

Vorwort

„Das Wohl temperirte Clavier. oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, so wohl tertiam majorem . . . , als auch tertiam minorem . . . betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden (zum) besonderen Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian BachAnhalt-Cöthenischen Capel-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.“

Dieser ausführliche Autograph-Titel des Wohltemperierten Klaviers Teil 1 gibt Auskunft, was Bach mit dieser epochemachenden Sammlung von Präludien und Fugen beabsichtigt hatte. Zunächst erfahren wir etwas über das Außergewöhnliche des Werkes, über den Gang durch alle Tonarten, d.h. durch alle diatonischen und chromatischen Stufen, welcher gleichermaßen sowohl den äußeren „Rahmen“ der Sammlung bildet als auch eine Demonstration der erweiterten Möglichkeiten infolge der damals neu eingeführten „temperierten Stimmung“ für Tasteninstrumente darstellt.

Darüber hinaus wird das Werk für den Unterricht empfohlen, gleichzeitig aber auch dem erfahrenen Musiker ans Herz gelegt. Tatsächlich gehört das Wohltemperierte Klavier zu dem Wenigen, was nach Bachs Tod nicht in Vergessenheit geraten ist sondern über die Jahrzehnte des empfindsamen Stils und der Wiener Klassik hinweg von einem kleinen Kreis von „Kennern“, zu dem auch Mozart und Beethoven gehörten, fleißig gepflegt wurde und so auch für die im 19. Jahrhundert beginnende Bach-Renaissance von großer Bedeutung war.

Bach „verfertigt“ die meisten Fugen neu, verwendet aber auch einige Kompositionen älteren Datums, die er teils erweitert, teils in die passenden Tonarten transponiert. Von den Präludien steht die knappe Hälfte schon im „*Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*“ von 1720; sie wurden von Bach entsprechend ihrer neuen Funktion, ein Vorspiel zur Fuge zu bilden, lediglich erweitert, transponiert oder anderweitig umgewandelt. Dabei fällt auf, dass es bei Bach keine einheitliche Form des Präludiums gibt. Vielmehr zeigt sich eine außerordentliche Vielfalt von Formen: Neben toccata-artigen Sätzen, die noch etwas vom alten „*Praeambulum*“ des 17. Jahrhunderts im Sinne einer improvisatorischen Einstimmung haben und am ehesten die nachfolgende Fuge benötigen, finden wir 2- und 3-stimmige Inventionen, ariose Stücke, einen kleinen Konzertsatz (As-Dur) und sogar einen zweigeteilten vorklassischen Sonatensatz (h-moll). Hermann Keller schreibt in seinem Büchlein „Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach“¹⁾: „Viele der Präludien sind zur Eigenbedeutung erhoben; sie haben die Fuge nicht mehr nötig, gewinnen aber aus der Verbindung mit ihr eine neue Bedeutung“.

Dass sich die Fugen auch für ein Spiel auf Streichinstrumenten eignen, zeigen nicht nur Mozarts Bearbeitungen (KV 404a, KV 405) sondern auch manche Notenausgaben der Vergangenheit. Lassen sich doch Themen und Stimmeneinsätze, Fugenkünste (z.B. Engführungen) und Orgelpunkte durch den gehaltenen Ton des Streichinstruments, aber auch infolge der Feindifferenzierung im Ensemble in vielen Fällen leichter verdeutlichen.

Doch auch die Präludien lassen sich, von zwei Ausnahmen abgesehen (Nr.1 in C-Dur und Nr.21 in B-Dur), aufgrund ihrer polyphonen Stimmenstruktur mit leichter Hand zum Duett, Trio oder Quartett umformen.

So wird mit dieser Ausgabe erstmals der Versuch unternommen, alle für Streicher übertragbaren 46 Sätze - diese zwei- bis fünfstimmig - in sechs Heften herauszugeben, welche aus musizierpraktischen Gründen nach Stimmenanzahl bzw. nach Besetzung geordnet sind; was in einer Übersichtstabelle auf Seite 30 aufgezeigt ist.

Dass in vielen Fällen Präludium und zugehörige Fuge aufgrund ihrer unterschiedlichen Stimmenanzahl nicht im gleichen Heft zusammengefasst sind, ist zu bedauern, lässt jedoch im Ausnahmefall trotzdem die Aufführung der zusammengehörenden Sätze zu.

Tonarten: In den Tonarten seiner sonstigen Werke bewegt sich Bach zwischen As-Dur und E-Dur, zwischen f-moll und fis-moll. Die (von C-Dur aus) „entfernteren“ Tonarten kommen im Wohltemperierten Klavier erstmalig vor und sind hier als „Demonstration“ zu verstehen; sie haben bei Bach - anders als später bei Beethoven, Schubert und Chopin - noch keinen typischen Eigencharakter, was auch daran zu erkennen ist, dass Bach aus ganz praktischen Gründen - er musste lediglich die Vorzeichen verändern - nicht davor zurückschreckt, zum Cis-Dur-Satzpaar eine alte C-Dur-Komposition, zur dis-moll-Fuge eine d-moll-Fuge aus älterer Zeit umzuarbeiten. Da der systematische Gang auf der Halbtonleiter schon wegen der ständig wechselnden Besetzung nur wenig pragmatisch erscheint, wurden die Sätze dieser „entfernteren“ Tonarten (Cis-, Fis-, H-Dur, cis-, es/dis- und gis-moll) zur Erleichterung transponiert.

Tempo, Dynamik und Artikulation: Bach schuf sein Werk für das „Clavier“ im Sinne von „Tasteninstrument“. Da das Cembalo, das wichtigste Tasteninstrument seiner Zeit, (fast) keine dynamischen Abstufungen zulässt, fehlen Angaben zur Dynamik restlos. Doch auch Tempobezeichnungen und Angaben zur Artikulation, wozu ich auch Legato-Bögen rechne, sind verschwindend gering. Doch keiner der 48 Sätze gleicht dem andern. Ob Präludium oder Fuge, jeder der Sätze zeigt seinen

¹⁾ Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1965

ureigenen Charakter, sein eigenes Temperament zwischen repräsentativ-gravitätisch und humorvoll liegend, zwischen springlebendig-tänzerisch und abgründtief-ernst, so dass Lautstärke, Tempo und die entsprechende Artikulation (staccato, spiccato, tenuto, legato usw.) aus der jeweiligen Eigenart des Themas leicht zu erspüren sind. Auch die dynamische Gestaltung ergibt sich aus dem Charakter eines jeden Einzelsatzes. Um bei den Fugen die jeweiligen Themeneinsätze zu verdeutlichen (und dabei ein Dauer-Forte zu vermeiden) sind entsprechende Diminuendi der Nebenstimmen zu empfehlen, wodurch auch die (oft einkomponierte) Schlusssteigerung deutlicher ausfallen kann.

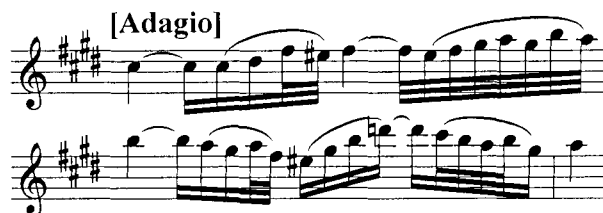
So wurden in dieser Bearbeitung alle Angaben des Urtextes²⁾ (außer den Arpeggienzeichen) übernommen, wobei zu Trillern und anderen Verzierungen zu bemerken ist, dass diese beim gehaltenen Ton der Streichinstrumente (im Gegensatz zum verklingenden Cembaloton) in vielen Fällen durchaus eingeschränkt werden können. Alle weiteren Angaben³⁾, vor allem solche zur Dynamik und Artikulation, sind Vorschläge des Herausgebers. Diese sind in Klammern gesetzt und, um das Notenbild nicht unnötig einzuengen, z. T. nur beim ersten Themeneinsatz angegeben. Das fast völlige Fehlen von Bindebögen im Autograph ist beim Spiel auf dem Streichinstrument keinesfalls als Dauer-Bogenwechsel aufzufassen. Um hier besser entscheiden zu können, orientieren wir uns an den Bindebögen, die Bach in seiner Kammermusik für Streicher vorgeschrieben hat (Beispiel 1 u. 2).

Beachtet man diese (und andere) autographe Bindebögen, so lassen sich wohl kaum allgemeine Regeln aufstellen; Jedoch sind ganz gewisse Tendenzen wie folgt feststellbar:

- Bindebögen sind bei Sätzen mit langsameren Tempi „naturgemäß“ häufiger anzutreffen als bei schnelleren und temperamentvolleren Sätzen, in

denen die Töne eher voneinander abgesetzt sind.
- Weiter finden wir Legatobögen bei Verzierungen aller Art, auch bei ausgeschriebenen Verzierungen (Bsp. 1) und Vorhalten, aber auch bei Sechzehntel-Tonfolgen, wenn diese im Sekundabstand liegen bzw. arpeggierte Akkorde bilden (Bsp. 2).

Beispiel 1: Sonate für Violine und Cembalo in E-Dur, 1. Satz, die Takte 12 und 13



Beispiel 2: Partita Nr. 2 für Violine solo, Gigue Takt 1



Gigue Takt 11



- Eine Besonderheit sind sog. „Seufzer-Motive“, Zweierbindungen, damit die jeweils zweite Note etwas verkürzt und leiser gespielt wird, wie sie im Kontrapunkt der fis-moll-Fuge (Nr. 14), aber auch im Thema der h-moll-Fuge (Nr. 24) vorkommen.

Beispiel 3: Wohltemp. Klavier, Fuge in h-moll, Thema



Dies alles sind höchstens „Kann-Regeln“ - keine „Muss-Regeln“ - welche zur ganz individuellen Gestaltung des Bogenstrichs anregen sollen, ebenso wie die lediglich als Vorschlag zu wertenden gestrichelten Bindebögen³⁾ vom Herausgeber.

Bemerkungen zu den Sätzen in Heft 6:

Im Überblick über alle Sätze des Wohltemperierten Klaviers Teil 1 auf Seite 30 erkennen wir den Inhalt von Heft 5, nämlich (fast) alle 4-stimmigen Sätze von C-Dur bis As-Dur in originaler (chromatischer) Reihenfolge. So bleibt für das vorliegende Heft 6 der Sammlung der Rest an vierstimmigen Fugen von gis-moll bis h-moll – allerdings mit den Fugen in a-moll und h-moll ein ausgesprochen gewichtiger „Rest“- und die 3 fünfstimmigen Sätze, die cis-moll-Fuge sowie die b-moll-Fuge mit dem dazugehörigen Präludium. Letztere sind, was Ausdehnung und Mehrstimmigkeit, aber auch die auf die Spitze getriebenen Fugenkünste der Fugen anlangt, nicht weniger gewichtig zu nennen. Eine Ausnahme bildet das vierstimmige Präludium in cis-moll. Mit seiner Tonart müsste es im Heft 5 stehen. Doch

wurde es diesem 6. Heft zugeordnet und vor die große 5-stimmige Fuge in cis-moll platziert. So können beide fünfstimmigen Fugen gemeinsam mit den dazugehörigen Präludien musiziert werden, wenn auch beim cis-moll-Präludium ein „tacet“ für den Spieler der 4. Stimme – 2. Viola oder 1. Violoncello – nicht zu vermeiden war.

So liegt nun das letzte Heft der Sammlung vor, wobei der beträchtliche Umfang desselben durch die Vielstimmigkeit und extreme Länge der Fugensätze zu erklären ist. Daher war es bei der Fuge in b-moll aus editionellen Gründen auch nur möglich, die c-moll-Fassung (mit 2 Violinen) in die Partitur zu übernehmen. Doch ist im Stimmen-Material die b-moll-Originalfassung (mit 2 Celli) zusätzlich abgedruckt.

²⁾ Ausgabe von Otto Irmer im G. Henle Verlag München 1974

³⁾ diese nur in Stimmen und Spielpartituren; in Partituren der Hefte 3 bis 6 (3- bis 5-stimmige Sätze) nur Urtext-Angaben.

Zur Fuge Nr.18 in g-moll (original in gis-moll):

Die Fuge ist zusammen mit dem dreistimmigen Präludium (dieses im 4.Heft) Bachs erstes Werk in gis-moll und wahrscheinlich in g-moll entstanden. Besonders einprägsam im Thema wirken die vier repetierenden pochenden Achtelschläge, welche in den Zwischenspielen stark hervortreten und der ganzen Fuge ein graziöses, fast möchte man sagen anmutig-behagliches Gepräge geben.

Zur Fuge Nr. 20 in a-moll:

Zu Beginn dieser großen Fuge, einer der längsten im Wohltemperierten Klavier, beginnt die 2.Stimme mit dem Thema so tief, dass die Viola damit betraut werden muss, um sie in Takt 9 der 2.Violine zu übergeben. Das Thema selbst lässt in seinem gemessen-monotonen Rhythmus und seiner Nüchternheit schon zu Beginn ahnen, dass es, quasi nur als Mittel zum Zweck, vor allem deshalb so wohlüberlegt erfunden wurde, um damit im Laufe der langen Entwicklung „...alle Möglichkeiten der Engführung, Umkehrung und deren Kombination so gründlich durchzuexerzieren, dass sie in jedem Lehrbuch für Fugenkomposition als Musterbeispiel stehen könnte.“ (Hermann Keller). Zum Schluss erweitert sich die Fuge zur Siebenstimmigkeit, bei deren Realisierung den Streichern - mit Kompromissen bei der Linienführung - entsprechende Doppelgriffe abverlangt werden.

Zur Fuge Nr. 23 in H-Dur:

Das Thema dieser Fuge mag etwas indifferent sein und hat keinen Bezug zur Tonart H-Dur, welche zu Bachs Zeiten – ganz im Gegensatz zu h-moll ! - noch ungewohnt war. Daher die Übertragung nach C-Dur. Die 1. Stimme führt diese wohlgearbeitete Fuge zum ungewohnten Schluss in der freundlichen Terz. Eine Fassung im originalen H-Dur ist in den Stimmen zusätzlich vorhanden, ein Vergleich mit der nach C-Dur transponierten Fassung zu empfehlen.

Zur Fuge Nr. 24 in h-moll:

Es wurde schon eingangs genannt: Bach wollte Präludien und Fugen in allen Tonarten des Dur- und Moll-Quintenzirkels in chromatischer Reihenfolge als Sammlung zusammenstellen. Er füllte jedoch nicht nur den selbstgesteckten „Rahmen“; er schuf vielmehr ein Gesamtwerk in wohl dosierter Vielfalt, mit wohl berechneten Höhepunkten, und dies nicht nur in Bezug auf Tonarten und Fugenkünste, sondern auch auf Wirkung und Charakter der Sätze. So gesehen bildet die h-moll-Fuge den denkbar würdigsten Abschluss des Gesamtwerkes, einen Höhepunkt seiner Klaviermusik insgesamt, nur vergleichbar mit dem Eingangschor der H-moll-Messe, mit dem die Fuge auch thematisch verwandt ist.

Dieses „unerbittlich dahinziehende“ Thema mit seinen „sich schmerzlich aufbäumenden“ Achtelpaaren hat bei seinem ersten Einsatz (in h-moll) eine besondere Bewandnis: Sofern wir das His zum C und das Eis zum F umdeuten (, was ja die temperierte Stimmung erlaubt), finden wir in ihm alle 12 Töne unserer chromatischen Tonleiter vor.

Doch soll auch dies nicht verhehlt bleiben: Wir lassen uns beim Spiel dieser äußerst strengen Fuge auf ein recht „dissonantes Abenteuer“ ein; schon beim ersten Erklängen des chromatischen Themas ist dies voraushörbar.

Zu Präludium und Fuge Nr. 4 in d-moll (original in cis-moll):

Der einzige Satz in cis-moll, den Bach vor diesem Satzpaar schrieb, ist der langsame Satz seines E-Dur-Violinkonzertes. Die Tonart ergab sich dort aus dem (geliebten) E-Dur der Ecksätze und hatte noch nicht ihren Eigencharakter (wie etwa bei der Beethovenschen „Mondscheinsonate“). So entschloss ich mich zur Transponierung nach d-moll, obwohl sicher ist, dass Bach zumindest die Fuge in cis-moll neukomponiert und nicht ein c-moll-Werk umgewandelt hat. Der Beweis ist ein ‚His in der Bass-Stimme, also ein C, welches der tiefste Ton von Bachs Tasteninstrument war.

Zunächst zur Fuge: Ihre Ausnahmestellung innerhalb des „Wohltemperierten Klaviers I“ beruht auf ihrer Fünfstimmigkeit, aber mehr noch auf ihren drei Themen (Tripelfuge), deren kunstvolles, geradezu „wildes“ Zusammenspiel im letzten Drittel der Fuge die 5 Streicher auf ideale Weise auskosten können. Ein Blick in die Stimmen mit der verwirrenden Anzahl von Einsätzen verdeutlicht dies. Es entsteht dabei eine thematische „Dichte“, die einmalig im ganzen „Wohltemperierten Klavier“ da steht.

Der Fuge vorangestellt ist ein sehr „cantabel“ wirkendes (aber leider vierstimmiges) Präludium, das auf die große Fuge hinführt, jedoch so viel Eigenbedeutung hat, dass es auch ohne den anschließenden Satz gespielt werden und von den Quartettspielern nicht übersehen werden sollte.

Zu Präludium und Fuge Nr. 22 in b-moll:

Zur Tonart und zur Fassung in c-moll: Hier waren es nicht etwa die vielen b-Vorzeichen, die zur Transposition geführt haben, sondern einzig der Umstand, dass die 4.Stimme mehrmals ein B enthält, was bei der Realisierung durch ein Quintett mit 2.Viola im Präludium notfalls durch Oktavierung zu umgehen gewesen wäre, nicht aber in der Fuge. So konnte wenigstens in der Quintettfassung mit 2 V'celli die Originaltonart b-moll erhalten bleiben. Das Präludium, eine Musik zu einem Trauerzug, beginnt 5-stimmig, lockert in der Mitte etwas auf und steigert sich zum 9-stimmigen verminderten Septakkord (Takt 22), um danach wieder Ruhe zu finden und zur Fuge überzuleiten. Trotz manchem äußerlichen Bezug zur cis-moll-Fuge, (z.B. die Einführung der Stimmen von der tiefsten zur höchsten Stimme dort und umgekehrt hier) atmet diese Fuge aufgrund des ruhigen und klaren Themas einen ganz anderen Geist. Und selbst die 5-fache Engführung gegen Fugenende – und diese in engstmöglichem Abstand - wirkt noch ohne alle Künstelei, obwohl sie das „non plus ultra“ in Bachs Fugenkunst schlechthin darstellt.