JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

von Ferruccio Busoni

Heft 1: BWV 870–876 EB 8276
Heft 2: BWV 877–882 EB 8277
Heft 3: BWV 883–888 EB 8278
Heft 4: BWV 889–893 EB 8279

NORGES MUSIKKHØGSKOLE
BIBLIOTEKET

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

06. 09. 82

C 13 Ba

1.1 97n1824

Des wohltemperierten Klavieres zweiter Teil

Zwanzig Jahre hat Bach zwischen der Herausgabe des ersten und des zweiten Teils des wohltemperierten Klaviers verstreichen lassen, und es sind ungefähr an die zwanzig Jahre, seit ich selbst die Niederschrift meiner Betrachtungen über das Werk begann. Darum hat ein vernünftiger Leser zu erwarten, daß die Bearbeitung des zweiten Teils eine andere Physiognomie zeige als die des früheren; er muß selbst mit anderen Voraussetzungen und mit reiferer Vorbereitung diesen Band ergreifen.

In diesem vermied ich absichtlich Wiederholungen früherer Argumente, wandte mich vom rein Klavieristischen ab als von einem Gegenstand, der in den fünf vorausgehenden Bänden der Gesamtausgabe meiner Bach-Studien ausführlich zur Sprache gekommen war; ich verweilte nicht (oder kürzer) bei geringeren Einzelheiten, die von den Hauptmomenten ablenken, und bemühte mich vorzugsweise, den Lernenden zu den Mysterien der musikalischen Struktur und in das Innere zu führen.

Obwohl die *Fuge*, mit großem Aufwand von Würde, die strengste Form der musikalischen Komposition genannt wird, liegt — meines Erachtens — die Bedingung für die lebendige Erhaltung dieser Form darin, daß ihr die breitesten Freiheiten eingeräumt werden. Unter den Werken, die auf künstlerischen (nicht allein formalen) Wert Anspruch erheben, bin ich doch niemals auf eine absolut strenge Fuge gestoßen; es schien mir vielmehr, als ob das Zunehmen der Freiheit mit dem Anstieg zur künstlerischen Höhe gleichen Schritt hielte.

Es gibt vielleicht keine Fuge, die nicht auf Augenblicke aufhörte, eine solche zu sein. Eine wahrhaft strenge Fuge wäre ein polyphones Gefüge, das von dem Thema nie abwiche und bei dem keine Stimme jemals pausierte. Dies wäre der ideelle Typus der strengen Fuge, an den noch kein Künstler sich bedingungslos gehalten hat: einem Vogel vergleichbar, der unausgesetzt in der Luft kreist.

Eben die Bachsche Fuge (diese ihm homogenste Form, Empfindung zu äußern) ist reich an Unregelmäßigkeiten und Ausnahmen. Die Theoretiker sind gezwungen, diese Vorkommnisse mit Verlegenheit zu nennen. Und wenn ich ihnen darin beistimmen muß, daß nur die meisterliche Überlegenheit solche Freiheitsrechte einräumt, so folgt daraus ebenso entschieden, daß die Meisterschaft nichts anderes erzielt als die Erwerbung dieser Rechte.

Die übernommenen Regeln für die Schreibweise der Fuge sind zum Teil praktischen, zum Teil symbolischen Ursprungs. So ist die Bildung der »Antwort« in Beziehung zu einem gedachten Modulationskreise gebracht.

Die Symbolik der Gesetze läßt sich in die Begriffe zusammenfassen: Harmonie im Kampf; Gleichberechtigung aller Beteiligten, die in dem Hauptgedanken sich vereinen.

Praktisches und symbolisches Endziel der Fuge: die Ausbeutung des Hauptgedankens bis zu dessen Erschöpfung.

In der heutigen Kompositionskunst, die in gerader Linie von der Bachs stammt (insofern als sie, immer bewußter, die durch Polyphonie tönende Empfindung zu werden sich bestrebt), fällt sowohl die nach dem Mittelpunkt des Modulationskreises gravitierende Richtung — die Abhängigkeit von der Tonart — als auch die objektive Symbolik aus dem Plan, die dem subjektiven Temperament gewichen ist. Somit sind auch die Rechte des Meisters größer geworden: er darf nun die Bachschen Ausnahmen als Regeln übernehmen.

Die *Form* der Fuge wird zunächst immer von der Beschaffenheit des Themas abhängig sein. Bach deutet uns diese Wahrheit oft genug an, aber zuweilen zeigte er sich mit ihr im Widerspruch. Des Themas Triebkraft aber liegt in der Ausgiebigkeit und Wandlungsfähigkeit seiner selbst.

Der zweite Gestalter ist die geistige *Idee*, die die Fuge innerlich bewegt, und ein dritter: die Empfindungssphäre, die das Fortschreitende umhüllt.

Einem Beethoven war die Fuge nicht mehr der natürliche Ausdruck seiner Empfindung überhaupt, sondern ein gelegentliches Instrument, das für eine besondere Richtung der Empfindung zur Anwendung kam. Es ist denkbar, daß in der Fuge von heute das Kontrasubjekt über das Thema siegt, oder daß die Formen unmerklich in andere übergehen, sich auflösen anstatt sich zu verdichten, oder daß aus einer vielgestaltigen Bewegung das Thema als letztes Ergebnis tritt.

Unter den Fugen dieses Bandes stehen die in D-Dur und in E-Dur dem absoluten Typus am nächsten. Ich habe in meinen Anmerkungen die erste künstlerisch abgelehnt, die zweite rückhaltlos anerkannt,

weil der Geist sich hier durch das Scholastische offenbart. Doch erweckte die in fis-Moll stehende Fuge in mir eine reinere Freude, trotzdem sie mancherlei thematische Zusammenstellungen, die ich in Beispielen dargetan habe, außer acht läßt, und weil sie aus dem Gedanken neue Formen ableitet. Die b-Moll-Fuge vereint die glücklichste Idee mit dem vollkommensten Bau zu einem unbedingten Meisterstück. Die Stücke in d-Moll, in e-Moll und in a-Moll repräsentieren die Macht des Temperaments über die Reflexion; die »Tanz-Fuge« in B-Dur verbleibt eine einzelne Blüte der Anmut und der gemilderten Strenge.

Als polyphone Tanzstücke muten auch die Fugen in F-Dur und in f-Moll an, desgleichen das zu einem Springtanz ausholende dreistimmige Spiel in h-Moll. Eine einsame Stellung nimmt die Doppelfuge in gis-Moll ein, die bei großer Formenschönheit und innigster Einheit in der Abwechslung am gemütvollsten wirkt.

Das Verhältnis des obligaten *Präludiums* zur Fuge scheint mir nicht klar genug festgestellt zu sein; die Präludien des Wohltemperierten Klaviers machen es offenbar nicht leicht, in dieser Frage sicherer zu werden. Als Herausgeber habe ich einigen Fleiß daran gewandt, eine geschlossene Beziehung des Präludiums zur Fuge nachzuweisen, gelegentlich auch durch Beispiele herbeizuführen. In den letzteren Fällen glaube ich die Intentionen Bachs übertreten zu haben.

Alle Änderungen und Zutaten verfolgen indessen die erzieherische Absicht, den Lernenden einen Einblick in den Mechanismus der Komposition zu verschaffen; sie illustrieren und ergänzen überdies die in dieser Einleitung nur skizzenhaft dargelegten Anschauungen. In mehreren Fällen bildet die Summe der Anmerkungen zu verschiedenen Stücken erst die vollständige Meinung über eine und dieselbe Frage.

New York, März 1915 Ferruccio Busoni

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

I
Praeludium und Fuga C-dur BWV 870
Praeludium Seite 2
Fuga Seite 7

II
Praeludium und Fuga c-moll BWV 871
Praeludium Seite 10
Fuga Seite 12

III
Praeludium und Fuga Cis-dur BWV 872
Praeludium Seite 16
Fuga Seite 22

IV
Praeludium und Fuga cis-moll BWV 873
Praeludium Seite 26
Fuga Seite 30

V
Praeludium und Fuga D-dur BWV 874
Praeludium Seite 36
Fuga Seite 40

VI
Praeludium und Fuga d-moll BWV 875
Praeludium Seite 43
Fuga Seite 48

VII
Praeludium und Fuga Es-dur BWV 876
Praeludium Seite 52
Fuga Seite 56

HEFT II

VIII
Praeludium und Fuga dis-moll BWV 877
Praeludium Seite 1
Fuga Seite 4

IX
Praeludium und Fuga E-dur BWV 878
Praeludium Seite 13
Fuga Seite 16

X
Praeludium und Fuga e-moll BWV 879
Praeludium Seite 21
Fuga Seite 24

XI
Praeludium und Fuga F-dur BWV 880
Praeludium Seite 30
Fuga Seite 36

XII
Praeludium und Fuga f-moll BWV 881
Praeludium Seite 40
Fuga Seite 43

XIII
Praeludium und Fuga Fis-dur BWV 882
Praeludium Seite 46
Fuga Seite 50

HEFT III

XIV
Praeludium und Fuga fis-moll BWV 883
Praeludium Seite 2
Fuga Seite 6

XV
Praeludium und Fuga G-dur BWV 884
Praeludium Seite 14
Fuga Seite 17

XVI
Praeludium und Fuga g-moll BWV 885
Praeludium Seite 22
Fuga Seite 25

XVII
Praeludium und Fuga As-dur BWV 886
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 38

XVIII
Praeludium und Fuga gis-moll BWV 887
Praeludium Seite 44
Fuga I Seite 48
Fuga II Seite 50
Fuga I u. II Seite 51

XIX
Praeludium und Fuga A-dur BWV 888
Praeludium Seite 54
Fuga Seite 56

HEFT IV

XX
Praeludium und Fuga a-moll BWV 889
Praeludium Seite 1
Fuga Seite 4

XXI
Praeludium und Fuga B-dur BWV 890
Praeludium Seite 8
Fuga Seite 16

XXII
Praeludium und Fuga b-moll BWV 891
Praeludium Seite 20
Fuga Seite 24

XXIII
Praeludium und Fuga H-dur BWV 892
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 35

XXIV
Praeludium und Fuga h-moll BWV 893
Praeludium Seite 40
Fuga Seite 44

Schlußwort Seite 49

JOHANN SEBASTIAN BACH

„Das wohl temperirte Clavier“

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

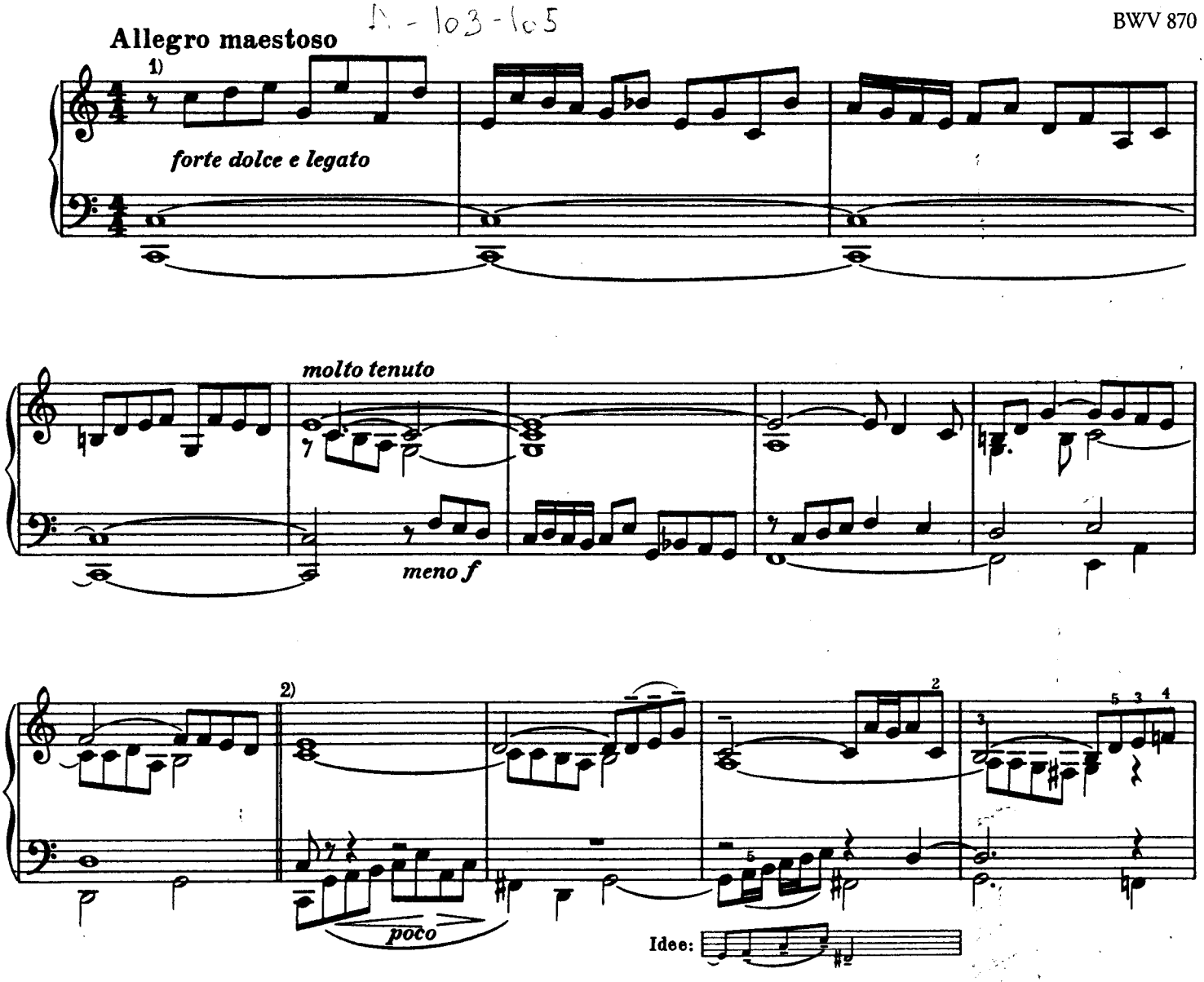
herausgegeben

von

Ferruccio Busoni

PRAELUDIUM I

BWV 870

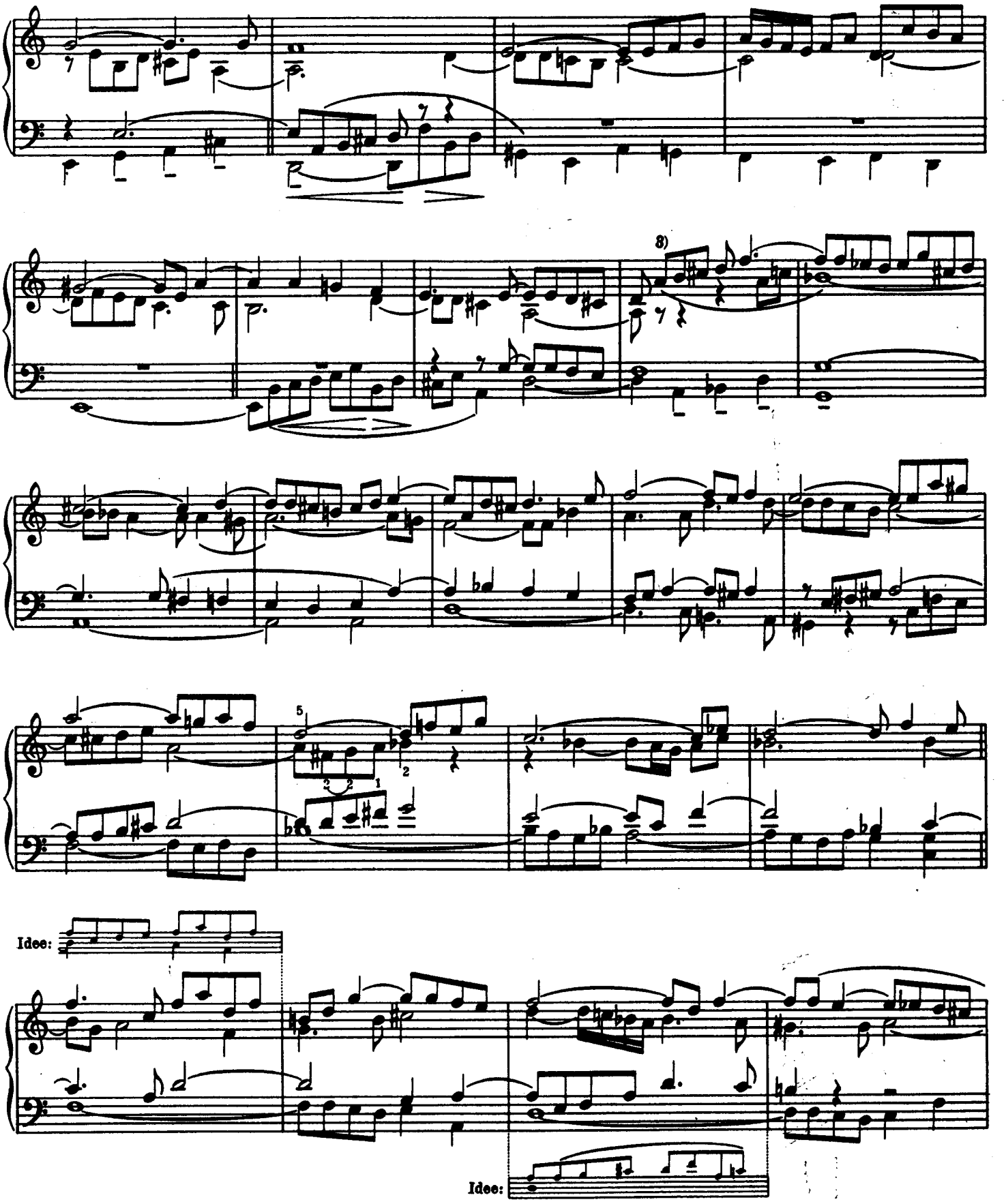


1) Das Stück ist ursprünglich, ohne Angabe des Tempos, so notiert

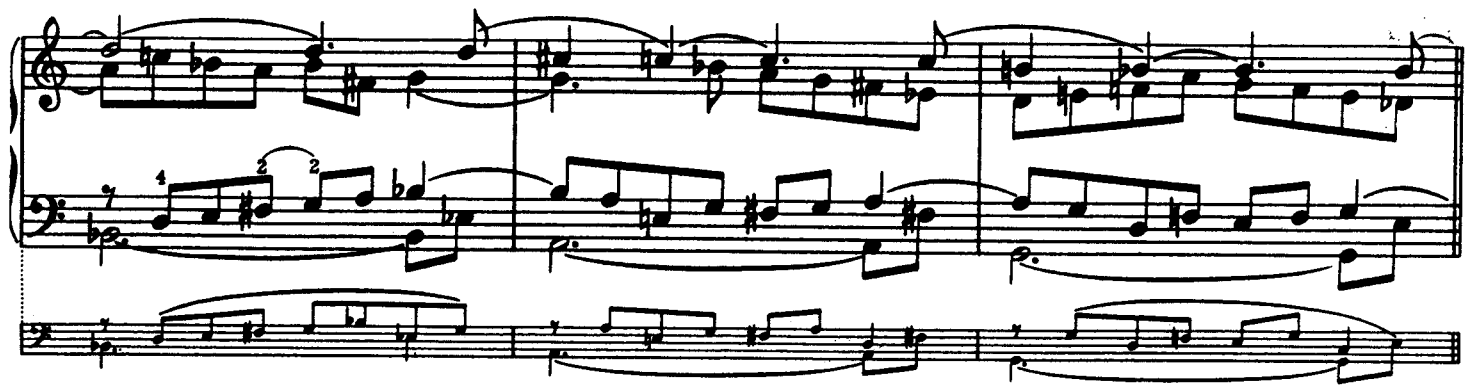
2) Von hier an wird die Komposition „thematisch“, die ersten neun Takte des Praeludiums sind als fantasierende Einleitung, der Eintritt des leitenden Motivs als der eigentliche Beginn des Hauptstückes zu denken.

Edition Breitkopf Nr. 8276

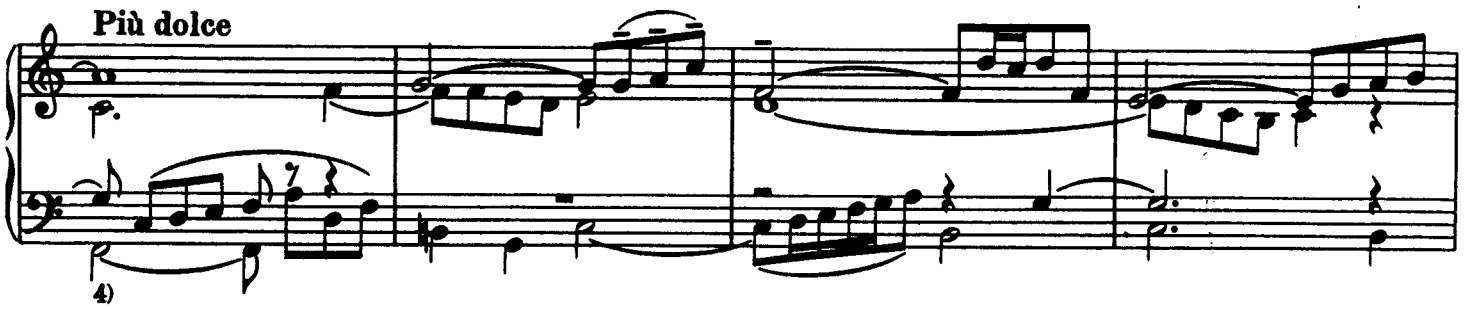
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden



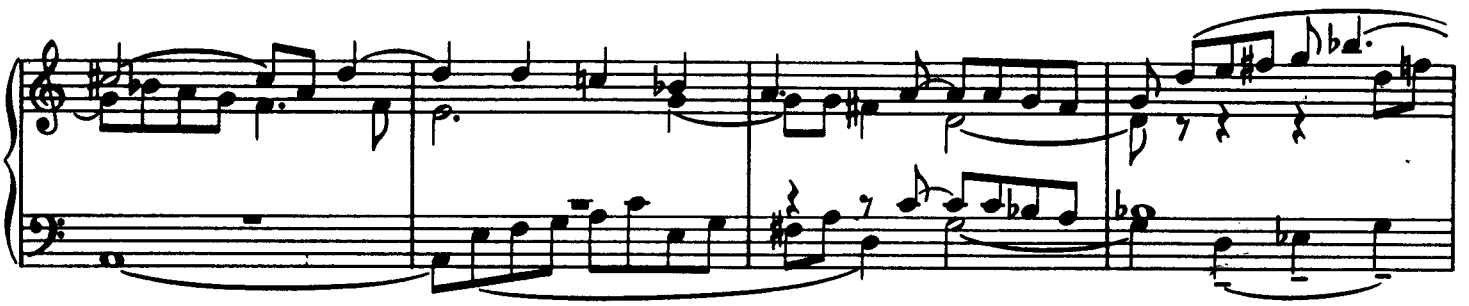
3) Der Entschluß des Soprans, die höhere Lage aufzusuchen, soll wie ein Manualwechsel auf der Orgel wirken; wie überhaupt das Ganze der Orgel näher steht, als dem Clavecin.

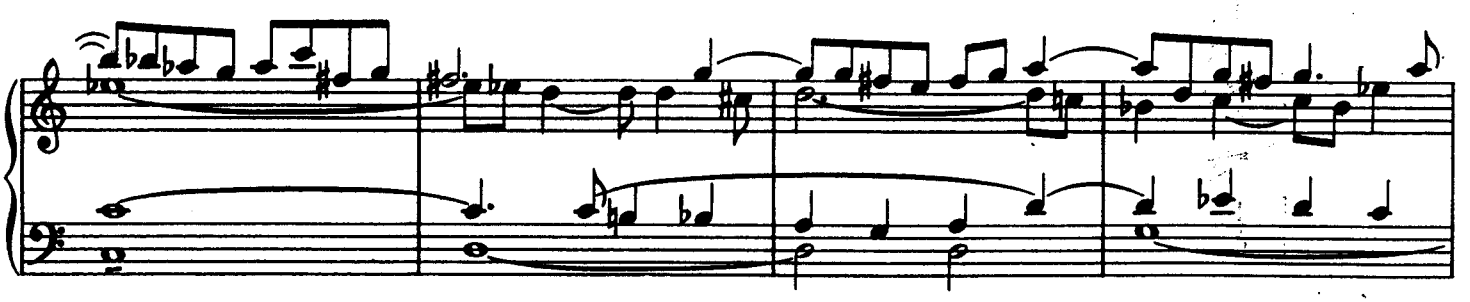


Più dolce

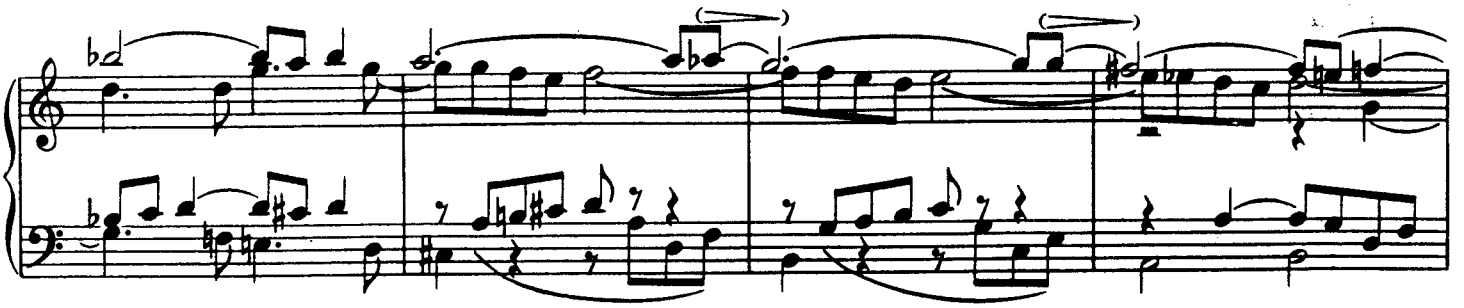


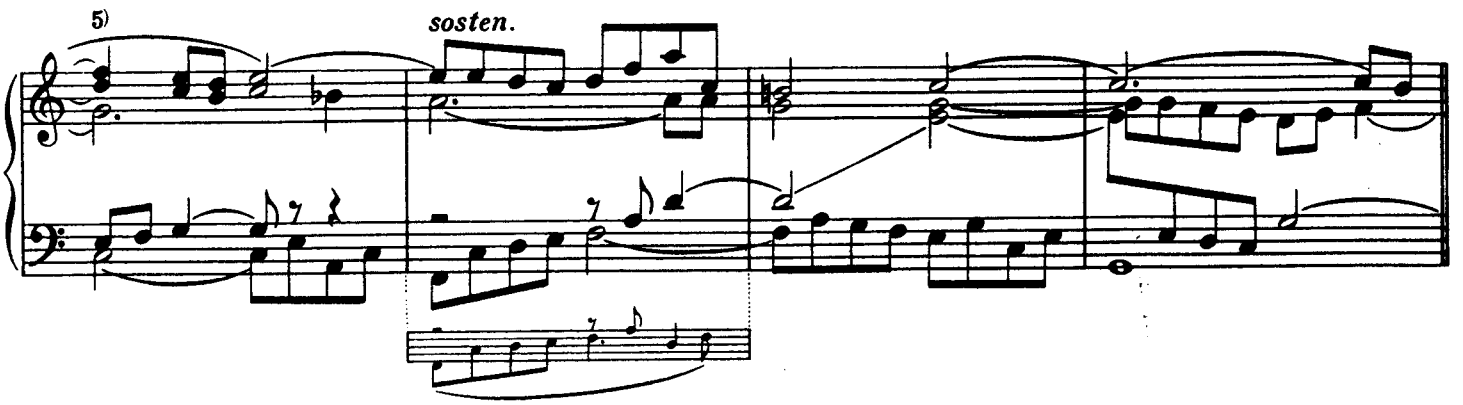
4)

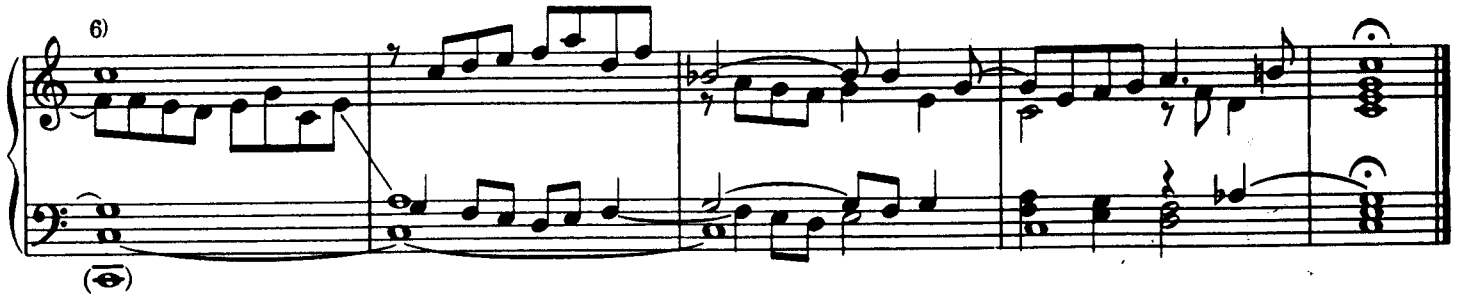




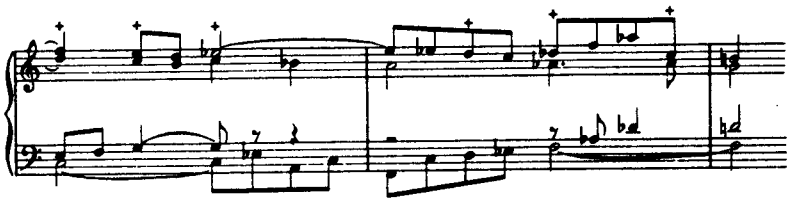
4) Die nun folgenden siebzehn Takte geben eine fast wörtliche Wiederholung des ersten Teils, in die höhere Quart versetzt.





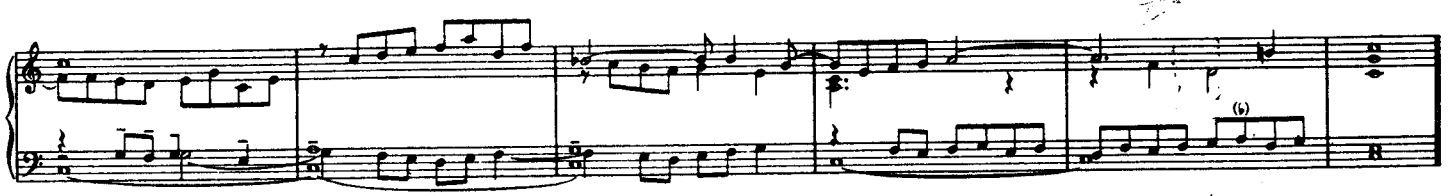


5) Bei diesem zurückführenden Satz ist im ersten Teil des Praeludiums die Chromatik des Soprans streng eingehalten; das wäre auch hier ohne Gewaltsamkeit durchführbar



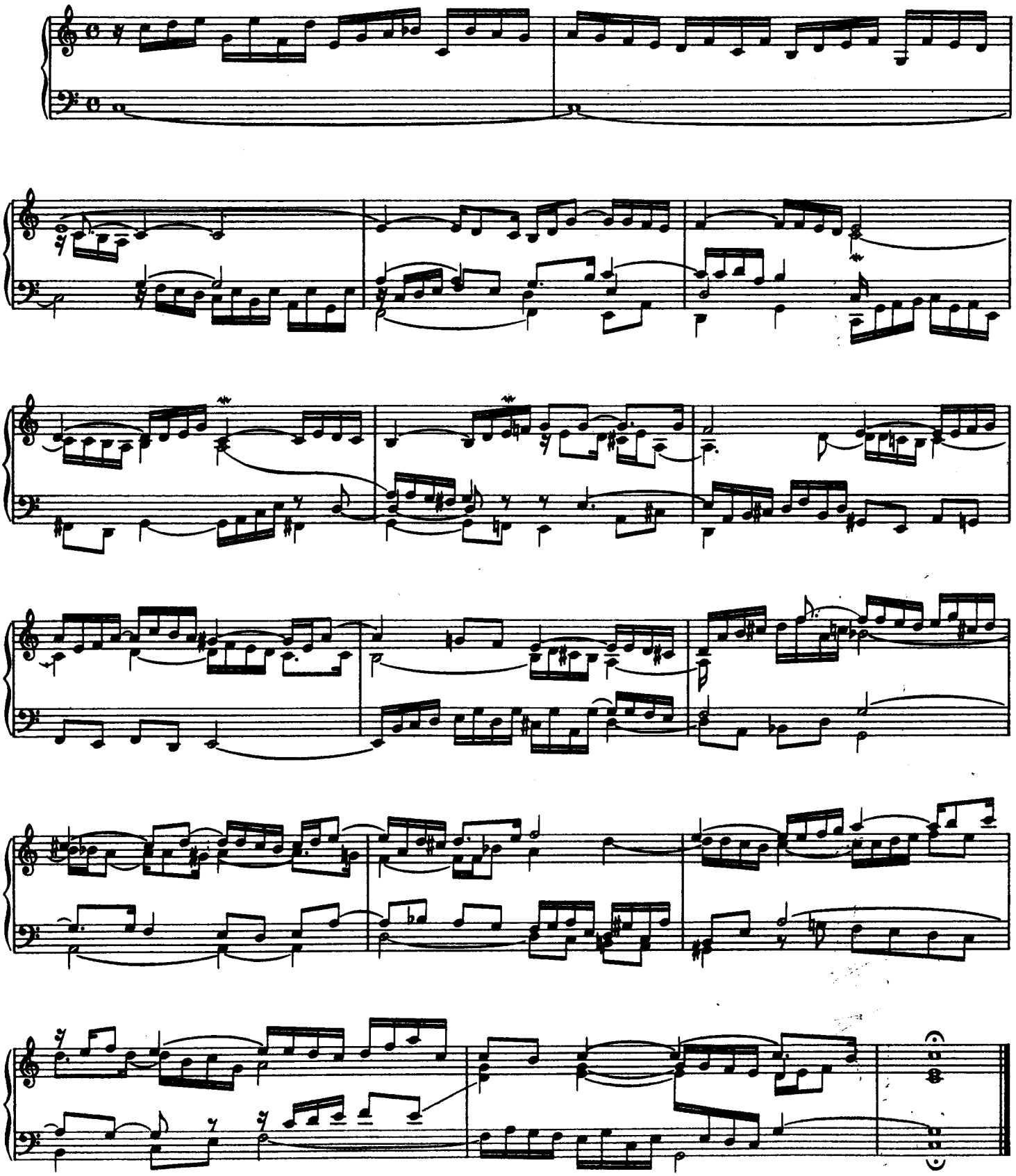
Die zufällige fünfte Stimme ist hier überflüssig; nicht so in der Coda.

6) Eine innere Beziehung des Praeludiums zur Fuge vermochte der Herausgeber nicht zu erkennen; es wäre denn in der Idee des Kontrastes. Ein äußerer Zusammenhang wäre hingegen mühelos herzustellen, wenn man in der Coda des Vorspiels das Fugenthema anklingen ließe



Kompositions-Studie

Das C-dur Praeludium nach J. P. Kellners Handschrift



FUGA I

a 3

♩ = 102-3

Allegro [1]

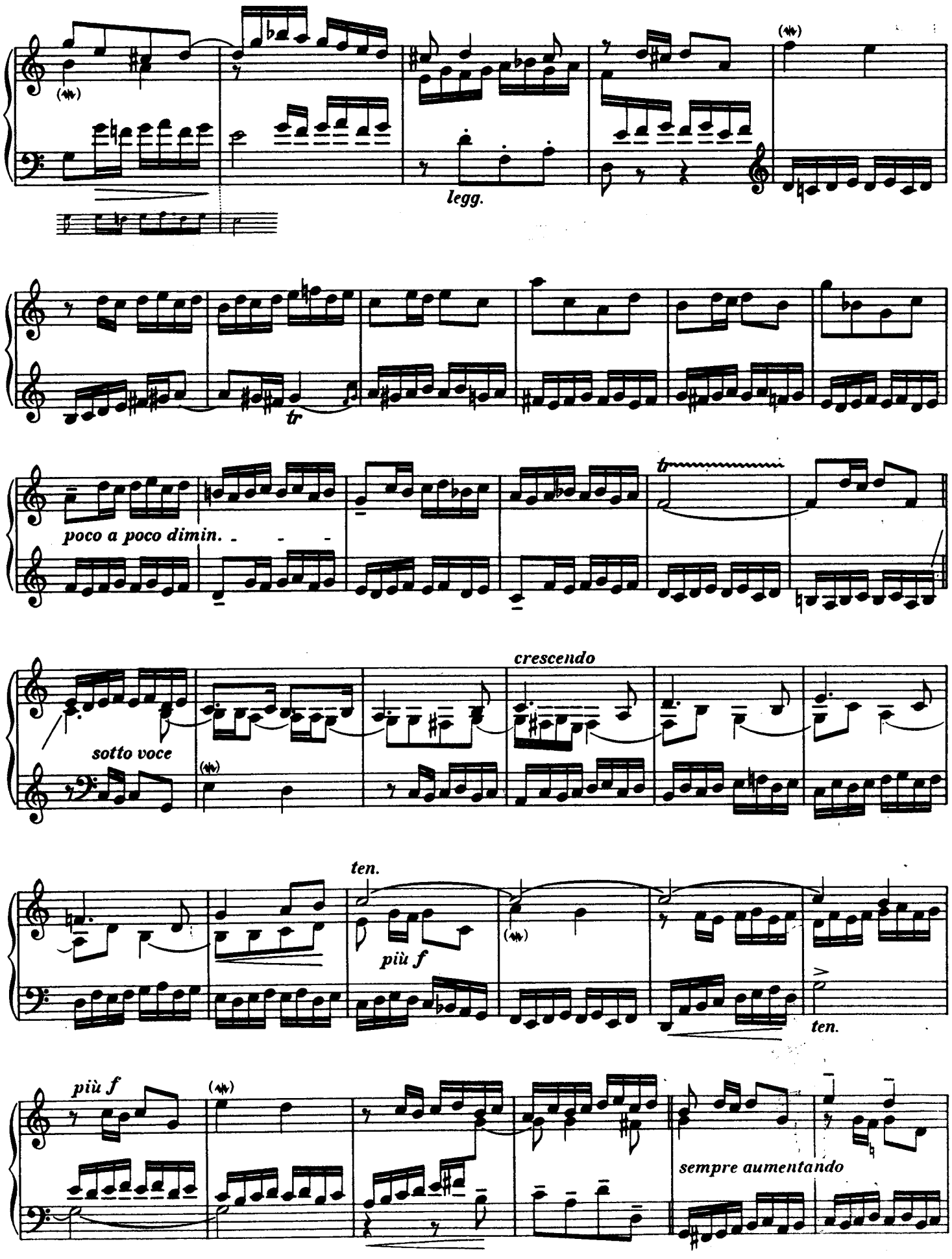
non legato, decisamente in tono e carattere

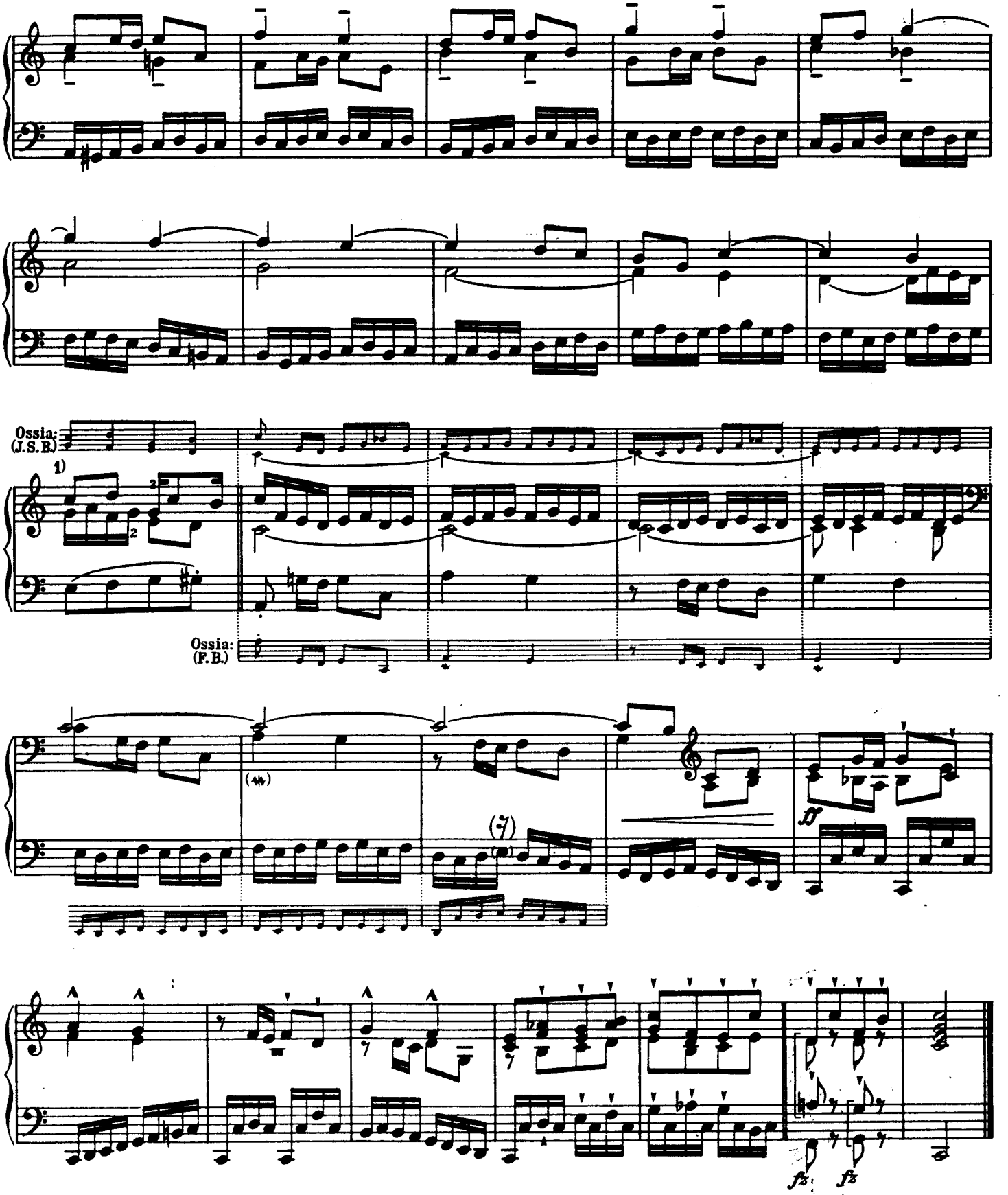
(tr)

2)

1) Das Tempo bewegt sich fast gleich dem des Praeludiums in unserer Aufzeichnung; doch ist die Gebärde hier entschiedener und frischer.

2) Der Sopran beschließt den ersten Teil, der Alt eröffnet zugleich den zweiten.


legg.
tr
poco a poco dimin.
tr
sotto voce
crescendo
ten.
più f
ten.
più f
sempre aumentando



1) Dieser Takt ist weder kontrapunktisch noch harmonisch, noch für die Struktur unentbehrlich. Dies tritt zu Tage, wenn man die beiden Nachbartakte aneinander schließt; geistreich ist der darauf folgende wandernde C-Orgelpunkt durch die drei Stimmen und zuletzt die allmähliche Auflösung der Fuge in Homophonie.

Der in Frage stehende Takt findet seine Erklärung darin, daß die Fuge ursprünglich mit dem darauf folgenden schloß.

PRAELUDIUM II

BWV 871

Allegro sciolto

1)

quasi forte e leggiero

più leggiero

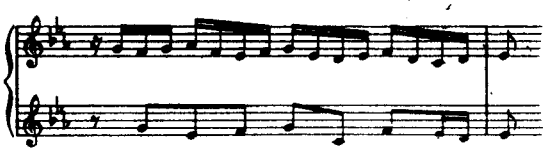
dolce

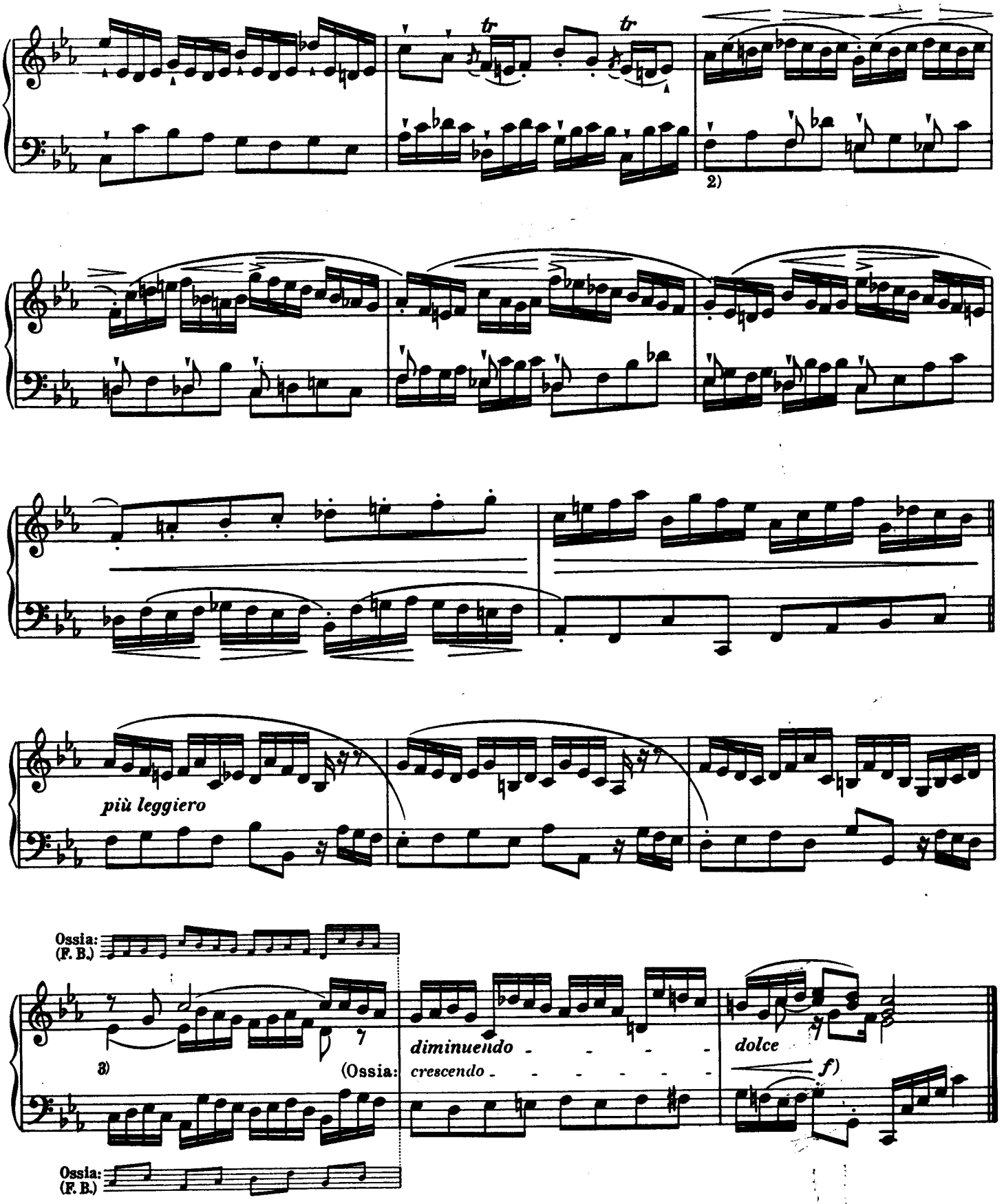
forte, leggiero

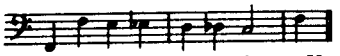
tr

tr

1) Hier ist der thematische Zusammenhang mit der Fuge offenbar: trotzdem hält ihn der Herausgeber für unbeabsichtigt; aber die beiden Motive sind aus demselben Geiste heraus geboren



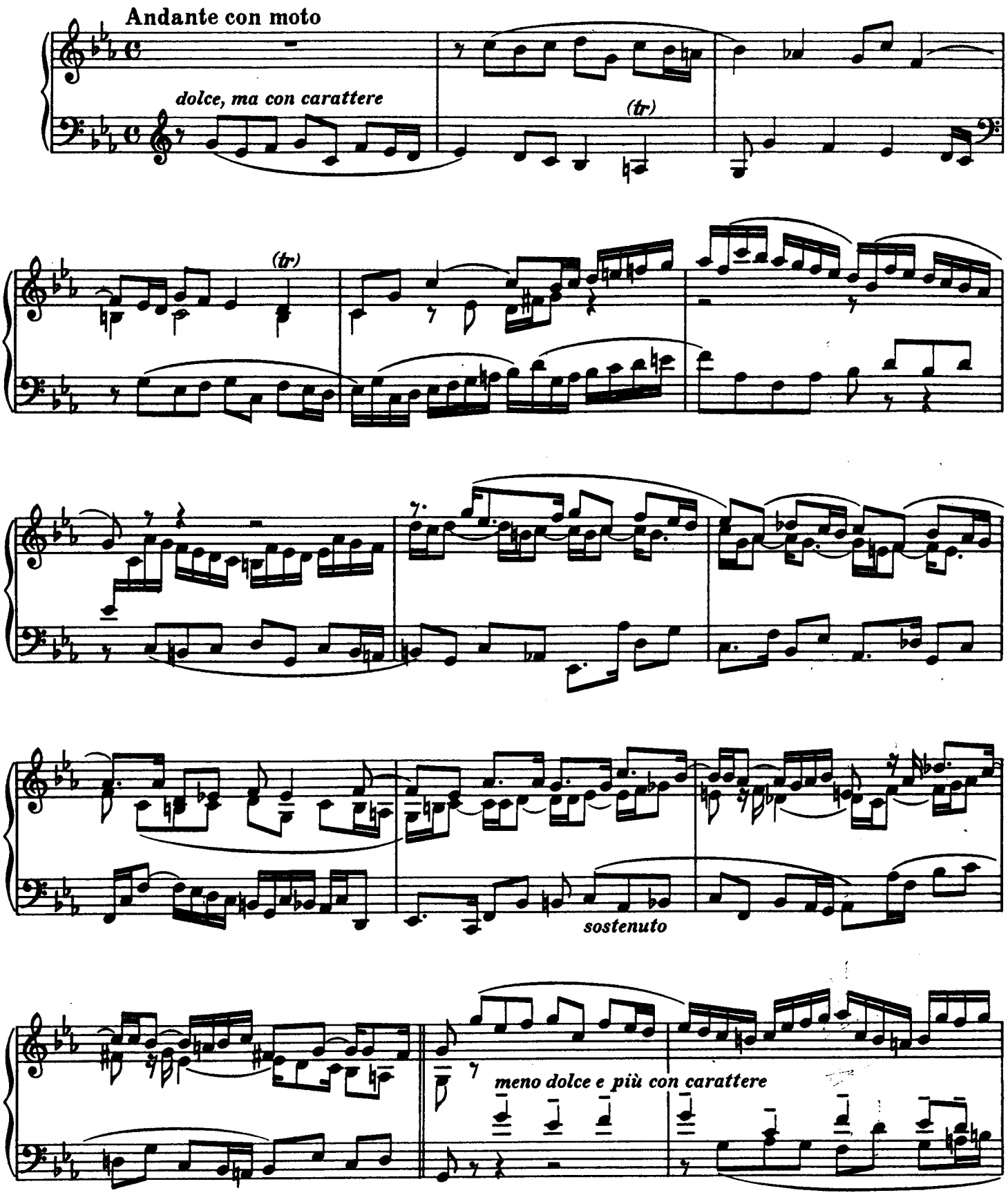


2) Eine bei Bach gern wiederkehrende Form der Baßführung  (vergleiche: Dreistimmige Inventionen, Capriccio in B dur, Goldberg-Variationen und die Anmerkungen zur cis moll-Fuge).

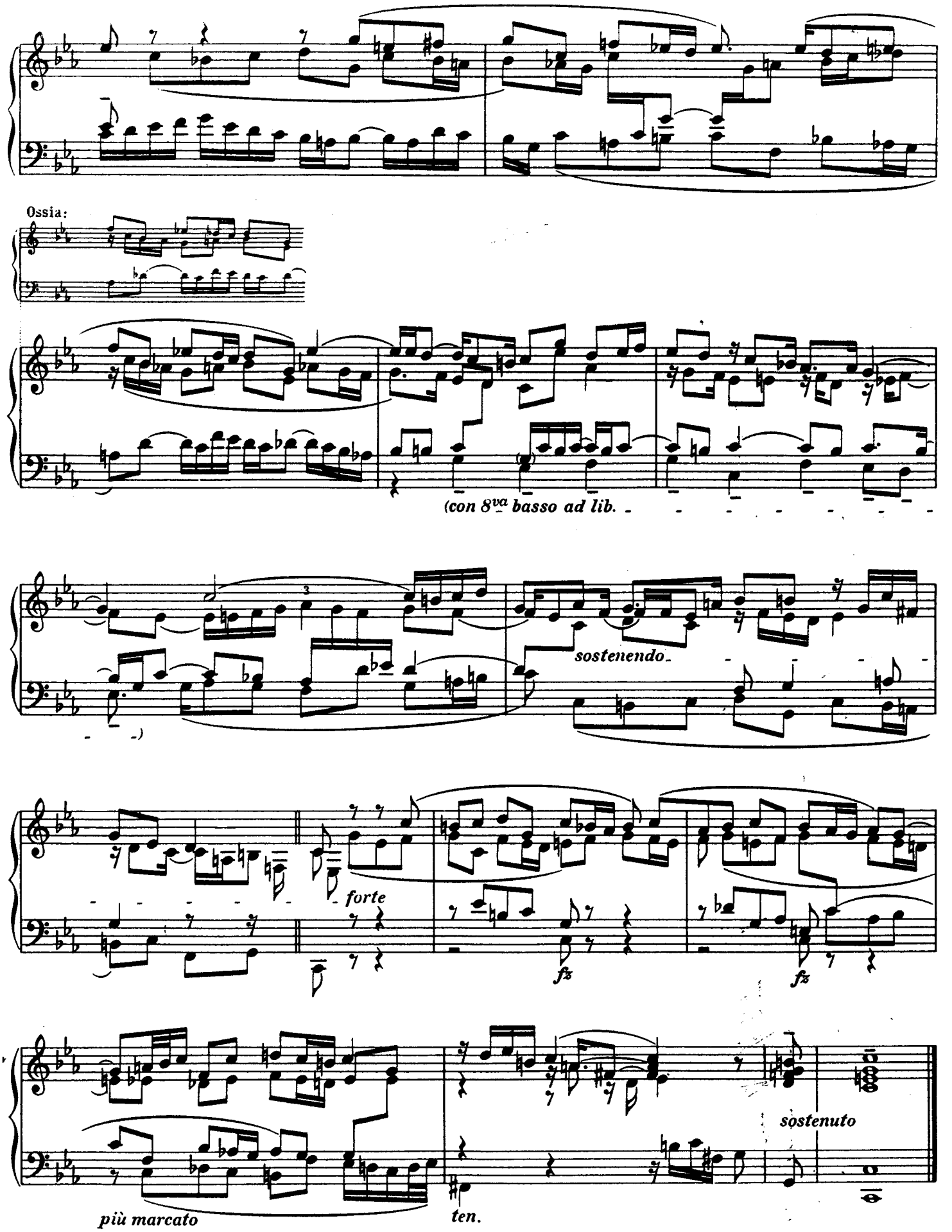
3) Die Form wäre zweistimmig reiner geblieben.

FUGA II

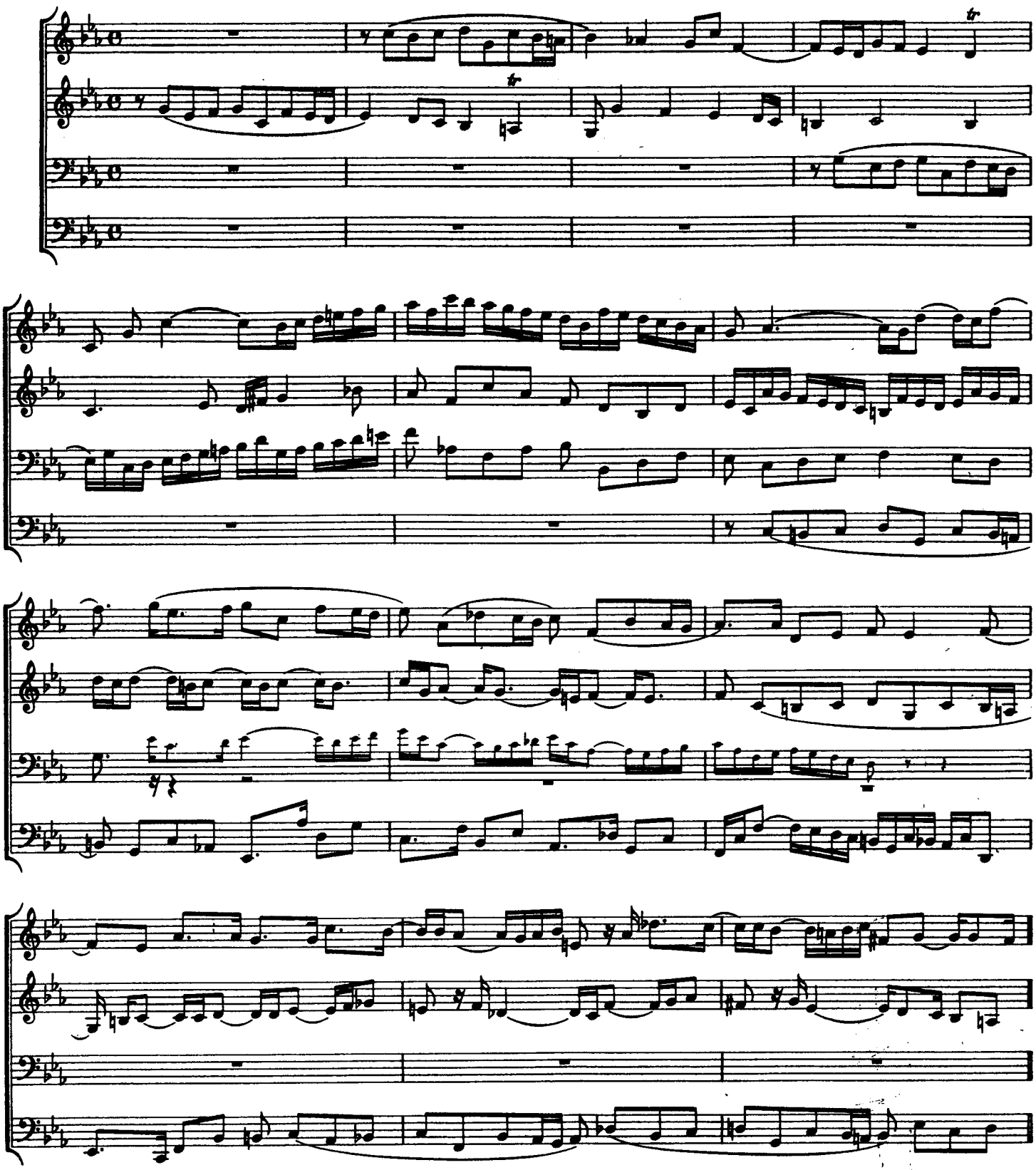
a 4[1)]



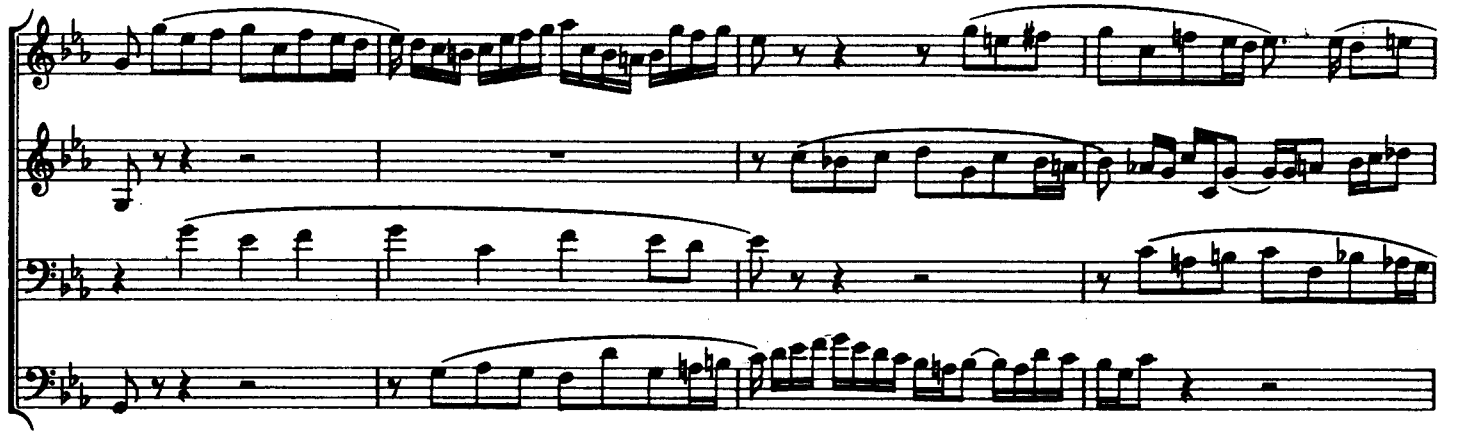
1) Die analytischen Ergebnisse bei Betrachtung dieser Fuge sind in der folgenden Kompositionsstudie niedergelegt.

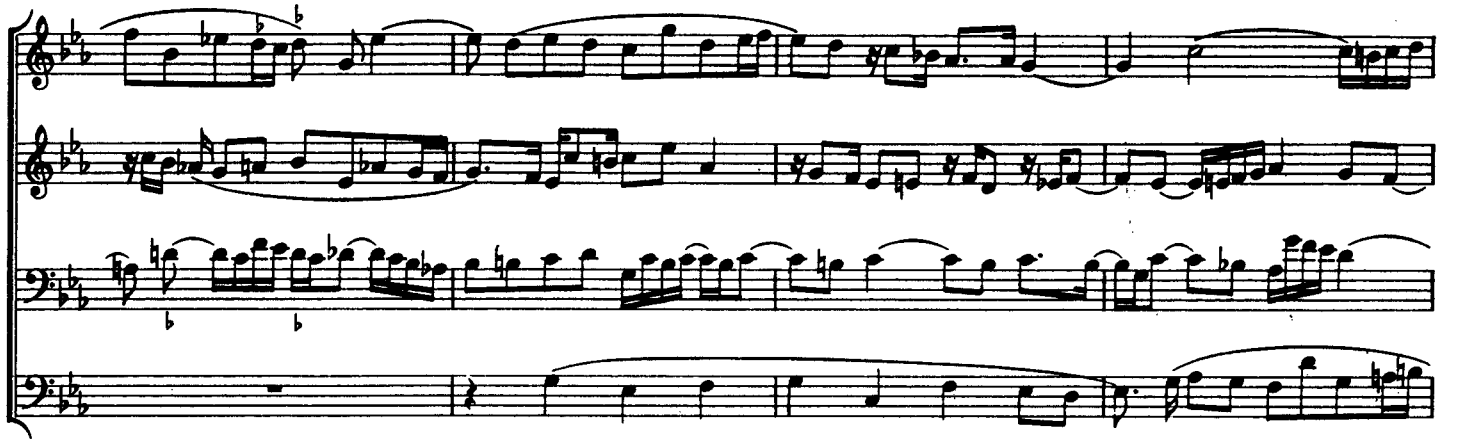

Ossia:
(con 8va basso ad lib.
sostenendo
forte
fz
fz
più marcato
ten.
sostenuto

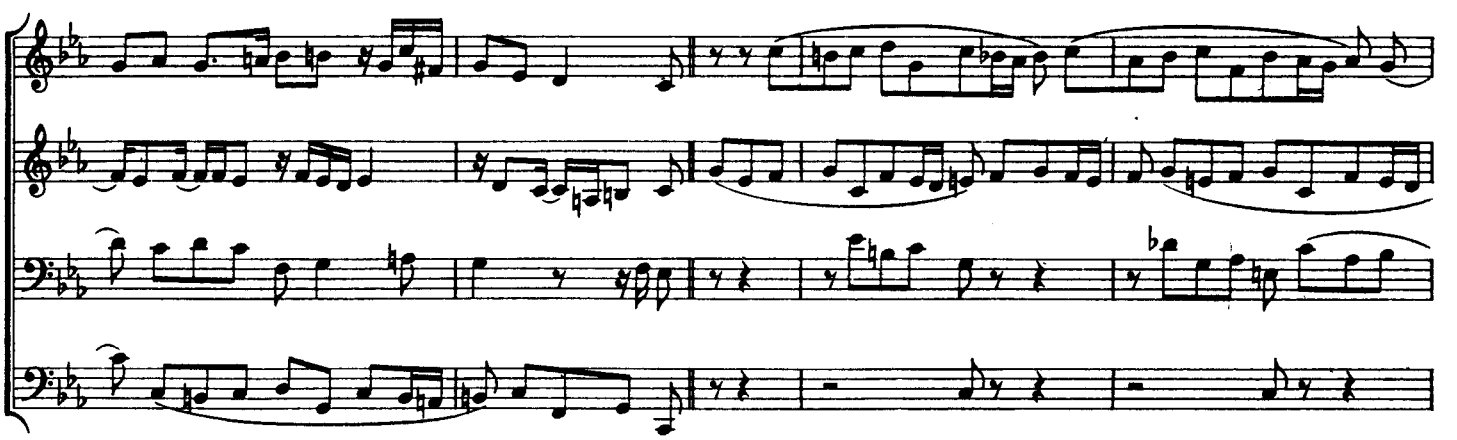
Kompositions-Studie[1)]

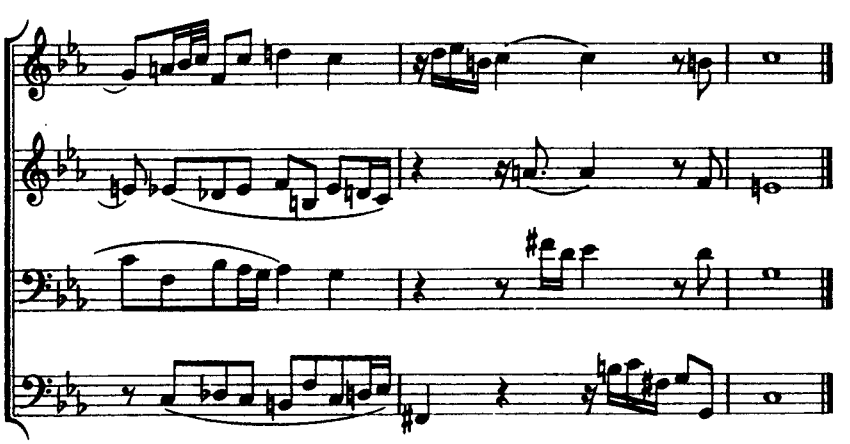


1) Die Kompositionsstudie will eine deutliche Darstellung aller thematischen Stimmen, häufig ihre Zurückführung auf den ursprünglichen Sinn sowie eine Vervollständigung der Vierstimmigkeit in der Exposition darlegen. Dadurch soll dem Studierenden die Bedeutung aller Einschränkungen und Umbildungen des Originals zum Bewußtsein gebracht werden. Das Thema ist überall durch Bögen kenntlich gemacht.

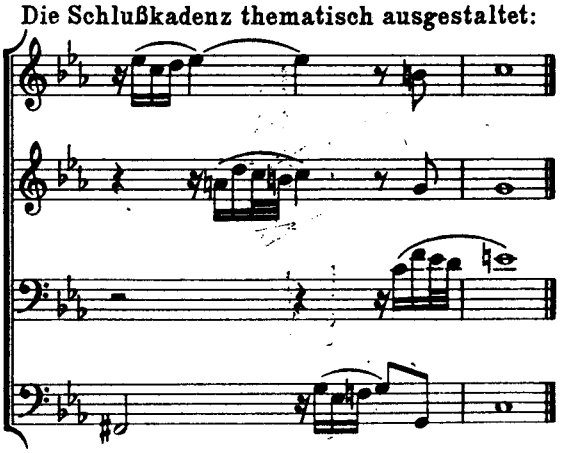








Die Schlußkadenz thematisch ausgestaltet:



PRAELUDIUM III

BWV 872

Andantino calmo

Ritmo di 3 battute

dolce

Ossia:

simile

Ossia:

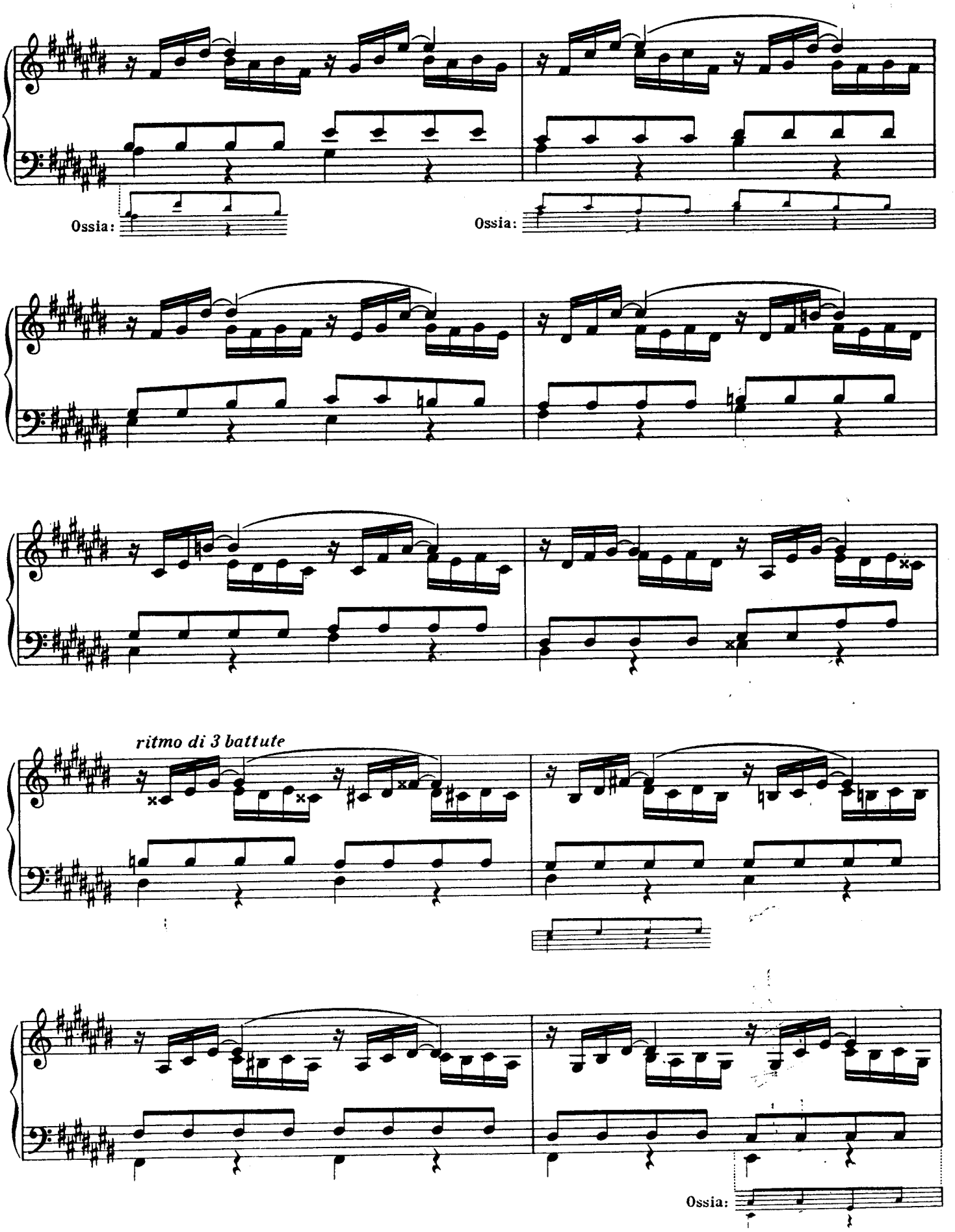
1)

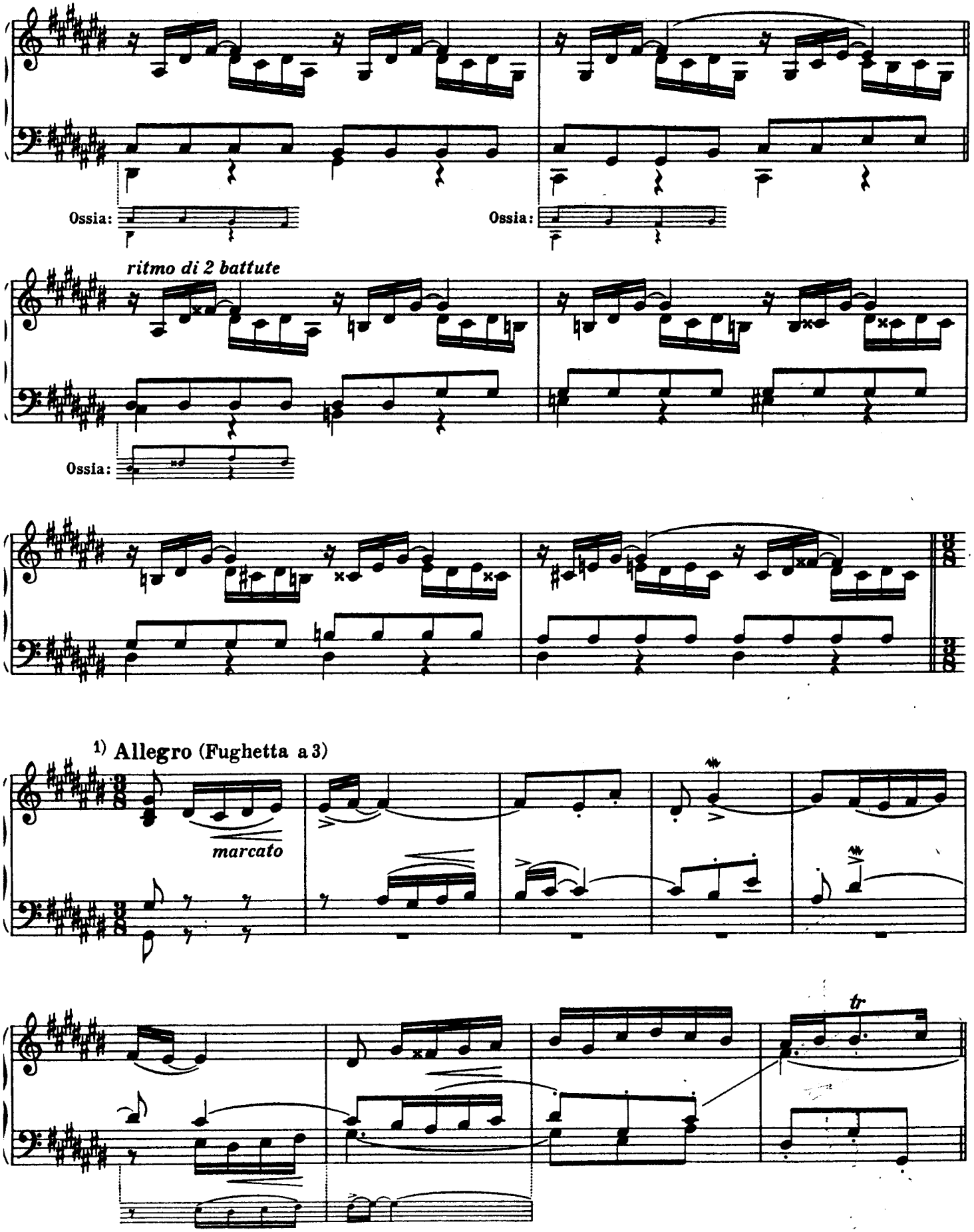
Ossia:

ritmo di 2 battute

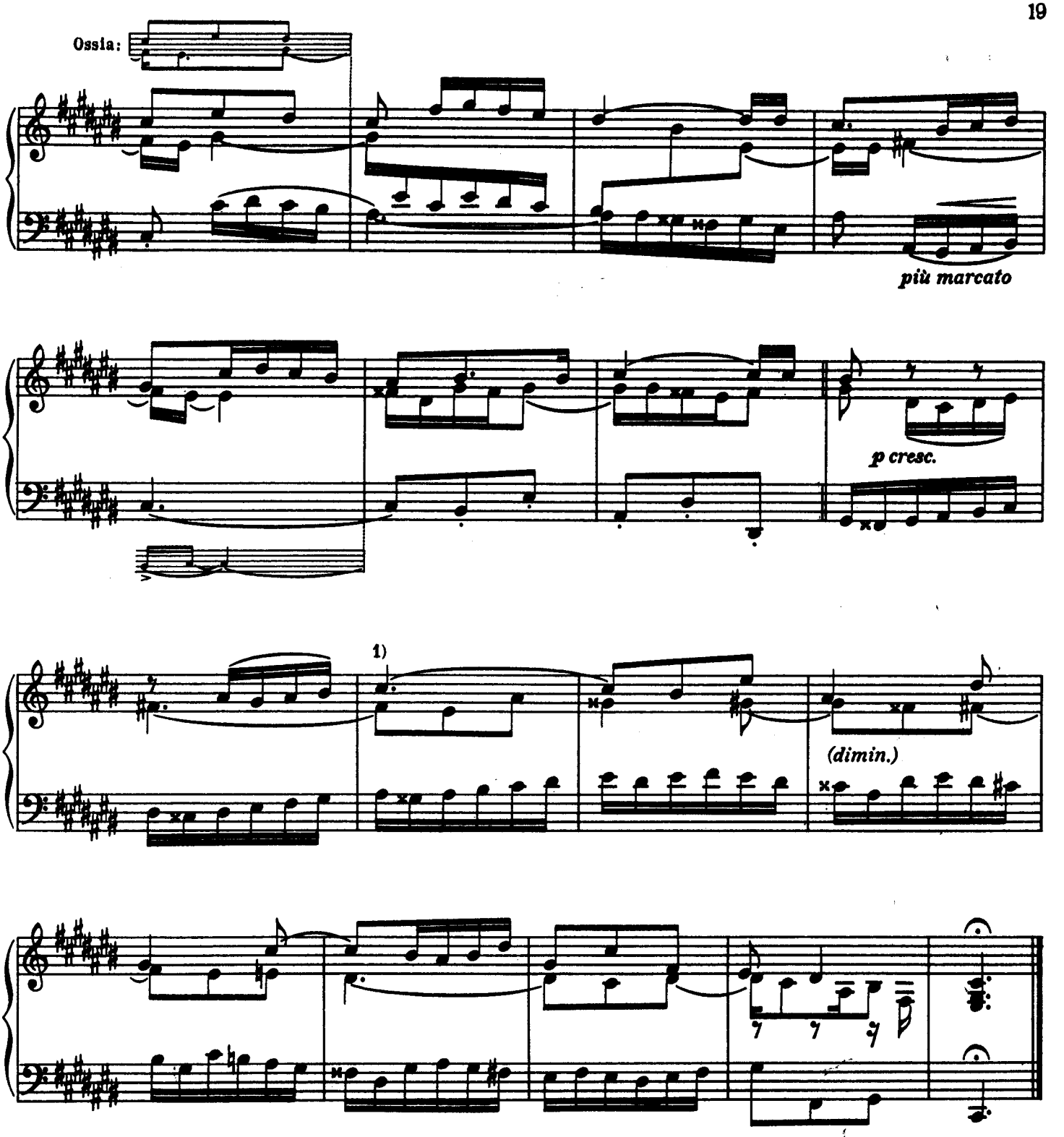
Ossia:

1) Ausführung: ebenso bei allen in der gleichen Weise bezeichneten Stellen.

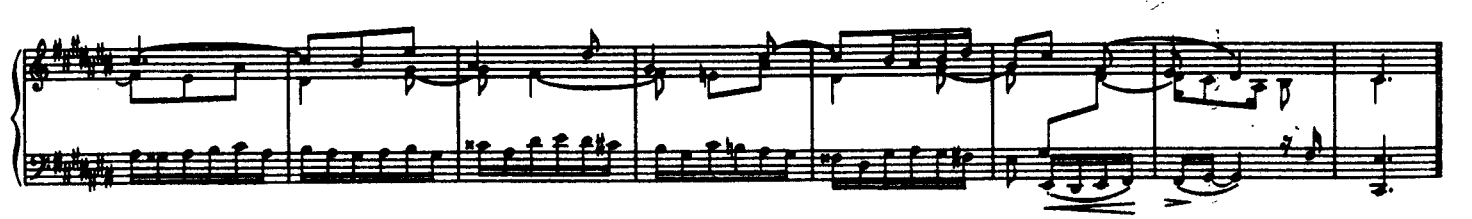

Ossia:
Ossia:
ritmo di 3 battute
Ossia:



1) Die Angabe des Tempos ist von Bach



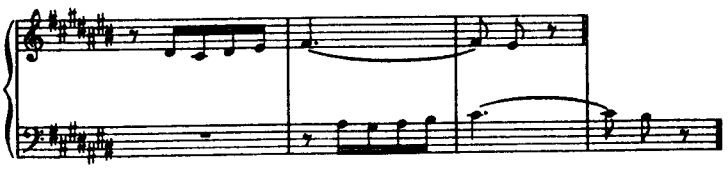
1) Wir versuchen die thematische Idee, deren treuere Gestaltung zugunsten der chromatischen Melodieführung aufgegeben ist, zu rekonstruieren und gewinnen in dem folgenden Beispiel eine Fassung, die zwischen der älteren Version und dem Haupttext die Mitte einnimmt



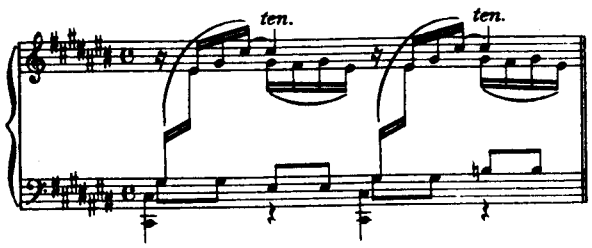
Anmerkungen

Dies Praeludium besteht aus einem ersten Abschnitt von zweimal drei Takten, einem zweiten von viermal zwei und wieder zweimal drei Takten und einer Gruppe von vier weiteren Takten, die zur Fughette führen. Die Fughette, dreiteilig gestaltet, setzt sich zusammen aus neun, sieben und zehn Takten: Exposition, Durchführung und Coda en miniature. Die melodische Linie, die aus den obersten Noten des Soprans am Ende des ersten und des zweiten Teils des Vorspiels sich ergibt

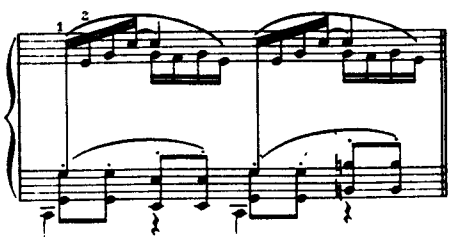
gibt die Veranlassung zum Fughetten-Thema; eine verborgene Beziehung, die man nicht verkennen sollte.



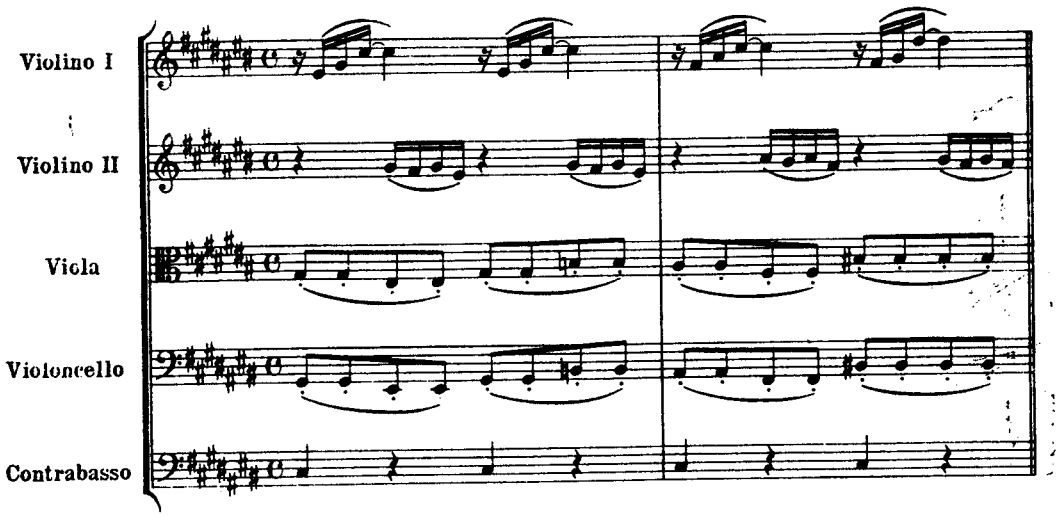
Zur Hebung des Klanges wäre die Verdoppelung des Basses



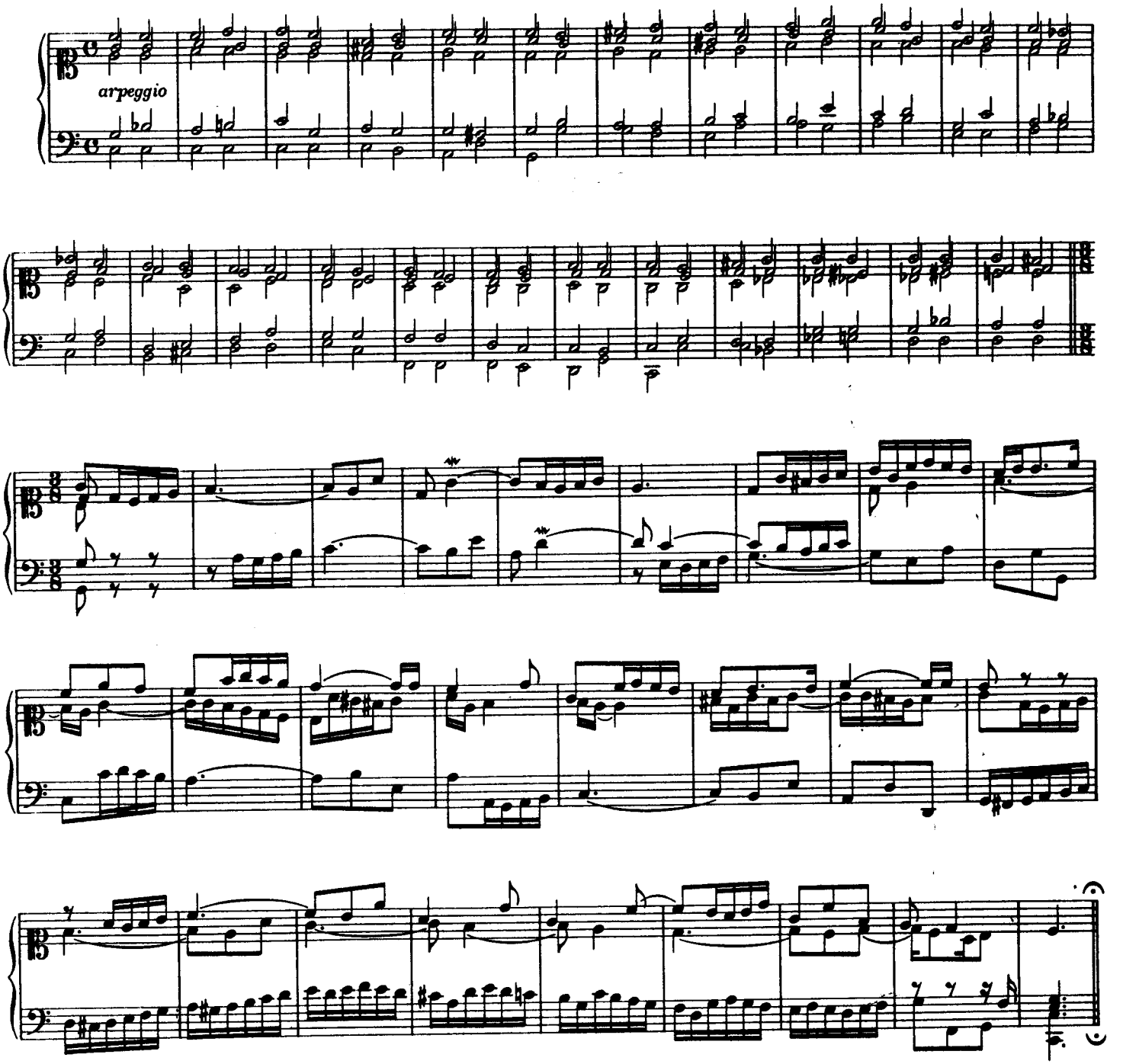
oder der Mittelstimme von guter Wirkung



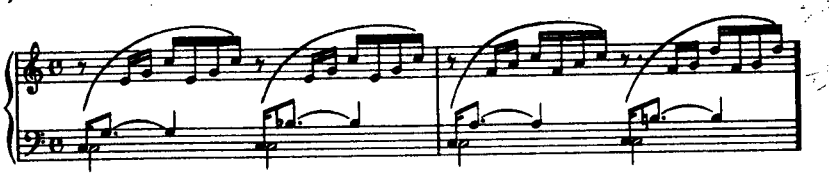
wobei man allerdings die weiche Tongebung der Violen und Violoncelle in einem Streichquintettsatz sich zu vergegenwärtigen hätte.



Ältere Gestalt des Cis-dur-Praeludiums

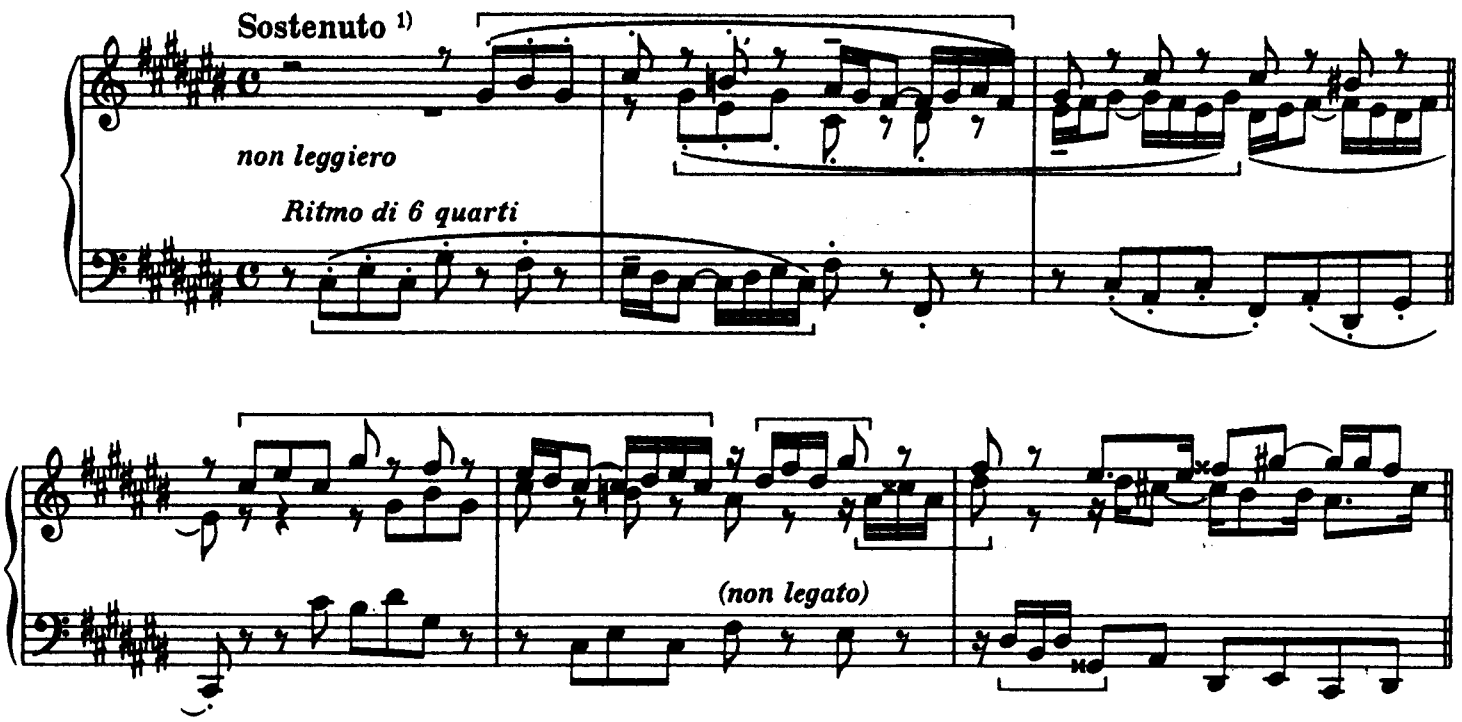


Tonart und Anlage gemahnen an das erste Praeludium des ersten Teils. Es läge recht nahe, das vorgeschriebene *Arpeggio* so auszugestalten, daß die Ähnlichkeit vollkommen würde



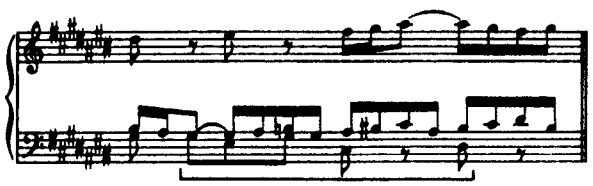
Aus der unbefangenen Transposition nach *Cis* ist zu entnehmen, daß Bach den Unterschied im Charakter der Tonarten mit der Einführung der temperierten Stimmung für aufgehoben hielt; ein Grundsatz, der späterhin durch unkluge Deutelei (namentlich an Beethoven) wieder wankend wurde.

FUGA III
a 3

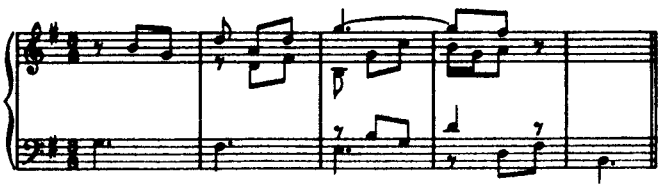


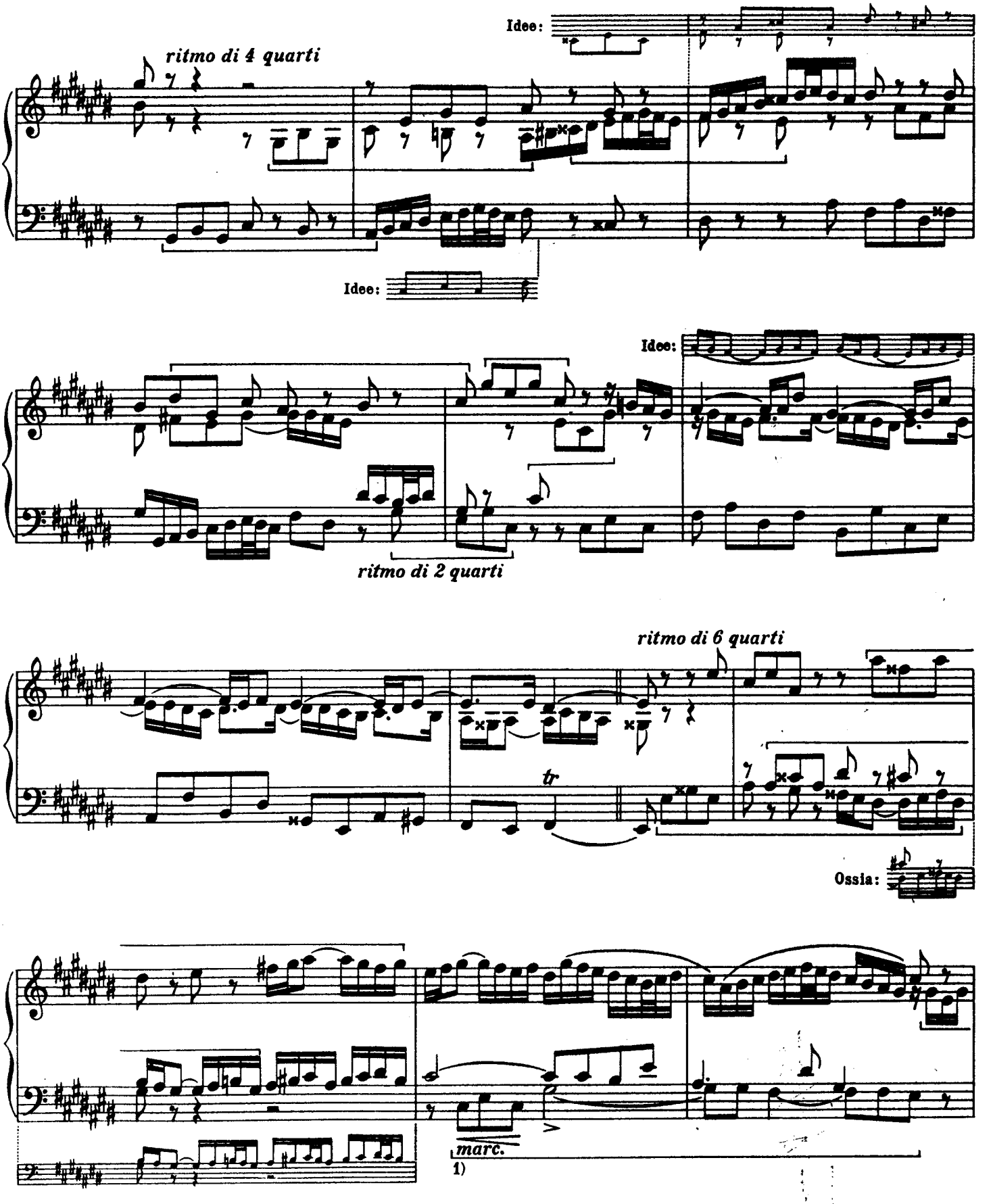
1) Die Zweiunddreißigstel-Figuren, die allmählich dichter auftauchen, dürfen keine Überhastung erleiden; das Zeitmaß hat sich ihnen anzupassen.

Akkordische Intervalle lassen sich ad infinitum durch- und engführen, ohne Hindernis und ohne besonderen Reiz. Trompetensignale achtstimmig zu setzen, fordert geringe Satzkunst. Um so überraschender ist, welche Vorteile Bach aus dem ersten Gliede des Themas zu ziehen weiß. Obwohl dieses erste Glied unbestreitbar die Hauptfigur des Stückes ist, so besteht das Thema, genau gesehen, aus mindestens sechs Vierteln, und nur die verfrühten Einsätze von Sopran und Alt bewirken, daß die Fortsetzung des Themas für das Ohr zurücktritt. Denn die Exposition baut sich bereits auf einer Engführung in der geraden und der Gegenbewegung auf, sodaß die kontrapunktischen Möglichkeiten bereits in den ersten zweieinhalb Takten erschöpft scheinen. Doch der Meister steigert unaufhaltsam, und zwar zunächst durch die Rhythmik. Er bringt den Comes um zwei Viertelwerte gekürzt, darauf den Dux auf ein Drittel des Umfangs reduziert in dreistimmigen Nachahmungen. Ferner eine vollständige Inversio der Exposition in der Parallel-(Moll)-Tonart. Weiterhin die Verkleinerung und endlich die Vergrößerung von dem ersten Gliede des Themas. Im sechzehnten Takt wäre eine Nachahmung in der pausierenden Stimme noch möglich gewesen:

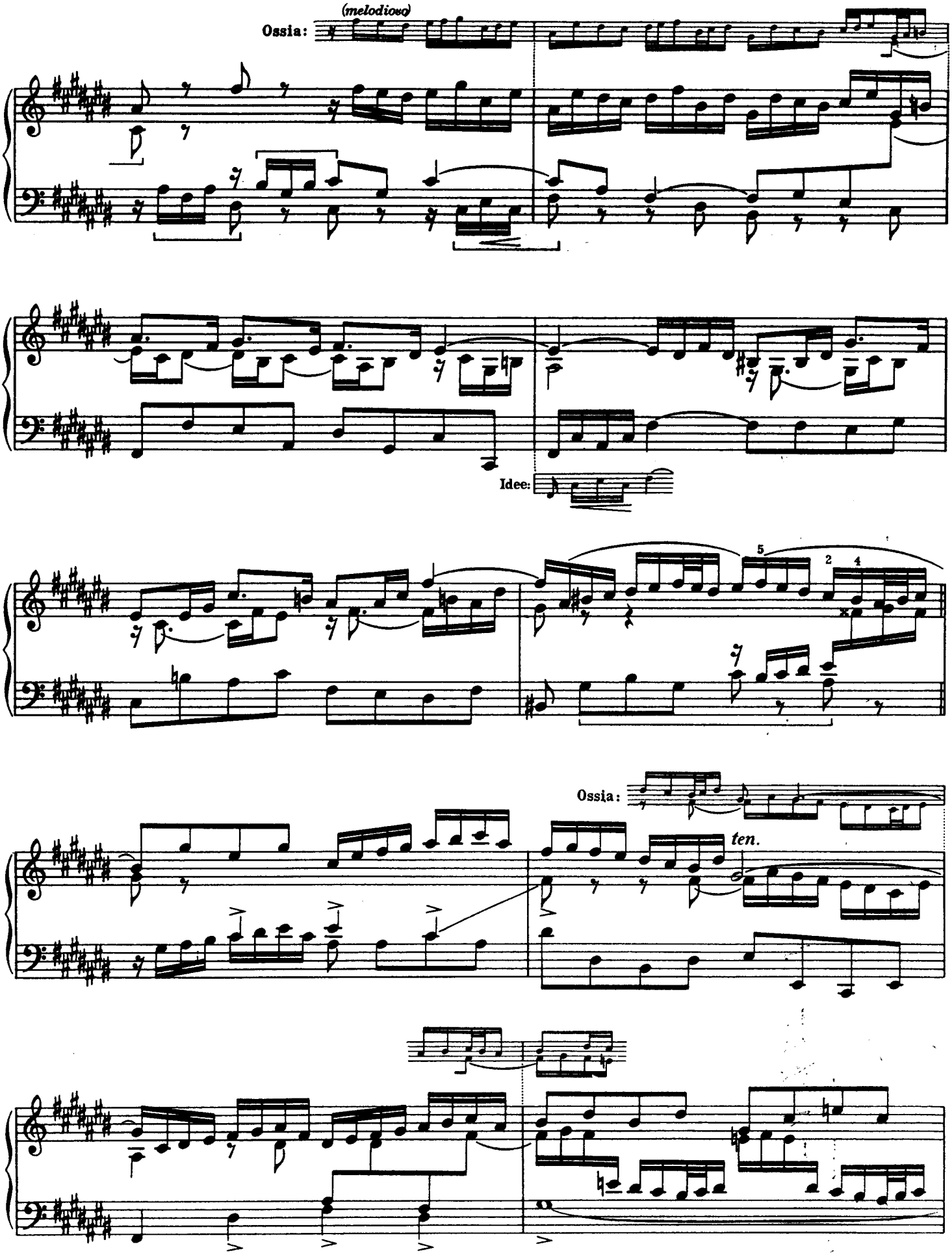


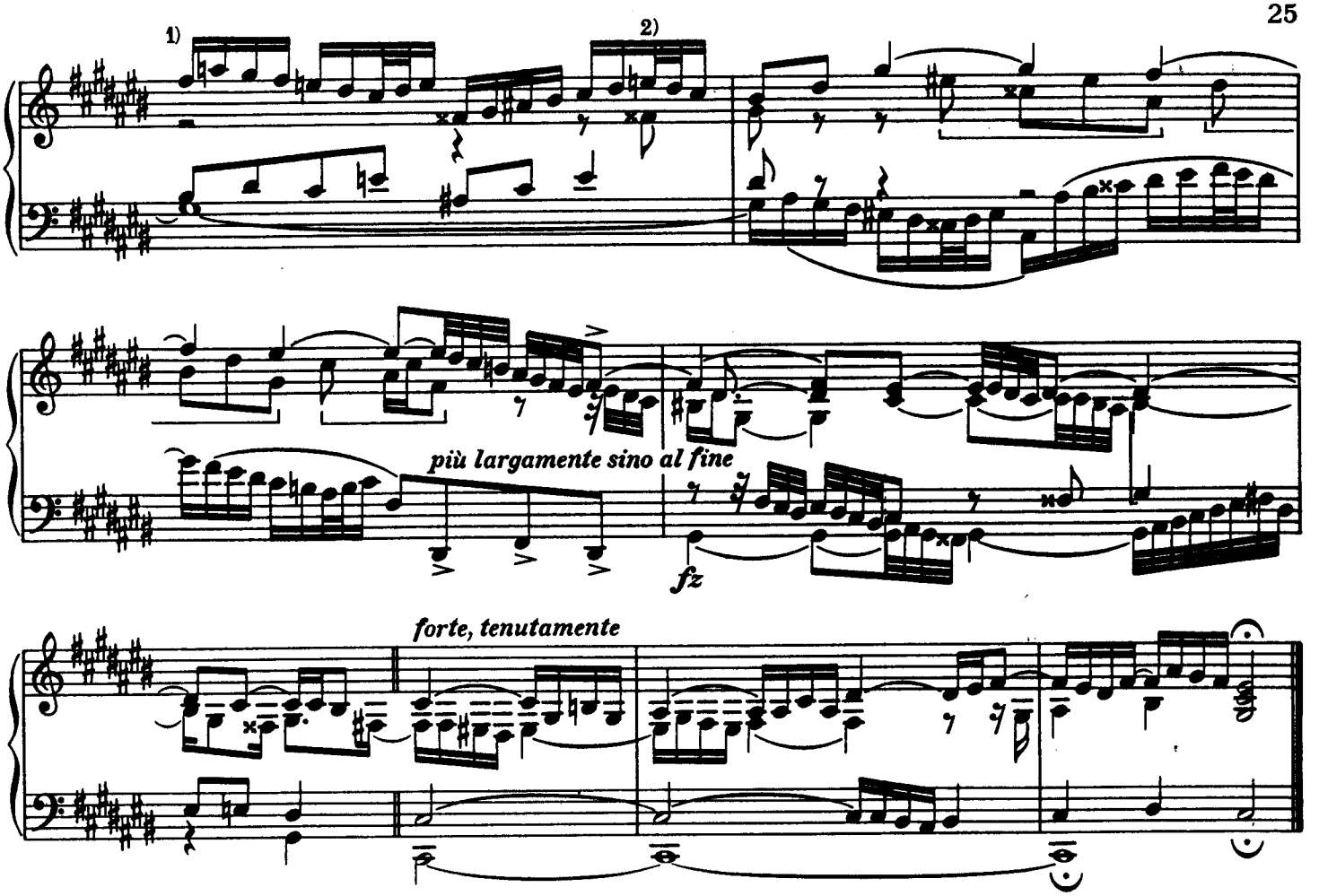
Eine Andeutung dieses Satzes ist zu finden in den Dreißig Veränderungen (Goldberg-Variationen), wo die vierte Variation folgendermaßen lautet:





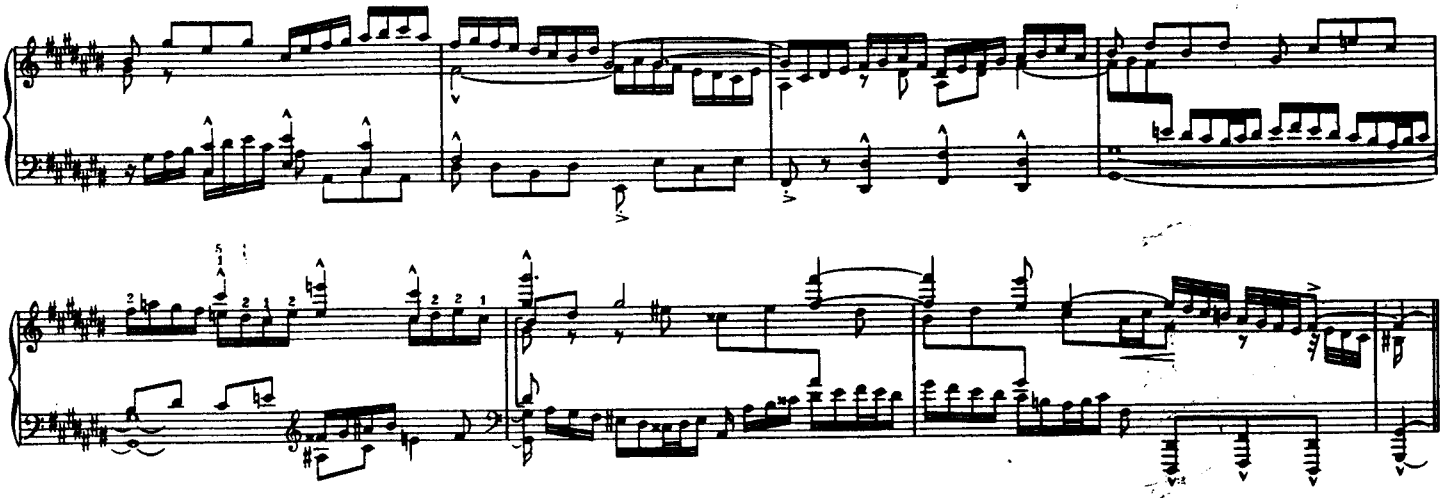
1) Zur Frage der thematischen Varianten vergleiche man die Anmerkungen zur E dur-Fuge.


(melodioso)
Ossia:
Idee:
5
2
4
Ossia:
ten.

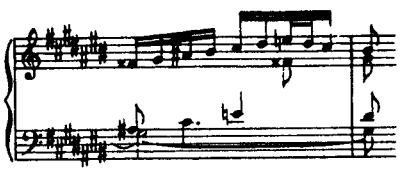


1) Der Sopran ist zwar die Vergrößerung des Subjektes schuldig geblieben, doch ist diese durch das Geschäftige der Figuration hindurch vernehmbar

Konzertmäßig wiedergegeben würde die Episode der Augmentation etwa folgendes Aussehen gewinnen



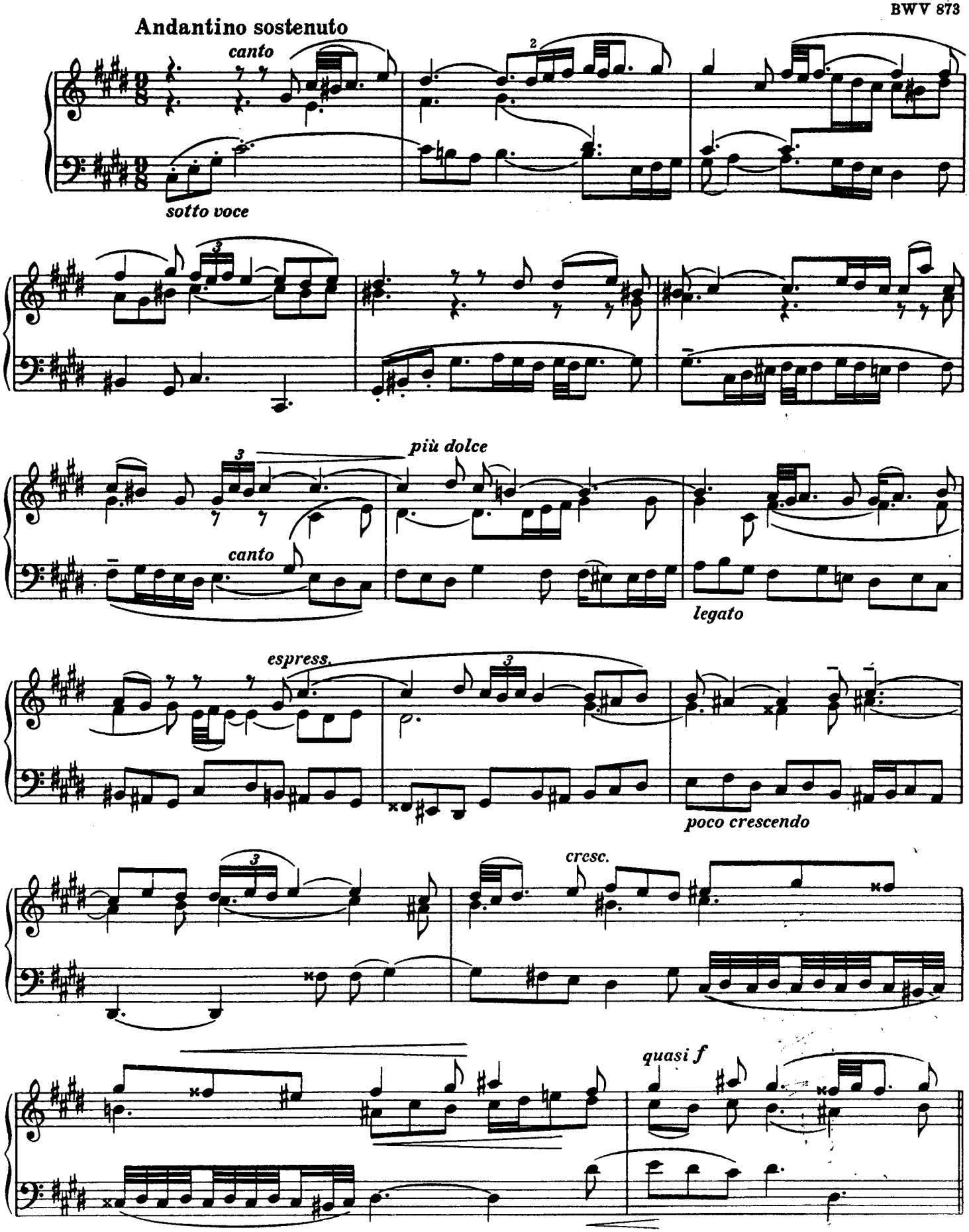
2) Dieses und das folgende Achtel sind vierstimmig gesetzt; mehrstimmig noch bei Bischoff, woselbst diese Stelle so erscheint

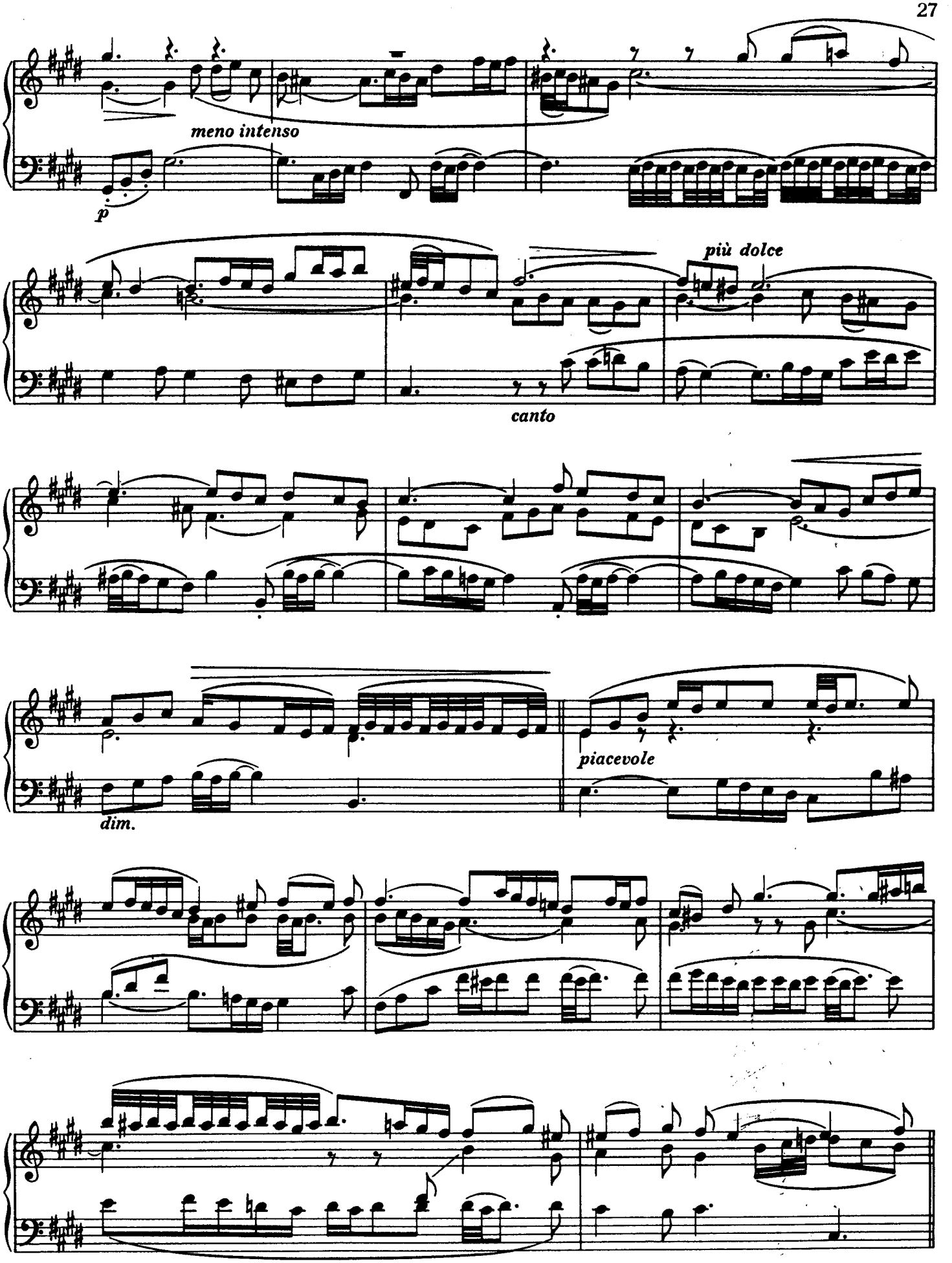


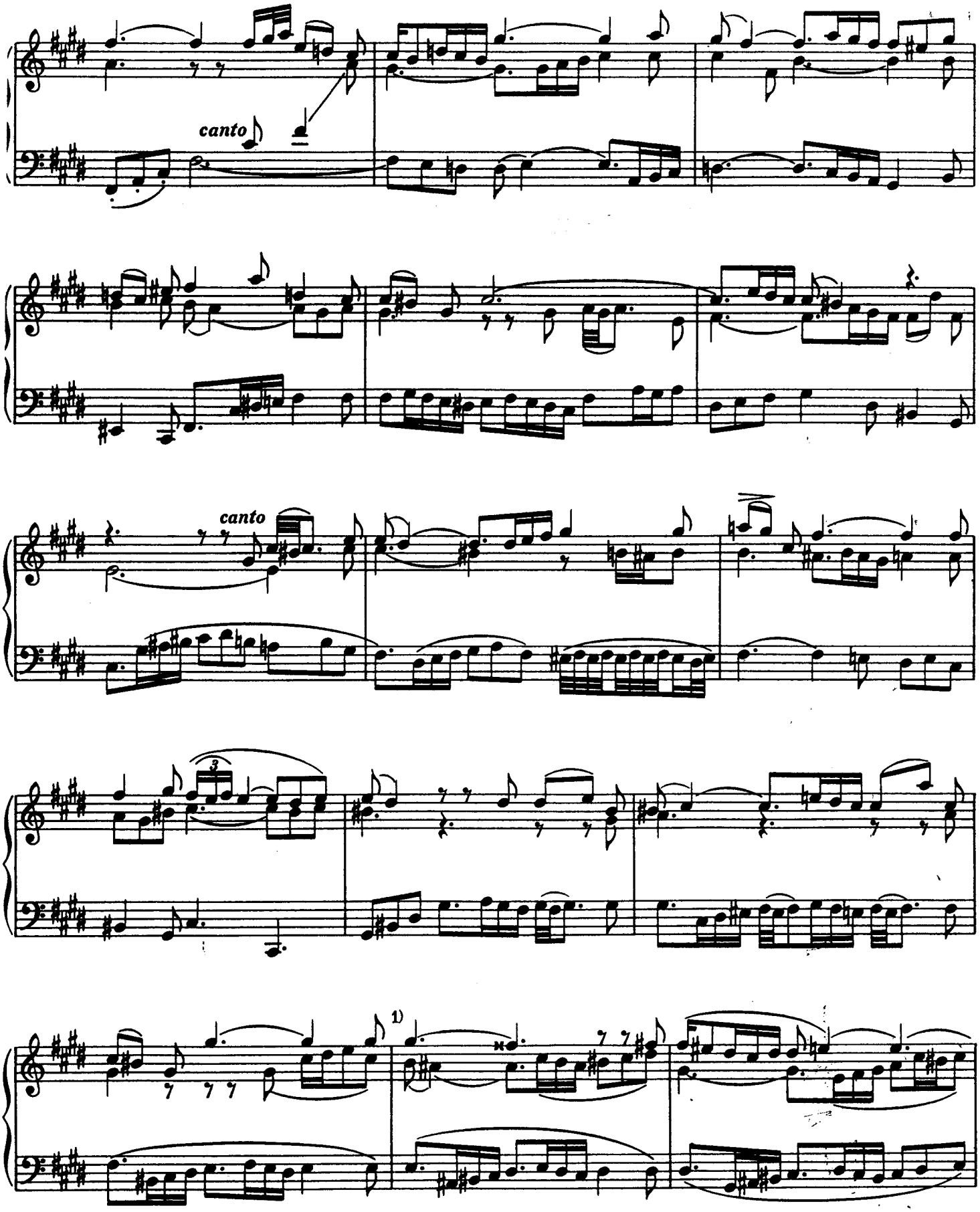
Die beiden Orgelpunkte in den letzten vier Takten überschreiten ebenfalls die regelrechte Dreistimmigkeit. Der Orgelpunktton im Baß stellt sich bei Bach häufig als überzählige freie Stimme ein.

PRAELUDIUM IV

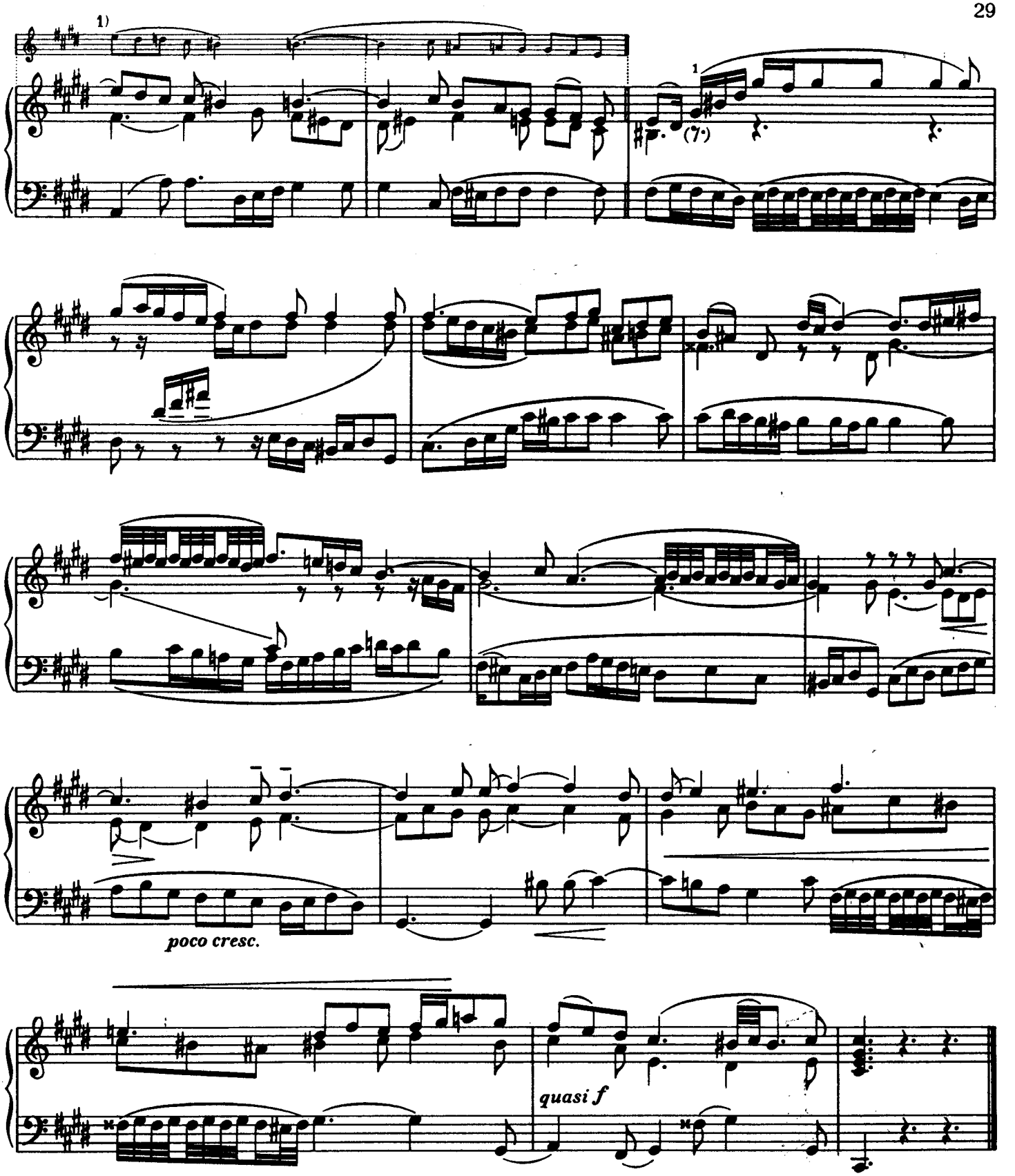
BWV 873




meno intenso
p
più dolce
canto
dim.
piacevole

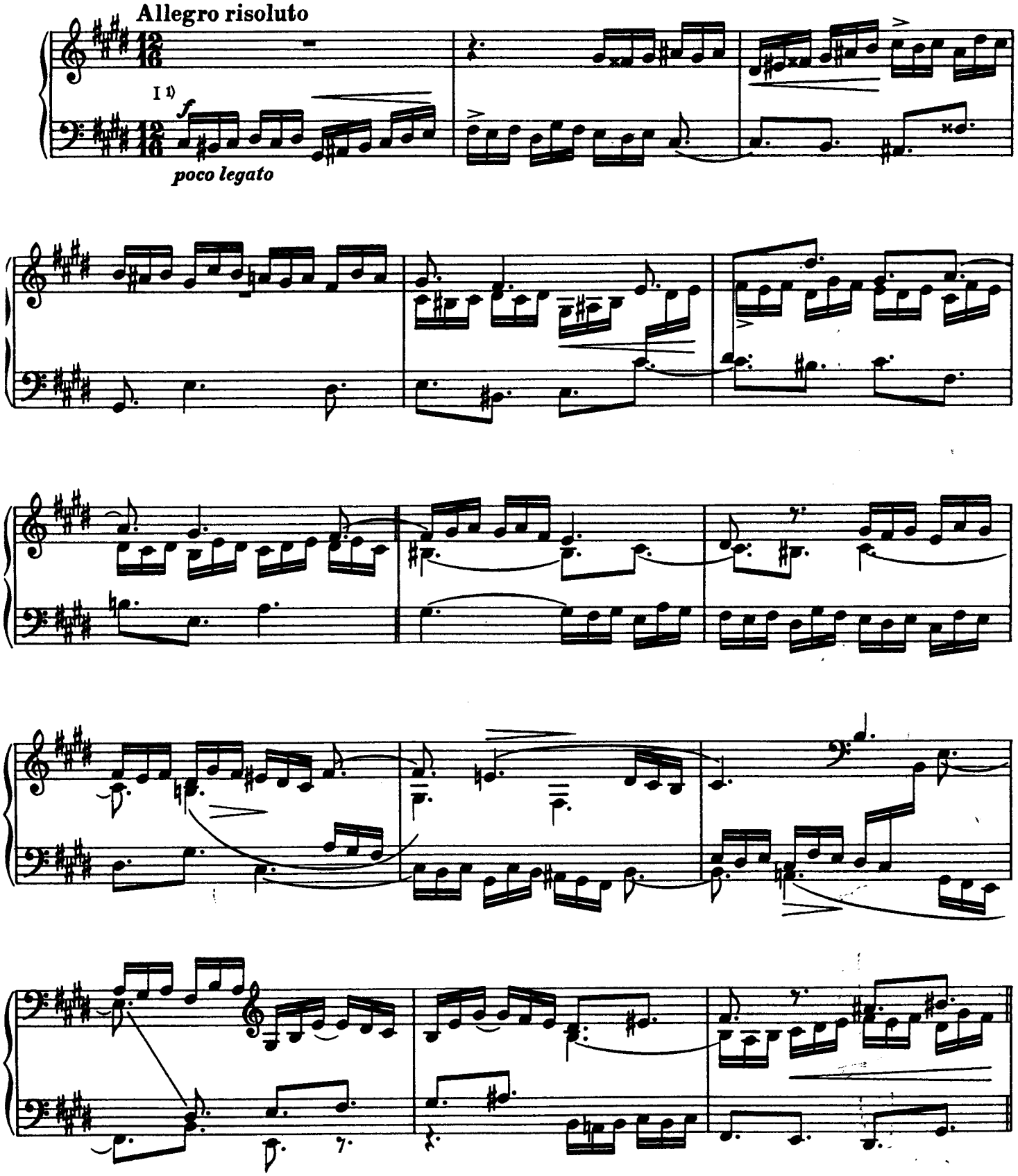


1) Bezüglich der absteigenden Chromatik in der Oberstimme vergleiche das erste Praeludium und das NB. zur folgenden Fuge.

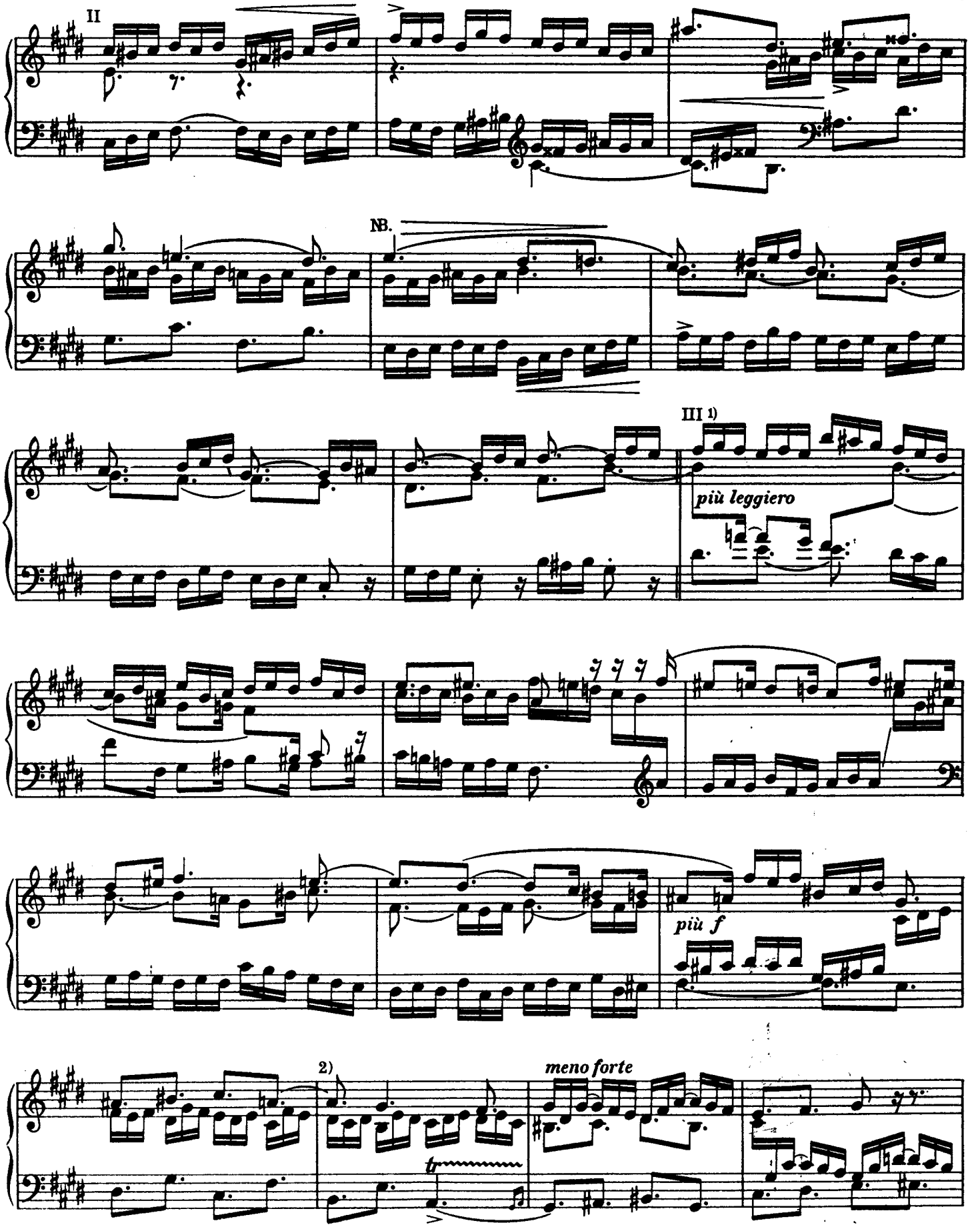


Anfänglich ein Zwiegesang über einem obligat geführten Baß, gestaltet sich das Praeludium vom zweiten Teil an zu einem Trio, bei dem der Baß stellenweise zur leitenden Stimme wird. Die Verzweigung der drei Stimmen ist auserlesen kunstreich und schön. Das Original, reich an Verzierungsnoten, wurde hier mit Bedacht auf die richtige Ausführung der Ausschmückungen ausgeschrieben. Die Einteilung des Stückes in drei Abschnitte stammt vom Herausgeber; der mittlere von ihnen bringt die Durchführung zweier neuer Motive; der dritte Teil faßt die beiden ersten zusammen, in kontrapunktischer und harmonischer Umkehrung.

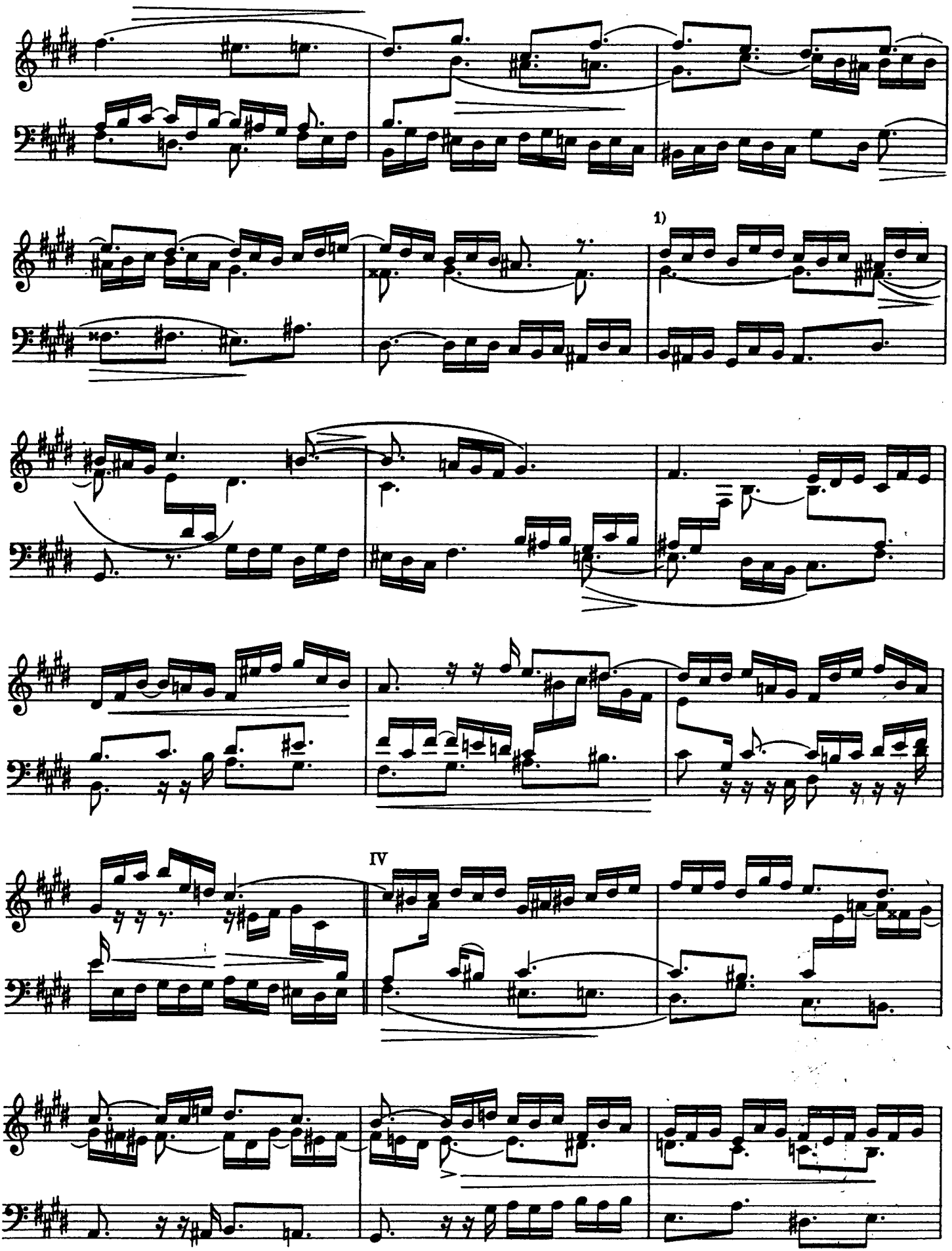
FUGA IV
a 3



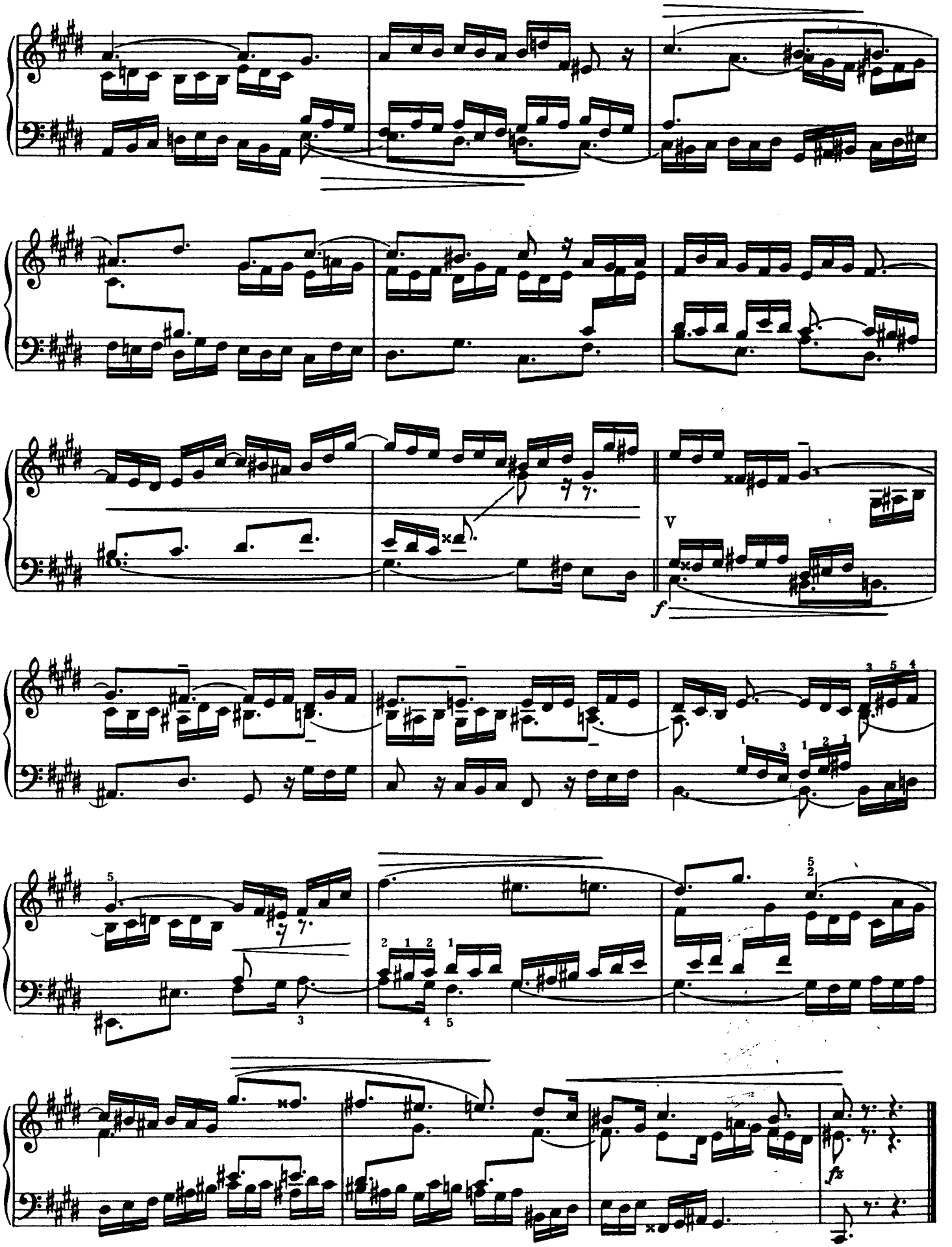
1) Die Durchführungen des Themas sind diesmal beziffert; aus dem Grunde, weil eine solche Darstellung der Form in diesem Falle dem Herausgeber am übersichtlichsten erschien.



1) Das Thema umfaßt zwar sechs Achtelwerte; in der Umkehrung jedoch erscheint es auf acht Achtel erweitert.
2) Dieser Takt ist mit dem siebenten übereinstimmend.



Transposition des ersten Zwischenspiels bis zum fünften folgenden Takt.

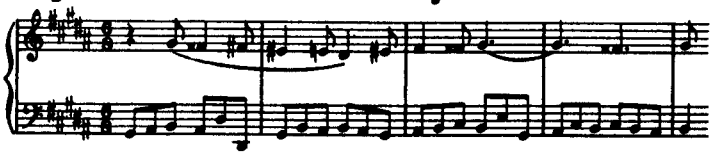

V
f
fp

NB. Bei der Beleuchtung von Praeludium I, II und IV fanden wir bereits Gelegenheit, auf Episoden absteigender Chromatik hinzuweisen. Hier in der cis moll-Fuge tritt ein derart geführtes obligates Kontrasubjekt in diesem zweiten Teil des Werkes zum ersten Mal in Erscheinung. Es ist eine bevorzugte Form des späten Bach, die er namentlich in Mollsätzen gern anwendet und die für den Meister und seine letzte Ausdrucksart bezeichnend ist. Um späterhin Wiederholungen zu vermeiden, lassen wir an dieser Stelle eine Tabelle der hauptsächlichen Beispiele folgen, die unsere Bemerkung betrifft.

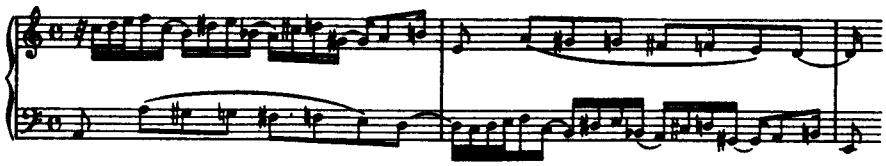
Fuge VI im Thema:

Fuge XVII im ersten Kontrasubjekt:

Fuge XVIII im zweiten Kontrasubjekt:



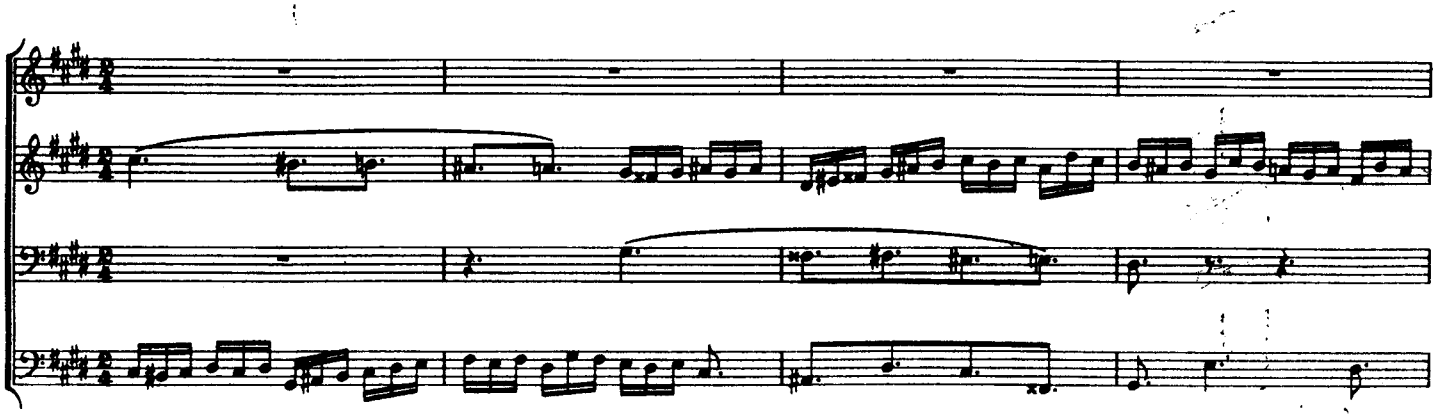
Praeludium XX in beiden Stimmen:

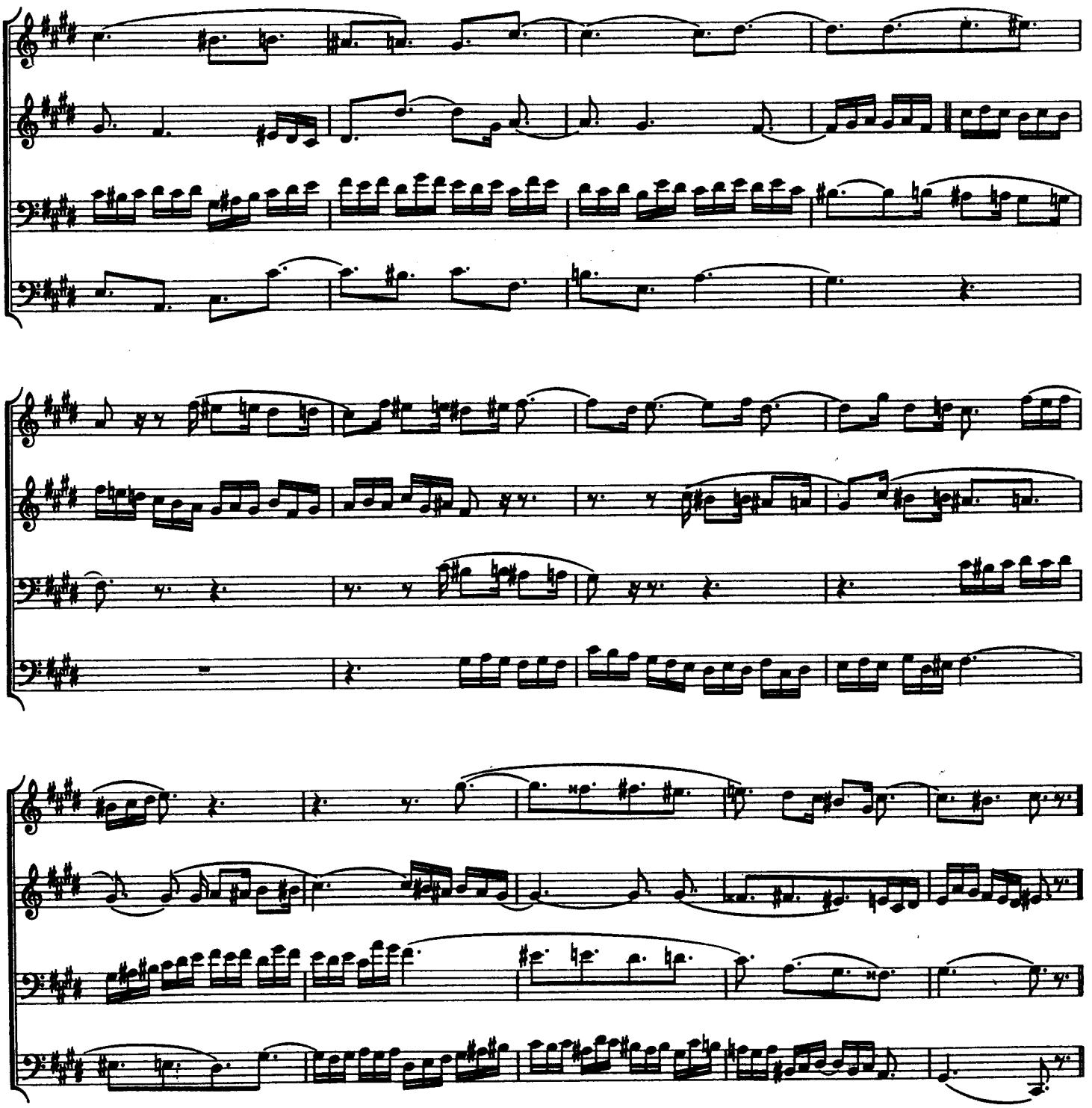


Fuge XXII. Im Kontrasubjekt, steigend und fallend:

Man vergleiche überdies den Basso Continuo aus dem Crucifixus in der h moll-Messe.

In der vorliegenden Fuge tritt das absteigende chromatische Kontrasubjekt zuerst über dem Thema in der Paralleltonart, sodann verkleinert über der Umkehrung auf und wird als Zwischenspiel unabhängig durchgeführt. Eine ausgiebigere Benutzung dieses Gegenthemas hätte mühelos zu einer ausgesprochenen Doppelfuge führen können, wofern es in des Meisters Absicht gelegen hätte, eine solche zu schreiben. Die folgende Skizze soll des Herausgebers Behauptung kurz illustrieren.





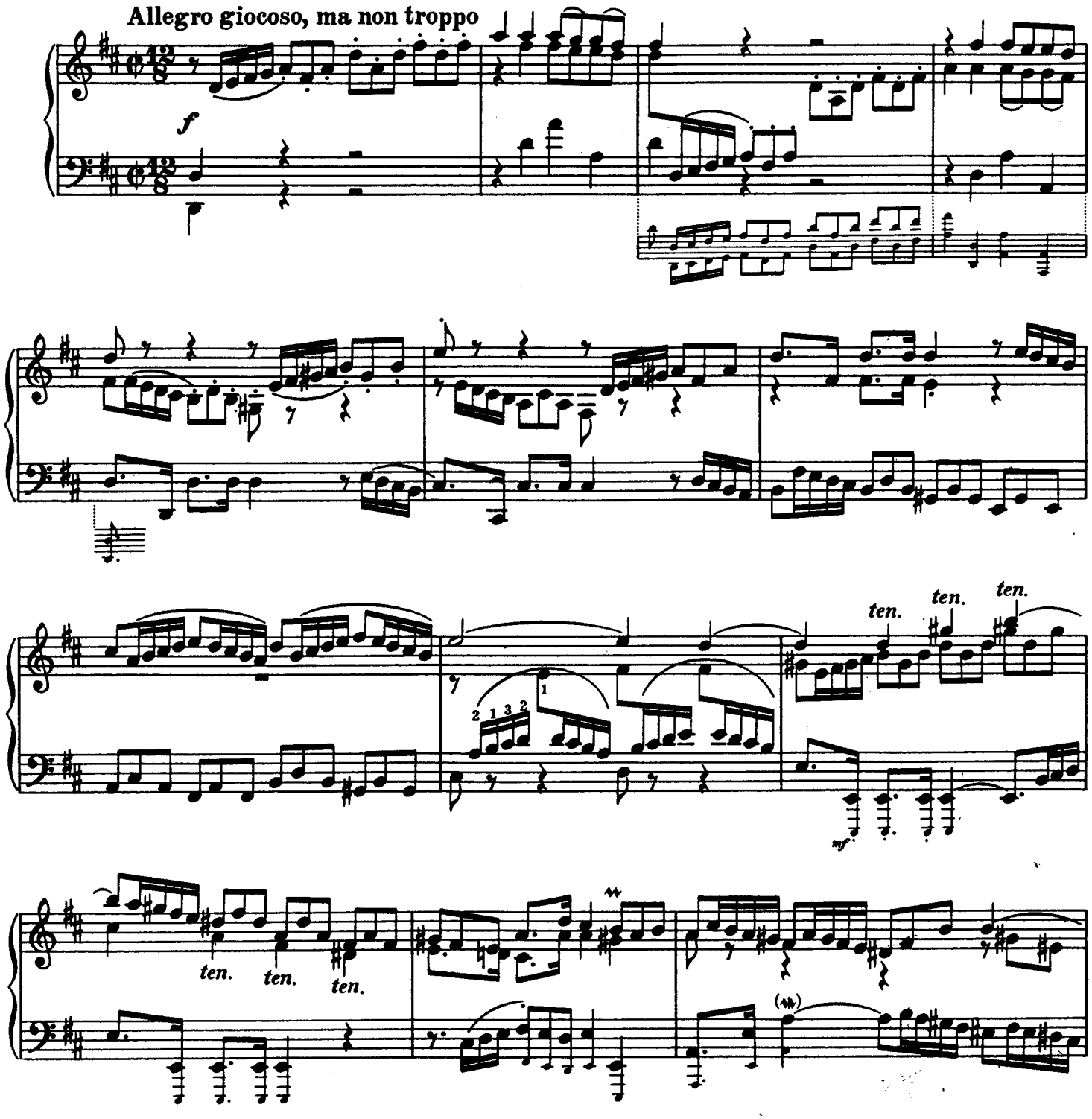
Der Studierende sollte sorgsam die Rhythmik des Satzbaues beobachten. Sie stellt sich, unregelmäßig abwechselnd, aus zwei- und dreiteiligen Gliedern zusammen. Wenn wir das Zeichen – für die Dauer eines halben Taktes festsetzen, so erhalten wir z. B. vom Anfang der Fuge bis zum Eintritt der zweiten Durchführung das folgende graphisch-rhythmische Satzbild:

– – – | – – – | – – | – – – | – – – | – – – | – – – | – – | – – | – – – | – – – ||

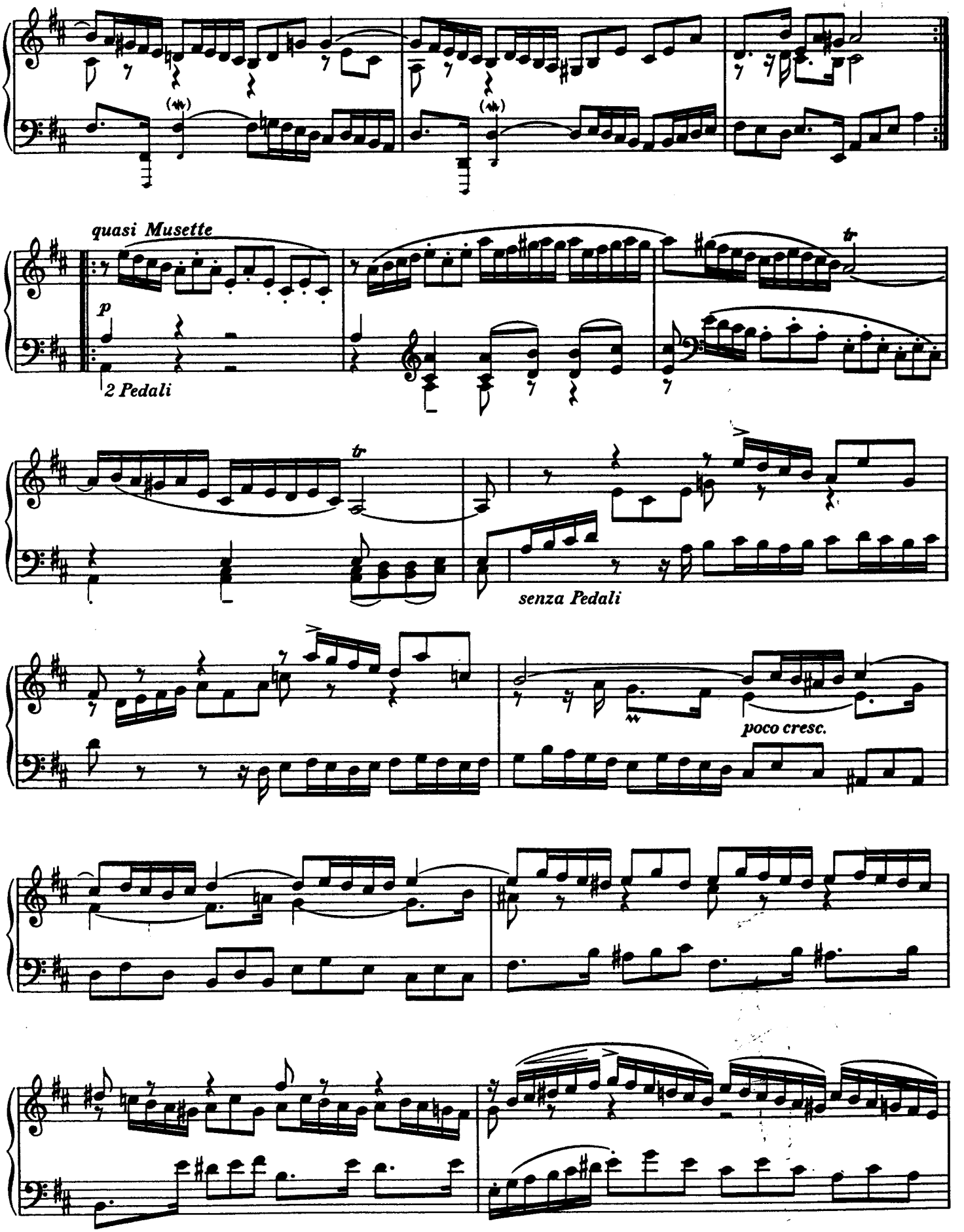
Diesem Bild entsprechend würde die dritte Durchführung in der Umkehrung so erscheinen: – – – – | – – – – | – – – – | Späterhin bewegen sich die verschiedenen Stimmen in verschiedenen Satzrhythmen übereinander. Für den guten Vortrag der Fuge ist diese Erkenntnis von Wichtigkeit.

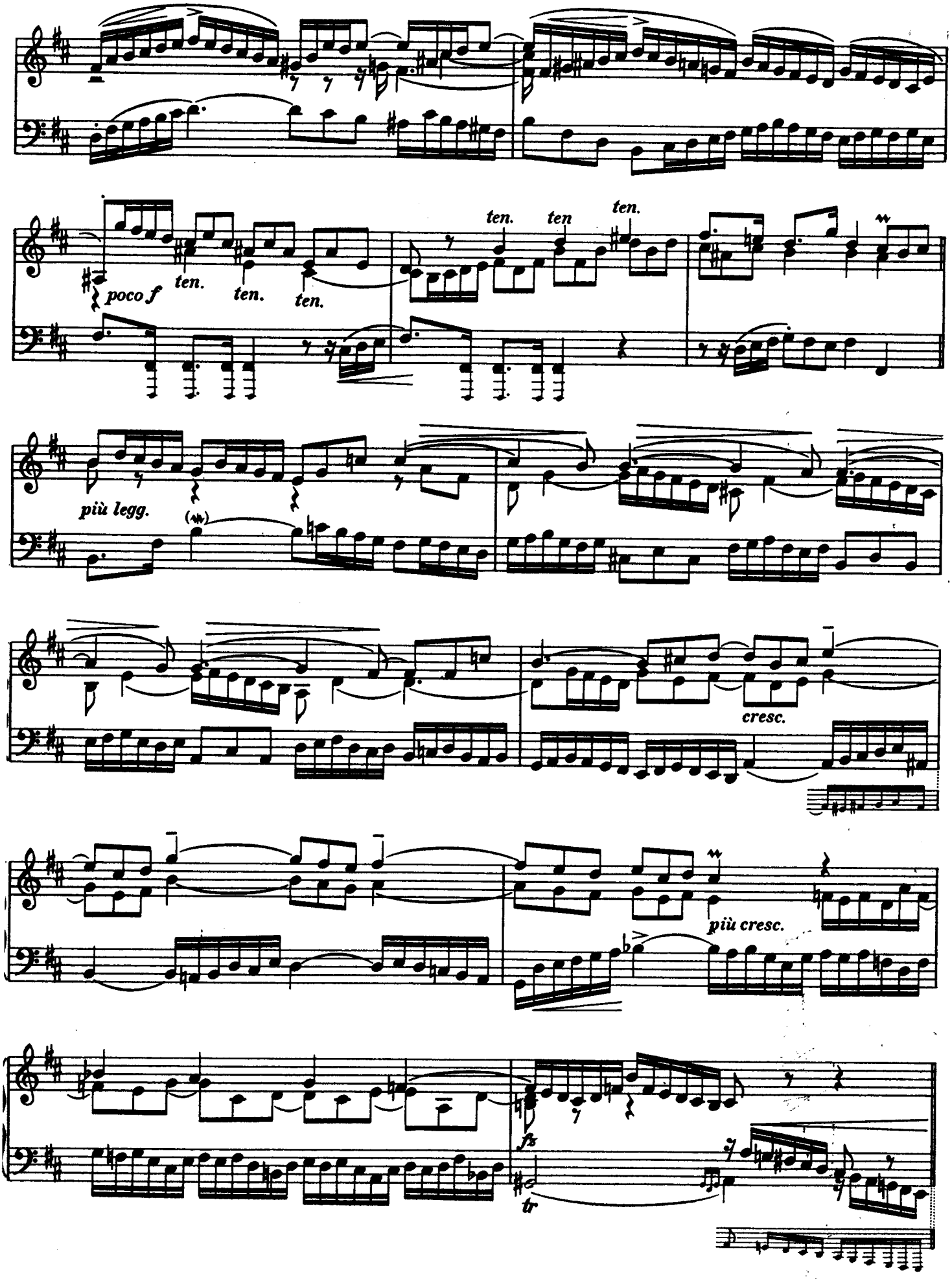
PRAELUDIUM V

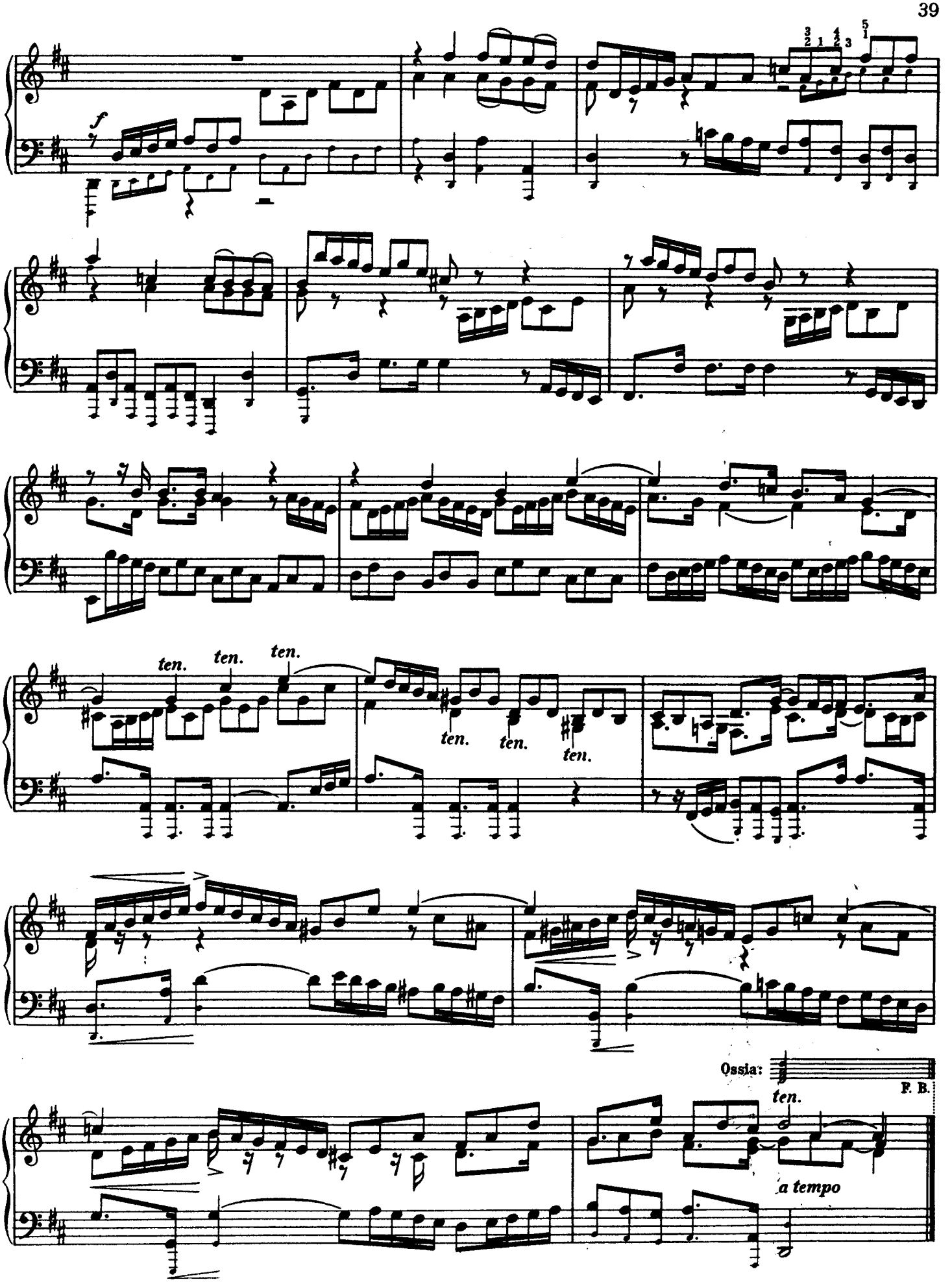
BWV 874



Die Trompetenfanfaren muten mehr heiter als heroisch an; wie denn über dem ganzen Stück, trotz aller Beweglichkeit, eine gewisse Behaglichkeit lagert. Inhaltlich und formell von geringerem Interesse, ist das Praeludium doch ein recht frisches Klavierstück, zu dessen gesteigerter Wirkung die Zusätze des Herausgebers beitragen dürften. Die Notierung entspricht, nach alter Orthographie, der Achteltriole


quasi Musette
p
2 Pedali
tr
tr
senza Pedali
poco cresc.

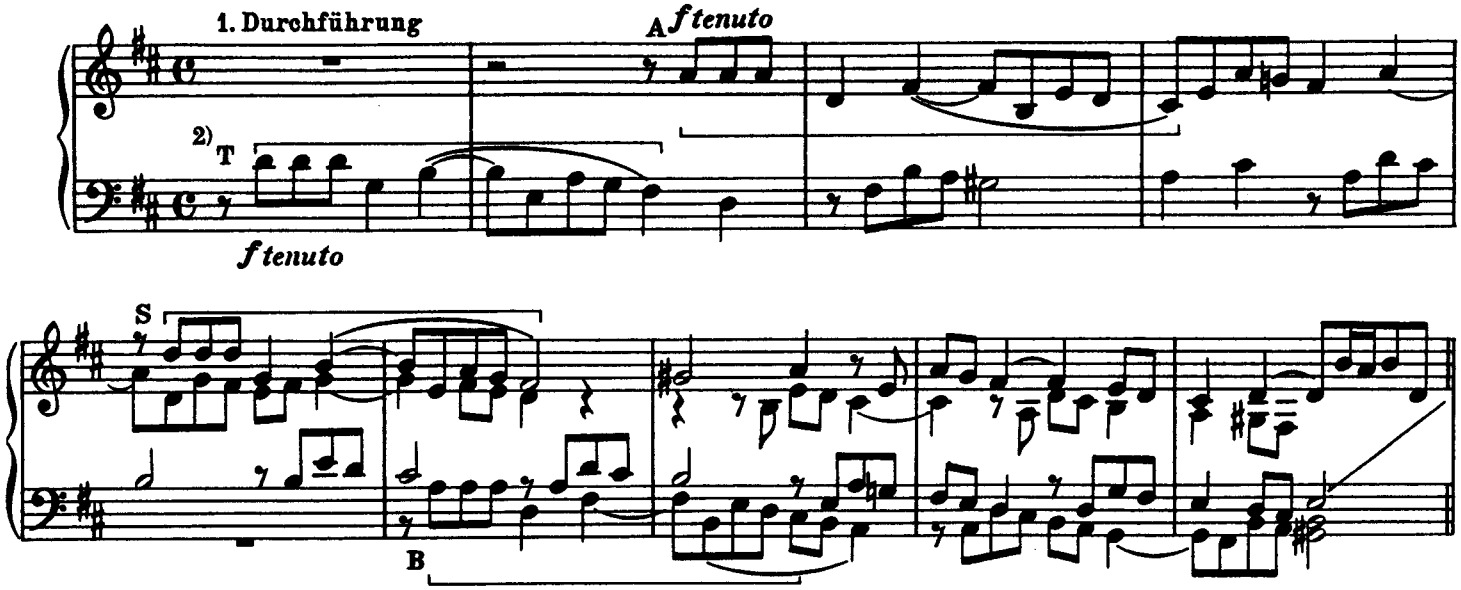

poco f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
più legg.
cresc.
più cresc.
fz
tr

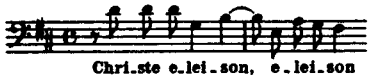

f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
Ossia:
ten.
F. B.
a tempo

FUGA V[1)]

a 4

Maestoso alla breve

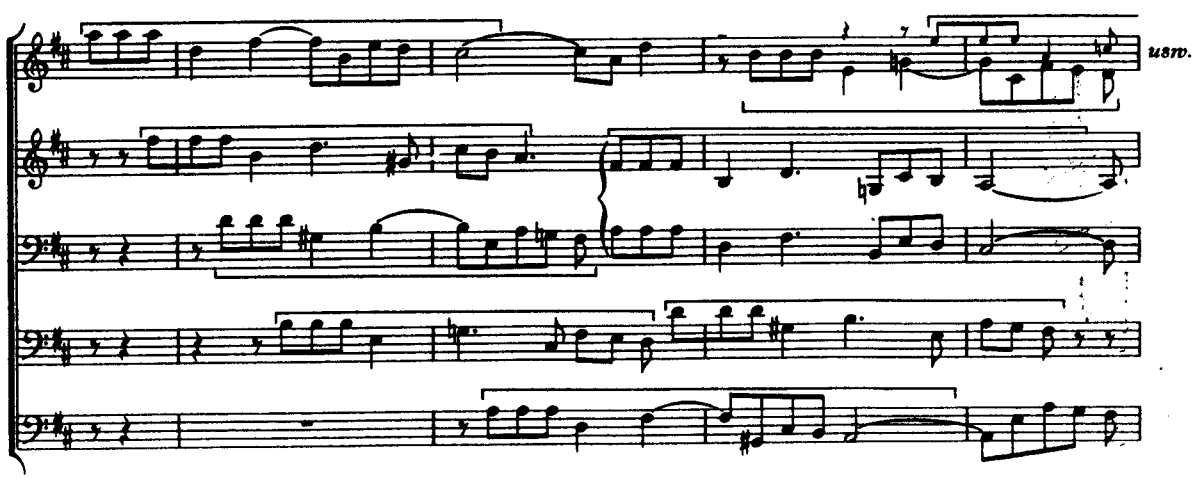


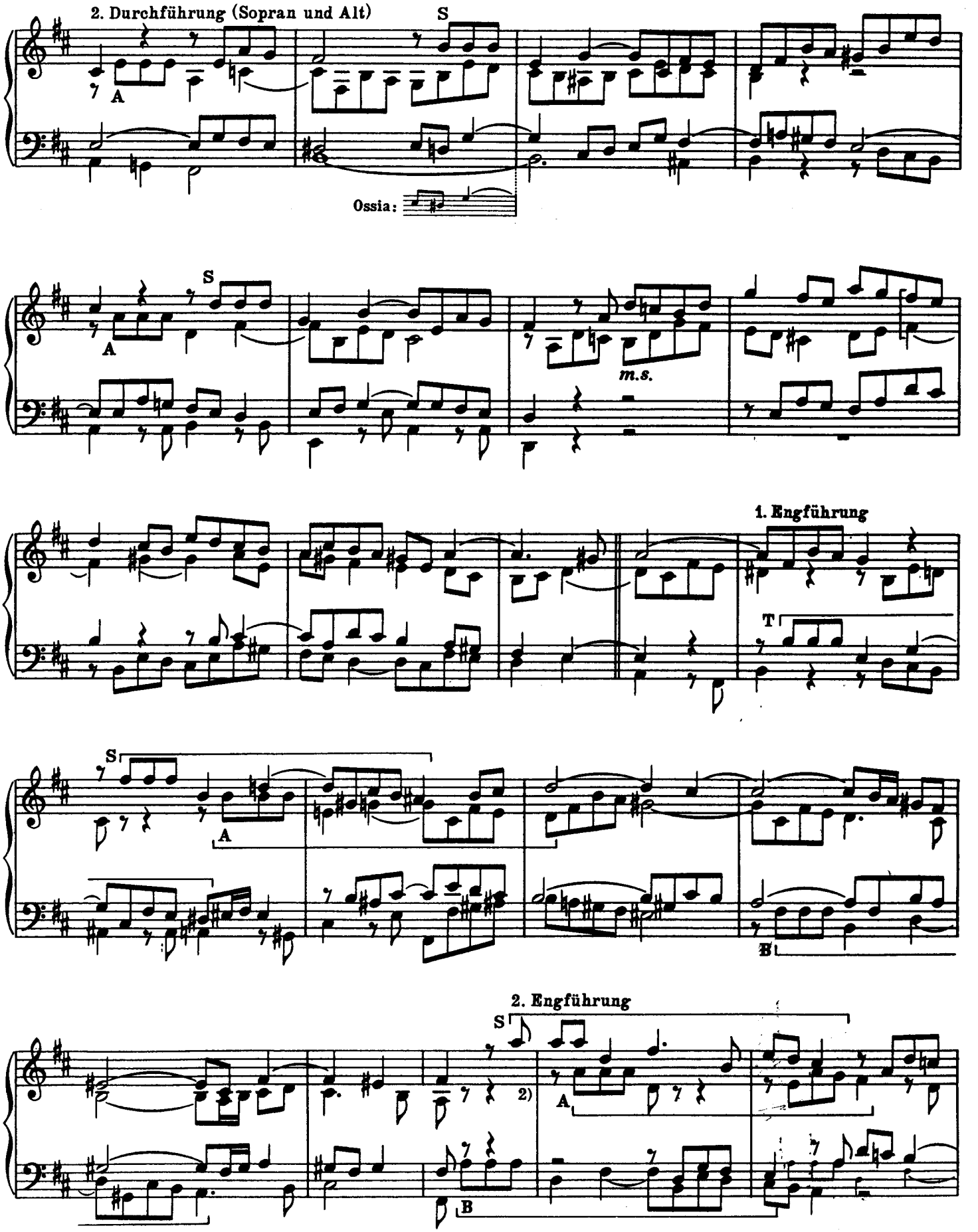
1) Eine Chorfuge im konventionellen Stil katholischer Kirchenmusik, etwa auf den Text Christe eleison zu singen, 

die sich in der Welt des Wohltemperierten Klaviers besonders dürr und schulmäßig ausnimmt. Der Abschluß in A dur vor der Wendung nach e moll, im zehnten Takt wiederholt sich – fast gleichlautend – weitere zehn Takte später; ein Beweis dafür, daß die Fuge in dieser Zwischenzeit nicht von der Stelle gerückt ist. Rhythmisch bewegt sie sich ununterbrochen in bedächtig-steifen Achtelnoten, die jede Eingebung oder Freiheit im Vortrag versperren. Selbständige Zwischenspiele, die belebende Abwechslung brächten, kommen nicht vor. Zu Zeiten besinnt sich der Herausgeber und fragt sich, welcher Sinn wohl darin liegen möge, eine melodische Formel so durch verschiedene Stimmen und Tonarten zu jagen. Sie schleicht und dreht sich so wie die einförmige Geschäftigkeit des Alltagslebens im eigenen Kreise, um ein ruhmloses Ende zu erreichen. Wenn die Durchführung nicht irgendwohin und darüber hinaus führt, nicht wie eine Kraft wirkt, die Hindernisse aus dem Wege räumt und aus gegebenen Formen neue prägt, wenn sie nicht die innere Wandlung beschwört und wie ein reinigendes Feuer lodert, dann möge dieser Kunstgriff mit dem übrigen Rüstzeug mittelalterlicher Gelehrsamkeit als archivarisches Material ruhen und eine vom Temperament und Poesie getragene Homophonie Recht behalten.

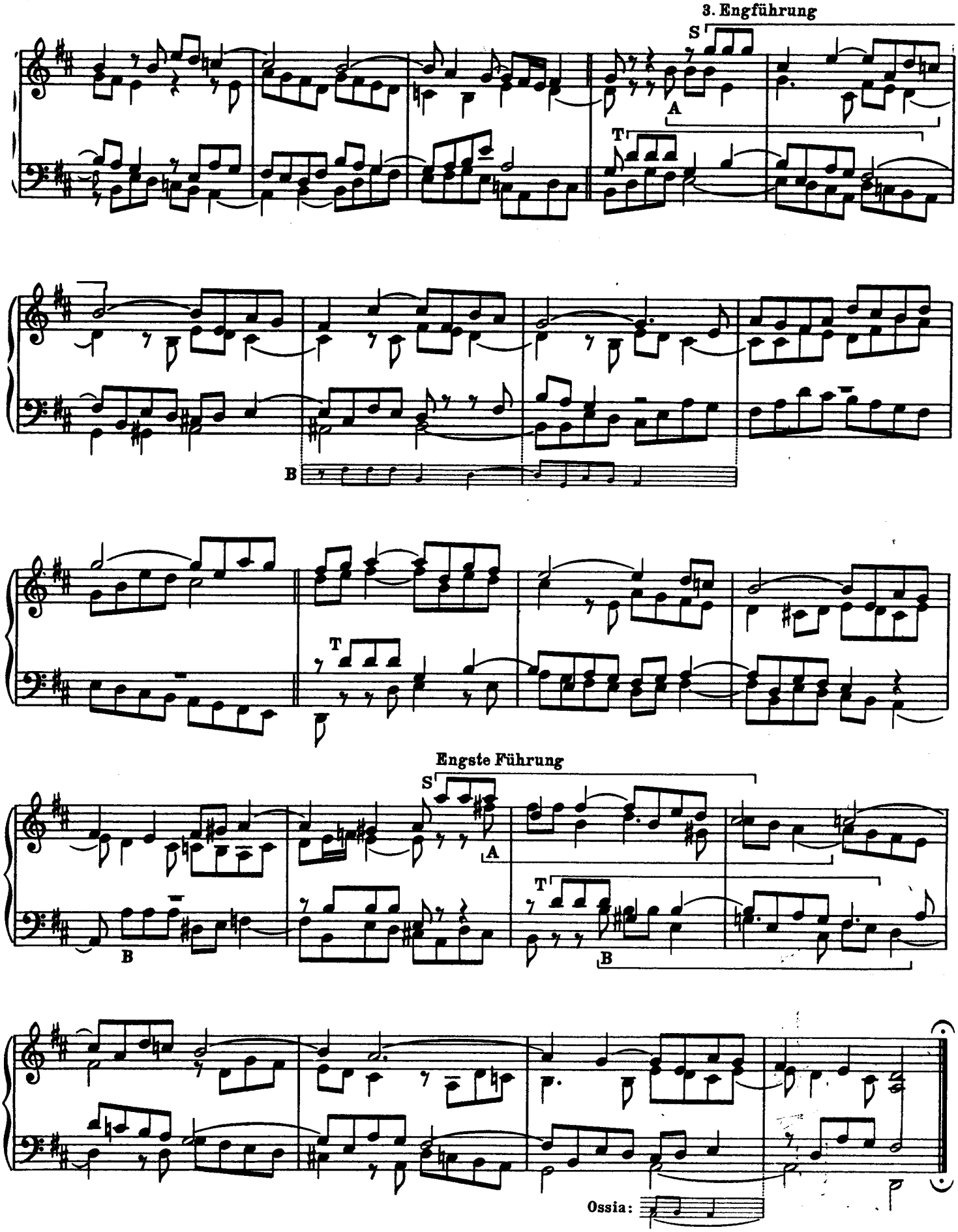
2) Themata, aus sechs Vierteln bestehend, im Viervierteltakt sind in diesem Werk häufig anzutreffen. So bereits in der ersten Fuge des ersten Teils. Was anläßlich der cis moll-Fuge mit Bezug auf den rhythmischen Satzbau angeführt wurde, ist hier vergleichsweise anzuwenden.

Die Engführungen sind auf drei kanonische Stimmen beschränkt. Bei der ersten dieser Engführungen antwortet der Baß, wie zur Besiegelung der Diskussion. In dem gleichen Sinn hat der Herausgeber auch bei der zweiten und dritten Engführung die Erwiderung des Basses in kleinen Noten angedeutet. Das Thema ist derart richtig gebaut, daß die engste Führung cum gratia ausgesponnen werden kann:





3) Im Alt erscheint das Thema notgedrungen verstümmelt.

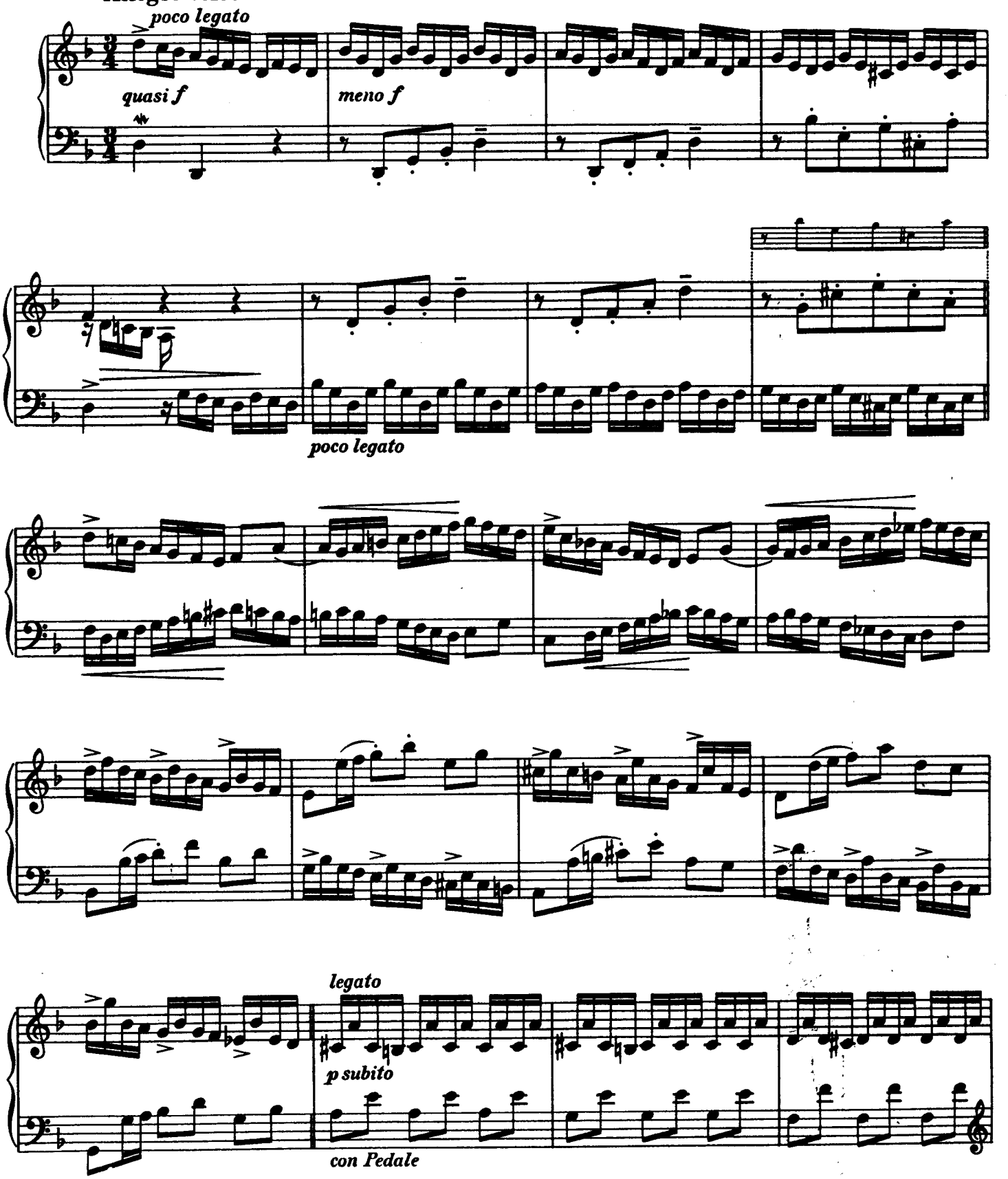


Wie später in der b moll-Fuge haben wir hier darauf verzichtet, die Verteilung der Stimmen an die Hände zu notieren, um das Satzbild rein zu erhalten.

PRAELUDIUM VI

BWV 875

Allegro veloce e caratteristico



Vorschlag zur Ausführung:

quasi f

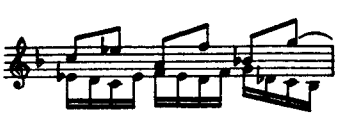
meno f

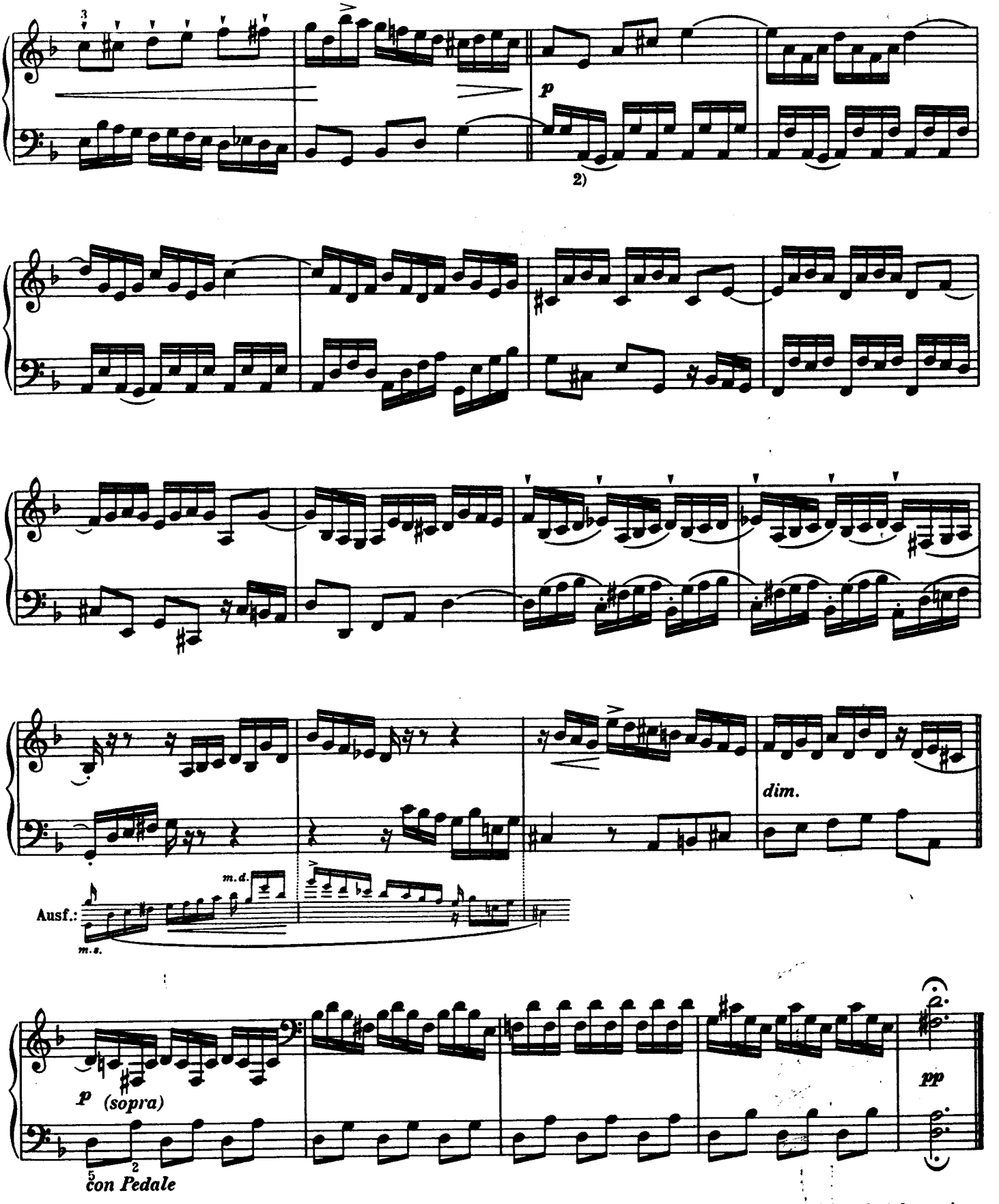
leggiero

ten.

Ossia: 1)

1) Diesen Takt trifft man auch in der folgenden Gestalt an



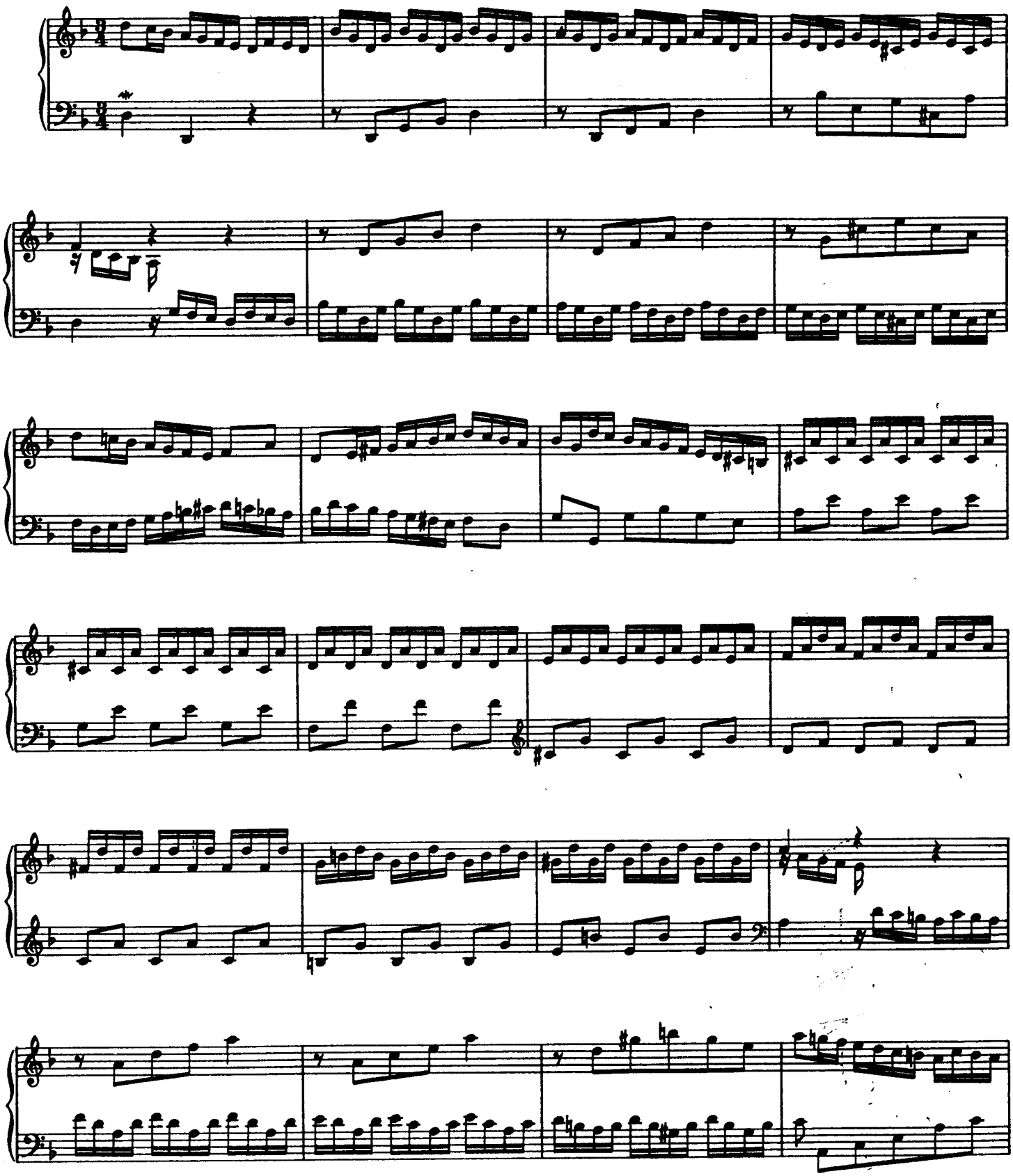


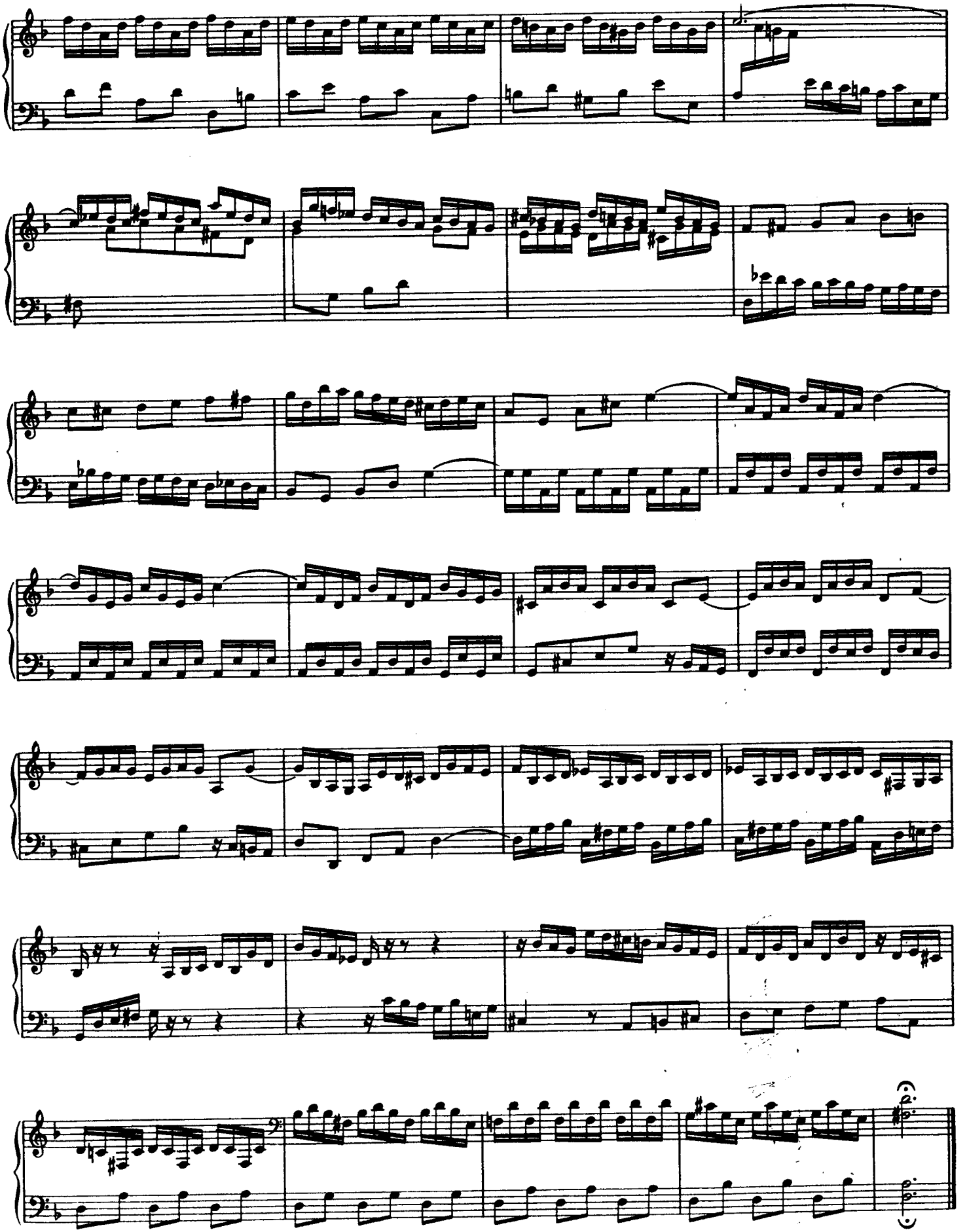
2) Der von Bach stammende Bogen über den drei Noten scheint anzudeuten, daß die übrigen Sechzehntel weniger gebunden sein sollten.

Der erste Teil besteht aus drei Abschnitten, die im zweiten Teil, genügend symmetrisch, sich wiederholen. Nur der dritte Abschnitt wird um volle sechs Takte erweitert. Der Orgelpunkt, der den letzten fünf Takten als Basis dient, stempelt diese zur Coda.

Kompositions-Studie

Ältere Gestalt des d-moll Praeludiums

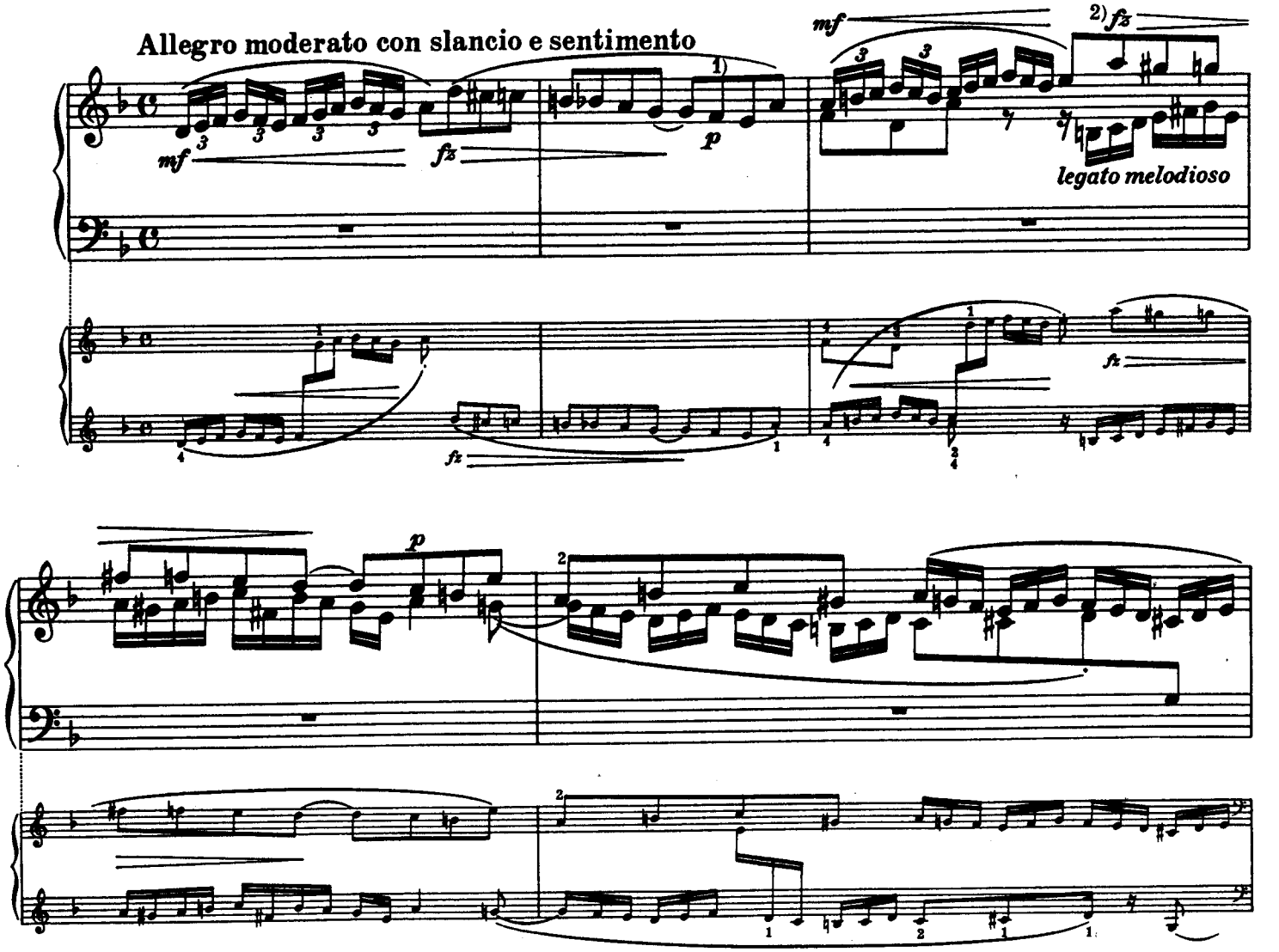




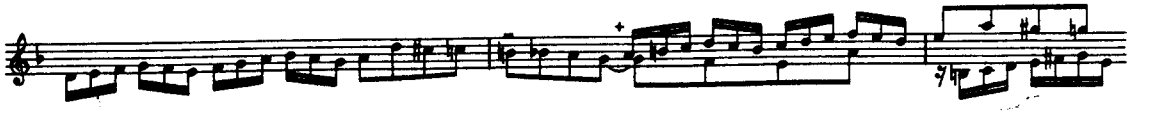
FUGA VI*)

a 3

Allegro moderato con slancio e sentimento

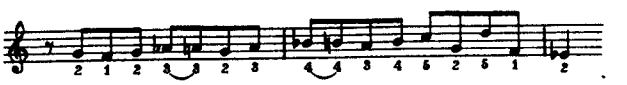


1) Die Antwort könnte schon im zweiten Takt erfolgen

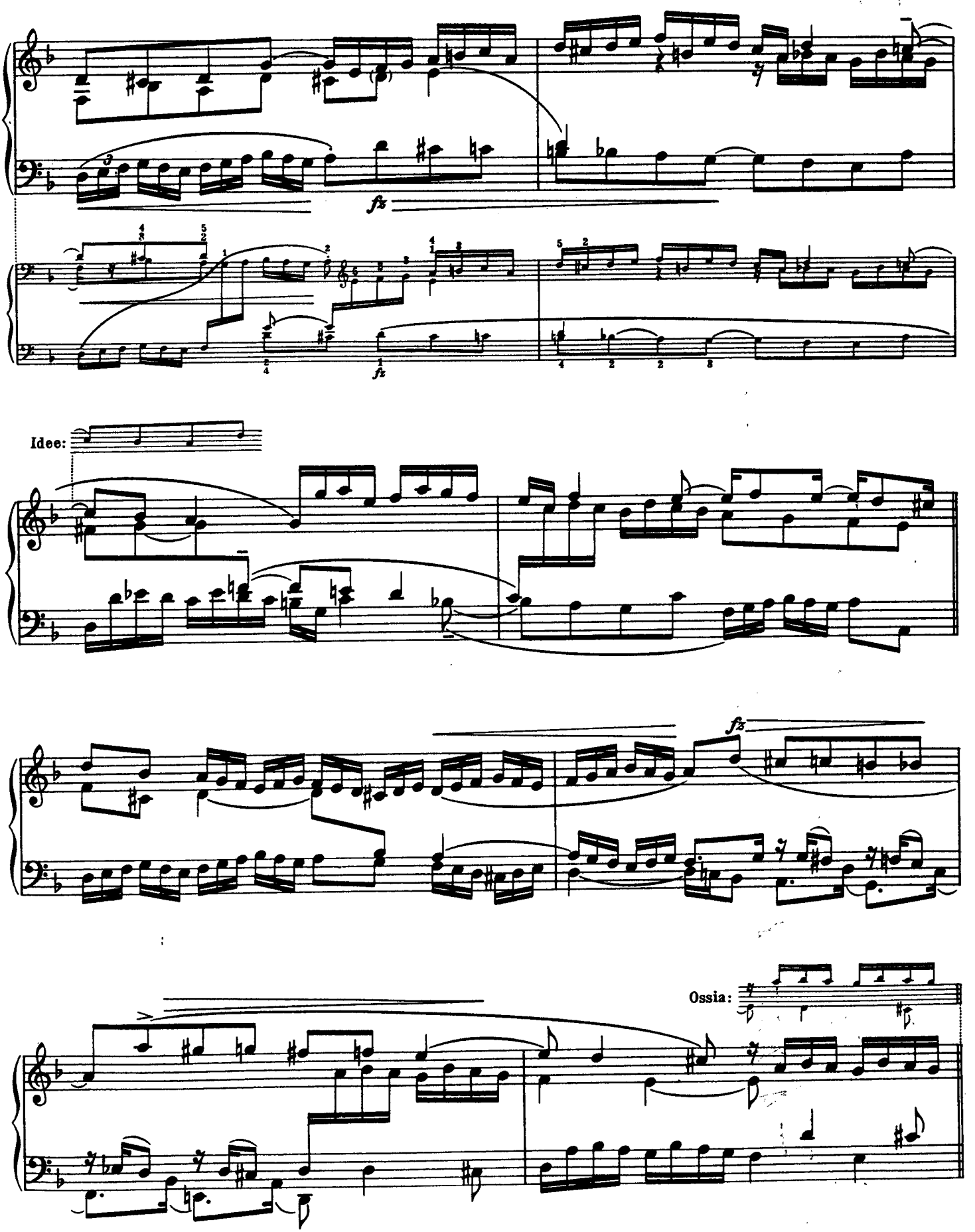


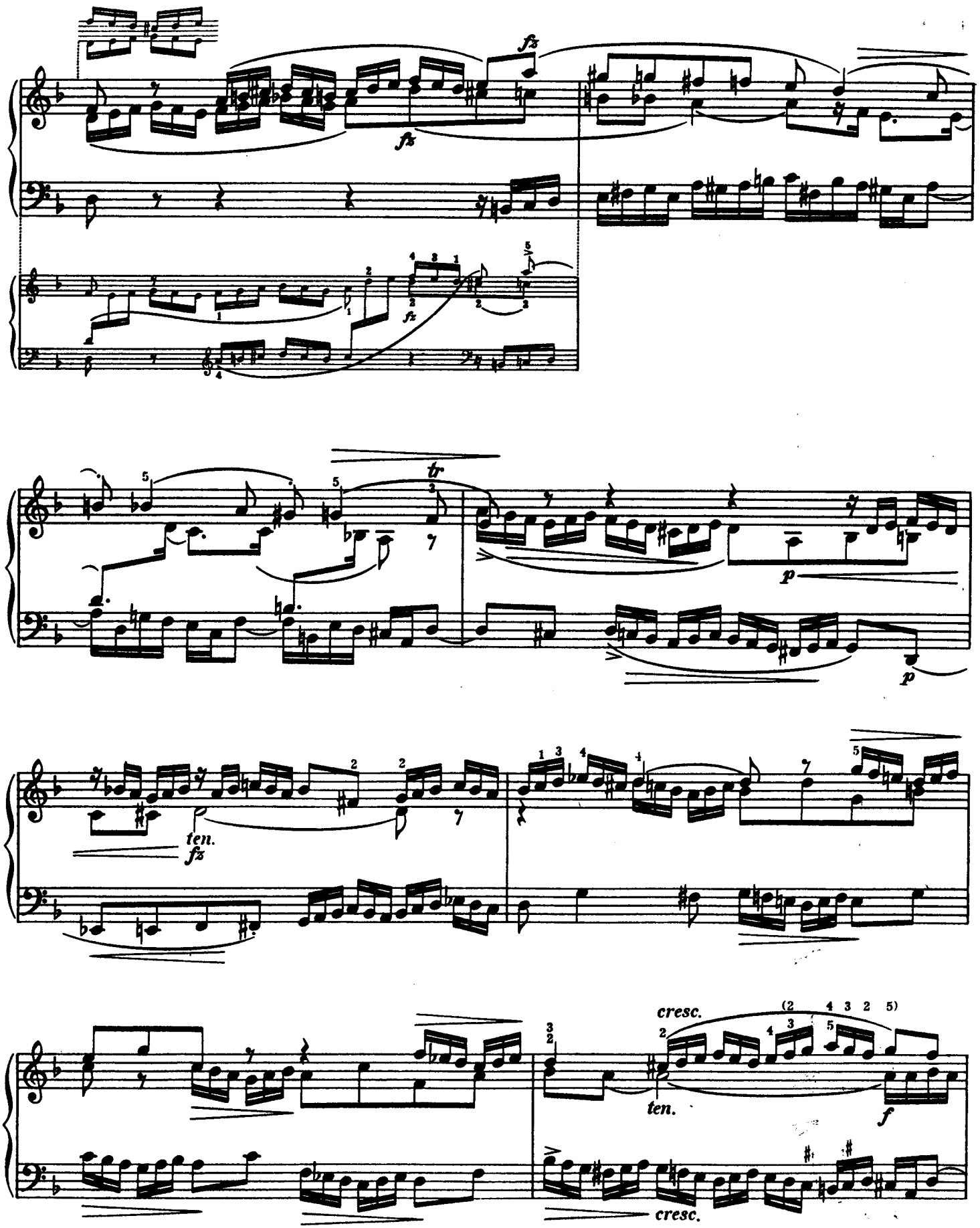
+ eine Form, die als Übergang zum dritten Einsatz des Themas in der Gegenbewegung gebraucht wird. (Takt 5)

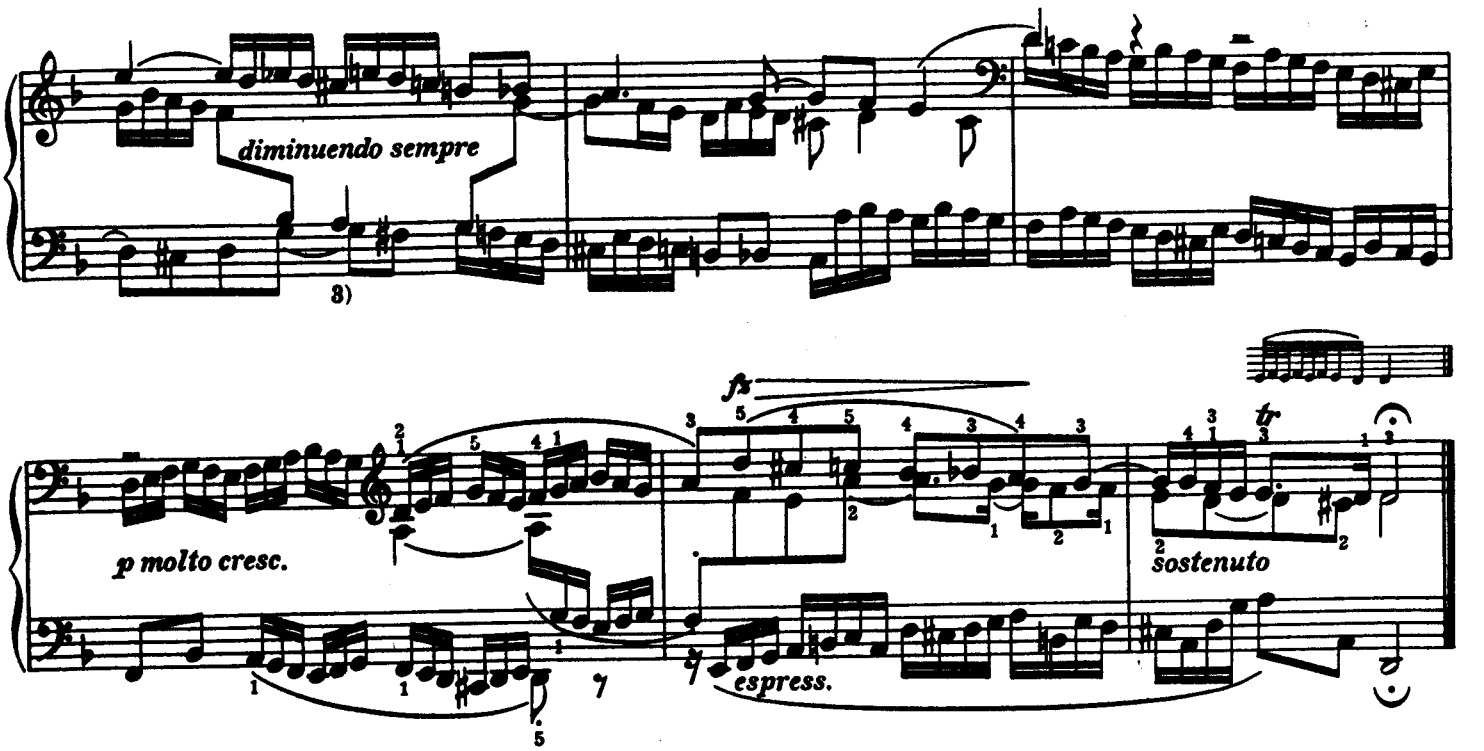
2) Langsame chromatische Figuren lassen sich durch Gleiten der Finger schön verbinden, so z. B.:



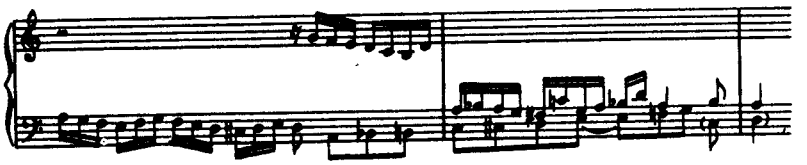
Im Allgemeinen – diese Erfahrung hat der Herausgeber gewonnen – ist die Vermeidung des Daumen-Untersetzens dem Vortrag dadurch förderlich, daß sie mechanische Unruhe verhütet und eine klarere Zeichnung der Passage ergibt. Der Herausgeber benutzt häufig den Daumen als Stützpunkt und läßt die Gruppe der übrigen vier Finger wie den zweiten Arm eines Zirkels spielen. Als eine Studie zu derartigen Übungen wähle man Chopins Prélude in fis-moll.


fz
fz
Idee:
fz
Ossia:


fz
fz
fz
tr
p
p
ten.
fz
cresc.
(2 4 3 2 5)
ten.
f
cresc.



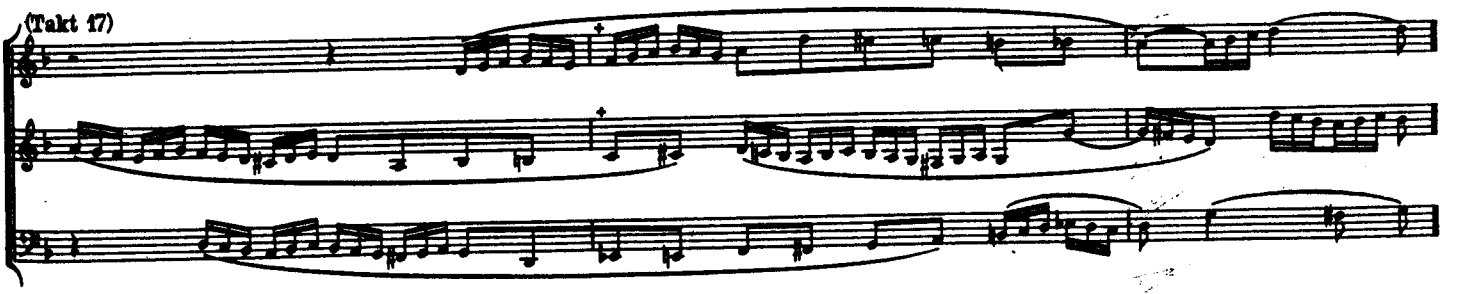
3) In den folgenden sechs Vierteln ist der melodische Gegensatz innerlich hörbar. Dieses schön geschwungene Kontrasubjekt hat den Wert eines selbständigen Fugenthemas; es tritt ausgesprochen im Verlauf der Fuge außer in der Exposition nur zweimal auf; obwohl es auch in der Gegenbewegung sich hätte verwerten lassen.



---

*) Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin ist diese Fuge ein starkes Charakterstück, ein echtes Klavierstück. Im zweiten Teil wird das Thema kanonisch geführt derart, daß die zweite Stimme die Antwort in sich schließt; dasselbe wiederholt sich in der Gegenbewegung.

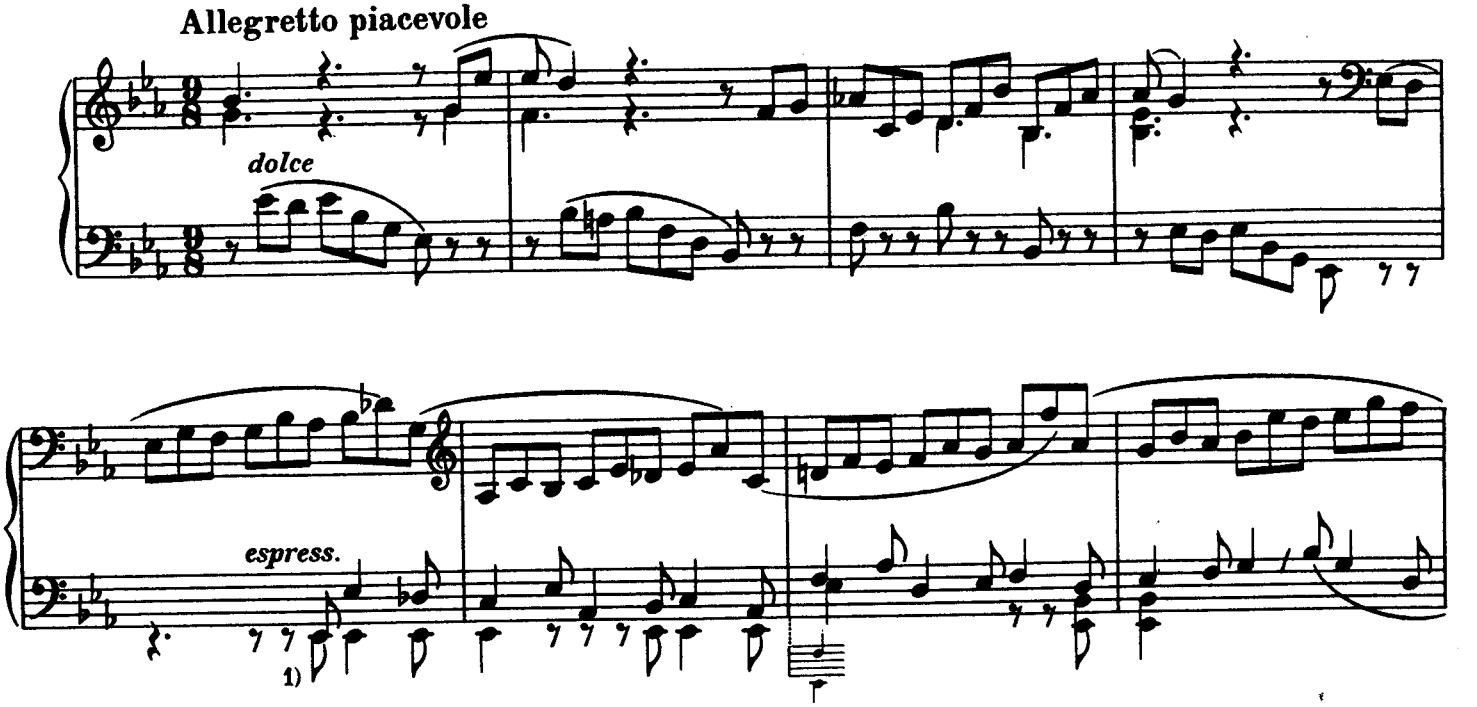
Diese Kombination ließe sich noch bereichern, wenn man eine modernere Auffassung + gelten lassen wollte:



Themata von so ausgeprägter Charakteristik sind meist kontrapunktisch wenig ergiebig (wie auch aus der D dur-Fuge des ersten Teils und der hier folgenden e moll-Fuge entnommen werden kann); so verläuft auch dieses Stück, imitatorisch und figurativ, schwungvoll und empfindungsreich, doch ohne namhafte polyphone Kombinationen.

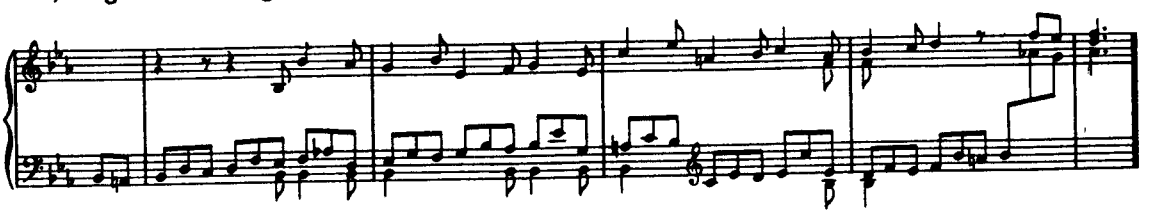
PRAELUDIUM VII[NB.]

BWV 876



NB. Nach Ansicht des Herausgebers endet der erste Teil in der Paralleltonart *c moll,* und der zweite – im symmetrischen Verhältnis – in der Dominante der Paralleltonart *g moll*; aber der Faden wird ohne Unterbrechung gesponnen und es ist schöner und richtiger die Form als ein einheitliches Ganzes zu sehen und zu empfinden.

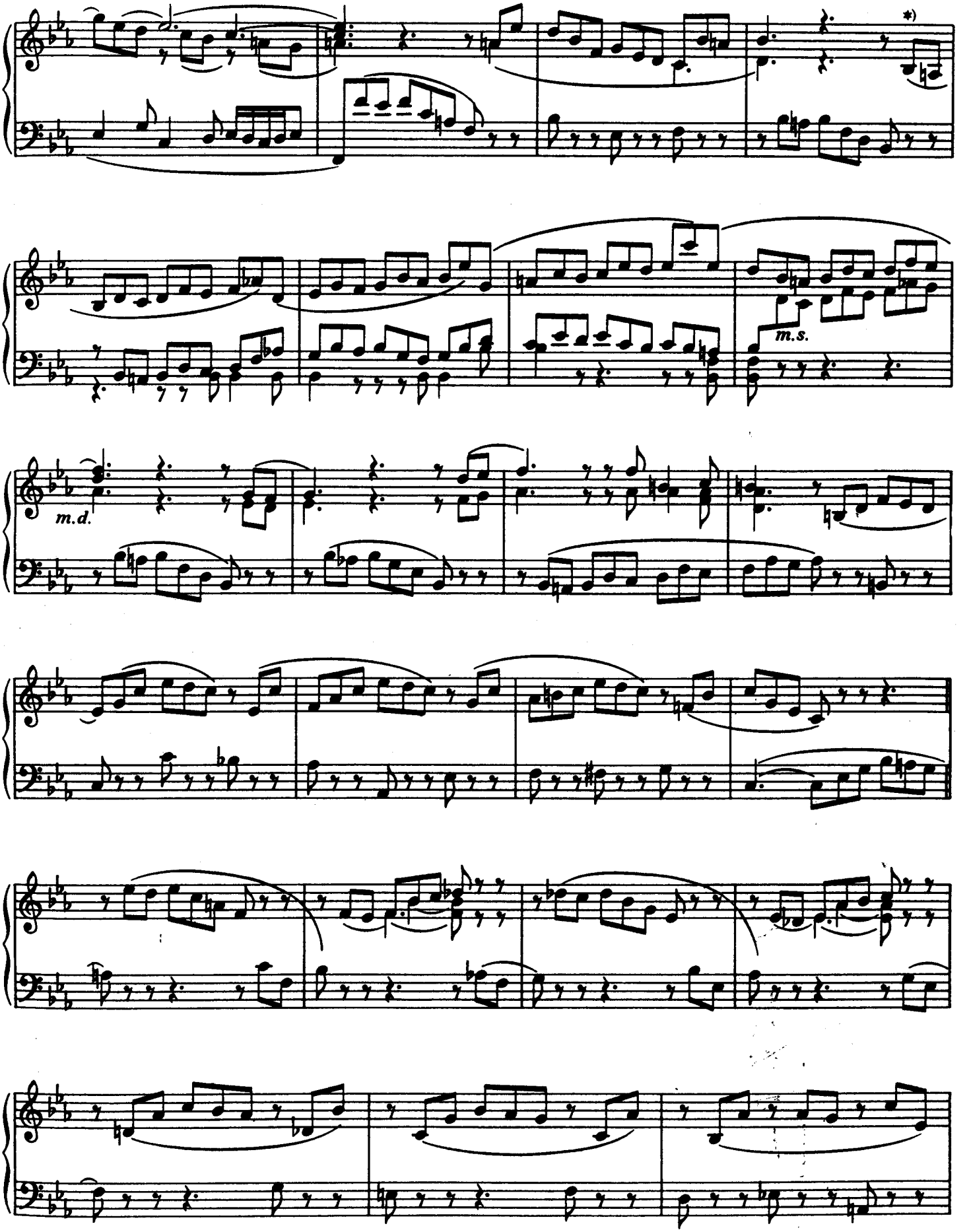
Die ausdrucksvolle Gegenmelodie geht bei der Dominanten-Wiederholung*) im Figurenwerk unter; anstatt daß sie, parallel gestaltet, folgenderweise geführt würde.

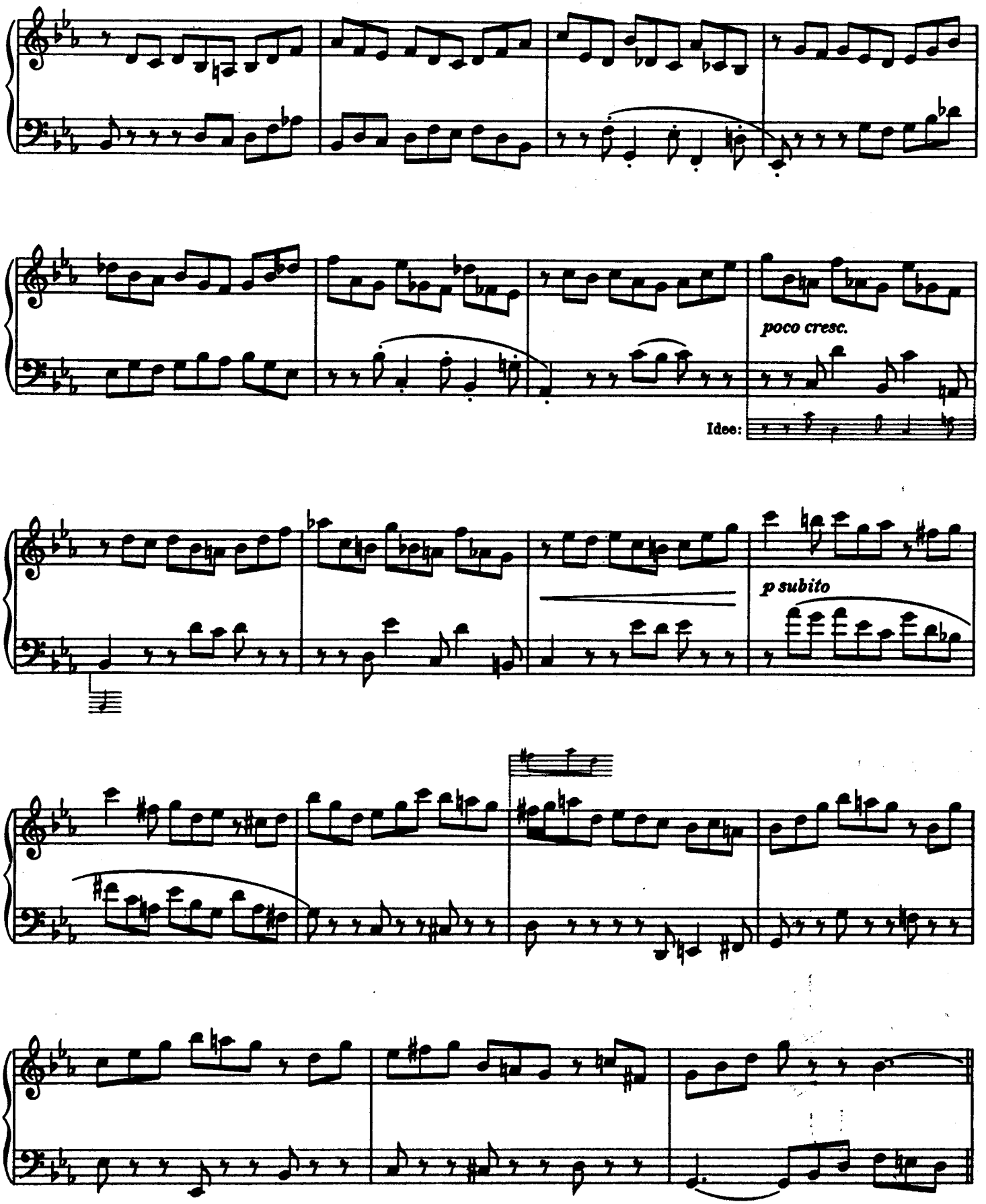


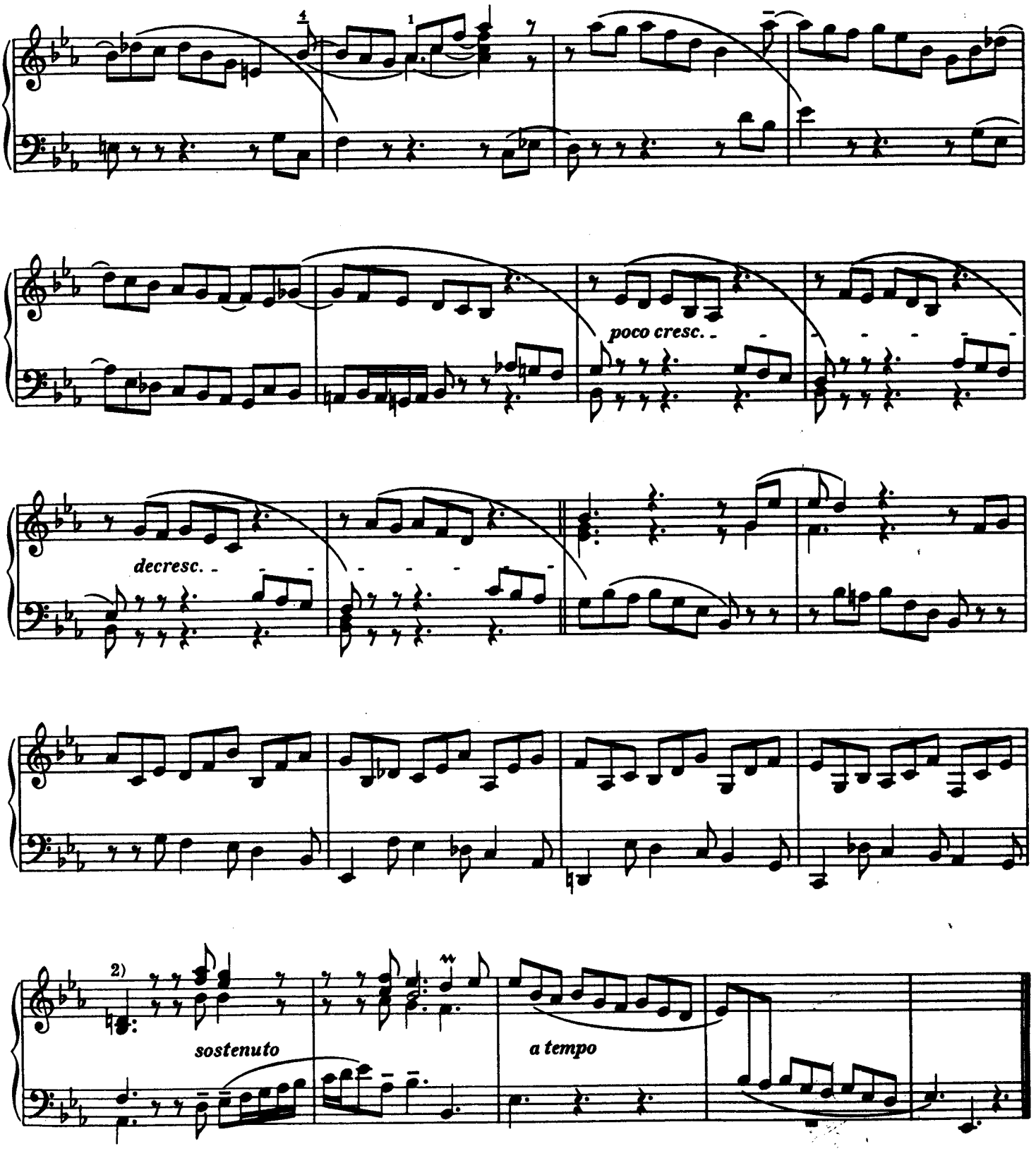
Diese Gegenmelodie könnte recht gut das Thema zu einer mit dem Praeludium ineinander zu webenden Fuge abgeben, wären nicht Themata deren Umfang eine Oktave überschreitet, deswegen unhandlich, weil sie mannigfache Kreuzungen der Stimmen heraufbeschwören.

Heikel für den Bau der Fuge wäre auch die Abweichung nach der Unterdominante, mit der das Thema beginnt und die in der Beantwortung ein modulatorisches Problem zu lösen gäbe. Dieselbe Schwierigkeit würde für die Umkehrung des Motivs gelten. Eine symmetrische Umkehrung, wie B. Ziehn sie lehrt, ist im allgemeinen unbachisch; bei unserem Meister gilt es, durch die Folge der Intervalle das Verhältnis der Tonart zu wahren. Von der Terz ausholend würde in diesem Fall die symmetrische Umkehrung ein reizvolles harmonisches Bild ergeben, ohne aus dem Bachschen Kreise zu treten

Demnach wäre die Aufgabe einer solchen Fuge für den Studierenden, der sich ihrer bemächtigte, von erzieherischem Wert und voller anregender Hindernisse.


*)
m.s.
m.d.

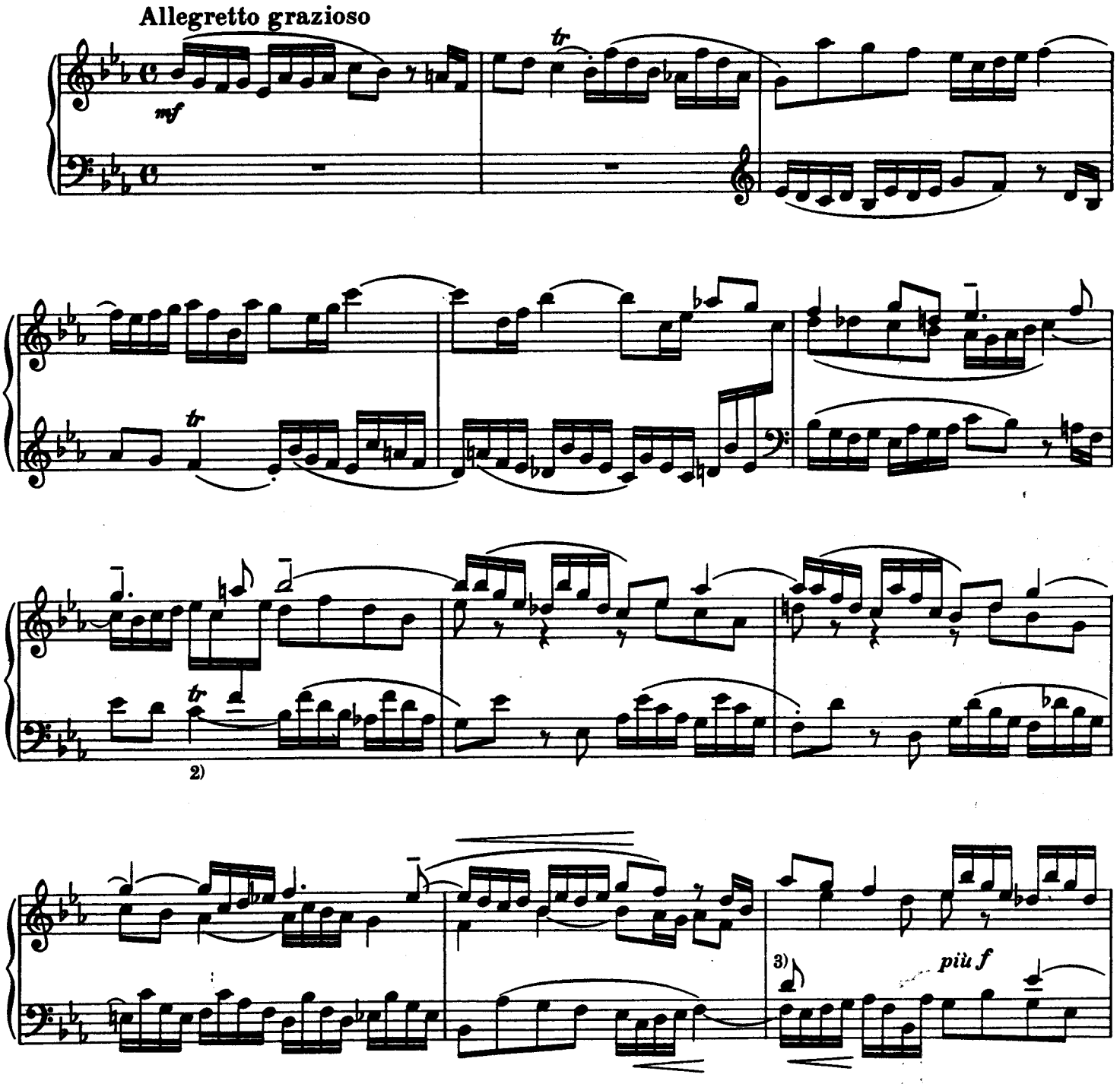

poco cresc.
Idee:
p subito



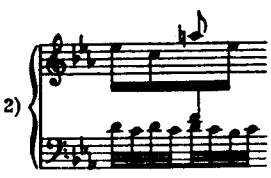
2) Wie im ersten Stück von Praeludium, Fuge und Allegro Es dur, mit dem dieses eine starke Verwandtschaft zeigt, tritt vor der endgültigen Resolution ein Halt auf dem Dominant-Sekund-Akkord ein. Es ist dies ein Mittel, die gleichmäßig fließende Bewegung zur Ruhe zu bringen, das beinahe zur Gewohnheit wird. Ihm begegnen wir noch in der e moll-Fuge und im Fis dur-Praeludium; ähnlich am Schlusse der g moll-Fuge, identisch im As dur-Praeludium; mit dem Quint-Sext-Akkord in der ihm zugesellten Fuge; weiterhin im B dur-Praeludium und endlich, im letzten Praeludium dieses Teils.

FUGA VII [1]

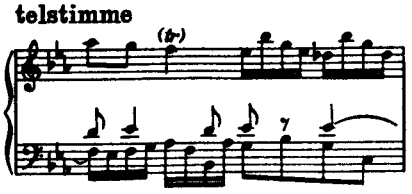
a 3



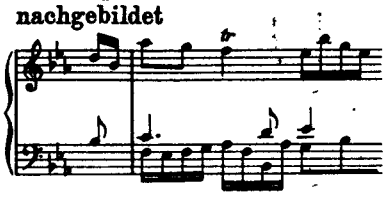
1) Die Gründe, welche die Umstellung der beiden Fugen in *Es* und *G* rechtfertigen sollen, wurden an den entsprechenden Stellen im ersten Teil dargelegt.

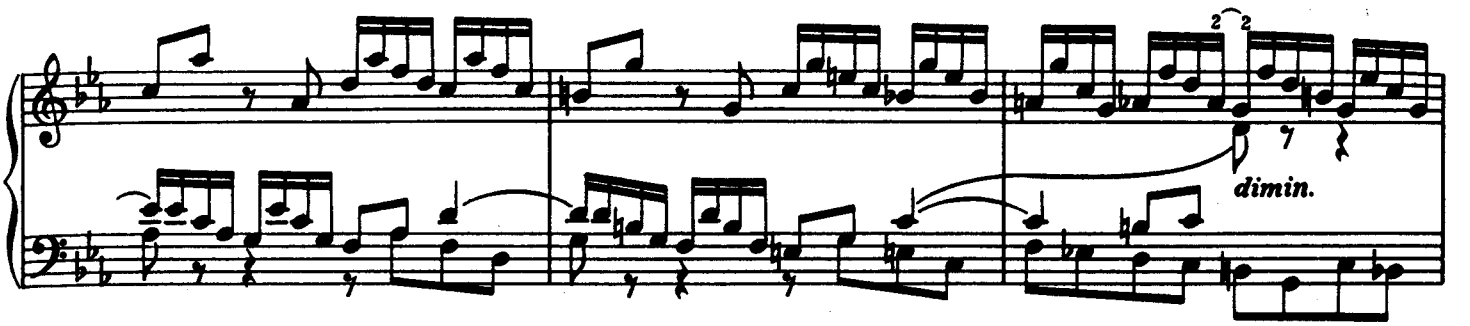


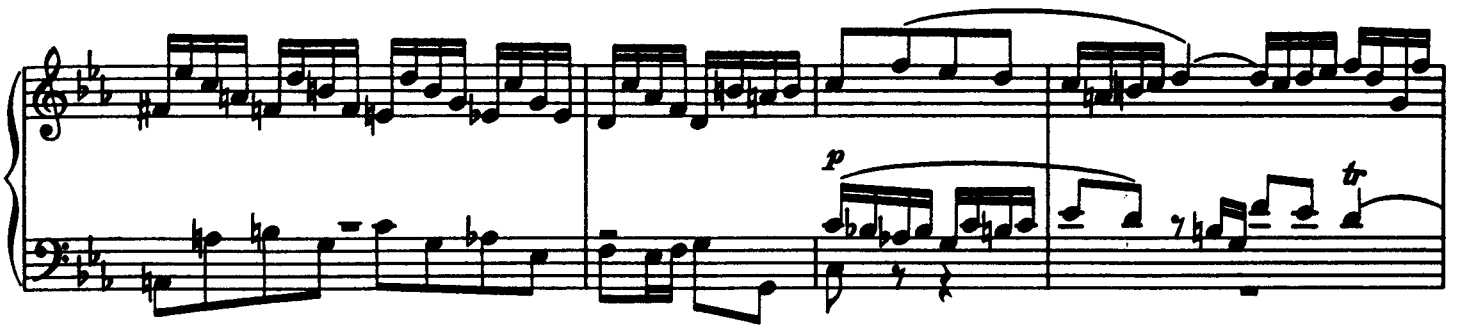
3) Schönere Führung der Mittelstimme

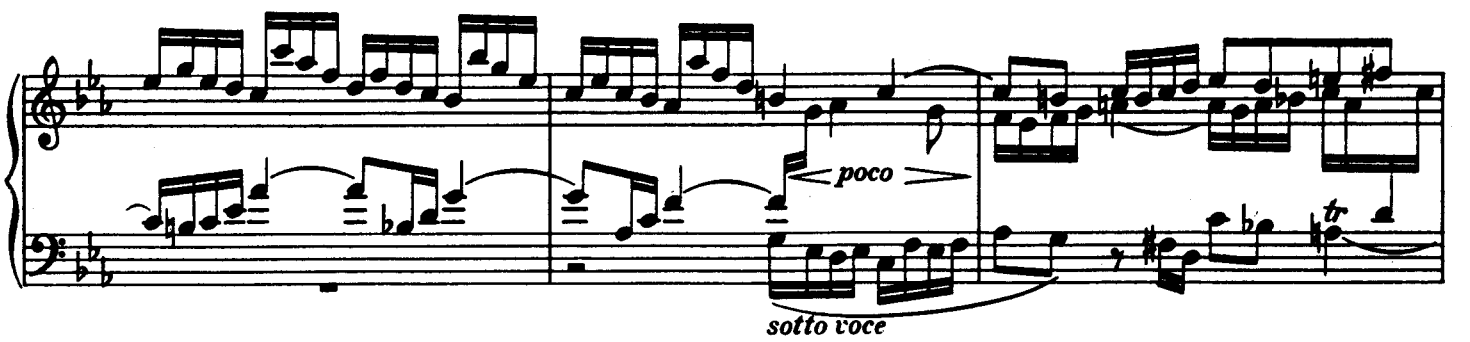


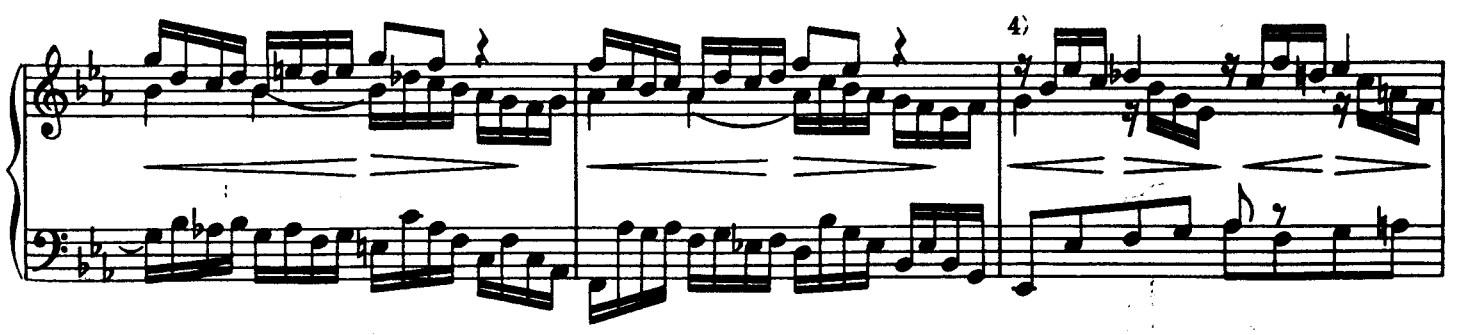
dem Sopran in der Exposition nachgebildet



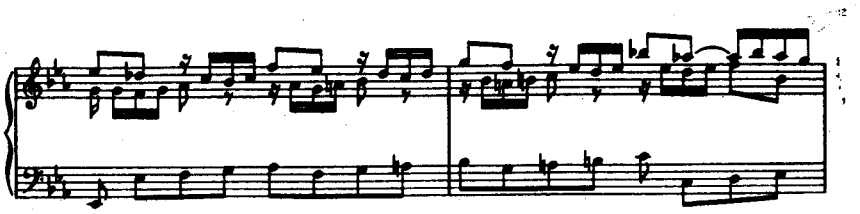


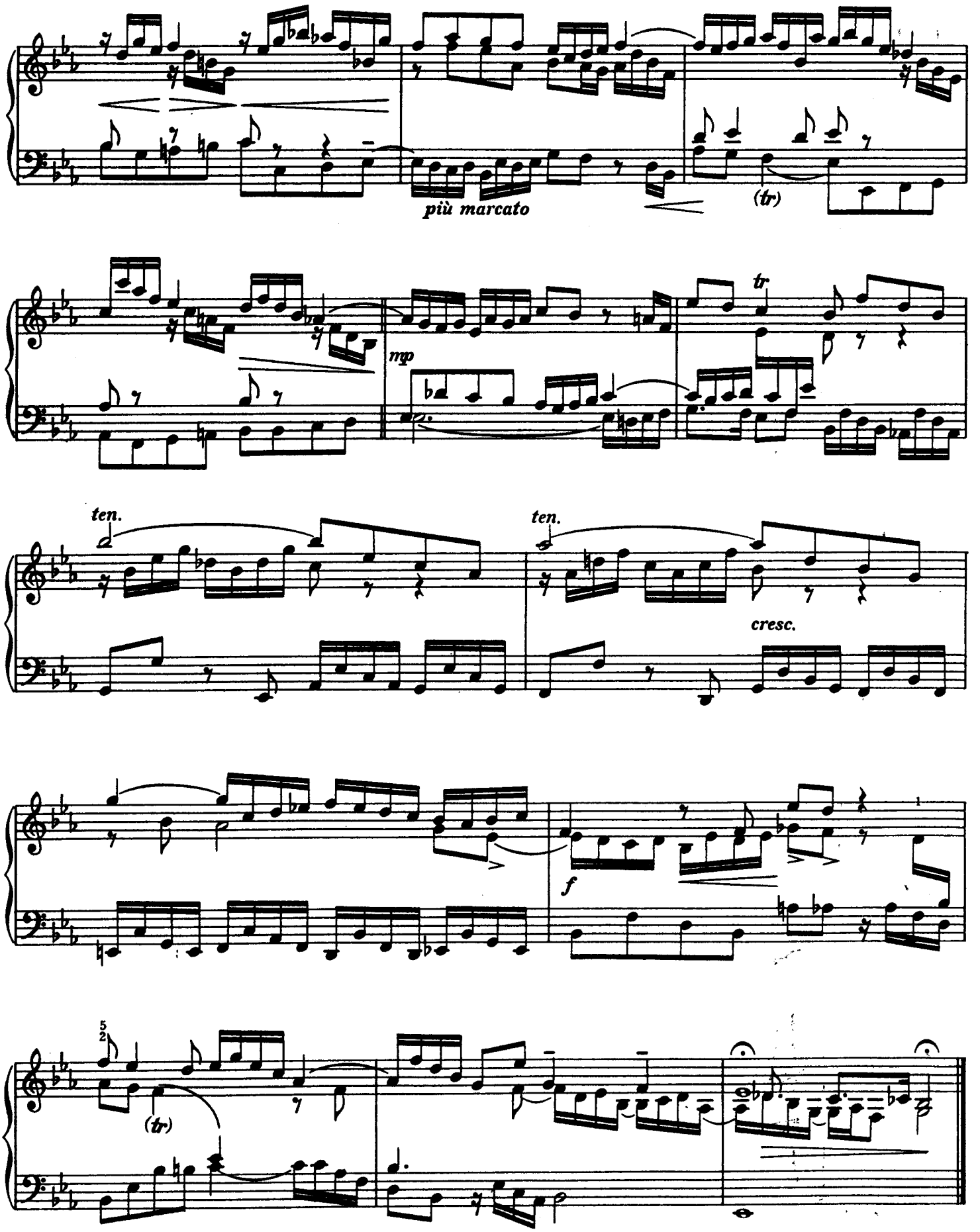






4) In den hier folgenden Sequenzen ist die verborgene Fortsetzung und Verengung (diminutio) der vorausgegangenen enthalten




più marcato
(tr)
mp
tr
ten.
ten.
cresc.
f
5
2
(tr)