# 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

ID: 9701830

# 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

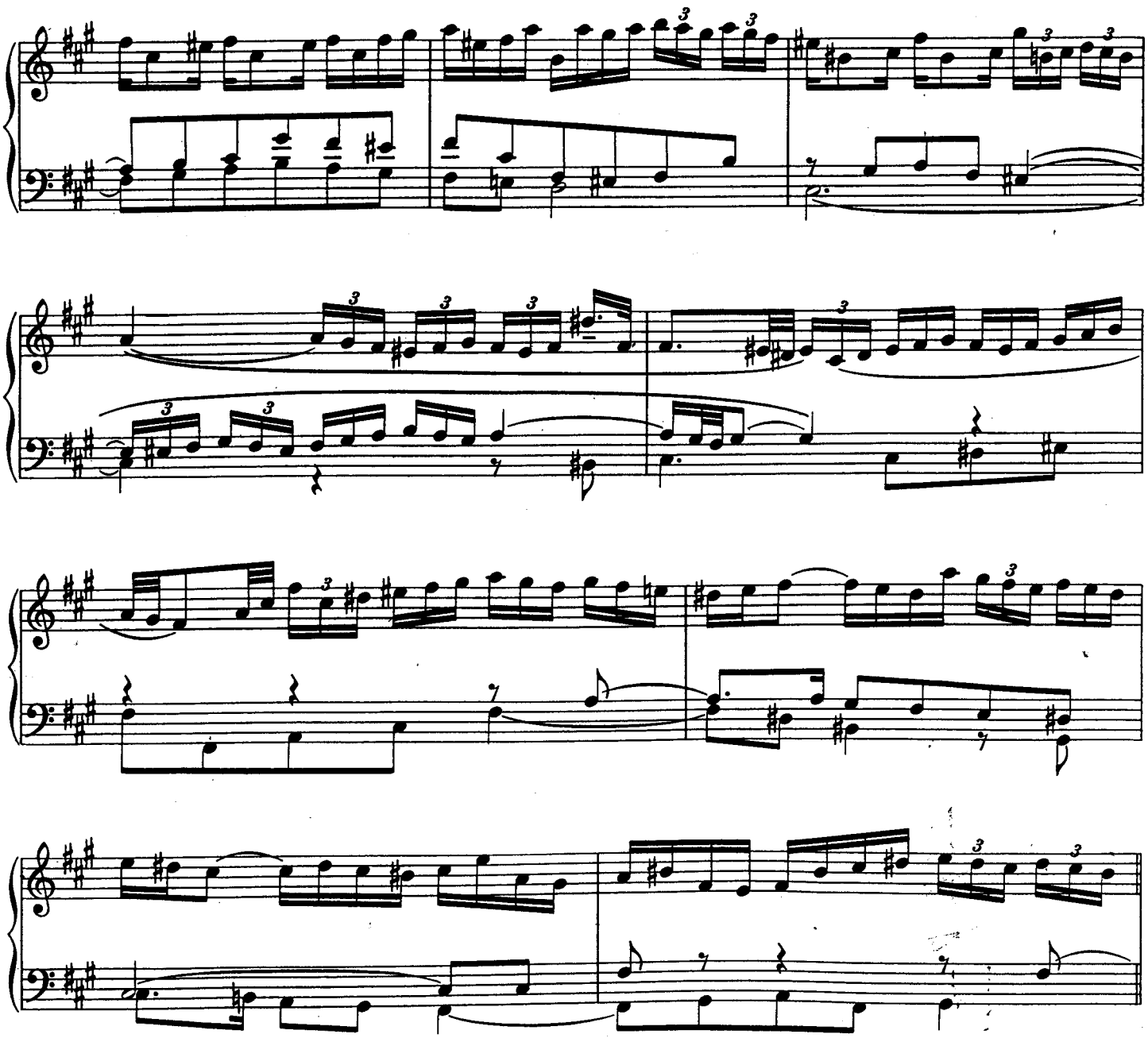
# PRAELUDIUM XIV

**Andante affettuoso** BWV 883

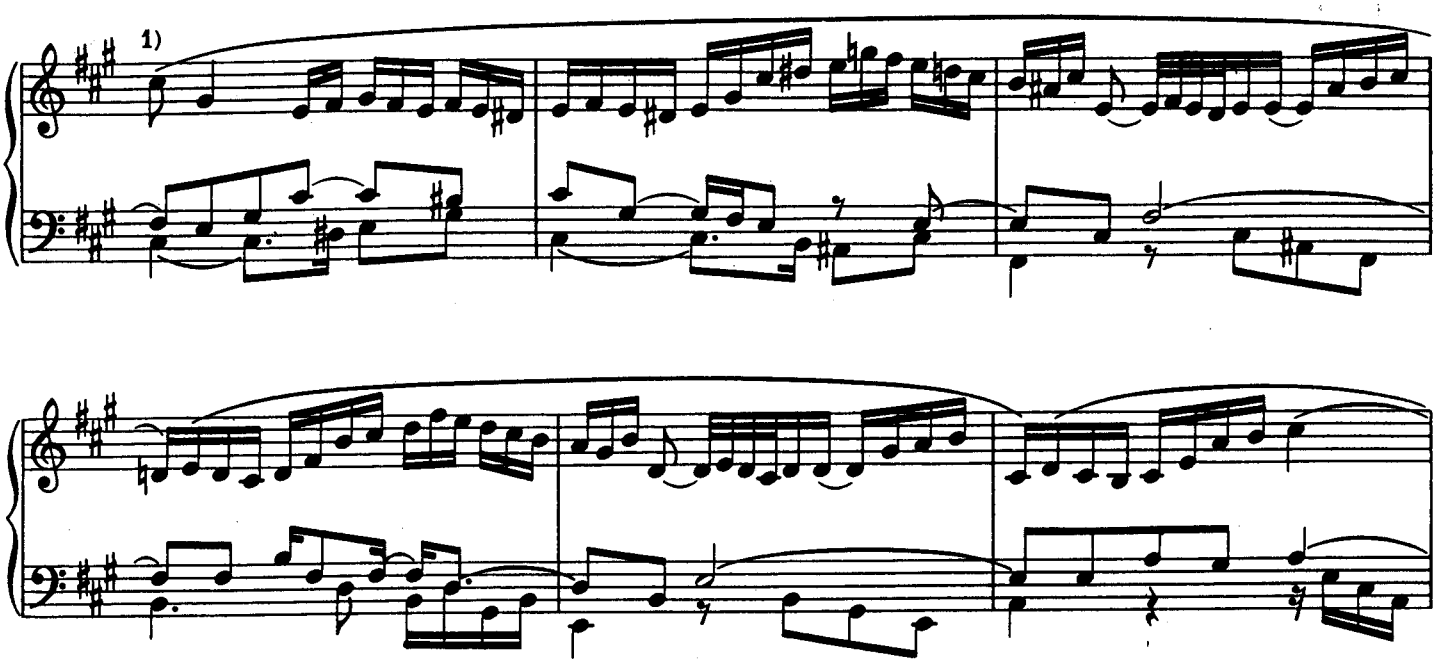
*cantato* [1)]

*poco marc.*

*l'accompagnamento piano e tenutamente armonioso*



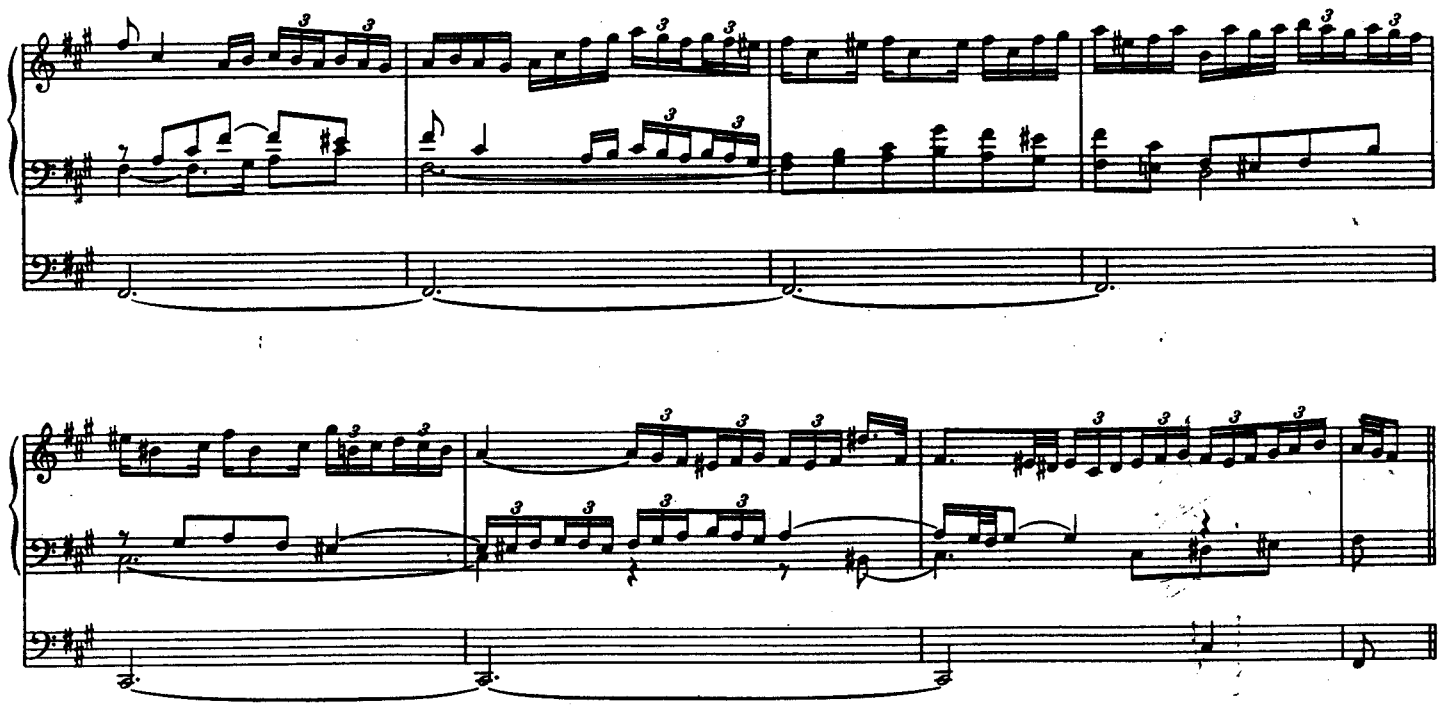
1) Gesungen, und zwar mit längerem Atem, als es einem Sänger möglich ist.



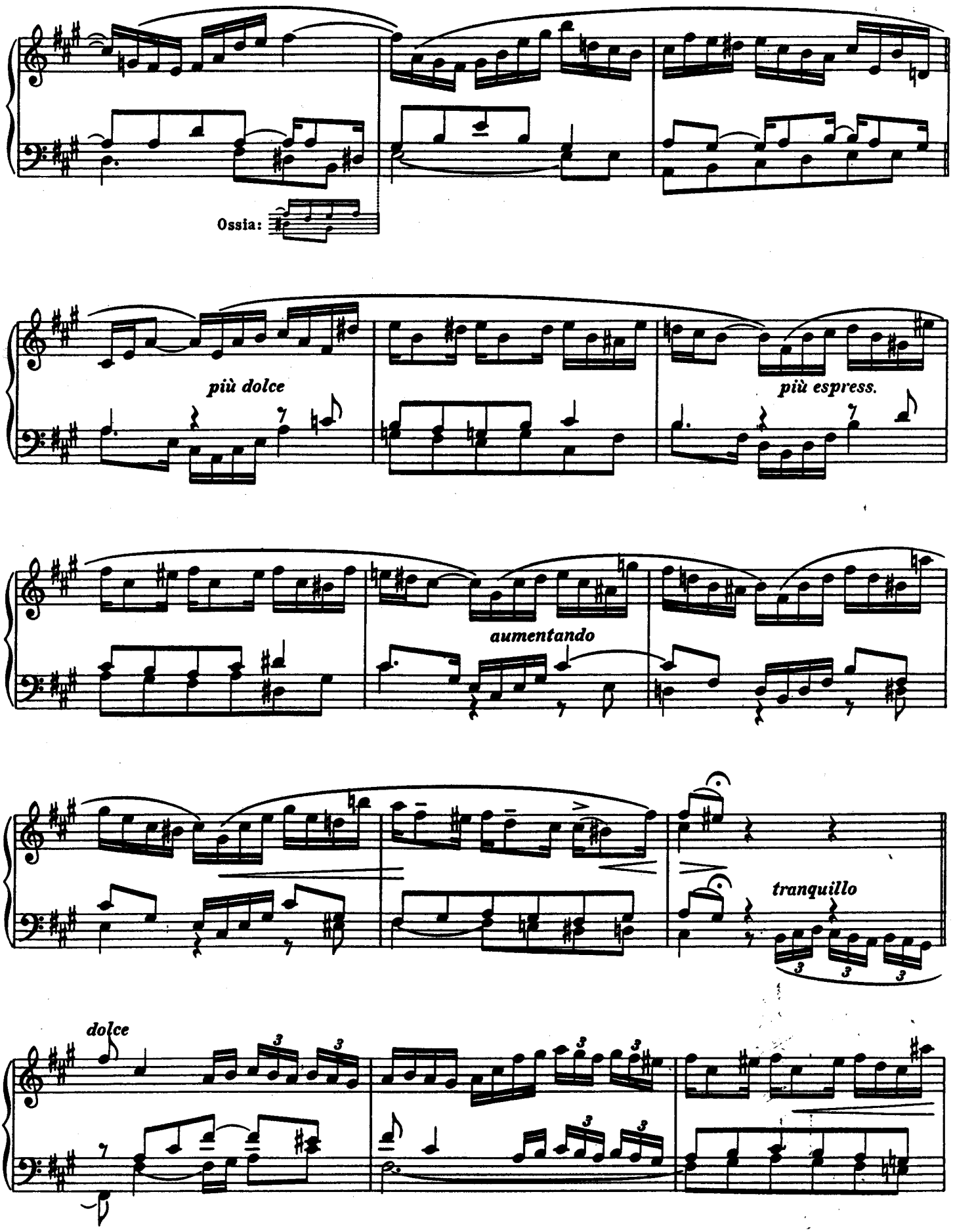

1) Es stünde zu erwarten, daß das Thema im zweiten Teil zuerst von der Mittelstimme angesagt würde; doch der zweite Takt lehrt uns, daß wir in diesem Falle nicht einer Umkehrung des ersten Teils, sondern einer Durchführung des Hauptmotivs entgegengehen.

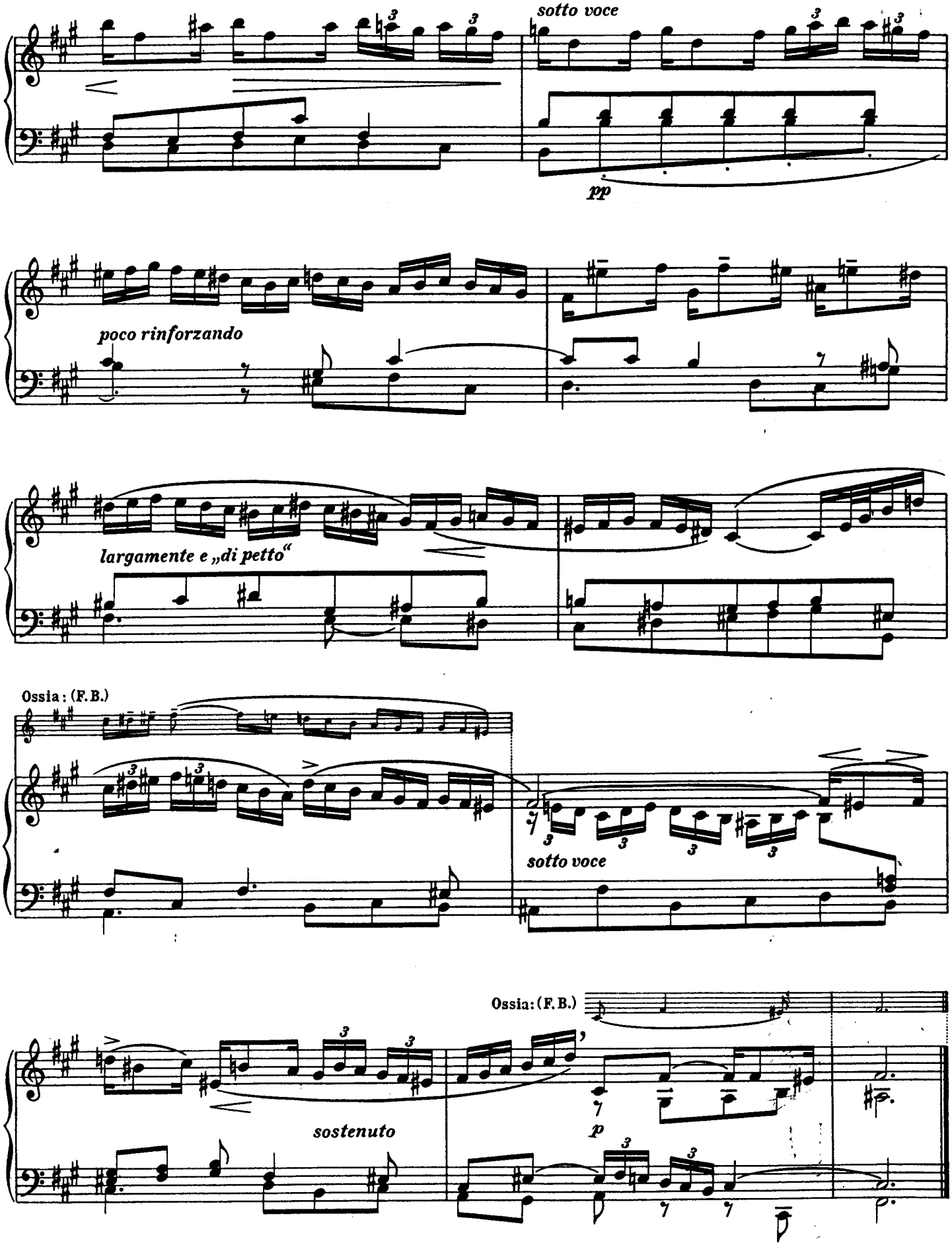
Die Durchführung dreht sich in ihrer ersten Hälfte besonders um den zweiten Takt der thematischen Melodie, im weiteren Abschnitt um den dritten.

Aber die Durchführung ist durchaus nicht im polyphonen, sondern rein im melodischen Sinne zu nehmen; der ganze Satz ist ein Sologesang mit kunstreicher Begleitung zweier Stimmen. Der Eindruck betrachtender Ruhe, den die ersten sieben Takte trotz der Bewegtheit der Begleitstimmen verbreiten, ist wohl darauf zurückzuführen, daß der Periode zwei unausgesprochene Orgelpunkte, gleichsam eine ideelle Orgelpedalstimme, zugrunde liegen



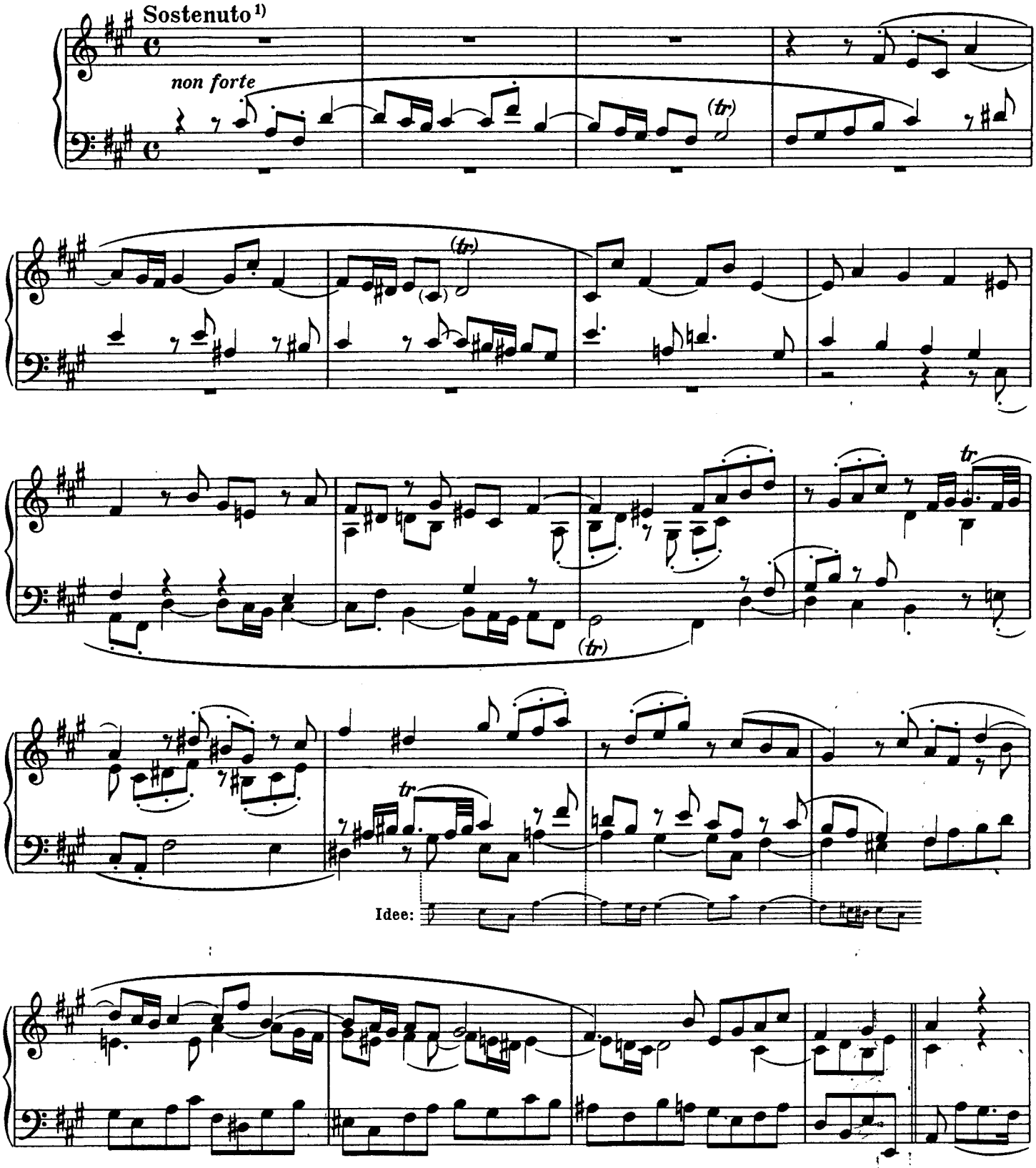
So gesehen gemahnt der Satz und gemahnt die Stimmung an die Art des belgischen Meisters César Franck, einer der wenigen unserer Zeit, die von der Poesie des Kontrapunkts ergriffen waren.


Ossia:
più dolce
più espress.
aumentando
tranquillo
dolce

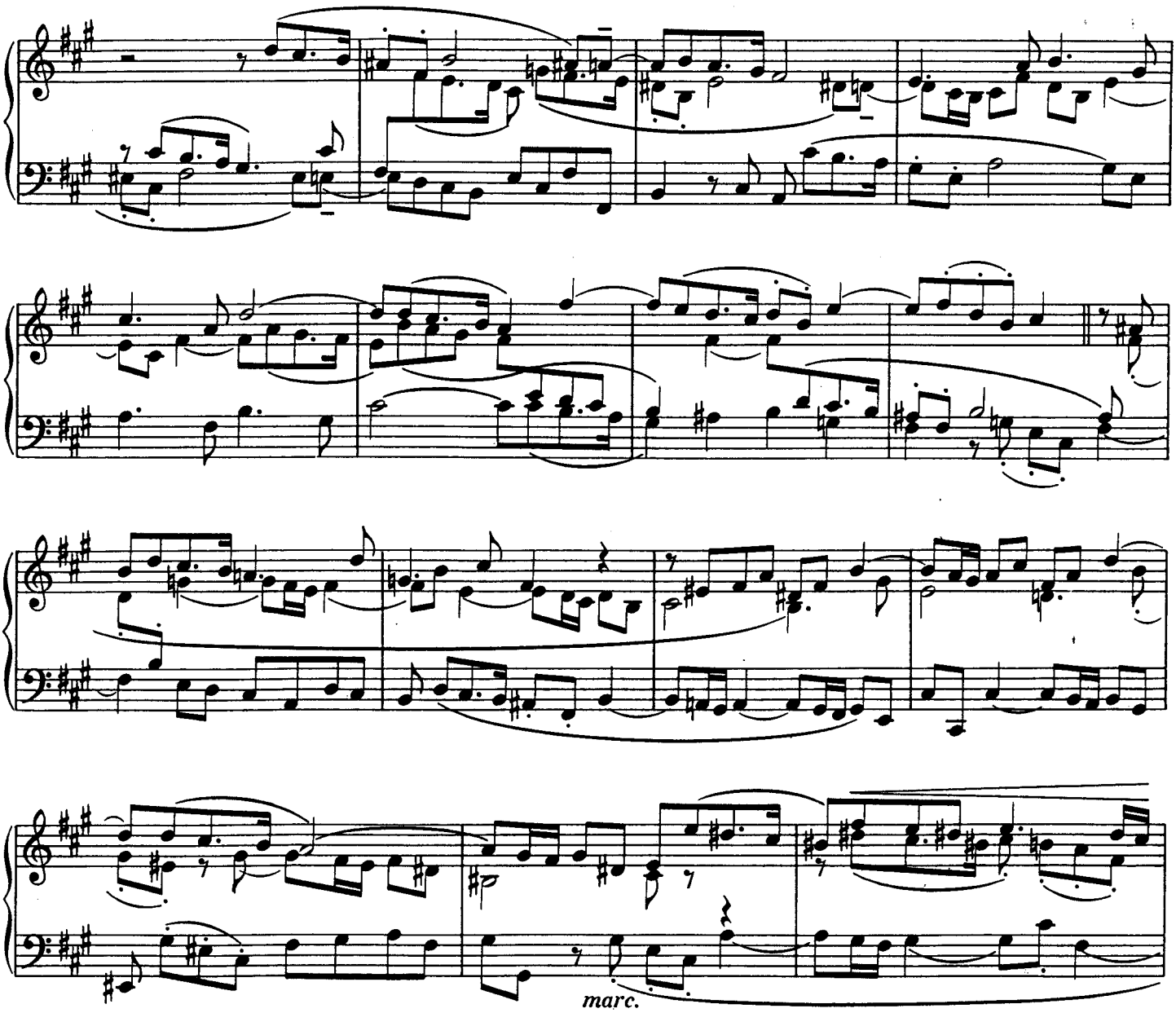

sotto voce
pp
poco rinforzando
largamente e „di petto“
Ossia: (F.B.)
sotto voce
Ossia: (F.B.)
sostenuto
p

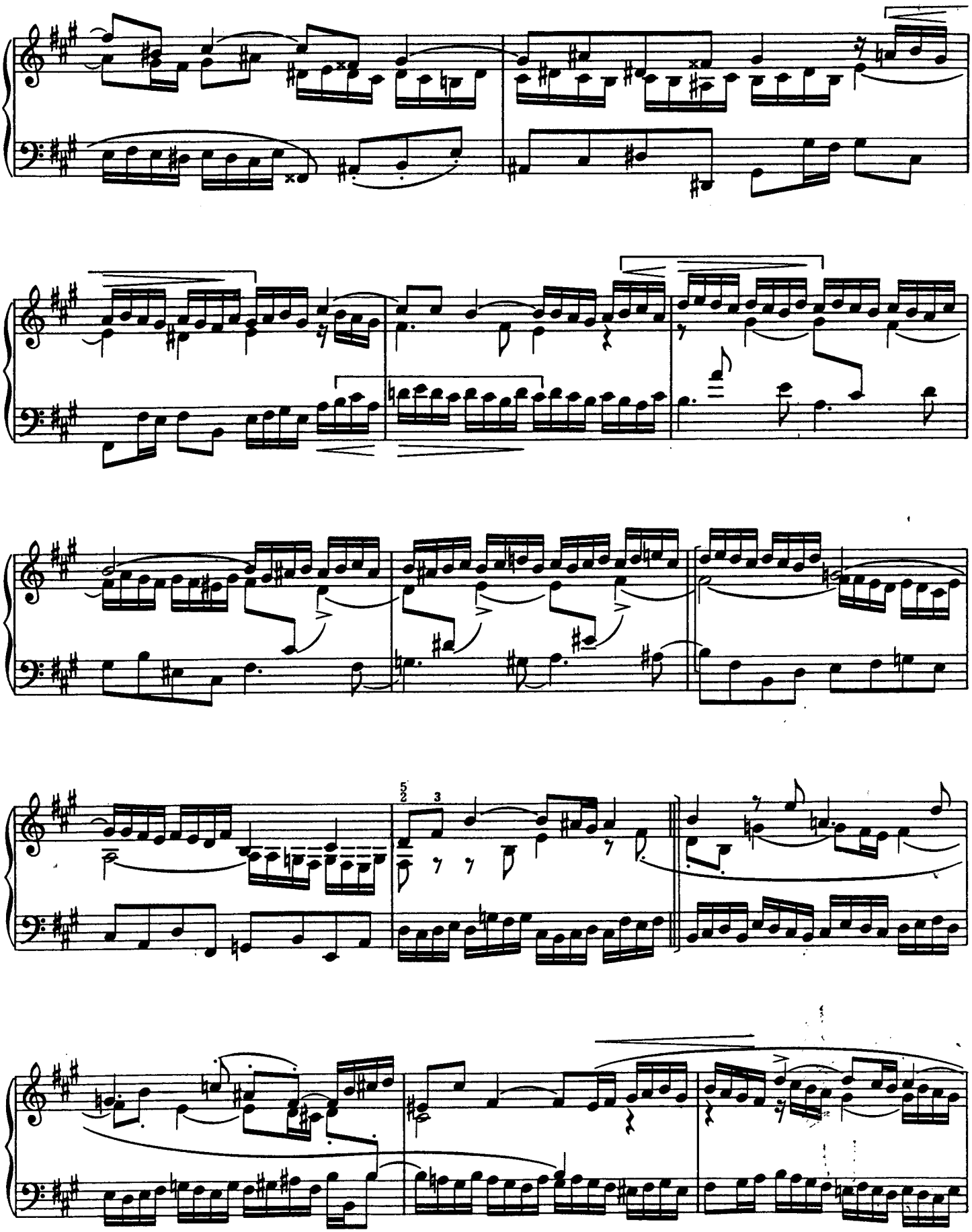
# FUGA XIV

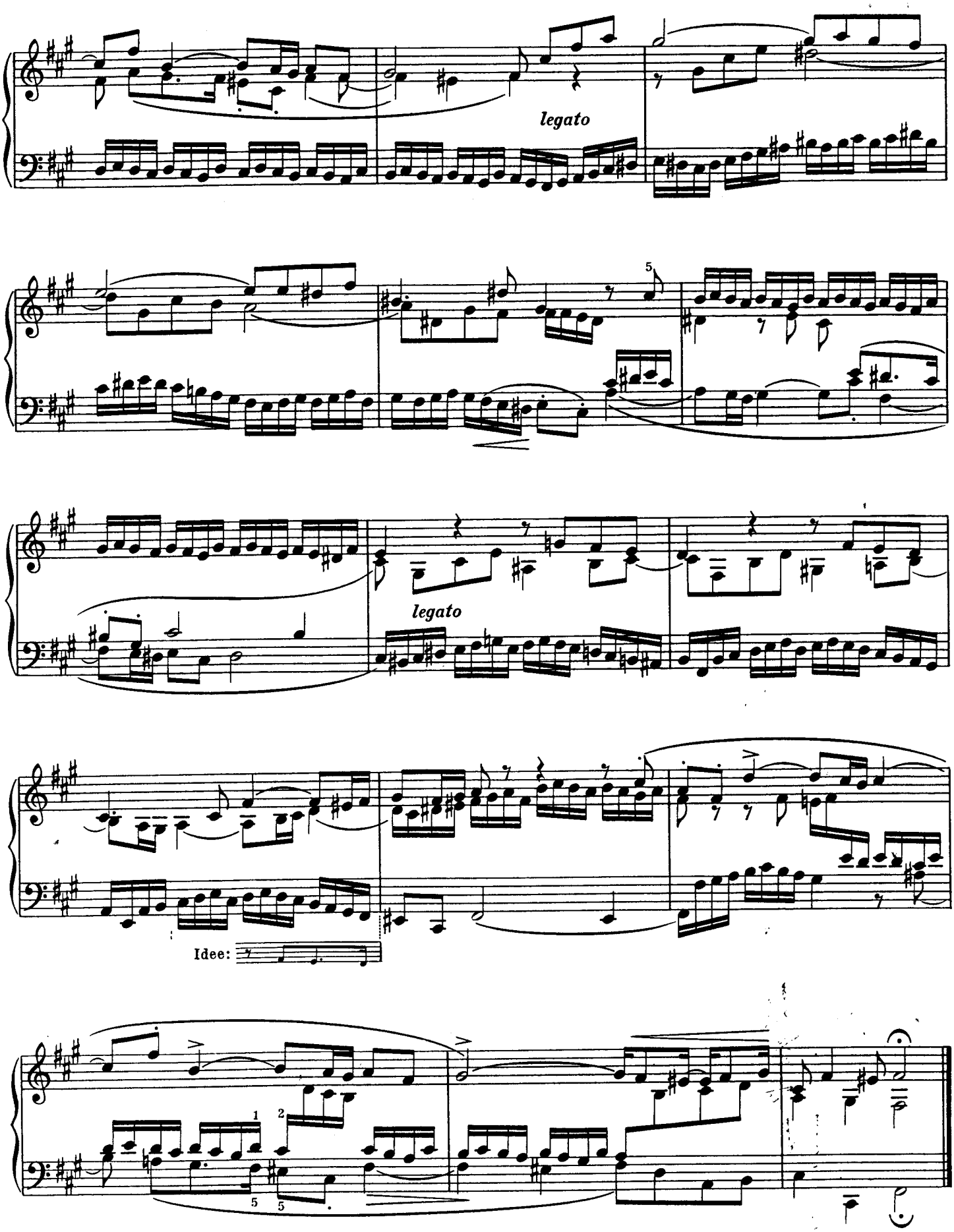
## a 3

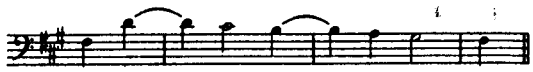



1) Der Vortrag muß bei allem Ernst etwas Blühendes haben; das Tempo bei aller Getragenheit lebendig bleiben; eher ein zurückgehaltenes Allegro, als ein beschleunigtes Andante. Der Inhalt ist bei aller Weisheit voller Jugend; das Gedankliche steht neben dem Empfindsamen. Hier wird man an Fausts Bekenntnis gemahnt: „Ich bin zu alt, um bloß zu spielen, zu jung, um ohne Wunsch zu sein."


marc.

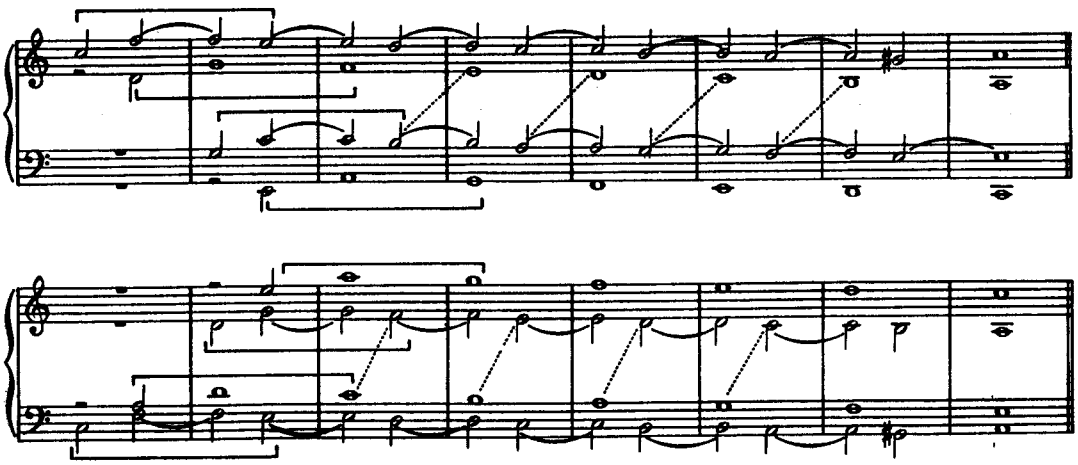



legato
5
legato
Idee:

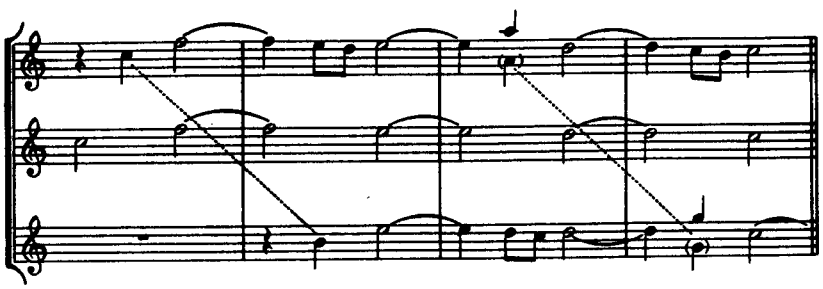
Das thematische Gerüst reduziert sich auf die folgende Formel 

Dank seiner Struktur, die auf der Tonleiter und der Synkope beruht, läßt das Thema mannigfache kanonische Kombinationen zu.

Das kanonische Schema synkopierter Tonleitern läßt sich für diesen Fall so darstellen

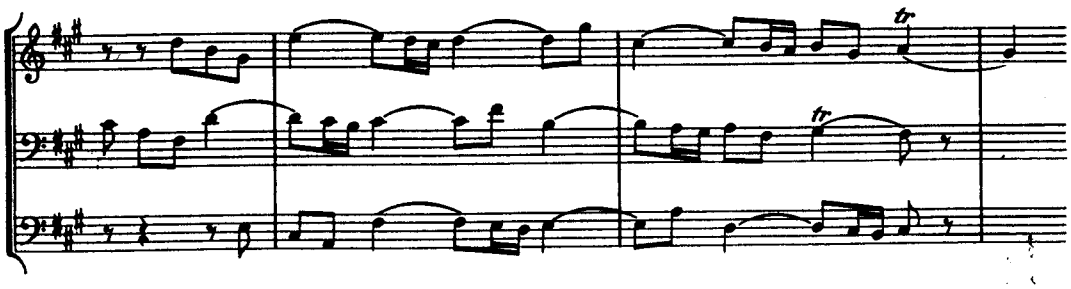


Der auftaktartige Quartenschritt kann auf jedem halben Takt, der Doppelschlag zwischen jedem Sekundenschritt erfolgen, und zwar abwechselnd durch alle Stimmen. Sie sind es, die den Intervallen das thematische Gesicht verleihen.

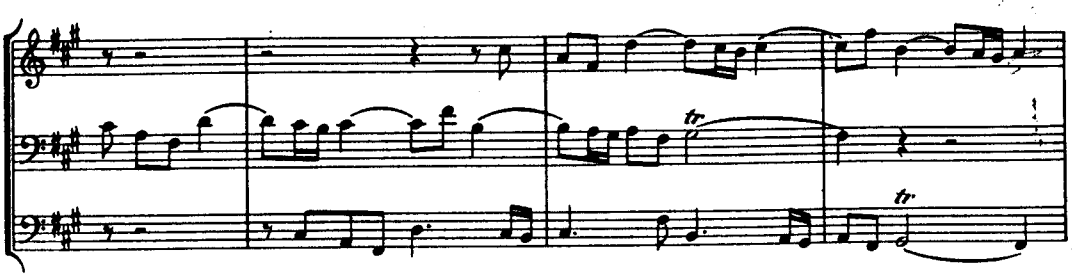


Wir führen beispielsweise eine Auswahl solcher Kombinationen, die in der Fuge keine Anwendung erfuhren, an

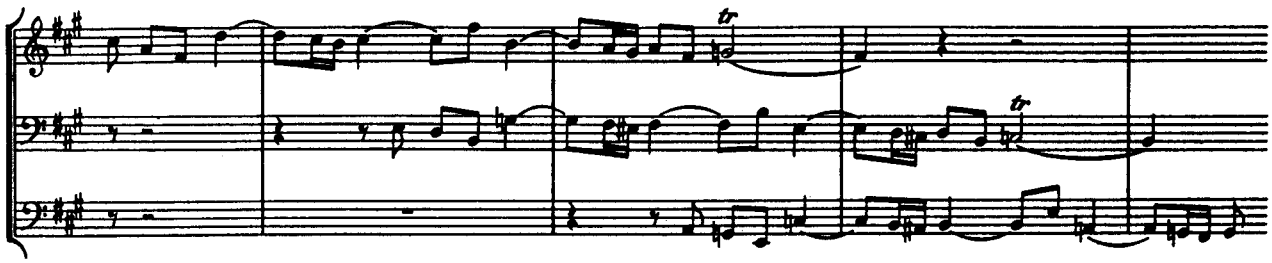
1) Im Abstand von Sekunden und von zwei Achteln



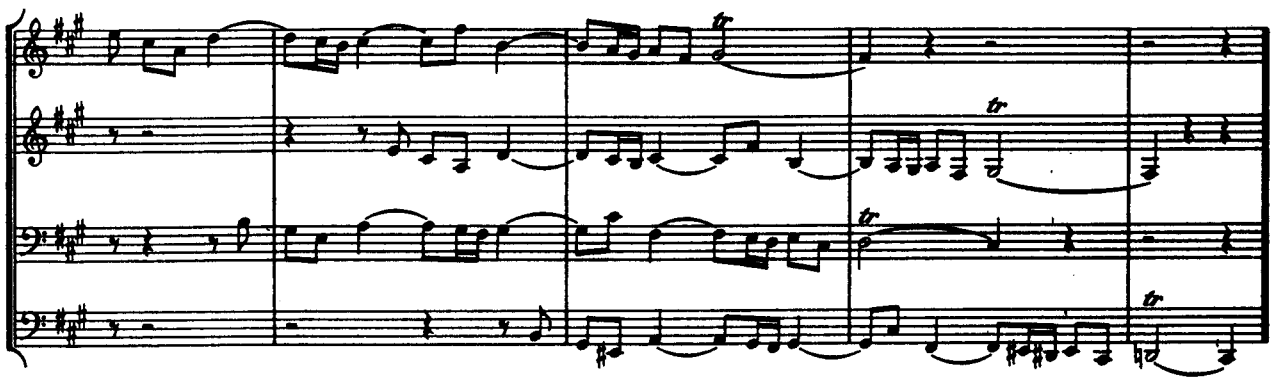
2) Im Abstand von Oktaven und drei Vierteln



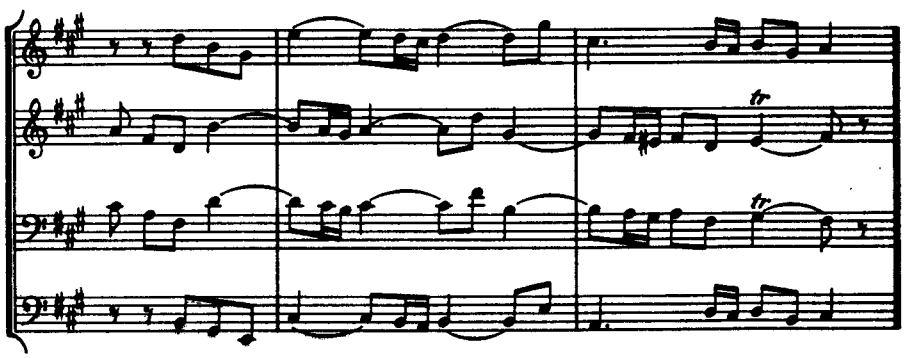
3) Im Abstand eines Taktes und im Verhältnis der Unter-Dominante



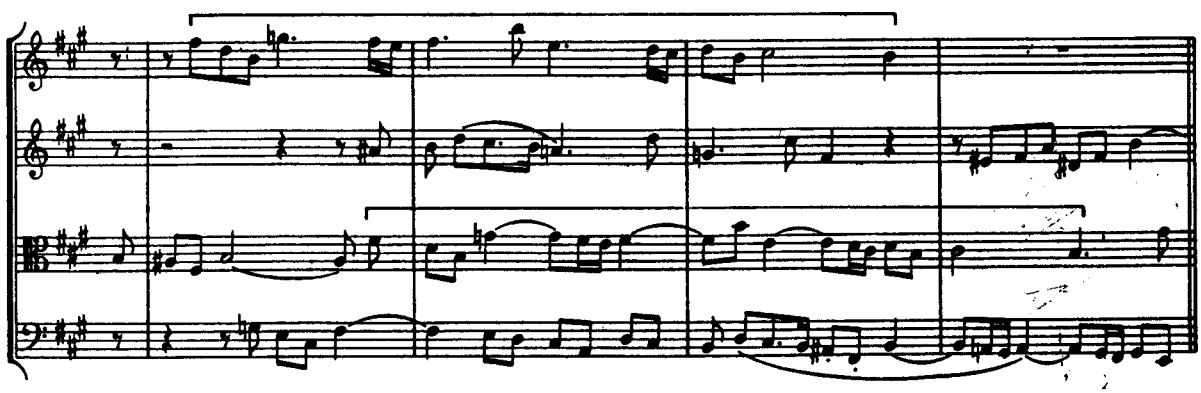
4) Im Abstand eines halben Taktes, vierstimmig, mit freier Intervall-Behandlung des Auftaktmotives



5) Im Dezimen-Kontrapunkt

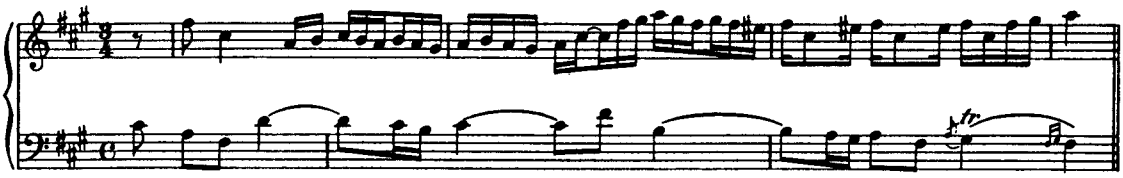


6) Kanon in der Oktave, kombiniert über dem ersten Eintritt des Themas im zweiten Teil der Fuge (Takt 28-31); der originale dreistimmige Satz unverändert, der Sopran hinzugefügt



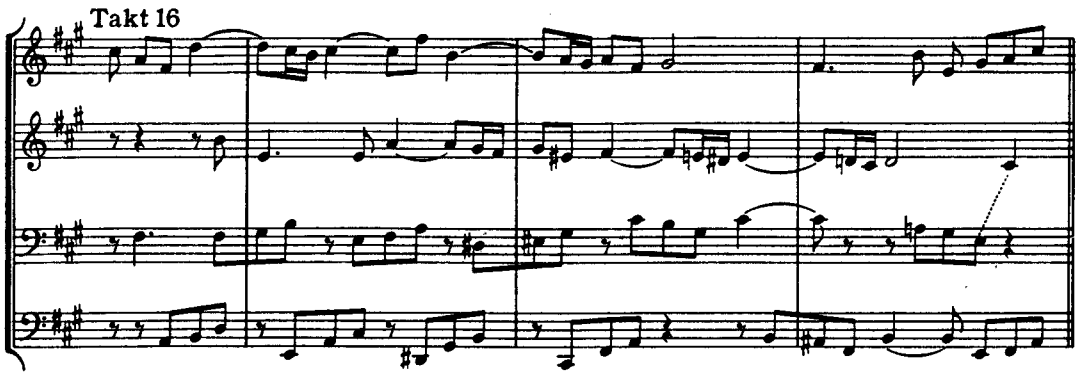
Andere kanonische Möglichkeiten, wie die der Vergrößerung und der Umkehrung, die beide in der Fuge nicht vorkommen, seien hier lediglich erwähnt, damit dem Studierenden Raum zum eigenen Nachdenken offen bleibt.

Eine Beziehung der Fuge zu ihrem Praeludium läßt sich thematisch so herstellen:

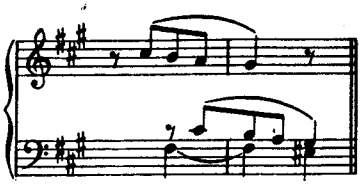


Wenngleich die Fuge auf alle angeführten kontrapunktischen Verarbeitungen verzichtet, so bietet sie doch namentlich in Bezug auf ihre neuartige Form reichen Stoff zur Analyse. Gleich der erste Kontrapunkt wird nicht aufrecht gehalten und die Exposition wird mit Hilfe der Auftaktsfigur des Themas spielend weiter gesponnen. Bei dem überzähligen vierten Eintritt des Themas im Sopran erscheint der Baß (Takt 16) wie ein Arrangement zweier Stimmen, die kanonisch sich verfolgen; derart, daß die Fuge hier das Ansehen der Vierstimmigkeit gewinnt.

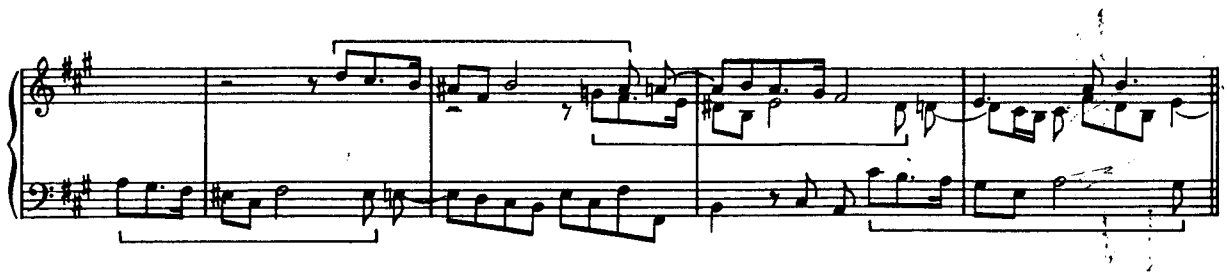
Unser Tonsystem, der Umfang und die Hauptgattungen der menschlichen Stimme, der Kreislauf des musikalischen Satzes, haben es gefügt, daß die Vierstimmigkeit die befriedigende Norm blieb: daß in der Tat eine Minder-Stimmigkeit als Einschränkung, eine Mehr-Stimmigkeit als Überwucherung des Regelrechten empfunden wurde. Ich glaube, daß irgendein Bachscher Satz zum vierstimmigen Satz gestaltet werden kann, weil ein solcher in der Konzeption bereits enthalten ist.




Unmittelbar vor dieser Episode steht eine unscheinbare, kurze Übergangsfigur, die indessen eine große Wichtigkeit beansprucht:



Sie ist die Veranlassung zum ersten obligaten Kontrasubjekt, mit dessen selbständiger Durchführung sich der zweite Teil der Fuge zunächst beschäftigt.

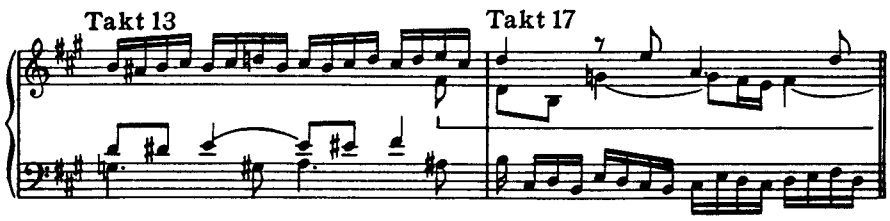


Und auch hier ist die Vierstimmigkeit, verhüllt, ausgedrückt. Kurz darauf tritt das Thema selbst in Verbindung mit dem obligaten Kontrasubjekt einmal in der Unter-Dominante und einmal in der Ober-Dominante auf.

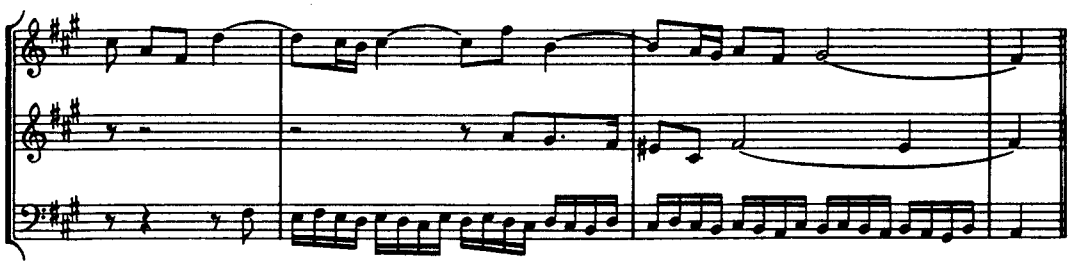
Mit der Resolution des Themas in *cis moll* endet der zweite und beginnt gleichzeitig der dritte Teil der Fuge, der ein zweites obligates Kontrasubjekt aufstellt und durchführt

das fast wie eine Verschnörkelung des Themas klingt.

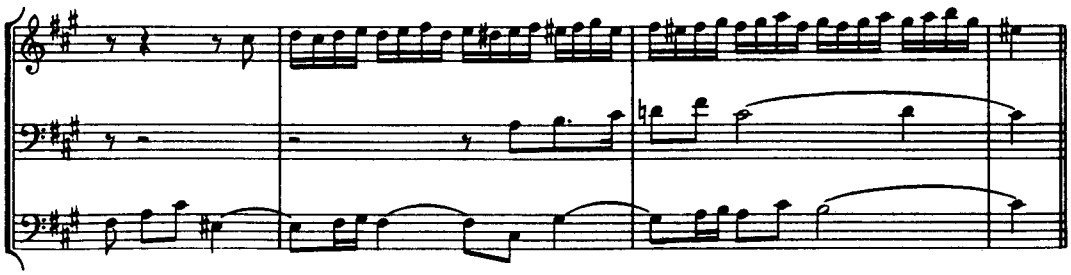
Mit dem Schluß des dreizehnten Taktes (von Anbeginn der Sechzehntelbewegung gerechnet) erreicht diese Durchführung ihren Gipfel; die noch folgenden drei Takte verzögern und schwächen die Wirkung des Eintritts des Hauptthemas, das ohne weiteres an den dreizehnten Takt anknüpfen könnte



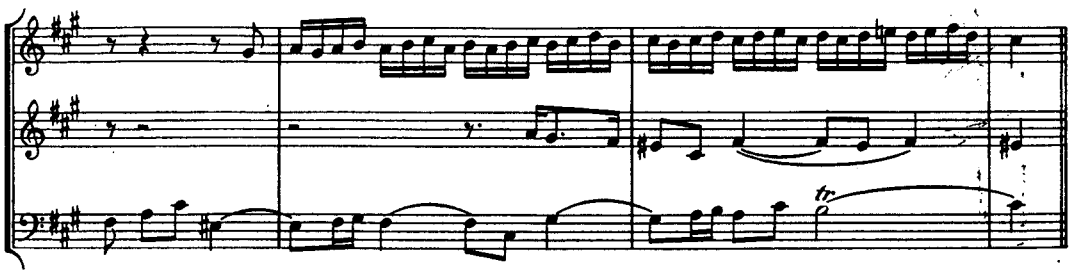

Mit der Antwort des Themas (diesmal auf der Tonika) gesellen sich beide Kontrasubjekte zu ihm und formen schließlich ein der Tripelfuge verwandtes Gebilde



Um keine Möglichkeit unbeachtet zu lassen, fügen wir noch die (nicht sehr günstige) strenge Umkehrung des ganzen Satzes nebst einer freieren zu den übrigen Studien und Versuchen



Man vergleiche die Doppelfuge im Kyrie von Mozarts Requiem, die mit den beiden äußeren Stimmen dieser Umkehrung Ähnlichkeit hat.

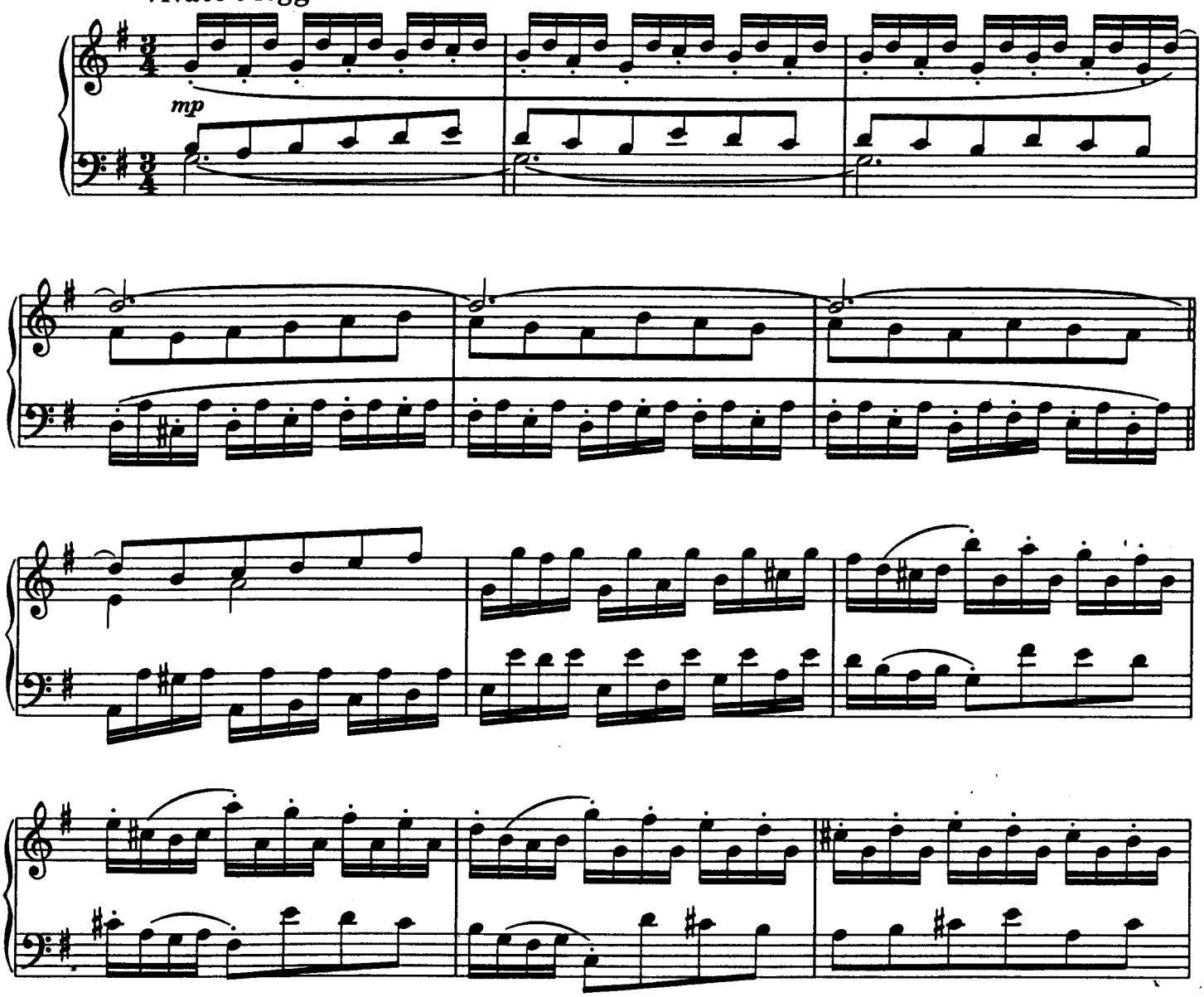



Nach einer letzten vollständigen Durchführung (Tonika - Dominante - Tonika) tönt die Fuge in einer schlicht - entschiedenen Kadenz aus.

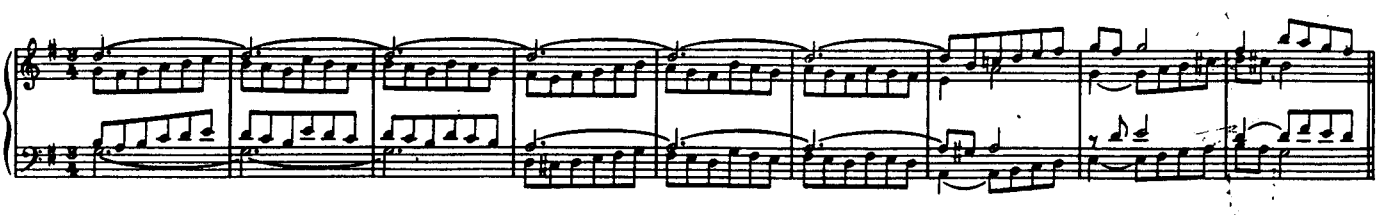
# PRAELUDIUM XV

BWV 884

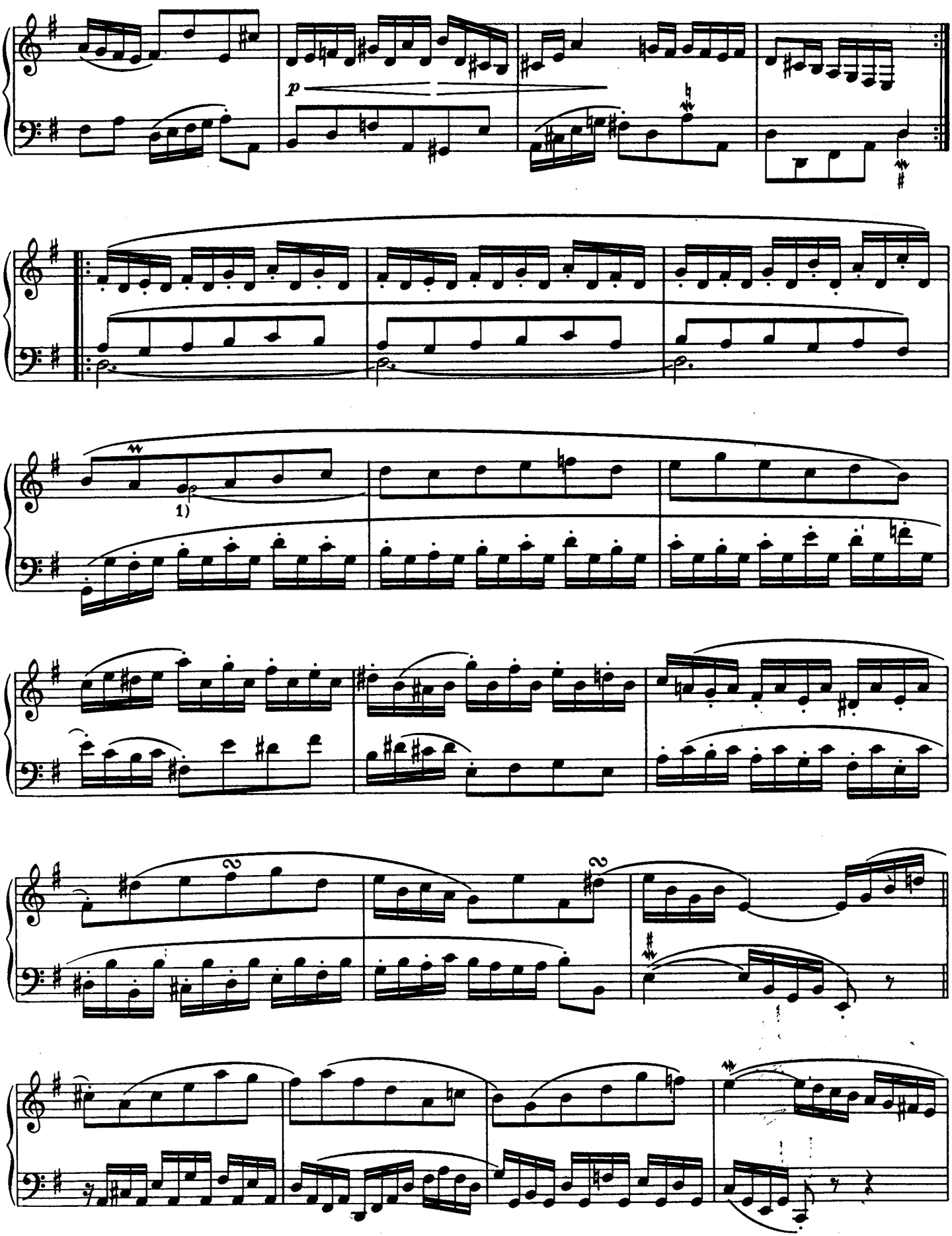
Vivace e leggiero



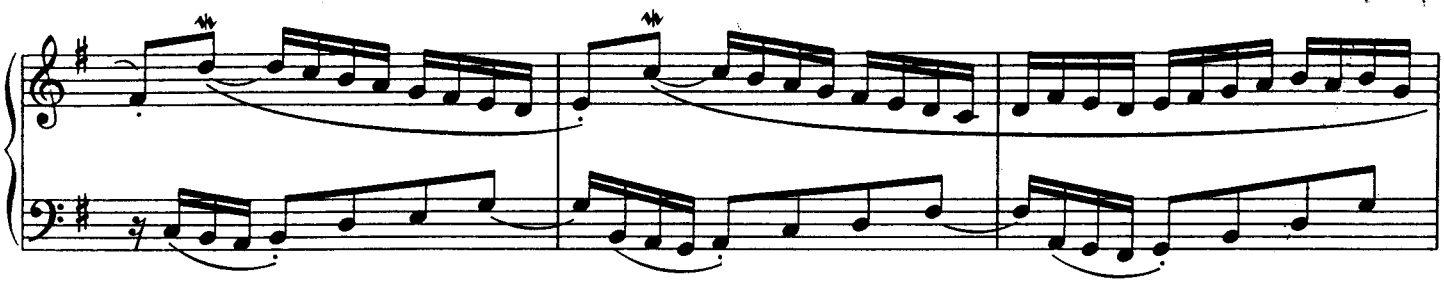

Das Praeludium ist als Klavierstück nur zweistimmig, rein zweihändig. Die dritte Stimme wird als liegender Ton gebraucht, und ist somit kontrapunktisch nicht legitim. Letzten Endes aber beruht der Organismus auf einem vierstimmigen, klavieristisch zerlegten Satz; es ist gewissermaßen eine Transkription.
(Organische Idee)

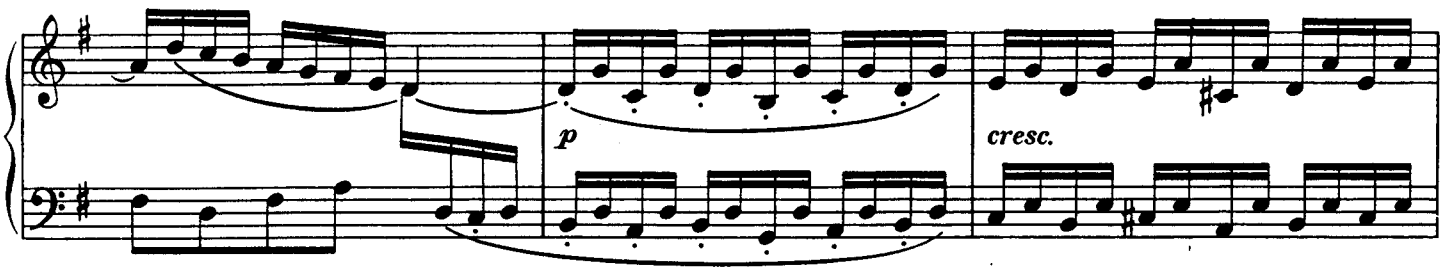


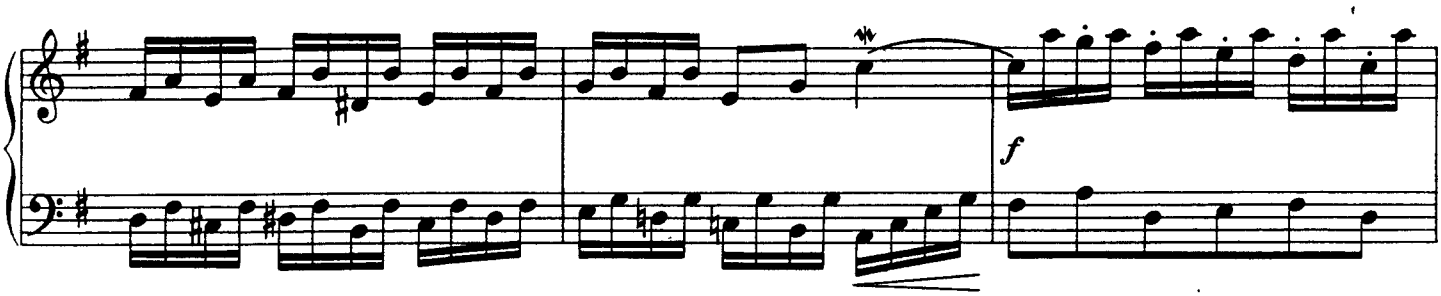

Die Anmerkungen zum F dur-Praeludium sind an dieser Stelle nachzuschlagen.
Die beiden Teile sind aus einem Vordersatz im dreitaktigen Rhythmus und einem Nachsatz in geradzahligen Taktrhythmen zusammengestellt. Eine reizvolle Form für ein kurzes Vortragsstück und von vollendetem Ebenmaß.

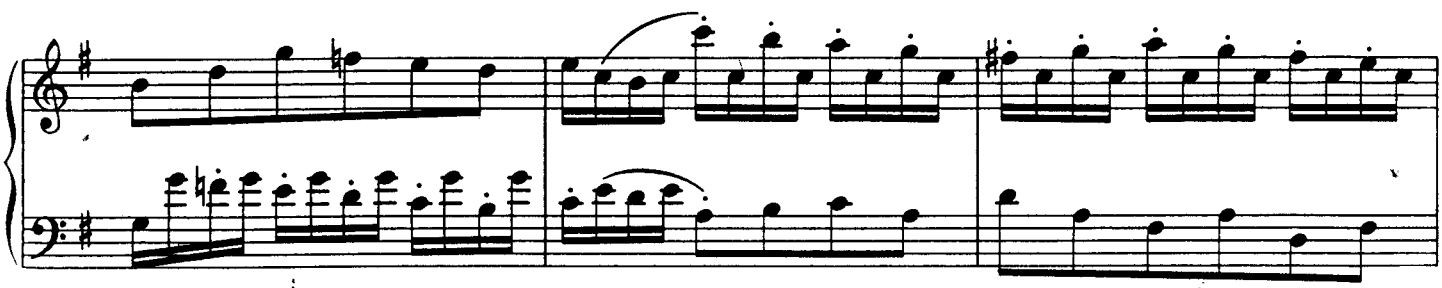


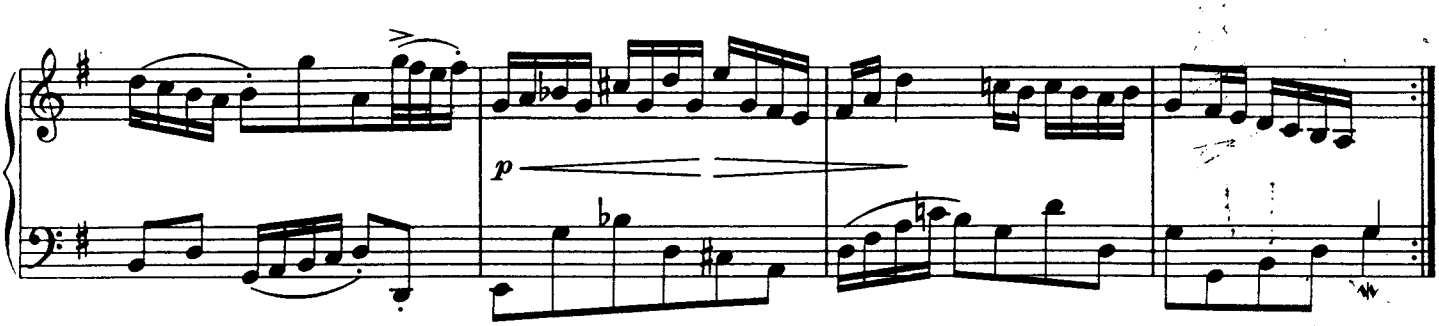

1) Dem ersten Teil nachgebildet: Orgelpunkt - *G* in der Mittelstimme, durch drei Takte.




p
cresc.


f



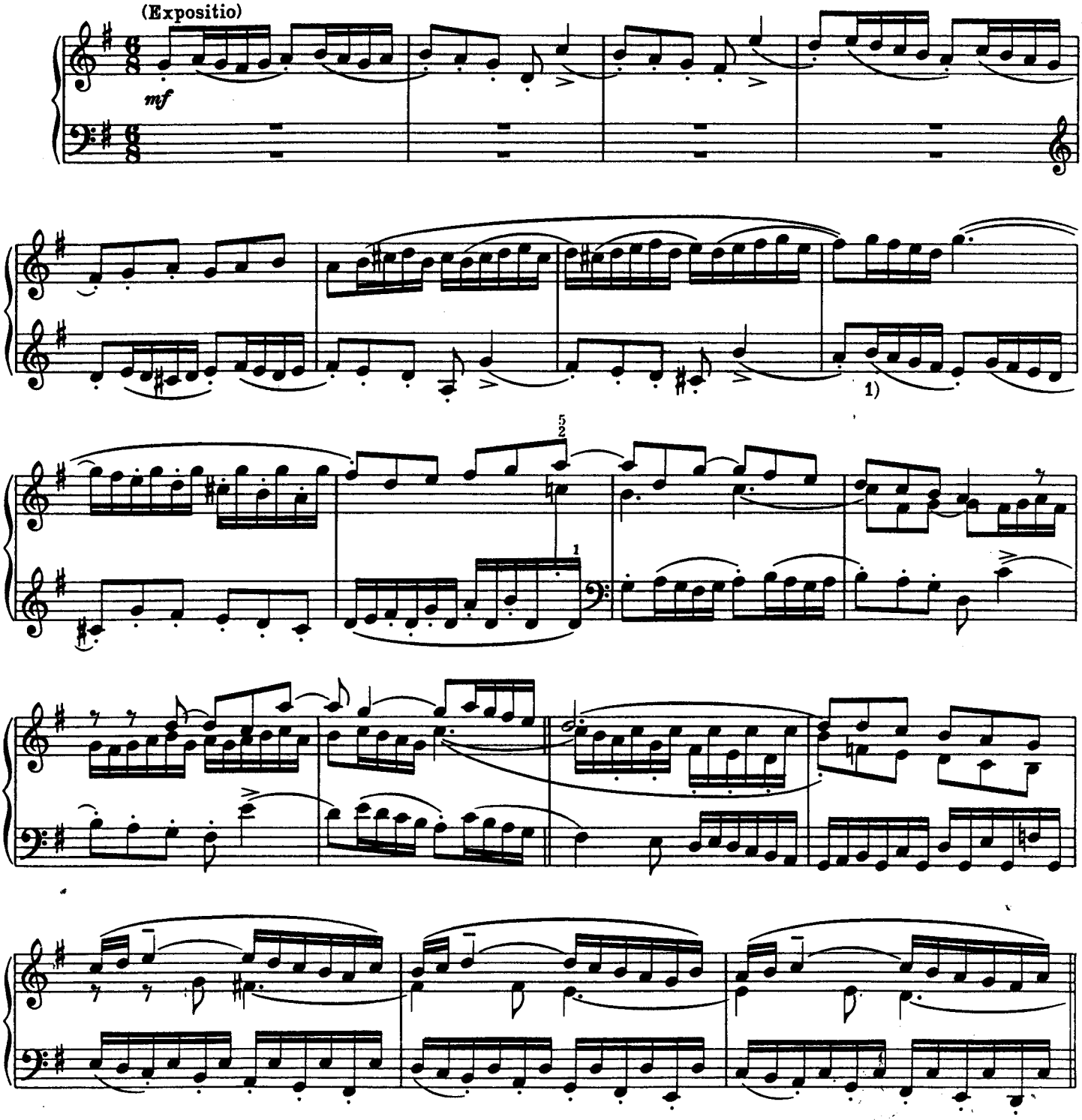

p

# FUGA XV

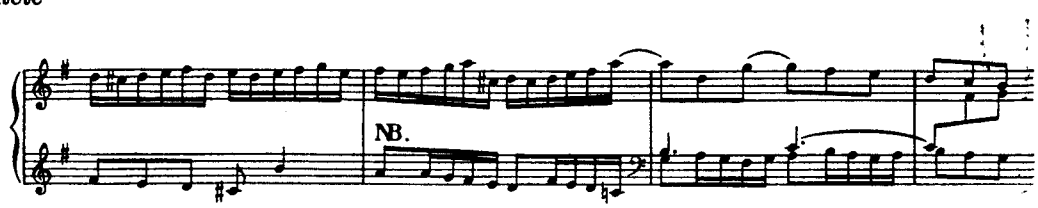
## a 3

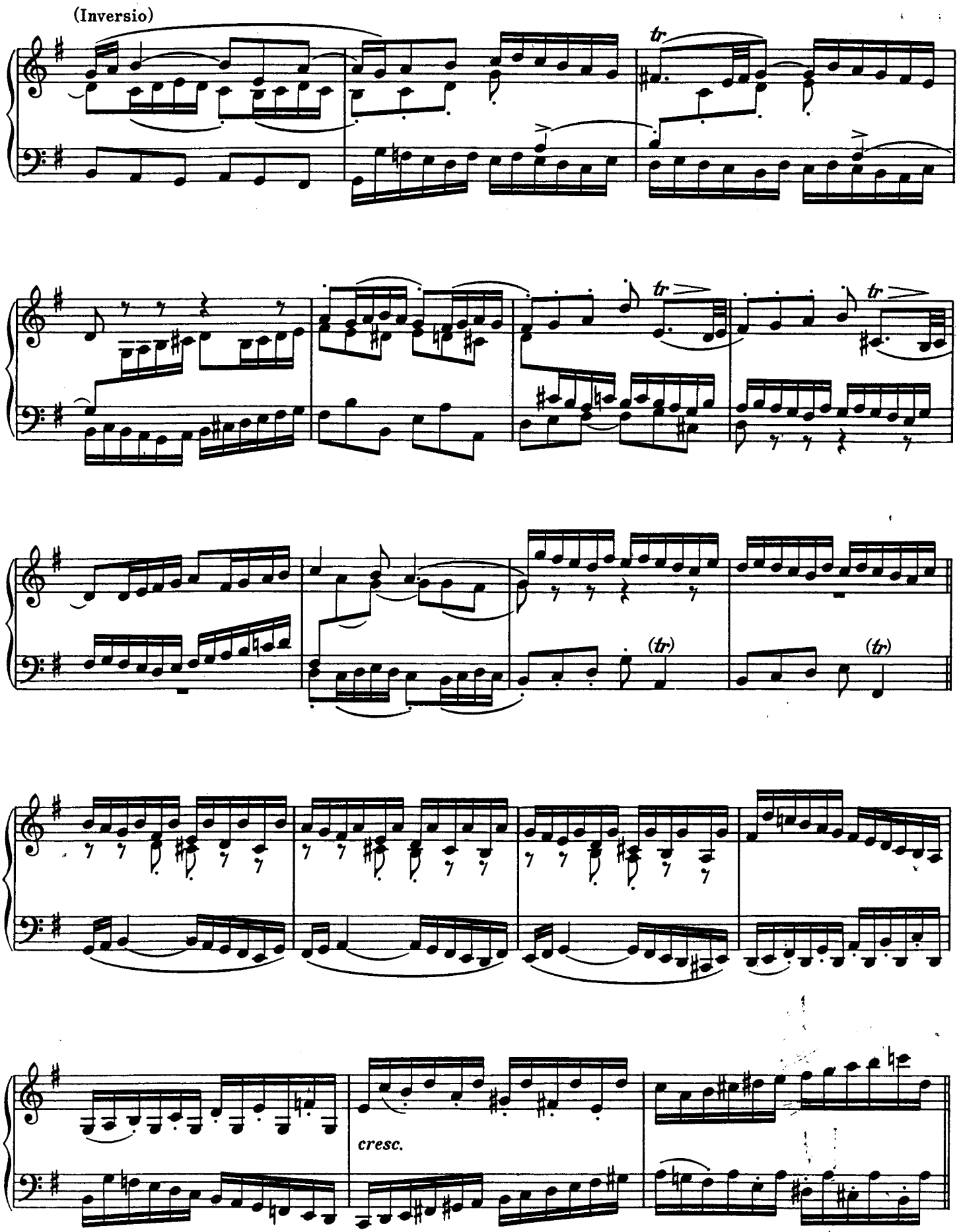
**Misurato scherzoso**

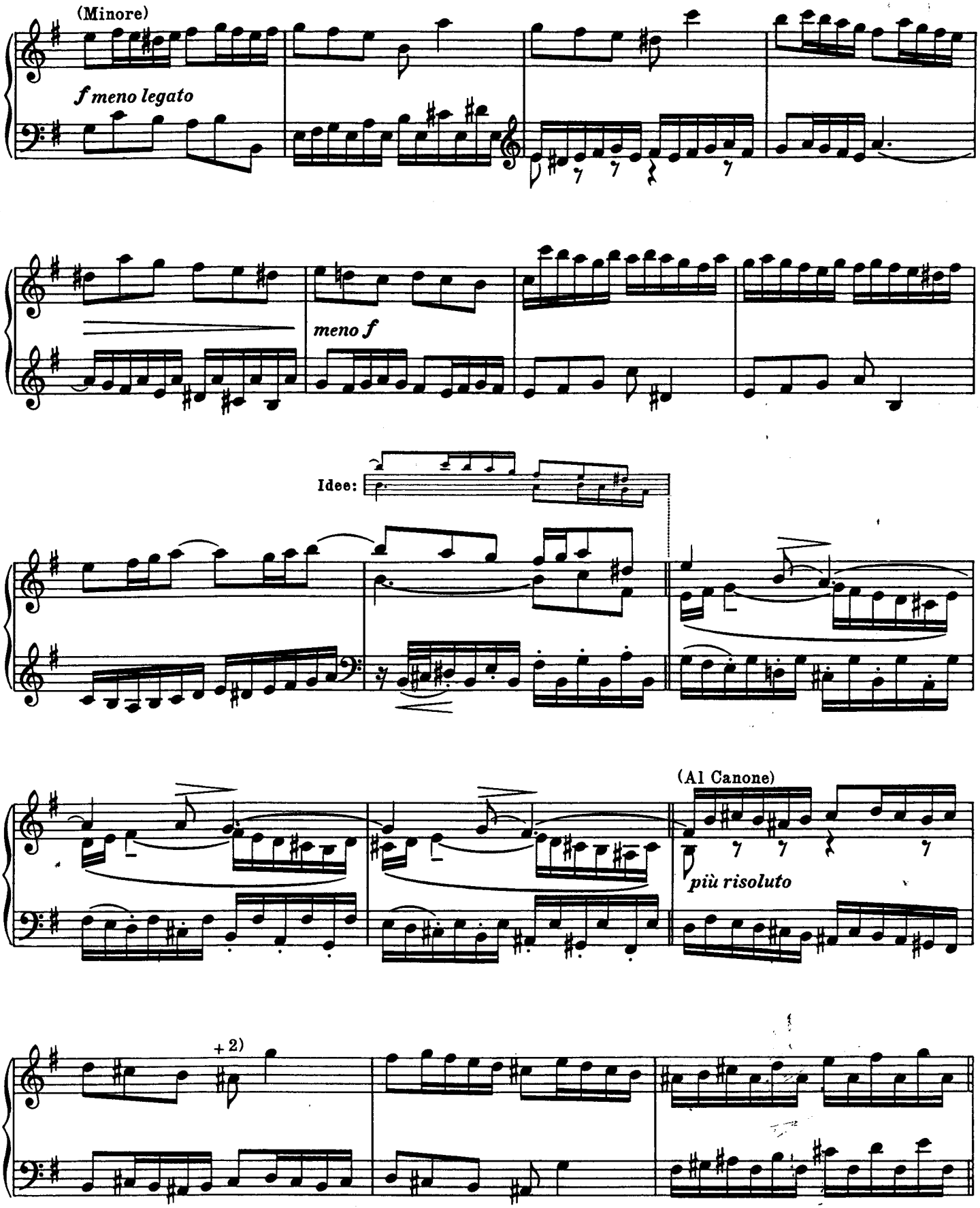
**(Expositio)**



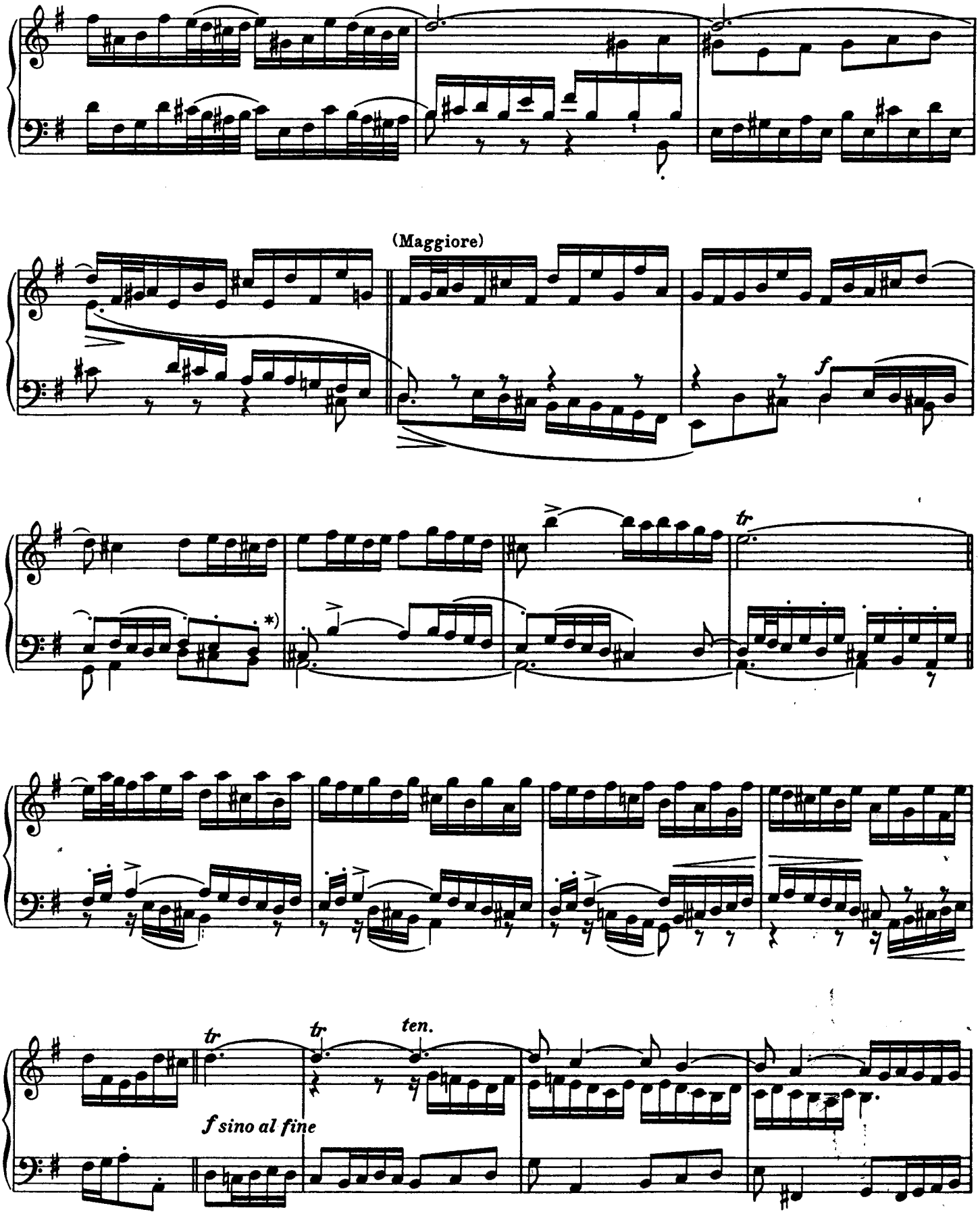

1) Man würde erwarten, daß die Antwort zurück zur Tonika führte, wie es späterhin mit der Umkehrung geschieht, und etwa so lautete



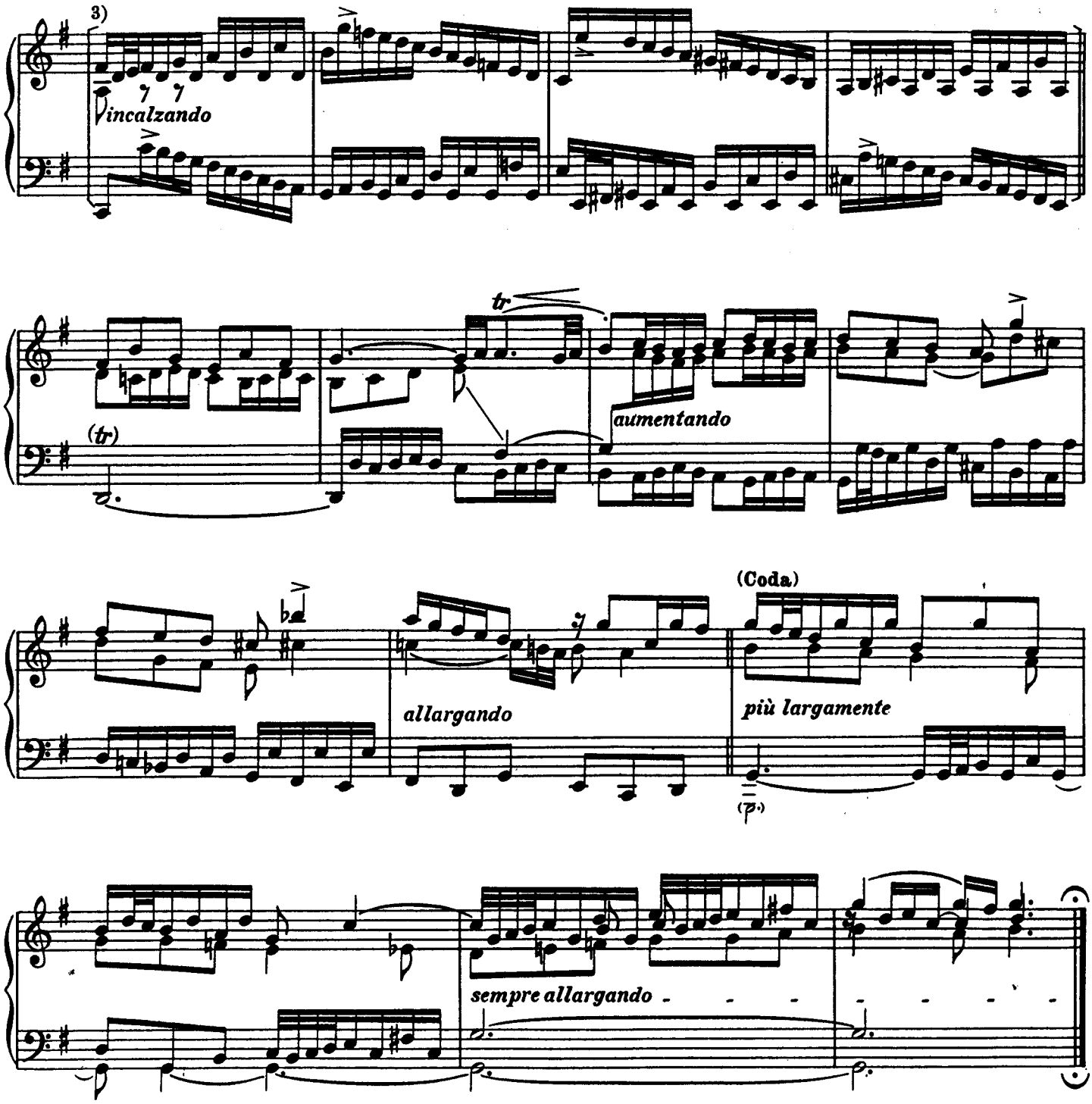

(Inversio)
tr
tr
tr
(tr)
(tr)
cresc.



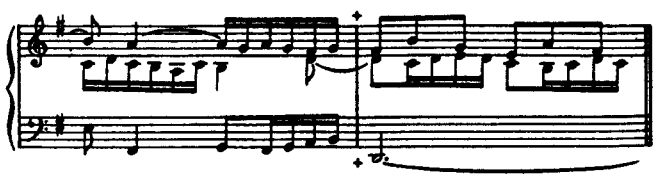

2) Würde die Ansage des Kanons nicht ein Glied des Themas überspringen,+ so müßten in der Nachahmung Oktavenparallelen entstehen.




*) Siehe Anmerkung 2)



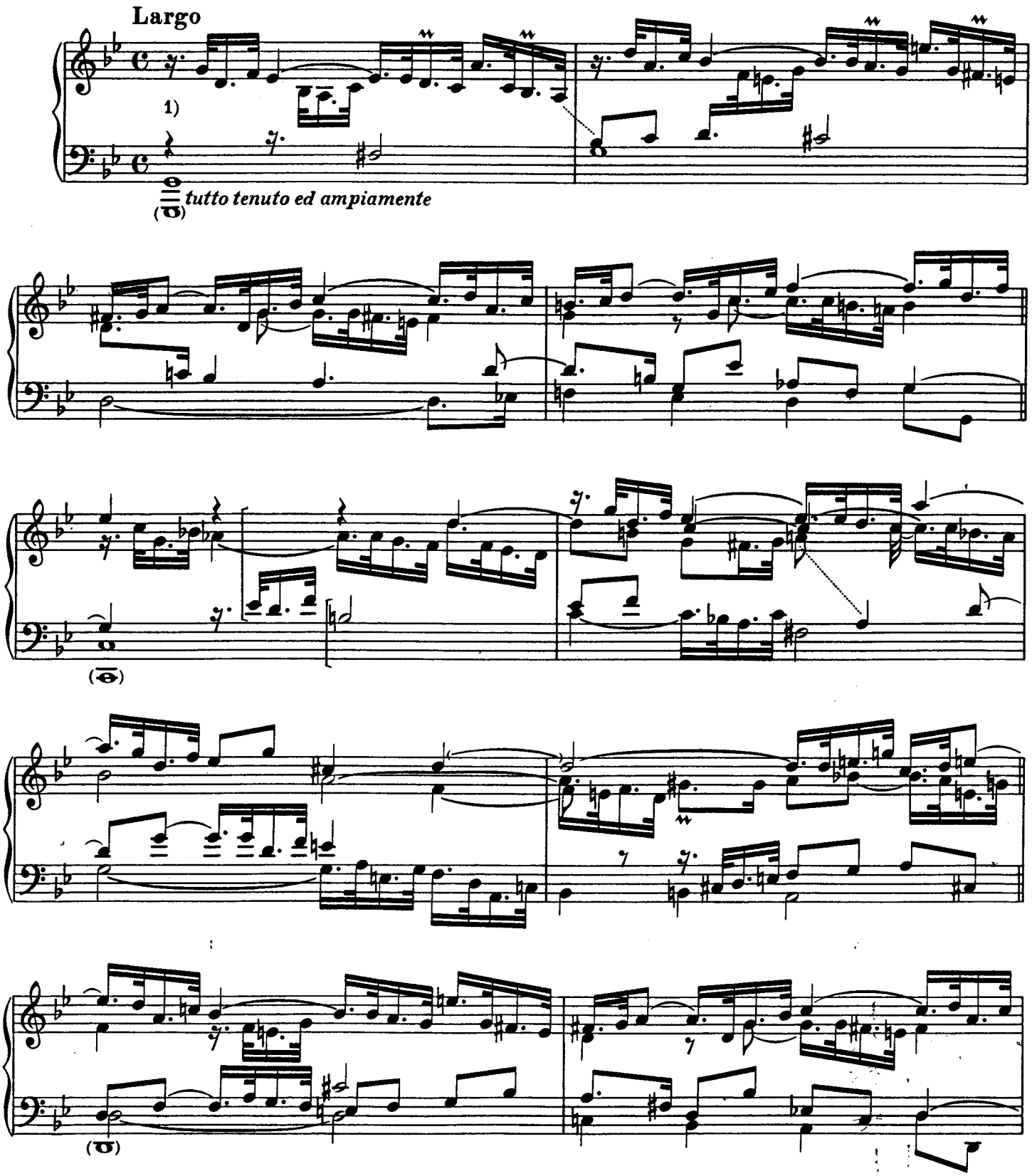

3) Die nun folgenden vier Takte spalten den Satz, der durch Einheit der Tonart und kraft des ideellen Orgelpunktes die Ränder der Spalte ursprünglich zusammenschloß



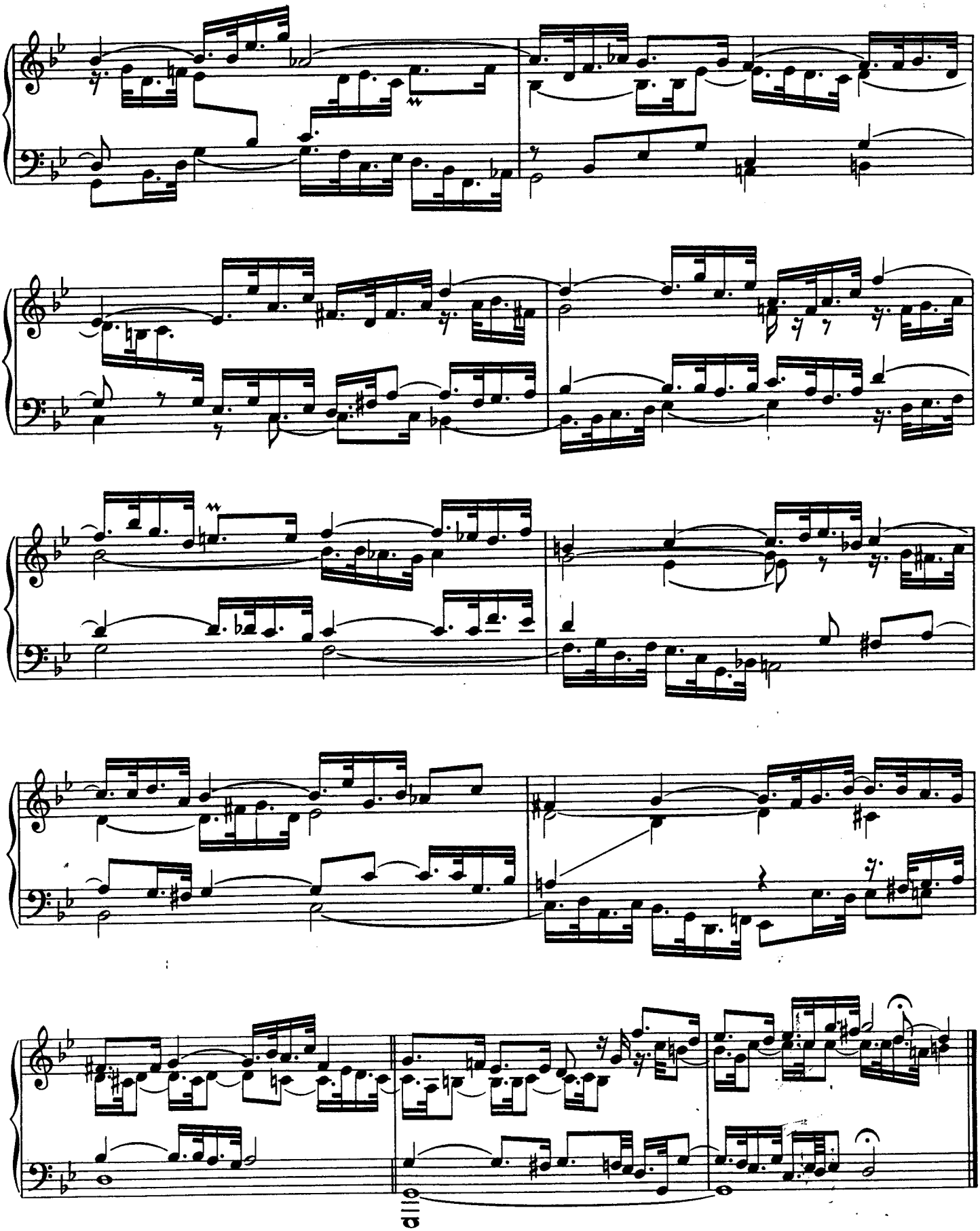
Aber die Unterbrechung bringt dafür eine frische Emphasis in die Stretta, die dem Ganzen sehr wohl ansteht. Denn das Moment, das durch das Stück als Persönliches wirkt, liegt in der Wandlung der Heiterkeit zur ausgesprochenen Freude.

# PRAELUDIUM XVI

BWV 885

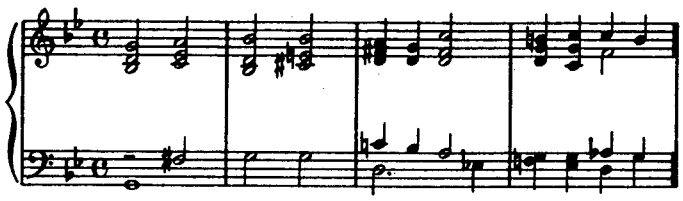



1) Es ist aus dem Text nicht klar zu entnehmen, durch welche Macht die Mittelstimme im zweiten Takt zum Baß wird, wieso der erste Baß aus dem Satz verschwindet, noch wohin die Stimme zu rechnen ist, die in dem dritten Takt als vierte hinzuspringt. Hier liegt offenbar eine Abkürzung der Schreibweise vor. Das Tempo Largo, das von Bach stammt, darf nicht zu übergroßer Breite führen.



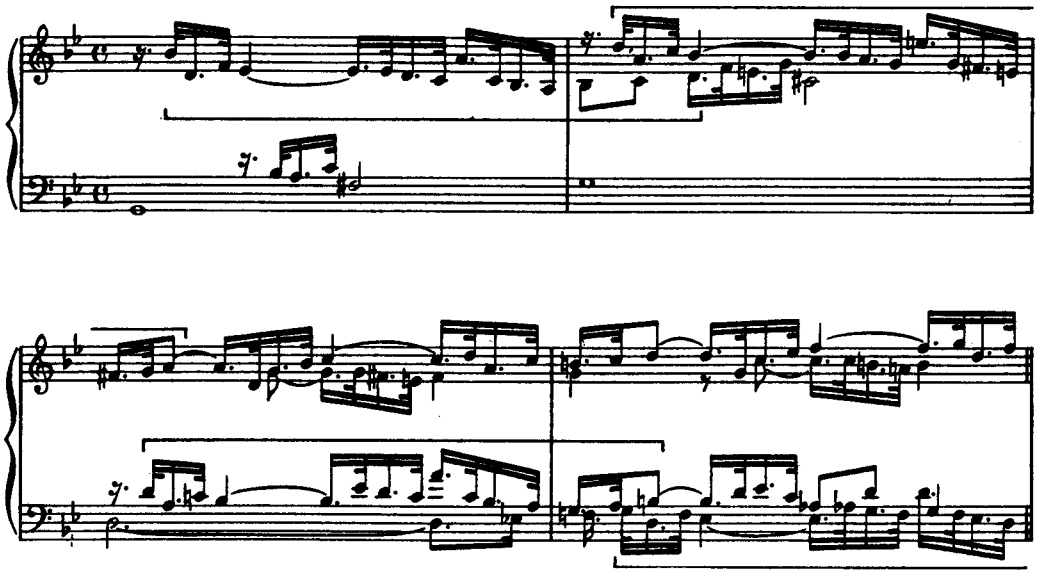
Vergleiche die Anmerkungen auf der folgenden Seite.

Als das Bezeichnende an diesem Stück erscheint dem Herausgeber das Maß der Bewegung in der Harmonie, das für den Vordersatz halbe Noten, für den Nachsatz Viertelnoten umspannt. So ergibt das harmonische Gerüst der ersten vier Takte das folgende Bild:



Über diesem Gerüst ist nach Art eines Themas eine ornamentale Linie von kräftigem Charakter gezogen

die erst durch imitatorische Verwebungen dem Stück seine Physiognomie verleiht. Die thematische Konsequenz hätte noch vollständiger verfolgt werden können, als es geschieht



Die Form bringt zunächst einen symmetrisch nachgebildeten Satz, der von der Unterdominante aus nach der Oberdominante führt. Erst mit dem dritten Anlauf findet der Fluß ein weiteres Bett und strömt von nun an freier und breiter fort, um in die Coda zu münden. Konnte man bei dem g moll-Praeludium des vorigen Buches eine engere Beziehung zwischen der Orgelpunktidee der Coda und jener des Themas herstellen, so zeigt dieser Orgelpunkt die vertraute Geste des Epilogs, die Würde und Finalität mit einem gewissen Übergreifen des Gefühls verbindet.

Im rhythmischen Vortrag sei man bedacht, die punktierten Sechzehntel von den punktierten Achteln scharf zu sondern.

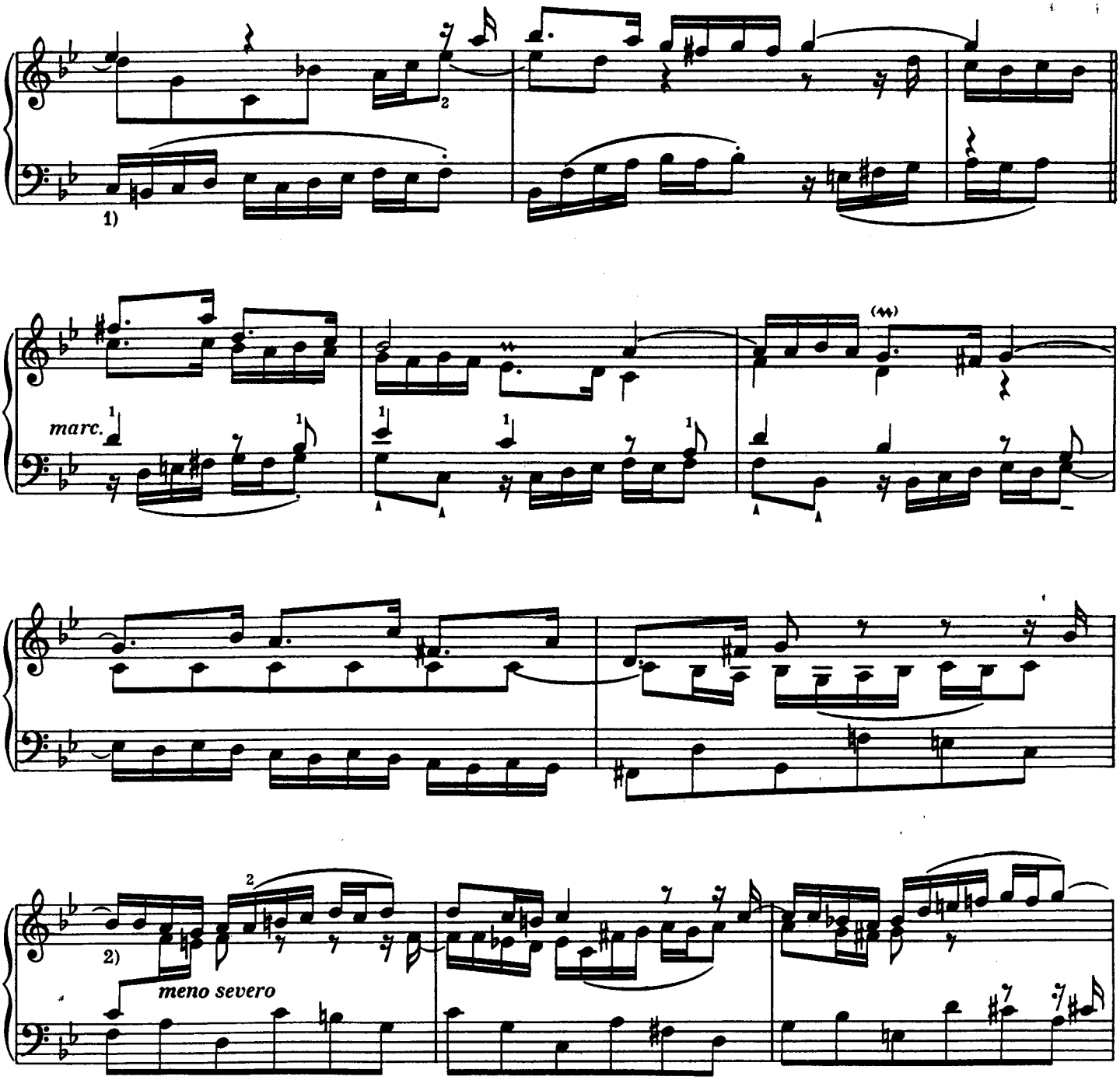
# FUGA XVI

a 4

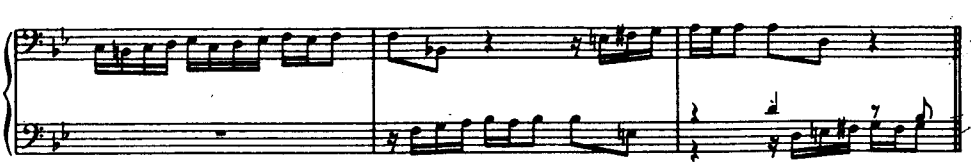
**Allegretto maestoso**

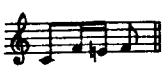
*sostenuto ma deliberatamente*

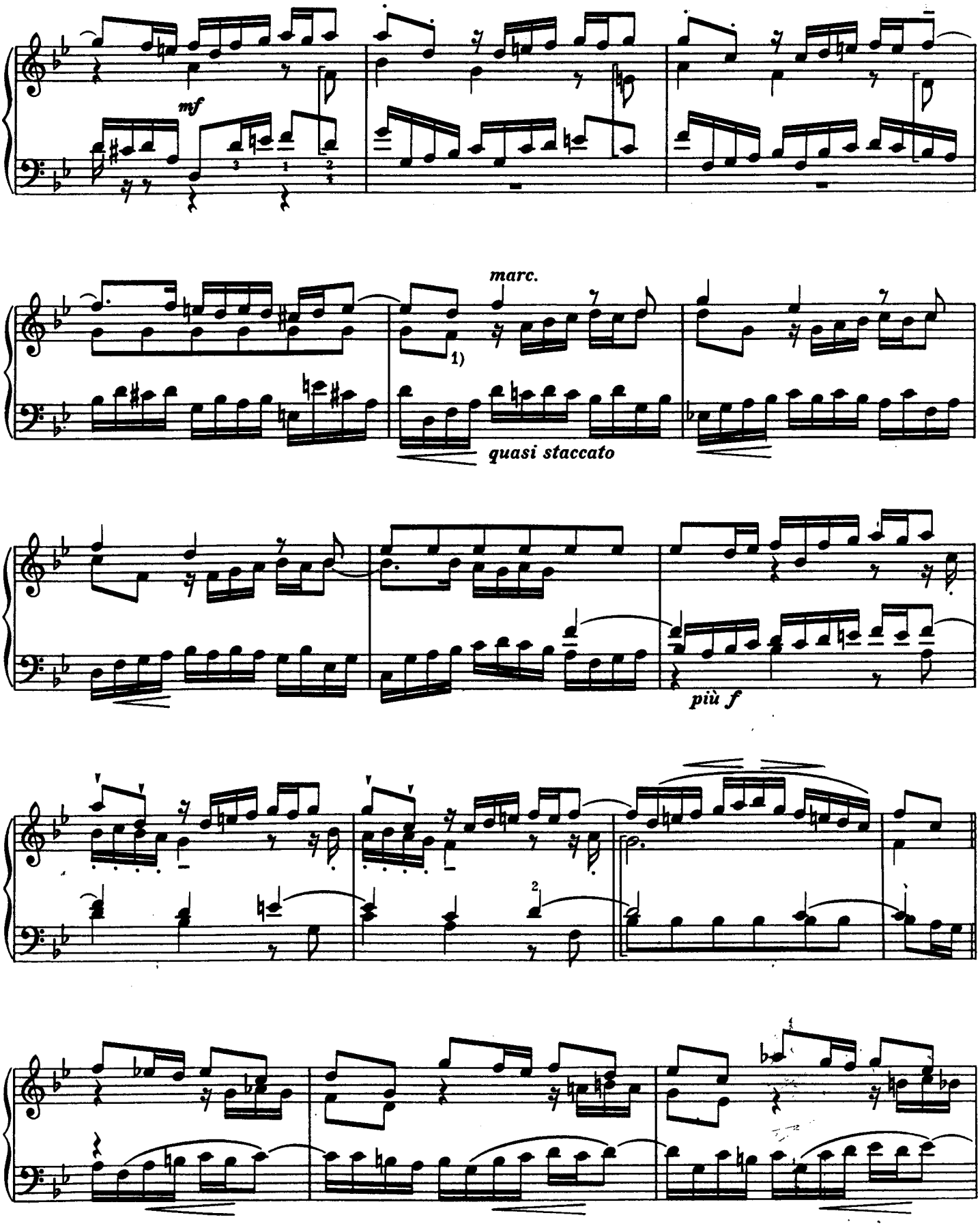
Der Beschluß
der Exposition
vierstimmig ergänzt:



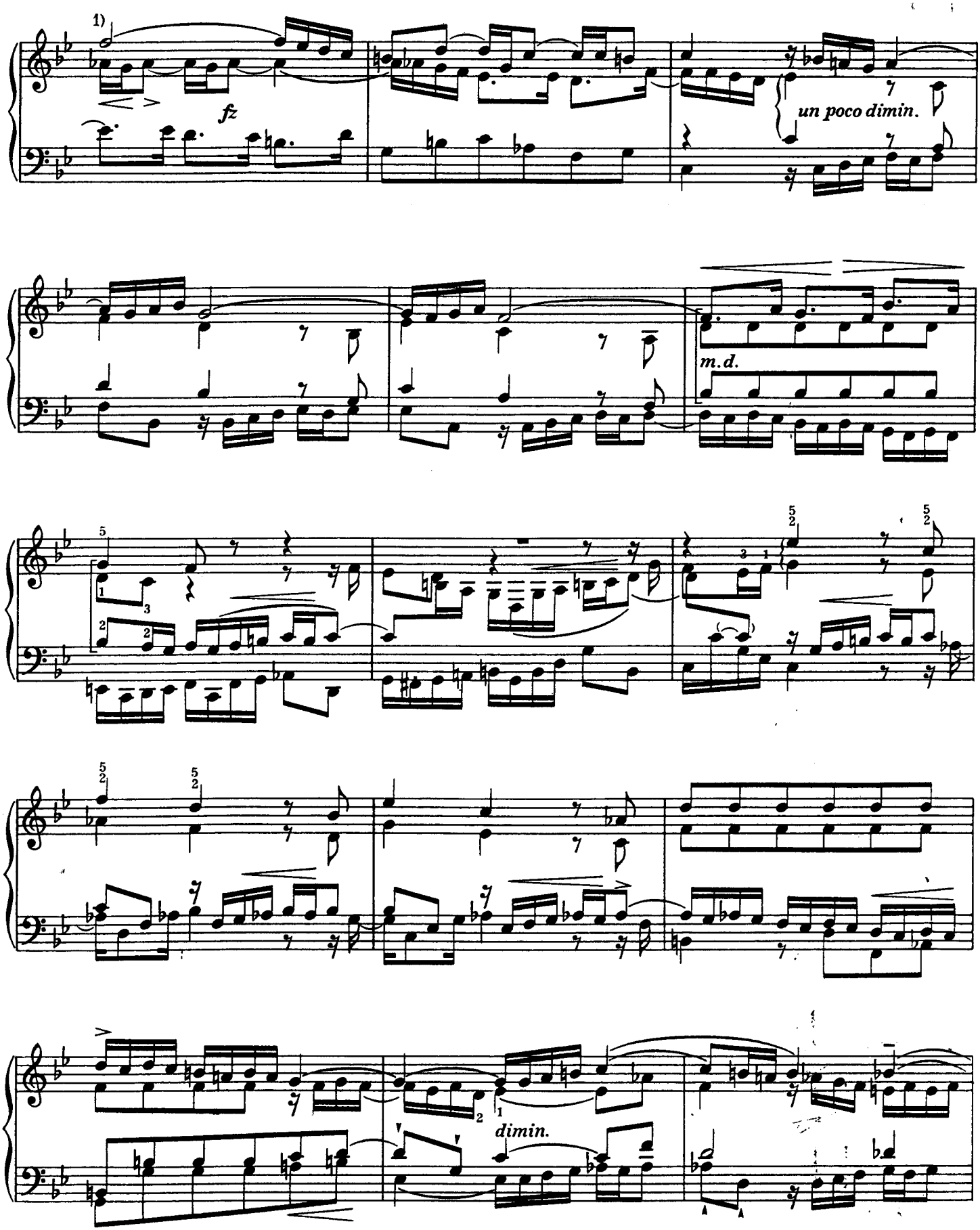

1) Ähnlich wie an einer besprochenen Stelle der fis moll-Fuge ist auch hier der Baß als eine zusammengezogene Zweistimmigkeit zu empfinden, nämlich

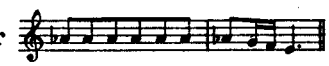


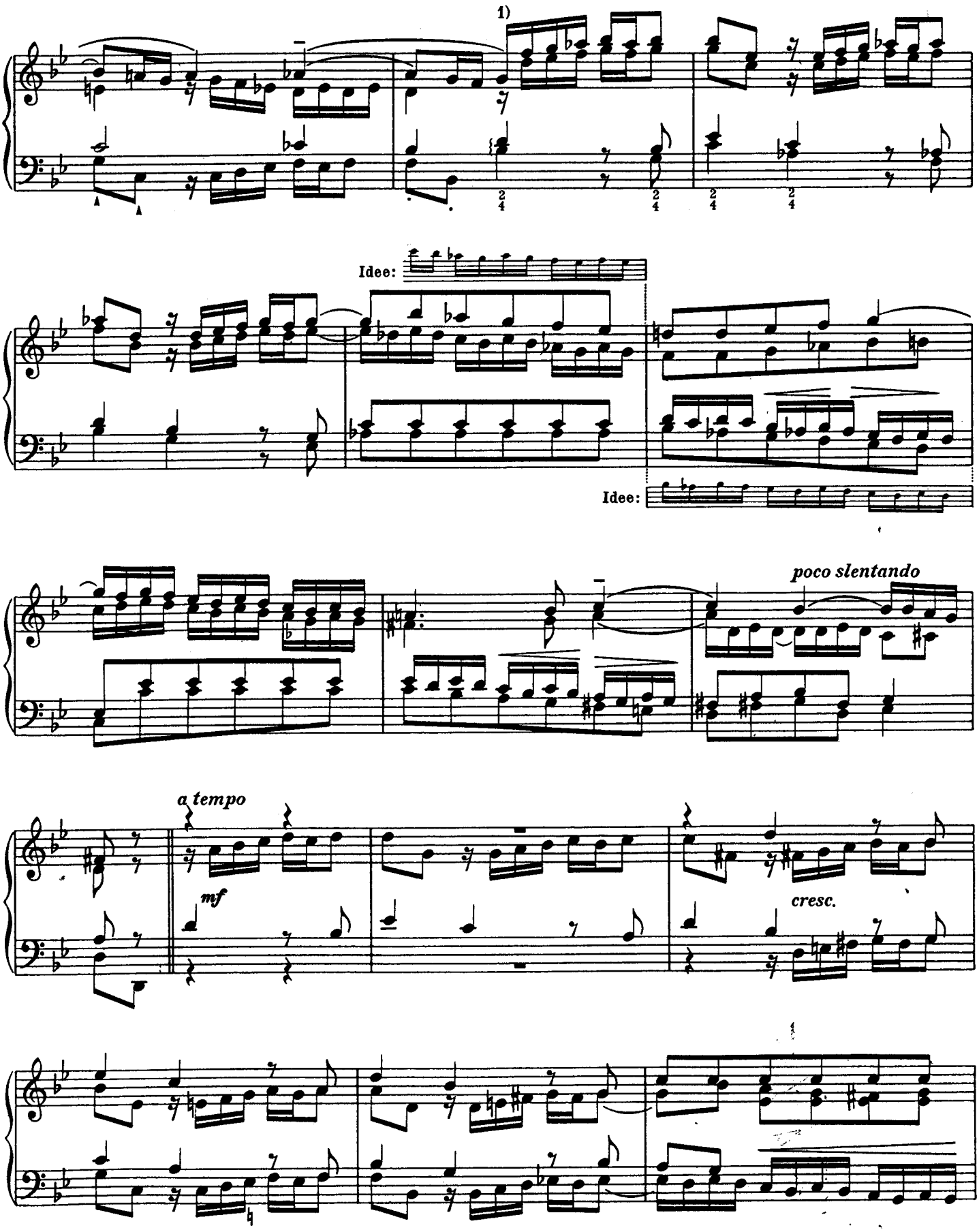
2) Verwandlung des zum Kontrasubjekt gehörigen Motivs in 



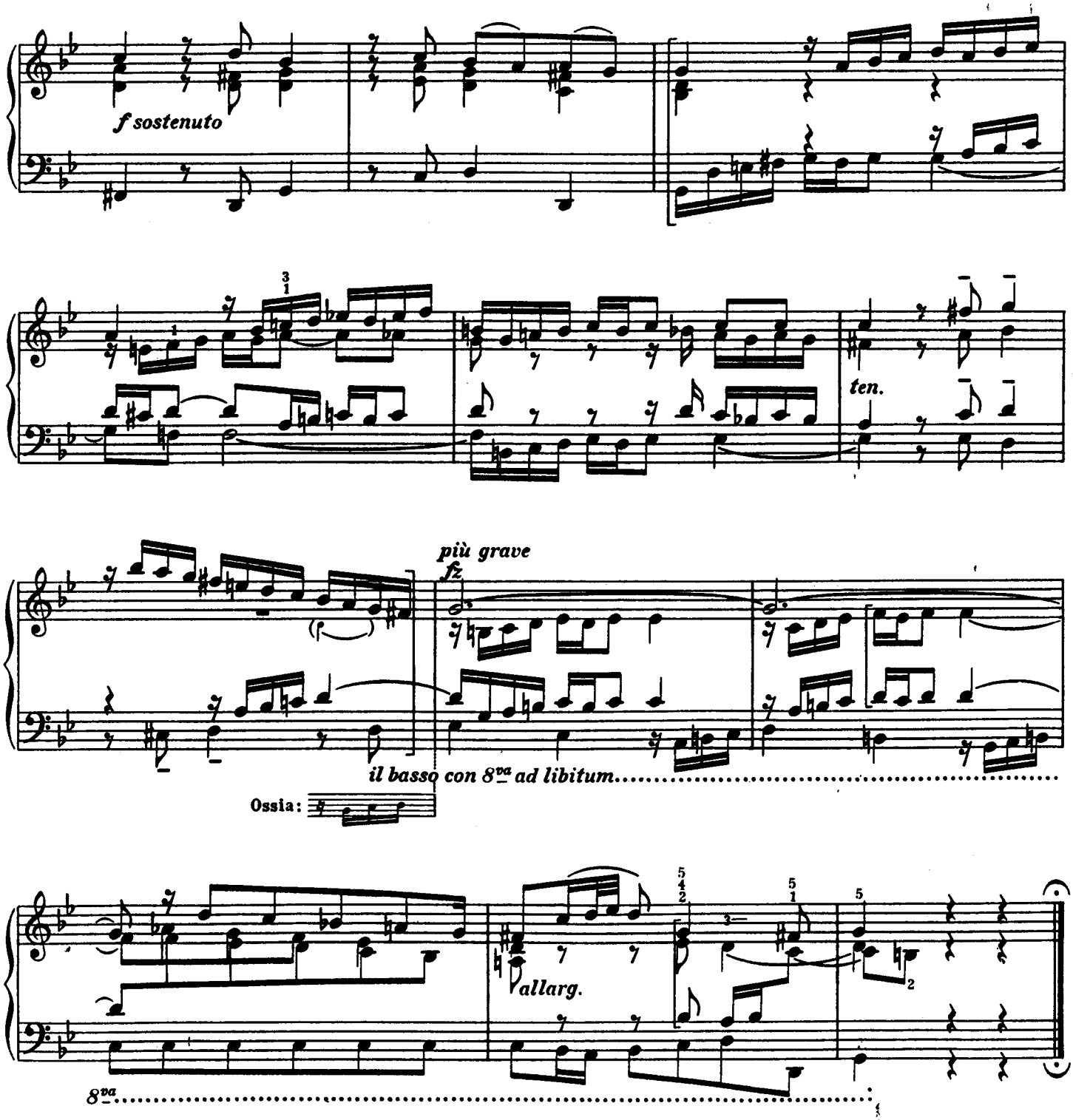

1) erscheint im Alt abgekürzt.



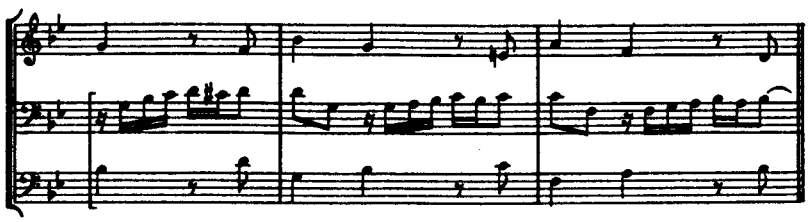

1) Vielleicht stellt der Alt hier eine Variation der thematischen Achtelschläge dar 



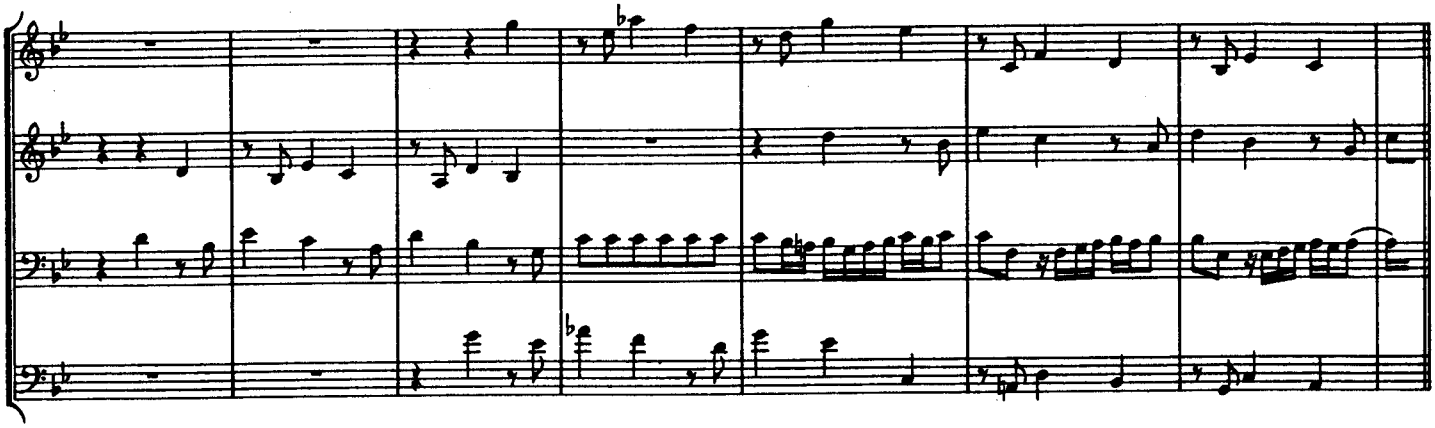

1) Eine Piano-Episode scheint dem Herausgeber gefordert. Klanglich würde diese Terzensetzung dazu eine günstige Gelegenheit geben.




Das Thema ist vielversprechend, aber kontrapunktisch spröde; seine Umkehrung erschöpft sich im Kontrasubjekt, das im Grunde eine Variation des Themas in der Gegenbewegung ist

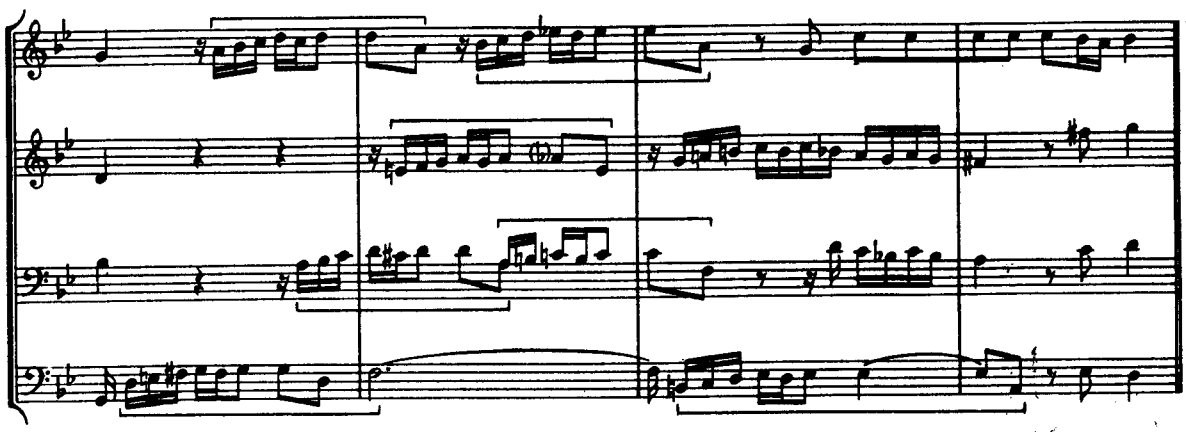


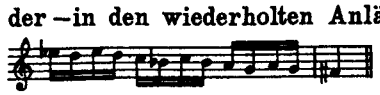
Die Möglichkeiten einer fragmentarischen Engführung über einer durchgehenden Stimme sind in dem folgenden Beispiel niedergelegt; in der Fuge ist eine ähnliche Kombination, die mehr kurios als schön anmutet, nicht anzutreffen.



Hingegen ist der für Subjekt und Kontrasubjekt gleich günstige Dezimen- (Sexten- und Terzen-) Kontrapunkt in mannigfacher Umstellung benutzt worden.

An Variationen des Themas gemahnen manche Formen der Zwischenspiele; sie sind auch vielleicht als solche beabsichtigt. Es ist schwer, die Sequenzengebilde von den thematischen Varianten zu unterscheiden, aber das allerletzte Auftreten des Themas kann uns darüber keinen Zweifel lassen. Verhängnisvoll wird der Fuge der periodische Rhythmus, der streng taktweise schreitet, auf dem Niederschlag schwer lastet und übrigens an die Violin-Chaconne erinnert. Die fünf ersten Takte von den letzten zehn bewegen sich im Kreise und münden an ihrem Ausgangspunkt, derart, daß sie nicht vermißt würden, falls sie ausblieben. Andererseits ist diese kadenzartige Parenthese interessant genug, daß wir sie in einer rein-thematischen Darstellung, die den Sinn der „Abbreviatura" erklären soll, hier wiedergeben.

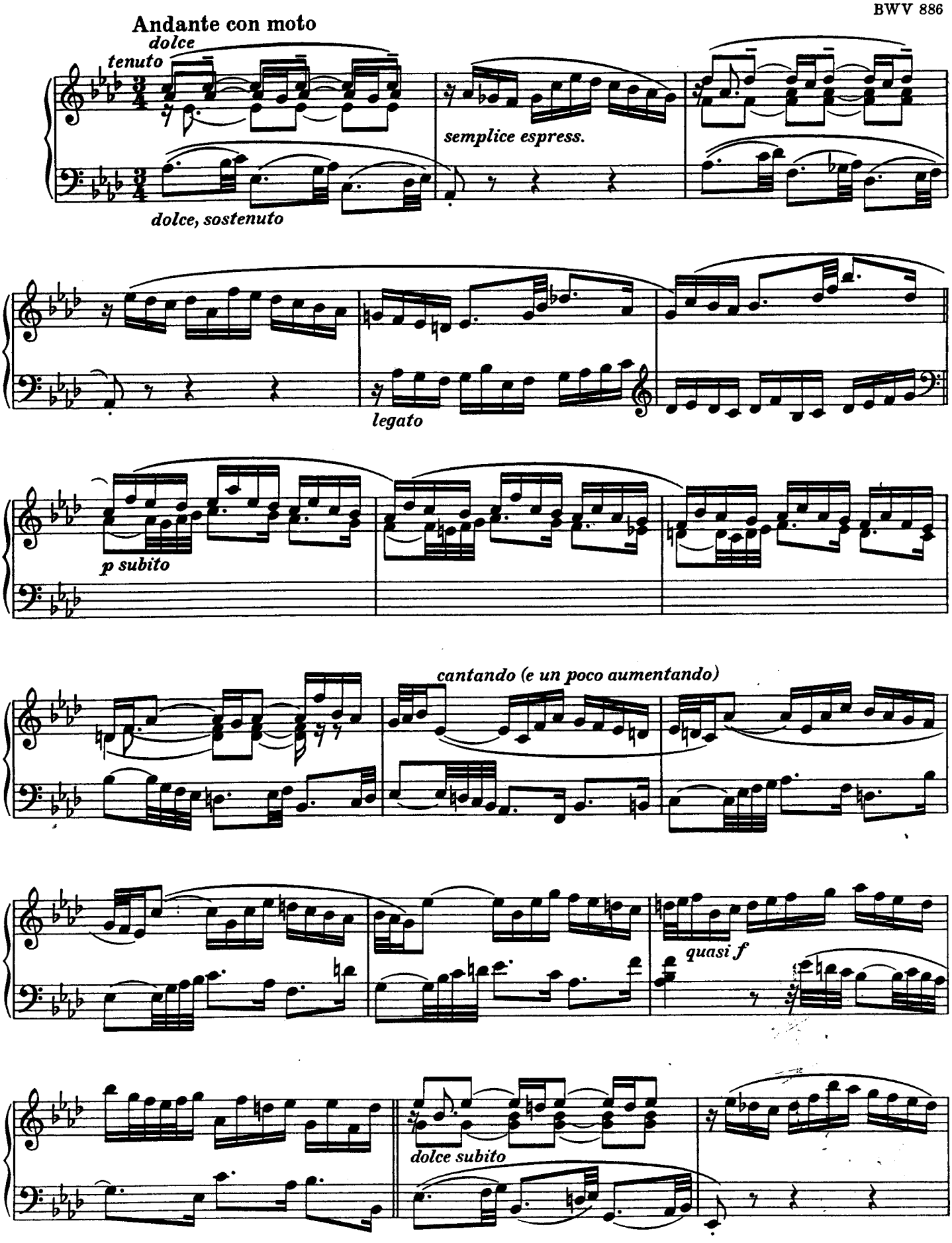


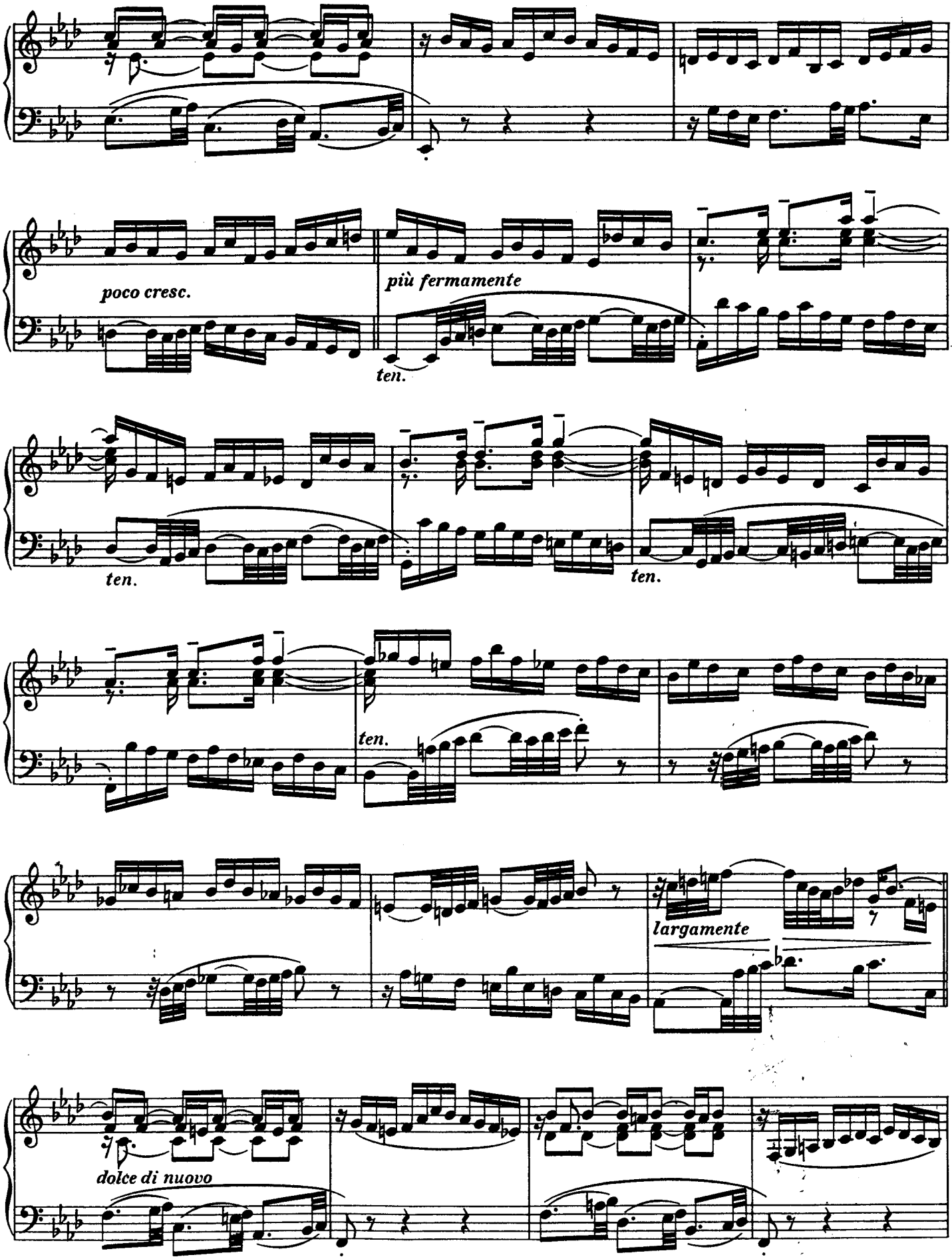
Der drittletzte Takt ist abermals der gleiche, der – in den wiederholten Anläufen zu einem Schluß – bereits zweimal auftrat; die Oberstimme eine Wandlung von 

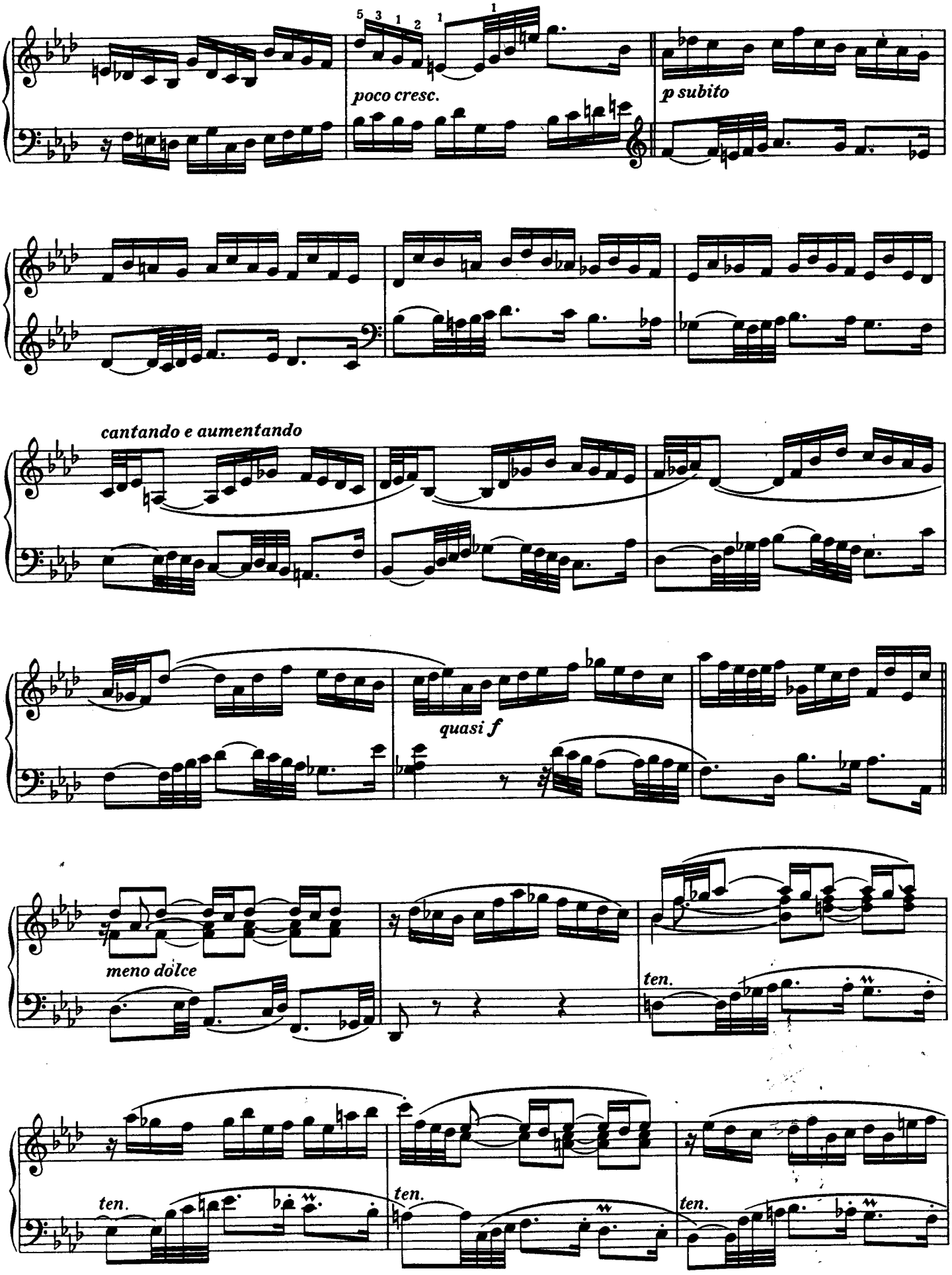
Diese rhythmisch, modulatorisch und gedanklich gleich ausgesprochene Einförmigkeit müßte anfechtbar sein, es wäre denn, daß sie als rhetorische Formel empfunden und beabsichtigt sei.

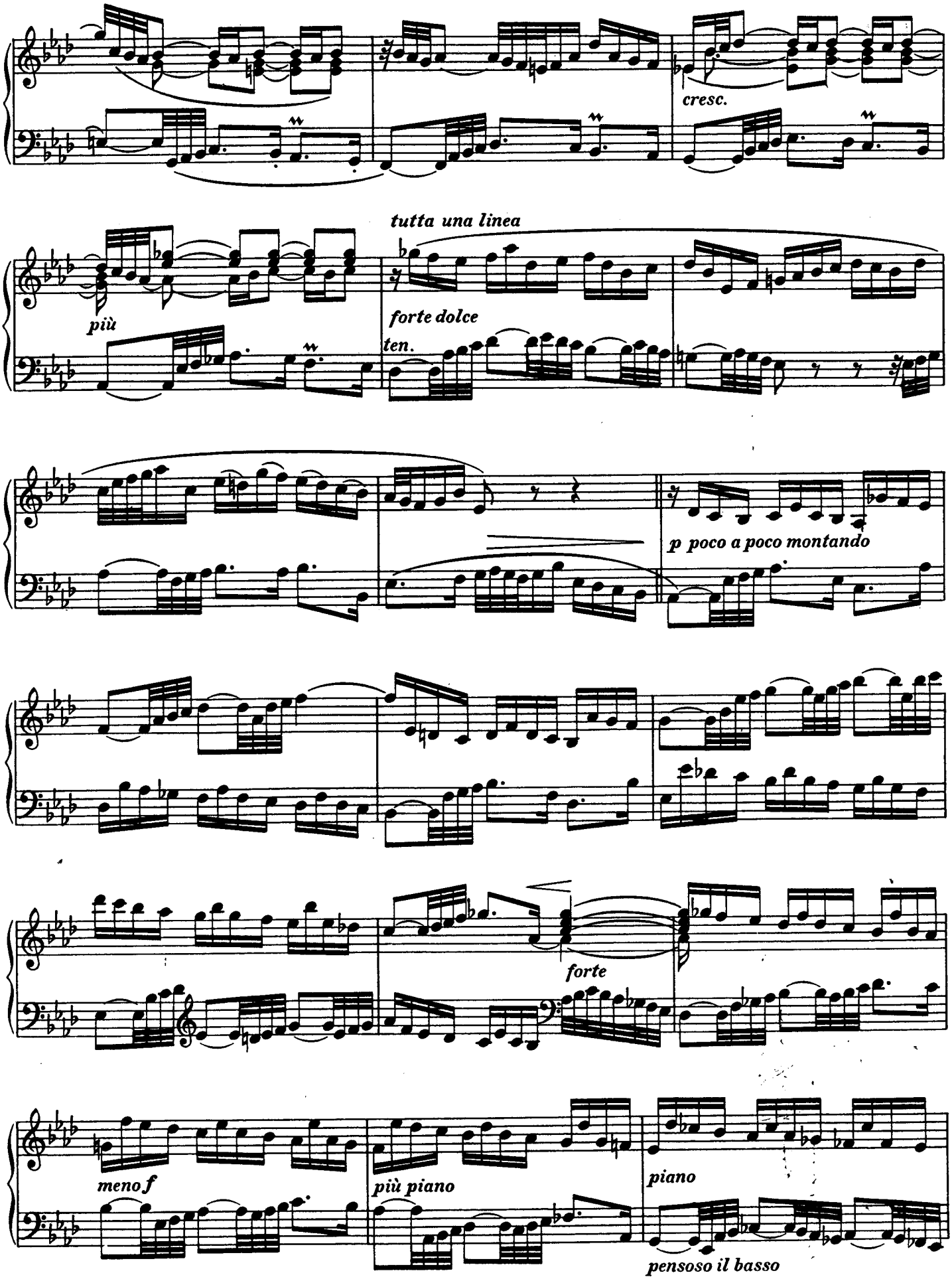
# PRAELUDIUM XVII

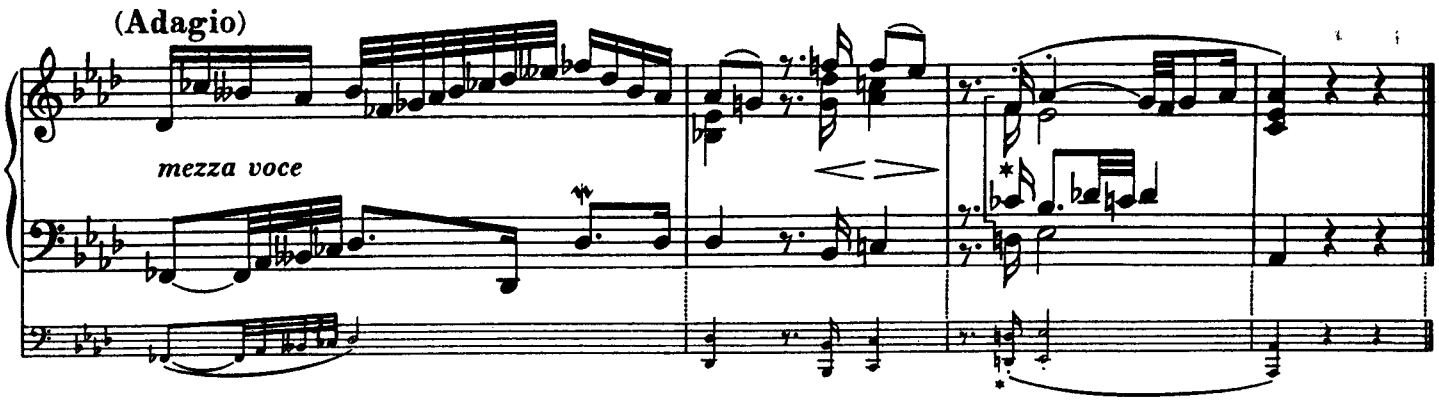
BWV 886



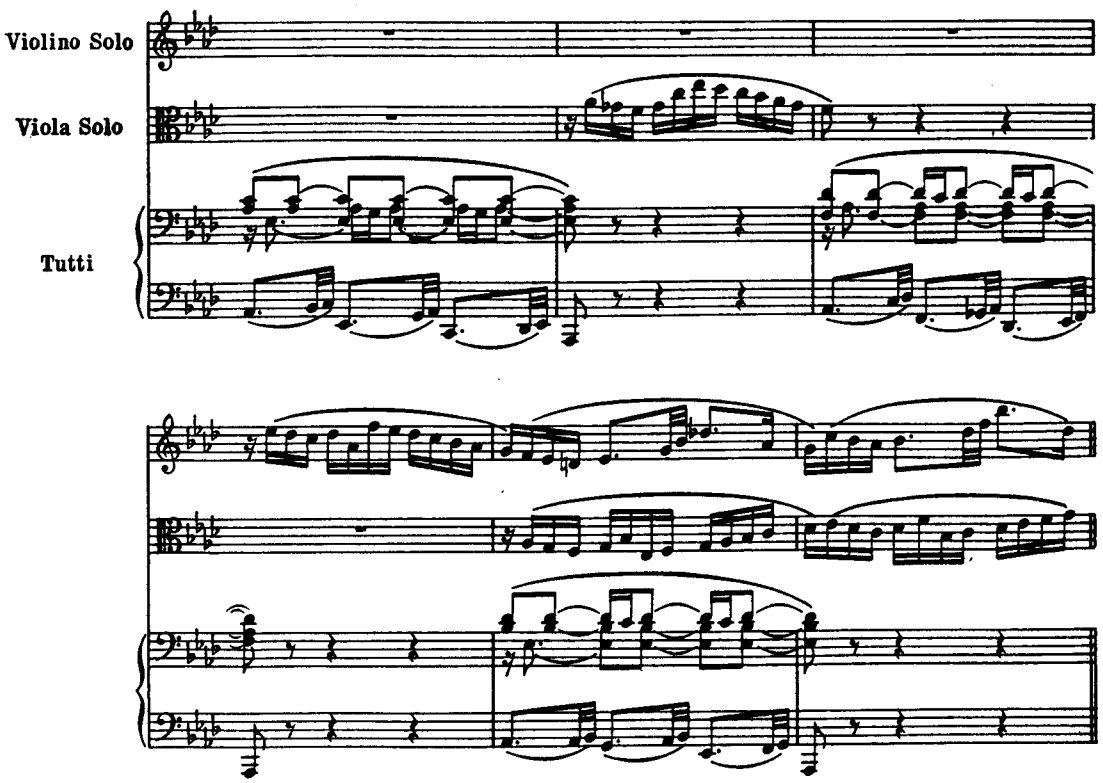

poco cresc.
più fermamente
ten.
ten.
ten.
ten.
largamente
dolce di nuovo


poco cresc.
p subito
cantando e aumentando
quasi f
meno dolce
ten.
ten.
ten.
ten.


cresc.
tutta una linea
più
forte dolce
ten.
p poco a poco montando
forte
meno f
più piano
piano
pensoso il basso




Der Satz ist verteilt auf zwei Solostimmen und ein Ensemble, das jeweilig den Vordersatz eines Teils als Tutti begleitet. Diese Idee wird aus der in dem folgenden Beispiel gegebenen Ausführung erkennbarer:




Dieser Versuch bildet mit zwei anderen (zum Cis dur-Praeludium und zum f moll-Praeludium) einen Beitrag zur Lehre von der Übertragung.

Die Form, mit jener des F dur-Praeludiums verwandt, das man hier zum Vergleich heranziehen soll, wiederholt und verwandelt viermal das nämliche Satzbild:

I. Tonika, Vordersatz = 6 Takte.
Nachsatz, fallend = 4 Takte; steigend = 8 Takte; beschließend = 2 Takte.

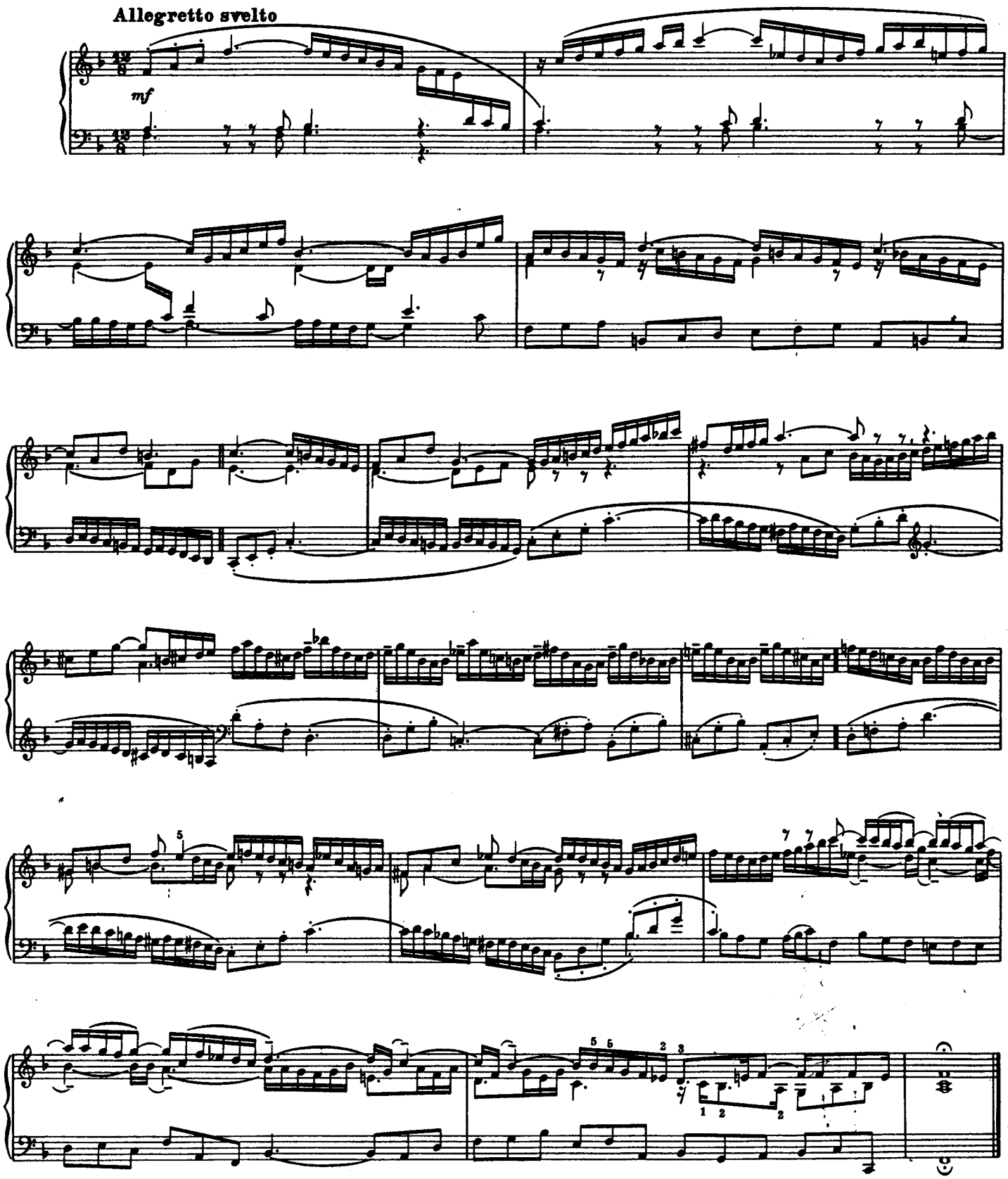
II. Dominante, Vordersatz
Nachsatz, steigend = 6 Takte; fallend = 4 Takte; beschließend = 1 Takt.

III. Paralleltonart, Vordersatz
Nachsatz, fallend = 4 Takte; steigend = 4 Takte; beschließend = 2 Takte.

IV. Unterdominante, Vordersatz erweitert und modulierend, führt zum Halbschluß der Tonika = 14 Takte.
Nachsatz, steigend = 6 Takte; fallend = 5 Takte.
Fermate und Schlußkadenz = 3 Takte.

# Praeludium

## zu dem in F-dur abgefaßten Entwurf der As-dur-Fuge gehörig




Zum Studium empfiehlt der Herausgeber die Transposition des Stückes nach *As dur.*

# FUGA XVII

## a 4

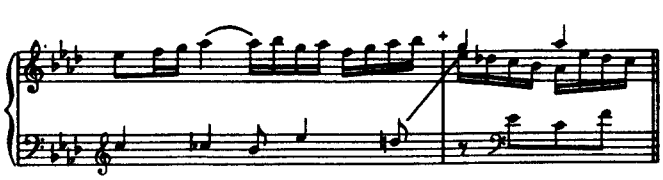
Allegretto lusingando

*amabile*

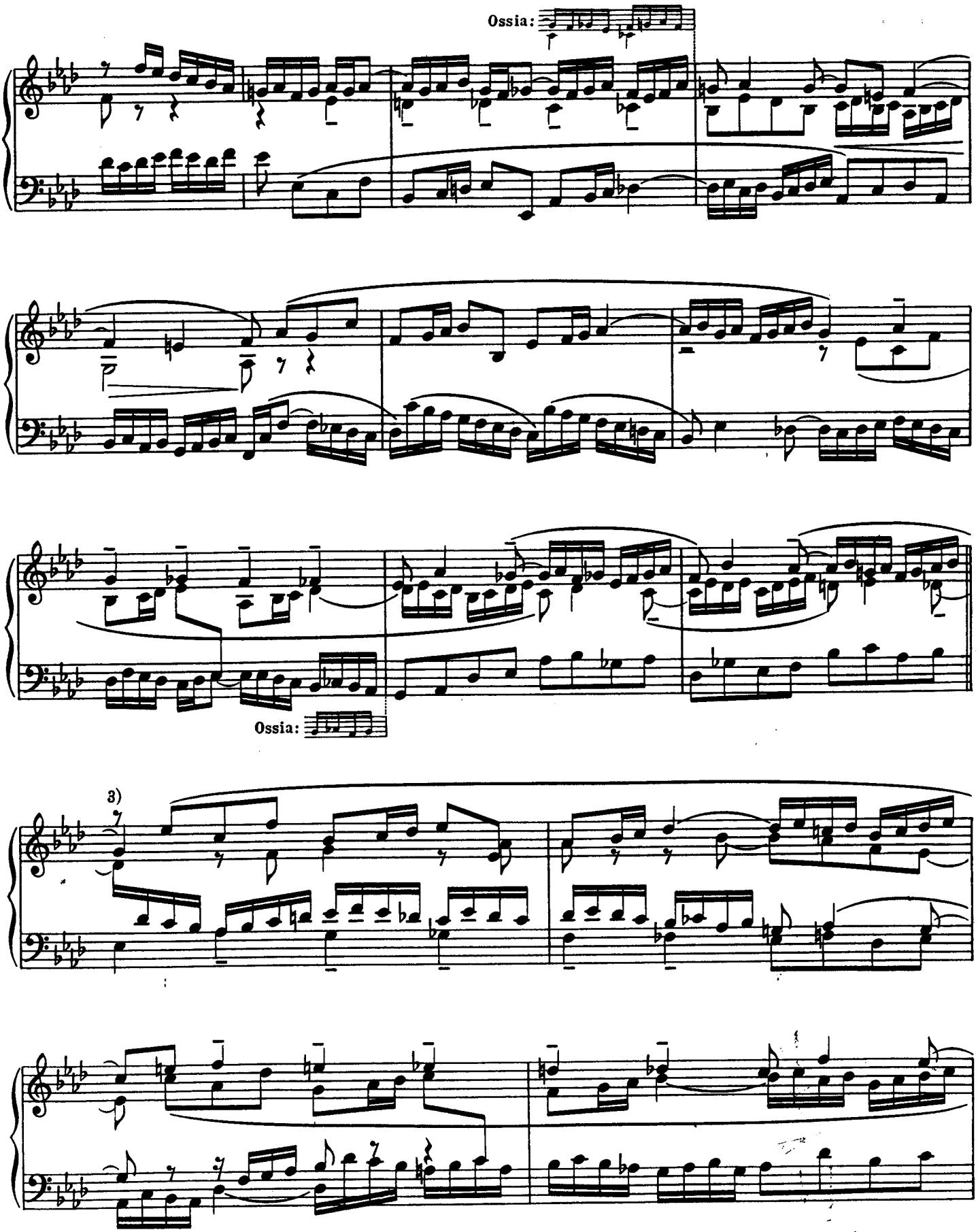
1)

2)

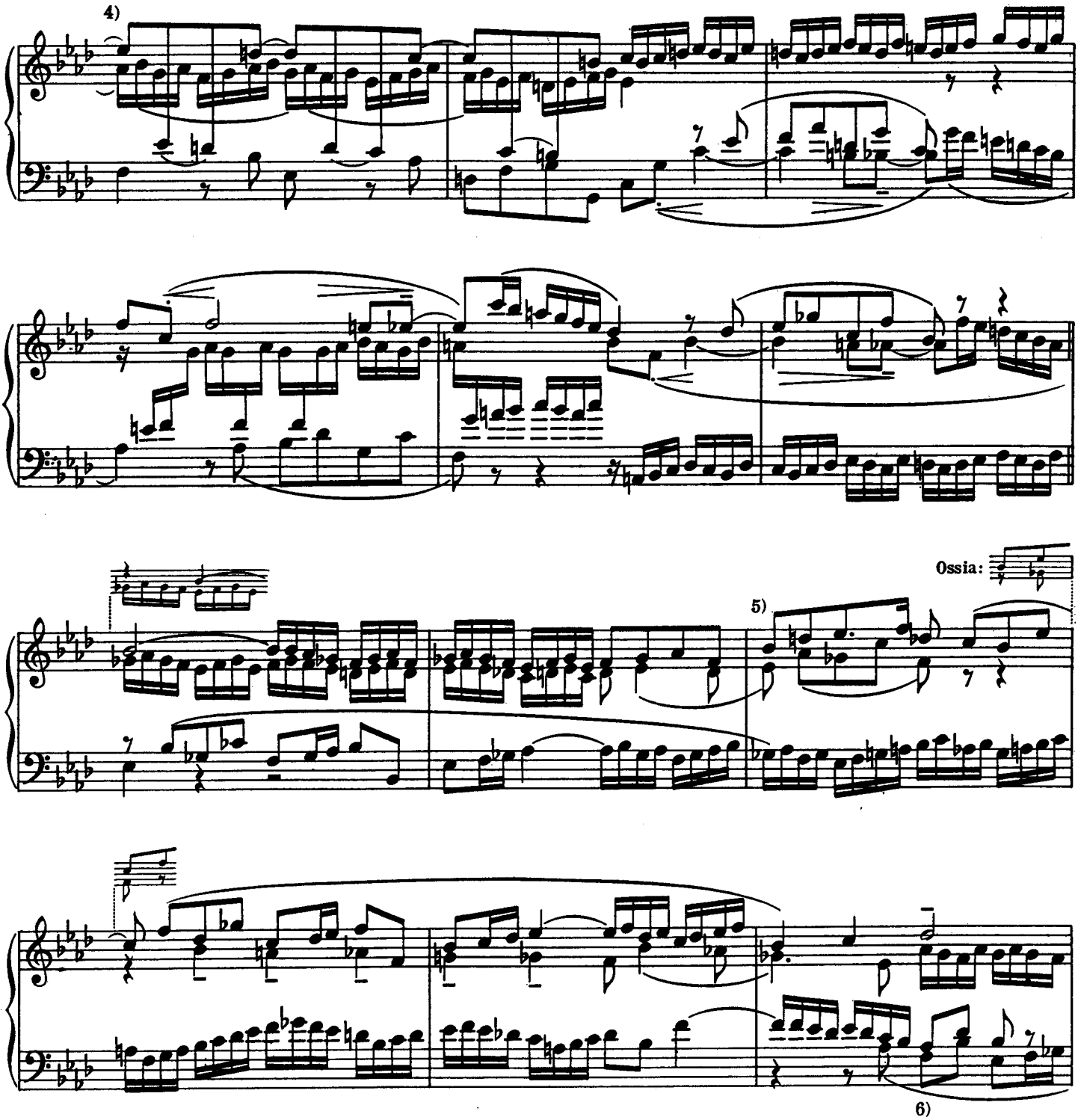
1) So reizvoll dieser Takt durch den Umstand wirkt, daß er die Dominanten-Antwort als Tonika harmonisiert, so ist er doch nicht unentbehrlich. Ohne ihn würde der Eintritt der dritten Stimme fast noch geschmeidiger klingen

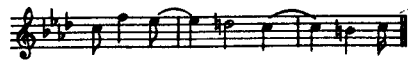


2) Der Sopran pausiert volle vierzehn Takte.

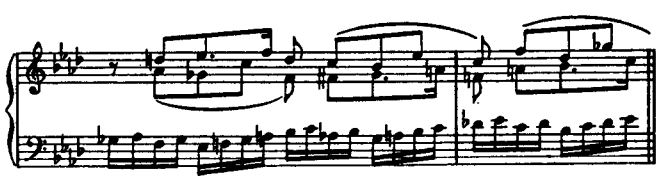



3) Hier erscheint die Vierstimmigkeit zum ersten Mal vollzählig; doch kann der Füllstimme, die dem Alt zugeteilt ist, kaum die Bedeutung eines dritten Kontrasubjekts beigemessen werden.

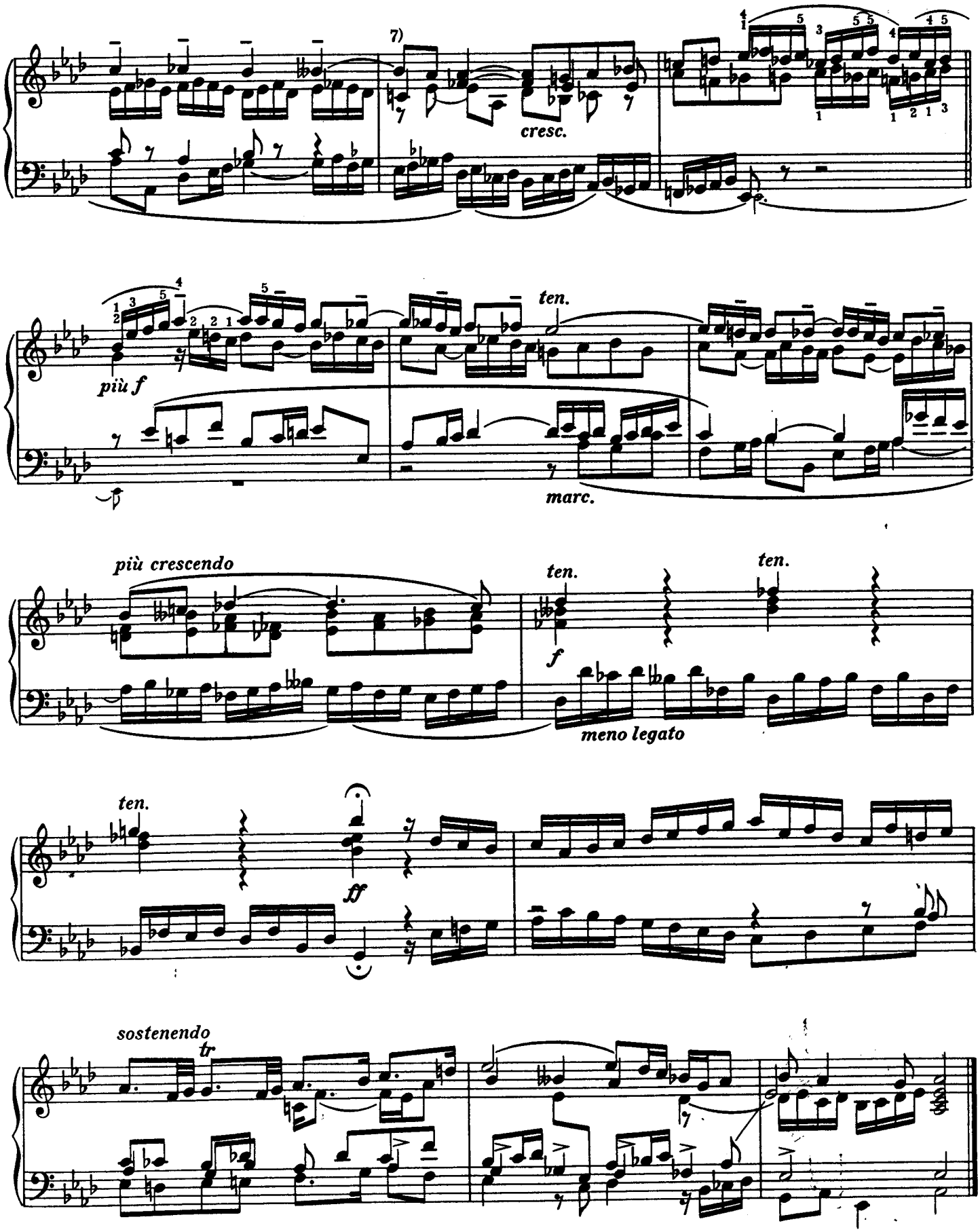


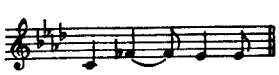

4) Die Synkope wird in der Vergrößerung fortgesetzt 

5) Konsequent durchgeführt, würden die anderthalb Takte lauten

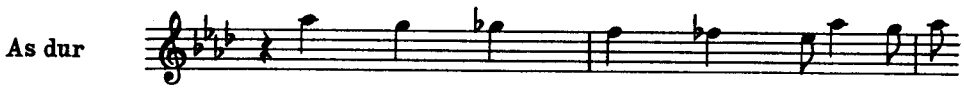


6) Der Tenor stellt hier einen unvollständigen Terzen- (Dezimen-) Kontrapunkt dar.

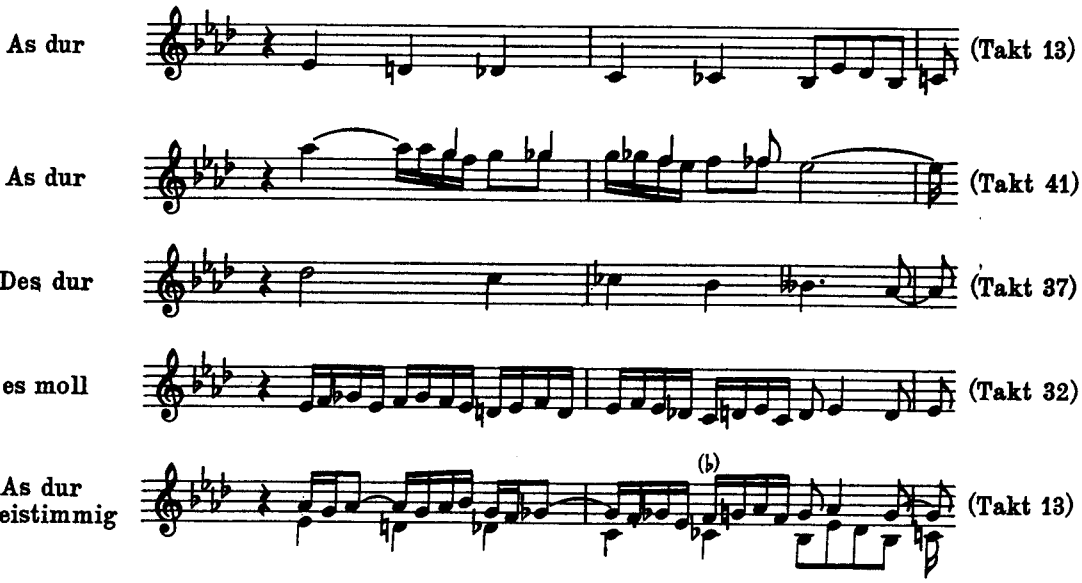


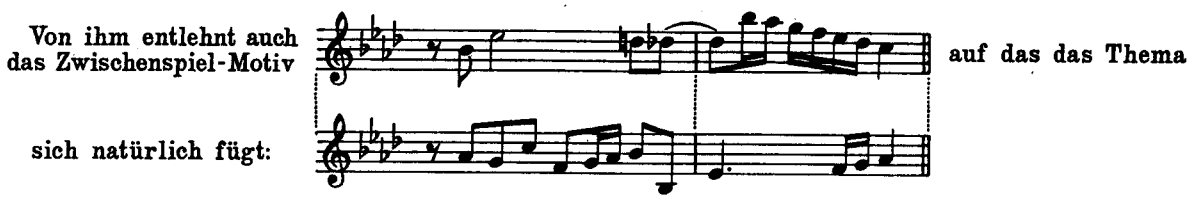

7) Führung der Alt-Stimme 

Die Anmerkungen über chromatische Kontrasubjekte (cis moll-Fuge) und über Varianten (E dur-Fuge) sind bei dieser Gelegenheit nachzulesen. Beide Fälle treten hier ein und greifen ineinander. Der chromatische Kontrapunkt




macht die folgenden wichtigeren Wandlungen durch:



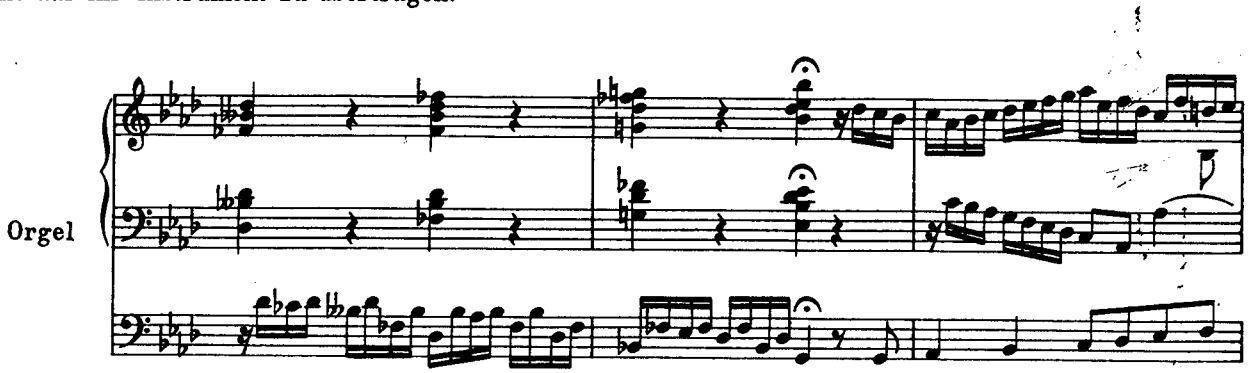



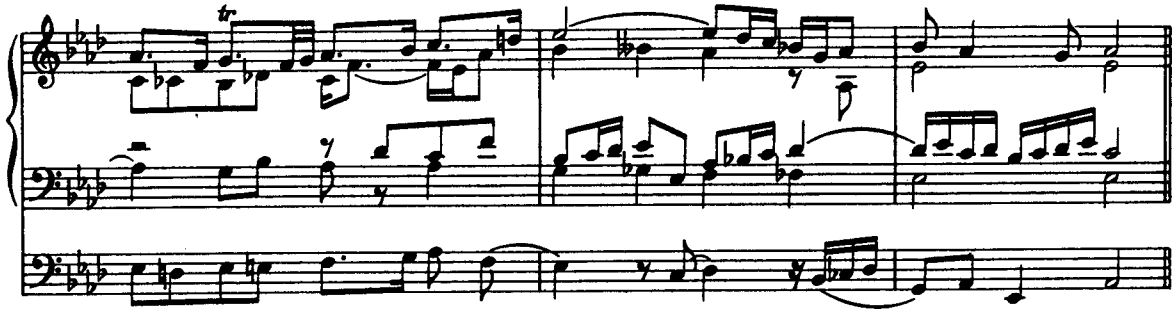

Der erste Teil der Fuge umschließt zwei Durchführungen in der Tonika (durch das Zwischenspiel voneinander getrennt).

Der zweite Teil (in der Tonika beginnend) umfaßt alles, was sich in fremden Tonarten abspielt.

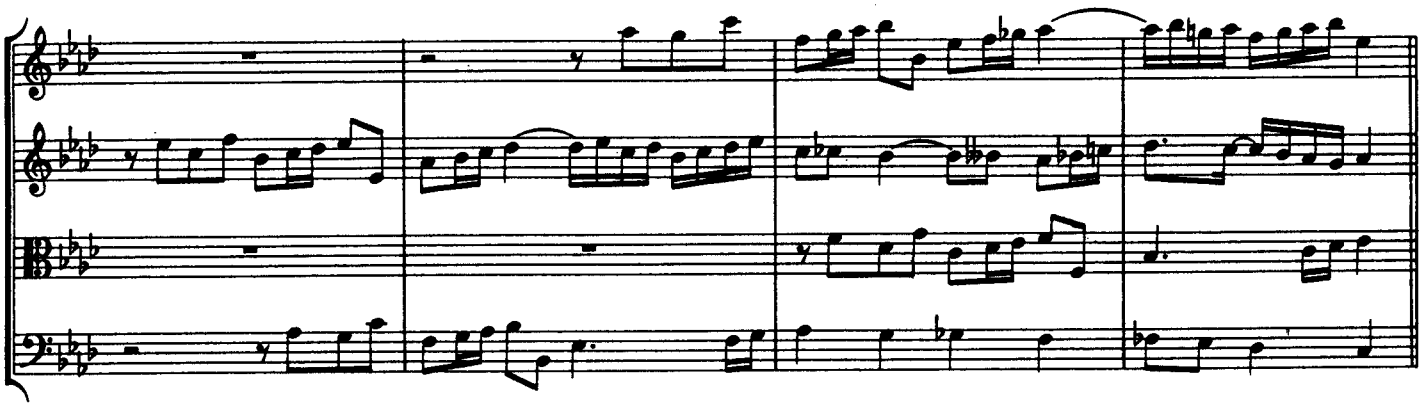
Der dritte Teil ist wiederum gänzlich auf die Grundtonart gestellt.

Der letzte Themaeinsatz des Basses (im neunt-letzten Takte) ist, wie so häufig, von der Orgel her empfunden, wie auch Kadenz und Fermate auf diesen Ursprung hinweisen. Den Organisten wäre zu empfehlen, gewisse Klavierfugen Bachs auf ihr Instrument zu übertragen.





Der Vollständigkeit halber seien noch zwei kanonische Möglichkeiten angeführt, die in der Fuge nicht vorkommen



Variante des Themas

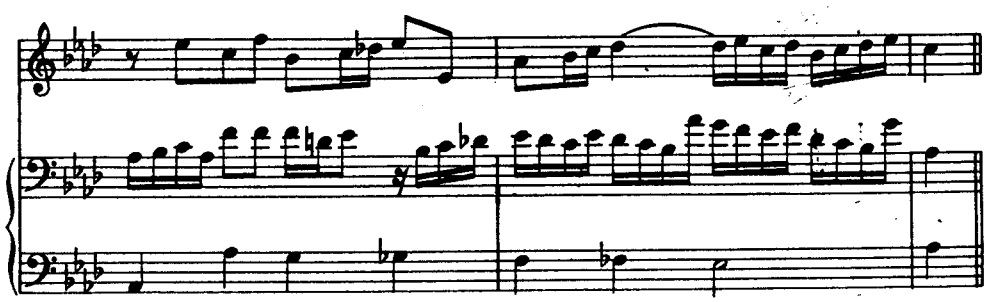
dieselbe in der Vergrößerung

Die Verwandlung in den punktierten Rhythmus ist Bachisch und sie wird in der „Kunst der Fuge“ mit Vorliebe angewandt.

Mit Hinweis auf unsere Anmerkung zur Fis dur-Fuge, in der der Inhalt der beiden Bände gegeneinander abgewogen wird, fordern wir den Studierenden auch hier zu einem vergleichenden Rückblick auf. Er schlage diesmal das A dur-Praeludium aus dem ersten Teil auf, das der Herausgeber „Fughetta“ überschrieb, wo die Identität der Baßführung mit unserem chromatischen Kontrasubjekt zuerst auffallen muß. Weiterhin wird ihm auch die Analogie zwischen der Struktur des Satzes dort und dem Fugenthema hier offenbar werden. Mit den gebotenen Änderungen können die beiden äußeren Stimmen des Praeludiums als Kontrapunkte zur Fuge dienen

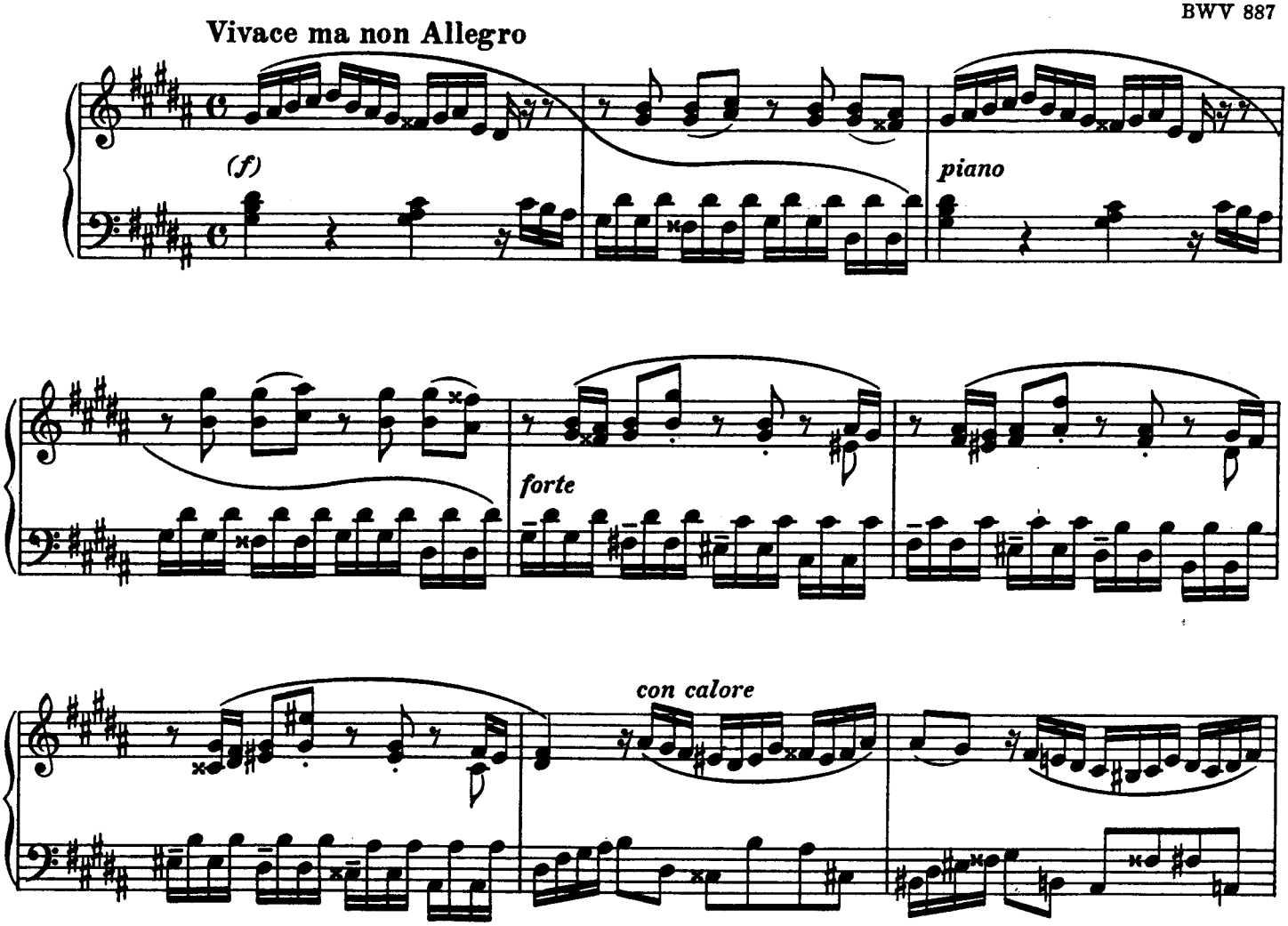
Fuga in As dur aus dem zweiten Teil:

Praeludium in A dur, aus dem ersten Teil (transponiert):

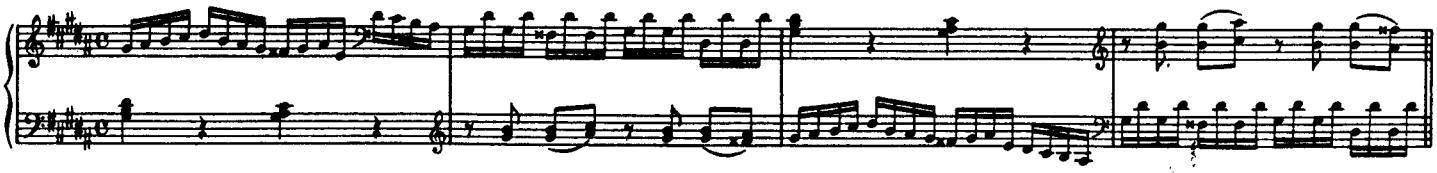


# PRAELUDIUM XVIII

BWV 887




Es entzückt den Herausgeber, der schier unerschöpflichen Varietät der Formen bei Bach nachzuspüren. In den folgenden drei Praeludien konnte der Herausgeber wieder drei abweichende Arten der Gattung feststellen. Dieses gegenwärtige in *gis moll* hat eine eigene Bildung, die sich dadurch kennzeichnet, daß auf einen dreistimmigen liedmäßigen Hauptsatz ein zweistimmiger und durchführender Nebensatz abwechselnd folgt. Überdies beruht der Reiz des Hauptsatzes auf einer Kreuzung der Stimmen

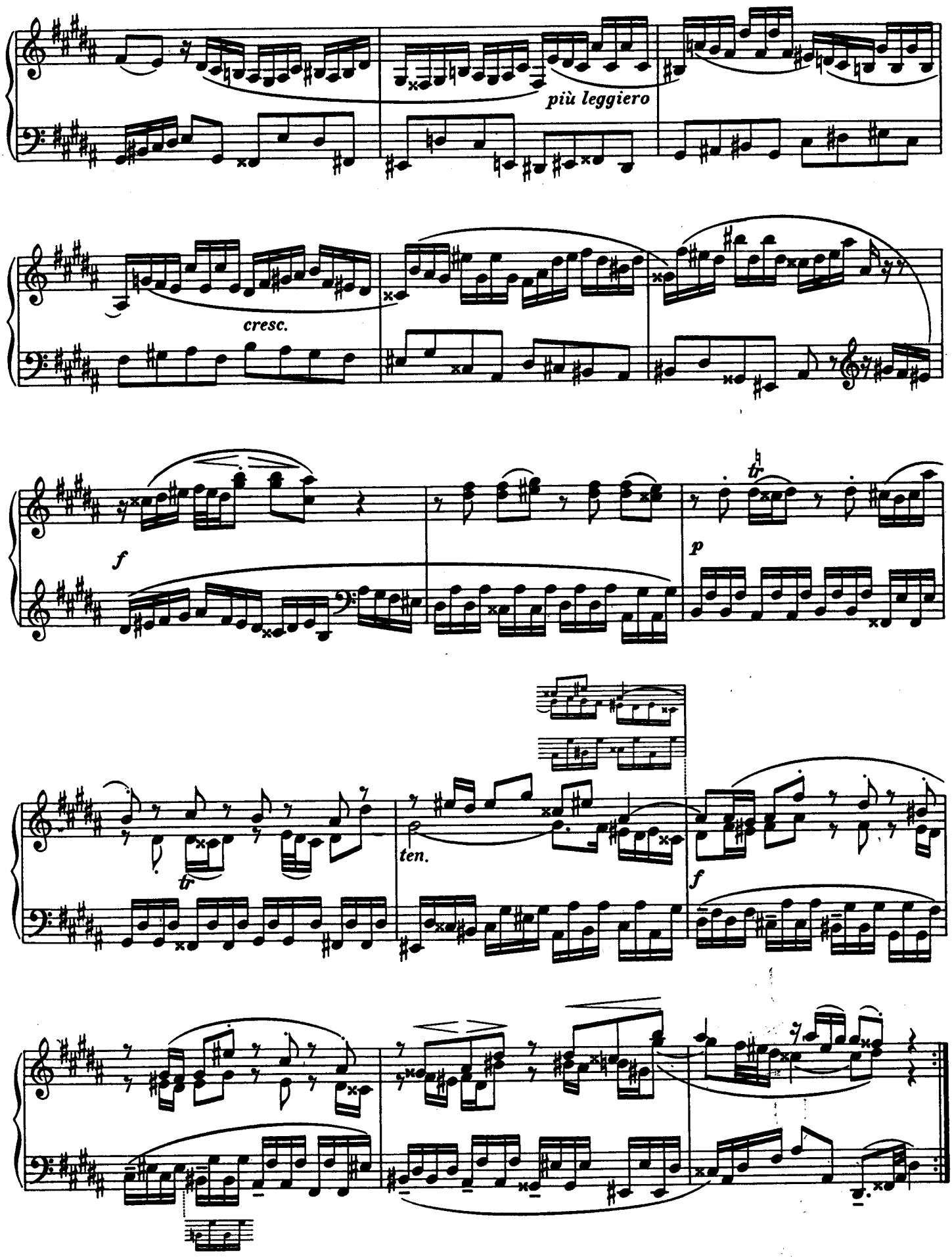


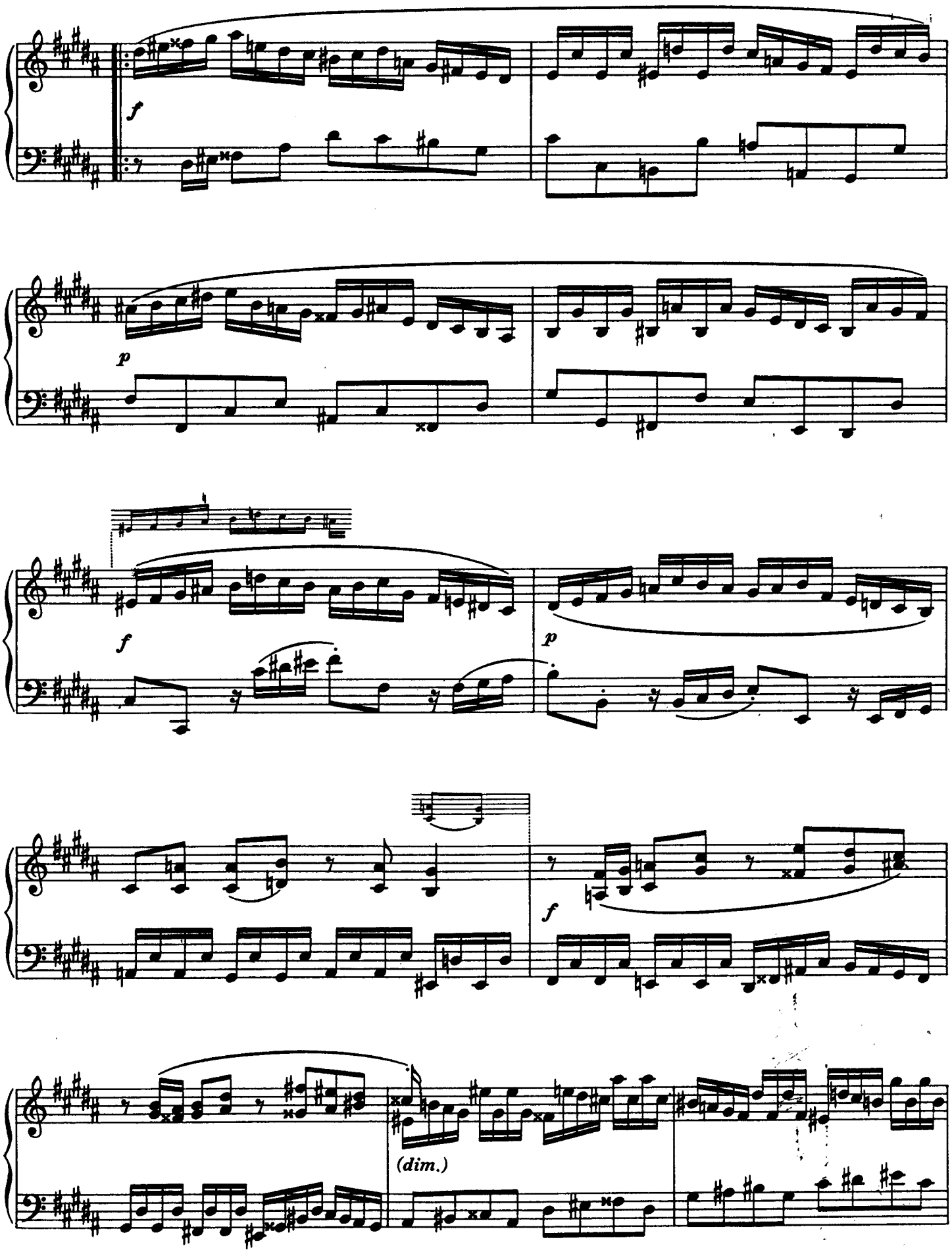
Wir empfinden dies als ein Spiel auf zwei Manualen des Clavecins.

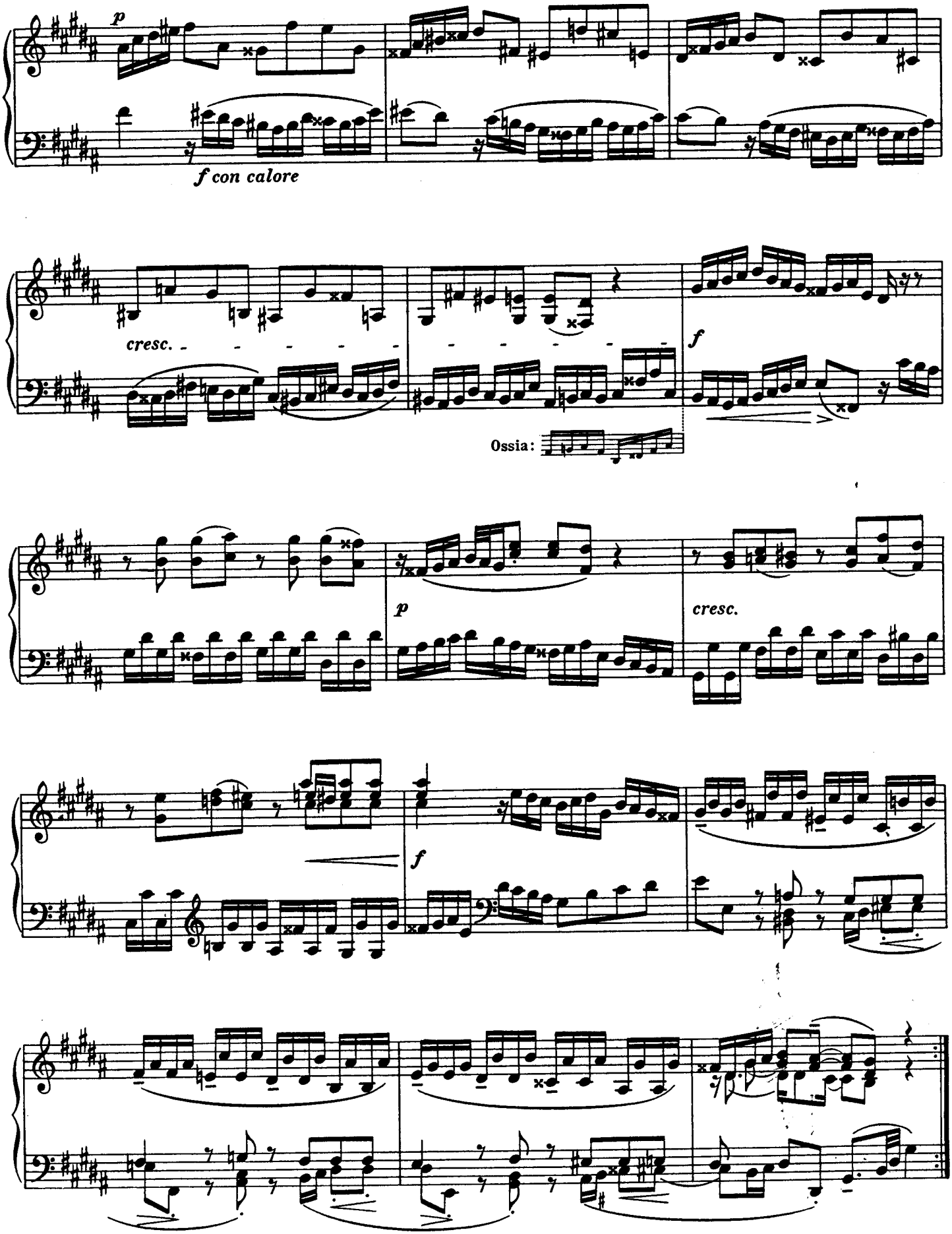
Piano im dritten Takt und Forte im fünften sind originale Vorschriften, die darauf hinweisen, daß das Stück mit forte beginnen soll. Der Herausgeber bestimmte die dynamischen Schatten und Lichter im Verlauf des Stückes nach dieser gegebenen Formel. Der Fingersatz für das Thema in der linken Hand ist kniffflich. Der Herausgeber hat nach einigen Versuchen den folgenden, als den brauchbarsten, gewählt:

Takt 16

Der Daumen ruht auf dem *eis* und bietet der Hand einen Stützpunkt.


più leggiero
cresc.
f
p
ten.
f


f
p
f
p
f
(dim.)


p
f con calore
cresc.
f
Ossia:
p
cresc.
f

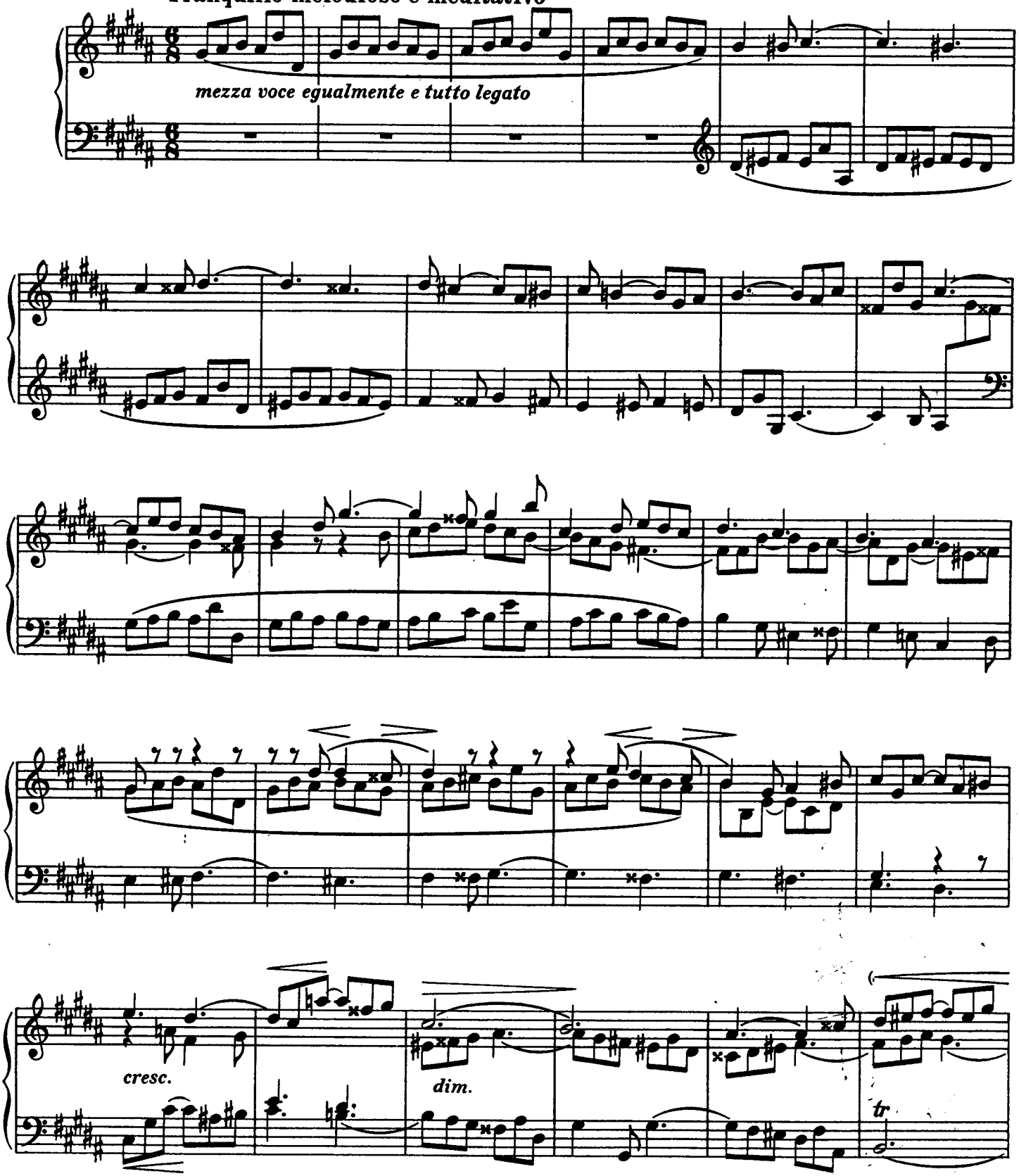
# FUGA XVIII

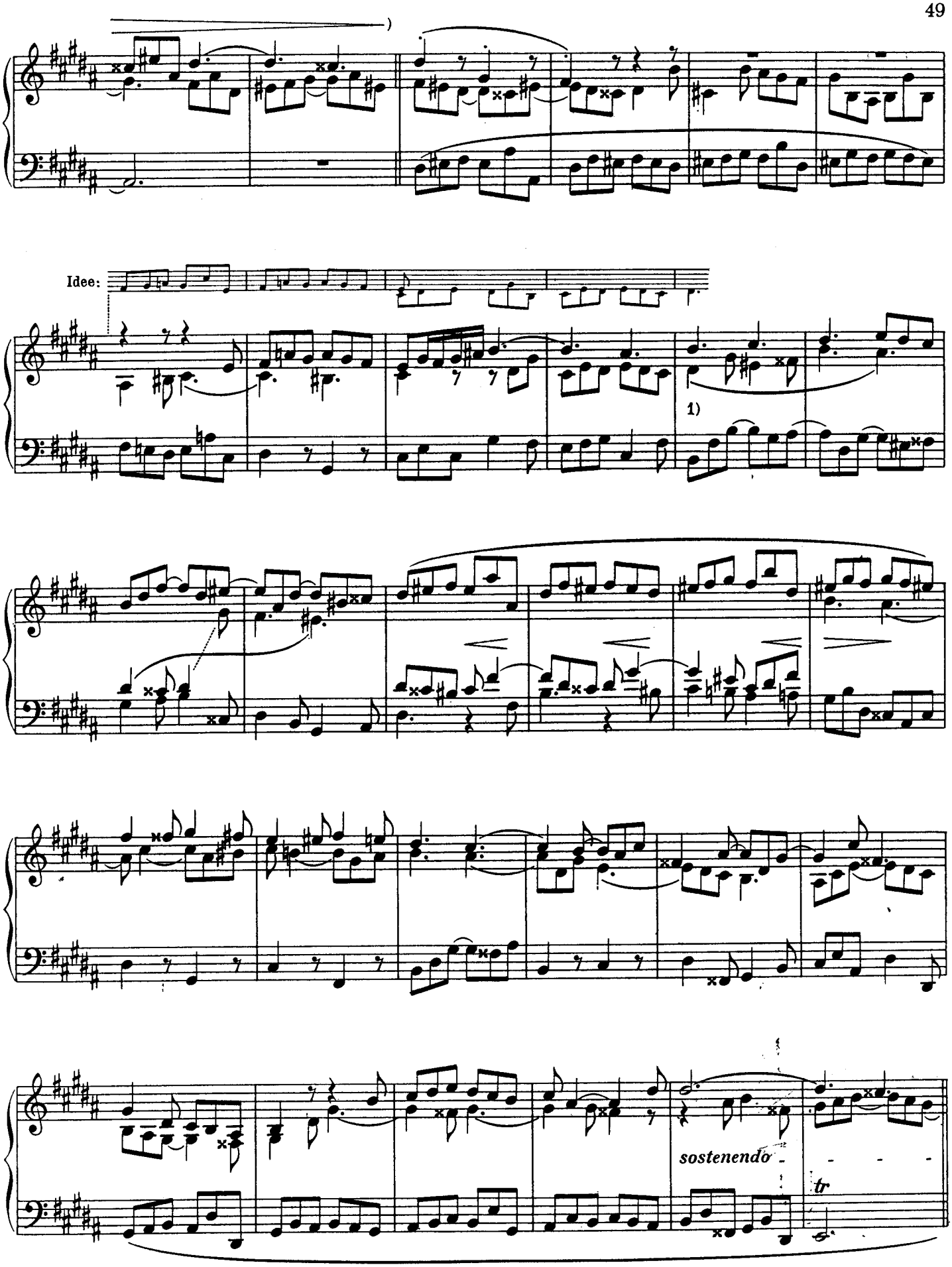
a 3

a due soggetti

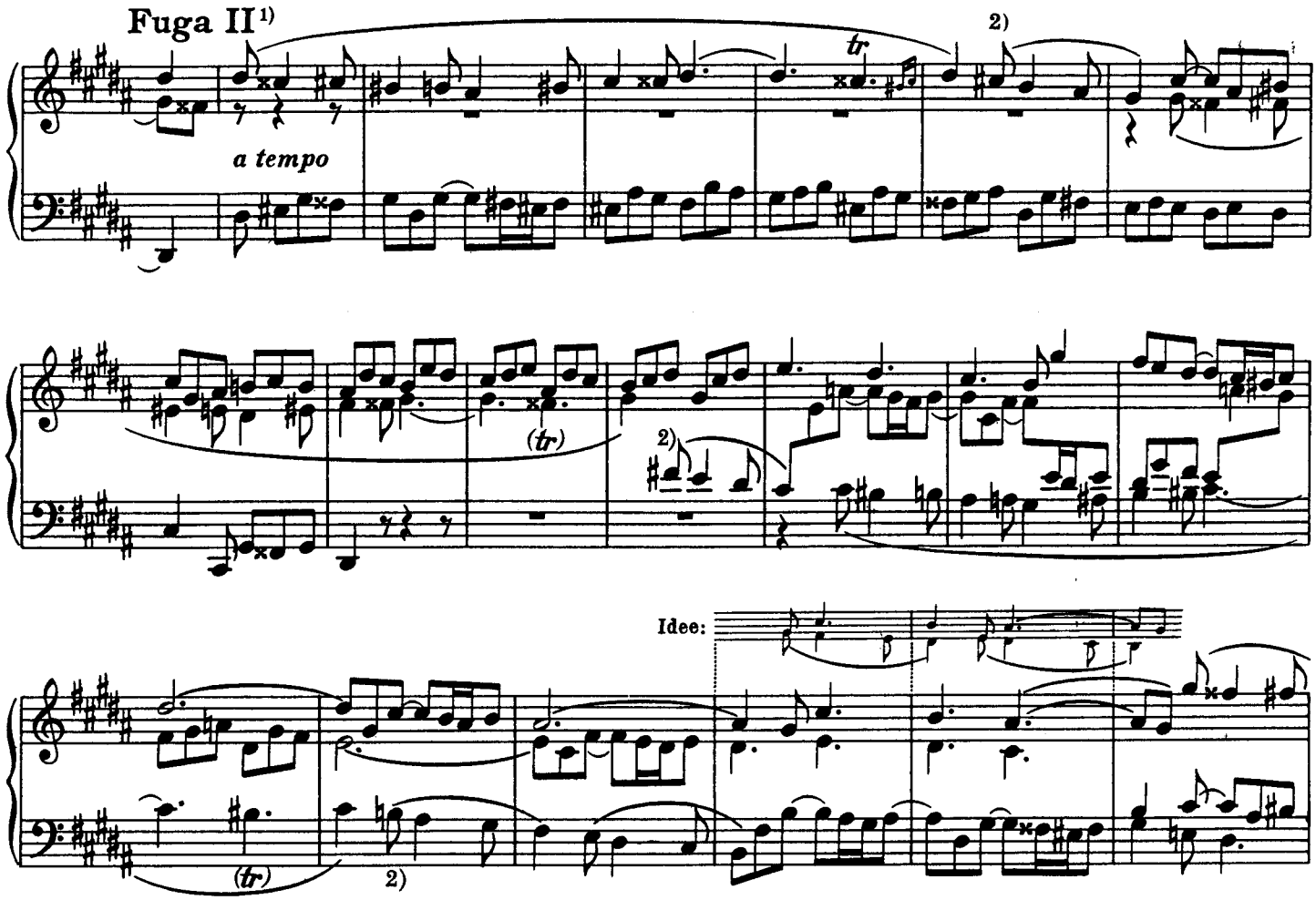
## Fuga I

**Tranquillo melodioso e meditativo**

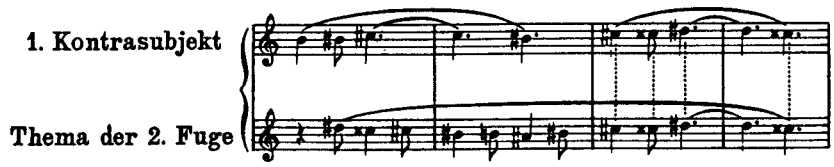




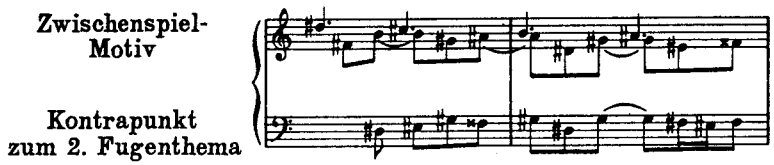

1) Die Mittelstimme für die nächsten vier Takte etwas hervorgehoben.




1) Das Thema der zweiten Fuge hat mit dem ersten Kontrasubjekt die zweite Hälfte gemeinsam.




Der Kontrapunkt zu dem neuen Thema ist im zweiten Takt aus dem Zwischenspielmotiv gebildet, das im siebzehnten Takt des ganzen Stückes zuerst auftritt.




Diese Zwischenspiele, zu Sequenzen gestaltet, wechseln ziemlich regelmäßig mit den Eintritten des Themas durch die gesamte Fuge ab; wie Türen und Säulen an einer Hausfront. Demnach würde die Fuge recht eintönig sich abwickeln, hätte nicht Bach für die dritte Stimme, die das Thema begleitet, immer wieder neue Wendungen ersonnen, die eine Reihe von Variationen und eine Form ergeben, die zwischen der Fuge und der Passacaglia steht.

2) Der eingeschobene Verbindungstakt bringt das Motiv das durch seine Diatonik sich von den Einsätzen des chromatischen Themas besonders abhebt. In der zweiten Fuge wird das Motiv obligat. Später (NB) in der Gegenbewegung angewandt, wo es zunächst ebenfalls chromatisch gestaltet erscheint, breitet es sich in einem zehntaktigen Zwischenspiel erschöpfend aus.

NB

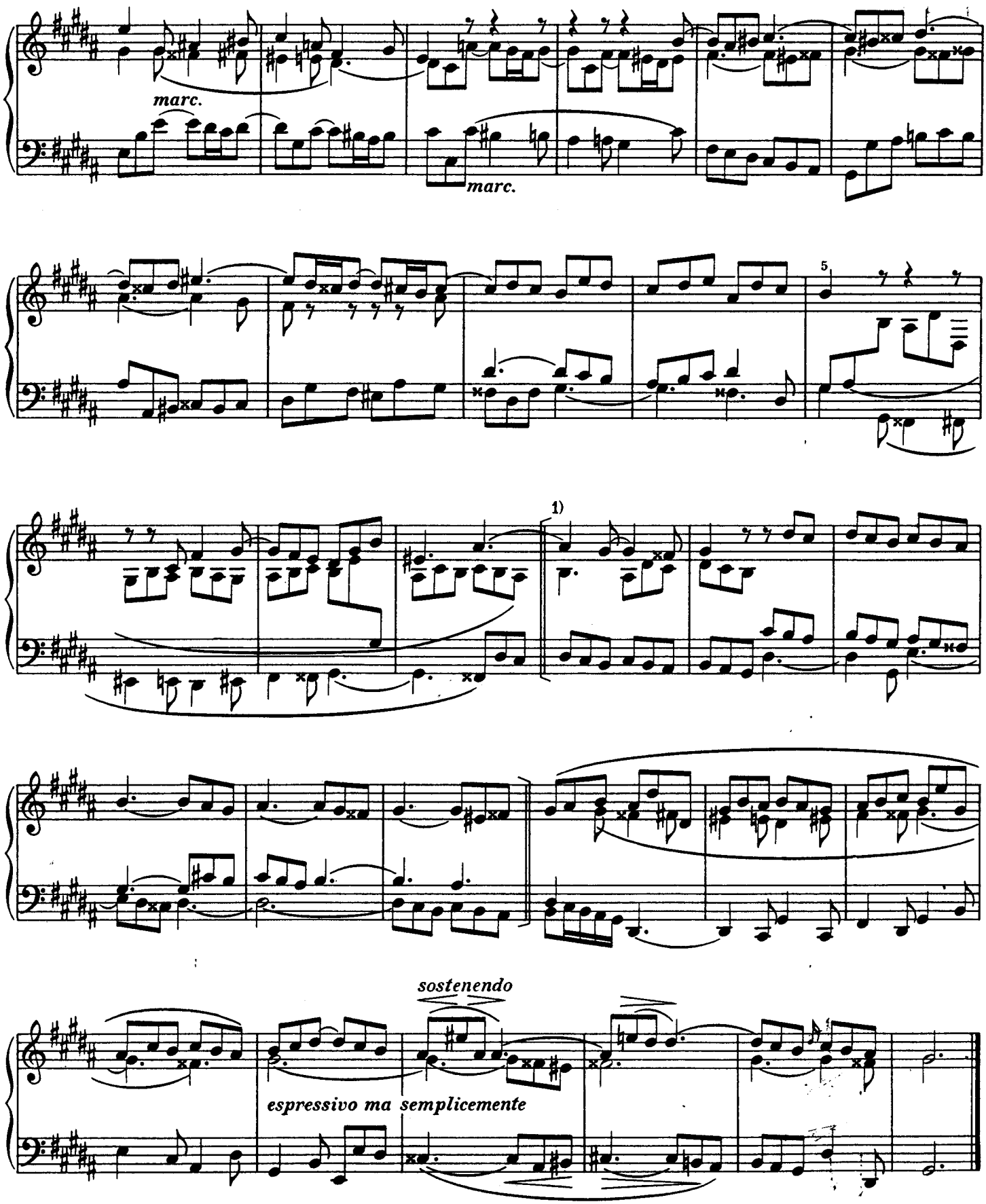
*marcato*

*sostenuto* 1)

Idee:

## Fuga I e II

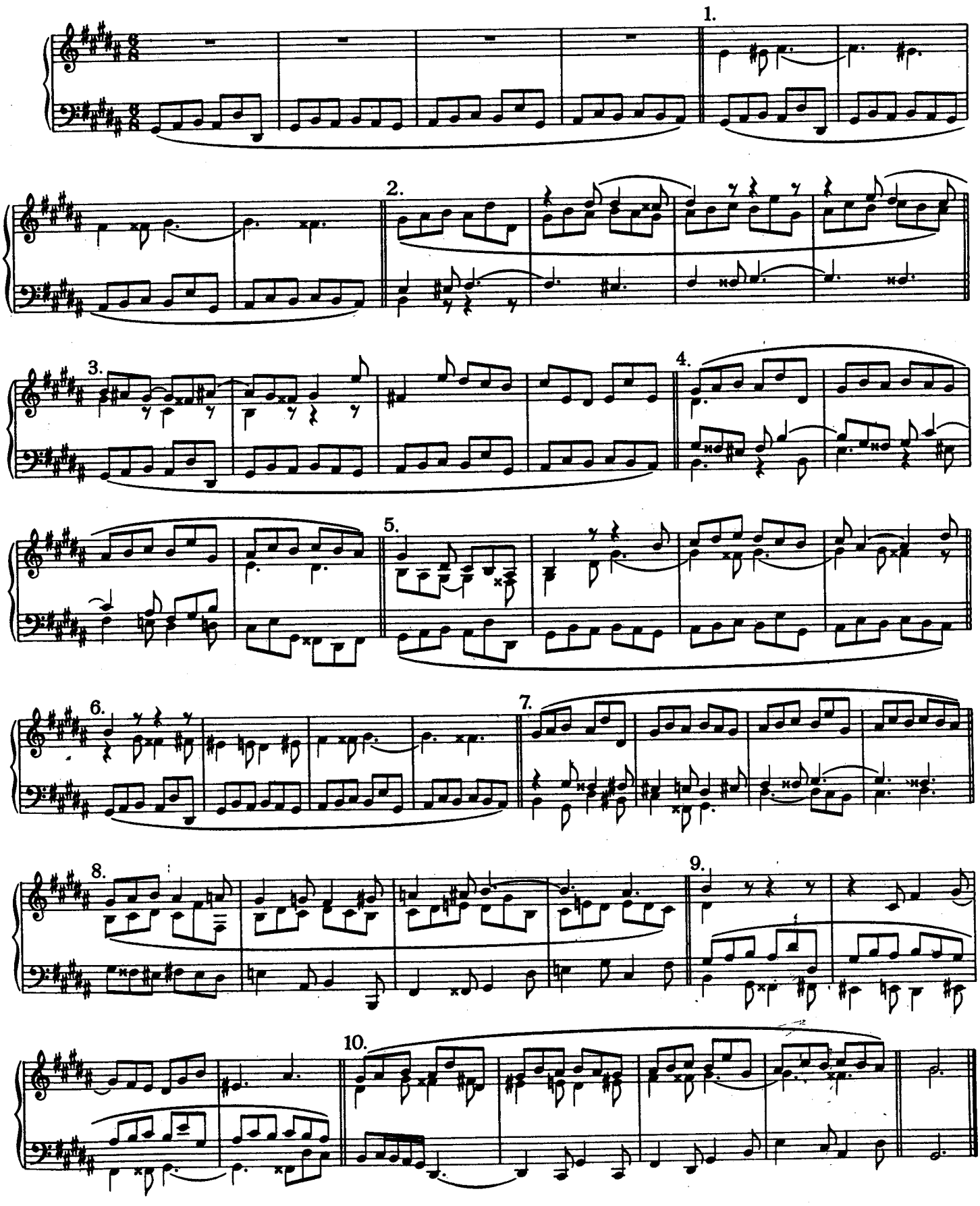
1) Variante des Verbindungstaktes, durch alle Stimmen geführt.




1) Die folgenden sechs Takte sind als eingefügte Ausdehnung (Parenthese) zu deuten, die zwischen zwei einander ideell anschließende Sätze gestellt ist. Ähnliche Gestaltungen sind in den Fugen in *G dur* und in *g moll* bemerkt worden.

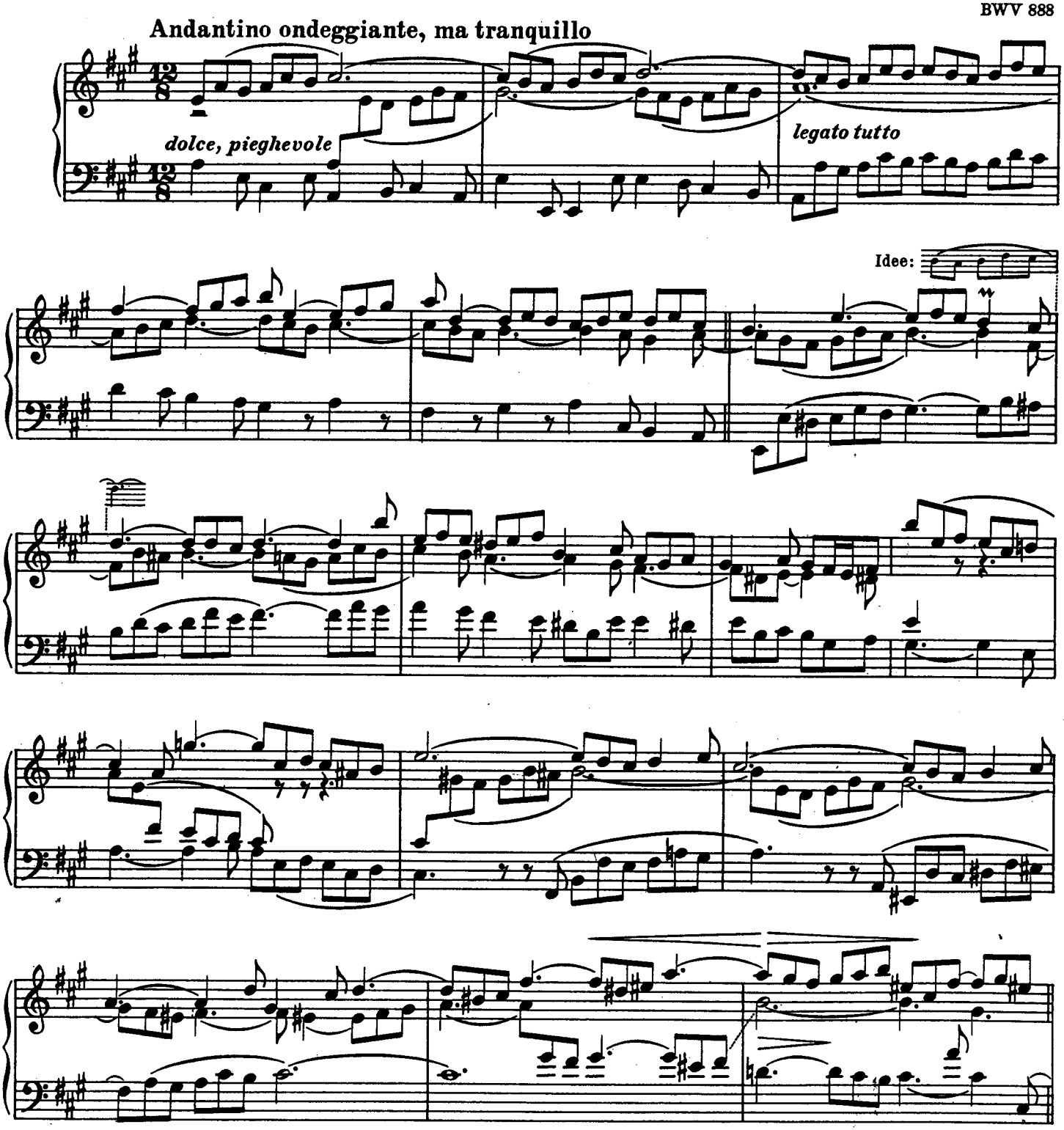
# Studie

## Zusammengefaßte Darstellung der Variationenfolge in der gis-moll-Fuge

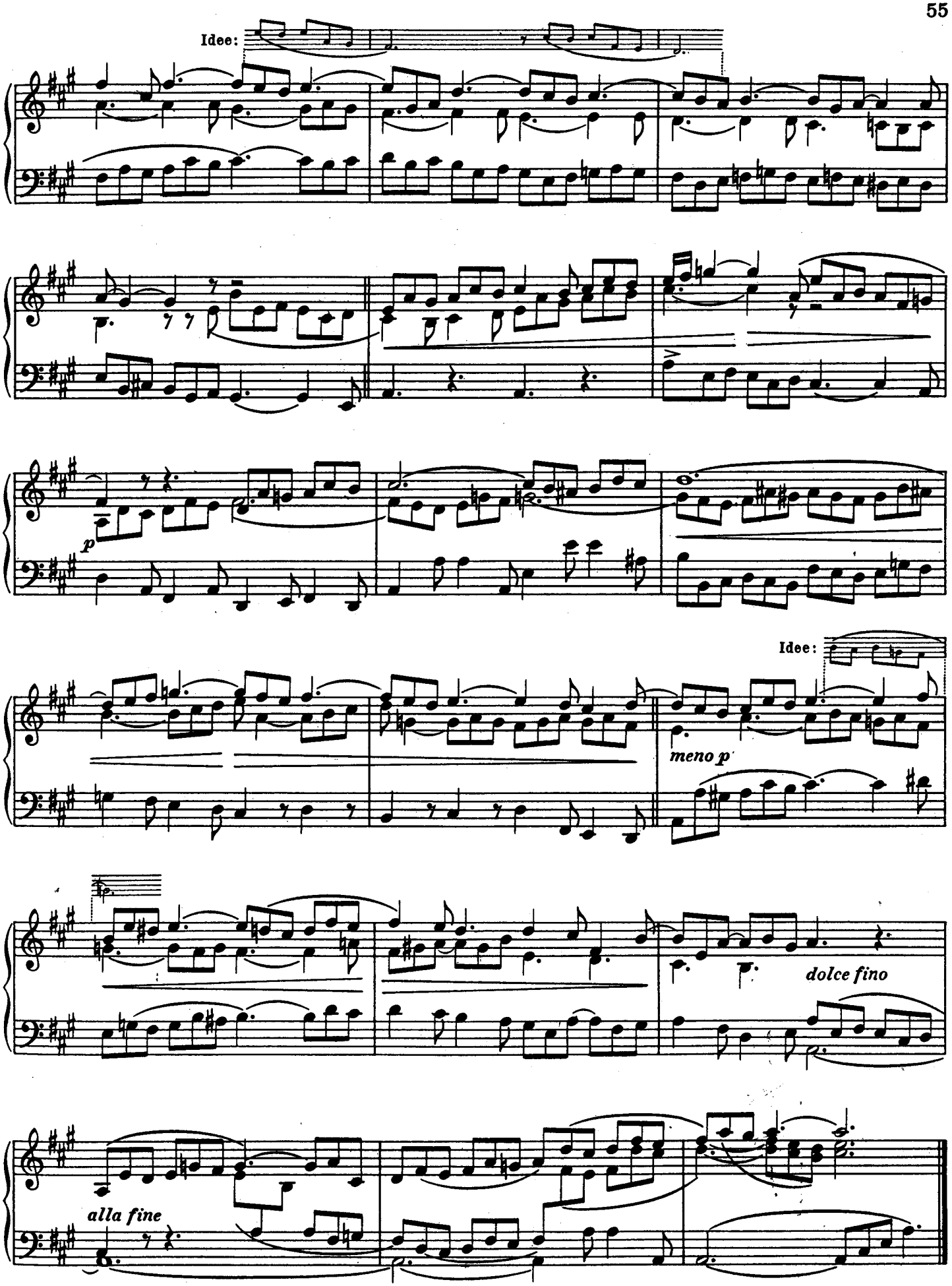


# PRAELUDIUM XIX

BWV 888

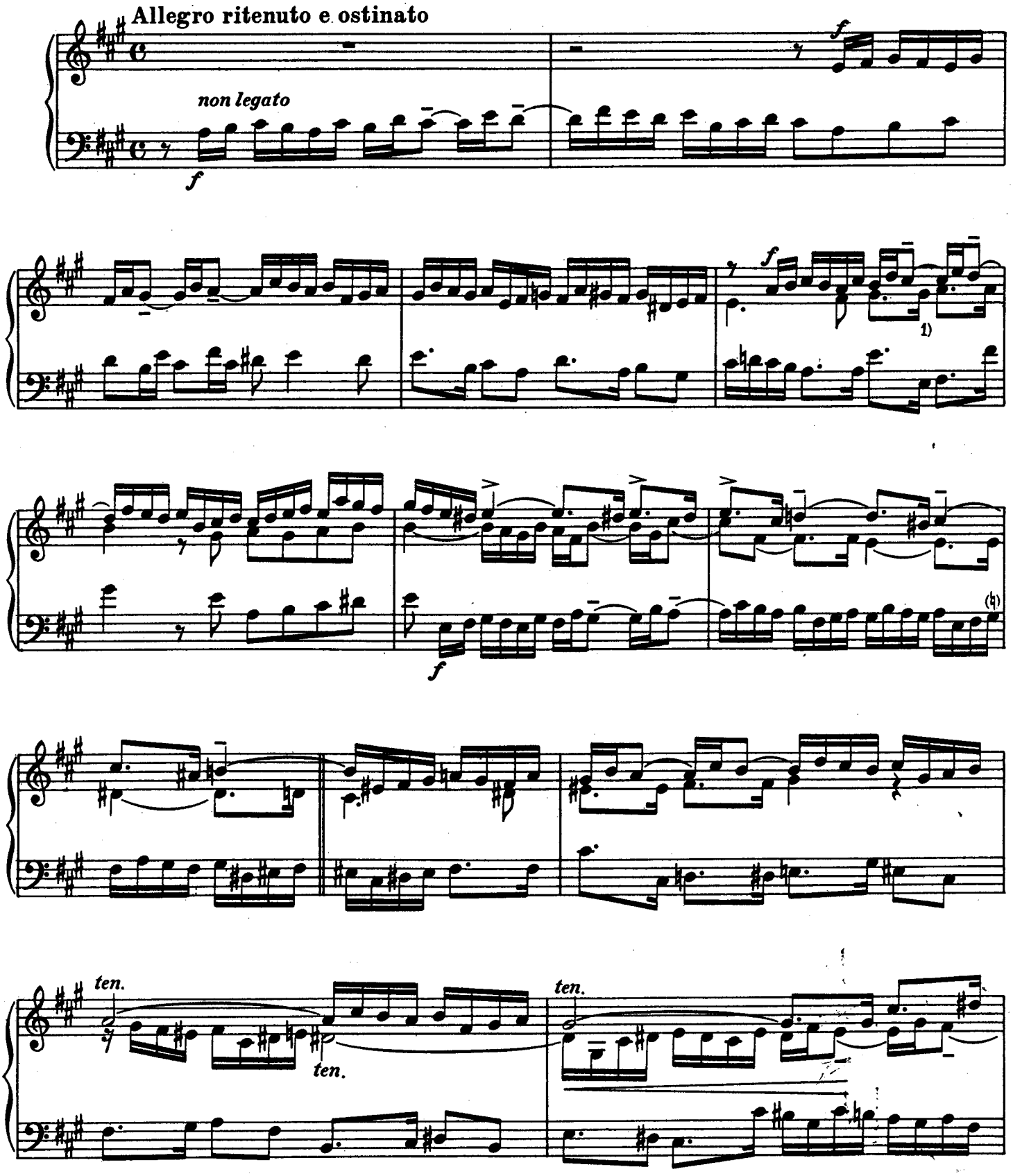



Es bereitete dem Herausgeber einige Schwierigkeit, die präzise Formel für die Struktur dieses Praeludiums zu prägen. Er entschließt sich nun dafür, die Form in einer Kette von Doppelsätzen zu erkennen. Von diesen begreift der zweitaktige Vordersatz je ein viermaliges Ansagen des Motivs während der Nachsatz zwischenspielartig, in ungleicher Ausdehnung verläuft. Man wird im Text kleine Grenzstriche am Ende eines jeden Doppelsatzes gezogen finden. Die fünfte Gruppe wiederholt den Vordersatz. Das ganze Spiel erweckt die Vorstellung eines heiteren Strandes, an den, unausgesetzt, Welle um Welle gleitet. Auf dieses bezieht sich des Herausgebers Vorschrift „ondeggiante".

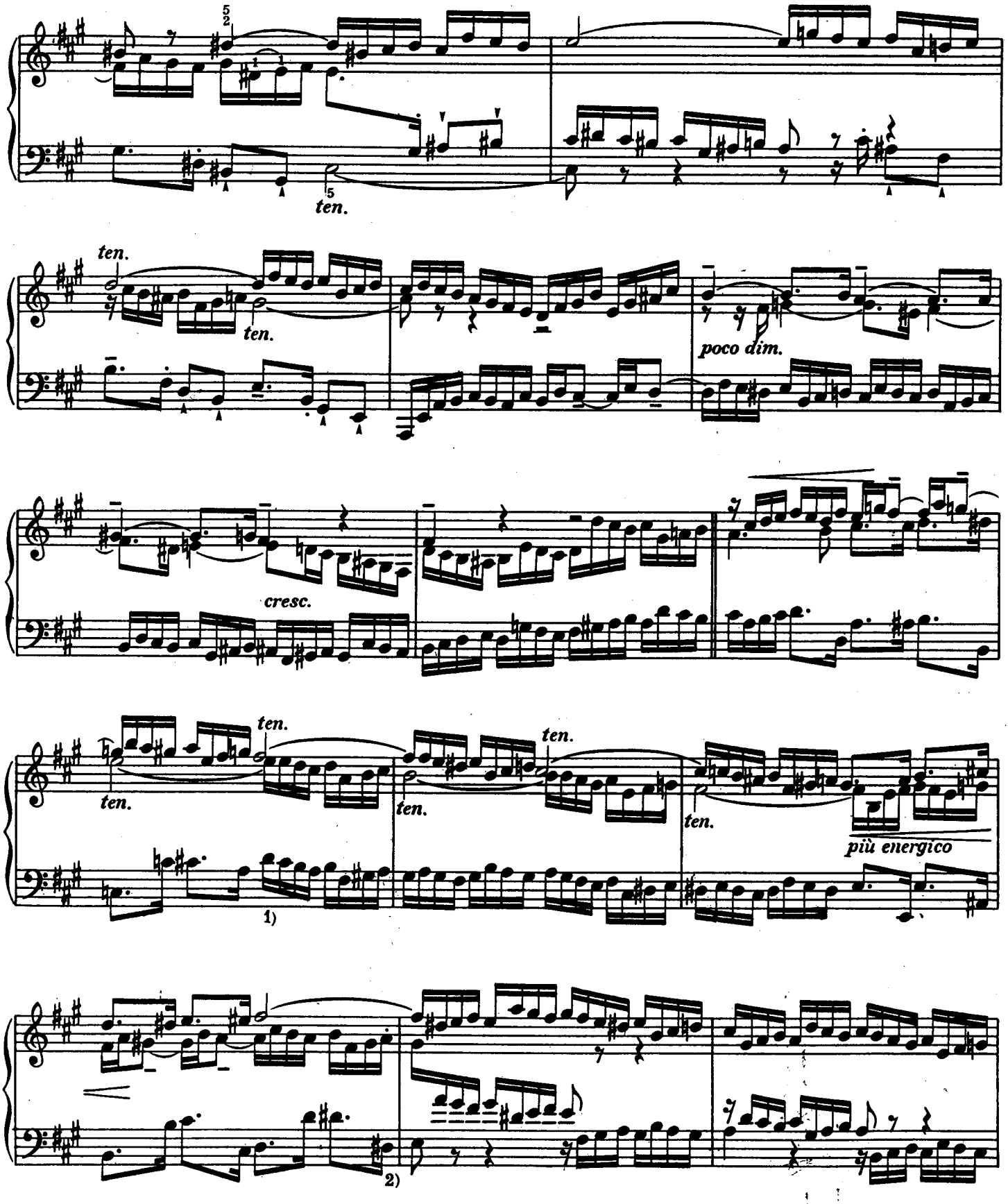

Idee:
p
Idee:
meno p
dolce fino
alla fine

# FUGA XIX

a 3

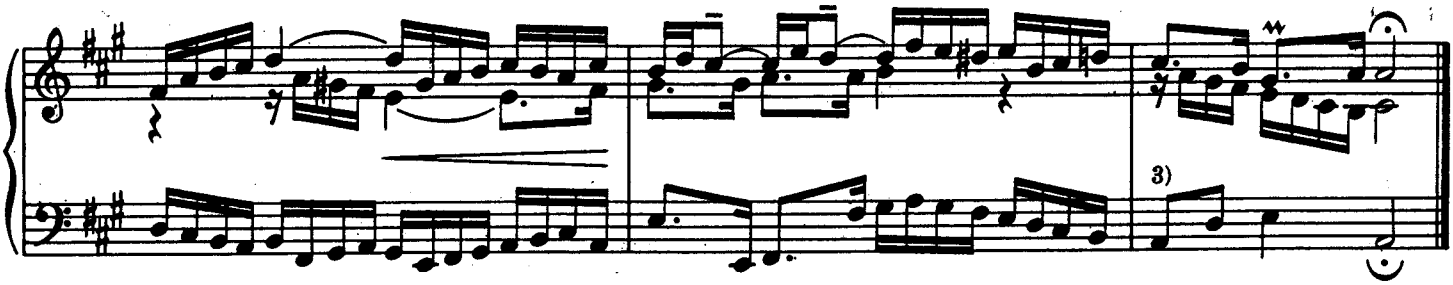



1) Der punktierte Rhythmus im Kontrapunkt, der zur Ausfüllung der übergebundenen thematischen Achtel angebracht ist, gibt dem Stück sein Gepräge.




1) Der punktierte Rhythmus, der hier in die thematische Sechzehntelfigur aufgelöst erscheint, soll in der Idee noch fortklingen.

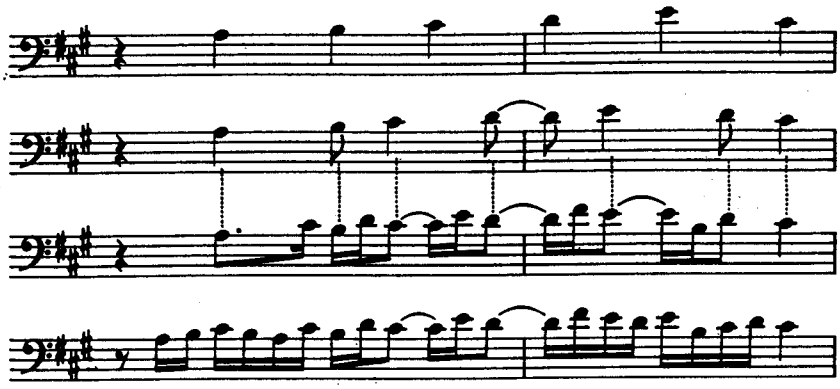
2) Ebenso wäre hier das kontrapunktische Motiv des Soprans, aus dem siebenten Takt, hinzuzudenken:




3) Endlich sollte der Baß im Schlußtakt, dem Charakter des Stückes treu, so gestaltet sein:

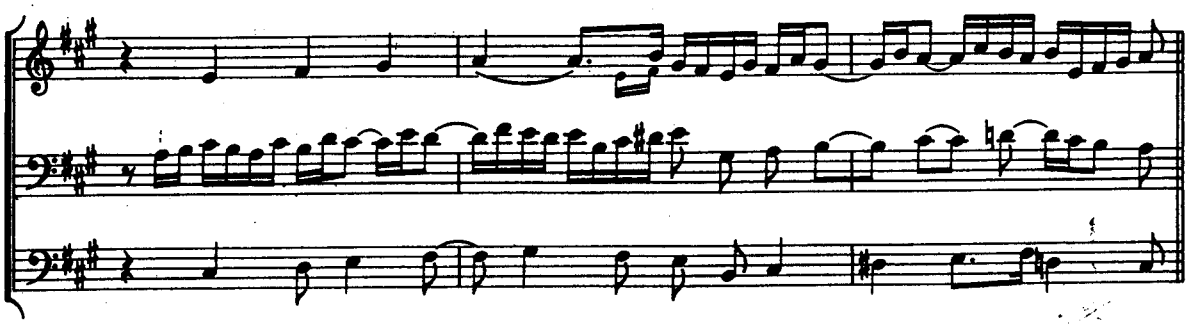
---

Ideelle Entwicklung des Themas:



Der Herausgeber hält die Erkenntnis derartiger Entwicklungen für sehr förderlich. Sie tragen dazu bei, dem Kontrapunktiker den Sinn für organische Steigerung anzuerziehen.

Wir begegnen einem ähnlichen Beispiel in der B dur-Fuge, die ebenfalls sogleich mit der Variation des Themas beginnt und die das Bild des Originals der Vorstellung des Lesers überläßt. Eine neue Form des Themas aus der ersten zu gewinnen, ist für den Aufbau einer Fuge eine große Hilfe. Man studiere die Kunst der Fuge und übe selbst regelmäßig an solchen Aufgaben. Im vorliegenden Fall ließen sich die drei Hauptformen des Themas mit einiger Freiheit zusammenfassen



Die Form erweist sich als einfach und besteht aus drei kunstlosen Durchführungen.

1. Durchführung: Tonika, Dominante, Tonika, Dominante (überzähliger Eintritt des Basses)
2. Durchführung: Paralleltonart, Dominante, Tonika (mit Zwischenspiel und Nachspiel)
3. Durchführung: Unter-Dominante, Ober-Dominante, Tonika (zwei Zwischenspiele)