

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 (etwa 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:

The musical score consists of five staves. The first staff is labeled 'Dux:' and the second 'Comes:'. The score illustrates the difference between a real answer (where the fifth is answered by the fifth) and a tonal answer (where the fifth is answered by the octave). The 'Comes' part shows a cross 'x' over the fifth note, indicating a change in pitch to the octave.

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 althehrwürdige, 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