

## EINLEITUNG

### Entstehung

Als Bach 1723 seine Cöthener Hofstellung mit der eines Kantors und Kirchenmusikdirektors in Leipzig vertauschte — wobei es ihm anfänglich „gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capelmeister ein Cantor zu werden“ (Brief an Erdmann) —, mußte das Klavier vor den vielfältigen Amtspflichten seiner neuen Stellung zurücktreten. Immerhin gab er von 1730—1742 die vier Teile der *Clavierübung* heraus: Partiten (BWV 825—830), das Italienische Konzert, die Französische Overture (BWV 971/831), Choralvorspiele und Duette (letztere BWV 802—805) und die Goldbergvariationen (BWV 988); zu Präludium und Fuge kehrte er erst in seinem letzten Jahrzehnt zurück. Nach einer nicht nachprüfbaren Datierung auf der Abschrift von Schwencke ist die zweite Sammlung von 24 Präludien und Fugen, die später den Namen *Zweiter Teil des Wohltemperierten Klaviers* erhielt, im Jahr 1744 abgeschlossen worden. Wir sehen Bach in dieser letzten Zeit seines Lebens bestrebt, ältere Arbeiten zu sammeln, zyklische Werke neu zu schaffen (Musikalisches Opfer BWV 1079, Kunst der Fuge BWV 1080). So enthält das W. Kl. II Arbeiten, deren Entstehung sich über zwanzig Jahre verteilt, frühe und solche, die zweifellos als Spätwerke gelten können.

### Das Londoner Autograph

Lange Zeit war vom W. Kl. kein Autograph bekannt; auch die Ausgaben von Kroll (Peters und Bachgesellschaft) und Bischoff (Steingräber) konnten sich nur auf Abschriften stützen. Erst im Jahr 1896 kam ein Autograph im British Museum London ans Licht, das früher Muzio Clementi gehört hatte und nach seinem Tod von Eliza Wesley, der Tochter des Bach-Apostels Samuel Wesley, dem Museum vermacht wurde. Es besteht aus losen Doppelblättern; die Nummern 4 (cis-moll), 5 (D-dur) und 12 (f-moll) sind leider verloren. Bach hat diese Blätter weder in einen Band zusammengefaßt noch ihnen einen Gesamt-Titel gegeben.

Durch das Autograph konnten manche Unstimmigkeiten der früheren Ausgaben geklärt werden, doch behalten auch hier die Abschriften von Altnikol und Kirnberger ihren Wert, da Bach in sie noch Verbesserungen eingetragen hat.

## Stil

Aus der großen Verschiedenheit der Entstehungszeit erklärt es sich, daß das W. Kl. II keine stilistische Einheit bildet wie Teil I. Für diesen Mangel entschädigt aber der größere Reichtum an Formen, besonders der Präludien, und der hohe musikalische Gehalt einer Anzahl von Spätstücken. Da keine genaueren Anhaltspunkte gegeben sind, so läßt sich nur durch eine stilkritische Betrachtung eine gewisse chronologische Ordnung aufstellen. Früh, schon zur Zeit von W. Kl. I oder noch früher komponierte Nummern sind: 1 (C-dur), 3 (Cis-dur), 4 (nur die Fuge), 6 (Präludium), 15 (G-dur) und 17 (erster Teil der Fuge). Merkmale eines Spätstils, d. h. einer Entstehungszeit etwa zwischen 1735 und 1745 weisen auf: Nr. 4 (Präludium), Nr. 6 (Fuge), Nr. 8 (dis-moll), 12 (f-moll), 13 (Fis-dur), 14 (fis-moll), 17 (Präludium und zweiter Teil der Fuge), 21 (B-dur) und 22 (b-moll). Bei den übrigen Nummern muß die Frage unentschieden bleiben; auch die obigen Kriterien für späte Entstehung geben nur ungefähre Anhaltspunkte.

Es wird noch vieler Einzeluntersuchungen bedürfen, um in der Chronologie von II einen festen Standpunkt und gesicherte Ergebnisse zu erreichen.

## Präludien

Am deutlichsten unterscheidet sich II von I durch den größeren Reichtum der Präludien. Nicht weniger als zehn stehen in der zweigeteilten Form, für die I nur ein Beispiel (Nr. 24) bietet. Drei davon (D-dur, f-moll, B-dur) nähern sich schon weitgehend dem klassischen Sonatentyp, drei andere sind zweistimmige Inventionen (dis-moll, e-moll, a-moll), andere (c-moll, E-dur, G-dur) können mit Suiten-Sätzen verglichen werden. Von den übrigen 14 Präludien sind zwei orgelmäßig (C-dur und g-moll), zwei sind große dreistimmige Ariosi (cis-moll und fis-moll), vier haben die Form eines barocken Konzertsatzes (Es-dur, Fis-dur, As-dur, h-moll), während der ältere Typ durch die Präludien Cis-dur (mit anschließender Fughetta) und d-moll vertreten ist.

## Fugen

In II stehen 13 dreistimmige und 11 vierstimmige Fugen; daß fünf- und zweistimmige fehlen, mag Zufall sein. Auch hier ist die

formale Mannigfaltigkeit noch größer als in I. Neben Fugen von dichter kontrapunktischer Arbeit (D-dur, E-dur, fis-moll, As-dur, b-moll) stehen gelöste wie f-moll, Fis-dur, B-dur und h-moll. Vier Fugen sind Doppelfugen: cis-moll, As-dur, gis-moll und H-dur, eine (fis-moll) ist eine Tripelfuge. Auch in II werden alle Themen (mit Ausnahme der gis-moll-Fuge) tonal beantwortet; nur eines (a-moll) moduliert in die Dominante.

### Zusammenhang von Präludium und Fuge

Der Zusammenhang von Präludium und Fuge ist für II noch schwerer zu erweisen als für I. Nachweisbar ist er in den frühen, später umgearbeiteten Nr. 1 (C-dur), 3 (Cis-dur) und 15 (G-dur). Motivische Zusammenhänge bestehen zwischen Präludium und Fuge c-moll, gis-moll, A-dur, a-moll, B-dur und b-moll, schwächer auch bei Es-dur, e-moll, f-moll, fis-moll und g-moll. In einer Reihe anderer Fälle ist der innere Zusammenhang so evident, daß er nicht durch Nachweis der Substanzgemeinschaft erhärtet zu werden braucht. Auch diese Frage kann nicht generell, sondern nur von Fall zu Fall entschieden werden.

So hat jeder Teil sein eigenes Gesicht; der zweite ist nicht die Erfüllung des ersten, ist aber auch mehr als nur eine Sammlung verstreuter Arbeiten. Jeder hat Vorzüge, die der andere nicht aufweist; erst beide zusammen ergeben das Gesamtwerk der „Forty eights“, wie die Engländer I und II zusammen kurz und bündig benennen.

TEIL II

BWV 870—893

## EINLEITUNG

### Entstehung

Als Bach 1723 seine Cöthener Hofstellung mit der eines Kantors und Kirchenmusikdirektors in Leipzig vertauschte — wobei es ihm anfänglich „gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capelmeister ein Cantor zu werden“ (Brief an Erdmann) —, mußte das Klavier vor den vielfältigen Amtspflichten seiner neuen Stellung zurücktreten. Immerhin gab er von 1730—1742 die vier Teile der *Clavierübung* heraus: Partiten (BWV 825—830), das Italienische Konzert, die Französische Overture (BWV 971/831), Choralvorspiele und Duette (letztere BWV 802—805) und die Goldbergvariationen (BWV 988); zu Präludium und Fuge kehrte er erst in seinem letzten Jahrzehnt zurück. Nach einer nicht nachprüfbaren Datierung auf der Abschrift von Schwencke ist die zweite Sammlung von 24 Präludien und Fugen, die später den Namen *Zweiter Teil des Wohltemperierten Klaviers* erhielt, im Jahr 1744 abgeschlossen worden. Wir sehen Bach in dieser letzten Zeit seines Lebens bestrebt, ältere Arbeiten zu sammeln, zyklische Werke neu zu schaffen (Musikalisches Opfer BWV 1079, Kunst der Fuge BWV 1080). So enthält das W. Kl. II Arbeiten, deren Entstehung sich über zwanzig Jahre verteilt, frühe und solche, die zweifellos als Spätwerke gelten können.

### Das Londoner Autograph

Lange Zeit war vom W. Kl. kein Autograph bekannt; auch die Ausgaben von Kroll (Peters und Bachgesellschaft) und Bischoff (Steingräber) konnten sich nur auf Abschriften stützen. Erst im Jahr 1896 kam ein Autograph im British Museum London ans Licht, das früher Muzio Clementi gehört hatte und nach seinem Tod von Eliza Wesley, der Tochter des Bach-Apostels Samuel Wesley, dem Museum vermacht wurde. Es besteht aus losen Doppelblättern; die Nummern 4 (cis-moll), 5 (D-dur) und 12 (f-moll) sind leider verloren. Bach hat diese Blätter weder in einen Band zusammengefaßt noch ihnen einen Gesamt-Titel gegeben.

Durch das Autograph konnten manche Unstimmigkeiten der früheren Ausgaben geklärt werden, doch behalten auch hier die Abschriften von Altnikol und Kirnberger ihren Wert, da Bach in sie noch Verbesserungen eingetragen hat.

## Stil

Aus der großen Verschiedenheit der Entstehungszeit erklärt es sich, daß das W. Kl. II keine stilistische Einheit bildet wie Teil I. Für diesen Mangel entschädigt aber der größere Reichtum an Formen, besonders der Präludien, und der hohe musikalische Gehalt einer Anzahl von Spätstücken. Da keine genaueren Anhaltspunkte gegeben sind, so läßt sich nur durch eine stilkritische Betrachtung eine gewisse chronologische Ordnung aufstellen. Früh, schon zur Zeit von W. Kl. I oder noch früher komponierte Nummern sind: 1 (C-dur), 3 (Cis-dur), 4 (nur die Fuge), 6 (Präludium), 15 (G-dur) und 17 (erster Teil der Fuge). Merkmale eines Spätstils, d. h. einer Entstehungszeit etwa zwischen 1735 und 1745 weisen auf: Nr. 4 (Präludium), Nr. 6 (Fuge), Nr. 8 (dis-moll), 12 (f-moll), 13 (Fis-dur), 14 (fis-moll), 17 (Präludium und zweiter Teil der Fuge), 21 (B-dur) und 22 (b-moll). Bei den übrigen Nummern muß die Frage unentschieden bleiben; auch die obigen Kriterien für späte Entstehung geben nur ungefähre Anhaltspunkte.

Es wird noch vieler Einzeluntersuchungen bedürfen, um in der Chronologie von II einen festen Standpunkt und gesicherte Ergebnisse zu erreichen.

## Präludien

Am deutlichsten unterscheidet sich II von I durch den größeren Reichtum der Präludien. Nicht weniger als zehn stehen in der zweigeteilten Form, für die I nur ein Beispiel (Nr. 24) bietet. Drei davon (D-dur, f-moll, B-dur) nähern sich schon weitgehend dem klassischen Sonatentyp, drei andere sind zweistimmige Inventionen (dis-moll, e-moll, a-moll), andere (c-moll, E-dur, G-dur) können mit Suiten-Sätzen verglichen werden. Von den übrigen 14 Präludien sind zwei orgelmäßig (C-dur und g-moll), zwei sind große dreistimmige Ariosi (cis-moll und fis-moll), vier haben die Form eines barocken Konzertsatzes (Es-dur, Fis-dur, As-dur, h-moll), während der ältere Typ durch die Präludien Cis-dur (mit anschließender Fughetta) und d-moll vertreten ist.

## Fugen

In II stehen 13 dreistimmige und 11 vierstimmige Fugen; daß fünf- und zweistimmige fehlen, mag Zufall sein. Auch hier ist die

formale Mannigfaltigkeit noch größer als in I. Neben Fugen von dichter kontrapunktischer Arbeit (D-dur, E-dur, fis-moll, As-dur, b-moll) stehen gelöste wie f-moll, Fis-dur, B-dur und h-moll. Vier Fugen sind Doppelfugen: cis-moll, As-dur, gis-moll und H-dur, eine (fis-moll) ist eine Tripelfuge. Auch in II werden alle Themen (mit Ausnahme der gis-moll-Fuge) tonal beantwortet; nur eines (a-moll) moduliert in die Dominante.

### Zusammenhang von Präludium und Fuge

Der Zusammenhang von Präludium und Fuge ist für II noch schwerer zu erweisen als für I. Nachweisbar ist er in den frühen, später umgearbeiteten Nr. 1 (C-dur), 3 (Cis-dur) und 15 (G-dur). Motivische Zusammenhänge bestehen zwischen Präludium und Fuge c-moll, gis-moll, A-dur, a-moll, B-dur und b-moll, schwächer auch bei Es-dur, e-moll, f-moll, fis-moll und g-moll. In einer Reihe anderer Fälle ist der innere Zusammenhang so evident, daß er nicht durch Nachweis der Substanzgemeinschaft erhärtet zu werden braucht. Auch diese Frage kann nicht generell, sondern nur von Fall zu Fall entschieden werden.

So hat jeder Teil sein eigenes Gesicht; der zweite ist nicht die Erfüllung des ersten, ist aber auch mehr als nur eine Sammlung verstreuter Arbeiten. Jeder hat Vorzüge, die der andere nicht aufweist; erst beide zusammen ergeben das Gesamtwerk der „Forty eights“, wie die Engländer I und II zusammen kurz und bündig benennen.

## NR. 1 C-DUR II · BWV 870

## Präludium



Bach eröffnet den zweiten Teil seines Werks im Gegensatz zum ersten mit einem festlichen Präludium, bei dem man an ein „Praeludium pro Organo Pleno“ sich erinnert fühlt, und in der Tat hat es zu dem Orgel-Präludium C-dur (BWV 545) nahe Beziehungen. So, wie es jetzt im W. Kl. steht, hat es eine reiche Vergangenheit hinter sich. Seine früheste Gestalt kennen wir durch eine Abschrift von Kellner (BWV 870a, Präludium 1a), die das Datum „3. Juli 1726“ trägt; es ist aber wahrscheinlich schon in den ersten Cöthener Jahren Bachs komponiert worden. Es zählte nur 17 Takte (ich habe es in dieser Fassung in meine *Orgelvorspiele alter Meister in allen Tonarten* aufgenommen). Für das W. Kl. erweiterte es Bach auf den doppelten Umfang, indem er eine Reprise von der Unterdominante aus einfügte (vgl. I, 5); die Takte 20–31 entsprechen T. 5–16. Es wird, wie das angeführte Orgelpräludium, durch drei Takte Orgelpunkt der Tonika eingeleitet und ebenso beschlossen. Diese zweite Fassung (BWV 870b, Präludium 1b), die in Bachs Autograph steht, wurde noch einmal wesentlich überarbeitet, indem an vielen Stellen die Figuration — ähnlich wie bei der Cis-dur-Fuge II — in Zweiunddreißigstel verwandelt wurde. Diese Fassung (BWV 870, Präludium 1), nach der das Präludium heute allgemein gespielt wird, ist uns durch die Abschrift von Altnikol überliefert, doch kann neben ihr auch die einfachere des Autographs bestehen. Ich habe daher in meiner Urtextausgabe des W. Kl. II (Edition Peters Nr. 4691b) beide Fassungen mitgeteilt sowie im Anhang zum erstenmal eine von Bach später verworfene Fassung der Takte 15–19. Die Technik des Präludiums ist die einer „Toccata di durezza e ligature“, einer aus verschlungenen Harmoniefolgen bestehenden Improvisation. Bach bringt den harmonischen Satz durch Aufspaltung in eine Bewegung, an der alle Stimmen teilhaben, so daß keine so selbständig ist wie in einer Fuge oder in einem Orgelsatz: An mehreren Stellen (T. 5, 8, 20, 22) geht der Tenor unversehens in den Baß über, die einzelnen Stimmen sind Teile einer übergeordneten Harmonie. Mit der Fuge scheint das Präludium in einem unvereinbaren Gegensatz zu stehen. Sie ist aber trotz ihrer



Tonleitern der rechten abwärts wird er eingebogen unter den dritten gesetzt.)

Vortrag: Um die Fuge mit dem Präludium zu einer Einheit zu verbinden, nehme man das Zeitmaß genau doppelt so rasch. Sie darf nicht zu leicht und tänzerisch aufgefaßt werden, sondern muß mit einem gewissen männlichen Humor wiedergegeben werden, die Haupt- und Zwischensätze sind deutlich gegeneinander abzusetzen. ♩ = 108–116

NR. 2 C-MOLL II · BWV 871

Präludium



Das Präludium kann von zwei verschiedenen Seiten her bewertet werden: als Tanzsatz und als zweistimmige Invention. Als Tanzsatz steht es den Allemanden in den Suiten Bachs nahe, da es aus zwei wiederholten Teilen von  $12 + 16$  Takten besteht (vgl. die Allemande der 6. Französischen Suite BWV 817), doch fehlt der charakteristische Sechzehntel-Auftakt. Wie in den meisten Suitensätzen, so ist auch hier der Aufbau im Großen regelmäßig, im Kleinen aber zuweilen unregelmäßig. So besteht der erste Teil des Präludiums aus  $4 + 4\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} = 12$  Takten, der zweite aus  $4 + 5 + 4 + 3 = 16$  Takten. In der Technik seines Baus ist das Präludium eine zweistimmige Invention. Ihr Doppelthema (die rollenden Sechzehntel und die hüpfenden Achtel) wird in T. 2 umgekehrt, in T. 3 und 4 fortgesponnen, dann leiten Sequenzen zum Abschluß nach Es-dur. Der zweite Teil variiert und erweitert den ersten.

Mit der Fuge hängt das Präludium eng zusammen. Reduziert man in beiden die Sechzehntel auf Achtel,



so liegt das klar zutage. Zudem sind beide zweiteilig und haben die gleiche Zahl von Takten (28).

Um diesen Zusammenhang zu betonen, und um das Präludium vor einer zu etudenmäßigen Wiedergabe zu bewahren, sollte man es nicht zu rasch, sondern mit ruhiger, etwas besinnlicher Anmut spielen. ♩ = 76–84

## Fuga à 4



Das schlichte, unscheinbare Thema scheint auf den Stil vorbachischer Meister hinzuweisen und wenig Individualität zu besitzen, es ist aber in seiner Einfachheit von einer inneren Kraft, die schon auf die Kunst der Fuge (BWV 1080) hindeutet. Die Fuge bleibt lange Zeit dreistimmig; die unterste Stimme wird bald als Baß, bald als Tenor behandelt. Erst in T. 19 tritt der wirkliche Baß mit dem vergrößerten Thema ein und macht sie vierstimmig. Dieses Aufsparen des Basses, der erst spät, dann aber mit um so größerer Bedeutung eintritt, hat die Fuge mit der großen Orgelfuge C-dur (BWV 547) gemeinsam, die lange Zeit vierstimmig bleibt, ehe der Baß mit dem Thema in der Vergrößerung einsetzt und sie zu einem unvorstellbaren Höhepunkt emporreißt. In bescheidenerer Weise sehen wir dasselbe hier. In ihrem ersten Teil (T. 1–14) ist die thematische Arbeit schon so konzentriert, daß für einen eigenen Kontrapunkt kein Raum ist. In der aufsteigenden Linie des Basses (T. 5) und der Gegenbewegung des Soprans (T. 6) ist der Anfang des Themas umgestellt enthalten:



und auch in T. 7 hören wir im Alt Anspielungen auf das Thema.



In T. 8 und 9 ist die Baßführung dem Thema entnommen und verzahnt sich mit dem Sopran, aber dies alles stellt nur ein Vorspiel zum zweiten Teil dar, der durch eine altmeisterliche dreifache Engführung eröffnet wird: Das Thema im Sopran wird mit seiner Vergrößerung im Alt und seiner Umkehrung im Tenor kontrapunktiert (T. 14–16).



Von da ab setzen die Engführungen nicht mehr aus: T. 16/17 werden Alt, Sopran und Tenor enggeführt, T. 17/18 Sopran (drittletzte Note von T. 17) mit Alt (die harmonische Härte dieser Stelle haben spätere Abschreiber zu mildern versucht, indem sie in T. 18 im Tenor und Sopran *as'* und *des''* statt *a'* und *d''* setzten). Nun erst setzt der Baß wie auf dem Pedal einer Orgel mit großen Notenwerten ein, fügt gleich noch zwei Themeneinsätze in umgekehrter und in gerader Richtung dazu (T. 21 und 22) und leitet die Fuge in Takt 23 Mitte zum Schluß. Aber Bach kann da noch nicht aufhören. Er fügt eine Coda mit Engführungen von Alt und Sopran nach zwei Achteln, dann von Sopran (letztes Achtel von T. 24) und Alt (2. Achtel in Takt 25), dann von Baß und Alt gleichzeitig (T. 26) hinzu und bekräftigt dies gar nicht fugenmäßig mit einem markanten Schluß, und zwar in Moll! So wächst die Fuge in ihrem zweiten Teil zu einer Größe, die der erste noch nicht ahnen ließ.

Vortrag: Gebunden (keine Zäsur im Thema), streng, reflektierend.  
 ♩ = 58–63

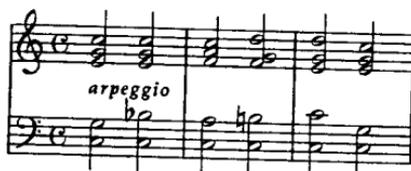
### NR. 3 CIS-DUR II · BWV 872

Beide Stücke gehen auf frühe Arbeiten zurück und sind vielleicht noch vor dem ersten Teil des W. Kl. entstanden. Sie wurden zur Aufnahme in II weitgehend überarbeitet.

#### Präludium



Das Präludium ist uns in seiner ersten Gestalt (BWV 872 a, Präludium 3 a) durch eine Abschrift von Kellner überliefert, in der es in C-dur steht und die Harmonien, ähnlich wie in der Einleitung der a-moll-Fuge (BWV 944) und den Arpeggien in der Chromatischen Fantasie (BWV 903), nur skizziert sind:



Bach hat es nach Cis-dur versetzt und die gebrochenen Harmonien zu einem vierstimmigen Satz ausgearbeitet, in dem man die rhythmische Vielfalt der Bewegung bewundern muß: der Baß in ruhigen, durch Pausen unterbrochenen Vierteln, der Tenor in repetierten Achteln, während Alt und Sopran sich in Sechzehntel-Motiven verketteten. Die Ausarbeitung folgt genau der Skizze bis auf eine Stelle (T. 22), wo die Figuration so heißen müßte:



(Bachs Fassung ist entweder ein Schreibversehen, oder wollte er die unbequeme Notation umgehen?).

Dem Präambulum folgt eine Fughetta im  $\frac{3}{8}$ -Takt. Wir haben hier also denselben Fall wie bei dem Es-dur-Präludium I; beide Stücke bedürfen keiner nachfolgenden Fuge mehr.

Auch die Fughetta wurde in Einzelheiten verbessert. So fehlt z. B. die chromatische Führung des Alts in T. 44–46 noch in der ersten Fassung, ebenso die kleinen Vorhaltnötchen. Sie ist mit „Allegro“ bezeichnet (das Präludium ist also ein ruhiges Andante), – Allegro, nicht Vivace. Das Präludium darf ganz in Wohllaut getaucht sein, mit *crescendo* in den letzten Takten zum *forte* der Fughetta. ♩ = 76, Fughetta ♩ = 152

### Fuga à 3



Sie stand im ersten Entwurf ebenfalls in C-dur und zählte nur 19 Takte (BWV 872a, Fughetta 3a). Bach hat sie für das W. Kl. auf andere Weise erweitert als die Fugen in C-dur, e-moll und As-dur, indem er nicht einen Anhang oder einen zweiten Teil dazu komponierte, sondern sie in ihre Teile zerlegte und diese vergrößerte. So fehlte noch die Moll-Wendung der Takte 14–16, es fehlten die Takte 25–30 mit der Vergrößerung des Themas und einer zweiten Wendung nach Moll, aber wer würde in der neuen Fuge die Nahtstellen noch erkennen? Wie im C-dur-Präludium II hat Bach auch hier die neue Fassung später noch in Einzelheiten, besonders durch Einfügung von Zweiunddreißigsteln (in T. 16–27), verfeinert. Aber

auch in dieser letzten Fassung gibt sie uns Rätsel auf. Wo endet das Thema? Manche (z. B. Brandt-Buys) begrenzen es auf die ersten vier Noten, Riemann auf die ersten sechs (?), andere (Tovey, David) wollen es bis zur 12. Note (fis) ausdehnen (?). Merkwürdig ist, daß niemand die am meisten einleuchtende Begrenzung, nämlich auf die 8. Note (cis) angenommen hat. Freilich operiert Bach in der zweiten Hälfte der Fuge fast nur noch mit den ersten vier Noten; dennoch ist ja nicht anzunehmen, daß dieses dürftige Motiv die ganze Fuge tragen könnte. Auch die Exposition, die gleich mit Einführung und Umkehrung einsetzt, ist seltsam, noch mehr aber sind es die vielen kurzatmigen Kadenzen, die den ersten Teil (bis T. 14) in lauter kleine Abschnitte abteilen. Erst dann fängt die Fuge an zu blühen, und in der zum größeren Teil ganz neu komponierten zweiten Hälfte können sich die Stimmen endlich aussingen.

Die Fuge nimmt gegen den Schluß immer mehr an äußerer und innerer Intensität zu; in ihrem Terzschluß werden wir in einer Weise bereichert entlassen, die der erste Teil der Fuge noch nicht ahnen ließ. Auch die beiden Vergrößerungen der ersten vier Noten des Themas in T. 25 (Alt) und 27 (Baß) bereiten diese Ausweitung vor, die Verkleinerung (T. 5, 6, 18, 19 und 33, 34) dagegen stammt noch aus der ersten Fassung.

Die Fuge hat sehr verschiedene Deutungen gefunden. Manche fassen sie pomphaft, gravitatisch, andere halb scherzhaft auf. Sie setzt aber, besonders in ihren neu komponierten Teilen, die Stimmung des Präludiums fort, auch sie ist in Wohllaut getaucht. Die Achtel im Thema, denen Pausen folgen, sind eigentlich abgesetzte Viertel, dürfen also etwas länger gehalten werden. Spielt man sie genau nach ihrem Wert, so hört man an einigen Stellen eine falsche Stimmführung (z. B. in T. 2: cis'—gis'—h'—gis'). ♯ = 63—69.

#### NR. 4 CIS-MOLL II · BWV 873

Anders als im ersten Teil faßt Bach hier die Tonart auf. Das Präludium gehört zu den feinnervigsten des ganzen W. Kl. Es wurde erst später mit der Fuge verbunden, die ursprünglich in c-moll stand und wohl schon in Cöthen komponiert wurde. Beide gehen nur eine konventionelle Verbindung ein.

## Präludium



Man kann das Präludium als den Beitrag des alternden Bach zum empfindsamen Stil betrachten; es ist aristokratischer als das f-moll-Präludium II und hat in Bachs Werken nur noch ein Seitenstück: den dritten Satz der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer (BWV 1079). Daß das Autograph verloren ist, muß man besonders deswegen bedauern, weil die zahlreichen, wichtigen Verzierungen in den Handschriften von Altnikol und Kirnberger verschieden wiedergegeben sind. Man könnte sich den dreistimmigen Satz von einem Streichtrio oder von drei Holzbläsern ausgeführt denken, — unter den Tasteninstrumenten vermöchte ihm das Clavichord am ehesten gerecht zu werden. Aber wieviel Leidenschaftlichkeit verbirgt sich hinter ihm, keine Empfinderei, sondern echte Empfindung! Bach wäre nicht Bach, wenn er sie nicht in eine strenge Form gebannt und damit objektiviert hätte. Die Anlage ist fünfteilig:

Hauptsatz: T. 1–26 (17 + 9 Takte)

Seitensatz: T. 27–32

Hauptsatz: T. 33–49 (6 + 11 Takte)

Seitensatz: T. 50–56

Hauptsatz: T. 56–62.

Was Richard Wagner von einem anderen Präludium des W. Kl. sagte: „Die unendliche Melodie ist hier schon präformiert“, das würde ohne Einschränkung auf das cis-moll-Präludium zutreffen, dessen drei Stimmen so ineinander greifen, daß sie eine einzige große Melodie bilden, deren erster Einschnitt am Anfang von T. 17 liegt. Beständig verwandeln sich die Motive. Aus



wird



(T. 5) und



(T. 17). Der aufsteigende Dreiklang des Zwischenspiels (T. 37) ist aus dem Anfang des Basses (T. 1) hervorgegangen, auch die Baßführung in T. 9–12 ist eine Umbildung von fis''–gis''–e'' in T. 4 usw. Die Verzierungen, bei Kirnberger teils kleine Nötchen, teils Häkchen, sind bei Altnikol ausgeschrieben und „verdunkeln damit die Harmonie“, wie Scheibe es Bach vorwarf (s. S. 36).

Vortrag: Mit subtilstem Ausdruck aller drei Stimmen, ruhige Viertel. ♩ = 48

### Fuga à 3



Die Fuge stand, wie wir aus einer Abschrift von Kellner wissen, ursprünglich in c-moll. Sie wurde zur Aufnahme in das W. Kl. nach cis-moll umgeschrieben, aber sonst unverändert übernommen. Bach hatte offenbar keine Fuge, die des Präludiums würdig gewesen wäre, und griff daher auf diese ältere Arbeit zurück. Themen mit ununterbrochener, gleichmäßig laufender Bewegung gab es in der älteren Literatur viele, bei Bach selbst kommen solche besonders in Jugendwerken vor (Schlußfugen der Toccaten, zwei Fugen in a-moll BWV 944 und 894, letztere ebenfalls im  $12/16$ -Takt), während im W. Kl. dieser Typ nur noch zweimal, in der e-moll-Fuge I und der G-dur-Fuge II vertreten ist. Themen dieser Art verleiten den Komponisten leicht zu einer übermäßigen Sequenzbildung, die auch ein Kennzeichen der cis-moll-Fuge ist.

Sie ist die erste Doppelfuge im W. Kl., die beide Themen erst einzeln, dann verbunden durchführt. Das zweite, in T. 35 eintretende Thema hat aber keine Eigenbedeutung,



sondern wird sofort in Engführung mit dem ersten kontrapunktiert, so daß man bezweifeln möchte, ob die Fuge wirklich als Doppelfuge

gelten kann. Die Selbständigkeit des zweiten Themas wird auch dadurch geschmälert, daß es in kleineren Notenwerten schon in T. 27 erscheint, auch im Baß T. 17–19 schon vorgebildet wird, ebenso im Sopran T. 20–22. Es handelt sich also um einen Grenzfall. Als Zwischenspiele dienen aus dem Thema entnommene Sequenzen, ein Kontrapunkt von Bedeutung tritt nicht auf. Der Exposition folgt eine zweite Durchführung von Sopran (T. 16), Alt (T. 17) und Baß (T. 20). In der dritten Durchführung wird das Thema umgekehrt; der Sopran setzt T. 24 ein, der Alt folgt ihm T. 26, der Baß T. 28; der Alt steuert in der Lage des Tenors noch einen überzähligen Einsatz in T. 30 bei. In der vierten Durchführung setzt das zweite Thema T. 35 im Sopran, T. 36 im Alt, T. 38 (mit Auftakt) im Baß ein. In der fünften und letzten werden beide Themen miteinander verbunden: 1. + 2. in Sopran und Baß in der Unterquinte T. 48, 2. + 1. im Sopran und Baß in der Oktave T. 55, 1. + 2. im Alt und Baß in der Unterquinte T. 61, 2. + 1. in der Unterquarte im Sopran und Alt T. 66, dazu 2. + 1., um einen halben Takt verschoben im Alt und Baß T. 67/68! Die cis-moll-Fassung weicht in drei Einzelheiten von der in c-moll ab. In allen drei Fällen ist die ursprüngliche Lesart die bessere, und vielleicht nur aus einem Schreibversehen nicht übernommen worden: T. 26 lautete der Alt:



T. 41 der Baß:



und im vorletzten Takt der Baß:



(überhaupt klingt die Fuge in c-moll natürlicher und überzeugender als in cis-moll). ♩. = 116

## NR. 5 D-DUR II · BWV 874

## Präludium



Das Präludium strahlt den Glanz seiner Tonart aus und ist festlich instrumentiert: eine feurige Fanfare der Trompeten, denen die Holzbläser (Flöten und Oboen) antworten; in T. 5 treten mit energischen Bogenstrichen die Streicher dazu und vervollständigen das Orchester einer Bachschen Overture. Es ist kein Präludium, sondern ein vollausbildeter Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und Reprise, und in der Ausbildung der Sonatenform manchen Jugendwerken Haydns und Mozarts überlegen. Auch die Regelmäßigkeit der Form stellt es in die Nähe der Wiener Klassik: Die Exposition zählt 16 Takte, von denen vier der Aufstellung des Themas, acht seiner Fortführung, vier der Schlußgruppe zugeteilt sind. Die Durchführung umfaßt 24 Takte (4 mal 4 + 8 Takte Rückleitung von h-moll aus), die Reprise folgt mit ihren 16 Takten genau der Exposition (natürlich ohne Modulation in die Dominante). Zur Sonatenform der Hochklassik fehlt nur ein zweites Thema, aber Bachs Musik ist noch „musique d'une teneur“. Den modernen Zügen steht als älterer Stil gegenüber die durchgehaltene Dreistimmigkeit (der Satz ist aber so reich, daß man sich dieser Beschränkung kaum bewußt wird) und der Beginn des zweiten Teils mit der Umkehrung des Themas (dies hat Riemann veranlaßt, das Präludium als „Gigue“ zu deuten). Die doppelte Taktvorschrift  $\text{♩} \frac{12}{8}$  deutet auf lebhaftes Tempo und auf eine duolische Ausführung der Achtel in T. 2 und 4 (die in T. 18 dem triolischen Rhythmus angepaßt werden können). Die Punktierungen sind triolisch wie in der e-moll-Fuge II, am Schluß des zweiten Teils sind die Mordente nach Analogie des ersten zu ergänzen. Stellt man den Fanfaren der Takte 1 und 3 die Duolen *piano* gegenüber, so ist die Fortführung *mf*; die letzten vier Takte können nach dem Vorbild mancher Sonaten von Corelli *piano* gespielt werden. In T. 36 bedeutet die Lesart Kirnbergers (das Autograph ist verloren)



eine ängstliche Abschwächung der Lesart von Altnikol:



Die überströmende Lebensfreude des Präludiums (nach Busoni mit einer Beimischung von Behaglichkeit) verlangt vom Spieler einen feurigen Vortrag und reiche Artikulation. ♩. = 84

### Fuga à 4



Das Präludium verhält sich zur Fuge wie die festliche Orchester-einleitung einer Kantate (etwa der Ratswahlkantate BWV 29 in der gleichen Tonart) zur folgenden Chorfuge. Die Fuge tritt daher äußerlich bescheidener auf und ist in Gefahr, unterschätzt zu werden. Das tut Busoni, der urteilt, sie sei „eine Chorfuge im konventionellen Style katholischer Kirchenmusik, etwa auf den Text *Christe eleison*“. Ein erster Blick auf das Notenbild der Fuge scheint dieses Urteil zu rechtfertigen; wer näher zusieht und ihren meisterhaften Bau betrachtet, wird sich fragen, welcher katholische Kirchenkomponist im 18. Jahrhundert solch eine Fuge hätte schreiben können? Darin hat Busoni freilich recht: Sie ist keine Klavierfuge, und da das Motiv (b) des Themas unaufhörlich, fast hundertmal, in jeder möglichen Art von Engführung sich hören läßt, ist die Gefahr einer motivischen und rhythmischen Monotonie in der Tat gegeben. Bach überwindet sie durch eine fortgesetzte Steigerung der kontrapunktischen Kunst. Ihre Anlage ist zweiteilig (T. 1–27 und 27–51), die Steigerung der Fugentechnik geschieht wie in den Fugen es-moll I und a-moll I nach einem genauen Plan. Der Exposition (T. 1–10) folgen zwei Einsätze von Alt (T. 10) und Sopran (T. 11), dann von beiden Stimmen in Engführung (T. 14). Nach einem Zwischenspiel von  $4\frac{1}{2}$  Takten (T. 16–20) mit (b) treten Tenor (T. 21), Sopran (T. 22) und Alt (T. 22) in Moll in Engführung und schließen den ersten Teil T. 27 in fis-moll ab. Nun treten im Abstand von zwei Achteln Baß, Sopran und Alt in eine Engführung der Oktave, wobei der Alt etwa so zu ergänzen wäre:



Die nächste Engführung verbindet Tenor, Alt und Sopran in der Sexte (T. 33/34). Wieder Zwischenspiel mit (b); die Stimmen treten weit auseinander, um dem Tenor Platz zu machen, der T. 40 eintritt und die beständigen Engführungen von (b) wohltuend unterbricht, worauf die letzte Durchführung als Krönung alle vier Stimmen von oben nach unten im Abstand von zwei Achteln in der Unterterz engführt:

The image shows a musical score for the final section of the fugue. It consists of four staves: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 4/2. The music features intricate polyphonic textures with overlapping voices. A final section shows all four voices descending in parallel motion, with each voice entering two eighth notes later than the one above it, creating a descending canon in the subterza.

Ein Seitenstück zum Schluß der b-moll-Fuge I und auf einem Klavierinstrument ebensowenig darstellbar wie jene.

So mag das hohe Lob, das wir eingangs der Fuge gezollt haben, doch etwas eingeschränkt werden: als Fuge im reinen Vokalstil kann sie sich mit der E-dur-Fuge II nicht messen, als Engführungsfuge nicht mit es-moll I und b-moll II.

Vortrag: Der Spieler kann keinen größeren Fehler machen, als das Thema durch Phrasierung in (a) und (b) zu zerlegen. Auch in den vielen (wohl zu vielen) Engführungen von (b) dürfen die großen Linien nicht zerstückelt werden. Man hüte sich vor einem zu gleichgültig fließenden Tempo, das den Ernst herabwürdigt, mit dem die Fuge angefaßt werden muß (man kommt dem näher, wenn man sie sich im  $\frac{4}{2}$ -Takt vorstellt). ♩ = 84 (wie das Präludium)

## NR. 6 D-MOLL II · BWV 875

### Präludium

The image shows the beginning of the Prelude. It is written on a single staff in treble clef, with a key signature of D minor (two flats) and a time signature of 3/4. The music consists of a continuous, rhythmic pattern of eighth notes, starting with a half note G3 followed by a series of eighth notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D3

Das aus Läufen und wogenden Harmonien gebildete Präludium ist ein Jugendwerk, dessen erste Fassung (BWV 875 a, Präambulum 6 a) wie Nr. 1, 3 und 4 durch eine Abschrift Kellners überliefert ist. Es nimmt sich auch nach der Umarbeitung im zweiten Teil des W. Kl. wie ein Jüngling unter reifen Männern aus. Bach hat es in ähnlicher Weise wie die Cis-dur-Fuge durch Einschreibungen erweitert: An Stelle der Takte 5–17 standen ursprünglich nur 2 Takte, d. h. die Vertauschung der beiden Stimmen (T. 5–8) und die anschließende Gegenbewegung beider Hände war noch nicht gefunden, ebenso fehlten noch die Takte 30–33 als Versetzung von T. 26–29; T. 37 und 38 wurde eingeschaltet und an mehreren Stellen die Figuration bereichert, so T. 47–49 (= T. 30–32 der ersten Fassung):

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Alt', shows measures 5-8 of the original manuscript, featuring a simple two-stem texture with a running eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom staff, labeled 'Neu', shows the revised version of the same measures, which includes a mordent on the first measure and a more complex texture with a greater interplay between the two hands. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4.

Wie voll und reich klingt aber dieser durchweg nur zweistimmige Satz, dessen aggressiver Charakter durch die Mordente noch verschärft wird! Besonders kühn, aber logisch und überzeugend ist der Zusammenstoß von  $b'$  und  $h$  in T. 37. Das Ineinandergreifen der Hände in T. 18–25 und 57–61 ist am bequemsten auf einem Cembalo mit zwei Manualen auszuführen. In T. 42 ist der fehlende Mordent zu ergänzen.

Vortrag: Lebhaft, mit gespannter Energie, scharf artikuliert.

♩ = 112

## Fuga à 3



Die stürmische Bewegung des Präludiums wird von der Fuge aufgenommen, die das von der Oktave zum Grundton abstürzende Thema des Präludiums in einen leidenschaftlichen Aufstieg verwandelt. Das Präludium ist ein Frühwerk, die Fuge muß aus Bachs reifster Zeit stammen. Sie hat im Duktus ihres Themas sowohl Verwandtschaft mit der Fuge zur dorischen Toccata (BWV 538) wie mit dem Thema des Musikalischen Opfers (BWV 1079); mit ihren gespannten Triolen steht sie der c-moll-Fantasie (BWV 906) nahe. Und wie reich ist sie ausgestattet! Schon im Thema selbst wirken zwei entgegengesetzte Kräfte: Den anstürmenden Triolen setzt sich eine gemessene, chromatisch absteigende Achtel-Bewegung entgegen. Dazu ein Kontrapunkt, der gegen diesen Abstieg ankämpft.



Das wäre Stoff genug für eine Fuge großen Stils wie etwa der dorischen Toccata. Dazu kommt es aber nicht. Die reichen Mittel werden nicht voll ausgenützt, die Fuge mit ihren 27 Takten macht einen fragmentarischen Eindruck. Auch verläßt sie die Tonart kaum, der Ansatz zu einer Modulation nach F-dur (T. 8/9) wird wieder abgebogen, und es kommt nach der Exposition zu keiner vollständigen Durchführung mehr. Dafür gibt es zwei wirkungsvolle Engführungen im Abstand eines Viertels: T. 14/15 zwischen Alt und Sopran, T. 17/18 in der Umkehrung zwischen Alt und Baß und eine in der Tiefe ansetzende Schluß-Steigerung von einem Impuls, der Beethovens würdig gewesen wäre! So ist die Fuge, wenn sie auch nicht alle in ihr liegenden Möglichkeiten genutzt hat, doch als Kurzfuge von großer Eindringlichkeit und Prägnanz. Sie bildet mit dem ebenso kurzen Präludium eine ideale Einheit.

Im Autograph hieß der Sopran in T. 13/14 ursprünglich:



eine Lesart, der mehrere Abschriften und Ausgaben folgten; Bach hat die Stelle aber ausradiert und durch die Oktavversetzung den nächsten Themeneinsatz mit Schwung von oben eingeleitet:



Vortrag: Mit gezügelter Energie, elastisch federnd, im Thema nach dem 5. Achtel deutliche Zäsur. ♩ = 69–80

## NR. 7 ES-DUR II · BWV 876

### Präludium



Wieder begegnet uns hier ein neuer, bisher im W. Kl. nicht ver-  
tretener Typ: ein Präludium, das in seiner Unschuld und Lieblich-  
keit für Laute oder Theorbe geschrieben sein könnte. Es hat eine  
gewisse Ähnlichkeit mit einem Bach zugeschriebenen Lauten-  
präludium in Es-dur (BWV 998), auch zu der Tenor-Arie „*Seht,  
was die Liebe tut*“ aus der Kantate BWV 85



steht es in einer inneren Verwandtschaft. Es ist also keine „flotte  
Gigue“ (Riemann), sondern ein intimes, kleines Kabinettstück, dem  
am ehesten das Clavichord anstehen würde. Sein Aufbau ist in ähn-  
licher Weise fünfteilig wie der des cis-moll-Präludiums II: Haupt-  
sätze sind: T. 1–20, 32–46 und 57–71, Seitensätze (in Moll)  
T. 21–32 und 47–56. Die Übergänge sind fließend, Bachs Kunst,  
eines aus dem anderen zu entwickeln, zeigt sich hier in besonderem  
Maße. Busoni hat angeregt, die beiden Es-dur-Präludien I und II  
zu vertauschen (s. S. 63). Das ergäbe beide Male einen Gleichklang  
von Präludium und Fuge, aber der Reiz des Kontrastes, durch den  
besonders in II beide zu einer höheren Einheit zusammenwachsen,  
würde dann fehlen.

Der Vorhalt in T. 2, 4 und 62 müßte der Regel nach die Dauer von zwei Achteln haben. Das würde aber unschöne Quartparallelen mit dem Baß ergeben. Mit nur einem Achtel Dauer paßt er sich der durchgängigen Bewegung (vgl. besonders T. 37–44) besser an als durch Verlängerung auf ein punktiertes Viertel. In T. 5 steht als dritte Note des Basses im Autograph B, bei Kirnberger aber d, was eine Verbesserung bedeutet. Im letzten Viertel von T. 49 ist die übermäßige Quarte c' – fis' (Kirnberger) besser als die verminderte Quinte c'' – fis' bei Altnikol. Wie genau Bach notiert, zeigen die Takte 52 und 54. Hier, und nur hier, hat der Baß Viertel, da in der Oberstimme ein Vorhalt steht.

Vortrag: Sanft fließend, mit zartem Ausdruck. ♩ = 76

### Fuga à 4



Riemann hat dem Thema folgenden Text unterlegt: „Lob, Preis und Dank sei dem Herrn, der uns erlöst von dem Tod“ und damit die Fuge treffend gekennzeichnet. Die Worte wie ihre Vertonung könnten einer Motette von Michael Haydn zu Grunde liegen. Damit sind sowohl die Vorzüge wie die Schwächen der Fuge ins Licht gerückt. Ihre Vorzüge: daß sie ein gesangliches, leicht einprägsames Thema hat und in ihrer Ausarbeitung auch dem Laien sofort verständlich ist; ihre Schwächen: daß sie „im Thema schon den Geruch des doppelten Kontrapunkts verbreitet“, wie sich van Bruyck boshaft ausdrückte, und daß ihre Sequenzen in dem stereotypen Rhythmus ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | fast im Übermaß gebraucht werden. Aber wie groß ist ihr Wohlklang, wie lebendig ihr Fluß! Ihr Aufbau ist eigentümlich. Der Exposition folgt nur noch eine Durchführung, in der zuerst Tenor und Baß (T. 30/31) in Engführung zusammen auftreten, sodann Alt und Sopran (T. 37/38); eine dritte Engführung von Baß und Sopran (T. 59/60) beschließt diese leichtverständlichste aller Fugen des W. Kl.

Beim Vortrag hüte man sich vor einer zu straffen und militärischen Auffassung, zu der das Thema leicht verleitet. Die Fuge muß mit Wohlklang gesättigt sein wie eine Chorfüge. Das  $\text{♩}$ -Zeichen bedeutet nicht besonders rasches Tempo, sondern kennzeichnet ihren a-cappella-Stil. ♩ = 76 (wie das Präludium)

## NR. 8 DIS-MOLL II · BWV 877

## Präludium



Präludium und Fuge stehen in der seltensten und unbequemsten aller Tonarten. Manche Ausgaben haben sie daher nach es-moll umgeschrieben, es ist aber sehr wahrscheinlich, daß — wie bei der dis-moll-Fuge in I — d-moll die ursprüngliche Tonart war. Spielt man beide in dieser uns vertrauten Tonart, so klingen sie darin so natürlich, daß über die ursprüngliche Konzeption kaum ein Zweifel sein kann.

Das Präludium ist eine zweistimmige Invention von 16 + 20 Takten mit Wiederholung beider Teile und mit einer abgekürzten Reprise im zweiten Teil nach Art eines vorklassischen Sonatensatzes. Die zweistimmige Invention in E-dur (BWV 777) könnte dafür als Vorbild dienen; im W. Kl. II ist dieser Typ noch einmal, im Präludium e-moll, vertreten. Der Aufbau ist der aus vielen Beispielen bekannte: Ein zweitaktiges, aus (a) und (b) zusammengesetztes Thema wird aufgestellt, in der Unterstimme beantwortet, mit halbtaktigen Sequenzen fortgesponnen (wobei die Ableitung aus T. 2 nicht übersehen werden möge).



Dann wiederholt sich das Spiel in der Paralleltonart Fis-dur, der Schluß auf der Dominante (ais-moll) wird in der Figuration durch Zweiunddreißigstel in ähnlicher Weise bereichert wie das C-dur-Präludium und die Cis-dur-Fuge in ihrer späteren Gestalt. In dem durchführungsartigen Mittelteil wird diese Figuration mit dem Hauptmotiv kontrapunktiert; die Sequenzen, mit denen die Reprise vorbereitet wird (T. 25–27), entsprechen denen von T. 6–8. In der Reprise beginnt die Unterstimme (T. 28), die Oberstimme folgt ihr einen Takt später.

Es ist ein „sachliches“ Präludium, das sachlich, klar und neutral im Ausdruck gespielt werden sollte, wozu auch ein mittleres Zeitmaß gehört, etwa ♩ = 72.

Fuga à 4



Die Fuge führt eine schwere Gedankenfracht mit sich. Ihr Thema erhebt sich nach dem dreimal angeschlagenen Grundton in drei Ansätzen mühsam zur Quinte (wie das der fis-moll-Fuge I und der b-moll-Fuge II) und sinkt wieder in den Grundton zurück. So ist der Fuge, vom Thema ausgehend, ein großer Ernst eigen, der noch dadurch erhöht wird, daß ihr dichter Satz fast an keiner Stelle eine Auflockerung durch Pausen erfährt. Auch ihre Formgebung verzichtet fast völlig auf eine Entspannung durch Zwischenspiele. Sie werden auf die notwendigsten Überleitungen beschränkt, so daß ein Themeneinsatz dem andern folgt. Das Thema ist alles, der Kontrapunkt, der sich schwerfällig zwischen das Thema schiebt



(er ist dem Motiv *cis' – dis' – eis'* des Themas entnommen), wird bald aufgegeben. Der Exposition folgt gleich die zweite Durchführung (T. 15 Baß, T. 17 Alt, T. 19 Tenor, T. 21 Sopran), dieser die dritte (Alt T. 23 mit drei Achteln Auftakt, Baß T. 25, Sopran T. 27 [in cis-moll!]). Die vierte und letzte Durchführung ist stark auseinandergezogen: Der Alt setzt T. 30 (in H-dur) ein, der Tenor T. 32 (in dis-moll), dann, nach einer weitausholenden Steigerung, mit Motiven aus dem Thema,



der Baß (T. 41 mit Auftakt). Hier bekommt der Satz durch die Akkordschläge, die eindringlich das Thema begleiten, endlich Licht und

Luft, worauf ein letzter Einsatz des Soprans (T. 44 mit Auftakt), widerspiegelt im Tenor, die Fuge beschließt. Die etwas farblose Reflexion des Präludiums wird in der Fuge zu einer schweren Melancholie vertieft und verdüstert, aus der auch der Dur-Schluß nicht herausführen kann. Der Spieler, der zu allem hin auch noch mit der Tonart zu kämpfen hat, kann die Fuge auf einem Klavier-Instrument kaum befriedigend darstellen; vielleicht ist das der Grund, warum sie ungeachtet ihres Werts so selten gespielt wird?  
♩ = 56–60

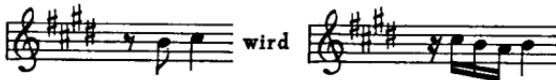
## NR. 9 E-DUR II · BWV 878

## Präludium



Aus den Schatten der dis-moll-Fuge treten wir im E-dur-Präludium in die Helligkeit und Wärme einer sommerlichen Landschaft. Es ist ein Pastorale in der Form eines großen Suitensatzes. Dem entspricht sein regelmäßiger, aus Viertaktgruppen gebildeter Aufbau, der durch ein paar kleine Abweichungen noch reizvoller gemacht wird. So besteht der erste Teil aus  $4 + 4 + 5 + 3 + 4 = 24$  Takten, der zweite aus  $4 + 3 + 5 + 4 + 5 + 5 + 4 = 30$  Takten.

Hier müssen wir besonders bewundern, wie Bach aus einem unscheinbaren Motiv von nur zwei Noten einen ganzen Satz zu entwickeln vermag. Aus



Beide Motive werden vom Sopran vorgetragen, vom Alt aufgenommen, dann im Sopran verlängert und vom Baß nachgeahmt. So

entsteht eine erste Viertaktgruppe. Die zweite wiederholt das Spiel auf der Dominante mit vertauschten Stimmeinsätzen; dann wird das Motiv auf zwei Takte ausgeweitet und geht vom Sopran in den Baß über (T. 11/12). In der nächsten, fünftaktigen Gruppe läuft es durch alle drei Stimmen und leitet zur Schlußgruppe, deren auf Achtel verteilter Orgelpunkt dem des Anfangs entspricht. Wie Glockentöne schwingen die Achtel aus, gehen in die Oberstimme über und führen zu einem Terzschluß auf der Dominante. Der zweite Teil wendet sich nach Moll und springt mit dem thematischen Material des ersten freier um. Hier stehen im fünften Takt vor Schluß im Baß vier verschiedene Lesarten:



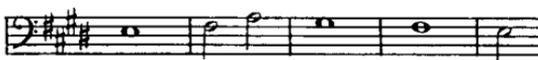
Die erste ist die des Autographs, die zweite steht bei Altnikol, die dritte bei Kirnberger, die vierte in späteren Abschriften —, man wähle selbst! Das Präludium ist unbeschadet seines hohen Eigenwerts wirklich ein Vorspiel zur Fuge, mit der es auch motivisch zusammenhängt. Betrachtet man den Comes (T. 3), so sind seine beiden ersten Noten gleich dem Anfang des Präludiums, seine Fortsetzung (e' — dis' — cis' — h) ist in T. 2 des Präludiums enthalten.

Vortrag: Ruhig fließend, im Ausdruck eines Pastorales. ♩ = 60

#### F u g a à 4



Von allen Fugen Bachs im vokalen Stil steht diese dem Palestrinastil am nächsten. Sie ist von einer an Raffael gemahnenden Reinheit und Schönheit. Ihr Thema zeigt nicht die Handschrift Bachs, sondern geht auf alte Traditionen zurück. In Kirnbergers Abschrift steht, daß es von J. K. F. Fischer stamme, nämlich aus dessen *Ariadne musica*:



Es kommt aber schon in einem Ricercare in der phrygischen Tonart von Froberger vor



und ist überhaupt ein Urthema der Musik, das auch der Melodie von *L'homme armé* zugrunde liegt, im *Gradus ad Parnassum* von Fux auftritt und noch in Mozarts Jupiter-Symphonie (KV 551) als Finalthema erscheint.

Über dieses altklassische Thema hat Bach eine Fuge in altklassischer Form, nämlich in der einer Motette, geschrieben. Dem Thema ist ein obligater Kontrapunkt beigegeben, der ebenfalls den Forderungen des strengen Satzes entspricht:



Der Exposition mit der Folge Baß, Tenor, Alt, Sopran (T. 1–9) folgt als zweite Durchführung eine Engführung von Alt und Tenor im Abstand eines halben Taktes und von Baß und Sopran im gleichen Abstand, die vom Kontrapunkt fortgeführt und nach cis-moll geleitet wird (T. 9–16). In der dritten Durchführung (T. 16–24) wird das Thema chromatisch begleitet und im Abstand eines ganzen Taktes enggeführt: zwischen Alt und Sopran T. 16/17, zwischen Baß und Tenor T. 19/20. Die vierte Durchführung (fis-moll) versieht das Thema mit Durchgängen und bringt es in Engführung zwischen Sopran und Alt:



dann (T. 25) zwischen Baß und Tenor (beide sind schwer hörbar). Der Ausklang dieser Durchführung wird überdeckt durch den Einsatz der fünften, in der das Thema auf halbe Werte verkleinert wird:



(Einsätze: Sopran, Alt, Tenor, Baß); sie schließt in gis-moll (T. 35) und gibt der letzten den Weg frei, in der die drei unteren Stimmen das Thema wie in T. 9/10 verketteten, während sich über ihnen der

Kontrapunkt in die Höhe schwingt und den letzten Sopraneinsatz in der höchsten, bis dahin aufgesparten Lage einleitet. Aus dieser lichten Höhe schweben die drei Stimmen gleichsam schwerelos herunter; der Baß setzt zum letzten Mal mit dem Thema ein, der Sopran begleitet seine Abwärtsbewegung, und die Fuge schließt mit einer innigen Wendung, die uns wieder auf die Erde zurückführt.

Die verklarte Schönheit dieses in Bachs Lebenswerk einzig dastehenden Satzes kann kein Instrument wiedergeben. Es bleibt ein Erdenrest, den die Phantasie des Spielers überwinden muß.

♩ = 60 (wie das Präludium).

NR. 10 E-MOLL II · BWV 879

Präludium



Das zweiteilige und zweistimmige Präludium ist seinem Charakter nach eine Corrente (die italienische Abart der Courante), seinem Bau und seiner thematischen Arbeit nach eine große Invention wie das ihm nah verwandte dis-moll-Präludium. Seine beiden Teile bestehen aus 48 + 60 (60 = 24 + 36) regelmäßig zusammengeführten kleinen Takten; die Takte 81–108 sind eine durch Schlußanhang erweiterte Reprise der Takte 24–48. Für das Thema selbst wäre vielleicht der  $\frac{6}{8}$ -Takt angemessener gewesen; wahrscheinlich hat Bach wegen der vielen Verschachtelungen des Motivs den wendigeren  $\frac{3}{8}$ -Takt vorgezogen. Das Stück macht beim ersten Kennenlernen einen etwas kühlen und spröden Eindruck; wenn man es studiert, bekommt es aber immer mehr Leben und eine besondere Färbung, bei der man an einen Vers Hugo von Hofmannsthal denken könnte: „Es läuft der Frühlingswind durch kahle Alleen.“ Doch wird sich zunächst unser Interesse auf den Bau dieser Muster-Invention richten, in der das laufende Motiv der beiden ersten Takte schlechthin alles bestreitet. Es ist immer da, es wird versetzt, fortgesponnen, im zweiten Teil umgekehrt, enggeführt (T. 24–28)

und mit dem erweiterten Sprungmotiv von T. 3/4 zusammengebracht:



All das geschieht so natürlich und ungezwungen, daß man sich kaum der Kunst bewußt wird, mit der diese Präzisionsarbeit geleistet ist. In T. 3, 4, 12 und 22 stehen im Autograph Sechzehntel, die Zweiunddreißigstel finden sich nur in Abschriften.

Mit der Fuge hängt das Präludium eng zusammen. Sein Fluß, seine geschmeidigen Wendungen verfestigen sich in dem männlich und bestimmt auftretenden Thema der Fuge und ihrer rollenden Triolenbewegung. Die Konturen des Fugenthemas lassen sich schon im Duktus des Präludiums ahnen:



Vortrag: Mit innerer Lebhaftigkeit und mit Laune, mit Zäsuren nach dem 1. Sechzehntel von T. 7, 9, 15, 24, 26, 28, 45 im Sopran, von T. 11, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 37 im Baß, entsprechend im zweiten Teil. ♩ = 60

### Fuga à 3



Welch ein Gegensatz zwischen dieser und der vorhergehenden Fuge! Dort ein Thema von stiller, reiner Schönheit, aus dem Bach eine der kunstvollsten Fugen seines Werks baut, hier ein mit Energie geladenes, ungeduldig anspringendes, vorwärts drängendes und

rhythmisch vielgestaltiges Thema, das in rollende Triolen ausläuft, das längste innerhalb des ganzen Werks — ein Thema, aus dessen Reichtum aber satztechnisch eine der äußerlich einfachsten Fugen des W. Kl. hervorgeht. Sie lebt vom Antrieb des Themas und des ihm beigegebenen Kontrapunkts, und verzichtet auf Satzkünste irgendwelcher Art. Es ist eine glänzende Spielfuge; ihr Gegenstück im ersten Teil ist die G-dur-Fuge, doch sagt Brandt-Buys mit Recht, daß sie „aus tieferen Quellen gespeist wird als der lebensfreudige Humor der G-dur-Fuge“.

Der sich zur Oktave aufschwingende Kontrapunkt



dient in seiner zweiten Hälfte der Verfestigung des Satzes. Bach behandelt ihn — wie die ganze Fuge — sehr frei, legt ihn z. B. in T. 13—18 in Sopran und Alt auseinander.

Nach der Exposition tritt das Thema nur noch sechsmal auf, und zwar in drei Zweiergruppen, die man als unvollständige Durchführungen ansehen kann, die aber eher wie aus der Improvisation hervorgehende Zitate des Themas wirken: in T. 24 und 30 Sopran und Alt (G-dur—D-dur), in T. 42 und 50 Baß und Alt (h-moll—e-moll), in T. 60 und 72 (je mit Auftakt) Sopran und Baß (a-moll—e-moll). Der letzte Einsatz wurde erst später zugefügt; im Autograph schloß die Fuge nach T. 70:



Bach mochte fühlen, daß die entfesselten Kräfte damit noch nicht zur Ruhe gebracht seien; er fügte nach dem Halbschluß mit Fermate noch einen Anhang von 16 Takten hinzu, bei dem in T. 83 ein zweites Mal die Bewegung auf einer Fermate zum Stillstand gebracht wird, ehe die letzten vier Takte endgültig zum Schluß führen. Unter der Fermate auf dis" steht bei Kirnberger „adagio“; das

bedeutet, daß sie durch ein ritardando vorbereitet werden soll. Der gezackte Absturz des Basses in T. 81



wirkt ganz pedalmäßig, und auch der Einsatz des Soprans im folgenden Takt ruft die Erinnerung an ein berühmtes Orgelwerk Bachs wach, den Schluß des a-moll-Präludiums (BWV 543). Die Staccatozeichen im Thema sind im Autograph Punkte, bei Kirnberger Keile. Die Punktierungen der Achtel sind selbstverständlich triolisch auszuführen. In T. 83 heißt der Akkord unter der Fermate im Autograph A-fis-h, bei Kirnberger aber c-fis-a. Die erste Fassung steht in den meisten Ausgaben, die zweite, dißsonantere und interessantere, vielleicht eine nachträgliche Korrektur Bachs, hat Kroll übernommen.

Der Vortrag verlangt ein kraftvoll gezügeltes Allegro.  $\text{♩} = 69$

## NR. 11 F-DUR II · BWV 880

### Präludium



Dieses große, bedeutende Präludium hat eine Form, die sich im W. Kl. nicht wieder findet: Es besteht aus vier Abschnitten von 16 + 16 + 24 + 16 Takten mit dem Modulationskreis F-dur—C-dur—a-moll—d-moll—F-dur. Der vierte Teil ist die Reprise des ersten, doch kann von einer Anlehnung an die Sonatenform keine Rede sein, eher von einem Konzertsatz, bei dem die Zwischensätze ausgelassen sind. Der Satz ist fünfstimmig, jedoch ist die Polyphonie nicht ganz real, sie lichtet sich zur Drei- und Vierstimmigkeit, so wie es die bequeme Spielbarkeit erfordert. Alles atmet Ruhe und

Frieden. Die Achtel umschreiben einen harmonischen Satz, der dekoloriert etwa so lauten könnte:



in Viertel-Bewegung so:



Um dieses Modell legen sich schützend, mit legato-Bögen, die Bach selbst für die ersten Takte eingezeichnet hat, die Achtel, die von Stimme zu Stimme übergehen. Auch der metrische Bau der vier Teile ist harmonisch und ohne Konflikte. So besteht der erste Abschnitt aus vier Viertaktgruppen, ebenso der zweite, der dritte hat mit  $8 + 8 + 8 = 24$  Takten längeren Atem. Wo Dissonanzen auftreten, sind sie sanft angebunden, ein paar schärfere wie in T. 52–55 wirken in diesem Zusammenhang schon fast befremdend. Nur bei vollkommener innerer und äußerer Ruhe (man denke an Goethes Brief an Zelter!) kann der Spieler und Hörer die Schönheit dieses Präludiums, das gar keines mehr ist, in sich aufnehmen.

$\text{♩} = 60-63$

### Fuga à 3



Von dem Thema der Fuge sagt Kirnberger, man solle es „in einer flüchtigen Bewegung, leicht, ohne den geringsten Druck“ spielen. Das ist der einzige Fall, daß wir aus dem Schülerkreis Bachs etwas

über den Vortrag des W. Kl. erfahren, (offenbar hat Kirnberger dabei an das Clavichord gedacht). Bei Riemann „züngelt“ das Thema empor, während David in ihm einen Leib sieht, „der sich mit schweren Panzerringen vorwärts drängt . . . heftig wühlend“. (Wenn es noch eines Beweises dafür bedürfte, daß die Präludien und Fugen die verschiedensten Deutungen zulassen, dann wäre er hier gegeben.)

Ihre zarte Anmut, die sie mit dem Präludium verbindet, drückt die Fuge auch in der Wahl der Taktart aus: im Präludium 3/2, hier 6/16. Vielleicht ist es nicht ohne Bedeutung, daß das Thema nicht auftaktig (wie das der Fis-dur-Fuge II), sondern volltaktig mit einer Pause einsetzt; das schafft andere Gleichgewichtsverhältnisse. Mit drei anmutigen, fast elegant zu nennenden Wendungen erhebt sich das Thema zur Oktave. Im Rückweg benutzt es eine im Barock viel gebrauchte Wendung. Wir finden sie schon in einer Purcell zugeschriebenen Orgeltoccata A-dur, und Bach selbst hat sie im Präludium der ersten Englischen Suite (BWV 806) gebraucht:



Sie scheint dem Komponisten mehr zu bedeuten als das ganze Thema, denn er treibt mit ihr ein unterhaltsames Spiel. Zunächst sehen wir, wie er sich Zeit läßt, ehe die dritte Stimme als Tenor, dann (T. 21) noch einmal als Baß einsetzt und den ersten Teil in T. 29 beschließt. Von da behält das genannte Motiv 24 Takte hindurch allein das Feld, ehe in T. 52 endlich wieder das Thema im Tenor einsetzt. Der Baß folgt in T. 66, der Sopran aber erst nach einer spannenden Vorbereitung durch den Orgelpunkt auf C (T. 85) — sein erster Einsatz nach T. 1 (!). Aber wie tritt er ein: in Moll, von vollen Harmonien begleitet (etwas Unerhörtes in einer dreistimmigen Fuge!) und mit einem gewaltigen Durchbruch nach Dur, der wie ein Triumph wirkt. Der Baß weitet die erste und die zweite Hälfte des Themas auf den doppelten Umfang aus (T. 89) und führt, von einem Freudentanz der Oberstimmen begleitet, die Fuge zum Ziel. Dieser Schluß klingt so stark an den des „Largo, ma non tanto“ aus dem Doppelkonzert für zwei Violinen (BWV 1043) an,



daß man wohl an eine bewußte oder unbewußte Reminiszenz Bachs denken darf. Von diesem Schluß aus gesehen wird man vielleicht auch den Anfang der Fuge nicht so leicht und schwerelos auffassen, wie das Kirnberger will. Die Achtel im Thema tragen bei Altnikol und Kirnberger staccato-Zeichen. ♩. = 96

NR. 12 F-MOLL II · BWV 881

Präludium



An den Schluß der ersten Hälfte des W. Kl. II hat Bach nicht wie in I eine besonders bedeutende Fuge gesetzt, sondern das einfachste, technisch leichteste Präludium und die homophonste Fuge, — mit anderen Worten: Er hat diesen Einschnitt in keiner Weise betont. Man pflegt im Präludium einen Beitrag Bachs zum empfindsamen Stil zu sehen. Als es geschrieben wurde (wohl um 1740), hatten Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel ihre ersten Sonaten nicht nur geschrieben, sondern schon im Druck herausgegeben (während das W. Kl. Manuskript bleiben mußte). Wenn der Vater sich hier dieses Stils bediente, so war seine innere Haltung doch eine ganz andere. Die Seufzer-Motive des Präludiums finden sich im Übermaß bei den Söhnen, aber die klare Architektur des Präludiums zeigt den Stil des Vaters. Es ist nach dem D-dur-Präludium das zweite, das schon ausgebildete Sonatenform aufweist: eine Exposition von  $8 + 12 + 8 = 28$  Takten, einen durchführungsartigen Mittelteil von  $12 + 12 + 4 = 28$  Takten und eine abgekürzte Reprise von  $14 (4 + 2 + 4 + 4)$  Takten, so daß sich die drei Teile wie  $2 : 2 : 1$  zueinander verhalten. Wie das Thema des D-Dur Präludiums ist das Thema in Aufstellung (T. 1—4)

und Antwort (T. 5–8) gegliedert. Vielleicht hat hier Bach an einen Wechsel der Manuale gedacht? Wenn man beim Thema selbst an den Stil der Söhne Bachs denken konnte, so ist doch die Kombination der beiden Motive in den letzten acht Takten des ersten Teils so geistvoll, daß keiner der Söhne etwas Ähnliches hätte schreiben können: das Vorhaltmotiv liegt gebunden in der Mittelstimme, die Sechzehntel der Takte 5–8 bilden ausgeweitet und in Sequenzen gebracht den Sopran. Ebenso geistvoll werden die beiden Motive in der Durchführung miteinander kombiniert: Das Hauptmotiv beginnt, wird in die Antwort (T. 33–36) als Mittelstimme eingebaut, dann in freier Weise fortgesponnen (T. 36–48 Mitte):



Die nächsten acht Takte entsprechen den acht letzten der Exposition, die abgerissenen Achtel der Oberstimme (T. 52–54) zeigen, daß dieser Auslauf diminuendo zu denken ist. Die letzten Takte steigern sich zu einem schmerzlichen Ausruf (vgl. den zweiten Satz des Capriccios über die Abreise des geliebten Bruders BWV 992),



worauf das Präludium beruhigt schließt.

Da das Autograph verloren ist, sind wir auf die Handschriften von Altnikol und Kirnberger angewiesen. Ersterer setzt in T. 32 im Alt g', Kirnberger ges''; in T. 49/50 steht bei Altnikol:



bei Kirnberger:



In beiden Fällen ist Kirnbergers Lesart wohl eine spätere Verbesserung.

Vortrag: In diesem Präludium muß sich der Spieler ganz besonders vor einem weichlich-sentimentalen Vortrag hüten. Der Ausdruck ist durch die Form objektiviert, nur die Abschlüsse der Durchführung und der Reprise gestatten einen freieren Vortrag. ♩ = 56



Kirnberger an mehreren Stellen verschiedene Lesarten, bei denen meist Kirnberger der Vorzug zu geben ist.

Vortrag: Mit Laune und einem gewissen Humor, der sich in den Zwischenspielen zur Behaglichkeit mildert. ♩ = 76

## NR. 13 FIS-DUR II · BWV 882

## Präludium



Auch die zweite Hälfte des W. Kl. II eröffnet Bach mit einem festlichen Präludium. Es hat den Ausdruck einer Französischen Overture und steht zu dem Fis-dur-Präludium in I im äußersten Gegensatz, obwohl es wie dieses nur zweistimmig ist. Aber diese Zweistimmigkeit ist von anderer Art: Sie macht den Eindruck, als seien nur die Außenstimmen eines vollstimmigen orchestralen Satzes aufgezeichnet, die man sich so ergänzt denken könnte, wie es Bach in den letzten drei Takten real ausgeführt hat. Es hat die Form eines barocken Konzertsatzes und steht in seiner Formgebung dem Orgelpräludium c-moll (BWV 546) besonders nahe. Sein Aufbau ist folgender: Hauptsatz (T) T. 1–4, Seitensatz (T–D) T. 4–17, Hauptsatz (D–S) T. 17–23; Seitensatz T. 23–42 (S–Tp), Hauptsatz (Tp) T. 42–45, Seitensatz (Tp–T) T. 45–57, Hauptsatz (Reprise) T. 57–60, Seitensatz T. 60–68, Coda T. 68–75. Das Hauptthema stellt also nur wuchtige Blöcke hin, wirkt aber weiter in den Seitensätzen. So sind in diesem „Konzert im französischen Stil“ Haupt- und Seitensätze nicht so klar getrennt wie im Italienischen Konzert. Daß hier der punktierte Rhythmus mit drei folgenden Zweiunddreißigstel so ausgeführt werden muß wie in I, 5, beweist die Übereinstellung der Notenköpfe in Kirnbergers Handschrift. Der Vorhalt in T. 1, der dem Thema etwas von seiner Kraft und Bestimmtheit raubt, steht nur in Abschriften, nicht im Autograph. Die Triller auf dem Leitton in den Takten 29–32 und 67 scheinen schon den Triller im Fugenthema vorzubereiten.

Der Vortrag (am besten auf dem Cembalo) verlangt eine gewisse Grandezza, aber auch Schwung und Feuer. ♩ = 76–84

Fuga à 3



Der kühne, frei auf dem Leitton einsetzende Triller ist für ein Fugenthema etwas Unerhörtes; es ist mir nicht gelungen, ein zweites Beispiel dafür in den Fugenthemen des 17. und 18. Jahrhunderts zu finden. Auch die Wendung zur Unterdominante ist ungewöhnlich (vgl. aber I, 24). Spielen wir weiter, so glauben wir, in den Zwischenspielen T. 23–32 und 56–64 statt einer Fuge eine Gavotte vor uns zu haben (man denke etwa an die der 6. Französischen Suite BWV 817). Das ist also eine Fuge, die man nicht mit hergebrachten Maßstäben messen darf (August Halm, der das tut, findet das Thema „dürftig“, die Fuge eine „Verlegenheitsarbeit“). Ihre Bedeutung hat als erster Busoni erkannt. Das Thema (a), der erste und zweite Kontrapunkt (b und c) stehen im dreifachen Kontrapunkt zueinander:



Zugleich sieht man, wie das Thema als Kern drei Versetzungen des Auftakts in sich birgt (dis'–eis'–fis', cis'–dis'–e', h–cis'–dis'), daß der erste Kontrapunkt aus dem Schluß des Themas gebildet ist, der zweite das Motiv cis'–dis'–e' ausweitet und sich dann dem Thema

begleitend zugesellt, das sich somit keineswegs als „dürftig“ erweist. Auch die gavottenartigen Zwischensätze nehmen ihren Sextsprung und ihr Vorhaltmotiv (wie anders wirkt es hier als im f-moll-Präludium!) aus dem Thema selbst. Wie modern die Fuge ist, zeigt auch ihr Aufbau: Es sind 84 Takte, nämlich 12 + 12 (Exposition und ein überzähliger Sopraneinsatz in T. 20) + 8 (quasi Gavotta) + 12 (2. Durchführung: Baß, Alt, Sopran) + 8 (Zwischenspiel) + 4 (Thema im Alt) + 8 (quasi Gavotta) + 20 (3. Durchführung: Baß T. 64, Alt T. 70, Sopran T. 76). Außer dem tanzmäßigen Zwischenspiel ist noch ein zweites von Bedeutung,



dessen Oberstimme die Achtel des Themas aufnimmt, während seine Mittelstimme aus der Vergrößerung von T. 1/2 des Themas entstanden ist. So bezaubert uns nicht nur der Übermut und die Anmut, womit die Fuge die Stimmung des Präludiums fortsetzt, sondern ebenso ihr Bau, die spielende Leichtigkeit, mit der ihre drei Stimmen sich fest verbinden. Sehr aufschlußreich ist es, daß Bach an zwei Stellen (T. 20 und 70) den Triller ausgeschrieben hat:



Das Beispiel beweist erstens, daß ganz allgemein frei einsetzende Triller mit der Hauptnote beginnen, zweitens läßt die sehr einfache Art der Aussetzung auf ein lebhaftes Tempo schließen. Es mag das Doppelte des Präludiums sein (also  $\text{♩} = 76-84$ ). Man pflegt in den Gavottenzwischenspielen zwei Takte *forte*, zwei *piano* zu spielen, was zwar nicht vorgeschrieben, aber durchaus im Stil der Zeit Bachs ist.

## NR. 14 FIS-MOLL II · BWV 883

## Präludium



Man darf das Präludium zu den bedeutendsten des W. Kl. zählen. Es ist ein großes Arioso, dessen weit gespannte, edle Melodie ihre ganze Schönheit wohl erst entfalten würde, wenn sie einer von Bratsche und Cello begleiteten Solo-Violine übertragen wäre. Mozart, der verschiedene Sätze aus dem W. Kl. für Streicher übertragen hat (KV 404a und 405), hat leider dieses herrliche Stück übersehen. Man kann im W. Kl. II (noch nicht in I) beobachten, daß manche Typen von Präludien paarweise auftreten. So gehören die Präludien cis-moll und fis-moll, dis-moll und e-moll, D-dur und B-dur, Fis-dur und As-dur eng zusammen. Gegenüber der verfeinerten Empfindsamkeit des cis-moll-Präludiums wirkt das in fis-moll ruhiger, gesammelter — man möchte an einen Maler der umbrischen Schule, etwa Perugino, denken —, doch soll dieser Vergleich lediglich ausdrücken, wie der Verfasser das Präludium empfindet, mit Worten lassen sich ja solche Tönungen nicht wiedergeben. Es gliedert sich in vier Abschnitte: Der erste umfaßt T. 1—12 (mit einer „Phrasenverschleifung“ in T. 7), er führt von fis- nach cis-moll, der zweite (T. 12—21) von cis-moll nach A-dur, der dritte (T. 21—29) bringt die Bewegung in einer Fermate sanft zum Stehen, worauf der vierte und letzte als Reprise des ersten das Stück beschließt. Innerhalb dieser vier Abschnitte ist die Melodie durch beständige Motiv- und Phrasenverkettung so fest zu einer Einheit zusammengefaßt, daß man auch hier mit Wagner sprechen könnte: „Die unendliche Melodie ist hier schon präformiert.“ Die Motive des ersten Taktes — die fallende Quarte, die Drehbewegung der Triolen, der synkopische Rhythmus — wirken fort und erzeugen diese Weite der Linienführung, in der kein Italiener Bach erreicht hat; es ist eine Technik, die jedem Klavierspieler aus dem Mittelsatz des Italienischen Konzerts (BWV 971) vertraut ist. Busoni spricht hier von „einer

an César Franck gemahnenden Poesie des Kontrapunkts“. Das Präludium ist natürlich viel mehr als nur ein Vorspiel zur Fuge, hängt mit ihr aber auch motivisch zusammen: der gebrochene fis-moll-Dreiklang eröffnet beide, die Drehbewegung der Triolen findet sich auch, synkopiert, im Fugenthema wieder.

Vortrag: Mit edler Kantabilität aller drei Stimmen. ♩ = 52

### Fuga à 3



Die Fuge steht im W. Kl. I und II einzig da. Sie ist eine Tripelfuge, die in einem nur dreistimmigen Satz ihre drei Themen mit einer überlegenen Meisterschaft kombiniert; sie läßt uns darin an die Kunst der Fuge (BWV 1080), etwa an den Contrapunctus VIII, denken, der auch in nur drei Stimmen drei Themen durchführt. Vor diesen beiden Fugen hat Bach nur noch eine Fuge mit drei Themen geschrieben: die fünfstimmige Orgelfuge Es-dur (BWV 689), die den Beschluß der Choralvorspiele im Dritten Teil der Klavierübung bildet. Der Aufbau der Orgelfuge ist: A, B, B + A, C, C + A; in der Klavierfuge: A, B, B + A; C, C + A + B. In T. 1–20 wird A allein durchgeführt, T. 20–28 B allein, T. 28–36 B + A, T. 36–51 C allein, in T. 52 (mit Auftakt) tritt A zu C, T. 55–57 werden A, B, und C zum erstenmal vereinigt (A mit einer Variante seiner drei Auftakts-Achtel), zum zweitenmal in T. 60–62. Am klarsten ist die Stellung der drei Themen zueinander in der dritten Kombination (T. 67 mit Auftakt):



Diese Kombination mag Bach im Auge gehabt haben, als er die drei Themen einander zuordnete.

Nun aber zu den Themen selbst. Das erste ist in bewundernswerter Weise in sich ausgewogen. Dem Linienzug cis'—fis—d' hält in T. 2/3 die Umstellung fis'—h—a die Waage, die beiden synkopischen Motive, die d'—cis und h—a umschreiben, werden von den drei Auftakts-Achteln und dem Schlußtriller umrahmt. Mit Teilmotiven des Themas wird in den Zwischensätzen ein kapriziöses Spiel getrieben: der Quintfall fis—h wird zwischen zwei Stimmen imitiert (T. 7), die drei Auftakts-Achtel werden in ihrer ursprünglichen Gestalt wie in der Umkehrung zur Umspielung des Themas im Baß verwendet, sie täuschen Einsätze vor, durch die der Hörer irregeführt wird. Das zweite Thema trägt über dem punktierten Achtel bei Schwencke einen Praller, der ihm mehr Relief verleiht und uns erleichtert, es zu verfolgen. Zweimal tritt das erste zum zweiten Thema: T. 29 mit Auftakt im Alt und T. 34 im Baß. Das dritte Thema besitzt wenig eigene Persönlichkeit, es umschreibt (ähnlich dem zweiten Thema der cis-moll-Fuge I) eine langsam fallende Abwärtsbewegung. Auch zu ihm treten fortwährend Teilmotive von A, bis dieses T. 52 (mit Auftakt) im Alt ganz erscheint. In den Sechzehnteln T. 54/55 ist der Achtel-Auftakt von A versteckt:



ähnlich im Baß T. 60.

So gewährt die Fuge dem, der in ihre Satztechnik eindringt, einen hohen intellektuellen Genuß. Sie gibt aber mehr. A ist ein Thema von ambivalenter Haltung, zugleich nachdenklich und launisch; das zweite ist prägnant, energisch, das dritte weich fließend. Alle drei zusammen vereinigen sich zu einer höheren Einheit in einer Weise, wie das in keiner anderen Kunst als in der Musik möglich ist. Von der Fuge sagt Busoni: „Der Inhalt ist, bei aller Weisheit, voller Jugend; das Gedankliche steht neben dem Empfindsamen.“ All das in eine klanglich befriedigende Einheit zusammenzuzwingen, ist die nicht leichte Aufgabe des Spielers. ♩ = 84

## NR. 15 G-DUR II · BWV 884

## Präludium



Nicht weniger als drei Präludien hat Bach zu der anspruchslosesten Fuge des W. Kl. geschrieben. Das erste Präludium und die Fuge in ihrer ersten Gestalt, „Fughetta“ betitelt, wurden wohl schon in den ersten Cöthener Jahren Bachs entworfen. Dieses Präambulum



(BWV 902 a) zählte 33 (16 + 17) Takte. Es ist reich an Sequenzen, die sich in ähnlicher Weise in der anschließenden Fughetta wiederfinden. Später, wohl in Leipzig, hat Bach es verworfen und der Fughetta ein neues, großes, zweiteiliges Präludium vorgesetzt (BWV 902):



Mit seinen 28 + 28 Takten und einer Reprise im zweiten Teil hat es die Form der großen zweigeteilten Präludien im W. Kl. II und würde dort zu den bedeutendsten seiner Art gezählt werden, wenn es nicht auch von Bach wieder verworfen worden wäre, wohl deswegen, weil es durch seine Größe und Bedeutung die kleine Fuge erdrückt hätte. Als Bach sich entschloß, die Fughetta in das W. Kl. aufzunehmen, griff er auf das erste Präludium zurück, das nun von Grund auf umgearbeitet wurde. Beide Teile wurden mit Wiederholungen versehen und der zweite auf den doppelten Umfang von 32 = (12 + 8 + 12) Takten erweitert. Nun ist es ein Meisterstück geworden, das Jugend und Reife vereint. Es wirkt so jugendfrisch, daß es das Präludium der 5. Französischen Suite (BWV 816) bilden könnte (vgl. I, 9), und es ist satztechnisch blitzblank gearbeitet. „Alles Schöne läuft auf leichten Füßen.“ Da Anmut mit Hast un-

vereinbar ist, wie Bülow einmal bemerkte, so darf man es nicht Allegro vivace spielen, wie viele Ausgaben vorschreiben ( $\text{♩} = 132$ ); schon die Doppelschläge in T. 13, 27 und 45 sollten davon zurückhalten. Leichte, fast unmerkliche Zäsuren nach dem 3. Achtel in T. 2, 3, 5, 6 und — im Baß — T. 9–11.  $\text{♩} = 96$

Fuga à 3



Diese in der Ausarbeitung des Themas einfachste, in ihrer Polyphonie gelösteste Fuge des W. Kl. hat eines der längsten Themen, und, was den Umfang betrifft — er umspannt eine Undezime — das am weitesten ausgreifende. So steht die Länge der Fuge zu der des Themas in einem scherzhaft aufzufassenden Mißverhältnis. Auch läßt das Thema selbst, eine aus gebrochenen Dreiklängen und Septakkorden geknüpfte Girlande, keine ernsthafte Verarbeitung zu.

Das Thema setzt nach der Exposition nur noch dreimal ein: T. 33 (2. Note) im Baß, T. 40 im Sopran (eine unvollständige Durchführung in Moll) und am Schluß (T. 65) im Alt. Die Figuration der ersten Fassung wurde bereichert und der zweite Teil durch Einschlebung der Takte 53–64 erweitert. Die Sequenzen laufen in einen Orgelpunkt über D aus (T. 56–62), der durch Triller belebt wird; darauf holt der Sopran zu einem eleganten Lauf über drei Oktaven aus, der Alt gesellt sich mit dem Thema dazu, dann nimmt der Sopran wieder das Wort und schließt das anmutige Spiel mit einer schalkhaften Verbeugung.



Die Fuge wurde fast in jedem Takt verbessert, im Ausdruck verfeinert und ist nun ihres Präludiums würdig.

Vortrag: Anmutig bewegt, nicht hastig oder eilig. Der Vorhalt auf der Schlußnote ist nach Analogie von T. 25, 27 etc. ein Achtel.  $\text{♩} = 48$

## NR. 16 G-MOLL II · BWV 885

## Präludium



In der typischen Barocktonart g-moll steht auch dieses Präludium, das dem Barock am stärksten verbunden ist, ein orgelartiges Stück mit einem starr durchgehaltenen punktierten Rhythmus, wie ihn besonders Händel liebte (vgl. die Präludien seiner Suiten in f-moll und fis-moll). Als einziges Stück im W. Kl. II trägt es eine Tempobezeichnung: „Largo“, was (wie bei der h-moll-Fuge I) weniger ein Zeitmaß bedeutet als die Grandezza des barocken Pathos. Daher wäre diesem Präludium ein Bachsches „Organo pleno“ am meisten angemessen. Und doch: es ist keine kalte Pracht, sondern Kantabilität, Beseelung in diesem polyphonen Satz. Daher möge man auch den punktierten Rhythmus nicht scharf wie den einer Französischen Ouverture auffassen. Es ist eine strittige Frage, ob man (etwa in T. 3 und 4 im Tenor und analog an späteren Stellen) auch die Achtel doppelt punktieren soll, wie es im Barock üblich war, oder ob (nach Busoni) die Sechzehntel und Zweiunddreißigstel scharf auseinandergehalten werden sollen, was eine vorübergehende Entspannung der rhythmischen Monotonie bedeuten würde?

Nimmt man einen durchgehend vierstimmigen Satz an, so tritt der Alt erst in der Mitte von T. 3 ein, Bach denkt hier aber wie im Präludium C-dur II klaviermäßig, nicht streng stimmig. In T. 1 des Präludiums lassen sich schon die Konturen des ersten Taktes der Fuge erkennen, aus T. 2 (Sopran) wird umgestellt a—d'—b im T. 2 der Fuge. Freilich ist die innere Verwandtschaft beider stärker und bedarf keines nachträglichen Beweises.

Vortrag: Mit gesättigtem Klang, und bei allem Pathos doch mit kantablem Ausdruck. ♩ = 76–84 (nach Riemann ♩ = 40!)

## Fuga à 4



Auf sechs dreistimmige Fugen (Nr. 10–15) folgt hier wieder eine vierstimmige, und zwar eine großen Stils. Das Präludium dient ihr

als Vorspiel; sie macht die in ihm beschlossenen Kräfte frei und steigert sie. Ihr Thema ist eine Deklamation mit erhobener Stimme, wie eine hervorgescheduerte Anklage, die sechs repetierten Achtel wirken, als ob jemand mit der Faust auf den Tisch schläge (daß das Thema nicht nur aus einzelnen Ausrufen besteht, sondern eine zusammenhängende Rede darstellt, sollen im obigen Beispiel die eckigen Klammern verdeutlichen; der erste Ton ist ein Anfang ex abrupto). Als Gegenspieler des Themas tritt der leidenschaftlich auffahrende, dann schwer abrollende Kontrapunkt auf:



Beide haben eine große Fuge nötig, um ihre Kräfte aneinander zu messen. Engführungen fehlen, da sie die Eindringlichkeit des Themas schwächen würden, auch sind die Zwischenspiele auf das Notwendigste beschränkt. Dagegen macht Bach hier von einem anderen Kunstmittel Gebrauch, das uns im W. Kl. II erst wieder in der b-moll-Fuge begegnet: der Verdoppelung des Themas und Kontrapunkts durch Terzen und Sexten.

Die Exposition (mit Modulation nach d-moll) ist erst in T. 26 abgeschlossen, da der überzählige Tenoreinsatz (T. 20) ihr noch zuzuzählen ist. Die zweite Durchführung (T. 28—45) hebt sich durch ihren nur dreistimmigen Satz von der ersten und dritten ab, enthält daher auch nur drei Einsätze des Themas (Alt T. 28, Sopran T. 32, Baß T. 36); der Tenor ist ausgespart, da er, vom Alt in Terzen begleitet, in T. 45 die dritte Durchführung einleitet. Diese Aus-Terzung, die schon in den Takten 37 und 38 vorbereitet wurde, verdoppelt die rhetorische Kraft des Themas; es folgen (T. 51) Sopran und Alt in Sexten, T. 59 Tenor und Baß in Terzen. Hier vereinfacht sich die Polyphonie, um auch dem Kontrapunkt die Möglichkeit zu geben, sich mit seiner Terz zu bewaffnen, so daß beide mit aller Wucht aufeinander stoßen. Diese Ballung führt zu einem Abbruch (T. 67), nach welchem Thema und Kontrapunkt in Dezimen gegeneinander geführt werden und mit der Hemiole der Takte 73/74 der Schluß wirklich erreicht zu sein scheint. Allein erst eine zweite Schlußverlängerung (T. 75—79) führt zur allerletzten Bestätigung, daß auch diese immer höher auftrumpfende Fuge einmal ein Ende haben muß. Allen Weiterbildungen des Kontrapunkts in den verschiedenen Durchführungen nachzuspüren, würde den verfügbaren Raum überschreiten.



von einer einzigen mächtigen Bewegung getragen, die sich am Schluß staut und mit einer Takt-Hemiole zum Stehen gebracht wird. Die Umrisse des Satzes sind: Hauptsatz (T) T. 1–6, Seitensatz (T–D) T. 7–16, Hauptsatz (D) T. 17–22, Seitensatz (D–Tp) T. 23–33, Hauptsatz (Tp) T. 34–39, Seitensatz (Tp–S) T. 40–49, Hauptsatz (S) T. 50–63, Coda T. 64–77. Die Verwandtschaft des Präludiums in Form und Ausdruck mit dem Fis-dur-Präludium ist offenkundig, doch übertrifft es jenes noch in der Durcharbeitung aller Teile und in seiner großen Einheitlichkeit. Hier notiert Bach auch schon genau  statt  wie noch in der D-Dur-Fuge I und dem Fis-dur-Präludium II. Die beiden Vorhalte im drittletzten Takt stehen nicht im Autograph, sondern bei Altnikol, dessen Abschrift verschiedene Verbesserungen aufweist; – ob man aber die Hinzufügung der beiden Vorhalte in diesem großartigen, majestätischen Stück als Verbesserung bezeichnen darf?

Vortrag: Mit Größe und Würde, aber nicht steif und schwerfällig, im barocken Tempo ordinario. ♩ = 63–66

### Fuga à 4



Wie dargelegt, besteht die Fuge aus zwei Hälften, von denen die zweite etwa zwanzig Jahre nach der ersten komponiert wurde. Sie ist aber mit der ersten so eng verbunden, daß niemand die Nahtstelle bemerken würde, die auf der Grenze von T. 23 zu 24 liegt. In der Tat ist ihr erster, ursprünglich in F-dur stehender Teil thematisch so reich ausgestattet, daß mit nur 23 Takten die Aussagekraft der beiden Themen nicht erschöpft werden konnte; auch daß sie erst in den beiden letzten Takten wirklich vierstimmig wird, ist unbefriedigend. In der Ausarbeitung für das W. Kl. wirkt daher dieser ganze erste Teil nur wie eine weit ausgeführte Exposition. Das Thema vereinigt Anmut, Ausgewogenheit und Feierlichkeit in sich. Obwohl es auftaktig ist, spielen in seinem Aufbau doch die Quartan ein bestimmende Rolle (s. die eckigen Klammern im Notenbeispiel); die Mittelachse ist die Oktave es'' – es', den vier Achteln zu Beginn halten die (in den Sechzehnteln enthaltenen)



## NR. 18 GIS-MOLL II · BWV 887

Wahrscheinlich sind auch diese beiden Stücke in g-moll entworfen worden und erst nachträglich in die hohe Tonart versetzt worden, die ihnen nun noch einen besonderen Reiz verleiht.

## Präludium



Seiner zweiteiligen Anlage nach (24 + 26 Takte) könnte das Präludium als Allemande gelten, nicht aber in seinem Charakter. Es steht dem galanten Stil näher als einem braven alten Suitensatz; und wie manche Präludien in II zeigt es Züge der frühklassischen Sonatenform. Der erste Teil kann als Exposition gelten, wobei an Stelle eines zweiten Themas das Hauptthema wieder erscheint, aber in die Dominante transponiert (ein Verfahren, das wir noch bei Haydn finden). Im zweiten Teil können die Takte 25–40 als Durchführung gelten; die abgekürzte Reprise setzt im Baß schon in T. 40, im Sopran T. 41 ein. Sie umfaßt nur 10 statt 12 Takte, weil die Wiederholung der beiden ersten Takte weggelassen ist. Diese Wiederholung ist von Bach selbst in T. 3 mit „piano“, der Fortgang in T. 5 mit „forte“ bezeichnet. Man kann daraus schließen, daß Bach hier ein Cembalo mit zwei Manualen im Auge gehabt hat, und es wäre eine lohnende Aufgabe für den Spieler, eine solche Verteilung für das ganze Präludium durchzuführen (denn es ist nicht anzunehmen, daß Bach dies nur wegen dieser zwei Takte verlangt haben sollte). Auch ist der regelmäßige Aufbau im Großen durch kleine reizvolle Unregelmäßigkeiten durchbrochen. Die 24 Takte des ersten Teils gliedern sich in 15 (4 + 3 + 3 + 5) + 9 (2 + 3 + 4) Takte, der zweite Teil in 16 (7 + 4 + 5) + 10 (2 + 4 + 4) Takte. Wie viele geistvolle Verkettungen, Ausweitungen, Elisionen von Phrasen und Motiven verbergen sich hinter diesen nüchternen Zahlen! In T. 31 sind die Vorhalte, die in allen Handschriften fehlen, zu ergänzen. Mit der Fuge hängt das Präludium durch seinen galanten Stil zusammen, den die Fuge fortsetzt; beide Themen umschreiben T und D, der Anfang des Präludiums ist auch der des Fugenthemas.

Vortrag: Bewegt, aber nicht eigentlich lebhaft, mit einer gewissen Eleganz. ♩ = 84

## Fuga à 3



Die Fuge verlangt, mit anderen Maßstäben gemessen zu werden als die meisten anderen Fugen Bachs. Ihr Thema „schlüpft mit eidechsenartiger Behendigkeit in Achtel-Triolen einher“ (Riemann), seine wiegende, weich aufsteigende und fallende Bewegung teilt sich der ganzen Fuge mit, die daher fast keine rhythmischen Kontraste aufweist. Das Thema, das lediglich die zwei ersten Takte um einen Ton versetzt, wirkt nicht wie ein abgeschlossener Gedanke, sondern wie ein Vordersatz, zu dem man sich die nächsten vier Takte (den Kontrapunkt) als Nachsatz denken könnte. Es ist rein diatonisch, der Kontrapunkt rein chromatisch, ein Gegensatz, der sich durch die ganze Fuge hinzieht. Sie ist eine Doppelfuge („Zweithemenfuge“), deren zweites, T. 61 einsetzendes Thema in seiner chromatischen Führung dem Kontrapunkt so verwandt ist, daß man kaum den Eindruck eines neuen Ereignisses hat, ja, daß man das Thema kaum als solches bemerken würde, wenn es sich nicht durch seinen Schlußtriller etwas mehr Profil geben würde.



Bei jeder anderen Fuge würde man das als Schwäche auslegen, hier aber lag es offenbar Bach gar nicht daran, einen Gegensatz thematischer Art aufzustellen, sondern lediglich die zum ersten Thema kontrastierende Chromatik zu verstärken. So wird auch die Vereinigung beider Themen durchaus nicht als ein mit Spannung erwartetes und dann freudig begrüßtes Ereignis empfunden; mit dem Eintritt beider Themen zusammen (ab T. 97) verändert die Fuge ihren weich fließenden Charakter nicht, den sie bis zum Ende beibehält. Sie schließt ohne jede äußere oder innere Steigerung, wie sie begonnen hatte. Auffallend ist auch die Regelmäßigkeit ihrer Taktzahlen, die sich aus der Viertaktigkeit des Themas allein nicht

erklären läßt. Die Fuge zählt als Ganzes 144 Takte (den Schlußtakt doppelt gerechnet); genau zu Beginn des letzten Drittels (T. 97) vereinigen sich beide Themen; nach den ersten 60 Takten setzt das zweite Thema ein, so daß sich die drei Teile der Fuge genau wie 5 : 3 : 4 verhalten.

Schematisch dargestellt ist ihr Aufbau:

Exposition des 1. Themas T. 1–32 (mit einem überzähligen Alteinsatz T. 19), Modulation nach dis-moll.

2. Durchführung: Einsätze durch größere Zwischenspiele getrennt: T. 33–60 (Baß T. 33, Sopran T. 45, Baß in tiefer Lage T. 55).

Zweites Thema: T. 61–96 (Sopran T. 61, Alt T. 66, Baß T. 71, hoher Sopran T. 73).

Vereinigung beider Themen (T. 97–144): Baß und Alt T. 97, Sopran und Alt T. 103, Alt und Sopran T. 111, Alt und Baß T. 125, Sopran und Alt T. 135.

Da jedes der beiden Themen nur vier Takte benötigt, bleibt reichlich Raum für Zwischenspiele, in denen Teilmotive beider Themen sich verbinden.

Vortrag: Die Fuge kommt nur bei einem behenden, flüssigen Tempo zur Wirkung, alles wird gebunden, die Dynamik geht nicht über *mf* hinaus.  $\text{♩} = 96$  oder mehr

## NR. 19 A-DUR II · BWV 888

### Präludium



Über dem Präludium liegt der lichte Glanz der Frühlingstonart A-dur. Seine Taktart ( $\frac{12}{8}$ ) weist es als Pastorale aus; in der Art der Verarbeitung ist es eine dreistimmige Invention. Es ist dem

Präludium der 1. Englischen Suite (BWV 806) nah verwandt. Beide stehen in derselben Ton- und Taktart, sind gleich lang und führen ihr Thema in gleicher Weise durch. Das Thema der Suite (vgl. S. 151) läßt sich eine Sexte herab, das des Präludiums steigt eine Sexte nach oben. Das Motiv, das dem Präludium zu Grunde liegt, wird ähnlich behandelt wie das der dreistimmigen Sinfonia E-dur (BWV 792). Der Sopran intoniert es, der Alt nimmt es auf, in T. 3 der Baß, dann spinnen die beiden Oberstimmen sich verkettend es weiter. In T. 6 setzt die dritte Stimme den Baßeinsatz in der Lage des Tenors fort. In 9/10 folgen Baß, Sopran und Alt einander mit der Umkehrung des Themas, in T. 11–15 antworten Alt, Baß und Sopran mit dem Thema in seiner ursprünglichen Gestalt und schließen den ersten Teil in fis-moll (T. 16) ab. Ähnlich ist der zweite Teil aufgebaut, doch gehen die Abschnitte so weich und fließend ineinander über, daß man ein einziges, beglückendes Zusammenspiel dreier Stimmen zu hören glaubt.

Vortrag: Mit ruhiger Anmut. ♩. = 72

### Fuga à 3



Der zweite Teil der Fuge (ab T. 16) bringt nur noch eine weiter auseinandergezogene Durchführung von Baß (T. 16), Sopran (T. 20) und Alt (T. 23), und in der mit Schwung eingeleiteten Coda noch einen letzten Einsatz des Soprans. In T. 16 wird im Baß das Contra-A verlangt. Das ist das erstmal, daß im W. Kl. I und II C unterschritten wird (später noch am Schluß des H-dur-Präludiums und der h-moll-Fuge). Eine Merkwürdigkeit hat die Fuge vor allen anderen Bachs (nicht nur innerhalb des W. Kl.) voraus: daß das Thema von seinem Einsatz in T. 9 ab mit einem um eine Note verlängerten Auftakt eintritt. Das Zeitmaß der Fuge kann dasselbe sein wie das des Präludiums. ♩ = 72

## NR. 20 A-MOLL II · BWV 889

## Präludium



Dieses erstaunliche Präludium hat der Mathematiker Bach konstruiert. Es ist eine zweistimmige Invention von einer solchen Strenge, daß sie darin alle übrigen zweistimmigen Instrumentalsätze Bachs übertrifft. Man kann sie wie eine Werkzeichnung studieren: zwei genau gleiche Hälften von je 16 Takten, im zweiten Teil in der ersten Hälfte (T. 17–24) mit Umkehrung der beiden fest und unlösbar miteinander verbundenen Themen, in der zweiten Hälfte (T. 25–32) mit einer Kombination von gerader und umgekehrter Bewegung. Als Hauptmotiv des Satzes können die chromatisch von a nach e absinkenden Achtel angesehen werden, eine Tonfolge, die bei den Zeitgenossen Bachs und bei ihm selbst Ausdruck schmerzlichen Affekts war, z. B. im Lamento aus dem Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders (BWV 992) und dem ostinaten Baß der Kantate BWV 12 „Weinen, Klagen“ und des Crucifixus der h-moll-Messe (BWV 232). Hier, im W. Kl., hat die Chromatik in der verdünnten Luft der Reflexion freilich ihre Affekt-Bedeutung verloren. Die Oberstimme zu diesem Baß bewegt sich in zerlegter

Zweistimmigkeit; wir hören chromatisch absteigende Sextakkorde (die chromatischen Nebennoten dieser ausdrucksvollen Melodie bewirken, daß der Satz auch in der Umkehrung gebraucht werden kann, durch die sonst Folgen von Quartsextakkorden entstehen würden).

Genau die Hälfte der Takte im ersten Teil nimmt die Verbindung der beiden Themen ein (T. 1/2, 4/5, 8/9, 11 und 13), die übrigen acht Takte (3, 6, 7, 10, 12 und 14–16) werden von einem halbtaktigen Motiv bestritten, dessen Oberstimme aus einer Variation des absteigenden Soprans gebildet ist, während die diatonisch aufsteigenden Achtel den Baß von T. 1 umkehren.

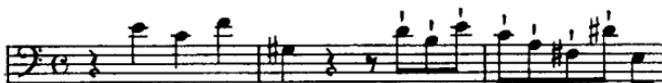


Im zweiten Teil wird das Hauptthema in T. 16/17 und 20/21 in beiden Stimmen umgekehrt, in T. 25/26 folgt der geraden Bewegung die Umkehrung, in T. 30/31 der Umkehrung die gerade Bewegung, — Symmetrien, die man bildlich vor sich sehen muß. Das Halbtaktmotiv wird im zweiten Teil gleichfalls in beiden Stimmen umgekehrt (T. 19/20 und 23/24); in T. 26 erscheint es in gerader Bewegung und wird auf drei Takte ausgeweitet, der letzte Takt 32 ist frei.

Es ist eine Verstandesmusik höchster Ordnung. Kirnberger hat das Präludium als Beispiel in seine 1773 erschienene Schrift *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* aufgenommen; es war das erste Präludium des W. Kl., das im Druck erschien. Ob es ihm gelungen ist, das Rätsel dieser Sphinx zu lösen, muß dahin gestellt bleiben. Sie liegt wie eine Wächterin vor der Fuge, hält die Kräfte zurück, die jene entfesseln wird.

Vortrag: in strengem, reflektierten legato, jedoch mit Einschnitten im Achtel-Thema, die nach dem ersten, bzw. ersten und fünften Achtel zu machen sind. Kein *pp* (Czerny), sondern mit stetiger, objektiver Tongebung. ♩ = 63–66 (wie die Viertel der Fuge)

## Fuga à 3



Die Fuge ist ein einziger Temperamentsausbruch, sie „steht für einen einzelnen Mann da, und der tobt!“ (David). Schwer sausen die Schläge der Viertel nieder, spalten sich wie Blöcke im Sturz in Achtel; die gerissenen Zweiunddreißigstel und rollenden Triller des Kontrapunktes vervollständigen das Bild eines Unwetters, — eines seelischen, denn Bach schrieb keine Pastoralsymphonien. Die Fuge kümmert sich nicht viel um Schulregeln. Ihr Thema, das als einziges im W. Kl. II nach der Dominante moduliert, kommt in seiner originalen Gestalt im Verlauf der Fuge überhaupt nicht mehr vor, sondern entweder mit abgeändertem Schluß (T. 14/15 im Sopran, T. 26/27 im Baß) oder im Nachsatz auf vier Achtel verkürzt (nach Czaczkes wäre das die eigentliche Form des Themas, dies aber nur dann, wenn andere Stimmen den Nachsatz sequenzierend fortsetzen, wie in T. 11–13, 19/20 und 23/24. Die Linienführung des Themas war Allgemeingut der Zeit. Sie findet sich in Händels Messias wieder



und im Finale des f-moll-Quartetts op. 20 von Haydn (Hob. III: 35), nirgends aber mit so elementarer Gewalt wie im W. Kl. Die Viertel müssen schwer abgesetzt werden, die Achtel schärfer abgestoßen. Das Autograph trägt keine staccato-Zeichen über den Achteln, sondern nur die Abschriften von Kirnberger (Keile) und von Schwencke (Punkte). Die Fuge schließt in Dur, und wir haben kein Recht, diesen Schluß, wie Tovey will, nach Moll abzuändern.

Was die Lesarten betrifft, so ist in T. 15 der Baß (vielleicht mit Rücksicht auf den rasselnden Klang in den tiefen Lagen des Cembalos?) bei Altnikol eine Oktave höher gesetzt; in T. 6 ist Altnikols Version



leichter spielbar als die des Autographs:



Mit dem Präludium steht die Fuge im Zusammenhang des äußersten Gegensatzes, doch kann man auch das Fugenthema in T. 1 des Präludiums in der Oberstimme angedeutet sehen.

Vortrag: Schwer und wuchtig, daher nicht zu rasch. ♩ = 63–66 (das doppelte Tempo des Präludiums)

## NR. 21 B-DUR II · BWV 890

### Präludium



Das Präludium ist ein Reigen von unbeschreiblicher Anmut: wie steigen und fallen die Stimmen, verschlingen sich, lösen sich wieder, — und zugleich ist es ein Sonatensatz, dessen Teile schon so ausgebildet sind, daß wir hier Bach in unmittelbarer Nähe der klassischen Sonatenform sehen. Was in den Präludien D-dur und f-moll noch fehlte, die Andeutung eines zweiten Themas, ist hier schon erkennbar. Das Hauptthema (4 + 4 Takte) moduliert in die Dominante. Nun werden in T. 9–12 zwei Stimmen verkettet,



die als zweites Thema gelten können, ihre Fortsetzung (T. 13–16) mit dem Überschlag beider Hände ist einer ähnlichen Stelle in der c-moll-Fantasie (BWV 906, komponiert 1738) so verwandt, daß man die Entstehung des Präludiums in die gleiche Zeit datieren möchte. In der Fortführung wird, wie oft auch bei den Wiener

Klassikern, das erste Thema wieder angespielt (T. 21); und die Schlußgruppe mit ihrer Moll-Wendung (T. 28) schließt die mit 32 Takten überaus regelmäßig gebaute Exposition ab. Die Durchführung (hier darf man den Mittelteil schon so nennen) knüpft an die Schlußgruppe an, führt dann die Überslagstelle durch (die in der Reprise ausgelassen wird) und schließt nach 16 Takten in g-moll. Die Reprise (ab T. 49) verkürzt die ersten 16 Takte der Exposition auf acht, verlängert aber den Nachsatz und bringt die Bewegung auf dem Sekundakkord der Dominante (T. 76) zum Stehen. Dann wird mit einem „Generalauftakt“ (T. 76–81, bei dem man an den auf mehrere Takte gedehnten Auftakt im 1. Satz der Sonate op. 31, Nr. 3 von Beethoven denken könnte) der Anschluß an die Schlußgruppe der Exposition erreicht. So wächst auch dieses Präludium in seinem zweiten Teil über sich hinaus, gibt seine gelassene Haltung auf. Auch darin steht es der Wiener Klassik näher als der älteren Musik, an die es durch seine Technik, den real dreistimmigen Satz, noch gebunden ist. Daß diesem großen, bedeutenden Präludium eine kleine Fuge folgt, ist nur scheinbar ein Mißverhältnis. Das Präludium mit seiner geraden Taktart ( $\frac{4}{8}$ ) kann als Haupttanz, die Fuge in ihrem beschwingten  $\frac{3}{4}$ -Takt als Nachtanz gelten. Beide hängen außerdem auch durch ihr gemeinsames Hauptmotiv, die absteigende Sexte zusammen.

Vortrag: In fließender, weicher Bewegung, aber ohne Hast. ♩. = 80–84

## Fuga à 3



Das Thema der Fuge steht insofern in der älteren Literatur einzig da, als es mit der None der Tonart einsetzt, wiewohl diese None nur die Nebennote der Oktave ist. Das aus vier Taktmotiven (a a b b) zusammengesetzte Thema läßt sich in zwei Absätzen anmutig von der Oktave auf den Grundton herunter und setzt sich mit schmeichelnden Achtel-Motiven fort. Die Fuge besteht aus zwei ungleich langen Teilen: 1–32 und 32–93. Beide Teile haben denselben Abgesang von vier Takten und bekunden schon damit, daß diese Fuge nicht als kontrapunktische Arbeit gewertet sein



tun kann. Schon das Thema ist von ungewöhnlicher Ausdehnung. In seiner vollständigen Gestalt zeigt es sich erst im Sopran (T. 8):



Hier erst erkennt man seine ganze Schönheit, freilich tritt es in dieser Gänze nur noch einmal (im Alt, T. 62–70) auf. Busoni hat darauf hingewiesen, daß die Linienführung seines ersten Teils dem der B-dur-Fuge ähnlich sei. Es ist immerhin möglich, daß trotz des ungeheuren Gegensatzes beider eine solche Reminiszenz aufgetaucht sein kann und daß beide vielleicht im Anschluß aneinander komponiert worden sind. Noch auffallender ist aber die (vielleicht unbewußte) Reminiszenz an das b-moll-Präludium I:



Der Aufbau dieser Invention ist folgender: Die Exposition (T. 1–30) ist außerordentlich weit auseinandergezogen. Der Alt beginnt, der Sopran folgt T. 8, der Baß mit dem Thema erst in T. 25. Die zweite Durchführung (T. 31–54) steht in Dur. Der Sopran setzt T. 31 in Des-dur ein, der Baß T. 42 in As-dur, er übergibt aber das Thema nach zwei Takten dem Alt, der es weiterführt; ebenso ist es mit dem Einsatz des Alts in T. 48 (in Ges-dur), der nach zwei Takten vom Sopran weitergeführt wird. Die dritte und letzte Durchführung (T. 55–83) enthält nur noch zwei Themeneinsätze: T. 55 im Sopran in es-moll und T. 62 im Alt in b-moll, dann läuft sie in eine Steigerung über dem Orgelpunkt der Dominante aus (T. 73–76) und schließt, ohne das Thema noch einmal zu berühren. Dem Thema sind zwei Kontrapunkte beigegeben, die es mit Achtel-Bewegung umhüllen. Diese Achtel bilden auch das Material der Zwischenspiele. In T. 5 und 6 wird T. 1 im Baß umgekehrt



wie denn überhaupt in jedem Takt Teilmotive des Themas und der Kontrapunkt wirksam sind.

Vortrag: Die Achtel streng binden, die Viertel schwer absetzen, sehr ruhiges, aber nicht schleppendes Zeitmaß. ♩ = 56

## Fuga à 4



Es sind vier Fugen im W. Kl. II, in denen in besonderem Maße die Künste des Kontrapunkts in Erscheinung treten: zwei von vokaler Haltung in Dur (D-dur und E-dur), zwei instrumentale in Moll (g-moll und b-moll). Die Ausdrucksgewalt der b-moll-Fuge ist so groß, daß kein Instrument, am wenigsten das Cembalo, ihr klanglich gerecht werden könnte; man möchte sich Chor und Orchester (ein Bachsches Kantaten-Orchester) zu ihrer klanglichen Verwirklichung wünschen. Die b-moll-Fuge ist die Erfüllung eines Versprechens, das uns die a-moll-Fuge I gegeben hat. Ihre ganze Kraft geht vom Thema aus, das sich in zwei Halben schwer und mühsam vom Grundton zur Sekunde erhebt, dann von den Vierteln in gehende, von den Achteln in rollende Bewegung gebracht wird und so die Quinte als Ziel erreicht (vgl. die Themen der fis-moll-Fuge I und der dis-moll-Fuge II). Diese drei Ansätze des Themas sind nicht (wie bei der dis-moll-Fuge) übergebunden, sondern durch Pausen getrennt, Atempausen, die das Thema nötig hat, um neue Kraft zu holen. Die Schlußwendung im vierten Takt ist eine Variation des zweiten Takts.

Zwei Kontrapunkte begleiten es durch die Fuge; der erste



drängt ihm mit chromatischen Schritten nach, der zweite



setzt auf die Achtel des Themas heftige Schläge, bei denen man wiederum an Kantate BWV 102 erinnert wird („Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht“). Alle drei Themen zusammen drücken der Fuge ein Übermaß an schmerzlichen Gebärden auf, das aber

durch die Fugenarbeit objektiviert und sublimiert wird, wie es im W. Kl. I bei den Fugen in f-moll und h-moll der Fall war. Bach macht es uns hier aber noch schwerer, weil er in der Verarbeitung der Themen ausschließlich die seltenste und dissonanteste Form der Nachahmung, nämlich in der Septime und None, verwendet. In diesen Intervallen verliert das Thema seinen harmonischen Sinn, ohne einen neuen zu erhalten; diese Nachahmungen müssen also in höherem Maße linear aufgefaßt werden als in anderen Fugen Bachs. Selbst das Lesen dieser Fuge ist nicht leicht, da die Themeneinsätze kaum dem Auge sichtbar, noch weniger dem Ohr vernehmbar sind, denn Bach hat darauf verzichtet, sie irgendwie herauszuheben. So muß das Studium dieser Fuge auf drei Stufen vor sich gehen. Die erste ist die Aneignung des Textes, die zweite die der kontrapunktischen Arbeit, die dritte die ihres Gehalts.

Für die erste Stufe sei hier der Bauplan der Fuge kurz skizziert: Exposition (T. 1–25) mit der Folge Alt, Sopran, Baß, Tenor. Zweite Durchführung mit Engführung in dem kleinstmöglichen Abstand, nämlich einer halben Note, in der Septime: Tenor und Alt T. 27,



Sopran und Baß folgen in der Unter-None (als der Umkehrung der Septime) T. 33. In der dritten Durchführung (T. 42–66) wird das Thema, ohne enggeführt zu werden, umgekehrt. Der Tenor tritt T. 42 ein, der Alt T. 46, der Sopran T. 52, der Baß T. 58. Die vierte Durchführung (T. 49–79) faßt die zweite und dritte zusammen: Das Thema wird zugleich umgekehrt und in der None (als der Umkehrung der Septime) enggeführt: T. 67 (zwischen Tenor und Sopran, (wiederum im Abstand einer halben Note),



T. 73 zwischen Alt und Baß in der Unterseptime. Die sechste Durchführung (T. 80–95) bringt die letzte mögliche Kombination: eine

Engführung, bei der die vortragende Stimme von der nachahmenden in der Gegenbewegung beantwortet wird.



So treten in T. 80 Sopran und Tenor miteinander in Beziehung, T. 89 Baß und Alt. In der letzten Durchführung befreien sich die Stimmen von allem Beiwerk, verdoppeln ihre Kräfte in ähnlicher Weise, wie wir das am Schluß der g-moll-Fuge gesehen haben, und treten paarweise gegeneinander an, Sopran und Alt zusammen gegen Tenor und Baß in der Gegenbewegung (T. 96):



Mit dieser lapidaren Coda schließt Bach die mächtigste Fuge des W. Kl. Busoni hat dem alten Bach vorgerechnet, daß er längst nicht alle kombinatorische Möglichkeiten des Themas erschöpft habe. Er notiert nicht weniger als sieben Möglichkeiten in gerader und ebenso viele in Gegenbewegung, wobei die nachahmende Stimme eine, zwei oder drei Halbe nach der ersten einsetzt. Bachs Leistung besteht aber darin, daß er sich auf den zeitlichen Abstand einer halben Note und den Intervallabstand von Septime und None beschränkt hat. Zu letzterem war er gezwungen, weil er sonst die Parallelbewegung der Achtel (T. 3 des Themas) nicht hätte durchhalten können.

Wir haben bis jetzt nur von den thematischen Abschnitten der Fuge gesprochen. Für den Auslauf der einzelnen Durchführungen, die man kaum mit dem Namen Zwischenspiele belegen kann, werden hauptsächlich die Kontrapunkte und das Schlußmotiv des Themas herangezogen (letzteres besonders in T. 21–24). An der Umkehrung des Themas nimmt auch der chromatische Kontrapunkt teil, während die Akkordschläge des zweiten mit den Achteln des Themas verbunden bleiben. Überblickt man so die ganze Fuge und vergleicht sie mit der wohl mehr als zwanzig Jahre früher komponierten a-moll-Fuge I, dann sieht man, welchen Weg Bach in

dieser Zeit zurückgelegt hat. Welche Vielfalt der Rhythmen gegenüber der Monotonie der a-moll-Fuge, welche Gedrungenheit des Satzes! Man sollte die Fuge nur jemand vorspielen, der in den Noten nachlesen kann, denn dem Ohr allein wird es nicht gelingen, ihre konstruktiven Gesetze zu erfassen. Eine ausführliche Würdigung der Fuge hat August Halm in seinen *Zwei Kulturen der Musik* gegeben. Sie bleibt auch bei dem besten Vortrag fast ebenso widerhaarig wie bei Beethoven die Fugen op. 106 und 133. Das Zeitmaß darf nicht zu langsam sein, etwa  $\text{♩} = 72$ .

## NR. 23 H-DUR II · BWV 892

## Präludium



Eine ganze Welt trennt dieses Präludium von dem vorhergehenden. Es ist so jugendlich und kavalierrmäßig, daß man mehr an den Kapellmeister in Cöthen als an den Kantor in Leipzig denken möchte. Ein konzertantes Stück, das nicht den Anspruch erhebt, ein ausgeführter Konzertsatz zu sein wie die Präludien Fis-dur und As-dur II, das aber auch mehr ist als ein toccatenhaftes Präambulum. Es hat nur einen Verwandten im W. Kl.: das gis-moll-Präludium II, aus dem manche Wendungen im H-dur-Präludium fast wörtlich wiederkehren. Es gliedert sich in vier Abschnitte: T. 1–12, 12–23, 24 (mit Auftakt)–36, und (als abgekürzte Reprise des ersten Teils) T. 37–46. Der überwiegend zweistimmige Satz erweitert sich zur Dreistimmigkeit in den imitatorisch geführten Takten 12–15 und 24–28, er verdünnt sich zur Einstimmigkeit in deren toccatenhaftem Auslauf. Die Verteilung der Passagen auf beide Hände ist ein Kennzeichen des jungen Bach; nach 1730 finden wir diese Technik, die dem Laufwerk mehr Glanz und Farbe geben sollte, bei ihm kaum mehr.

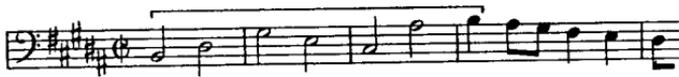
Sowohl Brandt-Buys wie David haben versucht, einen motivischen Zusammenhang mit der Fuge nachzuweisen. Ich sehe ihn im ersten Lauf, der vom Grundton zur Oktave stürmt, ein Ziel, das die Fuge mit ruhigen Schritten erreicht, und im Schlußakkord, des-

sen Raum das Fugenthema genau ausfüllt. Man kann weiterhin in dem Terzanstieg h'—cis''—dis'' des Präludienthemas die Terz H—dis des Fugenthemas suchen, aber diese Beziehungen sind doch recht flüchtig. Dagegen möge T. 3 auf die Verwandtschaft des Motivs



mit dem von T. 4 des Fis-dur-Präludiums und, weiter zurück, mit dem Begleitmotiv im Mittelteil des fünften Brandenburgischen Konzerts BWV 1050 (1. Satz) hinweisen. Aber alle diese formalen Erwägungen bleiben im Hintergrund, wenn wir uns vom Schwung und Elan dieses glänzenden Stücks mitreißen lassen. Es ist ein ideales Cembalostück, bei dessen rasch hingeworfenem Schluß man zu sehen glaubt, wie der Spieler die Hände von der Tastatur aufhebt, den Sessel zurückschiebt und die Zuhörer Beifall spenden. Entsprechend muß der Vortrag sein: feurig, reich gefärbt. ♩ = 96–100

### Fuga à 4



Das Thema der Fuge erhebt sich in ruhigen, feierlichen Schritten in Terz- und Sextstufen vom Grundton zur Oktave und durchmißt damit denselben Raum wie das Präludium zu Anfang in einem feurigen Lauf. Man könnte es sich vom Baß intoniert als Chor-thema in einer Messe denken; es ist von einem milden Wohl laut, der sich der ganzen Fuge mitteilt. Wie in der cis-moll-Fuge I setzen die Stimmen in der Reihenfolge Baß, Tenor, Alt, Sopran ein; ein synkopischer Kontrapunkt



verstärkt noch die nach oben drängende Bewegung. Nach einem überzähligen Einsatz des Basses (T. 19) und mit einer innigen

Wendung zur Dominante schließt der erste Teil der Fuge T. 27. Nun nimmt sie eine überraschende Wendung. Ein neues, aus der Höhe herabschwebendes Thema vereinigt sich mit dem ersten und begleitet es fortan durch die ganze Fuge (mit Ausnahme eines Baßeinsatzes in T. 75), so daß sie nun den Charakter einer Doppelfuge annimmt:



Beide Themen werden nicht nur in der Oktave, sondern auch im Kontrapunkt der Duodezime vereinigt:



Ihre Zweistimmigkeit ist nur auf Terzen und Sexten gestellt, und daher von einer weichen Konsonanz, ähnlich wie in der Doppelfuge zur Orgel-Toccata F-dur (BWV 540). In dieser Kombination durchlaufen die beiden Themen zweimal alle vier Stimmen der Fuge. Die zweite Durchführung (die erste nach der Exposition) kombiniert in T. 27/28 Tenor und Sopran, T. 35/36 Alt und Baß, T. 42/43 Sopran und Alt, T. 48/49 Baß und Sopran, wobei das zweite Thema stets einen Takt nach dem ersten einsetzt. Die nächsten vier Einsätze sind durch große Zwischenräume getrennt: T. 53/54 Tenor und Alt, und T. 59 Sopran, der einen halben Takt früher einsetzt. Erst T. 85/86 werden Tenor und Alt kombiniert, T. 93/94 Sopran und Tenor. Die Fuge ist reich an Schönheit und Wohlklang, gehört aber nicht, wie Riemann meint, „zu den großartigsten Nummern des ganzen Werks“. Dafür ist sie formal zu wenig gestrafft; sie verliert aber nichts von ihrem Wert, wenn man sie auch nicht zu den allerbedeutendsten des W. Kl. zählen darf.

Vortrag: Ruhig fließend, gesangvoll. ♩ = 63

## NR. 24 H-MOLL II · BWV 893

## Präludium



(Autograph)



(Altnikol)

Wenn wir am Ende dieser zweiten Sammlung von 24 Präludien und Fugen, und damit beider Teile des W. Kl., einen Höhepunkt oder auch nur einen betonten Abschluß erwarten, so müssen uns Präludium und Fuge h-moll enttäuschen. Ganz anders endete der erste Teil des W. Kl., schloß der Dritte Teil der Klavierübung (mit der fünfstimmigen Orgelfuge in Es-dur BWV 689), schlossen die vier Teile der Klavierübung (mit den Goldberg-Variationen BWV 988). Vielleicht (wir wissen es nicht) stand Nr. 22 (b-moll) ursprünglich in h-moll und hätte dann einen großartigen Schluß des ganzen Werks gebildet, mußte aber um einen halben Ton versetzt werden, weil kein b-moll-Stück vorhanden war, so daß das jetzige Paar Nr. 24 nur ein Lückenbüßer wäre? Aber das ist nur eine Vermutung. Beide Stücke könnten, wie Gray bemerkt, ebenso gut an einer andern Stelle in I oder II und in einer andern Tonart stehen, das Präludium als zweistimmige Invention, die Fuge als eine locker gefügte Fughetta. Und doch hat das Präludium Merkmale, die auf den Spätstil Bachs hinweisen. Es ist in zwei Fassungen überliefert, die sich durch die Taktart unterscheiden. Im Autograph steht, mit „Allegro“ bezeichnet, die erste Fassung, bei Altnikol die zweite. Bach hat also später je zwei Takte in einen zusammengezogen und damit den gedanklichen Zusammenhang des Themas verstärkt, in dem nun kein trennender Taktstrich mehr steht. So hat er in diesem letzten Präludium das Gegenteil von dem getan, was er in der ersten Fuge tat, als er den ursprünglichen c-Takt in zwei  $\frac{2}{4}$ -Takte verwandelte. Zwei weitere Beispiele einer nachträglichen Taktveränderung haben wir in der A-dur-Fuge für Orgel (BWV 536), die zuerst im  $\frac{3}{8}$ -Takt stand, aber durch ihre Versetzung in den  $\frac{3}{4}$ -Takt lichter und freundlicher wurde, und auch in der *Kunst der Fuge* (BWV 1080) war der „Canon per augmentationem“ ursprünglich in hal-

ben Notenwerten notiert. Hier im W. Kl. ist also der umgekehrte Fall, und es kann kein Zweifel sein, daß die Veränderung des Taktmaßes von Bach selbst vorgenommen wurde. Sie zeigt wieder, welche Bedeutung er der Ästhetik der Taktarten beilegte (in der Taktzählung folgen wir der zweiten Fassung). In seiner motivischen Arbeit ist das Präludium eine Invention, seine Form ist die eines Konzertsatzes, bei dem das Hauptthema einen Kreis durch die verwandten Tonarten beschreibt: h-moll — D-dur (T. 9) e-moll (T. 13) — fis-moll (T. 21) — h-moll (T. 30). Der leidenschaftliche Abbruch dieser letzten Durchführung in T. 31 und 32 ist ein Zeichen von Spätstil (vgl. den Schluß des Orgelchorals „Vater unser im Himmelreich“, manualiter, im Dritten Teil der Klavierübung BWV 682). Die verbindenden Zwischenspiele (T. 5/6) haben eine auffallende Ähnlichkeit mit denen des a-moll-Präludiums II. Es ist in seinem Bau von großer Regelmäßigkeit, nur im Fermatentakt 29 werden die Viertaktgruppen um einen Takt erweitert. Die originalen staccato-Zeichen in T. 11, 30 und 32 zeigen an, daß der „Affect“ des Präludiums heftig sein soll. ♩ = 69 (bzw. ♩ = 69 nach der ersten Fassung)

## Fuga à 3



Was erwarten wir denn in dieser letzten der 48 Fugen, mit der Bach sein Werk beschließt? Wenn nicht eine Krönung, so doch einen würdigen Abschluß — aber ihn bildet die kleine, etwas verspielte Fuge nicht. Sie ist, wie die F-dur-Fuge I, ein Passepied in Form einer Fuge. Sie mildert die Schärfe des Präludiums in Heiterkeit und Behaglichkeit, sie hängt auch motivisch mit ihm insofern zusammen, als der Themakopf der Fuge den h-moll-Dreiklang umschreibt wie das Präludium; die munteren Oktavsprünge seiner Fortsetzung kann man in den Sprüngen in T. 11 und 12 des Präludiums vorgebildet sehen. Das Thema mit seinem Bau von 2 + 4 Takten beginnt nach Riemann gleich mit dem 3. und 4. Takt (wenn man das annimmt, ist die Elision fast ebenso reizvoll wie die zu Beginn der Overture zu *Figaros Hochzeit* von Mozart). Die Ausarbeitung läßt einen soliden Fugengeist durchaus vermissen. Zwar kann man feststellen, daß der Exposition noch sechs Themeneinsätze folgen, aber sie lassen sich nicht schulmäßig in zwei Durch-

führungen zusammenzwingen. Die Einschnitte liegen anders. Ähnlich wie in der H-dur-Fuge wird der Kontrapunkt aufgegeben, der dem Thema in der Exposition beigegeben war, die Triller verschwinden und statt ihrer tritt (T. 29) ein neuer, sich anmutig wiegender Kontrapunkt auf, der wie eine harmonische Begleitung des Themas wirkt und dessen tänzerischen Charakter noch verstärkt. Der nächste größere Einschnitt ist T. 69. Da werfen sich Alt und Baß das Thema wie einen Ball zu, wobei der Baß das Feld behält. Am Schluß gibt Bach der Fuge noch eine schalkhafte Coda von vier Takten, deren Idee Busoni herausgelöst hat:



Auch in dieser Fuge tauchen Reminiszenzen auf: Die Sequenz T. 87–90 stammt aus dem ersten Zwischenspiel der h-moll-Fuge I (T. 17–20), die Verflechtung von Sopran und Alt in T. 50–54 und 92–95 aus der g-moll-Fantasie für Orgel (BWV 542).

So beschließt Bach sein W. Kl. fast lässig, spielerisch, und doch ist diese letzte Fuge nichts weniger als unbedeutend. Wie die Fugen in f-moll und Fis-dur im W. Kl. II weist sie in die Zukunft. Wenn die altherwürdige Form und Technik der Fuge nicht verkümmern und vertrocknen sollte, so mußte ihr von außen her neues Leben zugeführt werden. In den Fugen Fis-dur und h-moll geschieht das aus der Welt des Tanzes. Beide zeigen einen Weg in die Zukunft; aber die Zukunft hat ihn nicht besritten. Diese letzte Fuge hat einen meisterlich gearbeiteten dreistimmigen Satz, zeichnet sich durch eine spielende Beherrschung der Fugentechnik aus – und ist gleichzeitig schon ein Vorklang der Davidsbündlertänze von Schumann!

Vortrag: Mit bequemer Grazie. ♩. = 56–60

# ANHANG

## Die Ausgaben des W. Kl.

Es kann nicht Aufgabe dieser Übersicht sein, ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichnis der Ausgaben des W. Kl. zu geben. Da diese in ihrer Zielsetzung außerordentlich verschieden sind, ist der Versuch gemacht, sie nach ihrer Entfernung vom Original zu ordnen und kurz zu charakterisieren.

### A. Faksimile-Ausgabe

Am nächsten sind wir Bach, wenn wir seine eigenen Schriftzüge studieren, uns in ihre Linienführung vertiefen. Dem dient die 1962 im Deutschen Verlag für Musik Leipzig erschienene, von Hans Pischner und Karl-Heinz Köhler herausgegebene Faksimile-Ausgabe des W. Kl. I.

### B. Urtextausgaben

Dem Faksimile am nächsten, was Treue der Überlieferung betrifft, steht die völlig unbezeichnete Urtextausgabe. Wer nicht die nötige Stilkenntnis und -erfahrung hat, eine solche zu benützen, dem möchte diese Schrift, an deren Ende wir angelangt sind, Begleiter und Berater sein.

Die ersten Drucke um 1800 waren natürlich unbezeichnet. Dann aber dauerte es Jahrzehnte, bis eine textkritische Ausgabe des W. Kl. erschien: Franz Kroll gab das W. Kl. 1862 in der Edition Peters und 1865 im Jahrgang XIV der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (mit Revisionsbericht) heraus. Von neueren Urtextausgaben seien genannt: D. Tovey (Royal School of music, London) mit einer Text-einführung in jedes Präludium und jede Fuge, die in den Notentext eingefügt ist; Otto von Irmner im G. Henle Verlag München-Duisburg; ferner gab Alfred Kreutz im Jahr 1961 den 1. Teil des W. Kl. in der Edition Peters mit gesondertem Revisionsbericht und Vorschlägen zur Wiedergabe heraus, Hermann Keller 1962 den 2. Teil mit Revisionsbericht als Anhang des Notentextes. Diese Ausgabe sollte die Krollsche Ausgabe von 1862 ersetzen.

Im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* wird Walter Gerstenberg das W. Kl. herausgeben. Der Zeitpunkt des Erscheinens steht heute (1965) noch nicht fest.

Eine Sonderstellung nimmt die Ausgabe von Hans Bischoff im Verlag Steingräber ein (1881). Sie ist heute leider nicht mehr erhältlich. Bischoff bietet den Notentext auf Grund eigener Quellenstudien, teilt Varianten in Fußnoten mit und bezeichnet den Vortrag durch sparsam und in kleinem Druck bzw. in dünnen Bogen gegebene Zusätze.

### C. Bezeichnete Ausgaben

Die erste und auf viele Jahrzehnte maßgebende bezeichnete Ausgabe des W. Kl. gab Carl Czerny 1837 heraus. Tempo, Dynamik, Phrasierung, Artikulation, zusätzliche Vortragszeichen, genauer Fingersatz — all das zusammen ergab eine vollständige Anweisung zum Studium und Vortrag. Als Schüler Beethovens und in den Anschauungen seiner Zeit befangen, projizierte er die Musik Bachs in sein eigenes Zeitalter. Heute lehnen wir seine oft viel zu raschen Tempi, seine beständig wechselnde Dynamik, seine Artikulationsbezeichnungen, kurz seine oft stilwidrige Auffassung ab. Als die Ausgabe erschien, war sie eine Tat von hoher Bedeutung, die es Tausenden von Laien möglich machte, Bach zu spielen; und fast alle für den Unterricht bezeichneten Ausgaben des 19. Jahrhunderts sind mehr oder weniger von Czerny abhängig. Von neueren Ausgaben sei die von Czerny unabhängige von Albert Schmid-Lindner und Max Reger (Verlag Schott) genannt.

### D. Interpretations-Ausgabe

Darunter ist eine Studienausgabe zu verstehen, in der ein bedeutender Musiker und Pianist, hier Ferruccio Busoni, dem Benützer seine Auffassung mitteilt. Sie erschien zwischen 1898 und 1915 im Verlag Breitkopf & Härtel und kann neben dieser Schrift und einer Urtextausgabe auch heute noch mit Nutzen zu Rate gezogen werden.

### Literatur

Aus der unübersehbar großen Literatur über Bach, über seine Klavierwerke und das Wohltemperierte Klavier im besonderen, seien diejenigen Werke ausgewählt und aufgezählt, die dem Ver-

fasser bei seiner Arbeit in besonderem Maße gedient haben. In einigen Fällen mögen persönliche Bemerkungen dazu gestattet sein:

Friedrich Blume: *Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947.

Siegfried Borris: *Die Bearbeitungsverfahren bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch*, in: *Die Musikforschung* 1952, S. 50. (Borris nimmt an, daß die Fassungen im Klavierbüchlein Erleichterungen für Friedemann seien, die des Wohltemperierten Klaviers die originalen.)

Hans Brandt-Buys: *Het Wohlt. Klavier*, Arnheim 1942. (Die umfangreichste und sorgfältigste Monographie über das Wohltemperierte Klavier, die leider nur in holländischer Sprache erschienen ist.)

Carl von Bruyck: *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Leipzig 1867. (Die erste Monographie über das Wohltemperierte Klavier.)

Richard Buchmayer: *Cembalo oder Pianoforte?*, in: *Bach-Jahrbuch* 1908, S. 64.

Ludwig Czaczkes: *Analyse des Wohltemperierten Klaviers, Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, 1. Band Wien 1956, 2. Band 1965. (Eine eindringende, streng schulmäßige, rein formalistische Analyse der Fugen des Wohltemperierten Klaviers.)

Carl Dahlhaus: *Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: *Bach-Jahrbuch* 1954, S. 40.

— *Versuch über Bachs Harmonik*, in: *Bach-Jahrbuch* 1956, S. 73.

Johann Nepomuk David: *Das Wohltemperierte Klavier, Versuch einer Synopsis*, Göttingen 1962; siehe S. 23 f.

S. W. Dehn: *Analyse dreier Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier*, Leipzig 1858.

Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstgewerbe*, Leipzig 1802.

J. A. Fuller-Maitland: *J. S. Bach: The „48“* (= Wohltemperiertes Klavier), London 1925.

Walter Georgii: *Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu 2 Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin/Zürich 2/1950, S. 121–128.

- Walter Gerstenberg: *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei Bach*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 126.  
– *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik*, Vortrag auf der Bachfestwoche Ansbach 1951.
- Cecil Gray: *The 48 Preludes and Fugues of Bach*, Oxford 1938.
- August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913. (Enthält auf S. 207 eine Analyse der Fuge II, 22.)
- Hermann Keller: *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950.  
– *Das Tempo bei Bach*, in: *Neue Musikzeitschrift* 1950, S. 124.  
– *Die Sequenz bei Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1939, S. 33.  
– *Studien zur Harmonik Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1934, S. 50.  
– *Die musikalische Artikulation*, Kassel 1925.  
– *Phrasierung und Artikulation*, Kassel 1953.
- Iwan Knorr: *Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung*, Leipzig <sup>2</sup>/1926.
- Ernst Kurth: *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917.
- Wanda Landowska: *Über die C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I*, in: *Bach-Jahrbuch* 1913, S. 53.  
– *Bach und die französische Klaviermusik*, in: *Bach-Jahrbuch* 1910.
- Ludwig Misch: *Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung*, in: *Die Musikforschung* 1952, S. 179.  
– *Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier*, in: *Die Musikforschung* 1948, S. 39.
- Ludwig Nissen: *Der Sinn des Wohltemperierten Klaviers II*, in: *Bach-Jahrbuch* 1951/52, S. 54. (Eine völlig abstruse theologische Deutung des Wohltemperierten Klaviers II!)
- Reinhard Oppel: *Über J. K. F. Fischers Einfluß auf J. S. Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1910, S. 63.  
– *Zur Fugentechnik Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1921, S. 9.
- Luigi Perrachio: *Il Clavicembalo ben temperato*, Torino 1947.
- Paul A. Pick: *The fugue themes in Bach's Wohltemperiertes Klavier*, in: *Bulletin of the American Musicological Society* 1945.

- Erwin Ratz: *Über die Architektonik in den Fugen Bachs*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 5. Jahrgang.  
— *Musikalische Formenlehre*, Wien 1951.
- Albert Schweitzer: *J. S. Bach*, Leipzig 6/1928, bes. S. 295—355.
- Marc-André Souchay: *Das Thema in der Fuge Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1927 und 1930, S. 1.
- Philipp Spitta: *J. S. Bach*, Leipzig 1873 und 1880, bes. 1. Band, S. 769—784, und 2. Band, S. 663—674.
- Wilhelm Stade: *Partitur-Analysen der Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, Leipzig o. J.
- Rudolf Steglich: *J. S. Bach*, Potsdam 1935.  
— *Wege zu Bach*, Regensburg 1949.  
— *Das c-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I*, in: *Bach-Jahrbuch* 1923, S. 1.
- Ernst Toch: *Unklarheiten im Schriftbild der cis-moll-Fuge I*, in: *Bach-Jahrbuch* 1923, S. 22.
- Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Bericht 1951.
- Rudolf Wustmann: *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, in: *Bach-Jahrbuch* 1911, S. 60.

## SCHLUSSWORT

Wie hat dieses Werk, dessen Vollendung sich auf mehr als zwanzig Jahre erstreckte, auf die Mit- und Nachwelt gewirkt? Wenig oder gar nicht. Die Gattung Präludium und Fuge hatte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre Bedeutung verloren. Nur in den Kreisen der Organisten wurde sie noch gepflegt — ein Thüringer Organist, Bernhard Christian Weber, schrieb ein *Wohltemperiertes Klavier* für Orgel —, aber auch die Orgel hatte in diesen Jahrzehnten jede Bedeutung verloren. Nur Kleinmeister und Theoretiker wie Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger und andere schrieben noch Fugen. Als Bach im 19. Jahrhundert eine Auferstehung erfuhr, wie sie wohl wenigen großen Künstlern zuteil geworden ist, da war er der Altmeister, der Herrscher im Reich des Kontrapunkts, an dem Generationen von Komponisten sich bildeten. Auch für die Klavierspieler waren seine Werke vor allem ausgezeichnete Übungen im polyphonen Spiel, etwa nach dem bewährten Klavierstunden-Schema: „Tonleitern, Etüden, Bach, Stücke“. Auch heute noch wird das W. Kl. mehr studiert als gespielt. Es hat seinen festen Platz in den Studienplänen und Prüfungsordnungen unserer Musikhochschulen und Konservatorien; Präludien und Fugen aus dem W. Kl. werden bei internationalen Wettbewerben als Pflichtstücke verlangt, sind aber eben Pflichtstücke. Weder im öffentlichen Konzert noch im Rundfunk noch in der Hausmusik spielt das W. Kl. die Rolle, zu der es berufen wäre. Unsere hoch intellektualisierte Zeit hat mehr Interesse für die schwierigsten kontrapunktischen Werke Bachs — das Musikalische Opfer, den Dritten Teil der Klavierübung, die Kunst der Fuge — als für die Mitte, in der das W. Kl. wie ein großer Garten ausgebreitet liegt. Auch mag für die Vernachlässigung in der Öffentlichkeit der Glaube mitspielen, daß man Bach nur noch auf dem Cembalo oder Clavichord wiedergeben dürfe, obwohl die praktischen Versuche in dieser Richtung gerade beim W. Kl. nicht immer ermutigend ausgefallen sind. Wir sind zu sehr theoretisch und historisch vorbelastet, um das W. Kl. unbefangen genießen zu können. Auch hier könnte man von einem Verlust der Mitte sprechen, wenn das Schlagwort nicht zu abgegriffen wäre. Die beglückende Mitte, in der sich das W. Kl. zwischen Gedankentiefe und Spielfreudigkeit befindet, diesen harmonischen Ausgleich aller Faktoren, müssen wir erst wieder in Besitz nehmen. Wenn Bach komponierte, war er weder der fünfte Evangelist noch ein Kirchenmusiker oder Kapellmeister von Amts wegen, weder Gotiker noch Zahlenmystiker —

etwas von all dem wohl auch —, vor allem aber war er Musiker, in den „heiligen Spielen der Kunst“ so begnadet, daß es ihm gegeben war, in Tönen die Harmonie der Welt einzufangen und uns ein verklärtes Abbild unserer selbst zurückstrahlen zu lassen. Dieses Spiel der zweimal 24 Präludien und Fugen ist so reich und unerschöpferisch, daß wir uns ein Leben lang mit ihm beschäftigen können, ohne ihm auf den Grund zu kommen.

## Die Ausgaben des W. Kl.

Es kann nicht Aufgabe dieser Übersicht sein, ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichnis der Ausgaben des W. Kl. zu geben. Da diese in ihrer Zielsetzung außerordentlich verschieden sind, ist der Versuch gemacht, sie nach ihrer Entfernung vom Original zu ordnen und kurz zu charakterisieren.

### A. Faksimile-Ausgabe

Am nächsten sind wir Bach, wenn wir seine eigenen Schriftzüge studieren, uns in ihre Linienführung vertiefen. Dem dient die 1962 im Deutschen Verlag für Musik Leipzig erschienene, von Hans Pischner und Karl-Heinz Köhler herausgegebene Faksimile-Ausgabe des W. Kl. I.

### B. Urtextausgaben

Dem Faksimile am nächsten, was Treue der Überlieferung betrifft, steht die völlig unbezeichnete Urtextausgabe. Wer nicht die nötige Stilkenntnis und -erfahrung hat, eine solche zu benützen, dem möchte diese Schrift, an deren Ende wir angelangt sind, Begleiter und Berater sein.

Die ersten Drucke um 1800 waren natürlich unbezeichnet. Dann aber dauerte es Jahrzehnte, bis eine textkritische Ausgabe des W. Kl. erschien: Franz Kroll gab das W. Kl. 1862 in der Edition Peters und 1865 im Jahrgang XIV der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (mit Revisionsbericht) heraus. Von neueren Urtextausgaben seien genannt: D. Tovey (Royal School of music, London) mit einer Text-einführung in jedes Präludium und jede Fuge, die in den Notentext eingefügt ist; Otto von Irmner im G. Henle Verlag München-Duisburg; ferner gab Alfred Kreutz im Jahr 1961 den 1. Teil des W. Kl. in der Edition Peters mit gesondertem Revisionsbericht und Vorschlägen zur Wiedergabe heraus, Hermann Keller 1962 den 2. Teil mit Revisionsbericht als Anhang des Notentextes. Diese Ausgabe sollte die Krollsche Ausgabe von 1862 ersetzen.

Im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* wird Walter Gerstenberg das W. Kl. herausgeben. Der Zeitpunkt des Erscheinens steht heute (1965) noch nicht fest.

Eine Sonderstellung nimmt die Ausgabe von Hans Bischoff im Verlag Steingräber ein (1881). Sie ist heute leider nicht mehr erhältlich. Bischoff bietet den Notentext auf Grund eigener Quellenstudien, teilt Varianten in Fußnoten mit und bezeichnet den Vortrag durch sparsam und in kleinem Druck bzw. in dünnen Bogen gegebene Zusätze.

### C. Bezeichnete Ausgaben

Die erste und auf viele Jahrzehnte maßgebende bezeichnete Ausgabe des W. Kl. gab Carl Czerny 1837 heraus. Tempo, Dynamik, Phrasierung, Artikulation, zusätzliche Vortragszeichen, genauer Fingersatz — all das zusammen ergab eine vollständige Anweisung zum Studium und Vortrag. Als Schüler Beethovens und in den Anschauungen seiner Zeit befangen, projizierte er die Musik Bachs in sein eigenes Zeitalter. Heute lehnen wir seine oft viel zu raschen Tempi, seine beständig wechselnde Dynamik, seine Artikulationsbezeichnungen, kurz seine oft stilwidrige Auffassung ab. Als die Ausgabe erschien, war sie eine Tat von hoher Bedeutung, die es Tausenden von Laien möglich machte, Bach zu spielen; und fast alle für den Unterricht bezeichneten Ausgaben des 19. Jahrhunderts sind mehr oder weniger von Czerny abhängig. Von neueren Ausgaben sei die von Czerny unabhängige von Albert Schmid-Lindner und Max Reger (Verlag Schott) genannt.

### D. Interpretations-Ausgabe

Darunter ist eine Studienausgabe zu verstehen, in der ein bedeutender Musiker und Pianist, hier Ferruccio Busoni, dem Benützer seine Auffassung mitteilt. Sie erschien zwischen 1898 und 1915 im Verlag Breitkopf & Härtel und kann neben dieser Schrift und einer Urtextausgabe auch heute noch mit Nutzen zu Rate gezogen werden.

### Literatur

Aus der unübersehbar großen Literatur über Bach, über seine Klavierwerke und das Wohltemperierte Klavier im besonderen, seien diejenigen Werke ausgewählt und aufgezählt, die dem Ver-

fasser bei seiner Arbeit in besonderem Maße gedient haben. In einigen Fällen mögen persönliche Bemerkungen dazu gestattet sein:

Friedrich Blume: *Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947.

Siegfried Borris: *Die Bearbeitungsverfahren bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch*, in: *Die Musikforschung* 1952, S. 50. (Borris nimmt an, daß die Fassungen im Klavierbüchlein Erleichterungen für Friedemann seien, die des Wohltemperierten Klaviers die originalen.)

Hans Brandt-Buys: *Het Wohlt. Klavier*, Arnheim 1942. (Die umfangreichste und sorgfältigste Monographie über das Wohltemperierte Klavier, die leider nur in holländischer Sprache erschienen ist.)

Carl von Bruyck: *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Leipzig 1867. (Die erste Monographie über das Wohltemperierte Klavier.)

Richard Buchmayer: *Cembalo oder Pianoforte?*, in: *Bach-Jahrbuch* 1908, S. 64.

Ludwig Czaczkes: *Analyse des Wohltemperierten Klaviers, Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, 1. Band Wien 1956, 2. Band 1965. (Eine eindringende, streng schulmäßige, rein formalistische Analyse der Fugen des Wohltemperierten Klaviers.)

Carl Dahlhaus: *Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: *Bach-Jahrbuch* 1954, S. 40.

— *Versuch über Bachs Harmonik*, in: *Bach-Jahrbuch* 1956, S. 73.

Johann Nepomuk David: *Das Wohltemperierte Klavier, Versuch einer Synopsis*, Göttingen 1962; siehe S. 23 f.

S. W. Dehn: *Analyse dreier Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier*, Leipzig 1858.

Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstgewerbe*, Leipzig 1802.

J. A. Fuller-Maitland: *J. S. Bach: The „48“* (= Wohltemperiertes Klavier), London 1925.

Walter Georgii: *Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu 2 Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin/Zürich <sup>2</sup>/1950, S. 121–128.

- Walter Gerstenberg: *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei Bach*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 126.  
– *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik*, Vortrag auf der Bachfestwoche Ansbach 1951.
- Cecil Gray: *The 48 Preludes and Fugues of Bach*, Oxford 1938.
- August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913. (Enthält auf S. 207 eine Analyse der Fuge II, 22.)
- Hermann Keller: *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950.  
– *Das Tempo bei Bach*, in: *Neue Musikzeitschrift* 1950, S. 124.  
– *Die Sequenz bei Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1939, S. 33.  
– *Studien zur Harmonik Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1934, S. 50.  
– *Die musikalische Artikulation*, Kassel 1925.  
– *Phrasierung und Artikulation*, Kassel 1953.
- Iwan Knorr: *Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung*, Leipzig <sup>2</sup>/1926.
- Ernst Kurth: *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917.
- Wanda Landowska: *Über die C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I*, in: *Bach-Jahrbuch* 1913, S. 53.  
– *Bach und die französische Klaviermusik*, in: *Bach-Jahrbuch* 1910.
- Ludwig Misch: *Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung*, in: *Die Musikforschung* 1952, S. 179.  
– *Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier*, in: *Die Musikforschung* 1948, S. 39.
- Ludwig Nissen: *Der Sinn des Wohltemperierten Klaviers II*, in: *Bach-Jahrbuch* 1951/52, S. 54. (Eine völlig abstruse theologische Deutung des Wohltemperierten Klaviers II!)
- Reinhard Oppel: *Über J. K. F. Fischers Einfluß auf J. S. Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1910, S. 63.  
– *Zur Fugentechnik Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1921, S. 9.
- Luigi Perrachio: *Il Clavicembalo ben temperato*, Torino 1947.
- Paul A. Pick: *The fugue themes in Bach's Wohltemperiertes Klavier*, in: *Bulletin of the American Musicological Society* 1945.

- Erwin Ratz: *Über die Architektonik in den Fugen Bachs*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 5. Jahrgang.  
— *Musikalische Formenlehre*, Wien 1951.
- Albert Schweitzer: *J. S. Bach*, Leipzig 6/1928, bes. S. 295—355.
- Marc-André Souchay: *Das Thema in der Fuge Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1927 und 1930, S. 1.
- Philipp Spitta: *J. S. Bach*, Leipzig 1873 und 1880, bes. 1. Band, S. 769—784, und 2. Band, S. 663—674.
- Wilhelm Stade: *Partitur-Analysen der Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, Leipzig o. J.
- Rudolf Steglich: *J. S. Bach*, Potsdam 1935.  
— *Wege zu Bach*, Regensburg 1949.  
— *Das c-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I*, in: *Bach-Jahrbuch* 1923, S. 1.
- Ernst Toch: *Unklarheiten im Schriftbild der cis-moll-Fuge I*, in: *Bach-Jahrbuch* 1923, S. 22.
- Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Bericht 1951.
- Rudolf Wustmann: *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, in: *Bach-Jahrbuch* 1911, S. 60.

## SCHLUSSWORT

Wie hat dieses Werk, dessen Vollendung sich auf mehr als zwanzig Jahre erstreckte, auf die Mit- und Nachwelt gewirkt? Wenig oder gar nicht. Die Gattung Präludium und Fuge hatte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre Bedeutung verloren. Nur in den Kreisen der Organisten wurde sie noch gepflegt — ein Thüringer Organist, Bernhard Christian Weber, schrieb ein *Wohltemperiertes Klavier* für Orgel —, aber auch die Orgel hatte in diesen Jahrzehnten jede Bedeutung verloren. Nur Kleinmeister und Theoretiker wie Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger und andere schrieben noch Fugen. Als Bach im 19. Jahrhundert eine Auferstehung erfuhr, wie sie wohl wenigen großen Künstlern zuteil geworden ist, da war er der Altmeister, der Herrscher im Reich des Kontrapunkts, an dem Generationen von Komponisten sich bildeten. Auch für die Klavierspieler waren seine Werke vor allem ausgezeichnete Übungen im polyphonen Spiel, etwa nach dem bewährten Klavierstunden-Schema: „Tonleitern, Etüden, Bach, Stücke“. Auch heute noch wird das W. Kl. mehr studiert als gespielt. Es hat seinen festen Platz in den Studienplänen und Prüfungsordnungen unserer Musikhochschulen und Konservatorien; Präludien und Fugen aus dem W. Kl. werden bei internationalen Wettbewerben als Pflichtstücke verlangt, sind aber eben Pflichtstücke. Weder im öffentlichen Konzert noch im Rundfunk noch in der Hausmusik spielt das W. Kl. die Rolle, zu der es berufen wäre. Unsere hoch intellektualisierte Zeit hat mehr Interesse für die schwierigsten kontrapunktischen Werke Bachs — das Musikalische Opfer, den Dritten Teil der Klavierübung, die Kunst der Fuge — als für die Mitte, in der das W. Kl. wie ein großer Garten ausgebreitet liegt. Auch mag für die Vernachlässigung in der Öffentlichkeit der Glaube mitspielen, daß man Bach nur noch auf dem Cembalo oder Clavichord wiedergeben dürfe, obwohl die praktischen Versuche in dieser Richtung gerade beim W. Kl. nicht immer ermutigend ausgefallen sind. Wir sind zu sehr theoretisch und historisch vorbelastet, um das W. Kl. unbefangen genießen zu können. Auch hier könnte man von einem Verlust der Mitte sprechen, wenn das Schlagwort nicht zu abgegriffen wäre. Die beglückende Mitte, in der sich das W. Kl. zwischen Gedankentiefe und Spielfreudigkeit befindet, diesen harmonischen Ausgleich aller Faktoren, müssen wir erst wieder in Besitz nehmen. Wenn Bach komponierte, war er weder der fünfte Evangelist noch ein Kirchenmusiker oder Kapellmeister von Amts wegen, weder Gotiker noch Zahlenmystiker —

etwas von all dem wohl auch —, vor allem aber war er Musiker, in den „heiligen Spielen der Kunst“ so begnadet, daß es ihm gegeben war, in Tönen die Harmonie der Welt einzufangen und uns ein verklärtes Abbild unserer selbst zurückstrahlen zu lassen. Dieses Spiel der zweimal 24 Präludien und Fugen ist so reich und unerschöpferisch, daß wir uns ein Leben lang mit ihm beschäftigen können, ohne ihm auf den Grund zu kommen.