



Jelena Davitković

Matrikelnummer: 61800324

Die pädagogischen und ästhetischen Ziele des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach und des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach als die Inspiration für heutige Klavierpädagogik

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums: Instrumental(Gesangs)pädagogik; Klavier

Studienkennzahl: RA 066 745 711

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Dragosits, Anne Marie, Univ.Prof. Dr.

Zweitleserin: Schinnerl, Dagmar, M.A.

April 2020

Linz, Österreich

Vorwort

Von Wissenschaftlern wird die Musik in ihren materiellen und physikalischen Kategorien definiert. Wir wissen, wie der Ton erzeugt wird und wie er verschwindet. Aber was genau ist die Musik in ihrer Tiefe und ihrem Wesen?

Jedes Atom auf unserem Planeten, jede Materie, jedes Lebewesen ist miteinander verbunden. Jeder neigt dazu, mit einem anderen in der Verbindung zu stehen. Können wir uns eine schöne Kiefer vorstellen, die alleine stehen kann? Ihre Wurzeln sind Verbindungen mit der Erde, welche ihre Lebensquelle ist. Die Düfte und reiche Farben der Feldblumen im Frühling und der Wind, der über die Wiesen weht, sind nicht nur eine Dekoration des Planeten. Sie locken und rufen wertvolle Bienen zum Bestäubungsprozess. Der Mensch unterscheidet sich nicht von der Natur. Im Gegenteil. Der Mensch ist das verletzlichste Wesen auf diesem Planeten. Um zu überleben, muss sich der Mensch im Austauschprozess mit anderen befinden. In diesem Austausch kann er empfangen oder geben.

Der Mensch strebt nach der Sicherheit, weil er mit den zwei Kräften, die in ihm sind, kämpft. Diese zwei Kräfte sind die Angst und die Liebe. Der Mensch kann den Kampf dieser zwei Kräfte an den zwei Fronten führen, von denen nur eine richtig ist. In dem Kampf, der an der guten Front geführt wird, definiert sich der Mensch als ein geistiges und nachdenkliches Wesen. Es ist eine Front, an der sich der Mensch der Selbstprüfung zuwendet. Er kämpft in sich und mit sich selbst. Die Gaben und Talente, die er in diesem Kampf vermehrt, teilt er gerne mit anderen. An der anderen Front kämpft der Mensch nicht in sich und mit sich selbst, sondern sein Kampf ist öffentlich und richtet sich gegen die anderen. Seine Waffe ist die Angst, mit der er einen anderen Menschen oder die Natur verletzt. Die Ergebnisse solcher Menschen sind keine multiplizierten Talente oder Gaben, die er mit anderen teilen kann. Hinter diesem Menschen steht nur ein öder und dunkler Platz.

Wir fragen uns also, was die Waffe eines Menschen ist, die mit sich selbst im Kampf steht und wie er es schaffen kann, sich selbst zu besiegen?

Der Mensch hat den Körper und dank ihm die Bewegung. Die Musik hat ein Instrument und dank ihm die Melodie. Was einen Mensch definiert, sind eigentlich seine Gedanken. Der Gedanke ist verborgen, er ist nicht sichtbar, er ist nicht materiell. Der Mensch in seinem Wesen erschafft und fühlt die Gedanken. Was die Welt macht, in der wir uns befinden, ist die Kraft des Denkens. Um einem anderen Wesen unsere Gedanken zu

vermitteln, müssen wir ihn „materialisieren“. Wir tun dies durch die Bewegung, Berührung oder Worte.

Vom Moment der Ankunft in der Welt und später in seinem Leben, lernt und perfektioniert der Mensch bewusst und unbewusst die Fähigkeit, seine Gedanken zu teilen. Dank der Sprache, dieser außergewöhnlichen menschlichen Fähigkeit, wird die Kommunikation sehr erleichtert. Die Sprache ist jedoch nicht perfekt. Es gibt viele Nationen und Völker auf dem Planeten und daher ist die Anzahl der verschiedenen Sprachen groß. Ohne Vorkenntnisse in der jeweiligen Sprache wäre eine Kommunikation zwischen jemandem aus Japan und aus Großbritannien nicht möglich. Am Beispiel des Versuchs, die Esperanto-Sprache zu erschaffen und einzuführen, sehen wir, dass der Mensch nach der Einheit strebt.

In welchem Verhältnis steht die Musik beim Menschen zur Sprache und wo ist ihr Platz?

Das Wort ist das Mittel der Sprache, während der Ton das Mittel der Musik ist. Das gesprochene Wort steht im Dienst der Vernunft, da die Musik in ihrem Ton die innere Emotion des Menschen widerspiegelt. Tatsächlich hat jedes Wort einen eigenen Ton und jede Sprache eine eigene Melodie, und vielleicht ist die Musik älter als die Sprache.

Die Musik ist wie Wasser oder Luft. Wenn die Vernunft kein Wort hat, um zu beschreiben, was sie fühlt, zeigt die Musik leicht mit ihrem melodischen Fluss direkt auf den emotionalen Zustand. Die Musik ist der Gedanke des Gefühls und der Ton, den sie verwendet, ist ein Mittel, um dieses Gefühl zu materialisieren. Sie ist plastisch und schwer fassbar. Die Musik ist die Sprache aller Völker dieses Planeten und jedes Menschen. Es gibt keine Unterschiede oder Grenzen für sie. Ihre Aufgabe ist, zwei Personen näher zusammenzubringen. Sie ist ein Ausdruck des Denkens und als solches ist sie nicht materiell. Sie ist in ihrem Wesen naiv und rein. Die Musik ist die Sprache der Seele.

Dankesworte

Viele junge Künstlerinnen und Künstler haben den Ehrgeiz, in einem bestimmten Zeitraum ihrer Ausbildung die Grenzen ihres Landes zu überschreiten, um andere Künstler und ein anderes Bildungssystem kennenzulernen und um neue Kenntnisse und Erfahrungen zu sammeln. Ich hatte das Glück, einen solchen Wunsch erfüllt zu bekommen und zwei Jahre meines Masterstudiums an der Anton Bruckner Universität in Linz zu verbringen.

In ein Land zu kommen, das seit Jahrhunderten ein Zentrum des kulturellen und künstlerischen Lebens ist, war für mich eine Herausforderung. Der Gedanke an die Namen der großen Komponisten, Pianisten und Klavierpädagogen, die in Österreich schufen und arbeiteten, wie Beethoven, Czerny, Hummel, Brahms, Liszt, Thalberg, Leschetizky und viele andere, deren Einflüsse sich in der heutigen Klavierskunst und in der Pädagogik widerspiegeln, hat in mir ein besonderes Gefühl der Aufregung und Verantwortung geschaffen.

Ich freue mich, dass ich die Möglichkeit hatte, mit den Lehrmethoden der Professorinnen und Professoren der Anton Bruckner Universität vertraut zu werden. Neben den Kenntnissen aus der Musik und Pädagogik, die ich während des Masterstudien bekam, lernte ich auch, durch die Weise der Kommunikation und das Verhältnis der Professoren gegenüber dem Studenten, wie auch die komplexeren Informationen und Kenntnisse immer leicht erklärt und vermittelt werden können.

Als Studentin der Anton Bruckner Universität hatte ich das Gefühl, dass ich der Teil eines großen Teams bin. In diesem Team gibt es keine Unterschiede zwischen den Menschen, sondern der gemeinsam Wunsch nach dem Wissen und der Versammlung um ein Zentrum - die Kunst – ist vorrangig.

Hohe Standards und fantastische Arbeitsbedingungen, welche die Anton Bruckner Universität hat, sind mit der Sicherheit jedem Studenten von großer Notwendigkeit und Hilfe, um ausgezeichnete Ergebnisse zu erzielen. All dies war für mich eine großartige Inspiration und Erfahrung während meines Studiums an der Anton Bruckner Universität.

Das Wissen und die Unterstützung der Professoren, die ich an der Anton Bruckner Universität bekam, werden mich immer begleiten. Sie sind eine große Motivation für meine weitere künstlerische und pädagogische Arbeit.

Abstract

Bach widmete seinem Sohn Wilhelm Friedemann dieses Klavierbüchlein, weshalb die Ideen der Kompositionen im Klavierbüchlein weitgehend von den Bedürfnissen seiner Lehrmethoden inspiriert sind.

Die Pädagogik und der künstlerische Ausdruck repräsentieren für Bach ein Ganzes, was sich daran zeigt, dass elf Präludien aus dem Klavierbüchlein, in einer anspruchsvolleren Form, ihren Platz im *Wohltemperierten Clavier I* finden. Das Klavierbüchlein ist ein Ort, an dem die Antworten auf die Fragen zu Fingersatz, Artikulation, Phrasierung, Polyphonie und andere wichtige Aspekte, wie der "Gebrauch" von Musik für geistliche und weltliche Zwecke zu finden sind.

Jede Komposition im Klavierbüchlein ist einzigartig und bringt eine neue Herausforderung. Bachs System, einen Anfänger mit neuen Elementen bekannt zu machen, ist schrittweise. Dies wird ganz am Anfang des Buches bemerkt: die ersten zehn Kompositionen verweisen schon auf den richtigen Gebrauch von Fingersatz, Artikulation, Polyphonie und Generalbass. Diese schrittweise Arbeitsweise und Methoden aller dieser Aspekte können auf gleiche Weise ihre Anwendung in der heutigen Klavierpädagogik finden.

Die Idee dieser Masterarbeit ist es, mit der Analyse der Kompositionen aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, zu zeigen, dass Bachs pädagogische Methoden und sein künstlerische Ausdruck immer zusammenkommen. Solch eine "Union" gibt jedem, der Bachs Werke spielt, die Möglichkeit gleichzeitig seine technischen sowie musikalischen Fähigkeiten zu vervollkommen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Johann Sebastian Bach	3
2.1 Ein Weg vom Cembalo zum Klavier	3
2.2 Grundlegende Unterschiede zwischen Cembalo und Klavier.....	4
2.3 Direkte pädagogische Verbindung von Johann Sebastian Bach bis zu Sergej Prokofjew	6
2.4 Bach als Pädagoge	7
2.4.1 Inventionen und Sinfonien.....	7
2.4.2 Herkunft von Inventionen und Sinfonien und Verbindung mit dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach	9
2.4.3 Praeambulum und Praeludium.....	10
2.5 Einführung ins Büchlein	13
3 Die Analyse der Kompositionen aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach.....	16
3.1 Applicatio BWV 994	16
3.2 Praeambulum 1 BWV 924	20
3.3 Wer nun den lieben Gott läßt walten BWV 691	23
3.4 Praeludium 2 BWV 926	26
3.5 Jesu, meine Freude BWV 753.....	27
3.6 Allemande BWV 836	30
3.7 Allemande BWV BWV 837	30
3.8 Praeambulum BWV 927	30

3.9 Praeambulum BWV 930	31
3.10 Praeludium BWV 928	32
3.11 Menuet 1 BWV 841	33
3.12 Menuet 2 BWV 842	33
3.13 Menuet 3 BWV 843	33
3.14 Praeludium 1 BWV 846a	34
3.15 Praeludium 2 BWV 847	35
3.16 Praeludium 3 BWV 851	36
3.17 Praeludium 4 BWV 850	37
3.18 Praeludium 5 BWV 855a	38
3.19 Praeludium 6 BWV 854	38
3.20 Praeludium 7 BWV 856	39
3.21 Praeludium 8 BWV 848	40
3.22 Praeludium 9 BWV 849	41
3.23 Praeludium 10 BWV 853	42
3.24 Praeludium 11 BWV 857	44
3.25 Pièce pour le Clavecin, composée par J. C. Richter	44
3.26 Praeludium ex c BWV 924a	46
3.27 Praeludium ex d BWV 925	46
3.28 Praeludium ex e BWV 932	46
3.29 Praeludium BWV 931	46
3.30 Baß- Skizze in g-Moll (ohne BWV- Nr.)	47
3.31 Fuga à 3 BWV 953	47
Zweistimmige Inventionen	49
3.32 Praeambulum 1 à 2 BWV 772	49
3.33 Praeambulum 2 BWV 775	50

3.34 Praeambulum 3 BWV 778	51
3.35 Praeambulum 4 BWV 779	51
3.36 Praeambulum 5 BWV 781	52
3.37 Praeambulum 6 BWV 784	53
3.38 Praeambulum 7 BWV 786	54
3.39 Praeambulum 8 BWV 785	54
3.40 Praeambulum 9 BWV 783	55
3.41 Praeambulum 10 BWV 782	55
3.42 Praeambulum 11 BWV 780	56
3.43 Praeambulum 12 BWV 777	57
3.44 Praeambulum 13 BWV 776	57
3.45 Praeambulum 14 BWV 774	58
3.46 Praeambulum 15 BWV 773	58
3.47 Suite A- Dur BWV 824 (G. Ph. Telemann)	59
3.48 Partia di Signore Steltzeln (Mit Menuet- Trio BWV 929 von J. S. Bach)	61
3.49 Fantasia 1 à 3 BWV 787	63
3.50 Fantasia 2 BWV 790	64
3.51 Fantasia 3 BWV 793	65
3.52 Fantasia 4 BWV 794	65
3.53 Fantasia 5 BWV 796	66
3.54 Fantasia 6 BWV 799	66
3.55 Fantasia 7 BWV 801	67
3.56 Fantasia 8 BWV 800	67
3.57 Fantasia 9 BWV 798	68
3.58 Fantasia 10 BWV 797	68
3.59 Fantasia 11 BWV 795	69

3.60 Fantasia 12 BWV 792	70
3.61 Fantasia 13 BWV 791	71
3.62 Fantasia 14 BWV 789	71
3.63 Fantasia 15 BWV 788	72
4 Zusammenfassung	74
Literaturverzeichnis.....	81
Eidesstattliche Erklärung.....	84

1 Einleitung

Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach¹ ist die Basis und eine Einführung, um am *Wohltemperierten Clavier* zu arbeiten. Deswegen wäre es gut, wenn man das *Wohltemperierte Clavier* spielen will, das Klavierbüchlein zu kennen.

Die Tatsache, dass der wundersame Weg der Pädagogik uns von Bach bis zu Prokofjew führt, inspirierte mich, dass ich diese Werke nicht nur als Pianistin erforsche, sondern auch als Klavierpädagogin.

Die zentralen Fragen dieser Masterarbeit sind:

Kapitel 2- Johann Sebastian Bach

- Wie kann Bach eine unaufhörliche Inspiration für heutige Pädagogen sein, und wie können uns heute diese zwei Werke von Bach im Bereich der Klavierpädagogik hilfreich sein?

Kapitel 3- Die Analyse der Kompositionen aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

- Welche Regeln für Phrasierung, Fingersätze und Artikulation, die für das Cembalo gelten, können wir beim Klavierspielen anwenden?
- Wie eine detaillierte Analyse der Motive von Kompositionen sowie Strukturen uns helfen kann, den Artikulationsplan leichter zu erkennen und anzuwenden?

Kapitel 4- Zusammenfassung

Wie groß ist der Unterschied zwischen heutigen und damaligen musikpädagogischen Methoden?

Zwischen uns und der Zeit, als Bach diese Werke schuf, liegen drei Jahrhunderte. Im Vergleich zur gesamten Menschheitsgeschichte sind drei Jahrhunderte keine große Zeitspanne, aber in der Musikgeschichte sind diese drei Jahrhunderte von großer Bedeutung. In dieser Zeit wurde im Bereich der Musik viel Neues erschaffen. Die Instrumente wurden entwickelt. Wir beschritten den Weg vom Cembalo über das

¹ Ab dieser Stelle wird die Abkürzung „Klavierbüchlein“ für „Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach“ in dieser Masterarbeit verwendet.

Hammerklavier bis zum modernen Klavier, auf dem jetzt Bachs Werke meistens gespielt werden. Unterschiedliche musikalische Richtungen und Stile wurden entwickelt. All dies wurde von der Klavierpädagogik begleitet. Sie war immer da und sie entwickelte sich parallel dazu.

Heute haben wir eine große Anzahl von Lehrbüchern auf dem Gebiet der Klavierpädagogik. Deswegen steht man als Klavierpädagoge vor zahlreichen Herausforderungen. Welche Methoden sind wirklich gut? Welche Methoden sind wirklich erfolgreich?

Mozart, Beethoven, Schumann, Busoni, Schostakowitsch, sie alle waren in Kontakt mit diesen pädagogischen Werken der Vergangenheit. Es wäre gut für die Generationen, die jetzt Klavier spielen lernen, und für die nächste Generation, alle musikalischen Herausforderungen und Schönheiten dieser Werke kennenzulernen.

Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach und das *Wohltemperierte Clavier* präsentieren deshalb die Grundlage und das Fundament für eine qualitativ hochwertige musikalische Ausbildung jedes Pianisten.

2 Johann Sebastian Bach

Die Kompositionen aus dem *Wohltemperiertes Clavier* und Klavierbüchlein sind nicht für Klavier geschrieben. Bach komponiert sie für die Tasteninstrumenten aus seiner Zeit. Wegen der technischen Unterschieden zwischen Cembalo und Klavier wird die Aufführung dieser Kompositionen unterschiedlich.

Bach erreicht auch einen wichtigen Beitrag auf dem Gebiet der Pädagogik. In diesem Kapitel wird die Verbindung zwischen Bach und Prokofjew schrittweise vorgestellt.

Klavierbüchlein, *Inventionen und Sinfonien* sowie das *Wohltemperiertes Clavier I* stehen in einem Zusammenhang. Das wird in diesem Kapitel bei Punkt 2.4.1, 2.4.2, 2.4.3 sowie 2.5 beschrieben.

2.1 Ein Weg vom Cembalo zum Klavier

Das Klavier, das wir heute kennen und spielen, verbirgt eine sehr lange und interessante Geschichte: die Geschichte seiner Entwicklung und Literatur. Für die heutigen Klavierpädagogen kann die Synthese dieser historischen Tatsachen zur gleichen Zeit eine Herausforderung und Inspiration sein.

Die Klavierpädagogik ist ein unvermeidlicher Teil und Begleiter des Klaviers als Instrument, sowie seiner Literatur und hängt direkt mit ihrer Entwicklung zusammen. Wie in anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Bereichen der menschlichen Kreativität kann nicht behauptet werden, dass "neue" Ideen und "neue" Erfindungen aus sich selbst entstanden sind und keine Wurzeln in der Vergangenheit haben. Die Entstehung dieser Erfindungen ist das Ergebnis einer langen, jahrhundertealten Tradition, die vor ihnen bestand, die sich entwickelte und durch die Ideen entstanden, die zu diesen Veränderungen führten.

Wenn wir über das Klavier und die heutige Literatur, die ausdrücklich für das Klavier geschrieben ist, nachdenken, sollten alle früheren historischen Faktoren, die in direktem Zusammenhang mit dem Klavier stehen, berücksichtigt werden. Die physische Form des Klaviers unterscheidet sich stark von seinen Vorgängern - Cembalo und Hammerklavier. Die Literatur, die für das Cembalo und Hammerklavier geschrieben ist, wird trotzdem ganz selbstverständlich auf modernem Klavier aufgeführt.

Wenn sich die technischen Eigenschaften und Fähigkeiten des Cembalos und Hammerklaviers im Hinblick auf das Klavier unterscheiden, inwieweit spiegelt sich dieser Unterschied in der Weise wider, wie ihre Literatur auf dem Klavier gespielt wird? Was sind

die unbekannten Faktoren oder Herausforderungen, vor denen ein Pianist steht, wenn er diese Kompositionen aufführt?

Es ist klar, dass die technischen Eigenschaften in diesem Fall die physischen Gesetze bestimmen und dass es nicht möglich ist, alle Regeln der Dynamik während des Spielens auf dem Klavier zu befolgen, insbesondere die für das Cembalo und das Hammerklavier geltenden Gesetze der Artikulation. Jeder Klavierpädagoge und Pianist kommt hier an eine Grenze. Die Hauptmerkmale des Stückes sollen im Geist und Stil der Entstehungszeit interpretiert werden, andererseits sollen alle technischen Möglichkeiten des Klaviers mit einbezogen werden. Am Beispiel der Barockmusik und des Cembalos kann man der Unterschied deutlich erkennen.

2.2 Grundlegende Unterschiede zwischen Cembalo und Klavier

Das Cembalo gehört zu einer Gruppe von Tasteninstrumenten, bei denen das Anzupfen der Saite durch Federkiele den Ton auslöst. Anders als bei einer Laute oder einer Gitarre, bei der der Finger direkten Kontakt mit der Saite hat, wodurch die dynamische Farbe leichter zu erzeugen ist, ist dies am Cembalo auf der gleichen Weise nicht möglich. Am Cembalo hat der Finger keinen direkten Kontakt mit der Saite. Zwischen dem Finger und der Saite besteht ein Weg von vielen technischen Elementen. Aus diesem Grund ist bei Überlegungen zur Interpretation und Umsetzung einer Dynamik, die Artikulation und Agogik, einige der grundlegenden "Waffen" des Cembalos. Die besondere Berührung (*franz. Touché*) sowie die Geschwindigkeit, mit der der Finger die Taste erreicht, führen zu verschiedenen Lautstärken, aber vor allem zu deutlichen Artikulationsunterschieden zwischen *staccato*, *portato*, *tenuto*, *non legato* und *legato*.

Die Situation beim Klavier ist anderes. Das Klavier gehört ebenfalls zur Gruppe der Tasteninstrumente. Der Hauptunterschied bzw. die Besonderheit am Klavier besteht darin, dass der Ton durch Schlagen des Hammers auf die Saite produziert wird. Ein weiteres wichtiges technisches Merkmal des Klaviers im Unterschied zum Cembalo ist das Pedal. Mit dem Pedal ist es möglich, die Farbe des Tons zu ändern (abzumildern) oder die Dauer des Tones zu verlängern. Diese eben erwähnten grundsätzlichen Unterschiede zwischen Cembalo und Klavier sind entscheidend für das Verständnis der Interpretation der Barockliteratur auf dem Klavier.

Auf den ersten Blick sehen wir so viele Regeln und Besonderheiten aller Unterschiede, dass sich jeder Schüler mit Recht fragen kann: Wie können einerseits alle

Notwendigkeiten der Technik und des Stils in Einklang gebracht werden, und andererseits ein Ausdruck persönlicher Kreativität gegeben sein?

Es ist klar, dass es physisch nicht möglich ist, alle Regeln des Cembalos auf das Klavier zu übertragen und anzuwenden, aber es wäre gut, sie zu studieren, bevor die Komposition gespielt wird. Im Prozess der Arbeit an den Stücken kommen die Unterschiede noch deutlicher zum Vorschein. Dank diesen Unterschieden bekommen wir neue Ideen, die einen bestimmten Ausführungsplan weiter entwickeln können. Auf der Grundlage dieses Ausführungsplan wird es einfacher, zu verstehen, welche physischen Fähigkeiten des Klaviers angewendet werden könnten.

Wenn die Arbeit an der Auswahl des Herausgebers des Notentextes, des Fingersatzes, der Artikulation sowie der Verwendung des Pedals erledigt ist, wird es bemerkt, dass genug Platz für die "Wiederbelebung" des Werkes und zum Hinterlassen eines persönlichen künstlerischen Stempels gibt. Die Freiheit, den persönlichen Stempel des Künstlers zu hinterlassen, zeigt sich vielleicht am deutlichsten anhand der Werke von Johan Sebastian Bach. Kein anderer Komponist hat so viele unterschiedliche Interpretationen seiner Werke. Einige Pianisten spielen Bachs Werke, indem sie auf die Pedalisierung verzichten, während andere Pianisten ihre Ideen auf dem Pedal stützen, um eine andere Tonfarbe zu kreieren. Für bestimmte Pianisten ist es interessanter, ein *non legato* mit besonderer Berührung zu erzielen, das den Klang des Cembalos etwas latent imitiert, während für andere Pianisten das romantische *legato* ein erkennbarer Ausdruck ist. Alle diese Interpretationsunterschiede reflektieren und beleben Bachs Werk auf besondere Weise.

Bach selbst bearbeitete seine Werke oft für verschiedene Instrumente. Eines der vielen Beispiele hierfür sind *Cembalokonzert d Moll BWV 1052* und Kantate „*Wir müssen durch viel Trübsal*“ *BWV 146*. Der erste und zweite Satz des Cembalokonzerts findet sich in gleicher Weise in der Kantate, wobei hier andere Besetzung verwendet wird. Durch diese und andere Beispiele, in denen Bach die Idee der Bearbeitung seiner Werke anwendet, wird eine gegebene Freiheit bemerkt, die ein Pianist hat. Nämlich, die Werke, die ursprünglich für barocke Tasteninstrumente geschrieben wurden, können natürlich auch auf einem modernen Klavier gespielt werden. Der Pianist bleibt im Barockstil und hat die Freiheit, eine Spieltechnik zu wählen, die ihn zu einer Ausführungsidee bringen wird.

Die Arbeit auf dem Gebiet der Pädagogik war ein häufiger Begleiter im Leben großer Komponisten. In früheren Epochen und Jahrhunderten gab es fast keinen Komponisten, der nicht auch gleichzeitig Pädagoge war. Pädagogik für Tasteninstrumenten im Allgemeinen und die Klavierpädagogik haben eine lange Tradition.

2.3 Direkte pädagogische Verbindung von Johann Sebastian Bach bis zu Sergej Prokofjew

Wenn wir in die Forschung der Klavierpädagogik kommen, werden wir eine direkte Verbindung zwischen Johann Sebastian Bach und Sergej Prokofjew finden.

Gehen wir ein paar Jahrzehnte nach Bach von Ludwig van Beethovens. Beethoven war als Klavierpädagoge sehr geschätzt. Carl Czerny² (21. Februar 1791 - 15. Juli 1857; ein österreichischer Komponist, Pianist und Klavierpädagoge) war sein Student.

Die berühmte Studenten von Carl Czerny waren Franz Liszt und Theodor Leschetizky³ (22. Juni 1830-14. November 1915; ein polnisch-österreichischer Pianist, Komponist und Musikpädagoge. Mit Anton Rubinstein gründete Leschetizky in Sankt Petersburg ein der bedeuteten Konservatorium für die Musik).

Die berühmte Studenten von Theodor Leschetizky waren Artur Schnabel (17. April 1882 - 15. August 1951; ein österreichischer Pianist und Komponist) und Anna Yesipova⁴ (12. Februar 1851-18. August 1914; eine russische Pianistin).

Der Student von Anna Yesipova war Sergei Prokofjew⁵. So von Beethoven kamen wir nach Prokofjew.

Was passiert, wenn wir von L. van Beethoven zurückgehen? In Bonn studierte Beethoven⁶ beim Christian Gottlob Neefe⁷ (5. Februar 1748 - 28. Januar 1798; ein deutscher Opernkomponist und Dirigent). Neefe war Student von Johann Adam Hiller⁸ (25 Dezember 1728 - 16. Juni 1804; ein deutscher Komponist, Musikschriftsteller und Kapellmeister). Hiller war Student von Gottfried August Homilius⁹ (2. Februar 1714 - 2. Juni 1785; war ein deutscher Komponist, Kantor und Organist). Am Ende, Homilius war

² Moritz, Reiner, 1938-. Knaurs Musiklexikon / von Reiner E. Moritz. Mit Beitr. von James Galway ... || 1.-30. Tsd. Droemer Knaur, 1982, S. 200

³ Das große Lexikon der Musik ; 5 || Köth-Mystischer Akkord 1981, S. 103

⁴ The New Grove : dictionary of music and musicians ; 27 || Wagon - Zywny || 2. ed. 2001, S. 658

⁵ The New Grove : dictionary of music and musicians ; 20 || Pohlman - ? || 2. ed. 2001, S. 406

⁶ Knaurs Musiklexikon; 1982, S. 84

⁷ Knaurs Musiklexikon; 1982, S. 544

⁸ Knaurs Musiklexikon; 1982, S. 353

⁹ Knaurs Musiklexikon; 1982, S. 359

der Student von Johann Sebastian Bach. Von Bach kommen wir bis Beethoven. Ihre Verbindung ist die Pädagogik.

2.4 Bach als Pädagoge

Bachs Einfallsreichtum spiegelte sich auch in seiner Arbeit als Pädagoge und Lehrer wider. Sein Beitrag für Tasteninstrumente besteht aus einer Vielzahl an Kompositionen mit dem Ziel, die Spieltechnik und das musikalische Denken zu entwickeln. In dieser großen Anzahl von Werken befinden sich die Kompositionen für Schüler, die am Beginn ihrer Ausbildung stehen, aber auch für Schüler, die das Instrument bereits gut kennen.

Allen Kompositionen ist gemein, dass immer Bachs Kompositionsstil, wie etwa seine spezifische Verwendung von Harmonie oder Polyphonie, erkennbar ist. Wenn *Inventionen und Sinfonien* mit dem *Wohltemperierten Clavier* verglichen werden, kann man nicht sagen, dass sie einen geringeren künstlerischen Wert haben. Erfahrene Pianisten werden Interesse daran haben, beide Zyklen zu erforschen und zu spielen. Der Unterschied besteht darin, dass Bach die Schüler durch seine *Inventionen und Sinfonien* schrittweise in jene komplexere Polyphonie einführt, aus der das *Wohltemperierte Clavier* besteht.

2.4.1 Inventionen und Sinfonien

Anhand der einführenden Worte Bachs, die am Beginn des Zyklus *Inventionen und Sinfonien* stehen, und die von Bach geschrieben wurden, können wichtige Aspekte seiner Arbeit in diesen Werken sowie der Musik im Allgemeinen identifiziert werden;

Aufrichtige Anleitung¹⁰,

Womit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreifen, mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantabile Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

Verfertigt von

Joh. Seb. Bach

Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Capellmeister

Anno Christi 1723

Wenn jemand zum ersten Mal mit *Inventionen und Sinfonien* im Kontakt kommt und diese Zeilen des Titels liest, bekommt er den Eindruck, dass dieses Werk mit der Absicht geschaffen ist, durch Willen und Liebe zu Wissen und Musik zu gelangen. In den Titelzeilen steckt etwas "Poetisches". Seine Worte sind nicht streng, aber sie deuten klar auf das Ziel hin. Bei Bach ist die Spieltechnik nur ein Mittel. Das Ziel ist ein melodischer Fluss der Musik.

Es ist klar, dass es für Anfänger notwendig ist, die Spieltechnik zu entwickeln und die richtige Position von Hand, Arm und Körper einzustellen, um die weitere Arbeit an der Musik ungehindert möglich zu machen. Wir spielen heute verschiedene Tonleitern, Übungen und Etüden, die eine bestimmte Spieltechnik perfektionieren. Häufig ist es jedoch der Fall, dass diese Arbeitsmethoden manchmal das Hauptziel - die Musik, vernachlässigen. Spieltechnik wird zu einem Mittel und Ziel an sich. Deshalb finden wir in Bachs Worten aus dem Titel „*eine cantabile Art im Spielen zu erlangen*“ das Wesen für besseres Verstehen der Musik.

Bach erfordert eine Synthese von Technik und Musik. Ohne gute Spieltechnik ist es praktisch unmöglich einen schönen Ton zu erzielen, während eine Technik, die ohne das Ziel eines gesungenen und schönen Tons entwickelt wird, für immer leer bleibt. Ihr Ton ist nicht mit der Musik gefüllt.

¹⁰ Bach, Johann Sebastian: *Inventionen und Sinfonien*, Bärenreiter Urtext 1970

2.4.2 Herkunft von *Inventionen und Sinfonien* und Verbindung mit dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

Inventionen und Sinfonien kommen ursprünglich aus dem Klavierbüchlein. In dem Klavierbüchlein haben sie den Name Praeambulum (Invention) und Fantasia (Sinfonia).

Klavierbüchlein ist eine Sammlung von verschiedenen Kompositionen, die Bach im Jahr 1720 verfasst und der musikalischen Ausbildung seines Sohnes Wilhelm Friedemann Bach gewidmet hat.

Die Formen Praeambulum und Fantasia, sowie Bachs Umgang mit polyphonen Ideen, den wir im Klavierbüchlein erkennen können, finden sich auch im *Wohltemperierten Clavier*.

Eine weitere Verbindung zu dem *Wohltemperierten Clavier I* sind die elf Präludien aus dem Klavierbüchlein:

Praeludium 1 BWV 846a, Praeludium 2 BWV 847, Praeludium 3 BWV 851, Praeludium 4 BWV 850, Praeludium 5 BWV 855a, Praeludium 6 BWV 854, Praeludium 7 BWV 856, Praeludium 8 BWV 848, Praeludium 9 BWV 849, Praeludium 10 BWV 853, Praeludium 11 BWV 857.

Die Werke, die in dem Klavierbüchlein und dem *Wohltemperierte Clavier* verfasst sind, sind mit dem pädagogisch Ziel komponiert, das Wissen aus folgenden Bereichen zu übertragen:

1. Kenntnis der Noten, Fingersätze, Schlüssel, Harmonie, Kontrapunkt, sowie bestimmte musikalische Formen.
2. Sie weisen auf die Entwicklung des musikalischen Stils, Denkens, Arbeit an der Artikulation, Dynamik und Polyphonie an.

Diese beiden Bücher repräsentieren eine der grundlegenden pädagogischen Methoden aus dieser Zeit. Aus der gleichen Zeit wurden zwei weitere Bücher von anderen Autoren veröffentlicht, die für einen pädagogischen Zweck geschrieben sind, und die auch eine fachliche Verbindung mit dem Klavierbüchlein und dem *Wohltemperierten Clavier* haben könnten.

Im Jahr 1719 wird das Werk *Exemplarische Organisten-Probe* von Johann Mattheson veröffentlicht. In diesem Werk gibt Mattheson klare Anweisungen für den Generalbass und schreibt 48 Kompositionen in allen Tonarten, die in dieser Zeit verwendet wurden.

Das Buch *L'art de toucher le clavecin* von François Couperin wird im Jahr 1716 veröffentlicht. In diesem Buch schreibt Couperin über die zwei wichtigsten Aspekten in der Musik, über Spieltechnik und Aufführung. Er gibt viele detaillierte Anweisungen z. B.

wie man richtig am Cembalo sitzt, in welcher Position die Hände des Cembalisten sein sollen, wie man Verzierungen ausführt und übt, oder wie man richtig die Fingersätze benutzt. In diesem Buch gibt es neun Kompositionen, durch die der Cembalist mit dem Stil von Copuerin besser vertraut wird. Sie sind gleichzeitig Beispiele um die gegebenen Anweisungen anzuwenden.

2.4.3 Praeambulum und Praeludium

„Der Terminus P. und dessen Synonym Praeambulum treten erstmals im 15. Jh., vermehrt im 16. Jh. in Orgelmusik und Lautentabulaturen aus dem deutschen Sprachraum auf und bezeichnen darin freie, d. h. nicht c. f.-gebundene bzw. nicht auf original vokalen Kompositionen beruhende Stücke mit der Funktion des Einleitens, Einspielens bzw. Einstimmens (zum folgenden Gesang oder Spiel). Aus der instrumentalen Improvisation hervorgegangen, weisen sie eine idiomatische, auf Akkordgriff und Lauf oder Figuration als Grundelementen beruhende, meist eher schlichte Faktur auf. Ewas komplexer gestaltet sind die teilweise polyphon durchgebildeten, bis zur Vierstimmigkeit gehenden P.en des Hofhaimer-Schülers Hans Kotter (1513ff). Deren Titel Prooemium und Anabole wurden wie zuvor schon P. und Praeambulum dem Wortschatz der humanistischen Rhetorik entlehnt.“¹¹

Das Wort *Praeambulum* kommt aus lateinischem Wort *Praeambulo*:

- *Praeambulo*- voran gehen.¹²

Praeambulo besteht aus zwei Worten:

1. *Prae*¹³ - vor, aus
2. *Ambulo*¹⁴ - spazieren gehen, auf= und abgehen

¹¹ Markus Grassl, Art. „Präludium“, in: Oesterreichisches Musiklexikon https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Praeludium.xml (abgerufen am 21.1.2020)

¹² Jacobi Bayer Paedagogus Latinus Germanae Juventutis, Sive Lexicon Germanico-Latinum Et Latino-Germanicum: Deutsch-Lateinisches und Lateinisch-Deutsches Wörterbuch, 1819, S. 387

¹³ Jacobi Bayer Paedagogus Latinus Germanae Juventutis, Sive Lexicon Germanico-Latinum Et Latino-Germanicum: Deutsch-Lateinisches und Lateinisch-Deutsches Wörterbuch, 1819, S. 387

¹⁴ Jacobi Bayer Paedagogus Latinus Germanae Juventutis, Sive Lexicon Germanico-Latinum Et Latino-Germanicum: Deutsch-Lateinisches und Lateinisch-Deutsches Wörterbuch, 1819, S. 21

Bei der Analyse des Inhalts und der Kompositionsnamen des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach kann man feststellen, dass Bach für das Instrumentalwerk Präludium zwei unterschiedliche Namen verwendet- Praeambulum und Praeludium. Viele Texte und Wörterbücher enthalten übersetzen Praeambulum und Praeludium gleichermaßen mit dem deutschen begriff „Vorspiel“. Aus sprachlicher Sicht ist dies die richtige Interpretation, aber aus der Sicht eines Pianisten hinterlassen diese Begriffe einen mysteriösen Eindruck. Warum verwendet Bach zwei verschiedene Namen für etwas, das dieselbe Bedeutung haben sollte? Interessant und möglicherweise ein Hinweis auf den Unterschied zwischen den beiden Begriffen ist die Tatsache, dass die elf Kompositionen aus dem Klavierbüchlein mit dem Namen Praeludium ihren Platz in dem *Wohltemperierten Clavier I* finden.

Das sind die folgenden Praeludien:

BWV 846a C Dur, BWV 847 c Moll,
BWV 851 d Moll, BWV 850 D Dur,
BWV 855a e Moll, BWV 854 E Dur,
BWV 856 F Dur,
BWV 848 Cis Dur, BWV 849 cis Moll,
BWV 853 es Moll,
BWV 857 f Moll.

Ein weiteres interessantes Detail, das ebenfalls auf den Unterschied hinweisen könnte, ist, dass Bach die fünfzehn Kompositionen mit dem Namen Praeambulum später in der Sammlung *Inventionen und Sinfonien* mit dem Name *Inventionen* klassifiziert. Das sind die folgenden Praeambuli:

BWV 772 C Dur, BWV 773 c Moll,
BWV 774 D Dur, BWV 775 d Moll,
BWV 776 Es Dur,
BWV 777 E Dur, BWV 778 e Moll,
BWV 779 F Dur, BWV 780 f Moll,
BWV 781 G Dur, BWV 782 g Moll,
BWV 783 A Dur, BWV 784 a Moll,
BWV 785 B Dur,
BWV 786 h Moll.

In dem *Wohltemperierten Clavier I* Praeludium und Fuge sind die Einheit. Praeludium geht der Fuge voraus. In diesem Zusammenhang wird die Bedeutung der sprachlichen

Verbindung - Präludium als Vorspiel - bewiesen. Wenn man jedoch die Gesamtstruktur jedes Praeambulums und Praealudiums vergleicht und analysiert und die historischen Faktoren des Präludiums als Instrumentalwerk heranzieht, erkennt man den Unterschied. Neben dem ersten Praeambulum BWV 772 C Dur schreibt Bach im Manuskript „à 2“. Das bedeutet, dass die folgenden Kompositionen zwei Stimmen enthalten. Das erste Praeludium BWV 846a C Dur und die nächsten zehn haben keine gleiche oder ähnliche Bezeichnung. Man kann also feststellen, dass der erste wichtige Unterschied zwischen Praeludium und Praeambulum darin besteht, dass das Thema als Hauptmittel der polyphonen Form in jedem Praeambulum eindeutig verwendet wird. In Praeludium ist eine solche Ähnlichkeit mit Praeambulum nur in Praeludium (9), BWV 849 cis Moll und in gewisser Form (nicht ganz gleich) in Praeludium (6), BWV 854 E Dur, wie in Praeludium (10), BWV es Moll zu finden.

Ein zweiter wichtiger Unterschied besteht im Praeludium an sich. Beim Praeludium gibt es kein klar definiertes Thema, sondern etwas, das nur daran erinnert. Die Imitation dieses "thematischen" Materials bewegt sich durch die anderen Stimmen. Ein Praeludium hinterlässt oft den Eindruck einer Improvisation und einer *Style brisé*¹⁵ Kompositionstechnik und enthält ein charakteristisches Motiv (aber nicht das Thema), das das Gesamtwerk bildet. Die Kombination eines oder mehrerer Motive verwendet Bach als Mittel zum Üben einer bestimmten Spieltechnik (Fingersatz, Artikulation, Touché, usw.). Praeludien können oft einen lyrischen Charakter haben. Mit diesen Eigenschaften wird dem Praeludium als Vorgänger der Fuge eine logische Funktion auferlegt.

Hingegen hat das Praeambulum eine leichtere Form als die Fuge. Es gibt zwei Stimmen, die den Dialog leiten und die getrennt, zusammen oder abwechselnd auftreten können. Es sind auch Imitation, Sequenz, Transposition, Augmentation, Diminution und Abspaltung anwesend. Das Praeambulum ist, mit seiner Idee der Polyphonie, ein Vorläufer der Fantasia. Die Fantasien sind in einer dreistimmigen Form verfasst, und werden später in dieser Masterarbeit noch genauer behandelt. In den Fantasien setzt Bach mit der Polyphonie als Hauptidee fort, und bringt sie in eine komplexere Form.

¹⁵ „(Fr.: ‘broken style’) A term used to denote the use of a broken, arpeggiated texture in music for plucked stringed instruments, particularly the lute, keyboard, or viol.“ - Ledbetter, D. (2001). The new grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 24- S. 642, 643

2.5 Einführung ins Büchlein

„Johann Sebastian Bach führt in allen seinen Stücken einen durchgängig reinen Satz, jedes Stück hat bei ihm einen zur Einheit geführten bestimmten Charakter. Rythmus , Melodie, Harmonie, kurz alles, was eine Komposition wirklich schön macht, hat er, nach dem Zeugnisse seiner praktischen Werke, vollkommen in seiner Gewalt. Seine Methode ist die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zu Fuge selbst nicht schwerer, als ein Übergang zum andern. Aus diesem Grunde halte ich die Johann Sebastian Bachsche Methode für die einzige und beste. Es ist zu bedauern, dass dieser große Mann über die Musik nie etwas theoretisches geschrieben hat, und seine Lehren nur durch seine Schüler auf die Nachwelt gekommen sind. Ich habe die Methode des Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu führen und seine Lehren nach dem Maaße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Satzes, vor Augen zu legen gesucht “

Johann Philipp Kirnberger¹⁶

Zum Beginn des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach führt Bach den Schüler in die Namen der Noten, Schlüssel und die Ausführung der Verzierungen ein. Schon in der ersten Komposition Applicatio BWV 994 zeigt Bach auf die mögliche Verwendung des Fingersatzes.

Bereits in der folgenden Komposition Praeambulum 1 BWV 924 führt er den Spieler durch den einfachen rhythmischen und melodischen Fluss der linken Hand in den Generalbass ein. Alle diese Anweisungen sind übersichtlich, kurz und zusammengefasst. Es zeigt, dass Bachs pädagogische Methoden sehr prägnant sind und dass er immer nach Einfachheit strebt, mit deren Hilfe er dem Spieler neue Herausforderungen in dem Klavierbüchlein vorstellt.

Es ist interessant zu bemerken, dass zwar die Notenschlüssel und Notennamen detailliert beschrieben sind, Bach aber dann nichts über, z. B., die Notenwerte oder den Takt schreibt.

Mit der Ausnahme der Allemande BWV 836 und Allemande BWV 837, die im Violin- und Bassschlüssel geschrieben sind, und Menuet-Trio BWV 929, das im Alt- und

¹⁶ Kirnberger, Johann Philipp: Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition-1782, S. 4-5

Sopranschlüssel geschrieben ist, sind alle anderen Werke in dem Klavierbüchlein im Sopran- und Bassschlüssel geschrieben.

Warum erklärt Bach detailliert die anderen Notenschlüssel, wenn nur drei Kompositionen in dem Klavierbüchlein sind, die keine Kombination Bass + Sopranschlüssel haben?

Alle diesen Fragen deuten darauf hin, dass das Klavierbüchlein für einen Anfänger geschrieben ist, der mit den Grundlagen vertraut ist, d. h. mit den Grundkenntnissen über die Notenwerte, aber der seine Kenntnisse in den Bereichen der Artikulation, Polyphonie, und verschiedenen Tonarten erweitern will. Diese Schlussfolgerung kann durch die Tatsache bestätigt werden, dass Wilhelm Friedemann Bach zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Büchleins zehn Jahre alt war und die Dauer der Notenwerte und ihre Verteilung im Takt sicherlich bereits kannte.

In Anbetracht von Kirnbergers Worten *"Es ist zu bedauern, dass dieser große Mann über die Musik nie etwas theoretisches geschrieben hat"* sowie die Tatsache, dass Bach nur sehr wenige Informationen über die Ausführung in seinen Werken hinterlassen hat (z. B. für die Artikulation, Dynamik, usw.) verstehen wir, dass Bach mit Sicherheit wichtige Informationen schreibt, wenn er z. B. im Klavierbüchlein von der Beschlüsselung spricht.

Von insgesamt 63 Kompositionen im Büchlein sind 60 Kompositionen in der Kombination Bass+Sopranschlüssel geschrieben. Dies führt dazu, über die Versetzung nachzudenken und die Eigenschaften der Tonalität besser zu verstehen. Bach schreibt nirgends im Klavierbüchlein oder in anderen Büchern über die Möglichkeit der Versetzung. Deswegen finde ich es hier notwendig zu erwähnen, dass die Idee der Versetzung meine persönliche Schlussfolgerung ist.

Wenn der geschriebene Notentext nicht geändert wird, sondern nur die Kombination der Notenschlüssel, kann dieselbe Komposition in verschiedenen Tonarten gespielt werden.

Bach verwendet die folgenden Tonarten in dem Klavierbüchlein:

C Dur, c Moll,

Cis Dur, cis Moll,

D Dur, d Moll,

Es Dur, es Moll,

E Dur, e moll,

F Dur, f Moll,

G Dur, g moll,

A Dur, a Moll,

B Dur, h Moll

Die Möglichkeiten der verschiedenen Kombinationen der Notenschlüssel und Tonarten im Beispiel von 15 Praeambulum:

1. BWV 772; Tief Baß¹⁷ + Mezzo Soprano= A Dur; Hoch Baß¹⁸ + Violinschlüssel= E Dur
2. BWV 775; Tief Baß + Mezzo Soprano= h Moll; Hoch Baß + Violinschlüssel= f Moll
3. BWV 778; Tief Baß + Mezzo Soprano= cis/c Moll; Hoch Baß + Violinschlüssel= g Moll
4. BWV 779; Tief Baß + Mezzo Soprano= D Dur; Hoch Baß + Violinschlüssel= A Dur
5. BWV 781; Tief Baß + Mezzo Soprano= E Dur; Hoch Baß + Violinschlüssel= B Dur
6. BWV 784; Tief Baß + Mezzo Soprano= f Moll; Hoch Baß + Violinschlüssel= c Moll
7. BWV 786; Tief Baß + Mezzo Soprano= g Moll; Hoch Baß + Violinschlüssel= d Moll
8. BWV 785; Tief Baß + Mezzo Soprano= G Dur; Hoch Baß + Violinschlüssel= D Dur
9. BWV 783; Tief Baß + Mezzo Soprano= F Dur; Hoch Baß + Violinschlüssel= C Dur
10. BWV 782; Tief Baß + Mezzo Soprano= e Moll; Hoch Baß + Violinschlüssel= h Moll
11. BWV 780; Tief Baß + Mezzo Soprano= d Moll; Hoch Baß + Violinschlüssel= a Moll
12. BWV 777; Tief Baß + Mezzo Soprano= Cis Dur; Hoch Baß + Violinschlüssel= G Dur
13. BWV 776; Tief Baß + Mezzo Soprano= C Dur; Hoch Baß + Violinschlüssel= G Dur
14. BWV 774; Tief Baß + Mezzo Soprano= B Dur; Hoch Baß + Violinschlüssel= F Dur
15. BWV 773; Tief Baß + Mezzo Soprano= a Moll; Hoch Baß + Violinschlüssel= e Moll

Da die Fantasien in der gleichen Reihenfolge der Tonarten angeordnet sind, gilt dieselbe Kombination der Notenschlüssel und Tonarten auch für sie.

¹⁷ Abb./ Notenbeispiel 3: Übersicht über moderne Schlüsselungen; Subbasß-Schlüssel (Tief Baß) ist auf der 5. Linie, Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 8. S. 1118

¹⁸ Abb./ Notenbeispiel 3: Übersicht über moderne Schlüsselungen; Bariton-Schlüssel (Hoch Baß) ist auf der 3. Linie, Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 8. S. 1118

3 Die Analyse der Kompositionen aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

In der Arbeit mit dem Schüler sollte Lehrer nach einer logischen und einfachen Erklärung streben. Dies ist manchmal eine Herausforderung. Bachs Kompositionen können tatsächlich ein großartiger „Spielraum“ für den Schüler und Lehrer sein. In diesem „Spielraum“ hat der Lehrer die Freiheit, durch seine kreativen Methoden, die Motivation von Schüler zu erwecken.

Das Wissen ist eine Voraussetzung um einen Fortschritt zu machen. In folgenden Kompositionen des Büchleins präsentiert Bach viele Informationen, z. B. die Informationen über: Fingersatz (3.1 Applicatio BWV 994) , Generalbass (3.2 Praeambulum 1 BWV 924), Verbindung zwischen Musik und geistlichem Text (3.3 Wer nun den lieben Gott läßt walten BWV 691), Tanzsätze (Suite A-Dur BWV 824 von Georg Philipp Telemann), usw.

Eine andere Idee der Analyse dieser Kompositionen, besteht darin, Motive zu finden. Für Bachs Werke kann auch gesagt werden, dass sie architektonische Symmetrie haben. Neben der Harmonie besteht diese Symmetrie aus Motiven, die sich aus den Bewegungen vom Rhythmus und den Intervallen zusammensetzen (z. B. 2.59 Fantasia 11 BWV 795)

3.1 Applicatio BWV 994

Die Bedeutung des lateinischen Wortes *Applicatio* ist *Anschluss* oder *Anwendung*.

„Der Fingersatz wird im 18. Jh. auch *Applicatio* oder *Applicatura* genannt.“¹⁹

Das Hauptmerkmal dieses Stückes ist der Fingersatz. Im gesamten Büchlein schreibt Bach den Fingersatz nur in zwei Stücken, nämlich hier im *Applicatio* sowie im *Praeambulum* BWV 930.

Im *Applicatio* BWV 994 erklärt Bach mit dem Fingersatz die allmähliche Bewegung der Noten nach oben oder unten, während er im *Praeambulum* BWV 930 mit dem Fingersatz das Spiel der gebrochenen Akkorde erklärt.

I - Im ersten und zweiten Takt schreibt Bach in der rechten Hand folgenden Fingersatz: 34 34 34 31 34 34 5 .

¹⁹ Trinkewitz, Jürgen- September 2017. "Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal," Spieltechnik des Cembalos, Applikatur. In: *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2016– <https://www-1mvgg-2online-1com-15rg04jub00d1.han.bruckneruni.at/mgg/stable/52863> (abgerufen am 27.01.2020)

Bei dieser Wahl des Fingersatzes ist es praktisch unmöglich mehr als zwei Noten *legato* zu spielen.

Das gleiche passiert mit der linken Hand im dritten Takt: 3 2 1 2 1 2. Dies bedeutet, dass die Artikulation zwischen jeder Viertelnote ist.

II - Im fünften und siebten Takt bewegen sich die Achtelnoten nach unten, und hier verwendet Bach eine andere Kombination der Finger. Es ist nicht mehr 2 + 2 (zwei Finger in einer Gruppe) kombiniert, sondern bis zu vier Finger in einer Folge. Bei dieser Wahl des Fingersatzes können wir davon ausgehen, dass im Gegensatz zur Gruppe I in diesem Fall die Artikulation im fünften Takt zwischen der zweiten und dritten Viertelnote ist. Die gleiche Situation finden wir bei der linken Hand im siebten Takt.

Diese Wahl des Fingersatzes ist für die Klavierliteratur nicht charakteristisch. Dadurch unterscheiden sich Bachs Kompositionen, wenn sie am Klavier gespielt werden, in ihrer Artikulation automatisch von der Realisierung am Cembalo. Bachs Beispiel eines Fingersatzes in *Applicatio* BWV 994 steht im Kontakt mit der Tradition früher verwendeter Fingerkombinationen und ihren „Gesetzen“ der Anwendung. Dies wird vor allem im ersten Takt der rechten Hand deutlich. Andererseits ist Bach innovativ. Er bietet einige Lösungen für den Fingersatz, die zuvor nicht weit verbreitet waren. Ein Beispiel dafür findet sich im Takt drei in der linken Hand.

*„ Ueberhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten ganz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich fortkommen kan, da es noch eher vordem angieng. Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nötig war. Da er nun einen Zeitpunckt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommnern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den scheren Tonarten ganz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf Einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Hauptfingers erhoben worden.“*²⁰

²⁰ Bach, Carl Phillip Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787). Herausgegeben und mit eine ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn - S. 17

In diesen Worten von Carl Phillip Emanuel Bach finden wir Argumente dafür, warum Bach den Daumen benützt. Gleichzeitig sind diese Argumente ein guter Beweis dafür, dass er ganz bewusst alle fünf Finger verwendet und den Daumen als logische Wahl festlegt. Aus der Analyse der nächsten zwei Zitate geht hervor, dass der Daumen auch in der Zeit vor Bach verwendet wurde. Seine Verwendung war vielleicht nicht so verbreitet wie zu Zeiten von Bach und Couperin, aber sie existierte auf jeden Fall.

„ *There is evidence that even before 1600 both English and Spanish musicians were using more modern, consecutive type fingerings for rapid passages: the sixteenth-century Spanish theorist Venegas actually lists 4321321 (LH, ascending) and 54321321 (RH, descending), and he specifically mentions that the fingers pass over the thumb.*“²¹

„ *Realistically, the thumb is indeed a part of early keyboard playing, but practice changed over 250 years. Both treatises and music manuscripts from the late sixteenth century to the late seventeenth include the thumb less than those of the eighteenth century, but they do not exclude it. It may come as a surprise to some musicians that what we*



example 4.7. Sancta Maria, *Arte de tañer fantasia*, ff. 40v, 43.

consider “modern” scale fingerings (RH12312345 ascending or RH54321321 descending) appear in sources as early as the sixteenth century, such as in Sancta Maria’s treatise (example 4.6). His treatise contains numerous examples of how to finger scale passages in diatonic keys. Scale passages with longer note values have more paired fingerings, while the same passages with smaller note values employ four-finger patterns that include the thumb (see example 4.7).“²²

²¹ Bond, Ann: A guide to the harpsichord, 1997 - S. 93

²² Kosovske, Yonit L.: Historical Harpsichord Technique: developing la douceur du toucher, 2011- S. 120,121

Als eine Schlussfolgerung, die diesen Zitaten gemeinsam ist, können wir nennen, dass ein Fingersatz ein Mittel ist, dessen Anwendung und Zweck die logische und natürliche Einstellung der Hand an der Tastatur ist. Das Ziel ist die Musik. Das Mittel, d. h. der Fingersatz, ermöglicht uns auf praktische Weise, einen Weg bis zum Ziel zu folgen. Eine der wesentlichen Funktionen eines guten Fingers ist es, so wenig überflüssige Bewegungen wie möglich, zu machen. Die Hand sollte sich in der natürlichsten Position befinden, damit die Finger immer für einen schnellen Positionswechsel bereit sind. Die Verwendung des Daumens macht es daher einfacher und effizienter, sowohl schwerere als auch leichtere Positionen der Komposition zu beherrschen.

Die physischen Komponenten des Klaviers unterscheiden sich stark vom Cembalo. Dazu gehört natürlich auch die Tastatur. Im Gegensatz zum Cembalo sind die Tasten am Klavier breiter und länger. Daher beeinflussen die Anforderungen einer solchen physischen Verschiedenheit des Klaviers zweifellos die unterschiedliche Wahl des Fingersatzes.

Bei diesem Stück ist es, wie auch beim *Praeambulum BWV 930 möglich*, den Fingersatz, der von Bach geschrieben ist, auch auf dem Klavier anzuwenden. Wann immer das möglich ist, sollte man also den Fingersatz, der auf dem Cembalo verwendet wird, bei der Auswahl eines Fingersatz für das Klavier berücksichtigen.

Applicatio BWV 994 ist eine dreistimmige Komposition im Viervierteltakt hier als (C) notiert, wobei Bach eine Kombination der rhythmischen Werte von Sechzehntelnoten, Achtelnoten, Viertelnoten und Halben Noten verwendet.

Diese Komposition enthält auch bis zu vier Verzierungen aus der Verzierungstabelle, die Bach ganz am Anfang des Manuskripts präsentiert: *Trillo, mordant, trillo und mordant, doppelt-cadence*.

In nur acht Takten führt Bach den Schüler in eine größere Anzahl von Anforderungen ein. Es ist schwer mit Sicherheit zu sagen, wie Bach mit dem Schüler an diesem Stück gearbeitet hat, d. h. ob er sofort beide Hände gleichzeitig spielen ließ oder getrennt und in welchem Tempo.

Was wir heute bei der Arbeit mit einem Schüler anwenden können, ist, dass wir zu Beginn der Arbeit die Komposition Applicatio in die vorher besprochenen Komponenten teilen:

- 1. Notenschlüssel, Takt, Noten, Notenwerten und Tonarten kennenlernen
- 2. Artikulation und Fingersatz
- 3. Die einzelnen Stimmen erkennen
- 4. Die Verzierungen

Wenn der Schüler mit den oben genannten Komponenten vertraut ist, ist der nächste Schritt, sie schrittweise zu kombinieren und zu einem Ganzen zusammenzufügen.

Das heißt: Schritt 1. Mit der Artikulation und dem Fingersatz vertraut zu sein.

Schritt 2. Erste und dritte Stimme ohne Verzierungen zu spielen, dann die Kombination der zweiten und dritten Stimme und der zweiten und ersten Stimme.

Schritt 3. Mit den Verzierungen spielen.

3.2 Praeambulum 1 BWV 924

Im Gegensatz zu der Gruppe der 15 Praeambuli und ihren vorher erwähnten Formen bildet dieses Praeambulum in Bezug auf sie eine Ausnahme in seiner Form. Nachdem wir dank der *Applicatio BWV 994* mit Fingersatz, Artikulation und Verzierungen vertraut sind, führt uns Bach im Praeambulum BWV 924 in ein neues Gebiet ein, ohne das sein gesamtes Werk nicht vorstellbar ist – der Generalbass.

Die Komposition kann in zwei Teile geteilt werden. Im ersten Teil, Takt 1 bis 9, schreibt Bach in der linken Hand die Töne, die die Harmonie tragen, während er in der rechten Hand die anderen Töne (in den Sechzehntelnoten) der Akkorde schreibt.

In dieser Komposition präsentiert Bach auf einfache Weise die Bewegung der Harmonie. Vom zehnten Takt bis zum Ende der Komposition verlässt Bach die vorherige Bewegung im Bass und überlässt der rechten Hand die Harmonie. Die Form des zweiten Teils (ab Takt 9) an eine Improvisation erinnert.

Wenn wir mit dem Schüler den ersten Teil dieses Praeambulums analysieren, können wir die Akkordnummern unter den Viertelnoten der linken Hand festlegen.

Das Beispiel für den ersten Takt;

C	E	G	G
3	8	5	8
8	6	4	5
5	3	8	3

Danach kann der Abschnitt der rechten Hand verdeckt werden, so dass der Schüler nur die linke Hand von den Noten liest, indem er in der rechten Hand die Ziffern spielt, die unter den Viertelnoten geschrieben sind. Der nächste Teil der Übung kann darin bestehen, eine oder beide Notenschlüssel zu ändern, wodurch die Tonart automatisch geändert wird. Vorher geschriebene Bassziffern bleiben unverändert.

Hinweis: Die folgenden Änderungsvorschläge zu den Notenschlüssel und Tonarten (in beiden Liniensystemen) sind nur möglich, wenn die Kompositionen aus dem Manuskript erarbeitet werden oder aus den Editionen, die sie in ihrer ursprünglichen Form belassen haben, d. h. dass die Notenschlüssel in der Kombination Bass- + Sopran-Schlüssel sind und nicht in Bass- + Violinschlüssel umgeschrieben wurden.

Zwei Möglichkeiten für Transposition sind:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= A Dur;
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= E Dur

Es ist interessant im Manuskript des Büchleins zu bemerken, dass für den Schlussakkord nicht genug Platz im Notenliniensystem auf dem Blatt war. Deswegen wird der Schlussakkord mit Buchstaben geschrieben.

Im *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* finden wir die Grundregeln des Generalbasses, die von Bach geschrieben wurden. Diese Regeln können uns am Beispiel dieses Praeambulums und nachfolgender Kompositionen nützlich sein:

[Einige Regeln vom General Baß]

- 1) Jede Haupt Note hat ihren eignen *Accord*; er sei nun eigenthümlich, oder entlehnet.
- 2) Der eigenthümliche *Accord* einer *Fundamental Note* bestehet aus der 3. 5. u. 8. NB.
Von diesen dreyen *specibus*, läset sich Keine weder 3. ändern, als welche groß und klein werden kan, daher *major und minor* gennent wird.
- 3) Ein entlehnter *Accord* bestehet darinnen, wenn über einer *Fundamental Note* andere *species*, als die *ordinarien* befindlich.

6 6 6 5 7 9
als: 4, 3, 5, 4, 5, 7, etc:
2 6 3 8 3 3

- 4) ein Kreuz oder Be. über der Note allein, bedeutet daß durchs Kreuz 3. *Major* und durch Be. 3 *minor* zu greifen sei, die anderen beiden *Species* aber *firm* bleiben.
- 5) eine 5. alleine, wie auch die 8. alleine wollen den gantzen *Accord* haben.
- 6) Eine 6. alleine, wird begleitet auff dreyerley arth: Als 1) mit der 3. u. 8., 2) mit der doppelten 3. 3) mit verdoppelter 6. und 3.

NB! Wo 6 *maj*: und 3. *minor* zugleich über der Note vorkommen darf man ja nicht die 6. Wegen übellautes, *duplieren*; sondern muß an statt deren die 8. u. 3. dar(zu)gegriffen werden.

7) 2 über der *Note* wird mit verdoppelter *Quint accopagniert*, auch dann und wann mit der 4. u. 5. Zugleich; nicht selten zu weilen

8) die *ordinare* 4. zu mahl wenn die 3. darauf folget, wird mit der 5. u. 8. vergesellschaftt.

9) die 7. wird auch auf 3erley arth *accompagn*: 1) mit der 3. u. 5. 2) mit der 3. u. 8. 3) wird dir 3. *dupliert*

10) die 9 scheint zwar mit der 2. eine Gleichheit zuhaben, u. ist auch an sich selbst die verdoppelte 2. alleine dieses ist der unterschied daß ganz ein ander *accomp*: dazu gehört nämlich die 3. u. 5. dann u. wann auch statt der 5 eine 6. aber sehr selten.

11) zu 4 greifet man die 6. auch zuweilen statt der 6. die 5.

2

12) zu 5 wird die 8. gegrieffen, u. die 4 *reserviert* sich unter in die 3.

4

13) zu 6 greifet man die 3; sie sey nun *major* oder *minor*.

5

14) zur 7 greifet man die 3.

5

15) zur 9 gehöret die 3.

7

Die übrigen *Cautelen*, so man *adhibieren* muß, werden sich durch mündlichen Unterricht beßer weder schriftlich zeigen.²³]

²³ Bach, Johann Sebastian: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach- Bärenreiter Urtext 7. Auflage 2016

Einige dieser Regeln am Beispiel Praeambulum 1 BWV 924:

- In der Basslinie erkennen wir, dass jede Viertel Note ein Träger der Harmonie ist. Dazu gilt die Regel Nummer 1 „Jede Haupt Note hat ihren eignen Accord“
- Regel Nummer 2- z. B. Akkord im ersten Takt an der ersten Viertel Note ist *major* und im zweiten Takt am vierten viertel Note ist *minor*.
- Regel Nummer 6- man kann schon im ersten Takt unter der zweiten Viertel Note 6 schreiben um einen 8 Akkord zu spielen.

6

3

- Regel Nummer 8- Akkord 4 findet wir im dritten Takt am ersten Viertel Note. Akkord 3 folgt danach

8

8

5

5

an der nächsten viertel Note.

- Regel Nummer 9 (1) - Akkord 7 ist im neunten Takt an der ersten Viertel Note.

5

3

3.3 Wer nun den lieben Gott läßt walten BWV 691

Wenn wir die Reihenfolge der Kompositionen analysieren, stellen wir fest, dass die Kompositionen nicht nach Schwierigkeit gereiht sind.

Zum Beispiel ist die Komposition Nummer 4 - Praeludium 2 BWV 926 leichter als die vorherige Komposition Nummer 3 - „Wer nun den lieben Gott läßt walten“ BWV 691.

Warum also gibt Bach diesem Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 691 einen Platz am Anfang des Büchleins?

Bach schreibt in dem Klavierbüchlein über die erste Komposition *Applicatio BWV 994* die Buchstaben **J.N.J.** Das bedeutet „In Nomine Jesu“- Im Namen von Jesus. Bach macht in seinem Werk oft keinen Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik. Musik ist für ihn ein einzigartiges Ganzes, das die gesamte Existenz eines Menschen abrundet und die dessen Kreativität zu einem höheren Ziel leiten kann. Ein Beweis dafür kann auch das *Cembalokonzert BWV 1052* sein. Der erste und zweite Satz der Kantate „*Wir müssen durch viel Trübsal*“ BWV 146 findet sich in dem ersten und zweiten Satz des Konzerts. Der ersten Satz aus der Kantate „*Ich habe meine Zuversicht*“ BWV 188 findet sich in dem

dritten Satz des Konzerts. An diesem Beispiel sehen wir, dass bei Bach „geistliche“ und „weltliche“ Musik eins sein können.

„Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist ein Kirchenlied von Georg Neumark. Bach verwendet denselben Text für mehrere seiner Kantaten: „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21, „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ BWV 88, „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ BWV 93, „Gott ist unsre Zuversicht“ BWV 197, „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ BWV 434.

Wir finden die gleichnamigen Choräle im *Orgelbüchlein BWV 642* und im *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. „Wer nun den lieben Gott läßt walten“ BWV 691 aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach findet sich in unveränderter Form auch im *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*.

„1. Wer nur den lieben Gott läßt walten

Und hoffet auf ihn allezeit,

Den wird er wunderlich erhalten

In allem Kreuz und Traurigkeit.

Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,

Der hat auf keinen Sand gebaut.

2. Was helfen uns die schweren Sorgen?

Was hilft uns unser Weh und Ach?

Was hilft es, daß wir alle Morgen

Beseufzen unser Ungemach?

Wir machen unser Kreuz und Leid

Nur größer durch die Traurigkeit.

3. Man halte nur ein wenig stille

Und sei nur in sich selbst vergnügt,

Wie unsers Gottes Gnadenwille,

Wie sein' Allwissenheit es fügt.

Gott, der uns sich hat auserwählt,

Der weiß auch gar wohl, was uns fehlt.

4. Er kennt die rechten Freudenstunden,

Er weiß wohl, wann es nützlich sei.

*Wenn er uns nur hat treu erfunden
Und merket keine Heuchelei,
So kommt Gott, eh' wir's uns versehn,
Und läßt uns viel Gut's geschehn.*

*5. Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
Daß du von Gott verlassen sei'st,
Und daß der Gott im Schoße sitze,
Der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel
Und setzt jeglichem sein Ziel.*

*6. Es sind ja Gott sehr leichte Sachen
Und ist dem Höchsten alles gleich,
Den Reichen arm und klein zu machen,
Den Armen aber groß und reich.
Gott ist der rechte Wundermann,
Der bald erhöh'n, bald stürzen kann.*

*7. Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
Verricht das Deine nur getreu
Und trau des Himmels reichem Segen,
So wird er bei dir werden neu;
Denn welcher seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.“*

„Wer nun den lieben Gott läßt walten“ BWV 691 ist die erste Komposition in dem Klavierbüchlein, die in Moll geschrieben ist.

In einem emotionalen Sinn vermittelt diese Komposition einen Eindruck der Wehmut und der Hoffnung. Das Tempo ist moderat und etwas ruhiger. Die linke Hand hat in der Achtelnoten eine gleichmäßige Bewegung. Sie enthält zwei Stimmen, die den polyphonen Satz der Komposition aufbauen, während sich die Melodie in der rechten Hand befindet. Zusätzlich zu *trillo*, *mordant*, *trillo und mordant*, *doppelt-cadence*, die sich schon in Applicatio BWV 994 finden, macht uns Bach in „Wer nur den lieben Gott läßt walten“

BWV 691 mit vier neuen Verzierungen vertraut; *Idem* (Takt 2.), *asccent fallend* (Takt 3.), *accent u. trillo* (Takt 4.), *accent u. mordant* (Takt 7.).

Die Form dieser Komposition ist komplexer als die Form der vorherigen Stücke, so dass der Beginn der Arbeit an diesem Stück schrittweise sein kann, wie im Fall von *Applicatio* BWV 994:

Schritt 1: Die Verzierungen und ihre Ausführung kennenlernen

Schritt 2: Die Stimmen der linken Hand unterscheiden; Individuell kombinieren mit der Stimme der rechten Hand; Zusammenführen aller Stimmen, d. h. beide Hände.

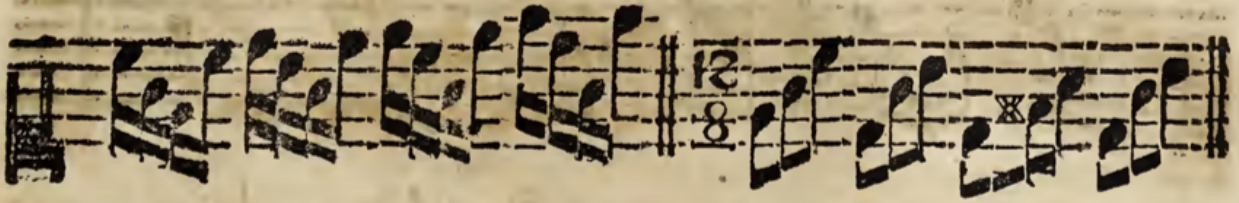
3.4 Praeludium 2 BWV 926

Das ist die erste Komposition im Klavierbüchlein, die in einem Dreiertakt (3/4) geschrieben ist. Hauptmerkmal ist das Motiv des zerlegten Akkords. Eine solche Struktur weist auf eine ähnliche Idee wie in *Praeambulum 1* BWV 924 hin, mit dem Unterschied, dass in diesem Praeludium Bach eine zerlegte Akkordbewegung in beiden Händen (Takt 7,8) sowie Tonleiterfiguren (Takt 9,10,13,14,16,18,19) einführt.

Im 1728 Jahr wird das Werk *Der General-Bass in der Composition* von Johann David Heinichen veröffentlicht. In diesem Werk finden sich die Anweisungen wie man die zerlegten Akkorden, d. h. *Arpeggi* spielt.

♯ (561) ♯

Möchten also zergliedert werden:



§. 36. Ein 3 stimmiges Harpeggio nennet man, wenn 3. Stimmen eines Accordes (sie mögen radical-oder verdoppelte Stimmen seyn) statt des platten Niederschlages in kleinere Noten zertheilet, und nach Anleitung unserer Fantasie, auf mancherley Arth Wechselsweise angeschlagen werden. Z. E. folgende 3 stimmige Accorde der rechten Hand



§. 31. Die 3te Art derjenigen Manieren, so von unsern eigenen Einfällen dependiren, waren die Harpegiaturen, welche man auch syncopeirende, oder gebrochene Sachen nennen mag. Ein Harpeggio (oder Arpeggio) heisset eigentlich dasjenige, wenn man 2, 4, 6, und mehr Stimmen, welche zusammen einen musicalischen Accord ausmachen, nicht auf einmahl, sondern nach einander zergliedert anschläget. Und dieses geschiehet auf dem Clavier entweder mit beyden Händen zugleich, oder nur mit einer Hand alleine.

Abb. 1 Arpeggio- Heinichen „Der General-Bass in der Composition“ S. 556, 560 561

In den Takten 21, 22, 23 und 24 kehrt Bach zu der Idee des Anfangsmotivs der Komposition zurück. Doch dieses Motiv ist nicht ganz genau gleich.

Im Takt 22 und 24 führt Bach in den letzten zwei Achtelnoten der rechten Hand eine Sekunde ein. Diese Sekunde weist auf eine Änderung der Harmonie hin, die im nächsten Takt auftritt.

Dieses Präludium kann in anderen Tonarten d. h. in anderen Notenschlüssel geübt werden:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= f Moll
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= c Moll

3.5 Jesu, meine Freude BWV 753

„Jesu, meine Freude“ ist ein Kirchenlied von Johann Franck. Bach verwendet diesen Text in mehreren seiner Werke: „Sehet, welch eine Liebe“ BWV 64, „Jesus schläft, was soll ich hoffen?“ BWV 81, „Jesu, meine Freude“ BWV 227, „Jesu, meine Freude“ BWV 358.

Wilhelm Friedemann Bach hat auch eine gleichnamige Komposition (F.38,3) für die Orgel geschrieben. Diese Komposition ist wie Jesu, meine Freunde BWV 753 ebenfalls in d Moll geschrieben.

„1. Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!

*Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden.*

*2. Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.*

*3. Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muss verstummen,
Ob sie noch so brummen.*

*4. Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust !
Weg ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden.*

5. *Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällt du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.*

6. *Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muß auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.“*

Im Manuskript setzt sich der Notentext der Komposition „*Jesu, meine Freude*“ nach dem neunten Takt nicht fort. Die Komposition ist in anderen Ausgaben (z. B. Bärenreiter) auch nicht vollständig.²⁴ Dieses Werk ist in Form und Charakter seinem Vorgänger „*Wer nur den lieben Gott läßt walten*“ BWV 691 sehr ähnlich. In der linken Hand gibt es eine zweistimmige Bewegung, während in der rechten Hand eine Melodie ist. Man kann sagen, dass die Komposition leider an einer sehr interessanten Stelle unterbrochen wird. Ab dem siebten Takt bereitet Bach die Modulation über B Dur in F Dur vor, so dass die Komposition im neunten (und letzten) Takt erstmals freudig erklingt.

²⁴ „Zu den Mängeln endlich gehören offenkundige Schreibversehen (die selbstverständlich korrigiert wurden), daneben aber auch zahlreiche Textlücken, die teils infolge versehentlicher Auslassung, teils aus Platzmangel, teils durch Verlust entstanden sind.“ - Plath, Wolfgang, Vorwort von Klavier Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach -Bärenreiter Urtext 1978, 10. Auflage-2017

3.6 Allemande BWV 836 und

3.7 Allemande BWV 837

Für diese zwei Kompositionen ist noch nicht bewiesen, ob sie von Johann Sebastian Bach oder seinem Sohn Wilhelm Friedemann komponiert sind.²⁵ In Anbetracht der Tatsache, dass die Musik während Bachs Zeit hauptsächlich für die Bedürfnisse der Kirche und des täglichen Lebens komponiert wurde, wie zum Beispiel für Tanzzwecke, ist es wahrscheinlich, dass diese Werke nicht zufällig ihren Platz nach dem Choral „Jesu, Meine Freude“ BWV 753, gefunden haben.

Sie enthalten alle Hauptmerkmale einer Allemande. Die beiden Kompositionen beginnen mit dem Auftakt. Sie sind in 4/4 Takt geschrieben und haben ein moderates Tempo.

Die Allemande BWV 836 besteht aus drei Teilen, während die Partitur der Allemande BWV 837 im achten Takt im zweiten Teil unterbrochen wird.

Sie sind nicht nur die ersten Kompositionen, die deutlich auf den Tanz hinweisen, sondern führen auch ein weiteres neues und wichtiges Merkmal ein. Das ist eine weichere Berührung der Tasten. Der Charakter dieser Allemanden ist zart und leicht. Auch vermitteln sie dem Spieler den Eindruck, dass sie niemals fest an einem Ort stehen. Sie streben ständig, ohne Unterbrechung, nach weiterem Fluss .

All diese Merkmale deuten darauf hin, dass die Finger präzise artikuliert werden müssen, während sie einen leichten und weichen Kontakt zu den Tasten haben.

3.8 Praeambulum BWV 927

Das Praeambulum BWV 927 kann aufgrund der Kombination seiner Motiven in drei Teile unterteilt werden. Der erste Teil dauert vom ersten bis zum vierten Takt, der zweite Teil vom fünften bis zum neunten Takt und der dritte Teil vom zehnten bis zum Ende der Komposition. Während des ganzen Stücks verwendet Bach nur Achtelnoten und Sechzehntelnoten.

²⁵ „Von den hervorstechenden Eigenheiten des Büchleins konnte eine besonders augenfällige aus drucktechnischen Gründen nicht übernommen werden: Wir meinen das oftmals verwirrend bunte Durcheinander der Schreiberhände bzw. Schriftanteile Johann Sebastian Bachs und seines Sohnes Wilhelm Friedemann. Hierzu gibt der Kritische Bericht zu NBA V/5, im Vergleich mit Kirkpatrick's Faksimile-Ausgabe, erschöpfende Auskunft. Als zufällig muss, auf Ganze gesehen, die Reihenfolge der Stücke unseres Büchleins gelten, denn sie weicht von der zeitlichen Folge der Eintragungen erheblich ab.“ - Plath, Wolfgang, Vorwort von Klavier Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach -Bärenreiter Urtext 1978, 10. Auflage-2017

Im ersten Teil fügt Bach in der linken Hand noch eine Stimme (die auch der Träger der Harmonie ist, wie im Fall von *Praeambulum 1 BWV 924*) hinzu, während in der rechten Hand ein Akkord in Sechzehntelnoten zerlegt wird. Im dritten und vierten Takt tauschen die Motive die Plätze, d. h. aus dem ersten und zweiten Takt geht das Motiv der linken Hand im dritten und vierten Takt in die rechte Hand über, während das Motiv der rechten Hand aus dem ersten und zweiten Takt im dritten und vierten Takt in die linke Hand übergeht.

Im zweiten Teil (Takt 5) hat die linke Hand die gleiche Bewegung wie in *Applicatio BWV 994*, während die rechte Hand eine ähnliche Bewegung hat, die wir bereits in *Praeludium 2 BWV 926* angetroffen haben.

Der dritte Teil ist eine sequenzielle Abwärtsbewegung im wechselnden Auftreten von C Dur-F Dur.

Dies ist die erste Komposition seit Beginn des Klavierbüchleins, bei der der Schwerpunkt auf der Ausarbeitung von den Motiven liegt. Von der Kombinationen dieser Motiven wird dieses ganzes *Praeambulum* komponiert.

3.9 Praeambulum BWV 930

Nach *Applicatio BWV 994* ist *Praeambulum BWV 930* die zweite und letzte Komposition des Klavierbüchleins, in der Bach einen Fingersatz schreibt. Dank diesem *Praeambulum* können wir drei Fingersatzregeln, die sehr charakteristisch für Bach sind, klar erkennen:

1. Beim Spielen zerlegter Akkorde wählt Bach fast jedes Mal, wenn es möglich ist, eine Spielposition in der Hand. (z. B. die Takte 7, 8, 9, 10)
2. Die Daumen beider Hände spielen einmal auf den oberen Tasten. Das ist im Takt fünf. Der Fingersatz an dieser Stelle widerspricht der traditionellen Sichtweise der Regeln für die Verwendung des Fingersatzes.

„Wir sehen aus der Vorschrift dieser Scalen, daß **der Daumen niemals auf einen halben Ton gesetzt wird**, und daß er bald nach dem zweiten Finger alleine, bald nach dem zweiten und dritten, bald nach dem zweiten, dritten und vierten Finger, niemahls aber nach dem kleinen eingesetzt wird.“²⁶

Dazu ist es interessant zu bemerken, dass Bach nicht den Daumen auf den oberen Tasten, sondern den Daumenuntersatz in Takt 12 und 13 benutzt.

²⁶ Bach, Carl Phillip Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787). Herausgegeben und mit eine ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn - S. 33

3. In dieser Komposition schreibt Bach für eine neue Note immer einen neuen Finger. Bach schreibt nicht (in dieser Komposition) zweimal hintereinander denselben Finger auf zwei verschiedene Noten. (Die „Ausnahme“ ist im Takt 13 in der rechten Hand wo er für C wieder den fünften Finger schreibt.) Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Bach hier die „alte“ Regeln des Fingersatzes klar verlässt. Mit einem solchem Fingersatz ist es leichter eine längere Phrasierung zu machen.

Interessant ist auch die Kombination des Fingersatzes in den Takten 17-20: In den Takten 17 und 19 wäre es bei der heutigen Verwendung des Fingersatzes auf dem Klavier logisch, die letzte Achtelnote im Takt mit dem dritten Finger zu spielen, aber Bach spielt sie mit dem vierten Finger. Im folgenden Takt (Takt 18) verwendet Bach für die letzte Achtelnote den fünften Finger und bereitet so eine Position für den nächsten Takt vor.

Es gibt Regeln für den Fingersatz, die ein Pianist folgen und anwenden soll, aber gleichzeitig ist der Fingersatz wie eine Unterschrift. Der Pianist ist in einem großen Prozentsatz der Fälle frei, je nach physischen Eigenschaften und Fähigkeiten seiner Hand, einen eigenen Fingersatz zu bestimmen. Bachs Finger und die Hand waren auf jeden Fall elastisch, und immer bereit für unangenehme Positionen sowie schnelle Veränderungen. Aus diesem Grund ist der Fingersatz im Praeludium BWV 930 ein einzigartiges Beispiel, das dies beweist.

3.10 Praeludium BWV 928

Das Praeludium BWV 928 ist das erstes komplexere Werk in dem Klavierbüchlein. Es ist in einer dreistimmigen Form geschrieben, und enthält eine große Anzahl von Motiven, die schon in den vorigen Kompositionen des Klavierbüchleins auftauchen.

Der erste Takt beginnt mit der oberen Stimme in der rechten Hand mit einem zerlegten Akkord in Sechzehntelnoten. Ab der dritten Viertelnote (im gleichen Takt) übernimmt die untere Stimme in der linken Hand das gleiche Motiv, während in der rechten Hand die Akkorde in den Achtelnoten den harmonischen Fluss anzeigen. Die Kombination der Motive aus dem ersten Takt findet sich auch in den Takten 5, 8, 18 und 20. Für dieses Praeludium ist eine schrittweise und aufeinanderfolgende Bewegung der Stimmen und Harmonie charakteristisch.

Die mögliche Transpositionen sind:

Tief Baß + Mezzo Soprano= D Dur

Hoch Baß + Violinschlüssel= A Dur

3.11 Menuet 1 BWV 841

3.12 Menuet 2 BWV 842

3.13 Menuet 3 BWV 843

Als eine im Barock sehr beliebte Musikform nimmt das *Menuett* in Bachs Instrumentalwerken einen bedeutenden Platz ein. Zum Beispiel finden wir das Menuett in mehreren Werken für Cembalo: Englische Suite in F-Dur BWV 809;

Französische Suiten in d-Moll BWV 812; c-Moll BWV 813; h-Moll BWV 814; E-Dur BWV 817;

Partiten in B-Dur, BWV 825; D-Dur, BWV 828;

und in Suiten für Violoncello solo in G-Dur, BWV 1007; d-Moll, BWV 1008.

Alle drei Menuette aus dem Klavierbüchlein haben charakteristische Eigenschaften, die in dieser Zeit für das Menuett üblich waren. Sie sind im 3/4 Takt geschrieben (in dem Manuskript sind die Menuette 1 und 2 als dreier Takt geschrieben) und bestehen aus zwei Teilen.

„Über Tempo und Charakter des Menuetts gibt es divergierende Äußerungen. Brossard nennt es »toûjoure fort gay & fort vîte«; nach Mattheson (1732, S. 224) hat es »mäßige Lustigkeit«, Riepel (1752, S. 61) überschreibt ein Menuett mit »Allegro«, Rousseau (1768, S. 2) nennt es »plus modéré que vîte«. Ein Blick auf Notation und Satz des Menuetts bis in die 1730er Jahre zeigt, daß bei französischen und deutschen Komponisten das mäßig schnelle, bei den Italienern das raschere Tempo überwiegt.“²⁷

Menuette 1 und 2 sind zweistimmig und bestehen aus einfacheren Motiven. Die dreistimmige Komposition Menuett 3 ist in ihrer Form etwas komplexer als die zwei vorherigen Menuette. In allen drei Menuetten ist es möglich, die Notenschlüssel zu ändern und in anderen Tonarten zu spielen:

Menuett 1; Tief Baß + Mezzo Soprano= E Dur

Hoch Baß + Violinschlüssel= B Dur

Menuett 2; Tief Baß + Mezzo Soprano= e Moll

Hoch Baß + Violinschlüssel= h Moll

Menuett 3; Tief Baß + Mezzo Soprano= E Dur

Hoch Baß + Violinschlüssel= B Dur

²⁷ Steinbeck, Wolfram. (1997) 2016. "Menuett," Das Menuett in der Instrumentalmusik. In: *MGG Online*, edited by Laurenz Lütken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2016– <https://www-1mkg-2online-1com-15rg04jub0023.han.bruckneruni.at/mgg/stable/12778> (abgerufen am 21.01.2020)

3.14 Praeludium 1 BWV 846a

Die Idee und Form des Praeludium BWV 846a erinnern an *Praeambulum 1 BWV 924*. Die gesamte Komposition ist in zerlegten Akkorden geschrieben und hinterlässt ein klares Bild der Bewegung des Generalbasses und seiner Harmonie.

Das Praeludium BWV 846a findet sich auch in dem *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* und in dem *Wohltemperierten Clavier I* als erste Komposition, die den Zyklus eröffnet. Die Unterschiede zwischen Praeludium 1 BWV 846a und dem Präludium aus dem *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* und aus dem *Wohltemperierten Clavier I* sind in der Länge (Praeludium 1 BWV 846a ist kürzer und hat 27 Takte) und im harmonischen Fluss bemerkbar. Im Manuskript schreibt Bach ab dem siebten Takt nicht mehr die Akkorde in 16-tel Noten sondern in halben Noten. Eine solche Schreibweise weist darauf hin, dass der Schüler mit zerlegten Akkorden fortsetzen soll. Wie bei Praeludium 2 BWV 926 können wir uns zurück zu dem Kapitel über *Arpeggio* aus dem Werk „Der General-Bass in der Composition“ von Johann David Heinichen hineinblicken, wo wir mehrere Möglichkeiten zum Spiel von zerlegten Akkorden finden.

Im Vergleich zum Präludium aus dem *Büchlein für Anna Magdalena Bach* und *Das Wohltemperierte Clavier I* kann der harmonische Fluss des Praeludiums 1 BWV 846a als ungewöhnlich bezeichnet werden. Dieser Unterschied ist zwischen Takt 12 und Takt 19 und von Takt 22 bis zum Ende des Präludiums bemerkbar.

Was die nächsten 11 Präludien (einschließlich Praeludium BWV 846a) so spezifisch macht, ist Bachs Idee, die Kompositionen schrittweise durch Dur- und Molltonarten zu bewegen.

Das gleich macht er bei den Praeambuli und Fantasien. Die nächste Stelle, an der Bach in dem Klavierbüchlein an der schrittweisen Reihenfolge der Bewegung durch Tonalitäten arbeitet, ist in funfzehn Praeambulum und funfzehn Fantasia. Bach erreicht den Höhepunkt der Entwicklung dieser Idee im *Wohltemperierten Clavier*. Dank der wohltemperierten Stimmung es war möglich, diese Idee zu entwickeln.

Wir benutzen heute am Klavier nur die gleichstufigen Stimmung. Wie bei der wohltemperierten Stimmung ist es bei der gleichstufigen Stimmung auch möglich durch alle 24 Tonarten zu spielen. Der Hauptunterschied zwischen diese zwei Stimmungen wird im Folgenden kurz erklärt:

1. Wohltemperierte Stimmungen: „Die wichtigste dieser Stimmungen ist sicher die sogenannte „Werckmeister III“-Stimmung. In dieser Stimmung wird das pythagoräische Komma auf die vier Quinten C-G, G-D, D-A und H-Fis verteilt, während alle anderen

*Quinten rein gestimmt werden. Alle großen Terzen werden dadurch unterschiedlich zu groß.*²⁸

2. Gleichstufige Stimmung: für diese Stimmung ist charakteristisch, dass die Größe zwischen jedem Halbton (es gibt zwölf Halbtöne in einer Oktave) gleich ist. Die Größe zwischen den Halbtönen beträgt jeweils 100 Cent.

Alle elf Praeludien aus dem Klavierbüchlein finden ihren Platz in *dem Wohltemperierte Clavier I* in einer etwas breiteren und komplexeren Form. Wie im Fall von Praeambulum 1 BWV 924 kann auch Praeludium BWV 846a dank der Änderung der Notenschlüssel in den folgenden Kombinationen gespielt werden:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= A Dur
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= E Dur

3.15 Praeludium 2 BWV 847

Das Praeludium 2 BWV 847 ist ein gutes Beispiel für das Üben und Vervollkommen der "virtuosen" Spieltechnik. Man kann sagen, dass diese Form des Praeludiums später komponierten Etüden der Klassik und Romantik sehr ähnlich ist. Ihr Zweck war es auch, die Spieltechnik zu verbessern.

Auf den ersten Blick verbirgt das Praeludium 2 BWV 847 mit seinem konstanten Fluss in den Sechzehntelnoten eine erkennbare harmonische Struktur. Aber wenn wir zum Beispiel im ersten Takt die erste, zweite und fünfte 16-tel Note der rechten Hand und die erste und zweite 16-tel Note der linken Hand herausnehmen, entsteht ein Akkord. Eine solche Methode, die harmonische Sprache dieses Präludiums zu "entdecken", kann auf jede Gruppe von Sechzehntelnoten angewendet werden.

Zu Beginn jedes Taktes steht fast immer eine neue harmonische Funktion. Während des Arbeitsprozesses muss dieses Praeludium nicht ausschließlich so gespielt werden, wie es geschrieben ist. In seiner Struktur finden sich Möglichkeiten zu verschiedenen Übungsmethoden. Zum Beispiel können wir beim gleichzeitigen Spielen (in Akkorden) der ersten, zweiten und fünften 16-tel Note der rechten Hand und der ersten und zweiten 16-tel Note der linken Hand die harmonischen Funktionen analysieren, sowie konsonante und dissonante Akkorde herausarbeiten. Dies zeigt uns automatisch den Plan der Dynamik an. Eine andere Möglichkeit besteht darin, in der Gruppe von vier Sechzehntelnoten, die erste 16-tel Note *portato* und die nächsten drei 16-tel Noten

²⁸ Lang, Klaus: Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer [Temperaturen und Stimmungen zwischen dem 11. und 19. Jahrhundert], Graz 1999, S. 97

staccato zu spielen (die umgekehrte Variante ist auch möglich). Es ist auch interessant, so zu üben, dass die erste 16-tel Note "stumm" (ohne Ton) gespielt wird, während die nächsten drei 16-tel Noten *legato* sind.

Das Praeludium 2 BWV 847 erfordert in beiden Hände eine elastische Bewegung des Handgelenks. Diese leichte bis gemäßigte Bewegung tritt zwischen der ersten und fünften 16-tel Note und der neunten und dreizehnten 16-tel Note im Takt auf. Diese Sechzehntelnoten bilden den Rahmen, d. h. die Bewegungsgrenze. Zu Beginn der Arbeit an dem Praeludium ist es zur leichteren Orientierung auf der Tastatur möglich, die genannten Sechzehntelnoten (erste und fünfte; neunte und dreizehnte) gleichzeitig, d. h. in Intervallen, zu spielen.

Die mögliche Transposition sind:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= a Moll
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= e Moll

3.16 Praeludium 3 BWV 851

Im Falle des Praeludiums 3 BWV 851 wäre es schon im ersten Takt gut, auf den Unterschied zwischen dem Manuskript und den Urtextausgaben, aus denen wir heute spielen, zu achten. Wenn wir das Manuskript und den Urtext (in diesem Fall Bärenreiter) vergleichen, werden wir feststellen, dass der Bogen im Manuskript in der rechten Hand (über der Nummer drei) nicht genau über der Gruppe der Sechzehnteltriolen steht. In dem Manuskript liegt der Beginn des Bogens an der letzten Sechzehntelnote der ersten Viertelnote im Takt und er endet auf der zweiten Sechzehntelnote der nächsten Triolen-Gruppe, die sich an der zweiten Viertelnote in diesem Takt befindet. Der Fall mit dem nächsten Bogen ist gleich wie beim ersten.

In der Urtextausgabe ist der Bogen deutlich über jede Gruppe der Sechzehnteltriolen geschrieben. Im Manuskripts des *Wohltemperierten Claviers I* steht kein Bogen, sondern nur die Nummer 3 was ein Zeichen für Triole bedeutet. Es könnte nur ein Fehler im Manuskript des Klavierbüchleins sein und daher sollte die Funktion des Bogens als ein Zeichen verstanden werden, das die Triole gruppiert. Nehmen wir jedoch die Position des Bogens, wie sie im Manuskript geschrieben ist, d. h. wenn wir dem Bogen keine Funktion für die Gruppierung der Triolen sondern eine Funktion für die Phrasierung und Artikulation geben, wird das Gleichgewicht der Triolen im Verhältnis zu der Achtelnoten der linken Hand unterschiedlich. Wenn man es symmetrisch analysiert, ist es einfacher von der

ersten Sechzehntelnote in der Gruppe zu phrasieren. Dann treten beide Hände gleichzeitig auf. In diesem Fall ist der Eindruck der Musik sehr eintönig.

Triolen erscheinen im Klavierbüchlein erstmals im Praeludium 3 BWV 851. Dies ist einer der Gründe, warum sie das Stück von Anfang bis Ende aufbauen und warum ihr Motiv so dominant ist.

Die Phrasierung, die mit der letzten Sechzehntelnote in der Gruppe beginnt und die nächsten zwei Sechzehntelnoten zusammenführt, zeigt die klaren Akkorde und ihre harmonische Bewegung. Während des Übens können diese Noten gleichzeitig, wie ein Akkord, gespielt werden. Mit einer solchen Übungsmethode wird der Schüler mit der Harmonie dieses Praeludiums vertraut. Diese Methode erleichtert die Phrasierung von der letzten Sechzehntelnote in der Gruppe.

Es ist notwendig zu sagen, dass der Unterschied zwischen der Position des Bogens in Manuskript und Urtextausgaben sowie seine Bedeutung relativ interpretiert werden kann. Es ist schwer, diese Frage klar zu beantworten. Deswegen möchte ich hier anmerken, dass dieser Vorschlag der Phrasierungen als meine Idee kommt.

Die möglichen Kombinationen der Notenschlüssel sind:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= h Moll
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= f Moll

3.17 Praeludium 4 BWV 850

Wie bei *Praeludium 2 BWV 847* und *Praeludium 3 BWV 851* setzt Bach im Praeludium 4 BWV 850 die Arbeit an der Virtuosität fort. Obwohl dieses Praeludium auf den ersten Blick anders als die zwei vorherigen Praeludien aussieht, ist seine Form tatsächlich identisch. Die Grundlage ist die harmonische Bewegung durch die Akkorde, deren Struktur in den Sechzehntelnoten zerlegt wird.

Durch gleichzeitiges Spielen der ersten, zweiten und vierten 16-tel Note der rechten Hand wird ein Akkord klar definiert. Bei dieser Weise, einen Akkord hintereinander zu spielen, kann man die Bewegung der Harmonie durch das Praeludium folgen.

Die Art der Artikulation ist dem *Praeludium 2 BWV 847* sehr ähnlich. Man artikuliert zwischen der ersten und zweiten 16-tel Note in jeder Gruppe, weil hier ein Sprung kommt. Was in diesem Fall einen „Sprung“ definiert, ist ein Abstand, der größer als eine Sekunde (Intervall) ist. Dann gibt es eine schrittweise Bewegung zwischen der zweiten, dritten und vierten 16-tel Note der Gruppe, während die Artikulation zwischen der letzten

16-tel Note der vorherigen Gruppe und der ersten 16-tel Note der nächsten Gruppe kommt. In diesem Praeludium ist es möglich, *legato*, *non legato* und *staccato* zu üben.

Die möglichen Kombinationen der Notenschlüssel sind:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= B Dur;
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= F Dur

3.18 Praeludium 5 BWV 855a

Das Praeludium 5 BWV 855a ist in seiner Form dem vorherigen *Praeludium 4 BWV 850* sehr ähnlich. Die Bewegung in den Sechzehntelnoten ist jetzt in der linken Hand, während in der rechten Hand die Akkorde sind. Im Gegensatz zum vorherigen *Praeludium 4 BWV 850*, in dem nur einstimmige Achtelnoten in der linken Hand sind, weisen in Praeludium 5 BWV 855a die Akkorde in den Achtelnoten deutlicher auf den harmonischen Rahmen hin. Die Art der Artikulation der linken Hand ist in diesem Praeludium ähnlich wie in *Praeludium 2 BWV 847* und *Praeludium 4 BWV 850*. Durch gleichzeitiges Spielen der ersten, zweiten und vierten Sechzehntelnote wird ein Akkord gebildet. Das gilt nur für die Gruppe der Sechzehntelnoten, die auf den ersten und dritten Schlag im Takt kommen. Wie im Fall des vorherigen *Praeludiums 4 BWV 850* zeigt gleichzeitiges Spielen der Akkorde einen harmonischen Rahmen des Stücks.

Die möglichen Kombinationen der Notenschlüssel sind:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= cis/c Moll;
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= g Moll

3.19 Praeludium 6 BWV 854

Praeludium 6 BWV 854 unterscheidet sich in seinem Charakter von den vorherigen Präludien. Was neu ist und was in diesem Praeludium seit Beginn des Klavierbüchleins zum ersten Mal vorkommt, ist die Wahl des 12/8 Takts. Es ist interessant, dass Bach in diesem Fall dieses Stück nicht im 4/4 Takt und mit Triolen, sondern im 12/8 Takt komponiert. Die Wahl des 12/8 Takts in diesem Praeludium erinnert an eine Pastorella oder an einen Tanz. Der 12/8 Takt ist für die Gigue üblich. Nicht alle Merkmale der Gigue sind in diesem Praeludium zu finden. Wenn die lyrische Bewegung des Stuckes

betrachtet wird, gibt die Idee des Tanzes diesem Praeludium einen besonderen Charakter. In Praeludium 6 BWV 854 hat der Pianist die Freiheit das Tempo zu wählen. Die Bewegung in Triolen kann langsamer und lyrischer sein oder schneller und beweglicher. Die Form des Praeludiums 6 BWV 854 erlaubt beide Tempovarianten. Andere Kompositionen von Bach, die auch im 12/8 Takt geschrieben sind, können gut mit diesem Präludium verglichen werden: Fuge G-Dur, BWV 577, „Jesus Christus, unser Heiland“ BWV 666 und Pastorella F-Dur, BWV 590.

3.20 Praeludium 7 BWV 856

In Praeludium 7 BWV 856 unterscheiden sich die Taktarten in der linken und der rechten Hand. In der rechten Hand steht ein 24/16 Takt während in der linken Hand ein 12/8 Takt geschrieben ist. In dem Manuskript *des Wohltemperiertes Clavier I* ist der Takt 12/8 für beiden Hände notiert.

Wenn wir den 24/16 Takt der rechten Hand analysieren, werden wir bemerken, dass Bach eine längere Phrase erreichen möchte, die automatisch anzeigt, dass das Tempo beweglicher sein soll. Interessante Beispiele für verschiedene Tempi kann man in den folgenden Kompositionen finden: Drittes *Brandenburgisches Konzert BWV 1048*- Satz III (12/8 Takt) und in *Orgelbüchlein BWV 617* (Die Kombination 24/16 Takt + 12/8 Takt).

Im ersten Takt in der rechten Hand sind die Motive, die wir bereits in *Praeludium 1 BWV 847* und *Praeludium 4 BWV 850* in den Gruppen der Sechzehntelnoten erkennen.

Motiv 1; zweite, dritte, vierte und fünfte Note der ersten Gruppe der Sechzehntelnoten.

Motiv 2; dritte, vierte, fünfte und sechste Note der zweiten Gruppe der Sechzehntelnoten.

Diese zwei Motive finden sich im gesamten Praeludium.

Die Bewegung in den Achtelnoten, die durch das ganze Praeludium präsent ist, präsentiert einen zerlegten Akkord. Bach wechselt in diesem Praeludium die Motive von den Sechzehntelnoten und Achtelnoten in den beiden Händen ab.

Die möglichen Kombinationen der Notenschlüssel sind:

1. Tief Baß + Mezzo Soprano= D Dur
2. Hoch Baß + Violinschlüssel= A Dur

3.21 Praeludium 8 BWV 848

In dem Klavierbüchlein erscheint Cis Dur erstmals im Praeludium 8 BWV 848. Man kann sagen, dass Cis Dur, aufgrund der großen Anzahl von Vorzeichen, eine der schwierigsten Tonarten zu spielen ist. Cis Dur enthält alle Kreuze und kommt öfter in Kompositionen vor, die für Tasteninstrumente geschrieben sind.

Neben dem Klavierbüchlein finden wir in Bachs Werken Cis Dur in dem *Wohltemperierte Clavier I und II- BWV 848 und BWV 872*.

Für einen jungen Spieler, wie es Wilhelm Friedemann zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Büchleins war, ist dieses Praeludium sicherlich eine ernsthafte Herausforderung.

In diesem Praeludium setzt Bach die Motive sehr klar und logisch und man kann das Stück aufgrund der Motive in vier Teile teilen.

- Erster Teil (Takt 1-31): Bach beginnt den ersten Takt mit dem Motiv eines zerlegten Grunddreiklangles. Im zweiten Takt in der rechten Hand in 16-tel Noten wird ein Intervall der Quarte wiederholt (F C F C F C), desgleichen passiert im dritten Takt mit der Quinte, im vierten Takt mit der Sexte, und im fünften Takt wieder mit der Quinte. Diese vier Takte sind aus zwei Gründen interessant:

1. Alle Intervalle werden auf den oberen Tasten gespielt. Dank der Wiederholung der Intervalle, kann der Pianist die Handposition gut üben.
2. Die Bewegung der Intervallen erfordert eine elastische Bewegung des Handgelenks, wie im Fall von *Praeludium 2 BWV 847*. Der Abschnitt der linken Hand ist etwas einfacher. Hier bemerken wir auch eine schrittweise Bewegung der Intervalle.

In diesem ersten Teil moduliert Bach viermal. Die vierte Modulation (ais Moll in Takt 25) hat vielleicht die unbequemste Handposition im gesamten Praeludium. Ein Grund dazu liegt im Fingersatz. In *Praeambulum BWV 930* im Takt fünf haben wir gesehen, dass Bach den fünften Finger am oberen Tasten benutzt. Dank diesem Beispiel hat der Pianist die „Erlaubnis“, nicht nur an dieser Stelle, sondern im ganzen Werk, wo es notwendig ist, die Daumen zu benutzen. Solche Entscheidungen muss man oft in der Arbeit mit Kindern oder Leute treffen, die kleinere Hände haben, weil für sie der Abstand der Oktave zu groß ist, um mit dem zweiten und fünften Finger die Oktave zu spielen.

- Zweiter Teil (Takt 32-46): Wie im ersten Teil haben wir auch im zweiten Teil ein Motiv in Achtelnoten und ein Motiv in Sechzehntelnoten.

Dieses Mal stellt Bach das Motiv der Sechzehntelnoten nicht in Intervallen dar, sondern in einer allmählichen Bewegung der Töne durch die Tonleiter, in der sich das Motiv befindet.

Mit dieser Bewegung lernt der Schüler die Töne bisher nicht verwendeter Tonarten im Büchlein.

Auch erscheint in diesem Stück erstmals das Vorzeichen-Doppelkreuz.

- Dritter Teil (Takt 47-62): Das Motivmaterial ist das gleiche wie im ersten Teil.
- Vierter Teil (Takt 63-96): die linke und rechte Hand spielen als „eine“. In dem Motiv der Achtelnoten (linke Hand) ist ein zerlegter Akkord, der mit dem Motiv der Sechzehntelnoten (rechte Hand) ergänzt wird. Beide Hände bilden zusammen ein Akkord. Um ein klareres Bild der harmonischen Bewegung zu sehen, können alle Töne beider Motive gleichzeitig gespielt werden.

Von Takt 97 bis zum Ende der Komposition ist eine Kadenz vorhanden. Das ist die einstimmige Kadenz, die aus dem Dominantakkord, verminderten Akkord und Grundakkord (Tonika) besteht. Sie ist ein gutes Beispiel um eine willkürliche Aufführung zu üben. Über eine solche Aufführungsweise schreibt Quantz:

„Die Cadenzen sind entweder ein oder zweistimmig. Die einstimmigen vornehmlich sind, wie oben schon gesaget worden, willkürlich. Sie müssen kurz und neu sein, und den Zuhörer überraschen, wie ein bon mot. Folglich müssen sie so klingen, als wenn sie in dem Augenblicke, da man sie machet, erst gebohren würden. Man gehe demnach nicht zu verschwenderisch sondern als ein guter Wirth damit um, besonders wenn man öfters einerley Zuhörer vor sich hat.“²⁹

3.22 Praeludium 9 BWV 849

Im Vergleich zu den vorherigen Kompositionen des Klavierbüchleins ist das Praeludium 9 BWV 849 eines der komplexeren Kompositionen in seiner Struktur. In dem *Wohltemperierten Clavier I* folgt diesem Präludium eine fünfstimmige Fuge, die eine der ebenfalls komplexesten Fugen in dem Zyklus ist.

Der 6/4 Takt kommt nicht oft in Bachs Werken vor. Ein Beispiel, wo man diesen Takt findet, ist die *Courante- Französische Suite h Moll BWV 814*.

Das Praeludium kann, dank seiner Polyphonie und dem gemäßigten Tempo, einen ähnlichen Charakter wie eine Loure haben.

²⁹ Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen- Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752. Leipzig, 1906- S. 105

„Die Loure und die Courante, werden prächtig gespielt, und der Bogen wird bei jedem Vierteile, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzt. Auf jedes Viertheil kommt ein Pulsschlag.“³⁰

3.23 Praeludium 10 BWV 853

Wie im Beispiel des *Praeludiums 9 BWV 849* setzt Bach im Praeludium 10 BWV 853 seine Betonung auf die Polyphonie fort. Man könnte zudem aber auch sagen, dass dieses Praeludium die Eigenschaften eines langsameren Tanzes hat, z. B. einer Sarabande. Wir können eine Ähnlichkeit mit der *Englische Suiten Nr. 6 d Moll, BWV 811- Sarabande* feststellen.

In diesem Praeludiums ist in den Halbe Noten ein Motiv anwesend, das dem gesamten Werk einen konstanten rhythmischen Rahmen gibt. Seine Allegorie kann ein Ticken sein, was auf den Lauf der Zeit hinweist.

Die rhythmischen und melodischen Bewegungen anderer Stimmen wechseln sich in ihrem Charakter zwischen lyrischem und deklamatorischem Stil ab. Wir bemerken diesen Unterschied der Stile in der Anwesenheit des Zeichens für Arpeggio (Halbe Noten), dessen Rolle (in diesem Praeludium) darin besteht, die Zeit zu dehnen, quasi wie ein Rubatto. Besonderes Augenmerk sollte auf dieses Detail gelegt werden, da Bach das Arpeggio Zeichen nicht neben jeden Akkord schreibt.

Ein anderes wichtiges Merkmal in diesem Werk ist, dass die Melodie, die den Akkorden folgt, meistens aus geschriebenen Verzierungen aufgebaut ist. Diese Melodie wird fast immer in diesem Werk von Halben Noten in den anderen Stimmen begleitet. Die Halbe Noten haben einen permanenten und unveränderten Puls, während die Melodie manchmal „willkürlich“ gespielt sein kann. Solche Merkmale zeigen ein Rubato an.

- *Rubato [tempo rubato] (It.: ‘robbed or stolen time’)* „In 1723 Tosi referred to *rubamento di tempo* in Italian arias of the late 17th century. Galliard explained the technique in his translation of 1743: ‘When the bass goes an exactly regular pace, the other part retards or anticipates in a singular manner, for the sake of expression, but after that returns to its exactness, to be guided by the bass’. Ex.1 , one of Roger North’s illustrations of Tosi’s ‘breaking and yet keeping of time’ shows the following features: (1) the a steals time from the bs on either side and thus increases its length; (2) while this is happening the bass keeps strict time; (3) the steady bass imposes compensation, so that the total time stolen

³⁰ Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen- Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752. Leipzig, 1906- S. 209

from the opening and closing notes (a crotchet in each case) exactly equals the time acquired by the *a* (a minim); (4) the appearance of *a* is anticipated, whereas the following *b* and *c'* are both delayed; (5) although delayed, the second *b* loses none of its value – it is simply shifted later in time; (6) the second, third and fourth notes of the melody do not sound simultaneously with the bass notes with which they are vertically aligned; (7) the dissonance of a 9th occurs when *a* is heard with the *G* in the bass and when *b* is heard with *A*; and (8) the *a* could have been anticipated without delaying any of the other notes, for no balance is required between these two effects which are both determined by the starting-point rather than the length of a note.

Ex.1 North: 'Breaking and yet keeping time' (GB-Lbl Add.32532, f.7 v [c1695])
written

Ex.1 North: 'Breaking and yet keeping time' (GB-Lbl Add.32532, f.7v [c1695])

In 1752 Quantz used the expression *tempo rubato* and demonstrated anticipation and delay separately (ex.2). Vocal *rubato* was subsequently described by writers in Germany such as Agricola (1757), Marpurg (1763), Hiller (1774, 1780) and Lasser (1798), as well as by Domenico Corri (1810), Bacon (1824) and Nathan (1836) in London, and, with special thoroughness and numerous musical examples, by García (1847) in Paris. According to the latter, the *temps d'arrêt* or prolongation (the lengthening of *a* in ex.1) 'is the first element of *tempo rubato*'.

Ex.2 Quantz: *Eine Art vom Tempo rubato* (1752)



Ex.2 Quantz: *Eine Art vom Tempo rubato* (1752) ³¹

3.24 Praeludium 11 BWV 857

Praeludium 11 BWV 857 ist das letzte in der Reihe von 11 Präludien. Wie im Fall von *Praeludium 9 BWV 849* ist in diesem Praeludium eine komplexere polyphone Struktur vorhanden, obwohl es kein klares Thema gibt, auf dem die Komposition aufgebaut ist. Wenn man die Melodielinie, die in Viertelnoten und in allen Stimmen ist, analysiert, vermittelt die Form dieses Praeludiums den Eindruck eines Chorals, der auch auf der Orgel gespielt werden kann.

3.25 Pièce pour le Clavecin, composée par J. C. Richter Allemande und Courante

„Johann Christoph Richter (*b* Dresden, July 15, 1700; *d* Dresden, Feb 19, 1785). German organist and composer. He lived in his native city throughout his career, becoming court organist in 1727 and remaining in that position for over 50 years. In 1750 his duties were expanded to include the direction of the Protestant court services, and in 1760 he was named Kapellmeister. Nothing is known about Richter's education beyond the fact that the Dresden aristocracy sent him to Italy in 1716 in order to enrich his musical education. In 1726 Augustus I (the Strong), Elector of Saxony and King of Poland, ordered him to

³¹ Hudson, Richard. "Rubato." *Grove Music Online*. 2001; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039>. (abgerufen am 21.01.2020)

learn to play Pantaleon Hebenstreit's invention, the pantaleon, a musical instrument resembling a large, tonally impressive dulcimer, which was a great favorite at the Dresden court. After 1734 Richter replaced Hebenstreit as court pantaleonist. He also became the principal performer on another instrumental novelty created by Hebenstreit, a porcelain glockenspiel³².

Pièce pour le Clavecin (Allemande und Courante) sind die erste Kompositionen in dem Klavierbüchlein, die von einem anderen Komponisten sind.

Die Allemande und Courante sind in Bachs Schaffen ein unverzichtbarer Teil von seinen Partiten und Suiten. Die Motive dieser Kompositionen sind einfacher als die Motive in Bachs vorherigen Werken des Klavierbüchleins. Auch ihr Stil unterscheidet sich von Bachs. Sie haben die erkennbaren Elemente der Epoche, die nach dem Barock kommen wird – der Vorklassik³³. Wenn man Bachs Handschrift von *Applicatio BWV 994*, mit der Handschrift der Allemande und Courante aus dem Manuskript des Büchleins vergleicht, fällt ein Unterschied auf. In Anbetracht dessen, dass J. C. Richter zum Zeitpunkt der Erstellung des Klavierbüchleins im Jahre 1720 20 Jahre alt war, und aufgrund des oben erwähnten Kompositionsstils, können wir vermuten, dass Allemande und Courante wahrscheinlich nach 1720 ihren Platz im Büchlein finden.

In jedem Fall ist es auch interessant, sie als ein leichteres Beispiel für den Übergangsstil vom Barock zum Klassizismus zu betrachten.

³² The New Grove, Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 21. Buelow, George J. 2001- S. 342

³³ *Vorklassik, Musik: die Zeit des Übergangs vom Feudalismus zur Emanzipation des Bürgertums zwischen etwa 1735 und 1785, also zwischen Barock u. Klassik, einschließlich des so genannten musikalischen Rokoko. Der Vorklassik ordnet man ferner den gelehrten u. den galanten Stil zu. Ersterer schließt streng gearbeitete, kontrapunktische Werke ein, z. B. das »Wohltemperierte Klavier« von J. S. Bach, letzterer populäre tanzartige Stücke wie W. A. Mozarts Divertimenti und Menuette. Beide Stile schlossen einander im Werk eines Komponisten keineswegs aus. Auf Seiten des so genannten musikalischen Sturm und Drang standen Forderungen nach neuer Einfachheit und Natürlichkeit (ausgehend von der Idee des Volksliedes) sowie die Empfindsamkeit, die sich beispielhaft in den freien Fantasien C. P. E. Bachs finden. Die Namensgebung beruht darauf, dass in der Vorklassik die für die Klassik charakteristischen Gattungen (Sinfonie und Streichquartett) vorgebildet und in melodischer, harmonischer, formaler (Sonatenform) und instrumentaler Hinsicht wesentliche stilistische Voraussetzungen für die Klassik geschaffen wurden. Neben der Bedeutung als »Wegbereiter« u. a. auch für die Entwicklung der Opera buffa und des Singspiels ist aber auch der Eigenwert der Kompositionen im galanten bzw. empfindsamen Stil nicht zu verkennen, darunter insbesondere die Söhne Bachs, C. W. Gluck, L. Mozart, G. B. Pergolesi, J. J. Quantz sowie die Komponisten der Mannheimer Schule, der Wiener Schule und der Berliner Schule. Als typische Instrumente der Vorklassik gelten Glasharmonika, Baryton, Klavichord und Hammerklavier bzw. -flügel.* - Brockhaus Enzyklopädie Online, Vorklassik (Musik).
<https://brockhaus-1at-1mkw99hnf0078.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/vorklassik-musik>
(abgerufen am 21.01.2020)

3.26 Praeludium ex c BWV 924a

3.27 Praeludium ex d BWV 925

3.28 Praeludium ex e BWV 932

Es ist noch nicht zweifelsfrei geklärt, ob diese drei kurzen Präludien vom Wilhelm Friedemann oder Johann Sebastian Bach verfasst wurden. Sie sind jedenfalls im „Bach Werke Verzeichnis“ enthalten.

Praeludium ex c BWV 924 a ist mit seinem Motiv sehr ähnlich zum *Praeambulum 1 BWV 924*. Die harmonische Bewegung von Praeludium ex c BWV 924 a unterscheidet sich von *Praeambulum 1 BWV 924*. Wie beim *Praeludium BWV 846a* sind auch in diesem Praeludium ungewöhnliche und interessante harmonische Lösungen zu finden.

Praeludium ex d BWV 925 ist eine dreistimmige Komposition. Im ersten Takt ist in den Sechzehntelnoten in der rechten Hand ein Motiv, das während des Praeludiums in allen drei Stimmen erscheint. Für die zwei anderen Stimmen, die am häufigsten in Viertelnoten und Achtelnoten vorkommen ist ein abwechselnder Auftritt charakteristisch.

In dem Manuskript ist das **Praeludium ex e BWV 932** nicht vollständig erhalten. In seiner Form unterscheidet es sich nicht so sehr von den vorherigen Praeludien.

3.29 Praeludium BWV 931

Das Praeludium BWV 931 befindet sich im „Bach Werke Verzeichnis“, wobei, wie im Fall der vorherigen drei Präludien nicht sicher ist, wer der Komponist ist. Dieses Praeludium hat nur acht Takte und erinnert an *Applicatio BWV 994*.

Schon im ersten Takt in der rechten Hand sehen wir eine neue Verzierung, die nicht in der Verzierungstabelle zum Beginn des Büchleins und auch nicht in den vorherigen Kompositionen des Klavierbüchleins beschrieben ist. Das ist die „*gebrochene Acciaccatura*“³⁴.

³⁴ „Als *gebrochene Acciaccatura* bezeichnet man das kurze Anschlagen akkordfremder Töne in einem Arpeggio.“ - Brock Haus Enzyklopädie. 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 2006. Band 1-S. 141

3.30 Baß- Skizze in g-Moll (ohne BWV- Nr.)

Im Manuskript ist dieses Werk nicht bis zum Ende geschrieben und es ist nicht bekannt, wer der Komponist ist. Diese Skizze steht auch nicht auf der Liste des Bach-Werke-Verzeichnisses.

Wir werden bemerken, dass im Manuskript ein Teil der Komposition durchgestrichen ist und, dass nach dem dritten Takt im oberen Liniensystem die Pausen nicht weiter geschrieben sind.

All dies hinterlässt ein unklares Bild darüber, ob das Werk noch vom Komponist fertiggestellt werden sollte, oder ob die Idee dieser Komposition vielleicht darin bestand, dass der Schüler den melodischen Fluss der höheren Stimmen durch die Basslinie harmonisieren und ergänzen sollte.

3.31 Fuga à 3 BWV 953

„Fuge [italienisch, von lateinisch fuga »Flucht«] die, -/-n, Musik: eine kontrapunktische Satzart und Form mit dem Hauptmerkmal imitierender Durchführung eines zu Beginn aufgestellten Themas durch alle (zumeist vier) gleichberechtigten Stimmen.

Begriffsgeschichte: Das lateinische Wort fuga bezeichnete seit dem 14. Jahrhundert den Kanon, seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert auch die Imitation, bei der die Stimmen gleichsam einander »fliehen«. Frühe Formen der Fuge treten seit dem 16. Jahrhundert unter den Bezeichnungen Kanzone, Fantasie und Ricercar auf.“³⁵

Dies ist das einzige Werk, das im gesamten Klavierbüchlein als "Fuge" genannt wird. Auf den ersten Blick scheint es unklar, warum sich eine dreistimmige Komposition unmittelbar vor der ununterbrochenen Folge von zweistimmigen Praeambuli befindet.³⁶ Die Rolle der Fuga à 3 BWV 953 könnte vielleicht die Ankündigung ihrer Form sein, die der Schüler durch die nächsten Kompositionen im Büchlein lernen wird.

Das Thema dauert zwei Takte und zum Beginn der Fuge erscheint es in der oberen Stimme (im Sopran). Unmittelbar nach seiner ersten Vorstellung wandert das Thema in die mittlere Stimme (Takt 3) und dann in den Bass (Takt 5). Bach führt die Stimmen allmählich

³⁵ Brockhaus Enzyklopädie Online, Fuge (Musik) <http://brockhaus-1at-1mkw99hmf00a4.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/fuge-musik>. (abgerufen am 21.01.2020)

³⁶ „Als zufällig muss, aufs Ganze gesehen, die Reihenfolge der Stücke unseres Büchleins gelten, denn sie weicht von der zeitlichen Folge der Eintragungen erheblich ab.“ -Vorwort zum Büchlein; Plath, Wolfgang- 1978 Bärenreiter Urtext

ein. Bei der ersten Vorstellung des Themas sind die zwei anderen Stimmen nicht anwesend. Bei der zweiten Vorstellung des Themas, das in der mittleren Stimme ist, hat die obere Stimme eine Bewegung in Achtelnoten. Bei der dritten Vorstellung des Themas, das jetzt im Bass ist, bekommt die mittlere Stimme auch die Bewegung in den Achtelnoten. Das heißt, dass in diesem Moment alle drei Stimmen gleichzeitig auftreten.

Vom zweiten Teil des sechsten Takts bis zum ersten Teil des neunten Takts im Bass bewegt sich der letzte Teil des Themas zusammen mit den zwei anderen Stimmen in einer sequenziellen Abwärtsbewegung. Vom Takt 9 bis zum Takt 13 übernimmt jetzt die obere Stimme das Motiv des Themas. Mit der unteren Stimme, die in Achtelnoten ist, hat sie eine sequenzielle Abwärtsbewegung, aber ohne dritte Stimme. Ab Takt 13 erscheint das Thema in der mittleren Stimme mit den zwei anderen Stimmen.

Vom zweiten Teil des 14. bis zum 16. Takt wird das Thema durch die Oberre und mittlere Stimme dargestellt. Zum ersten Mal in dieser Fuge hat jede Stimme eine andere Artikulation.

Im 17. und 18. Takt ist das Thema in der unteren Stimme, während die anderen zwei Stimmen abwechselnd einen Dialog haben. Anstatt des Themas, erscheint vom 19. bis zum 25. Takt in allen Stimmen ein Motiv in 16-tel Noten, was für zwei Schläge dauert. (insgesamt zwei Viertelnoten).

Die Kombination der Motive, aus denen sich das Thema zusammensetzt, erscheint in der mittleren und oberen Stimme im 26.-28. Takt. Das Thema taucht zum letzten Mal in Takt 33 in der unteren Stimme auf.

Die Wahl des Tempos und der Spielweise hängt vom Pianist und seinen Fähigkeiten ab. Die Fugenstruktur ermöglicht ein gemäßigteres oder schnelleres Tempo. Zudem ist es möglich einen lyrischen oder deklamatorischen Charakter zu zeigen. Dieses Werk ist für einen Anfänger nicht leicht. Für die Schüler, die keine Erfahrung mit der Polyphonie haben, wäre es besser, zuerst mit den folgenden funfzehn Praeambuli (zweistimmige Inventionen), zu beginnen. Um das Verhältnis der Stimmen in dieser Fuga besser zu verstehen, wäre es gut, die Stimmen zuerst zu finden, dann die Artikulation zu definieren und sie getrennt zu spielen. Der nächste Schritt wäre, die zwei Stimmen zusammen im langsamen Tempo zu üben.

Zweistimmige Inventionen

Mit kleinen Änderungen präsentiert Bach im Jahre 1723, in dem Zyklus *Inventionen und Sinfonien*, die nächsten 15 Praeambuli. In diesem Zyklus bekommt das Praeambulum den neuen Name „*Invention*“. Das Wort *Invention* kommt ursprünglich aus dem Lateinischen. Das lateinische *Inventio* bedeutet *Erfindung*, während das Verb *invenire* *ankommen* bedeutet; *in* (auf, an, in, hinein) + *venire* (kommen).³⁷ Wenn wir die Bedeutung des Wortes *Invention* analysieren, wird uns klarer, warum es sinnvoll ist, für einen schrittweisen Erwerb der Polyphonie mit zweistimmigen Kompositionen anzufangen.

Die Hauptidee der zweistimmigen Inventionen ist die Polyphonie. Die zwei Stimmen bilden die gesamte Komposition. Der Fingersatz und die Artikulation sind nur ein Mittel um die Stimmen klar zu definieren. Jede Stimme ist eine Welt für sich, die zur Unabhängigkeit neigt. Das ist eine „melodische“ Unabhängigkeit. Was diese Stimmen kohärent macht, ist die Harmonie. Sie ist immer Zentrum und sie wird zumindest in einer der Stimmen erkennbar (durch Tonleiter, Akkordzerlegungen, usw.). Sie entwickeln beim Schüler ein besseres Gedächtnis und eine bessere Koordination. Auf dem Weg zum Verständnis der Fuge bilden zweistimmige Inventionen die Grundlage.

3.32 Praeambulum 1 à 2 BWV 772

Im Praeambulum 1 à 2 BWV 772 ist das Thema kurz und erscheint viermal in den ersten zwei Takten. Die Reihenfolge der Stimmen in den das Thema auftritt ist: Alt, Bass, Sopran, Tenor.

Ab dem 3. Takt mit dem Motiv in Achtelnoten in der linken Hand erscheint in der rechten Hand das Thema in der Umkehrung und in Abwärtssequenz. In der ersten Hälfte des 5. Taktes präsentiert Bach im Bass das Thema. Bereits in der zweiten Hälfte des gleichen Taktes erscheint das Thema in der Umkehrung im Alt. Während des 7. und 8. Takts ist das Thema im gleiche Weise präsentiert, wie in der ersten zwei Takten, außer dass die Reihenfolge, in der die Stimmen erscheinen, unterschiedlich ist: Bass, Alt, Tenor, Sopran. Das gleiche Modell aus dem 7. und 8. Takt ist in den Takten 9. und 10. vorhanden, jedoch mit dem Thema in der Umkehrung.

³⁷ Jacobi Bayer Paedagogus Latinus Germanae Juventutis, Sive Lexicon Germanico-Latinum Et Latino-Germanicum, 1819

Im 11., 12. und der ersten Hälfte des 13. Taktes ist das Prinzip der sequenziellen Bewegung eines Themas in der Umkehrung dasselbe wie im 3., 4. und 5. Takten, außer, dass das Thema jetzt in der linken Hand erscheint.

Im 15.-18. Takten kombiniert Bach die Erscheinung des Themas mit seiner Umkehrung in einer sequenziellen Abwärtsbewegung. Im Takt 19 und 20 erscheint das Thema im Sopran und zum ersten Mal in sequenzieller Aufwärtsbewegung. Im zweiten Teil des 20. Taktes erscheint das Thema zum letzten Mal in seiner ursprünglichen Form.

Dieses Praeambulum ist ein gutes Beispiel dafür, wie Bach die Grundkenntnisse und Einblicke in die mögliche Kombinationen der Themen und Motiven gibt. Außerdem zeigt er hier, wie die Beziehung zwischen zwei Stimmen Polyphonie erzeugt. Die Arbeit an der Artikulation ist ebenfalls schrittweise und bei diesem Stück nicht allzu anspruchsvoll. Der Kontrast zwischen der Vorstellung eines Themas und seiner Umkehrung, wird durch unterschiedliche Artikulation erreicht:

1. Regelmäßiges Erscheinen des Themas - die ersten drei Sechzehntelnoten sind *legato* + die nächsten zwei (unter dem Bogen) *non legato* + die nächsten zwei, d. h. die letzten zwei Sechzehntelnoten (unter dem Bogen) *non legato*.
2. Thema in der Umkehrung - die ersten drei Sechzehntelnoten sind *non legato* + die nächsten zwei (unter dem Bogen) *legato* + die letzten zwei Sechzehntelnoten (unter dem Bogen) *legato*.
3. Alle Sechzehntelnoten des Themas sind *non legato*.

Die rhythmische Bewegung dieses Praeambulums ist etwas einfacher, z. B. werden 16-tel Noten in der linken Hand mit Achtel Noten in der rechten Hand kombiniert.

3.33 Praeambulum 2 BWV 775

Im Gegensatz zum vorherigen *Praeambulum 1 à 2 BWV 772* ist das Thema in Praeambulum 2 BWV 775 länger. Die allmähliche Aufwärtsbewegung der 16-tel Noten wird durch einen Intervallsprung der Septime unterbrochen. Danach folgt die allmähliche Bewegung der 16-tel Noten nach unten. Bach repräsentiert in einer solchen Bewegung die Tonleiter, in der sich das Thema befindet.

Während der ersten sechs Takte des Praeambulums erscheint das Thema dreimal in der Reihenfolge der Stimmen Alt, Bass, Sopran. Neben dem Thema in diesem Praeambulum gibt es mehrere Motive, die in Kombination mit dem Thema auftauchen.

Im 3. und 4. Takt findet man das erste dieser Motive in der rechten Hand in den Achtelnoten (bei gleichzeitigem Auftreten des Themas im Bass). Im 5. und 6. Takt (bei gleichzeitigem Auftreten des Themas in Sopran) geht dieses Motiv in die linke Hand über. Im Sopran im 7.-10. Takt bewegt sich das Thema in einer sequenziellen Abwärtsbewegung. In der linken Hand finden wir ein neues Motiv in den Achtelnoten, das in eine sequenzielle Abwärtsbewegung geht. Das Muster ist in den folgenden vier Takten (11-14) ähnlich: In der linken Hand bewegt sich das Thema sequenziell nach unten, während gleichzeitig ein neues Motiv in den 16-tel Noten der rechten Hand erscheint. Wir finden die gleiche Beziehung zu dem Thema, das dieses Mal in der Umkehrung ist, in den Takten 22.-25.

Vom 30. bis 33. Takt erscheint in der rechten Hand das Thema, während sich der Triller in der linken Hand befindet. Ähnliches Material, aber mit dem regelmäßigen Auftreten des Themas in der linken Hand, finden wir in den Takten 18-21.

Ein weiterer Block mit der Vorstellung des Themas, das mit einem neuen Motiv in der zweiten Stimme auftritt, begegnet uns in den Takten 38 bis 43. Im 46. Takt erscheint das Thema im Bass zum letzten Mal in der gleichen Tonart und Form wie bei der ersten Vorstellung.

Wie beim *Praeambulum 1 BWV 772* ist die letzte Vorstellung des Themas (Takt 49 und 50) in der Umkehrung. *Praeambulum BWV 775* ist im 3/8 Takt geschrieben und hat ein bewegteres Tempo.

3.34 Praeambulum 3 BWV 778

Wie beim *Praeambulum 1 à 2 BWV 772* erscheint das Thema im *Praeambulum 3 BWV 778* in einem ähnlichen Prinzip. Der erste Teil des Themas (das Motiv in 16-tel Noten) erscheint oft, sowohl in seiner ursprünglichen Form, als auch in der Umkehrung. Sequenzielle Motivbewegungen treten häufig auf. Dieses *Praeambulum* hat ein moderates Tempo und einen lyrischen Charakter.

3.35 Praeambulum 4 BWV 779

Das *Praeambulum BWV 779* beginnt mit der Vorstellung des Themas durch den Akkord des Grunddreiklangs. Das Thema setzt sich in den 16-tel Noten im 2. Takt fort, während das Thema zugleich auch im Bass erscheint.

Man kann sagen, dass das Thema zwei Teile hat, das heißt, es besteht aus zwei Motiven, die getrennt und unabhängig voneinander festgelegt werden können. Ein ähnliches Prinzip der Themenkonstruktion findet sich im vorherigen *Praeambulum 2 BWV 775*.

Im 4. Takt in der rechten Hand gibt es ein sich wiederholendes Motiv in 16-tel Noten, dem im 5. Takt (in der parallelen Bewegung) die zweite Stimme anschließt. Im 7. Takt setzt sich die zweite Stimme mit dem Motiv in 16-tel Noten fort, während in der rechten Hand ein Motiv, das an das Thema vom Beginn des *Praeambulums* erinnert, in Achtelnoten erscheint. Im 8. Takt erscheint das Thema in der unteren Stimme, dann setzt sich das Thema (zweiter Teil des Themas) im 9. Takt in der oberen Stimme fort. Im 12. Takt moduliert es in C Dur. Mit diesem Takt beginnt der zweite Teil des *Praeambulums*. Vom 12. bis zum 14. Takt sind Thema und Motiv in 16-tel Noten in ihrer Form gleich, wie am Beginn der Komposition. Der Unterschied ist in der Reihenfolge des Auftretens der Stimmen: Bass, Sopran. Durch ein neues Motiv (15. Takt) moduliert Bach in g Moll. In 17. Takt steht der erste Teil des Themas in der Umkehrung in der linken Hand. Im 19. Takt geht das Motiv in Achtelnoten, das in der linken Hand ist, im 20. Takt in die rechte Hand über. Vom 23. Takt bis zum Ende der Komposition ist die Kombination, sowie das Erscheinen von Motiv und Thema ziemlich gleich wie im ersten Teil des *Praeambulums* (vom 5. Takt bis zum 12. Takt).

3.36 Praeambulum 5 BWV 781

In diesem *Praeambulum* bleibt Bach in einem dreiteiligen 9/8Takt. *Praeambulum 5 BWV 781* ähnelt mit seinem fröhlichen Charakter und seinem gemäßigten Tempo einer Gigue. Eine gewisse Ähnlichkeit finden wir in dem *Wohltemperierten Clavier II - Fuga BWV 864* aufgrund der Taktart und der Bewegung der Achtelnoten.

Wenn wir das Thema aus dem ersten Takt (der rechten Hand) und das Thema aus dem zweiten Takt (der linken Hand) analysieren, bemerken wir, dass die letzten zwei Achtelnoten der Themen nicht dasselben Intervall haben.

Neu im *Praeambulum 5 BWV 781* ist, dass das Thema beim zweiten Mal (das unmittelbar im zweiten Takt folgt) nicht auf dem gleichen Ton (in diesem *Praeambulum* sollte das die Tonika sein) wie beim ersten Mal erscheint, sondern auf der Dominante.

Wie bei den vorherigen *Praeambuli* kombiniert Bach im *Praeambulum 5 BWV 781* verschiedene Motive. Bereits im vierten Takt bemerken wir eine interessante Kombination. Wenn es vertikal betrachtet wird, sieht das Motiv in der linken Hand und das Motiv in der rechten Hand unterschiedlich aus. Wenn wir im vierten und fünften Takt die erste

Achtelnote der linken Hand wegnehmen, werden wir feststellen, dass die Motive beider Stimmen eigentlich einen Akkord präsentieren. Dank dieser Information ist die Artikulation für beide Motive gleich. Vom siebten bis zum dreizehnten Takt gibt es die sequenzielle Bewegungen der Motive. Diese Motive haben nicht die gleichen Elemente wie das Thema, sondern erinnern nur daran. Der letzte Auftritt des Themas (Takt 27 und 28) kommt durch folgende Auftritte der Stimmen; Alt (Takt 27), Sopran (Takt 28) zustande.

3.37 Praeambulum 6 BWV 784

Das Thema ist in diesem Praeambulum auch kurz. Es erscheint viermal in den ersten zwei Takten.

Im Gegensatz zu den vorherigen Präludien, in denen jedes Auftreten des Themas in einer anderen Position und von einem anderen Ton stattfindet, erscheint das Thema im Praeambulum 6 BWV 784 in diesen ersten zwei Takten (in der rechten Hand) zweimal genau gleich, d. h. von demselben Ton aus und in derselben Form. Das Gleiche gilt für das Erscheinen in der linken Hand. Wie schon im Fall von Praeambulum 3 BWV 778 wird das Thema bei seinem ersten Auftritten von einer zweiten Stimme begleitet. Was dieses Praeambulum von den vorherigen Praeambuli unterscheidet und was es charakterisiert, ist bereits im dritten Takt zu bemerken: Bach führt in den 16-tel Noten ein neues Motiv ein. Sein Auftritt scheint, als ob ein neues Thema präsentiert wird.

In ihren abwechselnden Auftritten erscheinen Thema I (das Motiv in 16-tel Noten aus den ersten zwei Takten) und Thema II (das Motiv in 16-tel Noten aus dem dritten und vierten Takt) während des gesamten Praeambulums. Ein weiteres wichtiges Merkmal der Themen I und II ist ihre Struktur. Sie sind immer durch einen zerlegten Akkord dargestellt, der gleichzeitig die Bewegung der Harmonie des Werkes anzeigt.

Die Auswahl der rhythmischen Werte der Noten dieses Praeambulums ist sehr einfach. Bach kombiniert die Motive der 16-tel Noten mit den Motiven der Achtelnoten. Diese Kombination ist konstant. Während des gesamten Praeambulums treten sehr selten andere Kombinationen auf: z. B. Motiv der 16-tel Noten + Motiv der 16-tel Noten oder Motiv der Achtelnoten + Motiv der Achtelnoten. Im fünften Takt bemerken wir, dass das Thema nicht immer in derselben Stimme sein muss. Das Thema in der rechten Hand aus dem ersten Teil des Taktes geht im zweiten Teil des Taktes in die linke Hand über.

3.38 Praeambulum 7 BWV 786

Das Thema von Praeambulum 7 BWV 786 ist in einem Teil und in einem Atemzug geschrieben. Die Triller, die in dem Thema sind, machen das Thema sehr charakteristisch. Das Thema dauert zwei Takte und in diesem Praeambulum erscheint es nicht in der Umkehrung, sondern nur in seiner ursprünglichen Form. Wie beim Praeambulum 6 BWV 784 finden wir in diesem Praeambulum nur 16-tel Noten und Achtelnoten als rhythmische Notenwerte. Obwohl Praeambulum 7 BWV 786 in Moll geschrieben ist, kann man tänzerische Elemente (vielleicht einer Gavotta³⁸ - aber dieses Praeambulum hat keinen Auftakt, was für eine Gavotta charakteristisch wäre) finden, die ihm einen bewegteren Charakter geben.

3.39 Praeambulum 8 BWV 785

Das Thema des Praeambulum 8 BWV 785 ist aus einer Kombination von 32-tel Noten und 16-tel Noten aufgebaut und in seiner Form komplexer als die Themen der vorherigen Präludien. Während der ersten drei Takte der Komposition erscheint das Thema dreimal in der rechten Hand. Ähnlich wird das Thema auch in *Praeambulum 6 BWV 784* vorgestellt. Es gibt zwei Charakter in diesem Thema - einen deklamatorischen Charakter, der in 32-tel Noten komponiert ist und einen lyrischen Charakter, der in 16-tel Noten komponiert ist. Im vierten Takt ist ein Dialog der Motive in den 32-tel Noten vorhanden. Obwohl in dem Thema die 32-tel Noten den Eindruck einer Deklamation hinterlassen, sind in diesem Takt die 32-tel Noten in der rechten Hand invertiert und müssen nicht deklamatorisch sein, wie die 32-tel Note der linken Hand. Der Unterschied zwischen ihren Charakteren kann durch unterschiedliche Artikulationen definiert werden:

32-tel Noten in der linken Hand- *non legato*;

32-tel Noten in der rechten Hand- *legato*.

³⁸ Gavotte [ga'vot(ə); französisch, von provenzalisch gavotto »Tanz der gavots« (d. h. der Bewohner der provenzalischen Alpen)] die, -/-n, mäßig bewegter Volkstanz (Paartanz in Reihen) im 2/2-Takt mit charakteristischem zweiteiligem Auftakt, heute noch in baskischen und bretonischen Gebieten gepflegt. Die Gavotte wurde im 17. Jahrhundert Hoftanz und war bis ins 19. Jahrhundert als Gesellschaftstanz beliebt. J.-B. Lully bezog den damals neuen Modetanz in die Orchestersuite ein; über das Ballett gelangte die Gavotte in die Oper bei J.-P. Rameau, G. F. Händel, C. W. Gluck, A. E. M. Grétry; A. Corelli und A. Vivaldi verwandten sie in der Kammersonate, F. Couperin und J. S. Bach in der Klaviersuite. - Brock Haus Enzyklopädie. 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 2006. Band 10- S. 277

Bis zum siebzehnten Takt erscheint das Thema selbständig, d. h. ohne gleichzeitiges Erscheinen eines zweiten Themas. Ab der dritten Viertelnote des 17. Takts erscheint das Thema in der linken Hand erneut, während das Thema, das in dem 16. Takt in der rechten Hand begann, noch andauert. Zu diesem Zeitpunkt kommt es zum ersten Mal in einem Preambulum zu einer "Überlappung" von Themen, d. h. die Vorstellung eines Themas während das vorherige Thema noch immer andauert. Ein solcher Fall ist in Bachs Fugen weit verbreitet.

3.40 Praeambulum 9 BWV 783

Das Motiv in 16-tel Noten aus dem ersten Takt dieses Praeambulums kann in zwei Teile unterteilt werden. Der erste Teil besteht aus den ersten zwölf 16-tel Noten, deren Bewegung schrittweise ist. Der zweite Teil besteht aus den letzten zwölf 16-tel Noten, deren Bewegung in einem zerlegten Akkord ist.

Das Thema des Praeambulum 9 BWV 783 wird manchmal rekonstruiert und mit einer dieser Motive ergänzt. Manchmal ist eine Kombination von Thema und diesen Motiven auch möglich. z. B. im fünften und sechsten Takt (in der rechten Hand).

In dem Klavierbüchlein finden wir in *Praeludium 6 BWV 854* und *Praeludium 7 BWV 856* einen 12/8 Takt. Mit seinen häufigen und schnellen Bewegungsänderungen in den 16-tel Noten ist dieses Praeambulum eine echte kleine Gymnastikübung für die Finger. Deswegen ist das Praeambulum 9 BWV 783 in seiner Form technisch etwas anspruchsvoller als die vorherigen Stücke und Präludien dieses Büchleins. Mit den Motiven der Gigue und der Toccata hilft Bach dem Schüler mit diesem kurzen Praeambulum eine "virtuos" Spieltechnik zu vervollkommen.

3.41 Praeambulum 10 BWV 782

Das Thema in Praeambulum 10 BWV 782 dauert zwei Takte. Während der ersten zwei Takte hat das Motiv der linken Hand eine melodisch charakteristische sequenzielle Abwärtsbewegung. In seiner Umkehrung folgt dieses Motiv im vierten Takt (in der rechten Hand) dem Thema. Dieser Bezug ist im gesamten Praeambulum vorhanden.

Eines der Hauptmerkmale dieses Praeambulums 10 BWV 782 ist die Arbeit an der Artikulation. Die parallele und entgegengesetzte Bewegung von 16-tel Noten in beiden Händen (oder Stimmen) ist üblich. Dies führt dazu, dass für beide Stimmen gleichzeitig

eine unterschiedliche Artikulation verwendet wird. Dies betrifft bereits die ersten vier Takte:

Erster Takt, Rechte Hand (Thema): ersten drei 16-tel Noten unten dem Bogen (in einer Gruppe), vierte und fünfte 16-tel Note unter dem Bogen (in einer Gruppe), sechste und siebte 16-tel Note *non legato*, nächste vier 16-tel Noten (8.,9.,10.,11.) unten dem Bogen (in einer Gruppe), die dreizehnte 16-tel Note ist artikuliert, die letzten drei 16-tel Noten (im Takt) unten dem Bogen (in einer Gruppe).

In dem zweiten Takt sind die ersten vier 16-tel Noten unter dem Bogen, die fünfte 16-tel Note ist artikuliert, sechste, siebte und achte 16-tel Note sind unter dem Bogen. Neunte und zehnte 16-tel Note im gleichen Takt sind unter dem Bogen und nach dem gleichen Prinzip sind auch die 11.+12., 13.+14., 15.+16. 16-tel Noten.

Erster Takt, Linke Hand: vier 16-tel Noten sind unter dem Bogen (in einer Gruppe), die folgenden zwei Achtelnoten sind *non legato* (leicht artikuliert).

Im zweiten Takt finden wir die gleiche Situation.

Wenn das Thema im dritten Takt in die linke Hand kommt, ist die Artikulation gleich wie bei der rechten Hand in den ersten zwei Takten. Ein solches Prinzip der "unterschiedlichen" Artikulation ist im gesamten Praeambulum vorhanden und auch in vielen anderen Werken Bachs unverzichtbar.

3.42 Praeambulum 11 BWV 780

Das Thema im Praeambulum 11 BWV 780 dauert vier Takte. Sein erster Auftritt ist in der rechten Hand. Ab dem fünften Takt in unveränderter Form und ab dem gleichen Ton (nur eine Oktave tiefer) erscheint das Thema in der linken Hand. In der Tat sind die ersten zwei Auftritte des Themas zusammen mit der zweiten Stimme gleich. Der Unterschied besteht darin, dass beim zweiten Erscheinen des Themas die zweite Stimme, die beim ersten Erscheinen des Themas in der linken Hand war, unverändert in die rechte Hand übergeht. Das Gleiche passiert mit dem Thema.

Das Besondere an Praeambulum 11 BWV 780 ist, dass Bach das gesamte Praeambulum aus dem Motivmaterial des Themas aufbaut. Diese Motive sind in fast jedem Takt des Praeambulum 11 BWV 780 in beiden Stimmen zu erkennen.

Das Thema dieses Praeambulums, sowie die anderen Stimmen, haben einen deutlichen lyrischen Charakter. Daher könnte das Tempo moderat sein.

3.43 Praeambulum 12 BWV 777

In diesem fröhlichen und spielerischen Praeambulum setzt Bach zum ersten Mal (im Vergleich zu den vorherigen Praeambuli) Wiederholungszeichen, die die Komposition klar in zwei Teile unterteilen. Eine solche Aufteilung, sowie der 3/8 Takt, geben den Eindruck eines Menuetts.

Das Thema dauert vier Takte. Ab dem fünften Takt in zweiten Auftritt des Themas verwendet Bach genau das gleiche Motivmaterial wie in den ersten vier Takten. Der einzige Unterschied ist, dass die Stimmen ihre Plätze tauschen.

Im vorherigen *Praeambulum 11 BWV 780* ist das Thema lyrisch, das heißt, dass das Thema seine eigene charakteristische melodische Bewegung hat. Dies ist hier nicht der Fall. Wenn nur eine Hand spielt, wird ein melodischer (wie auch ein motivischer) Fluss, der für das Thema charakteristisch sein könnte, nicht gefunden.

Wenn jedoch die Teile beider Hände vollständig abgerundet sind, wird eine klarere melodische Bewegung erhalten, die in diesem Fall klare Merkmale des Themas aufweist. Ein Beweis dafür kann die Tatsache sein, dass das Thema, das aus zwei Stimmen gebildet ist, immer das gleiche Material wie die Motive hat. Dies wird in den Takten 1-8; 21-28; 43-50 beobachtet.

Wie beim *Praeambulum 11 BWV 780* und beim *Praeambulum 12 BWV 777* werden die Motive zwischen den zwei Vorstellungen des Themas tatsächlich aus dem Thema konstruiert.

In diesem Praeambulum fallen zwei charakteristische rhythmische Motive auf:

1. Abwechselndes Auftreten von Achtelnoten (erster und zweiter Takt).
2. Zwei 32-tel Noten + 16-tel Noten (vierter Takt). Die Idee dieses rhythmischen Motivs kommt oft in Bachs Werken vor, zum Beispiel in *Das Wohltemperierte Clavier I* -Fuga c Moll BWV 847 oder im d Moll Konzert BWV 1052.

3.44 Praeambulum 13 BWV 776

Wie im Fall von *Praeambulum 12 BWV 777* kann für das Thema dieses Praeambulums gesagt werden, dass es aus zwei Stimmen besteht. Das Thema dauert vier Takte.

Im Gegensatz zum vorherigen *Praeambulum 12 BWV 777*, in dem beide Stimmen klare Motive haben und fast immer in unveränderter Form erscheinen, ist dies im Praeambulum 13 BWV 776 nicht der Fall.

Im 9.-11. Takt scheint das Motiv in der linken Hand auf den ersten Blick dasselbe zu sein wie im 2. und 3. Takt. Bei der Analyse wird jedoch festgestellt, dass Bach das Motiv aus dem zweiten Teil des 2. und 3. Takts, im ersten Teil des 9.-11. Takts schreibt. Dasselbe begegnet uns beim zweiten Teil des ersten Takts in der linken Hand, der in den zweiten Teil des 9. und 10. Takts übergeht. Eine ähnliche, aber nicht ganz genau gleiche Motivkombination findet sich in den Takten 20, 21 und 22 in der rechten Hand in einer sequenziellen Bewegung. Dieses Motiv kommt aus dem zweiten Teil des zweiten Takts der linken Hand.

Der letzte Auftritt des Themas während des 27., 28. und 29. Takts ist genau der gleiche wie der erste Auftritt des Themas zum Beginn dieses Praeambulums.

Häufige Veränderungen in der Artikulation der Motive (in 16-tel Noten) und Positionen der Motive sind charakteristisch für das Praeambulum 13 BWV 776. All dies stimuliert die Beweglichkeit und Flexibilität der Finger.

3.45 Praeambulum 14 BWV 774

Das ist das erste Präludium in dem Klavierbüchlein, das mit dem Auftakt beginnt. Im gemäßigten Tempo und im 3/8 Takt hinterlässt das Praeambulum 14 BWV 774 den Eindruck eines Menuetts. In dem Worten von Johann Joachim Quantz aus dem Buch „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ kann man eine Idee finden, um diesen Praeludium zu artikulieren.

- „*Ein Menuet spiele man hebend, und markiere die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche, auf zweene Viertheile kommt ein Pulsschlag.*“³⁹

3.46 Praeambulum 15 BWV 773

In lyrischem Charakter und langsamerem Tempo beendet das Praeambulum 15 BWV 773 in c Moll eine Reihe von fünfzehn Präludien. Eine ähnliche Motivarbeit aus diesem Praeambulum findet sich im zuvor analysierten *Praeambulum 13 BWV 776*.

Das Thema des Praeambulum 15 BWV 773 ist, im Vergleich zu den vorherigen Präludien des Klavierbüchleins, am längsten. Das Hauptmerkmal dieses Praeambulums ist der Kanon. Während der ersten Vorstellung des Themas führt Bach im dritten Takt in der zweiten Stimme einen neuen Auftritt des Themas ein. Dieser neue Auftritt des Themas ist

³⁹ Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen- Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752. Leipzig, 1906- S. 209

von der gleichen Form wie der erste Auftritt und wird um eine Oktave tiefer gesetzt. Das erste Erscheinen des Kanons ist in den ersten zehn Takten.

Ab dem elften Takt ist die Situation umgekehrt. Das Thema kommt in der zweiten Stimme (linke Hand) vor, so dass, genau wie zum Beginn des Praeambulums, nach zwei Takten (im dreizehnten Takt) das Thema in der oberen Stimme erscheint. Dieser Kanon dauert bis zum 20. Takt. Der letzte Auftritt des Themas, der derselbe wie zum Beginn dieses Praeambulum ist, tritt im 23. Takt auf.

Bei der Analyse dieser 15 Praeambulum von außen nach innen wird eine Symmetrie bei der Wahl von Takt und Bewegung durch die Tonarten beobachtet;

Praeambulum 1 BWV 772 (C Dur, **C** Takt) + Praeambulum 15 BWV 773 (c Moll, **C** Takt);
Praeambulum 2 BWV 775 (d Moll, **3/8** Takt) + Praeambulum 14 BWV 774 (D Dur, **3/8 Takt**), usw.

Gleiches gilt für die nächsten fünfzehn Fantasien.

Praeambulum und Fantasia aus dem Klavierbüchlein sind im Zyklus *Inventionen und Sinfonien* in einer allmählichen Bewegung der Tonarten nach oben, d. h. von C nach H angeordnet. Warum ist das in dem Klavierbüchlein nicht der Fall?

Die Tonarten von Praeambulum 1 BWV 772 und Praeambulum 6 BWV 784 haben keine Vorzeichen.

Praeambulum 2 BWV 775, Praeambulum 3 BWV 778, Praeambulum 4 BWV 779 und Praeambulum 5 BWV 781 haben ein Vorzeichen.

Praeambulum 7 BWV 786, Praeambulum 8 BWV 785, Praeambulum 9 BWV 783, Praeambulum 10 BWV 780, Praeambulum 11 BWV 782, Praeambulum 12 BWV 777, Praeambulum 13 BWV 776, Praeambulum 14 BWV 774 und Praeambulum 15 BWV 773 haben zwei bis vier Vorzeichen. Gleiches gilt für die Fantasien.

Mit der schrittweisen Einführung von den Vorzeichen können diese fünfzehn Praeambulum in zwei Gruppen unterteilt werden:

1. Von 1. bis 6.
2. Von 7. bis 15.

3.47 Suite A- Dur BWV 824 (G. Ph. Telemann)

Georg Philipp Telemann (1681-1767) war ein deutscher Komponist des Barocks und ein Zeitgenosse von Bach. Deswegen findet diese Suite nicht zufällig ihren Platz in dem Klavierbüchlein.

Bach war mit dem Werk von Telemann vertraut, so dass der Spieler neben den Tanzsätzen, aus denen diese Suite besteht, auch die Gelegenheit hat, sich mit der Musik vertraut zu machen, die zum Zeitpunkt der Erstellung des Klavierbüchleins ebenfalls zeitgemäß war.

Die Suite enthält drei Sätze;

1. Allemande
2. Courante
3. Gigue

1. *Allemande*; „Die Allemande (allemand, almain, alman, almayne, almond u.a.) ist als Tanz- und Instrumentalform vom 16. bis zum Ende des 18. Jh. nachweisbar. Frühe theoretische Quellen stimmen darin überein, da die Allemande »ein bei den Deutschen gebräuchlicher Tanz von mittlerem Zeitmaß« (Th. Arbeau 1588, S. 67) und »nicht so fertig und hurtig [...] als der Galliard« sei (Praetorius S 3, 1619, S.25).“ – „Die Allemande als Experimentierfeld harmonischer und motivischer Versuche wird auch von den Clavecinisten genutzt, die an den style brisé der französischen Lautenmusik (Th. Gaultier) zu Beginn des 17. Jh. anknüpfen. Von der Spieltechnik angeregt, münden die im Rahmen der Allemande-Form erprobten kontrapunktischen Möglichkeiten in extrem stilisiertes Motivspiel und Scheinpolyphonie. Präludienhafter Charakter mit ausgedehnten imitatorischen Passagen und ein durchgehender Pulsschlag kennzeichnen diesen Typus, der rasch auch von deutschen Komponisten adaptiert wird (Joh. J. Froberger, G. Muffat, Joh. Pachelbel, J. S. Bach) und noch 1782 in Mozarts Klaviersuite KV 399 (385i) Verwendung findet.“⁴⁰

2. *Courante*: „[ku'rât; von französisch courir »laufen«] die, -/-n, französischer Gesellschaftstanz des 16./17. Jahrhunderts, erstmals 1515 in Paris erwähnt. Zunächst ein pantomimischer Werbetanz in raschem 6/8-Takt, erlebte die Courante im Verlauf des 17. Jahrhunderts ihre Blütezeit als zeremonieller Schreittanz in mäßigem Tempo und galt in dieser Form als Lieblingstanz Ludwigs XIV. In der Instrumentalmusik begegnet die Courante erstmals 1549 in einer Lautentabulatur von P. Phalèse, fand um 1600 Eingang in englische und deutsche Tanzmusiksammlungen und wurde (meist als Nach Tanz der Allemande) bald ein fester Bestandteil der Solo- und Ensemblesuite. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts werden zwei Typen der Couranten unterschieden, deren

⁴⁰ Woitas, Monika. (1994) 2016. „Allemande,“ Historische Entwicklungslinien, Stilisierungstendenzen des Barock. In: *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2016– <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yub002c.han.bruckneruni.at/mgg/stable/14452> (abgerufen am 21.01.2020)

gemeinsames Merkmal der punktierte Rhythmus und der ungerade Takt sind: die langsame französische Courante im 3/2- oder 6/4-Takt mit charakteristischer Akzentverschiebung und ausgeprägt kontrapunktischer Setzweise (z. B. bei F. Couperin und J. S. Bach, »Englische Suiten«) und die schnelle italienische Corrente mit lebhafter, gleichmäßig »laufender« Bewegung im 3/8- oder 3/4-Takt (in dieser Form u. a. bei A. Corelli und J. S. Bach, »Französische Suiten« Nummer 2, 4, 5 und 6).“⁴¹

3. *Gigue: „[jig; französisch, von englisch jig, zu altfranzösisch giguer »tanzen«, »springen«] die, -/-n, italienisch Giga [ˈdʒi-], um 1635 in Frankreich aus der irisch-schottischen Jig abgeleiteter lebhafter, vorwiegend instrumentaler Tanz; war im 17./18. Jahrhundert weitverbreitet und Grundbestandteil der Suite. Auf dem Kontinent entwickelten sich verschiedene Ausprägungen. – Der in der französischen Lautensuite (Abfolge: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) üblichen Gigue liegt ein punktierter 4/4-Takt zugrunde; sie beginnt einstimmig und wird homophon oder imitierend fortgesetzt. Die Gigue der französischen Klaviersuite steht im Dreiertakt, ist kunstvoll ausgeziert und hat imitierende oder fugierte Stimmführung. Daraus entstand unter Weiterentwicklung der Fugentechnik u. a. durch J. J. Froberger die Fugengigue (besonders bei J. S. Bach). Die nicht fugierte italienische Giga steht in sehr schnellem 12/8- oder 6/8-Takt, hat glatt durchlaufende Rhythmik, Sequenzmelodik und Violinfigurationen.“⁴²*

3.48 Partia di Signore Steltzeln (Mit Menuet- Trio BWV 929 von J. S. Bach)

Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) war ein deutscher Kapellmeister, Komponist und Musiktheoretiker.

Wie G. P. Telemann war Stölzel auch ein Zeitgenosse J. S. Bachs. Noch eine andere Komposition von Stölzel findet ihren Platz in dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach- „Bist du bei mir“ BWV 508.

⁴¹ Brockhaus Enzyklopädie Online, Courante. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00b8.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/courante> (abgerufen am 21.01.2020)

⁴² Brockhaus Enzyklopädie Online, Gigue. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00b9.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/gigue> (abgerufen am 21.01.2020)

Interessanterweise im Vergleich zu Suite A-Dur BWV 824 von G. P. Telemann enthält diese Komposition von Stölzel nicht die gleichen Sätze:

1. *Ouvertüre* „[uvɛr-; französisch, eigentlich »(Er)öffnung«, von gleichbedeutend lateinisch *apertura*] die, -/-n, instrumentales Einleitungsstück zu Bühnen- und Vokalwerken (Oper, Schauspiel, Ballett, Kantate, Oratorium); im 17. und 18. Jahrhundert auch zu Suiten, die häufig als *Ouvertüresuiten* bezeichnet sind. Daneben gibt es seit dem 19. Jahrhundert die selbstständige *Konzertouvertüre*. – Nachdem schon seit Ende des 16. Jahrhunderts unterschiedlich bezeichnete *Instrumentalkompositionen* (z. B. *Toccata*, *Canzona*, *Sonata*, *Sinfonia*) als *Einleitung* zu Bühnenwerken dienten, wurde die Bezeichnung *Ouvertüre* vermutlich erstmals für das erste Stück des 1640 in Frankreich entstandenen »*Ballet de Mademoiselle*« verwendet. *Air Italien- (frz.) Lied, liedhaftes Instr.-Stück, zunächst mehrstimmiges Vokalwerk (Frankreich)*“⁴³
2. *Bourrée*- „[bu're:, französisch] die, -/-s, ein noch heute lebendiger Volkstanz in der Auvergne, ein Paartanz im Wechsel mit *Frontreigen*, teils im geraden, teils im ungeraden Takt. 1565 erstmals am französisch Hof gezeigt, wurde die *Bourrée*, nun meist im geraden Takt, zum Hof- und Gesellschaftstanz und war im 17./18. Jahrhundert auch in Oper und Ballett (J.-B. Lully) sowie in der Suite (G. F. Händel, J. S. Bach) beliebt. – Der *Pas de bourrée* ist einer der Grundschriffe im Ballett.“⁴⁴
3. *Menuet*- „[französisch, eigentlich »klein«, »winzig«, also etwa »*Kleinschritttanz*«] das, -s/-e, und -s, französisch *Menuet* [mɛny'e], französischer Paartanz, entstanden möglicherweise aus einem Volkstanz der Provinz Poitou. Von Frankreich aus verbreitete es sich über ganz Europa und wurde besonders in Deutschland im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu Beginn jedes Balles getanzt. Es bestand aus zwei Teilen zu je vier oder acht Takten in mäßig raschem 3/4-Takt, die beide wiederholt wurden.“⁴⁵

Alle musikalische Formen (Tanzsätze) aus der Suite A-Dur BWV 824-G. Ph. Telemann und der *Partia di Signore* Steltzeln finden sich sehr häufig in Bachs Instrumental- und Orchesterwerken. Zum Beispiel finden wir *Allemande*, *Courante* (*Corrente*) und *Gigue* in

⁴³ Brockhaus Enzyklopädie Online, *Ouvertüre*. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00d0.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/ouverture> (abgerufen am 21.01.2020)

⁴⁴ Brockhaus Enzyklopädie Online, *Bourrée*. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00d0.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/bourree> (abgerufen am 21.01.2020)

⁴⁵ Brockhaus Enzyklopädie Online, *Menuett*. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00d0.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/menuett> (abgerufen am 21.01.2020)

allen sechs *Suiten für Solocello*, in allen *Partiten* für Cembalo (Nur in *Partita BWV 826 in c Moll* findet man nicht Gigue) sowie in allen sechs *Französischen Suiten* und *Englische Suiten*. Ouverture, Air, Bourrée, Menuet findet man in den *Orchestersuiten*.

3.49 Fantasia 1 à 3 BWV 787

Die nächsten fünfzehn Fantasien, sowie die fünfzehn vorherigen Praeambuli, finden ihren Platz im Zyklus *Inventionen und Sinfonien*. Im diesen Zyklus benennt Bach Fantasien⁴⁶ in Sinfonien⁴⁷ um.

Es ist interessant, den Unterschied und die Möglichkeiten der Begriffe *Sinfonie* und *Fantasie* im Fall der *Partita II c-Moll, BWV 826* und *Partita III a-Moll, BWV 827* zu bemerken. In *Partita II c-Moll, BWV 826* heißt der erste Satz Sinfonia. Der erste Teil dieser Sinfonie (Grave Adagio) vermittelt den Eindruck von einem reichen Orchesterklang sowie die Nachdenklichkeit, die sich in der Bewegung des punktierten Rhythmus findet. Gleichzeitig vermittelt diese Sinfonia den Eindruck einer Improvisation, die nicht über den strengen Puls hinausgeht.

Der erste Satz in *Partita a Moll BWV 827* heißt- Fantasia. In diesem Satz wird das Prinzip der Imitation klar beachtet. Bereits in den ersten vier Takten geht das Motiv (in den 16-tel Noten) aus einer Stimme in die andere über.

Wenn wir die Bedeutungen der Wörter *Fantasia* und *Sinfonie*, sowie den Fall der beiden oben erwähnten Partiten zusammenbringen, werden wir verstehen, dass die folgenden fünfzehn Kompositionen nicht nur zum Zweck der Entwicklung von Polyphonie und Spieltechnik geschrieben wurden. Die Polyphonie ist in diesem Fall nur ein Mittel, um ein höheres Ziel zu erreichen. Dieses Ziel ist eine emotionale Wiederbelebung des Werkes.

In dem Klavierbüchlein sind die Fantasien von der ersten bis zu der letzten in der gleichen Reihenfolge der Tonarten angeordnet wie im Fall des vorherigen Praeambulums;

1. C Dur, 2. d Moll, 3. E Moll,
4. F Dur, 5. G Dur, 6. a Moll,
7. h Moll, 8. B Dur, 9. A Dur,

⁴⁶ „*Fantasia ist der effect eines guten Naturells so auch theils ex tempore sich äussert, da einer noch seinem Sinn etwas spielt, oder setzet, wie es ihm einfällt ohne sich an gewisse Schrancken und Beschaffenheit des Tacts zu binden.*“ Walther, Johann Gottfried- Musikalisches Lexicon. Leipzig 1732, S 239

⁴⁷ „*In the Middle Age and later, the word was used to describe various instruments, and especially those capable of playing more than one note simultaneously. And Praetorius (1619) called all string keyboard instruments ,symphony‘ (for example, spinet, virginal and harpsichord or clavicymbel)*“ - The new grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, Volume 18, S. 428

10. g Moll, 11. f Moll, 12. E Dur,
13. Es Dur, 14. D Dur, 15. c Moll.

Die Auswahl der Taktart ist ebenfalls identisch, eine Neuheit ist der 9/6 Takt in der Fantasia 7 BWV 801.

Zum Beginn kann in der Fantasia 1 à 3 BWV 787 deutlich die komplexere polyphone Form sowie das Verhältnis der anderen Stimmen bemerkt werden. All dies führt den jungen Spieler an die neuen Herausforderungen heran. Bach präsentiert das Thema dieser Fantasie mit einer einfachen, allmählichen Bewegung in 16-tel Noten.

Bis zum fünften Takt erscheint das Thema in allen drei Stimmen und einmal in der Umkehrung (vierter Takt). Noch ein wichtiges Merkmal wird während dieser ersten fünf Takte bemerkt; im dritten und vierten Takt gibt es zwei Stimmen in der rechten Hand und jede hat ihren eigenen Fluss sowie Artikulation.

Im Gegensatz zum Thema, das immer konstant ist, geben manchmal die zwei anderen Stimmen, die dem Thema folgen, mit ihren abwechselnden Bewegungen den Eindruck eines „variablen“ Melodieflusses. Solche Motivkombinationen sind die Grundlage der nächsten Fantasien, sowie vieler anderer Werke von Bach. Man kann sagen, dass die "versteckte" Polyphonie der Stimmen, die das Thema begleiten, darin besteht, dass sie tatsächlich die Struktur des Stücks ausmacht, und dass das Thema mit allen Merkmalen seiner Form und seiner Vorstellungen ein Rahmen des Stücks ist. Diese "versteckte" Polyphonie hat auch ihre wesentlichen Eigenschaften. Durch der Bewegungen der Stimmen in der Polyphonie repräsentiert und verändert Bach die harmonische Struktur des Stückes.

In Bachs Fugen sind die Themen klar erkennbar. Ihre Struktur (Rhythmus und Artikulation) ist konstant. Dank dessen gibt es genug Platz und Möglichkeiten, den Fluss anderer Stimmen (durch Artikulation und Dynamik) auf einzigartige und kreative Weise darzustellen.

3.50 Fantasia 2 BWV 790

In *Fantasia 1 à 3 BWV 787* wird das Thema meist in der einen Hand geschrieben, während die anderen Stimmen in der anderen Hand sind. Bei *Fantasia 2 BWV 790* ist die Beziehung zwischen den beiden Händen komplexer. Das Thema, sowie die Motive des Themas, finden sich oft nicht nur in einer Hand. Sie wechseln geschickt und häufig von einer Hand in die andere. Das Gleiche passiert mit den anderen Stimmen. In solchen

Situationen ist der Fingersatz anspruchsvoller. Daher kommt es häufig zu einem stummen Fingerwechseln auf denselben Taste.

Das Thema, sowie die Führung der anderen Stimmen, ist an erster Stelle. Eine neue Herausforderung, die diese Fantasie darstellt, ist, dass beide Hände maximal gleichberechtigt sein sollten.

Die Fantasia 2 BWV 790 ist in ihrer Form komplex und enthält alle bisher vorgestellten Herausforderungen der Kompositionen des Klavierbüchleins, durch die Bach uns schrittweise geführt hat.

3.51 Fantasia 3 BWV 793

Im ersten Takt tritt das Thema im Sopran, im dritten Takt im Alt, dann im fünften Takt wieder im Sopran und im siebten Takt im Tenor auf.

Wie bei der vorherigen *Fantasia 2 BWV 790* treten die zwei anderen Stimmen beim zweiten Auftritt des Themas auf.

Es ist charakteristisch für diese Fantasie, dass ab dem vierzehnten Takt in den 16-tel Noten ein Motiv erscheint, das bis zum Ende der Komposition fast immer in einer Stimme anwesend ist. Dadurch werden die nachfolgenden Vorstellungen des Themas besser sichtbar.

3.52 Fantasia 4 BWV 794

Bach eröffnet die Fantasia 4 BWV 794 mit einem fröhlichen Auftritt des Themas im Alt. Im zweiten Takt erscheint das Thema im Sopran. Dieses Thema wird von einem "inneren" Thema d. h. einer Mittelstimme begleitet, die in ihrer rhythmischen Bewegung den ersten Teil des Themas imitiert.

Das Hauptmerkmal dieser Fantasie findet sich in den Takten 7-13. In diesem Teil der Komposition erscheint das Thema fast gleichzeitig in allen Stimmen.

Im zweiten Teil des siebzehnten Taktes erscheint das Thema unisono im Sopran und Alt. Unmittelbar nach seinem Abschluss erscheint das Thema erneut (in der zweiten Hälfte des achtzehnten Taktes) im Sopran.

In der gleichen Form und in der gleichen Tonart wie zu Beginn der Komposition befindet sich das Thema im 21. Takt im Bass. Im 22. Takt erscheint das Thema zum letzten Mal in der gleichen Form wie beim ersten Auftritt zum Beginn der Komposition.

3.53 Fantasia 5 BWV 796

Bei der Analyse der Bewegung der Notenwerte (Viertelnoten und Halbe Noten), wird der harmonische Rahmen der Fantasia leichter und klarer beobachtbar. Bis zum 9. Takt erscheint das Thema viermal.

Interessant ist, dass das erste Auftreten des Themas (Takt 1 und 2) und das vierte Auftreten des Themas (Takt 7 und 8) gleich sind. Der Unterschied besteht nur darin, dass das Thema in zweiter Vorstellung eine Oktave tiefer erscheint.

Gleiches gilt für den zweiten Auftritt des Themas (Takt 3 und 4) und den dritten Auftritt des Themas (Takt 5 und 6).

Noch ein Merkmal ist die Bewegung der 16-tel Noten. Sie ist fast immer schrittweise und folgt der Harmonie des Werks in der Form der Tonleiter.

3.54 Fantasia 6 BWV 799

Bach transformiert das Thema in Fantasia 6 BWV 799 auf interessante Weise. Neben dem Thema, haben die zwei anderen Stimmen bemerkbare rhythmische Motive, die durch ihre gleichzeitige Erscheinung mit dem Thema, das Thema deutlicher sichtbar machen.

Zum Beginn der Fantasia tritt das Thema (Thema I) im Sopran auf und dauert vier Takte.

Im 5. Takt ist das Thema im Alt. Im 8. Takt bewegt sich das Motiv der 16-tel Noten aus dem Thema abwechselnd durch Sopran und Alt. Das Thema im Bass kommt im 13. Takt vor. Im 21. Takt tritt zum ersten Mal in dieser Fantasia eine neue und charakteristische rhythmische Bewegung auf. (Dieses Motiv ist im Bass so zu finden: drei 16-tel Noten + Achtelnote + 16-tel Note) Dieses Motiv ist bis zum Ende der Komposition anwesend.

Im gleichen Takt erscheint das Thema (Thema II) unisono in seiner teilweise veränderten Form im Sopran und Alt. Dieses Thema ist auch während der gesamten Fantasia anwesend.

In der Fortsetzung der Komposition befinden sich die Themen I und II in den folgenden Takten;

Thema II- 42, 43, 44; in der mittleren Stimme;

- 49, 50, 51; in der mittleren Stimme

-52, 53, 54, 55; im Sopran

-60, 61, 62; im Sopran

Thema I - 53, 54, 55; im Bass

3.55 Fantasia 7 BWV 801

Die Fantasia 7 BWV 801 kann klar in drei Motive unterteilt werden:

1. Motiv des Themas (erste Erscheinung im 1. und 2. Takt in der linken Hand)
2. Motiv in 16-tel Noten (erste Erscheinung im 1. und 2. Takt in der rechten Hand-
Tonwiederholung ist charakteristisch für dieses Motiv)
3. Motiv in 32-tel Noten (erste Erscheinung im 3. Takt in der rechten Hand-im ganzen
stück ist das Motiv immer eine Akkordzerlegung)

Der gleichzeitige Auftritt des Motivs in drei 16-tel Noten (eine Gruppe) mit dem Thema ist sehr charakteristisch für diese Fantasia. Das Motiv in 32-tel Noten wird meist unabhängig aufgeführt, d. h. ohne Thema.

Der erste Auftritt des Themas ist in der dritten Stimme (im Bass), während das Motiv in den 16-tel Noten im Sopran ist.

Im 4. Takt sind die Beziehung und Form des Themas und das Motiv der 16-tel Noten die gleichen wie im 1. und 2. Takt. Der Unterschied besteht darin, dass das Thema im Sopran ist, d. h. eine Oktave höher, während das Motiv der 16-tel Noten im Bass ist, d. h. eine Oktave tiefer.

Vom 7. bis zum 10. Takt tritt der erste Teil des Themas mit dem Motiv der 16-tel Noten auf. Das Thema hat in der mittleren Stimme seine dritte vollständige Vorstellung in 17. und 18. Takt. Bis zum Ende der Komposition wird das Thema nicht mehr vollständig angezeigt.

Im Vergleich zur vorherigen *Fantasia 6 BWV 799* ist für die *Fantasia 7 BWV 801* nicht das gleichzeitiges Auftreten und Bewegen aller drei Stimmen charakteristisch, sondern nur die Kombination der drei früher genannten Motive, die durch alle drei Stimmen gehen.

3.56 Fantasia 8 BWV 800

Das Thema tritt in der Fantasia zum ersten Mal im ersten Takt in der zweiten Stimme, d. h. im Alt, auf. Es ist charakteristisch für das Thema dieser Fantasia, dass die rhythmische Struktur immer konstant bleibt, während sich die Intervalle manchmal ändern. Das Thema in seiner ursprünglichen Form findet sich nur in vierten und siebten Takt.

Im Gegensatz zu der vorherigen *Fantasia 7 BWV 801*, bei der es neben dem Themenmotiv zwei weitere Motive mit charakteristischer rhythmischer und melodischer Bewegung gibt, ist dies bei dieser Fantasia nicht der Fall. Keine Vorstellung des Themas wird von denselben Motiven begleitet.

Die Stimmen, die das Thema begleiten, sind oft modifiziert und ohne charakteristische und konstante Form. All diese Details machen den Klang der Fantasia 8 BWV 800 etwas „komplizierter“. Angesichts dessen, dass das Thema selbst weder rhythmisch noch melodisch dominant ist, kann nur ein Plan der präzisen Artikulation jeder Stimme, sowie deren dynamische Hierarchie, es ermöglichen, das Thema in seiner Ausführung klarer zu hören. Das bedeutet oft, dass gleichzeitig jede Stimme eine andere Artikulation hat. Das könnte für einen Anfänger eine Herausforderung sein.



Abb. 2- Fantasia 8 BWV 800 Takt 1. und 2 (Eigenes Foto)

3.57 Fantasia 9 BWV 798

Wie bei der vorherigen *Fantasia 8 BWV 800* hat die *Fantasia 9 BWV 798* keine charakteristischen Motive, die gleichzeitig den Thema folgen und in ihrer Form konstant sind. Aber was charakteristisch für diese Fantasia ist, ist, dass die Motive, die dem Thema folgen, aus den Motiven des Themas gebildet sind. Ihre ständige Veränderung macht, dass diese Fantasia in einigen Momenten „schwer fassbar“ klingt. Bach verändert das Thema in dieser Fantasia nicht viel. Die einzige Änderung kommt im letzten Teil des Themas vor, in der Bewegung der 16-tel Noten, wenn sie in Bezug auf das erste Auftreten des Themas in der Umkehrung erscheinen. Das findet man zum Beispiel beim zweiten Auftreten des Themas im Alt, im zweiten Teil des 4. Taktes.

3.58 Fantasia 10 BWV 797

Die Struktur und Form des Themas in *Fantasia 10 BWV 797* unterscheidet sich von den Themen der vorherigen Fantasien. Was für die Themen der vorherigen Fantasien charakteristisch ist, ist dass sie meist ein Teil einer einzigen Stimme sind. Dies ist in dieser

Fantasie nicht der Fall. Das Thema dauert acht Takte und sein melodischer Fluss geht durch alle Stimmen. Es ist nicht möglich eine einzelne Stimme als „Träger“ des Themas zu bezeichnen. Alle drei Stimmen machen die Gesamtheit des Themas aus.

Nach den ersten acht Takten baut Bach einen weiteren Kompositionslauf aus „Blöcken“ auf, d. h. er kombiniert die Motive des Themas. Diese Blöcke können in den folgenden Takten festgestellt werden:

1. 9-16
2. 17-23
3. 24-29
4. 30-35
5. 36-47
6. usw.

Der zweite und letzte Auftritt des Themas, der derselbe wie zum Beginn der Fantasie ist, erscheint im 65. Takt und dauert die folgenden acht Takte an, d. h. bis zum Ende des Stücks. Obwohl die Fantasie 10 BWV 797 in g Moll geschrieben ist, hat sie mit dem 3/8 Takt einen fröhlichen Charakter und gleichzeitig ein leichtes und bewegtes Tempo.

3.59 Fantasia 11 BWV 795

Aufgrund ihrer Struktur kann Fantasia 11 BWV 795 als eine der anspruchsvollsten Kompositionen in dem Klavierbüchlein bezeichnet werden. In den ersten vier Takten der Fantasie führt Bach uns in das Thema ein. In diesen ersten vier Takten werden außerdem zwei weitere Motivmodelle, aus deren Form das ganze Werk gebaut wird, vorgestellt. Die chromatische Bewegung, die in diesem Werk sehr oft vorhanden ist, könnte einem Anfänger schwer fallen.

Die Auftritte des Themas sind deutlich zu erkennen. Charakteristisch ist, dass das Thema meistens in einer Stimme ist und sich selten mit den anderen Stimmen überschneidet (19. Takt).

In den ersten zwei Takten der Fantasie ist das Thema im Alt. Gleichzeitig tritt im Bass Motiv I mit einer chromatischen Abwärtsbewegung in Viertelnoten auf. Beim nächsten Auftritt des Themas im Sopran (Takt 3) übernimmt der Alt im dritten Takt das Motiv I, während im Bass ein neues Motiv II erscheint.

Jeder weitere Auftritt des Themas während der Komposition wird von einer Kombination dieser zwei Motive begleitet. Die Takte, die die zwei Auftreten der Themen verbinden,

komponiert Bach meistens aus der Material der Motive der Themen und zwei früher genannten Motiven.

Zum Beispiel werden bei Takt 9 und 10 drei Modelle erkannt:

1. Model I (ein Motiv aus Viertel Noten)- erste Takthälfte im Bass, zweite Takthälfte im Sopran
2. Model II (von drei Achtel Noten)- den ganzen Takt lang im Alt
3. Model III- (zwei Achtel Note + eine Achtel Note und zwei 16-tel Note)- erste Takthälfte im Sopran, zweite Takthälfte im Bass.

Bach präsentiert diese komplexere Motivkombination zunächst in einfacherer Form im 5. und 6. Takt. Hier wird ein abwechselndes Verhältnis zwischen den Motiven in Viertelnoten und 16-tel Noten bemerkt.

Das Thema aus dem 1. und 2. Takt geht im 7. und 8. Takt in den Bass eine Oktave tiefer über, während das Motiv im Bass aus den ersten zwei Takten in den Sopran übergeht. Der Alt enthält Motiv II, das im dritten Takt im Bass erstmals eingeführt wurde. Solche und ähnliche Prinzipien, die Motive mit oder ohne Thema zu kombinieren, bilden diese Fantasie.

Bevor diese Fantasie auf einem Klavier oder Cembalo gespielt wird, wäre es gut, sie mit dem Schüler (ohne Instrument) zu analysieren und die oben genannten Merkmale des Stücks zu betrachten. Dies bedeutet, den Auftritt der Themen sowie die Beziehungen und Bewegungen kohärenter Motive in allen drei Stimmen zu bemerken. Eine solche Arbeitsmethode erleichtert die Orientierung am Instrument, die Auswahl des Fingersatzes und das Verstehen der Artikulation jedes Motivs. Das beeinflusst auch das schnellere Lesen vom Blatt.

3.60 Fantasia 12 BWV 792

Der 9/8 Takt ist eines der Hauptmerkmale der Fantasia 12 BWV 792. Durch das Verhältnis des Themas und der zwei anderen Stimmen wechselt Bach geschickt zwischen dem Gefühl einer dreiteiligen und zweiteiligen Unterteilung des Taktes hin und her. Das Gefühl der zweiteiligen Unterteilung wird mit einer Hemiole gemacht. In den ersten zwei Takten der Fantasie ist die rhythmische Aufteilung dreiteilig.

Das Thema hat seinen ersten Auftritt im Alt im ersten Takt in den Achtelnoten.

Wie im Fall der vorherigen *Fantasia 11 BWV 795* haben wir in dieser Fantasie Motiv I und Motiv II. Motiv I ist im ersten Takt im Bass (punktierte halbe Note mit punktierter Viertelnote), während Motiv II im zweiten Takt ebenfalls im Bass ist (drei punktierte

Viertelnoten). Im dritten Takt tritt das Motiv der Hemiole abwechselnd im Sopran und Alt auf. Das Motiv der Hemiole könnte wie ein drittes charakteristisches Motiv dieser Fantasie betrachtet werden. Aus den Kombinationen aller drei Motive und Themen baut Bach die gesamte Fantasie 12 BWV 792.

3.61 Fantasia 13 BWV 791

Im Gegensatz zu vorherigen Fantasien, die größtenteils ein klares Thema hatten, kann das für Fantasia 13 BWV 791 nicht gesagt werden, dass sie ein klar definiertes Thema hat. Ihr Merkmal ist in den rhythmischen Motiven.

In der gesamten Komposition gibt es im Bass ein Motiv, das fast immer dieselbe rhythmische Bewegung hat. Dieses Motiv besteht aus einer Kombination von 16-tel Noten und Viertelnoten.

In den zwei anderen Stimmen wechseln sich zwei Motive ab.

Motiv I: punktierte rhythmische Bewegung

Motiv II: eine Kombination aus längeren Notenwerten wie Viertelnoten, Halbe Noten und punktierte Halbe Noten.

Motiv I ist sehr dominant und charakteristisch für die Fantasie 13 BWV 791. Eine ähnliche Idee zum Motiv I finden wir im *Praeludium 10 es Moll BWV 853*.

Während das Motiv I dem *Praeludium 10 es Moll BWV 853*, das ebenfalls in einem dreiteiligen Takt ist, einen feierlichen und ernsten Charakter gibt, lässt dasselbe Motiv I in der Fantasie 13 BWV 791, mit der Hilfe des Motivs im Bass, einen verspielten und fröhlichen Charakter erscheinen.

3.62 Fantasia 14 BWV 789

Die Fantasie 14 BWV 789 ist in D-Dur geschrieben und hat einen fröhlichen und bewegten Lauf. Im Gegensatz zur vorherigen *Fantasia 13 BWV 791*, in der das rhythmische Motiv dominiert, hat das Thema dieser Fantasie einen melodischen Fluss und enthält auch ein rhythmisches Motiv, das sehr charakteristisch für Bachs Werke ist.

Das Muster dieses Motivs ist: zwei 16-tel Noten + eine Achtelnote.

Noch ein charakteristisches rhythmisches Motiv ist im Thema dieser Fantasie anwesend. Das zuvor erwähnte rhythmische Muster steht in Kontrast zu den darauffolgenden zwei Achtelnoten. Diese Achtelnoten vermittelt den Eindruck, dass die Beziehung zwischen den zwei Stimmen im Thema anwesend ist.



Abb. 3- Fantasia 14 BWV 789 Takt 1. und 2 (Eigenes Foto)

Wie bei *Fantasia 1 BWV 787*, *Fantasia 8 BWV 800* und *Fantasia 9 BWV 798* ist die Arbeit an der Artikulation auch eines der Hauptziele in der *Fantasia 14 BWV 789*.

Am Beispiel vom 18., 19. und 20. Takt, wird beobachtet, dass jede Stimme, im Vergleich zu den zwei anderen Stimmen, eine unterschiedliche Artikulation hat. Für einen Spieler kann ein solcher Fall eine Herausforderung darstellen, die ihn dazu bringt, die Unabhängigkeit jedes Fingers zu entwickeln.

Nach dem 12. Takt bricht die Fantasie im Manuskript ab.

3.63 Fantasia 15 BWV 788

Fantasia 15 BWV 788 ist im Bärenreiter -Verlag die letzte Komposition des Klavierbüchleins. Sie ist nicht im Originalmanuskript enthalten.

Die Struktur von Fantasia 15 BWV 788 besteht aus fünf Motiven:

1. Motiv I - Sechs Achtelnoten des zerlegten Akkords "Style Brise" (im Sopran, erste Hälfte des ersten Taktes)
2. Motiv II - zwei punktierte Viertelnoten (im Bass, erste Hälfte des ersten Taktes)
3. Motiv III - Sechs Achtelnoten in allmählicher Bewegung (im Bass, zweite Hälfte des ersten Taktes)
4. Motiv IV- eine Viertelnote + Achtelnoten (im Bass, erste Hälfte des zweiten Taktes)
5. Motiv V - allmähliche Bewegung von 16-tel Noten (im Alt, zweiter Teil des fünften Taktes)

Diese fünf Motive sind das Fundament der Fantasia 15 BWV 788. Sie werden in der Komposition kombiniert und teilweise transformiert.

Auf jeder Halben Note kommt ein Pulsschlag, was auf die Phrasierungen innerhalb des Taktes hinweist. Mit ihrem schnelleren Tempo und dem 12/8 Takt könnte diese Fantasie an eine Gigue erinnern.

4 Zusammenfassung

Bach ist heute ein großes Rätsel für uns. Er hat keine Briefe oder Bücher zurückgelassen, in denen wir über sein Privatleben, sein persönlichen Überlegungen und seine Arbeitsweise Informationen finden. Was er zurückgelassen hat, ist Musik. Alle Antworten auf die Fragen, die wir Bach stellen würden, finden wir in seinem Werk. Es ist der einzige sichere Ort, an dem diese Antworten erhältlich sind. Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach ist neben dem *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* eine Welt, in der wir Antworten auf Fragen zu Bachs pädagogischen Methoden und Schaffen finden. Im Gegensatz zu Couperins Buch *L'art de toucher le clavecin*, das Kompositionen enthält, die die Spieltechnik, den Musikstil von Couperins Stücken und viele andere Informationen erklären, beschreibt Bach seine Methoden nicht im Klavierbüchlein. Eine kleine Ausnahme im Klavierbüchlein bildet *Claves signatae* und *Explication unterschiedlicher Zeichen*, in dem die Schlüssel und Verzierungen kurz erläutert werden.

Einer der ersten Hinweise dafür wie Bach pädagogisch arbeitet und der in nur zwei Kompositionen (im *Applicatio* BWV 994 und im *Praeambulum* BWV 930) gefunden wurde ist der **Fingersatz**.

Wenn wir noch einmal das Klavierbüchlein mit *L'art de toucher le clavecin* vergleichen, können wir sehen, dass dies eine kleine Menge an Informationen ist. Couperin widmete dem Fingersatz eine größere Anzahl von Seiten in seinem Buch. In diesem "Kleinen" von Bach, finden wir jedoch sehr wichtige Informationen. Noch heute vertreten viele die Meinung, dass zu Bachs Zeiten, wie auch zu früheren Zeiten, der Daumen nicht verwendet wurde, d. h., dass die Cembalisten meistens die anderen vier Fingern benutzten. Eine solche Aussage wird durch das Klavierbüchlein stark hinterfragt. Bach benutzt alle fünf Finger gleich, zumal der Daumen eine sehr wichtige Funktion hat. Es ist schwer vorstellbar, Bachs polyphone Kompositionen ohne Daumen zu spielen. Es ist interessant, dass Bach an einigen Stellen den Daumen auf die obere Taste legt, was einen weiteren Mythos bestreitet (*Praeambulum* BWV 930, Takt 5), nämlich dass der Daumen nicht auf die obere Taste gelegt werden sollte. Bach zeigt am Beispiel des Fingersatzes deutlich, dass Musik das Ziel ist. Alles andere ist ein Mittel, um das Ziel zu erreichen. Auf solchem Weg sind Ausnahmen von der Regel möglich und manchmal obligatorisch.

Das nächste Thema, über das in der Masterarbeit geschrieben wurde, war die Verwendung von **Schlüsseln**. Ich möchte hier nochmals erwähnen, dass Bach im Klavierbüchlein die Schlüssel nur theoretisch erklärt. Die Idee, sie in Form von Transpositionen anwenden zu können, ist das Ergebnis meiner Überlegungen und

Analysen, warum Bach all diese Schlüssel erklärt, wenn von insgesamt 63 Kompositionen im Büchlein, 60 Kompositionen in der Kombination Bass+Sopranschlüssel geschrieben sind. Die Idee der Transposition kann hilfreich sein, um die Schüler mit verschiedenen Tonarten vertraut zu machen. Mit der Hilfe vom Wechseln der Schlüssel erhält dieselbe Komposition automatisch eine neue Position auf der Tastatur, die eine neue Tonart und einen neuen Fingersatz mit sich bringt.

Was für die Medizin Anatomie ist, ist der **Generalbass** für die Musik. Harmonie ist die Identität der Musik. Bach weist in den Werken des Klavierbüchleins auf die Bedeutung von Harmonie und Generalbass hin. Dies ist bereits in der zweiten Komposition von Praeambulum 1 BWV 924 bemerkbar. Der rhythmische Fluss, sowie die Form des Werkes, sind einer klaren Wahrnehmung der Struktur der Harmonie und ihrer Bewegung untergeordnet. Bach fügt zu der einfachen Bewegung von Viertel Noten in der linken Hand zerlegte Akkorde in der rechten Hand hinzu, was einen Fluss der Harmonie erzeugt. Auf diese Weise macht Bach das Lernen von Harmonie „interessanter“. Die Regeln finden sofort ihre praktische Anwendung. Der Schüler lernt durch ihren Zweck- durch die Musik. Der nächste Punkt, durch den wir Bach "persönlicher" kennenlernen, ist die Komposition "Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 691. Hier steht die Musik in Verbindung mit der **Poesie**. Aus Bachs Wahl des Textes schließen wir, dass Musik nicht nur "weltlich" sein muss. Danach, nach nur zwei Kompositionen, folgt im Klavierbüchlein die Allemande BWV 836, der erste Satz des sogenannten "weltlichen" Charakters. In den Beispielen dieser beiden genannten Kompositionen, die zu Beginn des Klavierbüchlein ihren Platz finden, lernt der Student auch die mögliche "Anwendung" von Musik im Alltag. In Bachs Zeit war Musik für die Kirche und Religion von großer Bedeutung. Andererseits wurde von Musikern und Komponisten an den Höfen erwartet, eine "andere" Art von Musik zu schaffen, nämlich Tanzmusik, Musik für verschiedene Zeremonien, usw.

Für Bach sind die **Struktur und Form** des Stückes, neben der Harmonie, die nächst wichtigsten Faktoren. Melodischer Fluss, Rhythmus, sowie Intervallbeziehungen, sind eine der bedeutendsten Komponenten, die Struktur und Form des Werkes bilden. Bach ist in ihrer Konstruktion als Architekt tätig. Die Form der Melodie ist fast nie zufällig. Ihr Ablauf ist geplant. Motivischer Aufbau ist für seine Werke sehr verbreitet und spezifisch. Durch diese Art des Komponierens wird die Harmonie auf logische Weise von Rhythmus und Melodie begleitet. Bei der Analyse dieser Motive werden auch Antworten zur richtigen Wahl der Artikulation gegeben. Hier wird ein Spieler mit den wahren „Herausforderungen“ der Polyphonie vertraut gemacht. Jede Stimme oder jedes Motiv hat eine eigene Artikulation. Dies bedeutet, dass bei zwei Stimmen (die in einer Hand

vorkommen können) unterschiedliche Artikulationen angewendet werden. Ohne das Instrument, ist es möglich, Motive zu finden. Es wäre sogar ratsam, dies vor dem Spielen zu tun. Bachs Werke sind wie ein Buch. Sie werden in der Stille gelesen und analysiert. Bei jedem erneuten Kontakt sind neue Details zu finden, die zuvor verheimlicht wurden. So sehr einige Werke "einfach" klingen mögen (z. B. Zweistimmige Inventionen oder im Fall vom Klavierbüchlein 15 Praeambuli), ist es von großem Nutzen, zu ihnen zurückzukehren und sie zu spielen.

Das Klavierbüchlein unterscheidet sich deutlich von heutigen Lehrbüchern für Klavier. Die heutigen Lehrbücher zeigen klar, zu welchem Lernniveau sie gehören, d. h. ob sie für jemanden bestimmt sind, der gerade mit dem Klavierspielen begonnen hat oder sich bereits auf einem bestimmten Niveau befindet. Diese Informationen sind im Klavierbüchlein nicht vermerkt. Wilhelm Friedemann ist zum Zeitpunkt der Verfassung des Klavierbüchleins 10 Jahre alt. Aufgrund dieser Information können wir davon ausgehen, dass er mit den Grundkenntnissen der Noten und Notenwerte vertraut war, weshalb diese Details nicht in den restlichen Anweisungen stehen.

Kennzeichnend für die heutigen Lehrbücher ist auch, dass der Weg zum Erwerb neuen Wissens sehr schrittweise verläuft. Elemente werden einzeln hinzugefügt. Eine Komposition (oft mit kleinen und kurzen Melodien) behandelt ein Element. In der folgenden Komposition wird dann ein neues Element zu den erwerbenden Elementen hinzugefügt. Dies ist beim Klavierbüchlein nicht der Fall. In der Applicatio BWV 994 schreibt Bach bereits im ersten Takt die C-Dur Tonleiter, einen Dominantakkord, Fingersatz und Verzierungen! Applicatio BWV 994 ist auf den ersten Blick eine unlogische Wahl für die Arbeit mit dem Schüler, der gerade lernte, nur die Noten zu lesen. Das muss aber nicht so sein. Wir finden keine Beweise dafür, dass der Cembalounterricht im Barock so stattfand wie heute der Klavierunterricht. Dies bedeutet nicht, dass die heutigen Methoden besser oder schlechter sind als die Methoden früherer Epochen. Jede Zeit hat ihr eigenes Lernsystem. Dieses System beinhaltet die soziologischen Aspekte, die die aktuelle Zeit definieren. Was bei der Arbeit in Applicatio BWV 994 mit einem Anfänger ratsam sein könnte, ist, dass alle oben genannten Komponenten der Komposition „zerlegt“ werden, d. h. der Schüler wird mit jedem Element separat vertraut gemacht. Danach kommt die schrittweise Einführung des nächsten neuen Elements. Dies ist auf jede Komposition des Klavierbüchleins anwendbar. Der Vorteil dieser Arbeitsmethode ist, dass alle Elemente Teil eines einzigen Ganzen sind (d. h. Komposition). Dies bedeutet, dass ihre Beziehungen logisch sind. Am Ende der Arbeit ist der Schüler in der Position, die Komposition durch Verstehen und Spielen wiederzubeleben. An einem Ort wird jeder

Teil der investierten Bemühung und Arbeit sichtbar. Ein solches Ergebnis wird sicherlich sowohl für den Professor als auch für den Studenten eine Motivation sein, die (auf den ersten Blick) komplizierten pädagogischen Methoden Bachs weiter zu „erobern“.

Neben der technischen Beherrschung der Komposition wird daran gearbeitet, einen Stil anzunehmen und die musikalische Idee des Stücks zu entwickeln. Bach lässt auch in diesem Fall dem Pianisten Freiheit. Aus dem Manuskript seiner Werke geht hervor, dass Bezeichnungen für Dynamik, Phrasierung und Artikulation äußerst selten sind. Infolgedessen muss die Aufführung derselben Bachs Komposition nicht immer mit derselben Idee wieder belebt sein. Dies ist am besten am Beispiel der Aufführungen großer Cembalisten und Pianisten zu hören.

In der Einleitung zu dieser Masterarbeit wurde erwähnt, dass Bachs Werke auf unterschiedliche Weise aufgeführt werden können und dass die Aufführungen großer Pianisten und Cembalisten oft sehr unterschiedlich sind.

Nehmen wir z.B. das Praeludium 8 BWV 848 und drei verschiedene Aufführungen der Pianisten Sviatoslav Richter, Friedrich Gulda, András Schiff sowie Aufführung am Cembalo von Pierre Hantaï und an der Orgel von Daniele Boccaccio.

1. Sviatoslav Richter (1915-1997) war ein sowjetisch-russischer Pianist russlanddeutscher Herkunft. Er wurde am Moskauer Konservatorium bei Professor Heinrich Neuhaus ausgebildet.

In seiner langen und erfolgreichen Pianistenkarriere haben Aufführungen von Bachs Werken einen besonderen Stellenwert. Dazu gehört eine Aufführung des *Wohltemperierten Claviers*. In Richters Aufführung von Praeludium 8 BWV 848, aufgenommen am 21. - 23. und 26. - 31. Juli 1970 in Salzburg - Schloß Kleßheim, sind folgende Merkmale zu hören:

- Das Tempo ist mäßig schnell.
- Der Dynamikumfang reicht von *mezzo piano* bis *mezzo forte*.
- Es gibt einen deutlichen Unterschied zwischen den vier Teilen der Komposition:
 1. (Takt 1-31) - *piano*; Der melodische Akzent liegt in der rechten Hand; Das Motiv in Vierteln + Achteln ist *legato*; lyrischer Charakter.
 2. (Takt 32-46) - *mezzo forte*; das Motiv in Achteln ist *staccato*, während das Motiv in Sechzehnteln *legato* bleibt; deklamatorischer Charakter.
 3. (Takt 47-62) - das gleiche Prinzip wie im ersten Teil der Komposition (Takt 1-31).

4. (Takt 63-96) - Die Kombination von Dynamik und Artikulation aus den ersten zwei Teilen:
- Takt 63-76- lyrischer Charakter; Achtelnoten sind *staccato*.
 - Takt 77-86 - deklamatorischer Charakter; Sechzehntelnote in der Folge sind *legato*, Achtelnote sind *staccato*.
 - Takt 87-96 - gleiches Prinzip wie im Beispiel der Takten 63-76
 - Takt 97 bis zum Ende; Kadenz

<https://www.bach-cantatas.com/NonVocal/Klavier-WTC1-RichterS.htm> (abgerufen am 28.01.2020)

2. Friedrich Gulda (1930-2000) war ein österreichischer Pianist und Komponist. Gulda studierte bei dem berühmten Professor Bruno Seidlhofer in Wien Klavier.

Die folgenden Merkmale wurden bei der Aufführung von Praeludium 8 BWV 848 beobachtet, das im MPS-Tonstudio, Villingen, Deutschland, im Jahr 1972, aufgenommen wurde:

- Das Tempo ist schnell.
- Die Artikulation ist sehr ausgeprägt, die Stütze ist am ersten Pulsschlag im Takt.
- Die Aufführung hinterlässt den Eindruck eines deklamatorischen Stils.

<https://www.discogs.com/Johann-Sebastian-Bach-Friedrich-Gulda-Das-Wohltemperierte-Klavier-Erster-Teil/master/498226> (abgerufen am 28.01.2020)

3. András Schiff (1953) ist ein österreichisch-britischer Pianist und Dirigent ungarischer Herkunft. Schiff studierte in Budapest an der Franz-Liszt-Musikakademie bei Ferenc Rados, Pál Kadosa und György Kurtág.

Wie bei den Pianisten Gulda und Richter nehmen die Werke von Johann Sebastian Bach bei András Schiff einen großen und bedeutenden Platz in seinem Pianistenrepertoire ein.

In der Aufführung von Praeludium 8 BWV 848, (Decca, Release 02 Jun. 2008), sind folgende Merkmale zu hören:

- Das Tempo ist moderat, nicht zu schnell.
- Der Akzent liegt auf einem gesungenen melodischen Fluss, der einen lyrischen Charakter hat.
- Im Teil zwischen 32. und 46. Takt ist eine moderate Artikulation der Achtelnoten (beim Springen in einer Oktave) anwesend.

<https://www.deccaclassics.com/en/cat/4780391> (abgerufen am 28.01.2020)

4. Besonders interessant sind die Aufführungen des Cembalisten Pierre Hantaï (1964, ein französischer Cembalist und Dirigent) und des Organisten Daniele Boccaccio (1967, ein italienischer Organist und Cembalist), da sie auf "alten" Instrumenten aufgeführt wurden. Für diese alten Instrumente schrieb Bach eigentlich seine Werke. Im Beispiel dieser beiden Aufführungen sehen wir zwei dominante Unterschiede - Tempo und Klangfarbe. Diese beiden Unterschiede machen die Charaktere der beiden Aufführungen unterschiedlich. Aufgeführt von Pierre Hantaï⁴⁸ am Cembalo hat das Praeludium 8 BWV 848 dank des schnelleren Tempos einen lebendigen Charakter. Auf der anderen Seite ist die Aufführung des Organisten Daniele Boccaccio⁴⁹ etwas langsamer als die Aufführung von Pierre Hantaï. Die Natur der Orgel ermöglicht einen unterschiedlichen Farbton des Klangs, wodurch eine unterschiedliche Differenzierung der Stimmen innerhalb der Komposition erreicht wird, was in diesem Fall deutlich zu hören ist.

Vergleicht man diese fünf Aufführungen derselben Komposition, so fällt ein großer Unterschied in der Interpretationsidee auf. Einerseits haben wir eine Aufführung von Friedrich Gulda, für die ein schnelles Tempo und eine scharfe Artikulation charakteristisch sind. Andererseits gibt es eine Aufführung von Schiff, die im Vergleich zu der Aufführung von Gulda langsamer ist, wobei der Schwerpunkt auf melodischer Ausdruckskraft liegt.

Sviatoslav Richters Methode der Aufführung von Praeludium 8 BWV 848 sowie die Ideen liegen zwischen den zwei zuvor beschriebenen Aufführungen von Gulda und Schiff.

Der Unterschied zwischen *legato* und *non legato* ist deutlich spürbar. Richter gibt ihnen einen besonderen Charakter - *legato* hat einen lyrischen Ausdruck, während *non legato* einen deklamatorischen Ausdruck hat.

Dies ist eines von vielen Beispielen dafür, wie dieselbe Komposition auf verschiedene Arten belebt sein kann.

Für keine Idee dieser fünf Künstler kann gesagt werden, dass sie nicht zum Barockstil gehören oder dass sie seine grundlegenden Interpretationsregeln nicht respektieren.

Die Beispiele für diese Aufführungen sollen den Schüler ermutigen und ihm zeigen, dass die eigene Idee das Wertvollste ist, was ein Künstler haben kann. Die Verwirklichung einer

⁴⁸ Mirare France, 2003

<https://www.youtube.com/watch?v=l0ufknMW0FI> (abgerufen am 22.01.2020)

⁴⁹ J.S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier

© Brilliant Classics

Released on: 2016-09-01

<https://www.youtube.com/watch?v=-CtWyKhbD9A> (abgerufen am 22.01.2020)

Idee ist Schöpfung. Bachs Werke ermöglichen dem Künstler, gleichzeitig Schöpfer zu sein. Sie laden ihn ein, dies zu erreichen. Die Wiederbelebung von Bachs Werken ist ein Prozess, der niemals endet. In ihnen wird immer etwas Neues gefunden. Sie sind wie der Kosmos, unübersichtlich, mysteriös und ohne Grenzen. Die Sterne und Galaxien sind in ihnen versteckt. Sie warten darauf, dass ihr Licht enthüllt wird. Durch die Aufdeckung dieses Lichts hat ein Künstler die Möglichkeit zu schenken, weil sie für jeden Mensch auf diesem Planeten da sind. Ihre Essenz ist die Erleuchtung jeder Ecke des Herzens und der Seele des Menschen. Schließlich möchten sie nicht für sich bleiben. Sie möchten sich teilen und ein integraler Bestandteil des Menschen werden. Glückliche ist derjenige, der sie annimmt, weil ihre Gaben ewig sind.

Literaturverzeichnis

1. Bond, Ann: A guide to the Harpsichord, 1997
2. Brock Haus Enzyklopädie. 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 2006. Band 1
3. Brock Haus Enzyklopädie. 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 2006. Band 10
4. Das große Lexikon der Musik, 1981
5. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 8
6. The New Grove : Dictionary of music and Musicians, Volume 27, 2001
7. The New Grove : Dictionary of music and Musicians, Volume 20, 2001
8. The new grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 24, 2001
9. The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 21, 2001
10. The new grove Dictionary of Music and Musicians,, Volume 18, 1980
11. Knaurs Musiklexikon: 1982
12. Bach, Carl Phillip Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787). Herausgegeben und mit eine ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn
13. Bach, Johann Sebastian: Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Bärenreiter Urtext 1978
14. Bach, Johann Sebastian: Inventionen und Sinfonien, Bärenreiter Urtext 1970
15. Bach, Johann Sebastian: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach- Bärenreiter Urtext 7. Auflage 2016
16. Jacobi Bayer Paedagogus Latinus Germanae Juventutis, Sive Lexicon Germanico-Latinum Et Latino-Germanicum: Deutsch-Lateinisches und Lateinisch-Deutsches Wörterbuch, 1819
17. Kosovske, Yonit L.: Historical Harpsichord Technique: developing la douceur du toucher, 2011
18. Kirnberger, Johann Philipp: Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition- 1782
19. Lang, Klaus: Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer [Temperaturen und Stimmungen zwischen dem 11. und 19. Jahrhundert], Graz 1999

20. Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen-
Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original Berlin 1752. Leipzig, 1906
21. Walther, Johann Gottfried- Musikalisches Lexicon. Leipzig 1732

Abbildungsverzeichnis

1. Abb. 1 Arpeggio- Heinichen „Der General-Bass in der Composition“	
S. 556	27
S. 560	27
S. 561	28
2. Abb. 2- Fantasia 8 BWV 800 Takt 1. und 2 (Eigenes Foto)	69
3. Abb. 3- Fantasia 14 BWV 789 Takt 1. und 2 (Eigenes Foto)	73

Internetquellen

1. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Praeludium.xml (abgerufen am 21.1.2020)
2. <https://www-1mgg-2online-1com-15rg04jub00d1.han.bruckneruni.at/mgg/stable/52863> (abgerufen am 27.01.2020)
3. <https://www-1mgg-2online-1com-15rg04jub0023.han.bruckneruni.at/mgg/stable/12778> (abgerufen am 21.01.2020)
4. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039>. (abgerufen am 21.01.2020)
5. <https://brockhaus-1at-1mkw99hnf0078.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/vorklassik-musik> (abgerufen am 21.01.2020)
6. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00a4.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/fuge-musik>. (abgerufen am 21.01.2020)
7. <https://www-1mgg-2online-1com-1vmd29yub002c.han.bruckneruni.at/mgg/stable/14452> (abgerufen am 21.01.2020)
8. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00b8.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/courante> (abgerufen am 21.01.2020)

9. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00b9.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/gigue>
(abgerufen am 21.01.2020)
10. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00d0.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/ouverture>
(abgerufen am 21.01.2020)
11. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00d0.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/bourree>
(abgerufen am 21.01.2020)
12. <http://brockhaus-1at-1mkw99hnf00d0.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/menuett>
(abgerufen am 21.01.2020)
13. <https://www.bach-cantatas.com/NonVocal/Klavier-WTC1-RichterS.htm> (abgerufen am 28.01.2020)
14. <https://www.discogs.com/Johann-Sebastian-Bach-Friedrich-Gulda-Das-Wohltemperierte-Klavier-Erster-Teil/master/498226> (abgerufen am 28.01.2020)
15. <https://www.deccaclassics.com/en/cat/4780391> (abgerufen am 28.01.2020)
16. <https://www.youtube.com/watch?v=I0ufknMW0FI> (abgerufen am 22.01.2020)
17. <https://www.youtube.com/watch?v=-CtWyKhbD9A> (abgerufen am 22.01.2020)

Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafischen Darstellungen und anderen analogen oder digitalen Materialien.“

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit sowie den Volltext auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“

Jelena Davitković

A handwritten signature in black ink, reading 'Jelena Davitković'. The script is cursive and elegant, with the first name 'Jelena' and the last name 'Davitković' clearly distinguishable.