

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 22 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 abgründig-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.

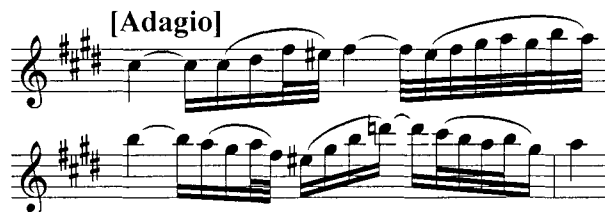
So wurden in dieser Bearbeitung alle Angaben des Urtextes²⁾ (außer den Arpeggienzeichen) übernommen, wobei zu Trillern und anderen Verzierungen zu bemerken ist, dass diese beim gehaltenen Ton der Streichinstrumente (im Gegensatz zum verklingenden Cembaloton) in manchen Fällen durchaus eingeschränkt werden 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



- 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 4:

Wie im Überblick über sämtliche Präludien und Fugen auf Seite 22 sichtbar wird, beinhalten die Hefte 3 und 4 insgesamt 19 dreistimmige Sätze, wobei Heft 3 die erste Hälfte nach originaler chromatischer Reihenfolge (bis Fis-Dur), Heft 4 die zweite Hälfte (ab fis-moll) enthält. Dieses Heft 4 enthält neben dem Satzpaar in A-Dur, dem einzigen „Glücksfall“ dieses Heftes, weil Präludium und Fuge gleichstimmig sind und so auch editionell beieinanderbleiben, noch die temperamentvollen Fugen in G-Dur und B-Dur. Außerdem finden wir 5 einzelne 3-stimmige Präludien, zusammen mit dem A-Dur-Präludium also 6 Präludien, während Heft 3 nur 2 Präludien aufweist. Weshalb dieses Ungleichgewicht? Bach ging bei seiner Komposition und Sammlerarbeit wohl nach der chromatischen Reihenfolge vor. Dabei zeigt sich eine deutliche

Entwicklung der Präludien, und zwar weg vom reinen (meist 2-stimmigen) die Fuge einleitenden „Vorspiel“ hin zum „gleichrangigen“ Charakterstück, meist in Form einer 3-stimmigen Invention.

Zu den Fugen allgemein:

Das Eigentümliche der dreistimmigen Fugen liegt darin, dass sie meist einen temperamentvollen Duktus und damit ein rasches Tempo aufweisen, während die vierstimmigen Fugen – wohl sicher auch aus klaviertechnischen Gründen – eher langsamere Tempi, und damit ernsthafteren Zuschnitt und mehr „Fugenstrenge“ zeigen, weshalb diese dann auch hauptsächlich den Moll-Tonarten zugeordnet sind. In Heft 4 finden wir tatsächlich 3 besonders spielfreudige Fugen, deren jeweiliges Thema sorgfältiger Artikulation bedarf, jedoch auch viele Gestaltungsmöglichkeiten offen lässt.

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.

Zu Präludium und Fuge Nr. 19 in A-Dur:

Das Präludium zeigt sich als Invention mit dreifachem Kontrapunkt, d. h., zum Hauptthema (∇) treten zwei Gegenthemen (II + III). Diese drei Themen erklingen gemeinsam, sind aber in unterschiedlichsten Kombinationen auf die 3 Stimmen verteilt. So erhält dieses Präludium einen mehr oder weniger „gelehrigen“ und strengen Charakter. Es steht damit zur nachfolgenden Fuge mit ihrem fast überschäumenden Temperament in einem (wohl so gewollten) extremen Gegensatz, so dass der Fugbeginn dann auch zum Überraschungseffekt wird.

Diese Fuge hat wohl das eigenartigste Thema des ganzen Wohltemp. Klaviers: Einem einzelnen Achtfelschlag folgt nach einer Spannungspause eine in Quarten geschäftig aufsteigende Achtelkette. Das Thema lässt sich kaum genau begrenzen, braucht auch zunächst keinen Kontrapunkt, da es ständig mit sich selbst enggeführt wird. Erst in der 2. Hälfte lockern 16tel-Ketten kontrapunktisch auf; diese sollten dann auch das (möglichst rasche) Tempo bestimmen.

Zur Fuge Nr. 15 in G-Dur:

Das Thema dieser großen Fuge mit seinen übermütigen Sept-Sprüngen dreht sich „wie ein Kreisel um sich selbst“ und verlangt ein zügiges Tempo. Die Strichgestaltung ist variabel; ich schlage vor:



Was die Sechzehntel-Figuren der Zwischenspiele betrifft, wird der Streicher an manchen Ecksatz eines Barockkonzerts erinnert.

Zur Fuge Nr. 21 in B-Dur:

Auch diese Fuge, eine ausgelassene „Tanz-Fuge“ mit ihrem zu betonenden Sext-Sprung im ersten Takt, seiner nachdrücklichen Wiederholung einen Takt danach und dem anschließenden Sechzehntelwirbel (mit Echoeffekt), ist sehr locker und humorvoll zu gestalten. Auch bei diesem Thema gibt es viele Möglichkeiten der Strichgestaltung. Mein Vorschlag:

Sowohl beide Kontrapunkte

als auch die Zwischenspiele sind aus Themenmotiven gebaut und sorgen für eine besondere Geschlossenheit dieser rasant ablaufenden und spielfreudigen Fuge.

Zum Präludium Nr. 18 in g-moll (orig. gis-moll):

Obwohl diese 3-stimmige Invention nicht aus dem *Clavierbüchlein für W. Fr.* stammt sondern für das W. Kl. neu komponiert wurde, erinnert sie an den eingangs genannten „Pädagogischen Aspekt“: Bachs Hauptzweck einer Invention war nach eigenem Bekunden „eine cantabile Art im Spielen zu erlangen“, was einem Streichtrio wohl leichter fallen wird. So haben wir hier ein wunderbares, ruhig-ernstes Charakterstück vor uns, das auf die (leider 4-stimmige) Fuge hinführt, aber auch als Einzelsatz bestehen kann.

Zum Präludium Nr. 14 in fis-moll:

Diesen Satz sollte man ehrlicher Weise zu den 2-stimmigen Präludien zählen, mit Erweiterungen zur Dreistimmigkeit. Doch da diese „Erweiterungen“ durch Doppelgriffe nicht zu bewältigen sind, wurde das Präludium diesem Heft zugeordnet. Das Thema in eiligen Sechzehnteln wirkt etwas „sachlich“ und kann, zumal der Satz ziemlich kurz ist, den Charakter eines „Vorpiels“ nicht ganz abstreifen. Schade, dass die großartige Fuge dazu (in Heft 5) vierstimmig ist.

Zum Präludium Nr. 16 in g-moll:

Dieses Arioso erinnert zu Beginn an den langsamen Satz eines Violinkonzerts: Die „Solovioline“ beginnt in Ruhe mit ihrem Halteton in der Oktave - den Cembalotriller braucht's jetzt nicht mehr -, um „würdevoll“ mit einer verzierten Sechzehntelkette sequenzartig zum Grundton abzustiegen, wo sie, nach B-Dur modulierend, die Führung an das Cello weitergibt. So werden im weiteren Verlauf alle Stimmen mit den Figuren des „Solo“ in immer dichter werdendem Wechsel beteiligt.

Zum Präludium in C-Dur (original in H-Dur):

Wieder eine 3-stimmige Invention, die sich allerdings zum Schluss zur Fünfstimmigkeit ausweitet. Auch dieses Präludium leitet in seiner Kürze stark auf die anschließende Fuge hin (diese in Heft 6); die ersten 4 Sechzehntel entsprechen dem Beginn des Fugenthemas.

Zum Präludium Nr. 24 in h-moll:

Wenn die das Wohltemp. Klavier abschließende große h-moll-Fuge vom Thema her (s. S. 2, Bsp.3) mitunter mit dem Eingangschor der H-moll-Messe verglichen wird, so lässt sich auch zu diesem die Fuge sehr würdig vorbereitenden Präludium eine Parallele aufzeigen. Der Satz entspricht einem „klagenden Sopran-/Alt-Duett“, wie wir sie in den Passionen und Kirchenkantaten auffinden: Die beiden Stimmen „singen“ – und das können Violine und Viola wohl besser als das Klavier! – in dichter Imitation und werden von einer durchgehenden Achtelbewegung des Cellos - des „B.c.“ - gestützt. Das Präludium ist unter seinesgleichen in mehrfacher Hinsicht ein Sonderfall. Es handelt sich hier erstmals um einen 2-teiligen vorklassischen Sonatensatz mit zwei sich wiederholenden ungleich langen Hälften. Außerdem gibt Bach eine Tempobezeichnung („Andante“) an; was sonst im W. Kl. nur bei Tempowechseln vorkommt.