

# Großer Bach: Präludium und Fuge IV BWV 849 WTC I (sheet music, Noten)

Table of Contents

Großer Bach: Präludium und Fuge IV BWV 849 WTC I ([with sheet music, Noten](#))

[Präludium](#) aus dem Wohltemperierten Klavier I

[Fuge IV](#) aus dem Wohltemperierten Klavier I

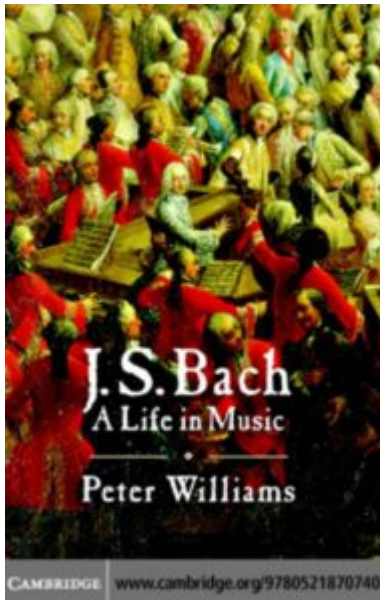
ARVE Error: src mismatch

provider: rumble

url: <https://rumble.com/embed/v12li99/?pub=14hjof>

src in org: <https://rumble.com/embed/v12li99/?pub=14hjof>

src gen org: <https://rumble.com/embed/v12li99/>



## Präludium und Fuge cis-Moll BWV 849

### Musikalische Analyse

Die letzten drei der Gruppe von vier Präludien in fortgeschrittenen Tonarten in W.F. Bachs Clavier-Büchlein (cis, es und f-moll) haben kantablen Charakter und sind vermutlich dazu gedacht, nach den früheren Fingerübungsstücken eine ausdrucksstarke Spielweise zu entwickeln.

Das cis-Moll-Präludium scheint auf dem E-Dur-Präludium (dem relativen Dur) aufzubauen, da E-Dur eine Übung in ausdrucksstarker melodischer Projektion in einer einfachen Textur ist (eine Stimme in der rechten Hand, zwei in der linken).

Das Cis-Moll ist anspruchsvoller, da es ebenso viel Ausdrucksgefühl fordert, aber in einer komplexeren Textur, oft aus vier Stimmen mit zwei Stimmen in der rechten Hand. Bachs Bemühen um Ausdruck und Spielbarkeit in dieser komplexeren Struktur wird durch die Detailänderungen der Innenstimmen deutlich, die er in der späteren Fassung vornahm, die eine natürlichere Formgebung der Oberstimme ermöglichen und auch das Profil der Innenstimmen verbessern.

Im Prélude drückt die ernste, traurige Tonart cis-Moll ein

edles Gefühl voller Tiefe und Energie aus. Die beiden folgenden Gruppen umfassen jeweils zwei Maßnahmen:



der erste, der Beginn des Vordersatzes, der letztere, der des Nachsatzes in der ersten Periode, sind Uke zu mächtigem Keuchen oder, noch besser, zu den sehnsüchtigen Seufzern eines großen Herzens . Das Stück ist aus fünf 8-Takt-Perioden aufgebaut (manchmal mit erheblichen Erweiterungen), die aus Entwicklungen derselben bestehen. Sie werden in sequentieller Form ausgesponnen, so dass die Linien der Musik oft ganz unermesslich werden, wie etwa in der zweiten Periode,



aber in noch stärkerem Maße in den letzten beiden Perioden, in denen Ebbe und Flut acht ganze Takte füllen; das Tempo darf jedoch nicht sehr langsam werden. Czernys Metronomzeichen Dieses Bild hat ein leeres alt-Attribut; sein Dateiname ist imatge-10.png

, mit Vierteln daher als Schläge, ist ein entschiedener Fehler; es korrespondiert mit seiner Tempoangabe Andante con moto statt Andante con espressione oder sostenuto, falls ja nicht nur Adagio dafür geeignet wäre

es. Das Folgende mag paradox klingen, ist es aber nicht: Die Viertel müssen schneller genommen werden, als Czerny es wünscht, (fast doppelt so schnell), um dem folgen zu können

d. = 92,

al  
s  
Co  
un  
t  
od  
er  
Be  
at  
.  
Wi  
e  
wä  
re  
es  
mö  
gl  
ic  
h,  
di  
e  
gi  
ga  
nt  
is  
ch  
en  
Li  
ni  
en  
de  
r  
le  
tz  
te  
n  
Pe

ri  
od  
e  
vo  
n  
ac  
ht  
Ta  
kt  
en  
(v  
or  
de  
m  
ko  
rr  
ig  
ie  
rt  
en  
Sc  
hl  
us  
s  
vo  
n  
vi  
er  
Ta  
kt  
en  
)  
zu  
er  
fa  
ss  
en

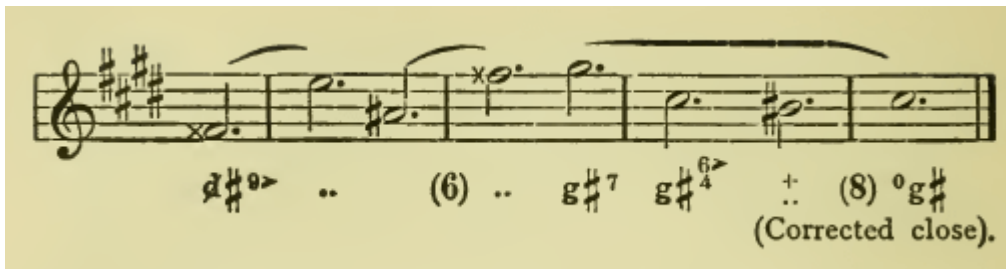
Zum Modulationsschema sei noch kurz angemerkt, dass die erste Periode in der (Parallel-)Tonart E-Dur schließt, der 8. Takt aber in der darauf folgenden Periode die neue Bedeutung der 2. erhält zu einem markanten Schluss in gis-Moll (Moll-Oberdominante).

Hier endet der erste Abschnitt. Die dritte Periode geht durch H-Dur (2. Takt), berührt leicht cis-Moll (4. Takt), bis fis-Moll (4a, in dem ein unbetonter halber Takt weggelassen wird) und setzt sich wieder fest in der Tonart cis-Moll.

Damit ist das Stück eigentlich abgeschlossen, denn die folgenden Perioden, die durch ihre deutlichen Verkürzungen (Wegfall des 1. und 5. Taktes) gegenüber denen des ersten Abschnitts stark gesteigert erscheinen; sie modulieren nicht mehr, sondern bilden weiterhin ausgedehnte Nahbestätigungen. Das harmonische Schema ist wie folgt:

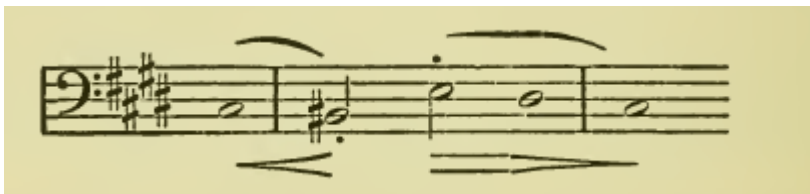
The image displays four staves of musical notation in E major, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes notes, rests, and slurs. Below each staff are harmonic annotations in figured bass notation:

- Staff 1: (2)  $c\#VII$  ( $^0c\#2>$ )  $g\#9>$   $\flat$  (4)  $^0g\#$
- Staff 2: (6)  $c\#VII$   $g\#7$   $^0g\#$   $c\#VII$  (8)  $g\#+$  (Half close).
- Staff 3: (2)  $c\#IX<$   $g\#9>$  (4)  $^0g\#$
- Staff 4:  $c\#IX$  (6)  $g\#9>$   $g\#4>$  + (8)  $g\#VII$  (Deceptive cadence).



Die Fuge (à 5) erhebt sich wie eine majestätische Kathedrale und steigert sich bis zum Schluss an Intensität; und schließlich, wo die Strettos von Thema und Kontrathema den höchsten Punkt und zugleich den eigentlichen Schluß bilden (der Rest ist a Coda mit Orgelpunkt auf der Dominante, und sicherlich war ein Diminuendo beabsichtigt), die Wucht ist einfach überwältigend.

Das Thema, offensichtlich von allabreve Charakter, wie der bloße Blick zeigt, ist eines der kürzesten und muss gelesen werden:



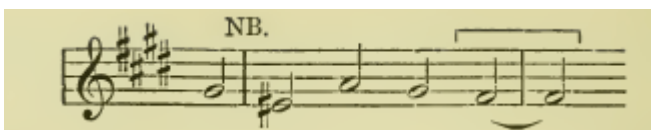
Da Bach wiederholt die abschließende (akzentuierte) Halbbreve in eine unbetonte ändert, sind Minims, nicht Halbbreves, tatsächlich die eigentlichen Pulsschläge des Stücks (zählt sicherlich häufig wechselnde Bedeutung, ich. e. akzentuiert zu akzentuiert werden, wäre kaum verständlich; denn bekanntlich bringt das Weglassen gewisser Zählungen Eigentümlichkeiten der schelmischsten Art hervor).

Wir müssen daher sagen, dass das Thema in einem ruhigen Minimalmaß dennoch mit halbbreven Werten vorgeht, und darin liegt seine Würde (seine Würde ist mehr als groß: es ist kolossal).

Das Thema ist für eine regelmäßige Konstruktion günstig (vier volle Takte); aber erst im dritten Abschnitt der Fuge bringt Bach die Einsätze so nahe aneinander, dass jeder Zweiersatz eine vollständige Periode von 8 Takten bildet:



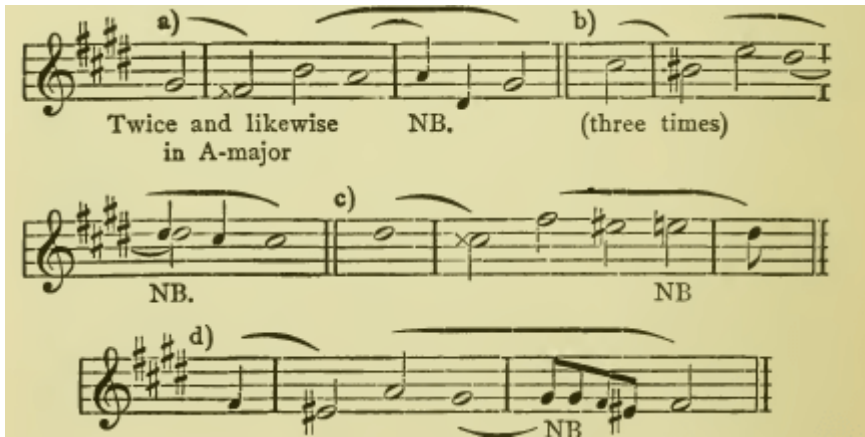
Die Antwort ist eine getreue Transposition des Themas in der Quinte; aber es ist bemerkenswert, dass es bereits in der ersten Durchführung eine Antwort in der vierten (unterdominant) gibt, und zwar (wenn wir auf die vier regulären Stimmen nehme die Hinzufügung eines zweiten Alts an), im ersten Alt. Diese Art der Antwort beginnt jedoch nicht mit der Unterdominanten, sondern der Regel nach mit der Quinte und geht dann zur Antwort in der Quarte über; die Endnoten sind in der Tat ziemlich frei:



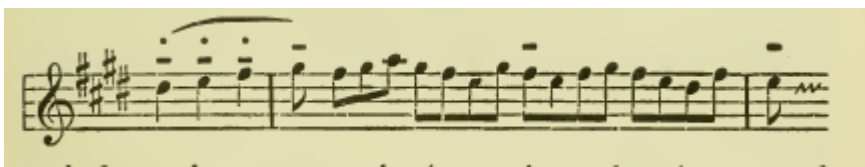
Das charakteristische Intervall der verminderten Quarte, das sich vom Halbton bis zur Terz erstreckt, ist jedoch erhalten geblieben. (Dies führt leicht zu der Frage, ob heute, wo das Wissen um das Wesen der Harmonie und des logischen Tonaufbaus so stark entwickelt ist, die Fugenform eigentlich auf die Quintantwort beschränkt werden muss, oder ob, wie Bach hier getan hat, könnte eine [tonale] Antwort auf anderen Graden nicht versucht werden?)

Im weiteren Verlauf der Fuge kommen noch einige andere leichte Abweichungen in den Themeneinsätzen vor, darunter der Ersatz der verminderten Quarte durch ein Perfekt im einzigen Dur-Einsatz des Mittelteils (A-Dur, Parallele der Unterdominante) fast erklärt sich; die Anderen, betreffen ausnahmslos das Ende des Themas, nämlich:

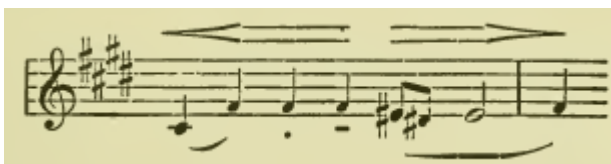




Neben dem eigentlichen Thema, das bis auf wenige Verbindungstakte nie im Plan fehlt, werden zwei Gegenthemen von immenser Bedeutung: Da ist zunächst eine Achtelfolge von orgelartiger Figuration, die klugerweise vorangetrieben wird zu durch crotchets und markiert so die Beginn des Mittelteils,



und von da an (erscheint auch in Aufwärtsbewegung) windet es sich ununterbrochen wie eine Girlande durch die Stimmen und hört erst bei der Coda auf. Dasselbe, obwohl in der vorangehenden zweiten Durchführung angedeutet, führt einen neuen und etwas ungestümen Charakter in die Fuge ein, ein starker Kontrast zu dem oben erwähnten Halbbreve-Satz des Themas, und dieser Charakter wird noch weiter intensiviert durch Hinzufügen einer formalen Sekunde Thema

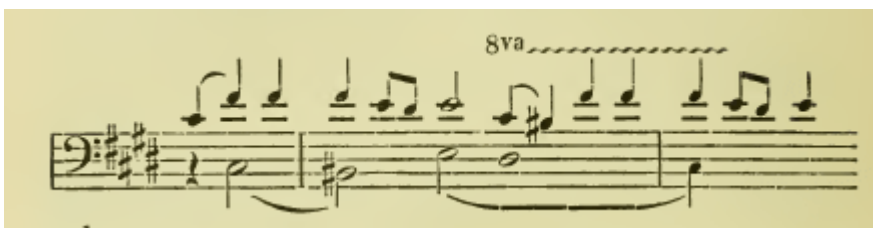


(mit gelegentlicher Änderung der Kadenz); es bildet nur einen Kontrapunkt zur zweiten Hälfte des Themas, wird aber auch in leichter Imitation eingesetzt, um die kurzen Lücken zwischen den Themeneinsätzen zu füllen. Es ist unmöglich hinzusehen dies als Transformation des ersten Kontrapunkts zum Comes

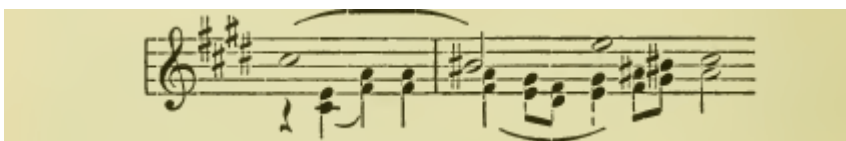


aufgrund des völlig anderen Maßes und Aufbaus, den es durchgehend beibehält.

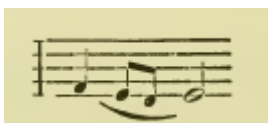
Die Kombinationen der Coda,



und



durch fortgesetzte Imitationen des Gegenthemas (in der Ferne von einem Minimum), nur einmal und ganz zufällig einführen das gleiche in einer Position, in der das weibliche Ende



was die einzige Ähnlichkeit darstellt, wird in der gleichen Position wie im ersten Kontrapunkt zum Comes dargestellt.

Die wichtigsten Abschnitte der Fuge sind:

I. Die Exposition, bestehend aus der ersten und zweiten Durchführung: Die erste endet mit einem überflüssigen Einsatz des Comes im Tenor in der Moll-Tonart der oberen Dominante (gis-Moll). Während Bach beim Einsetzen des Soprans den Tenor innehalten lässt (die fünf Stimmen erheben sich wie

Turmgeschichten übereinander), erweckt der neue Einsatz des Tenors den Anschein, als käme jetzt erst die fünfte Stimme (jedenfalls die fünf -Teilschreiben wird erst jetzt zu einer objektiven Tatsache).

Die zweite Durchführung (mit 3 Stimmen beginnend) schließt sich sofort an: Der Tenor fährt sofort mit dem Thema in der Unterdominante fort, worauf der zweite Alt mit cis-Moll, der Bass mit H-Dur und der erste Alt mit E-Dur folgen. Diese beiden Entwicklungen belegen zwei Achttaktperioden mit den bereits erwähnten Auslassungen.

II. Der nun folgende zweite Abschnitt (mit der laufenden Achtelpassage) bringt die Tonart cis-Moll (Tenor) mit Themeneinsätzen in gis-Moll (Comes, 2. Alt), wieder cis-Moll (1. Alt) und fis-Moll (Sopran, for erstmals mit dem Gegenthema, als Abschluss der ersten Periode dieses Abschnitts), wiederum fis-Moll (Bass) und A-Dur (2. Alt), einen neuen Ruhepunkt bildend; aber da der Dux vom 1. Alt aufgenommen wird, geht die Musik ohne Unterbrechung weiter.

Es sollte beachtet werden, dass das Erscheinen der Haupttonart zu einem Zeitpunkt in der Periode mit so geringer Kadenzkraft ein Streben nach, aber kein vollständiges Erreichen derselben zeigt; nach dem vorangegangenen Absinken zur Unterdominante und ihrer Paralleltonart war dies nur durch eine kräftige Drehung in Richtung der Oberdominante zu bewerkstelligen.

Bach ergreift daher die Dominante der Dominante (D#7, Thema im ersten Alt) und kehrt von ihr zur ersten Dominante zurück (mit der oben erwähnten chromatischen Progression), so dass jetzt (der 8. Takt seine Bedeutung ändert zu die des 1.).

III. Der Schlussteil kann wirkungsvoll, aber ruhig (nicht, wie Czerny es nennen wird, ff als Höhepunkt des Ganzen, sondern mf) mit dem Einsatz des Dux in der tiefsten Lage (auf dem großen C) beginnen.

Die Kadenzbedeutung dieses Abschnitts offenbart sich

unverkennbar, da Sopran und Tenor den Dux in der Haupttonart einleiten, und zwar mit Wegfall des 5. und 1. Taktes, wie zu Beginn, und wieder (unter Verzicht auf Wegfall) das Thema ist in der Unterdominante vom Alt und den Dux in noch eindrucksvollere Weise vom Sopran erklingen lassen, woraufhin die Coda mit ihren engen Strettos von Thema und Gegenthema die größte Fülle und Kraft entfaltet und sich zu einem offenen Orgelpunkt auf G#, über dem noch einmal der Dux im Sopran zu hören ist.

Aber unter dem abschließenden Cis des Soprans gibt der erste Alt wieder die Antwort in der Unterdominante und bildet so einen plagalen Schluss. Dem majestätischen Heben und Senken vom tiefen Basseinsatz zu Beginn des dritten Abschnitts bis zum allerletzten Ton kann man kaum etwas Vergleichbares nennen!