

# 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“<sup>1)</sup>: „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, wie die Übersichtstabelle auf Seite 9 zeigt, aus musizierpraktischen Gründen nach Stimmenanzahl bzw. nach Besetzung geordnet sind.

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

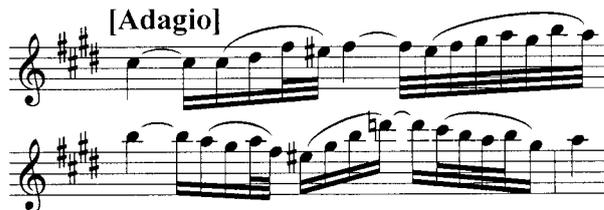
<sup>1)</sup> Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1965

ureigenen Charakter, sein eigenes Temperament zwischen repräsentativ-gravitätisch und humorvoll liegend, zwischen springlebendig-tänzerisch und abgrundtief-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 Urtextes<sup>2)</sup> (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 zusätzlichen Angaben<sup>3)</sup>, vor allem solche zur Artikulation, sind Vorschläge des Herausgebers und in Klammern gesetzt. Das fast völlige Fehlen von Bindebögen (Legatobögen) im Autograph ist beim Spiel auf Streichinstrumenten 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 feststellbar:

Zunächst ist festzuhalten, dass Bindebögen „naturgemäß“ bei langsameren Tempi häufiger anzutreffen sind als bei schnellen, wo die Töne eher von einander abgesetzt sind.

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



Dann erkennen wir Bindungen bei Sechzehntel-Tonfolgen, wenn diese im Sekundabstand liegen bzw. arpeggierte Akkorde bilden (Beispiel 2), aber auch bei Verzierungen aller Art, auch bei „ausgeschriebenen“ Verzierungen (Beisp.1) und Vorhalten. 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 Bindebögen<sup>3)</sup> vom Herausgeber.

Helmut Pfrommer

## Inhalt von Heft 2:

(1) Präludium Nr. 15 in G-Dur	Seite 1
(2) Präludium Nr. 2 in c-moll	Seite 3
(3) Präludium Nr. 20 in a-moll	Seite 5
(4) Präludium Nr. 11 in Es-Dur, original in F-Dur	Seite 7
Überblick über den Inhalt sämtlicher 6 Hefte	Seite 9

Die wahlweise Besetzung der 2. Stimme mit Viola oder Violoncello bringt mit sich, dass auch in der 1. Stimme (= Viola 1) an einigen Stellen eine je nach Besetzung unterschiedliche Spielweise notwendig wird.

Das 4. Präludium, original in F-Dur, wurde zur Vereinfachung nach Es-Dur transponiert. In der Besetzung *Violine und Viola* (oder *Violine und Violoncello*) erscheint das Duett in der Originaltonart zusätzlich in Heft 1, ebenso das Präludium in a-moll.

<sup>2)</sup> Ausgabe von Otto Irmer im G. Henle Verlag München 1974

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