

bezug auf dynamischen und emotionellen Überschwang, auf willkürliche Tempi, agogisch--rhythmische Freiheit und Klangfarbenreichtum. Die überdimensionale Größe von Bachs und Händels Musik wird gegenwärtig von allen bulgarischen Interpreten - ob rein intuitiv, durch solide allgemeine Musikausbildung oder durch spezielles, auf eigene Faust unternommenes Bach- und Händelstudium - stets tief und möglichst objektiv empfunden und dementsprechend durch Depersonifizierung der konkreten Zeitgebundenheit irgendwie "überzeitlich" dargeboten. Und hier gelangen wir zu dem noch am Anfang angedeuteten Paradox: Bachs und Händels Werke für Klavier, Orgel, Kammerensembles, ihre Solokonzerte u. dgl. bereiten den bulgarischen Instrumentalisten merkwürdigerweise weniger Interpretationsprobleme als die zeitlich und stilistisch "nähere" Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts, obwohl es gegenwärtig noch keine ausgeprägten bulgarischen Bach- und Händelinterpreten gibt.

Die Erhabenheit und stille Größe, der innere Frieden und das Insichgekehrtsein der ewigen und universellen Musik Bachs und Händels fesselt sowohl ihre Interpreten als auch ihre Zuhörer in Bulgarien und bedeutet für sie ein tiefes seelisches Erlebnis und ein ersehntes Refugium, das geistige Kräfte für eine bessere Zukunft hervorruft und entfaltet.

Saviana Diamandi:

JOHANN SEBASTIAN BACH, DER ARCHITEKT

Betrachtungen über die Vielfalt in den "Englischen Suiten"

Das helle Scheinwerferlicht der Gegenwart erfaßt nicht nur das turbulente, atemberaubende Dasein des heutigen Menschen, sondern auch dessen verborgenes, reiches Innenleben. Es versteht sich von selbst, daß das im ständigen Wechsel befindliche Medium und ebenso all das hereinbrechende Neue, die schreienden Farben des Lebens und sogar die Ruhe des Schweigens auf den Einzelnen projiziert werden. Als Handelnder und zugleich die Gegenwart Erleidender, ohne die Möglichkeit sich auf das eigene Selbst zurückzuziehen, vermag er dennoch, sich der Vergangenheit zuzuwenden und aus dem reichen Schatz des Überlieferten (Informationen, Errungenschaften des menschlichen Denkens, Konzipierens und Schaffens) seinem Wünschen und Trachten entsprechend zu wählen. Zweifellos kristallisieren sich die wahren Werte erst in längeren Zeiträumen heraus, dennoch darf die aktive Rolle des an seiner Gegenwart gebundenen Menschen nicht außer acht gelassen werden: Dieser sichtet, ordnet und entscheidet darüber, was von dem geistigen Erbe augenblicklich verwendbar ist oder einer künftigen Epoche überlassen wird. Der stetige Wechsel ringsum und die dauernde innere Unruhe, die in den mannigfaltigen Gesichtern der heutigen Menschen ihren Ausdruck finden, das ist das 20. Jahrhundert.

Mehr als durch jedwelche andere Ausdrucksform findet der Mensch der Gegenwart durch die Musik eine vollkommene Übereinstimmung mit den überlieferten Werten, die er nicht als Zeugen der Vergangenheit sondern als sinngebenden Besitz seiner Gegenwart auffaßt. Im Lichte dieser Scheinwerfer aus der Vielfalt menschlicher Gesichter, in denen Fühlen und Denken, Unruhe und Stille, Aufruhr und Ergebenheit, Unsicherheit und Herrscherwille zum Ausdruck kommen, rückt allmählich ein Antlitz in den Vordergrund, das Antlitz von Johann Sebastian Bach. Seine Gestalt zeichnet sich immer deutlicher ab, inmitten all der Menschen, die ihn weniger mit Staunen, als freudig zur Kenntnis nehmen, den un-

sterblichen Meister, der vor 300 Jahren geboren wurde, den großen Schöpfer neuer Ausdrucksformen, der Sonorität, der Musik, mit anderen Worten: des Lebens.

Dieses lebendige Bild all dieser Gesichter, aus deren Mitte sich die Persönlichkeit des großen Denkers und Architekten Bach deutlich abhebt, hat mich, eine gewöhnliche Sterbliche des 20. Jahrhunderts, bewogen, mich an dessen Schaffen heranzuwagen, wobei ich das Glück hatte, schon ziemlich früh auf die "Englischen Suiten" mit ihren beeindruckenden Präludien zu stoßen. Der durch Informationen und Ereignisse überforderte Zeitgenosse empfindet vermutlich die gleiche große Faszination, als ob er einen Mimen vor sich hätte, der seinen Gesichtsausdruck ständig wechselt. Oder sind wir vielleicht in der Lage, die Mannigfaltigkeit der Zustände, Empfindungen, Erlebnisse unseres täglichen Lebens zu erkennen und anzuerkennen? Wir, die Vertreter der Menschheit vom Ende dieses Jahrhunderts?

Fraglos besteht das Verbindende zwischen der Ästhetik der Vergangenheit und derjenigen der Gegenwart im Kontrast. Bewegung und Stillstand, Aktivität und Passivität, Stetigkeit und Diskontinuität, Einatmen und Ausatmen, rhythmischer Wechsel des Herzschlags, sind nichts als Varianten der gleichen menschlichen Existenzform. Im übrigen scheint es so zu sein, daß die Äußerung des menschlichen Geistes mit Hilfe seiner Schöpfungen im Grunde genommen nichts anderes verfolgt, als den menschlichen Körperbau und dessen Funktionen in seiner Komplexität darzustellen. Das durch peinliche Genauigkeit der Meisterhände modellierte Tonmaterial wird zu einer wahren, sich in der Zeit entfaltenden Ausdruckform, eine Bewegung, entsprungen aus dem Kontrast des Lebens aus Impuls und Entspannung.

Nun zurück zum 16. Jahrhundert, zur Entstehungszeit der Suite, zu dem glühenden Wunsch der Musiker, das menschliche Denken auf neue Art auszudrücken, und zwar als reine Instrumentalmusik. Bereits in der ältesten Form der Suite, Pavane und Gagliarde, ist der Kontrast vorhanden, allerdings weniger hervorstechend als später, die Gagliarde ist nämlich nichts anderes als eine natürliche Fortsetzung und gleichzeitig eine Variante der vorausgehenden Pavane, wobei der Unterschied nicht nur in Zeitmaß und Metrik vorhanden ist, sondern vor allem im unterschiedlichen Charakter: Die majestätische Pavane (der Schreittanz) verwandelt sich in einen munteren Springtanz ("Hupfauft"). Doch nun weiter ins 17. Jahrhundert mit seinem neuen Formenreichtum und folglich mit seinen größeren Ausdrucksmöglichkeiten. Die je nach Ländern verschieden bezeichnete Kompositionsform (außer Suite "lessons", "Partiten", "ordres") machte eine Wandlung zur Vielfalt durch. Aus der Zweisätzigkeit wird eine Mehrsätzigkeit, es werden mehrere Tänze aneinander gereiht: Allemanden, Couranten, Cebelles, Menuette, Rigodons, Chaconnes, Horn-pipes, Rondeaux treten auf, bis sich aus der Vielzahl der Tänze die Grundform der Suite herauskristallisiert, die Folge Allemande, Courante, Sarabande und Gigue.

Wir, mit unserer heutigen Erfahrung, wissen, daß in diesem Nucleus bereits die Kontrastmöglichkeiten vorgeformt sind, wie sie später in der klassischen Sonate auftreten, jedoch mit Ausnahme der Tonalität. Denn bekanntlich weist die Suite zwar den Wechsel von Zeitmaß, Metrik, Modus und Tanztypen auf, behält jedoch eine Konstante: Die Tonart, die in der Sonate aber ständig wechselt. Außerdem müssen wir uns vor Augen halten, daß die Suite nichts anderes als eine Bilderserie ist, die Sonate aber doch eine dramatische Szenenverknüpfung. Was veranlaßt uns aber, die beiden Formen trotzdem zu vergleichen?

Fordert denn nicht die ruhige und gediegene Allemande (die Mattheson als "Ruhe des Anfangs" bezeichnete) den Kontrast durch die Courante heraus? Und gleicht sie dadurch nicht den beiden Themen der Sonatenform? Also zweier kontrastierender Gedanken, die dem gleichen Keime entspringen. Die aus Spanien stammende Sarabande aber erinnert mit ihrem

Harmoniereichum an den langsamen, nachdenklichen zweiten Sonatensatz. Die Aufspaltung der Suitengrundform durch das Einfügen anderer Tänze, der sogenannten Galanterien (Gavotte, Passepieds, Bourées) ist mit dem Überraschungseffekt des Scherzos und dem eingebauten Trio vergleichbar. Es handelt sich um einen zaghaften Versuch, das noch nicht Dagewesene effektiv, durch die bereits klassische Struktur dieser damals modernen Tänze darzustellen. Die letzte Tanzform, mit ihrem polyphonen, der Fugenexposition gleichenden Aufbau, gemahnt an das Finale, den Schlußsatz der Sonate.

Was geschah aber mit der festlichen, gemessen dahinschreitenden Pavane? Wo bleibt das Schlichte im Gegensatz zu der Konkretheit des Tanzes?

Sie tritt im 18. Jahrhundert wieder ans Tageslicht, und zwar 1725 in den sechs "Englischen Suiten" von Johann Sebastian Bach, genauer gesagt in den Einleitungssätzen, denen die Aufgabe zufällt, die stabile Grundlage für das Kommende zu schaffen. Dieses im Unterschied zu den französischen Suiten, die ohne das konzertmäßige und prägnante Einleitungsstück auskommen müssen.

Jetzt, am Ende des 20. Jahrhunderts, nachdem wir die Erfahrung der Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten durchgemacht haben, geben wir uns Rechenschaft, daß die Suite eine nahezu zyklische Entwicklung erlebt hat. Nämlich in dem Sinne, daß man von dem ursprünglichen zweiteiligen Aufbau: Pavane-Gagliarde nach ungefähr zwei Jahrhunderten aufs neue zur Zweiteiligkeit gelangt ist: Präludium (Vorspiel) und Tänze; beziehungsweise zu dem Kontrast "Einleitung-Tanzbewegung". Vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, ist diese Entwicklung mit der Reprise der Sonate zu vergleichen, die im Grunde genommen nichts anderes als eine Exposition ist, die die Erfahrung der Durchführung hinter sich hat. In diesem Sinne könnte man die "Englischen Suiten", in denen diese Kompositionsform ihren Gipfel erreicht, als eine alte Suite ansehen, vielleicht mit der Erfahrung eines Couperin, beziehungsweise dessen 23 "Kleinen Stücken" oder eines Purcell und dessen durch zahlreiche eingestreute "Galanterien" gekennzeichneten Suiten.

Gleichgültig welche der sechs "Englischen Suiten" wir auch betrachten mögen, so haben wir jedesmal den Eindruck, uns einem Gebäude mit einem vorher wohl durchdachten Plan zu nähern, einer musikalischen Struktur, in der sich in vollkommener Einheit alle Kontrastmöglichkeiten finden: Zeitmaß, Metrum, Rhythmus und selbstverständlich Thema.

Es scheint so, als ob dem Thema des prägnanten Präludiums alle anderen Tanzthemen entspringen. Nur die Ähnlichkeit ist verborgen, subtil, etwas erinnert an das vorherige Thema und das folgende verneint diese Erinnerung. Derselbe Schauspieler mit seinen vielen Gesichtern - wir wissen und fühlen es, daß es dieselbe Person ist, aber jede neue Maske bringt mit sich einen aufregenden Wechsel.

Hier ist z.B. das Thema der fünften Suite in e-Moll: Präludium, Takt 1-2 bis Takt 3, welches in der einfachen Idee eines Mustermotivs mit Sequenz, eines Auftaktes, gebildet aus zwei mit klarem, punktiertem Rhythmus wiederholten Tönen konzipiert wurde, die durch einen abfallenden Sprung zu einem Schwerpunkt (Akzent) führen. Sogar im Rahmen des Mustermotivs, erster Takt bis zweiter Takt, entsteht eine freie Sequenz, mit Verzierungen (siehe Notenbeispiel 1), wobei sich der Auftakt der Sequenz auf einer höheren Stufe und der Akzent auf einer tieferen Stufe im Vergleich zum Muster befindet. Dann kommt wieder alles einmal vier Stufen tiefer (Takt 2), da bald der Schluß des Themas die Ähnlichkeit mit dem ersten Takt nur andeutet (Notenbeispiel 2).

In der Umgebung des Allemande-Themas zeigen die wiederholten Töne und der Septimen - sowie der verminderte Quinttönsprung an, daß es bestimmt eine Ähnlichkeit gibt. Aber die wiederholten Töne kommen mit etwas Neuem: Einer der Töne ist der Auftakt, der andere der Schwerpunkt, die Betonung, der Akzent. Die thematische Substanz fließt dann in

einem Abgesang, in der Thesis, ohne Aufenthalt bis zum Schluß des Themas: Allemande, Takt 1 bis Takt 2. Dieser Idee in "Andante con moto" kommt als Antwort in "Allegro" das an die Allemande stark erinnernde Courante-Thema entgegen: Courante, Takt 1 bis Takt 2. Die wiederholten Töne haben nun wieder dieselbe Lage des Auftaktes mit seinem Schwerpunkt, ihm folgt ein stufenweiser Abgesang mit einem Septim-Sprung und einer Endung durch eine kleine Sekunde. Der Schluß des Themas ist durch große Notenwerte markiert, dabei erfolgte im Courante-Thema, im Vergleich zu dem der Allemande, eine Richtungsänderung. Nun, das ist eine Neuheit! Dazu noch der Gang des Allegros, aber auch die Konstruktionsweise der Courante mit kurzen, klaren Phrasen, als Frage und Antwort – was den Charakter dieser, sagen wir, thematischen Variation der Allemande, total ändert. Im "Sostenuto" gewinnt die Sarabande noch eine Neuigkeit: Der Auftakt fehlt (allerdings wie in den meisten Sarabanden): Sarabande, Takt 1-2. Kommt wohl die Annäherung zu den anderen Themen nicht aus der folgenden Vereinfachung (Notenbeispiel 3)? Der wiederholte Ton ist da, der verminderte Quintensprung ist vielleicht der aus dem Präludium-Thema (Praludium, Ende Takt 1 – Anfang Takt 2) und der Schluß folgt, wie in der Courante, auf zwei Tönen mit großen Notenwerten als Kontrast zu der bisherigen ganzen thematischen Bewegung. Im Gegensatz zur schäumenden Courante weist die Sarabande eine verhaltene Trauer auf, entsprungen wahrscheinlich aus dem Harmoniereichtum, aus den sequenzartigen Wiederholungen der Motive oder vielleicht aus den viertaktigen Phrasen mit ruhigen Kadenzen. Die melancholische Welt der spanischen Anmut verliert nicht ihren Reiz durch die verzierte Fassung derselben Sarabande.

Im Galanterien-Kapitel haben wir in der fünften Suite zwei Passepieds, der erste in Rondo-Form, der zweite ähnlich einem Trio, mit dem Versuch, eine dreiteilige Form zu gewinnen, natürlich monothematisch. Da haben wir auch den Moduswechsel (Passepieds 1 und Passepieds 2). Sicher, das Wiedererscheinen des Auftaktes könnte eine Wiederkehr zum ursprünglichen Thema bedeuten, aber es ist ja viel zu wenig: Die Passepieds, die mit einer großen Neuigkeit, mit einer vollkommenen Wiener-Klassik-Phrasierung als Frage und Antwort, mit dem Wunsch eines dreiteiligen Baus sowohl zwischen den zwei Passepieds als auch in ihrem Inneren kommen, stehen weit entfernt vom Thema des Präludiums oder der anderen drei Tänze (Beispiel 4). Eigentlich ist der Charakter auch spielend, lebhaft, spontan, ohne jedwelche Probleme, ohne die Sarabanden-Traurigkeit, ohne die Ruhe der Allemande und ohne das Beherrschende aus der agilen Courante. Die Galanterien bedeuten eine kleine Überraschung, einen kleinen Streich des Zeitalters der Klassik inmitten dieser barocken Aufführung.

In einem kräftigen Allegro kommt die Gigue als eine der nächsten und gleichzeitig entferntesten Variationen des ursprünglichen Themas. Aus dem Themenanfang des Präludiums (Takt 1) gelangt man zum Thema der Gigue, Takt 1 bis Takt 2. Aus den Tonsprüngen und den Sekundenschritten (Praludium, Ende Takt 1 – Anfang Takt 2) gelangt man zu einem chromatischen Abgesang (Gigue, Takt 2, 3, 4 bis Takt 5), auf eine durch einen Tonikaorgelpunkt (Note e) unterbrochene, breite Fläche. Allerdings überrascht das Klangmaterial nicht nur durch Chromatik, sondern auch durch eine ungewohnte Akzentsetzung. Man hat eher das Gefühl einer Zwei- und nicht einer Dreitaktigkeit, einer scheinbaren Verdichtung durch eine willkürliche Weglassung der Pausen und gleichzeitig durch Sequenzen, aber mit der Elimination des ersten Teiles, des Auftaktes (Notenbeispiel 5). Wahr ist es ja, daß durch eine Vereinfachung des Präludiums und des Gigue-Themas folgendes entdeckt wird (Notenbeispiel 6). Im Vergleich zu all dem, was wir bis jetzt gesehen haben, bedeutet das schmerzhaft eingreifen der Chromatik ins Thema eine reizende Neuigkeit.

Als Schlußfolgerung zu dieser zusammenfassenden Analyse betrachten wir den Kern als eine kräftige Einheit, durch die drei Elemente, die ihn verbinden: 1) die wiederholten Töne und ihre Lage als Auftakt; 2) der stufenweise Abgesang; 3) die kleine Sekunde, die zum prägnanten Element des Themas wird. Wenn wir uns nach dem Prinzip der Kontinuität und Diskontinuität, der Bewegung und des Ruhestandes leiten lassen, so bemerken wir in großen Zügen, daß der Anfang durch einen großen Notenwert bestimmt ist, wobei danach die Klangmaterie bis zu einem neuen großen Notenwert im Schluß des Themas fließt. Die letzte Tanzform weist dieselbe ununterbrochene Strömung auf, obwohl es sich am Anfang um eine - sagen wir - Überstürzung des Auftaktes handelt.

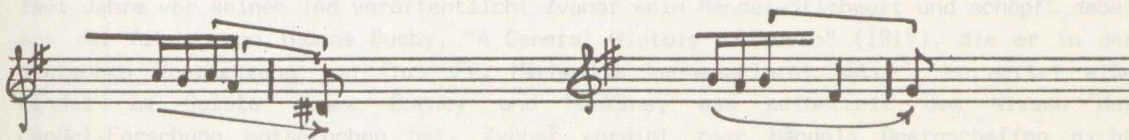
Dafür klingt das Präludiumthema mit seinem Signalcharakter und seinem stufenweisen Abgesang wie eine Diskontinuität durch ständige Ruhepunkte (Takt 1 - e; Takt 2 - dis und h). Das Präludium ist also dasjenige, welches sich von Anfang an vom Kern unterscheidet. Die Themen des Kerns weisen eine Kontinuität, die die Diskontinuität (Ruhepunkte) zu den Extremen verschoben hat, auf. Im Vergleich dazu hat das Präludiumthema eine kräftige Signalkonfiguration, bestimmt durch die vielen Ruhepunkte. Außerdem hat dieses einleitende, abstrakte instrumentale Stück einen sehr langen Atem im Vergleich zum Tanzbündel; die Präludiumsektionen alternieren wie folgt: ABBA. Die Strukturierung des Materials folgt nach der tonalen Evolution, welche nicht die normalen Grenzen des Barockzeitalters überschreitet. Wie lange man auch sucht, man findet keine weitentfernten Modulationen, sowohl im Präludium als auch in den Tänzen: Der erste Schritt ist entweder bis zur Dominante (Allemande, Sarabande, Passepieds I und II, Gigue), oder durch eine Inflexion zur parallelen Dur-Tonart (Courante), wobei man aber bis zum Schluß der ersten Sektion der ewigen Zweiteiligkeit immer wieder bei der Dominante ankommt; in der zweiten Sektion kehrt man über die Subdominante, die parallele Dur-Tonart oder wieder einmal die Dominante zurück zur Tonika. Nein, die tonale Evolution hat hier nichts Besonderes. Außerdem wäre die Information an das Publikum viel zu belastet. Es kommt sowieso in Berührung mit seinen eigenen tagtäglichen vielfältigen Empfindungen, mit seiner eigenen Kraft, die Gesichter zu ändern, als Schutz vor den starken Reizen der Umwelt.

Gleich einem großen Architekt war Bach der Schöpfer, der genau wußte, wie man ein ganzes Gebäude anhand einer einzigen Idee konzipieren kann, welcher er durch Kontrast und gleichzeitig aus ihr entsprungen, andere Ideen, andere Formen widersetzte. Ein anderes Ordnen derselben Bauelemente.

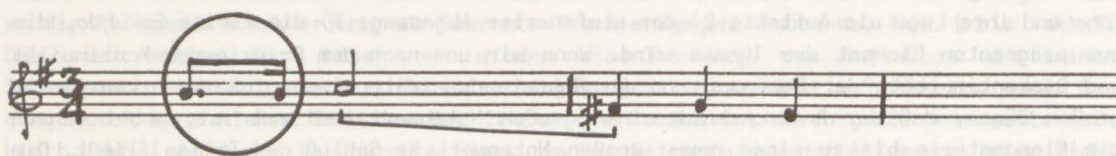
Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2



Notenbeispiel 3



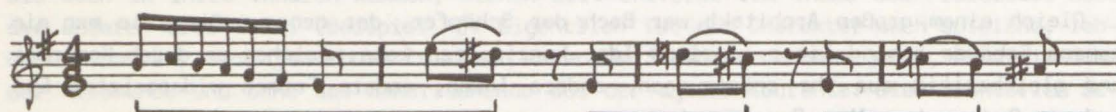
Beispiel 4

Passapied I Passapied II Passapied I

R C₁ R C₂ R a b c R C₁ R C₂ R

R = Sektion Refrain
 C = Sektion Couplet
 a = Sektion a
 (b, c) = Sektion (b, c)

Notenbeispiel 5



Notenbeispiel 6

