Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 27 (2007)

Artikel: Vom Übungsstück zur kunstvollen Eröffnung : die formale Idee hinter J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846 aus dem Wohltemperirten Clavier I

Autor: Järmann, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835213

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Vom Übungsstück zur kunstvollen Eröffnung: Die formale Idee hinter J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846 aus dem *Wohltemperirten Clavier* I

Thomas Järmann (Zürich)

Das Präludium in C-Dur BWV 846 gehört in eine Gruppe von Präludien, die einen scheinbar einfachen kompositorischen Aufbau haben. Fast minimalistisch werden in diesen Präludien Akkordbrechungen taktweise aneinandergereiht und nur über die Harmonien, nicht über eine melodische Entwicklung, schreiten sie fort. Diese Art der Komposition hat Johann Sebastian Bach immer wieder beschäftigt – man findet solche Präludien über sein ganzes Schaffen verteilt: Zum Beispiel sind einige Präludien aus dem Klavierbüchlein für seinen Sohn Wilhelm Friedemann oder das berühmte kleine Präludium in c-Moll BWV 999 in dieser Art geschrieben. Eine solch improvisierende und toccatenähnliche Kompositionstechnik findet man aber nicht nur bei Werken für Tasteninstrumente, sondern auch bei anderen Werken, beispielsweise bei den Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012. Im ersten Band des *Wohltemperirten Claviers* gehören neben den für die Kompositionsweise der ‹Klangfläche› prototypischen Präludien in C-Dur und c-Moll auch, wenn auch im weiteren Sinne, diejenigen in Cis-Dur, D-Dur sowie d-Moll. Ihre vordergründig ‹minimalistische› Kompositionsidee, ihr scheinbar einfacher Aufbau hat leider dazu geführt, dass die Präludien in der Literatur nur stiefmütterlich behandelt werden. Über die Jahre wurde über die Fugen sehr viel geschrieben, sie wurden analysiert und gedeutet, die Präludien, allen voran das C-Dur-Präludium, nehmen in diesen Schriften aber nur wenig Platz ein.[1]

Welches kompositorische Prinzip birgt nun aber das C-Dur-Präludium? Die Erklärungsversuche einer Formgebung reichen von banal-formalen Taktgruppen, wie bei Ferruccio Busoni und Hugo Riemann,[2] die in 11 + 8 + 16 Takte gliedern, bis zu einer wenig plausibel wirkenden 7-Takt-Einteilung

1 Johann Nepomuk David, *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis*, Göttingen, 1962, sowie Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des* Wohltemperierten Klaviers *von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1922.

2 Peter Benary, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Text – Analyse – Wiedergabe*, Aarau 2005, S. 16.

bei Wilhelm Werker, der seine Theorie auf den mathematischen Term 5 x 7 = 35 stützt, denn «In diesem fünfstimmigen, 35taktigen Präludium klingt ausgerechnet in sieben Takten (...) der ungetrübte C-Dur-Dreiklang».[3] Diese Ausführungen scheinen aber zu zufällig. Konnte es wirklich Bachs Absicht gewesen sein, mit diesem formal «so einfachen» Stück das komplexe «Werk aller Werke»,[4] wie es Robert Schumann nannte, den ‹Monolithen› der Klavierliteratur zu eröffnen?

Werker stellte sich zwar mit der Formulierung «Ist denn die Musik Bachs spitzfindige Rechnerei?»[5] eine wichtige Frage, findet aber nur eine unbefriedigende Lösung. Um dem Bau des C-Dur-Präludiums auf die Spur zu kommen, empfiehlt es sich, die Frühfassungen zu Rate zu ziehen. Das Präludium macht es wahrlich nicht leicht auf der Suche nach einer formalen Gliederung, auf der Suche nach einer Kompositionsidee, die sich über insgesamt drei Werkstufen hin weiter entwickelt. Die Reinschrift des *Wohltempertirten Claviers* erfolgte laut Bachs eigenem Titelblatt 1722.[6] Michael Kube erwähnt, dass man leicht den Eindruck erhalten könnte, dass der ganze Band «in einem Guss geschrieben» worden sei.[7] Korrekturen und Revisionen einzelner Sätze zeigen aber, dass es sich dabei eher um ein «work in progress» gehandelt haben muss, wobei sich nicht genau sagen lässt, wann die früheren undatierten Varianten geschrieben wurden. Bei einer formalen Analyse der Alpha 1 genannten Urfassung lassen sich bereits Anzeichen des Phänomens erahnen,[8] welches die endgültige Form auszeichnet. Die α1-Fassung ist 24 Takte lang, was schnell eine 3 x 8-Takte-Gliederung vermuten liesse. In Takt 8 findet sich ein D7-Akkord, der als Zwischendominante in C-Dur eine bedeutende Funktion übernimmt – die Funktion nämlich, nach G-Dur, der Dominante, zu kadenzieren. Takt 1 bis 8 bilden also eine harmonische Einheit. Es zeigt sich dann aber rasch, dass sich die achttaktige Regelmässigkeit nicht wie vielleicht erwartet einstellt. Es schliesst sich nämlich eine elftaktige Gruppe (T. 9–19) an, die durch den absteigenden Bass eine Einheit bildet. Mit einer traditionellen Kadenz über dem Orgelpunkt *G* schliesst Bach die Frühfassung ab und erreicht den C-Dur-Schluss-

3 Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des* Wohltemperierten Klaviers *von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1922, S. 21.

4 Michael Kube, «Das Wohltemperierte Klavier», in: *Bach Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel etc. 1999, S. 810.

5 Werker, *Studien*, S. 12.

6 Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 6.1, hrsg. von Alfred Dürr), Kassel etc. 1989, S. XIV.

7 Kube, «Das Wohltemperierte Klavier», S. 812.

8 Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I*, S.19.

akkord. 8 + 11 + 4 Takte und der Schlussakkord wirken in dieser Ausführung noch beliebig. Dass sich daraus eine Kompositionsidee entwickeln wird, scheint jetzt in diesem Stadium nicht absehbar.

Die zweite Variante des Präludiums findet man im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann. Bach schrieb diese Sammlung von Übungsstücken für den Unterricht seines Sohns im Jahr 1720, als die Familie in Köthen wohnte. Die ins *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* aufgenommene Fassung ist um drei Takte länger als die α1-Fassung.[9] Bach veränderte in dieser Ausgabe drei Akkorde leicht: In Takt 7 wird der G-Dur-Dreiklang in der rechten Hand zu einem Quintklang (g' – d" – g") gespreizt, in Takt 9 wird durch die Verdoppelung des *c* die Terz im a-Moll7-Klang verstärkt und in Takt 12 wird das *f'* nach *fis'* alteriert. Neben diesen kleinen harmonischen Veränderungen erweitert Bach das Präludium um drei Takte: Einen Akkord in a-Moll in Takt 5, einen C-Dur Dreiklang mit *h* im Bass in Takt 8 und in Takt 11 einen G-Dur-Akkord. Nicht zufällig fügte Bach diese drei Takte in die erste Einheit ein und baute somit die anfangs achttaktige zu einer elftaktigen Gruppe aus. Die in der ersten Fassung noch auf der Zwischendominante, also in der Schwebe, endende 8-Takt-Gruppe schloss er nun mit einer Kadenz zur Dominante ab. An diese harmonische Einheit fügte er nun die 11-Takt-Gruppe aus der früheren Fassung an. Sie ist unverändert, muss Bach also als fertige und komplette Einheit erschienen sein. Das Präludium beendet er wiederum mit einer Kadenz über dem Orgelpunkt *G*, die ebenfalls der älteren Form entstammt. Durch diese längenmässige Anpassung der ersten Taktgruppe an die zweite gewinnt die Idee der Elftaktigkeit bereits an Gewicht.

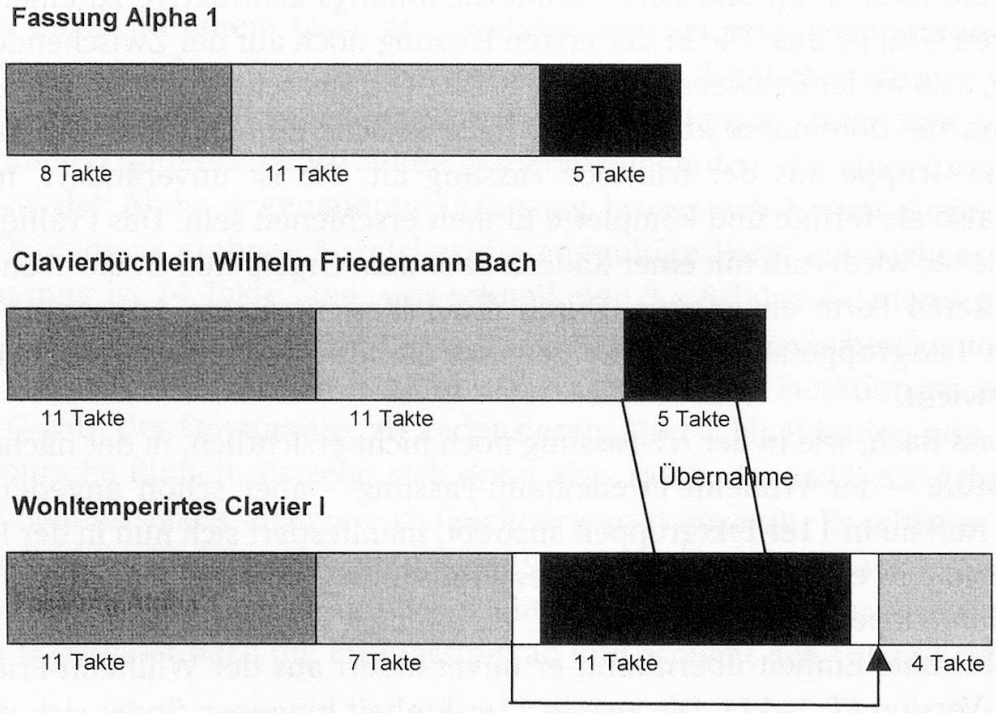
Dass Bach, wie in der α1-Fassung noch nicht ersichtlich, in der nächsten Werkstufe – der Wilhelm Friedemann-Fassung – aber schon angedeutet, einen Aufbau in 11er-Taktgruppen anstrebt, manifestiert sich nun in der Endausgabe. Die endgültige Version des Präludiums, mit welcher Bach dann das *Wohltemperirte Clavier* eröffnet, ist nämlich nochmals verlängert. Die erste formale Einheit übernimmt er unverändert aus der Willhelm-Friedemann-Version (T. 1–11). Die zweite 11er-Einheit hingegen findet sich nicht mehr so leicht. Doch ist sie vorhanden, nur eben auf wesentlich kompliziertere Weise. Den Schlüssel zu ihrem Verständnis bereitet der Takt 19, die exakte Mitte des Stücks, in dem erstmals wieder die Tonika in Grundstellung erscheint. Eine Mitte, die kompositorisch unauffällig ist und als solche unbemerkt bleibt.[10] Ausgerechnet die zweite 11-Takt-Gruppe aus

9 Johann Sebastian Bach, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5, hrsg. von Wolfgang Plath), Kassel etc. 1989.

10 Benary, *Bachs Wohltemperiertes Klavier*, S. 16.

der Wilhelm-Friedemann-Version, die ja sozusagen am Ursprung der Idee einer Konstruktion aus 11er-Gruppen gestanden hatte, übernimmt Bach nun stark verändert und fragmentiert. Takt 12 bis 18 sind die ersten sieben Takte dieser Gruppe, dann folgt Takt 19, die oben erwähnte Mitte. In Takt 31 wiederholt Bach den G7-Akkord von Takt 18. Mit diesem Takt, der wegen der Identität nur einmal gezählt wird, setzt er die zweite Gruppe fort: Takt 32 bis 35. Zur zweiten Einheit zählen wir also die Takte 12 bis 17, Takt 18 und 31 sind identisch, zählen daher nur einmal, und die Takte 32 bis 35. Mitten in diese zweite Einheit hinein, an den Scharniertakt 19 anschliessend, fügt Bach die dritte 11-Takt-Gruppe ein (T. 20–30), die die viertaktige Kadenz über den Orgelpunkt *G* aus den beiden früheren Versionen als Kern hat. Zieht man in der Endfassung den Scharniertakt und die Schlusskadenz ab, dann bleiben 33 Takte: 35 – 2 = 33 = 3 x 11 (zur Verdeutlichung vgl. Graphik).

Graphik: Fassungen von J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846



Die α1-Fassung enthält somit eine, die Wilhelm Friedemann-Fassung zwei und die endgültige Form drei 11-Takt-Einheiten – die Idee einer Elftaktigkeit drängt sich förmlich auf. Dies würde nicht zuletzt erklären, weshalb Bach in die Version für das Klavierbüchlein seines Sohnes drei Takte einfügte. Und es dürfte auch der Grund dafür gewesen sein, weshalb er für die endgültige Ausgabe die Orgelpunkt-Kadenz zu einer elftaktigen Gruppe ausgedehnt hat.

Aus diversen Artikeln[11] ist bekannt, dass Johann Sebastian Bachs Name nummerologisch gedeutet die Zahl 14, eine Zahl mit grosser symbolischer Bedeutung, ergibt. In vielen Werken Bachs wurde in der Anzahl Noten in einem Thema oder in den Tonhöhen diese Zahl, oder auch andere bedeutende Zahlen, entdeckt. Auch die Anlage von grossformalen Werken wurde, nicht immer schlüssig, auf Zahlen und Zahlenverhältnisse zurückgeführt. So soll nach Harry Hahn auch die *Matthäuspassion* mit einer Reihe von Zahlensymbolen verflochten sein und sich die Gesamtanlage des Werks in einem bestimmten Zahlenverhältnis wiedergeben lassen.[12] Ich bin mir im Klaren, dass es auch ähnlich viele Ansätze zur Widerlegung einiger dieser zahlensymbolischen Theorien gibt, und es ist nicht anzunehmen, dass Bach in seinen Kompositionen immer irgendwelche Namen oder Bedeutungen mit Hilfe eines Zahlenalphabets hineincodiert hätte. Dass Bach aber Kenntnis einiger Zahlenalphabete hatte und mit diesen auch gerne in seinen Werken gespielt hat, ist belegt.[13] Offen ist, inwiefern die an 11-Takt-Gruppen orientierte Formbildung des C-Dur-Präludiums allenfalls mit zahlensymbolischen Absichten zusammenhängen könnte.

Es scheint aber offensichtlich, dass Bach selber grosses Gewicht auf das C-Dur-Präludium legte. Nur so lässt es sich begründen, warum er im Laufe der Zeit das Stück immer wieder aufgriff und es von einem anfänglich noch ‹skizzenhaft› wirkenden Präludium, über ein Übungsstück, bis hin zum vollständigen Eröffnungsstück weiterentwickelte. Das anfängliche Präludium, das wohl eine notierte Improvisation war, mauserte sich zu einem vollwertigen Stück, das seinen improvisierenden Charakter beibehält, aber im Untergrund einer ausgeklügelten Konzeption folgt. Durch diesen verschleierten kompositorischen Aufbau muss das Präludium für Bach eine musikalische Tiefe erreicht haben, die über das Niveau eines reinen Übungsstücks hinausging. So schien es ihm würdig, das *Wohltemperirte Clavier* zu eröffnen. – Ich verstehe den hier erläuterten Ansatz als eine Möglichkeit der formalen Deutung. Eine Überprüfung des Ansatzes durch Vergleiche mit anderen Klangfläche-Präludien wäre eine interessante Fortsetzung des Gedankens.

11 Vgl. Friedrich Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, Kassel etc. 1950; oder Ruth Tatlow, *Bach and the riddle of the number alphabet*, Cambridge 1991.

12 Harry Hahn, *Die «unbekannte» Matthäuspassion*, Hamburg 1977.

13 Andreas Jacob, «Zahlensymbolik», in: *Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1997), S. 42–44.