

Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier

Von Franz-Peter Constantini (Wien)

Die vorliegende Studie befaßt sich mit der Kompositionsgattung, aus der J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier stammt. Es ist dies die Versettenkomposition, die mit ihren Präludien und Fugen per omnes tonos den Nährboden für die Entstehung des Wohltemperierten Klaviers bildete. Ihre Blütezeit fällt ziemlich genau mit dem Lebensalter J. S. Bachs zusammen, sie setzt mit J. K. Kerlls „*Modulatio organica*“ 1686 ein und verehbt um 1750 im süddeutschen Raum. Es gilt somit, das Wohltemperierte Klavier (1722) hinsichtlich seiner Form und Bestimmung – auf beides bezieht sich Bach im Titel – als ein Glied im Entwicklungsstrang der Versettenkomposition zu betrachten. Wir wenden uns zunächst dem Formtypus „. . . *Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia* . . .“ zu.

Für das Zustandekommen der kombinierten Form ‚Präludium und Fuge‘ wird hauptsächlich die sogenannte ‚Tokkatenfuge‘ des 17. Jh. verantwortlich gemacht. Bekanntlich handelt es sich dabei um ein Gemisch von Kanzone und Tokkata, aus dem sich (vornehmlich im Schaffen Dietrich Buxtehudes) die Verbindung eines Präludiums mit einer Fuge herauskristallisiert hat. Das Problem dieser Formkombination im allgemeinen ist in der Literatur vielfach behandelt worden, von der hier nur die wichtigste genannt sei: Margarethe Reimann¹ konnte nachweisen, daß in den zwischen 1603 und 1615 veröffentlichten Werken der neapolitanischen Cembalisten G. B. Trabaci und A. Mayone „die Bindung Toccata und Ricercar (= Präludium und Fuge)“, die bei Girolamo Frescobaldi vereinzelt als Folge von Tokkata und Kanzone respektive Tokkata und Ricercar in Erscheinung tritt, der spätere Typus bereits vorausgenommen wurde. Willi Apel² beobachtet die ersten Anzeichen dieses Formtypus an einer *Fantasia in ut* von Kotter und weist bezugnehmend auf die genannten Tokkaten Mayones darauf hin, daß diese „eine frühe und in Italien wohl einzigartige Verwirklichung jenes Formprinzips“ darstellen, das „unter dem Namen Präludium und Fuge in der deutschen Musik eine so wichtige Rolle spielte“. Hans-Jakob Pauly³ wendet sich, basierend auf den Aussagen Margarethe Reimanns, gegen die Ansicht Friedrich Wilhelm Riedels⁴, „die Zusammenstellung eines Präludiums mit einer Fuge“ komme „in Quellen des 17. Jahrhunderts nur bei kurzen intonations- und versettenartigen Stücken vor“. Riedel findet, daß die bewußte Kombination dieser beiden Formtypen

¹ Artikel *Frescobaldi* in MGG.

² *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 199.

³ *Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 31.), Regensburg 1964, S. 108.

⁴ *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10.), Kassel 1960, S. 25, Anm. 92.

„eigentlich erst in Bachs Wohltemperiertem Clavier“ vorgenommen wurde. Erich Valentin⁵ sieht in der Entwicklung der Tokkata zwei Wege, deren einer „aus der Formerweiterung durch Merulo mit der Ablösung des Ricercars durch die Fuge über Muffat und Pachelbel zur Kombination von Toccata und Fuge führte“. Gotthold Frotscher⁶ weist hauptsächlich darauf hin, daß Johann Pachelbel „den Grund zu der Verbindung ‚Toccaten und Fuge‘, die Bach gerade von seiner Schule übernimmt“, gelegt hat. Walter Gerstenberg⁷ geht besonders auf die „Verbindung beider Musizierprinzipien“ ein, „nämlich den Ausgleich frei figurativer, überwiegend rhythmusbetonter Gestaltungsweise mit einer anderen, die ihre Kräfte der melodiebetonten Intervallspannung entnimmt“.

Hier soll nun ein anderer wichtiger Weg aufgezeigt werden, der zur Paarung von Präludium und Fuge führte. Er nimmt von der Versettenkomposition seinen Ausgang und erreicht die Form, wie sie im Wohltemperierten Klavier vorliegt. Die Typusgeschichte beginnt mit der Alternatim-Praxis zwischen Chor und Orgel, welche bekanntlich schon seit dem 14. Jh. bei den Gesängen der Messe und des Stundengottesdienstes im römisch-katholischen Ritus ein fester Brauch war. Dabei bestritten „Organist und Chorus, jener mit kunstreichem Spiel, dieser mit choralem Unisono abwechselnd den Vortrag des Meßtextes, so daß sich fortwährend ein in lauter kleine Sätzchen aufgespaltenes Respondieren beider Teile“⁸ ergab. Der Organist spielte dabei tokkatenhafte oder fugierte Stücke, die sogenannten Versetten. In diesem zerklüfteten Alternatimvortrag ist ein Wesenszug sämtlicher Versettenkompositionen begründet, nämlich die zyklische Anlage. Zunächst an den Gregorianischen Choral gebunden, begannen sich die choralfreien Versetten seit Anfang des Barocks allmählich durchzusetzen. Willi Apel⁹ sieht in dem neapolitanischen Organisten Antonio Valente (*Versi spirituali* 1580) einen wichtigen Neuerer auf diesem Gebiet. Gegen Ende des 17. Jh. waren im süddeutschen Raum die choralgebundenen Versettenkompositionen bereits ausgestorben, und nun begann hauptsächlich mit Johann Kaspar Kerlls *Modulatio organica*, in der sich noch (wie auch in Johann Pachelbels Magnificatfugen) letzte chorale Spuren nachweisen lassen, die große Zeit der choralfreien Versettenkomposition.¹⁰ In dieser Epoche zeichnet sich die Form-

⁵ *Die Toccaten* (Das Musikwerk 7.), Köln 1958, S. 9; vgl. auch ders.: *Die Entwicklung der Toccaten im 17. und 18. Jahrhundert*, Münster 1930, S. 131.

⁶ *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1935, S. 445 ff.

⁷ *Zur Verbindung Präludium und Fuge bei J. S. Bach*. In: Kongreß-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Lüneburg 1950. Hrsg. von H. Albrecht, H. Osthoff, W. Wiora, Kassel/Basel, S. 126 ff.; vgl. auch U. Siegele, *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach*. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, hrsg. von G. Reichert u. M. Just, Kassel 1963, S. 164 f.

⁸ A. Schering, *Zur alternatim-Organmesse*. In: ZfMw XVII, Leipzig 1935, S. 42.

⁹ A. a. O., S. 122.

¹⁰ Eine Übersicht über die Quellen bei Franz-Peter Constantini, *Die Entwicklung der Versettenkomposition vom ausgehenden Mittelbarock bis zum Rokoko*. Diss. Wien 1967.

kombination ‚Präludium und Fuge per omnes tonos‘ im Entwicklungsgang der Versettenkomposition ab. Die Tatsache, daß dabei die Tonarten eine wesentliche Rolle spielten, gibt Anlaß, die Versettenzyklen nach Formtypen und ihren Kennzeichen einzuteilen:

Die choralgebundenen Versetten können hinsichtlich ihrer tonalen Anlage in zwei Arten gegliedert werden:

1. Zyklen per omnes tonos, das sind: Versetten (nur) für die acht Töne des Magnificat, Benedictus und der Psalmen.
2. Zyklen ohne die Per-omnes-tonos-Eigenschaft, das sind: Versetten für alle übrigen gregorianischen Gesänge, weil diese nicht tonartlich gebündelt vorkommen.

Die choralfreien Versetten legte man, da sie dem betreffenden Melodieabschnitt lediglich tonartlich entsprechen mußten, analog der erstgenannten Art an. Die essentiellen Merkmale lassen schon die Typuskonturen des Wohltemperierten Klaviers erkennen:

- a) Zyklische Anlage per omnes tonos (zunächst noch in den acht Psalm- oder zwölf Figuraltönen),
- b) mehrere Stücke pro Tonart (tokkatenhafte und fugierte),
- c) knappes Ausmaß der einzelnen Stücke.

Dadurch war schon früh die Voraussetzung für den Zusammenschluß tokkatenhafter und fugierter Stücke zu einem modulatorischen Labyrinth gegeben. Einen wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte das Magnificat octo tonorum, dessen glänzende Stellung in der Vesper zur großen Beliebtheit der dazugehörigen Versetten führte. Die eigentliche Geschichte dieser Magnificatversetten beginnt mit dem ersten vollständig gedruckten Zyklus in der Attaignant'schen Sammlung (1531) und spielt, wie gezeigt werden soll, vornehmlich seit Kerlls *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens* in die unmittelbare Vorgeschichte des Wohltemperierten Klaviers hinein. Da die liturgischen Vorschriften besagen, das Orgelspiel müsse immer die geraden Verse des Magnificat ersetzen¹¹, ergibt sich in der Regel die Sechszahl der Versetten pro Tonart.¹² Früh schon kam die Sitte auf, das erste Versett einer jeden Tonart präludienhaft zu gestalten. Damit waren die Voraussetzungen zur Zusammengehörigkeit und Reihenfolge von Präludium und Fuge in der Versettenkomposition gegeben. Wie sehr diese Verbindung schon zu Beginn des 17. Jh. verwurzelt war, lehrt uns Michael Praetorius¹³, wenn er die Tokkata „als ein Præambulum, oder Præludium, welches der Organist, wenn er erstlich uff die Orgel, oder Clavi-

¹¹ G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das achtzehnte Jahrhundert*, Leipzig 1892, S. 17.

¹² Vgl. die Magnificatversetten von A. Cabezón (postum 1578), G. Cavazzoni (1542/43), G. Frescobaldi (1637), G. B. Fasolo (1645), E. Kindermann (1645). Innerhalb der Zyklen gibt es einige Ausnahmen.

¹³ *Syntagma musicum* III, 1619, S. 151.

cymbalum greift, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet“ charakterisiert. Derartige präludienhafte Tendenzen scheinen sich bereits im Magnificatzyklus des Antonio de Cabezón (postum 1578) abzuzeichnen. Gerade für die deutsche Versettenkomposition der Bachzeit war die Anlage der beliebten Magnificatversetten von entscheidender Bedeutung.

Ehe man in der Zeit der temperierten Stimmung chromatisch oder im Quintenzirkel durch die Tonarten schritt, gab es in kirchentonalen Zeiten für ein modulatorisches Versettenlabyrinth drei Möglichkeiten per omnes tonos zu gehen: 1. acht Psalmtonarten, 2. zwölf Figuraltonarten, 3. sieben Solmisationstöne.

Da sich die mehrstimmigen Stücke an die im Choralgesang üblichen Transpositionen halten müssen, kommt bei den acht Psalmtönen durchwegs folgender kirchentonaler Zirkel zustande: D-Dorisch, G-Dorisch, A-Phrygisch (= eigentlich Äolisch), E-Phrygisch, C-Lydisch, F-Lydisch, D-Mixolydisch, G-Mixolydisch. Unterschiede zwischen authentischen und plagalen Tonarten gibt es dabei nicht (J. J. Fux antwortet auf die Frage, „ob man bey der Composition des Choralgesanges der modorum plagalium nöthig“ habe: „Keineswegs. Es ist genug, wenn man auf die Intonation und die in den Kirchen gebräuchlichen Tonarten siehet“; *Gradus*, Mizlersche Ausgabe 1742, S. 164). Bei den zwölf Figuraltönen kommen noch das Äolische und Jonische hinzu, häufig A-Äolisch, C-Äolisch, F-Jonisch, B-Jonisch. Diese Figuraltöne IX–XII treten in den Quellen in verschiedenen Transpositionen auf und können daher nicht so einheitlich in ein Schema gebracht werden wie die Töne I–VIII. In Wirklichkeit sind die ersten vier Psalm- bzw. Figuraltöne mit Ausnahme des vierten (= Phrygisch) getarntes Moll, die übrigen mit Ausnahme des Äolischen getarntes Dur; auf die verschiedenen geringfügigen Abweichungen einzugehen, würde hier zu weit führen. Schritt man an Hand der sieben Solmisationstöne durch die Tonarten, so ergab sich entweder C, D, E, F, G, A, B cum Tertia maiore, oder C, D, E, F, G, A, H cum Tertia minore. Schon Antonio Valentis Versettenlabyrinth (1580) hat die Solmisationstöne als Grundlage, wie später noch viele Veröffentlichungen – beispielsweise auch die Partiten in Kuhnaus *Neue Clavier Übung* (1689, 1692). Mit der Bezeichnung „modulatorisches Labyrinth“ für die Versettenzyklen folgen wir der J. K. F. Fischerischen *Ariadne Musica . . . labyrintho educens . . .* (1702), in der auf den Tonartenkreis höchster Wert gelegt ist.

Eine Untersuchung aller bedeutenden Versettenzyklen um J. S. Bach läßt einen interessanten Reduktionsprozeß der Versetten pro Tonart erkennen. Das handschriftliche Gebrauchsrepertoire dürfen wir nicht berücksichtigen, da es, für rein praktische Zwecke geschrieben und meist aus verschiedenen Werken zusammengesetzt¹⁴, keine bewußte Formentwicklung zeigt. Unter den Meistern, an denen sich J. S. Bach nach Aussage

¹⁴ Riedel, a. a. O., S. 87f.

Philipp Emanuels¹⁵ schulte, befinden sich neben Pachelbel noch zwei wichtige Vertreter süddeutscher Versettenkunst: Kerll und Fischer; ersterer war Initiator der spätbarocken Versettenblüte, letzterer gab als Inspirator des Wohltemperierten Klaviers dieses Erbe an J. S. Bach weiter.

Den Grundstein zur „klassischen“ Versettenform der Folgezeit legte Johann Kaspar Kerll (1627–1693) mit den Magnificatversetten seiner bereits genannten *Modulatio organica*¹⁶ fest: ‚Präludium + 5 Fugen + Finale‘ für jeden Kirchenton. Dieses ungemein weitverbreitete Werk¹⁷, das J. S. Bach sicher gekannt hat, war für die weitere Entwicklung schulebildend. Der erste Nachahmer von Kerlls Versettenzyklus war der Augsburger Organist Johannes Speth (gest. 1709) mit der *Ars magna consoni et dissoni* (1693).¹⁸ Er stand mit J. K. F. Fischer in enger Verbindung und hat als großer Verherrlicher Kerlls zwei Versetten aus dessen *Modulatio organica* in seine Sammlung aufgenommen.¹⁹ Speth hat darin zwei modulatorische Labyrinth mitgeteilt: einen Zyklus mit Magnificatversetten Kerllscher Bauart ‚Präludium + 5 Fugen + Finale‘, ferner zehn Tokkaten. Letztere durchlaufen die Figuraltöne I–X und gehören in die Reihe der mehrteiligen „Tokkatenfugen“ per omnes tonos, deren berühmteste Vertreter die zwölf Tokkaten des *Apparatus musico-organisticus* (1690) von Georg Muffat sind. Solche Zyklen können nicht mehr als originale Versettenkompositionen bezeichnet werden, doch schließen sie eine derartige Verwendung in der Praxis nicht aus. Im Vergleich zu Muffat hat Speth bereits eine vereinheitlichte Tokkatenform bevorzugt, denn nicht weniger als acht Tokkaten bestehen in Anlehnung an die französische Ouverture²⁰ aus drei kontrastierenden Teilen: Präludiumsatz – Fugensatz – Präludiumsatz. Es besteht kein Zweifel, daß die um 1700 beliebte Dreiteiligkeit vieler Tokkatenfugen auf den Einfluß der französischen Ouverturenform zurückzuführen ist. Durch diese klare Gliederung kam man ein wesentliches Stück dem Ziel ‚Präludium und Fuge‘ näher. Darauf hat schon Hugo Riemann²¹ bei der Besprechung der Partiten von Johann Kuhnaus *Neue Clavier Übung* (1689, 1692) aufmerksam gemacht. Er beobachtet, daß hier die Präludien „zum Teil kleine tokkatenartige Einleitungen mit nachfolgender Fuge“ aufweisen und somit „in eine Linie mit den französischen Ouverturen der Suiten der Zeit“ treten; in ihnen erblickt er „wichtige Vorstufen zu der als selbständiges Kunstwerk auftretenden Fuge mit Vorausschickung eines Präludiums, einer Tokkata

¹⁵ *Bach-Urkunden*, hrsg. von M. Schneider (Veröffentlichung der NBG, Jg. XVII, Heft 3), Leipzig (1916).

¹⁶ Neuausgabe von R. Walter, Altötting 1956.

¹⁷ Riedel, a. a. O., S. 91.

¹⁸ Neudruck in F. Commers *Compositionen für die Orgel aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert*, Heft 5.

¹⁹ Constantini, a. a. O., S. 147.

²⁰ F. Dietrich, *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel*. In: BJ 1931, S. 51 ff.

²¹ *Handbuch der Musikgeschichte* II, 3, Leipzig 1922, S. 66.

oder Phantasie, wie sie bei Bach ihren Höhepunkt erreicht“. Alle Entwicklungsstadien der „Tokkatenfuge“, von der mehrteiligen Buxtehudescher Prägung (BWV 566) über die dreiteilige „Ouvverturetokkata“²² bis zur zweiseitigen (= Präludium und Fuge) durchläuft das Orgelschaffen J. S. Bachs. An Hand der beiden Labyrinth Speths kann man die beiden Entwicklungswege, die zur Formkombination ‚Präludium und Fuge‘ führen, bereits genau erkennen:

Bei der Tokkatenfuge vollzieht sich die Trennung der fugierten und tokkatenhaften Abschnitte von innen heraus, und die sich allmählich ablösende Fuge ist immer noch ein essentieller Bestandteil der ganzen Tokkata.

Anders ist die Situation bei der originalen Versettenkomposition. Bei ihr treten schon von Anfang an einer in sich geschlossenen Tokkata ebenso selbständige Fugen gegenüber, deren Anzahl mit der Zeit reduziert wurde. Der Primat in der Entwicklung zu einer klaren und straffen Formgebung von ‚Präludium und Fuge‘, wie sie im Wohltemperierten Klavier erreicht ist, fällt daher eindeutig der Versettenkomposition zu. Man konnte ja niemals Gefahr laufen, tokkatenhafte und fugierte Partien in einem Stück zu vermischen, wie es in der „Tokkatenfuge“ der Fall war. Ungemein deutlich zeigt dies die zweiundzwanzig Jahre vor Kerlls *Modulatio organica* erschienene *Tabulatura in Cymbalo et Organo Intonationum brevium per octo Tonos* (zwei Bücher, 1664)²³ des Ulmer Organisten Sebastian Anton Scherer (1631 bis 1712). Der Komponist benützt als Reihungsprinzip seiner Intonationen den konsequenten Wechsel von tokkatenhaften und fugierten Typen. Nach folgendem Bauplan sind die Intonationen, bei denen es sich natürlich um verkappte Versetten handelt, in jedem der acht Kirchentöne angelegt:

Intonatio 1^{ma} — Intonatio 2^{da} — Intonatio 3^{tia} — Intonatio 4^{ta}
 (= Tokkata) (= Fuge) (= Tokkata) (= Fuge)

Soweit das erste Buch Scherers. Das zweite bietet umfangreichere Tokkaten für die Kirchentöne, je eine pro Tonart. Sie sind mehr dem Typus der „Tokkatenfuge“ zugehörig und als Vorläufer der genannten Tokkatenformen Georg Muffats und Johannes Speths anzusehen. Das Formkonzept der Intonationen ist ein Pionierwerk, das viel zu wenig Beachtung gefunden hat. Zunächst wurden die Errungenschaften Scherers nicht weiter fortgeführt, sondern man huldigte der Form der Magnificatversetten.

Einen weiteren Schritt zur Ausbildung von ‚Präludium und Fuge per omnes tonos‘ in der Versettenkomposition hat Kerlls langjähriger Schüler Franz Xaver Anton Murschhauser (1663–1738) getan. Das *Octi-Tonium novum organicum, Octo Tonis Ecclesiasticis, ad Psalmos & Magnificat adhiberi solitis, respondens* . . . (1696) ist in jeder Hinsicht noch eine Kopie der *Modulatio organica* seines Lehrers. Wie dieser führt auch Murschhauser die Reihung ‚Präludium + 5 Fugen + Finale‘ durch die Tonarten. Eigene Wege geht

²² Dietrich, a. a. O., S. 63.

²³ Neudruck in Guilmant's *Archives* 8.

er dann bei der Gestaltung seines *Prototypon Longo-Breve Organicum . . . super tonos figuratos . . .* (1703–1707).²⁴ Dabei überschreitet er den Ambitus der acht Kirchentöne, weil er sich (gleichsam als Ergänzung zum Tonartenkreis seines *Octi-Tonium*) der Figuraltöne bedient. Innerhalb der Tonarten ordnet der Meister nicht mehr einem Präludium mehrere Fugen zu, sondern liebt es, Präludien und Fugen bunt wechselnd folgen zu lassen. Die Kombination von Präludium und Fuge zeichnet sich bereits vereinzelt ab. Traditionelles und Zukunftsweisendes steht hier nebeneinander. Folgendes Formschema liegt vor (I = Intonatio, P = Praeambulum, F = Fuga, T = Toccata, Fi = Finale):

1. Tonus primus: I – P – 3F – P
2. Tonus secundus: $\overbrace{P - F} - \overbrace{P(„aliud“)} - \overbrace{F(„alia“)} - F - T$
3. Tonus sextus: $\overbrace{P - F} - \overbrace{F(„brevis“)} - P - \overbrace{P(„brevis“)} - F$
4. Tonus septimus: $\overbrace{Fi - F} - \overbrace{P - F}$
5. Tonus octavus: I – P – 2F – T
6. Tonus decimus: $\overbrace{P - F} - \overbrace{P - F} - Fi$
7. Tonus undecimus: $\overbrace{T - F(„brevis“)} - 2F(„sive Canzon“)} - P - T$
8. Tonus duodecimus: P – 4F – 3T

Wie Kerll, Speth und Murschhauser war auch der unmittelbare Anreger für Bachs Wohltemperiertes Klavier²⁵ Johann Kaspar Ferdinand Fischer (um 1665–1746) von der Versetzentradition gebannt. In seinem *Blumen-Strauss aus dem anmuthigsten musicalischen Kunst Garten . . . in acht tonos ecclesiasticos . . . eingetheilet* (gedruckt um 1733) erweiterte Fischer den Kerllschen Magnificat-Typus um eine Fuge, also auf ‚Präludium + 6 Fugen + Finale‘ für jede Tonart. Bei der Komposition seiner *Ariadne Musica Neo-Organendum Per Viginti Praeludia, totidem Fugas . . .* (1702)²⁶ aber setzte er es sich zum Ziel, die herkömmlichen tonalen Grenzen zu überschreiten: Er drang bis zu zwanzig modernen Tonarten vor – wie es in der Vorrede heißt, hauptsächlich aus didaktischen Gründen. Die erhebliche Erweiterung des tonalen Umfangs zwang Fischer, die traditionelle Versetzenszahl pro Tonart zu reduzieren, wobei er sich auf ‚Präludium + Fuge‘ beschränkte. Damit war der Typus des modulatorischen Labyrinthes mit ‚Präludium und Fuge‘ pro Tonart geboren. Die Reduzierung war notwendig, sonst hätte Fischer eine Unzahl von Versetzen erhalten. Bezüglich der Tonartenerweiterung ergibt sich somit folgender Grundsatz: Je größer der Tonartenkreis, je kleiner wird die Versetzenszahl pro Tonart. Der Übergang von den acht Kirchentönen zu den vierundzwanzig modernen Tonarten macht diese Reduzierung unbedingt notwendig. Von der üblichen Versettenreihung ‚Präludium + mehrere Fugen‘ bleiben schließlich ein prälu dienhaftes und ein fugiertes Ver-

²⁴ Neudruck in DTB XVIII.

²⁵ H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 127.

²⁶ Sämtliche Werke für Klavier und Orgel hrsg. von E. v. Werra, Leipzig 1901.

sett übrig. Beide werden dann, als ‚Präludium und Fuge‘ zusammengeslossen, durch die Tonarten geführt. Gerade in der Zeit, als sich die süddeutsche Versettenkomposition auf ihrem Höhepunkt befand, zwanzig Jahre nach Fischers *Ariadne* und vier Jahre vor Gottlieb Muffats 72 *Versetl Sammt 12 Toccaten*, griff J. S. Bach diese reduzierte Versettenform auf, um sie in seinem Wohltemperierten Klavier (1722) erstmals durch alle vierundzwanzig neuen Tonarten zu führen. Das Wohltemperierte Klavier ist somit ein auf ‚Präludium und Fuge‘ pro Tonart reduzierter Versettenzyklus mit modernem Tonartenkreis.

Der Gärungsprozeß in der alten Tonalität äußerte sich im allgemeinen Interesse an tonartlich gebündelten Zyklen – besonders in der zeitgenössischen Suitenkomposition²⁷ – und war mit dem Wohltemperierten Klavier erstmals voll abgeschlossen. Ungeachtet dieser revolutionären Neuerung Bachs ging die Modernisierung in der süddeutschen Versettentradiation nur langsam vor sich. Das beharrliche Festhalten an den Kirchentonarten war ein wesentlicher Grund, warum man hier weiter dem traditionellen Versettentyp huldigte, besonders dann, wenn auch der liturgischen Aufführungspraxis Rechnung getragen werden mußte. Ein gutes Bild von dieser Situation gibt eine Handschrift mit 87 Versetten des Wiener Hoforganisten Johann Baptist Peyer (gest. 1733), benannt als *Praecambuli e Fughe Del Sig^{re} Giov. Batt. Beyer*.²⁸ Die Schreibart dieser ungemein sauber gearbeiteten Präludien und Fugen läßt auf Schritt und Tritt die Nähe Fischers spüren. In der Anordnung der einzelnen Versetten wurde auf die praktische Verwendung Rücksicht genommen und die alte Vielzahl der Stücke pro Tonart belassen; doch kristallisiert sich auch ähnlich wie im genannten *Prototypen* Murschhausers die Paarung von Präludium und Fuge heraus (P = Präludium, F = Fuge, C = Capriccio):

1. Ton: $\widehat{PF} \widehat{PF} 2P \widehat{PF} \widehat{PF} P 6F$
2. Ton: P 8F
3. Ton: $\widehat{PF} \widehat{PF} \widehat{PF} 5P 5F$
4. Ton: $\widehat{PF} P 3F$
5. Ton: P 3F 2C 3F
6. Ton: P 3F P 2F
7. Ton: $\widehat{PF} 2C P \widehat{PF} \widehat{PF} \widehat{PF}$
8. Ton: P 3F P 6F

Zum praktischen Gebrauch schrieb auch Gottlieb Muffat (1690–1770) seine 72 *Versetl Sammt 12 Toccaten* (1726)²⁹, mit denen er, wie er in der Vorrede selbst sagt, unter Rücksichtnahme auf den „Kirchen-Dienst bey Cho-

²⁷ E. Schenk, *Kubnau und Fux*. In: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften, Jg. 1965, Nr. 23.

²⁸ BB (Dahlem) *Mus.ms.* 1220.

²⁹ Neudruck in DTÖ 58.

ral-Aemptern und Vespern“³⁰ an den „Apparatus musico-organisticus“ anknüpfte. Er schuf damit einen Versetztenzyklus traditioneller Bauart mit ‚Tokkata + 6 Fugen + Finale‘ für die zwölf Figuraltöne. Sieht man von der Erweiterung des Tonartenkreises ab, so liegt die äußere Form des Fischerischen *Blumen-Strauss* vor. Auch Muffat hat zum reduzierten Typus beigetragen, allerdings nicht zum modulatorischen Labyrinth, wie drei Formpaare ‚Präludium und Fuge‘ in den Tonarten F-Dur, G-Dorisch und e-Moll beweisen.³¹ Rein äußerlich lassen sich Schaffensparallelen zu Johann Pachelbel (1653–1706) feststellen, dessen von W. M. Endter 1704 angekündigte *Fugen und Praeambulen über die gewöhnlichsten* [12?] *tonos figuratos*³² wohl auch der traditionellen Versetztenform entsprochen haben mögen. Die in die Öffentlichkeit gelangten Magnificatversetzten Pachelbels besitzen nur Fugen (ursprünglich vier pro Tonart)³³ und keine Präludien, weswegen sie für unsere Betrachtung ausscheiden. Es sind auch einige Formpaare von Pachelbel bekannt geworden, bei denen es allerdings in quellenkundlicher Hinsicht einige Probleme gibt.³⁴ Rein theoretisch könnten die beiden in DTB IV, 1, Nr. 25, 26, abgedruckten Formpaare in e-Moll und B-Dur (= bei Gottlieb Muffat: elfter und zwölfter Figuralton) einem Labyrinth per duodecim tonos figuratos entnommen sein; ihr knappes Ausmaß und ihre Satztechnik erinnern ganz an Fischers Veröffentlichungen.

Einen bedeutenden Vorstoß in die moderne Tonalität hat der Organist am Benediktinerstift Asbach, Carlmann Kolb (1703–1765), beabsichtigt, als er, zweifellos von Fischer beeinflusst, in einer zweiteiligen Sammlung Versetzten durch vierundzwanzig Tonarten herausbringen wollte. Erschienen ist jedoch nur der erste Teil *Certamen Aonium . . . Continens Praeambula, Versett: atque Cadentias ab octo tonis* (1733). Im zweiten Teil sollten „die übrigen 16. tonos, so von einigen theils Dependentes, theils Fictos genennet werden“, Verwendung finden. Zwar ist das Reihungsprinzip des ersten Teiles schon etwas reduziert, nämlich ‚Präludium + 3 Versus (Fugen) + Cadentia‘, doch konnte sich Kolb nicht zu einer so planvollen Anlage, wie sie Fischer oder Bach verwendet haben, durchringen. Gewiß hätte auch er im zweiten Teil vereinheitlichen oder reduzieren müssen, wie schon einige Meister vor ihm.

Weniger um die Tonartenerweiterung, als vielmehr um die Reduzierung der Versetztenzahl ging es Franz Anton Maichelbeck (1702–1750) in *Der auf dem Clavier lebrenden Caecilia Dritter Theil in Exempeln derer Versen und Tönen* (1738). Wie Peyer bleibt auch er bei den acht Kirchentonarten. Die Anlage seines Zyklus läßt den Entwicklungsgang vom vielgliedrigen Versetzten-

³⁰ Auch der *Apparatus musico-organisticus* ist nach den zwölf Figuraltönen geordnet.

³¹ Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, *Qu 11385*.

³² Riedel, a. a. O., S. 168.

³³ Vgl. den Revisionsbericht in DTÖ 17.

³⁴ Riedel, a. a. O., S. 169: „Die den Fugen Pachelbels in den verschiedenen Quellen vorgelegten Einleitungssätze werden demnach in den meisten Fällen nicht vom Meister selbst stammen.“

typus bis zum hochentwickelten mit ‚Präludium und Fuge‘ pro Tonart beispielhaft erkennen. Maichelbeck unterscheidet genau in der Bezeichnung der Stücke. Die *Versi* sind ausgesprochen kurz und vielfach nur locker fugiert. Sie werden gegen Ende der Sammlung immer kürzer. Dagegen besitzen die als *Fuga* bezeichneten Versetten größeren Umfang, der sich gegen Ende der Sammlung immer mehr ausdehnt, bis im Zyklus des achten Kirchentons eine ausgewachsene Folge von Präludium und Fuge vorliegt, zu der sich noch gleichsam als Relikt ein äußerst knappes Versettchen gesellt. Der Komponist hat, ausgehend von der Anlage des Magnificat-Typus, die vielen kleinen Versetten durch eine umfangreichere Fuge ersetzt (P = Präludium, V = Versus, Fi = Finale, F = Fuge):

1. Ton: P + 5V + Fi (= Kerllscher Bauplan)
2. Ton: P + 5V + F
3. Ton: P + 6V + Fi (= Fischerscher Bauplan)
4. Ton: P + F + 3V + Fi
5. Ton: P + F + 3V
6. Ton: P + F + 3V
7. Ton: P + 4V
8. Ton: P + F + 1V
(32 + 89 + 10 Takte)

Einen weiteren Fortschritt zeigen die einschlägigen Veröffentlichungen von Johann Ernst Eberlin (1702–1762), der dem alten und dem modern reduzierten Versettentypus seinen Tribut zollte. Die *115 Versetten und Cadenzen für die Orgel in den gewöhnlichen 8 Kirchen Tonarten* (o. J.) sind noch typische Kurzversetten, wie sie beispielsweise auch von Georg Reutter d. Ä. überliefert sind.³⁵ Die Versettenzahl schwankt zwischen elf und zwanzig pro Tonart. Weitaus stabiler erweist sich die Form der *65 Vor- und Nach-Spiele, Versetten und Fughetten . . . in den bekannten acht Kirchen-Tonarten* (o. J.). Außer starken thematischen Anklängen spiegelt sich darin auch die Anordnung des Fischerschen *Blumen-Strauss* wider: ‚Präludium + 6 Fugen + Finale‘. Der Tonus octavus ist um einen *Versus ultimus contrarius* erweitert. Eberlins reifstes Orgelwerk, die *IX. Toccate e Fughe per l'Organo* (1747)³⁶ folgt dem modernen Formschema ‚Toccata und Fuge‘ pro Tonart. Gewiß hat auch das Schaffen J. S. Bachs auf Eberlin eingewirkt. Der tonale Ambitus umspannt nur neun Tonarten, die sich aus den acht Kirchentönen und e-Moll zusammensetzen. Im Gegensatz zu seinen süddeutschen Zeitgenossen gab Eberlin den Fugen schon eine beachtliche Länge. Trotzdem wird die Abstammung von den Versetten deutlich, wenn er beispielsweise eine Fuge in zwei Abschnitte (*pars prima*, *pars secunda*) trennt. Es wundert

³⁵ Musikarchiv des Wiener Minoritenkonventes, XIV 730.

³⁶ Neudruck von R. Walter, Altötting 1958.

uns also nicht, daß W. A. Mozart vom Fugenschaffen Eberlins wenig begeistert war; er empfand, daß sie „wahrhaftig nicht einen Platz zwischen händl und Bach verdienen“, und charakterisierte sie als „lauter in die länge gezogene Versettl“. ³⁷ Dieses Urteil ist verständlich, denn Eberlin war noch ganz der süddeutschen Versettentradition zugetan, deren Kurz-fugen dem monumentalen Fugenwerk J. S. Bachs nicht mehr standhalten konnten.

Diesem Entwicklungsgang entspricht ganz das Orgelschaffen von Georg Matthias Monn (1717–1750). Auch er schrieb einen konventionellen Versettenzyklus mit ‚Präludium + 6 Fugen + Finale‘ für die acht Kirchentöne. Außerdem ist von ihm ein Zyklus von ‚Präludium und Fuge‘ in den Tonarten G-Dur, g-Moll, B-Dur, F-Dur, a-Moll, D-Dur überliefert. ³⁸

Daß von Meistern wie Eberlin, Gottlieb Muffat und Monn nur kirchentonale Labyrinth geschrieben worden sind und dabei auch die reduzierten Formen mit ‚Präludium und Fuge‘ in diesem Rahmen bleiben oder überhaupt auf eine Tonartenplanung verzichten, ist nicht zuletzt in der Tatsache begründet, daß noch 1725 alle österreichischen Orgeln rein gestimmt waren. ³⁹ Etwas aufgeschlossener ist Johann Caspar Simon (etwa 1705 bis etwa 1750), ein mutmaßlicher Schüler von Johann Nikolaus Bach in Jena. ⁴⁰ Von ihm interessieren uns zwei wichtige Veröffentlichungen, nämlich „*Musicalisches A. B. C. in kleinen und leichten Fugbetten . . . Nebst einigen Vers: ex G und F. dur*“ (1749) beziehungsweise „*Leichte und wohlklingende Praeludia und Fugen*“ (zwei Teile 1750/51; erster Teil: *durch die Tone C D E F G A B. Dur*, zweiter Teil: *C D E F G A H. Moll*). Im erstgenannten „*Musicalisches A. B. C.*“ schreitet Simon auf völlig reduzierte Weise mit je einer Fughetta ⁴¹ durch die Tonarten a-Moll, A-Dur, B-Dur, d-Moll, D-Dur, e-Moll, E-Dur, f-Moll, F-Dur, g-Moll, G-Dur, H-Dur, h-Moll und b-Moll. Interessanterweise gedenkt Simon am Ende dieses modulatorischen Labyrinthes noch kurz der originalen Versettenform, indem er je zehn *Vers: ex G. und F. dur* hinzufügt. Indirekt ist dadurch die Abstammung solch reduzierter Fugen per omnes tonos von der Versettenkomposition bewiesen. Mit den *Praeludia und Fugen* schließt sich Simon dem nun gefestigten Typ ‚Präludium und Fuge‘ der Fischer-Nachfolge an. Ein ähnliches, aber leider schon etwas degeneriertes Bild bieten drei Werke des Mendorfer Organisten Johann Baptist Vallade, dessen Leben noch ganz im dunkeln liegt. Seine *Musicalische Gemüths-Ergötzung Bestehend in XVI. Fugen auf die*

³⁷ *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, hrsg. v. L. Schiedermaier, Bd. 2, Leipzig 1914, S. 164f.

³⁸ Thematischer Katalog in DTÖ 39.

³⁹ Vgl. E. Tittel, *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux*, Wien/München 1959, S. 121.

⁴⁰ Adolf Layer, Artikel *Simon* in MGG.

⁴¹ Dies erinnert stark an Octavian Panzaus *Octo-Tonium* (um die Mitte des 18. Jh. entstanden).

Orgel oder Clavier (o. J.) beinhaltet sechzehn Fugen durch die Tonarten, von c-Moll diatonisch aufsteigend bis h-Moll beziehungsweise C-Dur bis B-Dur und Es-Dur (A-Dur ist zweimal vertreten). In seinem *Dreyfachen Musicalischen Exercitium . . . oder VII. Praeambula und Fugen nach dem heutigen Gout* (1755) führt er die Reihung ‚Präludium + Exercitium (Generalbaß) + Fuga‘ durch sieben Durtonarten, nämlich A-, B-, C-, D-, E-, F-, G-Dur. *Der Praeludierende Organist . . .* (1757) ist tonartlich sehr modern. Vallade stellt dabei aus selbständigen Miniaturversetten zusammengesetzte Präludien mit einem *Anhang der Cadenzen* auf und läßt diese zweimal vierzehn Tonarten durchlaufen, nämlich A-, B-, C-, D-, Es-, F-, G-Dur bzw. Moll und As-, H-, Cis-, Des-, E-, Fis-, Gis-Dur bzw. Moll. Vallades Werk scheint eher von Matthesons *Exemplarischer Organisten-Probe* (1719) als von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier inspiriert worden zu sein.

Anfang des 18. Jh. ist das süddeutsche Orgelbarock zu Ende. Der Labyrinthtypus mit ‚Präludium und Fuge‘ ist gefestigt und wird in der folgenden Zeit zugunsten der Charakterstücke *per omnes tonos* verdrängt. Wir schließen die Betrachtung der Formentwicklung mit dem „Lieblingskomponisten der süddeutschen Landkirchen“⁴² Marianus Königsperger (1708 bis 1769). Im *Wohl-unterwiesenen Clavier-Schüler* (1755) setzt er mit der Folge ‚Präludium + 3 Fugen‘ für die acht Kirchentöne den alten Versettentypus weiter fort und fügt anschließend noch *VIII. Arien oder Galanterie-Stücke* hinzu, für jeden Kirchenton eine Aria. Neben dieser Versettenordnung alten Stils bedient sich der Komponist in seinen übrigen beiden Veröffentlichungen der nun bereits fest verwurzelten Paarung ‚Präludium und Fuge‘, sowohl in den acht Einzelpublikationen *Praeambulum cum Fuga . . .* (zwischen 1752 und 1776 erschienen) als auch im *Fingerstreit, oder Klavier-Übung, durch ein Praeambulum und Fugen, so mit scharfen, harten und weichen Tönen vermengt* (1760).⁴³ Zusammenfassend gibt die formale Entwicklung der Versettenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jh. zu erkennen, daß man bei der Genese des Formpaares ‚Präludium und Fuge‘ auf zwei Wegen zum Ziel kam:

1. Vorwiegend in Norddeutschland war es die „Tokkatenfuge“, eine Kombination tokkaten- und kanzonenhafter Elemente, durch deren Trennung sich der Typus herausgebildet hat. Entscheidend hat dazu die Orgelkunst des Kreises um Buxtehude beigetragen.
2. In Süddeutschland ging der Entwicklungsweg von der Versettenkomposition aus. Durch Reduktion der tokkatenhaften und fugierten Versetten pro Tonart erreichte man die Kombination von ‚Präludium und Fuge‘,

⁴² L. Söhner, *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland* (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz 16.), Augsburg 1931, S. 70; vgl. auch F. Zwickler, *Frater Marianus Königsperger*, Diss. Mainz 1964.

⁴³ Ein ähnliches Bild bietet *Litigiosa Digitorum, Id est: Praeambula duo Organica cum Fugis . . . tonis chromaticis . . .* (1759) des Benediktiners Placidus Metsch (1700–1778). Metschs bisher noch nicht aufgefundener *Organoendus ecclesiastico-aulicus* dürfte allem Anschein nach ein originaler Versettenzyklus gewesen sein.

zu der noch als typisches Versettenrelikt die Per-omnes-tonos-Eigenschaft hinzutritt. Entsprechend der gesamten Entwicklung des süddeutschen Orgelspiels waren die Versetten ganz dem Klavier zugetan. Es ist ja bekanntlich eine Eigenheit aller süddeutschen Orgelkompositionen des 17. und 18. Jh., daß die Pedalpartien entweder überhaupt fehlen oder sich größtenteils nur auf Orgelpunkte beschränken, was in der Bauart der süddeutschen Orgeln begründet ist. Daher sind die Kompositionen mehr nach dem Klavier orientiert. Es ist äußerst symptomatisch, daß J. S. Bach nicht auf dem Gebiet der Orgelmusik, sondern gerade in der Klaviermusik an die Versetten-tradition angeknüpft hat. Es bleibt noch zu erwähnen, daß das Streben nach Vereinheitlichung von jeher bei der Ausbildung musikalischer Formen eine Grundtatsache war. Ganz analoge Beispiele zur Versettenkomposition liegen in der Entwicklung von Suite und Sonate vor, bei denen ebenfalls eine Reduktion der Vielzahl von Teilen auf gewisse Stammsätze mitwirkte. Ja selbst aus dem Orgelchoral, der durch das Übertragen der Versettenpraxis auf den evangelischen Choral zustande kam, hat sich durch Reduktion der einzelnen Teile das Choralvorspiel⁴⁴ entwickelt.

Im Schaffen J. S. Bachs vereinigen sich beide Entwicklungswege: Den Typ ‚Präludium und Fuge‘ für die Orgel assimilierte er hauptsächlich aus dem norddeutschen Organistenkreis. Dies bezeugen vor allem seine einschlägigen Frühwerke, welche stark die Einwirkung der norddeutschen Tokkatentechnik verraten. Die Form ‚Präludium und Fuge‘ im Wohltemperierten Klavier stammt aus dem süddeutschen Formrepertoire, was nicht zuletzt die Per-omnes-tonos-Eigenschaft beweist.

Aber nicht nur der Form nach ist das Wohltemperierte Klavier ein echter Abkömmling der Versettenkomposition, sondern auch ganz eindeutig hinsichtlich seines Verwendungszweckes „... *Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend* . . .“. Diesbezüglich zeigen alle Versettenveröffentlichungen der Bachzeit das gleiche Bild, weshalb wir uns hier kürzer fassen können. Wieder bildet Kerlls *Modulatio organica* einen wichtigen Markstein, denn der Meister warnt noch in der Vorrede ausdrücklich den Musikliebhaber, seine Versetten zu spielen, nur „illi judicent, qui artem perfecte callent, et Contrapuncti leges sequuntur . . .“.

Ganz andere Töne schlägt Johannes Speth in der Vorrede seiner *Ars magna* (1693) an. Speth widmet seine Magnificatversetten „samt denen dazugehörigen Praeambulis, Versen . . . auf die acht Chor- oder Choral-Thon eingetheilt . . . der Lernenden Jugend“. Die Versetten eigneten sich seiner Meinung nach deshalb so gut, da sie „nicht zu lang und zu kurz“ seien, damit der „Übende in der Erlernung derselben die Geduld nicht möchte verlieren“. Speth hat dabei einige Magnificatfugen der Kerllschen *Modulatio organica* entnommen, sie mit rhythmischen Pointierungen versehen und in einen lockeren Klaviersatz umgearbeitet, damit sie dem Geschmack des

⁴⁴ F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, S. 40.

Liebhhabers entgegenkommen sollten. Man spielt also nun die Magnificatversetten nicht mehr nur in der Kirche beim Gottesdienst, sondern auch daheim am Klavier zur „Gemüthsergötzung“. Auch Murschhauser widmet seine beiden Hauptwerke demselben Zweck. Bereits 1704 erkannte der berühmte Schüler Georg Muffats, Johann Baptist Samber (1654–1717) den pädagogischen Wert dieser Kompositionsgattung. Als erfahrener Musikpädagoge und belesener Theoretiker machte er die Versettenkomposition zum essentiellen Bestandteil des Lehrganges für Orgel- und Klavierschüler. Darüber berichtet er in seiner *Manuductio ad organum* (Salzburg 1704–1707)⁴⁵ und schlägt folgenden Weg vor: „Hat nun der Incipient die ersten Principia . . . in die Gedächtnuß gebracht . . . kan er alsdann weiter gehen, und kleine leichte Praecambula, Versus . . . vor die Hand nehmen, und seynd dergleichen Versus in Kupfer gestochen genugsamb zu haben, hat der Incipient solche kleine Versus erlernet, kan jeder alsdann umb schwär und größere Versett, folglich auch umb Toccaten (an welchen gewiß dermahen auch kein Abgang) umbsehen, und studiren.“ Bezeichnenderweise macht Samber diesen Vorschlag zwei Jahre nach dem Erscheinen von Fischers *Ariadne Musica*, welche ebenfalls *Magistris aequae discipulis* zugeeignet ist und sicherlich auch diesbezüglich auf J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier Einfluß hatte. Eine praktische Sammlung solch instruktiver Versetten bot ein fast durch ein Jahrhundert immer wieder neu aufgelegtes Schulwerk *Wegweiser . . . die Orgel recht zu schlagen* (1668–1753)⁴⁶, das im Anhang einen „Übungs-Plan“ mit Versetten für die acht Kirchentöne („Präludium + 6 Fugen + Finale“) enthält. Ausdrücklich sind diese „den in der Music unterweisenden Meistern und lernenden Jugend“ zugeeignet. Es handelt sich dabei bereits um eine Orgelschule mit praktischem Material, an Hand dessen der Schüler technische Fertigkeit und außerdem das Präambulieren in allen Kirchentonarten lernen konnte. Der reiße Absatz ist auf den damals noch spärlich vorhandenen Übungsstoff für Anfänger zurückzuführen. Vornehmlich seit diesem *Wegweiser* – nicht umsonst hat J. K. F. Fischer seinen *Blumen-Strauss* nach derselben Form gebaut – legen alle Versettenveröffentlichungen⁴⁷ bis zum Ende des 18. Jh. ganz besonderen Wert auf die Etudenhaftigkeit; sie sind daher wichtige Wegbereiter der Études und Préludes durch alle Tonarten, wie sie im 19. Jh. enorme Verbreitung fanden. Überblickt man die gesamte Versettenkomposition im 18. Jh., so liegt ihrer pädagogischen Absicht folgende Differenzierung zugrunde:

1. Der originale Versettentypus mit ‚Präludium + mehrere Fugen + (eventuell) Finale‘ dient dem Anfänger;

⁴⁵ S. 98.

⁴⁶ Im Jahre 1708 erschien sogar eine italienische Ausgabe. Vgl. R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 2, S. 335, Neudruck der Orgelsätze bei F. Commer, a. a. O., Heft 1.

⁴⁷ Diese wurden „sowohl privat, als auch in denen Kirchen unter dem Gottesdienst“ (Vorrede Valentin Rathgebers zum *Musicalischen Zeit-Vertreib*, 2. Aufl., 1750) gespielt.

2. der reduzierte Versettentypus ‚Präludium und Fuge‘ dient auf Grund seines Schwierigkeitsgrades dem Fortgeschrittenen zur weiteren Übung.

Diese Eigenschaften spiegeln sich im Wohltemperierten Klavier wider, das auch den „in diesem Studio schon habil seyenden“ gewidmet ist. Bach mußte nicht nach den tonartlich gebündelten Präludien und Fugen der Versettenkompositionen greifen, wenn er Übungsstoff für seine Schüler brauchte; doch ging er nach ganz analogen pädagogischen Prinzipien vor, als er beispielsweise schon im Klavierbüchlein für Friedemann der Inventionen erste Fassung systematisch nach fünfzehn Tonarten anlegte. Bekanntlich hat Bach darin in chromatischer Tonartenfolge elf Präludien des späteren Wohltemperierten Klaviers vorausgenommen. Der Meister muß damals schon von den Errungenschaften der Versettenkomposition beeindruckt gewesen sein, denn noch vor der endgültigen Fassung der Inventionen (1723) vollendete er, von J. K. F. Fischer angeregt, das Wohltemperierte Klavier. (Bezeichnenderweise hat gerade dieses in der Entwicklung der späteren Etude eine entscheidende Rolle gespielt.) Bach hat damit der Blütezeit süddeutscher Versettenkunst ein monumentales Denkmal gesetzt, an das kein Werk derselben Gattung mehr herankam.