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

C 13 Ba

06. 09. 82

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

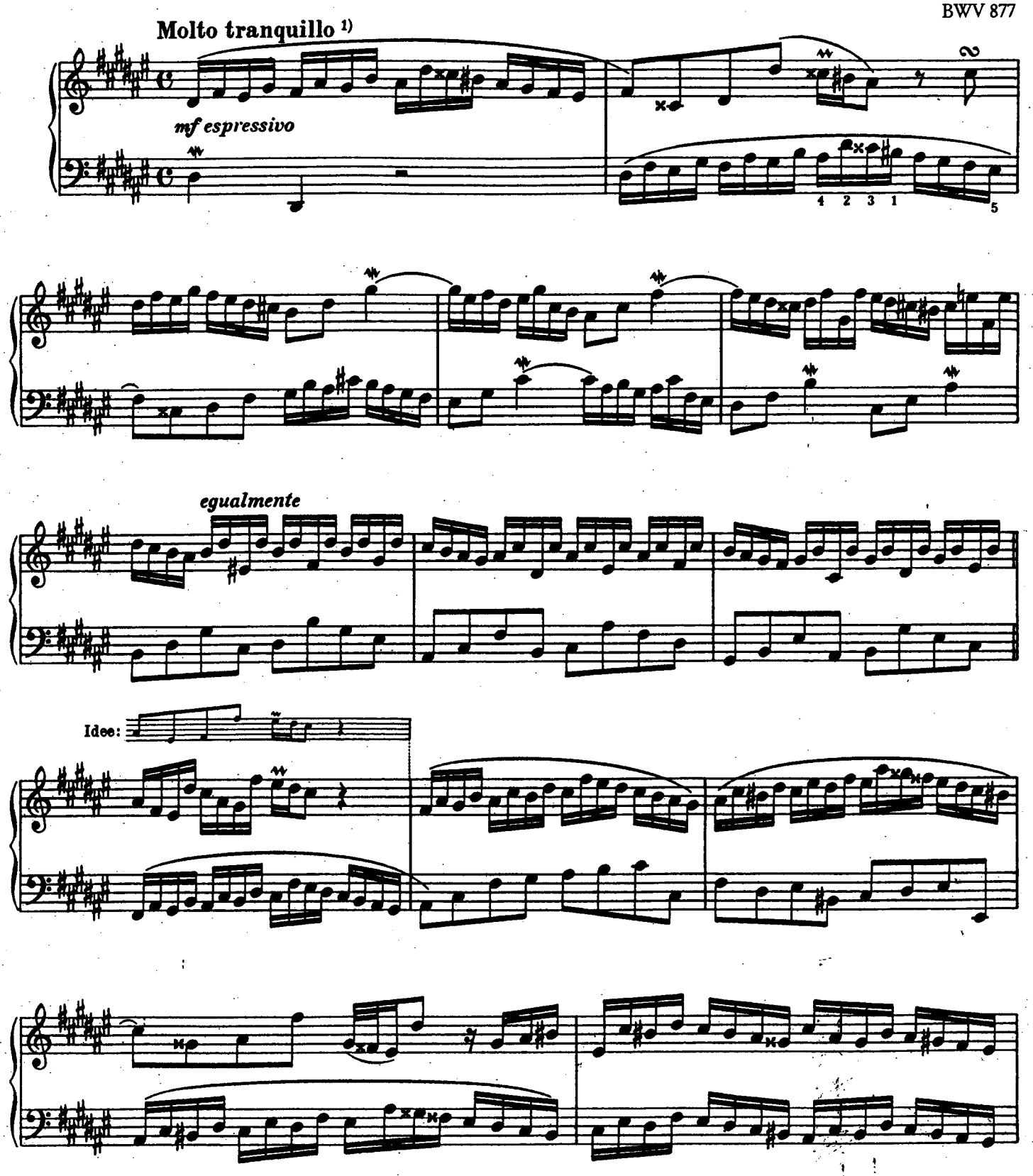
XXIII
Praeludium und Fuga H-dur BWV 892
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 35

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

Schlußwort Seite 49

PRAELUDIUM VIII

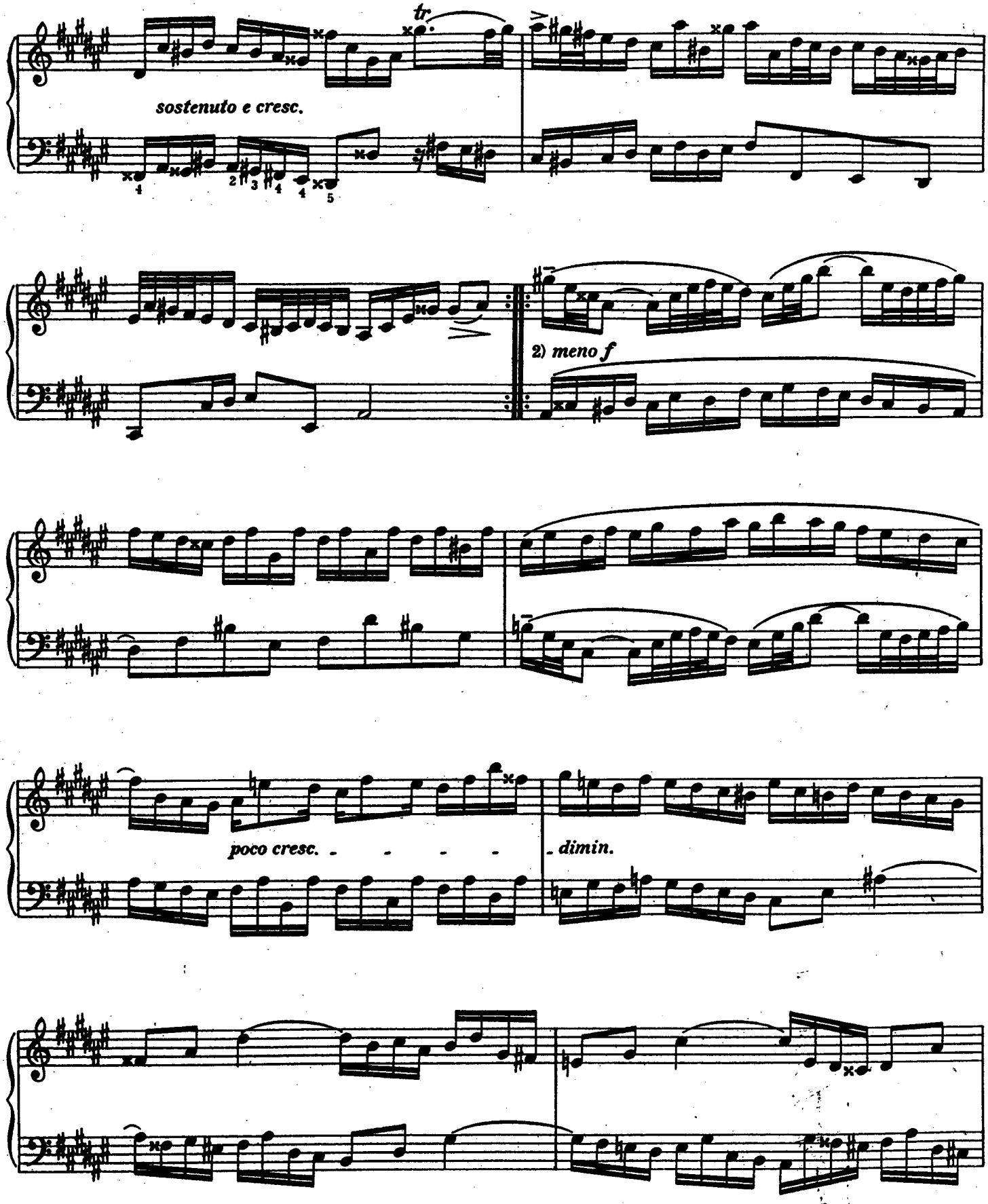
BWV 877



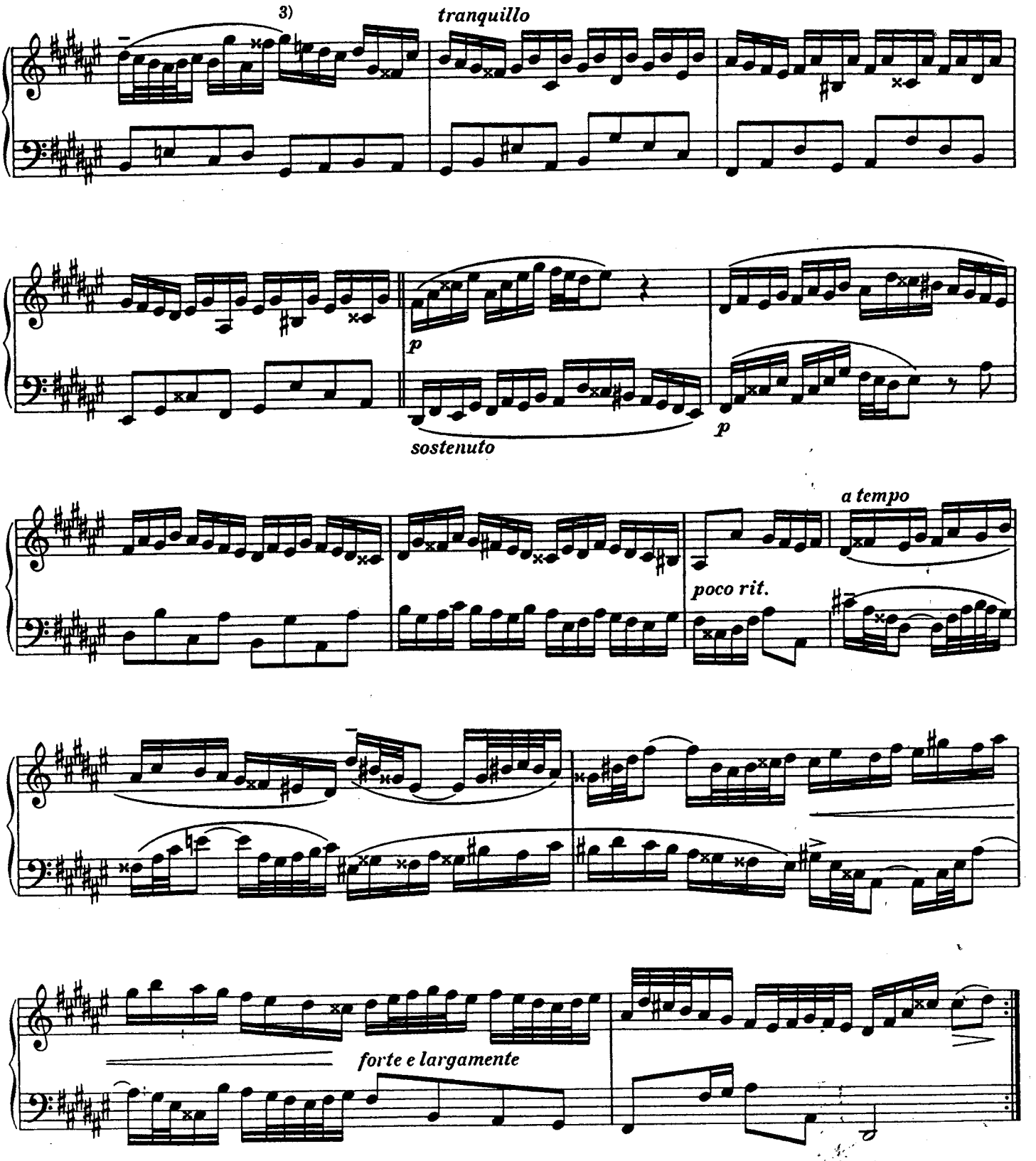
1) Am Schluß des ersten Teils treten Zweiunddreißigstel-Figuren auf, die weiterhin eine führende Bedeutung in der Bewegung annehmen. Das anfängliche Gebaren des Praeludiums, das leicht als Allegrosatz empfunden werden könnte, wird kraft dieser dichteren Rhythmen zur richtigen Breite des Zeitmaßes geleitet; daher die Überschrift *Molto tranquillo*. Das Stück gehört in jeder Hinsicht zu der Gattung der Inventionen.

Edition Breitkopf Nr. 8277

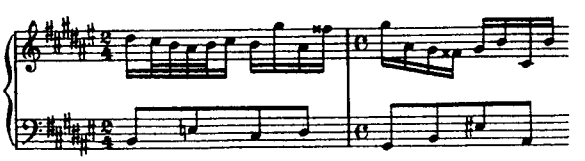
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden



2) Daß das Thema im zweiten Teil des Stückes anstatt auf dem Dreiklange auf dem Dominant-Septimen-Akkord sich aufbaut, ist als eine Art Umkehrung (diesmal harmonischer Gattung) aufzufassen. In der Regel ist es die Gegenbewegung, die den zweiten Teil eröffnet.

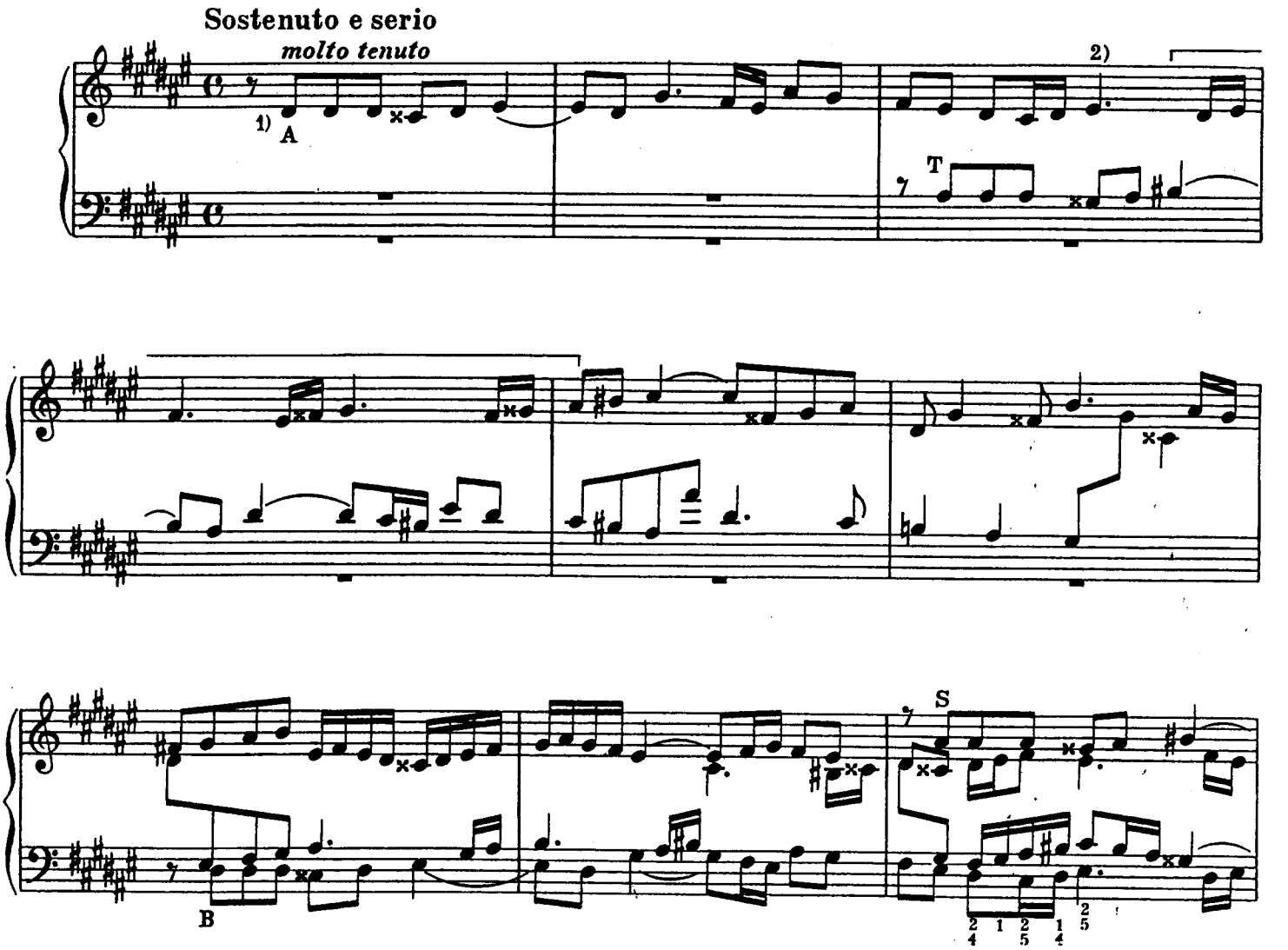


3) Würden die Taktstriche nicht als ein notwendiges Übel in die Notierung sich eingeschlichen haben, so wäre dieser halbe Takt nicht eingezwängt worden, um das Maß zu füllen. Bach widerstrebte es, hier einen $\frac{2}{4}$-Takt einzuschalten; denn der Satz wäre andernfalls so der natürliche gewesen:

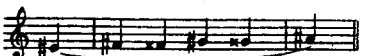


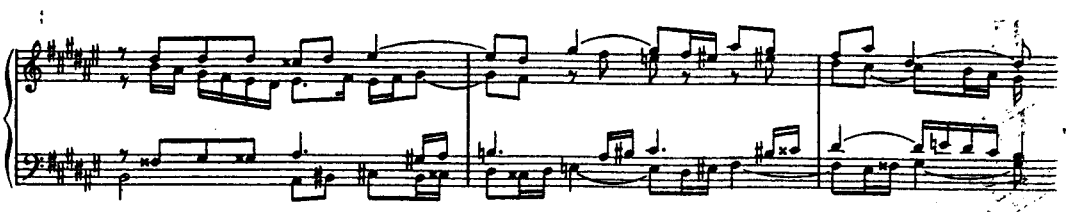
FUGA VIII

a 4

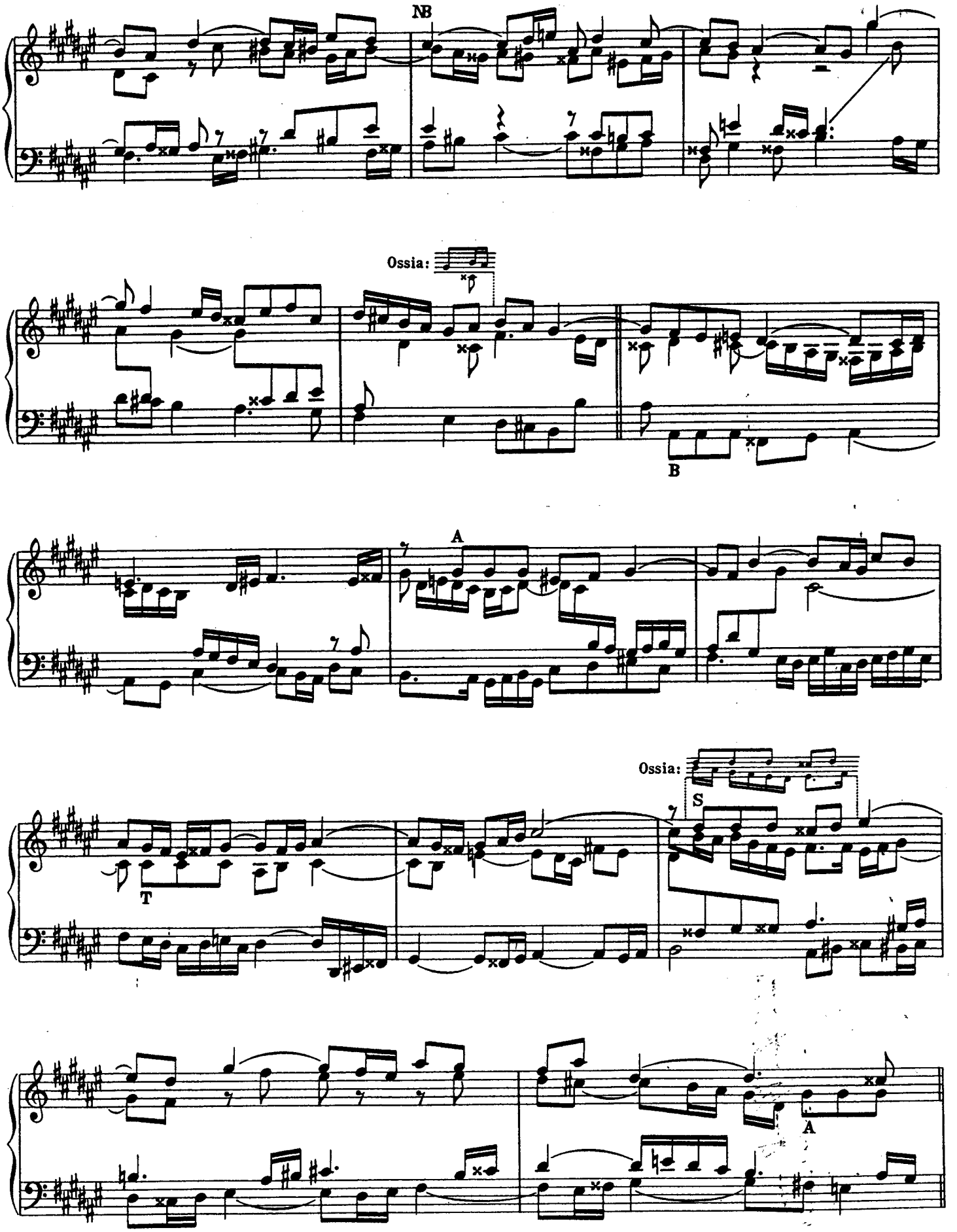


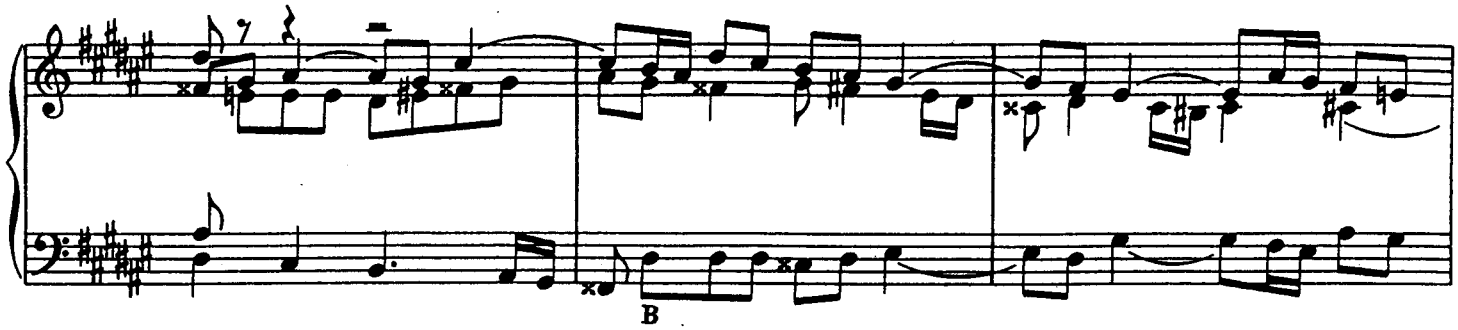
1) Das Thema reicht in der Tat bis zum dritten Achtel des dritten Taktes; doch werden im Verlaufe der Fuge die beiden letzten Noten minder streng behandelt.

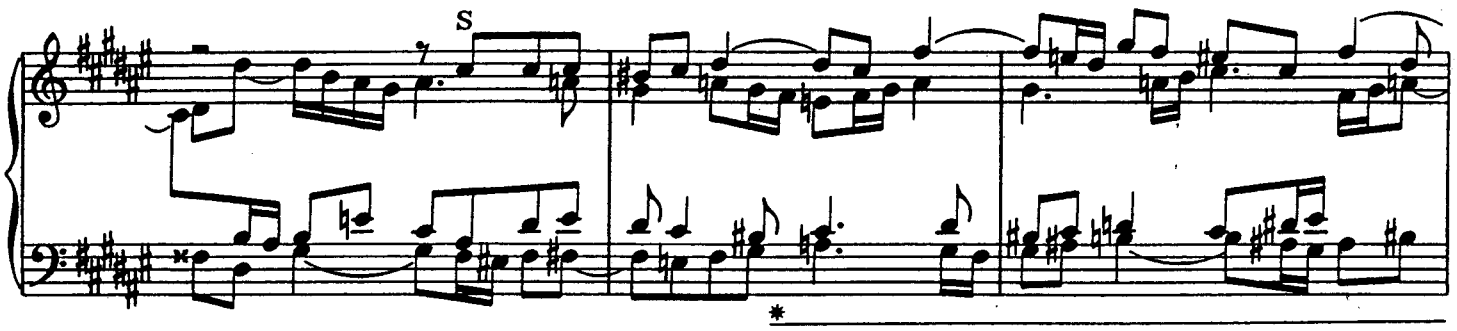
2) Abermals ein Beispiel chromatischen Kontrapunktes, dessen einfache Formel lautet:  und das bis zum vollendeten ersten Abschnitt des zweiten Teils fast die Bedeutung eines obligaten Kontrasubjektes behält. Die schöne, erweiternde und kanonische Baßvariante desselben Kontrasubjektes am Ende der zweiten Durchführung hätte streng chromatisch durchgearbeitet werden können:

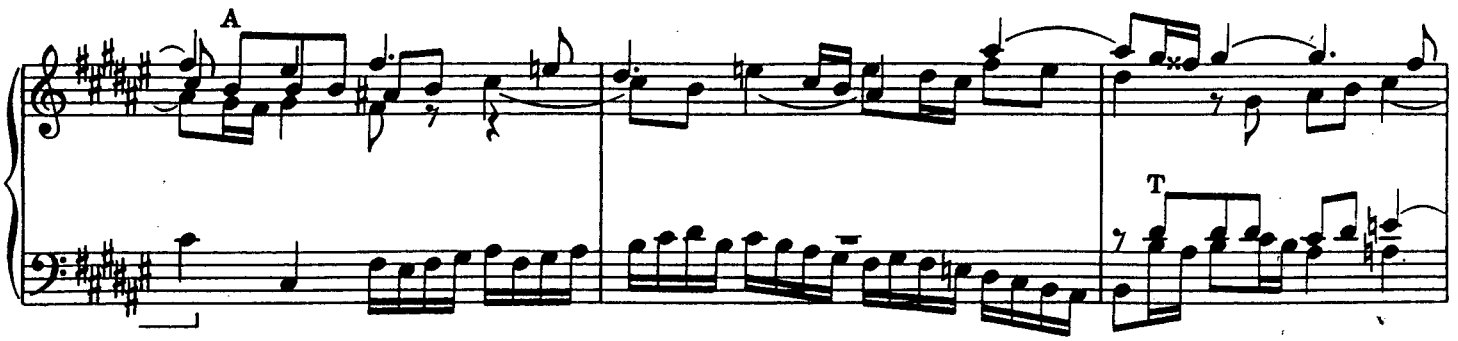


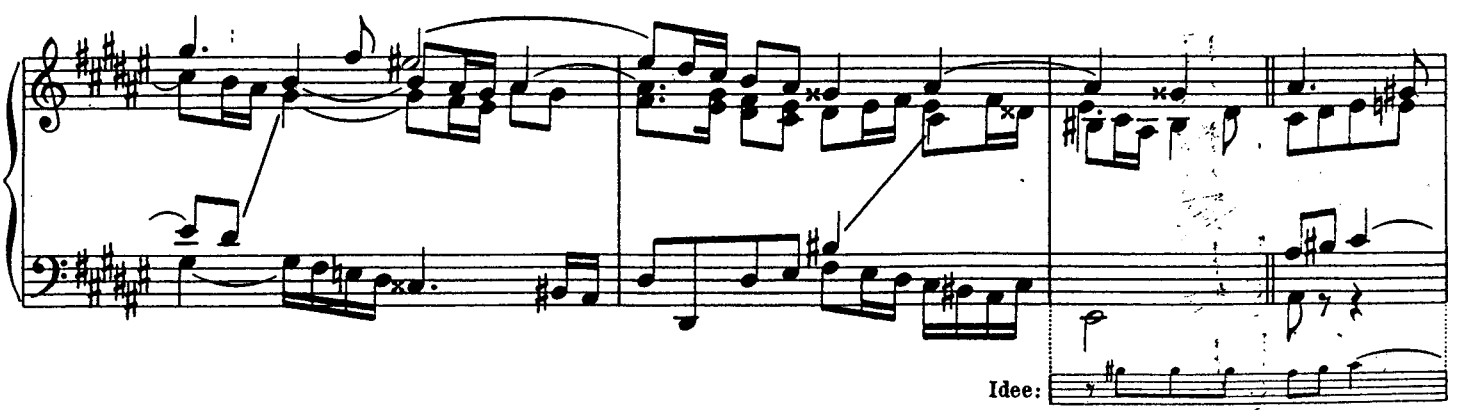
Zwei weitere Varianten treten auf, bei * und **. Letztere (Sopran) in der Verkleinerung und in der Umkehrung nach der Formel ist wahrscheinlich unbeabsichtigt. (Vergleiche hierbei die Anmerkungen zu den Fugen in *cis moll* und *As dur.*)

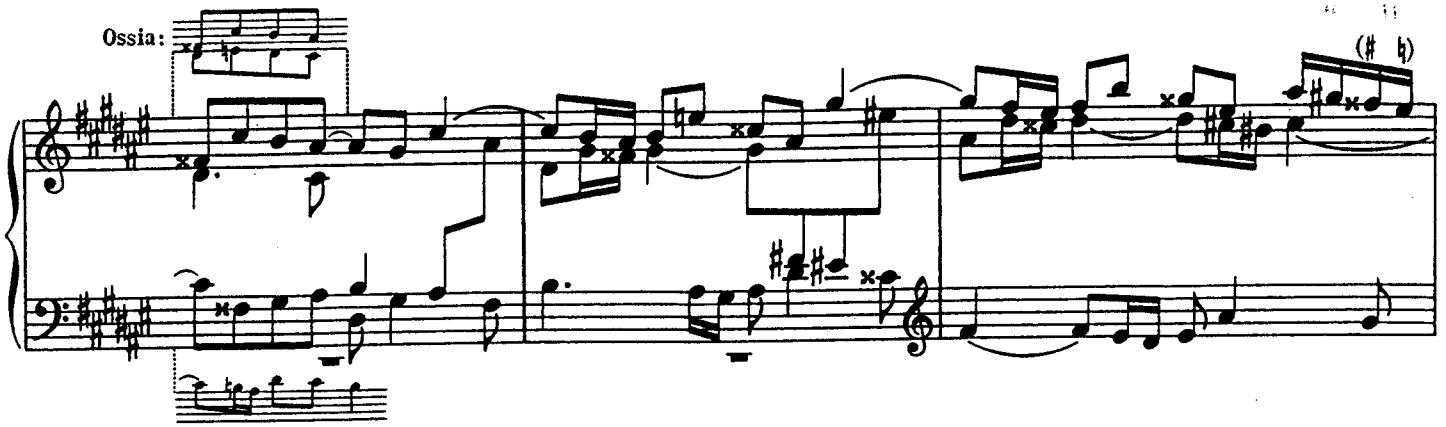

NB
Ossia:
B
A
Ossia:
S
T
A

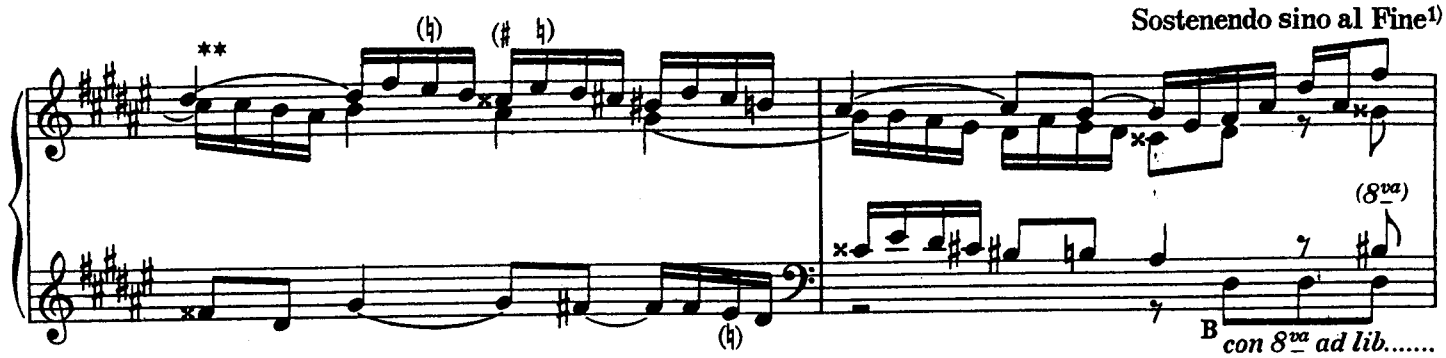

B

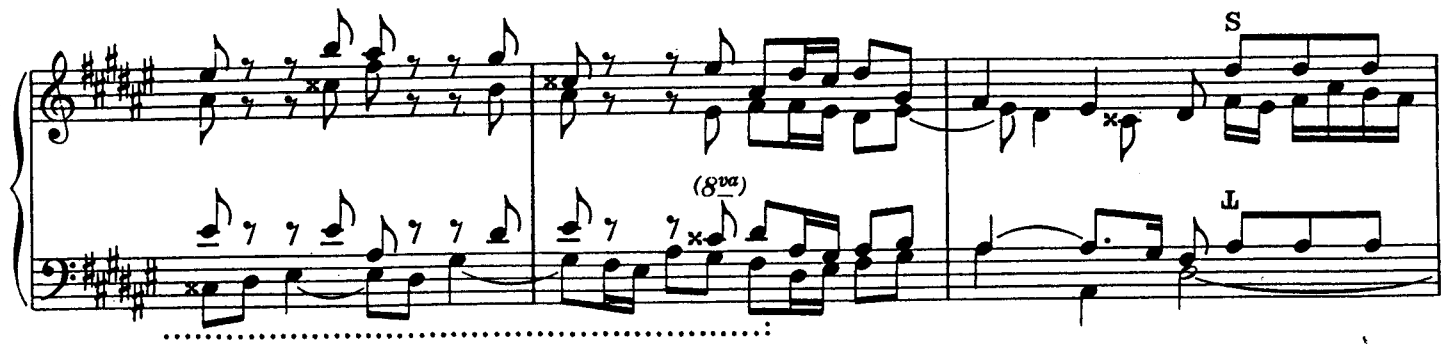

S

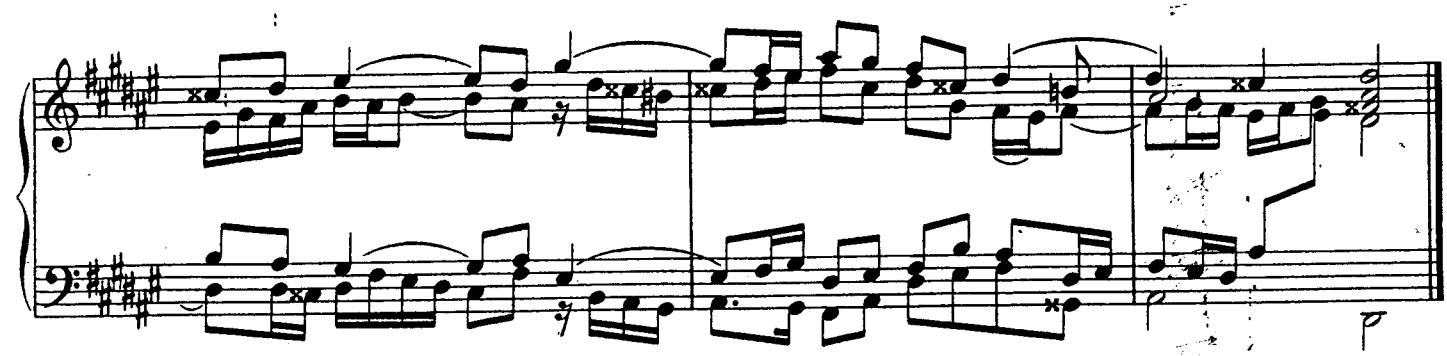

A
T


Idee:



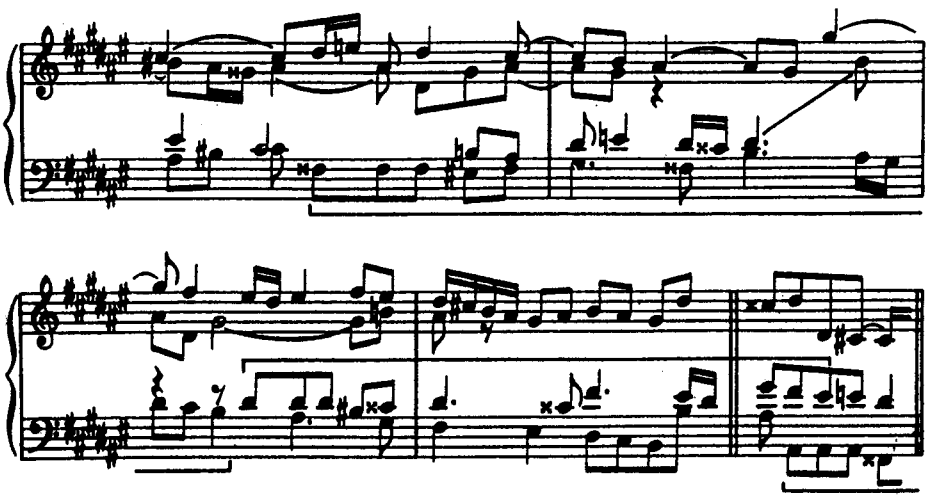




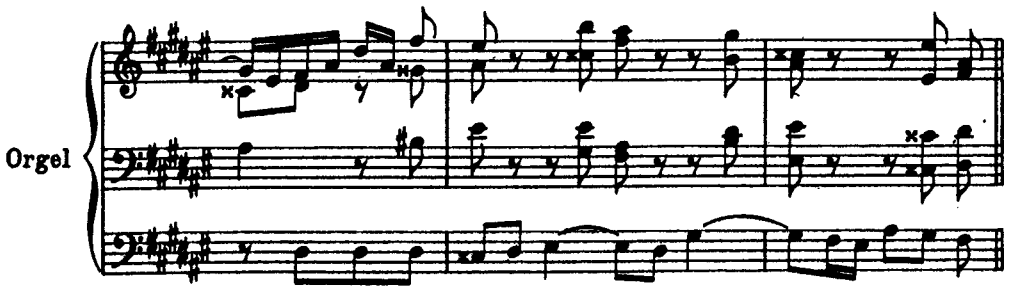


1) Es widerstrebte dem Herausgeber, besondere Vortragsnuancen aufzuzeichnen, die aus dem Hervor- und Zurücktreten der Stimmen, dem Steigen und Fallen der Linie unmißverständlich hervorgehen; doch setzt er voraus, daß eine vernünftige Ökonomie derselben eingehalten werde.

NB. Bis der Halbschluß, den wir mit einem doppelten Taktstrich anzeichneten, erreicht wird, verschwindet nach dem vollendeten Einsatz der vierten Stimme das Thema aus dem ersten Teil. Genauer geprüft ist es aber in der Ornamentik, die zum zweiten Teil leitet, noch zweimal enthalten, gleich wie aus Arabesken gelegentlich ein Kopf erkennbar wird. Zum Beleg dafür führen wir das Angedeutete vom elften Takte an aus:



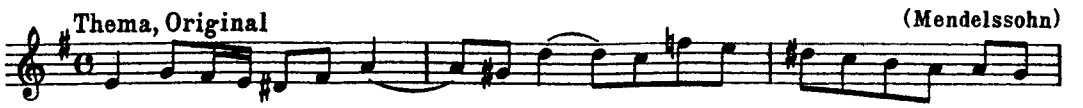
Der zweite Teil besteht aus einer vollständigen und einer übervollständigen Durchführung. Von diesen ist die erste wiederum durch einen Halbschluß begrenzt, auf dem die zweite zugleich einsetzt, um in der Paralleltonart zu schließen. Ein Zwischenspiel, aus Fragmenten des Themas gestaltet, leitet zur Tonika zurück, wonach das Subjekt im Charakter einer Orgelpedalstimme auftritt



Zum Schluß bringt der Tenor das Thema in der Gegenbewegung, zugleich mit dem Original des Soprans. Daß Bach die Umkehrung nicht selbständig benutzte, ist wohl dahin zu deuten, daß er diese Form des Motivs als nicht schön empfand; denn nicht jedes Thema gewinnt in der Spiegelung ein gefälliges Aussehen.

Es sind nachweisbare und geheime Gesetze hierbei am Werke. Zwar läßt sich ein musikalisches Motiv künstlich bauen, lassen sich seine Gesetze bestimmen; aber glücklicherweise verdanken die häufigsten unter den Motiven dem Einfall ihre Entstehung. Wenn auch in der Umkehrung des musikalischen Motivs das Sinnvolle des Begriffes wegfällt, das im Wort unerläßlich ist, so bleibt doch immer abzuwarten, ob der Ausfall einen musikalischen Sinn und etwas Wohlgestaltetes zutage fördert. Die Umkehrung erfolgt überdies in anderer Weise als im Wort, nämlich durch ein symmetrisches Auseinandergehen der Intervalle von einem gegebenen Punkt aus (Wasserspiegelung, vertikale Umkehrung, Inversion im Raum); die absolute Umkehrung, die Spiegelschrift (horizontale Umkehrung, Inversion in der Zeit) macht das Motiv für das Ohr und selbst für das Auge ebenso unkenntlich, als wenn man das Wort Organismus „Sumsinagro“ läse. Daher die Stupidität des Krebskanon, wenn er als nichts anderes als eine ins Praktische überführte Theorie erscheint. Die strengere symmetrische Umkehrung, wie sie B. Ziehn lehrt, verlangt, daß die Größe der Intervalle eingehalten, daß die Nachahmung zugleich zur Transposition werde.

Thema, Original (Mendelssohn)

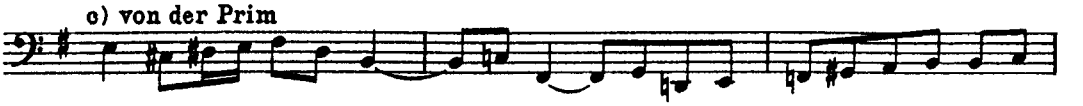


Tonale Umkehrung, mit jeder Ausgangsstufe wandelbar:

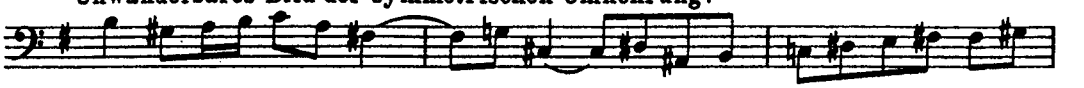
a) von der Quinte

b) von der Terz

c) von der Prim



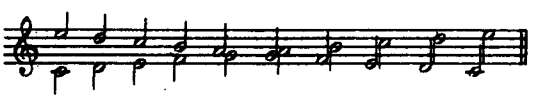
Unwandelbares Bild der symmetrischen Umkehrung:

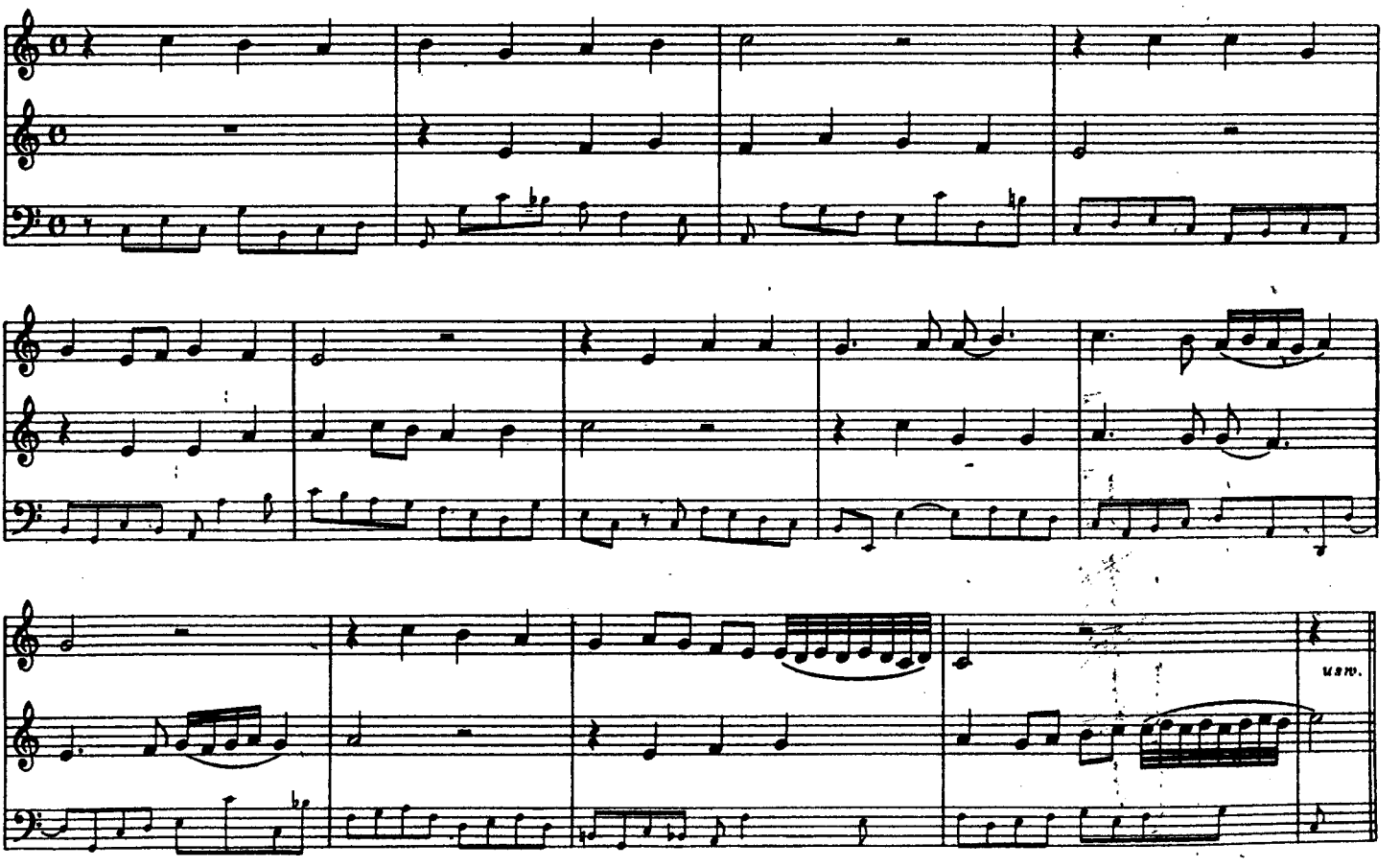


Es folgt aus diesem Beispiel, daß die diatonische Umkehrung, von verschiedenen Intervallen ausholend, verschiedene harmonische Zwischenstufen ergibt; während das Bild der symmetrischen Umkehrung auf allen Stufen dasselbe bleibt. Jene wahrt das Verhältnis der Tonart zum Satz; diese transponiert davon unabhängig und schafft sich für jede Stufe, auf die sie gestellt wird, eine eigene Tonart. Die einzige Ausnahme hierin bildet die Umstürzung der Dur-Tonleiter von der Terz aus.

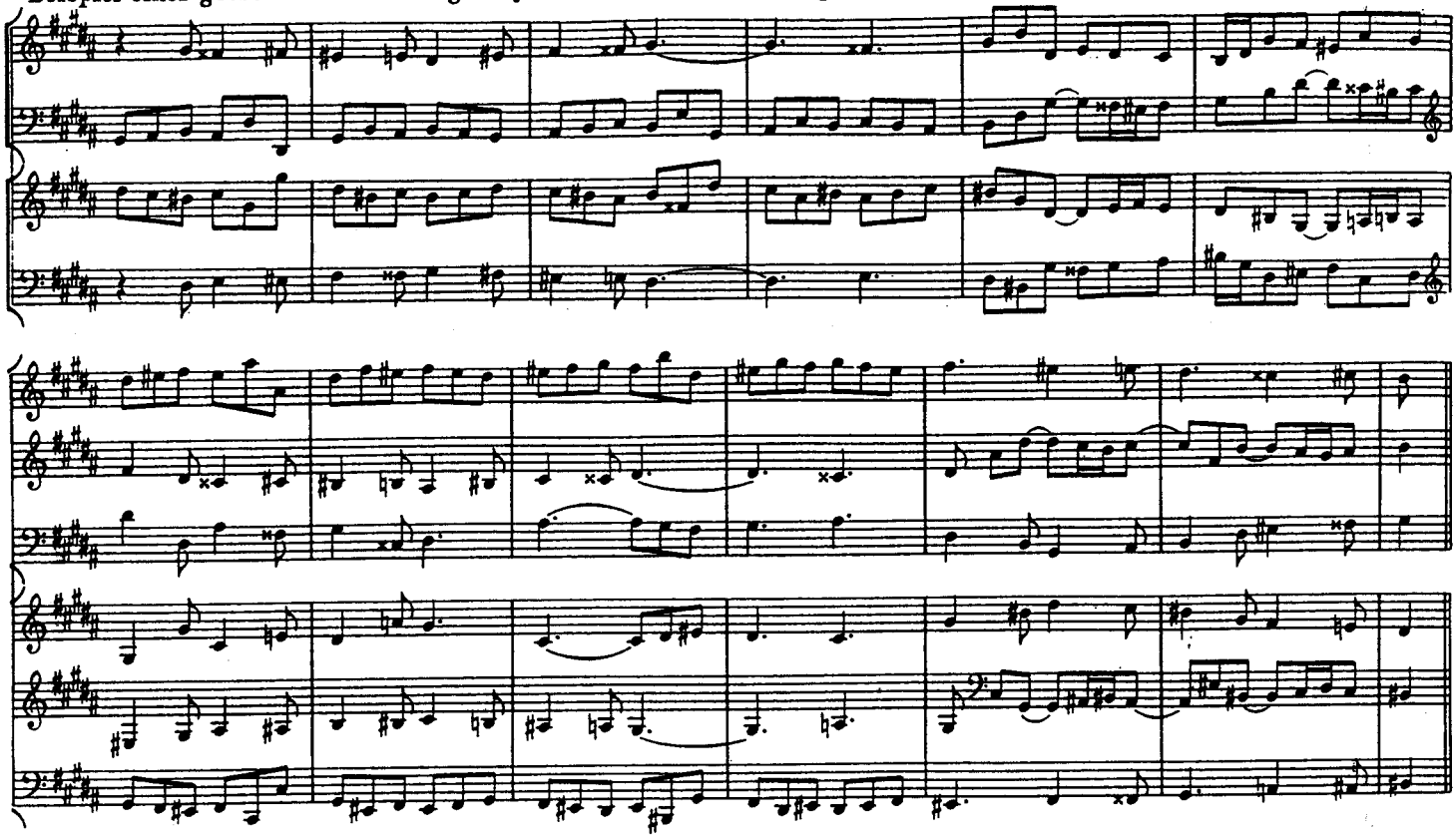
Einfachstes Beispiel einer zweistimmigen kanonischen symmetrischen Umkehrung über einem freien Baß. (Aus Bachs kanonischen Veränderungen über: „Vom Himmel hoch da komm' ich her"):

Schema:

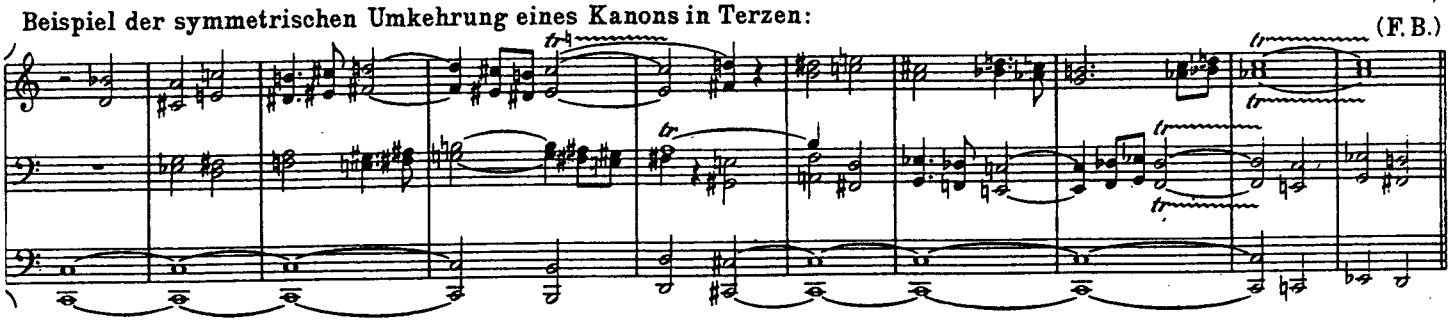




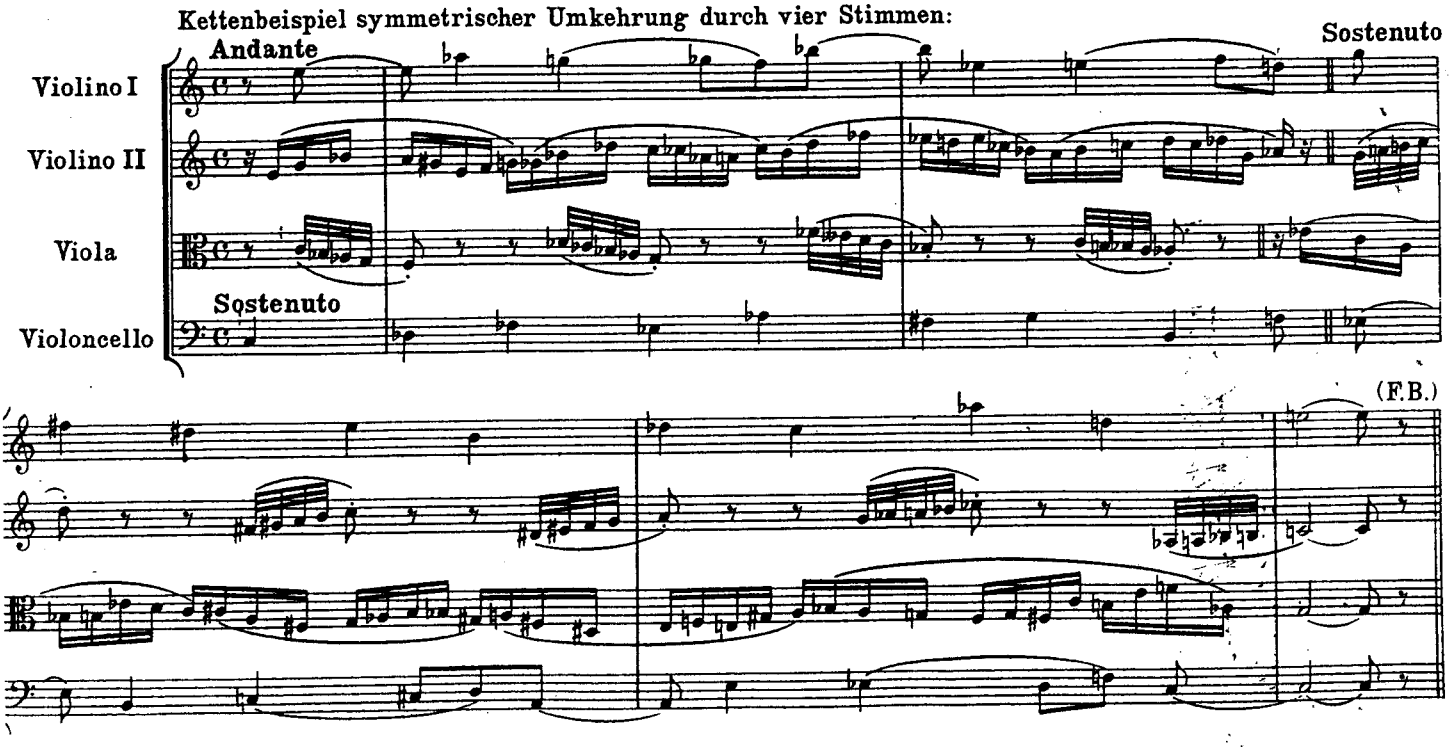
Beispiel einer getreuen dreistimmigen symmetrischen Umkehrung:



Beispiel der symmetrischen Umkehrung eines Kanons in Terzen:

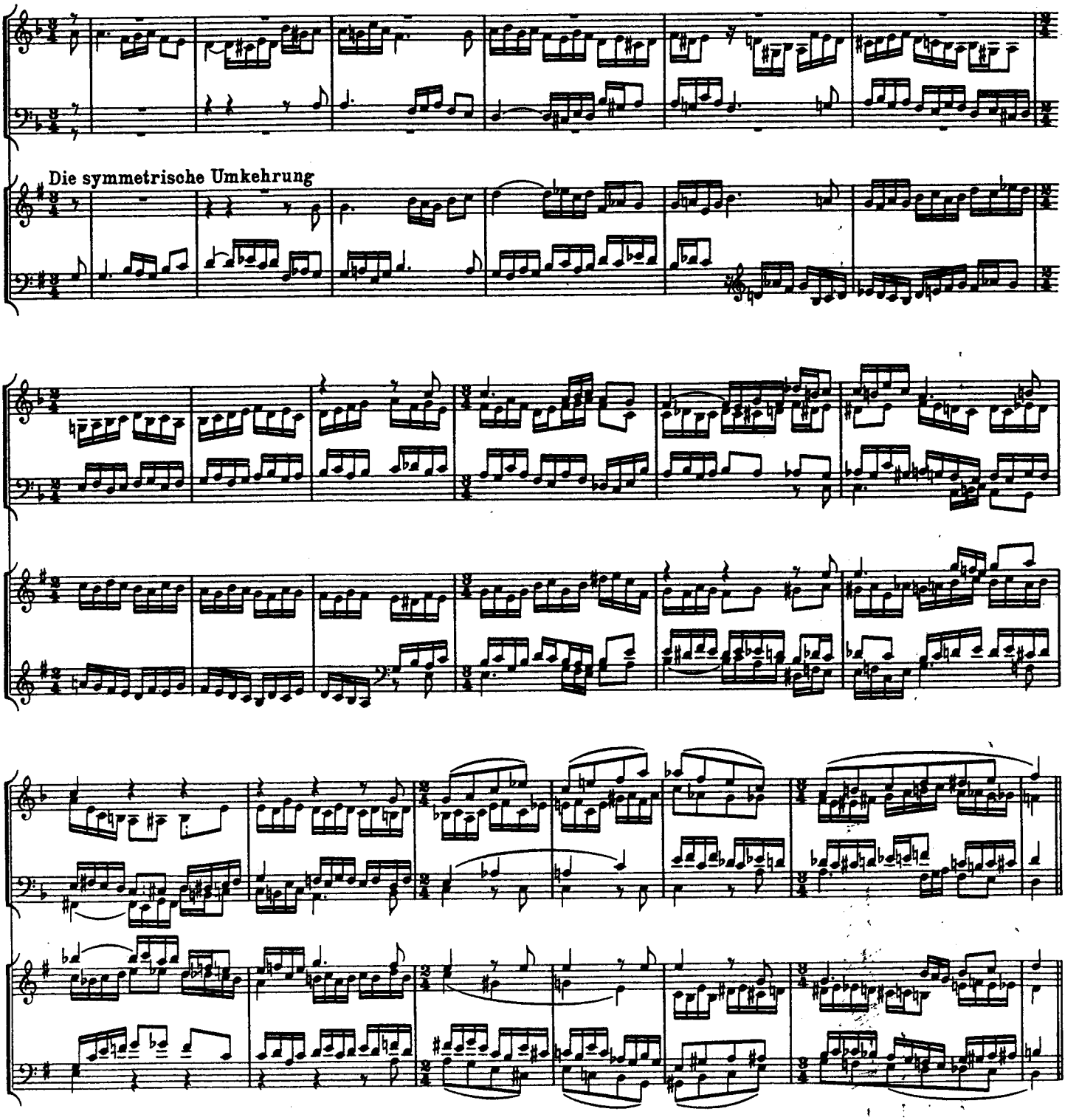


Kettenbeispiel symmetrischer Umkehrung durch vier Stimmen:

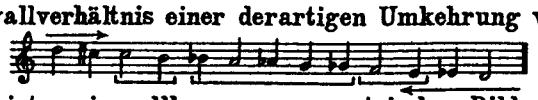


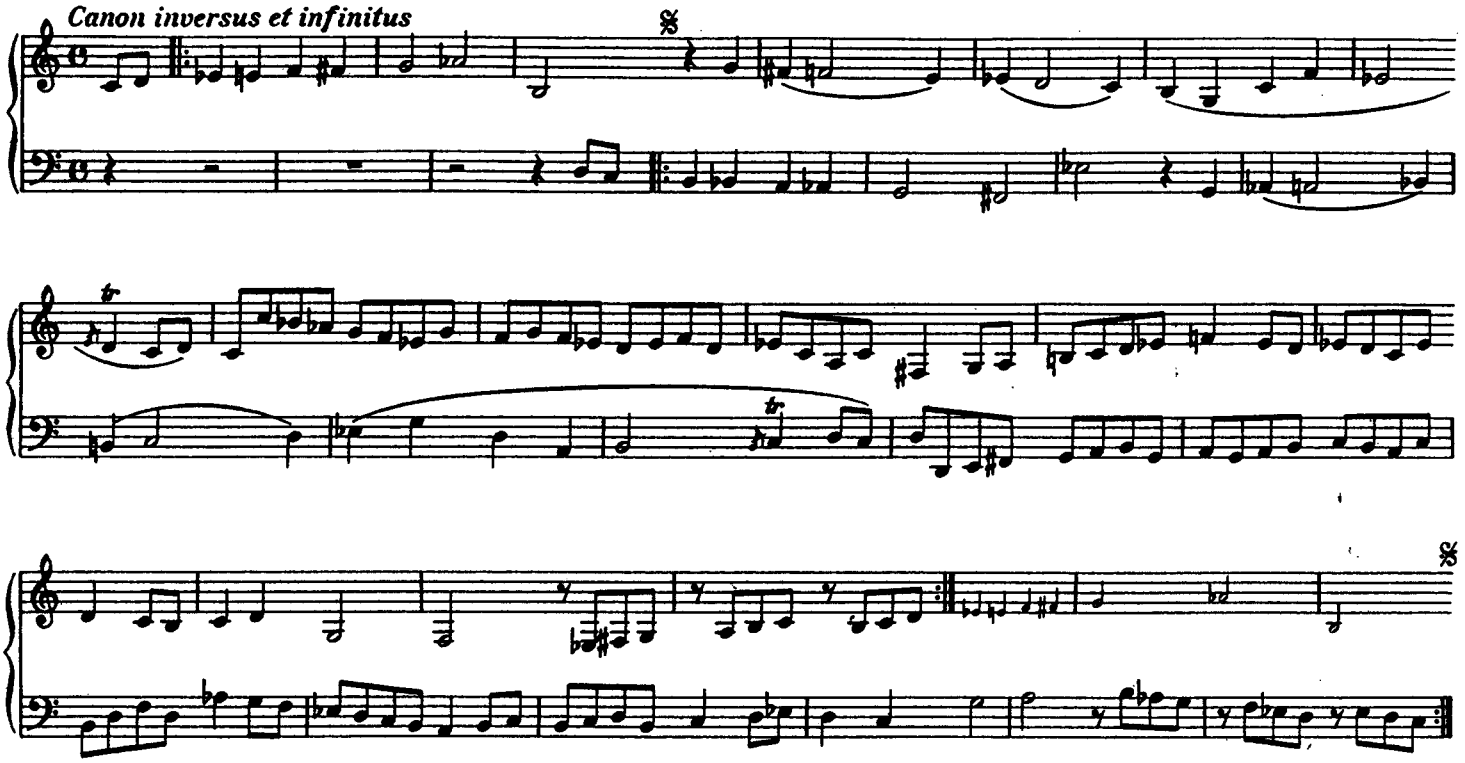
Vierstimmige, vollständige Fugen-Exposition und ihre symmetrische Umkehrung von Wilhelm Middelschulte[1)]

(Thema von Bernhard Ziehn)

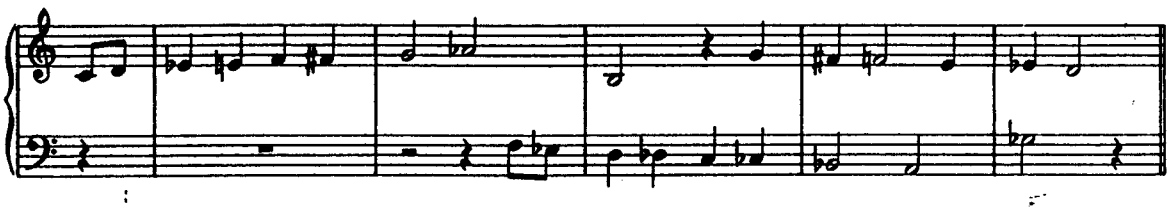


1) Kanons und Fuge über den Choral „Vater unser im Himmelreich" für die Orgel von Wilhelm Middelschulte (Leipzig, Leuckart)

Für das Intervallverhältnis einer derartigen Umkehrung wird angenommen, daß der Ton *D* den gemeinsamen Ausgangspunkt bilde  Diese Anordnung ergibt auch für das Auge und namentlich auf der Klaviatur ein vollkommen symmetrisches Bild. Doch ist sie lediglich als Wegweiser und Schlüssel zu schätzen. So hat das folgende Bachsche Beispiel (aus dem Musikalischen Opfer) den Ton *G* als Norm. (Die Lösung ist von W. Middelschulte)



Es ist jedoch kein Grund vorhanden, der hindern könnte, die Umkehrung von einem zufälligen Intervall aus zu beginnen, zumal wo sie nicht kanonisch gebunden ist.

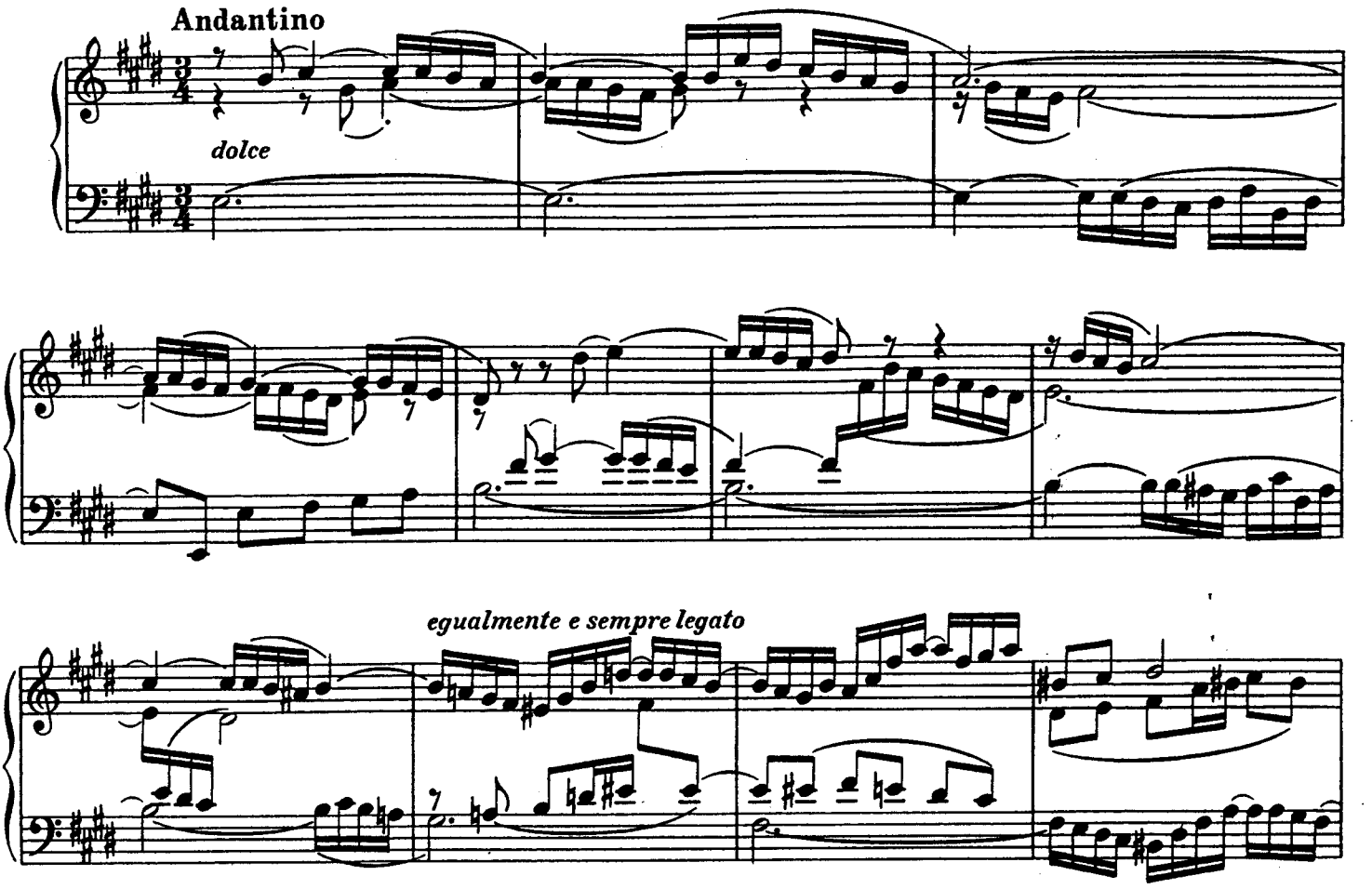


(Von diesem Kanon sind die ersten sieben Takte das von Friedrich dem Zweiten gestellte Thema, bei dem es durch Fügung zutrifft, daß es sich in symmetrischer Umkehrung nachahmen läßt; darum mutet dieser Teil des Kanons natürlicher an als dessen künstliche Fortsetzung.)

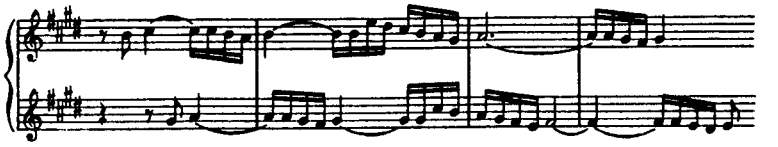
Wenn man auf diesen Wegen weiterschreitet, dann gelangt man zu neuen und unerwarteten kontrapunktischen Zielen. Wie die (vertikale) Harmonie aus dem Zusammentreffen der (horizontal bewegten) Stimmen geboren werden muß, so kann wiederum die Umkehrung des ganzen Satzes ein fremdartiges und dennoch logisches Gebilde schaffen. Die Möglichkeiten sind mathematisch unendlich, zumal wenn man überdies freie oder liegende Stimmen und das Mittel der Variation zu Hilfe nimmt, welch letzteres gelegentlich der nächstfolgenden Fuge besprochen wird. Doch werden zuletzt immer die Wahl und die Empfindung den Ausschlag im Kunstwerk geben. Bei dieser Gelegenheit sei auf B. Ziehns Lehre vom Kanon (Chicago) besonders hingewiesen. Ihr geht, als unerläßliche Gefährtin, seine Lehre der Harmonie voraus.

PRAELUDIUM IX

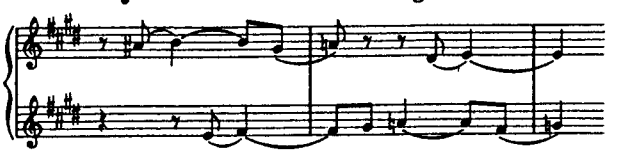
BWV 878



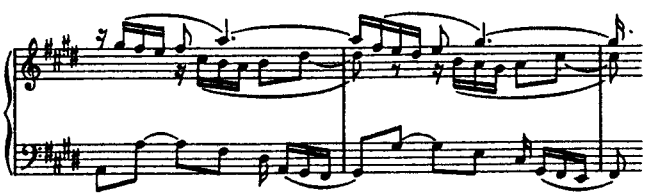
Das Praeludium beginnt als ein ausgesprochener Kanon, der mit dem neunten Takt gänzlich aufgegeben wird



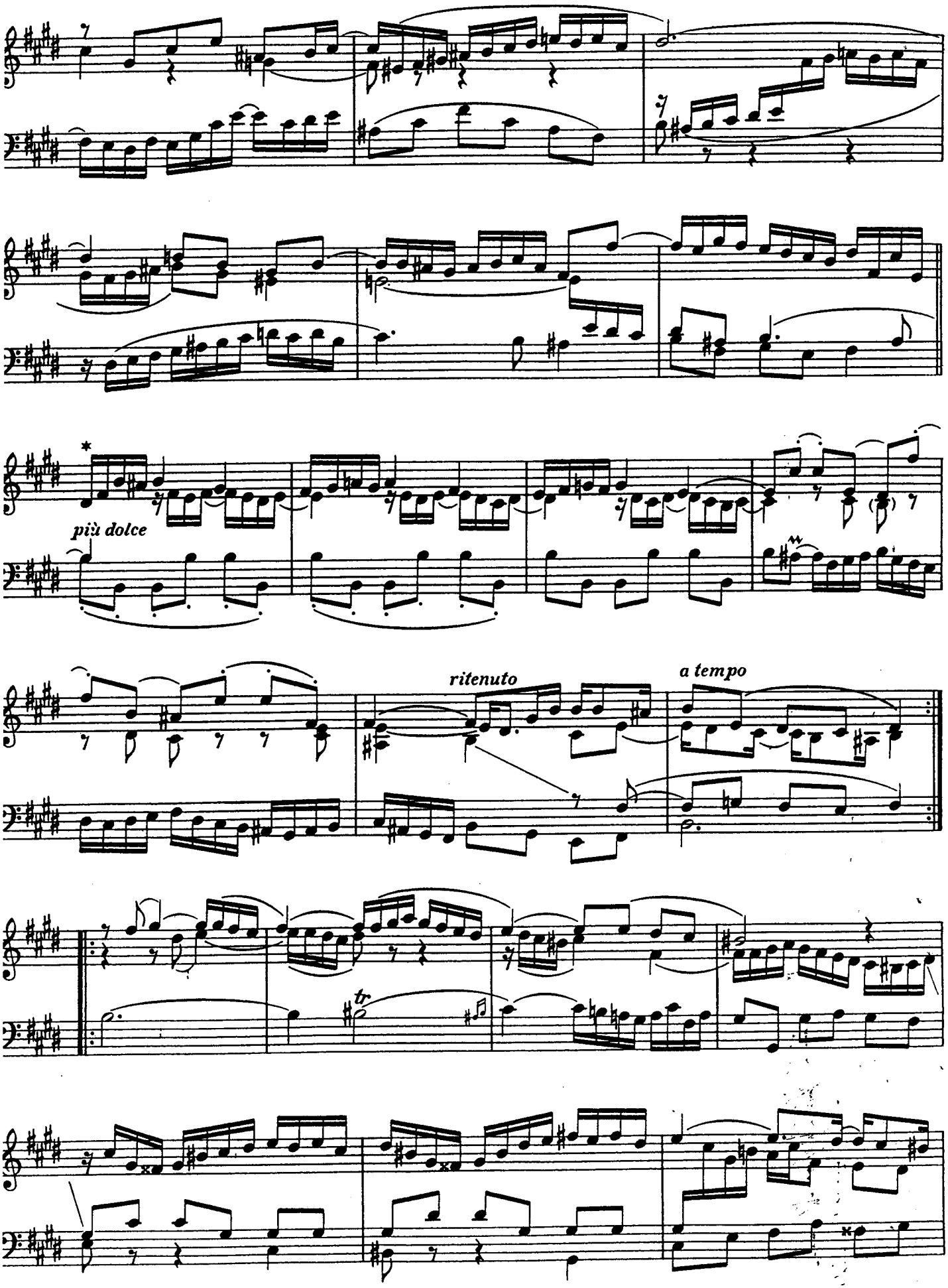
wenngleich die Idee des Schlußsatzes * auf jene des Kanons zurückgeführt werden könnte

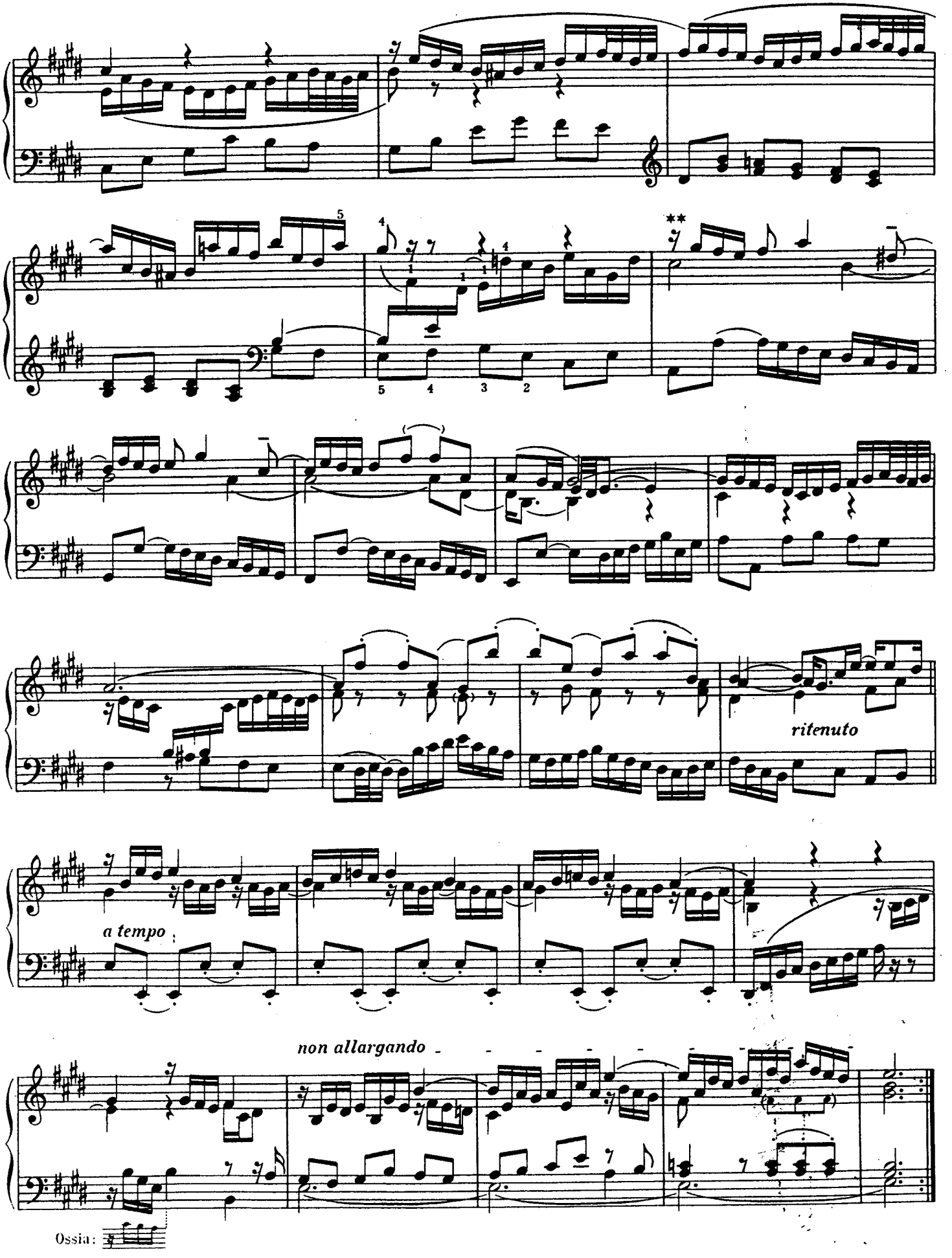


und auch für die Sequenz ** vom dreizehnten Takt des zweiten Teils an eine kanonische Abstammung nachweisbar wäre.



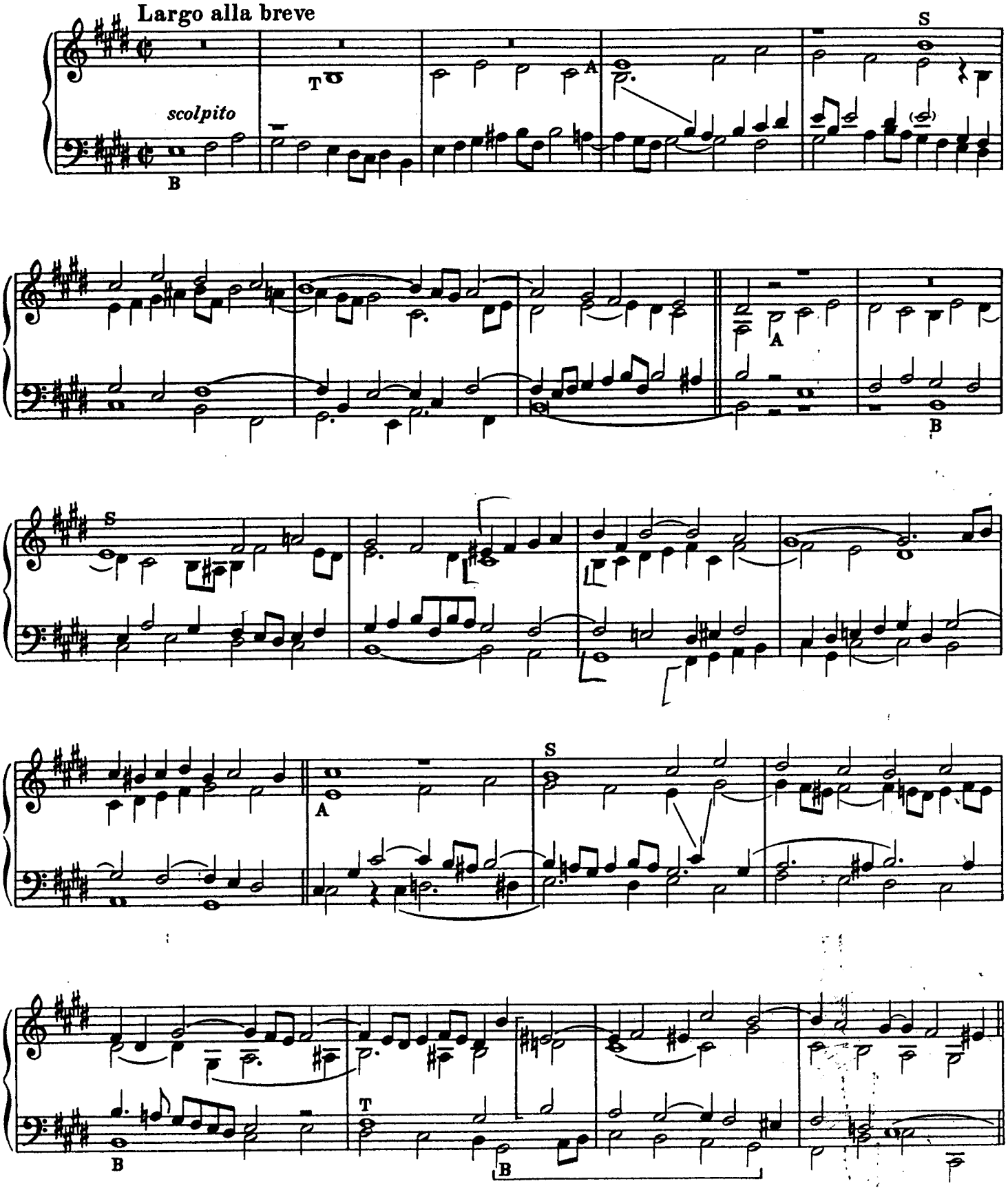
Der neue Ansatz am Beginn des zweiten Teils bleibt fragmentarisch.

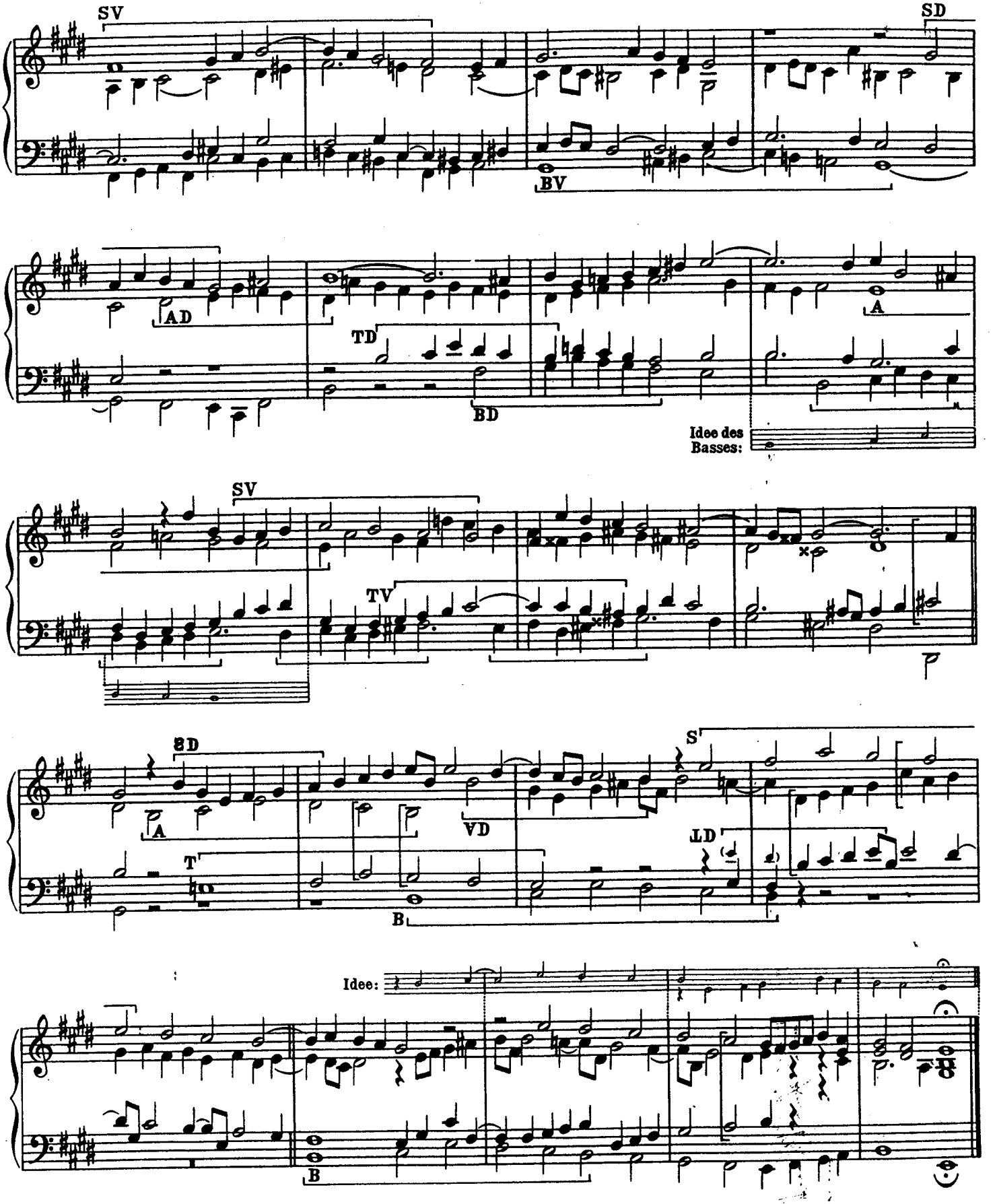

più dolce
ritenuto
a tempo
tr


**
ritenuto
a tempo
non allargando
Ossia:

FUGA IX[1)]

a 4





SV = Sopran-Variation

SD = Sopran in der Diminution

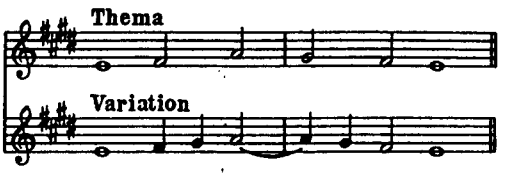
2D = Sopran in der Diminution und in der Gegenbewegung

1) Eine Fuge wie aus einem Guß und bei ihrer lapidaren Schmucklosigkeit reich an Scharfsinn und an Mitteln. Der Plan ist klar, der Inhalt verschlungen:

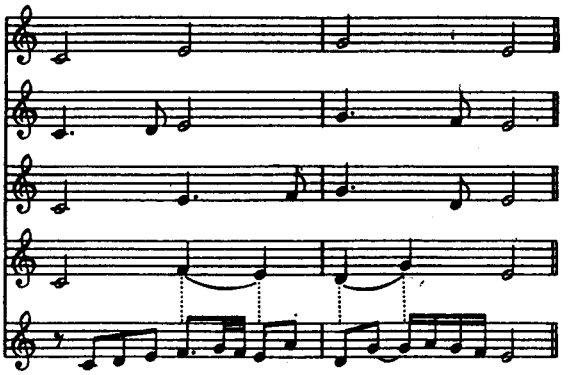
Exposition;

Engführung durch alle Stimmen in der Entfernung eines halben Taktes;
Engführung " " " " " " " ganzen Taktes;
Variation des Themas im Sopran, darauf im Baß;
Durchführung mit dem Thema in der Verkleinerung; gefolgt von einer Erweiterung, die mit allen vorangegangenen Formen arbeitet und zu einer gis moll-Kadenz führt;
Letzte Durch- und Engführung des Themas im Original, kombiniert mit der Verkleinerung in der Umkehrung;
Endgültiges Auftreten des „Comes" im Baß und Schluß-Kadenz.

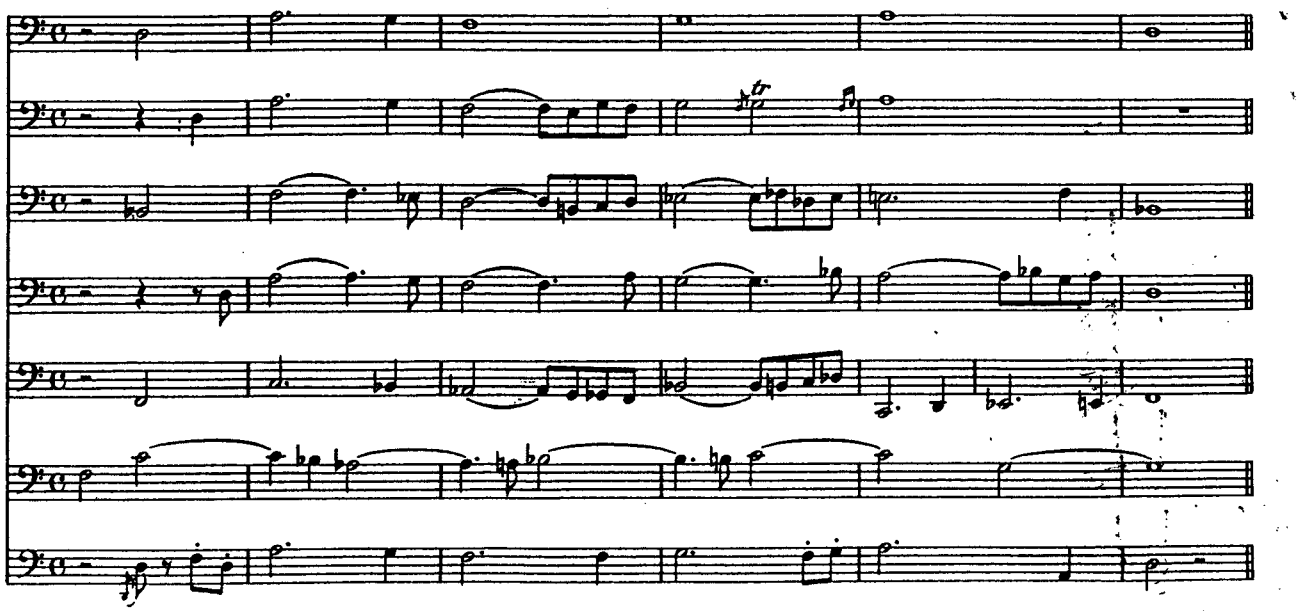
Die in der Mitte der Fuge auftauchende Variation des Themas ist eine Form, die im Wohltemperierten Klavier sehr vereinzelt vorkommt; sie zieht sich hingegen durch das ganze Werk der „Kunst der Fuge" und ist die bevorzugte Bachsche Technik in seinen Orgelchoralvorspielen.



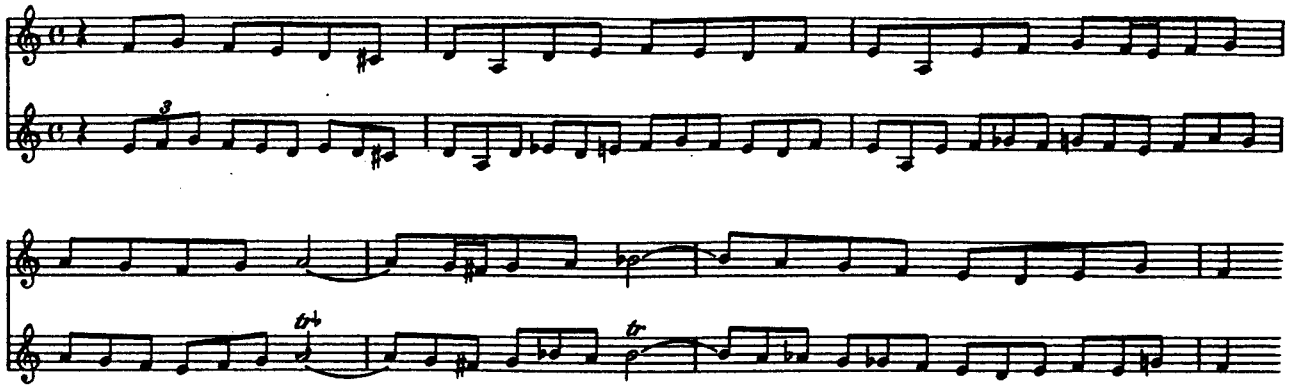
Die Bachsche Anwendung der Variante besteht hauptsächlich in dem Mittel, die Viertelnoten des Chorals durch rhythmisch belebte Durchgangstöne auszufüllen, wobei die Ornamentik zum Ausdruck wird; der Reichtum an Gebilden und die Innigkeit, die der Meister bei diesem Vorgang entfaltet, sind unübertrefflich. Nach seinem Vorbild ist das folgende Beispiel als Erläuterung konstruiert:



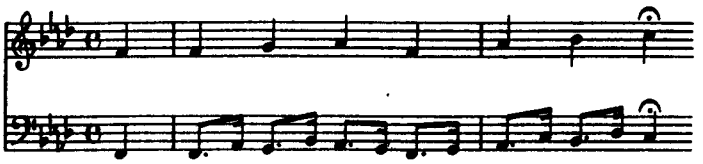
Im gleichen Sinn ist der Herausgeber in einer Fantasia Contrappuntistica über ein Bachsches Fragment dem großen Muster gefolgt, und es sei ihm gestattet gedrängt anzuführen, in welcher Weise dies, soweit es die Variante des ersten Themas betrifft, in dem genannten Werke versucht worden ist.



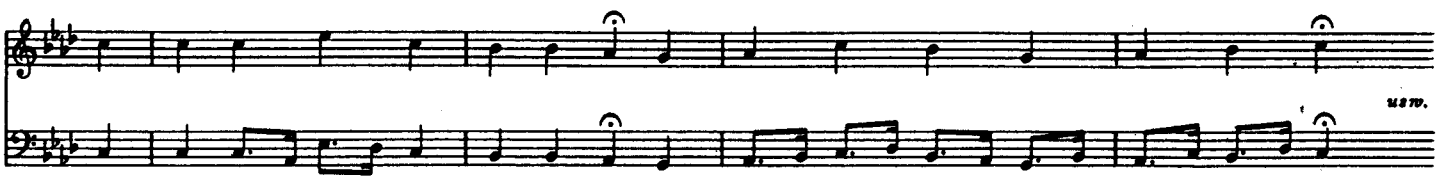
In diesem selben Werk hat der Herausgeber die Variante auch auf das Kontrasubjekt ausgedehnt:



Als ein klassisches Beispiel der Bachschen Variante gilt dem Herausgeber die letzte der Orgel-Variationen über den Choral

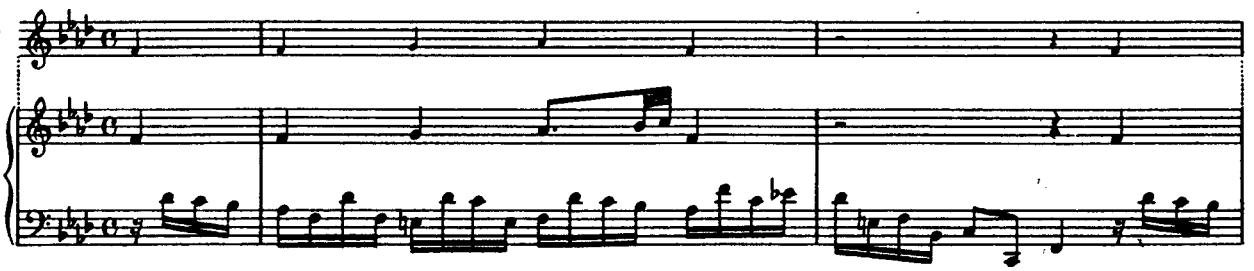


die so gestaltet ist:

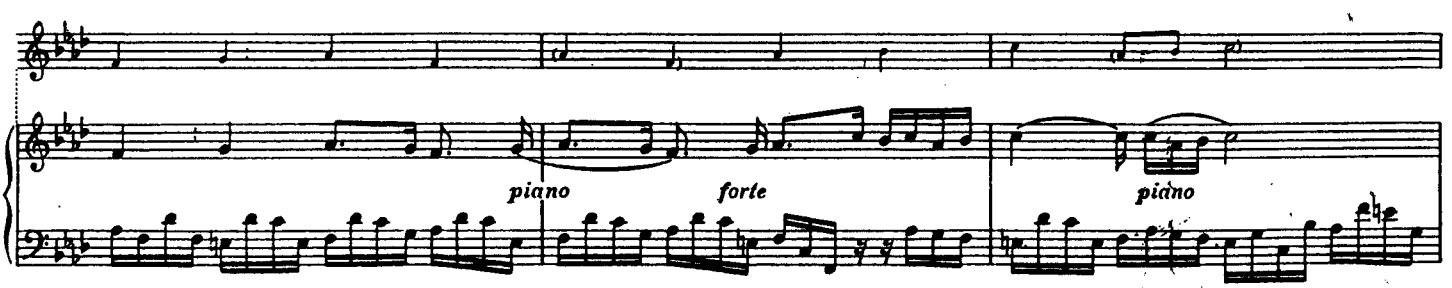


In ganz anderer Weise bringt die erste Variation in demselben Werk die Melodie des Chorals zum Ausdruck; wie stammelnd und von Seufzern unterbrochen, in der Sprache einer um Trost flehenden Seele. Eine gleichmäßig bewegte Begleitungsstimme verbindet die Fragmente zu einem vollendeten Satz, der wie für Englisch Horn und Baßklarinette geschrieben scheint.

Ursprüngliches Thema:

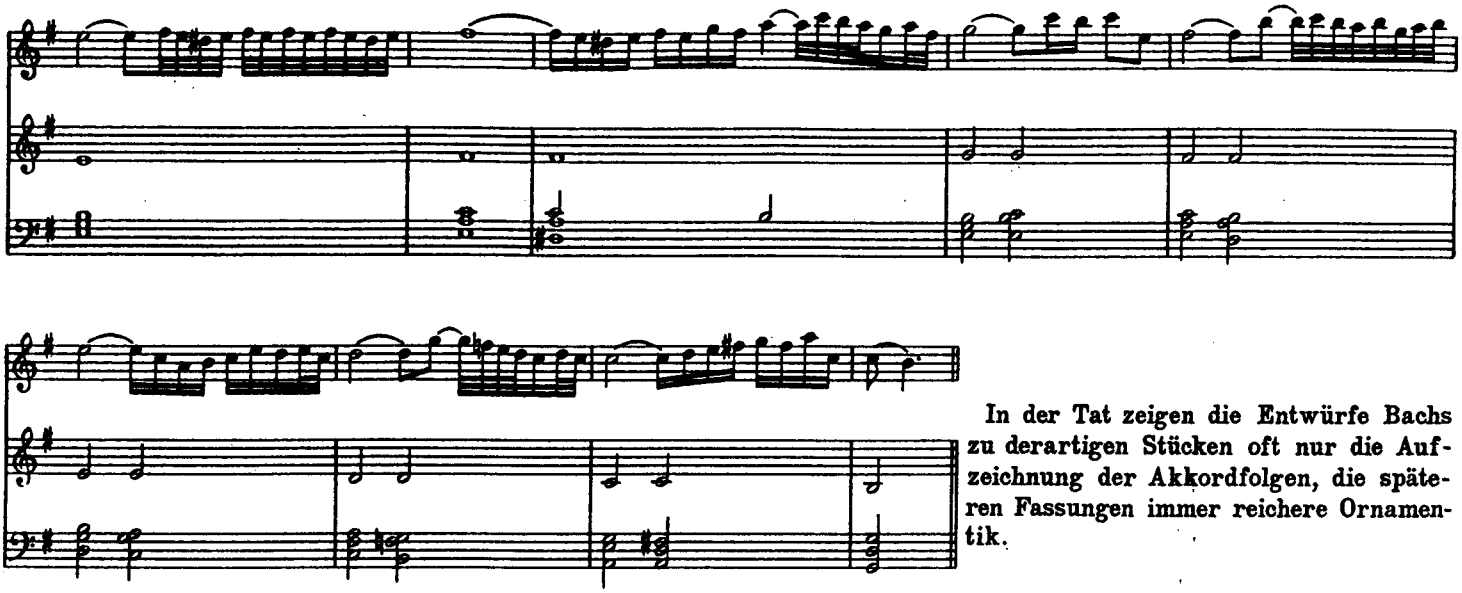


Variation:



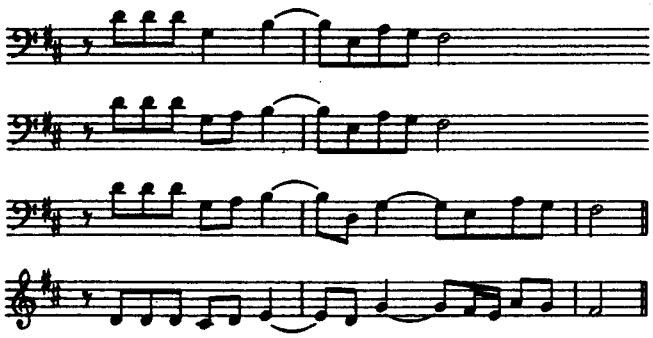
Offenbar führte nach diesem Grundsatz Richard Wagner jene ihm eigene Variation der Melodie ein, die darin sich gefällt, die einzelnen Glieder des melodischen Satzes innerhalb desselben zu wiederholen, um so zu einem längeren Atem zu gelangen. Zu erwähnen wäre an dieser Stelle auch jene Übertragung der unveränderten Intervalle in eine veränderte Taktart: eine Form der Umschreibung, der in Liszts Symphonischen Dichtungen eine Hauptaufgabe zuerteilt ist. Als Gipfel dieser Technik sieht der Herausgeber die Verwandlungen des Florestan-Motivs in den beiden Leonoren-Ouvertüren Beethovens an.

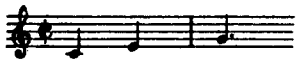
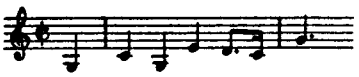
Man kann feststellen, daß die Bachsche Melodie häufig nichts anderes ist als die Ausschmückung (ornamentale Variante) der Oberstimme eines gegebenen bezifferten Basses, wie im e moll-Praeludium des ersten Bandes



In der Tat zeigen die Entwürfe Bachs zu derartigen Stücken oft nur die Aufzeichnung der Akkordfolgen, die späteren Fassungen immer reichere Ornamentik.

Die Technik der Veränderung bietet eine kostbare Handhabe, um den Übergang von einem Thema in ein anderes herzustellen; bei symphonischen Werken ist die Meisterung dieses Kunstgriffes unerläßlich.
Sie macht es möglich, beispielsweise das Thema der D dur-Fuge in jenes der dis moll-Fuge überzuführen:



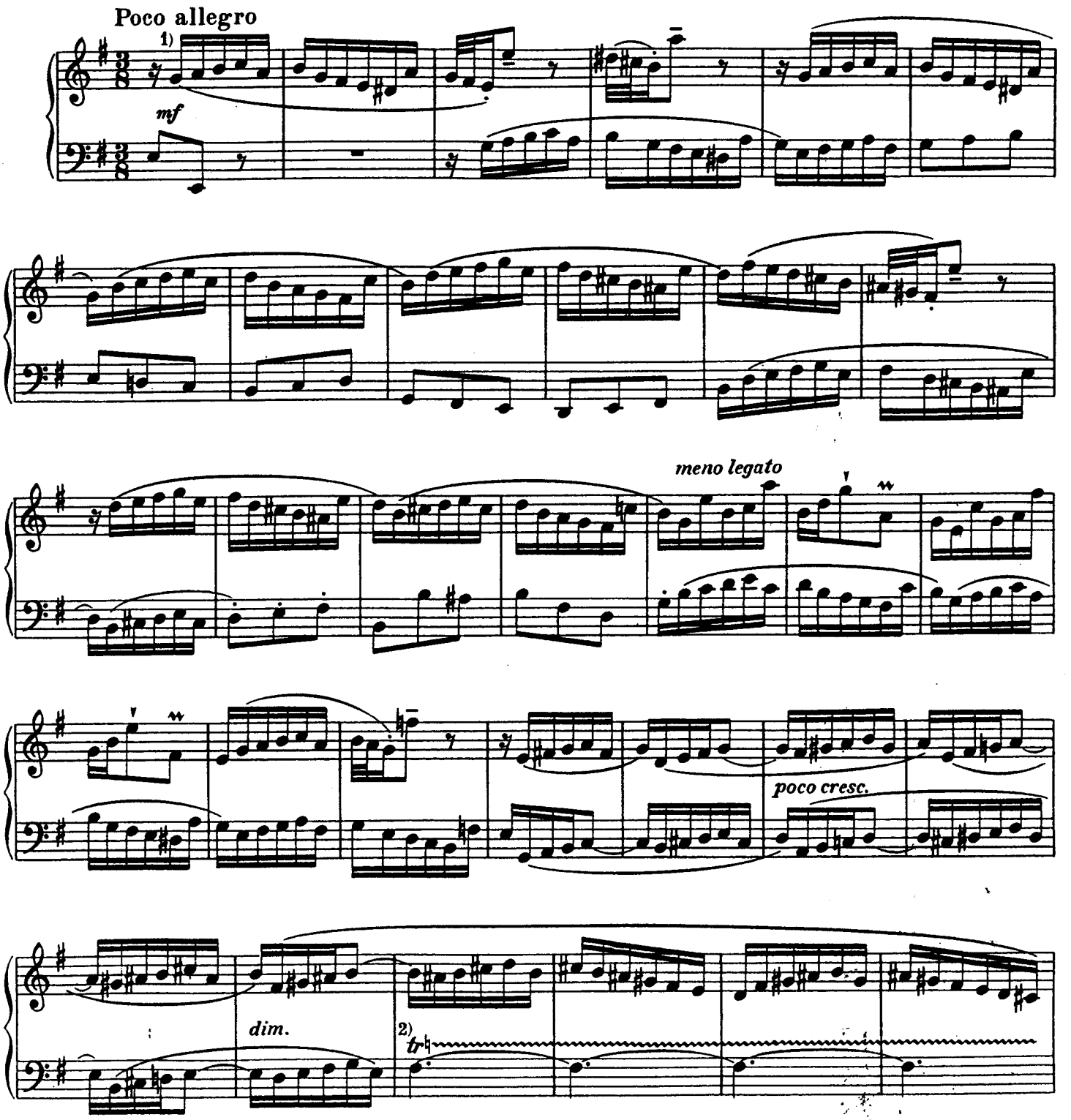
und aus dem Beethovenschen Motiv:  (Finale der fünften Sinfonie) das Signal zur Stretta entspringen zu lassen 

Dies bringt uns auf das konstruierte Beispiel, von dem wir ausgingen, zurück, und beschließt unser Argument, ohne es zu erschöpfen.

Ein Buch über melodisches Gestalten, das in der theoretischen Literatur fehlt, wäre eine wertvolle Erscheinung; wenn auch nicht um zu neuen schönen Motiven zu verhelfen, doch sicherlich, um die Schönheit der vorhandenen zu erkennen und vielleicht um vorzubeugen, daß nachweisbar falsche Melodiebildungen, wie sie nach Beethoven selbst bei den geschätztesten deutschen Tonsetzern gelegentlich auftauchen, weiter entstünden. Es ist immerhin denkbar, daß in Zukunft eine zur höchsten Überlegenheit entwickelte Absicht den allmählich verblassenden Instinkt in der Kunst ersetzen und Werke von gleichlebendiger Beschaffenheit, als jene der Inspiration, werde hinstellen können. Im späteren Tonwerk (welcher bewegenden Kraft es auch entspringen möge) wird aber die Melodie alleinherrschend walten müssen und es wird in ihm jene letzte Polyphonie in die vollendete Erscheinung treten, die eine Sublimation Bachscher Kunst werden soll. Um dieser Anknüpfung willen fanden wir uns veranlaßt, diese Bemerkungen hier anzubringen.

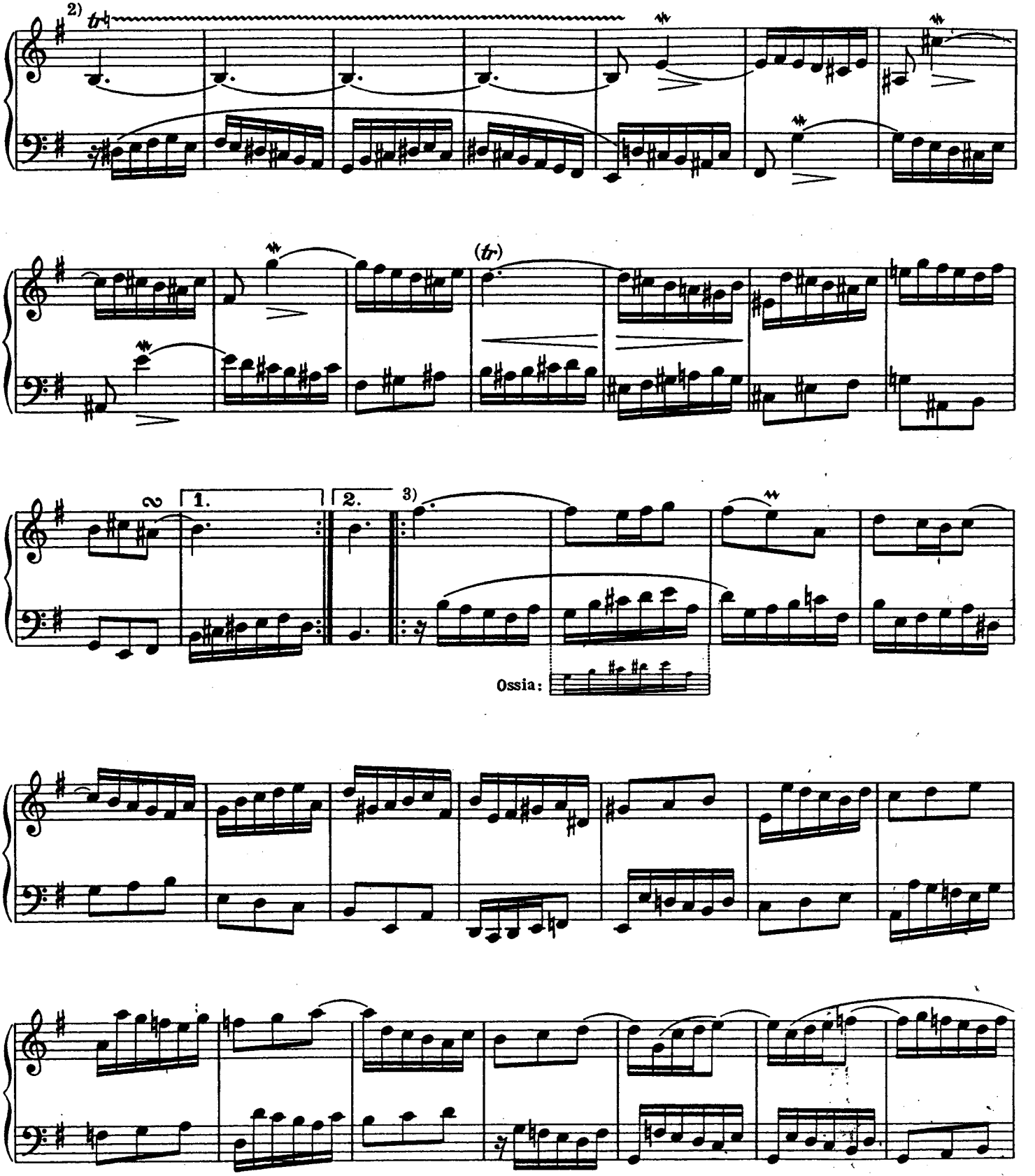
PRAELUDIUM X

BWV 879

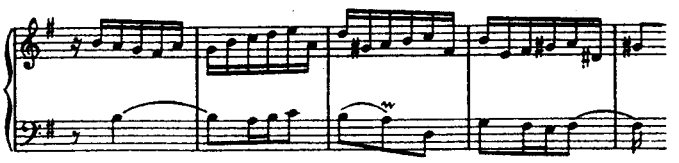


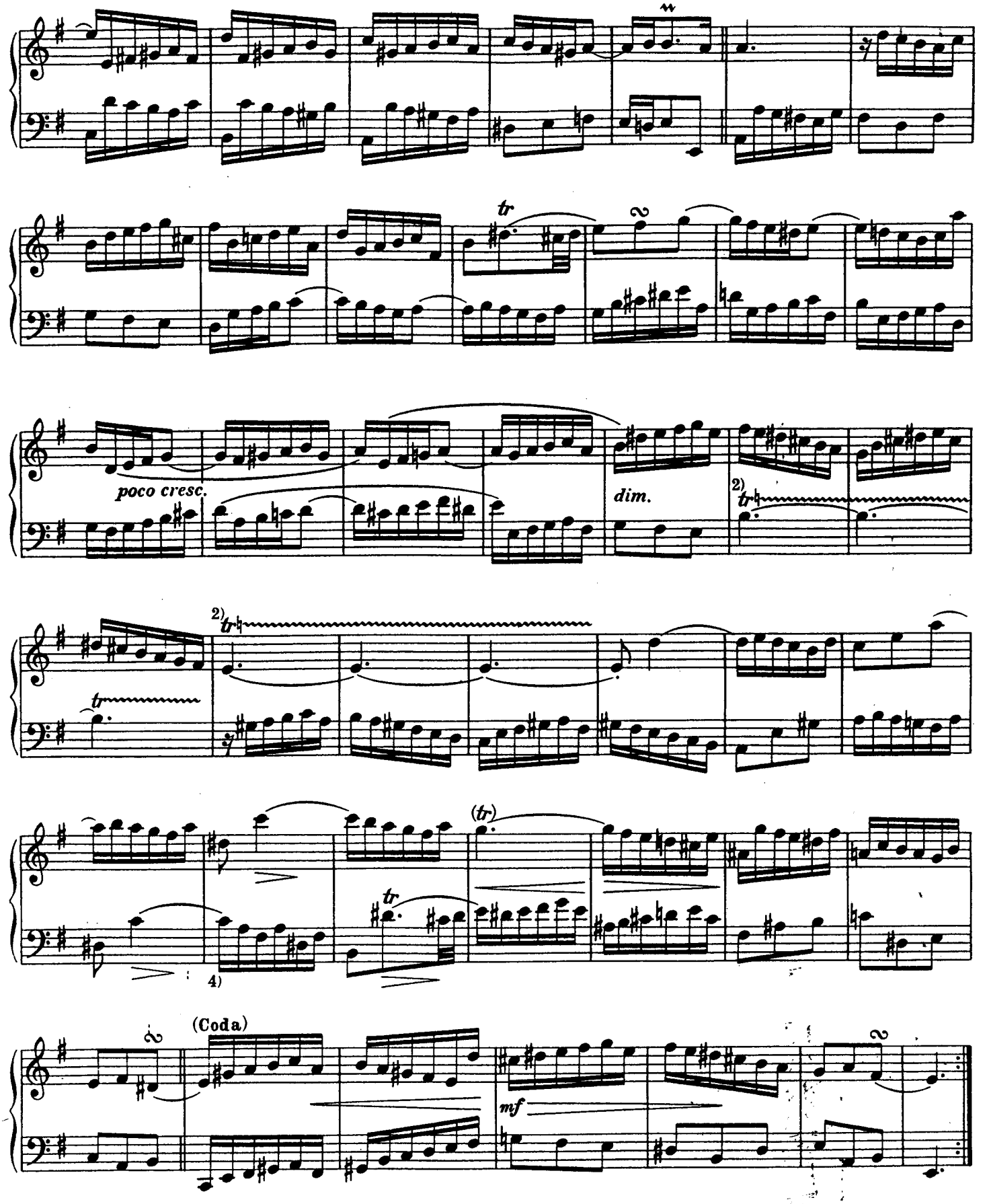
1) Das Thema besteht in sich selbst aus einem Motiv und dessen Umkehrung derart, daß die Umkehrung des Ganzen, die wie üblich den zweiten Teil versorgt, wirkungslos bleibt.

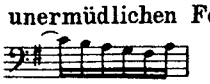
2) Es ist bezeichnend für Bach, daß er die absteigende melodische Moll-Skala mit den erhöhten Intervallen gebraucht. Deswegen muß der Triller mit der erniedrigten Sekunde (♮c) ausgestattet werden, wodurch die Vorstellung von zwei parallellaufenden Stimmen getilgt wird.



3) Dies neue Motiv wird nicht weiter durchgeführt. Seine Beantwortung in der Quinte wäre über dem untransponierten Subjekt möglich gewesen

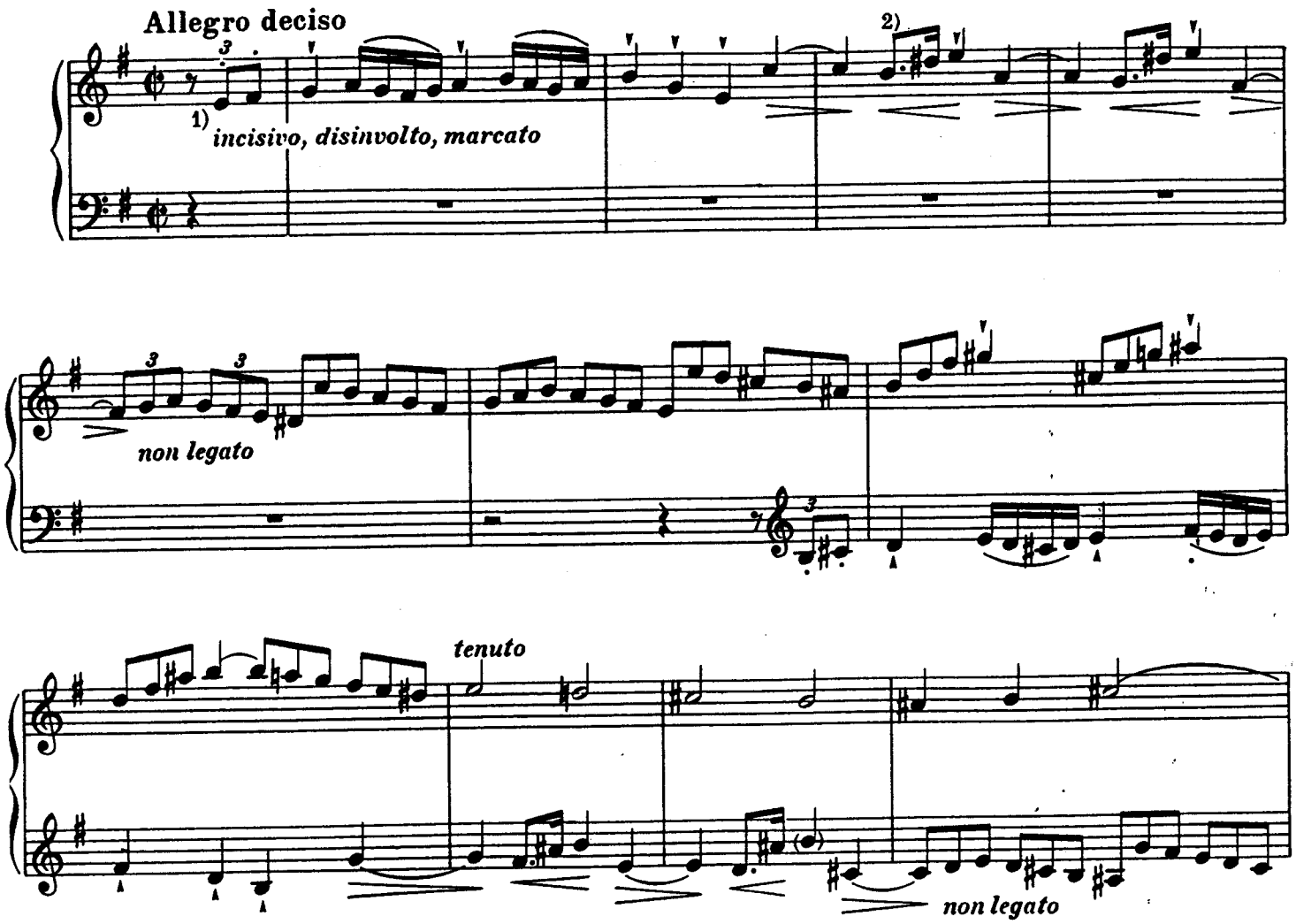


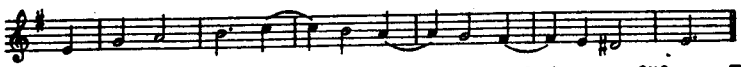


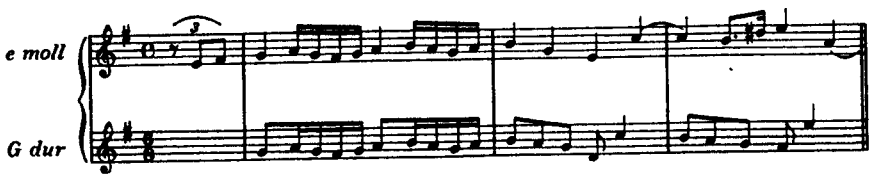
4) Es befremdet, daß das Thematische einzig in diesem Takt nicht beibehalten wird, insofern als das Eigenartige an diesem Stücke eben dem unermüdlichen Festhalten an dem Hauptmotiv zugeschrieben werden muß. Der in Frage stehende Takt müßte also lauten 

FUGA X

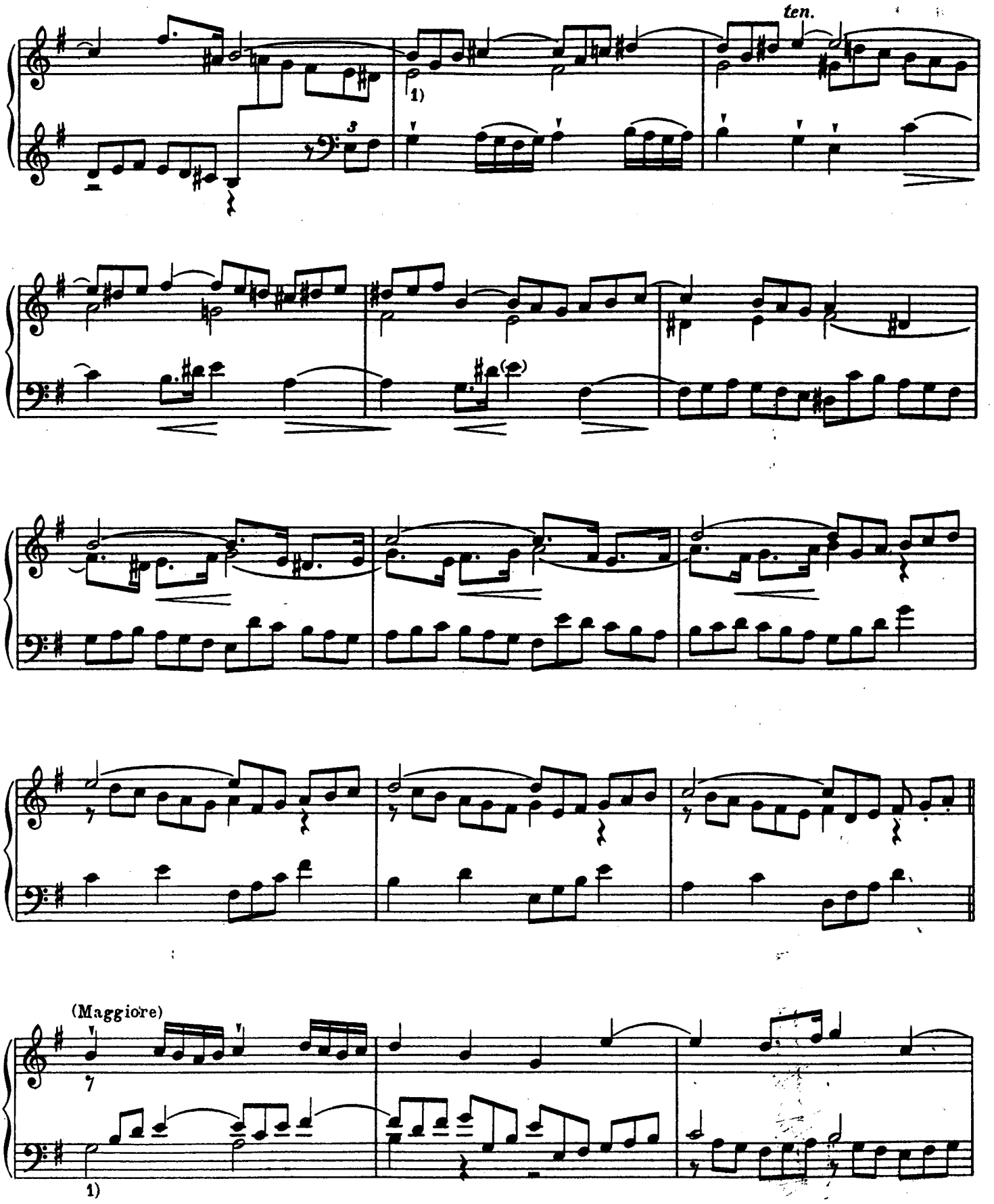
a 3



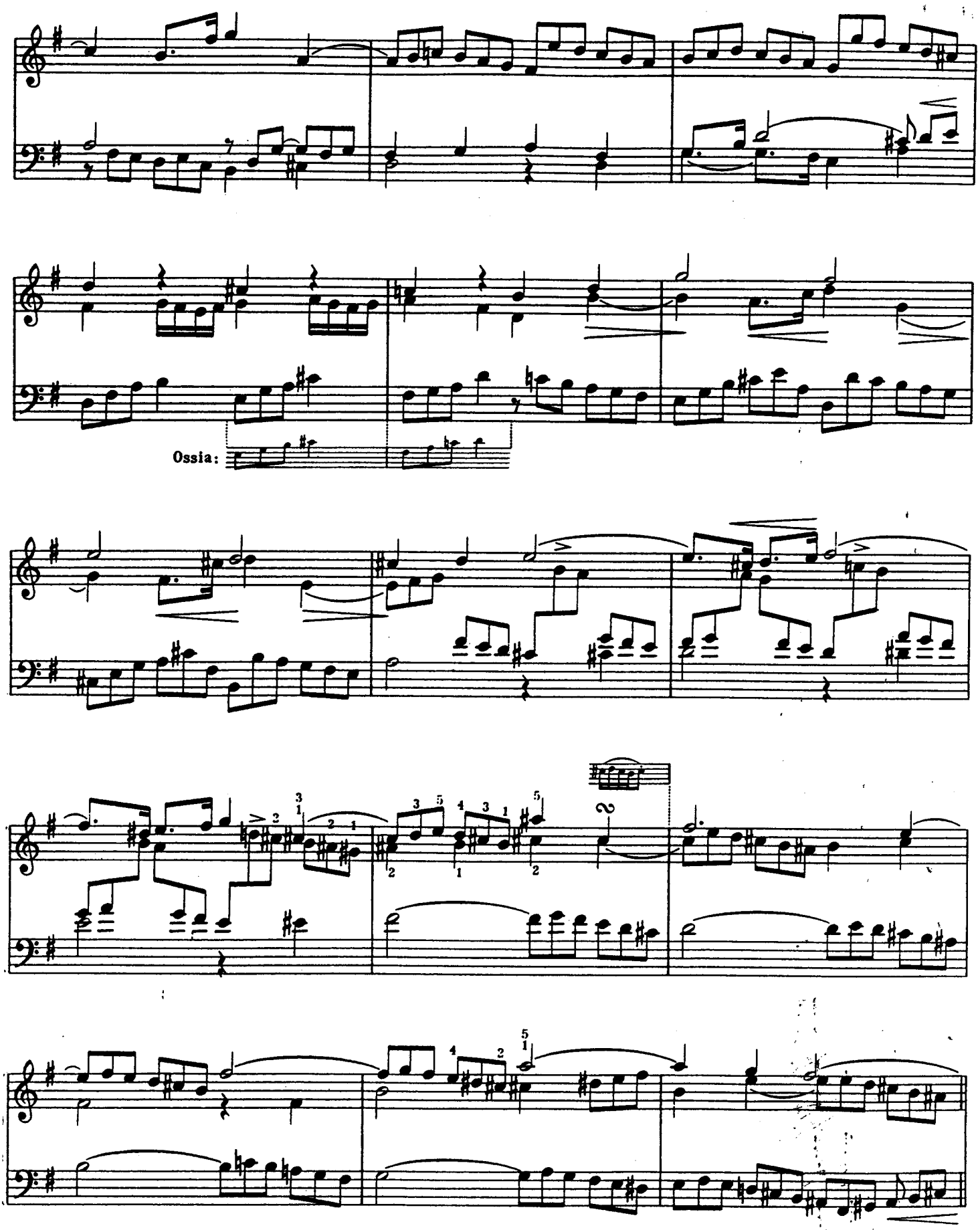
1) Das Thema stützt sich auf das Gerüst  das wir als Bekräftigung dessen, was wir anläßlich der vorigen Fuge über die Variation gesagt haben, anführen. Die Art der Ausschmückung hat hier zur Folge, daß dieses in seiner einfacheren Gestalt kontrapunktisch sehr ausgiebige Motiv in der angewandten Form diese Eigenschaft fast völlig einbüßt. Die zweite Hälfte des Subjekts in unserer Darstellung deckt sich mit dem Thema der fis moll-Fuge, sodaß die Anmerkungen zur fis moll-Fuge teilweise hierher zu beziehen sind. Wiederum die Ähnlichkeit von dieses Themas erster Hälfte mit jenem der G dur-Fuge (in diesem Band) ist ein weiterer Beitrag zum Kapitel der Variation:

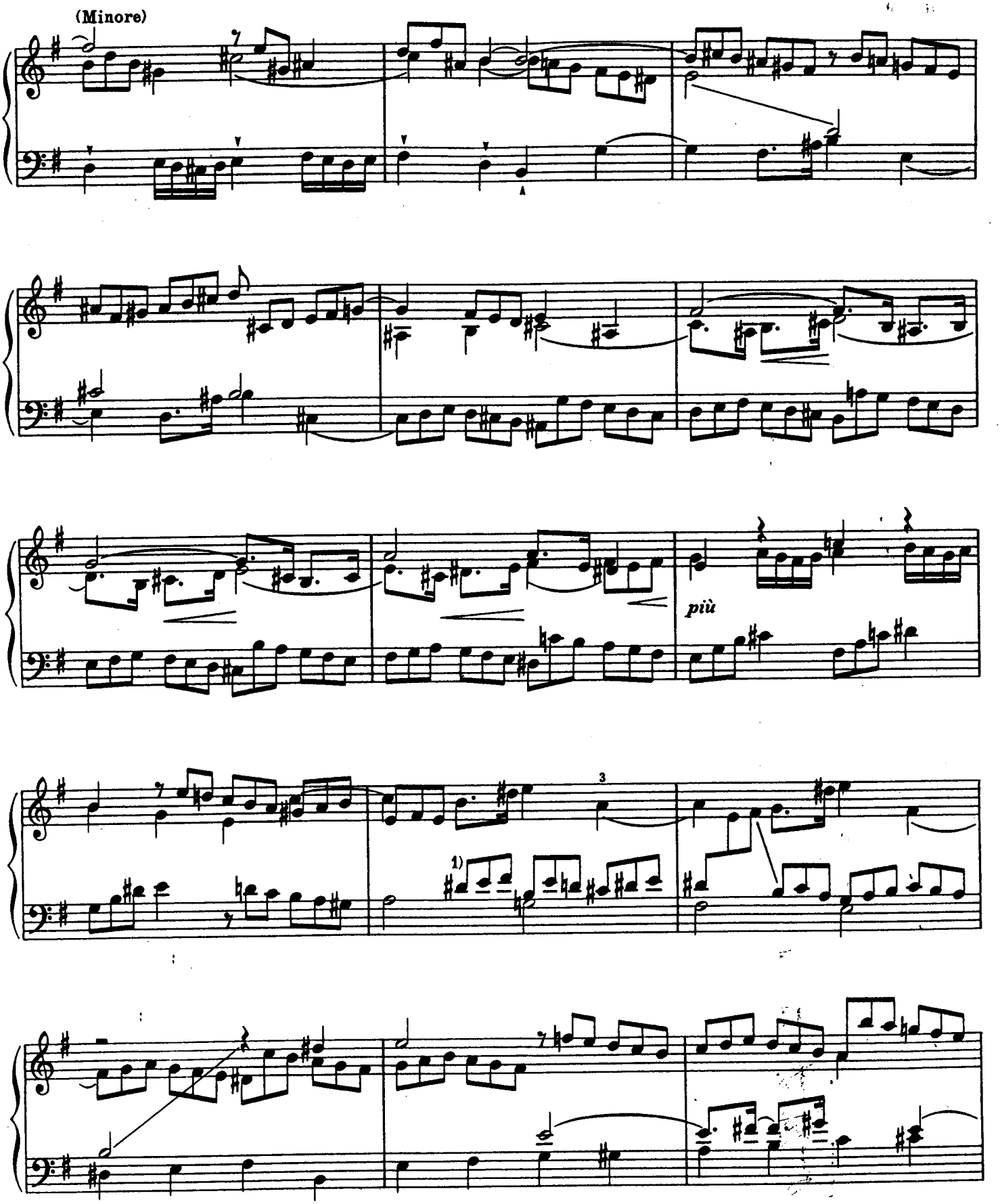


2) Das Sechzehntel deutlich getrennt und mit Gewicht.

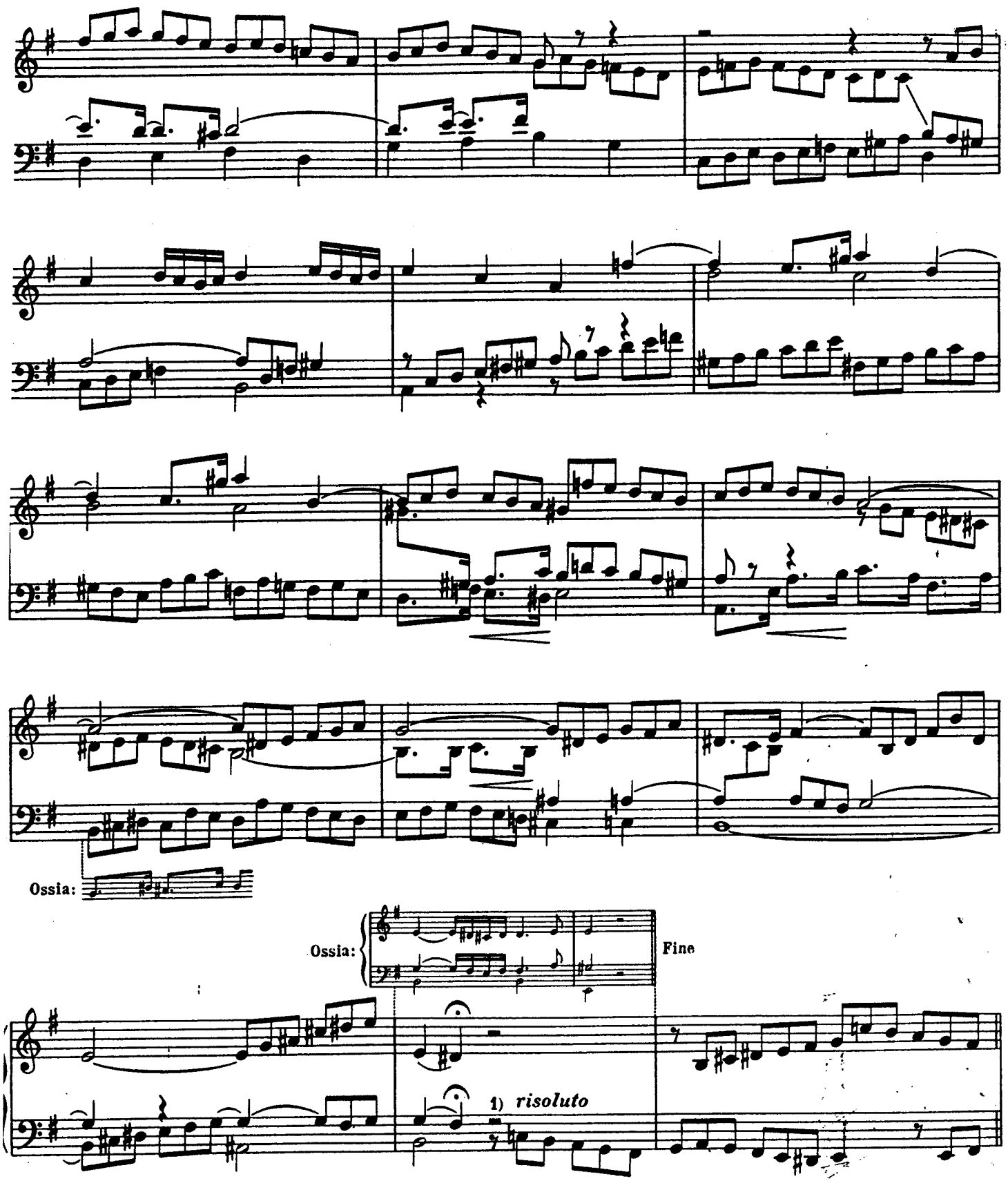


1) Die halben Noten durchweg gehalten und voneinander getrennt, beinahe thematisch vorzutragen (vergleiche die erste Anmerkung).

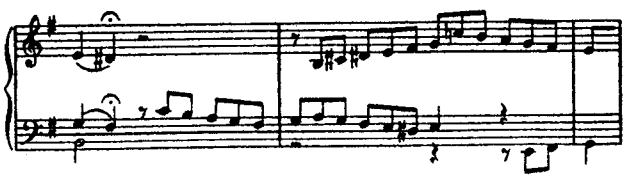

Ossia:



1) Das Thema liegt im Alt, der Sopran wird zur Mittelstimme.



1) Der entschiedene Eintritt des Themas im folgenden Takt würde eindrucksvoller, wenn der einleitende Lauf der Mittelstimme zufiele:



2)

cresc.

Meno

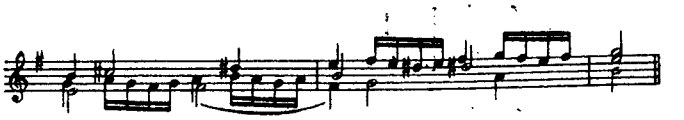
ff recitato

Ossia: Più lento

Ausführung:

allegro e più legato

2) Die unausgesprochene thematische Idee ist nicht zu übersehen



PRAELUDIUM XI

BWV 880

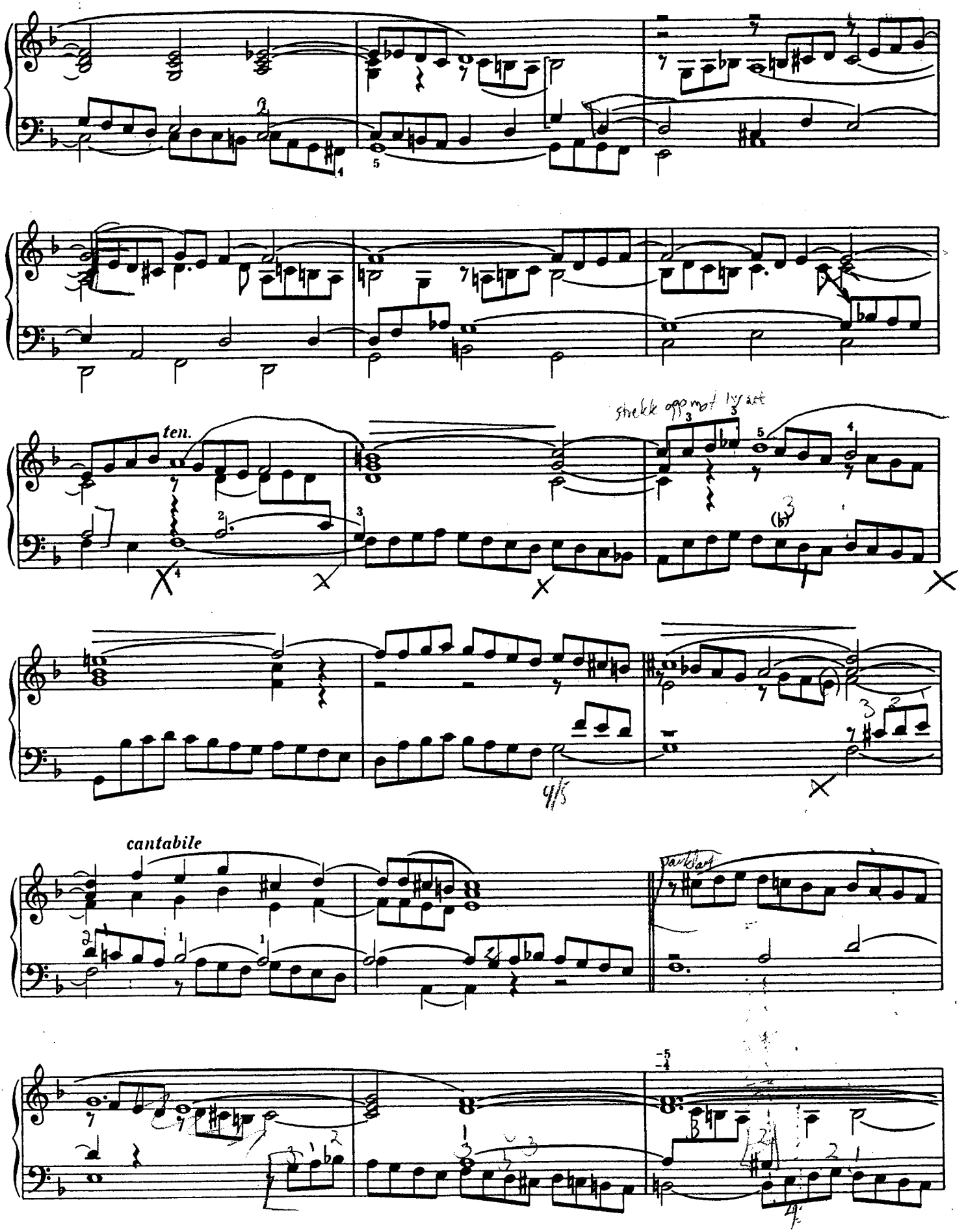
Tranquillamente scorrendo

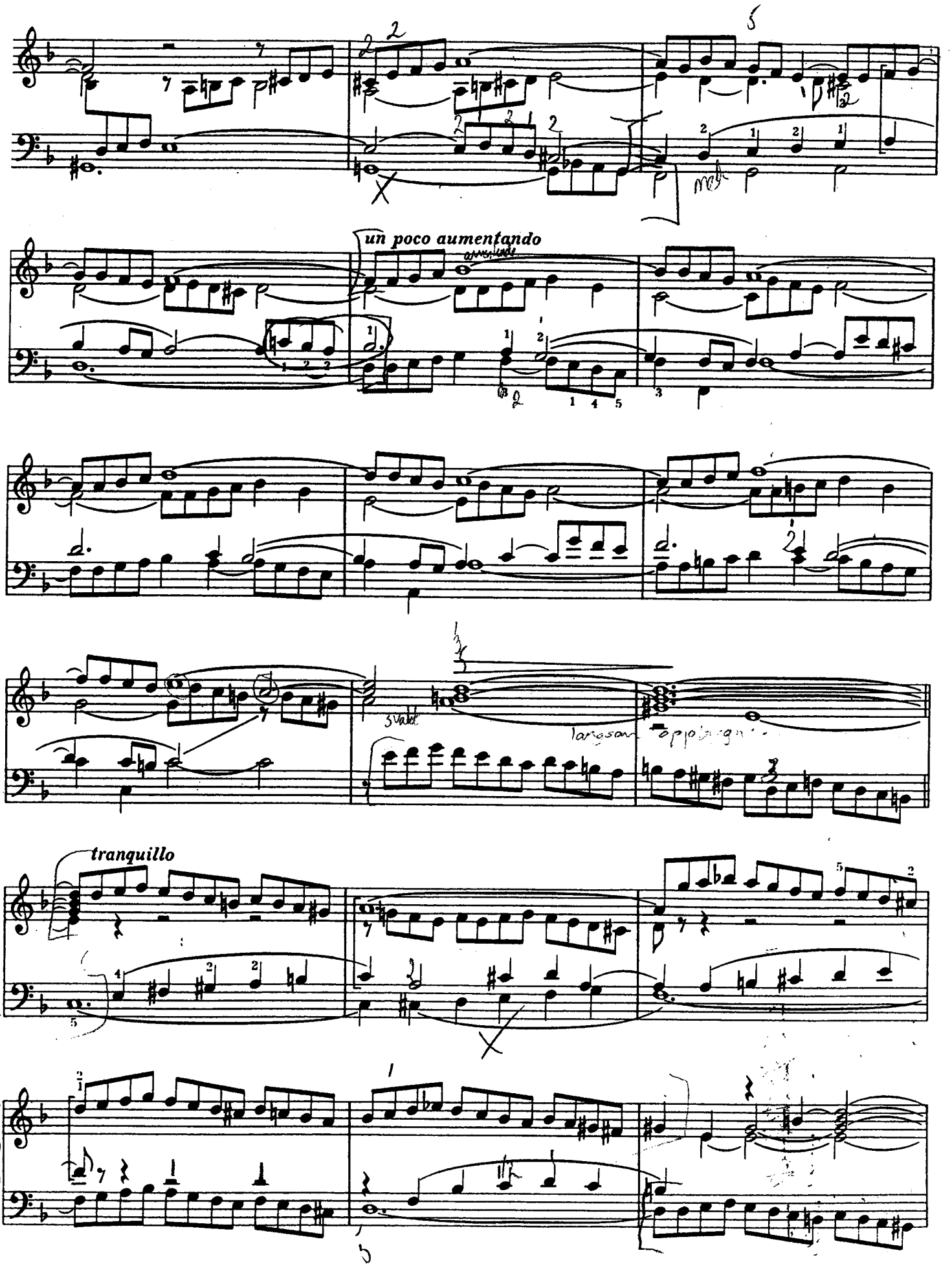
dolce e tenuto, armonioso

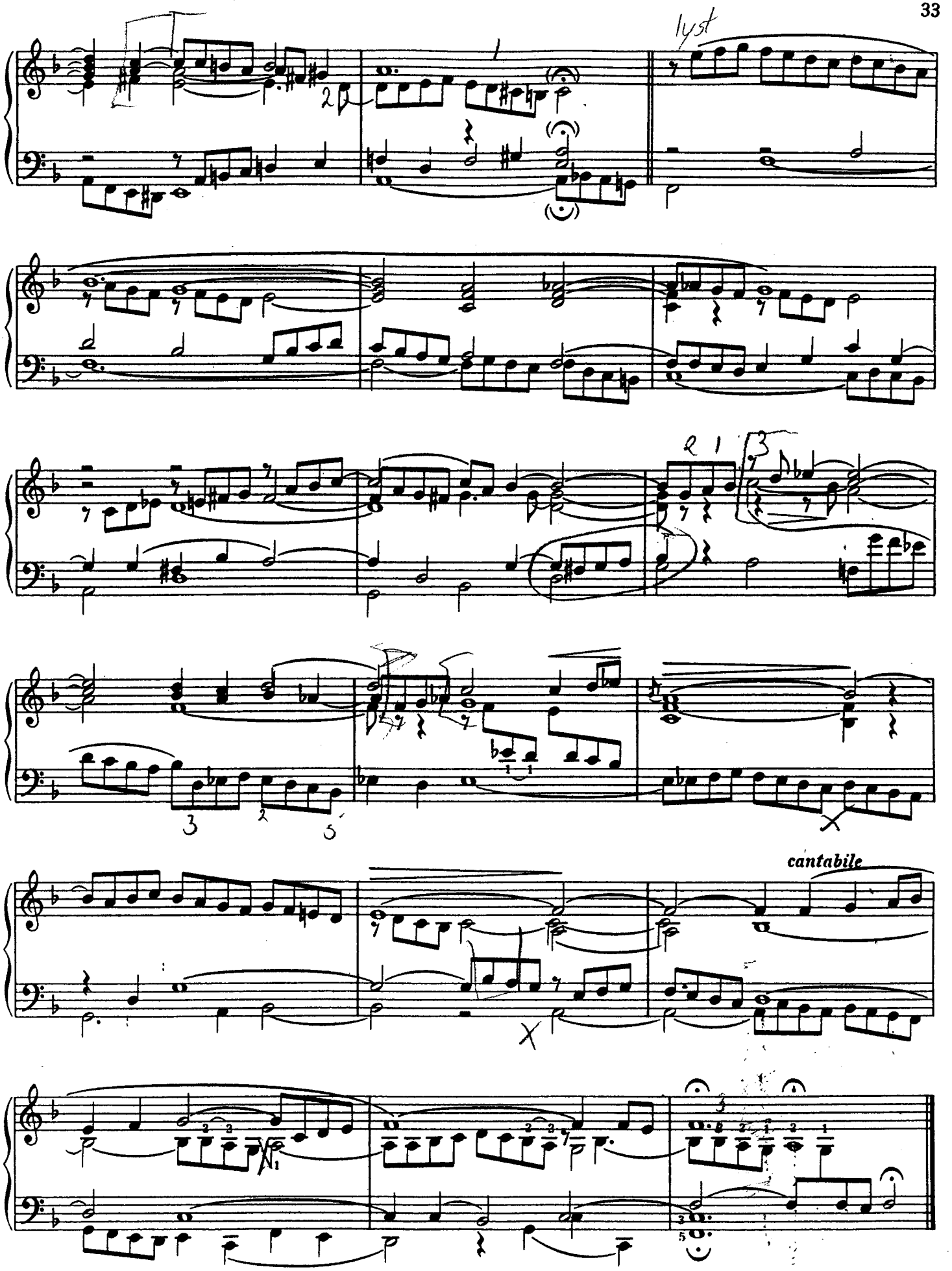
ten.

cantabile

cantabile

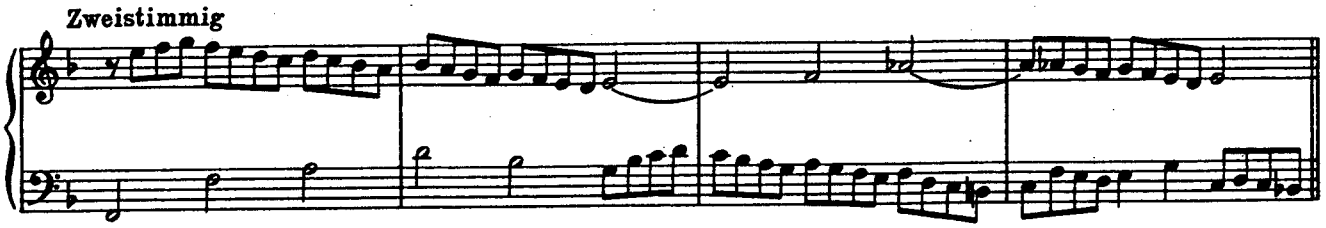

ten.
cantabile


un poco aumentando
tranquillo

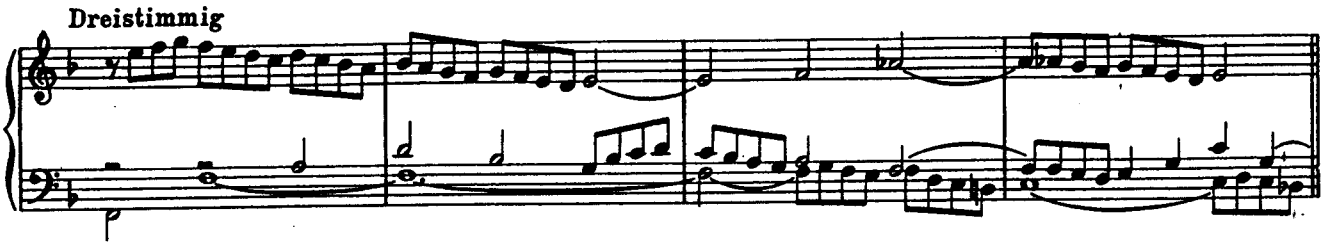

lyst
cantabile

1) Der Satz ist in der Hauptsache fünfstimmig angelegt; die Fünfstimmigkeit erwächst aus dem Umstand, daß eine Stimme durch Liegenbleiben einzelner Noten auf mehrere Stimmen verteilt wird. Unser Beispiel soll darlegen, wie dieselbe Idee im verschiedenstimmigen Satz fast gleich erschöpfend wiedergegeben werden kann, und wie, namentlich wenn auf das dünnsaitige Clavecin angewandt, die Schreibweise mehr dem Leser als dem Hörer ihren Sinn offenbart.

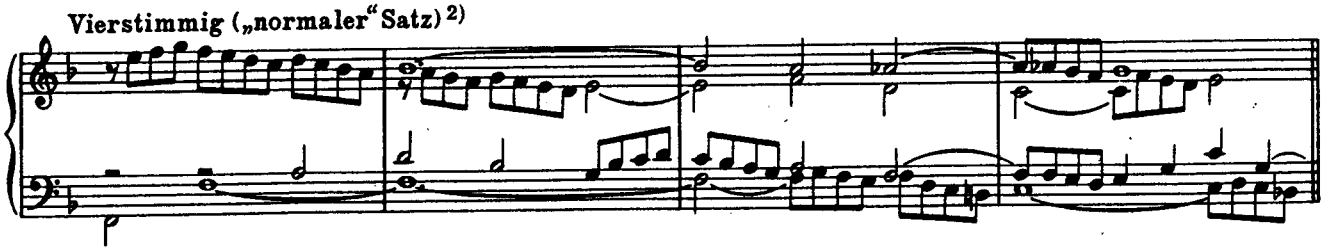
Zweistimmig



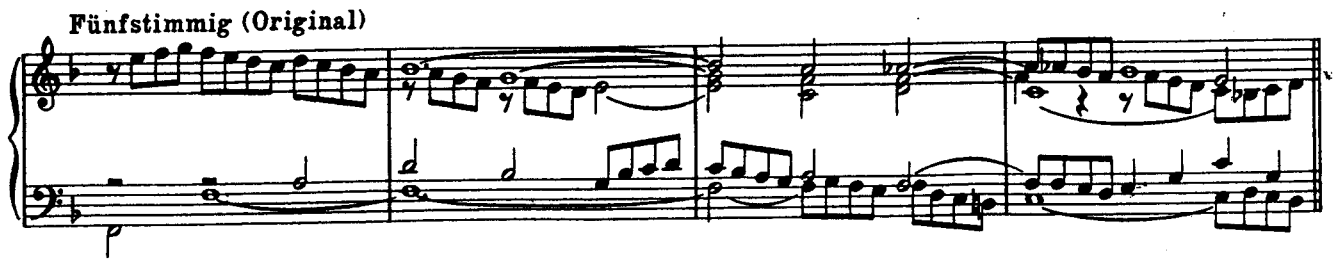
Dreistimmig



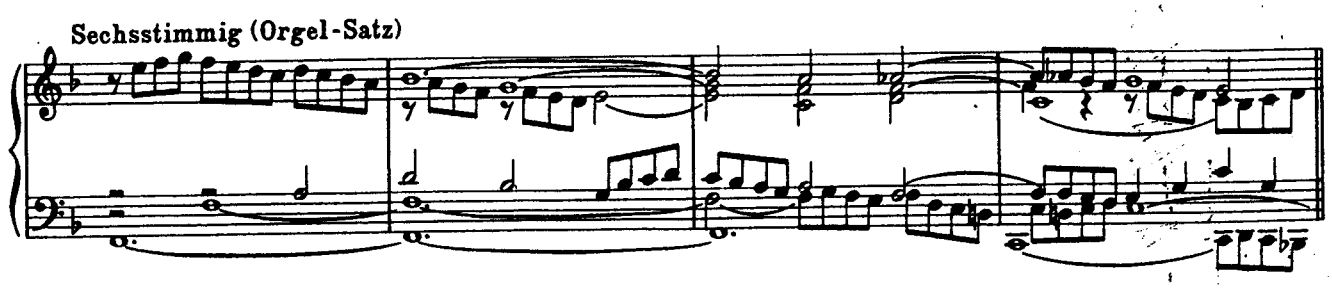
Vierstimmig („normaler" Satz) 2)



Fünfstimmig (Original)



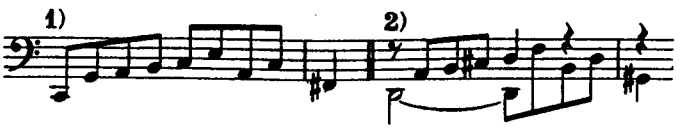
Sechsstimmig (Orgel-Satz)



2) Vergleiche die diesbezügliche Bemerkung in den Anmerkungen zur fis moll-Fuge.

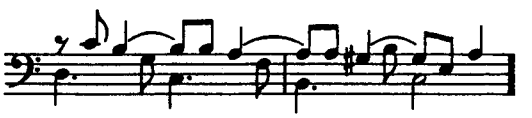
Es ist lehrreich zu verfolgen, wie bei Bachs Werken für das Clavecin die Zweistimmigkeit oft eine verkappte Dreistimmigkeit und, andererseits, die Dreistimmigkeit eine häufig zerlegte Zweistimmigkeit ist.

Gleich im ersten Praeludium dieses Teils ist das Thema abwechselnd als einstimmig und als zweistimmig dargestellt

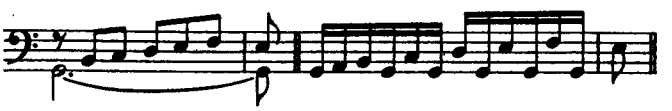


Bachsche Bässe, wie der folgende

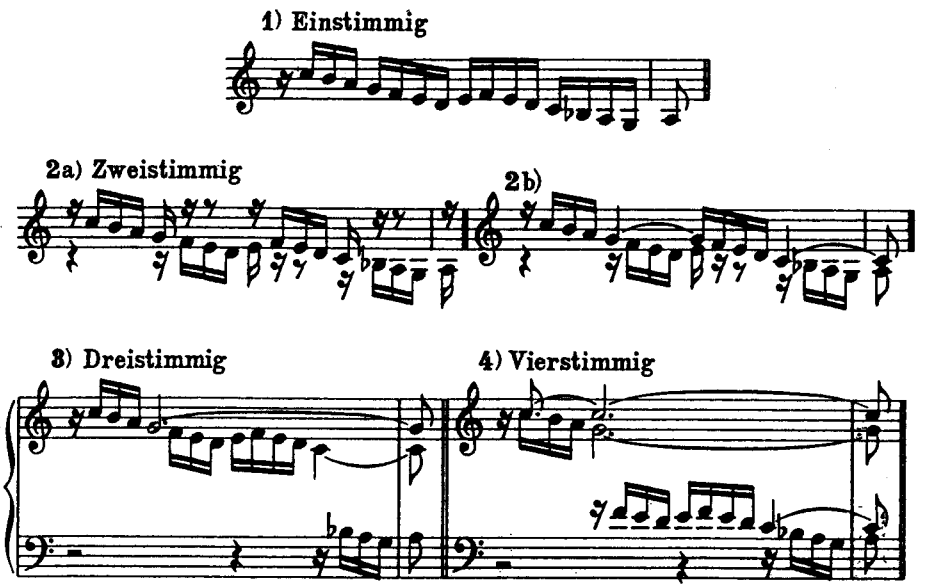
werden stellenweise so geschrieben:



Für die Wahl der einen oder der andern Notierung entscheidet gewöhnlich die Anlage des Stückes. Nicht selten wird zugunsten der Bewegung eine zweistimmige Formel in eine einstimmige aufgelöst, wie zum Beispiel in der G dur-Fuge, die in diesen zweiten Teil aus dem ersten gebracht wurde



Zur Aufrechthaltung der Stimmenzahl zerlegt Bach einen Lauf in zwei und mehr Stimmen; ein Vorgang, der im Vortrag unhörbar bleiben muß:

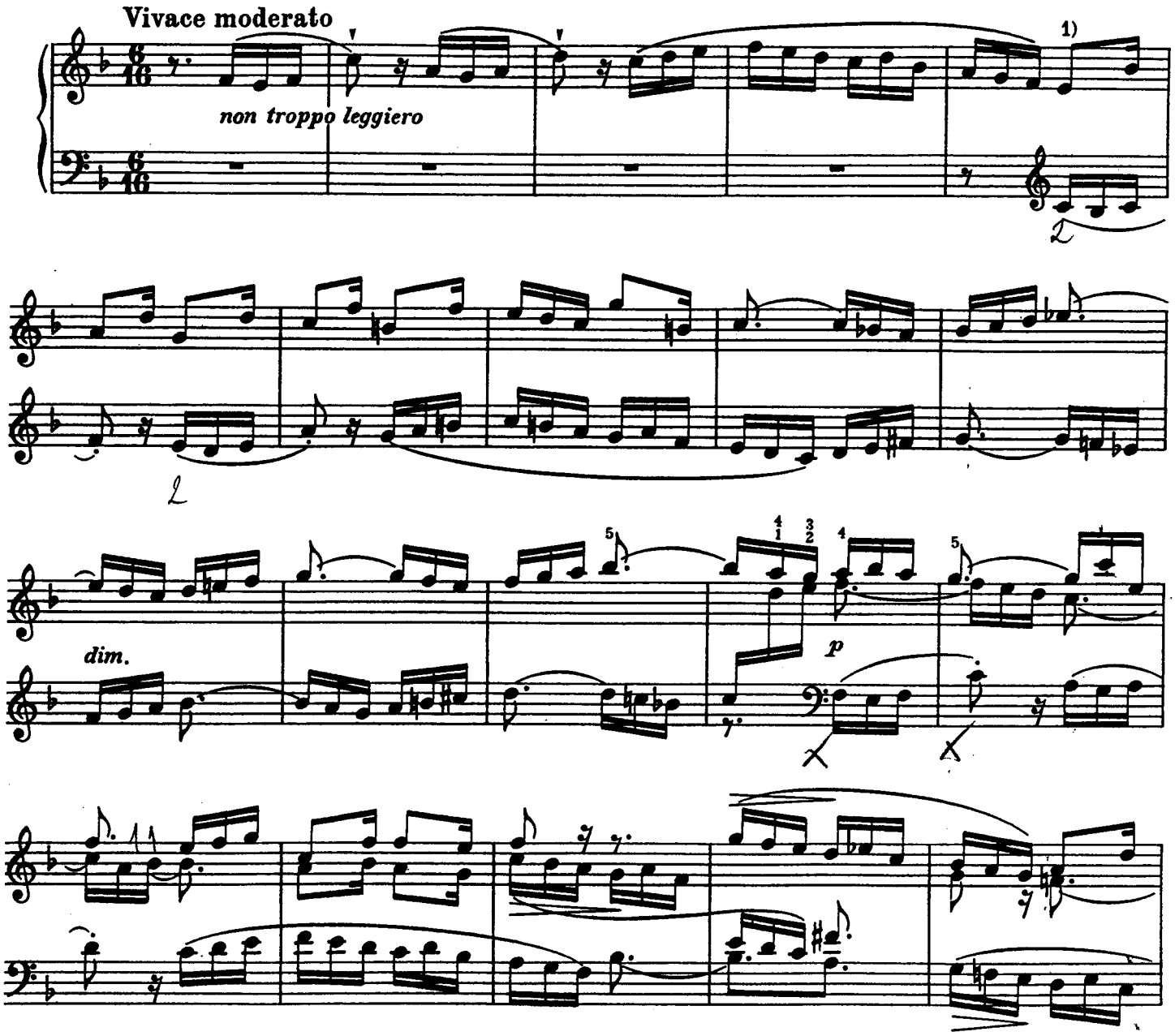


(Man vergleiche das erste Praeludium in seinem fünften und sechsten Takt.)

Es bildet eine gute Übung, einen gegebenen polyphonen Satz auf eine geringere Anzahl Stimmen zu reduzieren, um dazu zu gelangen, mit den wenigsten Mitteln das Gleiche auszudrücken, als mit ihrer vollen Entfaltung.

FUGA XI

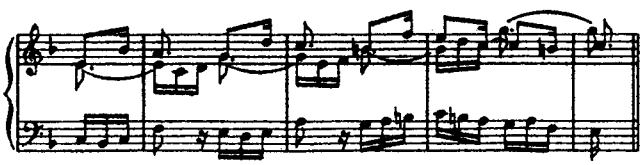
a 3

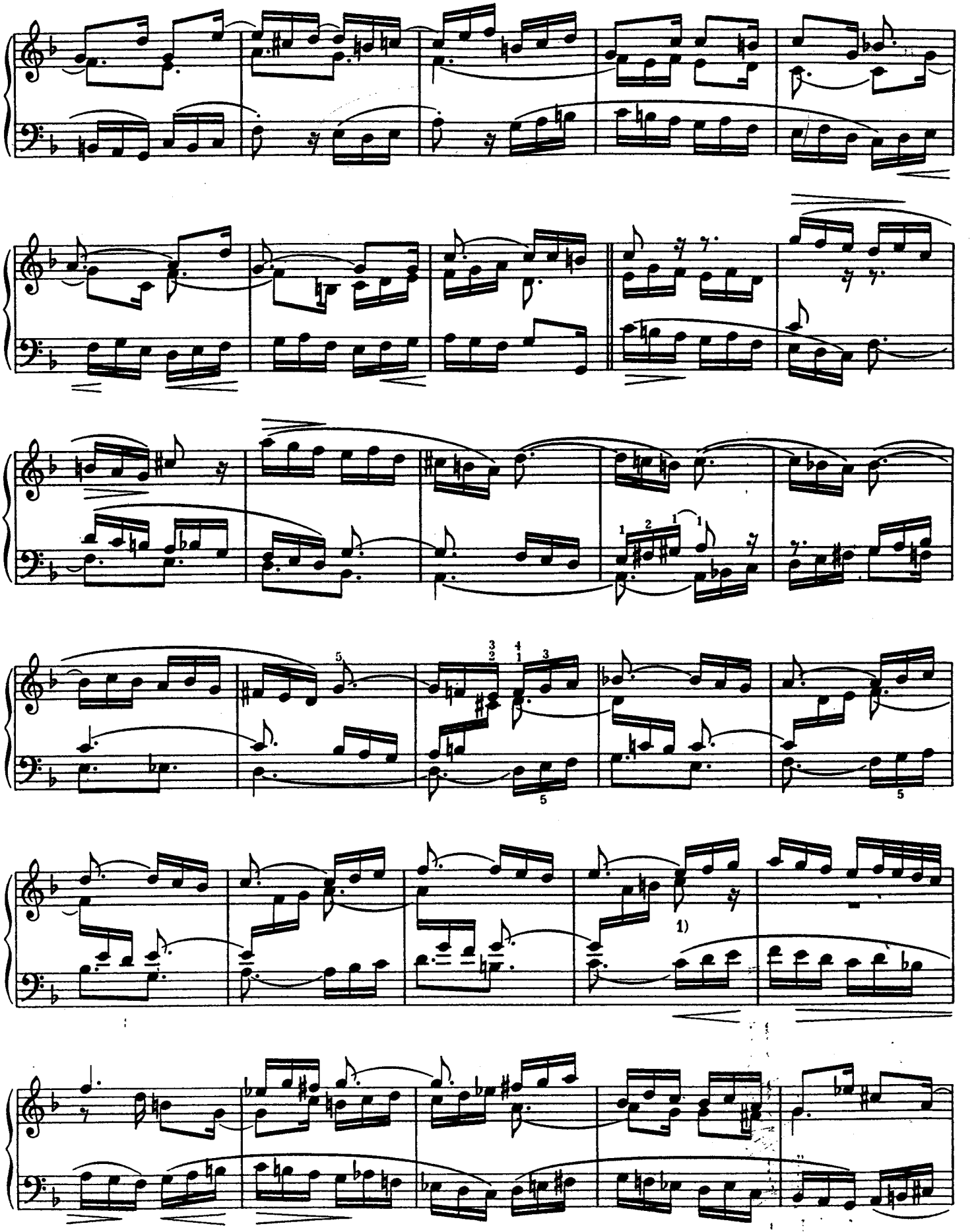


1) In Anknüpfung an unsere Anmerkung zum Praeludium und zur Vervollständigung dieses Kapitels sei noch darauf hingewiesen, daß der erste Kontrapunkt recht wohl zweistimmig empfunden werden kann.

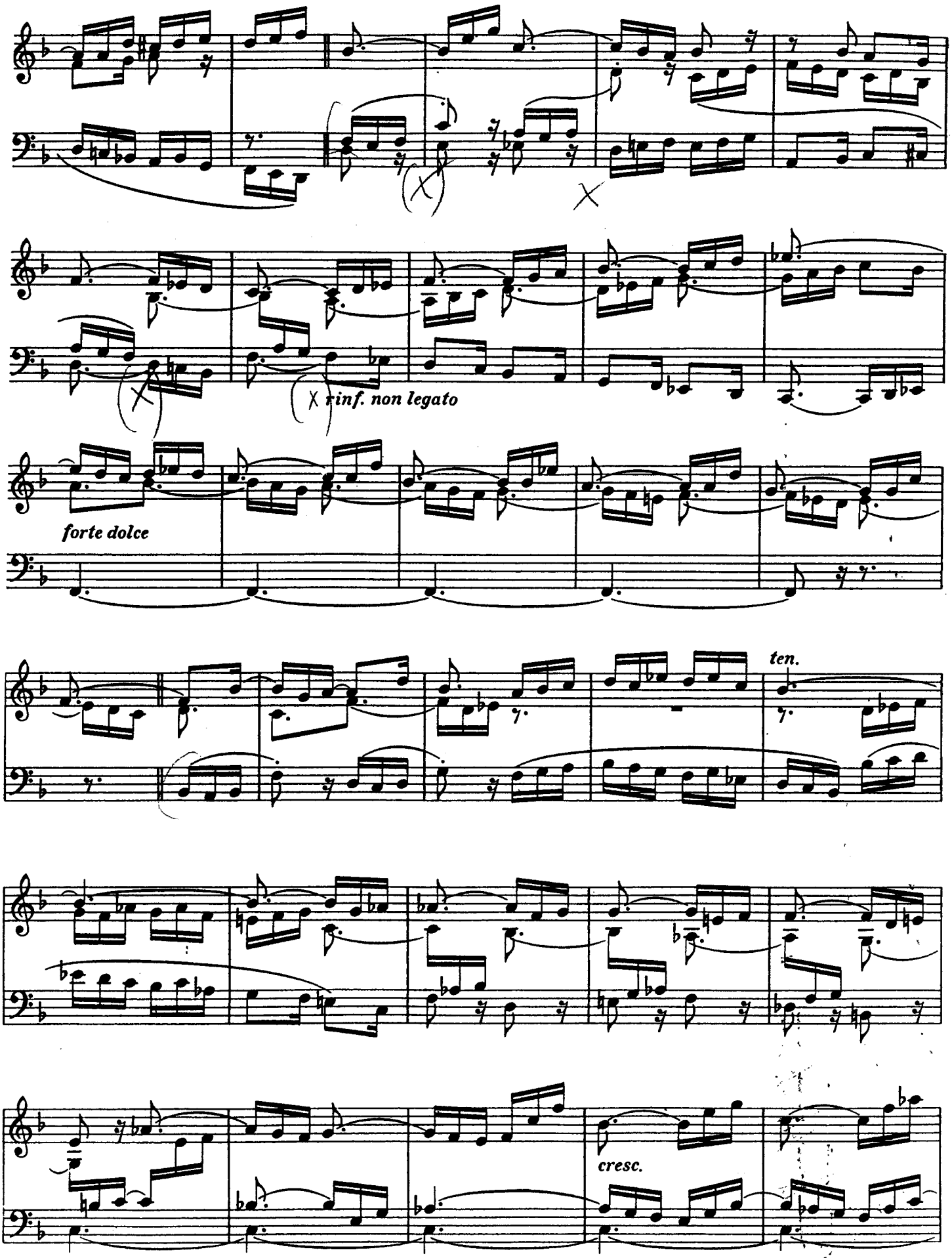
Die gegebene Figur ist leicht

umzubilden in und daraus,

weitergestaltend, die folgende Form zu erreichen  die jener des 66. und 67. Taktes annähernd gleichkommt.



1) Man beachte die Mannigfaltigkeit der Kontrapunkte über den Sequenzen des thematischen Basses.


rinf. non legato
forte dolce
ten.
cresc.

poco più

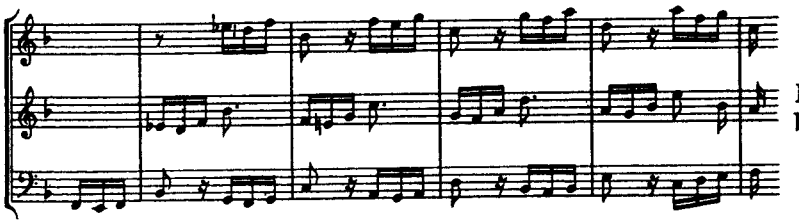
largo e meno leggiero

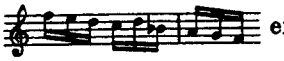
con 8va bassa

ad lib. sino al Fine

riprendendo il tempo

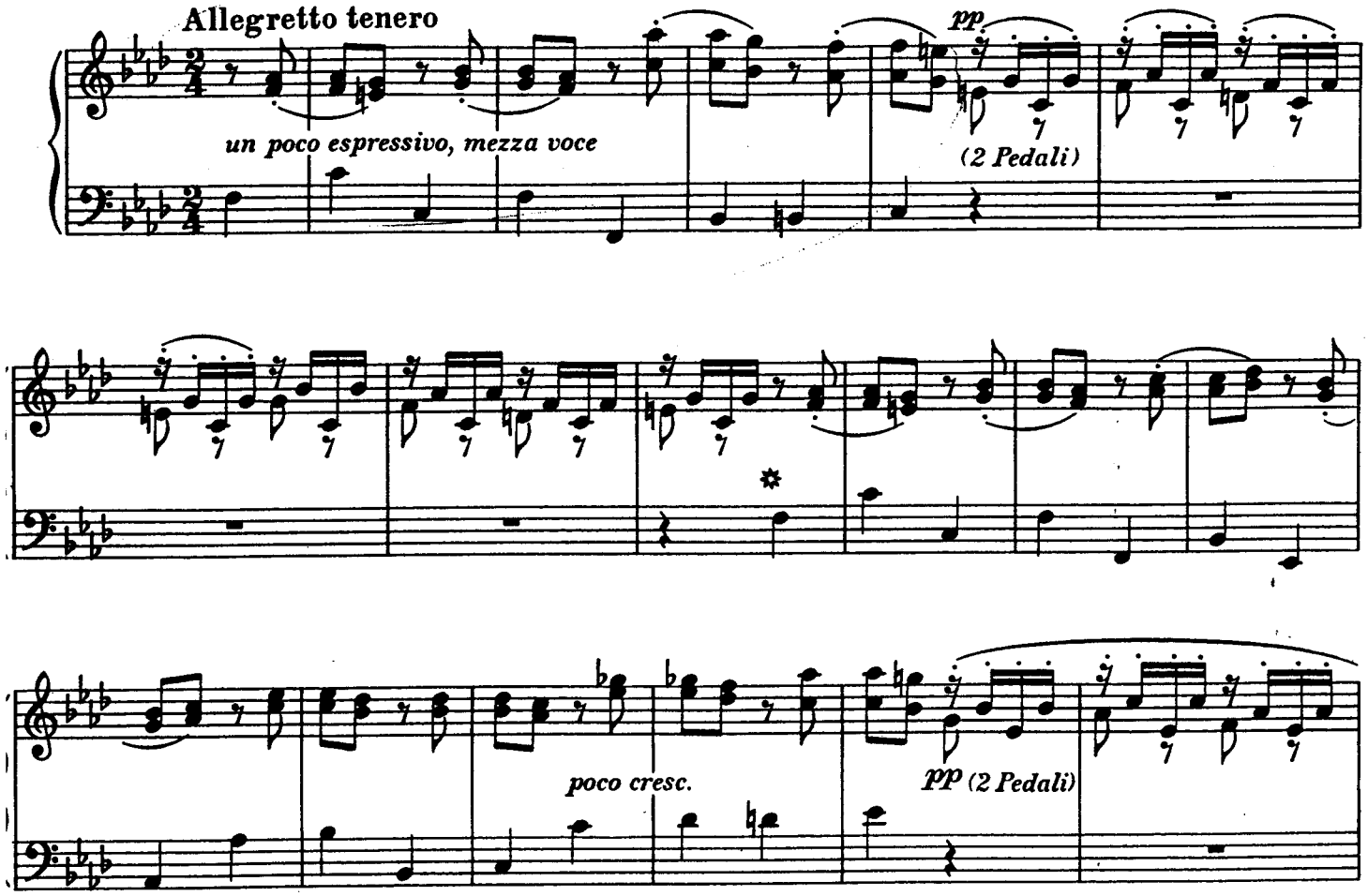
2) Diese Sequenzenkette ist thematisch so zu interpretieren



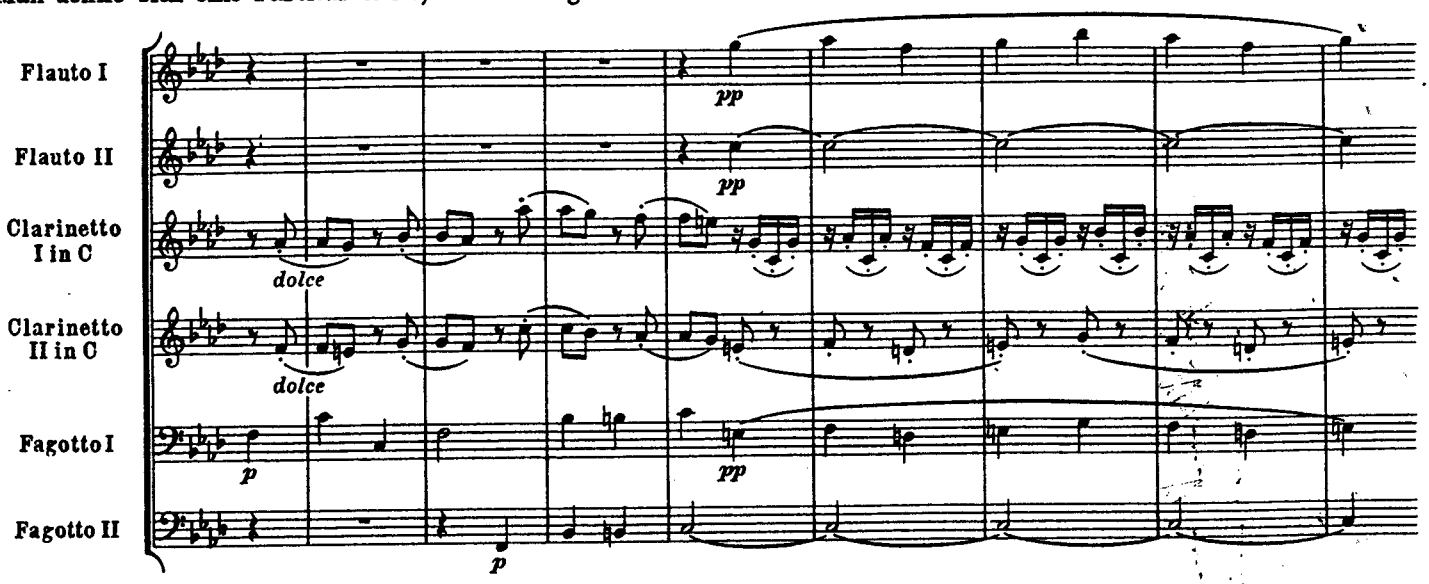
Es ist umsomehr geboten, sich zu dieser Auffassung zu bekennen, als die Fuge mit dem aufsteigenden Teil des Themas fast nicht imitatorisch arbeitet. Hingegen ist in dieser Hinsicht der absteigenden Hälfte des Themas  eine reiche Tätigkeit zugewiesen. Diese füllt den mittleren Teil der Fuge aus, um den die beiden Durchführungen symmetrisch sich gruppieren. Symmetrisch ist auch der Gang der Modulation, der in der ersten Durchführung (Exposition) von der Tonika zur Dominante, in der zweiten und letzten von der Unterdominante zur Tonika sich bewegt. Greifbar zeigt sich die symmetrische Gestaltung in den sechs Schlußtakten beider Durchführungen. (Vergleiche die B dur-Fuge.)

PRAELUDIUM XII [1]

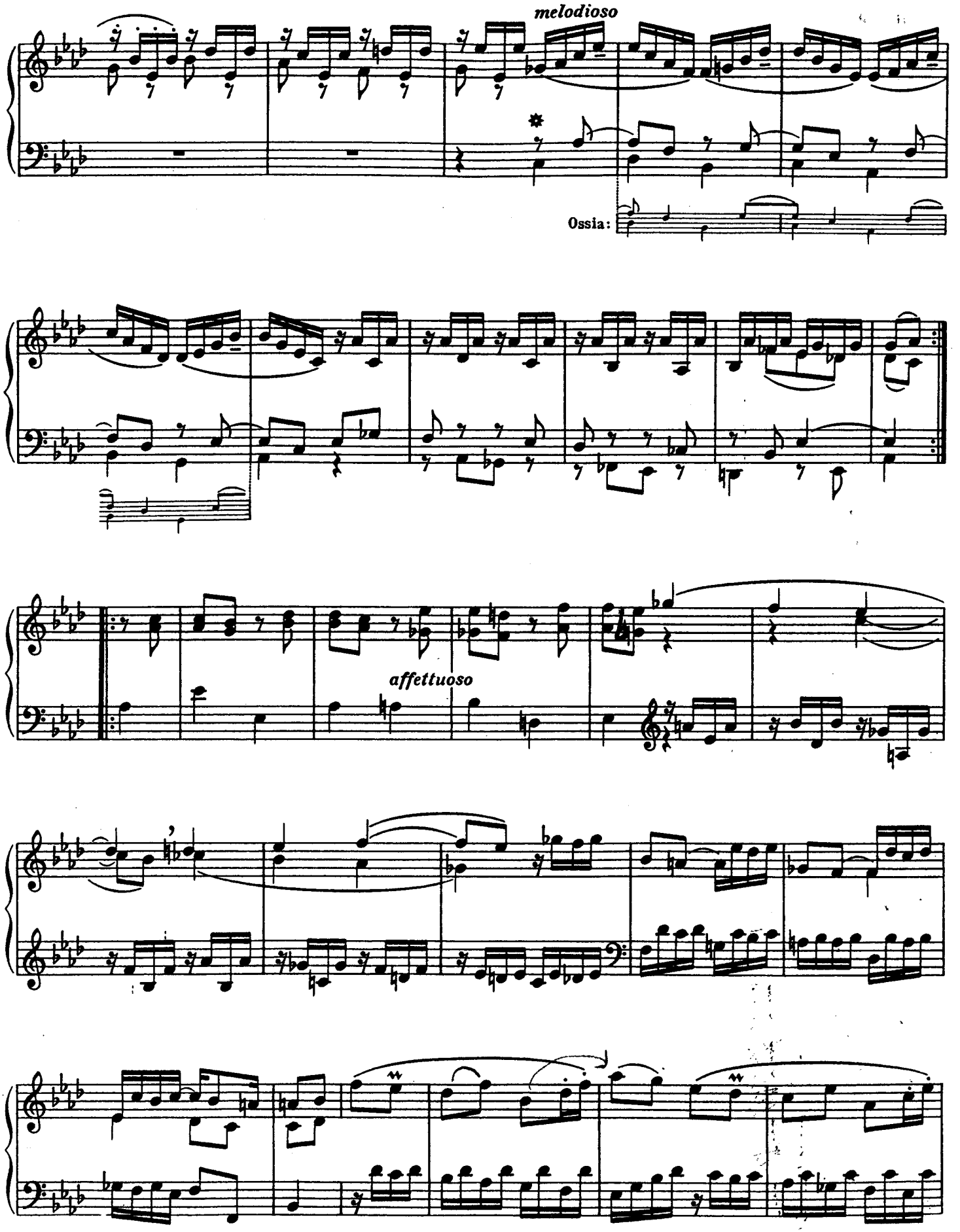
BWV 881

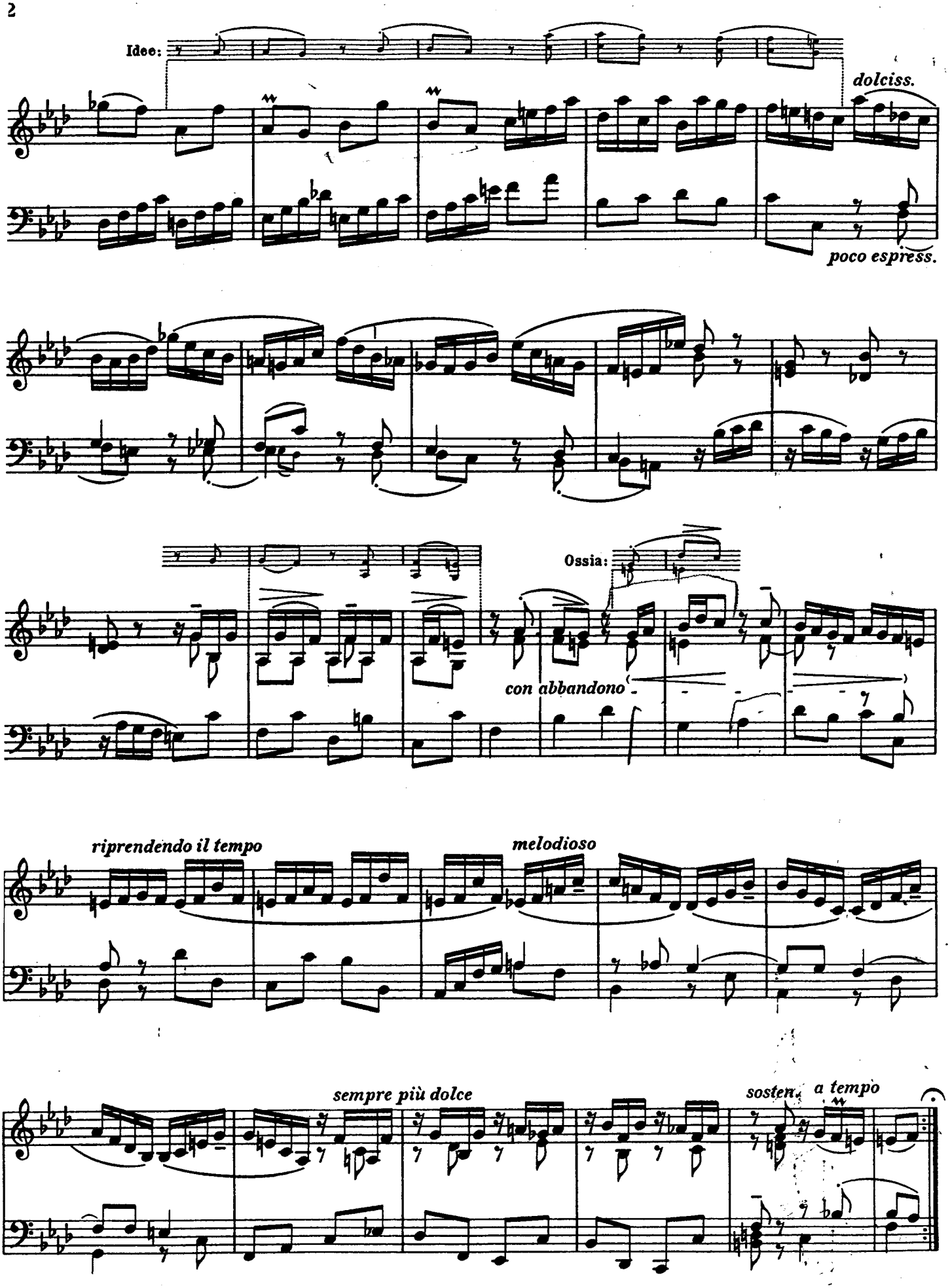


1) Der Herausgeber hört hier aus dem Klang einen Bläsersatz, aus der Stimmung etwa die Einleitung zu einer Arie von jener Art, die in den Kantaten stehen, heraus.
Man denke sich eine Partitur-Zeile, wie die folgende:



darauf die hinzutretende Gesangsstimme; der Herausgeber müßte mit seinem Vergleich Recht behalten.


melodioso
Ossia:
affettuoso


Idee:
dolciss.
poco espress.
Ossia:
con abbandono
riprendendo il tempo
melodioso
sempre più dolce
sosten.
a tempo

FUGA XII

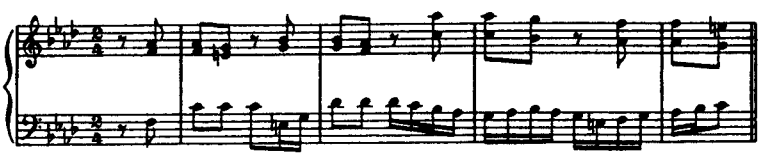
a 3

Moderato un poco scherzando

non troppo staccato e poco forte

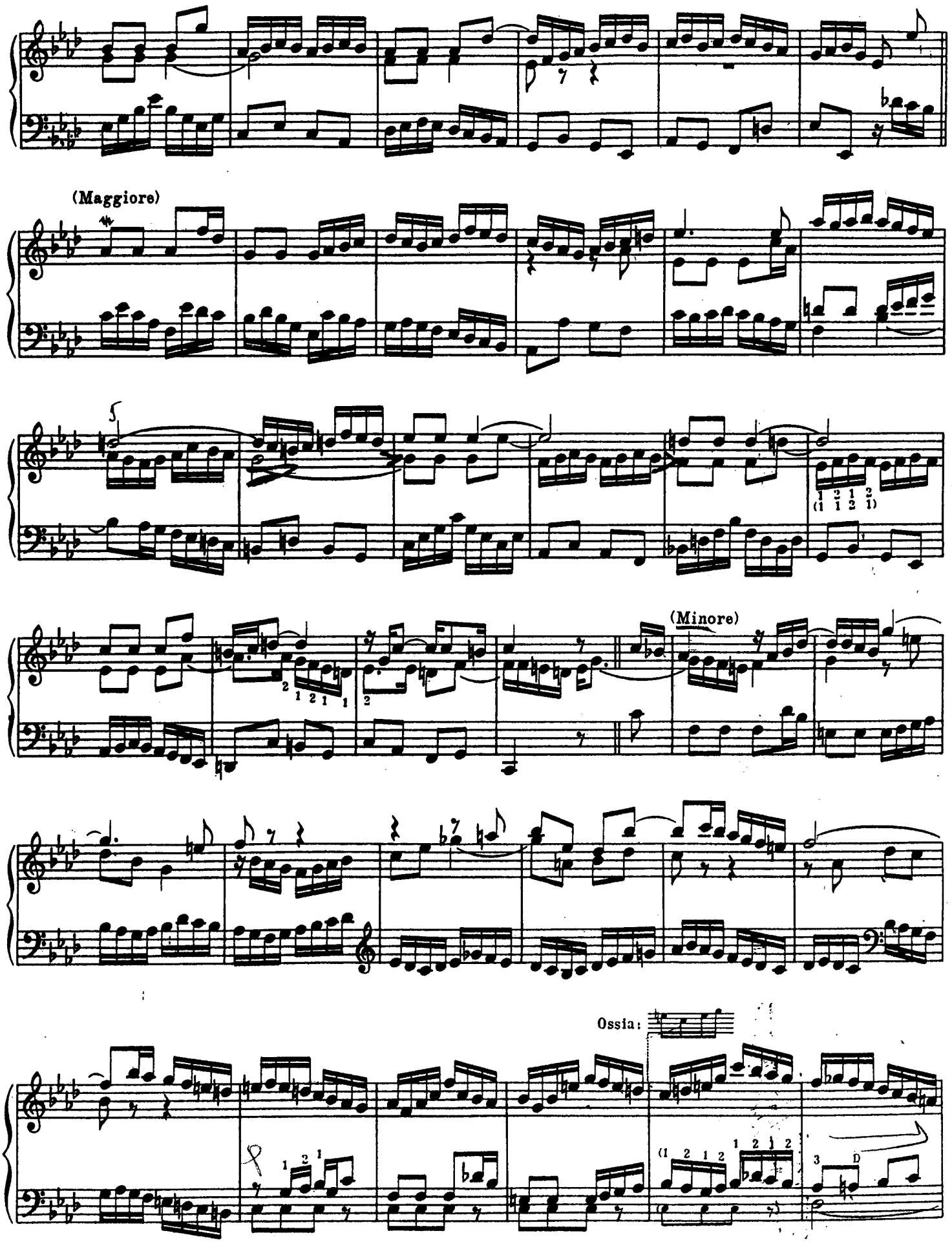
Idee: usw.

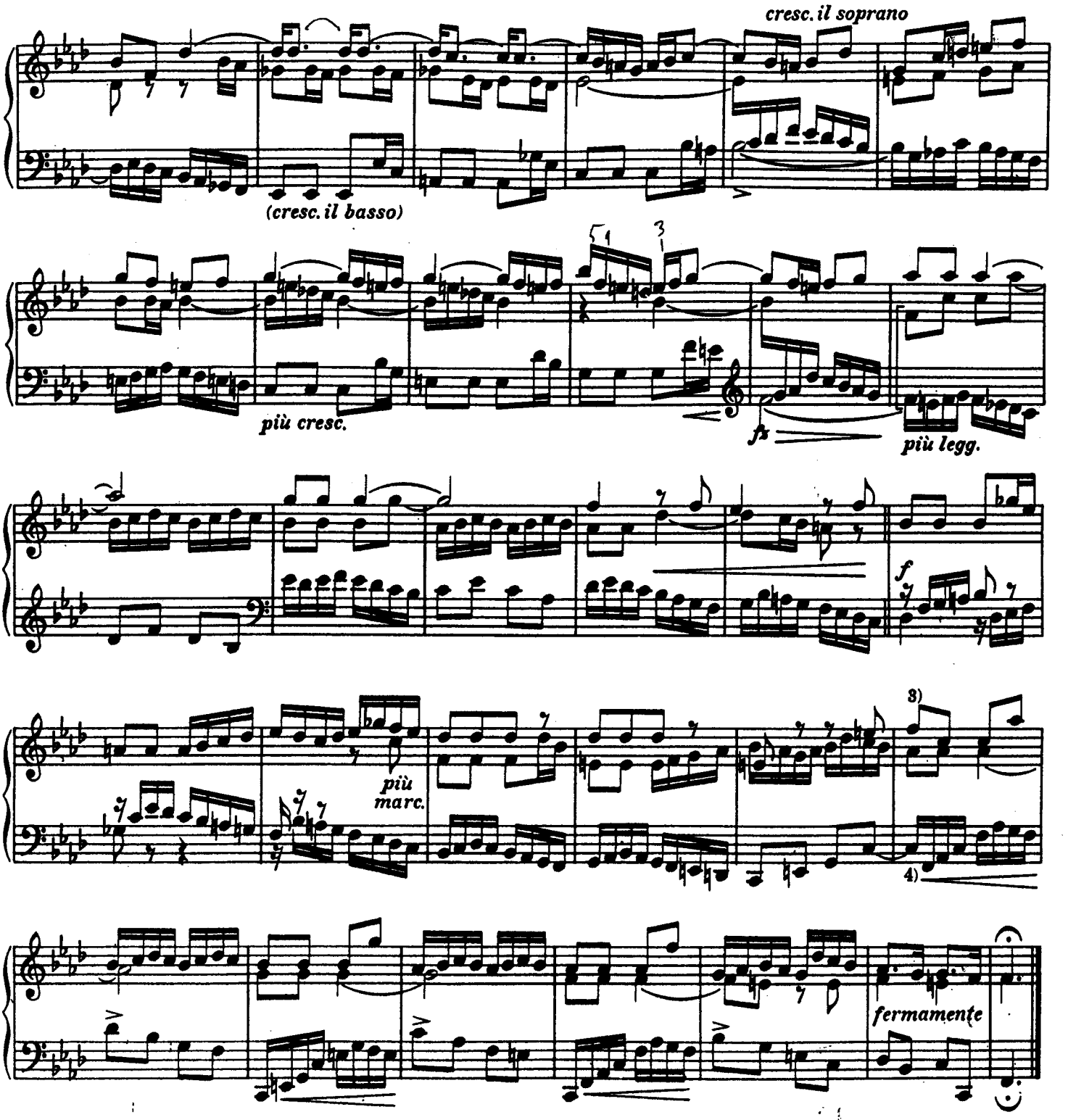
1) Durch eine jener okkulten Beziehungen, welche das wenn auch unbewußte, dennoch vorhandene Zusammenschließen der Gedanken zu einem Kreise verraten, läßt sich das Motiv des Praeludiums mit der Umkehrung des Fugenthemas verbinden



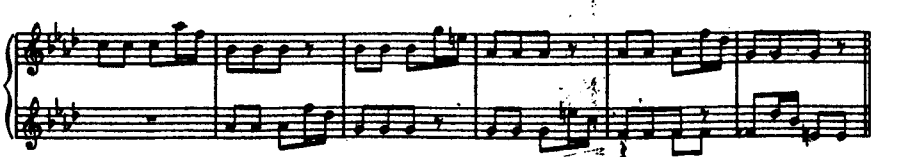
2) Das Thema moduliert in die Dominanten-Tonart, indem es über die erhöhte Sext die Terz von *c moll* erreicht; infolgedessen sollte der Comes zur Tonika zurückleiten

Bach behielt in der Antwort die Intervalle, die folgerichtig zur Terz von *g moll* führen müßten, bei; durch eine geschickte harmonische Wendung verwandelt er aber den Ton B^+ in die Dominanten-Septime von *f moll*. Ist es auch wider die Regel, so ist es um so geistvoller.

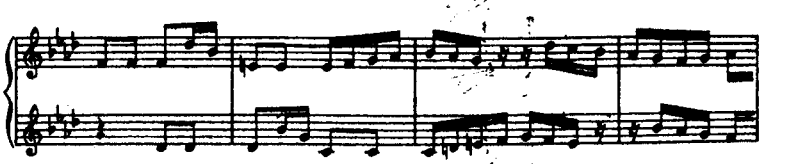

(Maggiore)
(Minore)
Ossia:

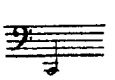


3) Eine verkappte Engführung, die dem leichten Charakter des Stückes zuliebe unausgeführt bleiben sollte



Eine thematische Engführung wäre noch ausführlicher, wenn auch nicht vollständig möglich

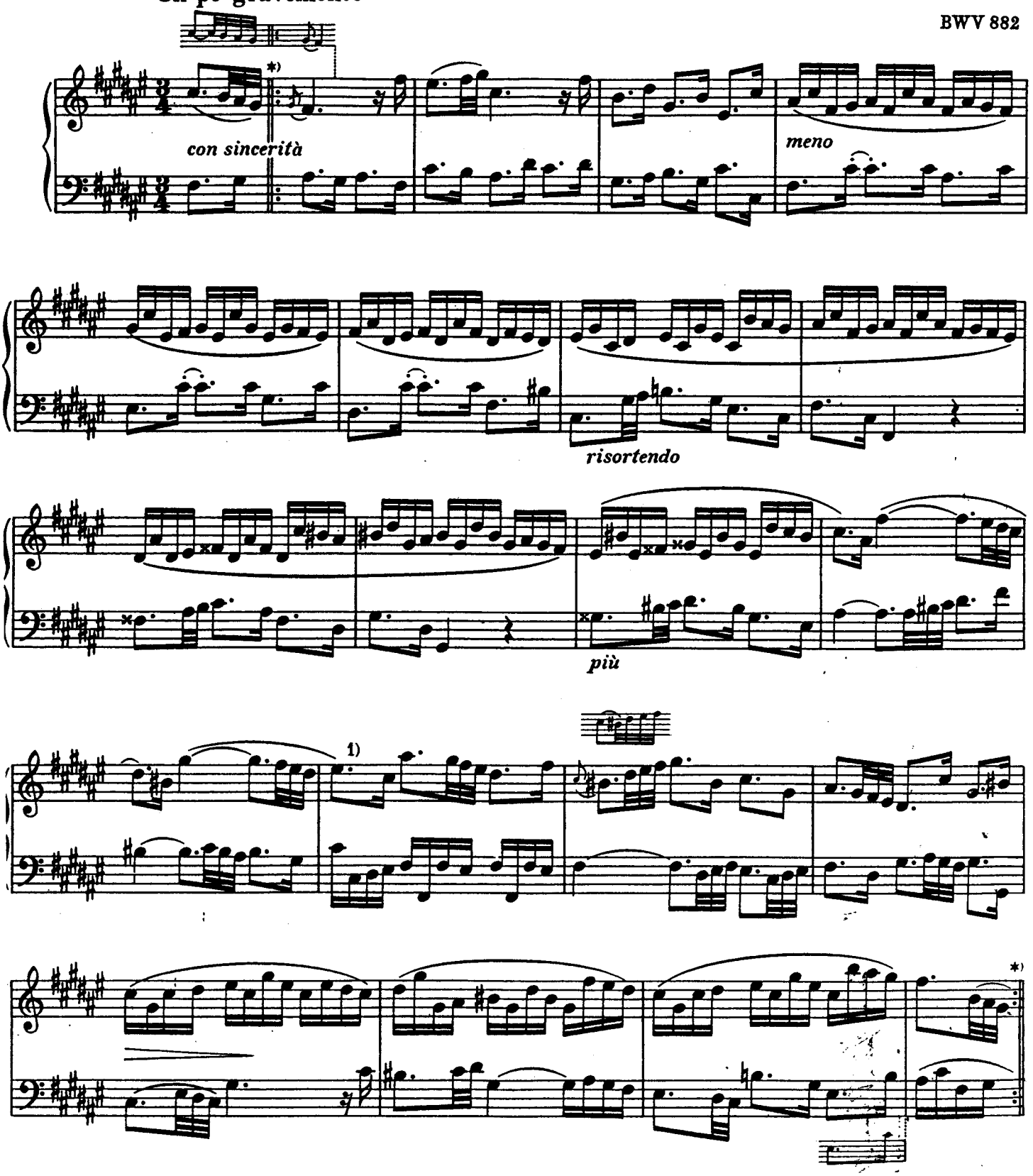


4) Der Ton  ist als ideeller Orgelpunkt sechs Takte lang ausgehalten hinzuzudenken.

PRAELUDIUM XIII

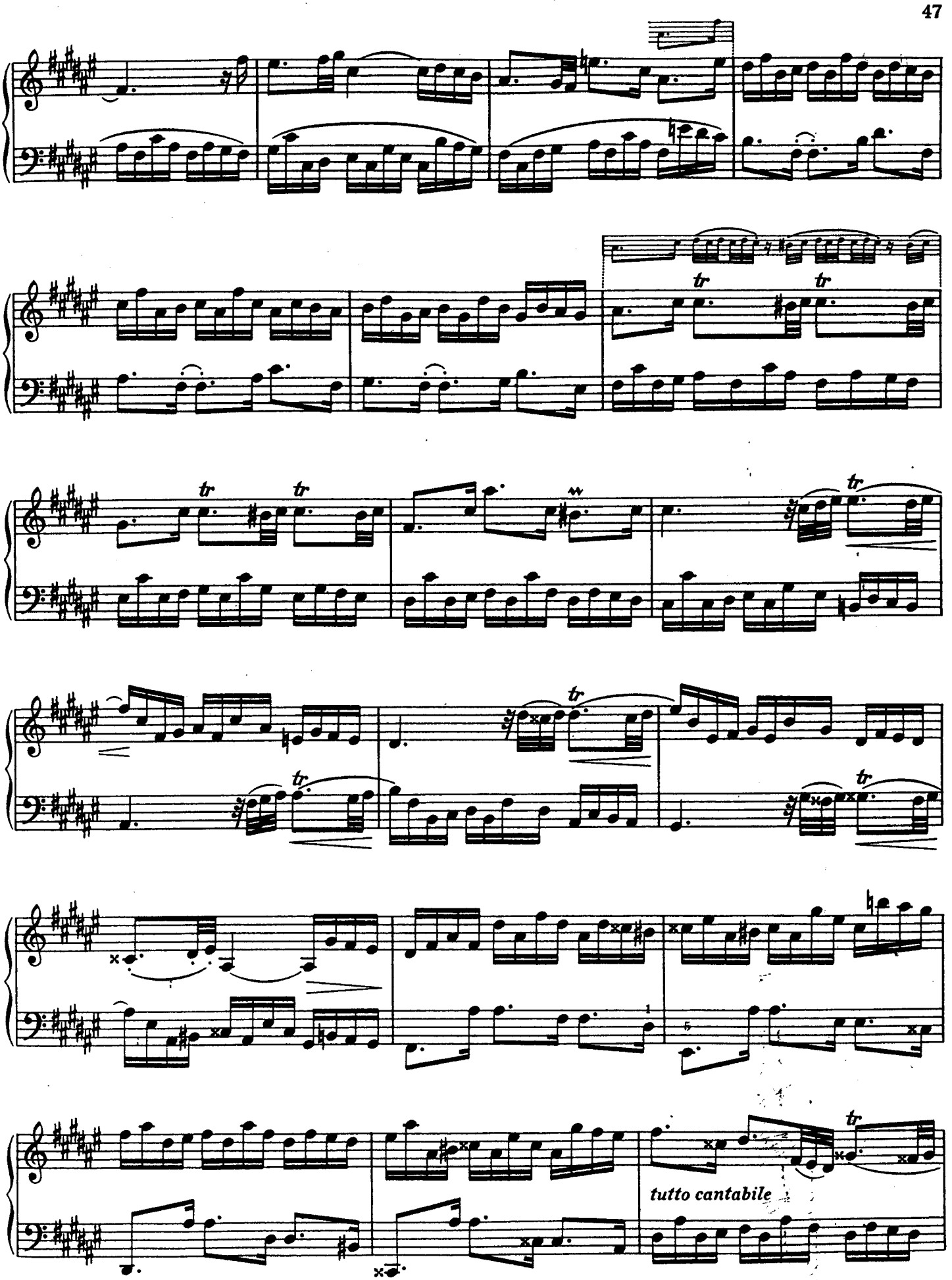
Un po' gravemente

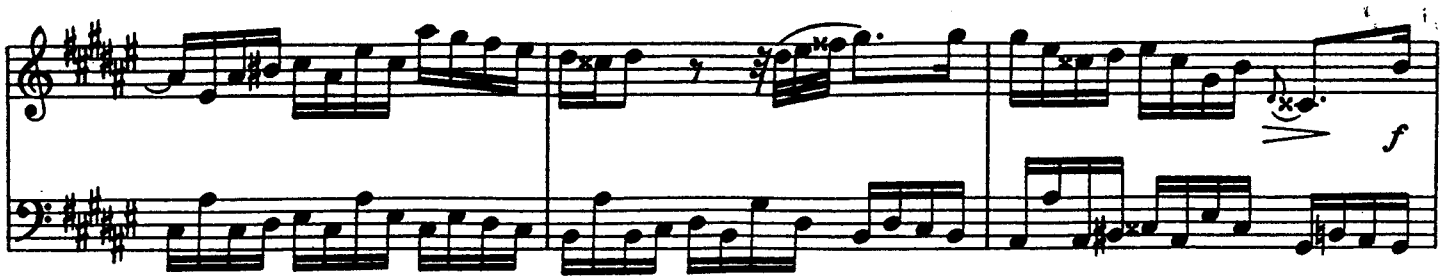
BWV 882

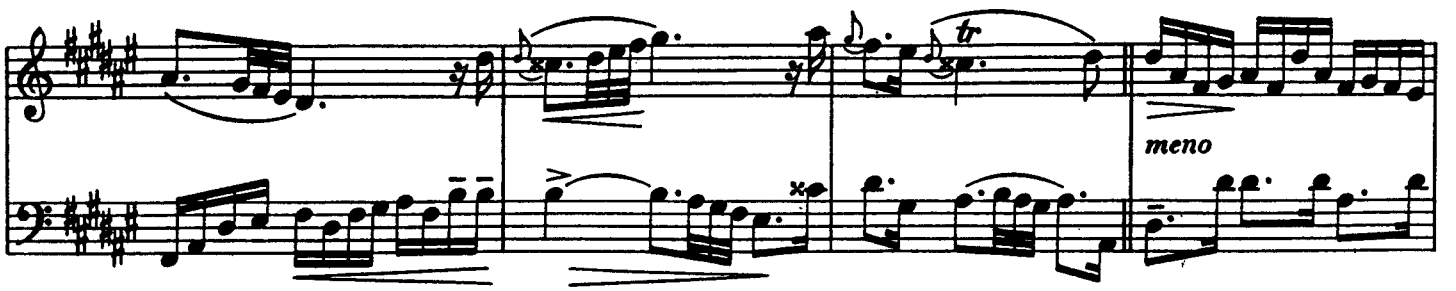


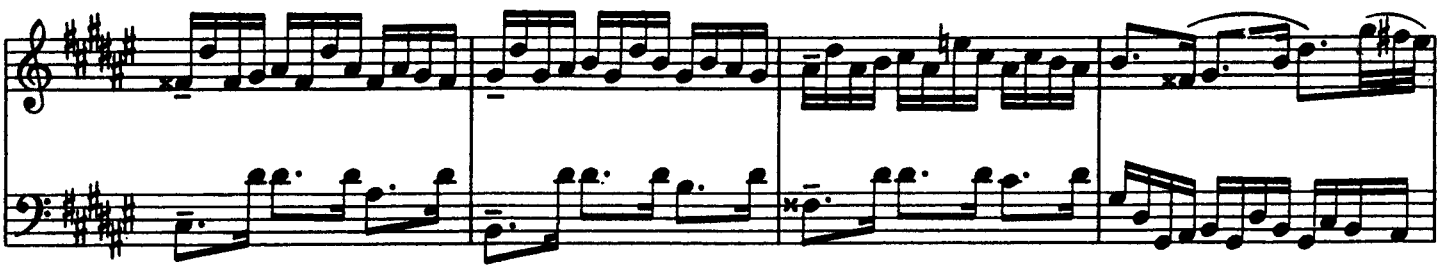
*) Der doppelte Taktstrich mit dem Da Capo-Zeichen ist vom Herausgeber zu dem Zweck hinzugefügt, daß die Form deutlich hervortrete. Die Wiederholung ist also nicht auszuführen.

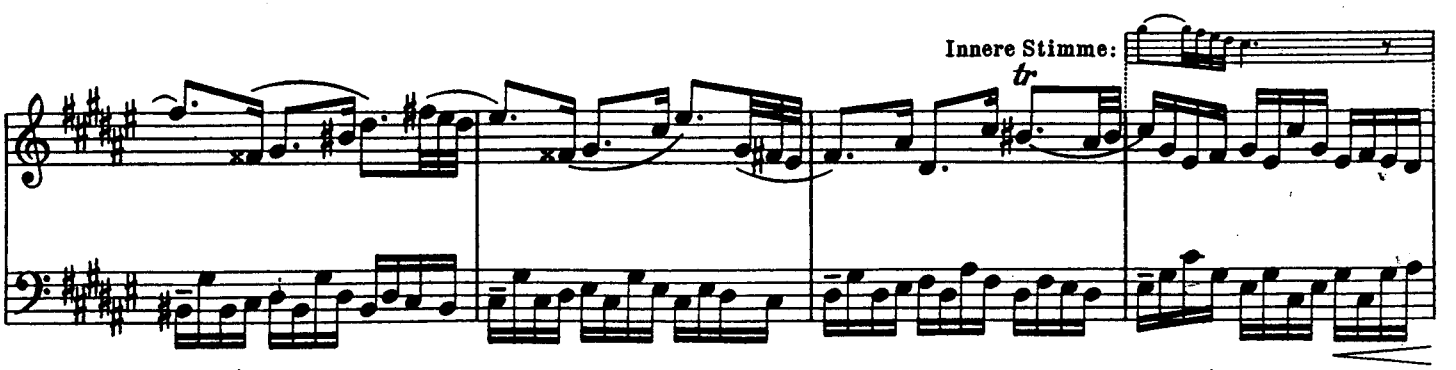
1) Die folgenden drei Takte in einem Atem zu deklamieren.

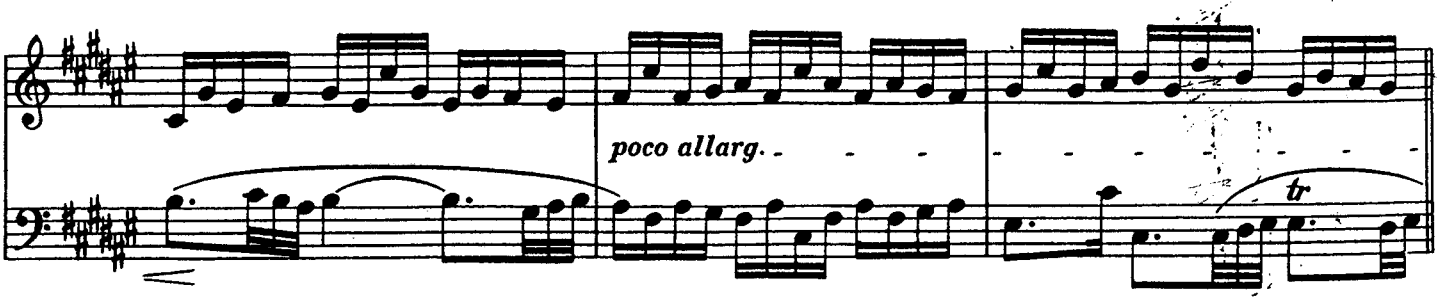

tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tutto cantabile

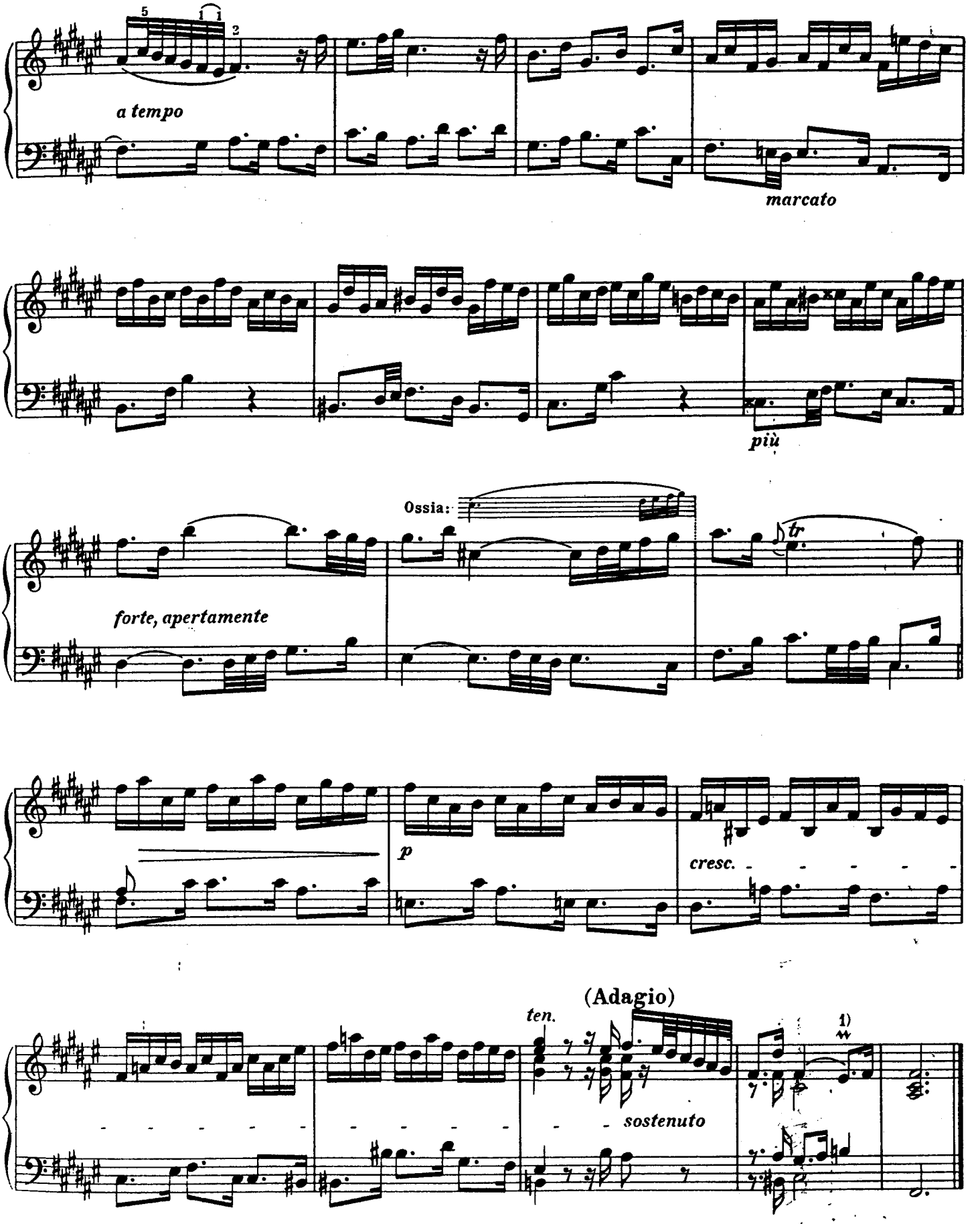

f


tr
meno




Innere Stimme:
tr

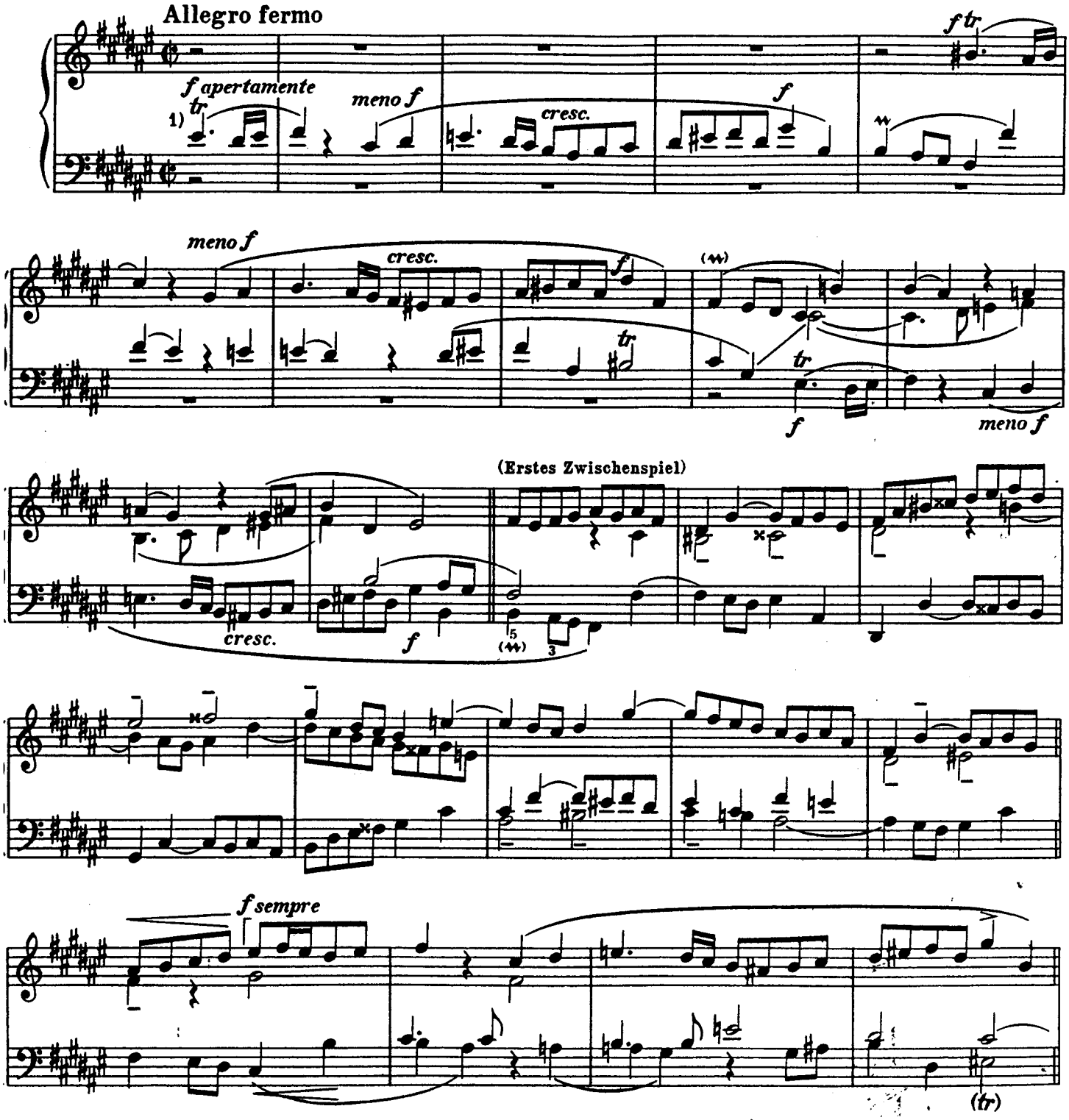

poco allarg.
tr



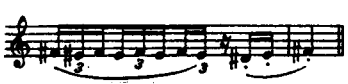
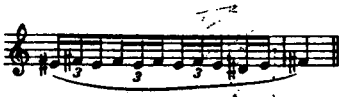
1) Die Kadenz der Oberstimme enthält das erste Motiv des Fugenthemas derart, daß die Fuge in ununterbrochener Anknüpfung sogleich mit dem Auftakt des zweiten Taktes folgen könnte.

FUGA XIII

a 3



Ausführung des Trillers:

1) oder:  und: 

Der Herausgeber hat im Praeludium *con sincerità,* in der Fuge *apertamente* vorgeschrieben, welche beide mit Offenheit zu übersetzen sind. Als er mit der Interpretation der Fuge begann, wurde er sich erst der synonymen Bedeutung der gewählten Ausdrücke bewußt, die ihm zugleich über die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke Aufschluß gaben.

(Zweites Zwischenspiel)

meno serio

legato 2)

dolce

tr

dolce marcato

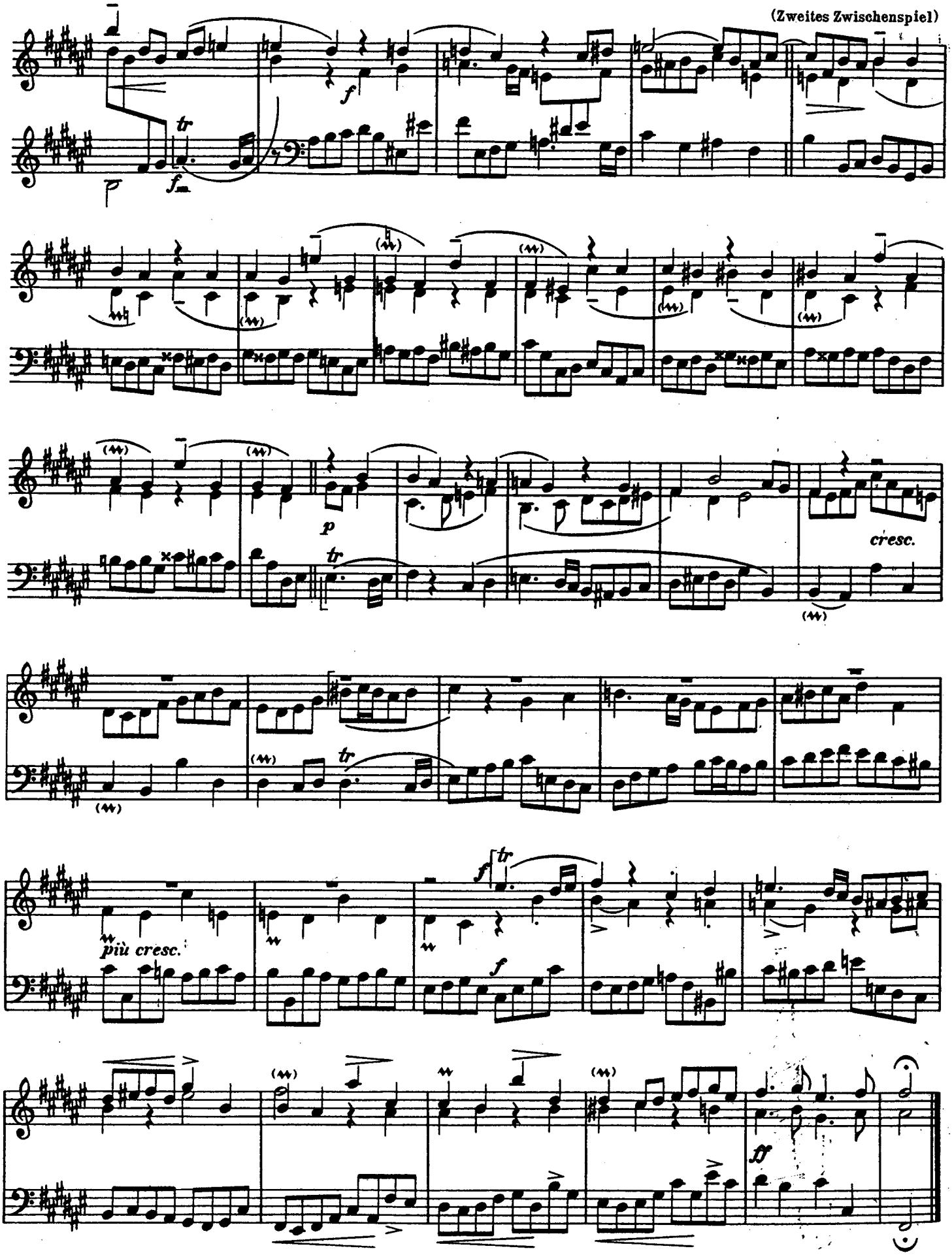
Idee:

tr

Idee:

(Erstes Zwischenspiel)

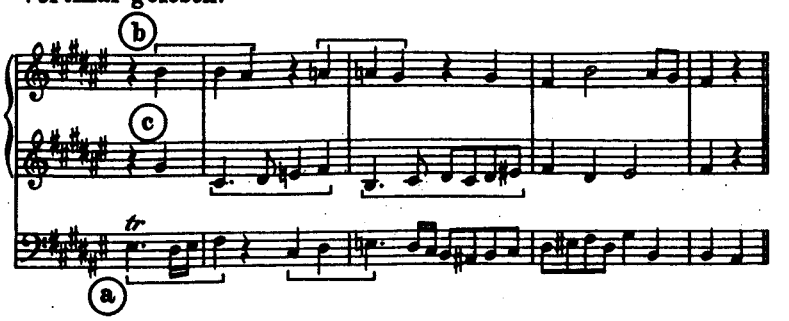
2) Die Baßfigur ist ohne Zweifel eine Variation des Motivs in halben Noten des ersten Zwischenspiels, das wiederum eine Wandlung des thematischen Anfangstrillers ist.


(Zweites Zwischenspiel)
tr
f
p
cresc.
più cresc.
ff

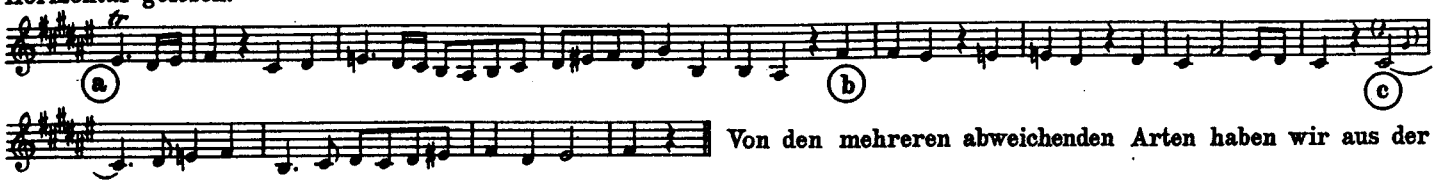
Der ideelle Ausgangspunkt der gesamten Fuge liegt in diesen vier Takten dreifachen Kontrapunktes, um die der polyphone Mechanismus sich dreht.

Vertikal gelesen:

Die wagerechten Klammern bezeichnen die verschiedenen rhythmischen Ordnungen.



Horizontal gelesen:



Von den mehreren abweichenden Arten haben wir aus der Fuge diejenige als Beispiel gewählt, die den reinsten Typus dieses dreifachen Kontrapunktes darstellt, d. i., die sich treu umkehren läßt. Sie erscheint erst zu Beginn der letzten Durchführung; wie ein durch Proben geläuterter Organismus.

Für die Form des Stückes gibt wiederum die Gestaltung des ersten Teils den Ausschlag; da der Rest der Fuge auf Symmetrie gestellt ist.

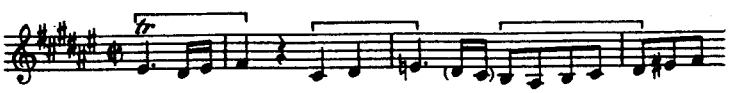
Der Kontrapunkt (b) erwächst aus dem letzten Gliede des Themas und bringt einen innigen Zusammenhang in die Exposition, auf welche ein erstes rein kontrapunktisches Zwischenspiel folgt, das in vier Variationen einer zweitaktigen Formel besteht. Es bewegt sich modulierend, von der Tonika zur Tonika zurück, die, alsobald wieder erreicht, noch einmal das Thema im Sopran produziert. Den Beschluß des ersten Teils macht ein zweites, gefälligeres, sequenzförmiges Zwischenspiel, das aus jenem besonders erwähnten letzten Gliede des Themas gebildet wird.

Der zweite Teil bringt eine vollständige Durchführung, die der Exposition entspricht, das erste Zwischenspiel, diesmal von der Parallel-Tonart zur Unterdominante modulierend, das Thema in der Unterdominante und auch das zweite Zwischenspiel. Eine letzte vollständige Durchführung beendet die Fuge.

Theoretisch ist die Bearbeitung des vorliegenden zweiten Bandes eine Ergänzung des ersten, vielleicht in stärkerem Sinne, als der Inhalt selbst. Es ist die Persönlichkeit des Meisters, die die beiden Sammlungen zu einer Einheit macht und es ist die Reife seines späteren Alters, die dem zweiten Teil stellenweise ein höheres Gepräge aufdrückt. Die Höhepunkte der beiden Teile stehen jedoch zueinander ebenbürtig.

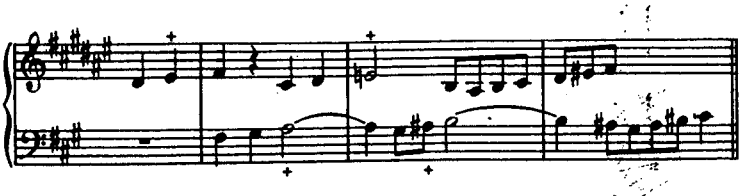
Wollte man hingegen von dem Thema dieser zweiten Fis dur-Fuge auf jenes der ersten fis moll-Fuge schließen und die beiden als zwei verschiedene Ausarbeitungen des nämlichen Gedankens nennen, so müßte der älteren Form der tiefere Wert zugesprochen werden.

Das Thema der einen



mutet wie eine Variation des anderen an

oder wie ein freier Kanon



Man beachte auch die gemeinsame Intervallbehandlung; wie oben der Leitton *(eis)* zur Tonika *(e)* erniedrigt, unten die Terz *(a)* zum Leitton *(ais)* erhöht wird, und wie dieses Widerspiel im genauen Verhältnis steht zu dem oben fallenden, unten steigenden Motiv.