

Vorbemerkung

Dieses Buch ist nicht dazu gedacht, von einem Buchdeckel zum anderen durchgelesen zu werden. Vielmehr hat es den Anspruch, einerseits Hintergrundwissen zu den Werkgattungen zu vermitteln oder auffrischen zu helfen, andererseits konkrete, gründliche und in sich stehende Erarbeitungshilfen für das den einzelnen Leser jeweils interessierende Werkpaar zur Verfügung zu stellen. Das Ziel ist es, interessierte Klavierspieler und Liebhaber Bachscher Musik auf interaktive Weise beim Analysieren und Interpretieren des *Wohltemperierten Klaviers* zu unterstützen und zu einem kreativen Verständnis des thematischen Materials, der Struktur und der Gestaltungsmöglichkeiten in Bachschen Präludien und Fugen anzuleiten.

Im Anschluss an eine kurze historische Einführung in das “Clavier” und seine “wohltemperierte” Stimmung finden sich drei Teile von ganz verschiedener Länge und unterschiedlichem Schwerpunkt:

- I zwei Kompendien didaktischer Fragen zur Erarbeitung eines Präludiums bzw. einer Fuge,
- II Zusatzinformationen, die bei der Beantwortung der Fragen behilflich sein können,
- III eine Übersicht möglicher Antworten auf die Fragen im Hinblick auf jedes der 48 Werkpaare aus Präludium und Fuge.

Um den größtmöglichen Gewinn aus diesem Buch zu erzielen, empfiehlt es sich daher, zunächst die beiden Fragenkataloge durchzusehen, sich sodann die Zusatzinformationen zu denjenigen Fragen, deren Tragweite nicht sofort überschaubar scheint, anzueignen, und schließlich ein bestimmtes Werkpaar auszuwählen. Der Notentext sollte unbedingt eine Urtextausgabe sein, also ein Nachdruck des Manuskripts oder der Erstausgabe ohne Zusätze eines Herausgebers. Der wichtigste Schritt besteht nun darin, anhand des Notentextes die Fragen zu beantworten – am besten mit einem Notizblock bei der Hand, denn die Menge der Beobachtungen, die sich bei einer sorgfältigen Berücksichtigung aller Punkte ergibt, ist oft sehr groß. Einige Erkenntnisse kann man natürlich gleich in den eigenen Notentext eintragen, doch braucht man für jedes Werk zusätzliche Bögen Papier für schematische Zeichnungen.

Im Zweifelsfall schon während dieses Prozesses, sonst erst nach der Beantwortung aller Fragen schlägt man das entsprechende Kapitel im Hauptteil dieses Buches auf und vergleicht die dort ausgeführten Erklärungen mit den eigenen Lösungen. Im Interesse der Lesbarkeit wird auf den bibliografischen Nachweis der einzelnen Erläuterungen im Text verzichtet; stattdessen finden interessierte Leser am Ende des Buches Hinweise auf weiterführende Literatur.

Es ist entscheidend zu verstehen, dass es für manche Fragen mehrere Antworten gibt, die den Aufführungsgewohnheiten des frühen 18. Jahrhunderts gleichermaßen gerecht werden. Dieses Buch versucht, möglichst alle wichtigen analytischen und interpretatorischen Ansatzmöglichkeiten einzubeziehen. Dies ist vor allem deshalb wichtig, weil es viele Fälle gibt, in denen zwei auf einer frühen Entscheidungsebene gleichermaßen vertretbare Auffassungen je ganz verschiedene Folgen nach sich ziehen. Allerdings hat auch ein umfangreiches Buch seine Grenzen, und es ist aus praktischen Gründen nicht immer sinnvoll, jede noch so kleine Alternative weiterzuverfolgen. Doch werden Leser, deren Urteilsvermögen durch die Arbeit mit diesem praktischen Führer gestärkt wurde, zusätzliche Verzweigungen gegebenenfalls ohne Schwierigkeiten selbständig verfolgen können.

Sollten Leser bei der Erarbeitung des dritten oder vierten Werkes feststellen, dass sie unabhängige Analytiker und Interpreten geworden sind, d.h. dass sie sich die Fragen zu eigen gemacht haben, die Zusatzinformationen überspringen können und die Antwortmodelle nur noch kurz zur Bestätigung ihrer Lösungen und zur Vertiefung ihrer Begründungen zu Rate ziehen, so hat dieses Buch seinen Zweck erfüllt.

* * *

Ein Vorläufer dieses Buches ist 1993 in englischer Sprache erschienen (*J. S. Bach's Well-Tempered Clavier: In-depth Analysis and Interpretation*, Hong Kong: Mainer International); diese Ausgabe ist jedoch längst vergriffen. Das hier vorgelegte Buch stellt eine für den deutschen Interessentenkreis vollständig überarbeitete Neufassung dar.

Sommer 2006

Siglind Bruhn

Einleitung

“Das Wohltemperirte Clavier” nannte Johann Sebastian Bach seine 1722 komponierte Sammlung von 24 Präludien und Fugen; 1744 griff er denselben Titel für sein zweites, analog aufgebautes Kompendium wieder auf. Beide Anthologien blieben ungedruckt, erfuhren aber durch Abschriften eine solche Verbreitung, dass sie zum Inbegriff des ganzen Genres wurden.

Der Ausdruck “wohltemperiert” vermittelte in Bachs Zeit ein Gefühl von Freude und Triumph. Heute wirkt der Titel für manche Musiker und Zuhörer eher technisch, ein wenig phantasielos oder sogar pedantisch. Dies trifft umso mehr auf den langen Untertitel des Werkes zu:

Præludia, und
Fugen durch alle Tone und Semitonia,
So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend,
als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend.
Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen
Musicalischen Jugend, als auch derer in
diesem studio schon habil seyenden
besonderem ZeitVertreib
auffgesetzt und verfertigt
von Johann Sebastian Bach.
p.t: HochFürstlich Anhalt-
Cöthenischen Capel-
Meistern und
Directore derer
CammerMusiquen.
Anno
1722.

Der Schlüsselbegriff ist das Adjektiv “wohltemperiert”. Das lateinische Verb *temperare* bedeutet ‘richtig mischen’ oder ‘ordnen’. Bei der “wohltemperierten” Stimmung eines Instrumentes erklingen die Intervalle gegenüber ihrer natürlichen Größe leicht verändert; sie stellen quasi eine Mischung zu verschiedenen Tonarten gehörender Alternativen dar. Um zu verstehen, wozu dieser Eingriff in die natürlich erzeugten Obertöne nötig war, muss man sich kurz in Erinnerung rufen, was ein ‘natürliches’ Intervall ist.

Die “wohltemperierte” Stimmung

Natürliche Intervalle entstehen durch einfache Multiplikation einer Grundfrequenz. Dies kann auf zwei Arten geschehen:

- Auf einem Streichinstrument wird die Zahl der Schwingungen pro Sekunde dadurch verdoppelt, dass man einen Finger leicht auf den mittleren Punkt der gespannten Saite legt und dadurch jede Hälfte für sich schwingen lässt. Entsprechend wird die Grundfrequenz verdreifacht oder vervierfacht, wenn man ein Drittel bzw. ein Viertel der Saite in selbständige Schwingung versetzt.
- Bei einem Blasinstrument ist der Vorgang grundsätzlich vergleichbar: Während hier die Länge des schwingenden Körpers – der Luftsäule – unverändert bleibt, wird die Frequenz durch Verstärkung des Luftdrucks multipliziert.

Die so entstehenden höheren Schwingungszahlen zeigen ein einfaches Zahlenverhältnis nicht nur zur Grundfrequenz der leeren Saite, sondern auch untereinander. Die Konsonanz der verwandten Töne ist umso größer, je einfacher das Zahlenverhältnis ist. So steht 1:2 für das Intervall, dessen höherer Ton doppelt so schnell schwingt wie der Grundton: die Oktave. Verdreifacht man die Schwingung des Grundtones, so erreicht man das nächstgrößere ‘natürliche’ Intervall, die Duodezime (das ist die Quint über der Oktave). Die Proportion einer reinen Quint, des Intervalls zwischen der Oktave (1:2) und der Duodezime (1:3), ist also 2:3. Entsprechend steht 3:4 für die reine Quart (das Intervall zwischen Duodezime und Doppeloktave), 4:5 für die große Terz und 5:6 für die kleine Terz.

Man kann dies leicht verstehen, wenn man die Vielfachen eines Tones c bestimmt, der hier der Einfachheit halber mit einer Frequenz von 64 Hertz angenommen werden soll. Durch Multiplikation ergeben sich dann die folgenden verwandten Töne (auch Obertöne genannt):

1 = c	2 = c	3 = g	4 = c	5 = e	6 = g	8 = c	9 = d	10 = e	12 = g	15 = h ...
	1:2	2:3	3:4	4:5	5:6	1:4	8:9	6:10		8:15
64	128	192	256	320	384	512	576	640	768	960

N.B.: Die Intervalle innerhalb einer Oktave haben folgende Obertonproportionen: kleine Sekunde = 15:16, große Sekunde = 8:9, kleine Terz = 5:6, große Terz = 4:5, Quart = 3:4, Quint = 2:3, kleine Sext = 5:8, große Sext = 3:5, kleine Sept = 5:9, große Sept = 8:15. Die ‘natürlichen’ Frequenzen der Stufen der C-Dur-Tonleiter über $c = 64$ sind somit: $c = 64$, $d = 72$ (9:8), $e = 80$ (5:4), $f = 85,3$ (4:3), $g = 96$ (3:2), $a = 106,7$ (5:3), $h = 120$ (15:8).

Alle Tonleitern und Modi der klassischen Musik sowie der Volksmusik leiten sich von diesen natürlichen Intervallen ab. Schwierigkeiten entstehen dabei allerdings insofern, als jeder Ton vielseitige Beziehungen zu anderen unterhält: So ist *h* nicht nur die siebte Stufe der C-Dur-Tonleiter, sondern auch die Doppeldominante (die Quinte der Quinte) über *a*, die Quinte unter *fis* etc. Jahrendertelang wurde der Stimmung vieler Instrumente die Übereinanderschichtung der Quinte zugrunde gelegt; sie ist das einfachste Intervall (nach der Oktave, die ja den Grundton nicht wirklich verlässt). Die Saiten moderner Streichinstrumente klingen nach wie vor im Quintabstand, und auch die Saiten von Tasteninstrumenten wurden anfangs so gestimmt.

Doch ist eine Stimmung nach der Methode der Quintenschichtung nicht problemlos: Sie setzt voraus, dass *fis* = *ges* ist (oder auch nur *h* = *h*), was je nach Grundtonart nicht ganz zutrifft. Während Streicher ihr Gehör darauf trainieren, solche Unterschiede auf dem Griffbrett auszugleichen, und selbst viele Bläser einen gewissen Intonationsspielraum kennen, mussten die Stimmer von Tasteninstrumenten sich jeweils auf eine Frequenz – und damit einen ‘Tonstammbaum’ – festlegen. Eine so gestimmte Saite klang dann konsonant im Verhältnis zu einer relativ kleinen Anzahl von Grundtönen, in anderen tonalen Zusammenhängen jedoch leicht ‘verstimmt’.¹ Die Notwendigkeit, schon beim Stimmen des Instruments eine Entscheidung zugunsten einer Tonartenfamilie zu treffen, ist wohl der wichtigste Grund, warum die meisten vor 1720 komponierten Werke für Tasteninstrumente in eng verwandten, meist um C-Dur und G-Dur gruppierten Tonarten standen.

¹Wer sich für die Stimmung der Tasteninstrumente auf der Basis reiner Quinten interessiert und durch ein bisschen Mathematik nicht abschrecken lässt, mag die folgende Tabelle nützlich finden. Sie zeigt die wieder aus dem Grundton *c* = 64 Hz abgeleiteten ‘natürlichen’ Intervalle. In der obersten Zeile steht die auf der Obertonreihe fußende C-Dur-Tonleiter, die vertikalen Spalten unter jedem Ton zeigen einen Auszug aus der aus diesem Ton abgeleiteten Quintenschichtung. (Im Interesse der Vergleichbarkeit wurden alle höheren Quinten durch wiederholtes Halbieren bis zur Ausgangsoktave zurücktransponiert.)

<i>c</i> = 64	<i>d</i> = 72	<i>e</i> = 80	<i>f</i> = 85,3	<i>g</i> = 96	<i>a</i> = 106,66	<i>h</i> = 120
<i>g</i> = 96	<i>a</i> = 108	<i>h</i> = 120	<i>c</i> = 128	<i>d</i> = 72	<i>e</i> = 80	<i>fis</i> = 90
<i>d</i> = 72	<i>e</i> = 81	<i>fis</i> = 90	<i>g</i> = 96	<i>a</i> = 108	<i>h</i> = 120	
<i>a</i> = 108	<i>h</i> = 121,5	<i>cis</i> = 67,5	<i>d</i> = 72	<i>e</i> = 81	<i>fis</i> = 90	
<i>e</i> = 81	<i>fis</i> = 91,1	<i>gis</i> = 101,2	<i>a</i> = 108	<i>h</i> = 121,5		
<i>h</i> = 121,5	<i>e</i> = 81			
...	<i>h</i> = 121,5			
<i>his</i> = 129,74		<i>his</i> = 128,14				

Die Probleme einer solchen natürlichen Stimmung zeigen sich beim Vergleich; siehe z. B.

<i>c</i> als Oktave über <i>c</i>	= 128,00	<i>h</i> als Leitton zu <i>c</i> sowie	
<i>his</i> als 8. Quint über <i>e</i>	= 128,14	als Quint über <i>a, e</i>	= 120,00
<i>his</i> als 12. Quint über <i>c</i>	= 129,74	<i>h</i> als Quint über <i>c, d, g, f</i>	= 121,50

Ein Ausweg aus diesem Dilemma fand sich erst im späten 17. Jahrhundert, als der Organist und Orgelbauer Andreas Werckmeister begann, die bis dahin bei der Stimmung von Tasteninstrumenten als Grundintervall nie in Frage gestellte reine Quint zu opfern zugunsten einer Teilung der Oktave in zwölf genau gleiche Halbtöne. Dieser Kompromiss brachte es mit sich, dass man alle Intervalle außer der Oktave "temperieren", d. h. künstlich verändern musste. Doch hatte die neue Methode den großen Vorteil, dass sie stets gleiche, für den normalen Hörer vollkommen konsonant klingende Intervalle in allen, auch den von C-Dur weit entfernten Tonarten erzielte.

Erst die "wohltemperierte" Stimmung eines Tasteninstrumentes machte es also möglich, Stücke in Es-Dur und G-Dur nacheinander zu spielen, ohne mitten im Konzert das ganze Instrument umstimmen zu müssen. Diese geniale Erweiterung des Tonartenspektrums inspirierte Bach zur Komposition seines (später mit einem zweiten Band ergänzten) Werkes "durch alle Tone und Semitonia".

Das "Clavier"

Eine häufig aufgeworfene Frage ist die der Instrumentenwahl. Wenn Bach von *Clavier* sprach, so meinte er zunächst nichts anderes als Tasteninstrument. (Die Franzosen benutzen das Wort *clavier* noch heute für jede Art Tastatur einschließlich der des Computers; dasselbe gilt für das englische Wort *keyboard*, auf dem der eine Texte schreibt, die andere aber musiziert.) Die enge Verwandtschaft des von Bach verwendeten Wortes mit dem modernen deutschen Wort *Klavier* ist hier also am wenigsten relevant. Tatsächlich konnte *Clavier* alles bezeichnen, was Tasten hatte: von der Orgel über das Portativ, das Spinett, das Cembalo und das Clavichord bis hin zum Fortepiano, das erst später zum modernen Klavier und Flügel weiterentwickelt werden sollte.

Die unspezifische Instrumentenbestimmung verweist auf einen ganz wesentlichen Aspekt des Werkes: Es handelt sich hier in erster Linie um absolute Musik. Das bedeutet, dass das Interesse des Komponisten auf die Vermittlung der durch Material und Form bestimmten künstlerischen Idee des jeweiligen Stückes gerichtet war, nicht aber auf die technischen Details der Aufführung. Mit anderen Worten, man nahm das (meist einzige) Instrument, das an einem bestimmten Ort gerade zur Verfügung stand. Sofern eine Alternative bestand, wählten die mit der Aufführung Betrauten das Instrument, das ihnen am besten geeignet schien, den Charakter und Geist des ausgesuchten Werkes zum Ausdruck zu bringen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Mozart, ohne Zweifel geleitet durch seine außergewöhnliche musikalische Intuition, verschiedene Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* für Streichquartett arrangiert hat. Andere Komponisten sind seinem Beispiel gefolgt. Weit davon entfernt, den Wert eines Werkes absoluter Musik zu schmälern, eröffnet jede derartige Transkription neue Verständnishorizonte.

Doch gewinnt die Frage nach der Wahl des Instrumentes in den letzten Jahrzehnten erneut an Bedeutung. Historische Tasteninstrumente aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind heute wieder leichter zugänglich – sei es als restaurierte Originale oder als liebevoll nachgebaute Kopien. Jedoch ist das Trio von Clavichord, Spinett und Cembalo vielen Musikern, die Bachs Werke lieben, ohne sich ihnen ausschließlich widmen zu wollen, nicht ausreichend vertraut, als dass sie eine Aufführung bestreiten könnten, in der sie für jedes Stück das dem Charakter adäquate historische Instrument wählen. Vielmehr lassen sich in dieser Frage bei heutigen Musikern vier verschiedene Grundansätze beobachten:

1. Eine erste Gruppe plädiert dafür, dass, unabhängig von einer Unterscheidung zwischen absoluten und instrumentenspezifischen Werken, alle Musik ausschließlich auf Instrumenten aufgeführt werden sollte, die dem Komponisten zu seiner Zeit schon zur Verfügung standen und auf denen er sie vermutlich selbst gespielt oder gehört hat. Diese Haltung verdient Respekt, solange sie nicht zwei wichtige Überlegungen außer Acht lässt:
 - Da ist zunächst die Unterscheidung zwischen technischem Mittel und technischer Fähigkeit. Barocke Instrumente wie Clavichord, Spinett und Cembalo müssen ebenso sorgfältig erlernt werden wie das moderne Klavier und können daher von Pianisten ohne besondere Zusatzausbildung nicht einfach für bestimmte Stücke ‘gewählt’ werden.
 - Manche Pianisten unserer Zeit sind bereit, zusätzliche Jahre zu investieren, um neben dem Konzertflügel auch das Cembalo zu meistern. Das Problem ist allerdings, dass Bach selbst, wann immer er die Wahl zwischen den zu seinen Lebzeiten verfügbaren Instrumenten hatte, offenbar meist das leisere aber nuancenreichere Clavichord vorzog. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), einer der frühesten Bach-Biografen, erwähnt, dass Bach wenig glücklich war, wenn er seine polyphonen Werke auf dem Cembalo spielen musste. So ist also das zusätzliche Erlernen nur dieses einen historischen Tasteninstrumentes auch nicht ausreichend.

Für die Mehrzahl der Werke aus dem *Wohltemperierten Klavier* bedeutet die Entscheidung für "originale" Instrumente also nicht nur einen bedeutenden Aufwand an zusätzlichem Training auf zumindest Cembalo *und* Clavichord, sondern darüber hinaus auch die Bereitschaft, ausschließlich in kleinen Kammermusikräumen zu spielen, in denen der nur wenige Meter weit tragende Ton eines Clavichords in seiner vollen Schönheit gehört werden kann. Unter diesen idealen Bedingungen allerdings kann die Aufführung von Stücken aus dem *Wohltemperierten Klavier* zu einem wirklichen Erlebnis werden.

2. Eine zweite Gruppe von Interpreten, die besonders im späten 20. Jahrhundert zahlreich war, scheint einen Kompromiss zu wählen: Ihre Vertreter spielen auf einem modernen Konzertflügel, behandeln ihn jedoch so, dass sein Klang dem eines Cembalos möglichst nahe kommt. Abgesehen von der bereits erwähnten Tatsache, dass das Cembalo für viele dieser Stücke gerade nicht das vom Komponisten bevorzugte Instrument darstellte, bringt eine solche Haltung zudem die Gefahr mit sich, dass Zuhörer daran gehindert werden, Aussage und Struktur der Musik wahrzunehmen, da ihre Aufmerksamkeit oft ganz und gar gefangen ist von der ungewöhnlichen Art, wie der Pianist sein Instrument behandelt. Das aber dürfte weder dem Werk noch dem Anspruch seines Schöpfers genüge tun.
3. Eine dritte Gruppe von Interpreten unterscheidet zwischen instrumentenspezifischer und absoluter Musik. Während ihre Vertreter bei *Clavier*-Werken von Couperin und Rameau zögern würden, einer Klavierwiedergabe zuzustimmen, glauben sie wie Mozart, dass Bachs musikalische Sprache nicht auf einen bestimmten Klangkörper zugeschnitten ist – wie es ja auch die Alternativbesetzungen in Bachschen Konzerten sowie das Fehlen jeglicher Instrumentierungsangabe in der *Kunst der Fuge* nahelegen. Pianisten mit dieser Haltung gestalten daher ihr Klavierspiel ausschließlich nach Maßgabe der in einem Werk enthaltenen musikalischen Aussage. In Fragen der Aufführungspraxis orientieren sie sich daran, wie die Spieler anderer (nicht-Tasten-)Instrumente der Bach-Zeit eine Melodielinie artikuliert oder eine dynamische Entwicklung gestaltet hätten, und übertragen diesen Stil mit möglichst reicher Nuancierung auf das moderne Instrument.
4. Eine vierte Gruppe schließlich, begeistert vom Klangvermögen des modernen Flügels, greift auch für Interpretationen Bachscher Werke auf das ganze Arsenal der im Kontext der romantischen Empfindung entwickelten dynamischen und agogischen Ausdrucksweisen zurück.

Zur Begründung wird dabei häufig angeführt, dass nur auf diese Weise die emotionalen Bedürfnisse des heutigen Publikums befriedigt werden könnten. Sicher gibt es Hörer, die eine Musik, die ohne die vertrauten romantischen Attribute auskommt, weniger schätzen. Doch steht insbesondere die monodische, an der führenden Rolle der Oberstimme orientierte Prägung des romantischen Interpretationsstils einem Verständnis polyphoner Formen wie der Bachschen Fugen, Inventionen und vieler in Anlehnung an diese konzipierter Präludien eher im Weg.

Wie aus dem Vorhergehenden erkenntlich, wendet sich dieses Buch in erster Linie an Vertreter der dritten und der ersten Gruppe, d. h. an Musikliebhaber und Interpreten, die Bachs *Wohltemperiertes Klavier* vornehmlich als ein Werk absoluter Musik verstehen, sowie an Freunde historischer Instrumente, die nicht nur das Cembalo kennen.

Die Präludien in Bachs *Wohltemperiertem Klavier*

Bachs Präludien gehören zu den Werken, deren Genrebezeichnung hinsichtlich Inhalt und Form unbestimmt ist. Während Titel wie Fuge oder Invention eine bestimmte polyphone Form und/oder Textur erwarten lassen und Satzbezeichnungen wie Allemande, Sarabande, Gigue, Bourrée etc. sowohl ein bekanntes Metrum als auch einen tänzerischen Grundcharakter andeuten, verrät das Wort "Präludium" nichts außer der etymologischen Implikation, dass es einem anderen, meist gewichtigeren, als Vorspiel dient. (Auch dieser Aspekt sollte später verlorengehen, wie die Präludien-Zyklen von Chopin, Skrjabin und anderen zeigen.)

Während der Komponist eines Präludiums also Form, Satz und thematisches Material frei wählen konnte, war ihm der Rahmen für die Aufführung vorgegeben. Es scheint daher relevant, sich kurz in Erinnerung zu rufen, an welchem Ort und unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen Instrumentalmusik gehört wurde. Solo- oder Kammermusikwerke wurden zur Zeit Bachs nicht in für diesen Zweck bereit gestellten Sälen dargeboten, womöglich vor einem Publikum, von dem ein Minimum an Respekt vor der Musik einerseits, dem Künstler andererseits erwartet werden konnte. Vielmehr war es der Musiker, der sich ins Haus eines Gönners begab, wo ihm für kurze Zeit die Ehre zuteil wurde, angehört zu werden.

Man muss sich die Umstände vermutlich etwa so vorstellen: Wenn der Musiker in so einem Salon ankam, musste er zunächst Sorge tragen, dass er mit den Eigenheiten des vorhandenen Instrumentes vertraut würde, dass

seine Hände geschmeidig genug wurden für den Vortrag und dass die anwesenden Gastgeber und Gäste (die in vielen Fällen nicht unbedingt darauf brannten, neueste Musik anzuhören) ihre Unterhaltungen unterbrachen und ihm für kurze Zeit ihre Aufmerksamkeit widmeten. Um dies zu erreichen, war es geschickt, einige brillant oder meditativ arpeggierte Akkordketten zu spielen, vielleicht sogar über ein kleines, leicht zu erfassendes Motiv zu improvisieren und auf diese Weise sowohl sich selbst als auch das Publikum auf die eigentliche, gewichtigere Komposition vorzubereiten.

Dies zu erzielen war jahrzehntelang die Aufgabe und der Zweck eines Präludiums. Mit der Zeit jedoch änderte sich die Erwartungshaltung, so dass die Gattung allmählich über ihre ursprüngliche Funktion hinauswuchs. Nachdem man das 'Vorspiel' lange als einen eher amorphen musikalischen Organismus betrachtet hatte, der improvisiert wurde und meist keiner Niederschrift bedurfte, wurde das Präludium im frühen 18. Jahrhundert immer mehr zu einem integralen Bestandteil eines Werkpaares, besonders in Kombinationen wie "Präludium und Fuge" oder "Präludium und Toccata". Die Präludien in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* haben alle bereits diesen Status, doch erkennt man in ihnen noch die verschiedenen Grade der Lösung von der Tradition.

Neben dem sozialgeschichtlichen Hintergrund der ganzen Gattung gilt es, besonders hinsichtlich der im ersten Band enthaltenen Präludien, noch einen anderen Aspekt zu berücksichtigen. In etlichen Fällen entpuppt sich das in die Sammlung aufgenommene Präludium als eine Neufassung oder Weiterentwicklung eines der Stücke, die Bach Jahre zuvor für den "Clavier"-Unterricht seines Sohnes Wilhelm Friedemann komponiert hatte. Viele Präludien dieser Kategorie haben ähnliche Merkmale: Mit ihren gebrochenen Akkorden in gleichmäßigen Notenwerten eignen sie sich gut für die Entwicklung erster instrumentaltchnischer Fertigkeiten. Als Bach beschloss, einige dieser Stücke in sein *Wohltemperiertes Klavier* aufzunehmen, erweiterte er deren Umfang oft entscheidend, doch lässt sich die ursprüngliche Form immer unschwer erkennen. (Beispiele sind die Präludien in C-Dur, c-Moll, D-Dur und e-Moll aus Band I.)

Neben Kompositionen, die *ad hoc*-Improvisationen nachempfunden sind, und solchen, die auf pädagogischen Übungsstücken basieren, enthält das *Wohltemperierte Klavier* noch eine dritte Gruppe von Präludien. Dies sind anspruchsvolle Werke, die den Fugen, denen sie als Vorspiel dienen, im Hinblick auf kompositionstechnische Differenziertheit und künstlerischen Wert durchaus ebenbürtig sind.

Die Fugen in Bachs *Wohltemperiertem Klavier*

Als etymologische Quelle für den Begriff “Fuge” gilt das lateinische Wort *fuga*, das ‘Flucht’ bedeutet und damit nach allgemeinem Konsens den imitatorischen Prozess volkstümlich umdeutet, in dem die zuerst einsetzende Stimme vor den ihr folgenden in gleichbleibendem Abstand davonzulaufen scheint. (Schon die ältere italienische Satzbezeichnung *caccia* = Jagd bezeichnet eine mittelalterliche Form der Polyphonie und verwendet damit einen dem Terminus *fuga* = Flucht verwandten Begriff für ein ganz ähnliches Bild.)² Auch die deutschen Worte ‘Fuge’ und ‘fügen’, die beschreiben, wie Bausteine in sauber zusammenpassender, exakt miteinander abschließender Form zu einem stabilen Ganzen zusammengesetzt werden, passen in diesen Kontext, auch wenn sie nicht Pate gestanden haben sollten.

In der Musik ist eine Fuge eine streng kontrapunktische Komposition für eine bestimmte Anzahl von Stimmen. Die Gattung geht auf zwei Vorläufer zurück: das *Ricercar* – eine im 16. bis 18. Jahrhundert beliebte kontrapunktische Instrumentalkomposition in streng imitatorischem Stil – und die mittelalterliche *Motette* – eine Vokalkomposition über eine vorgegebene Melodie mit dazugehörigem Text, der verschiedene weitere Stimmen (mit unterschiedlichen Texten, zuweilen sogar in verschiedenen Sprachen) nach den Regeln des Kontrapunktes gegenübergestellt wurden. Diese hoch differenzierten polyphonen Gattungen waren Produkte der Renaissance, Ausdruck der philosophischen und religiösen Grundhaltung ihrer Zeit.

Zu Beginn der Epoche, die heute meist pauschal als Barockzeitalter bezeichnet wird, wurden unter dem Einfluss der Gegenreformation die allzu anspruchsvollen polyphonen Formen zunehmend durch musikalische Gattungen ersetzt, die der Sinnenfreude entgegenkamen. So entstanden die Monodie (die begleitete Solostimme), die barocke Oper, die Kantate und in der Instrumentalmusik das Concerto grosso, um nur die typischen Vertreter zu nennen. Doch hatte die Gegenreformation bekanntlich in Nordeuropa keinen Erfolg; dort blieben die Fürsten und ihre Untertanen evangelisch. Infolgedessen hatten die Komponisten im mittleren und nördlichen Deutschland weniger Veranlassung als ihre französischen und italienischen Zeitgenossen, ihre komplexen Werke radikal zugunsten dessen, was damals als Ausdruck der gefälligeren Muse galt, aufzugeben.

² Das Wort *fuga* ist bereits im 14. Jahrhundert anzutreffen, galt damals jedoch als eine Bezeichnung für jeden zeitlich verschobenen Verlauf gleichgestalteter Melodielinien, also in erster Linie für den Kanon. Generell zielte der Ausdruck ursprünglich eher auf den Vorgang des Imitierens als auf dessen Ergebnis im Sinne einer imitatorisch gesetzten Komposition.

Den religiösen Überzeugungen eines zutiefst frommen, pietistisch orientierten Mannes wie Bach entsprachen zudem gerade jene Kunstgattungen, in denen jedem Detail ein ihm genau entsprechender Platz zukommt, auch und oft gerade dann, wenn das daraus resultierende Ganze nur aus der göttlichen Perspektive vollkommen erfasst werden kann. Viele polyphone Werke wurden komponiert *ad majorem Dei gloriam*, zur größeren Ehre Gottes, und keineswegs in erster Linie für die irdischen Zuhörer. Diese waren vielmehr sekundäre Teilhaber einer Erfahrung, die ihnen, sofern sie sich um ein adäquates Verständnis bemühten, Erleuchtung, Belehrung und Erquickung zu bieten versprach – in dieser Reihenfolge.

Dies ist die künstlerische Haltung, der die Welt die Meisterwerke der Gattung "Fuge" verdankt.