

HERMANN KELLER

Das Wohltemperierte Klavier
von Johann Sebastian Bach

WERK UND WIEDERGABE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany

© 1965 by Bärenreiter-Verlag Kassel

Gesamtherstellung: Bärenreiterdruck Kassel

INHALT

Vorwort	S. 9
Einleitung	S. 11

Titel-Überlieferung S. 13 – Entstehung S. 14 – Reine und temperierte Stimmung S. 15 – Der Charakter der Tonarten im W. Kl. S. 17 – Das Instrument S. 18 – Stilelemente des W. Kl. S. 20 – Die Präludien S. 21 – Zusammenhang von Präludium und Fuge S. 22 – Die Fugen S. 24 – Das Thema S. 24 – Reale und tonale Antwort S. 25 – Kontrapunkt S. 25 – Durchführung S. 26 – Zwischenspiele S. 26 – Fugenkünste S. 27 – Doppel- und Tripelfugen S. 27 – Notation S. 29 – Schlüsse S. 30 – Harmonik und Satztechnik S. 31 – Tempo S. 32 – Dynamik S. 33 – Phrasierung und Artikulation S. 34 – Ornamentik S. 35

Teil I	S. 37
------------------	-------

Nr. 1 C-DUR I · BWV 846 S. 39	Nr. 13 FIS-DUR I · BWV 858 S. 81
Nr. 2 C-MOLL I · BWV 847 S. 44	Nr. 14 FIS-MOLL I · BWV 859 S. 84
Nr. 3 CIS-DUR I · BWV 848 S. 47	Nr. 15 G-DUR I · BWV 860 S. 87
Nr. 4 CIS-MOLL I · BWV 849 S. 51	Nr. 16 G-MOLL I · BWV 861 S. 90
Nr. 5 D-DUR I · BWV 850 S. 56	Nr. 17 AS-DUR I · BWV 862 S. 92
Nr. 6 D-MOLL I · BWV 851 S. 58	Nr. 18 GIS-MOLL I · BWV 863 S. 94
Nr. 7 ES-DUR I · BWV 852 S. 61	Nr. 19 A-DUR I · BWV 864 S. 97
Nr. 8 ES-MOLL-DIS-MOLL I · BWV 853 S. 65	Nr. 20 A-MOLL I · BWV 865 S. 100
Nr. 9 E-DUR I · BWV 854 . S. 70	Nr. 21 B-DUR I · BWV 866 S. 103
Nr. 10 E-MOLL I · BWV 855 S. 73	Nr. 22 B-MOLL I · BWV 867 S. 107
Nr. 11 F-DUR I · BWV 856 . S. 75	Nr. 23 H-DUR I · BWV 868 S. 110
Nr. 12 F-MOLL I · BWV 857 S. 78	Nr. 24 H-MOLL I · BWV 869 S. 112

Teil II	S. 119
Einleitung	S. 121
Nr. 1 C-DUR II · BWV 870 S. 124	Nr. 13 FIS-DUR II · BWV 882 S. 155
Nr. 2 C-MOLL II · BWV 871 S. 126	Nr. 14 FIS-MOLL II · BWV 883 S. 158
Nr. 3 CIS-DUR II · BWV 872 S. 128	Nr. 15 G-DUR II · BWV 884 S. 161
Nr. 4 CIS-MOLL II · BWV 873 S. 130	Nr. 16 G-MOLL II · BWV 885 S. 163
Nr. 5 D-DUR II · BWV 874 S. 134	Nr. 17 AS-DUR II · BWV 886 S. 165
Nr. 6 D-MOLL II · BWV 875 S. 136	Nr. 18 GIS-MOLL II · BWV 887 S. 168
Nr. 7 ES-DUR II · BWV 876 S. 139	Nr. 19 A-DUR II · BWV 888 S. 170
Nr. 8 DIS-MOLL II · BWV 877 S. 141	Nr. 20 A-MOLL II · BWV 889 S. 172
Nr. 9 E-DUR II · BWV 878 S. 143	Nr. 21 B-DUR II · BWV 890 S. 175
Nr. 10 E-MOLL II · BWV 879 S. 146	Nr. 22 B-MOLL II · BWV 891 S. 177
Nr. 11 F-DUR II · BWV 880 S. 149	Nr. 23 H-DUR II · BWV 892 S. 182
Nr. 12 F-MOLL II · BWV 881 S. 152	Nr. 24 H-MOLL II · BWV 893 S. 185
Anhang	S. 189
Die Ausgaben des W. Kl.	S. 191
Literatur	S. 192
Schlußwort	S. 196

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

B. C.	= Basso continuo
BGA	= Ausgabe der Bachgesellschaft
BWV	= Wolfgang Schmieder, <i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis</i> , Leipzig 1950
c. p.	= Kontrapunkt
Kl. B.	= Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach
MGG	= <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel etc. 1949 ff.
Präl.	= Präludium
Sopr.	= Sopran
T.	= Takt
T, S, D	= Tonika, Subdominante, Dominante
Tp, Sp, Dp	= deren Paralleltonarten
Ten.	= Tenor
W. Kl.	= Wohltemperiertes Klavier

„ . . . dort war mir zuerst, bey vollkommener Gemütsruhe und ohne äussere Zerstreung, ein Begriff von eurem Grossmeister geworden. Ich sprach's mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“

Goethe an Zelter am 21. Juni 1827, als ihm der Organist von Berka aus dem „Wohltemperierten Klavier“ vorgespielt hatte

„Die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers sind das Alte Testament, die Sonaten von Beethoven das Neue Testament der Klavierspieler.“

Hans von Bülow

VORWORT

Das *Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach, dieses „Werk aller Werke“, wie Schumann es nannte, hat eine große Zahl von Darstellungen erfahren. Diese Arbeit will vor allem der Praxis dienen; sie will das mitteilen, was der Laie darüber wissen möchte und was der Fachmann wissen sollte. Darüber hinaus möchte sie dem Spieler, besonders dem Benützer einer Urtextausgabe, Ratschläge für die Wiedergabe der Präludien und Fugen geben. Sie nimmt damit eine Mittelstellung zwischen den beiden Gruppen ein, in die man die Monographien des W. Kl. einteilen kann. Auf der einen Seite steht eine große Anzahl allgemein gehaltener „Companions“, die eine erste Einführung in das Werk geben. Sie stammen fast ausschließlich aus dem Ausland, aus England, Frankreich, Holland, Italien, Belgien, den USA und wohl noch anderen Ländern, während in Deutschland die Theoretiker gelehrte Arbeiten besonders über die Fugen und den Zusammenhang der Präludien mit den Fugen geschrieben haben, in den letzten Jahrzehnten Wilhelm Werker, Ludwig Czackes und Johann Nepomuk David. Czackes erwähnt die Präludien überhaupt nicht, David sieht in ihnen nur eine Vorbereitung der Fuge, eine „Stätte der Zubereitung des Fugenthemas“. Damit wird man aber dem W. Kl. nicht gerecht. Nicht nur verdienen Präludien dieselbe Beachtung wie die Fugen, — ja manche von ihnen sind den Fugen an Eigenbedeutung überlegen; so ist es abwegig, das W. Kl. als ein theoretisches Werk, etwa als ein „Lehrbuch der Fugenkomposition“ (Riemann) zu betrachten. Manche neuere Analysen gehen noch weiter, indem sie mit vorgefaßten Schulbegriffen die Fugen bis ins letzte zergliedern, aber nach ihrer musikalischen Bedeutung überhaupt nicht fragen, während wieder andere versuchen, den geheimen Baugesetzen der Fugen auf den Grund zu kommen. Damit wird aber Bachs Werk immer mehr von seiner wirklichen Bestimmung abgerückt. Bach wandte sich nicht mit einer tiefgründigen gelehrten Arbeit an seine komponierenden Zeitgenossen, sondern hat es, wie er im Titel klar und deutlich ausspricht, „zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch [zu] derer in diesem studio schon habil seyenden besonderen Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget“. Es ist also ein Spielbuch für die musikalische Jugend und ebenso für den erwachsenen Liebhaber der Musik, dem Bach mit einer fast rührenden Bescheidenheit einen „besonderen Zeitvertreib“ verspricht. Nicht am Schreibtisch, sondern am Instrument soll man „spielend“ von ihm

Besitz ergreifen. Da im Zeitalter Bachs Praxis und Theorie noch nicht getrennt waren wie heute, erhielt der Spieler damit nicht nur eine Einführung in alle 24 Tonarten, sondern auch in Satztechnik und Formaufbau der Präludien und Fugen. Diese Einheit ist uns verloren gegangen, man kann sie aber im W. Kl. wiederfinden. Und mehr als das: der Spieler kann nacherleben, was Goethe in seinem berühmten Brief an Zelter, den wir als Motto dieser Arbeit vorangestellt haben, ausgedrückt hat. Wer aber heute die Präludien und Fugen des W. Kl. aus einer Urtextausgabe spielt, in der ihm Bach ohne das Medium eines Herausgebers entgegentritt, wird sich vor eine Reihe Fragen gestellt sehen, die er nicht ohne weiteres beantworten kann. Dazu will ihm diese Arbeit ein Führer sein. Sie bemüht sich, einleitend von dem zu sprechen, was allen Präludien und Fugen des W. Kl. gemeinsam ist, um dann den individuellen Charakter jedes einzelnen Präludiums, jeder einzelnen Fuge um so deutlicher hervortreten zu lassen. Der Verfasser will nicht mehr sein als ein Kastellan, der den Besucher und Betrachter eines großen, vielgliedrigen Bauwerks auf die Gesamtform, auf die Funktion der Einzelteile und auf individuelle Merkmale aufmerksam macht. Es ist jedem überlassen, wenn er erst den richtigen Zugang gefunden hat, tiefer einzudringen in Bezirke, zu denen das Wort keinen Zutritt mehr hat.

Ich habe in meinem 1950 in der Edition Peters (Leipzig) erschienenen Buch *Die Klavierwerke Bachs* den ersten Teil des W. Kl. auf den Seiten 124–158, den zweiten auf den Seiten 219–249 behandelt. Einige Formulierungen daraus habe ich mit freundlicher Einwilligung des Verlags, dem dafür an dieser Stelle gedankt sei, in die vorliegende Arbeit übernommen die im übrigen aber auf Grund der seither erschienenen Literatur und dessen, was ich selbst inzwischen dazu gelernt habe, völlig neu geschrieben worden ist.

Stuttgart, im Frühjahr 1965

Hermann Keller

EINLEITUNG

Titel-Überlieferung

Der nach Seite 16 abgebildete Titel in Bachs eigener, zierlich verschnörkelter Reinschrift lautet: *Das Wohl temperirte Clavier. oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia* [d. h. auf allen diatonischen und chromatischen Stufen der Tonleiter], *so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend* [d. h. sowohl in Dur wie in moll]. *zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderen Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. p.[ro] t.[empore] Hochf.[ürstlich] Anhalt-Cöthenischen Capel-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.*

Es ist die einzige Eigenschrift Bachs, die wir vom W. Kl. besitzen. Das kostbare Manuskript ist seit mehr als hundert Jahren im Besitz der ehemaligen Preußischen, jetzt Deutschen Staatsbibliothek in Berlin. Da es am Schluß in flüchtiger Schrift die Jahreszahl 1732 trägt, stellt es eine Reinschrift dar, die zehn Jahre nach der Abfassung nach einer verloren gegangenen Urschrift abgeschlossen wurde. Für die Richtigkeit der Jahreszahl 1722 als Datum der Entstehung bzw. Vollendung des Werks sprechen die Wasserzeichen des Papiers, die Ähnlichkeit der Handschrift mit derjenigen der Inventionen und Sinfonien (BWV 772–801) und der nahe Zusammenhang mit dem 1720 angelegten *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Zwei weitere Handschriften, die früher für Autographe gehalten wurden, sind inzwischen als Abschriften von der Hand Anna Magdalenas und Wilhelm Friedemann Bachs festgestellt worden. Neben ihnen müssen als wichtige Quellen die Abschriften von Altnikol (dem Schwiegersohn Bachs) und Kirnberger (der 1739–1741 Schüler von Bach war) gelten, da Bach sie im Unterricht benützte und Verbesserungen in sie eintrug, es aber unterließ, diese in sein eigenes Exemplar nachzutragen. Von späteren Handschriften sei noch die des Hamburger Organisten Schwencke genannt. Eine vollständige Darstellung der Quellen wird der Kritische Bericht zu der in Vorbereitung befindlichen Ausgabe des W. Kl. im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* enthalten.

Man kann sich fragen, warum Bach dieses Werk, das doch schon zu seinen Lebzeiten in seinem weiteren Schüler- und Freundeskreis eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte, nicht herausgab? Wahrscheinlich fürchtete er, daß der Absatz in einer Zeit, in welcher der empfindsame und galante Stil alles galt, zu gering sein würde. Be-

zeichnete er doch sein erstes gedrucktes Opus, die sechs Partiten für Cembalo (BWV 825–830), auf dem Titel als „Galanterien“ (was sie gewiß nicht sind), um sie dem modischen Publikum schmackhaft zu machen. Doch war in dem Halbjahrhundert nach seinem Tod der Ruhm des W. Kl. schon so groß, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in den Jahren 1800–1802, nicht weniger als drei Verleger das W. Kl. im Druck herausgaben: Hoffmeister & Kühnel in Leipzig, Simrock in Bonn und Nägeli in Zürich. Seither sind fast unzählige Ausgaben des W. Kl. erschienen, über die auf den Seiten 191–192 eine kritische Übersicht gegeben werden soll.

Entstehung

Bach war Ende 1717 „nach halsstarrig erzwungener Dimission“ mit ungnädigem Abschied von Weimar, wo er zehn Jahre lang als Violinist, seit 1714 als Konzertmeister, und zugleich als Organist der Schloßkapelle gewirkt hatte, nach Cöthen an den Hof des jungen, musikliebenden Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen gegangen. Er stand dort nicht mehr im Rang eines herzoglichen Kammerdieners, der in Livree aufzuwarten hatte, sondern war Hofkapellmeister und „Director der Kammermusiken“. Er hatte weder Schul- noch Kirchendienst zu versehen, da der Hof reformiert war; er zählte zu den oberen Hofbeamten und hatte genug Zeit und Muße zum Komponieren. Wie jeder Musiker des Barock komponierte er das, was seines Amtes war, in Cöthen also vor allem Kammermusik und Klavierwerke. Nach langen, fast überlangen Lehrjahren stand er nun mit 35 Jahren auf der Höhe einer ersten Meisterschaft. Während der Herzog von Weimar in ihm nur ein brauchbares Subjekt gesehen hatte, wußte sein neuer Landesfürst, welch seltenen Vogel er in sein Ländchen eingefangen hatte. Alles wirkte zusammen, um die wenigen Cöthener Jahre zu den fruchtbarsten und glücklichsten Bachs zu machen: die Anerkennung, die er fand, die Muße zum eigenen Schaffen und wohl auch sein junges Eheglück mit Anna Magdalena Wülckens, einer jungen Kammersängerin am Hofe, die er 1721 nach dem Tod seiner ersten Gattin Maria Barbara heimführte. So ist der Reichtum und die Bedeutung der in Cöthen entstandenen Werke für Klavier und Kammermusik fast unvorstellbar groß. In der Kammermusik die Brandenburgischen Konzerte (BWV 1046–1051), die Violinkonzerte, die Sonaten für Violine (bzw. Flöte, Gambe) mit obligatem Cembalo (BWV 1014–1019), die Sonaten und Partiten für

Violine allein (BWV 1001–1006) u. a. m., an Kompositionen für Klavier (Clavichord oder Cembalo) die kleinen Präludien und Fugen, die Englischen und Französischen Suiten (BWV 806–817), die Chromatische Fantasie (BWV 903), die Inventionen und Sinfonien (BWV 772–801) und das W. Kl. I (BWV 846–869). Sechs kleine Präludien, die Inventionen und Sinfonien sowie elf Präludien des W. Kl. finden sich in ihrer ersten Gestalt im *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* eingezeichnet, das der Vater am 22. Januar 1720 für seinen damals neunjährigen Lieblingssohn anlegte (ich habe das Klavierbüchlein 1927 im Bärenreiter-Verlag erstmals herausgegeben [BA 140]; inzwischen ist es 1962 unter Verwertung der neuesten Forschungsergebnisse, herausgegeben von Wolfgang Plath, auch im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* V/5 erschienen [BA 5021], mit Kritischem Bericht 1963). Zu gleicher Zeit arbeitete Bach an der Vollendung eines anderen Werks, den 15 zwei- und dreistimmigen Inventionen und Sinfonien, das 1723 abgeschlossen wurde. Daß Bach die Zeit fand, daneben ein noch größeres Sammelwerk in so kurzer Zeit zu „verfertigen“, setzte seine Schüler in Erstaunen. Ernst Ludwig Gerber, der Sohn des Bachschülers Heinrich Nikolaus Gerber, schrieb in seinem 1791 erschienenen *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*, Bach habe es „an einem Ort, wo er ohne Instrument gewesen, zur Vertreibung von Unmut und Langeweile in kurzer Zeit verfaßt“. Vielleicht bezieht sich das auf eine der Reisen, auf denen Bach mit andern Musikern seiner Kapelle den Fürsten zu begleiten hatte, jedoch ist diese Angabe nicht mehr nachzuprüfen. Wir dürfen annehmen, daß – mit Ausnahme von drei Stücken: Präludium Es-dur, Fuge dis-moll und Fuge a-moll – alle im W. Kl. I enthaltenen Stücke zwischen 1721 und 1722 entworfen bzw. vollendet wurden.

Reine und temperierte Stimmung

Was bedeutet eigentlich der merkwürdige Titel *Wohltemperiertes Clavier*? Um ihn richtig zu verstehen, ist es nötig, die Begriffe, die die Grundlage unserer ganzen Musik bilden, über die aber sowohl die Liebhaber der Musik wie die Fachmusiker oft recht wenig Bescheid wissen, zu klären.

Unter reinen Intervallen versteht man solche, deren Schwingungszahlen in einfachen Zahlenverhältnissen zu einander stehen. Die Schwingungszahlen von Grundton und Oktave verhalten sich wie

1 : 2; dieses kleinstmögliche Zahlenverhältnis ergibt die größtmögliche Konsonanz. Das Zahlenverhältnis 2:3 ergibt die reine Quinte, 3:4 die reine Quarte, 4:5 die reine große Terz, 5:6 die reine kleine Terz. Höhere Primzahlen als 5 haben in der abendländischen Musik keine Verwendung gefunden (also nicht 6:7, 7:8, 10:11, 12:13 usw.). Diese Verhältnisse lassen sich aus folgender Tabelle ablesen, in der die Teiltöne (Partialtöne — ihre Schwingungszahlen betragen ein Vielfaches des Grundtons —) von 1 bis 16 aufgeführt sind:



Die ersten sechs Teiltöne ergeben den Durdreiklang als Naturkonsonanz, 8:9 und 9:10 stellen den Ganzton, 15:16 den Halbton als die Elemente der Melodiebildung. Im reinen Dur verhalten sich die Töne einer Oktave wie $1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{15}{8} : 2$. Diese Tonverhältnisse sind aber nur im einstimmigen diatonischen Gesang, und a cappella im mehrstimmigen Gesang unter bestimmten Bedingungen zu gebrauchen (ewa im Palestrinastil); wollte die Musik weiter ausgreifen, so stieß sie auf störende Ungleichheiten. So ist z. B. in der obigen Tabelle der Ganzton c - d größer als d - e; eine Terz c - e, die aus vier Quinten übereinander gebildet ist (c-g-d'-a'-e''), ist größer als eine reine, 12 Quinten übereinander sind mehr als 7 Oktaven usw. Man versuchte daher, diese Verschiedenheiten auszugleichen, sie zu mäßigen, zu „temperieren“. Nach mehreren Zwischenstadien wurde Ende des 17. Jahrhunderts die bis heute allein gültige Kompromiß-Lösung gefunden, die Oktave in zwölf gleiche Teile zu teilen. Das war die sogenannte gleichschwebende Temperatur, in der alle Intervalle mit Ausnahme der Oktave ein wenig unrein sind, aber alle den gleichen Abstand voneinander haben, in welcher Tonart man sich auch befindet. Nun erst konnte man alle Tonarten benützen, von einer in die andere übergehen. Sicherlich war der Verlust der Reinheit eine schmerzliche Einbuße, aber ungleich größer war der Gewinn, den die Musik daraus zog.

Der Mann, dem man die Einführung dieser Neuerung zuschreibt (die schon im 16. Jahrhundert von weitblickenden Männern gefordert worden war), ist der Organist und Orgelbauer Andreas Werckmeister, der 1691 eine Schrift herausgab, die folgenden Titel trägt: *Musicalische Temperatur / oder deutlicher und wahrer mathemati-*

scher Unterricht / wie man ... ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten und dergl. wohltemperiert stimmen könne ... Das bezog sich also nur auf die Instrumente mit fester Tonhöhe, die Tasten-Instrumente („Claviere“), und erst über sie fand die neue Technik bedingt auch auf die Melodie-Instrumente Anwendung. Die Komponisten nahmen von dem Neuland, das ihnen da gezeigt wurde, zunächst zögernd, dann immer rascher Besitz. Pachelbel benützt in seinen Suiten schon 17 Tonarten, J. K. F. Fischer in seiner *Ariadne musica*, einer Sammlung von Präludien und Fughetten für Orgel, 19 Dur- und moll-Tonarten und die phrygische über e. Der erste, der alle 24 Tonarten benützte, war nicht Bach, sondern Mattheson, der 1719 in seine *Exemplarischen Organistenprobe* Generalbaß-Übungen in allen Tonarten schrieb (Beispiele daraus in meiner *Schule des Generalbaß-Spiels*, Bärenreiter-Verlag 1931, BA 490). Der ungleich größere Ruhm, in den 24 Tonarten lebendige Musik geschrieben zu haben, gebührt aber Bach. Aber auch er nahm außerhalb des W. Kl. noch nicht von allen Tonarten Besitz. Die Tonarten Cis-dur, Des-dur, dis-moll, Fis-dur, As-dur, gis-moll, b-moll finden sich bei ihm nirgends sonst, es-moll und H-dur nur in Trios von Tanzsätzen. Erst Carl Philipp Emanuel Bach, der kühnste Harmoniker seiner Zeit, hat auch einige dieser Tonarten gebraucht; manche Tonarten, wie gis-moll und dis-moll, sind auch heute noch selten anzutreffen.

Der Charakter der Tonarten im W. Kl.

Gibt es überhaupt einen Charakter der Tonarten? Kann man einer Tonart einen ihr — nur ihr — eigenen Charakter zusprechen? Diese Frage wird unter Musikliebhabern und Fachleuten häufig, aber meist mit mehr Temperament als Sachkenntnis diskutiert. Sie hat ebenso viele überzeugte Bejaher wie Verneiner gefunden.

Seit der Einführung der gleichschwebenden Temperatur besteht kein realer Unterschied zwischen den Tonarten, da ja alle Halbtöne denselben Abstand voneinander haben. Auch die absolute Tonhöhe, die Höhe des Normal-A, spielt keine Rolle, da dieses in den letzten zweihundert Jahren mehrfach gewechselt hat, ohne daß unsere Vorstellung vom Charakter der Tonarten dadurch berührt worden wäre. Der Unterschied besteht nur in unserer Vorstellung, so wie ja auch Musik nicht das ist, was wir hören, sondern was wir uns unter dem Gehörten vorstellen. Diese unsere Vorstellung wird durch die Art

und Zahl der Vorzeichen und durch den Stufenabstand der Tonart von C als Mittelpunkt bestimmt. Wenn der Sinn der Musik durch Melodie, Harmonie, Rhythmus und Metrum bestimmt ist, ihr Ausdruck durch Zeitmaß, Dynamik, Klangfarbe und Artikulation, so tritt zu diesen Faktoren des Ausdrucks auch noch die Tonart, für die sich der Komponist entscheidet. Er tut das auf Grund der oben angeführten Kriterien und auf Grund der Überlieferung: Die Musik, mit der er aufwächst, verbindet sich in seiner Vorstellung mit dem Charakter der Tonart, in der sie steht. So könnte man eine lange Ahnenreihe für den Charakter der dorischen Tonart aufstellen, die in d-moll übergegangen ist, oder für die Violinmusik in D-dur als der Tonart, in der die Streicher am meisten Glanz entfalten, für g-moll als die Tonart, in der das Barock Pomp und Repräsentation auszudrücken liebte usw. G-dur ist die bevorzugte Pastoraltonart im Süden, F-dur im Norden. All das sind Kennzeichen, aber keine ein für alle Mal feststehende Attribute einer Tonart. Oft genügt ein einziges Werk in einer bestimmten Tonart, um uns zu suggerieren, die Tonart habe diesen Charakter, so z. B. Bachs Messe (BWV 232) für h-moll, die 5. Symphonie von Beethoven für c-moll, die sog. Mondscheinsonate für cis-moll usw. Es wäre schön, wenn man sagen könnte, Bach habe als erster in allen 24 Tonarten komponiert und damit diesen Tonarten für alle Zeiten den Stempel aufgedrückt. Daß er wie jeder große Komponist bestimmte Vorstellungen von den Tonarten gehabt hat, in denen er schrieb, ist selbstverständlich, allein das läßt sich nicht auf einen Generalnenner bringen. Die Frage, welchen Zusammenhang ein Präludium und eine Fuge mit der Tonart haben, in der sie stehen, muß daher für jede einzelne Nummer des W. Kl. bei den Einzelbesprechungen gesondert behandelt werden.

Das Instrument

Wenn Bach seine Sammlung von Präludien und Fugen *Wohltemperiertes Clavier* nannte, so verstand er unter „Clavier“ ganz allgemein ein Tasteninstrument, genauer gesagt ein besaitetes Tasteninstrument. Andreas Werckmeister hatte in seiner auf S. 16 f. angeführten Schrift unter „Clavier“ alle Tasteninstrumente „sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale“ und dann erst die „Spinetten“ (Cembali) verstanden. Ebenso läßt Bach, wenn er „à 2 Clav. e Ped.“ vorschreibt, die Frage offen, ob Orgel oder Pedal-Cembalo gemeint ist. In seinem Stil hatte er aber zu Ende seiner

Weimarer Jahre die Trennung von Orgel und besaiteten Instrumenten schon vollzogen: im *Orgelbüchlein* und in den in Cöthen komponierten Klavierwerken. Die Frage ist also, ob das W. Kl. für Cembalo oder Clavichord geschrieben ist? Soweit der Tonumfang einen Anhaltspunkt geben kann, eher für Clavichord als Cembalo, denn der Umfang des Clavichords (C bis c''') wird nirgends überschritten, während Bach in den zu etwa gleicher Zeit entstandenen Suiten „pour le Clavecin“ bisweilen C unterschreitet und (wenn auch selten) in der Höhe bis d''' geht. Die Ansicht, das W. Kl. sei für das Clavichord bestimmt gewesen, wurde besonders von Forkel vertreten, der sich auf Berichte von Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel stützen konnte. Er schrieb in seiner 1802 erschienenen Schrift *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*: „Die sogenannten Flügel [Cembali], obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren sowie überhaupt zur musicalischen Privatunterhaltung [d. h. für ein Spiel ohne Zuhörer]. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel [Cembalo] oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tones hervorgebracht werden könnte als auf dem zwar tonarmen aber im Kleinen ausserordentlich biegsamen Instrument.“ Forkel gibt damit die Meinung seiner Zeit wieder; man möge aber nicht vergessen, daß Bach für das angeblich „seelenlose“ Cembalo immerhin den zweiten Satz des Italienischen Konzerts (BWV 971) geschrieben hat. Das Italienische Konzert, die Französische Ouverture (BWV 831) und die Goldberg-Variationen (BWV 988) sind „vor ein Clavizymbel mit zweyen Manualen“ geschrieben, im W. Kl. I werden aber an keiner Stelle zwei Manuale verlangt, auch ist innerhalb eines Präludiums oder einer Fuge nirgends ein Wechsel der Registrierung angebracht, so daß die Frage Cembalo oder Clavichord unentschieden bleiben muß. Eine solche Frage hätte, wie Arnold Schering (*Aufführungspraxis alter Musik*) mit Recht betont, die Zeit Bachs gar nicht gestellt. Das Clavichord mit seinem schwachen Ton war ein ideales Übungsinstrument und konnte zur „musicalischen Privatunterhaltung“ dienen, aber in größeren Räumen und beim Spiel vor Zuhörern gab man selbstverständlich dem Cembalo den Vorzug, ohne sich über den grundsätzlichen Unterschied der beiden Instrumente

Gedanken zu machen. Ebenso müßig ist die oft aufgeworfene Frage, welche Stücke im W. Kl. sich mehr für das Clavichord, welche mehr für das Cembalo eignen? Sie ist deswegen müßig, weil keines der beiden Instrumente den Gehalt der Kompositionen ausschöpfen kann. Es gibt Musik, die nur auf dem Instrument, für das der Komponist sie bestimmt hat, wirklich zum Leben erweckt werden kann: Die Musik der französischen Clavecinisten klingt nur auf dem „Clavecin“, manche Stücke C. Ph. Em. Bachs nur auf dem Clavichord, die Klaviersonaten Beethovens nur auf dem Pianoforte. Manche Fugen des W. Kl. würden ihre ganze Schönheit erst in einer Bearbeitung für Kammermusik oder Orchester entfalten (Mozart hat einige für Streichtrio bzw. Streichquartett übertragen [KV 404a und 405]), aber gerade darin besteht ja der besondere Reiz des W. Kl., daß ein ärmliches Tasteninstrument, sei es nun Clavichord, Cembalo oder Pianoforte, als Vermittler einer Musik dienen muß, deren Gehalt hinter dem Klang zu suchen ist. So betrachtet, nimmt auch das heutige Klavier keine grundsätzlich andere Stellung zu dem Problem der klanglichen Wiedergabe ein als die beiden zu Bachs Zeit existierenden Instrumente. Wen könnte der Vortrag des C-dur-Präludiums auf dem Pianoforte, der D-dur-Fuge auf dem Clavichord, der es-moll-Fuge auf dem Cembalo wirklich befriedigen? Der ungelöste Rest, der immer bleibt, regt aber unsere Phantasie so mächtig an, daß wir das W. Kl. immer wieder neu erleben, weil keine Interpretation uns ganz, keine auf die Dauer befriedigen kann.

Stilelemente des W. Kl.

Ehe im folgenden die einzelnen Stilelemente des W. Kl. kurz besprochen werden, soll einleitend der Versuch gemacht werden, den Gesamtstil des Werkes mit einigen Strichen zu umreißen. Gemeinhin gilt Bach als typischer Barockmusiker, seine Musik als Krönung und Vollendung des deutschen Barocks: „Alles führt auf ihn zu, nichts geht von ihm aus“ (Schweitzer). Das ist aber nur bedingt richtig und trifft insbesondere auf das W. Kl. weniger zu als etwa auf seine Kirchenmusik und seine Orgelwerke. Von der großen Wandlung, die in der Musik um 1730 einsetzt und etwa 1770 zu einem gewissen Abschluß gekommen ist, wurde auch Bach ergriffen. Curt Sachs hat diese Wandlung in seinem 1949 in New York erschienenen Buch *The Commonwealth of Arts* gekennzeichnet als den Übergang „von einem kalten, herrschsüchtigen Stil zu Einfachheit

und Natürlichkeit, von Amoralität zu einer neuen Sittlichkeit, vom Kastengeist zur Humanität“. Diese Ideen, die 1789 ihren gewaltvollen Durchbruch erzwungen und ganze Staaten zum Einsturz gebracht haben, bereiten sich schon in dem Jahrzehnt, in dem Bach sein W. Kl. schrieb, vor. Die alten Gesetze sind noch in Kraft, bewegen aber die Welt nicht mehr, die neue Zeit kündigt sich erst an; es ist eine Art Windstille, eine Ruhe vor dem Sturm, der bald losbrechen und zuerst die Kunst, dann die Wissenschaften, die Gesellschaft und zuletzt die Staaten mit sich reißen sollte. Wohl bedient sich Bach im W. Kl. noch der alten Formen von Präludium und Fuge, aber wie anders gebraucht er sie! Eben diese Stellung zwischen den Stilen gibt dem W. Kl. seinen besonderen Reiz, eine menschliche Wärme, die uns den Abstand von mehr als zweihundert Jahren vergessen läßt. Dies soll im folgenden für die Form der Präludien und Fugen, ihren Zusammenhang, für Satztechnik, Harmonik und für die Faktoren des musikalischen Ausdrucks (Tempo, Dynamik, Artikulation, Ornamentik) kurz dargestellt werden.

Die Präludien

Die früheste Form eines instrumentalen Präludiums ist die improvisatorische Einstimmung des Spielers, wie sie heute noch in der Musik des Orients geübt wird. Diese Einleitungen nahmen im 16. Jahrhundert festere Formen an, wurden aufgezeichnet, hießen Präambulum oder Intonatio. Ein musikalischer Selbstwert wurde ihnen nicht zuerkannt. Erst nach 1600 sehen wir, wie sich in den verschiedenen Gattungen der Musik ihnen gemäße Formen von Vorspielen entwickeln. Ein in sich abgeschlossenes Gebiet war das der Orgelvorspiele zum Gottesdienst; Oratorien und Kantaten benötigten instrumentale Einleitungen, in der Oper lassen sich bald zwei Haupttypen von Vorspielen unterscheiden: die französische Overture und die italienische Sinfonia. Die Kammersonaten des ausgehenden 17. Jahrhunderts stellten ihren fugierten Allegrosätzen eine langsame Einleitung voran, ein Gebrauch, der auch auf die Suite übergriff. Nur eines finden wir im 17. Jahrhundert noch nicht: die in sich abgeschlossene Zweiheit von Präludium und Fuge, eine Doppelform, die Bach zur höchsten Blüte gebracht hat, und die wir daher oft für eine allgemein gültige Form ansehen, während sie nur der Endpunkt einer auf sie zustrebenden Entwicklung ist. In der norddeutschen Orgelmusik vor Bach und der von

ihr abhängigen Klaviermusik fließen Präludium und Fuge zu einer einzigen Gesamtform zusammen (die Orgelwerke von Buxtehude tragen irreführend die Bezeichnung „Präludium und Fuge“). Erst nach 1700 treten beide allmählich auseinander, werden deutlich gegeneinander abgegrenzt. Das früheste Beispiel einer Sammlung von Präludien und Fugen ist die schon erwähnte *Ariadne musica* von Johann Kaspar Ferdinand Fischer. Sie ist auch in der Anordnung der Tonarten (von C-dur bis h-moll chromatisch aufsteigend) Vorbild für Bach gewesen. Sind auch Technik, Form, Umfang der Präludien und Fughetten bescheiden, so sehen wir doch, daß schon Fischer in einigen Präludien den althergebrachten, aus Laufwerk und gebrochenen Harmonien zusammengesetzten Präludentyp aufgibt, ausdrucksvolle, ariose kleine Präludien schreibt, die sich selbst genug sind und keine Ergänzung brauchen. An die Formen der *Ariadne musica* hat Bach im W. Kl. angeknüpft, aber der Formenreichtum seiner 24 Präludien muß immer wieder in Erstaunen setzen. Unter den ersten, aus dem Kl. B. übernommenen, überwiegen die Vorspiele älteren Stils (C-dur, c-moll, Cis-dur, D-dur, d-moll, auch G-dur und B-dur); andere sind zweistimmige Inventionen (F-dur, Fis-dur, fis-moll, a-moll – die beiden letzteren mit einigen freien Zusatznoten), auch dreistimmige Inventionen sind vertreten (E-dur, gis-moll, A-dur, H-dur). Dazu kommen ariose Stücke wie die Präludien in cis-moll, es-moll, e-moll (erster Teil), f-moll, g-moll, b-moll, ein kleiner Konzertsatz ist das Präludium As-dur, ein zweigeteilter vorklassischer Sonatensatz das Präludium h-moll. So ist die Mannigfaltigkeit der Präludien größer als in den Suiten bei den Allemanden, Couranten und anderen Tanzsätzen. Viele der Präludien sind damit zur Eigenbedeutung erhoben; sie haben die Fuge nicht mehr nötig, gewinnen aber aus der Verbindung mit ihr eine neue, auf sie zurückstrahlende Bedeutung.

Zusammenhang von Präludium und Fuge

Wir stellen an jedes zyklische Werk die Forderung, daß seine Teile (Sätze) unbeschadet ihrer Selbständigkeit sich zu einer höheren Einheit verbinden müssen, mag es sich um die Sätze einer Suite, eines Konzerts, einer Sonate oder Symphonie, oder um Präludium und Fuge handeln. Diese Forderung ist in den einzelnen Gattungen sehr verschieden erfüllt worden. In den Orgelformen von Buxtehude und seinen Zeitgenossen ist die Einheit so groß,

daß es unmöglich wäre, die toccatenhaften und die fugierten Teile zu trennen, die zu einer Gesamtform verschmelzen. Als aber Präludium und Fuge auseinandertraten, war zunächst die gleiche Tonart das einzige gemeinsame Band. Bei Buxtehude (und noch in Bachs Orgeltoccatà d-moll BWV 565) war das Fugenthema aus Motiven der einleitenden Toccata gebildet worden. Man konnte eine derartige Verbindung aus Tradition weiterpflegen, oder aber ihr die tiefere Bedeutung eines inneren Zusammenhangs geben. Dieser konnte natürlich auch ohne motivische Verbindung glaubhaft sein: das Präludium dient der Vorbereitung auf die Fuge, ein Zusammenhang, den wir bei fast allen Präludien und Fugen des W. Kl. empfinden, ohne ihn beweisen zu müssen. Wo Bach den Zusammenhang ungenügend fand, hat er den im Kl. B. enthaltenen Präludien eine Schlußsteigerung zugefügt, durch die sie unmittelbar an die Fuge herangeführt werden: das ist der Fall bei den Präludien c-moll, cis-moll, D-dur, d-moll, e-moll, f-moll. Ebenso eng ist der Zusammenhang bei den Präludien C-dur, Cis-dur, F-dur, Fis-dur, fis-moll, g-moll, As-dur, B-dur, b-moll, H-dur und h-moll; schwächer ist er bei den Präludien, die durch ihre Form den Charakter eines Vorspiels aufgegeben haben, wie bei den Präludien gis-moll und A-dur, die man als dreistimmige Inventionen bezeichnen kann, noch schwächer in Fällen, in denen Präludium und Fuge erst nachträglich miteinander verbunden wurden, wie bei den Präludien und Fugen in Es-dur und a-moll (daß das Präludium es-moll und die Fuge d-moll zu einer idealen Einheit verwachsen konnten, bedeutete einen Glücksfall). In einer Anzahl von Fällen lassen sich außerdem auch motivische Beziehungen nachweisen: zwischen den Präludien und Fugen in C-dur, c-moll, D-dur, Fis-dur, fis-moll, G-dur, B-dur, H-dur, h-moll, schwächer auch bei Cis-dur, cis-moll, f-moll, g-moll, As-dur, aber kaum bei d-moll, es-moll, F-dur, gis-moll, gar nicht bei Es-dur, E-dur, A-dur, a-moll und b-moll. Um den Nachweis einer motivischen Zusammengehörigkeit aller Präludien haben sich in unserer Zeit besonders Wilhelm Werker und Johann Nepomuk David bemüht, Werker für die ersten zwölf Nummern von Teil I, David für alle 48. Werkers kühne Konstruktionen brachen schon beim ersten Anstoß der Kritik (Arnold Schering im *Bach-Jahrbuch* 1923) in sich zusammen; David versuchte, die Einzeltöne des Fugenthemas in Einzeltönen des Präludiums wiederzufinden, gleichgültig, ob diese Noten Melodieträger oder unbetonte Nebennoten waren. Auch dieser Versuch ist sowohl in seiner Ausdehnung auf sämtliche Stücke des W. Kl. wie auch durch seine Methode

fast allgemein abgelehnt worden. Doch hat die Forschung beiden Männern für manche Aufhellung bisher nicht gesehener Zusammenhänge zu danken. Das Problem kann eben nicht summarisch, sondern nur in der Einzelbesprechung der Präludien und Fugen behandelt werden. Daß Gedanken, die im Präludium aufgetreten sind und verarbeitet wurden, im Geist des Komponisten weiter wirken, ist fast selbstverständlich, doch kann ihre Umformung so tiefgreifend sein, daß sie nicht mehr rechnerisch bewiesen werden kann.

Die Fugen

Auch die Fuge tritt bei Bach nach einer langen Geschichte in ein Endstadium. Es soll aber hier darauf verzichtet werden, diese Entwicklung nachzuzeichnen; statt dessen mögen für den fachlich nicht vorgebildeten Leser einige Angaben über Wesen, Form und Terminologie der Fuge gemacht werden.

Das Thema

Da die Fuge der Darstellung und Durchführung eines einzigen Themas dient, muß dieses besondere Eigenschaften haben. Aus dem vokalen Ursprung der Fuge in den Motetten und Messesätzen des 15. und 16. Jahrhunderts erklären sich gewisse Beschränkungen, die dem Thema auferlegt waren: es mußte mit dem Grundton oder der Quinte der Tonart beginnen, es soll eine einheitliche Linie bilden, also nicht in Aufstellung und Antwort auseinanderfallen. Es soll den Umfang einer Oktave nicht überschreiten. Es tritt einstimmig ein (daran erkennt jeder Laie die Fuge); die zweite Stimme folgt auf der Oberquinte (oder Unterquarte); da sie der ersten nachfolgt, wird sie in der Sprache der Theoretiker „Comes“ (Gefährte) genannt, während die erste „Dux“ (Führer) heißt. Die dritte Stimme setzt wieder in der Tonika als Dux ein, die vierte (wenn die Fuge vierstimmig ist) als Comes. Im W. Kl. sind elf Fugen 3stimmig, zehn 4stimmig, zwei 5stimmig und eine 2stimmig. Den ersten zusammenhängenden Einsatz der Stimmen nennt man Exposition. Im W. Kl. ist die Exposition in drei Fugen (C-dur, f-moll, fis-moll) unregelmäßig, was die Folge von Dux und Comes betrifft. Nach 1700 war dem Thema auch eine Modulation in die Dominante gestattet. Davon machen im W. Kl. fünf Themen Gebrauch (Es-dur, e-moll, gis-moll, A-dur und h-moll; bei E-dur gehen

die Auffassungen über den Schluß des Themas auseinander). Moduliert der Dux in die Dominante, so führt der Comes in die Tonika zurück, eine Regel, von der nur die Fuge in e-moll eine Ausnahme macht.

Reale und tonale Antwort

Wenn der Comes das Thema notengetreu in die Dominante versetzt, so nennt man das eine reale Beantwortung. In der älteren Musik bis zu Bach einschließlich galt aber die Regel, die Quinte der Tonart (also in C-dur: g) nicht mit ihrer Quinte, sondern mit der Oktave zu beantworten (also g nicht mit d' sondern mit c'). Dies galt jedoch nur für den Anfang des Themas, es hatte den Sinn, den Comes tonartlich eng an den Dux zu binden; die Tonart sollte nicht gleich zu Anfang verlassen werden. Dadurch ergab sich eine Veränderung beim Comes, die aber nur die eine in Frage kommende Note betraf, während die Fortsetzung dieselbe war wie in der realen Antwort. Einige Beispiele mögen das anschaulich machen:

Dux: Comes:

Im W. Kl. sind alle Themen außer dem der e-moll-Fuge tonal beantwortet. Tritt zu Anfang eines Themas die Quinte der Tonart gar nicht auf (wie z. B. im Thema der C-dur-Fuge), so entfällt der Unterschied von realer und tonaler Beantwortung.

Kontrapunkt

Kontrapunkt heißt Gegenstimme (*punctus contra punctum*), in der Fuge ist es die Gegenstimme zum Thema, die zugleich mit dem Comes auftritt. Sie kann im Verlauf der Fuge wechseln oder beibe-

halten werden (obligater Kontrapunkt); im W. Kl. überwiegen die obligaten Kontrapunkte, da dadurch die Einheit der Fuge stärker betont wird. Bach geht darin noch weiter, indem er oft das Material des Kontrapunktes dem Thema selbst entnimmt. In einigen Fugen wird das Thema von zwei obligaten Kontrapunkten begleitet (z. B. c-moll, Cis-dur, f-moll, B-dur).

Durchführung

Den geschlossenen Einsatz aller Stimmen nacheinander nennt man eine vollständige Durchführung des Themas; fehlt eine Stimme, eine unvollständige Durchführung. Der normale Verlauf einer Fuge ist der, daß nach dem ersten Einsatz aller Stimmen (der Exposition) die Bewegung weitergetragen wird, die Linien fortgesponnen werden, wobei es zuweilen noch zu einem überzähligen Einsatz einer Stimme kommt; zugleich wird in eine der nächstverwandten Tonarten moduliert, in Dur meist in die Dominante, in Moll ebenso oder in die Paralleltonart. Wieviele Durchführungen eine Fuge enthält, hängt vom Thema ab und davon, was der Komponist aus ihm zu entwickeln gedenkt. Nach der Schulregel soll eine Fuge drei Durchführungen enthalten, es gibt aber im W. Kl. zahlreiche Abweichungen davon: die fis-moll-Fuge enthält nur zwei, die es-moll-Fuge sechs Durchführungen. Der normale Weg einer Fuge ist, daß sie in die Dominante führt und über die Subdominante den Rückweg in die Tonika antritt. Wie das im Einzelnen zu geschehen hat, darüber sind keine festen Regeln aufgestellt wie in der Sonaten- oder Rondo-Form der Wiener Klassik. Die Fuge ist daher einerseits in ihrer Beschränkung auf ein Thema und eine vorgegebene Stimmenzahl die strengste, in der Ausarbeitung ihres Themas aber die freieste Form. In einer ganzen Anzahl von Fugen im W. Kl. kommt es nach der Exposition zu keiner geschlossenen Durchführung aller Stimmen mehr. Oft liegen die Einsätze so weit auseinander, daß sie nur gewaltsam zum Begriff einer Durchführung zusammengefaßt werden können.

Zwischenspiele

Die Verbindungsteile zwischen zwei Durchführungen werden Zwischenspiele genannt. Ihre Aufgabe ist es, den nächsten Einsatz des Themas vorzubereiten, besonders aber, die Form zu entspannen. Dazu dienen häufig Sequenzen, deren Material durch Umbildung

aus dem Thema genommen ist. Auch hier gibt es keine feste Regel. In einigen Fugen (z. B. der ersten in C-dur) gibt es fast keine Zwischenspiele, in anderen (z. B. c-moll, Es-dur, f-moll, G-dur u. a.) treten sie fast selbständig und als Gegenspieler zum Thema auf.

Fugenkünste

Sie betreffen sowohl das Thema selbst wie seine Durchführung. Das Thema kann im Verlauf der Fuge in der Umkehrung auftreten (dies ist im W. Kl. der Fall bei den Fugen in d-moll, es-moll, fis-moll, G-dur, a-moll und H-dur), oder in Vergrößerung, d. h. in doppelten Notenwerten (es-moll-Fuge), und es kann mit einer anderen Stimme in Engführung gebracht, d. h. mit ihr verschränkt werden. Nicht jedes Thema läßt das zu; wo es aber geschieht, verstärkt sich seine Kraft, und daher wird in vielen Fugen dieses Kunstmittel der Schluß-Steigerung vorbehalten. Bach macht von der Engführung sehr häufig Gebrauch, im W. Kl. in den Fugen C-dur, cis-moll, D-dur, d-moll, es-moll, F-dur, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll und b-moll. Bei der Engführung kommt es sowohl auf den Intervallabstand wie auf den zeitlichen Abstand der beiden Stimm-einsätze an. Das häufigste, weil am leichtesten aufzufassende und zu handhabende Intervall ist die Oktave, nach ihr die Quinte und die Quarte; andere Intervalle sind seltener, weil sie den harmonischen Sinn des Themas zu sehr verändern. Der zeitliche Abstand ist meist der eines halben Takts. Bei engerem Abstand tritt die erste Stimme der zweiten sozusagen auf die Fersen, bei weiterem ist die Engführung keine Kunst mehr. Daß die Schluß-Steigerung einer Fuge oft durch einen Orgelpunkt auf der Dominante eingeleitet wird, oder daß sie auf einem Orgelpunkt der Tonika ausläuft, kommt zwar häufig vor und ist von großer Wirkung, gehört aber nicht zum Wesen einer Fuge.

Doppel- und Tripelfugen

Eine Fuge mit zwei Themen heißt Doppelfuge. Hierbei sind zwei Arten zu unterscheiden: die erste, in der älteren Musik ausschließlich gebrauchte, faßt zwei Themen von Anfang an zu einem Doppelt-hema zusammen und führt sie in dieser Verbindung durch die ganze Fuge. Im W. Kl. I ist dieser Typ nicht mehr vertreten. Die zweite Art führt zunächst das erste Thema, dann das zweite für sich allein durch und vereinigt beide im letzten Teil. Dieser wir-

kungsvollere Typ kommt im ersten Teil des W. Kl. noch nicht, aber mehrfach im zweiten Teil vor. Für eine Fuge mit drei Themen (eine große Seltenheit in der Musik) gibt es mehrere Möglichkeiten, für die in I die cis-moll-Fuge, in II die fis-moll-Fuge Beispiele bieten.

Diese Übersicht zeigt, wieviele Möglichkeiten die Fuge dem Komponisten bietet. So ist die Mannigfaltigkeit der Fugen des W. Kl. fast unerschöpflich, jedes Thema hat seinen nur ihm eigenen Charakter, jedes ist eine ausgeprägte Individualität, die sich durch die Form und Technik der Fugenkomposition entfaltet. Das geschieht in jeder Fuge auf andere Art: jede entwickelt die Kräfte, die im Thema beschlossen sind, auf ihre Weise. In einem Thema von wenigen Noten können gewaltige Kräfte verschlossen sein, die im Verlauf der Fuge frei werden (cis-moll-Fuge). Andere stellen ein reich gegliedertes Thema auf, dessen immer neue Darstellung sich die Fuge zur Aufgabe macht (Fugen in Cis-dur, Es-dur, Fis-dur, B-dur). Man kann im W. Kl. vokal und instrumental erfundene Themen unterscheiden. Rein vokal sind die Themen der Fugen in cis-moll, es-moll, f-moll, fis-moll, As-dur, b-moll; vokal mit Instrumentalismen, wie sie viele Chorfugen Bachs aufweisen: C-dur, d-moll, F-dur, g-moll, H-dur, h-moll; rein instrumental erfunden — und daher auch in ihrer Haltung die modernsten — sind die Fugenthemen in c-moll, Cis-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, e-moll, Fis-dur, G-dur, gis-moll, A-dur, a-moll und B-dur. Ich habe in meinem Buch *Die Klavierwerke Bachs* diese Gegenstände als „verdichtete“ und „gelöste“ Form bezeichnet. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß rein formale, schulmäßige Analysen der Fugen des W. Kl. über ihr Wesen und ihre Bedeutung wenig aussagen können. Ein zu tiefer Eingriff in den lebendigen Organismus des Kunstwerks kann tödlich sein, besonders wenn die Werkzeuge des Sezierenden stumpf sind — ohne Bild gesprochen, wenn dieser Versuch mit vorgefaßten, dem Theorie-Unterricht entnommenen Begriffen gemacht wird.

In den instrumental gestalteten Themen und Fugen des W.Kl. waren Ansätze zu einer zukünftigen Entwicklung der Fuge enthalten, die nicht zur Verwirklichung kamen. Diese Zukunft blieb aus, da die Generation nach Bach sich anderen Zielen zuwandte. Sowohl in der Wiener Klassik als auch in der Romantik wurde die Fuge als eine altehrwürdige, etwas verzapfte Form aufgefaßt und in konservativem Sinn behandelt, nur Beethoven ging mit seinen beiden Riesenfugen op. 106 und 133 über Bach hinaus. Ihm folgte

Julius Reubke (Orgelsonate über den 94. Psalm), Liszt (B-A-C-H), César Franck (Präludium, Choral und Fuge) u. a. Sie führten frisches Leben der Fuge zu, die in unserer Zeit durch Max Reger, Paul Hindemith, D. Schostakowitsch und andere eine reiche Nachblüte erlebt hat.

Notation

Vom Notenbild geht eine eigentümliche suggestive Wirkung auf den Spieler aus. Ob der Komponist große oder kleine Takte vorschreibt, ob Achtel oder Sechzehntel die kleinsten Notenwerte sind, ob er kleine oder große Balkungen anwendet, ob er eine Fermate auf den Schlußakkord oder den Doppelstrich dahinter setzt, ja selbst, ob er eine Mittelstimme im oberen oder unteren System notiert, trägt zu dem Eindruck bei, den die Musik durch das Medium des Notenbilds dem Spieler vermittelt.

Das Autograph, die Abschriften und die ältesten Drucke des W. Kl. enthalten nur den reinen Notentext, ohne Angabe des Tempos, ohne dynamische oder andere Bezeichnungen, ohne Artikulationszeichen (Bogen, Keile, Punkte). Das obere System ist im Sopranschlüssel notiert, wie das bis etwa 1740 Brauch war (nur II, 17 macht darin, aus einem besonderen Grund, eine Ausnahme). Bach wechselt jedoch nicht nach anderen Schlüsseln (Alt-, Mezzosopran-, Tenorschlüssel), die Friedemann in der Einleitung zum Kl. B. noch lernen mußte, vielleicht mit Rücksicht auf die „lehrbegierige Jugend“, die damit nicht mehr vertraut war? Das Grundmaß der meisten Präludien und Fugen ist das in Sechzehntel untergeteilte Viertel. Wo nur Achtel und Viertel notiert sind, bedeutet das eine Anlehnung an den älteren Stil (Präludium h-moll, Fugen es-moll und fis-moll), wo nur Halbe und Viertel gebraucht sind, einen Rückgriff auf den alten Vokalstil (Fugen b-moll I und E-dur II), wo Zweiunddreißigstel statt Sechzehntel stehen, eine Diminution der Form (Präludium B-dur). Ebenso ist es mit den dreiteiligen Taktarten: das Fis-dur-Präludium bezeugt seine Zartheit und Intimität auch dadurch, daß es nicht im $\frac{6}{8}$ - sondern im $\frac{6}{16}$ -Takt steht, das cis-moll-Präludium steht als Vorspiel zur Fuge im $\frac{6}{4}$ - nicht im $\frac{6}{8}$ -Takt. Kleine Takte vermitteln den Eindruck des Flinken, Behenden; das Cis-dur-Präludium würde etwas verlieren, wenn es im $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Takt notiert wäre. Große Takte vermitteln das Gefühl der Weiträumigkeit, der inneren Ruhe: der $\frac{3}{2}$ -Takt des es-moll-Präludiums I und des F-dur-Präludiums II, der $\frac{4}{2}$ -Takt der E-dur-Fuge II. Die Fugen F-dur I und h-moll II stehen im $\frac{3}{8}$ -Takt,

weil sie den Charakter eines Passepieds tragen und dieser stets im $\frac{3}{8}$ -Takt stand, während das förmlichere Menuett den $\frac{3}{4}$ -Takt bevorzugte, usw.

In Bachs Zeit hatte der Punkt nicht immer die Bedeutung einer Verlängerung um die Hälfte des Notenwerts. Daher ist  meist = ; erst später (in II, 17) notiert Bach genau.

In den Formen der Französischen Ouverture wurde der Punkt nach Belieben des Spielers oft bis zum doppelten Punkt verschärft (Goethe hörte in diesen scharfen Punktierungen das Aufstoßen des Stabes des Zeremonienmeisters), solche Freiheiten entfielen aber im polyphonen Satz.

Schlüsse

In der älteren Musik endet ein Satz stets mit einer ganzen oder doppelt ganzen Note. Das ist auch bei Bach noch die Regel. Wir finden aber bei ihm schon Schlüsse auf unbetonte Taktteile (Präludium Fis-dur) und solche, die abrupt abbrechen (e-moll-Fuge I), oder die Stimmen wie vom Boden verschwinden lassen (Präludium F-dur I).

Das optische Zeichen für den Schluß war die Fermate, die „corona“, die sich schützend über den Schlußakkord legte. Bach macht mehr Unterscheidungen. In einigen Fällen fehlt die Fermate (Fuge c-moll, Präludien Cis-dur, cis-moll und a-moll); in mehreren Fällen steht sie über dem Doppelstrich, um die Schlußwirkung zu unterstreichen, ohne daß länger ausgehalten werden soll (Präludien E-dur, e-moll, Fis-dur, h-moll, Fugen fis-moll und G-dur); um diesen Schluß noch mehr zu betonen, setzt Bach zuweilen zwei Fermaten, eine über die Schlußnote, eine über den Doppelstrich (Präludien d-moll, g-moll, A-dur, H-dur, Fugen a-moll, b-moll, h-moll).

Es war selbstverständlich, daß ein Satz nur auf dem Grundton oder der Oktave schließen konnte. Das ist noch bis heute der häufigste Fall, aber Bach kennt als einer der ersten schon den Reiz eines Terzschlusses (Präludium und Fuge c-moll, Fuge H-dur in I, Fugen Cis-dur und G-dur in II).

Bis zu Bach war es die Regel, Moll-Sätze in Dur zu schließen, da die Konsonanz des Moll-Dreiklangs als ungenügend für einen Schluß betrachtet wurde. Erst in der Musik der Wiener Klassik bedeutet er einen gewollten Umschlag (Beethoven, 5. und 9. Symphonie, Schluß-Sätze). Der Umschwung vollzog sich zu Lebzeiten

Bachs. In Orgel- und Kirchenstücken behält er meist den Dur-Schluß bei (eine großartige Ausnahme macht die Orgeltoccata d-moll BWV 565), in seinen Suiten und Partiten schließt er häufig in Moll. Im W. Kl. ist er konservativer: In I schließt nur die gis-moll-Fuge in moll, in II sind es schon sechs Sätze (die Präludien c-moll, cis-moll, dis-moll, f-moll, gis-moll und die Fuge c-moll).

Harmonik und Satztechnik

Bachs Harmonik ist auf dem festen Fundament der Generalbaß-Harmonik aufgebaut. Diese besteht in der Verbindung leitereigener Dreiklänge und Septakkorde in Dur und Moll mit einigen wenigen Alterationen und mit Modulationen nach den nächstverwandten Tonarten. Auch diese werden meist diatonisch, seltener chromatisch, sehr selten enharmonisch ausgeführt. Bach überschreitet diese Grenzen selten, im W. Kl. gar nicht. An keiner Stelle gibt es eine enharmonische Verwechslung (wie z. B. in der Sarabande der 3. Englischen Suite BWV 808), selten sind chromatische Rückungen wie am Schluß des d-moll-Präludiums; wo sonst Chromatik auftritt (Themen der Fugen in f-moll und h-moll), ist sie funktionell gebunden. Wenn Beethoven von Bach als dem „Urvater der Harmonie“ sprach, meinte er unter „Harmonie“ Mehrstimmigkeit, Polyphonie. Die Dissonanzen Bachs entstehen fast immer durch den Zusammenstoß zweier Stimmen. Als dissonante Mehrklänge kennt er nur den verminderten Septakkord und den neapolitanischen Sextakkord, und auch diese spielen im W. Kl. keine große Rolle. Als Harmoniker ist Bach im W. Kl. bewußt konservativ, „wohltemperiert“ (den Gegenpol bildet die etwa zur selben Zeit entstandene Chromatische Fantasie BWV 903).

Die Satztechnik der Fugen ist natürlich dem Gesetz der Fuge unterworfen; nie dürfen Nebenstimmen zur bloßen harmonischen Begleitung absinken, auch in den Zwischenspielen muß jede Stimme ihr eigenes Leben, ihre eigene Bedeutung bewahren. Freier ist die Satztechnik der Präludien. Doch auch diese binden sich oft an eine bestimmte Stimmenzahl. Zweistimmig sind die Präludien F-dur, Fis-dur, G-dur, mit einigen Zusatznoten auch Cis-dur, D-dur, d-moll, fis-moll; dreistimmig: g-moll, gis-moll, A-dur, H-dur, h-moll; vierstimmig: Es-dur und f-moll; fünfstimmig: b-moll. Mannigfaltiger ist die Satztechnik in den Präludien c-moll, es-moll, As-dur und B-dur und in e-moll; das einstimmige C-dur-Präludium figu-

riert einen real fünfstimmigen Satz. In den dreistimmigen Fugen, auch in einigen Präludien nimmt die Mittelstimme bald die Bedeutung eines Alts, bald eines Tenors an, auch die unterste Stimme wird nicht immer als Baß, sondern auch zuweilen als Tenor aufgefaßt.

Tempo

Mit Ausnahme von Nr. 24 (h-moll) und den Präludien c-moll und e-moll fehlt in I jede Angabe des Zeitmaßes, in II tragen nur die Präludien g-moll und h-moll eine Tempovorschrift. Bach setzte Tempobezeichnungen nur in der Kammermusik, bei Musik für einen einzelnen Spieler (Orgel, Klavier) konnte er sich auf dessen Stilkenntnis verlassen. Das „Tempo ordinario“ des Barock war ein Allegro molto moderato, wie es der gemessenen, beherrschten Haltung eines Mannes vom Stande entsprach; die Grenzen nach oben und unten waren enger als in der Wiener Klassik. Oft geben die kleinsten Notenwerte oder die Verzierungen Aufschluß über das Zeitmaß, noch mehr natürlich der „Affect“ jedes Stückes. So wirken Zeitstil, Personalstil, der Individualstil jedes einzelnen Stückes zusammen, müssen vom Spieler berücksichtigt werden. Da dies in sehr engen Grenzen geschieht, sind schon kleine Tempo-Veränderungen von Bedeutung für den Vortrag. Entscheidend für das Tempo ist die Zählzeit, der Pulsschlag eines Stückes. Kleinere Zählzeiten als Viertel kommen im W. Kl. nur einmal vor: im a-moll-Präludium II; größere natürlich bei der Vorzeichnung von ϕ , das aber nicht immer ein besonders lebhaftes Zeitmaß bedeutet, sondern oft nur Merkmal älteren Stils ist. Der Nekrolog meldet von Bach: „Im Dirigieren war er sehr akkurat und im Zeitmaß, das er gewöhnlich sehr lebhaft nahm, überaus sicher“. Das kennzeichnet den Choleriker Bach, ist aber auch nur innerhalb der engeren Grenzen des Barock zu verstehen.

Das Tempo durfte also innerhalb eines Satzes nicht verändert werden, mit der selbstverständlichen Ausnahme eines ritardandos vor dem Schluß. Wann dieses einsetzen soll und wie stark es die Bewegung anhalten soll, hängt ganz vom einzelnen Fall ab. Es kann auch ganz fehlen, etwa am Schluß der Präludien Cis-dur, E-dur, F-dur, Fis-dur u. a., es ist aber unerlässlich vor Fermaten (Präludien b-moll I und fis-moll II, Fugen a-moll I und e-moll II). Auch ein von Bach vorgeschriebener Wechsel des Zeitmaßes innerhalb eines Stückes muß entsprechend vorbereitet werden (Präludien c-moll und

e-moll I). Am Schluß der Besprechungen der Präludien und Fugen habe ich Metronomzahlen angegeben, die natürlich nicht als verbindlich angesehen werden sollen, sondern von jedem Spieler nach seinem Temperament modifiziert werden können. Nach Walter Gerstenberg sollen die Zeitmaße von Präludium und Fuge in einfachen, rationalen Zahlenverhältnissen zu einander stehen; ich habe das in den beigegebenen Metronomzahlen so weit wie möglich berücksichtigt.

Dynamik

Da Bach die Präludien und Fugen des W. Kl. für ein einmanuales Tasteninstrument bestimmte, so brauchte er keine dynamischen Zeichen vorzuschreiben, denn auch auf dem Cembalo sollte innerhalb eines Stücks kein Register dazutreten oder weggenommen werden. Nur das gis-moll-Präludium II trägt an einer Stelle die Bezeichnung „piano“ für eine echoartige Wiederholung, „forte“ für die Rückkehr zur ersten Klangstärke. So muß sich auch der Klavierspieler für jedes Präludium, für jede Fuge auf eine Klangfarbe und -stärke einstellen, als eine Grundfarbe, die er wohl sinngemäß modifiziert, aber nicht aufgibt. Die beiden Hauptsünden von Czerny waren seine oft unsinnig hohen Metronomisierungen und die Anwendung aller Stärkegrade, die das Klavier zuläßt, auf das W. Kl. Reste dieser Auffassung sind auch heute noch da und dort anzutreffen, aber niemand wird mehr die cis-moll-Fuge nach einem *ff*-Höhepunkt mit allmählichem *Diminuendo pp* schließen. Wir sind (oder waren) eher in der Gefahr, in das gegenteilige Extrem zu verfallen: Bach seelenlos, „motorisch“, wie man das nannte, abzuspielen. Da ist es dann aus mit der „cantablen Art im Spielen“, die Bach als Hauptsache ansah. Die Steigerungen am Schluß der Präludien c-moll, D-dur, d-moll, b-moll sind auf dem Klavier nicht ohne (maßvolle) dynamische Steigerungen denkbar; ebensowenig kann man vom ersten Teil des e-moll-Präludiums in den zweiten ohne *crescendo* vom *piano* zum *forte* gelangen. Man muß sich also ebenso vor einer stillösen Anwendung der dynamischen Mittel Beethovens und des 19. Jahrhunderts wie vor einem zu ängstlichen Historismus hüten.

Phrasierung und Artikulation

Auf keinem Gebiet hängt die Musik mit der Sprache so eng zusammen, und kein Gebiet ist daher für den sinngemäßen Vortrag so wichtig wie das der Phrasierung und Artikulation. In meiner Schrift *Die musikalische Artikulation, besonders bei J. S. Bach* (1925) und in ihrer erweiterten Neufassung *Phrasierung und Artikulation* (1954) habe ich beide Gebiete eingehend behandelt und gegeneinander abgegrenzt. Phrasierung ist die Lehre von den musikalischen Sinnzusammenhängen, sie betrifft den gedanklichen Zusammenhang („was ich sage“), die Artikulation greift in den Sinnzusammenhang nicht ein, gibt ihm aber durch legato und staccato mit allen Zwischenstufen Leben und Farbe („wie ich es sage“). Es sind dieselben Komponenten wie bei der Sprache; während aber dort der Sinnzusammenhang durch die Satzzeichen (Interpunktion) dem Auge sichtbar gemacht wird, haben die Komponisten mit ganz wenigen Ausnahmen darauf verzichtet, die Phrasierung im Notenbild kenntlich zu machen. In den von Lied und Tanz abgeleiteten Formen ist es nicht schwer, die richtige Phrasierung zu finden, sie ergibt sich meist von selbst. Anders ist es bei den von der Prosa abstammenden Formen der Musik, am schwierigsten in der polyphonen Musik, in der jede Stimme ihr Eigenleben hat. Hier sei dem Spieler der Rat gegeben, in einer Fuge abschnittsweise jede Stimme allein durchzuphasieren. Die Grenze einer Phrase ist in der Regel die Atemgrenze; wo der Sänger Atem holen müßte, kann ein Phrasierungseinschnitt gemacht werden. Oft sind aber die Phrasen so miteinander verbunden, daß eine Zäsur nicht möglich ist, so z. B. in einer Reihe von Fugen beim Übergang des Themas in den Kontrapunkt. Wer zu viel oder willkürlich „phrasiert“, ist in Gefahr, die große Linienführung Bachs zu zerstückeln.

Auch die Artikulation hat Bach im W. Kl. (mit ganz wenigen Ausnahmen) nicht angegeben. Die natürliche Artikulation besteht darin, daß enge Intervalle (Sekunden) gebunden, mittlere (Quarten und Quinten) mit leichter Trennung voneinander abgesetzt werden, während große Intervalle, die nur durch einen „Sprung“ zu erreichen sind, abgestoßen werden. Dieser Normalfall trifft z. B. auf die erste Fuge des W. Kl. zu. Es kann aber auch der Fall eintreten, daß die innere, gedankliche Bindung ein durchgehendes legato fordert, wie beim Thema der f-moll-Fuge I, und ebenso ist es möglich, eine aus Sekundschritten bestehende Linie durch staccato aufzu-

lockern (etwa die Kontrapunkte der c-moll-Fuge I). So gibt es unerschöpfliche Möglichkeiten der Artikulation. C. Ph. Em. Bach sagt darüber in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*: „Man muß mit Unterschied abstoßen, und die Geltung der Note, ob solche ein halber Tact, Viertel oder Achtel ist, ob die Zeitmaße hurtig oder langsam, ob der Gedanke forte oder piano ist, erwägen; diese Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Überhaupt kann man sagen, daß das Stoßen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwindem Zeitmaße vorkommt“. Das ist sehr beherzigenswert, doch kennen wir auf unseren heutigen Instrumenten mehr Abstufungen des staccato. Bei Vierteln wirkt schon eine Verkürzung um ein Sechzehntel oder noch weniger als deutliche Trennung.

Ornamentik

Die Bedeutung der Ornamentik als eines integrierenden Bestandteils der Bachschen Tonsprache ist erst in unserer Zeit voll erkannt worden; wir sehen in Bachs Verzierungen nicht mehr modische Schönheitspflästerchen, die man sich besser wegdenken möchte. Es ist aber von Wichtigkeit, zu beobachten, in wie verschiedener Weise und an welchem Orte Bach seine Verzierungen setzt. Die meisten finden sich natürlich in den kolorierten cantus firmi von Orgelchorälen; nächst ihnen in den Sarabanden der Suiten („Les Agréments de la même Sarabande“), weiterhin in einigen sehr frühen Werken (*Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders* BWV 992 u. a.). Beim späten Bach sehen wir, daß er eine Vergeistigung der Verzierungen anstrebt. Diese werden nun oft in Noten ausgeschrieben, wofür der Mittelsatz des Italienischen Konzerts (BWV 971) und Variation 25 der Goldberg-Variationen (BWV 988) als Beispiele genannt seien. Auffallend sparsam ist das W. Kl. mit Verzierungen bedacht. In vielen Präludien und Fugen findet sich überhaupt keine Verzierung, in anderen nur die üblichen Triller auf der „Penultima“. Reichlicher bedacht sind nur ariose Präludien: cis-moll (hier sind die Verzierungen nachträglich eingezeichnet), es-moll und e-moll (erste Hälfte). Längere Triller stehen nur in den Präludien F-dur, Fis-dur und g-moll. Selten findet sich ein Mordent, ein Doppelschlag nur in der d-moll-Fuge I, einen ausgeschrieben Mordent enthält das Thema der c-moll-Fuge I, einen ausgeschrieben Doppelschlag das der G-dur-Fuge I. Dafür wurde Bach getadelt. „Alle

Manieren, alle kleinen Verzierungen und alles, was man unter der Methode, zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht den Gesang durchaus unvernehmlich“, urteilte Scheibe 1737 im *Critischen Musikus*. Es ist wahrscheinlich, daß Bach, wenn er seine eigenen Sachen spielte, Verzierungen aus dem Stegreif anbrachte, ein Recht, das auch der heutige Spieler sich nehmen darf (natürlich lassen die alten Instrumente mehr Ornamente zu als unser Klavier). Was die Ausführung der Triller betrifft, so lehren sämtliche Theoretiker des Zeitalters, daß er mit der oberen Nebennote zu beginnen habe. Die Praxis ließ aber auch in gewissen Fällen den Anfang mit der Hauptnote zu. Mit der Nebennote beginnt er stets da, wo statt seiner auch ein Vorhalt stehen könnte; mit der Hauptnote beginnen orgelpunktartige Triller, besonders im Baß, ferner da, wo eine Tonwiederholung vermieden werden soll (Thema der Fis-dur-Fuge I) und bei frei einsetzenden Trillern (Fis-dur-Fuge II). Ein Ornament ist ein Schmuck; wieviel Schmuck man anlegen will, darüber entscheidet der Geschmack. Nirgends ist schulmeisterliche Engherzigkeit so wenig am Platz wie hier.

*

Mit diesen Ausführungen, die alle Präludien und Fugen des W. Kl. betreffen, schließen wir diese Einleitung (in der die angeschnittenen Fragen natürlich nur in gedrängter Kürze behandelt werden konnten) und wenden uns den einzelnen Präludien und Fugen zu. Dabei konnte auf Taktzahlen nicht verzichtet werden; der Leser wird gebeten, ein Exemplar des W. Kl. neben sich zu legen und mitzulesen. Der Verfasser glaubt nicht, daß es heute noch notwendig ist, eine von Takt zu Takt fortschreitende Beschreibung („Analyse“) des Verlaufs eines Präludiums oder einer Fuge zu geben, wie das noch Riemann für nötig hielt; wer das W. Kl. spielt, erkennt diesen Verlauf ganz von selbst, er soll aber auf das aufmerksam gemacht werden, was den besonderen Charakter eines jeden Stückes ausmacht. Während alle reinen Form-Analysen mehr oder weniger schematisch sind und sein müssen, sollen hier die individuellen Züge hervorgehoben werden, die dem W. Kl. seine außerordentliche „Mannigfaltigkeit in der Einheit“ verleihen.

TEIL I

BWV 846 – 869

NR. 1 C-DUR I · BWV 846

Die Tonart C-dur hat viele Gesichter: Sie kann in ihrer Neutralität ebensogut einer Etüde von Czerny dienen wie Mozart in der Jupiter-Symphonie (KV 551) oder Wagner im *Meistersinger*-Vorspiel. Im ersten Stück des W. Kl. hat sie den Reiz des Unausgesprochenen, des „Ahndevollen“, wie der junge Goethe gesagt hätte. Das Präludium webt aus gebrochenen Harmonien einen Vorhang vor der Fuge, die mit einer gewissen geistigen Nüchternheit den Spieler gleich in strenge Zucht nimmt.

P r ä l u d i u m



Auf einem Tasteninstrument in gebrochenen Harmonien zu prä-ludieren, war allgemeiner Brauch der Zeit. Oft gab der Komponist dafür nur eine harmonische Skizze, die der Spieler nach seinem Belieben ausführen konnte, wofür Händels Klavierstücke zahlreiche Beispiele bieten, und wie es Bach selbst in der Einleitung der großen Fuge in a-moll (BWV 944) und in den Arpeggien der Chromatischen Fantasie getan hat. Ausgeschrieben hat er sie in dem kleinen Präludium c-moll „pour le luth“ (BWV 999) und im ersten Präludium des W. Kl. Es bildet harmonisch betrachtet nur eine einzige, durch Zwischendominanten ausgeweitete Kadenz in C-dur; den acht Takten Orgelpunkt auf G entsprechen vier über C am Schluß. Bach gibt aber mehr als nur gebrochene Harmonien; in ihnen ist ein real fünfstimmiger Satz verborgen, in dem je vier Takte zusammen einen Großtakt bilden:



Nur an einer Stelle ist die Viertaktigkeit aufgehoben: Die Takte 21–23 bilden, hervorgerufen durch die chromatische Pressung des Basses, eine Takttriole:



Diese metrische Unregelmäßigkeit hat ein Abschreiber (Schwencke) empfunden und am Rande notiert, wie es regelmäßig heißen müßte, nämlich mit Einschiegung eines Taktes nach T. 22:



Schwencke war ein gebildeter, kenntnisreicher Musiker, der wohl nicht daran dachte, Bach verbessern zu wollen, allein der sogenannte „Schwenckesche Takt“ ist doch im 19. Jahrhundert in eine ganze Reihe von Ausgaben übergegangen. Wir kennen zwei Vorformen des Präludiums. Die erste, von Forkel überlieferte zählte 23 (oder, wenn man den Schlußtakt doppelt rechnet, 24) Takte. Sie enthielt noch nicht die charakteristischen Melodiespitzen der späteren Fassung:



Die zweite, im Kl. B. enthaltene, zählte 27 (28) Takte (BWV 846 a):



In der letzten Fassung, im W. Kl., wurden die metrischen Betonungen nochmals verändert und das Präludium durch die beiden Orgelpunkte auf 35 (36) Takte erweitert:



Daß die Melodiespitzen des Anfangs (e''-f''-e''-a''-d''-g'') schon deutlich auf das Fugenthema hinweisen, hat als erster Wilhelm Werker nachgewiesen; Johann Nepomuk David macht darauf aufmerksam, daß in dem Präludium, obwohl es in reinem C-dur steht und keine Modulation enthält, doch schon verstreut alle zwölf Halbtöne enthalten sind, als eine nur dem Eingeweihten verständliche Ankündigung des Weges durch alle zwölf Tonstufen, den wir anzutreten im Begriffe sind.

Es birgt in sich für die Wiedergabe eine Fülle von Möglichkeiten. Gounod hat es seinem *Ave Maria*, einer „Méditation religieuse“, zu Grunde gelegt; — die Zeiten, da diese romanisierende Verfremdung populär war, sind vorbei, aber immer noch gehen die Ansichten über die Wiedergabe weit auseinander. Der Verfasser rät, das Präludium auf dem Cembalo nur mit einem 8' ohne Manualwechsel (den Schweitzer vorschlägt) zu spielen, auf dem Klavier in ruhigem Zeitmaß, weder lebhaft noch langsam, „semplice“ und ohne große Steigerung, ohne Pedal (um die von Bach beabsichtigte Pedalwirkung der beiden ersten Noten nicht zu zerstören) vorzutragen, als ein Vor-Spiel, das uns gleichnishaft die Pforte zum Eintritt in die Fuge und in das ganze Werk öffnet.
♩ = 72

Fuga à 4



Was das Präludium wie durch einen Schleier ahnen ließ, liegt in der Fuge offen da, sie erfüllt, was es versprach. Sie ist ein „Probestück“, wie man zu Bachs Zeit sagte, wie die erste zweistimmige Invention ein Musterbeispiel, um „gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen“. Ein Thema, an dem dies einem Scholaren gezeigt werden sollte, mußte sowohl fest auf dem Boden der Tradition stehen, wie auch die per-

sönliche Handschrift des Komponisten erkennen lassen. Beides trifft auf das Thema der ersten Fuge des W. Kl. zu. Seine Urform ist das vom Grundton auf- und wieder absteigende Hexachord, ein im 17. Jahrhundert viel gebrauchtes Modell; auch Bach hat noch darüber eine recht unvollkommene Jugendfuge geschrieben (BWV 946). In Weimar hat er einen Ausschnitt des Hexachords einer Orgelfuge als Thema zu Grunde gelegt (BWV 545):



Man kann darin eine Vorform des noch weiter ausgeführten Themas im W. Kl. sehen und gleichzeitig den grundsätzlichen Unterschied eines Orgelthemas gegenüber einem für Klavier erkennen: Das Orgelthema steht fest und klar auf den betonten Takteilen, während das Klavierthema mit einer Achtel-Pause beginnt, so daß der ganze erste Takt auftaktige Bedeutung erhält; aber auch der nächste Taktschwerpunkt (d') wird entwertet, ja sogar der Schluß des Themas verwischt und überspielt (erst bei dem Alteinsatz T. 9/10 wird deutlich, daß es auf e' in der Mitte des zweiten Taktes endet). Im Autograph hatte das Thema ursprünglich folgende Gestalt:



Erst nachträglich wurde durch die Zweiunddreißigstel der Rhythmus so verschärft, daß das Thema mehr Profil und einen stärkeren Antrieb erhielt, nach der Quarte und Quinte auszuschwingen. Obwohl es eine einzige, vorwärts gerichtete Linie bildet, ist es doch bemerkenswert symmetrisch gebaut: Als Mittelachse dient die Quinte a'—d', um die zwei Quartan gelagert sind, dem Tonleiteranstieg c'—f' zu Beginn entspricht am Schluß absteigend a'—e'. Das Thema besteht aus 14 Noten. Friedrich Smend (*Bach bei seinem Namen gerufen*) hat darauf hingewiesen, daß die Buchstaben des Namens Bach, wenn man sie in Zahlen verwandelt, die Summe 14 ergeben ($2 + 1 + 3 + 8 = 14$). So hätte also Bach wie der Meister einer mittelalterlichen Bauhütte verborgen seinen Namen an dem Bauwerk des W. Kl. angebracht. Das ist aber nicht die einzige Verschlüsselung: Werker hat die Themeneinsätze gezählt. Es sind 24, also eine tiefsinnige, versteckte Anspielung auf die 24 Tonarten, deren

Kreis wir im W. Kl. durchschreiten werden. Daraus läßt sich auch die besondere Form dieser ersten Fuge erklären. Wenn sie 24 Themeneinsätze enthalten sollte, ohne den Umfang von zwei Schreibseiten (in unseren Ausgaben zwei Druckseiten) zu überschreiten, so war dies nur möglich durch beständige Engführungen des Themas, an denen diese Fuge reicher als irgend eine andere im W. Kl. ist. Eine folgt der andern auf dem Fuße, so daß weder Zeit noch Raum für Zwischenspiele übrig bleibt, auch nicht für einen individuellen Kontrapunkt, da ja das Thema beständig mit sich selbst kontrapunktiert wird. Bei all dieser Strenge nimmt sich Bach die Freiheit, die Exposition unregelmäßig, mit der Folge Dux—Comes—Comes—Dux zu gestalten, so daß wir gleich in der ersten Fuge ein Beispiel dafür haben, daß — wie ein Theoretiker mißbilligend bemerkte — im W. Kl. keine Fuge den Schulregeln entspricht.

Riemann versuchte für die Fugen des W. Kl. die Dreiteiligkeit als Regel aufzustellen; allein schon diese erste (und eine ganze Anzahl folgender) ist zweiteilig: Ihr einziger betonter Einschnitt liegt in der Mitte (Abschluß nach a-moll in T. 14). Der Exposition folgen im ersten Teil noch zwei unvollständige Durchführungen von je drei Stimmen (in T. 7 bzw. 10 beginnend). Den zweiten Teil eröffnet eine geballte Engführung aller vier Stimmen; dann entflechten sie sich, verdichten sich aber noch einmal in der Coda (T. 24—27), an deren Schluß vom Sopran zum ersten und einzigen Mal c^{'''} als Spitzenton erreicht wird. Die Engführungen sind mannigfaltiger Art: in der ersten Hälfte nur in der Quinte (bzw. Unterquarte) nach zwei Achteln, im zweiten Teil auch in anderen Intervallen und im Abstand von vier Achteln (T. 15). Bach liebt es, je zwei Stimmen symmetrisch zueinander eintreten zu lassen. So entspricht dem Einsatz von Sopran und Tenor in T. 7 der von Baß und Alt in T. 10, ebenso dem freien Einsatz des Alts in T. 9 der freie des Tenors in T. 12, dem Stimmenpaar Alt und Tenor in T. 14 das von Baß und Sopran T. 15; ähnlich in T. 16/17 und 19/20.

Vortrag: Die Wiedergabe dieser altmeisterlichen Fuge, die äußerlich so wenig aus sich macht, verlangt hohe geistige Konzentration. Wie schon eingangs ausgeführt, möge man die vier Stimmen sich abschnittsweise einzeln einprägen, jede für sich phrasieren und artikulieren; der Mehraufwand an Zeit und Aufmerksamkeit wird dem Spiel später zugute kommen. Die Artikulation des Themas — und damit der Fuge — kann für eine Reihe anderer Fugen als beispielhaft gelten: Die Sekundschritte werden gebunden, die Quarten und Quinten betont abgesetzt, größere Intervalle deutlich getrennt. Bei den

Engführungen ist es besser, die führende Stimme etwas hervorzuheben, die nachfolgende etwas zurücktreten zu lassen, wie es der Rangordnung beider entspricht (gewöhnlich wird es umgekehrt gemacht). Der Vortrag sei ruhig und schlicht, wie es der gedanklichen Strenge der Fuge ziemt. ♩ = 54–58

NR. 2 C-MOLL I · BWV 847

Im Zeitalter Bachs hatte c-moll noch nicht den leidenschaftlich gespannten Charakter, den ihm der junge Beethoven (und schon Mozart in seinen Spätwerken) gab; es war die um einen Ton versetzte dorische Tonart und wurde daher lange (noch im Kl. B.) mit nur zwei Vorzeichen notiert. Präludium und Fuge c-moll sind die am meisten gespielten Stücke des W. Kl., was wohl auf Czerny zurückzuführen ist, der die Fuge als Scherzo im Sinne Beethovens auffaßte, und das Präludium als Etude für das exakte Zusammenspiel beider Hände — daß beide etwas anderes sind, soll im Folgenden gezeigt werden.

Präludium



Es steht im Kl. B. in einer kürzeren Fassung von nur 27 Takten, in den ersten 24 Takten gleichlautend mit dem W. Kl. In dieser Gestalt sollte es wohl eine Studie im Zusammenspiel beider Hände für Friedemann sein, ohne Lagenwechsel der Hand und ohne Daumenuntersatz. In der harmonischen Anlage ist es dem ersten Präludium weithin verwandt. Zur Aufnahme in das W. Kl. erweiterte es Bach um nur elf Takte, aber wieviel geschieht in ihnen! Der etüdenhafte Ton wird aufgegeben, und in einer Steigerung von drei Takten, in denen die Figuration einstimmig zwischen beide Hände verteilt wird, erreicht das Präludium einen mit „presto“ bezeichneten Höhepunkt, mit einer Verschiebung des Motivs um ein Viertel und Parallelführung beider Hände:



von $1 + 1 + 2 = 4$ metrischen Einheiten („Klangfüßen“), ähnlich wie viele Themen der Wiener Klassik (z. B. das Thema des Menuetts aus der Sonatine G-dur op. 49, Nr. 2 von Beethoven). Der scherzhafte Ton des Themas hat Czerny veranlaßt, die Fuge wie ein Scherzo von Beethoven *sempre pp e staccato* aufzufassen, und Tausende haben ihm das nachgespielt. Allein die ausgeschriebenen Morde und die Synkope geben ihm doch ein schärferes Profil, einen mit Eigensinn durchsetzten Humor, der durch das Zwischensatzmotiv



(eine Umkehrung der Tonleiter in T. 3) noch verschärft wird. Weniger Profil haben die beiden Kontrapunkte, die als Trabanten das Thema begleiten:



Die Fuge ist in allem das vollkommene Gegenstück der ersten. Dort war das Thema reine Prosa, hier eine Verszeile. Daher sind beide in ihrem Bau auch vollkommen verschieden: In der C-dur-Fuge trat das Thema 24mal mit Engführungen aller Art und ohne Zwischenspiele auf; die c-moll-Fuge besteht nur aus zwei Durchführungen und zwei Einzeleinsätzen, ist aber reich mit Zwischenspielen ausgestattet. Auch sie ist zweiteilig (T. 1–15 und 15–32). Jede Hälfte enthält eine vollständige Durchführung und einen Einzeleinsatz des Soprans. Dieser ist in dem ersten Teil (T. 11) so unauffällig an das Zwischenspiel angeschlossen, daß man den Themeneinsatz erst einen halben Takt später merkt! In der zweiten Hälfte liegen die Themeneinsätze weit auseinander: Der Alt setzt in T. 15, der Sopran in T. 20, der Baß in T. 26 ein. Der letzte Sopraneneinsatz (T. 29) beendet die Fuge triumphierend auf der Dur-Terz und bestätigt damit den Terzschluß des Präludiums.

Die Zwischenspiele bedienen sich des reichen, ihnen durch das Thema, das Überleitungsmotiv und die beiden Kontrapunkte dargebotenen Materials. Das Zwischenspiel der Takte 5 und 6 wird in T. 17 wieder aufgegriffen, dreistimmig fortgeführt, T. 19 in den

Stimmen versetzt, wobei mit Querständen ein übermütiges Spiel getrieben wird. Auch das zweite Zwischenspiel tritt zweimal auf (T. 9–11 und 22–25): Die Oberstimmen verflechten das Hauptmotiv des Themas, der Baß bewegt sich in Tonleitergängen; in T. 13 und 14 kehrt der Sopran sie um, während die beiden Unterstimmen dem Kontrapunkt entnommen sind. Nach dem mit Emphase eingeleiteten Baßeinsatz bricht die Bewegung in T. 29 nach der scharfen Dissonanz des doppelten Vorhalts jäh ab, ein Stillstand, der mit dem „adagio“-Takt des Präludiums in Beziehung gesetzt werden kann: Das Präludium endet besinnlich mit einem Gedankenstrich, die Fuge mit einem Ausrufezeichen.

Für diese in jeder Klavierstunde gespielte Fuge sollte die Auffassung Czernys, die in einer Reihe von Editionen weiterlebt, endlich durch eine stilgetreuere ersetzt werden. Das bedeutet ein etwas zurückgehaltenes Zeitmaß, eine mittlere Tonstärke an Stelle von *pp* und eine Artikulation nach Bachschen Prinzipien: Im Thema werden die mordentartigen Sechzehntel gebunden, die Achtel betont abgesetzt, die Synkope auf *as'* kann durch zwei sperrige staccato-Sechzehntel vorbereitet werden. Die überleitende Tonleiter wird leicht gebunden, die Achtel der beiden Kontrapunkte leicht getrennt. Nur eine vielfältige Artikulation wird dem halb scherzhaften, halb widerspenstigen Wesen der Fuge gerecht, und nur so wird der forte-Schluß glaubhaft. ♩ = 63 (wie der Schluß des Präludiums)

NR. 3 CIS-DUR I · BWV 848

Diese höchste Kreuztonart unserer Musik hat Bach als erster gebraucht, und er ist auch fast der einzige geblieben. Nur Haydn schreibt in seiner cis-moll-Sonate (Hob. XVI: 36) das Trio des Menuetts in Cis-dur, während Beethoven in seiner cis-moll-Sonate und Schumann im Finale seiner *Symphonischen Etüden* Des-dur notiert, ebenso Chopin im Mittelteil seiner cis-moll-Polonaise. Der Grund, warum Bach im W. Kl. Cis-dur und nicht Des-dur notierte, ist ebenso einfach wie nüchtern: Beide Stücke waren in C-dur komponiert und er brauchte also nur sieben Kreuze davorzusetzen. Mehrere praktische Ausgaben haben Präludium und Fuge nach Des-dur umgeschrieben — sind aber fünf Vertiefungen nicht etwas ganz anderes als sieben Erhöhungen?

Präludium



Die früheste Form des Präludiums hat Forkel überliefert, es zählte 67 Takte, die den Takten 1–62 und 99–104 der Fassung des W. Kl. entsprechen. Im Kl. B. hat es schon seinen vollen Umfang, wurde aber in mehreren Einzelheiten noch verbessert. Der Anfangstakt (und entsprechend T. 17 und 55) lautete zuerst:



(eine Fassung, in welcher der motivische Zusammenhang mit der Fuge [gis'–eis''–cis''] deutlicher hörbar ist als in der späteren), auch wurden im Baß die Achtel der Überleitungstakte 8, 16, 24, 54



geschmeidiger gemacht.

Das nur zweistimmige Präludium, mit seinen wellenförmig auf- und absteigenden Figuren, eine leichtgeschürzte „Badinerie“, ist ganz auf Acht- und Viertaktgruppen aufgebaut. Nur an zwei Stellen ist diese Regelmäßigkeit durchbrochen: T. 31 und 32 sind sowohl Schluß der vorhergehenden wie Anfang der folgenden Phrase, und in T. 87–96 ist die Phrase von acht auf zehn Takte geweitet, – dort zwei Takte zu wenig, hier zwei zu viel, so daß die Gesamtzahl der Takte (104) doch wieder durch acht teilbar ist! Übrigens hängt nicht nur der Anfang des Präludiums mit dem Fugenthema zusammen, sondern auch die Baß-Schritte fis – eis – dis – cis (T. 4–7), die ihre Entsprechung in der Unterstimme der gebrochenen Sexten des Fugenthemas haben. Den vier Achtakttern zu Anfang (T. 1–32) folgen vier Viertakter (T. 31–46), deren Sequenzen aus T. 7 und 8 des Themas genommen sind; hier wirkt in den Achtern ais'' – gis'' – fisis'' noch die erste Form von T. 8 (s. o.) nach. Nun wieder zwei Achtakter, als eine Reprise von der Unterdominante aus, dann beginnt in dem nachkomponierten Teil ein graziöses Spiel hüpfender kleiner Genien (wie Schumann gesagt

hätte), 12 + 4 + 4 + 10 Takte, nach dem die letzten acht Takte mit ihren brillanten gebrochenen Harmonien das Präludium übermütig und selbstbewußt zum Abschluß bringen. (Die Orgelspieler werden sich bei den Akkordschlägen an den Schluß der F-dur-Toccata [BWV 540] erinnert fühlen, die etwa zu gleicher Zeit entstanden sein dürfte.)

Vortrag: Die letzten acht Takte zeigen, daß das Präludium virtuos aufgefaßt werden darf. Also leicht, behend, duftig in den Achttaktern, spritzig in den Viertaktern, *forte* in den letzten acht Takten. Der Baß zeichnet die Wellenbewegung des Themas mit, und seine Achtel sollten daher sowohl vor- wie rückwärts gebunden werden. Couperin schreibt in ähnlichen Fällen



was anschaulicher ist als ein einziger großer Bogen. ♩. = 84–92 (d. h. im Zeitmaß der Fuge)

Fuga à 3



Die Fuge steht in engstem Zusammenhang mit dem Präludium und übertrifft es noch an schmeichelndem Wohlklang. Das Thema schwingt sich mit dem elastischen Doppelschlag von der Quinte zur Dezime auf; von da läßt es sich in gebrochenen Sexten zum Grundton herunter, den es nur leicht berührt. Es umgibt sich mit zwei obligaten Kontrapunkten,



von denen der erste die springenden Sexten des Themas durch rollende Terzen beantwortet, während der zweite, übergebundene dem leichten Gefüge Halt gibt. Den rollenden Terzen begegnen wir wieder im fis-moll-Präludium und der As-dur-Fuge I, den Synkopen des zweiten Kontrapunktes in der (etwa gleichzeitig entstandenen) Orgelfuge g-moll (BWV 542). Die Fuge ist in einer besonderen Weise dreiteilig. Den ersten Teil bildet die Exposition und eine unvollständige Durchführung in moll (Baß T. 14, Alt T. 19) mit Abschluß in eis-moll (T. 22). Der Mittelteil enthält ebenfalls eine unvollständige Durchführung (Sopran T. 25 mit Auftakt, Alt T. 27), dann folgt ein Zwiegespräch von Sopran und Baß (T. 35–42), das wie von ungefähr in eine Reprise des ersten Teils übergeht, eine Art von zweiter Exposition, der nur noch (T. 52 mit Auftakt) ein einzelner Sopraneinsatz folgt und die Fuge beschließt. Der Begriff der Reprise ist der Fuge eigentlich fremd, und doch finden wir bei Bach mehrere Beispiele einer ausgeführten Fugenreprise: in der C-dur-Sonate für Violine allein (BWV 1005) und in den Orgelfugen e-moll (BWV 548) und c-moll (BWV 537), ein Beweis, wie wenig Bach sich, selbst in den strengen Formen der Fuge, dem neuen Geist verschlossen hat. Der besondere Reiz der Fuge liegt in der geistvollen Bildung der Zwischenspiele. Das erste (T. 7) bildet aus dem verkürzten Anfang des Themas ein Motiv, das im Alt nachgeahmt und im Baß von den Terzen des Kontrapunktes begleitet wird:



Der Schluß dieses Motivs mit seinen flatternden Sechzehnteln wird selbständig gebraucht und ebenfalls in vielfacher Weise imitiert, der Sextsprung zu Anfang wird auskomponiert und zur Oktave geweitet:



Das zärtliche Duett der beiden Außenstimmen (T. 35) setzt zu der ersten Hälfte des Themas einen neuen, in Sekunden absteigenden Kontrapunkt, so daß die Fuge auf die ungezwungenste Weise von reichem thematischen Leben erfüllt ist.

Sie stellt hohe Anforderungen an den Vortrag. Meist wird sie zu rasch und zu brillant gespielt, wodurch sie einen Teil ihrer Anmut verliert. Für die Artikulation des Themas sei vorgeschlagen:



(Hört man in T. 2 fallende Septimen statt steigender Sexten, so gibt man damit dem Thema eine zu starke Gefühlsbetonung). In T. 7 lasse man den Alt gegen den Sopran zurücktreten, in T. 31 den Tenor gegen den Baß; der Schluß der Fuge ist stolz und selbstbewußt wie der des Präludiums (die Passagen der zwei letzten Takte haben dieselbe Bedeutung wie die letzten acht Takte des Präludiums). ♩ = 84–92 (wie das Präludium)

NR. 4. CIS-MOLL I · BWV 849

Unsere Vorstellung von der Tonart cis-moll ist besonders durch Beethovens sogenannte Mondscheinsonate bestimmt; Haydn und Mozart haben ihr wenig Beachtung geschenkt. Auch Bach gebraucht sie außerhalb des W. Kl. nur sehr selten, z. B. in den langsamen Mittelsätzen seines Violinkonzerts E-dur (BWV 1042) und der Violinsonate gleicher Tonart (BWV 1016). Der besondere Ruhm der Fuge geht auf das überschwengliche Urteil Philipp Spittas zurück, der in ihr „eine der allergrößten Schöpfungen im Bereich des Claviers“ sah. Wenn wir ihr auch heute keine solche Ausnahmestellung mehr zuerkennen, so zählen wir sie doch zusammen mit den Fugen in es-moll, f-moll und h-moll zu den bedeutendsten des W. Kl. Das Präludium ist der Vorhang, den die Fuge mit dem Einsatz ihres lapidaren Themas aufhebt.

Präludium



Von den elf Präludien, deren Vorformen im Kl. B. enthalten sind, sind die drei letzten (in cis-moll, es-moll und f-moll) keine bloßen

Vorspiele mehr, sondern ariose Sätze von großem Ausdruck. Vielleicht sollte sich Friedemann, nachdem ihm die ersten Nummern vorwiegend technische Unterweisung gegeben hatten, hier im „cantablen“ Spiel üben?

Das cis-moll-Präludium wurde mit geringen Veränderungen in das W. Kl. übernommen; die Takte 15 und 16 wurden eingefügt, und die Coda (T. 35–39) angeschlossen. Nachträglich hat Bach in seine Handschrift noch Verzierungen angebracht, bei denen man nicht weiß, ob sie als authentisch gelten sollen oder ob sie nur – vielleicht im Unterricht – ad hoc eingetragen wurden, wie man das bei einigen stark verzierten dreistimmigen Sinfonien (z. B. f-moll BWV 795) annehmen kann. Bei einer Wiedergabe auf dem Cembalo sollen sie in jedem Fall ausgeführt werden.

Das Präludium ist in der Art einer Invention gearbeitet, obwohl es auf strenge Stimmigkeit verzichtet und am Instrument erfunden zu sein scheint. Wie in der zweistimmigen Invention C-dur (BWV 772) wird ein Thema (T–D) aufgestellt, mit D–T beantwortet, motivisch fortgesponnen und mit Sequenzen in die Dominante geführt. Bis dahin (T. 14) bildet es, unbeschadet des Einschnitts in T. 8, eine einzige große melodische Linie, zu deren Bildung beide Motive des Themas, (a) und (b), gleichmäßig beisteuern. Im zweiten Teil (ab T. 15 mit Auftakt) steigert sich die Ausdruckskraft des Themas. Die beiden später eingesetzten Takte 15 und 16 bilden nun einen Vordersatz zu T. 17 und 18, den man sich nicht mehr wegdenken kann. Immer mehr durchdringen sich die beiden Motive (a) und (b); mit his“ in T. 25 ist ein Höhepunkt erreicht. Eine weitgespannte Melodieführung scheint in T. 34 zum Schluß zu führen, aber Bach fügt mit einem Trugschluß eine Coda zu, die ausdrucksmäßig und motivisch unmittelbar auf die Fuge hinführt: In T. 35 und 36 erscheint im Sopran das Fugenthema im Krebsgang: cis“–his’–e“–dis“–(e“)–cis“ (übrigens auch im Alt von T. 26). Das ist überzeugender als der Versuch Werkers, die ersten vier Noten des Fugenthemas im Anfang des Präludiums aufzufinden: cis–His im Baß (T. 1–3), e“–dis“ im Sopran (T. 3/4).

Beim Vortrag stelle man sich nicht Viertel, sondern langsame \downarrow als Zählzeit vor. Damit werden zu viele Betonungen innerhalb des Taktes vermieden und der Alla breve-Takt tritt in Beziehung zu dem der Fuge. Man vermeide ein zu starkes *espressivo*; alles, was die Fuge bringen wird, ist im Präludium erst angedeutet. $\downarrow = 40$

Fuga à 5



Die Fuge nimmt schon rein äußerlich durch ihren Aufwand von fünf Stimmen und drei Themen eine Ausnahmestellung unter allen Klavierfugen Bachs ein. Fünfstimmig ist in beiden Teilen des W. Kl. nur noch die b-moll-Fuge I; auch in den Orgelwerken Bachs gibt es nur zwei fünfstimmige Fugen: C-dur (BWV 547) und die Tripelfuge Es-dur (BWV 552); die Fünfstimmigkeit war der hohen Kirchenmusik vorbehalten (*h-moll-Messe* BWV 232, *Magnificat* BWV 243, Motette „*Jesu, meine Freude*“ BWV 227). Noch seltener sind Tripelfugen im Zeitalter Bachs. Aber ist die cis-moll-Fuge denn überhaupt eine Tripelfuge, nicht viel eher eine Fuge mit zwei obligaten Kontrapunkten? Ein Streit um Worte? Nein, es geht dabei um das Wesen. Man kann diese Fuge nicht auf eine Ebene mit den beiden Fugen c-moll und Cis-dur stellen, ihren unmittelbaren Vorgängern im W. Kl., die gleichfalls zwei obligate Kontrapunkte zum Thema haben. Wenn auch in der cis-moll-Fuge die beiden zum Hauptthema tretenden Themen ihm unterstellt sind, und keines von ihnen eine eigene Durchführung erfährt, wie das in der fis-moll-Fuge II der Fall ist, so tragen sie doch so individuelle Züge, daß man ihnen den Rang einer eigenen Persönlichkeit zuerkennen darf. Jedes der drei Themen (a, b, c) hat sein eigenes Gesicht. Das erste und Hauptthema erhebt sich mühsam vom Grundton über den Leitton mit dem schmerzlich dissonanten Intervall der verminderten Quarte zur Terz und sinkt in den Grundton zurück (man kann es nicht schlimmer mißverstehen, als wenn man es als eine Folge zweier Sekundschritte, cis—His und e—dis, deutet). Verbindet man die erste Note mit der vierten (cis—dis) und die zweite mit der dritten (His—e), so entsteht die Figur eines schrägen, liegenden Kreuzes. Der Zeit vor Bach und noch ihm selbst war die Deutung dieses Symbols wohlbekannt: Es steht im Crucifixus einer Messe von Johann Kaspar Kerll, bei Bach selbst in den Kreuzigungschören der *Johannes- und Matthäus-Passion* (BWV 245, 244). Wir befinden uns also hier im innersten, heiligsten Bezirk der Kunst Bachs, ohne daß wir damit die Fuge als eine Art textloser Kirchenmusik deuten wollen. Ganz anders das zweite, T. 35 eintretende Thema. Es schwebt ohne stärkere eigene Prägung von der Quinte zur Terz herab und verbindet sich sogleich mit dem

ersten Thema. Zugleich lichtet sich der Satz, der „stylus gravis“ des ersten Teils wird aufgegeben und die Stimmenzahl auf drei bis vier Stimmen verringert. Alsbald tritt auch das dritte Thema zu den beiden ersten (T. 49), das sich von der Quinte zur Oktave aufreckt und sie festhält. Auf den engsten Raum gebracht, füllen die drei Themen genau den Raum einer Oktave aus: das erste die Terz cis—e, das zweite absteigend gis—e, das dritte mit der aufsteigenden Quarte gis—cis.



Die Fuge gliedert sich deutlich in drei Abschnitte. Im ersten wird das Hauptthema allein in einem vokalen fünfstimmigen Satz durchgeführt. Im zweiten (T. 35–94) treten die beiden weiteren Themen dazu und werden mit dem ersten zusammen vereinigt; im dritten Teil wird das zweite (Achtel-) Thema ausgeschaltet und das erste mit dem dritten enggeführt.

Die Exposition des ersten Teils türmt die Stimmen von der tiefsten bis zur höchsten auf, wobei der Alt unregelmäßig in der Subdominante eintritt (T. 12); ein überzähliger Tenoreinsatz (T. 19) tritt dazu. Die zweite Durchführung mit nur vier Stimmeinsätzen schließt den ersten Teil in T. 35 in E-dur ab. Im zweiten Teil werden die drei Themen zehnmal miteinander verbunden, viermal in der Kombination a—b—c (T. 49, 54, 59 und 89), zweimal als a—c—b (T. 66 und 76), dreimal als b—c—a (T. 68, 73, 81) und einmal (T. 51) als c—b—a. Im letzten Teil der Fuge prallen erstes und drittes Thema in einer Weise zusammen, die man sich nur unter dem Bilde eines erbitterten Kampfes vorstellen kann, an dem teilzunehmen das zweite seiner Natur nach nicht fähig ist. Beide Themen verdoppeln ihre Kräfte und versuchen sich gegenseitig zu durchdringen:





Nach dieser äußersten Konzentration löst sich die Umklammerung, die chromatische Führung der Takte 69–72 wird in T. 102 wieder aufgenommen. Im letzten Einsatz des Soprans (T. 107) wird die Terz e'' des Themas synkopiert und zur scharfen Dissonanz der verminderten Septime umgedeutet, eine unerhörte Erhöhung ihres Ausdrucks. In der Schlußkadenz erleben wir statt der erwarteten Tonika die schneidende Dissonanz cis – a – eis' – gis' – cis'', die den allerletzten Themeneinsatz des Alts einleitet. Daß der Dur-Schluß hier keine Befreiung, keine Lösung der Gegensätze bedeutet, braucht nicht erst gesagt zu werden.

Einige satztechnische Einzelheiten seien noch angeführt: in T. 19–25 setzt das Thema zweimal in unmittelbarer Folge in derselben Stimme, dem zweiten Tenor, ein, ebenso T. 25 und 32 im ersten Tenor. Dieser pausiert von T. 36–63, tritt dann mit dem dritten Thema wieder ein. Da der zweite Tenor erst ab T. 67 pausiert, wird der Satz hier auf kurze Zeit (T. 64–66) wieder fünfstimmig; in T. 81 tritt dann der zweite, in T. 82 der erste Tenor wieder ein. In den letzten Takten muß der Baß wieder neu angeschlagen werden, denn die Fuge endet nicht *pp*, wie Czerny wollte, sondern mit Aufbietung aller Kräfte.

Der Vortrag muß die drei Abschnitte der Fuge verdeutlichen, nicht im Sinne einer progressiven Steigerung, sondern so, daß der erste Teil schwer lastend, der zweite innerlich bewegter, der letzte mit höchster, mehr innerer als äußerer Intensität gespielt wird. Das Zeichen ϕ bedeutet auch hier nicht ein rasches Tempo, sondern kennzeichnet den alten Stil, besonders des ersten Teils. Nimmt man $\text{♩} = 58\text{--}63$ als Zeitmaß, so ist die Bewegung der Viertel dieselbe wie im Präludium.

NR. 5 D-DUR I · BWV 850

D-dur ist die traditionelle festliche Tonart im Barock, die Tonart der drei Trompeten und Pauken im Eingangschor zum *Weihnachts-Oratorium* (BWV 248) und im Gloria der *h-moll-Messe* (BWV 232). Auch der Fuge, auf die das Präludium hinführt, liegt die Vorstellung einer barocken Glanzentfaltung zu Grunde.

Präludium



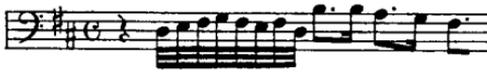
Im Kl. B. und bei Forkel stand es in einer kürzeren Fassung von 22 Takten, die den Takten 1–18 und 27–29 seiner Gestalt im W. Kl. entsprechen. Es war wohl als Studie für ein exaktes Fingerspiel der rechten Hand mit ausgreifendem Daumen und fünftem Finger gedacht und es erfüllt diesen pädagogischen Zweck so vorzüglich, daß es noch heute bei Prüfungen und Wettbewerben ein beliebtes (und gefürchtetes) Pflichtstück ist — so wenig sind wir in zweihundert Jahren über Bach hinausgekommen! Da die linke Hand nur leicht den Takt antupft, kann die ganze Aufmerksamkeit der rechten zugewandt werden. Bach erweiterte es für das W. Kl. durch eine Reprise von der Subdominante aus (T. 20); dann gibt das Stück seinen leichten, spielerischen Ton auf, wendet sich nach Moll und steigert sich — ähnlich dem c-moll-Präludium — bis zu einem pathetisch-deklamatorischen Schluß mit vollgriffigen verminderten Septakkorden und Läufen, ein Schluß, durch den es den Anschluß an die Fuge sucht und findet. Dieser Zusammenhang wird motivisch dadurch bestärkt, daß die drei ersten und letzten Noten der Zweiunddreißigstel-Figur des Fugenthemas aus der Figur des Präludiums genommen sind; den Aufstieg zur Quinte (d'—a') überbietet das Fugenthema durch die Sexte d—h.

An drei Stellen ist die überlieferte Lesart zweifelhaft und strittig. Im letzten Viertel von T. 28 fehlt das \sharp vor fis'', wohl nur aus Versehen? Die Handschrift von Schwencke und die Ausgaben von Nägeli und Czerny haben es ergänzt (vgl. T. 26), die neueren Ausgaben setzen fis. Ebenso strittig ist im drittletzten Takt der Baß. Im Autograph steht A, bei Kirnberger H. Ich halte H für eine nach-

trägliche Verbesserung Bachs; der Orgelpunkt wird aufgegeben, der Baß geht über H nach cis und d weiter. Schließlich: ist es Absicht oder Flüchtigkeit, daß im vorletzten Takt das Arpeggiozeichen über dem zweiten Viertel fehlt?

Vortrag: flink und zierlich ($\text{♩} = 96$), die Spitzentöne leicht abgestoßen; im letzten Drittel sich allmählich verbreiternd zum Zeitmaß der Fuge ($\text{♩} = 63-66$).

Fuga à 4



In keiner Fuge des W. Kl. gibt sich Bach so weltoffen, ist die Polyphonie der Harmonie so sehr untertan wie in dieser; in keiner steht er dem Stil Händels so nahe, besonders in dem festlich-orchestralen Schluß, den man eher Händel als Bach zutrauen würde. Das alles ergibt sich aus dem Thema. Seine herrische Gebärde mit dem „trotzigen Lockenschütteln“ (Spitta) der auffahrenden Zweiunddreißigstel und den punktierten Achteln im Stil einer Französischen Ouverture bestimmt den Ton der Fuge. Zweimal tritt ihm mit den aus der Höhe absteigenden Sechzehnteln eine andere Kraft entgegen, aber dieses Motiv ist ja selbst durch Vergrößerung und Umkehrung aus dem Thema gebildet. Die Dissonanzen, mit denen das Präludium den Durchbruch zur Fuge erkämpft hatte, lösen sich in eitel Harmonie auf, kaum daß in der Fuge ein paar Versetzungszeichen benötigt werden. Ebenso offen wie ihr Ausdruck ist ihre Form. Es geschieht fugentechnisch sehr wenig in ihr. Der Exposition, in der die Stimmen wie in der cis-moll-Fuge von unten nach oben einsetzen, folgt nach einem überzähligen Einsatz des Basses in tiefer Lage und zwei Takten Zwischenspiel in T. 11 die zweite und letzte Durchführung des ganzen Themas. Von T. 17 ab tritt das Thema als Ganzes überhaupt nicht mehr auf. Das Zwischenspiel der Takte 9 und 10 wird in T. 17–19 auf drei Takte geweitet; dann verdichten sich die Zweiunddreißigstel immer mehr; wenn der Spieler den schwierigen Takt 24 überwunden hat, wird er durch den etwas prahlerischen, gar nicht fugenmäßigen Schluß der Fuge belohnt.

In T. 13 ist die Führung des Basses strittig. Muß nicht das erste Viertel eine Terz höher stehen? Liegt nicht ein Schreib-

versehen Bachs vor? Nie tritt das Thema mit einem Oktavsprung auf, die freie Septime a' im Alt ist bedenklich, und der Zusammenhang mit T. 11 augenscheinlich. Daß der Rhythmus  als  zu verstehen ist, wurde schon auf S. 30 ausgeführt.

Manche Interpreten verschärfen die Punktierung der Achtel nach Art der Französischen Overture, aber schon das Zusammengehen mit den Sechzehnteln in T. 9/10 zeigt, daß er so ausgeführt werden muß, wie er notiert ist. Mendelssohn berichtet in seinen Reisebriefen, wie er sich abgemüht habe, das Thema auf dem Pedal der Orgel in Lindau herauszubringen; auch als „Fauststück“ dürfte es manchen Spielern Schwierigkeit bereiten. Der Verfasser empfiehlt, es auf folgende Weise zu üben:



Vortrag: Nicht zu steif und geziert, sondern wohl mit Würde, aber auch mit Kraft und Bestimmtheit und einem gewissen Feuer.
♩ = 63–66

NR. 6 D-MOLL I · BWV 851

In der Generation Bachs vollzieht sich die endgültige Loslösung der Tonart d-moll von der dorischen Tonart. Bach hat die neue Tonart in Weimar und Cöthen mit einigen hochbedeutenden Werken bedacht: der Orgeltoccata (BWV 565), der Partita für Violine allein (BWV 1004) und der Chromatischen Fantasie und Fuge (BWV 903). Denselben gespannten Gefühlston finden wir in den kleineren Formen des W. Kl., besonders in der Fuge, zu der das zarte, verhaltene Präludium in ähnlicher Weise hinleitet wie bei Nr. 1 und 4.

Präludium



Es steht in einer kürzeren Gestalt mit nur 14 Takten und Schlußtakt im Kl. B. an dritter Stelle, vor dem D-dur-Präludium. Wir

bewundern wieder die logische Konsequenz, mit der Bach beim Unterricht Friedemanns vorging: Nach den beiden ersten Präludien, die sich auf gebrochene Akkorde ohne Lagenwechsel der Hand beschränkten, soll nun hier in triolischer Figuration ein Wechsel der Handstellung, jedoch noch ohne Daumenuntersatz geübt werden, und zwar nur für die rechte Hand, zu deren Triolen die linke den Takt schlägt und die Harmonie angibt. Zur Aufnahme in das W. Kl. hat Bach, wie bei Nr. 2 und 5, einen zweiten Teil zugefügt, der es aus seiner versonnenen Haltung herausreißt. Von dem Höhepunkt „h“ führen chromatisch in verminderten Quinten herabsinkende Triolen zu einem vollstimmigen Schluß, mit dem der Anschluß an die Fuge erreicht ist. Solche chromatische Rückungen, die im 19. Jahrhundert bei Liszt und anderen zur Schablone entwertet wurden, waren in Bachs Zeit noch unverbraucht und ausdrucksstark. Er selbst führt in einem frühen Orgelpräludium g-moll (BWV 535) eine Kette verminderter Septakkorde abwärts durch alle zwölf Halbtöne; dasselbe Kunstmittel wendet er mit höchster Intensität des Ausdrucks am Schluß der Chromatischen Fantasie an. In der triolischen Figur des Präludiums ist eine Melodie, eine „innere Stimme“, wie Schumann gesagt hätte, verborgen, die zu Anfang etwa so gedeutet werden könnte: a'-f', d'-b', g,-e', cis'-f', also bis auf den letzten Ton wie der um eine Stufe versetzte Anfang der 4. Symphonie von Brahms! Die melodischen Stimmen verstärken sich so, daß man in T. 10 einen vierstimmigen Satz zu hören glaubt:



Das allein schon sollte davon abhalten, das Präludium zu leicht und zu flüchtig zu spielen. Die Triolen sind natürlich durchweg auftaktig, doch möge man mit Zäsuren sparsam sein. Sie werden meist durch ein größeres Intervall in der Baßführung angezeigt. So ist z. B. in T. 10 und 11 vor dem 2. und 6. Achtel abzusetzen, dagegen nicht mehr innerhalb der Takte 12–14. Ob in T. 16 und 17 die zweite Hälfte echomäßig gespielt werden soll, mag dem Spieler anheimgestellt werden. Gegen den Schluß verbreitert sich die Bewegung so, daß die Achtel gleich den Vierteln der Fuge werden.
♩ = 52–36

Fuga à 3



Die Fuge ist in ihrer kontrapunktischen Arbeit eine der strengsten des W. Kl. Sie scheut vor keiner Dissonanz zurück und legt auf Wohlklang so wenig Wert, daß man es verstehen kann, wenn die Spieler sie nicht besonders lieben. Aber wieviel hat sie dem zu geben, der sich vor ihren Dornen nicht fürchtet! Das Thema erhebt sich gemessen schreitend, dann mit Schwung sich abstoßend zur Sexte, bricht ab und wendet sich zur Quinte zurück. Daß auf dieser Sexte b' ein Staccatozeichen steht — das einzige autographe im W. Kl. I —, ist bedeutungsvoll; ebenso, daß Bach, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, die Staccatozeichen durch die ganze Fuge durchführt (sie stehen auch in den Sequenzen der Takte 9–11). Das zeigt, daß er das Thema heftig, aggressiv aufgefaßt haben wollte. Der Anhang des Themas, der die Verbindung zum Kontrapunkt herstellt:



ist, als Krebs gelesen, gleich dessen Anfang (e–g–f–e–d rückwärts = d–e–f–g–e). Auch der obligate Kontrapunkt



stammt aus dem Thema, verliert aber durch die bald einsetzenden Engführungen etwas von seiner Bedeutung. Die Fuge ist genau zweiteilig in einer Weise, die nur noch durch die der e-moll-Fuge überboten wird. Beide Teile (T. 1–21 und 21–42, dazu zwei Takte Schlußverlängerung) sind nicht nur genau gleich lang, sondern auch weithin gleich gebaut. Genau gleich sind die vier abschließenden Takte jeder Hälfte (T. 17–20 in a-moll und T. 39–42 in d-moll). Darüber hinaus gibt es noch eine Fülle formaler Entsprechungen. Die Takte 6 und 7 (Thema im Baß) haben ihr Gegenbild in T. 27 und 28 (Thema im Sopran in der Umkehrung), T. 8 und 9 (Thema im

Sopran) in T. 29 und 30 (Thema in der Umkehrung im Baß), der verschleierte Themeneinsatz im Baß (T. 11)



tritt in T. 32 im Sopran auf, der Doppeleinsatz von Alt und Baß zugleich (Alt in der Umkehrung) in T. 14 kehrt in T. 35 (Sopran und Alt) wieder. Engführungen gibt es in mannigfacher Art und Weise: in der Oktave nach einem Takt (T. 17/18 und 39/40), in der Unterquinte und in Umkehrung der nachahmenden Stimme: T. 13 (Sopran) und 14 (Alt), zwischen dem Sopran in Umkehrung und Alt (T. 27/28), und dem Alt mit dem umgekehrten Baß in der Unterquarte (T. 28/29), zwischen Baß und dem umgekehrten Sopran (T. 21/22), und zwischen diesem und dem umgekehrten Baß in der Septime(!) in T. 22/23, von unvollständigen Einsätzen ganz abgesehen. Daß alle diese Künste nicht um ihrer selbst willen gebraucht werden, sondern die Kräfte noch verstärken, mit denen das Thema geladen ist, braucht nicht gesagt zu werden; wir erleben eine Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Stoff auf kleinstem Raum und mit sparsamsten Mitteln. Da im Thema nach dem staccato auf b' der Triller frei einsetzt, kann er mit der Hauptnote beginnen, ebenso die den Triller ersetzenden Doppelschläge T. 9–11. In T. 15, 16, 28 und 29 sind die Trillerzeichen zu ergänzen. Die Achtel des Themas verlangen ein betontes legato, nach f' in T. 2 ist eine kleine Zäsur angebracht. Das Zeitmaß ist ein gezügeltes Allegro marcato. $\downarrow = 72$

NR. 7 ES-DUR I · BWV 852

Die Tonart Es-dur, eine Lieblingstonart der Wiener Klassiker, hat Bach in seiner Weimarer und Cöthener Zeit nur selten benutzt. Auch im Kl. B., in dem sonst alle zwölf Halbstufen von C bis f vertreten sind, fehlt Es-dur, und dies war wohl der Grund für Bach, auf eine frühere Arbeit zurückzugreifen. Die Komposition, die er dafür wählte, nimmt sich freilich im W. Kl. befremdend aus, denn das angebliche Präludium ist in Wirklichkeit ein Präambulum mit Doppelfuge, steht also zu der anmutigen Fuge, die ihm im W. Kl. folgt, in gar keiner Beziehung. Was mochte ihn bewogen haben, es an diese Stelle zu setzen, wo es durch seinen Umfang und seinen

Stil als Fremdkörper wirkt? Wahrscheinlich wollte er diese bedeutende Jugendarbeit nicht untergehen lassen und gab ihr daher eine Heimstätte im Verband des W. Kl. Man tut aber in diesem Falle gut, Präludium und Fuge unabhängig voneinander zu betrachten.

Präludium



Im 17. Jahrhundert wurde manchmal der Name Präludium für ein Vorspiel mit anschließender Fuge gebraucht, wie ja auch die Orchestersuiten Bachs kurz „Ouverture“ genannt wurden. Nur in diesem Sinne kann das Präludium seinen Titel rechtfertigen, denn es ist ein Präambulum mit einer weit ausgeführten Doppelfuge.

Es hat folgenden Aufbau: Präambulum T. 1–9, Fugato im älteren Stil T. 10–24, anschließend eine Fuge mit zwei gekoppelten Themen, dem etwas erweiterten Thema des Fugatos und dem Sechzehntel-Motiv des Präambulums (T. 25–70), die nach folgendem Schema vereinigt werden:



Die Exposition schließt in T. 35 auf g-moll ab; die zweite Durchführung steigert die Technik durch eine Engführung des ersten Themas (Sopran und Alt T. 35, Sopran und Tenor T. 38/39, Alt und Tenor T. 41/42, Baß und Tenor T. 46/47). Die dritte Durchführung beginnt T. 49 Mitte (1. Thema im Baß, 2. Thema im Alt). Die Engführungen treten zurück; in den Takten 58–62 erreicht die Fuge einen Höhepunkt, an den sich Bach erinnerte, als er den letzten Teil seiner Tripelfuge für Orgel komponierte.



Hier hat die Fuge eine spirituelle Höhe erreicht, die sie bis zum Schluß durchhält. Vorher vereinigen sich noch Sopran und Alt zu Ketten von Engführungen des ersten Themas,



dann klingt die Fuge über dem Orgelpunkt der Tonika mit einem letzten Einsatz der beiden Themen in großem Stil aus.

Bei aller Bewunderung für diese erstaunliche Arbeit seien aber einige Merkmale einer gewissen Unreife nicht verschwiegen: die unmotivierte Verdoppelung der Bewegung in T. 8 (die der Spieler durch Verlangsamung glaubhaft machen muß), die Akzentverschiebung des Themas im Sopran T. 12/13 (ein typisches Kennzeichen älteren Stils), die Führung des Soprans in T. 43 unter den Tenor, eine Lage, aus der ihn nur ein waghalsiger Sprung retten kann, vor allem aber ihr gleichmäßig dichter Satz, der sich bis T. 57 fast stets in der Mittellage bewegt, und ihre Länge, die sie mit einer Reihe anderer Jugendfugen Bachs gemeinsam hat: den Schlußfugen der Toccata d-moll, e-moll, c-moll und G-dur, der h-moll-Fuge über ein Thema von Albinoni und anderen. Alle diese Fugen machen den Eindruck der Länge, weil ihre Form nicht genügend gestrafft ist, während die der Taktzahl nach längere Fuge zur Chromatischen Fantasie (BWV 903) von niemandem als lang empfunden wird.

Busoni hat feinsinnig die drei miteinander verwandten Es-dur-Themen: dieses, das Thema der Fuge im W. Kl. II, und das der Orgelfuge in eine Klimax gebracht, und zwar im Sinne einer fortschreitenden Vergeistigung. Er hat auch vorgeschlagen, die Es-dur-Präludien in I und II auszutauschen, womit besonders der Fuge I ein Dienst erwiesen wäre, — aber dürfen wir trennen, was Bach zusammengefügt hat?

Der Vortrag sei ruhig, gesammelt, mit der Objektivität des Orgeltons, das Zeitmaß gemessen, aber nicht schleppend. ♩ = 60

Fuga à 3



dem überraschenden dissonanten Abbruch in T. 34, der hier aber eher übermütig aufzufassen ist.

Vortrag: Die Achtel c''–b' im Thema sind scharf, die Achtel es''–d'' weicher abzusetzen. Der Triller beginnt, um eine Tonwiederholung zu vermeiden, mit der Hauptnote. Das erste von vier Sechzehnteln ist, besonders in (c), leicht abzuheben. Der Triller muß durchgeführt werden; er ist in T. 27 und 35 als Praller zu ergänzen; auch in T. 7 und 21 genügt ein Praller. Das Zeitmaß sei anmutig bewegt, nicht eilig oder gar hastig. ♩ = 84–92

NR. 8 ES-MOLL – DIS-MOLL I · BWV 853

Wie kam Bach dazu, ein Präludium in es-moll mit einer Fuge in dis-moll zusammenzustellen? Warum nicht beide in es-moll oder beide in dis-moll? Die einleuchtende Antwort hat schon Spitta gegeben: Die Fuge stand ursprünglich in d-moll, Bach brauchte also – wie bei Cis-dur-Präludium und -Fuge – nur die Vorzeichen zu ändern; das ersparte ihm die Mühe, die Fuge neu schreiben zu müssen. Das Präludium war schon komponiert (es steht im Kl. B.), aber in es-moll, so nahm er die Diskrepanz der Tonarten, die uns erheblich stört, eben in Kauf. Spitta sah einen Beweis für seine Vermutung besonders in T. 15 der Fuge, wo die aufsteigende Tonleiter des Soprans in unschöner Weise abgelenkt werden mußte, um den Umfang c''' nicht zu überschreiten:



In d-moll konnte sie bis zur Oktave geführt werden



und der heutige Spieler sollte keine Bedenken tragen, diese Fassung zu spielen, die Bachs eigentlichen Willen darstellt. Die meisten praktischen Ausgaben haben die Fuge nach es-moll umgeschrieben, und das mit Recht, da die Verschiedenheit der Tonart die Einheit

von Präludium und Fuge doch fast aufhebt und nur der oben angeführte praktische Grund Bach veranlaßt hat, auf diese Einheit zu verzichten. Es wird also hier nicht die dis-moll-, sondern die es-moll-Fuge besprochen werden.

Präludium



Mattheson bekannte, er habe in es-moll noch kein Stück gesehen, und auch bei Bach kommt diese Tonart nur noch einmal vor, im Menuett II der 4. Französischen Suite (BWV 815). Daher verleiht schon die Tonart dem Präludium einen ungewöhnlichen Zauber; er wird verstärkt durch den feierlichen $\frac{3}{2}$ -Takt und durch die harfenartigen Akkorde, auf deren Grund ein Zwiegesang zweier sich antwortender Stimmen anhebt. So steht das Präludium in der Literatur seines Zeitalters einzig da, als das erste Notturmo der Klaviermusik, ein Nachtstück mit der Klarheit der Sternennacht. Wenn sich in der Mitte des Präludiums beide Stimmen durchdringen (T. 20–23), so tönen die Harfenakkorde unhörbar weiter. In seiner ersten Gestalt, die Forkel mitteilt, fehlte noch die Coda der Takte 29–36; der Halbschluß auf b-moll lag genau in der Mitte, der deklamatorische Aufschwung der Takte 25–28 war die Schlußsteigerung. Im W. Kl. tritt aber in T. 29 ein Trugschluß ein, von dem aus eine zweite Schlußsteigerung ihren Ausgang nimmt, die zunächst dem Baß anvertraut ist, dann in den Sopran übergeht, der sich hoch aufrichtet, ehe er sich (eine Oktave tiefer als T. 28) zur Kadenz herabläßt. Und auch hier ist noch kein Ende; erst nach weiteren drei Takten kommt die Bewegung ganz zur Ruhe.

Die Arpeggiozeichen fehlen in den drei ersten und den drei letzten Takten; die Harmonien sollen also erst allmählich in Schwingung und ebenso wieder in Ruhe gebracht werden. In der Abschrift Anna Magdalenas stehen in T. 20 Bogen,



durch die eine auftaktige Wiedergabe (die nahe liegt), vermieden werden soll. Der kühne Durchgang es'' – des'' – c'' in T. 10/11 ist in manchen Handschriften und Ausgaben abgeschwächt, aber er ist authentisch und echt bachisch.

Die Akkorde werden feierlich gebrochen, der Vortrag der Melodiestimmen sei ausdrucksvoll, aber nicht weich oder gar sentimental, er muß Milde und Hoheit verbinden. Zählzeit sind die Halben. $\text{♩} = 44$

Fuga à 3



Wir zählen die Fuge mit Recht zu den bedeutendsten des W. Kl.; würden wir ihr aber diesen Rang auch zuerkennen, wenn sie einzeln, als „Fuge d-moll“ überliefert wäre? Wohl kaum. Wir würden sie dann unter die ausgedehnten Jugend-Fugen Bachs einreihen, von denen bei Gelegenheit des Es-dur-Präludiums die Rede war, und sie zusammen mit diesem und der a-moll-Fuge zu den Arbeiten zählen, die ursprünglich nicht für das W. Kl. bestimmt waren. Aber nun hat sie ihren Platz darin und bildet mit dem unabhängig von ihr entstandenen Präludium eine untrennbare innere Einheit. Aus der Meditation des Präludiums werden wir durch Reflexion auf eine höhere Ebene mit weitem, großem Horizont geführt; es ist, als ob sich das Auge nicht mehr schwärmend, sondern forschend zum Sternenhimmel erhebt. Diese Geistigkeit läßt uns ihre rhythmische Monotonie vergessen; durch die Vergeistigung des Kontrapunkts ist es ihr möglich, die Höhe des Präludiums noch zu überbieten.

Ein Thema, auf das alle diese Techniken angewandt werden sollten, mußte schon besondere Eigenschaften haben. Das Thema der es-moll-Fuge besitzt sie. Es bildet aus zwei Halbbogen, die in der Mitte (auf es') zusammenstoßen, einen großen, steil aufsteigenden, dann sanft abfallenden Bogen. Daß die beiden Aufstiege es'–b' und es'–as' nicht auftaktig, sondern auf gutem Taktteil stehen, gibt dem Thema etwas Schwebendes, ein labiles Gleichgewicht. Bei kaum einer anderen Fuge spürt man die Taktakzente so wenig wie hier. Ein ausgeprägter Kontrapunkt fehlt, da das Thema beständig mit sich selbst kontrapunktiert wird; auch die wenigen Zwischenspiele dienen nur als Überleitungen. So wird die Fuge vom

Thema allein bestritten; ihr durchsichtiger Satz gewährt Einblick in die Mittelstimmen, ihre Linienführung geht jeder Härte aus dem Weg.

Der Plan der Fuge ist folgender:

1. Exposition T. 1–19 (es-moll – b-moll).
2. Durchführung: Engführung des Themas (b-moll – Ges-dur) T. 19–29
3. Durchführung: Thema in der Umkehrung (Ges-dur – es-moll) T. 30–44
4. Durchführung: Engführung in der Umkehrung T. 44–52
5. Durchführung: zwei dreifache Engführungen T. 52–61
6. Durchführung: Thema in der Vergrößerung mit Engführungen aller Art (T. 62–87).

Man erkennt auf den ersten Blick die wohlberechnete Steigerung von der ersten zur letzten Durchführung. Da die vierte und die fünfte eng zusammenhängen, könnten sie auch als eine einzige bewertet werden.

Wie in manchen anderen Fugen verlängert Bach hier die Exposition dadurch, daß er die dritte Stimme zuerst (T. 8) in der Lage des Tenors als Dux, dann noch einmal (T. 12) als Comes in der Lage des Basses eintreten läßt, so als ob die Fuge vierstimmig werden sollte.

Die Engführung in der zweiten Durchführung geschieht zwischen Alt und Sopran nach einem halben Takt in der Oktave (T. 19/20); dann in allen drei Stimmen (mit einigen Freiheiten) ab T. 24, wobei der Alt vergrößert und punktiert wird; T. 27 schließt sich eine zweite Engführung von Sopran und Alt in der Unterquinte an. In der dritten Durchführung wird das Thema nach Dur gewandt und umgekehrt; der Sopran setzt in T. 30, der Alt in T. 36, der Baß in hoher Lage, quasi als Tenor, T. 39 ein. Der Beginn der zweiten Hälfte der Fuge wird durch Pausen des Basses verdeutlicht (es sind fast die einzigen in der ganzen Fuge!); er setzt in tiefer Lage mit der Umkehrung des Themas ein, der (in den Alt verwickelte) Sopran folgt ihm zwei Viertel später. Die vierte Durchführung entspricht der zweiten, wie ein Vergleich von T. 47–50 mit T. 24–27 zeigt; das Thema im punktierten Rhythmus liegt hier im Sopran, das normale im Alt, der Baß ist freier geführt. In der fünften Durchführung setzen die drei Stimmen zu einer Engführung im Abstand

eines Viertels an, erst in gerader, dann in umgekehrter Richtung. Das geht so schnell vorüber, daß der Hörer kaum Zeit hat, es aufzunehmen:



Dann schwingt sich der Sopran mit dem ausgeweiteten Thema hoch auf,



senkt sich langsam nieder und bereitet so die letzte Durchführung vor, die alles Vorangegangene überbietet: das Thema tritt in doppelten Notenwerten auf und wird dabei vom Thema in seiner normalen Größe sowohl in gerader wie in umgekehrter Bewegung kontrapunktiert (in der folgenden Skizze sind die nicht thematischen Stimmen weggelassen):

Diese fast unglaublichen Themenkombinationen sind natürlich viel mehr als nur Ausdruck einer hoch gesteigerten kontrapunktischen Technik. Die Vergrößerung eines Themas ist für Bach ein Sinnbild innerer Größe, so im ersten Credo und im Confiteor der *h-moll-Messe* (BWV 232), in den Eingangschören der Kantaten BWV 80 („*Ein feste Burg ist unser Gott*“) und 77 („*Du sollst Gott, deinen Herren, lieben*, über „*Dies sind die heil'gen zehn Gebot*“) und am Schluß der Orgelfuge C-dur (BWV 547). Daher gibt diese letzte Durchführung der Fuge eine Größe und Weihe, die man an ihrem Anfang noch nicht erahnen konnte. Man bedauert es fast, daß der Sopran und mit ihm die beiden andern Stimmen in T. 81 ihre Höhe verlassen müssen, um sich fast mühsam zur letzten Kadenz wieder zu erheben.

Der Spieler, der diese Entwicklung nachzeichnen will, möge weniger auf die einzelnen Themeneinsätze achten als darauf, die sechs (oder fünf) Durchführungen als geschlossene Einheiten gegeneinander abzugrenzen, etwa in der dynamischen Schattierung von *mp*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, wobei das letzte *forte* mehr innerlich empfunden als äußerlich betont sein möge. Im Thema selbst wird eine leichte Trennung von *es'* und *as'* der Synkope *as'* gerecht, ohne daß diese betont werden müßte. Das Zeitmaß sei weder schleppend noch fließend, sondern schwebend, etwa das anderthalbfache des Präludiums. ♩ = 60–66

NR. 9 E-DUR I · BWV 854

Vor der Einführung der gleichschwebenden Stimmung war E-dur wegen der Töne *gis* und *dis* eine gefürchtete und seltener gebrauchte Tonart; Bach gebraucht sie aber, wie die 6. Französische Suite (BWV 817) zeigt, schon in unserem Sinn. In einer Abschrift der Französischen Suiten war dieses Präludium der 6. vorangestellt; es hätte seiner Stimmung nach ausgezeichnet dahin gepaßt, aber Bach beließ in der letzten Redaktion doch alle Französischen Suiten ohne Präludium.

Präludium



Das Präludium scheint einfach zu sein, ist aber von einer beglückenden Harmonie und formalen Ausgewogenheit. Es ist ein Pastorale (das einzige im W. Kl. I) im traditionellen $12/8$ -Takt, der Taktart der pastoralen Kompositionen der Italiener wie auch der Hirtenmusiken im *Messias* und im *Weihnachts-Oratorium* (BWV 248). Es hat dreiteilige Liedform wie ein kleiner früher klassischer Sonatensatz: Exposition T. 1–8 Mitte, Mittelteil (in der Art einer kleinen Durchführung) T. 8 Mitte–14, Reprise von der Unterdominante aus T. 15–24. Der Satz ist dreistimmig, doch ist aus spieltechnischen Gründen an einigen Stellen die Mittelstimme ausgelassen: in T. 4 ein *fis''*, T. 9 *dis'*, T. 17 *e'*, T. 18 *h*. Die Chromatik, mit der zum Schluß des ersten und dritten Teils die Kadenz vorbereitet wird, ist so exquisit, daß man es, (wenn auch mit Vorbehalt) verstehen kann, wenn sich Gray dabei an Chopin und Bellini (!) erinnert fühlt. Mit poetischem Überschwang hat Riemann das Präludium beschrieben: „Wie Zweige im jungen Laubschmuck schwanken die leichten Arpeggientriolen mit ihrer Spitzenbewegung (wie vom Lufthauch gekräuselt) und den wohligen Trillerchen der sich in ihnen bergenden gefiederten Sänger; darunter wohnt die Ruhe (liegender Baß und langsam dahingleitende Mittelstimmen) . . .“, – und da sage man noch, Riemann sei ein trockener Theoretiker gewesen!

Vortrag: Anmutig bewegt, nicht rasch. ♩ = 63–69

Fuga à 3



Die Fuge, die in keinem erkennbaren motivischen Zusammenhang mit dem Präludium steht, verwandelt dessen ruhige Anmut in Kraft und Bewegung. Brandt-Buys nennt sie „strahlend fröhlich, selbstbewußt, übermütig und unbekümmert um verborgene Tiefen“. Ihr keck anspringendes, dann in strömende Bewegung übergehendes Thema leitet ohne feste Grenze in den Kontrapunkt über. Nach Czackes würde das Thema schon mit der ersten Note des zweiten Taktes schließen (?), ein trauriger Torso; auch in der Mitte dieses Taktes empfindet man keinen Schluß, vielmehr erst zu Beginn des dritten Taktes, so daß also das Thema zu denen gehört, die in die Dominante modulieren, und das – wie das Thema der A-dur-Fuge –

gleich in Engführung eintritt, — ein Sachverhalt, der merkwürdigerweise bis jetzt noch nicht gesehen worden ist. Daher moduliert auch der Comes wieder zurück und die dritte Stimme leitet als Dux wieder in die Dominante. Auffallend dicht folgt der Exposition eine zweite Durchführung, in welcher der Sopran in hoher Lage führt. Man kann die Form der Fuge als zweiteilig in einer besonderen Art auffassen: zwei Hälften (T. 1–12 und 17–29) legen sich um einen viertaktigen Mittelteil in cis-moll (T. 13–16), der durch einen variierten Einsatz des Soprans



eingeleitet, und durch einen einzelnen Tenoreinsatz beschlossen wird. Nun folgt wieder in Dur eine Durchführung in allen drei Stimmen, beginnend mit dem Baß (T. 19), dem, mit verlängertem Auftakt, der Sopran in T. 20, der Alt in T. 21 folgt. In der letzten Durchführung wird der sieghaft einsetzende Sopran abgebogen und verlängert, Alt und Baß (T. 27/28) wollen auch mitreden, aber es wird ihnen kurzerhand das Wort abgeschnitten, und Bach schließt die Fuge herrisch und selbstbewußt (nachdem er noch im dritten Viertel des vorletzten Taktes die anständigen Leute durch Quartparallelen geärgert hatte). Wieviel Laune und Übermut, aber auch welche peinliche Sorgfalt in der Reinheit des Satzes spricht aus dieser Fuge! Bach hat nachträglich in den Takten 24–27 die Führung des Basses geändert, um Parallelen der verminderten und der reinen Quinte auszumerzen, die durch die stufenmäßigen Achtel des Basses entstanden waren. Er machte daher aus den Tonleiterschritten des Basses



eine gezackte Linie,



in der man einen Bezug auf das Kopfmotiv des Themas sehen kann (rein musikalisch war die erste Fassung wohl die bessere und die Quinten werden vom Ohr kaum bemerkt).

Vortrag: Mit Schwung und Feuer, aber nicht in dem eiligen Tempo, in dem die Fuge so oft gespielt wird. ♩ = 96–104

NR. 10 E-MOLL I · BWV 855

Anders als die Wiener Klassik und Romantik (Mendelssohn, Musik zum *Sommernachtstraum* und Violinkonzert) faßt Bach die Tonart auf: männlich und kraftvoll. Dies zeigt das große Orgelpräludium mit Fuge (BWV 548) ebenso wie die beiden Fugen im W. Kl. und die zweite Hälfte des Präludiums in I.

Präludium



Von allen Präludien, die aus dem Kl. B. in das W. Kl. übernommen wurden, hat dieses die einschneidendste Bearbeitung erfahren. Es zählte dort nur 23 Takte, der Baß hatte Sechzehntel-Bewegung, (an der Friedemann wohl ein egales Spiel der linken Hand üben sollte), die rechte Hand schlug kurze, generalbaßartige Akkorde dazu, damit alle Aufmerksamkeit auf die linke gerichtet werden konnte.



Da es in dieser Fassung (BWV 855a) für das W. Kl. zu kurz und musikalisch zu dürftig war, legte Bach über dieses harmonische Modell eine verzierte Melodie und fügte einen zweiten, mit „presto“ bezeichneten Teil dazu, in dem, nun im doppelten Tempo, beide Hände die Figur des ersten Teils auszuführen hatten. Wollte man sich den ersten Teil instrumentiert denken (die verzierte Melodie von einer

schung der Stimmen und einer kleinen Abweichung in T. 29, die nötig war, um nach e-moll zurückzukehren. Jeder Teil hat zwei Durchführungen; im ersten Teil steht die zweite in Dur (Sopran T. 11, Baß T. 13), im zweiten in Moll (Baß T. 30, Sopran T. 32), damit der Schluß auf e-moll über die Subdominantseite erreicht wird. Die Coda enthält den Ansatz einer Engführung, die real wäre, wenn der Baß in T. 40 den Sopran genau nachahmen würde. Auch hier ist Bach aus Gründen der Satzreinheit (um Parallelen der verminderten und der reinen Quinte zu vermeiden) davon abgewichen. Bei einer zweistimmigen Fuge spielen die Zwischenspiele eine große Rolle. Das erste (T. 5–10, im zweiten Teil T. 24–29) spinnt die begonnene Bewegung sequenzierend fort, das zweite (T. 15–19 bzw. 34–38) vergrößert den gebrochenen Dreiklang des Themas auf Achtel und stellt ihnen ein gegen den Takt geführtes Tonleitermotiv entgegen, das aus dem Kontrapunkt (T. 3) genommen ist. Es füllt in Abwärtsbewegung die Sexte aus, mit der das Thema endet. Wenn die Fuge ihre Stimmenzahl verringern wollte, so mußte sie einstimmig werden. Diesen in einer Fuge ungewöhnlichen Fall zeigt das Unisono der Takte 19 und 38; es wirkt hier nicht als Entspannung, sondern wie ein Aufladen der Kräfte vor dem Beginn des zweiten Teils bzw. der Coda, die das Thema in einem abrupten Schluß wie vom Boden verschwinden läßt.

Vortrag: Lebhaft und leidenschaftlich, reich gefärbt, im Zeitmaß der zweiten Hälfte des Präludiums. ♩ = 116–126

NR. 11 F-DUR I · BWV 856

F-dur ist wie C-dur eine neutrale Tonart, in der Wiener Klassik für Andante-Sätze bevorzugt, bei Bach nicht selten in kleinen Formen (Inventionen, kleine Präludien) Ausdruck „eines zufriedenen Gemüts, das sich an guter Ordnung ergötzt“ (Mattheson).

Präludium



Das Präludium wurde ohne Änderung aus dem Kl. B. übernommen, lediglich die Triller wurden mit Doppelschlag versehen. Es ist

eine vortreffliche Studie im Fingerspiel, bei der auch die schwächeren Finger bei gespreizter Hand herangezogen werden, während Daumenuntersatz noch nach Möglichkeit vermieden wird. Spielt man es so rasch und behend, wie es sich gehört, dann wird das Zusammentreffen der kapriziösen Triller mit den Sechzehnteln der andern Hand vielen Spielern zu schaffen machen. Wie der junge Friedemann das wohl bewältigt haben mag? Kompositionstechnisch betrachtet ist das Präludium eine zweistimmige Invention, deren Doppelthema (auch die Achtel des Basses sind motivisch) nach der bekannten Art durchgeführt wird: Das Motiv wird halbtaktig zwischen beide Stimmen verteilt und sequenzmäßig fortgesponnen (T. 3–6 Mitte); dann wiederholt sich das Spiel mit vertauschten Stimmen (bis T. 12 Mitte), die Triller dehnen sich zu Kettentrillern, das treibende Motiv schwingt sich von der tiefsten zur höchsten Lage auf und fällt wirbelnd in einen kurz abgebrochenen Schluß. Solche, meist übermütig gemeinte Schlüsse finden wir besonders in Jugendwerken Bachs, z. B. in der Fuge zur Orgeltoccata C-dur (BWV 564), der Orgelfuge D-dur (BWV 532), in den Toccaten c-moll und G-dur (BWV 911 und 916) als Ausdruck jugendlichen Temperaments. Die Triller erhalten einen Doppelschlag von unten, an zwei Stellen aber einen von oben (zu Anfang von T. 4 und 9), wohl deswegen, weil die chromatische Führung $b'-h'$ bzw. $f''-fis''$ vermieden werden sollte, — auch hier wieder peinliche Rücksicht auf den reinen Satz! In T. 7 hat Kirnbergers Handschrift auf das letzte Viertel des Basses E (statt D), eine auffallende Übereinstimmung mit derselben Abweichung in T. 33 des D-dur-Präludiums, und wie dort eine Verbesserung.

Das Präludium klingt ausgezeichnet auf dem Cembalo, auf dem Klavier nur bei leichter Tongebung, virtuoser Ausführung der Triller und bei lebhaftem Tempo. ♩. = 76–84

Fuga à 3



Die Fuge hat den Rhythmus und die gelassene Anmut eines Passepieds und gleicht darin der letzten Fuge in II, ist aber strenger

gearbeitet als jene. Ihr viertaktiges Thema geht auf eines von J. K. F. Fischer (aus der *Ariadne musica*) zurück:



aber wieviel fließender und geschmeidiger ist es bei Bach geworden! Wie bei den Fugenthemen in C-dur und E-dur geht sein Ende unmerklich in den Kontrapunkt über. Nicht nur die Viertaktigkeit gibt der Fuge den Charakter eines Tanzsatzes, sondern auch ihre zweiteilige Anlage. Sie besteht aus zwei genau gleich langen Teilen von je 36 Takten, und diese 72 $\frac{3}{8}$ -Takte sind zusammen genau so lang wie die 18 $\frac{12}{8}$ -Takte des Präludiums. Jede der beiden Hälften besteht aus zwei vollständigen Durchführungen (T. 1–17 und 18–29 im ersten, T. 36–46 und 47–56 im zweiten Teil) und einem überzähligen Alteinsatz (T. 28 mit Auftakt im ersten Teil), der im zweiten Teil umschrieben und verlängert die Fuge beschließt:



Auch innerhalb des zweiten Teils entsprechen sich T. 36–46 (d-moll) und 46–56 (g-moll) genau. Im letzten Abschnitt der Fuge (ab T. 56) bildet Bach aus dem ersten Takt des Fugenthemas durch Umkehrung eine aufsteigende Tonleiter, die in T. 60 in den Sopran übergeht und mit dem Motiv



zusammengebracht wird, das aus T. 3 genommen ist. Schon die Einführungen des Themas in T. 36/38 und 46/48 bedeuteten eine Steigerung gegenüber dem ersten Teil, nun aber erhält die Fuge an ihrem Schluß eine Größe und Weiträumigkeit, die der erste Teil noch nicht ahnen ließ. Forkel tut ihr Unrecht, wenn er sie zu denjenigen Fugen des W. Kl. zählt, „denen man den Vorwurf der Unvollkom-

menheit noch machen kann“ (die andern sind für ihn: C-dur [!], f-moll [!], G-dur [!], g-moll und a-moll).

Vortrag: Seit Czerny ist es üblich geworden, den Auftakt zu binden und die drei folgenden Achtel abzusetzen; das verleiht dem Thema eine gewisse Beschwingtheit, entspricht aber nicht der Gepflogenheit des Barock. ♩. = 50–54

NR. 12 F-MOLL I · BWV 857

Wir haben die erste Hälfte des Wegs durch alle Tonarten zurückgelegt und schauen zurück, ehe wir weiterschreiten. In der ersten Hälfte waren mit einer Ausnahme alle Präludien schon vorhanden, während wir von den Fugen keine Vorformen oder Vorarbeiten kennen; in der zweiten Hälfte mußten sowohl Präludien wie Fugen neu komponiert werden. Wir konnten in der ersten Hälfte beobachten, wie die Präludien zunächst aus Laufwerk und gebrochenen Harmonien gearbeitet waren, sich aber mehr und mehr zu Charakterstücken entwickelten, eine Entwicklung, die sich nicht aus der Reihenfolge, in der sie im W. Kl. stehen, sondern aus der des Kl. B. ablesen läßt. In der zweiten Hälfte stehen nur noch zwei einteilige, toccatenartige Präludien: G-dur und B-dur. Alle andern sind wohl mit ihrer Fuge vereinigt, bedürften ihrer aber streng genommen nicht. So bedeutet Nr. 12 in der Tat einen Einschnitt. Bach selbst hat ihn betont, indem er der Fuge ein ganz ungewöhnliches, chromatisches Thema gegeben hat, das nur mit dem der letzten Fuge in Parallele gesetzt werden kann. Auch den Aufbau und den Kontrast des chromatischen Themas und der diatonischen Zwischenspiele haben beide gemeinsam.

Die Tonart f-moll ist bei Bach oft Ausdruck tiefen Ernstes, wofür der Einleitungsschor der Kantate BWV 12 („Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“) als Beispiel genannt sei.

Präludium



Czerny hatte in der Vorrede zu seiner Ausgabe des W. Kl. zum Ausdruck gebracht, daß die Präludien und Fugen sowohl auf dem

Klavier wie auch auf der Orgel gespielt werden könnten. Das einzige Präludium in I, auf welches dies zutrifft, ist das in f-moll, ein Beispiel gebundenen Stils, dessen Satz kaum durch eine Pause aufgelockert ist. Es ist nicht real vierstimmig wie ein Orgelstück, sondern wird nur durch die ausgehaltenen Viertel vierstimmig, die den rasch verhallenden Ton eines Klavierinstrumentes fülliger machen sollen. Da das Thema aus Akkordbrechung, Wechsel- und Durchgangsnoten besteht, verbindet sich hier harmonische und kontrapunktische Schreibweise. Seine kürzere Urform kennen wir durch eine Abschrift von Forkel, in der es nach T. 15 in zwei Takten schloß:



(im Kl. B steht schon die vollständige Form). In der Forkelschen Fassung lag der Halbschluß auf As-dur (T. 9) genau in der Mitte; im Kl. B. und W. Kl. kommt es von T. 16 Mitte ab, ähnlich wie bei den Präludien c-moll, D-dur und d-moll, zu einer Ausweitung der melodischen Linie und einer Steigerung des Ausdrucks, womit es an die Größe der Fuge herangeführt wird. In dieser sich hoch aufrichtenden und wieder zusammensinkenden Coda ist schon das Fugenthema in riesenhafter Vergrößerung schattenhaft erkennbar:



Vortrag: Streng gebunden, mit der Stetigkeit und Ruhe des Orgeltons, in langsam schreitendem Zeitmaß. ♩ = 48–56

Fuga à 4



Die Fuge, die den Ernst des Präludiums noch vertieft, zählt in geistiger Beziehung zu den bedeutendsten des W. Kl. Ihr fast rein chromatisches Thema steht im W. Kl. einzig da: In gemessener,

schwerer Viertel-Bewegung umschreibt es die Quinte, erhebt sich mit der schein-konsonanten Quarte h—e', die hier als schneidende Dissonanz wirkt, zur Oktave, steigt eine Quinte ab (auch hier wieder chromatische Anschlüsse von f' und b an h und e'), und sinkt langsam, erst chromatisch, dann diatonisch in den Grundton. Die Kräfte, die in dieser schmerzlichen Linie, die sich aufbäumt und dann wie ermattet zurücksinkt, beschlossen und noch gebannt sind, werden in den beiden obligaten Kontrapunkten entfesselt und frei gemacht. Der erste



weit voneinander getrennt), Alt und Tenor T. 34 und 40 in Dur (wodurch das Thema etwas von seiner Ausdruckskraft einbüßt), und zuletzt Sopran und Baß in der höchsten Lage des Soprans und der tiefsten des Basses, T. 47 und 53. Man erfaßt die eigentümliche Form dieser Fuge (eine Form, der wir wieder bei der h-moll-Fuge begegnen werden) besser und richtiger, wenn man auf den Begriff der geschlossenen Durchführung ganz verzichtet und sich auf das eigentliche Prinzip der Fuge, den Wechsel des chromatischen Themas und der diatonischen Zwischenspiele beschränkt. Es entsteht dann eine rondoartige Form (im Sinne des sogenannten altfranzösischen Rondos), bei der wir besonders bewundern müssen, auf welcher vielfältigen Weise Bach die Zwischensätze variiert; sie gleichen sich wie die Pfeiler einer gotischen Kathedrale und sind doch alle voneinander verschieden wie jene. Sie sind nur dreistimmig, denn sie lassen den Raum für die Stimme frei, in der das Thema eintreten wird. Nur das vorletzte Zwischenspiel (T. 43—47) ist vierstimmig, aber an seinem Ende senkt sich der Sopran so weit herab, daß sein Einsatz auf g'' wie eine neue Stimme empfunden wird. Es gibt in dieser Fuge keine Schlußsteigerung, man ist von Anfang in ihrem Bann und wird nicht anders entlassen als man eingetreten ist. Daß der übliche Triller auf der vorletzten Note des Themas hier ganz fehlt (während er in den Fugen fis-moll, H-dur und h-moll wenigstens zu Anfang noch steht), daß die Fuge überhaupt auf jede Verzierung verzichtet, ist auch ein Zeichen des tiefen Ernstes, der sie erfüllt.

Der Vortrag muß sich bemühen, den Gegensatz der thematischen Teile und der Zwischenspiele herauszuarbeiten, den Gegensatz „zweier Prinzipien“, wie Beethoven gesagt hätte. ♯ = 48—56 (wie das Präludium).

NR. 13 FIS-DURI · BWV 858

Nach dem dunklen, schweren Pathos der f-moll-Fuge umfängt uns hier die Zartheit und das gedämpfte Licht der höchsten in unserer Musik gebräuchlichen Kreuz-Tonart. Die Romantiker (Chopin, Schumann) haben sie gefühlvoll aufgefaßt, Beethoven in seiner Sonate op. 78 verspielt, Mozart hat sie ganz vermieden, Haydn hat sie in seinem Quartett op. 76 Nr. 5, Hob. III: 79, („Largo cantabile e mesto“) mit dem Ausdruck einer schwermütigen Feierlichkeit gebraucht, Scarlatti in seinen beiden Fis-dur-Sonaten elegant, aber niemand hat ihren Duft so eingefangen wie Bach.

Präludium



Der besondere Reiz des Präludiums liegt nicht nur in seiner Tonart, sondern auch in der Zartheit seines durchsichtigen, zweistimmigen Satzes und der gewählten Taktart, dem $12/16$ -Takt, sozusagen der Duodezform des $12/8$ -Takts. Es hat eine nur ihm eigene Form: sechs gleichartige Abschnitte, die den Tonartenkreis Fis-dur – Cis-dur – dis-moll – ais-moll – gis-moll – Fis-dur durchlaufen, drei in Dur, drei in Moll (T. 1–6 Mitte – 12–15 Mitte – 18 Mitte – 24 Mitte – 30). In den beiden mittleren Abschnitten werden die sechstaktigen Phrasen auf drei Takte verkürzt. Jeder Abschnitt beginnt mit dem gebrochenen Dreiklangsmotiv, das von der Gegenstimme aufgenommen und in verhakten Rhythmen fortgesponnen wird. Der letzte Abschnitt wendet sich überraschend nach Moll, aber im vorletzten Takt tritt in der höchsten Lage des Soprans die Durterz mit ihrer ganzen „Süßigkeit“ wieder ein. In T. 5, 14, 17 und 28 stehen im Sopran in manchen Ausgaben zwischen dem dritten und vierten Achtel fälschlich Bindebogen. Im Autograph stehen Trillerzeichen nur in T. 7, 12 (zweimal), 13 und 19; es steht dem Spieler frei, sie in T. 1 und 16 zu ergänzen.

Vortrag: Das ideale Instrument ist das Clavichord mit seiner zarten, der feinsten Schattierungen fähigen Tongebung. Das Zeitmaß muß schweben, etwa $\text{♩} = 84-92$.

Fuga à 3



Die ganz in Wohllaut getauchte, jede Härte vermeidende Fuge hängt auf das engste mit dem Präludium zusammen. Ihr Thema, in dem die Pause keine Trennung, sondern eine Brücke bedeutet, berührt wie das der c-moll-Fuge den Grundton überhaupt nicht, es schwebt in der Lage eines Sextakkords. Seine beiden Hälften liegen symmetrisch zueinander: Das Motiv (a) zu Anfang wird am Schluß umgestellt, der absteigende Quartzug der ersten Hälfte (b)

wird in der zweiten wieder aufgenommen und fortgesetzt. Diese Motive finden sich schon im Präludium besonders im Baß, vorgebildet. So ist in der Baßführung von T. 2 und 3 des Präludiums deutlich (b) und umgestellt (a) zu erkennen.



Diese Umstellung von (a) wird in der Fuge in T. 7 und 33 übernommen, wo sie den Baß zu der schmeichelnden Figur des Zwischensatzes bildet. Auch der Kontrapunkt ist aus Bestandteilen des Themas gebildet, einer Ausweitung und Wiederholung von (b) und (a).



Die Fuge gehört zu den „gelösten“, sie verzichtet auf Engführungen und Umkehrungen, ja, sie verzichtet sogar weitgehend auf geschlossene Durchführungen. Der Exposition folgt im ersten Teil noch eine vollständige Durchführung (T. 11 Sopran, T. 15 Alt, T. 20 Baß), die mit einer Modulation nach dis-moll abschließt. Im zweiten Teil kommt es nur noch zu einem Einsatz des Alts in T. 28 und des Soprans in T. 31, um so mehr aber wird das Motiv (a) ausgiebig herangezogen. In T. 22 hat Schwencke die Lesart



nach



geändert, da im strengen Kontrapunkt die Bindung einer kurzen Note an eine längere verpönt war. Noch weiter ging Czerny:



zweifelloos die flüssigste Version, aber eben nicht von Bach! Den Triller im Thema beginne man mit der Hauptnote, um eine Tonwiederholung zu vermeiden. Er fehlt in T. 12 aus technischen Gründen, kann aber da durch einen Praller ersetzt werden (vgl. die Esdur-Fuge). Vorschlag einer Artikulation des Themas:



und des Zwischensatzmotivs:



Vortrag: Sanft und weich fließend, nicht lebhaft. ♩ = 63–69

NR. 14 FIS-MOLL I · BWV 859

Die leidenschaftlich gespannte Tonart — man denke an das Adagio der Sonate op. 106 von Beethoven, an die Sonate op. 11 von Schumann — kommt in Bachs Instrumentalwerken außerhalb des W. Kl. nur in den Mittelsätzen der 2. Violinsonate (BWV 1015) und des Cembalokonzerts in A-dur (BWV 1055) vor, sehr charakteristisch aber als Träger einer schmerzlich-unruhigen Stimmung in der Tenor-Arie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Passion (BWV 245), und in der Alt-Arie „Buß und Reu“ aus der Matthäus-Passion (BWV 244).

Präludium



Die oben gegebene Kennzeichnung der Tonart läßt sich nur auf die Fuge anwenden; das Präludium führt auf sie zu, nimmt aber nichts von ihr vorweg. Es scheint kühl, ja sachlich, der Affekt ist zurückgehalten, verborgen, man spürt ihn erst, wenn man von der Fuge wieder zum Präludium zurückkehrt. Und doch bestehen auch

motivische Beziehungen zwischen Präludium und Fuge: Der Ausschnitt aus der zweiten Hälfte des ersten Taktes



hat auf den zweiten Takt des Fugenthemas eingewirkt, und der das ganze Präludium tragende absteigende Quartzug h—a-gis-fis bildet die Schlußwendung des Fugenthemas. Ohne die kurzen, generalbaßartigen Akkorde könnte das Präludium als zweistimmige Invention gelten, ja, wenn man sich die Unterstimme erst auf das zweite Viertel von T. 2 eintretend denkt, als zweistimmige Fuge, bei der nach der Exposition noch eine zweite Durchführung in A-dur (T. 6—7) und ein einzelner Sopraneinsatz (T. 9) zum Abschluß des ersten Teils (T. 12 Mitte) führt.

Im zweiten Teil folgen noch vier Einsätze der beiden Stimmen: in T. 12—14, T. 14—16 (in der Umkehrung), T. 19/20 und in der Coda (T. 22/23). Die wellenförmig abfließenden Terzen des Themas werden durch springende Achtel in Sexten kontrapunktiert (vgl. den umgekehrten Vorgang in der Cis-dur-Fuge); in den Zwischenspielen verzahnen sich Thema und Kontrapunkt. So entsteht ein Stück von ausgezeichneten Proportionen, das mehr ist als nur ein Vorspiel zur Fuge. Da es dies aber auch ist, sollte es nicht zu flüchtig, sondern mit einem gewissen Ernst gespielt werden. ♩ = 84

Fuga à 4



Dem sein Gefühl verbergenden Präludium folgt eine der ausdrückvollsten Fugen des W. Kl., deren schmerzlicher Affekt gleichermaßen im Thema wie im Kontrapunkt beschlossen liegt. Das Thema erhebt sich vom Grundton in drei Terzanstiegen zur Quinte: fis—a noch ruhig in Vierteln, gis—h drängender in Achteln, ais—cis' von dem Doppelschlag angetrieben; es sinkt dann, wiederum in zwei Terzgefällen, (cis'—a und h—gis) in den Grundton zurück, ein Bild menschlichen Sich-Mühens und Entsagens. Sollte über den Ausdruck des Themas noch ein Zweifel sein, so wird dieser behoben, wenn

man den Kontrapunkt betrachtet, der das Thema durch die ganze Fuge begleitet:



Es ist das aus vielen Choralwerken Bachs bekannte „Schluchzmotiv“ (vgl. den Orgelchoral „O Lamm Gottes unschuldig“, den Chor „O Mensch beweine deine Sünde gross“ aus der Matthäus-Passion BWV 244 und aus dem Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders BWV 992 das „Lamento“). Beide Themen zusammen drücken der Fuge den Stempel auf, aber noch ein drittes Motiv tritt dazu, das aus dem dritten Anstieg des Themas genommen ist:



Ihm fällt die Aufgabe zu, zusammen mit dem Kontrapunkt die wenigen Zwischenspiele der Fuge zu bestreiten. Das erste wird merkwürdigerweise wie in der f-moll-Fuge schon zwischen den Einsatz der dritten und vierten Stimme in die Exposition eingeschoben, so daß der Sopran wie dort erst spät und als Dux eintritt. Die Fuge ist zweiteilig (T. 1–20, Mitte – 40) und enthält in jeder Hälfte nur eine einzige Durchführung. Der erste Teil ist ganz durch die Exposition mit anschließender Modulation nach cis-moll ausgefüllt; der zweite beginnt mit einem Einsatz des Themas in der Umkehrung im Alt auf die beiden letzten Viertel von T. 20. Er hebt sich so wenig ab, daß er von einem unvorbereiteten Hörer kaum wahrgenommen werden kann. In T. 25 folgt der Sopran mit einer Umschreibung des Anfangs, der ebenfalls erst später das Thema (in gerader Bewegung) heraustreten läßt:



In T. 29 setzt der Tenor in gerader, in T. 32, ihm auf dem Fuße folgend, der Baß in der Gegenbewegung ein. Aus der Anlage der Exposition ergab sich, daß im ganzen ersten Teil cis“ kaum überschritten wurde. Aus dieser gedrückten Lage wird die Fuge im

zweiten Teil heraus und (in T. 28) von Sopran und Alt auf eine Höhe geführt, von der die Stimmen — vom Baß mit dem Thema in der Gegenbewegung getragen — in die Lage des Anfangs zurück-sinken. Ein letzter, einzelstehender Sopraneinsatz führt die Fuge zum Schluß. Da es in der ganzen Fuge zu keiner Aufhellung nach Dur kam, wirkt der Dur-Schluß hier nicht konventionell, sondern als eine tröstliche Lösung ihrer Spannungen. Auch hier sei empfohlen, den Triller, den Bach vom Einsatz des Alts an nicht mehr notiert, als Praller durch die Fuge zu führen.

Vortrag: Ernst und ausdrucksvoll, aber nicht schleppend, im Kontrapunkt das zweite Achtel mit Abzug, d. h. etwas kürzer und schwächer. ♩ = 96

NR. 15 G-DUR I · BWV 860

Während die Wiener Klassiker die Tonart meist ruhig und besinnlich aufgefaßt haben (s. die Violinsonaten von Beethoven op. 96 und Brahms op. 78 und Schuberts Fantasie-Sonate mit der gleichen Opus-Zahl), ist sie bei Bach meist Ausdruck einer überströmenden Freude. Das bezeugen die Orgelpräludien BWV 541, 550, 568, die Fantasie BWV 572, unter den Klavierwerken die Toccata BWV 916, die sämtlich auf dieselbe Weise beginnen: mit einem auf g'' einsetzenden raschen, feurigen Lauf. Vom gleichen Geist ist das kurze, glänzende Präludium im W. Kl. beseelt.

P r ä l u d i u m



Seine einteilige Form, seine Kürze, seine durchgehende, aus gebrochenen Harmonien gebildete Figuration und sein jugendlicher Überschwang stellen es in die Nähe der ersten, im Kl. B. enthaltenen Präludien des W. Kl. Auch dieses Präludium ist uns in einer früheren, kürzeren Form durch Forkel überliefert. Nach 13 Takten, die der jetzigen Fassung entsprechen, schloß es folgendermaßen:



Die später dazu komponierten vier Takte führen das Präludium nicht nur ausdrucksmäßig auf einen Höhepunkt, sondern intensivieren es auch satztechnisch: Immer stärker treten als charakteristische Intervalle die Septimen hervor, die im Fugenthema eine so große Rolle spielen:



Schon in T. 5 wiesen die Spitzentöne den selben Duktus auf wie der Comes des Fugenthemas (d'-e'-fis'-g' (fis')-h'-a'), aber in den beiden letzten Takten des Präludiums kann über die Zusammengehörigkeit kein Zweifel mehr sein. Daß Bach im oberen System 24/16, im unteren c vorschrieb, entthob ihn für den Anfangstakt der Mühe, die Triolen mit „3“ zu bezeichnen.

Vortrag: Lebhaft und feurig, die Achtel (mit Ausnahme der Vorhalte in T. 11-13) abgestoßen. ♩. = 80

Fuga à 3



Eine echte und rechte Spielfuge, deren Elan von ihrem überaus reichen, vielgestaltigen Thema ausgeht, das sich wie ein Kreisel um

sich selbst dreht, dann mit zwei übermütigen Sprüngen erst die Septime, dann die None der Dominante erreicht, und wieder abrollt; eine Fuge, die aus dem Geist des Instruments erfunden wurde. Zwar verläuft die Exposition regelmäßig, auch noch die zweite Durchführung, in der das Thema samt dem Kontrapunkt auf den Kopf gestellt wird (Alt T. 20, Sopran T. 24, Baß T. 28), von da ab aber wird die Form immer lockerer gehandhabt. Eine dritte Durchführung in Moll beschränkt sich auf zwei Stimmen (Sopran T. 38, Alt in der Umkehrung T. 43). Der nächste Themeneinsatz setzt zu einer Engführung an (T. 51 Sopran, T. 52 Baß), läßt aber einen Takt des Themas aus und führt sie nicht durch. Bei der nächsten Engführung ist zwar die vortragende Stimme, der Tenor, (T. 60) vollständig, die nachahmende, der Sopran (T. 61), aber ebenfalls gekürzt. Ein einzelstehender Baßeinsatz in der Umkehrung (T. 69) und ein unvollständiger des Alts (T. 77), ebenfalls in Umkehrung, leiten eine Stretta ein (T. 79), aus welcher der Sopran (der eine Terz zu hoch einsetzt!) als Sieger hervorgeht. Er führt die Fuge zu ihrem triumphalen Schluß, in dem sie der ersten Fuge des W. Kl. so ähnlich ist. Sie ist Musik, lebensprühende Musik, die sich ihre Gesetze selbst gibt. Es ist auch bezeichnend, daß der Kontrapunkt, der sich dem Linienzug des Themas anpaßt, keine besondere Rolle spielt, wohl aber sein Anhang:



Die Achtel bilden eine Vergrößerung des Auslaufs des Themas (die Sechzehntel begleiten sie in Sexten). Aus ihnen, einer Gegenstimme im Sopran und einer Haltestimme in der Mitte wird die Mehrzahl der Zwischenspiele gebildet, in denen der dreistimmige Satz auf die mannigfaltigste Weise in den Stimmen versetzt wird: in T. 17–19 treten sie als a–b–c, in T. 31–33 als c–b–a, in T. 48–50 als b–a–c und schließlich in T. 65–67 als c–a–b zu einander. Zu (c) wird in T. 34–39 und 73–76 eine stürmende Tonleiter in Gegenbewegung geführt, die dem Komponisten sicherlich nicht in die Feder, sondern in die Finger geflossen ist.

Der Vortrag der Fuge verlangt ein zügiges Tempo, Kraft und Feuer, auch etwas Humor (besonders bei der Umkehrung der Septsprünge des Themas!) und scharfe Artikulation. Die technisch

schwierigste Stelle ist die Umkehrung des Themas im Alt (T. 20 bis 23). Czerny bindet im Thema das Viertel c'' an h', e'' an d'; das verstärkt den Humor der Fuge, ist aber nicht bachisch.
 ♩. = 66–72

NR. 16 G-MOLL I · BWV 861

Wenn es eine für das Barock besonders bezeichnende Tonart gibt, so ist es g-moll, die Lieblingstonart Händels. Ihr Ausdruck ist ein durch die Konvention gefordertes Pathos; sublimiert finden wir dies in der großen Fantasie für Orgel (BWV 542) und in der Sonate für Violine allein (BWV 1001), eine Höhe, die freilich im W. Kl. nicht erreicht wird.

Präludium



Ein streng dreistimmiges, arioses Präludium, bei dem man an den Mittelsatz eines Violinkonzerts denken kann. Die Solovioline läßt sich (wie im Mittelsatz des a-moll-Violinkonzerts BWV 1044) von ihrem langen Halteton gemessen und würdevoll zum Grundton hernieder, moduliert nach B-dur und übergibt die Führung dem Baß. Eine Sequenzkette von nicht weniger als acht Gliedern, die zum Abschluß der ersten Hälfte (T. 11) führt, zeigt, daß die Komposition wohl schon in den Weimarer Jahren Bachs entstanden ist. Während im ersten Teil der Sopran die Führung hatte, werden im zweiten die drei Stimmen gleichberechtigt behandelt. Sie beschränken sich auf ein Motiv, das Bach auch der zweistimmigen Invention B-dur zu Grunde gelegt hat.



Es belebt den zu Anfang etwas steifen Rhythmus und behält bis zum Schluß allein das Feld.

Es ist Aufgabe des Spielers, durch einen fast unmerklichen Einschnitt (je nach dem ersten Sechzehntel) in T. 2, 4–6 und 8 den Rhythmus zu beleben und das ganze, etwas konventionelle Stück durch eine Kantabilität, deren Vorbild der Geigenton sein muß, zu beseelen. Die Ausdruckstriller in T. 1, 3, 7 und 11 werden nicht taktmäßig eingeteilt; nach einer Vorschrift von Frescobaldi in der Vorrede zu seinen *Fiore musicali* sollen sie langsam beginnen, dann ihre Geschwindigkeit steigern und gegen Schluß wieder abnehmen. Das Zeitmaß ist ein ruhiges, nicht schleppendes Andante. ♩ = 44

Fuga à 4



Die Fuge bedient sich in ihrem Thema eines im Barock viel gebrauchten Modells, für das Max Seiffert in seiner Geschichte der Klaviermusik eine ganze Ahnentafel aufgestellt hat. Das unmittelbare Vorbild für Bach ist wohl das Thema der Es-dur-Fuge in Fischers *Ariadne musica* gewesen:



Die Fuge ist vierstimmig, macht aber von der Vierstimmigkeit nur in T. 15–18 und in der Coda (ab T. 28) Gebrauch (im vorletzten Takt tritt noch ein zweiter Tenor mit dem Thema als „quinta vox“ dazu und beschließt sie). Der Sopran pausiert von T. 6 Mitte bis T. 14, der Tenor von T. 19–28. Dies ist gewiß kein Kennzeichen einer Meisterfuge, ebensowenig ist es die Führung des Kontrapunkts,



der in seiner ersten Hälfte den Nachsatz des Themas, in seiner zweiten dessen Vordersatz benützt und umkehrt. David sieht darin einen Vorzug, weil damit „Wohllaut, Ausgeglichenheit, Gescheitheit in einem gegeben sind“. Man kann aber auch anders urteilen:

daß sich damit die Fuge immer im gleichen Zirkel dreht. Zweimal erhebt sie sich zur Größe: in der Engführung von Baß und Alt in T. 17/18, deren weiträumiger Satz von den Fingern des Spielers gerade noch bewältigt werden kann, und in der Coda mit ihren Engführungen von Sopran, Tenor und Baß (T. 27/28), zu denen der Alt den Kontrapunkt beisteuert.

Der Spieler darf das Thema nicht in Aufstellung und Antwort auseinanderfallen lassen, sondern muß die Pause überbrücken. Ruhig gehendes Zeitmaß. ♩ = 56

NR. 17 AS-DUR I · BWV 862

Diese uns von den Romantikern her wohlvertraute Tonart kommt im Barock sehr selten, immerhin aber schon bei Pachelbel und J. K. F. Fischer vor, bei Bach jedoch außerhalb des W. Kl. in seinen Instrumentalwerken überhaupt nicht, auch nicht in Mittelsätzen. In der Matthäus-Passion (BWV 244) gebraucht sie Bach einigemal mit dem Ausdruck einer dunklen Feierlichkeit („Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, „Ach, Golgatha“).

Präludium



Das Präludium vermehrt den Formenreichtum der Präludien des W. Kl. um einen neuen Typ: es hat die Form eines kleinen barocken Konzertsatzes, eine Form, deren sich Bach von seinen Cöthener Jahren an besonders bei Präludien großen Stils bedient hat, so in den Orgelpräludien c-moll, C-dur, h-moll, Es-dur (BWV 546, 547, 544, 552), in den Ecksätzen des Italienischen Konzerts (BWV 971), und in einigen Präludien zu den Englischen Suiten (BWV 806–811). Haupt- und Seitensätze wechseln miteinander ab wie Grosso und Concertino; der Tonartenkreis, den das Hauptthema durchläuft, ist gewöhnlich T–D–S–T, die Seitensätze vermitteln zwischen diesen Hauptteilen. Im As-dur-Präludium fehlt die Wendung zur Subdominante. Es hat die Form A (T. 1–9) – B (T. 9–18) – A (T. 18–22) – B (T. 22–35) – A (T. 35–44).

Eine Abschrift aus dem Besitz von Forkel teilt für die Takte 9–12 und 22–26 eine abweichende, offenbar frühere Fassung mit.

Die Form, die Bach diesem Präludium gegeben hat, schließt eine lyrische Auffassung, wie sie sich in manchen Ausgaben findet, aus. Es ist festlich, etwas zeremoniös, und steht mit der Fuge dadurch in Verbindung, daß beide Themen den Dreiklang umschreiben. Der Harmonienfolge T–D–T im Präludium steht im Fugenthema T–S–T gegenüber. Der Schritt B–as in T. 37, eine Verdoppelung der Septime as' der Oberstimme, ist bei Kirnberger nach Analogie von T. 35 nach B–b verbessert worden. Der Spieler möge besonders auf die selbständige Phrasierung beider Stimmen achten. So ist z. B. in T. 10–12 im Baß nach dem ersten Achtel, in der Oberstimme nach dem fünften Sechzehntel leicht abzusetzen; Haupt- und Seitensätze erfordern eine terrassenmäßig abgestufte Dynamik. ♩ = 72

Fuga à 4



Die Fuge wendet die im Präludium wirkenden Kräfte nach innen; sie ist von einer unbeschreiblichen Hoheit und Wärme, scheint aber weniger für Klavier als für Orgel geschrieben zu sein, ja, man könnte sie sich als Chorfrage in einer Messe (etwa zum Sanctus) vorstellen. Ihr nur aus Dreiklangsbrechungen zusammengesetztes Thema, durch das sie mit dem Präludium zusammenhängt, verzichtet auf individuellere Züge, ebenso der Kontrapunkt, der den harmonischen Schritten des Themas eine weiche Sekundbewegung entgegenstellt. Sie läuft in einen angebotenen Vorhalt aus, und aus ihm, den ungebildeten Sechzehnteln des Kontrapunkts und den Achteln des Themas werden die dreistimmigen Zwischenspiele gebildet:



Sie sinken in feierlicher Ruhe sequenzmäßig abwärts (T. 11/12, 13/14, 19–22 und 25/26); erst am Schluß erheben sie sich in einer

großangelegten Steigerung (die Bach wohl bis des^{'''} und es^{'''} weitergeführt hätte, wenn der Umfang der Claviatur es gestattet hätte); dann sinken die Stimmen ab und der Sopran, schlicht akkordisch begleitet (vgl. den Schluß der dis-moll-Fuge II), schließt in Demut die Fuge ab. Unbeschadet ihrer strengen Haltung ist ihre Form mit überlegener Freiheit behandelt. Der Exposition steht nur noch eine einzige geschlossene Durchführung aller vier Stimmen gegenüber (T. 27–31, Baß T. 27, Tenor T. 28, Alt T. 29, Sopran T. 30), dazwischen werden dreimal je zwei Stimmen zusammengefaßt (T. 10 und 13, T. 17/18 und T. 23/24). Das Thema verliert durch die tonale Antwort seine harmonische Bedeutung und wird auch mehrmals verändert (T. 18, 23/24, 24/25). Eine auftaktige Deutung (mit einer Zäsur nach dem dritten Achtel) würde seine Ruhe zerstören, wie denn die ganze Fuge ein durchgängiges legato verlangt und nur wenige Atempausen gestattet. Das Zeitmaß ist feierlich langsam, jedoch nicht schleppend. ♩ = 44–48

NR. 18 GIS-MOLL I · BWV 863

Die Tonart gis-moll kommt sowohl in der Klassik wie in der Romantik sehr selten vor (Chopin, Terzen-Etüde), bei Bach außerhalb des W. Kl. nirgends. Da die gis-moll-Stücke in I und II sehr wahrscheinlich in g-moll komponiert und nachträglich versetzt wurden, kann von einem besonderen Charakter dieser Tonart bei Bach keine Rede sein.

Präludium



Das Präludium ist, ebenso wie das nächstfolgende, eine dreistimmige Invention, die erste im W. Kl. Was das Wesen einer Invention ausmacht, nämlich die Durchführung eines Themas (einer „inventio“) ohne Zutritt weiterer Motive oder Themen, das ist hier in beispielhafter Weise erfüllt. Das Thema ist ein charakteristisches aus Sechzehnteln und Achteln gebildetes Taktmotiv. Es wird im Sopran aufgestellt, vom Baß nachgeahmt, dann mit seiner er-

sten Hälfte im Sopran sequenzmäßig weitergeführt und leicht umgebildet (T. 3/4). Dann wiederholt sich das Spiel zwischen Alt und Baß (T. 5/6), in T. 8/9 zwischen Baß und Sopran, so daß damit alle drei Kombinationen ausgeschöpft sind. In T. 10 tritt das Thema in der Umkehrung auf, in T. 14 schließt der erste Teil. Der zweite überschneidet sich mit ihm (Baßeinsatz T. 13); wieder Umkehrung des Sechzehntel-Motives T. 15–17 (im Alt, Sopran und Baß), dann werden sowohl die Sechzehntel wie die Achtel sequenzmäßig weit ausgesponnen (T. 18–21). In T. 22/23 wird das erste Motiv allein eingeführt, dann führen drei Takte zur Coda mit einem Orgelpunkt des Soprans. Die Steigerung der Takte 18–24 wird durch die Doppelgriffe in T. 24 und den leidenschaftlichen verminderten Septakkord T. 25 unterstrichen und abgeschlossen. Eine motivische Beziehung zum Fugenthema kann man in den drei ersten Noten des Soprans, und im Baß in den beiden ersten Takten (gis—fis—gis—ais—h) angedeutet sehen.

Der Spieler erinnere sich, daß für Bach der Hauptzweck der Inventionen war, „eine cantable Art im Spielen zu erlangen“. So erfordert dieses anmutig alle starken Akzente vermeidende Stück doch einen kantablen, alle Stimmen beseelenden Vortrag, dessen Voraussetzung wiederum ein ruhig gehendes Zeitmaß mit Achteln als Zählzeit ist. ♩ = 96

Fuga à 4



Wenn es Aufgabe eines Präludiums ist, auf die strengere Form der Fuge hinzuführen, so liegt hier der Fall umgekehrt: Auf ein streng gearbeitetes Präludium folgt eine der freiesten Fugen des W. Kl. Das bewirkt ihr Thema, das so reich an individuellen Zügen ist, daß es keiner Fugen-Prozedur unterworfen werden kann. Es trägt fast romantische Züge: Seine erste Note ist ein verlängerter Achtelaufschlag (der erst in T. 37 in seiner wirklichen Gestalt erscheint). Er hält die Bewegung noch zurück, die den Grundton weich umschreibt; dann spannt sich die Linienführung zu einem aufsteigenden Tritonus (dem einzigen unter allen Fugenthemen Bachs) und erreicht so die Quinte. Diese wird zur Oktave der Dominante umgedeutet, von der das Thema zierlich, etwas selbstgefällig, mit den

repetierten Achteln in den Grundton sinkt. Es ist nach den Themen in d-moll, Es-dur, E-dur, e-moll das fünfte Fugenthema im W. Kl., das in die Dominante moduliert. Der Comes tritt den Rückweg zur Tonika schon nach dem ersten Ton über die Subdominante an. Zwei Kontrapunkte sind dem Thema beigegeben. Der erste schmiegt sich ihm an,



der zweite (nicht durchweg beibehaltene) kann als Vergrößerung des Thema-Anfangs betrachtet werden:



Aus ihm als Mittelstimme, den repetierten Achteln im Baß, dem ersten Kontrapunkt im Sopran sind die verspielten Zwischenspiele gebildet, die der Fuge das Gepräge geben:



Eine zweite Art von Zwischenspielen benützt einen Ausschnitt aus dem Thema mit dem Tritonus-Intervall (T. 21–25 und 28–30):



Der Aufbau der Fuge zeigt eine anfänglich noch feste, dann immer mehr sich entspannende Form. Der Exposition folgt ein überzähliger Tenoreinsatz als Comes (T. 11), dann eine Durchführung von drei Stimmen (Baß T. 15, Tenor T. 17, Alt T. 19), dieser eine von nur zwei Stimmen (Sopran T. 24, Baß T. 26), und noch zwei Einzelsätze von Tenor (T. 32) und Sopran (T. 37). All das geschieht mit Behaglichkeit und etwas Humor; nur der Tenoreinsatz in T. 32 ist etwas unglücklich eingepreßt. Um den Querstand mit dem Alt

zu vermeiden, mußte Bach das h nach his erhöhen, aber dafür den Querstand mit dem h' im Sopran in Kauf nehmen. Es ist die einzige Fuge im W. Kl. I, die in Moll schließt —, auch darin zeigt sich ihre „moderne“ Haltung.

Vortrag: Ausdrucksvoll, aber mit Anmut. Das Thema wird gebunden bis auf die repetierten Achtel, die leicht abgesetzt werden.

♩ = 63

NR. 19 A-DUR I · BWV 864

Als lichte Frühlingstonart kennen wir A-dur bei Mozart, aber auch schon bei Bach, wie das idyllische Präludium und Fuge für Orgel (BWV 536) und die 1. Englische Suite (BWV 806) zeigen. Neutraler ist die Auffassung der Tonart im W. Kl., da bei dem Präludium das Interesse an der kontrapunktischen Arbeit im Vordergrund steht und die Fuge in mehr als einer Hinsicht problematisch ist. Zwischen Präludium und Fuge besteht kein näherer motivischer oder innerer Zusammenhang.

Präludium



Wie das vorhergehende, so ist auch dieses Präludium eine dreistimmige Invention, jedoch noch kunstvoller als jenes gearbeitet, da es drei Themen im dreifachen Kontrapunkt durchführt. Es steht darin der dreistimmigen Invention in f-moll nahe, mit der es sogar das dritte, in Vierteln absteigende Thema gemeinsam hat. Das erste und Hauptthema behält die Führung; ihm ist das zweite untergeordnet, das die fallenden Sequenzen des ersten mit einem synkopischen Motiv begleitet,



während das dritte in ruhiger Viertelbewegung erst chromatisch absteigt, dann die Quintschritte des zweiten Themas nachahmt:



Von den sechs möglichen Kombinationen der drei Themen kommen in sechs Durchführungen vier zur Anwendung: a—b—c zu Anfang und (in Moll, mit einer Oktavversetzung des Anfangs) T. 12—14; a—c—b in T. 20—22, b—c—a in T. 4—6 und T. 17 Mitte—19 und c—a—b T. 8 Mitte—11. Die sechs Themenkomplexe teilen sich in zwei Gruppen von je drei (T. 1—12 und 12—24). Die kurzen Zwischenspiele haben lediglich die Aufgabe, zu den Themeneinsätzen zu vermitteln (T. 6—8 Mitte und T. 14—17 Mitte). Ihr Achtel-Motiv,



ebenso das Sechzehntel-Motiv des Basses, ist aus dem Anfang des Themas genommen, so daß eine lückenlose thematische Geschlossenheit entsteht. Von einem Vorspielcharakter kann bei solcher Konzentration der Form natürlich keine Rede mehr sein.

Um die drei Themen im Vortrag klar herauszustellen, möge der Spieler im zweiten die erste Note betonen, die zweite leicht abziehen, im dritten die chromatischen und die Quintschritte zusammenbinden. Ruhiges, reflektierendes Zeitmaß. ♩ = 66

Fuga à 3



Die Fuge setzt dem gemessenen c-Takt des Präludiums den Tanzschritt eines $\frac{9}{8}$ -Taktes gegenüber. Ihr Thema ist wohl das seltsamste in beiden Teilen des W. Kl.: ein einzelstehendes Achtel, drei Pausen, nach denen Quartetten geschäftig in die Höhe klettern und am Schluß in die Dominante umgebogen werden. (Der Schlußton e''

wird beim ersten Einsatz umgangen, da er den Zusammenklang einer Quarte mit der Unterstimme h' ergeben hätte.) Das Thema moduliert also in die Dominante, der Comes leitet (wie in der gismoll-Fuge) schon nach dem ersten Ton zurück in die Tonika. Fast ebenso merkwürdig ist der Aufbau der Fuge: zwei gleichlange Teile, der erste in Achtel-, der zweite in Sechzehntelbewegung (T. 1–20 und 21–41), denen eine Coda folgt, die abgekürzt zunächst den ersten Teil wiederholt (T. 41–48), dann den zweiten (T. 49–54), also eine Form A B a b. Im ersten Teil kommt es zu keinem ausgeprägten Kontrapunkt, da die Quartetten des Themas beständig eingeführt werden. Die Exposition enthält vier Einsätze, da der Baß zweimal (das erstemal in der Lage des Tenors) einsetzt. Eine zweite Durchführung besteht aus drei Einsätzen (Sopran T. 9, Baß T. 13, Baß in Tenorlage T. 16). Im zweiten Teil führt der Sechzehntel-Kontrapunkt der Fuge neues Leben zu und erlöst uns von der unaufhörlichen Quartettenbewegung. Ohne irgend ein Zwischenspiel verbindet er sich mit dem Thema, das die verschiedensten Umbildungen erfährt. So werden in T. 29 und 30 die Quartetten zu Sexten erweitert; der Sopran müßte in T. 30 (worauf schon Spitta hingewiesen hat) eigentlich bis d''' geführt werden:



Das Thema, das nach dem Einsatz in T. 9 die ganze Fuge hindurch nicht mehr unverstellt im Sopran auftritt, wird in T. 25/26 um ein Achtel versetzt,



so daß hier eine Engführung aller drei Stimmen entsteht. In der doppelten Coda (ab T. 42) tritt das Thema nur noch zweimal auf, im Alt (T. 42) und Baß (T. 44).

Die Fuge ist von den Interpreten sehr verschieden aufgefaßt worden: Czerny versah die erste Note mit einem *ff*, als Startschuß vor einem Rennen, Riemann findet sie „von der innigsten Empfindung und einer fast rührenden Naivität“, Tovey faßt sie als „zartes und kompliziertes Scherzo“ auf. Wenn auch der erste Teil nicht ganz

ernst ist, so doch der zweite, und der Schluß krönt dieses „komplizierte Scherzo“, wie es Tovey richtig nennt. Das Zeitmaß kann dasselbe sein wie im Präludium. ♩. = 66

NR. 20 A-MOLL I · BWV 865

Wie Bach die Tonart auffaßt — männlich, energiegeladen — hat er an einer ganzen Zahl von Werken gezeigt: dem großen Orgelpräludium mit Fuge (BWV 543), der Sonate für Violine allein (BWV 1003), dem Tripelkonzert (BWV 1044) und ebenso deutlich in den beiden Fugen des W. Kl. Aber wie kommt die Fuge des ersten Teils in das W. Kl., in das sie gar nicht hingehört? Daß sie vor den Cöthener Jahren Bachs entstanden sein muß, zeigt schon das ausgehaltene A am Schluß, das nur auf dem Pedal einer Orgel oder eines Pedalcembalos ausführbar war. Solche vereinzelt Pedaltöne finden sich in einigen Jugendwerken Bachs, später aber nicht mehr. Zum zweiten zeigt ihre ungewöhnliche Länge, daß sie nicht für das W. Kl. komponiert sein konnte, und ebenso ihr Stil, der sie als eine frühere Arbeit Bachs ausweist. Wir haben also hier denselben Fall wie bei dem Präludium in Es-dur, das wir als Präambulum mit Doppelfuge erkannt haben, und der dis-(es-)moll-Fuge. Dasselbe muß für die große, bedeutende, aber doch Zeichen einer nicht völlig erlangten Meisterschaft tragende Fuge angenommen werden. Besonders nahe steht sie der es-moll-Fuge, da beide sich in den Künsten der Umkehrung und Engführung nicht genug tun können. Ist es Zufall, daß die es-moll-Fuge in der ersten Hälfte des W. Kl. an der gleichen Stelle steht wie die a-moll-Fuge in der zweiten?

Präludium



Bach sah sich vor die Aufgabe gestellt, zu dieser großen, „in voller Waffenrüstung einher stolzierenden“ Fuge (Spitta) ein Präludium zu erfinden, das ihr als Vorbereitung dienen, aber durch eine völlig gegensätzliche Haltung sich auch zur Eigenbedeutung erheben konnte. Die Einleitung zu der großen Fuge in a-moll im $\frac{3}{4}$ -Takt (BWV 944) verzichtete auf diese Eigenbedeutung; hier

aber wählt Bach als Gegensatz zu dem etwas schwerfälligen c -Takt der Fuge einen tänzerisch bewegten $9/8$ -Takt; beide Stücke stehen also im umgekehrten Verhältnis zueinander wie A-dur-Präludium und Fuge. Das elastisch federnde Thema wird mit der Regelmäßigkeit eines Tanzsatzes in viertaktigen Phrasen durchgeführt: vier Takte Tonika, ebensoviele in der Dominante, vier Takte Überleitung nach C-dur. Nun wieder vier Takte Thema in C-dur, fünf Takte Rückleitung zur abgekürzten Reprise von 4 + 4 Takten (Schlußtakt doppelt gezählt). Das Präludium ist trotz seiner Kürze keineswegs unbedeutend, sondern in der leichten, ungezwungenen Beherrschung seiner Mittel der Fuge überlegen. Eine motivische Verbindung mit ihr hat Bach nicht angestrebt. ♪ = 66

Fuga à 4



Man kann sich fragen, warum Bach gerade diese Fuge in das W. Kl. aufnahm, da ihm doch von früheren Arbeiten mehrere kürzere a-moll-Fugen zur Verfügung standen (BWV 895, 904, 947)? Offenbar genügten ihm jene ihrem Gehalt nach nicht, und so wählte er diese, die längste in I: Sie zählt 85 c -Takte mit Sechzehntel-Bewegung (die dis-moll-Fuge 87 Takte in Achtel-Bewegung, die cis-moll-Fuge 115 ϕ -Takte, die h-moll-Fuge 76 c -Takte). Ihr Thema hat Bach, leicht verändert, später wieder benützt, indem er es in der 1735 komponierten Kantate „*Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen*“ (BWV 87) dem Eingangschor zugrunde legte. Sein gemessener Rhythmus drückt Festigkeit aus, ein Ausdruck, der sich in dem deklamatorischen Abbruch auf der Terz $gis-e$ zum Pathos steigert. So sagt die Fuge schon in ihrem Thema, was sie will. Sie will mit ihrer wohlüberlegten, rationalen Anlage ein Probestück sein, in dem alle Möglichkeiten der Engführung, Umkehrung und einer Kombination beider so gründlich durchexerziert werden, daß sie in jedem Lehrbuch der Fugen-Komposition als Musterbeispiel für die Anwendung dieser Techniken stehen könnte. Sie kann daher den Eindruck des Schulmäßigen nicht ganz abstreifen; sie ist eine Schularbeit, aber freilich die eines Genies. Zu der viel später

komponierten b-moll-Fuge II verhält sie sich wie ein Gesellenstück zu einer Meisterarbeit.

Sie besteht aus sechs Durchführungen (ebensovielen wie die es-moll-Fuge), die nach einem genauen Plan aufeinander aufgebaut sind. Die Exposition umfaßt die Takte 1–14 Mitte (Alt, Sopran, Baß, Tenor). Ihr schließt sich unmittelbar die zweite Durchführung mit dem Thema in der Umkehrung an (T. 14 Mitte–27 Mitte) in der Folge Sopran (T. 14), Tenor (T. 18), Baß (T. 21), Alt (T. 24), die je auf das zweite bzw. sechste Achtel des Takts so einsetzen, daß es dem Auge wie dem Ohr nicht leicht gemacht wird, sie zu erkennen. Sogleich folgt die dritte Durchführung (T. 27 Mitte–39 Mitte), in der das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt in der Oktave im Abstand eines halben Taktes enggeführt wird. Auf diese Weise werden zusammengebündelt: Sopran und Tenor (T. 27/28), Alt und Baß (T. 31/32), Tenor und Alt (T. 36/37). Nun erst ist Raum für das erste Zwischenspiel, in dem nach C-dur moduliert wird (T. 39–42). In der vierten Durchführung (T. 43–65) wird zunächst das Thema in Dur zwischen Sopran und Baß enggeführt (T. 43), dann zwischen Alt und Tenor in der Umkehrung (T. 48/49), ebenso zwischen Baß und Sopran (T. 53) und schließlich zwischen Sopran und Alt (T. 57/58), wobei Bach den Terzsprung des Alts in T. 59 in eine Quarte (fis'–b') umändern mußte. Diese vier zusammenhängenden Durchführungen laufen in den Oberstimmen in T. 65 aus (hier sieht man zum ersten Male Pausen im Notenbild!), während die fünfte Durchführung schon T. 64 Mitte einsetzt: Baß und Tenor werden im Intervall der Quinte enggeführt. Ihnen folgen in der Unterquinte Sopran und Alt (T. 67/68). Modulation nach F-dur (T. 70–72). Die letzte, sechste Durchführung bringt zunächst (in der von der vierten her schon bekannten Weise) Baß und Sopran in Engführung. Dann holt Bach mit einer dreifachen Engführung zur Schluß-Steigerung aus: Dem Tenor in der Umkehrung (T. 76) folgt einen Takt später der Alt im Abstand der None(!), diesem der Sopran, dessen Linienführung abgebogen wird und zu dem Abbruch aller Stimmen auf dem Sekundakkord (T. 80) führt. Solche emphatische Haltepunkte auf einer Dissonanz, — deren gewaltigster am Schluß der Orgel-Passacaglia c-moll (BWV 582) steht, ein zweiter am Schluß der großen C-dur-Fuge für Orgel (BWV 547) — haben die Aufgabe, das Pathos der Schlußkadenz zu erhöhen. Dem jungen Bach genügt hier ein einmaliges Anhalten nicht: nach zwei Takten, in denen Alt und Sopran in der Quinte enggeführt werden, begleitet von wuchtigen Akkordschlägen des nun fünfstimmigen Satzes, er-

kleine Toccata, die aber trotz ihrer Kürze die wesentlichen Kennzeichen einer solchen trägt: gebrochene Harmonien, ein zwischen beide Hände verteiltes virtuosos Laufwerk, das von massigen, vollgriffigen Akkorden unterbrochen wird. In den Spitzentönen des Präludiums und im Baß klingt schon das Fugenthema leicht an: d"—c"—d"—f" wird vom Fugenthema auftaktig zu f'—g'—f'—b'. Die Verteilung des Laufwerks auf beide Hände läßt (wie der gezackte Baß zu Anfang) an die Orgel denken; man vergleiche den Eingang der C-dur-Toccata (BWV 564), das sogenannte kleine e-moll-Präludium (BWV 533) und die g-moll-Fantasie (BWV 542). In all diesen Beispielen wird die Linie durch die Verteilung auf beide Hände nicht nur glänzender, sondern sie bekommt auch mehr innere Lebendigkeit. Daher ist es merkwürdig, daß für die sich von den Akkorden lösenden Passagen in T. 11—14 nicht auch eine solche Verteilung angegeben hat. Die vollstimmigen Akkorde sind in einer guten Abschrift mit „adagio“ bezeichnet, was in fast alle Ausgaben übergegangen ist, aber wohl nur eine kaum merkliche, fast selbstverständliche Verbreiterung bedeutet. Am Schluß ist der nach oben entschwebenden Figur in einer Handschrift (und leider auch bei Czerny) im Baß eine ganze Note B zugesetzt, die nicht nur jeder Beglaubigung entbehrt, sondern Bachs Intention geradezu ins Gegenteil verkehrt. Die Fermate auf der letzten Note (b'), die in einer Reihe von Abschriften fehlt, ist hier wohl nur als Lesezeichen gemeint.

Der Vortrag darf wohl frei sein, wie es sich für eine Toccata gehört; bei zu viel Freiheit besteht aber die Gefahr, daß das kurze Stück auseinanderfällt. Als Grundzeitmaß mag man $\text{♩} = 69$ annehmen.

Fuga à 3



Die Fuge ist ein regelrechtes Tanzstück, von einer Anmut, die sich zum Übermut steigert, eine Art Nachtanz, eine „proportio tripla“ zum Präludium. Ihre leichten Schritte werden im zweiten

Takt behender und gehen im dritten und vierten in eine wirbelnde Bewegung über (Aufbau des Themas: a a b b). Ihre Laune wird durch zwei obligate Kontrapunkte noch gesteigert. Der erste



umschreibt die beiden ersten Takte des Themas und schlägt zu den beiden folgenden wie ein Tamburin den Takt, der zweite



begnügt sich mit kurzen, impertinenten Einwüfen. Die Art des Themas und die Beigabe zweier Kontrapunkte stellt die Fuge in Parallele zu den Fugen in c-moll und Cis-dur; der Aufbau des Themas (1 + 1 + 2 = 4 Takte) ist dem der c-moll-Fuge besonders ähnlich, und so ist es fast selbstverständlich, daß auch sie auf Fugenkünste verzichtet. Sie ist zweiteilig; der erste Teil (T. 1–22) besteht aus der Exposition und einem überzähligen Einsatz des Soprans als Comes (T. 13); der zweite (T. 22–48) aus zwei unvollständigen Durchführungen von je zwei Stimmen: Alt und Baß (T. 22 und 26 in g-moll–c-moll), Sopran und Alt T. 37 und 41 in Es-dur–B-dur. Das Thema ist immer da, auch in den Zwischenspielen, die zweimal die thematischen Partien unterbrechen (T. 17–21 und 30–34), und zwar fünftaktig, während alles andere normal viertaktig abläuft.



Die Achtel sind eine Umkehrung von (a), die Sechzehntel von (b). Der Schluß der Fuge trumpt mit der Wiederholung der Takte 43 und 44 gewaltig auf, und er darf das, weil er die nicht geringen

technischen Schwierigkeiten dieser Fuge (die Riemann zu den leichten und anspruchslosesten zählt!) noch überbietet. Zu den Scherzen, an denen diese Fuge so reich ist, gehört auch der Scheineinsatz des Themas im Alt (T. 35).

Zu ihrem Verständnis braucht man nicht viele Worte zu machen, da alles offen daliegt, wohl aber zu ihrer Ausführung. Wie soll man das Thema artikulieren? Nach Czerny



(das ist die verbreitetste und vielleicht die Auffassung, die dem scherzando-Charakter der Fuge am meisten gerecht wird). Andere Herausgeber schlagen



vor; Kreutz verwirft beide als nicht im Stile Bachs und schlägt vor, alle Achtel abzusetzen, die Sechzehntel „perlend“ zu spielen. Ebenso individuell sollte der erste Kontrapunkt artikuliert werden:



Beim zweiten Kontrapunkt machen die Doppelgriffe besonders in der linken Hand (T. 15–18 und 39/40) erfahrungsgemäß vielen Spielern Schwierigkeiten. Um eine Verkrampfung der Hand zu vermeiden, spiele man die Achtel mit leichtem Fingerstaccato. In T. 45 und 46 (die in einer Abschrift von Forkel erleichtert sind) gebe man die Sexten ganz der rechten Hand.

Vortrag: Mit Laune und Humor, in lebhaftem Tanzschritt.

♩ = 96

NR. 22 B-MOLL I · BWV 867

Die dunkle, schwer verhangene Tonart b-moll hat nicht erst Chopin in seiner Sonate op. 35, sondern schon C. Ph. Em. Bach in einem „Adagio assai mesto e sostenuto“ gedeutet, und Bach selbst in dem Duett „In deine Hände befehle ich meinen Geist“ aus der Kantate BWV 106 (*Actus tragicus*). Von demselben Geist sind Präludium und Fuge im W. Kl. beseelt.

Präludium



Im Präludium erwecken die sich schwer fortschleppenden Rhythmen der Oberstimmen und die eintönigen, ostinaten Achtel des Basses den Eindruck eines Trauerzuges, in dem wir mitschreiten. Wieder werden wir an den *Actus tragicus* erinnert, an dessen Einleitung mit zwei Blockflöten, zwei Gamben und Basso continuo (deren Instrumentation man sich auch für das Präludium im W. Kl. denken könnte):



Hier wie dort ist der Satz fünfstimmig; er lockert sich zur Vierstimmigkeit, steigt aber am Schluß zur realen Neunstimmigkeit an in dem erschütternden Ausbruch auf dem verminderten Septakkord a-c-es-ges, dem Aufschrei einer geängstigten Seele. Dieser in der späteren Musik so viel gebrauchte und bald abgenützte Akkord taucht in der Musik erst gegen 1700 auf, und Bach ist einer der ersten gewesen, die seine elementare Wirkung erkannt haben. Zeugnisse dafür haben wir in der d-moll-Toccatà für Orgel (BWV 565), dann hier im W. Kl., und später in dem achttimmigen „*Barabam!*“ aus der Matthäus-Passion (BWV 244). Nach der Fermate

klingt das Präludium in Dur aus, aber nicht weich, (Czerny), „diminuendo al pp“ sondern ernst und gefaßt. Es ist zweiteilig (T. 1–12 und 13–24), und auch die zwölf Takte jeder Hälfte sind regelmäßig untergeteilt. Das Thema möge man sich nicht aus kleinen Motiven zusammengesetzt denken, sondern als eine große, durch Phrasenverketzung gebildete Linie:



Die Bewegung ist die eines langsamen Schreitens, die strenge Form objektiviert den Ausdruck eines verhaltenen Pathos, der nicht ins Weichliche, Gefühlvolle verkleinert werden darf. ♩ = 50–54

Fuga à 5



In wenigen Stücken des W. Kl. ist die innere Einheit von Präludium und Fuge so überzeugend wie hier. Beide tragen dieselben Schmerzenszüge, beide sind fünfstimmig, verringern im Verlauf ihre Stimmenzahl, steigern sie aber gegen den Schluß wieder, das Präludium zu dem Abbruch auf dem verminderten Septakkord, die Fuge zu dem Höhepunkt einer fünffachen Engführung. Das Thema, ein reines Chorthema (etwa auf „Christe eleison“) wird von der Dissonanz der kleinen None (f'-ges') geprägt, sein Auslauf dient als Kontrapunkt. Die Fünfstimmigkeit wird meist als Sopran, Alt, Tenor I und II, Baß gedeutet, ist aber eher als Sopran I und II, Alt, Tenor und Baß zu verstehen. In der zweiten fünfstimmigen Fuge des W. Kl., cis-moll, wurden die fünf Stimmen vom Baß aufsteigend eingeführt, in der b-moll-Fuge umgekehrt: Der Sopran I beginnt, der Baß setzt als letzte Stimme ein. Es ist kaum anzunehmen, daß diese Entsprechung Zufall sein sollte, zumal beide Fugen im W. Kl. symmetrisch zueinander stehen: die cis-moll-Fuge einen Halbton über C, die b-moll-Fuge einen Halbton unter h. Wie in der E-dur und F-dur-Fuge ist das Ende des Themas nicht genau zu bestimmen. Als Ganzes endet es erst in Beginn von T. 4, wird aber

oft, besonders in Engführungen, abgekürzt gebracht. Wie in einer Chorfrage von Händel schrauben sich zu Anfang die beiden Soprane immer höher, so daß der Alt erst in T. 10 eintreten kann; der Tenor folgt ihm, wiederum in Engführung, T. 12, der Baß Takt 18. Riemann wollte die Fuge in den $\frac{4}{2}$ -Takt umschreiben, das verhindern aber die vielen metrischen Unregelmäßigkeiten. Die Fuge ist wie das Präludium zweiteilig (T. 1–37 und 37–73). Die beiden Soprane schweigen von T. 37–50, wo sie in Engführung wieder eintreten; der Alt setzt von T. 56–68 aus. Die beiden Engführungen T. 50 und (von Baß und Tenor) T. 52/53 und der Orgelpunkt T. 62 bereiten die Engführung aller fünf Stimmen im Abstand einer halben Note vor, die in der Literatur wohl einzig dasteht (sie hat immerhin einen Vorläufer in der vierfachen Engführung am Schluß der Orgelfuge h-moll BWV 579), Sie kommt auf einem Tasteninstrument natürlich klanglich nicht zur Geltung, und selbst zum Lesen sind zwei Systeme zu wenig, erst das Partiturbild macht sie anschaulich:

1. u. 2.
Sopran

Alt

Tenor

Bass

Wenn nach dieser gewaltigen Pressung die Fuge in Dur ausläuft, so bedeutet das einen Triumph: „*Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?*“

Vortrag: Durchaus gesanglich, mit der Fülle und Wärme eines Chorklangs; die Pause im Thema muß überbrückt werden, da sonst der Ausdruck der None abgeschwächt wird. Das Zeitmaß ist gleich dem des Präludiums. ♩ = 50–54

NR. 23 H-DUR I · BWV 868

Bach scheint dieser Tonart, die bei ihm außerhalb des W. Kl. nur noch einmal, im Passetied II der Französischen Ouverture (BWV 831) vorkommt, keinen besonderen Farbwert zugesprochen zu haben. Wahrscheinlich sind beide Stücke in B-dur komponiert worden. Nimmt man diese Hypothese an, dann ist die Verwandtschaft des Präludiums mit dem der ersten Partita (BWV 825) auffallend. Hier ist auch der einzige Fall, daß die motivische Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge offen daliegt.

Präludium



Auch dieses Präludium ist, wie seine Vorgänger in gis-moll und A-dur, eine dreistimmige Invention. Sie gibt sich anspruchsloser als jene, allein mit welcher Kunst ist hier aus einem einzigen Motiv – den Sechzehnteln der ersten Takthälfte – ein kleines, meisterliches Stück geformt! Sein Aufbau hat die harmonische Proportion von $5 + 4\frac{1}{2} + 4\frac{1}{2} + 5 = 19$ Takten. Im letzten Abschnitt wird die Stimmenzahl auf vier, im Schlußtakt auf fünf gesteigert, und hier hören wir, nachdem das Sechzehntel-Motiv so deutlich die erste Hälfte des Fugenthemas angespielt hatte, auch noch die zweite Hälfte in den Terzen der Oberstimme:



Der Wohlklang der Stimmführung wird nur an einer Stelle getrübt, in T. 11.



In zwei Handschriften ist der Alt nach Analogie von T. 12 in



verbessert, doch steht die erste Version im Autograph und ein Schreibversehen Bachs ist unwahrscheinlich.

Den Vortrag denke man sich wie in einem zarten Holzbläserklang, das Zeitmaß ruhig fließend. Auch hier müssen die Pausen im Thema überbrückt, muß die Bewegung über sie hinweg getragen werden. ♩ = 72–80

Fuga à 4



Die Fuge zählt in der allgemeinen Schätzung nicht zu den bedeutenderen des W. Kl. Das macht in erster Linie ihr plagales Thema, das sich in lauter Tonleiterschritten eine Quarte über und unter den Grundton erstreckt, auch hemmt die vorletzte halbe Note allzusehr den Fluß der Bewegung. Sie hat aber ihre eigenen, nicht offen zu Tage liegenden Schönheiten. Dazu zählt die Harmonie ihrer formalen Anlage. Sie besteht aus zwei gleich langen Teilen (T. 1–17 und 18–34) mit je einer vollständigen und einer aus nur zwei Einsätzen bestehenden Durchführung, im ersten Teil von Tenor (T. 11) und Alt (T. 16), im zweiten Teil von Alt (T. 29) und Sopran (T. 31). Die beiden vollständigen Durchführungen sind genau gleich lang (T. 1–8 und 18–25 mit Schlußton auf den nächsten Takt) und vom nächsten Einsatz durch gleich lange Zwischenspiele getrennt (T. 9–11 und 26–28). Den Hauptreiz der Fuge bilden aber die beiden, so gänzlich unvermutet eintretenden Umkehrungen des Themas in der höchsten Lage des Soprans (T. 18) und des Alts (T. 20). Beide strahlen eine Wärme aus, die sich auch den anderen Stimmen mitteilt, besonders dem Baß und Tenor, die in gerader Bewe-

gung eintreten. Als letzter setzt der Sopran in hoher Lage ein und führt die Fuge zu einem zärtlichen Schluß auf der Terz, mit dem sie im W. Kl. I unter den Dur-Fugen einzig dasteht. So fängt man doch an, sie zu lieben und zu schätzen.

Der Vortrag sei ruhig, gesanglich in allen Stimmen. Auch hier möge man den Triller des Themas als Praller durch die Fuge hindurch beibehalten. ♩ = 60

NR. 24 H-MOLL I · BWV 869

Die Tonart h-moll, die zu C-dur im Spannungsverhältnis der großen Septime steht, ist in der Wiener Klassik auffallend vernachlässigt worden; erst Chopin und Liszt haben in ihren beiden Klaviersonaten ihre Leidenschaftlichkeit in großem Stil dargestellt. Bach hat ihr in zwei Spätwerken die Weihe gegeben, in seiner Messe BWV 232 und in dem großem Orgelpräludium und Fuge (BWV 544). Ihnen reiht sich das letzte Stück des W. Kl. I würdig an. Bach hat es schon äußerlich dadurch herausgehoben, daß er Präludium und Fuge mit Tempovorschriften versehen hat. Auch in seinem Stil nimmt das Präludium eine Sonderstellung ein, ebenso die Fuge mit ihrem Thema, in dem alle zwölf Halbstufen der Tonleiter enthalten sind. Ihrer Bedeutung nach sind beide würdig, Bachs großes Werk abzuschließen und zu krönen.

Präludium



Das Präludium besteht wie ein Sonatensatz der Vorklassik aus zwei ungleich langen, zu wiederholenden Teilen, jedoch enthält der zweite Teil keine Teilreprise des ersten. Wir dürfen hier an Einflüsse von Bachs Kammermusik denken. In den etwa zu gleicher Zeit entstandenen Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014–1019) ist eine Reihe von Sätzen rein dreistimmig, so daß die erste Melodiestimme dem Solo-Instrument, die zweite der rechten Hand, der Baß der linken Hand des Cembalisten zugeteilt ist. Der

Klassiker dieser Technik war Arcangelo Corelli mit seinen 48 Triosonaten für zwei Violinen und bezifferten Baß. Während Bach in seinen Sonaten auch den Baß an der thematischen Arbeit beteiligt, ist er bei Corelli noch reiner Stützbaß, häufig in durchgehender Achtel-Bewegung, über der die beiden Oberstimmen imitierend geführt sind. Diese Technik war Bachs Vorbild im h-moll-Präludium. In dichter Imitation ziehen die beiden Oberstimmen über den ruhig gehenden Baß hin. Auch das Motiv der steigenden Quarte, die synkopiert wird und sich zur Terz zurückwendet, ist Allgemeingut der italienischen Kammermusik zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Worin aber Bach seine Vorbilder weit übertrifft, das ist die Weite der Linie, die aus diesem kleinen Motiv gebildet wird. Drei solcher Linienzüge machen den ersten Teil des Präludiums aus (T. 1–7 Mitte, T. 7 Mitte – T. 12 und T. 12–17). Im ersten Abschnitt (h-moll – D-dur) führt der Alt, der Sopran folgt ihm im Abstand einer Quinte auf dem Fuß; im zweiten Abschnitt (D-dur – fis-moll) führt der Sopran, der Alt folgt eine Quarte tiefer, im dritten (fis-moll – D-dur) führt der Alt, der Sopran folgt ihm im Abstand einer Teil greift nicht wie üblich auf den Anfang des ersten zurück, sondern hier können wir Bachs Kunst, ein Thema zu verwandeln, bewundern: Das Quartmotiv wird auf Achtel verkleinert,



dann in T. 27 und 29 zur verminderten Quinte ausgeweitet



und in T. 31/32 sequenzmäßig abwärts geführt. Hierauf wird es im Alt melodisch geweitet und gedehnt



und sequenzmäßig in die Höhe geführt (T. 33/35), wo es, mit dem Sopran in Engführung (T. 36–38) sich immer höher erhebt, um in Synkopen zur Schlußkadenz herabzusteigen (T. 39–42 Mitte).

Hier könnte das Präludium zu Ende sein, Bach umgeht aber den Schluß und fügt eine Coda an, durch die er auf wahrhaft geniale Weise den Zusammenhang des diatonischen Präludiums mit der chromatischen Fuge herstellt: das Quartmotiv wird umgestellt und chromatisiert (T. 42 Mitte – 45 Mitte),



auch der Baß wird chromatisch geführt (T. 43/44), im Sopran und Alt hören wir in T. 43 h'-ais' und g'-fis', in T. 44 e''-dis'' und h'-ais', in T. 45 g''-fis'' als Vorklänge der Vorhaltsmotive des Fugenthemas. Sie öffnen das Tor, durch das wir in den Wunderbau der letzten Fuge eintreten werden. Das Präludium, ein Musterbeispiel gebundenen Stils, ließe sich klanglich am besten auf einer Orgel mit zwei Manualen darstellen.

Beim Vortrag auf dem Klavier möge man die jeweils führende Stimme etwas hervorheben, dann wird auch die nachahmende sich deutlich abheben. Die Wiederholungen sind auszuführen, damit das Präludium in das richtige Größenverhältnis zur Fuge kommt. Bachs Vorschrift „Andante“ bedeutet nicht wie bei den Romantikern eine Vorstufe zu Adagio, sondern ein ruhiges, gefestigtes Zeitmaß, etwa $\text{♩} = 69$.

Fuga à 4



Die große Fuge, mit der Bach sein Werk beschließt – der Zeitdauer nach die längste des W. Kl. – bedeutet unter seinen Klavierfugen etwa dasselbe wie in seiner Kirchenmusik die erste Kyrie-Fuge der h-moll-Messe (BWV 232). Beide sind sich nicht nur in ihrer inneren Haltung ähnlich, sondern auch im Aufbau ihres Themas.



Das Messenthema hat dieselben Sekundmotive, jedoch auftaktig, drängend. Ihm steht die Heiligkeit des Messtextes, stehen Chor und Orchester zu Gebote, die Klavierfuge muß, was sie sagen will, mit den bescheidenen Mitteln eines nüchternen Tasteninstrumentes ausdrücken. Gerade durch diese Askese aber wirkt sie noch strenger, stellt sie an Spieler und Hörer noch höhere Anforderungen. Ihr Thema stellt zwischen zwei gebrochene Dreiklänge als Eckpfeiler „Seufzer-Motive“, Vorhalte mit Abzug der Auflösungsnote. Sie werden nicht abwärts weitergeführt wie in der fis-moll-Fuge, sondern richten sich in leidenschaftlicher Steigerung auf, harmonisch den Weg von T über S nach D beschreitend. Wie in den Fugen f-moll, fis-moll und H-dur trägt die vorletzte Note einen Triller, der hier schon nach dem ersten Einsatz wegfällt. Der harmonische Reichtum des Themas ist ebenso groß wie der melodische; es enthält alle zwölf Töne der chromatischen Oktave (den Grundton und die Quinte dreimal, die Terz zweimal), es wendet sich von der Tonika über Dominante, Subdominante und Wechseldominante zum Schluß auf der Dominante.

Dieses kühne, affektgeladene Thema umgibt sich mit mehreren Trabanten: mit dem Kontrapunkt, der es mit rücksichtsloser Härte in Vierteln durch die ganze Fuge begleitet,



ferner mit dem Überleitungsmotiv zum Kontrapunkt,



das in T. 9 im Sopran in der Umkehrung auftritt, ebenso T. 13 im Tenor, T. 21 im Baß (in gerader Bewegung), T. 34/35 im Tenor, T. 39 in Umkehrung im Alt, T. 41 und 42 im Baß. Dazu tritt der Anhang des Kontrapunkts,



dessen Schlußnoten (h'—ais'—d'') deutlich auf die Coda des Präludiums Bezug nehmen. Ihm fällt die Aufgabe zu, die Themeneinsätze und Zwischenspiele einzuleiten (T. 12, 15/16, 24/25, 33,

46/47). Wie in der f-moll-Fuge kommt es nach der Exposition zu keiner geschlossenen Durchführung aller vier Stimmen mehr. Nach ihr tritt das Thema als Ganzes noch zehnmal auf, doch sind die Einsätze oft durch Zwischenspiele so weit voneinander getrennt, daß man den Begriff der Form vergewaltigt, wenn man sie zu Durchführungen zusammenzufassen versucht. Ein anderes Prinzip, das uns bisher im W. Kl. noch nicht begegnet war, ist hier von Bedeutung: daß nämlich der Eintritt des Themas durch seine Anfangsnoten eine Vorankündigung erfährt. So erklingen in dem von Sopran, Tenor und Baß ausgeführten Zwischenspiel T. 17–21 unvermutet im Alt die drei ersten Noten des Themas (fis'–d'–h), ehe das ganze Thema zwei Takte später im Alt einsetzt. Ebenso ist es mit dem Tenor, der in T. 28 mit h–g–e angekündigt wird, ehe er mit dem ganzen Thema in T. 30 zu Worte kommt. Noch deutlicher ist die Vorankündigung in den Takten 34–44 und 69/70, wo sie auf die ersten neun Noten des Themas ausgedehnt und andern Stimmen übertragen wird als derjenigen, die mit dem vollständigen Thema eingeführt wird. Diese merkwürdige Technik war in Bachs Zeitalter in der italienischen Oper Mode. Die Sängerin intonierte ihre Arie, brach ab und begann erst nach einem Zwischenspiel wieder und führte die Arie dann durch. Der Grund war sehr wahrscheinlich der, daß bei der allgemeinen Unaufmerksamkeit in den italienischen Operntheatern der Anfang der Arie sonst untergegangen wäre (Riemann nannte dies „Devisen-Arie“, weil damit der Anfang wie eine Devise, ein Leitspruch, vorangestellt wurde). Selbst in die Kirchenmusik der Zeit, deren Arien ja denen der Oper nachgebildet waren, fand dieser Gebrauch Eingang. Im W. Kl. trägt er dazu bei, dem Eintritt des Themas eine erhöhte Bedeutung zu verleihen.

Dem dissonanten Thema setzt Bach wie in der f-moll-Fuge besänftigende, diatonische Zwischenspiele gegenüber. Auch sie sind italienisch gefärbt. Die Sequenzkette



wurde in der Kammermusik der Italiener viel gebraucht. Riemann führt in seiner *Musikgeschichte in Beispielen* (S. 278) eine Stelle aus einem Duett für Sopran und Alt mit Generalbaß von Bachs Zeitgenossen Francesco Durante an:



die mit Bach fast vollständig übereinstimmt (das Motiv findet sich übrigens auch schon in T. 23/24 des Präludiums). So ist der Aufbau der Fuge ebenso ungewöhnlich wie ihr Thema. Es gibt in ihr wie in der f-moll-Fuge oder der Kyrie-Fuge aus der Messe, auch keine Schluß-Steigerung. Spitta war über ihre Dissonanzen entsetzt. Er sagt, sie ziehe „langsam, seufzend, mit herben, ja schmerzverzerrten Zügen auf endlos scheinendem Pfade vorüber“, und fährt fort: „Wie mußte der so gar nicht auf die Teilnahme des großen musikalischen Publikums rechnen, der einem seiner vorzüglichsten Instrumentalwerke, das doch als Ganzes gedacht war, eine solche Dornenkrone aufsetzte!“ Wir können das nicht mehr nachempfinden. Wir lieben die „kostbaren Spezereien der Dissonanzen Bachs“ (Liszt) nicht nur, weil sie für uns längst jeden Schrecken verloren haben, sondern weil hier aus Kraft und Gegenkraft ein reiches Leben entsteht, das sich einem höheren Gesetz verpflichtet weiß, so daß wir aus dieser Fuge – wie aus der Kyrie-Fuge – nicht zu Boden geworfen, sondern erhoben und gestärkt hervorgehen. Die Fuge ist wahrhaft würdig, Bachs großes Werk zu krönen.

Einige nüchterne Bemerkungen mögen noch folgen. An zwei Stellen sah sich Bach genötigt, die Linie des Soprans umzubiegen, um *cis'''* zu vermeiden. Setzt man in T. 36 auf die drittletzte Note und in T. 63 auf die sechste *cis'''*, so wird die Stelle berichtigt. Bei der tonalen Beantwortung des Comes hat Bach lange geschwankt, ob er nur die erste, oder auch die fünfte Note des Themas noch tonal (d. h. mit h statt *cis'*) beantworten solle. Er entschied sich in T. 4 und 13 für h (in T. 48 für d), weil damit die Rückmodulation nach der Tonika erleichtert wurde. Der Triller auf der vorletzten Note des Themas kann auch hier als Praller beibehalten werden, damit dem Hörer erleichtert wird, es wiederzuerkennen. Die originalen Bögelchen im Thema verstehen sich eigentlich von selbst, sie bedeuten, daß die Auflösungsnote etwas kürzer und schwächer gespielt werden soll. Die Vorschrift „Largo“ bezeichnet nicht ein besonders langsames Zeitmaß, sondern Feierlichkeit und Größe (Busoni hat deswegen die Fuge in den $\frac{4}{2}$ -Takt umgeschrieben).
♩ = 48–54