des suggestiv auf-, dann absteigenden Themas der fis-Moll-Fuge (II) bleiben wir auf deren Nachvollzug fixiert. Erst recht gilt das für dezidiert traditionell intonierte Fugen (u. a. I/cis und b, II/Es und B), ganz und gar für den *stile antico* der E-Dur-Fuge (II). Der Richtstuhl eines verpflichtenden Erbes, vor dem Bach sich damit befand, war damals wichtiger als Historizität und Stilik: Die Unterscheidung bedarf der Betonung, weil jene damals geringer wogen als heute angesichts der Gegenwart von Musik etlicher Stilepochen. Seinerzeit gab es *cum grano salis* nur „moderne“ Musik; was am ehesten eine Ausnahme bildete – Choräle und der Palestrinastil –, hatte festen Ort und Rahmen und war damit fast „von heute“. Das Thema der E-Dur-Fuge schreibt sich über viele Zwischenstationen von der Gregorianik her, die zugehörige Fuge mutet wie eine auf direkteste Aneignung, zugleich auf ein

Substrat versessene Lektüre der Alten, wie „wiedererlangte Zeitgenossenschaft“ (George Steiner) an.

Zur Hervorhebung der dennoch merkbaren Sonderstellung der letztgenannten Fugen tragen die Präludien bei, im Falle der Es- und E-Dur-Fugen (II), ausgemacht moderne. Der cis-Moll-Tripelfuge (I) geht ein unablässig die Anfangswendung umkreisendes, „formlos“ dahingespinnenes Präludium voraus, weitab von einer Disziplin, die die Fuge danach umso nachdrücklicher postuliert. Zur nahtlos geflochtenen Polyphonie der *Fuga a 5 voci* in b-Moll (I) führt eines der modernsten Stücke der Sammlung hin, eine emotional crescendierende, an einer Fermaten-Barriere auflauende Entwicklung, wonach die eingeführt einsetzende Fuge wiederum ordnende Einkehr und Sammlung artikuliert. Wieder anders das b-Moll-Satzpaar der zweiten Serie: Unzweideutig stand beim Präludium eine Fuge Pate, deren Gerüst immerfort durchscheint. Allerdings geht ihr gegen Ende das Thema verloren, so dass die „eigentliche“ Fuge auch hier als disziplinierende Instanz auftreten kann, ein Muster klaren Aufbaus: Ihr erster Großabschnitt besteht aus 26 mit dem Thema in Grundgestalt beschäftigten Takten und 15 von Engführungen bestimmten, der zweite, der Umkehrung des Themas gewidmet, aus 25 und 13 in gleicher Aufteilung; der dritte kombiniert Grundgestalt und Umkehrung in Engführungen und kulminiert in parallel eingeführten Sexten und Terzen.

Stile antico bzw. die Annäherungen an ihn betreffen Blickrichtung, „Ton“, Mittel, nicht aber die Konfiguration im Einzelnen; bei dieser spricht hinter aller Bezugnahme der Standort des Komponierenden, i.e. dieser selbst mit. Die Alten, die Bach im Auge hat, hätten die Fugen so nicht schreiben, solche durch Abstand gefilterten Destillate nicht liefern können.

*

An ein bestimmtes Instrument war nicht gedacht, „Clavier“ meinte damals, wofern nicht lediglich „Tastatur“, jedes Tasteninstrument – Clavichord, Cembalo, Hammerklavier und Orgel. Manche auffällige Vermeidung von Tönen jenseits von c⁴ als der üblichen Obergrenze deutet auf entsprechende Rücksichtnahmen hin, kann jedoch auch von früheren Fassungen herrühren. Die in Basslage lang liegenden A am Ende des a-Moll-Präludiums, mehr noch der zugehörigen Fuge (I) scheinen der Orgel oder auch dem Pedalcembalo oder -flügel zgedacht, sind anderswo jedenfalls nicht realisierbar und könnten als Indiz gelten, zumal auch andere Stücke orgelgemäß anmuten – wieder andere allerdings ausgemacht klavieristisch.

Nahtlose Angemessenheit des Komponierten ans Instrument zu erwarten, ist ohnehin falsch, sie gehört späteren Zeiten ebenso an wie Hinweise auf Tempi, Dynamik und Artikulation; hier begegnen sie nur ausnahmsweise. Insofern liegt das *Wohltemperierte Klavier* als freischwebendes, dem

Musizierenden anheimgegebenes Angebot auf halbem Wege zur *Kunst der Fuge* und zu den Kanons des *Musikalischen Opfers*. Dass instrumentaltechnische Erkundungen z.B. in Klangflächenpräludien obenan stehen und kompositorische Konzepte in den Hintergrund treten, ging durchaus mit strukturellen, nicht umsetzbaren Details zusammen – welch ein Vertrauen in die Tragkraft immanenter Stimmigkeiten, die auf die Materialität des Klingenden nicht angewiesen ist!

In der Fuge freilich betraf es eine Struktur, bei der die Schönberg-Unterscheidung von „Was es ist“ und „Wie es gemacht ist“ kaum verfängt: Unablässig lädt die Machart zur Verfolgung der Stimmverläufe ein und verwehrt dem Hörenden, sich lediglich dem Pauschaleindruck, der Aura der Musik hinzugeben, zu ignorieren, wie das polyphone Gespräch sich fügt, „wie es gemacht ist“. Dies bestätigen noch die instrumentalen „Defizite“ – Liegetöne können nicht präsent gehalten, wichtige Passagen auf dem Cembalo nicht hervorgehoben werden; nicht zu reden von *note commune*, einzelnen Tönen, die gleichzeitig zwei Stimmverläufen angehören und im Doppelbezug nur dem sich erschließen, der den Text vor sich hat. Da selbst auf einem ideal gedachten Instrument nur ein kleiner Teil der Nuancierungen eingelöst werden könnte, zu denen die Musik einlädt, erscheinen Cembalo und Orgel, denen außer Registerwechseln enge Grenzen gesetzt sind, paradoxerweise als am ehesten angemessen – entgegen

der wenig glaubhaften Auskunft des ersten Biographen, Bach habe das Clavichord bevorzugt.

Dank jenes unrealisierbaren Überschusses erscheint Bachs Polyphonie als Exemplifizierung, als ins real Klingende hinausgeschobener Vorposten der „ewigen Harmonie“, die sich im Sinne des Goethe-Wortes „mit sich selbst unterhält“, stets dahinterliegende Sinnschichten transportiert und sich nicht in erster Linie an uns wendet, uns nicht meint. Wer nur hört, mag er noch so sehr sich konzentrieren, meditativ öffnen und wunderbare Erlebnisse haben, bleibt dennoch Zaungast – genau genommen selbst, wer den Innenraum jenes Selbstgesprächs lesend und spielend zu erreichen, sich „innigst identisch“ zu machen versucht. Wir tun gut daran, von dieser Musik nicht zu viel auf einmal zu hören, sondern jeweils Weniges immer wieder.



Senza pedale ma con tanti colori

Pianisten, die Bach spielen, werden mit manchen grundsätzlichen Fragen konfrontiert. Die Antworten darauf sind nie einfach. Zum Beispiel: Welches ist das „richtige“ Instrument für das *Wohltemperierte Clavier*? Das Clavichord, das Cembalo, die Orgel oder das Pedal-Cembalo?

Ist es erlaubt, Bach auf einem Instrument zu spielen, das er nie gekannt hatte? Wenn nicht, wen sollen wir um Erlaubnis bitten?

Was ist das richtige Tempo, der passende Charakter für ein bestimmtes Präludium – oder für eine Fuge –, und wie finden wir diese? Wie breit ist die dynamische Skala in dieser Musik, und wechselt sie von Instrument zu Instrument, von Spielort zu Spielort?

Wie soll man ein bestimmtes Fugensubjekt artikulieren, eine besondere Passage phrasieren? Braucht man mehr Verzierungen? Weniger? Gar keine? Welche Notenausgabe ist die „beste“?

Jede von diesen Fragen muss gestellt werden – und viele andere müssen es auch –, es ist notwendig, über sie nachzudenken. Sie überzeugend zu beantworten, benötigt Erfahrung, Intelligenz und, im Sinne Carl Philipp Emanuel Bachs, *buon gusto*, guten Geschmack. Entscheidungen müssen getroffen werden, es braucht Mut, um sagen zu können: So und so möchte ich dieses Stück spielen, wissend, dass es nicht allen gefallen wird.

Eines der größten Probleme scheint der Gebrauch des Pedals zu sein, und nicht nur bei Bach. Diese geniale Erfindung ermöglicht es dem Spieler, die Dämpfer zu heben, so dass die Saiten mit all den gespielten Tönen frei vibrieren können. Beethoven war der erste große Komponist, der das bewusst und kreativ verwendet hat. In seiner berühmten cis-Moll-Sonate Op.27/2 muss der gesamte erste Satz *senza sordini*, das heißt ohne Dämpfer (mit Pedal), gespielt werden. Die Wirkung ist zauberhaft; die verschiedenen Harmonien klingen zusammen in neuartigen, bis dahin nie gehörten Sonoritäten. Man könnte nun annehmen, dass Pianisten die Vorschriften von Komponisten befolgen; Beethoven war ja doch ein ganz anständiger Musiker und wusste, was er wollte. Schön wäre es, aber nein, ungefähr neunundneunzig Prozent der Interpreten ignorieren die Instruktionen des Schöpfers und wechseln bei jeder neuen Harmonie fleißig das Pedal.

WARUM? Weil es – so lautet ihr Argument – an Beethovens Hammerflügel anders geklungen hätte. Haben diese Leute auf Beethovens Broadwood-Fortepiano gespielt? Nein, sie haben es weder gehört noch gesehen, trotzdem wissen sie alles besser. Ich bin in der sonderbaren Lage, dass ich sagen kann, darauf gespielt und damit Aufnahmen gemacht zu haben. Der Ton, die Lautstärke, die Mechanik mögen verschieden sein, aber das ändert

nichts an der Aktualität der musikalischen Idee. Eine Dissonanz bleibt eine Dissonanz, bei allen Instrumenten.

Was hat das mit Bach zu tun? Ziemlich viel. An den Tasteninstrumenten seiner Zeit war das „rechte“ Pedal einfach nicht vorhanden. Das bedeutet, dass er seine Klavierstücke auf diesen Instrumenten problemlos aufführen konnte, auch ohne das nicht existierende Pedal. Daraus folgt logisch, dass die gleichen Werke auch auf dem modernen Flügel spielbar sind: mit acht Fingern, zwei Daumen – und ohne Füße. (Als einzige Ausnahme im ganzen Bachschen Klavierwerk sei die a-Moll-Fuge aus dem ersten Band erwähnt, deren letzte Takte mit zwei Händen allein nicht zu spielen sind, weil es sich vermutlich um ein Orgelstück handelt. An dieser Stelle kann man ruhig das Sostenuto-Pedal – das mittlere von den dreien – benutzen.)

Was bedeutet das also? Muss man auf dieses Juwel des Klaviers völlig verzichten? Nicht unbedingt.

Das Pedal kann intelligent und diskret verwendet werden als Hilfsmittel für den Klang, wenn man in einem Raum mit sehr trockener Akustik spielt. Doch der Schaden, den die unvorsichtige Benützung des Pedals verursachen kann, darf nicht unterschätzt werden. Das Klavier ist ja kein Automobil, wo man den rechten Fuß ständig auf dem Gaspedal halten muss. Streicher und Sänger, die das Vibrato permanent verwenden, bei jedem Ton,

sind unerträglich. Was das Vibrato für Streicher, ist das Pedal für Pianisten. Beide muss man behutsam kontrolliert benützen und immer mit Maß.

Verständlichkeit bei Bach ist wesentlich. Die Klarheit der Polyphonie und die Stimmführung müssen selbstverständlich sein, da gibt's keinen Platz für Konfusionen. In diesem Sinne ist der Pedalgebrauch akzeptabel, solange der Spieler diese Regeln respektiert. Trotzdem, tun wir der Musik einen Gefallen, wenn wir nach leichteren Lösungen suchen?

Ein perfektes Legato auf dem Klavier gibt es nicht, es ist eine Illusion. Es mit den Händen allein zu erreichen, ist viel schwerer, aber der Versuch lohnt sich. Bachs Musik ist sehr anspruchsvoll, für Spieler und Zuhörer, für Kenner und Liebhaber. Bach wollte es uns nicht leicht machen.

Neulich wurde ich von einem eminenten Pianisten-Kollegen wegen dieser meiner „Abstinenz“ vehement angegriffen. Er argumentierte, dass alle große Pianisten der Vergangenheit Bach mit viel Pedal gespielt hätten und wir ihnen folgen sollten. Seine Logik überzeugt mich nicht. Mein Lehrer und Mentor George Malcolm – ein wahrhaft großer Musiker und Cembalist – lehrte mich die Kunst des pedallosen Spiels und die Freude der Klarheit.

Dazu eine Anekdote. Ein junger Klaviervirtuose fragte ihn, ob er ihm Bachs D-Dur-Toccata vorspielen dürfe. Er sagte zu, der junge Mann nahm Platz am Klavier, mit dem Fuß auf dem rechten Pedal, er erhob seine

Hände, da schrie Malcolm laut: „Stopp!“ – „Aber Maestro, ich habe noch keinen einzigen Ton gespielt“, klagte der junge Titan. „Nein, aber Sie waren nahe genug dran.“

Für mich ist die Musik Bachs nicht nur schwarz und weiss, sie strahlt in allen Farben. In meiner Vorstellung korrespondiert jede Tonart mit einer anderen Farbe. Das *Wohltemperierte Clavier* mit seinen zweimal 24 Prä-ludien und Fugen bietet sich an für solche Phantasien. Stellen wir es uns vor. Am Anfang steht die schneeweiße Unschuld in C-Dur (nur „weiße“ Tasten). Am Schluss h-Moll, die Todestonart. Vergleichen wir die h-Moll-Fuge des ersten Bandes mit dem Kyrie der h-Moll-Messe. Das ist kohlschwarze Musik. Zwischen diesen Polen befinden sich die Zwischenfarben. Zuerst Gelb, Orange und Ocker (c-Moll bis d-Moll), dann Blau (Es-Dur bis e-Moll), Grün (F-Dur bis g-Moll), Rosa und Rot (As-Dur bis a-Moll), die zwei Braun (B-Dur und b-Moll) und Grau (H-Dur).

Selbstverständlich ist das eine sehr persönliche und willkürliche Interpretation. Manche werden sie lächerlich und kindisch finden. Wenn Sie mir aber glauben, dass Musik mehr bedeutet als eine Reihe von Noten und Tönen, dann werden Sie mir die Sünden dieser kleinen Phantasie verzeihen.

András Schiff



BUCH I

Praeludien und Fugen

BWV 846–869

I

C-Dur	1 : 48 / 1 : 54	1 / 2
c-Moll	1 : 34 / 1 : 35	3 / 4
Cis-Dur	1 : 21 / 2 : 24	5 / 6
cis-Moll	2 : 19 / 4 : 00	7 / 8
D-Dur	1 : 15 / 1 : 41	9 / 10
d-Moll	2 : 09 / 2 : 23	11 / 12
Es-Dur	3 : 43 / 1 : 31	13 / 14
es- / dis-Moll	3 : 25 / 4 : 33	15 / 16
E-Dur	1 : 18 / 1 : 05	17 / 18
e-Moll	2 : 15 / 1 : 03	19 / 20
F-Dur	0 : 56 / 1 : 18	21 / 22
f-Moll	1 : 59 / 4 : 17	23 / 24

II

Fis-Dur	1:33 / 1:58	1/2
fis-Moll	0:54 / 2:59	3/4
G-Dur	0:50 / 2:53	5/6
g-Moll	2:03 / 1:28	7/8
As-Dur	1:14 / 2:16	9/10
gis-Moll	1:31 / 2:10	11/12
A-Dur	1:13 / 2:18	13/14
a-Moll	0:56 / 4:03	15/16
B-Dur	1:14 / 1:38	17/18
b-Moll	2:34 / 2:51	19/20
H-Dur	0:56 / 2:18	21/22
h-Moll	4:35 / 6:49	23/24



© 2012 Jan Jedlička



BUCH II

Praeludien und Fugen

BWV 870–893

III

C-Dur	2:28 / 1:32	1 / 2
c-Moll	2:34 / 2:09	3 / 4
Cis-Dur	1:52 / 2:02	5 / 6
cis-Moll	3:41 / 2:15	7 / 8
D-Dur	4:55 / 2:58	9 / 10
d-Moll	1:34 / 2:10	11 / 12
Es-Dur	2:29 / 1:42	13 / 14
dis-Moll	3:42 / 3:40	15 / 16
E-Dur	4:19 / 3:06	17 / 18
e-Moll	3:09 / 2:39	19 / 20
F-Dur	3:18 / 1:45	21 / 22
f-Moll	4:08 / 1:46	23 / 24

IV

Fis-Dur	2:57 / 2:17	1/2
fis-Moll	3:03 / 4:16	3/4
G-Dur	2:22 / 1:21	5/6
g-Moll	2:39 / 2:47	7/8
As-Dur	3:19 / 2:27	9/10
gis-Moll	3:46 / 5:33	11/12
A-Dur	1:40 / 1:09	13/14
a-Moll	5:40 / 1:43	15/16
B-Dur	7:19 / 2:08	17/18
b-Moll	2:39 / 4:37	19/20
H-Dur	1:57 / 3:23	21/22
h-Moll	1:51 / 1:41	23/24

Gate and Path

By Paul Griffiths

Looking up at the sky is a very different sort of activity from looking down into a microscope. If the vocabulary of listening does not include so many different directions and dimensions, we might feel the lack of them with particular force in the face of these recordings, which bring us easily, immediately, into a world that is open to the ear in so many diverse yet convergent ways and senses. We can listen forwards, backwards, across. We can listen through and under. And we can listen up at and down into.

In all, of course, we listen to one of the central thoroughfares of western music – a collection that was studied by Mozart and Beethoven, and by virtually every composer since – and to a performer who has spent his life here. We listen to a compendium, or pair of compendia, whose origins go back to 1720, when Bach notated pieces into a little book he was using in training his eldest son, Wilhelm Friedemann, then a boy of ten. Two years later he reinscribed some items from that teaching material into a new volume, of preludes and fugues in all the major and minor keys, and called it *The Well-Tempered Clavier*. His purposes were manifold – fugal, one might say. There was the matter addressed in the title, that of finding a temperament (and we cannot be sure exactly what he had in mind) in which it would be possible to play the entire contents without retuning the instru-

ment. Then there was the educative function, to offer something, to quote the title page, ‘for the use and profit of young musicians desirous of learning as well as for the pastime of those already skilled in this study’, the training being at once, and indivisibly, in performance and composition, with examples of many different kinds of idea, texture, metre and speed, all treated, of course, with magisterial command. It is also possible, given the date, that Bach presented the book as a showpiece when he went to Leipzig in February 1723 to be interviewed for the position of cantor, which was as much a teaching post as a liturgical appointment.

Around fifteen years afterwards he decided to revisit the project and put together a whole new survey of keys and practices, which he seems not to have brought to a definitive conclusion and not to have given a title, hence its long and thoroughly just association with its predecessor as the second book of *The Well-Tempered Clavier*, the two together forming ‘the forty-eight’. His aims this time may have included that of catering for a new generation, the generation of his own younger children, among them two more who were to make their lives as composers: Johann Christoph Friedrich and Johann Christian. Conceivably he could also have been catering for a new instrument, since by this stage he had some familiarity with

the piano – which, however, needs no such justification for its fitness here. Bach's great inquiry into so many nuances, of touch, of interplay between hands and between contrapuntal lines, of character and of expressivity, has helped form keyboard technique as we know it, and his music belongs to the instrument of Beethoven, of Chopin, of Debussy, of Kurtág – especially when that instrument is played with the mastery and sensitivity displayed by Schiff in these performances. Bach's is supreme finger music, and from beginning to end Schiff makes no use of the pedals, using his hands on the keyboard to hold notes down and his control of touch to pick out resonances. Hardly less noteworthy is his floated melody and his rhythmic sense – his realization that so much of Bach's music is song or dance. Grandeur and intimacy are also here. Wit, too.

Now comes our part, to listen. Things in *The Well-Tempered Clavier* always come in pairs, but pairs that, unlike butterfly wings, display an essential asymmetry, if an asymmetry that will sound inevitable, even natural. Prelude and fugue are gate and path. The gate leads to the path, allows us to sense the path beyond it. Striding the path, we remember the gate that allowed us through. Gate, because a prelude generally has a consistency of substance, a sameness, a repeating figure, a regular rhythm of chord change, so that there is a sense of observing – of being in – one state, or of watching one object in changing light. Path, because in a fugue we follow the subject

as it travels from one voice to another, from one tonality to another, and from clarity to entrapment to renewed and reinforced clarity.

Part of the wonder of *The Well-Tempered Clavier* is, of course, in the variety of gates and paths, the former showing astonishing diversity of character: The Country Gate (I: E major, with its folksong air, sunlit but with clouds passing), The Swinging Gate (I: G major), The Trumpeter's Gate (II: D major) and The Garden Gate (I: D major), The Gate Falling (I: g-sharp minor), The Feather Gate (I: a minor) and The Labyrinth Gate (II: a minor), The Plain Wood Gate (II: e-flat major), The Dancing Gate (II: c-sharp minor), The Run to the Gate (I: c minor, II: d minor or II: e minor) and The Ride to the Gate (I: F-sharp major), The Lost Gate (I: b-flat minor or II: e-flat minor), The Open Gate (I: B major), The Gate of Gates (I: C major). There is also The Gate that is a Path that is a Gate – the prelude in the form of a fugue, so that in such cases the fugue proper has to be thoroughly different: sprightly and compact (I: E-flat major), or abrupt in rhythm, not leaning into the relative minor (I: A major). The first book's E-flat-major prelude, with its fugal part prefaced by an introduction of what will be the main theme, is also one of those few that change tack, the gate turning into a different gate, or not a gate at all, more usually with a sudden burst of speed (I: c minor; I: e minor, which is the most alarming example; and II: C-sharp major, which starts out as a rerun of a familiar

movement). Several more are gates in two sections, each repeated, a type introduced with the last prelude in the first book, to reappear ten times over in the second – not least in the one that might, for its beautiful alterations, be most appropriately styled The Double Gate (II: f minor).

It is the greater number of these duplicated preludes that changes the weight. In the first book of *The Well-Tempered Clavier* only the E-flat-major and e-minor preludes are notably longer than their fugues, and both are among the special cases just mentioned, whereas in the second book more than half the preludes exceed their fugues in length. Wholesale repetition provides an opportunity for the performer to try a subtly different approach (II: g-sharp minor); the two-part forms also signal a greater nearness to dance in this book – though by no means every two-part prelude is a dance, nor every dance a two-part prelude.

Every prelude, however, whatever its nature, is a beginning. Every prelude comes, of course, to an end, and that end is always the same – tonic harmony, tweaked into the major if necessary – and also not the same, in that every homecoming is different, depending on what travels have been made and with what thematic materials. But something, we know, will come after, and in that respect listening to a prelude has an element of listening forwards, of listening toward. Similarly, our listening to a fugue is to some degree a listening back. And there are many instances where Bach appears

to have been writing – and Schiff playing – for such directed listening. For example, the intensely affecting prelude with the wild close (I: e minor) is answered by a different kind of skirmish, with falling chromatic scales, in its fugue, which in its two-part texture, unparalleled anywhere else in the whole collection and collapsing frighteningly to one part (in octaves) at crucial junctures, has a wildness of its own. If a fugue could ever be described as savage, it would be this. Striking as this pairing is, though, there are many others (perhaps, indeed, there are forty-seven) that encourage expectant listening in the preludes and recollective listening in the fugues. Poignancy has its response in chromaticism again, but quite otherwise, in the next minor-mode pair (I: f minor), the fugue here touching all twelve notes in its first sixteen beats. To mention a few other examples, there are relations between patterns of three quavers in a reduction of metrical complexity from 12/8 to 3/8 (I: F major, the shortest pair), of motivic connection (II: e minor, II: g-sharp minor) or of a fugue seeming to take up from its prelude's close (II: F-sharp major), and, equally binding, there are contrasts of serene flow in spacious 3/2 bars with jerky energy in 6/16 (II: F major), of stateliness with the rugged (II: g minor) or of extraordinary wandering with decisiveness (II: a minor).

Another way to imagine how prelude and fugue are dissimilarities allied might be in terms of a stream or river, where listening to a prelude is

like keeping one's eyes on a stone or other object through the coursing water, while a fugue gives the experience of moving with that water. Then again, some of these fugues suggest not so much an outdoors of paths and rivers but more an interior tranquility, of like-minded companions in a small room joining to sing – to sing, as it might be, a chorale, for many of the fugues are on subjects that have the stout presence of such melodies (e.g. I: c-sharp minor, I: B major, II: C major, II: E major), though the exercise could alternatively be a folksong (I: F-sharp major, I: G major; II: g-sharp minor) or an exuberant round (I: E major, I: F major, II: E-flat major, II: g minor).

Some of the preludes have more the nature of solo arias, but others, like these fugues, evoke a close vocal gathering, and all are quite as contrapuntal as the fugues to which they lead. Playing of such clarity, and of such independent life in each of the parts, encourages us to listen through the texture, and so to listen more intently forwards and backwards as the voices recall or prompt one another. Bach's is a counterpoint not only of notes and lines and expressive gestures but also of physical movements in the hands, and he probably had no notion of listeners who were not simultaneously performers, listening with their fingers. There are places here – for example, in the f-sharp-minor prelude from the second book – where Schiff conveys this, allows us to feel the muscles in our minds. More

generally, it is a matter of omniattentive playing and thinking – the two indissoluble, as thought enacted – that projects the music so lucidly.

Contrapuntal playing invites contrapuntal listening (the fugues are normally in three parts or four, except for the already noted two-part example and a further two, also from the first book, in five parts: the c-sharp-minor and b-flat-minor), not only within each movement but across the whole realm of these works. Bach's organization of the first book, in particular, is evident: the book culminates in that first of the preludes to have two repeated panels, followed by what is by far the longest fugue – a fugue that, moreover, models the endless staircase that has brought us this far, and that could now take us on, by the same step, back to the C major of this book's opening or on to the C major of the next. It is no accident, then, when a prelude not only prepares its own fugue but recalls the last. The resemblances, however, go beyond immediate neighbours, as do the contrasts. They are there for us to discover as we listen along and across, down into and up at, these threads of time in which the humanly made could be – can be – at once marvelous and rational, cheerful and profound, domestic and sublime.

War wohl temperirte (lacten.

Praeludis . 2.

Ingen af alle Tælle i Litteris,
 Delef. tertian majoren er det de hi kald,
 samt at alle tertian minorem er de.

[illegible]

Die von Kahl gefertigten Kopierrollen

Einzelne alphabet

and therefore

John P. ...

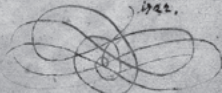
Springer, Hugh

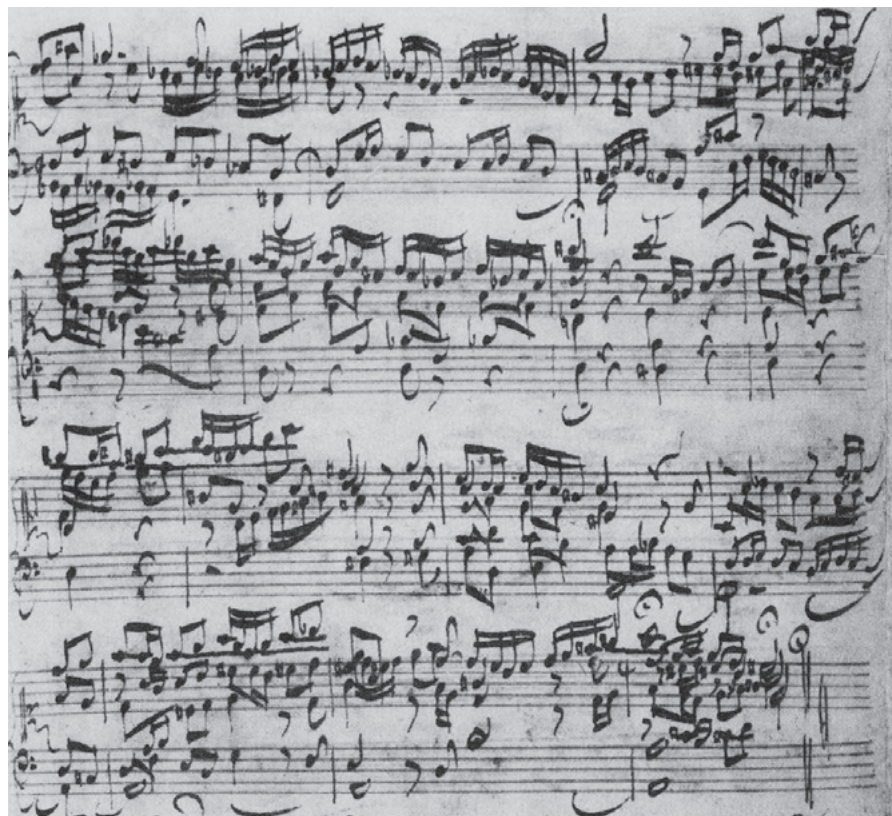
July 19, 1928,
New York

1875
 1876

1890

2. 4742.





Senza pedale ma con tanti colori

Playing Bach, pianists are confronted with various fundamental questions. The answers are never simple. For example: What is the “correct” instrument for the *Well-Tempered Clavier*? The clavichord, the harpsichord, the organ, the pedal-harpsichord?

Is it permitted to play Bach on an instrument that he couldn’t have known? If it isn’t, whose permission do we need to ask?

What is the right tempo and character for a particular prelude or fugue and how do we find it? How wide is the dynamic range in this music and does this vary from instrument to instrument, from venue to venue?

How do we phrase or articulate a certain passage or a fugal subject? Is there need for more ornamentation? For less? For none?

Which edition is the “best one”?

Each of these questions – and many more – needs to be asked and thought about. Answering them convincingly requires experience, intelligence and – to quote Carl Philipp Emanuel Bach – “buon gusto”, good taste. Decisions need to be made and it takes courage to say: this is the way I want to play this piece, knowing that it will not be to everyone’s liking.

One of the biggest problems is the sustaining pedal, and not just in Bach. This ingenious device enables the player to raise the dampers from the strings, allowing them to vibrate freely with any notes being played.

Beethoven was the first great composer who specifically asked for its application. In his c-sharp-minor Sonata op. 27/2 the entire first movement is to be played “senza sordini”, with raised dampers (with pedal). The effect is magical, the harmonies are washed together, creating sonorities that are truly revolutionary. It would be reasonable to assume that pianists would follow what the composer had asked for; after all Beethoven was quite a decent musician and he certainly knew what he wanted. Wishful thinking, since in fact ninety-nine per cent of them fully ignore the creator’s instructions and diligently change the pedal at every change of harmony.

WHY? Because, they argue, this effect would have sounded different on Beethoven’s fortepiano than it does on its modern successor. Have these people played on Beethoven’s Broadwood? No, they certainly haven’t but they pretend to know. Well, I beg to differ because I’ve played and recorded on it. The sound, the volume and the mechanics may be different but the actual musical idea is exactly the same. A dissonance remains a dissonance, regardless of the instrument.

What does all this have to do with Bach? Quite a lot. The sustaining pedal was not at his disposal on any of the keyboard instruments of his time. That means that the pieces that he wrote could be played without the use of the pedal which didn’t exist. Consequently, the very same works can

also be played on the modern piano, with eight fingers, two thumbs and no feet. (The one exception is the a-minor fugue in Book 1 of the *Well-Tempered Clavier*; its final bars can't be played with two hands alone, this being a composition for the organ. Here the use of the sostenuto pedal – the middle one of the three – is advisable.)

Does this mean that we have to disregard this “crown jewel” of the instrument when playing Bach? Not necessarily.

It can be used intelligently and discreetly to assist the lack of sonority, especially in venues with dry acoustics. However, let's not underestimate the danger of damage that can be caused by indiscriminate use of the pedal. The piano is not an automobile, where the right foot is permanently on the accelerator pedal. When string players (and singers) use vibrato all the time, on every note, it's unbearable to listen to. The pedal is to the piano as the vibrato is to string players. Both must be applied with care, control and in moderation.

Clarity is essential with Bach, the purity of counterpoint and voice-leading must be self-evident, never muffled or confused. Thus a discreet use of the pedal is not forbidden as long as these rules are observed. The question remains whether it is beneficial to the music to look for easier solutions. A perfect legato on the piano is an impossibility and one can only create an illusion of achieving it. To attempt this with the hands alone

is much more difficult but it is well worth trying. Bach certainly didn't want his music to sound easy, it's demanding for players and listeners alike.

An eminent pianist colleague of mine recently reprimanded me for my "abstinence". His argument was that all the great pianists of the past have played Bach with lots of pedal and we must follow their example. To me this reasoning is not very convincing. The late George Malcolm, a great musician, best known as a harpsichordist, taught me to play Bach without pedal and to enjoy the delights of purity.

Once a successful young virtuoso pianist came to him asking if he could play for him Bach's D-major toccata. Malcolm agreed, the young man took his place at the keyboard, put his right foot on the pedal, raised his arms, and here Malcolm suddenly exclaimed: "Stop!" – "But I haven't played a note yet!" said the victim. "No, but you were just about going to."

To me, Bach's music is not black and white; it's full of colours. In my imagination each tonality corresponds to a colour. The *Well-Tempered Clavier* with its 24 preludes and fugues in all the major and minor keys provides an ideal opportunity for this fanciful fantasy. Let's imagine that in the beginning there was innocence and therefore C major (all white keys) is snow-white. The last piece of both books is in b minor which is the key to death. Compare the fugue of Book 1 to the Kyrie of the b-minor

Mass. This has to be pitch-black. Between these two poles we have all the other colours, first the yellows, oranges and ochre (between c minor and d minor), all the shades of blue (E-flat major to e minor), the greens (F major to g minor), pinks and reds (A-flat major to a minor), browns (B-flat major and b-flat minor), grey (B major) and finally black.

Of course this is a very personal interpretation and each of you may have a different opinion. Nevertheless if some of us happen to believe that music is more than just a series of notes and sounds, then a little bit of fantasy is welcome.

András Schiff



Recorded August 2011
Auditorio Radiotelevisione svizzera, Lugano
Tonmeister: Stephan Schellmann
Cover: Jan Jedlička
Photos: Nadia F. Romanini,
Regine Lienhard (19)
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

In collaboration with RSI Rete Due, Lugano



© 2012 ECM Records GmbH
© 2012 ECM Records GmbH
www.ecmrecords.com

ECM New Series 2270-73
476 4827