

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 Bach . . . Anhalt-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 25 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) Schlussteigerung 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 3:

Wie im Überblick über sämtliche Präludien und Fugen auf Seite 25 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. Die beiden Präludien und Fugen Nr. 8 (es-moll/dis-moll) und Nr. 9 (E-Dur) sind „Glücksfälle“, weil beide Partnersätze jeweils dreistimmig und so editionell zusammenbleiben. Daneben enthält Heft 3 noch 6 weitere Fugen, deren Präludien fast alle 2-stimmig sind. Bach ging bei seiner Sammel- und Kompositionarbeit wohl nach der chromatischen Reihenfolge vor. Dabei erkennen wir bei den Präludien eine Entwicklung weg vom reinen (die Fuge einleitenden) „Vorspiel“ hin zu „gleichrangigen“ Charakterstücken; meist sind dies 3-stimmige Inventionen.

So lässt sich die Fülle von 3-stimmigen Präludien in der zweiten Hälfte der Gesamtwerts erklären: In Heft 4 finden sich neben Fugen nicht weniger als 5 einzelne 3-stimmige Präludien.

Zu den Fugen allgemein:

Das Eigentümliche der dreistimmigen Fugen liegt darin, dass sie meist ein rasches Tempo, einen temperamentvollen oder tänzerischen Duktus aufweisen, während die vier- und mehrstimmigen Fugen – wohl sicher auch aus klaviertechnischen Gründen – eher langsamere Tempi, ernsthaftere Charaktere und damit auch mehr „Fugenstrenge“ zeigen, weshalb diese dann auch hauptsächlich den Moll-Tonarten zugeordnet sind. Wir finden also gerade in Heft 3 rasche Fugen, deren jeweiliges Thema sorgfältiger Artikulation bedarf, jedoch auch viele Gestaltungsmöglichkeiten offen lässt.

²⁾ Ausgabe von Otto Irmel 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. 2 in c-moll:

Die erste dreistimmige Fuge des wohltemperierten Klaviers besticht durch ein markantes Thema mit besonderer Betonung des 2.+3. und 5.+6. Achtlers sowie durch einen überschaubaren Aufbau. Ganz im Gegensatz zur (vierstimmigen) Fuge Nr.1 zeigt sie keine Engführungen oder andere Fugenkünste, wirkt jedoch durch die aus Themenmotiven gebildeten Zwischenspiele umso geschlossener.

Zur Fuge Nr. 3 in C-Dur (original in Cis-Dur):

Weshalb wählt Bach hier Cis-Dur (mit 7 Kreuzen) und nicht Des-Dur (mit 5 B's)? Wahrscheinlich haben ihn 2 Gründe dazu bewogen:

- Um die Vorzüge der „Temperierten Stimmung“ zu zeigen, wollte Bach die Halbtonleiter im Sinne einer „Rückung“ von C aus aufwärts schreiten.⁴⁾
- Eine geeignete Komposition in C-Dur war sehr wahrscheinlich schon vorhanden und musste lediglich mit Kreuzen versehen werden.

Das springlebendige Thema erhält seinen Reiz vor allem durch die prägnante Achtelkette im 2. Takt.

Zur Fuge Nr. 6 in d-moll:

Diese besonders strenge Fuge – „streng“ auch infolge mancher Dissonanzen – zeigt im Urtext besonders gründliche Angaben zur Artikulation des Themas: Bei den Sechzehnteln finden wir einen der ganz seltenen autographen Bindebögen. Weiterhin erscheint Keil und Triller über den anschließenden Vierteln nicht nur beim 1. Themeneinsatz sondern sehr konsequent bei (fast) allen folgenden Einsätzen. Neben „Engführungen“ kommen erstmals auch „Umkehrungen“ vor. Ein eintaktiges Nachspiel nach dem um einen Takt vorgezogenen Schlussston (d“) schließt ab.

Zur Fuge Nr. 7 in Es-Dur:

Diese frische und mustergültige „Meisterfuge“ hat in den Zwischenspielen sequenzartig abwärts wandernde Sechzehntel-Figuren, die dem Streicher schwerer fallen als dem Klavierspieler. Um Tonwiederholung zu vermeiden, ist beim Triller am Themenende mit dem Hauptton zu beginnen. Das halbtaktige Nachspiel der Viola am Schluss bedeutet für Vi und Vc, sich mit „*ritardando*“ entsprechend zurückzuhalten.

Zur Fuge Nr. 11 in F-Dur:

Die Fuge zeigt sich in ihrem gelassen anmutigen Dreier-Rhythmus als Tanz, als „Passeped“, und könnte fast aus einer der Englischen oder Französischen Suiten stammen, wären da nicht die strengen Fugenregeln. Ihr Aufbau ist symmetrisch: In zwei exakt gleichlangen Hälften finden wir je 2 „vollständige Durchführungen“⁵⁾ mit noch je einem überzähligen Einsatz, nur dass die Abstände der Einsätze in der 2. Hälfte (hier alle 2 Takte) viel enger sind als in der 1. Hälfte und durch diese Entwicklung (in Richtung „Engführung“ tendierend) dann doch trotz aller tänzerischen Gelöstheit noch so etwas wie „Fugenstrenge“ aufkommt.

Zur Fuge Nr. 13 in G-Dur (original in Fis-Dur):

In dieser Fuge sind es die weit ausgedehnten „Zwischenspiele“ mit dem einprägsamen Motiv,

Violoncello Takt 12



die der ganzen Fuge ein eher sanftes Gepräge geben und aus denen die einzelnen Themeneinsätze mehr oder weniger „zufällig“ immer wieder auftauchen. Die Mittelstimme liegt dabei so hoch, dass sie auch mit Violine gespielt werden kann (siehe Viola-Stimme S.8).

Zu Präludium und Fuge Nr. 8 in d-moll (original in es-moll/dis-moll):

Weshalb mutet Bach dem Spieler zu, das Präludium in es-moll, die dazugehörige Fuge jedoch in dis-moll zu spielen? Beide Sätze waren vorhanden, das Präludium in *Wilh. Friedemanns Clavierbüchlein* (schon in es-moll) und die Fuge ebenfalls eine frühere Arbeit, jedoch in d-moll. Zur Umarbeitung dieser Fuge waren also nur die fehlenden Kreuze einzutragen. Vielleicht wollte Bach aber auch demonstrieren, dass hier – im Scheitelpunkt des Moll-Quintenzirkels – bei beiden (ehemals entferntesten) Tonarten infolge der neuen Stimmung dasselbe (akustische) Ergebnis entsteht.

Tatsächlich ergänzen sich beide großen Sätze trotz verschiedener Herkunft ideal. Und es ist ein Glück, sie auch im Streichtrio beieinander lassen zu können.

Das Präludium gilt als erstes „Notturmo“ der Musikgeschichte. In der Streicherfassung fehlen zwar die harfenartigen Arpeggien des Cembalos, doch können Akkorde im Streicherklang auf andere Art den entsprechenden Hintergrund für die Melodie bilden. Die Fuge, bekanntlich schon von Mozart für Streichtrio umgeformt und nach d-moll zurücktransponiert, ist eine der ausdrückstärksten des ganzen Wohltemp. Klaviers. Sie birgt eine Fülle von Fugenkünsten in unterschiedlichsten Kombinationen, weshalb ich mir erlaubt habe, diese im Notentext anzugeben (Durchführungen A-F). Dass ein Thema, welches Engführungen im Vierteltakt-Abstand (!) zulässt, besonders ausgeklügelt sein muss, liegt auf der Hand, auch wenn es, alleine erklingend, etwas spröde und monoton wirkt. In der Streicherfassung sind gerade die Fugenkünste leichter zu gestalten als am Klavier. Nützen wir diesen Vorteil durch entsprechende Dynamik aus.

Zu Präludium und Fuge Nr. 9 in E-Dur:

Im Präludium, einem Pastorale im 12/8-Takt, sind im Original (nach Hermann Keller) Bereiche der Mittelstimme aus klaviertechnischen Gründen ausgespart geblieben. Da solche Zwänge beim Streichtrio wegfallen, schlage ich Tonverlängerungen vor, die sich in der Praxis bewährt haben (ad. lib., im Text als solche gekennzeichnet).

Helmut Pfrommer

⁴⁾ Im Gegensatz zu Bach sind Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten (op.87) nach dem Fortschreiten im Quintenzirkel aufgereiht (C-Dur, a-moll, G-Dur, e-moll, D-Dur usw).

⁵⁾ „Vollständige Durchführung“ = Geschlossener Einsatz aller Stimmen nacheinander.