JOH. SEB. BACH
KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE
VON
FERRUCCIO BUSONI
EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

BAND I

Das wohltemperierte Klavier

ERSTER TEIL

Bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

von

FERRUCCIO BUSONI

HEFT I	HEFT II	HEFT III	HEFT IV
E. B. 4301 a	E. B. 4301 b	E. B. 4301 c	E. B. 4301 d

Eigentum der Verleger für alle Länder
BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG - WIESBADEN
E. B. 4301 a
Printed in Germany
Veröffentlicht unter der Zulassungs-Nr. US/W/2035 der Nachrichtenkontrolle der Militärregierung von Breitkopf & Härtel G.m.b.H., Wiesbaden.
4000. 10. 48.

Persönliches Exemplar
Musikbibliothek
Köln

DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERES ERSTER TEIL

Zum Gebäude der Tonkunst wälzte Johann Sebastian Bach Riesenquadern herbei und fügte sie, unerschütterlich fest, zu einem Fundament zusammen. Wo er den Grund zu unserer heutigen Kompositionsrichtung legte, da ist auch der Ausgangspunkt des modernen Klavierspiels zu suchen. Seiner Zeit um Generationen vorausgeeilt, fühlte und dachte er in solchen Größenverhältnissen, daß die damaligen Ausdrucksmittel diesen nicht genügten.

Dieses allein erklärt, dass die Erweiterung, die „Modernisierung" einiger seiner Werke (durch Liszt, Tausig u. a.) nicht gegen den „Bachschen Stil" verstößt, — ja, diesen erst zu vervollständigen scheint, — es erklärt, daß Wagnisse, wie Raff beispielsweise eines mit der Chaconne*) unternommen, möglich waren, ohne der Karikatur zu verfallen.

Bachs Nachfolger, Haydn und Mozart, stehen uns tatsächlich ferner und fügen sich ganz in den Rahmen ihrer Zeit. Bearbeitungsversuche irgend welcher ihrer Werke — im Sinne der bereits angeführten Bach-Übertragungen — wären plumpe Mißgriffe. Die Mozartschen und Haydnschen Klavier-Kompositionen lassen sich in keiner Weise unserem Pianoforte-Stil anpassen: ihrem Gedankenhalt genügt und entspricht allein die Originalsetzung.

Mozarts Klaviergeist überträgt sich in einer innerlich geschwächten, äußerlich bereicherten Form auf Hummel. Mit diesem an zu rechnen, verliert sich auf jener Seite der Musikgeschichte, welche die „weibliche" zu heißen verdiente, der Einfluß Bachs und somit sein Zusammenhang mit der Richtung der komponierenden Klaviervirtuosen immer mehr: demgemäß auch das Verständnis dieser Herren für die Bachsche Musik.

Die stets allgemeiner werdende (in unsere Zeit noch hineinwuchernde) Neigung zur „eleganten Sentimentalität" gipfelt in Field, Henselt, Thalberg und Chopin**) und erhebt sich — namentlich durch den ihr eigenen Glanz des Klaviersatzes und -klanges — zu einer beinahe selbständigen Bedeutung in der Klavierliteratur.

Anderseits aber entstanden mit Beethoven neue Berührungspunkte zu dem Eisenacher Meister, die den Gang der Tonkunst ihm wieder näher und stets näher brachten; am nächsten durch Liszt und Wagner,***) deren beider Stileigenschaften geradewegs auf Bach hinweisen und mit ihm einen Kreis schließen. Die Errungenschaften des modernen Klavierbaues und unsere Beherrschung ihrer weitgreifenden Mittel geben uns nun erst die Möglichkeit, die unzweideutigen Intentionen Bachs erschöpfender zum Ausdruck zu bringen.

Also glaubte ich den richtigen Weg zu beschreiten, wenn ich vom „Wohltemperierten Klavier", diesem pianistisch so bedeutungsvollen, musikalisch allumfassenden Werke, ausholte, um „gleichsam vom Stamme" die vielseitigen Verzweigungen der heutigen Klaviertechnik abzuleiten und darzustellen.

Obwohl wir Carl Czerny (diesem Manne, dessen Bedeutung nicht zum Geringsten darin besteht, das vermittelnde Glied zwischen Beethoven und Liszt gewesen zu sein) gewissermaßen die Auferstehung des

---

*) Dieses Stück, von Bach ursprünglich für Solo-Violine komponiert, wurde von Raff für großes Orchester umgearbeitet.

**) Chopins hochgeniale Begabung rang sich aber, durch den Sumpf weichlich-melodiöser Phrasenhaftigkeit und klangblendenden Virtuosentums zur ausgeprägten Individualität empor. In harmonischer Intelligenz rückt er dem mächtigen Sebastian um eine gute Spanne näher.

Mendelssohns hummelisierender, von glattem Kontrapunkt überfließender Klaviersatz hat mit Bachs felsenrückender Polyphonie nichts zu schaffen; wie man auch bemüht gewesen sein mag, dieses, lange Zeit hindurch, glauben zu machen.

***) In Betreff Liszts erhellt die Wahrheit dieser Behauptung vorzugsweise aus den prächtigen „Variationen über ein Motiv von Bach" (Weinen, Klagen) und aus dessen „Fantasie und Fuge über B, A, C, H".

Anderseits stehen die Rezitative in Bachs Passionen, von allen klassisch-musikalischen Kundgebungen, den Bestrebungen Wagners am nächsten.

„Wohltemperierten Klaviers" verdanken, so bot uns doch dieser vortreffliche Pädagoge dasselbe allzusehr im Gewande seiner Zeit, so daß weder seine Auffassung noch seine Setzweise heute noch widerspruchslos gültig sein können. Erst Bülow und Tausig, auf die Offenbarungen ihres Meisters Liszt in der Wiedergabe der Klassiker weiterbauend, haben befriedigende Resultate in der Interpretation Bachscher Werke erzielt. Namentlich ist es Tausigs „Auswahl" dieser Präludien und Fugen, die dafür zeugt.

Man wird im Verlaufe der vorliegenden Arbeit stellenweise manches mit Tausig Übereinstimmende, selten etwas durchaus Identisches treffen. Hierbei gestatte ich mir anzuführen, was der Dichter Grabbe, bezüglich einer geplanten Shakespeare-Übersetzung an Immermann schrieb:

„Wo ich Schlegel gebrauchen konnte", lautet der Brief, „tat ich das auch, denn es ist lächerlich, „dumm oder eitel, wenn der Übersetzer da, wo sein Vorgänger ihm Bahn gemacht, von dieser ab- „und über die Seitenhecken springt."

Das Bedürfnis einer in jeder Hinsicht möglichst vollständigen*) und stilgerechten Fassung des „Wohltemperierten Klaviers" bewog den Herausgeber, an dem Versuch einer solchen die peinlichste Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt sowie die Ergebnisse seines nun mehr als zehnjährigen Studiums des Gegenstandes zu wenden. Wie früher angedeutet, verfolgt aber diese Bearbeitung den weiteren Zweck, das ausgiebige Material nebenbei gewissermaßen zu einer weitumfassenden Hochschule des Klavierspiels umzugießen. Die Erfüllung dieser letzteren Aufgabe wird sich jedoch hauptsächlich auf den ersten Band erstrecken, als den in Bezug auf Mannigfaltigkeit technischer Motive ausschlaggebenden Teil des Werkes**).

Daran anschließend soll des Herausgebers Ausgabe der Bachschen Inventionen (Edition Breitkopf) als eine *Vorschule*, sollen seine Konzertbearbeitungen der Orgelfugen, der Toccaten, der Goldberg-Variationen und der Violin-Chaconne desselben Meisters als *Abschluß* zu dem hier gebotenen Studienwerke dienen.

Nach vollkommen erlangter musikalischer und technischer Kenntnis dieser Werke, sollte jeder ernststrebende Klavierspieler die noch nicht bearbeiteten Originalorgelkompositionen von Bach auf sein Klavierpult setzen und sich anschicken, dieselben möglichst vollständig und vollstimmig auf dem Pianoforte (wo die Lage es gestattet, mit Oktavenverdoppelung der Pedalstimmen) ex tempore wiederzugeben. In welchem Sinne dieses beiläufig auszuführen, sollen die als Anhang zum I. Bande beigegebenen Transkriptions-Beispiele andeuten.

Dieser umfangreiche Studienplan Bachscher Musik auf dem Pianoforte ist indes nur ein *Teil* dessen, was erforderlich ist, einen von Haus aus musikalisch begabten Menschen zu einem Klavierspieler zu machen. Würde diese Tatsache von jedem ehrlichen Lehrer den musiklustigen Anfängern gründlich vor Augen geführt, so dürfte der Maßstab, den man heute an die künstlerischen und moralischen Fähigkeiten der Schüler zu legen sich begnügt, in Kürze herauf- und in eine für die Allgemeinheit nicht so bequem erreichbare Ferne rücken. Solcherweise könnte allmählich dem Dilettantismus und der Mittelmäßigkeit eine Schranke gesetzt werden, über welche den Sprung zu wagen und möglicherweise den Hals zu brechen sich mancher zuerst reiflicher überlegen würde, als er es unter den herrschenden Umständen für notwendig hält.

---

*) Leider hat Tausig die größere Hälfte des Werkes unberücksichtigt gelassen, so daß mehrere Tonarten in seiner Sammlung gar nicht vertreten sind und selbst die monumentale Bmoll-Fuge aus dem II. Bande — nebst anderen — keinen Platz findet; auch kann er sich dem Vorwurf nicht entziehen, einige Unkorrektheiten des Czernyschen Textes reproduziert zu haben. Bischoffs und Krolls hochzuhaltenden Arbeiten beschränken sich meist auf die kritische Revision des Textes. Analysen in Buchform gelangten durch Riemann, vorher durch van Bruyck an die Öffentlichkeit.

**) Dabei ergibt sich H. keineswegs der Trugvorstellung, diese Aufgabe in irgend einer Weise allein erschöpfend lösen zu können. Er wird schon darin eine genügende Befriedigung finden, für das Studium Bachs einen weiteren Horizont eröffnet und den Plan angelegt zu haben, nach welchem eine Brücke vom „Wohltemperierten Klavier" zur jetzigen Spielweise mit Erfolg zu schlagen.

New York, Januar 1894.

Ferruccio Busoni

„Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

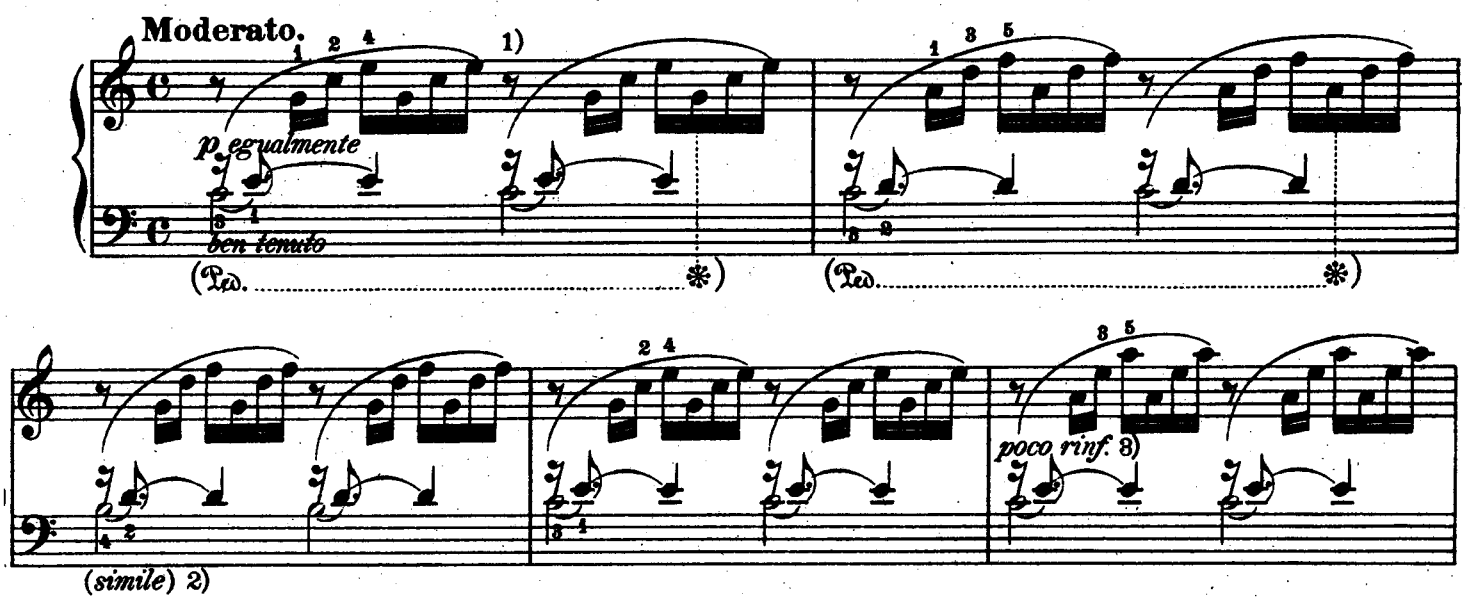
Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

Praeludium I. — Erstes Heft.



1) Die gleichmässigste Sechzehntelbewegung soll statthaben zwischen dem 8. u. 9. Sechzehntel eines jeden Taktes und

er Verbindung der Takte untereinander; also nicht: oder gar:

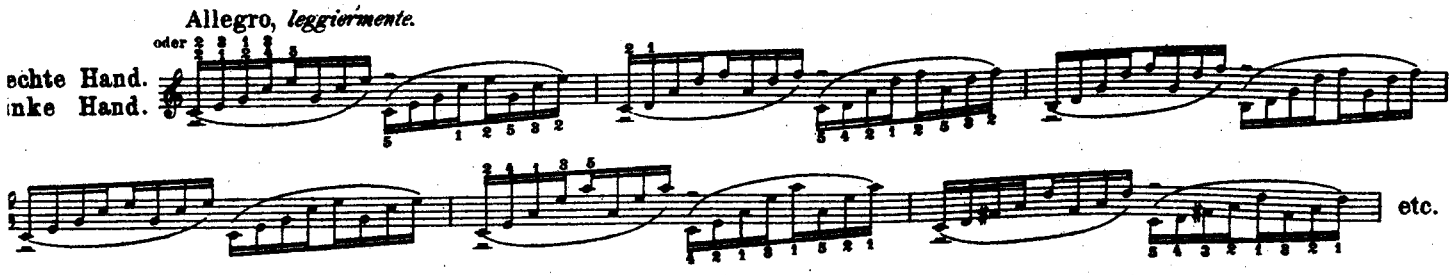
2) Herausgeber empfiehlt, das Pedal bis zum 5. Takte des III. Theiles aufzusparen, dafür aber die Noten der linken and durchwegs streng zu halten, was der Pedalwirkung beinahe gleichkommt.

3) Auch die Tausig'sche Auffassung dieses Stückes, dasselbe durchwegs, unverändert „pianissimo“ vorzutragen, ist bechtenswerth und bildet eine Studie für sich.

NB. I. Um ein vollkommenes „Legato zu erzielen, übe man zunächst die Figur im Andantino-Zeitmaass, ziemlich kräfg und so, dass in der rechten Hand jeder Ton, successive, während des Anschlagen des nächsten, liegen bleibt; also

en Werth einer Achtel-Note gewinnt:

II. Sodann versuche man die Wirkung der Originalsetzung durch die folgende Version zu erreichen.



opyright, 1894, by G. Schirmer.

p subito

poco rinf.

p

mp

p

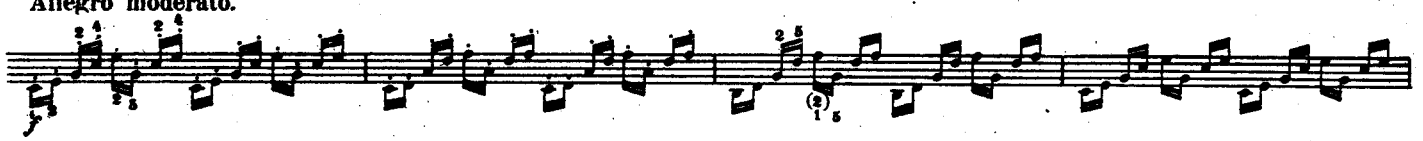
mp

p

poco

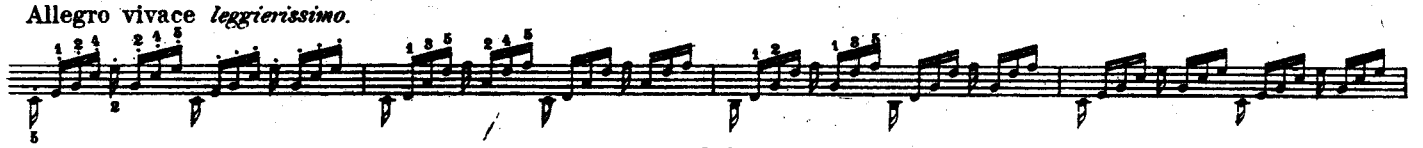
III. Auch zur Übung eines kräftigen „Staccato" eignet sich dieses Stück in der folgenden Umschreibung; beim Üben desselben ist darauf zu achten, dass das Abwechseln der Hände auf das gleichmässigste vor sich gehe.

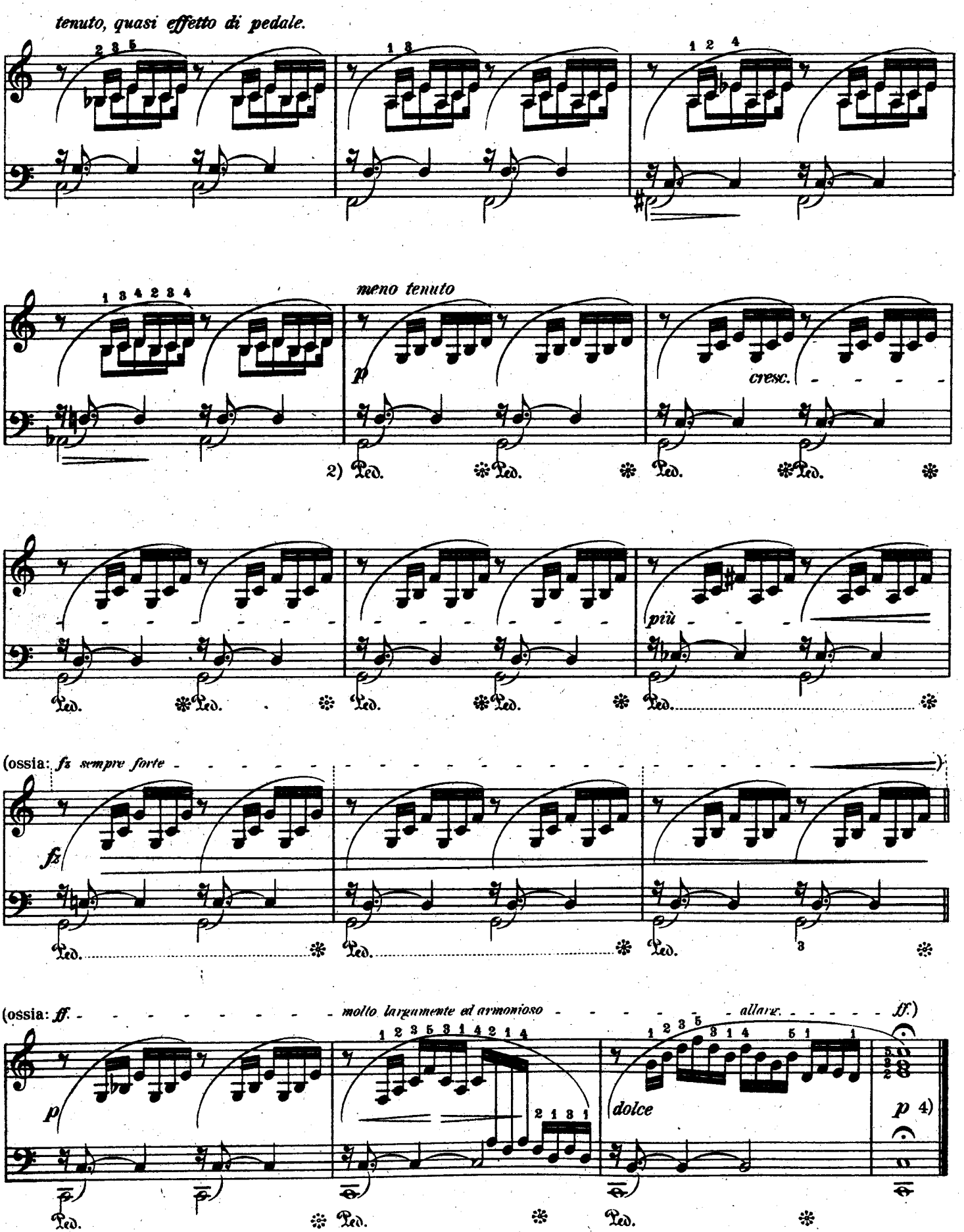
Allegro moderato.



IV. Endlich lässt sich dieses Praeludium auch als Studie des leichtesten Staccato, (das dem springenden Bogen auf der Violine gleichkommen soll,) nützlich verwenden. Das folgende Arrangement möge als eine Vorstudie zu der 4. Nummer der Liszt-Paganini Etuden dienen.

Allegro vivace *leggierissimo.*

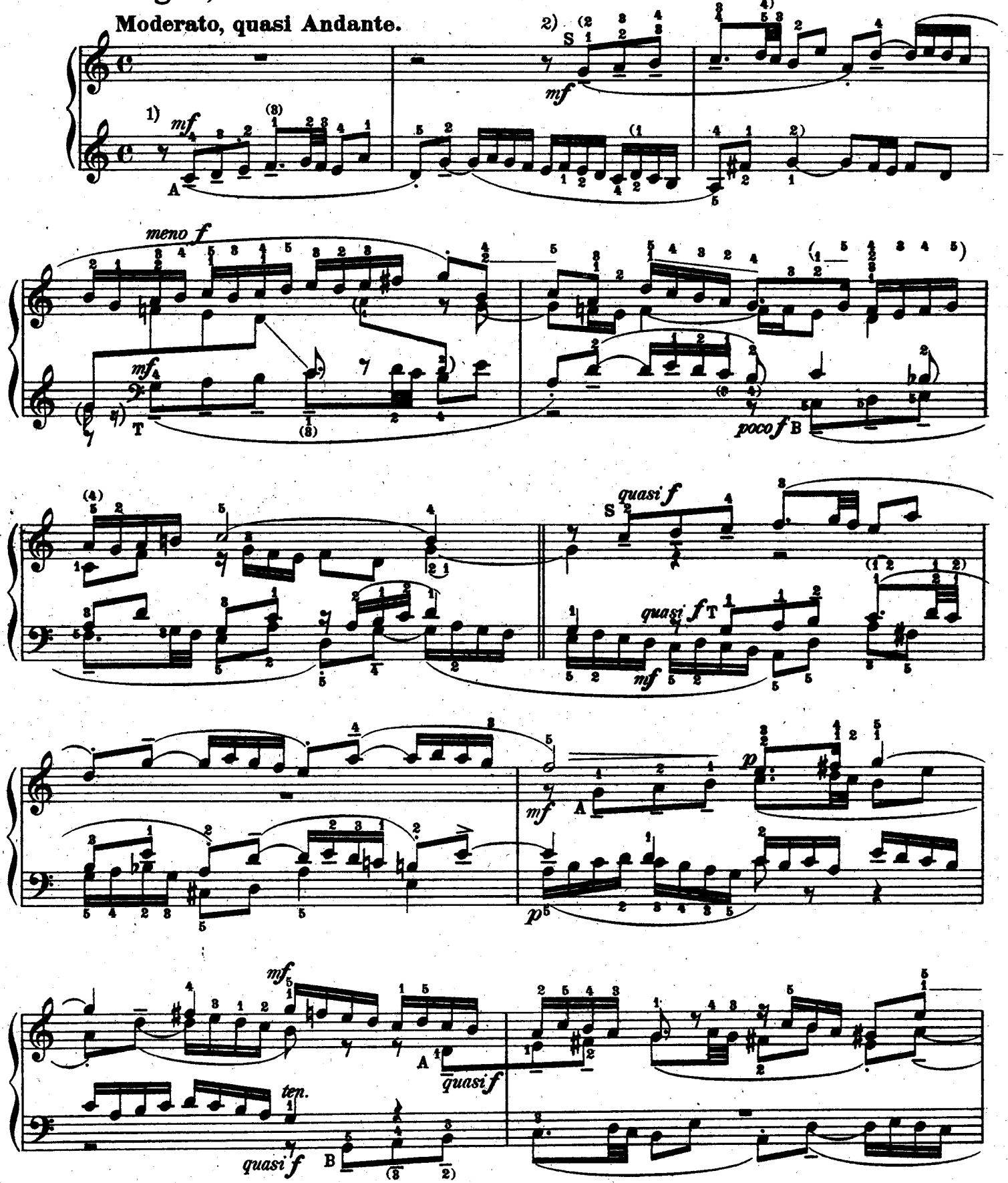




4) Herausgeber warnt davor, dieses Stück allzu hoch zu stellen oder gar zu unterschätzen. Es ist_ um mit Rienann zu sprechen_ einfach ein „Portal" zum Gesammtwerke; übrigens ein durch Wohllaut und formelle Abrundung ungewöhnlich musikalisch-befriedigendes Einleitungs-Stück.

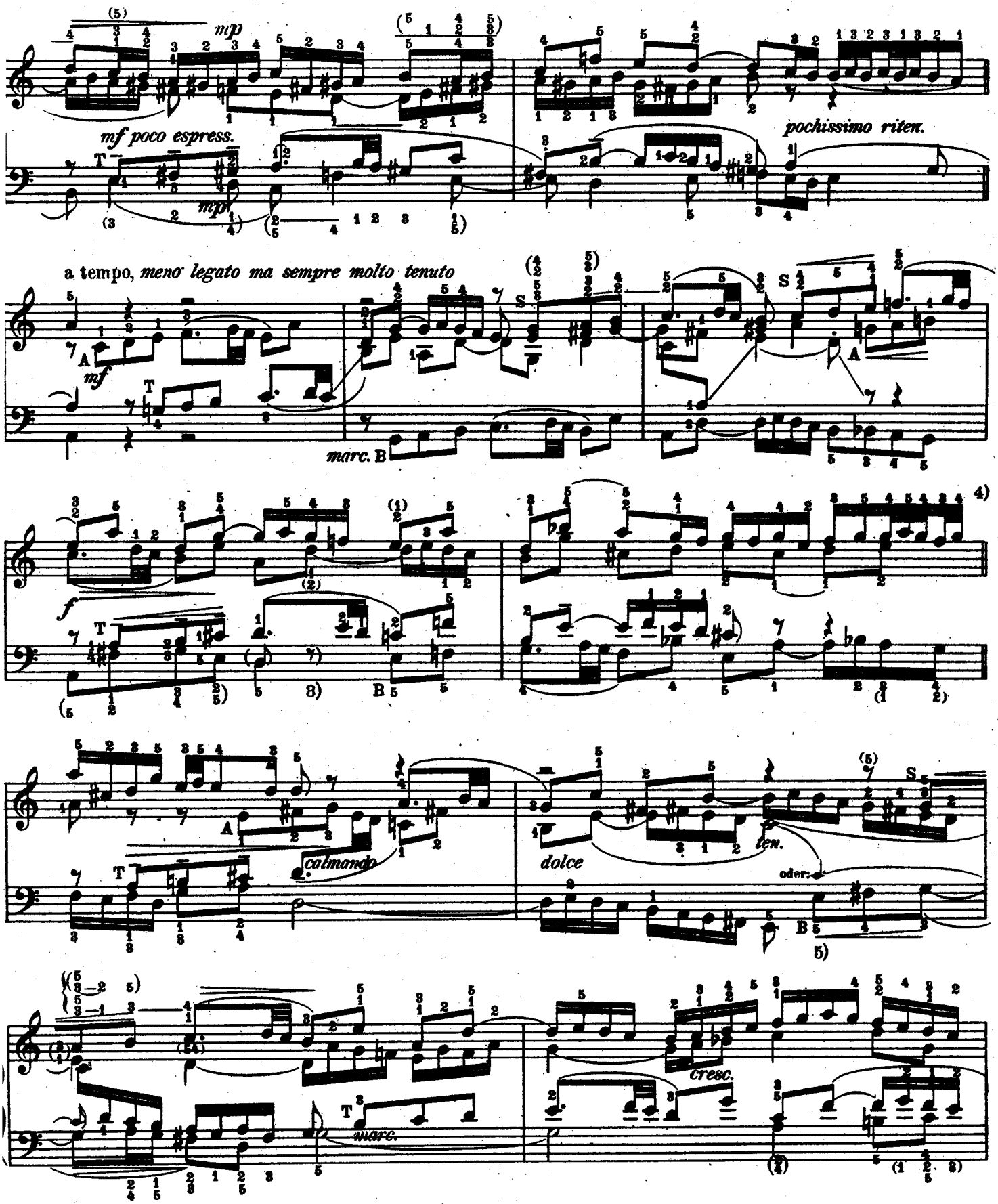
Fuga I, a 4.

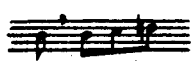
Moderato, quasi Andante.



1) Das Thema umfasst an Zeitdauer 6 Viertel, oder 1½ 𝄵 = Takt. Da eine jede Stimme, ohne Vermittlung von Zwischenspielen, hart auf die andere folgt, so findet bei den Einsätzen von S. und B. eine Verschiebung des 4/4 = Rhythmus statt, wodurch die Täuschung einer 3/2 = Taktart entsteht.

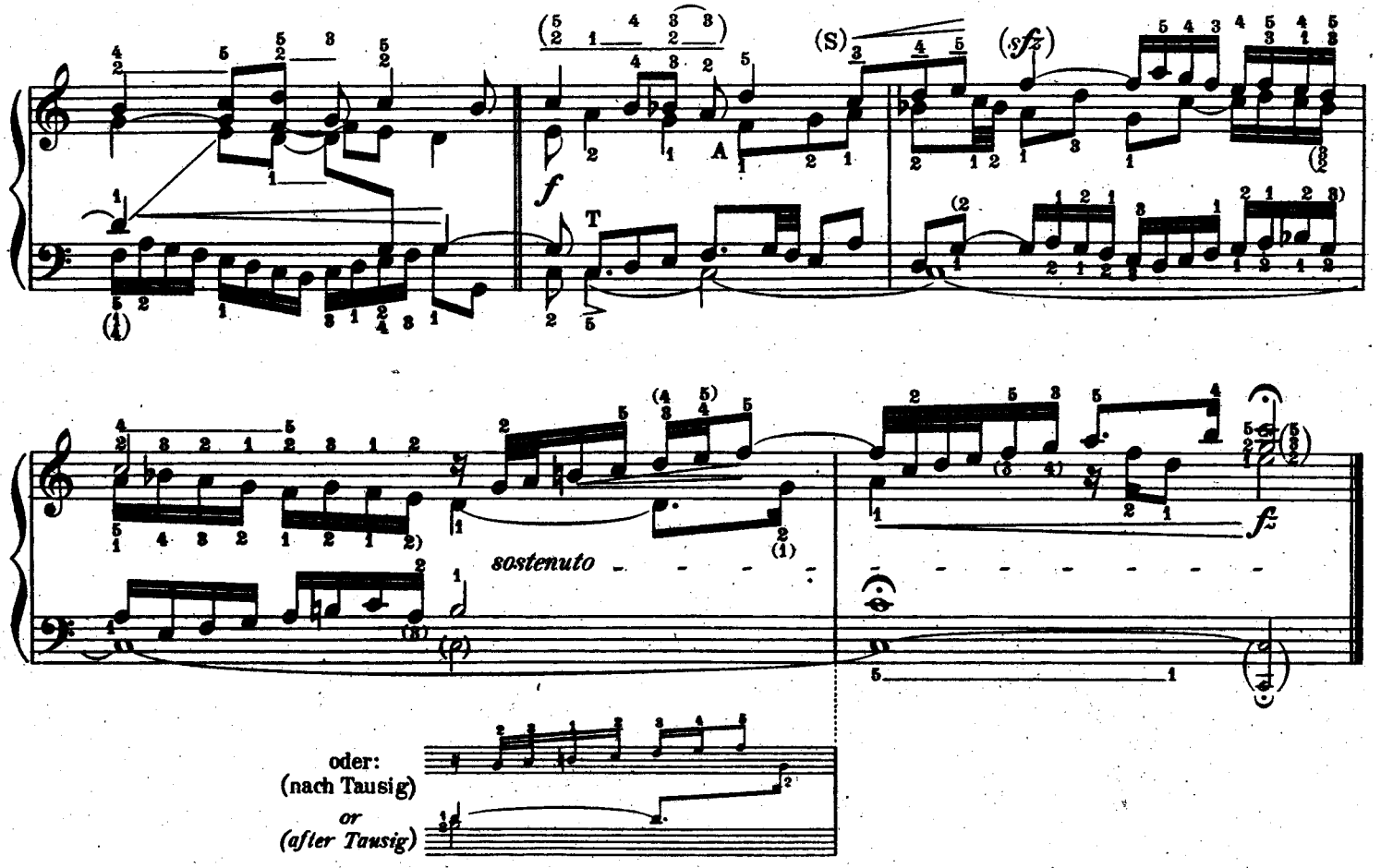
2) S bedeutet Sopran, A Alt, T Tenor, B Bass im Texte und bezieht sich stets auf den Eintritt der Themas. Die Noten auf dem oberen System gelten durchwegs für die rechte Hand, die Noten auf dem unteren System ausschliesslich für die linke.



3) Drittes und viertes Viertel im Bass ursprünglich thematisch gedacht, als: 

4) Der doppelte Taktstrich ist, der Satz-form nach, hier am Platze. Der polyphonen Form nach schliessen Sopran und Bass einen halben Takt später.

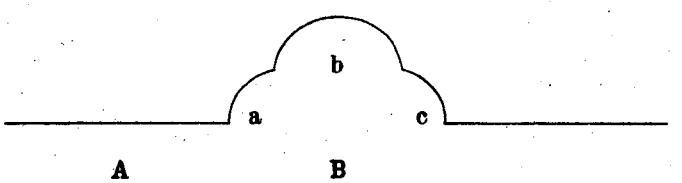
5) Der Bassgang ist eine Verstümmelung des Themas. Die Engführung wird eben hier allmälig freier. Im vorletzten Takte der Durchführung verharrt endlich der Tenor allein „thematisch"– er hat gleichsam im Kampfe seine Mitstreitenden überlebt – und im letzten Takte verlieren wir sogar jede Spur des Themas.



NB. Einer architektonisch so vollendeten Gestaltung wie sie dieser Fuge zu eigen, werden wir vielleicht im ersten Bande einmal noch und zwar in der bedeutsamen, allerdings in ganz anderem „Baustyle" aufgeführten Es moll Fuge begegnen. Hier ist der Höhepunkt der Steigerung in der Mitte aufgethürmt, dort hält das unersättliche Streben nach oben bis zum letzten Schlusstakte an.

Die „Exposition" (das aufeinander folgende Erscheinen des Themas in je einer der vier Stimmen im alternirenden Tonart-Verhältniss von Tonica zu Dominante) umfasst 6 Takte und bietet sich als eine ruhige Linie dar. Die „Durchführung" zerfällt sodann in drei Theile, deren mittlerer der an contrapunktischen Künsten meistentwickelte ist, während der dritte Durchführungstheil bereits wieder zur „ruhigen Linie" („Coda") allmälig zurückleitet.

Wenn wir unseren architektonischen Vergleich beibehalten, so werden wir versucht, den Plan dieser Fuge durch die folgende Figur darzustellen:



Dieser entsprechend ist:

A = Exposition, 6 Takte

B = Durchführung 17 Takte
- a = 7 Takte = Engführung
- b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt)
- c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe.

C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonica.

Praeludium II.

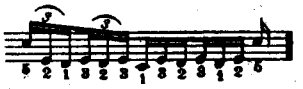
Allegro con fuoco.

f distintamente articolato

simile

(10)

NB. Der technische Nutzen dieses Stückes – das einem rastlosen, die Flammen einer Feuerbrunst wiederscheinenden Strome vergleichbar – kann gesteigert werden: a) durch strenges Halten des 5. Fingers beider Hände b) durch eine „martellato"-Umschreibung der Hauptfigur (abwechselndes Vor- und Nachschlagen der Hände in Zweigriffen) c) durch Octaven Verdoppelung des Ganzen zu einer „transcendentalen" Sexten-Etüde. (Das Praeludium – wie Bach es hingeschrieben – ist auch als eine tüchtige Vorübung zu Trillerstudien für den 1. 2. u. 8. Finger verwendbar.) z. B.



Studie. *(Etude.)*

a)

ten. *ten.* *ten.* *ten.*

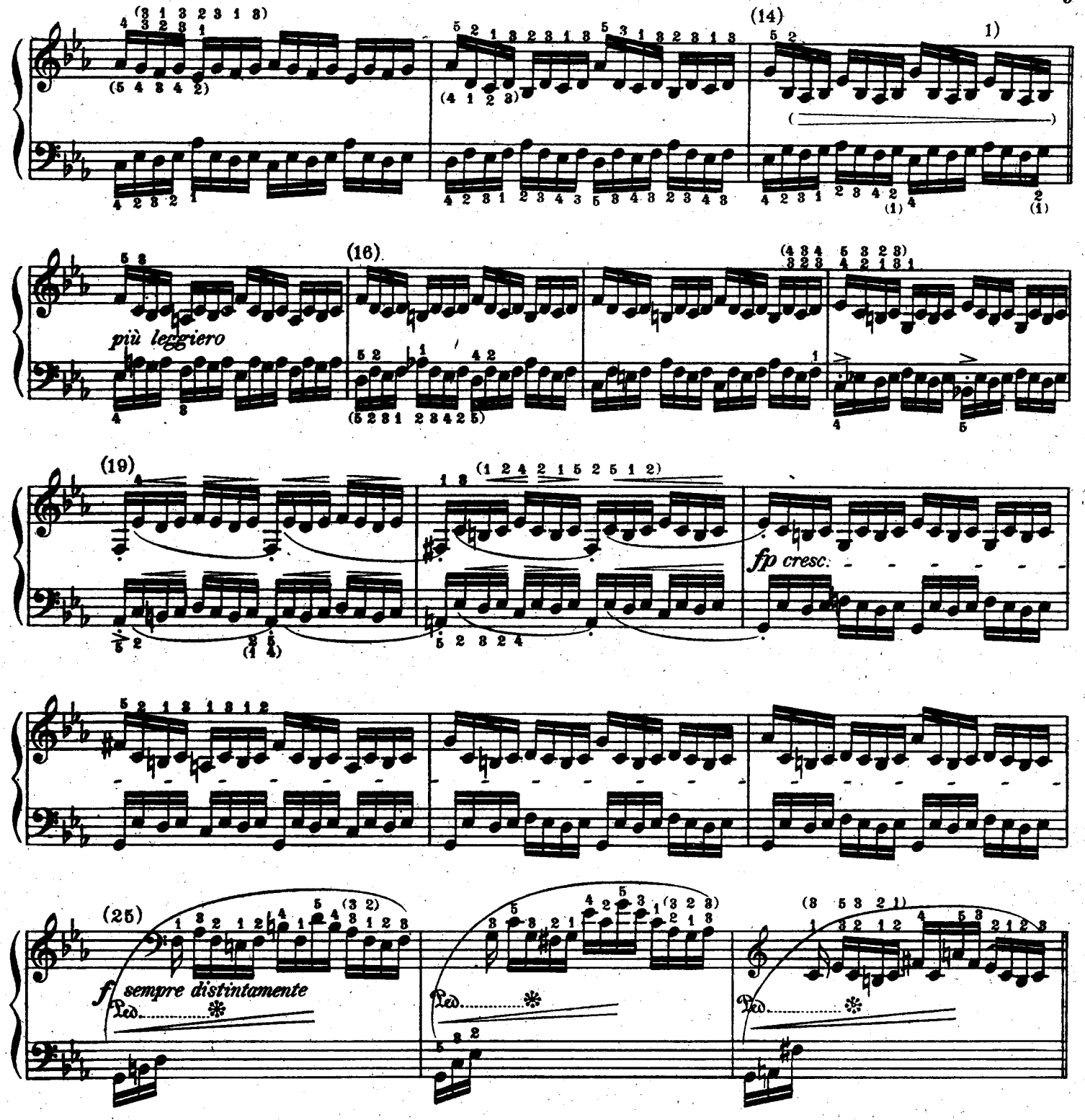
etc.

Studie. *(Etude.)*

b)

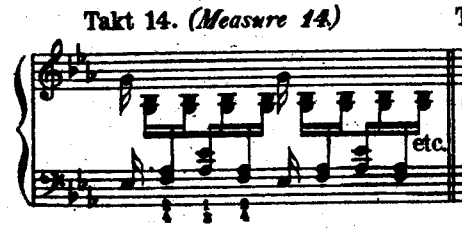
Takt 10. *(Measure 10)*

etc. etc.

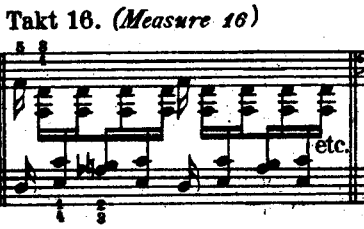


1) Nach des Herausgebers Meinung endet die erste Periode mit dem 14. Takte in der Paralleltonart und die zweite, nach weiteren 13 Takten, unmittelbar vor dem Presto. Dieses umfasst sammt dem Coda wiederum 14 Takte (das Adagio als vier Allegrotakte gerechnet) woraus sich die meist befriedigenden Proportionen ergeben. Auch der natürlichen Empfindung sagt diese Eintheilung am besten zu.

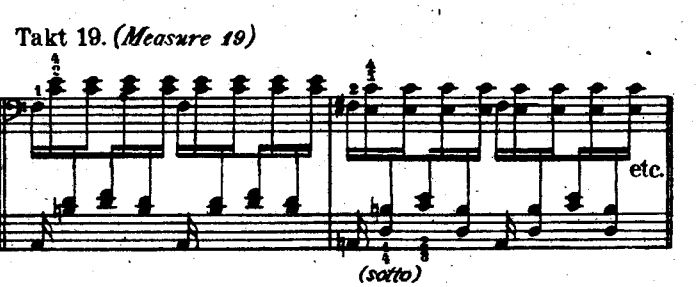
Takt 14. *(Measure 14)*

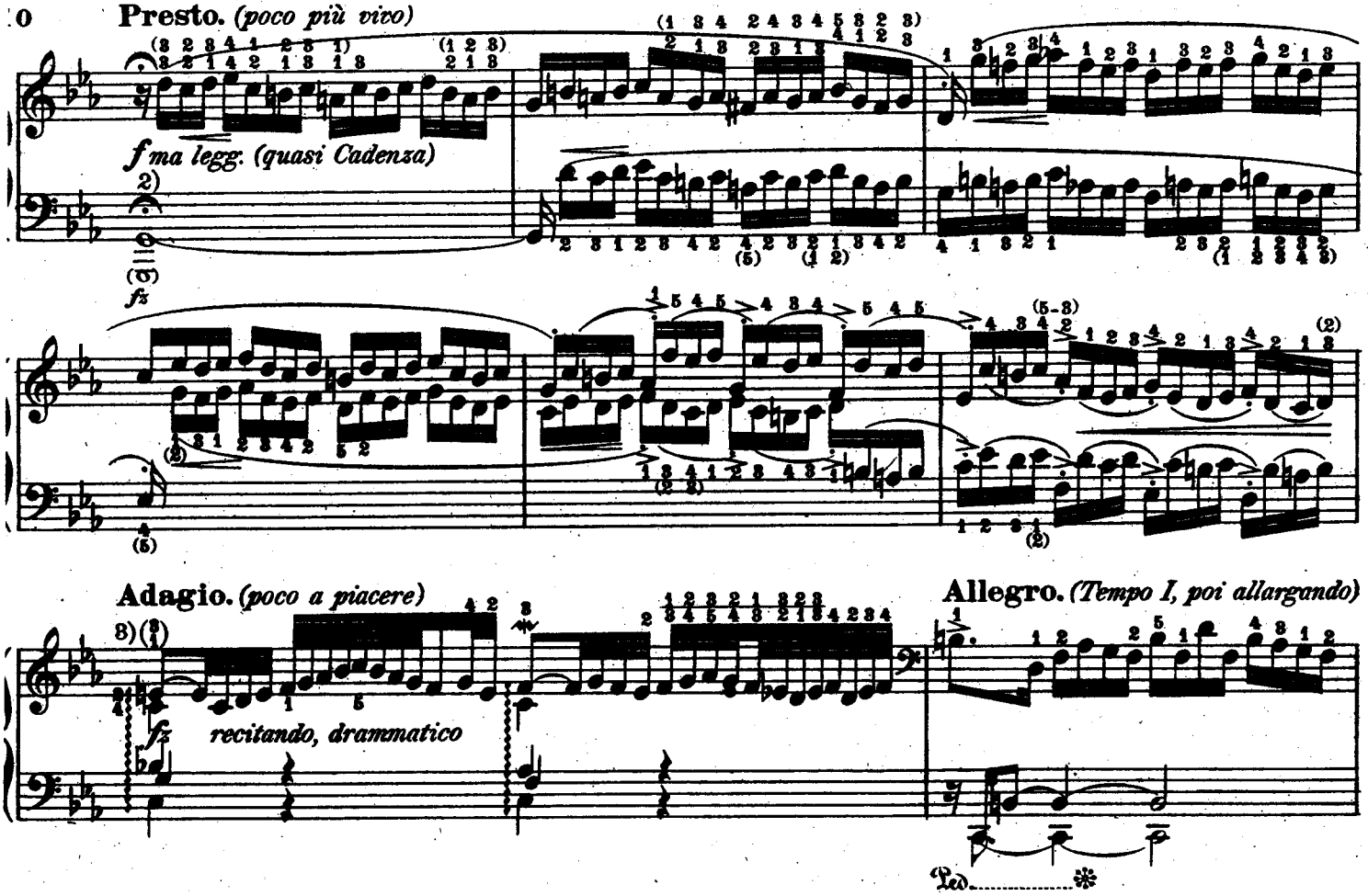


Takt 16. *(Measure 16)*



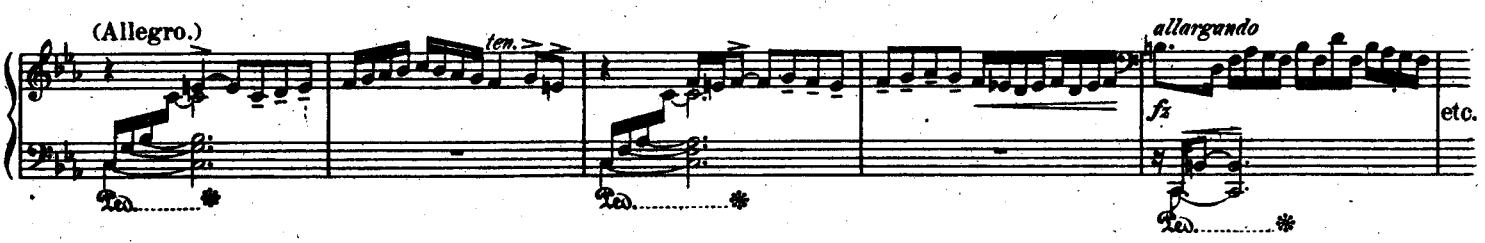
Takt 19. *(Measure 19)*





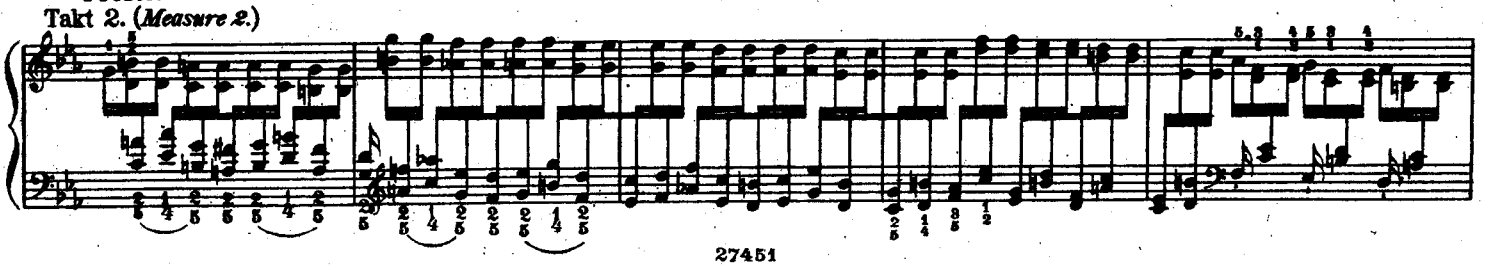
2) Zu den künstlerischen Erfordernissen gehört, u. A.: die Kraft für die Höhe- und Wendepunkte aufsparen und sich die Gelegenheit schaffen zu wissen, neue Kraft zu sammeln. In diesem Sinne wird das Anbringen eines Halters (Fermate) auf dem *G* der linken Hand nicht unangemessen sein. Solches dürfte dem Basse eine gewisse orgelmässige Wucht verleihen, von der das sozusagen „aus allen Dämmen hervorbrechende" Presto (quasi Cadenza) sich um so glänzender abheben wird: der so gewonnene Ruhepunkt wird ausserdem dem Spieler ermöglichen, die nothwendige Leichtigkeit und Elasticität wiederzufinden, welche 24 Takte einer hartnäckig-gleichmässigen Bewegung ermattet haben dürften. Dasselbe *G* der linken Hand kann endlich — in der unteren Octave verdoppelt und durch Anwendung des Steinway'schen dritten (Prolongement- oder Sustaining-) Pedals — in einen wirkungsvollen 6-taktigen Orgelpunkt verwandelt werden. (Siehe Studie c.)

3) Das Zeitmaas ist hier viermal so langsam zu nehmen als das vorhergehende, so dass ein Viertel des Adagio einem ganzen Takt des Presto entspricht. Ohne Wechsel der Tempobezeichnung gedacht, würde die folgende Lesart eine rhythmisch correcte Ausführung ergeben:



Der Unterschied zwischen „Zweiunddreissigsteln" und „Vierundsechzigsteln" im Adagio, wird meistens von den Schülern übersehen, die dadurch oft in die phantastischsten Zeitmaasse gerathen. Die angegebene, einfachere Notation dürfte ihnen leicht auf den rechten Weg helfen. — Der Charakter dieser Episode ist im breiten, recitativischen Styl zu halten.

Presto.
Takt 2. (*Measure 2.*)



robustamente

(Coda)

allargando

Ped. ..... *

Studie. *(Etude.)*

Allegro moderato.

c)

Takt 10. *(Measure 10)*

etc.

Takt 14. *(Measure 14)*

Takt 16. *(Measure 16)*

Takt 19. *(Measure 19)*

Takt 25. *(Measure 25)*

r.

l.

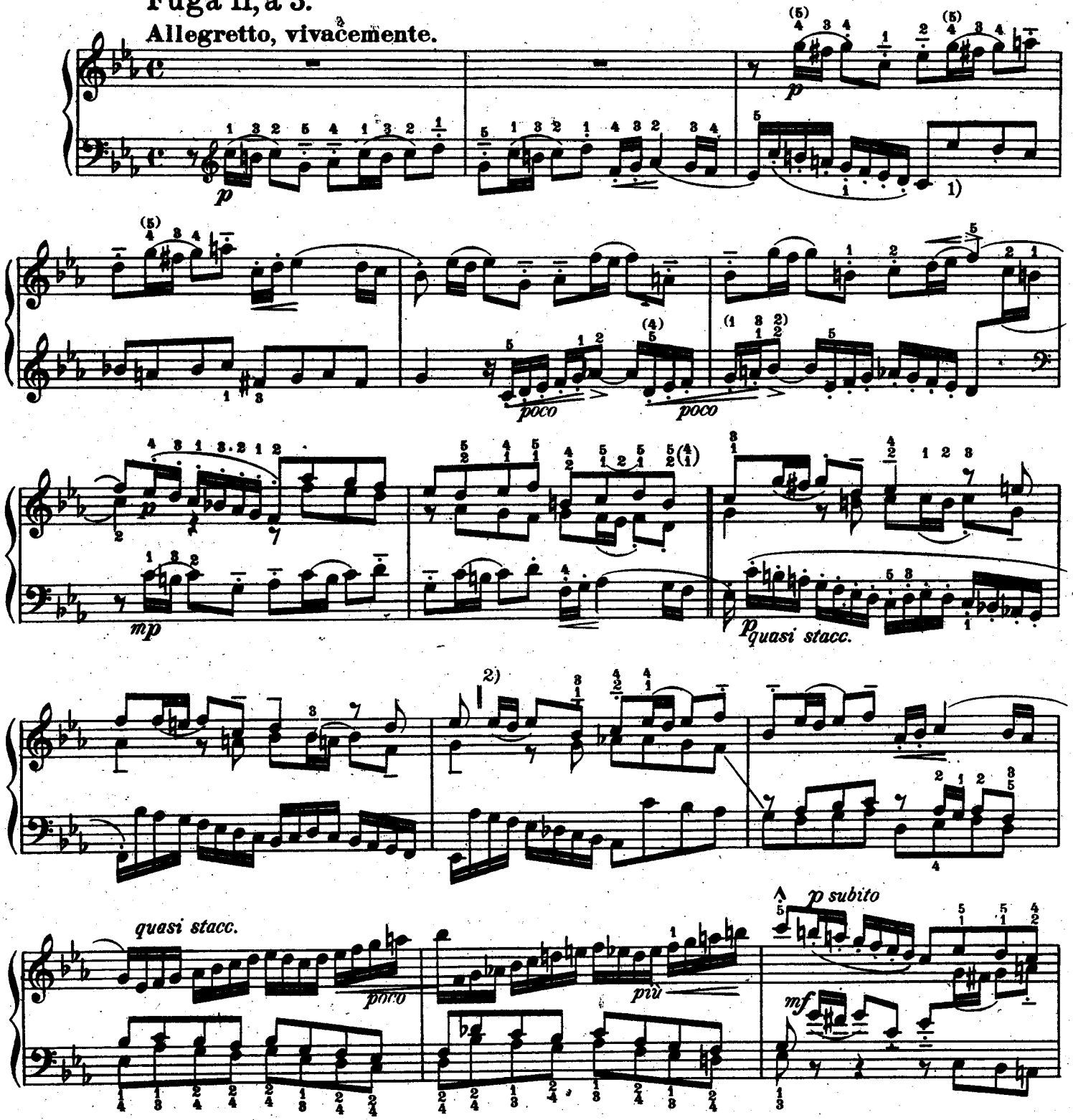
Lo stesso tempo.

Pedal III.

Adagio.

Fuga II, a 3.

Allegretto, vivacemente.

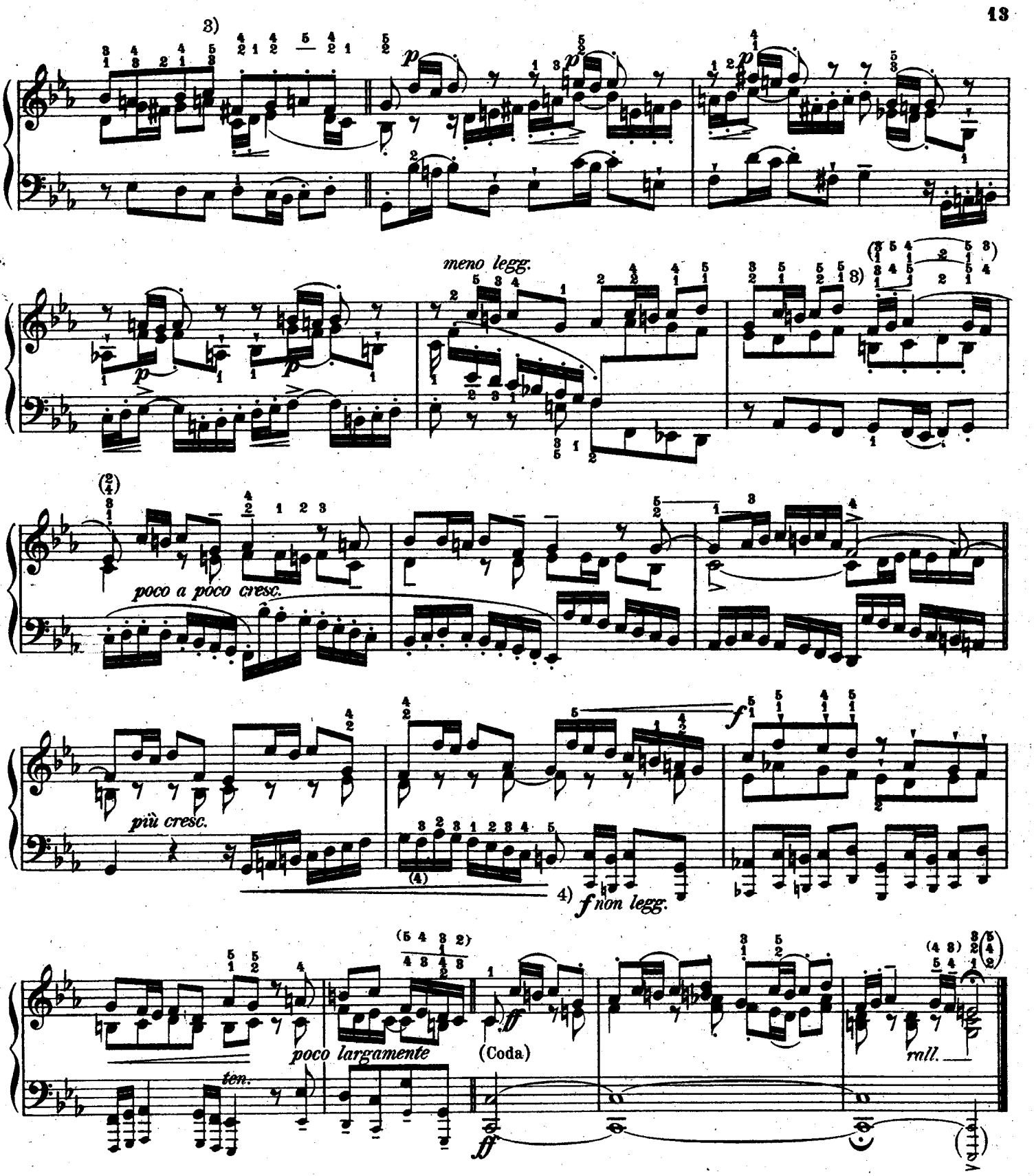


1) Der Contrapunkt in Achtelnoten ist stets „staccato“ zu geben.

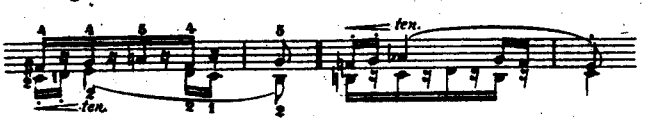
2) Man wird – auf den ersten Blick – leicht versucht, die erste Hälfte dieses Taktes im Sopran für eine Fortsetzung der vorangegangenen Sequenz zu halten, und das umsomehr, als letztere im Basse thatsächlich noch einen halben Takt fortdauert. Den Eintritt des Themas auf dem 2. Achtel vom Zwischenspiel phrasisch zu trennen und durch eine etwas wichtigere Tongebung bemerkbar zu machen, ist die Aufgabe des Spielers.

NB. Gefälliger, beinahe tanzartiger Rhythmus, ein in den einfachsten Intervallen = Sprüngen sich bewegendes, deshalb leicht fassbares Motiv, grosse Sparsamkeit in den contrapunktischen Künsten haben diese Fuge zu der vielleicht meist populären der ganzen Sammlung gemacht.

Die Durchführung ist, im ganzen genommen, als ein einziges grosses Zwischenspiel (divertimento) anzusehen, das in regelmässigen Zeitintervallen dreimal durch das Auftreten des Themas in kleinere Abschnitte getheilt wird. Soweit die polyphone Form. Der Satzform nach ist dieser Theil aus zweimal acht Takte gebildet.



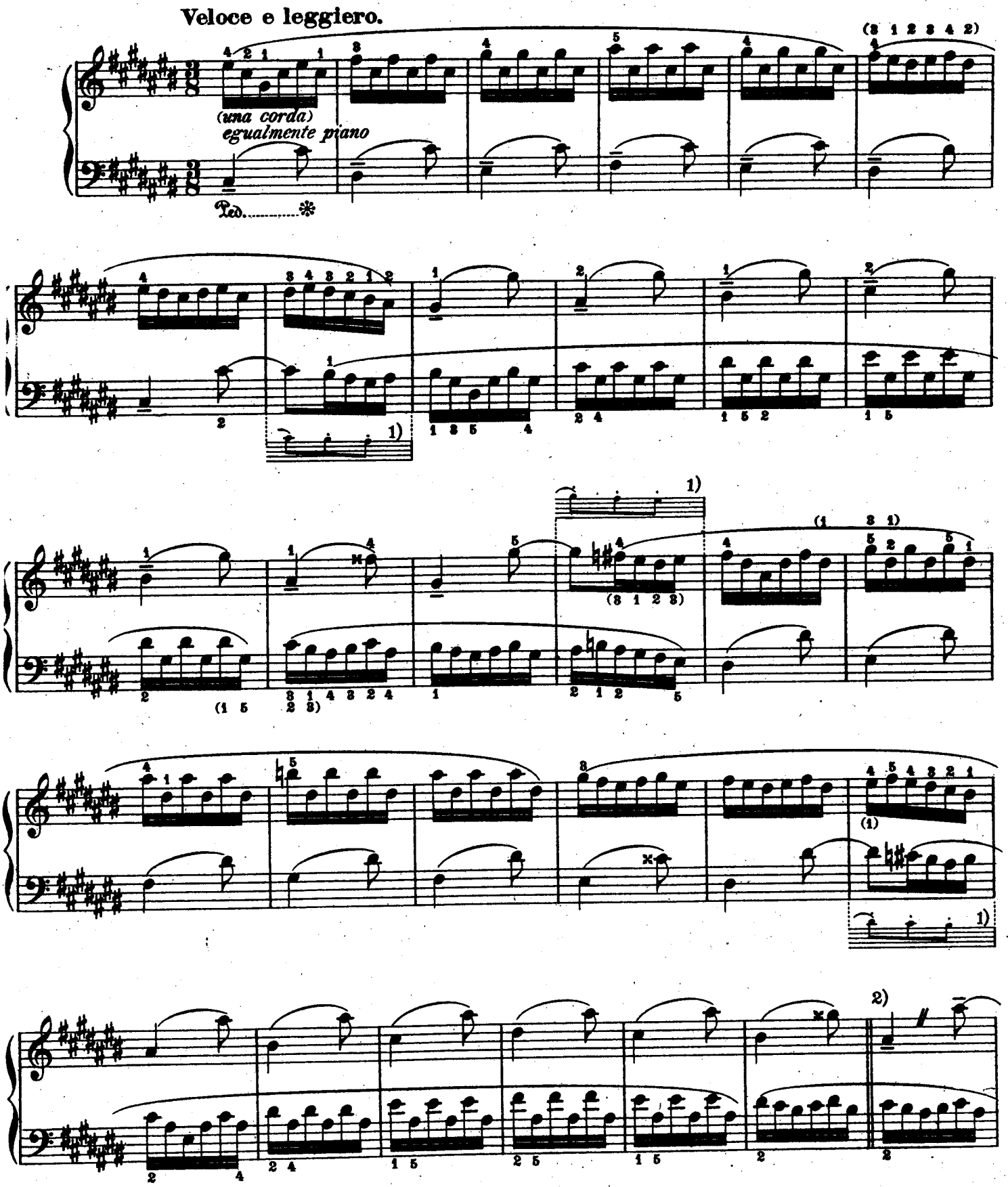
3) Die beiden, hierher bezüglichen Stellen sind nicht so leicht correct auszuführen: der Contrapunkt im leichten Staccato-Anschlag, das Thema hervorgehoben, die Syncope streng gehalten. Man übe es langsam, wie folgt:



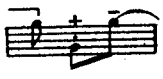
4) Durch Czerny ist die Octavenverdopplung im Basse Gang und Gebe geworden. Herausgeber stimmt aber den Herren Franz und Dresel bei, dieselbe erst mit dem Eintritt des Themas in Anwendung zu bringen und tritt dafür ein, dass dieser Zusatz nicht als ein Verstoss gegen den Bach'schen Styl gelten kann.

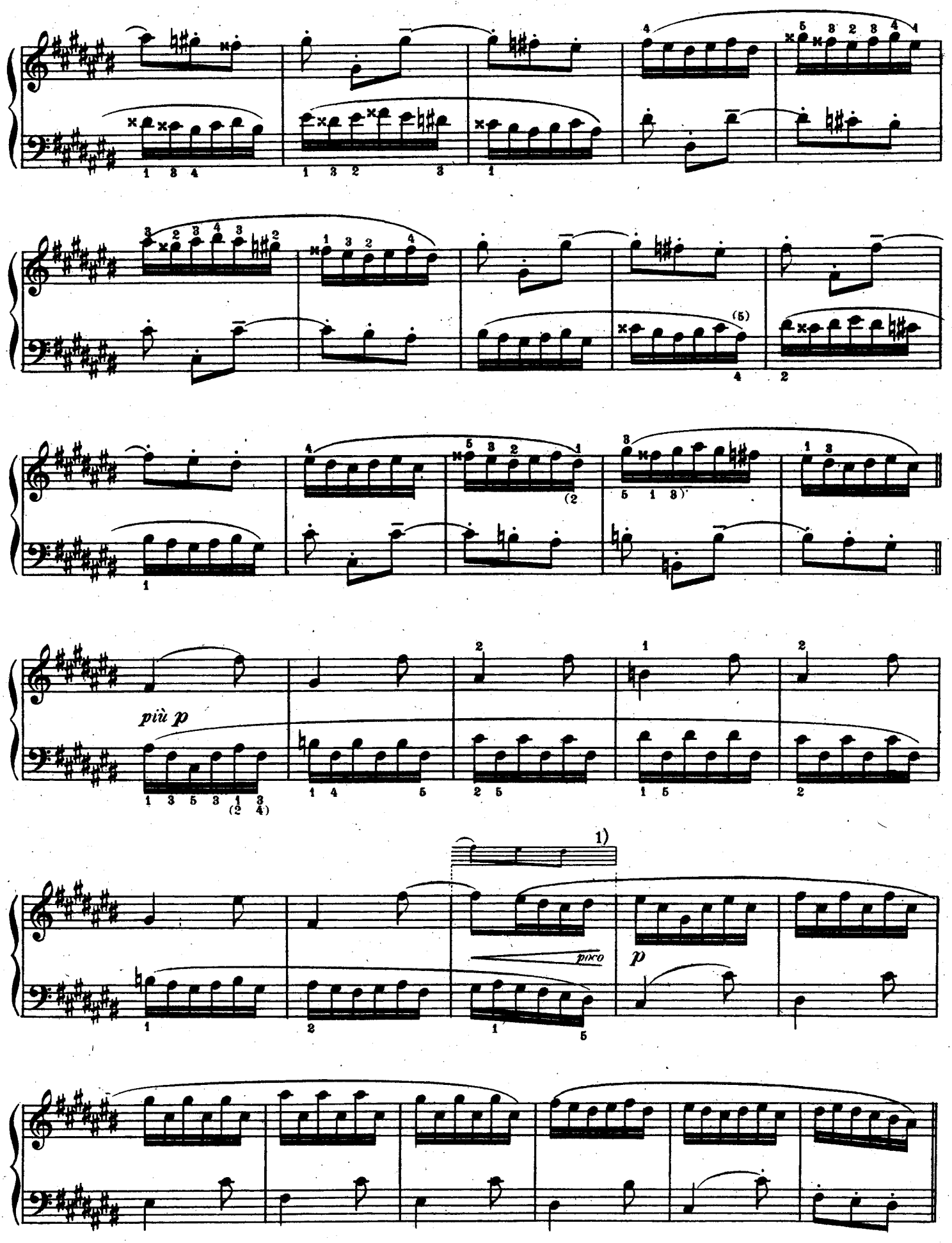
Praeludium III.

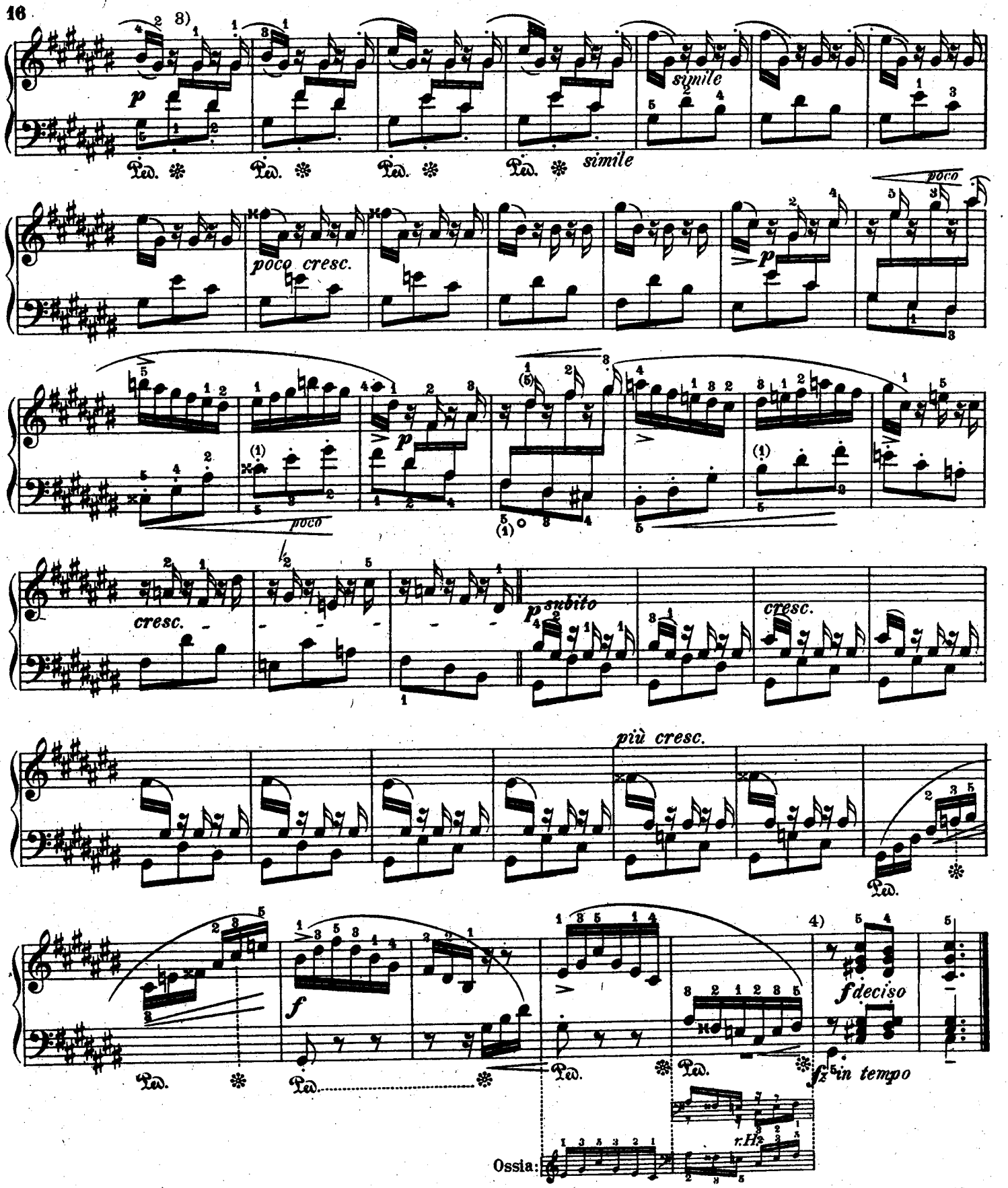
Veloce e leggiero.



1) Diese Version ist ebenfalls authentisch und im 2. Takte des 2. Theiles logisch begründet.

2) in der Folge consequent in zwei Auftakts-Achteln verwandelt: 


più p
1)
pizzo
p



3) Herausgeber spielt den nachschlagenden Daumen *(gis)* aus dem Fingergelenk, bei ruhigem jedoch nicht steif gespannten Handgelenk. Der rhythmische Schwer- und Haltpunkt liegt in der präcis anzuschlagenden Accordfigur der linken Hand.

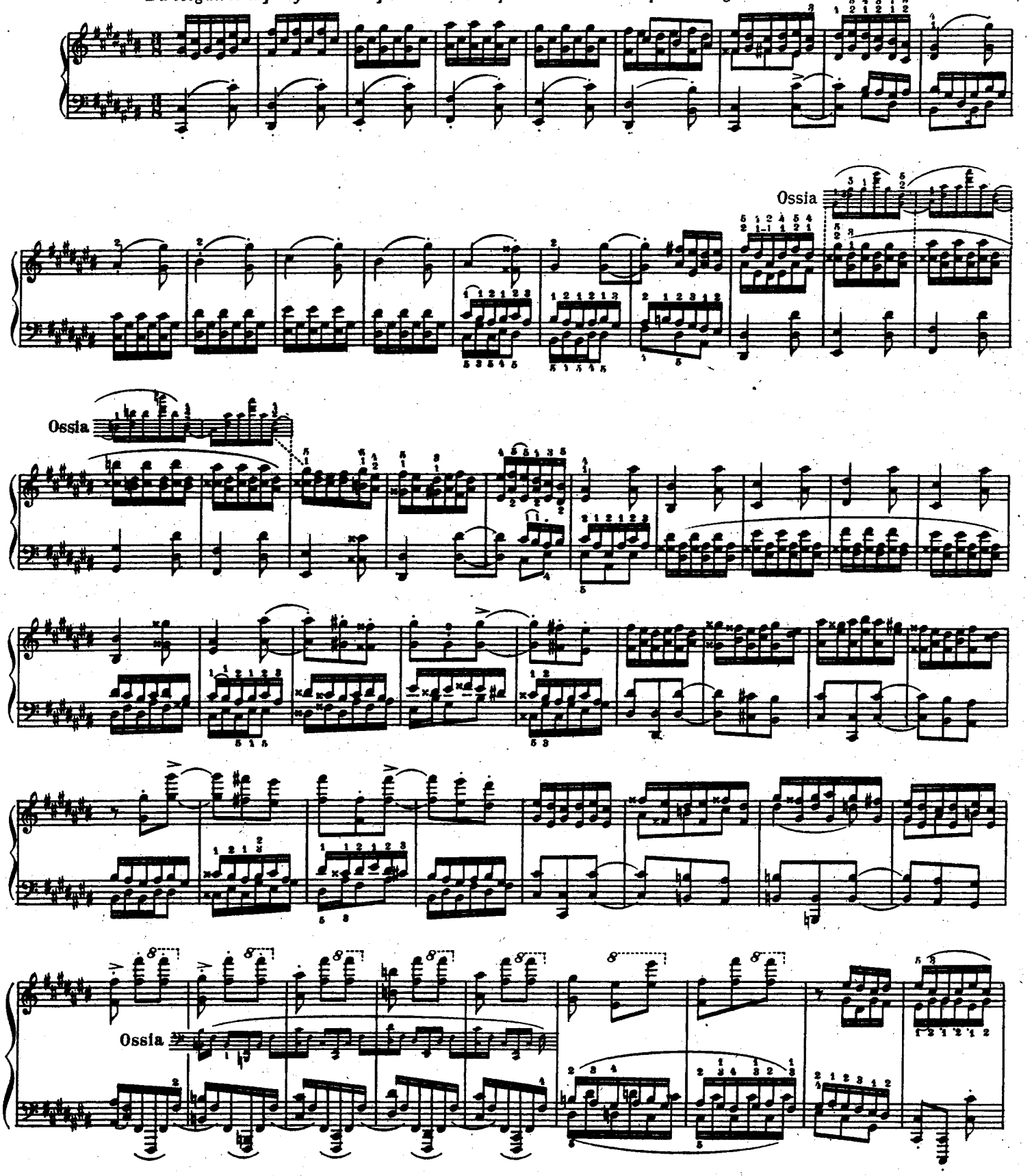
4) Die drei Achtelschläge dieses Taktes werden meistens in einem undefinirbaren Zeitmaasse gespielt, nach welchem jeder derselben ungefähr der Dauer von 3 Sechzehnteln gleichkommt. Dieser Missgriff ist unvermeidlich, wenn die Sechzehntelfiguren der früheren 6 Takte als Triolen empfunden werden: eine Schwäche, in welche Dilettanten und ihres Gleichen leicht verfallen. Die Cadenz soll aber streng im Takt, höchst energisch, gleichsam wie ein plötzlicher Entschluss klingen.

Studie. Etude.

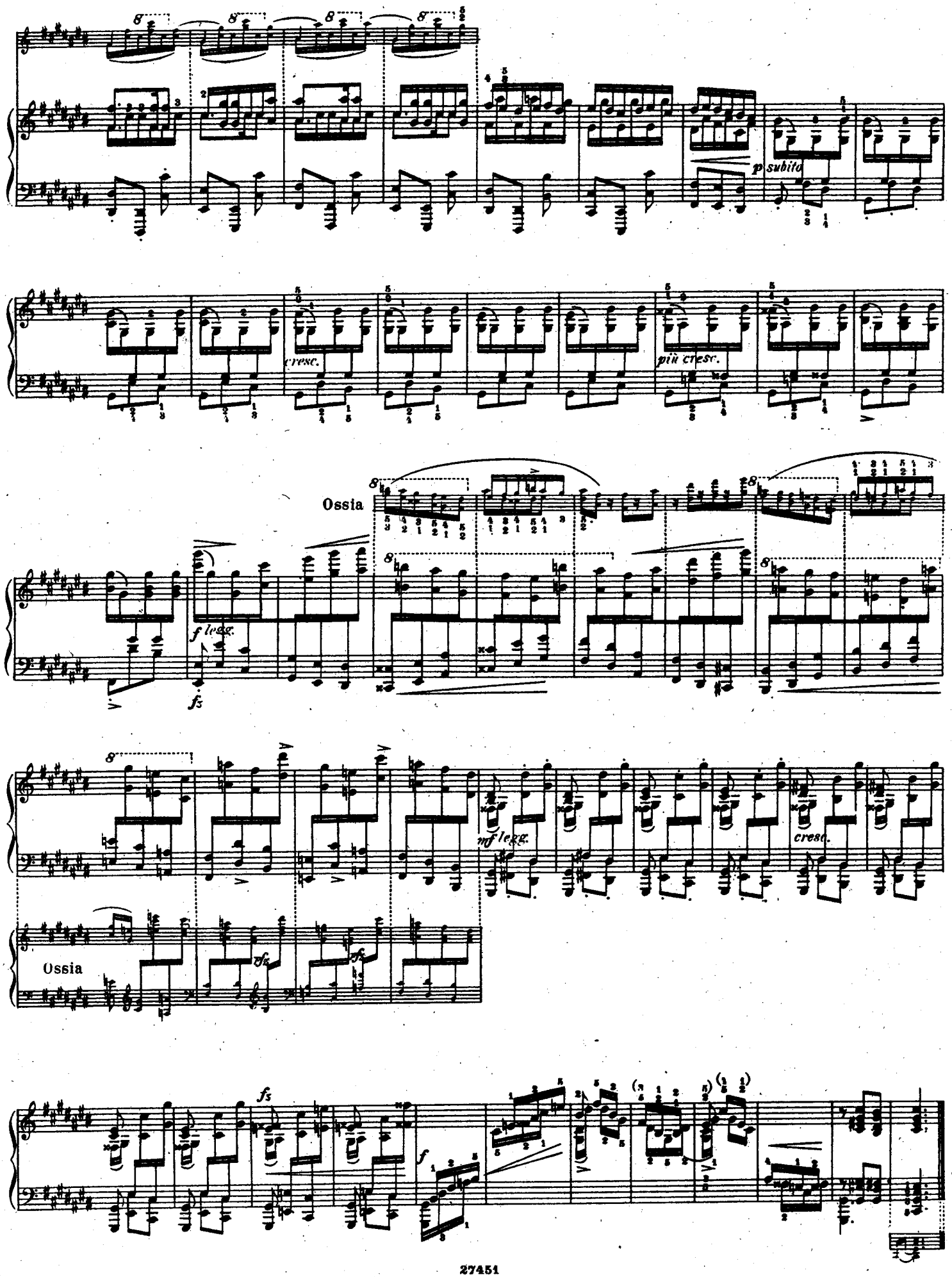
Technische Varianten zu Praeludium III.[1)]

Technical Variants of Prelude III.

Da eseguirsi il più fedelmente possibile in tempo e carattere del pezzo originale.



1) Sind erst nach erlangter, absoluter technischer Beherrschung des Originalstückes, das eine gewisse „fliegende" Spielweise erfordert, in Angriff zu nehmen.
Eine Transposition des letzteren nach *C-dur* mag ebenfalls vorgeübt werden.


p subito
cresc.
più cresc.
Ossia
f legg.
fz
mf legg.
cresc.
Ossia
fz
f

Fuga III, a 3.

Allegro moderato.[1)]

Anfangs mit ruhiger Anmuth, dann mehr und mehr steigernd.

At first smoothly and gracefully; then with a gradual intensification.

mp sempre distintamente il ritmo.

Andere Phrasirungsarten des Themas: sind vielleicht gleichberechtigt.

Other phrasings of the theme, e. g., *may be equally correct.*

ten. *ten.*

mf

mezza voce

poco

legg.

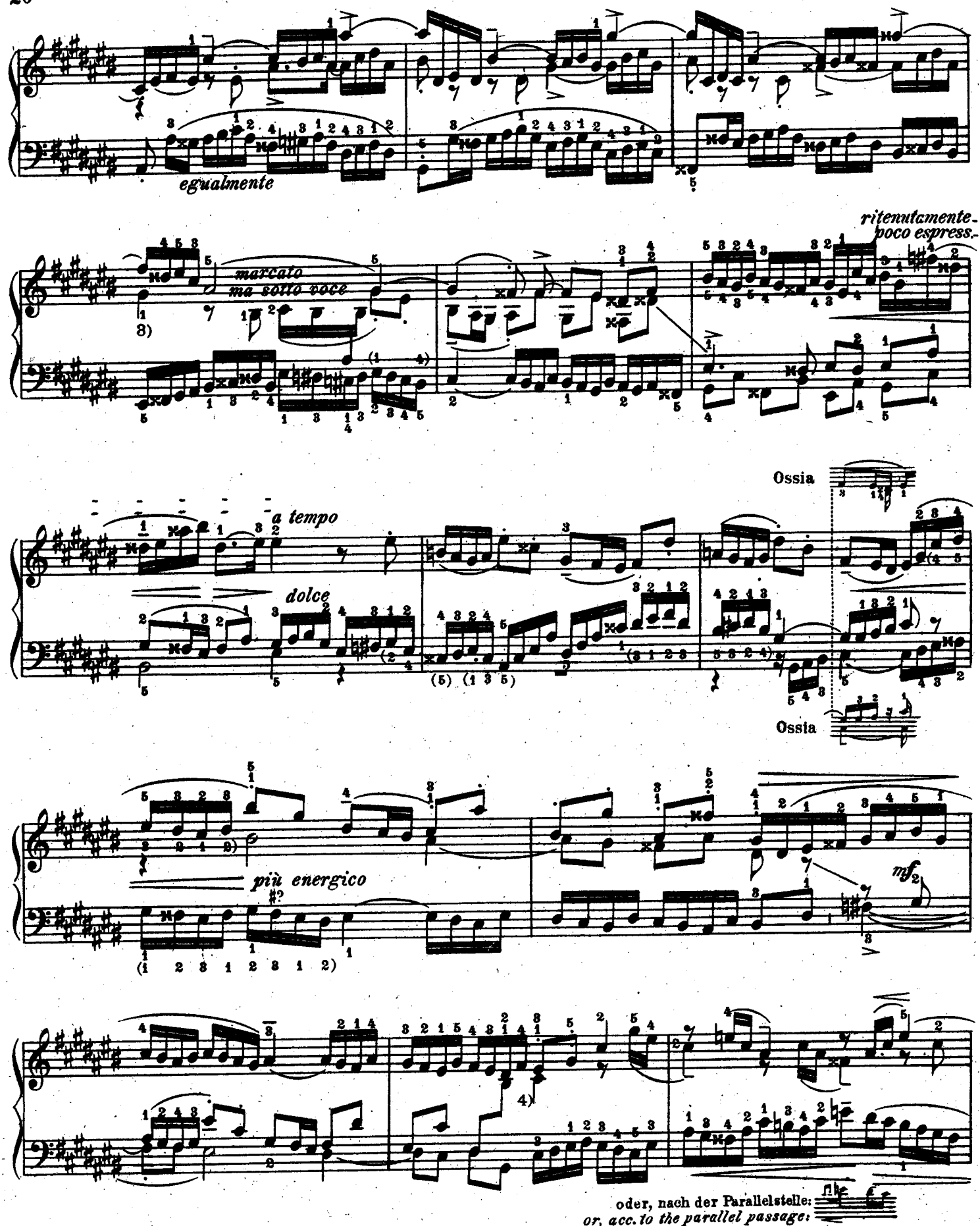
p

mp

poco pronunciato

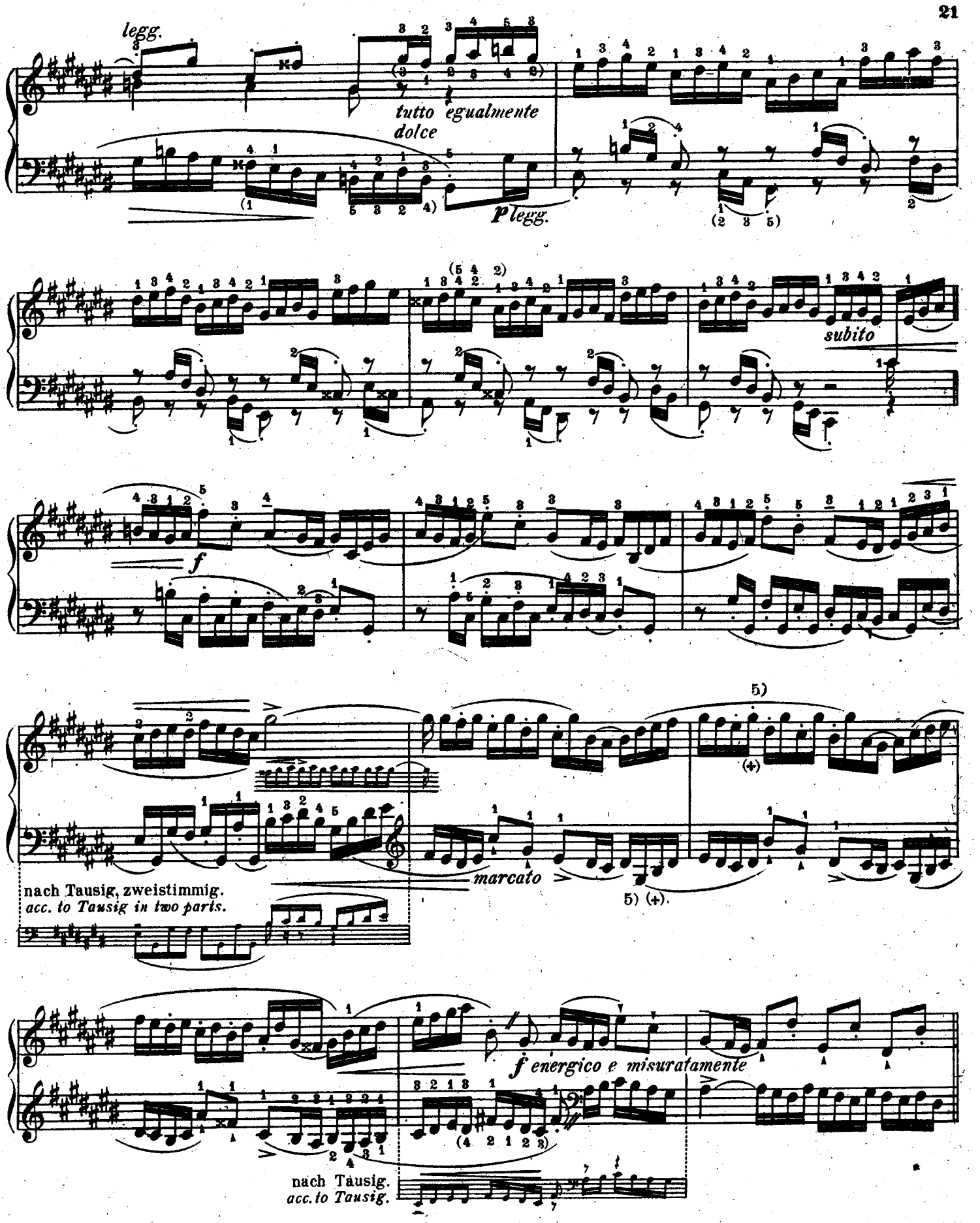
1) Riemanns vorgeschlagene Tempobezeichnung: „Andantino piacevole" könnte leicht zu einer gewissen Mattigkeit der Bewegung und des Ausdrucks verleiten, welche diesem der rhythmischen Spitzen und kräftig-energischer Momente nicht entbehrenden Stücke nachtheilig werden müsste

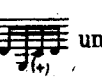
2) Buchstabliche Ausführung: Der folgende Takt ebenso.

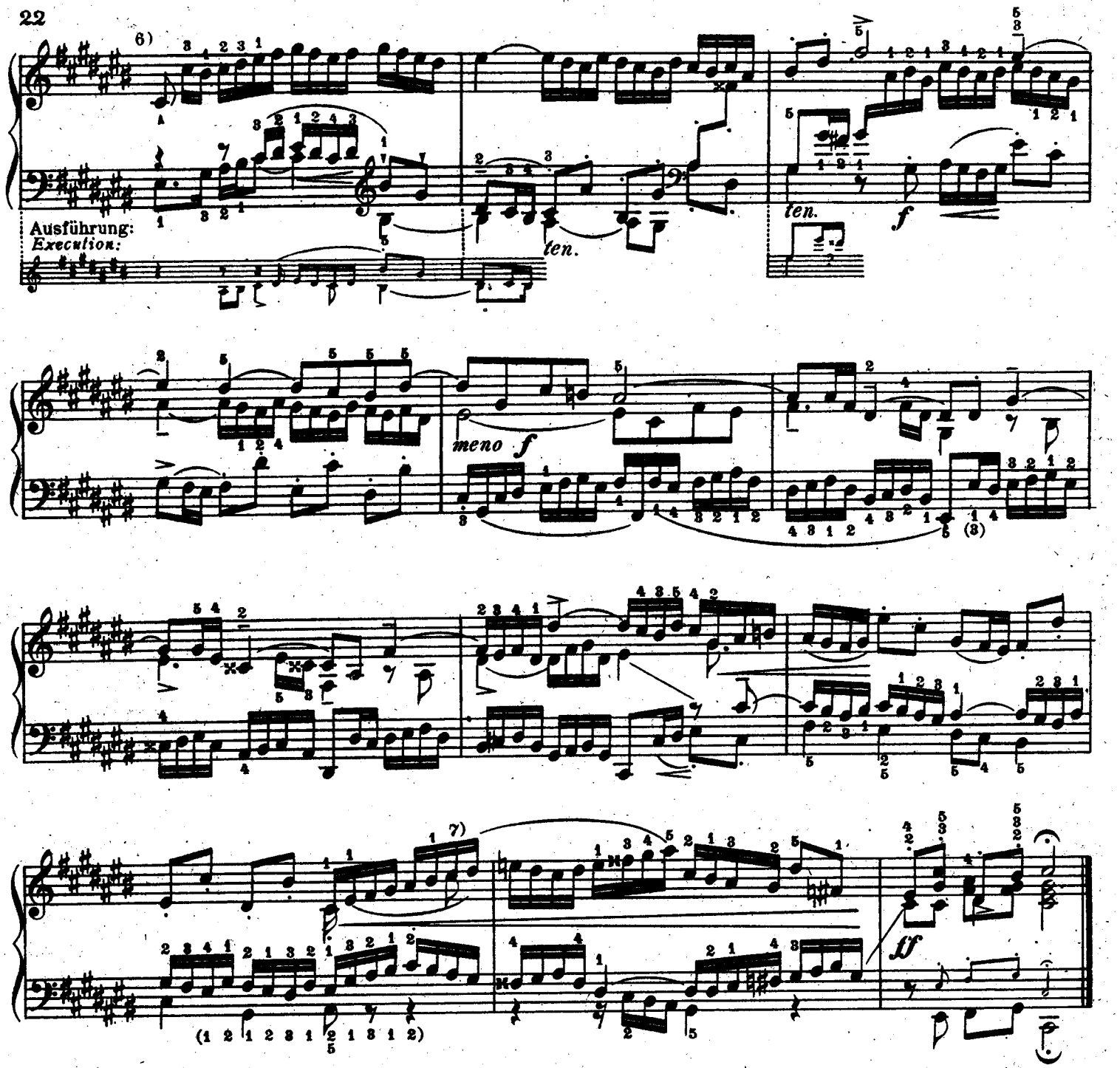


3) Die Tonart ist 3½ Takte hindurch auf dem Clavier gleich *F moll.* Diese Vorstellung erleichtert hier das Auswendig-Spielen.

4) Hier kehrt sich im Thema der Septimen-Sprung nach unten zum Secunden-Schritt nach oben um.



5) *His* in der linken Hand und, im nächsten Takt, *gis* in der rechten Hand sind authentisch. Nicht:  und wie allgemein, fälschlicherweise, üblich.



6) Mit den letzten anderthalb Takten endet hier der 2. Theil, während zugleich mit ihnen auch der 8. Theil seinen Anfang nimmt. (𝄐) Combinationen solcher Art sind bei polyphonen Formen nicht selten. (Siehe z. B. Nº 11 der 3-stimmigen Inventionen in des Herausgebers Edition, sowie den Mittelsatz von Beethoven's Sonate Op. 109 in Bülow's Ausgabe.)

Die vorgeschlagenen, die natürlichen Grenzen innerhalb der Durchführung bezeichnenden Unter-Abtheilungen ergeben zu einander die befriedigenden Verhältnisse von 9 : 19 : 9 Takten. Wie ersichtlich, ist die mittlere Abtheilung ungefähr doppelt so gross als jede der beiden anderen. —

Nach des Herausgeber's Dafürhalten ist der nun folgende III. Haupttheil lediglich als ein Epilog anzusehen, indem Alles vorhergesagte sich concentrirt wiederfindet, wobei aber die eigentliche contrapunktische Entwicklung stockt. Die Grundtonart wird — der Hauptsache nach — von nun an nicht mehr verlassen; die kleinen modulatorischen Abweichungen dienen nur dazu, sie mehr und mehr zu befestigen, wodurch die ganze Resolution allerdings an Energie der Bejahung die grösste Macht erreicht.

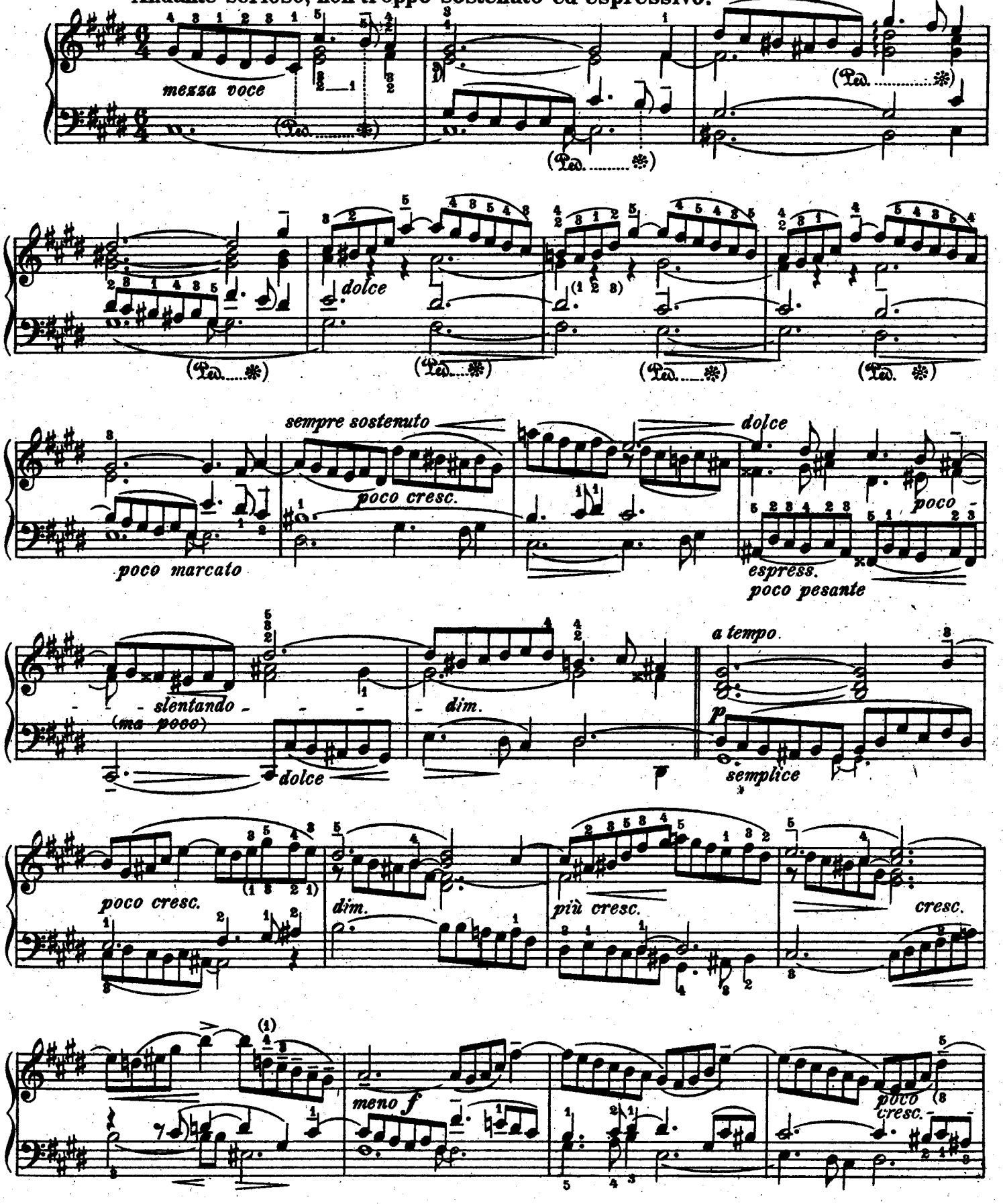
7) Das Thema erscheint hier in der Figuration der Oberstimme wie eingewoben; von der Dominante zur Grundtonart modulirend. Der Sopran beantwortet gleichsam sich selbst in der Quintentonart und kommt jeder Gegenreplik zuvor, indem er zugleich in die Haupttonart wieder einlenkt und definitiv schliesst.

Das Skelett dieser zwei letzten Takte im Sopran liesse sich etwa darstellen:

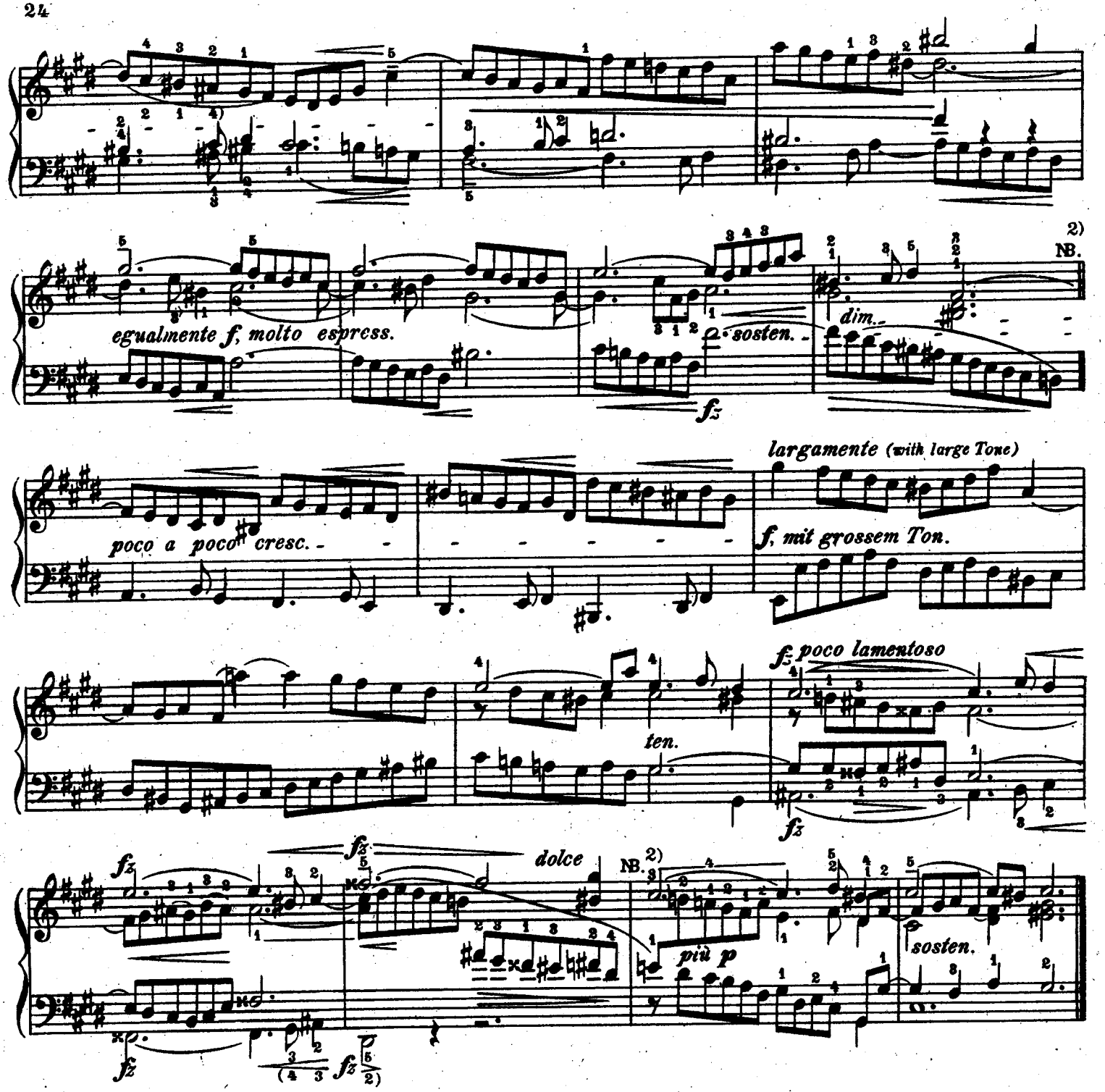
Praeludium IV.

Ruhig ernst, mit tiefer Empfindung. 1)

Andante serioso, non troppo sostenuto ed espressivo.

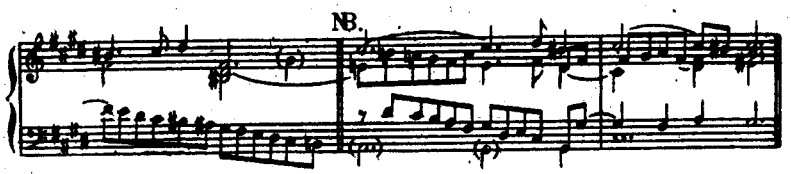


1) Der Takt ist zweitheilig geschlagen zu denken ($\mathfrak{d} \cdot \times 2$); um eine mögliche Verschleppung des Tempo zu verhüten.



2) Die innerhalb der beiden NB. liegenden Takte sind, formell geprochen, nur eine melodische Ausbreitung der Cadenz; eine eingeschobene, etwas recitativisch gefärbte, allerdings höchst affektvolle Verzögerung, und somit Steigerung, des Schlusswortes.

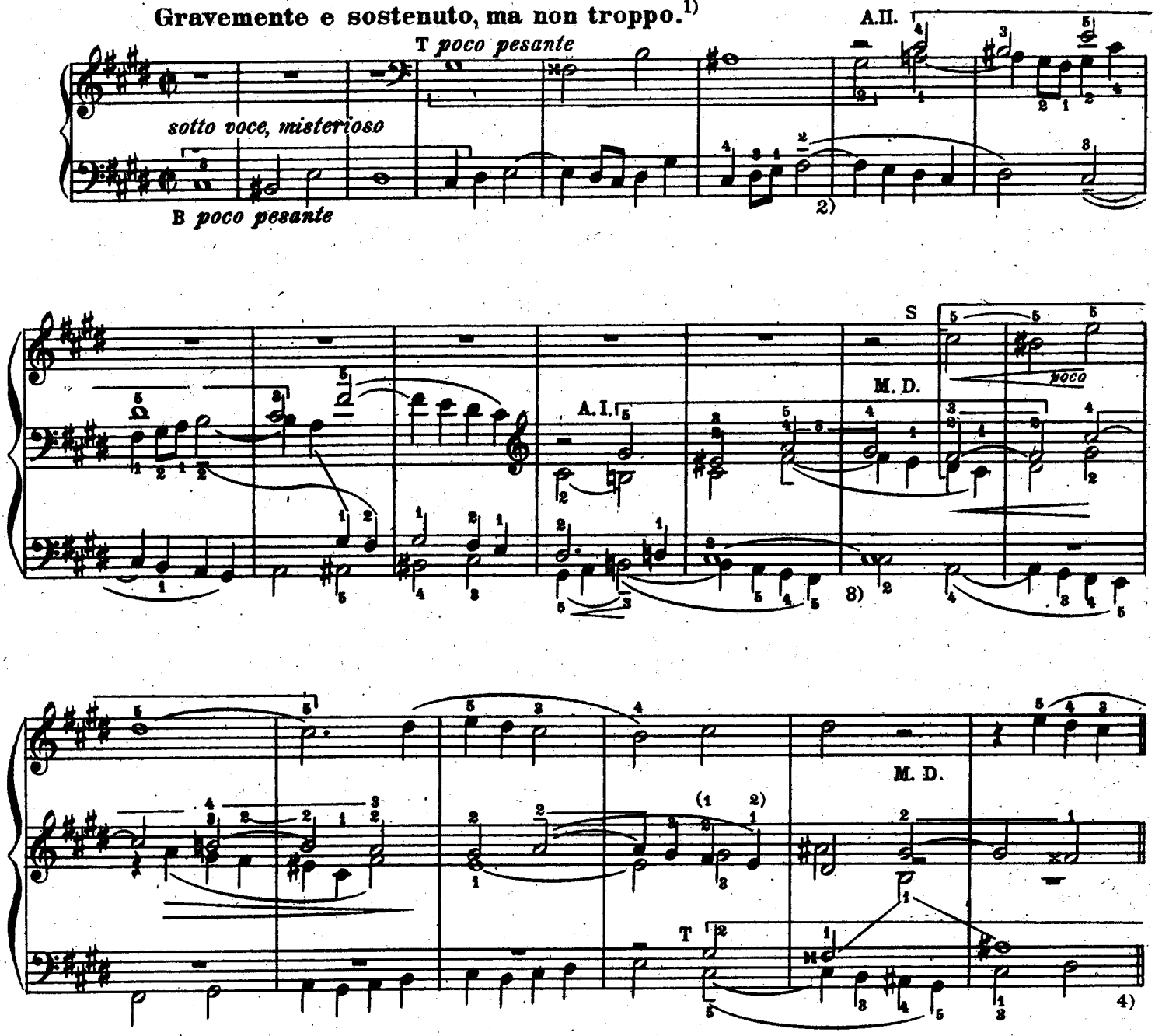
Der Satz, in ursprünglicher Fassung, mit Auslassung dieser „Parenthese" gedacht, lässt sich folgenderweise reconstruiren, woraus der innere Zusammenhang der beiden Takte, vor dem 1. und nach dem 2. NB, deutlich hervorgeht:



Aus der edlen Schwermuth dieser Töne klingt ein gedämpfter, nur hie und da lauter ausbrechender Schmerz, etwas „Passion"-artiges, welches auszudrücken nur eine weihevolle Sammlung und die vollendete Erfassung Bach'scher Stylgrösse und -Tiefe vermögen. Ausgeklügelte Nüancen thun es nicht; selbst eine gereifte Künstlerschaft bedarf hier dessen, was man gemeinhin „Stimmung," „Inspiration" nennt. Demzufolge können und sollen die im Texte angemerkten Vortragszeichen und Schattirungen nur als eine Anleitung, nicht jedoch als unbeding-

Fuga IV, a 5.

Gravemente e sostenuto, ma non troppo.[1)]



1) Die Achtelnoten des Contrasubject I sollen in ruhig-fliessender Bewegung sich abrollen, wonach sich die Bestimmung des Zeitmaasses zu richten hat.

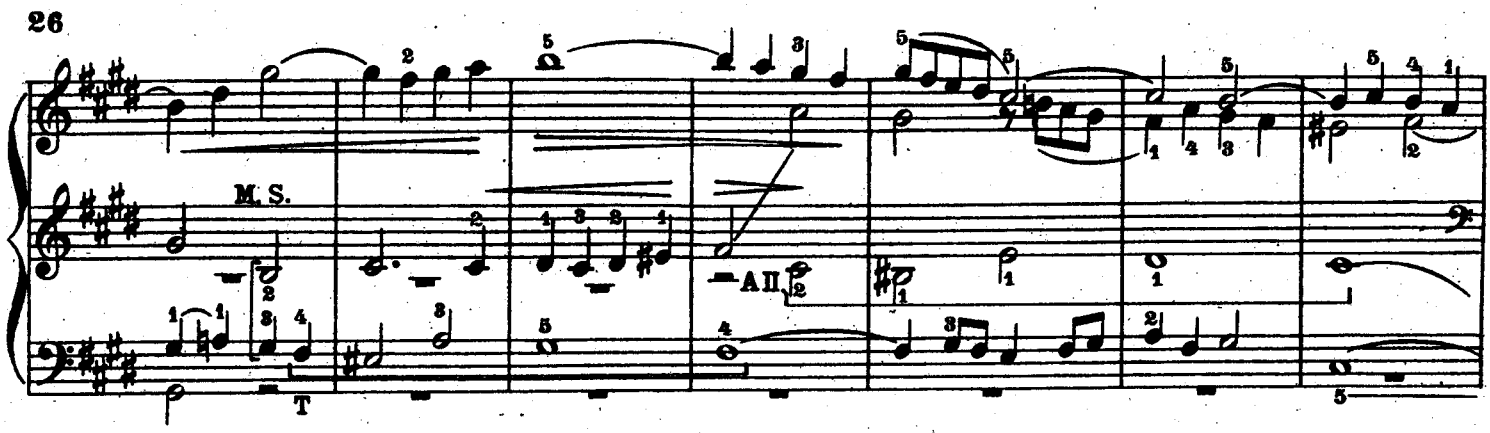
2) Das Contrasubject spielt im ersten Theil der Exposition eine wichtige, beinahe obligate Rolle, welche im Vortrage zu berücksichtigen ist.

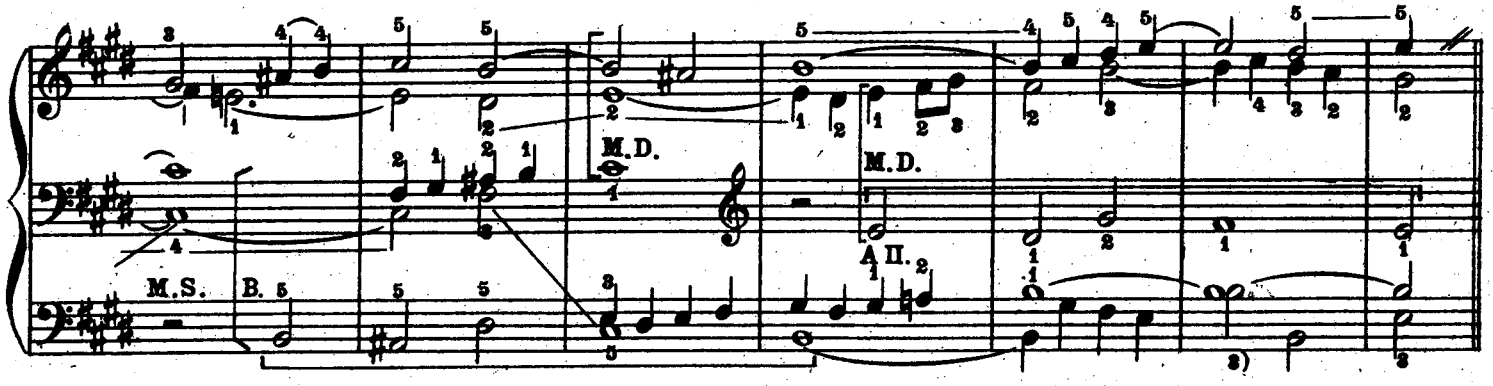
3) Wo eine bewegte Stimme, in ihrem Gang, auf die übergebundene Note einer anderen stösst, so das ein Einklang entsteht, da ist der in Frage stehende Ton, mit Rücksicht auf die bewegte Stimme, wieder anzuschlagen.

4) Wir pflichten gerne der Ansicht Riemanns bei, die nächsten 18½ Takte für eine zweite Exposition gelten zu lassen, obwohl eine solche durch das Ausbleiben des Soprans und des I. Altes unvollständig ist und wirkt.

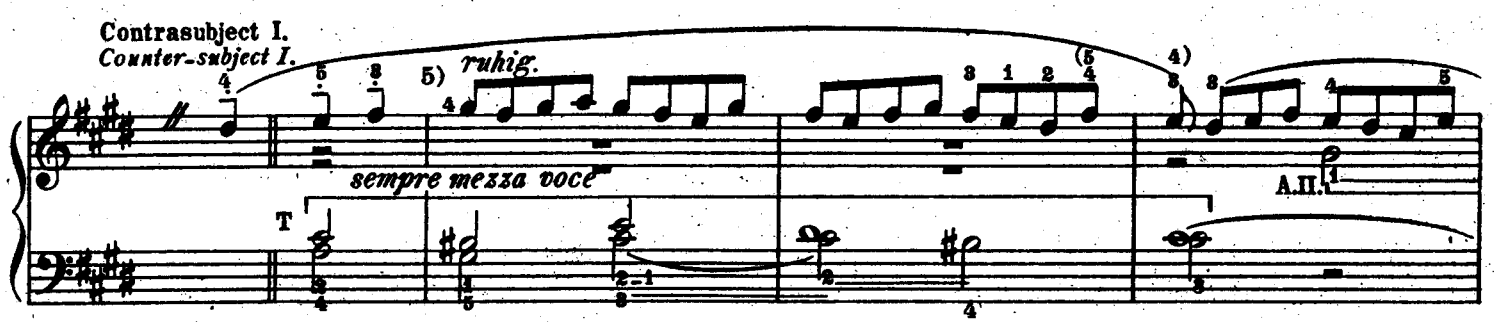
Dafür bringt, in dieser nachträglichen Exposition, der zweite Alt das Thema zwei mal; dieser, (und nicht der erste Alt, wie Riemann behauptet) ist als der letzte Thema-Exponens (in *F dur*) anzusehen.

Durch stellenweise Darstellung des Textes auf 8 Systeme glaubte der Herausgeber den contrapunktischen Satz anschaulicher zu machen.

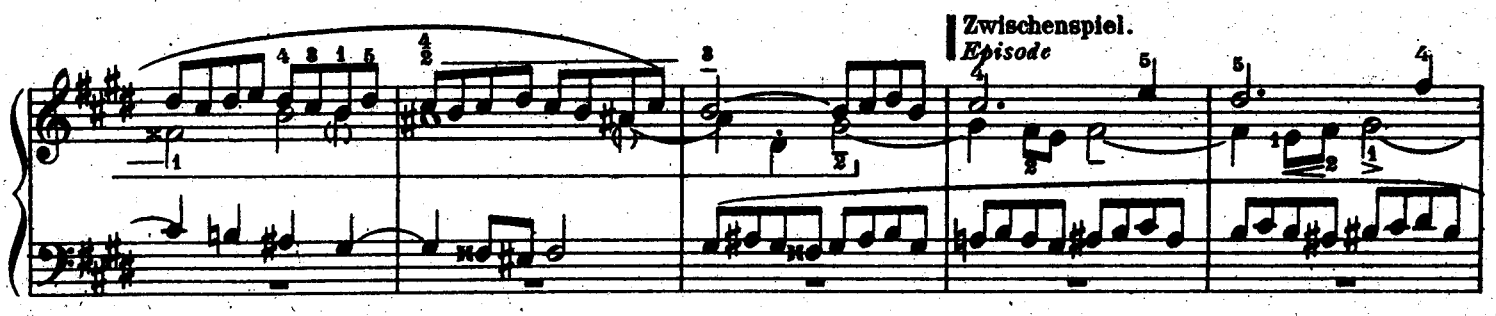


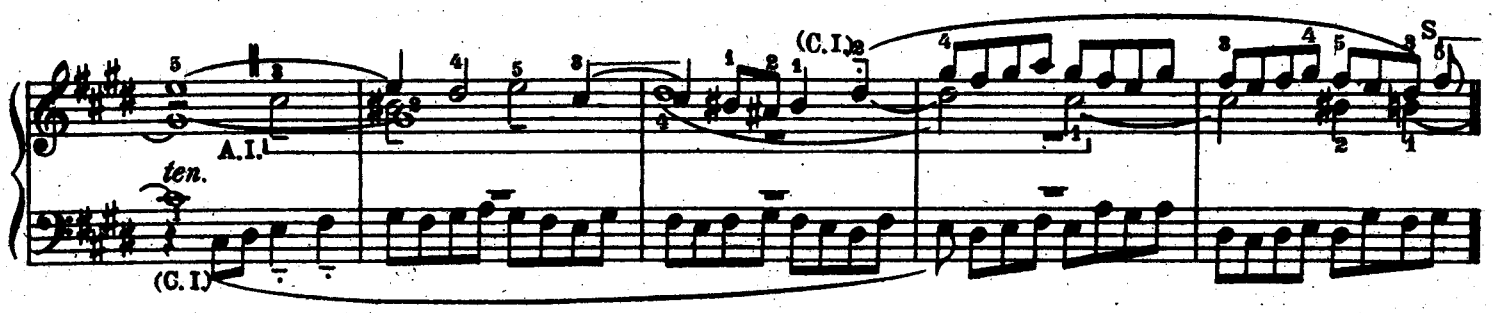


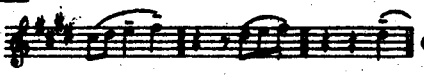
Contrasubject I.
Counter-subject I.

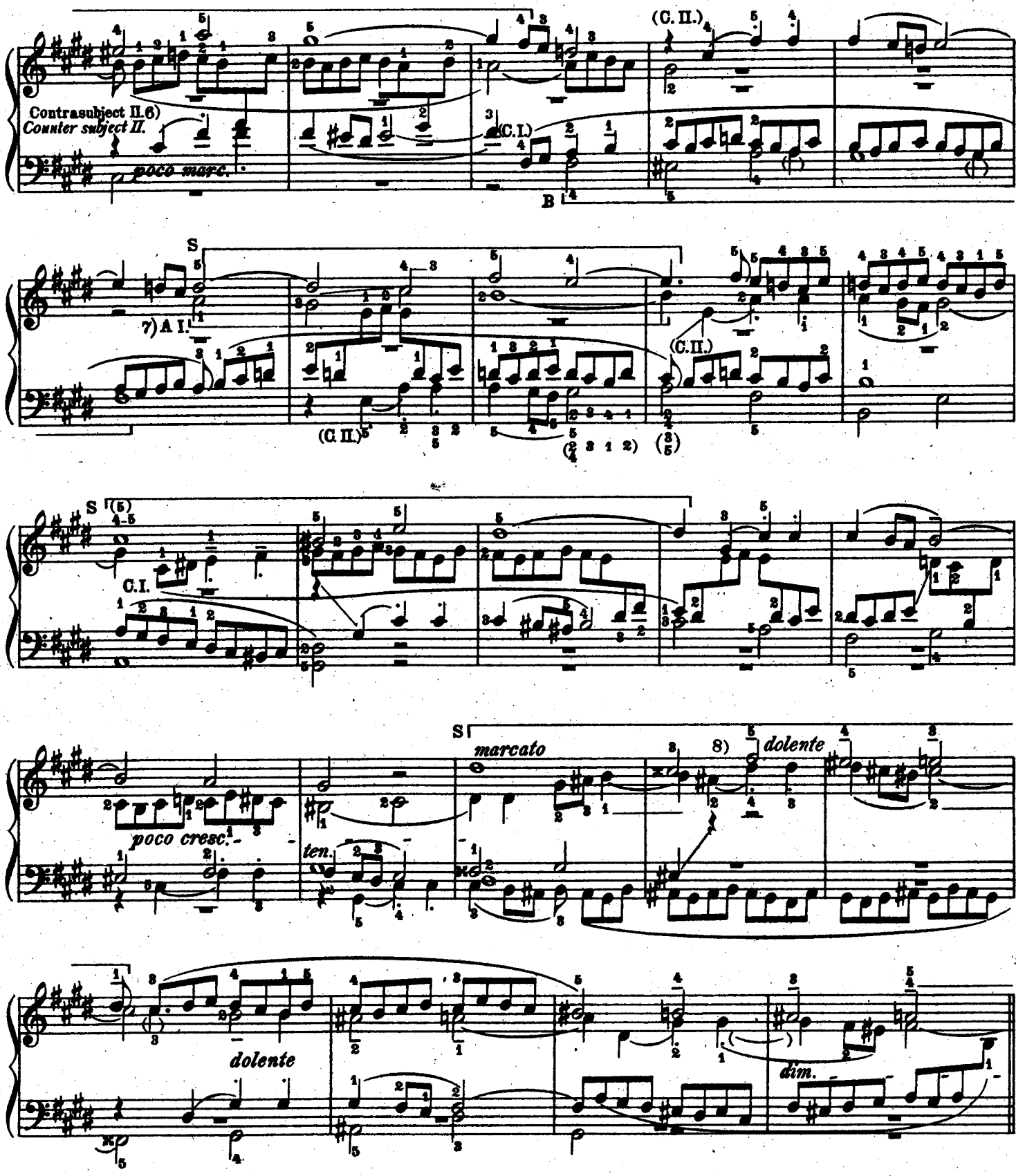


Zwischenspiel.
Episode





5) Die 3 Auftaktsvierteln des I. Contrasubjects sind im Laufe der Durchführung verschiedentlichen Modificationen unterworfen, deren hauptsächlichsten sind:  etc.

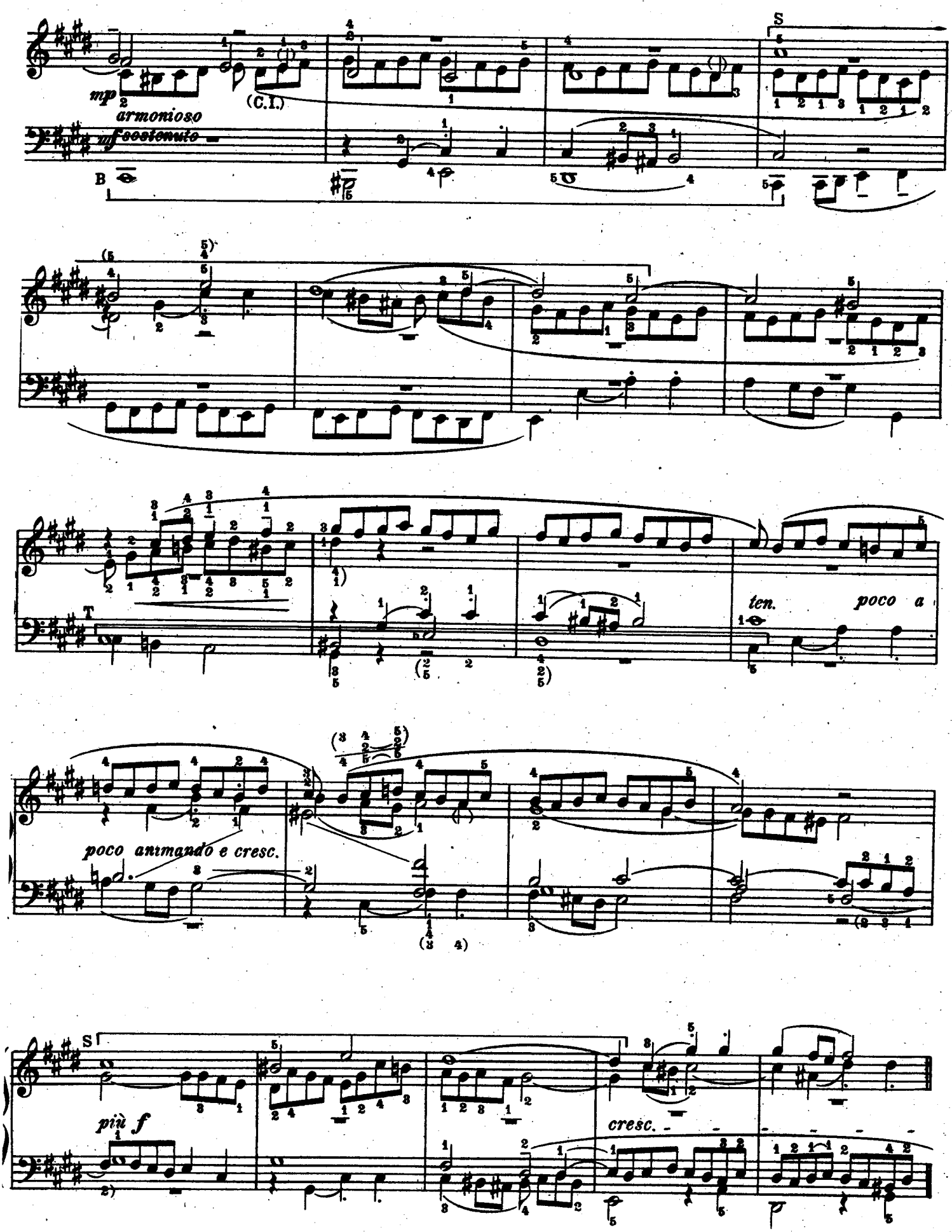


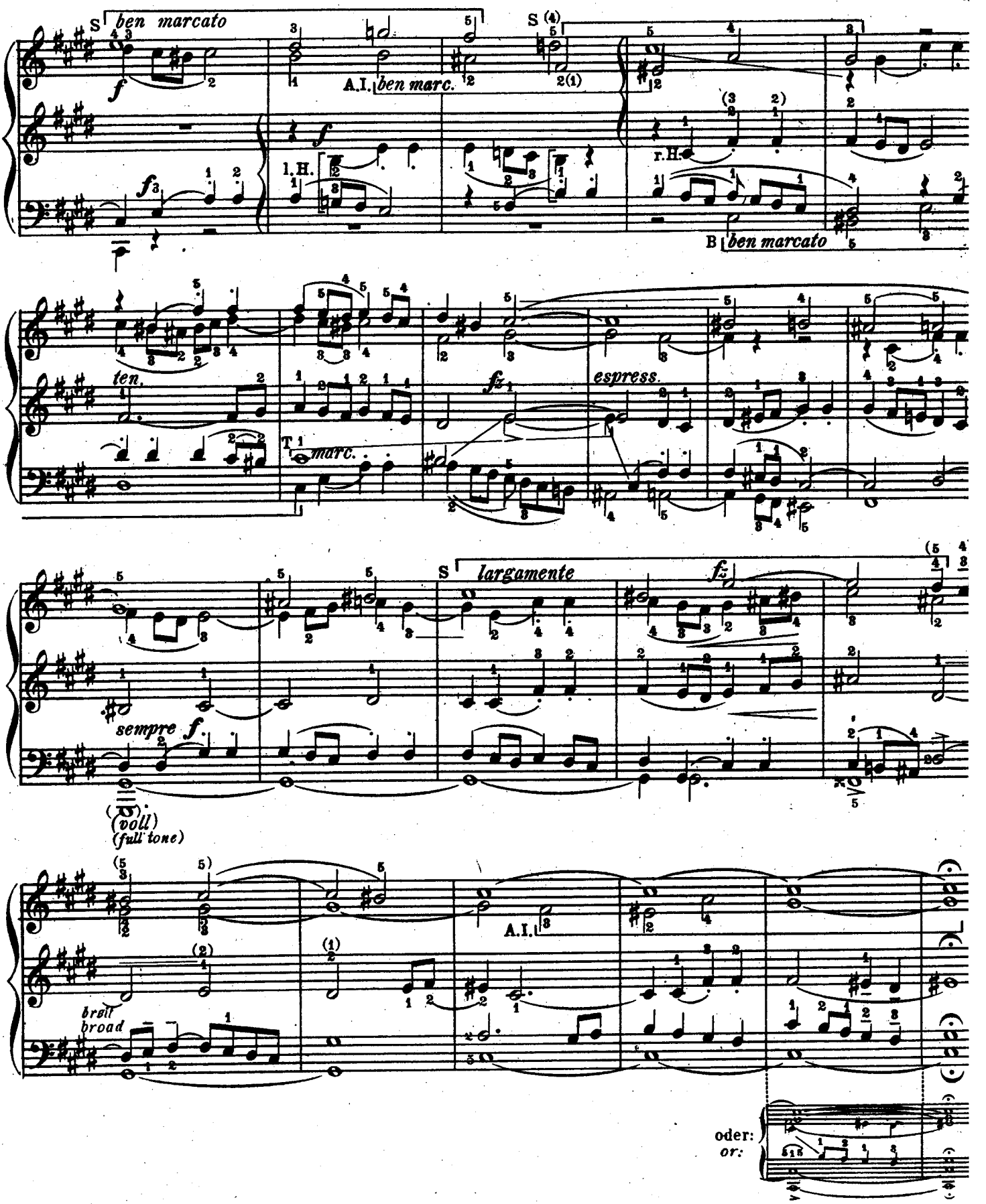
Das I. Contrasubject selbst spielt von nun an, bis zur Coda, eine durchaus obligate Rolle; das heisstes wird zum beharrlichen und beständigen Begleiter des Haupt-Themas.

6) Ebenfalls und zwar durchwegs obligat, bis ans Ende. Die beiden Staccato-Viertelnoten nicht zu kurz angeschlagen.

7) Man verfolge hier die schöne Führung des 1. Altes, der successiverweise das Hauptthema, das zweite und das erste Contrasubject bringt. Desgleichen, am Anfang des III. Theiles, der Bass: nur in anderer Reihenfolge.

8) Die hier beginnende, bis an das Ende des II. Theiles dauernde chromatische Imitation zwischen Sopran und 1. Alt ist merklich hervorzuheben.

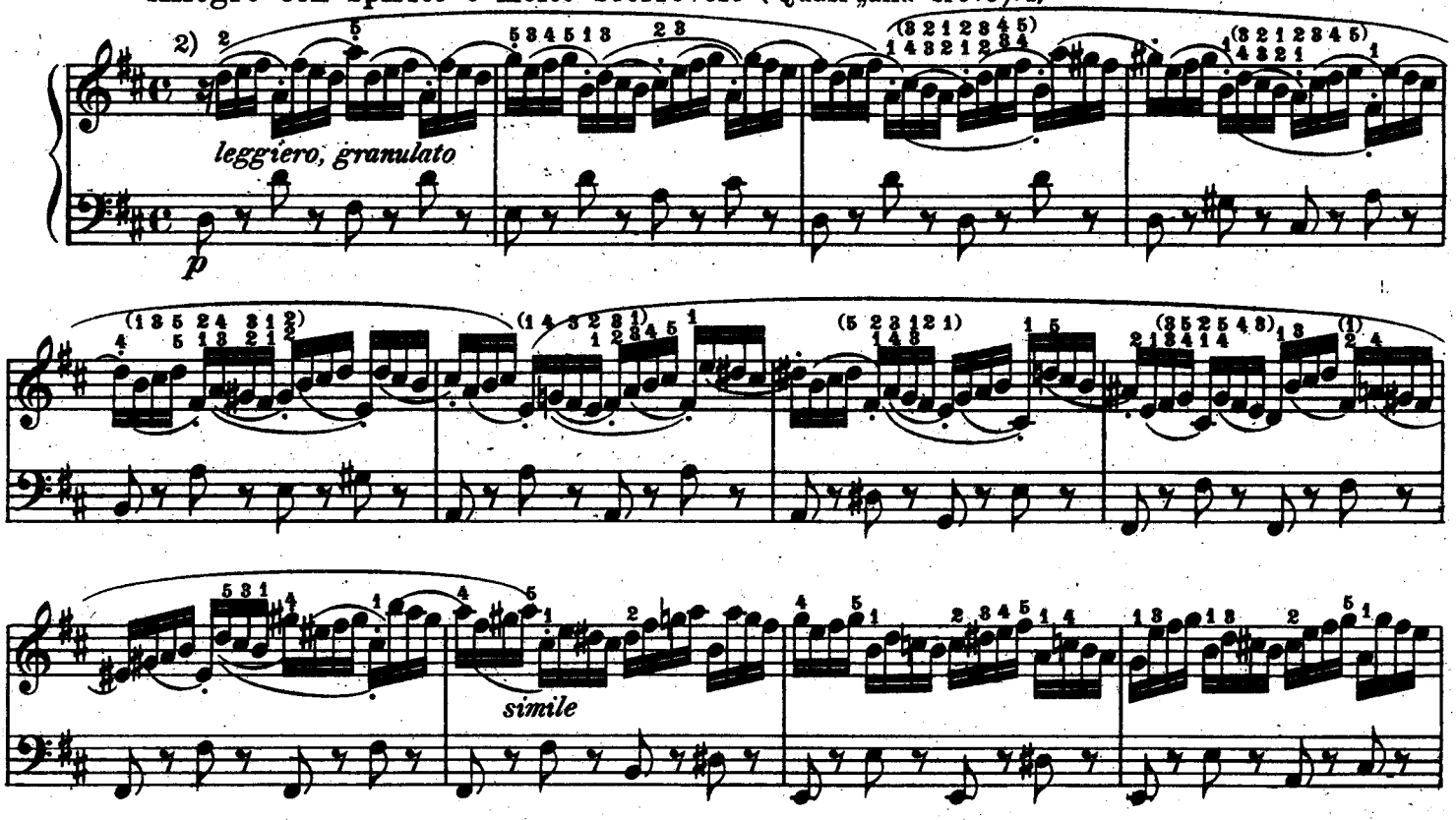

mp
armonioso
mf sostenuto
(C.I.)
B
S
T
ten.
poco a
poco animando e cresc.
più f
cresc.



NB. Es ist bei diesem Stücke, als stiege man vom Grabgewölbe eines mächtigen Domes, durch die geräumigen Sc bis in die höchste Wölbung der Kuppel hinauf. In der Mitte unserer Wanderung treten heiterere Ornamente an St der früheren, düsteren Schmucklosigkeit; gegen die Höhe zu wird der Bau erhabener und strenger: dc überall kommt die einheitliche Idee zur Erscheinung, aus jedem Theile leuchtet das eine, durchgeführte Grundn tiv hervor.

Praeludium V.

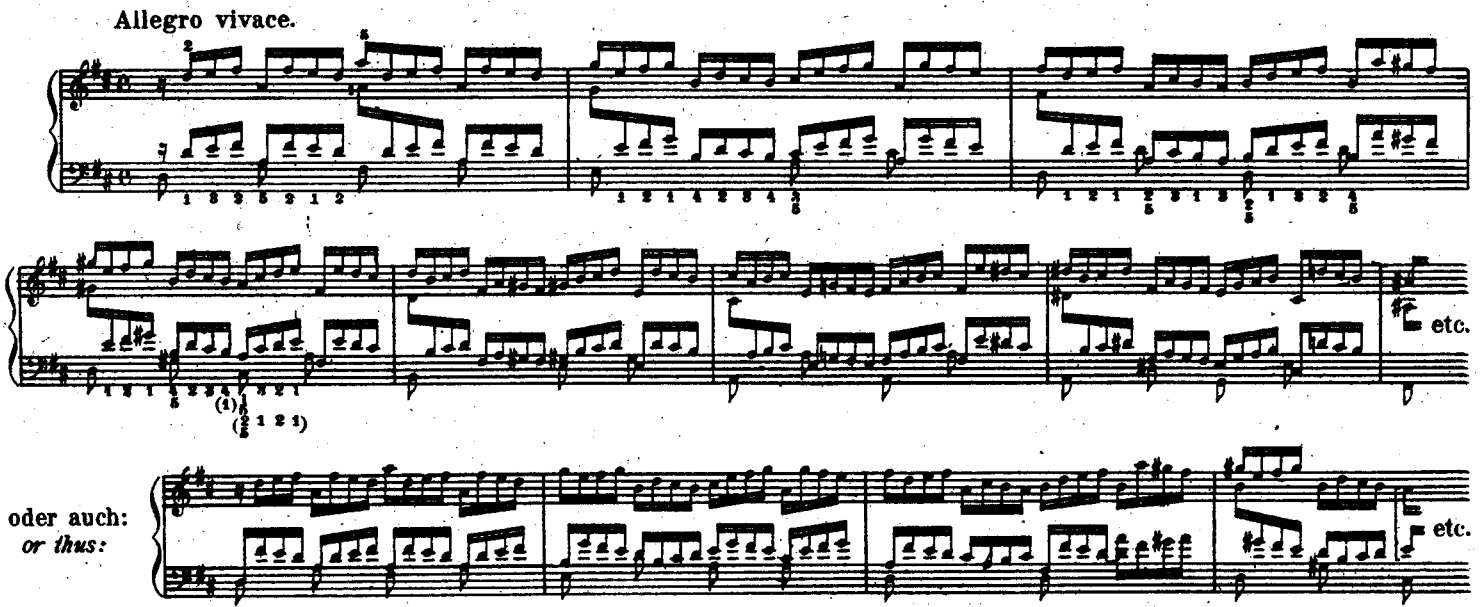
Allegro con spirito e molto scorrevole (Quasi „alla breve“.1)



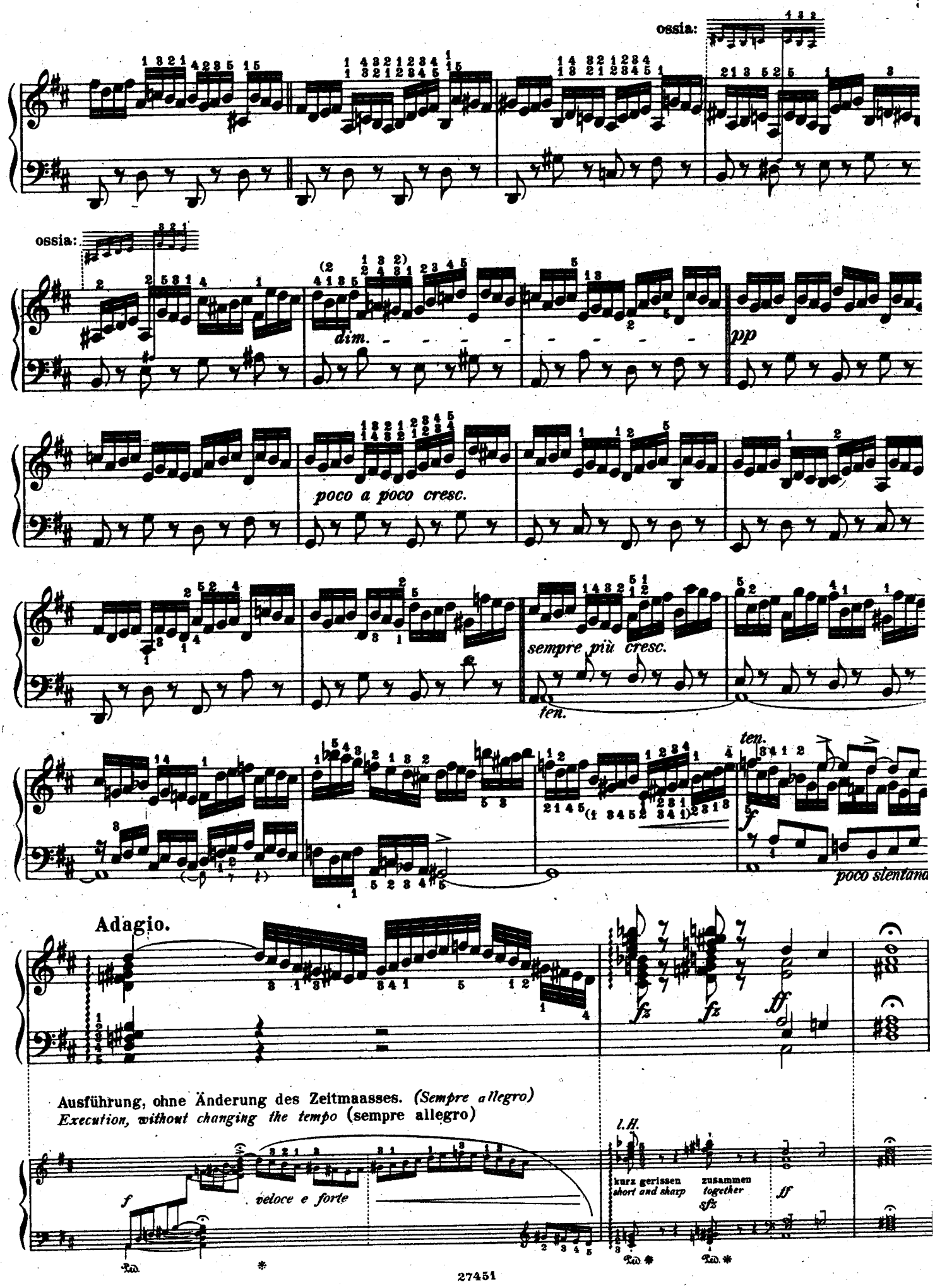
1) Das Steigen und Fallen der Figuration (im I. Theile) soll entsprechend von einem steten Anschwellen und Abnehmen der dynamischen Schattirungen begleitet sein, deren Nüancen aber mehr empfunden als wirklich hörbar ihrer Zartheit wegen nicht schriftlich angegeben werden können.

2) In Anbetracht der engen Beziehungen dieses Figuren-Motivs zu jenem der bekannten (einzeln herausgegebenen) A moll-Fuge desselben Meisters: ist die letztere eine „Fünffinger-Übung par excellence“ mit diesem Praeludium zugleich vorzunehmen.

Da hierbei die linke Hand an der Figur ebenfalls stark betheiligt ist, so wird, nach technischer Bewältigung der Fugenstudie, die folgende Transcription des Praeludiums, für beide Hände, wenig Schwierigkeiten mehr bieten:

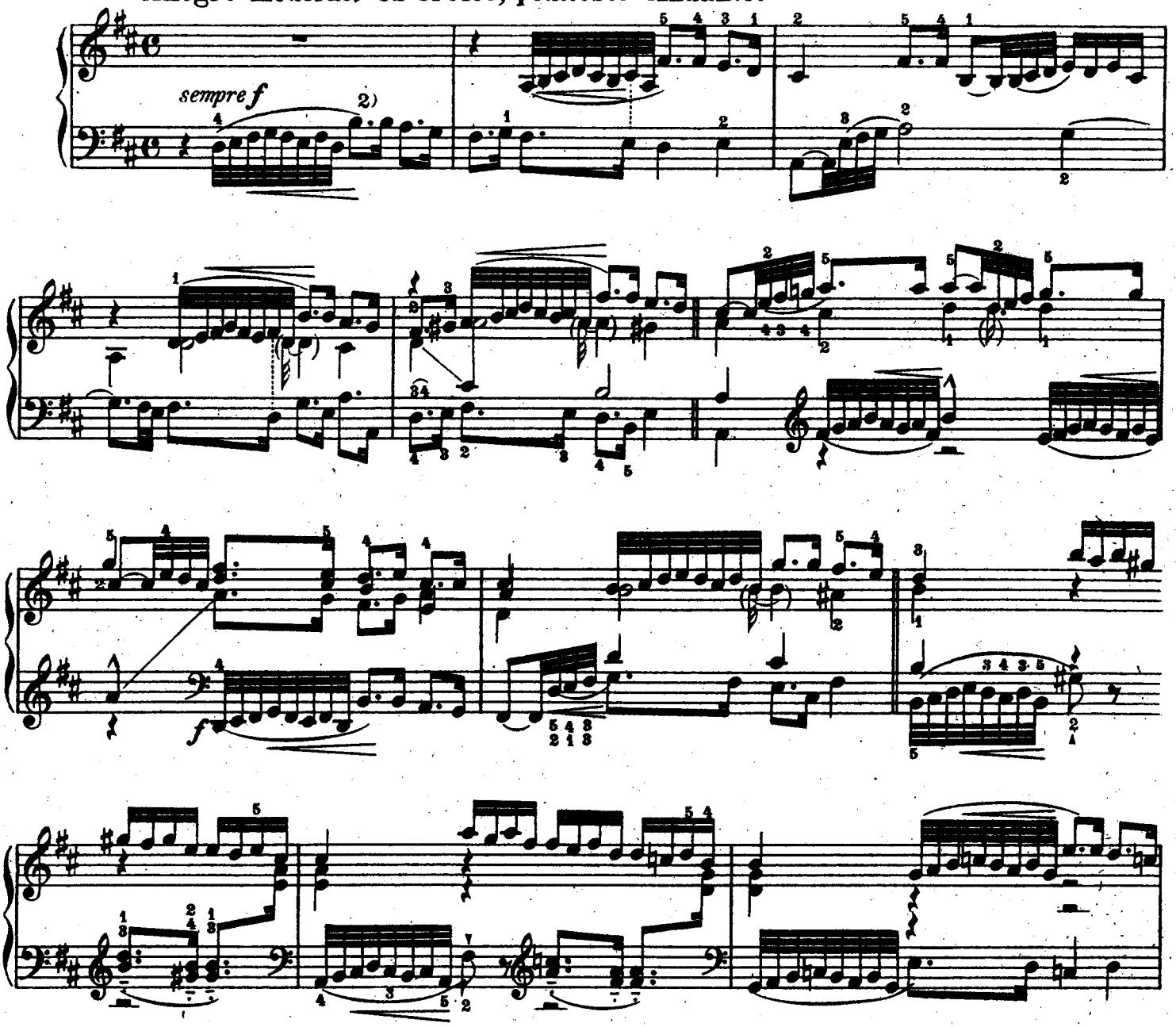


Zu dem „Positiv“ dieses Perpetuum mobile liefern die Etude Op. 25, Nº 2 (F moll) und das Finale der B-moll Sonate, beide von Chopin, das Comparativ und Superlativ. Selbstverständlich zielt dieser Vergleich vorerst auf den technischen, weniger auf den musikalischen Gehalt der sonst vielfach von einander verschiedenen Stücke. Der geniale Wurf und die Eigenschaft „aus einem Guss“ geformt zu sein ist jedoch allen dreien gemeinsam.

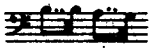

ossia:
ossia:
dim.
pp
poco a poco cresc.
sempre più cresc.
ten.
ten.
poco stentando
Adagio.
fz
fz
ff
Ausführung, ohne Änderung des Zeitmaasses. (Sempre allegro)
Execution, without changing the tempo (sempre allegro)
l.H.
kurz gerissen
short and sharp
zusammen
together
sfz
ff
f
veloce e forte

Fuga V. a 4.

Allegro moderato ed eroico, piuttosto Andante.[1)]



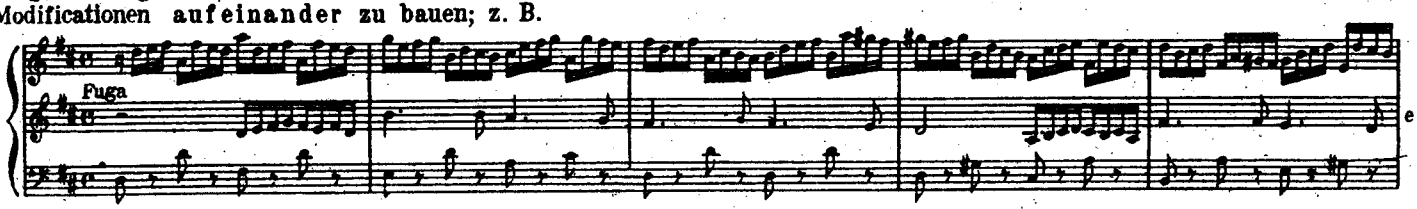
1) Das Zeitmass ist ungefähr dahin zu bestimmen, dass die Zweiundreissigstel der Fuge etwa den Sechzehnteln des Praeludiums gleichkommen.

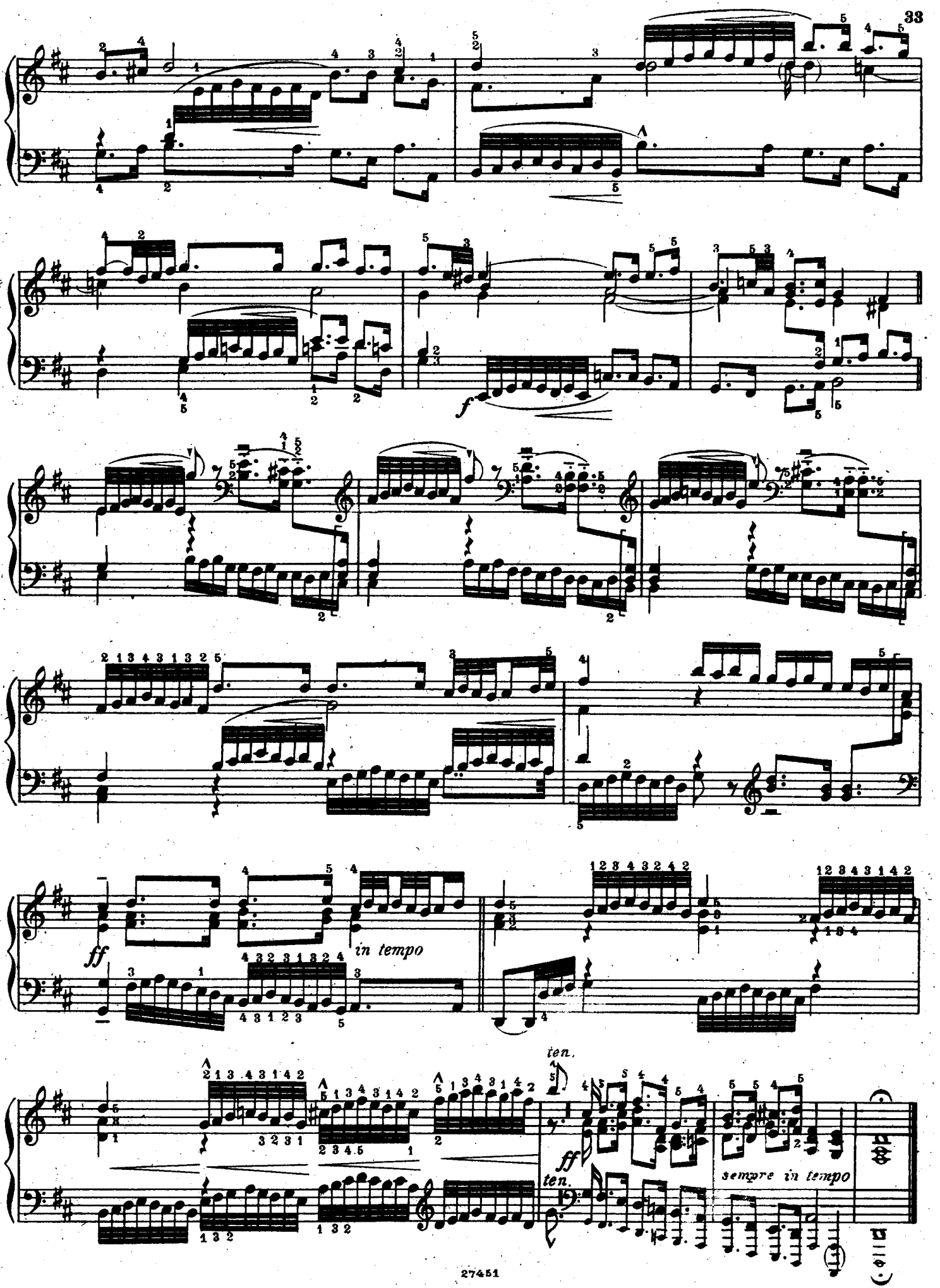
2) Man hüte sich davor, die punktirte Note zu lang, das Sechzehntel zu kurz auszuführen; ein Fehler an den sich Lehrerohren seit jeher gewöhnen mussten. Also nicht:  sondern:

Wo die 1/32 - Figur auftritt, da ergiebt sich die richtige Ausführung des punktirten Rhythmus von selbst.

NB. Dank ihrer rhythmisch-plastischen Eindringlichkeit und der schier übermässigen Einfachheit ihrer contrapunktischen Construction (man betrachte nur mit welcher Lässigkeit im III. Theile die Vierstimmigkeit aufrecht gehalten wird) theilt diese Fuge mit ihrer C moll-Gefährtin den Vorrang der Popularität. Dessenungeachtet hat man es hier mit einem musikalischen Characterstück ersten Ranges zu thun, welches in der ihm verliehenen Form den wirksamsten Ausdruck findet.

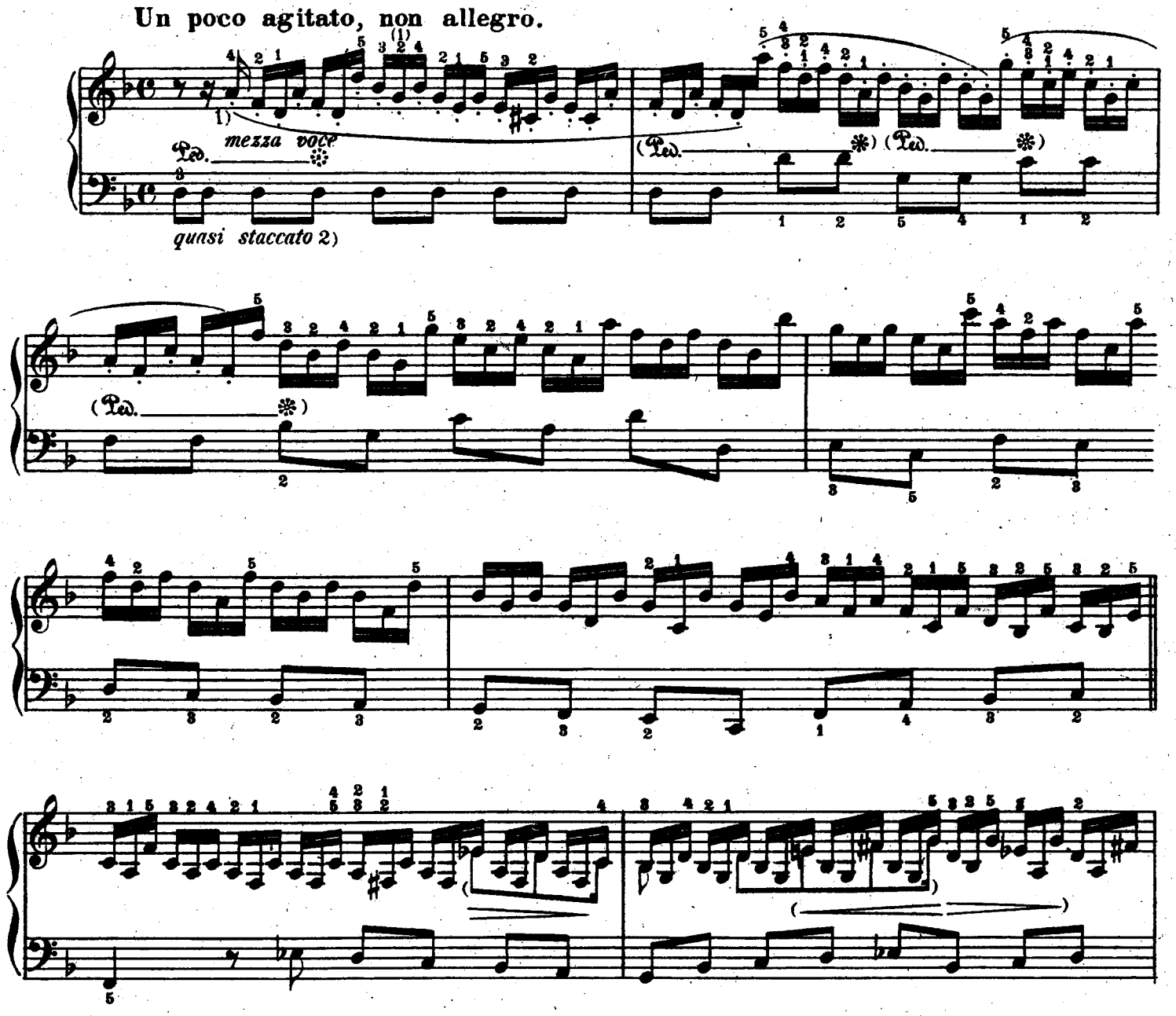
Im Übrigen sind die thematischen Beziehungen zwischen Praeludium und Fuge enger, als man allgemein annehmen mag; ihre gemeinschaftliche harmonische Basis würde es ermöglichen die beiden Stücke mit entsprechenden Modificationen aufeinander zu bauen; z. B.




f
ff
in tempo
ten.
ff
ten.
sempre in tempo

Praeludium VI.

Un poco agitato, non allegro.

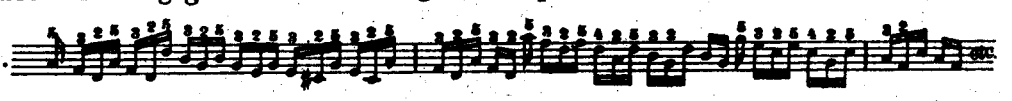


1) Die in Nº 1 zu Praeludium V enthaltene Vorschrift ist auch hier anzuwenden.

2) D. i. etwas kürzer anzuschlagen als die Oberstimme, doch keineswegs trocken.

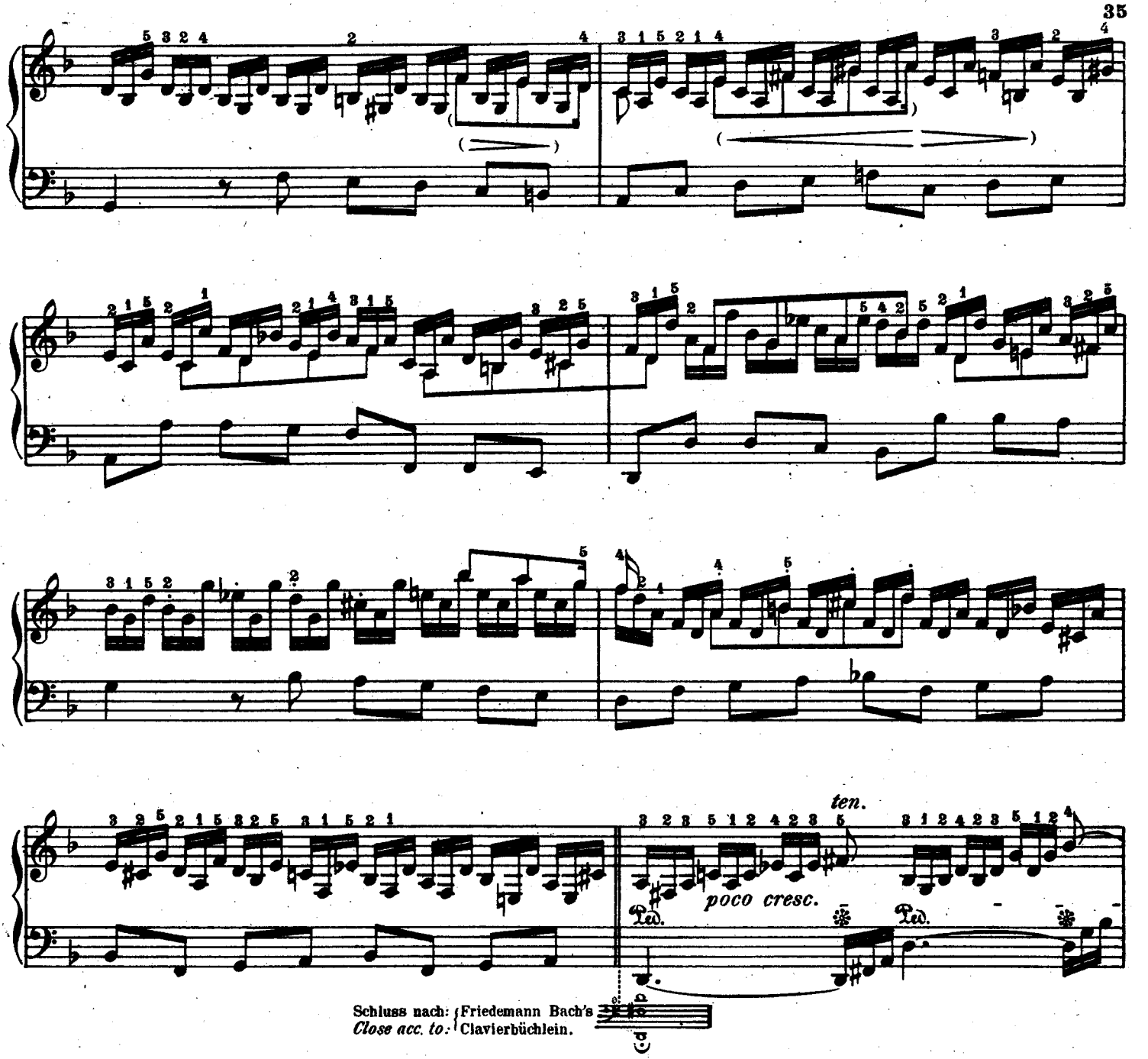
NB. Dieses Praeludium ist durchwegs *„non legato"* zu halten: eine Spielart, welche durch elastisches Anschlagen der Finger, ohne Hülfe des Handgelenks, so ausgeführt wird, dass der liegende Finger von der Taste zurückspringt ehe der nächste Finger sich senkt. Von dem eigentlichen *„staccato"* unterscheidet sich diese Anschlagsart indess dadurch, dass die Töne zwar von einander getrennt, jedoch möglichst weich und lang klingen sollen.

Zu diesem Kapitel liefert die 10. der zweistimmigen Inventionen Bach's (in des Hrn Ausgabe) eine geeignete Vorstudie: eine nützliche Nachstudie wird dagegen das mehrmahlige Durchspielen des Praeludiums ohne Anwendung des Daumens erzielen.



Es scheint dem Hrn angemessen, hier auf die Wichtigkeit des *„non legato"*-Spiels hinzuweisen, als derjenigen Anschlagsart, welche der Natur des Pianoforte am meisten entspricht. In ihr ist, z. B., das Geheimniss des sogenannten „perlenden Spiels" zu suchen, welches auf die gleichen Voraussetzungen der Getrenntheit, Weichheit und Gleichmässigkeit beruht. Das von der älteren Schule bevorzugte *Legato*-Spiel ist auf dem Clavier thatsächlich nicht vollkommen erreichbar, wenn auch — in einzelnen Fällen — eine Täuschung zuwege gebracht werden kann, welche der Legato-Wirkung nahekommt.

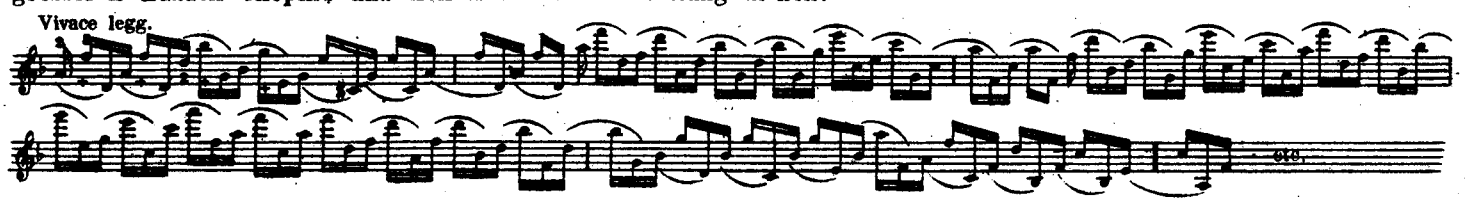
Das Jagen nach dem „gebundenen Ideal" ist auf Rechnung jener Zeit zu setzen, da die Spohr'sche Violin-Schule

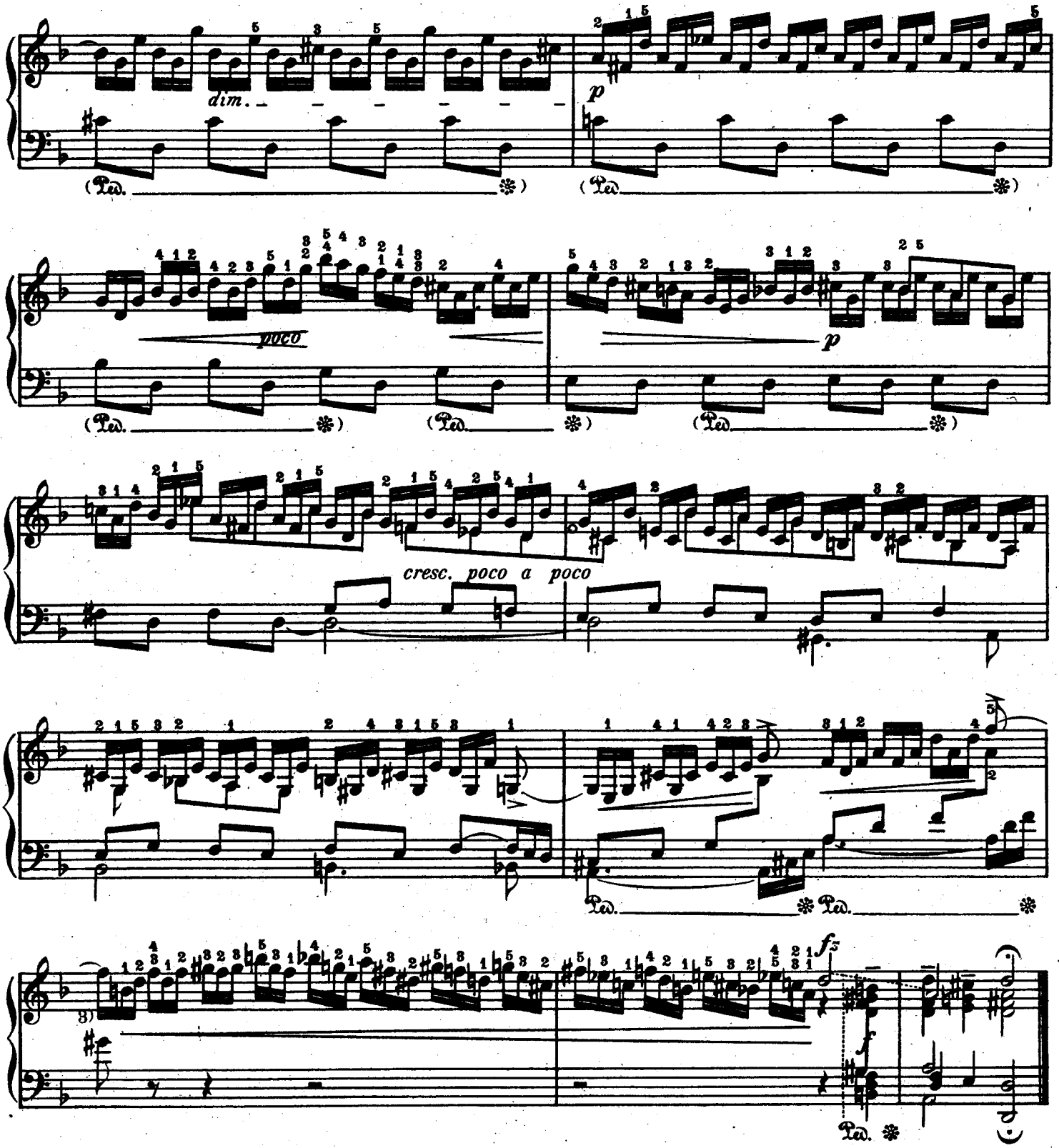


und die italienische Gesangskunst eine unbarmherzige Herrschaft über den Vortrag führten. Es bestand (und besteht noch) unter Musikern die irrige Ansicht, dass die Instrumentaltechnik ihr Vorbild im Gesange zu suchen habe; dass sie um so vollkommener zu heissen, je mehr sie diesem höchst willkürlich aufgestellten Vortragsmuster gleichkommt. Aber die Bedingungen — des Athemholens, der Zusammengehörigkeit oder Trennung von Sylben, Worten und Sätzen — der Verschiedenheit der Register — auf welchem die Gesangskunst beruht, verlieren schon bei der Geige stark von ihrer Bedeutung und haben auf dem Clavier gar keine Gültigkeit. Andere Principien ergeben aber auch andere, eigene Wirkungen. Diese letzteren sind also vorzugsweise zu pflegen und auszubilden um den angeborenen Charakter des Instrumentes zum vollen Rechte zu verhelfen.

Für die Staccato-Natur des Clavieres spricht u. A. die in den letzten Decennien ganz enorm gestiegene Bedeutung des Handgelenk- und Octavenspiels, wovon bei Fuga X ausführlich die Rede sein wird.

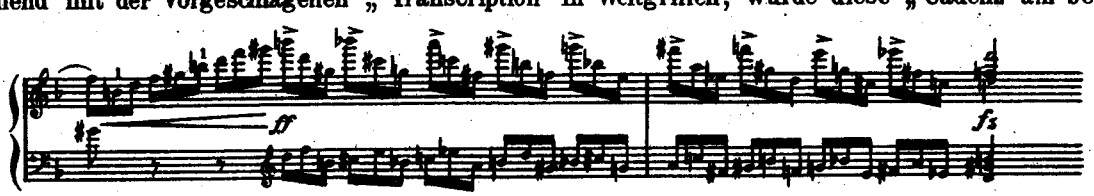
Durch die jemalige Transposition der ersten Note jeder Triole in die höhere Octave gewinnt man in diesem Praeludium eine moderne Etude für gebrochene Accorde in weiter Lage. Dieselbe kann und soll den ähnlichen grösseren Etuden Chopin's und Henselt's zur Vorbereitung dienen.





3) Unbestreitbar klingt diese Cadenz wie eine Vorahnung der für Liszt so charakteristischen chromatischen Läufe. Auch die Blüthe der heutigen Chromatik wurzelt in den Bach'schen Tonverschlingungen, wofür zahlreiche Beispiele anzuführen wären. Dies bestätigt einmal mehr Alles im „Einführungswort" Gesagte.

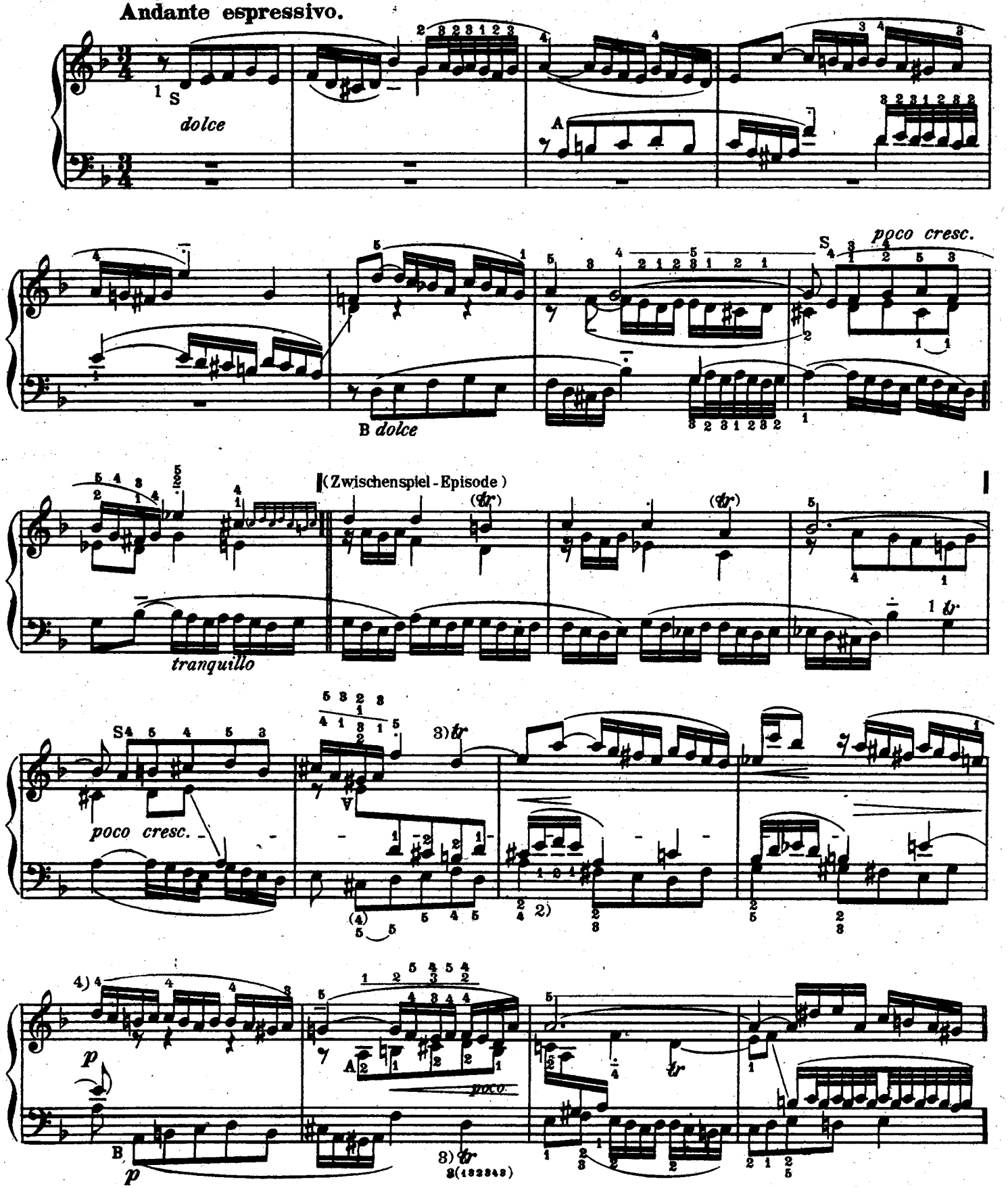
Übereinstimmend mit der vorgeschlagenen „Transcription" in Weitgriffen, würde diese „Cadenz" am besten lauten:



Beim vorhergehenden Takt (nebst dem Auftakts-Achtel g) kann die Originalsetzung beibehalten werden.

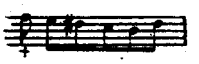
Fuga VI, a 3.

Andante espressivo.

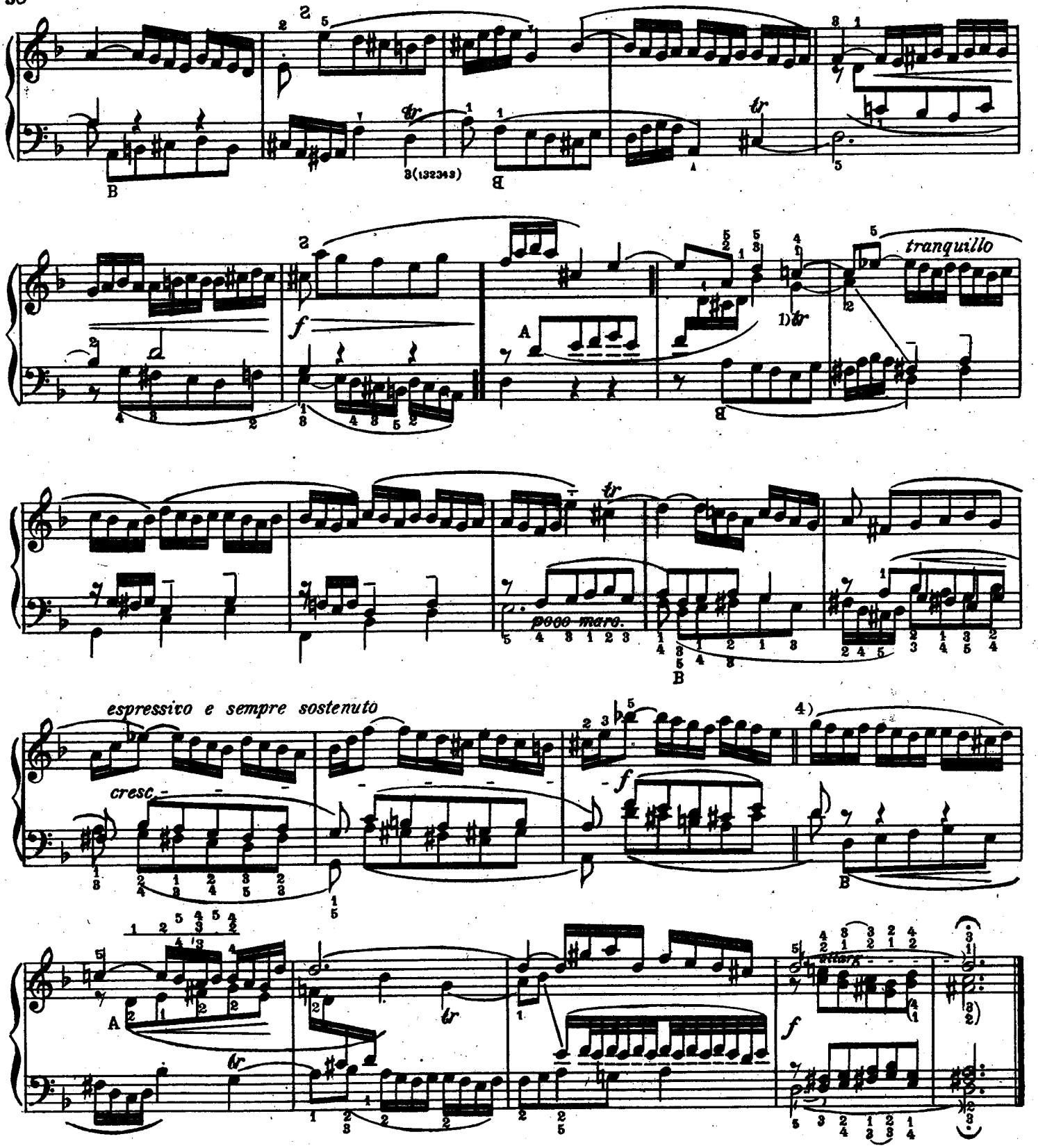


1) Für diese und spätere Fugen gilt: S bezeichnet die *Umkehrung* des Themas (Th. in der Gegenbewegung) im Sopran, V. im Alt. T. im Tenor, B. im Bass.

2) Der Bass werde in diesem Takt als eine Umschreibung (vielmehr Corruption) des Themas gedacht:



3) Überall ist der zum Thema gehörige Triller nach der in der Exposition dargestellten Weise auszuführen.



4) Die beiden hierherbezüglichen 4-taktigen Perioden (am Schluss von der Durchführung I. Abschnitte und am Schluss der Fuge überhaupt) stehen zu einander in streng symmetrischem Verhältnisse. Die eine (Dom.) ist eben eine genaue Transposition der anderen (Ton.) Dieses von Bach des öfteren angewendete Verfahren ist, als einer der Vorläufer der Sonatenform, bedeutungsvoll.

Zur Übersicht:

I. Exposition = 9 Takte (der Bass beendet die Periode einen Takt früher.)
Zwischenspiel = 3 Takte.

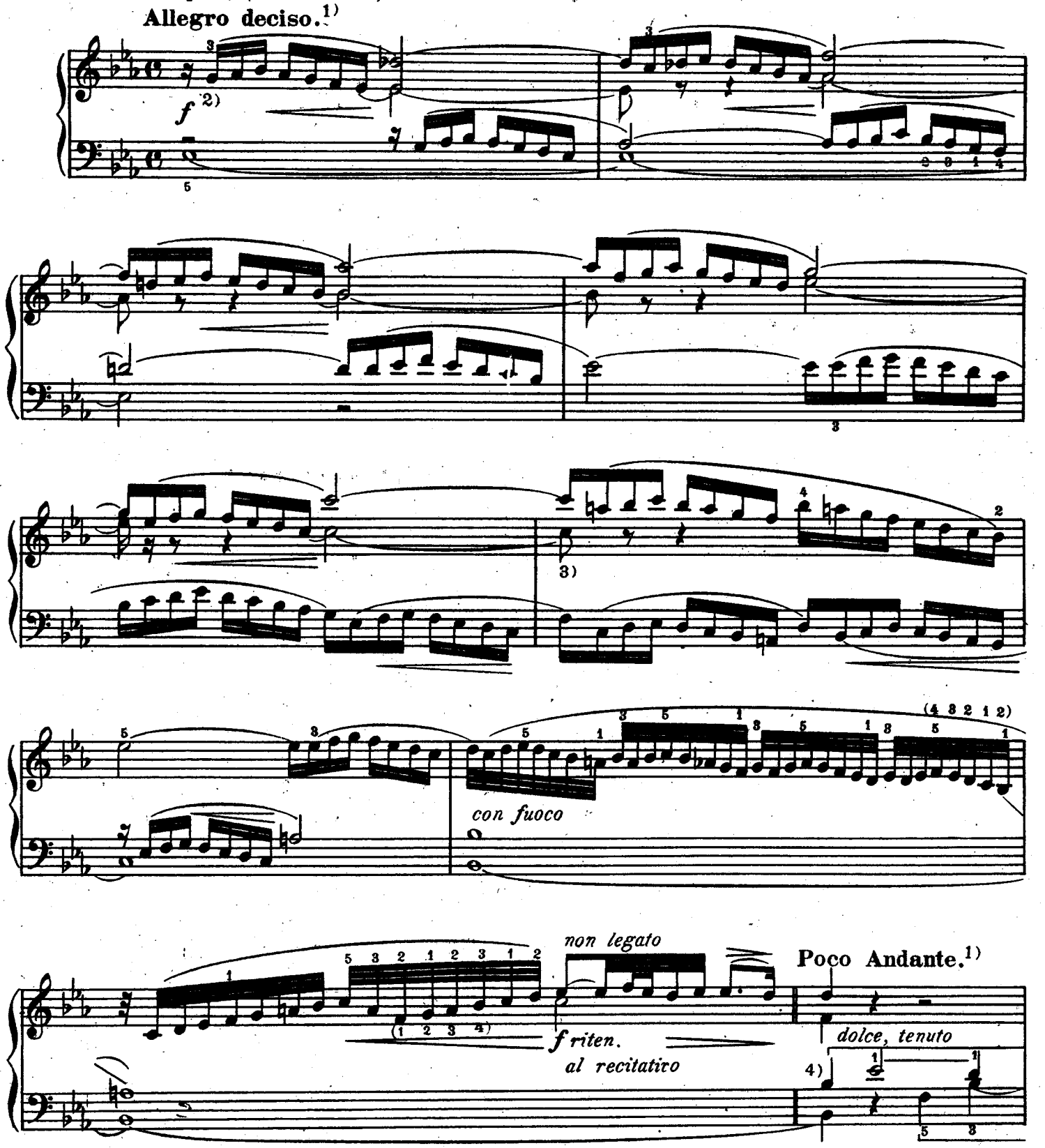
II. Durchführung { I. Abschnitt = 8 Takte (Schluss in der Dom.-Tonart.
II. Abschnitt = 8 Takte (der Alt eröffnet bereits mit dem 8. Takt den III. Theil.)

III. Coda. { I. Abschnitt = 10 Takte
II. Abschnitt = 6 Takte (die vier ersten davon identisch mit den Schlusstakten von der Dfg. = I. Abschnitt.)

Praeludium VII.

(Vorspiel.) *(Introduction.)*

Allegro deciso.[1]

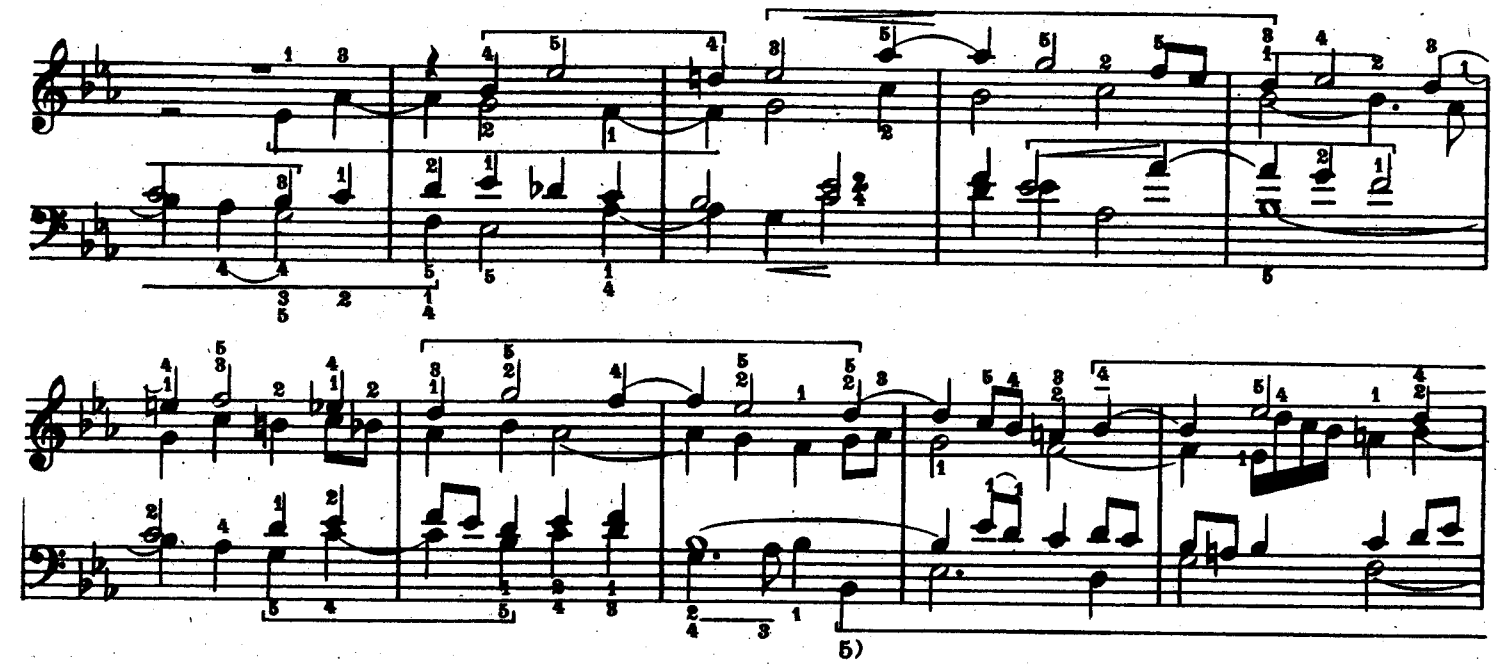


1) Die Tempobezeichnungen sowie die durchaus begründete Eintheilung des Präludiums in *„Vorspiel"* und *„Fuge"* sind *Riemann's* Verdienste und aus dessen Analyse des „W. Cl." entnommen.

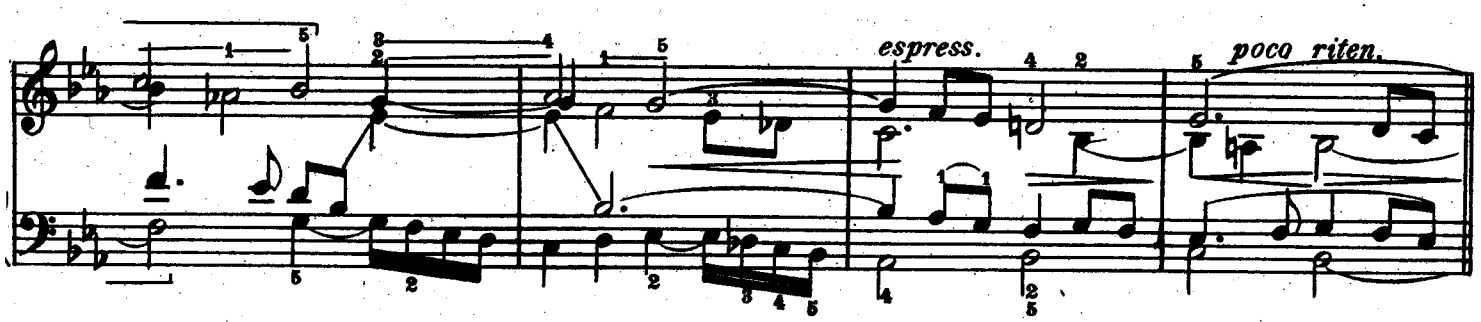
2) Aus dieser Sechzehntel-Figur werden wir, in der späteren Fuge, das *Contrasubject* zum Thema erwachsen sehen.

3) Kroll und Bischoff bürgen dafür, dass die übergebundene Achtelnote *d"* und nicht *c"* sei. Dieses wiederspricht aber ebensosehr dem in den früheren 4 Takten beobachteten System, als auch dem harmonischen Gefühle, welches hier den Dominantseptimen-Accord von B dur heraushört. Deshalb setzen wir ♮ an der fraglichen Stelle.

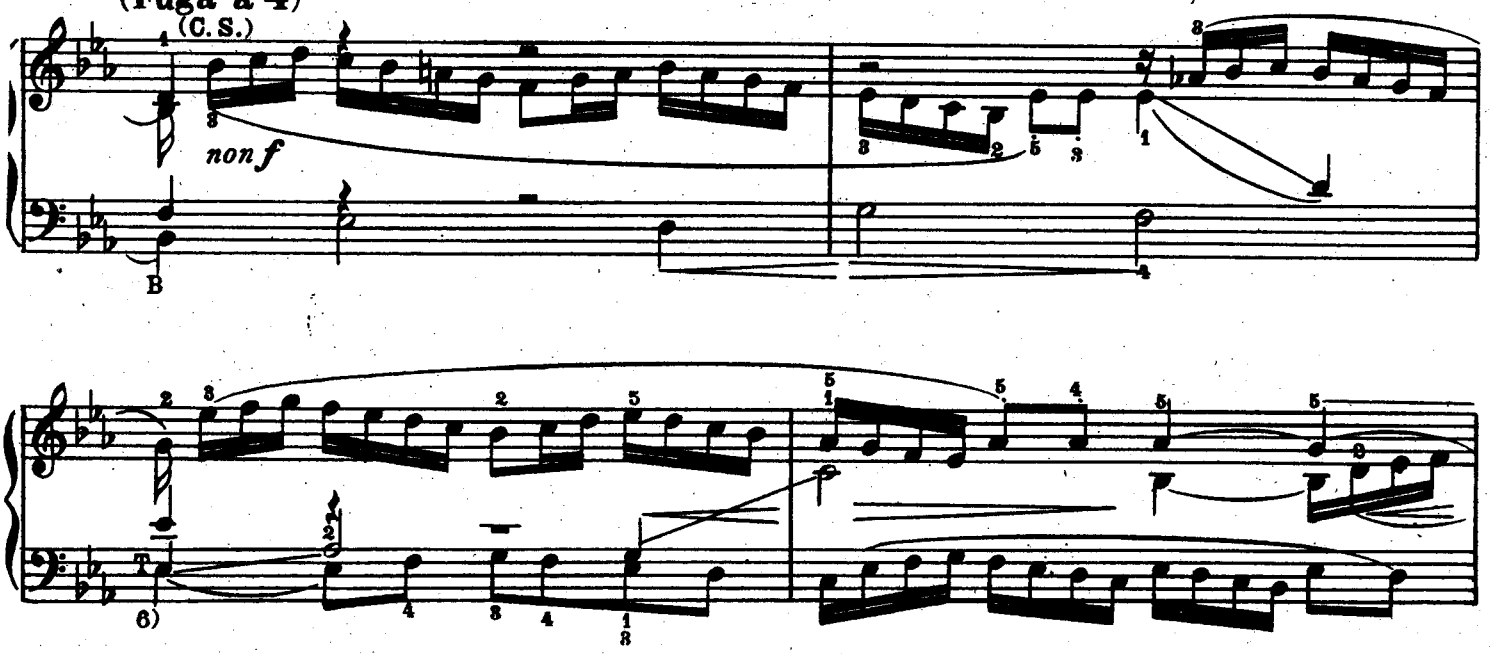
4) Das Thema zur späteren Fuge, und gewissermassen auch das Skelett zu ihren Durch- und Engführungen werden hier im Voraus producirt; einer Kapitelüberschrift vergleichbar, die in Kürze den Inhalt desselben angibt.

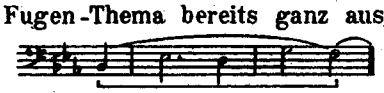


5)

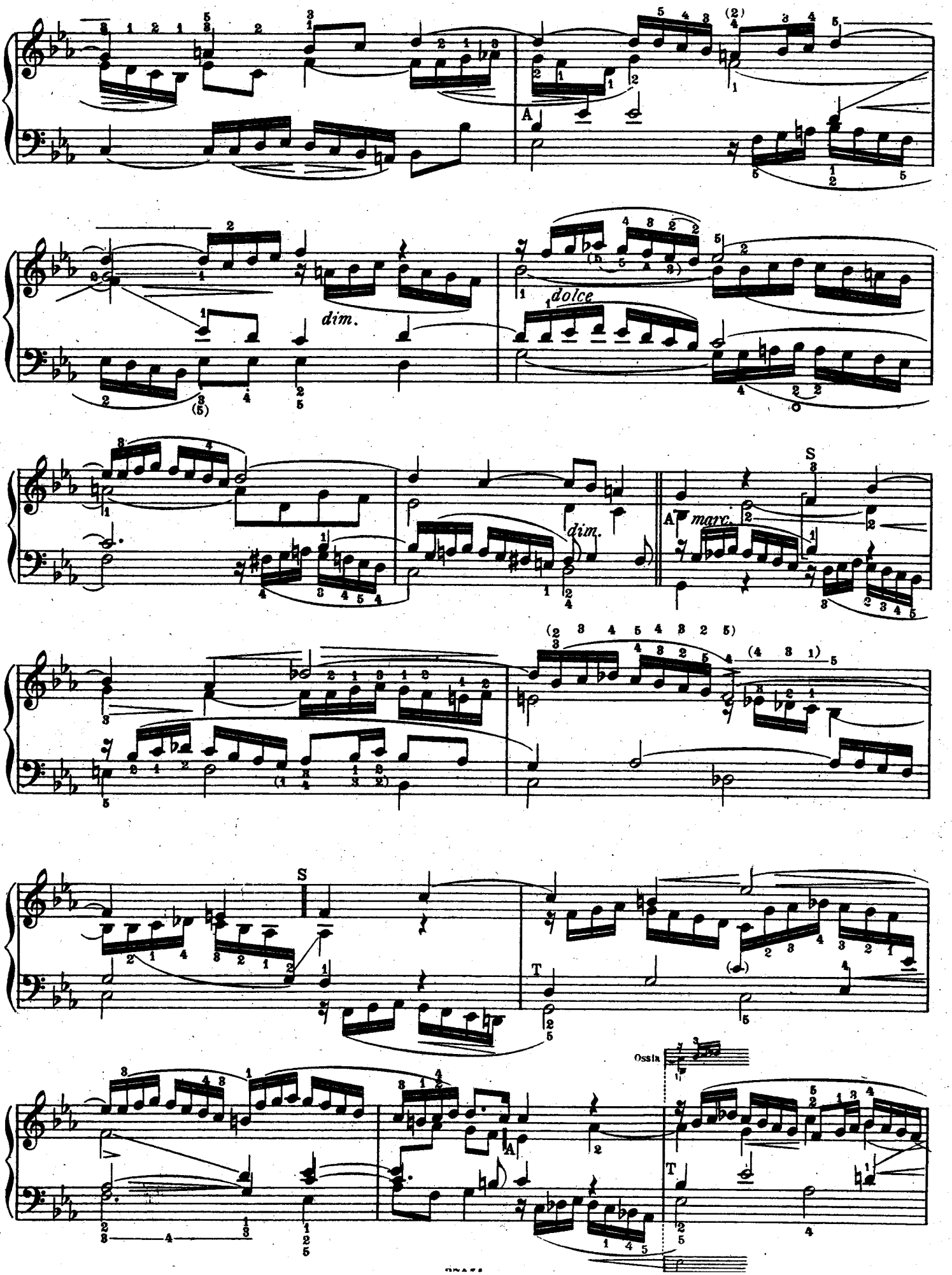


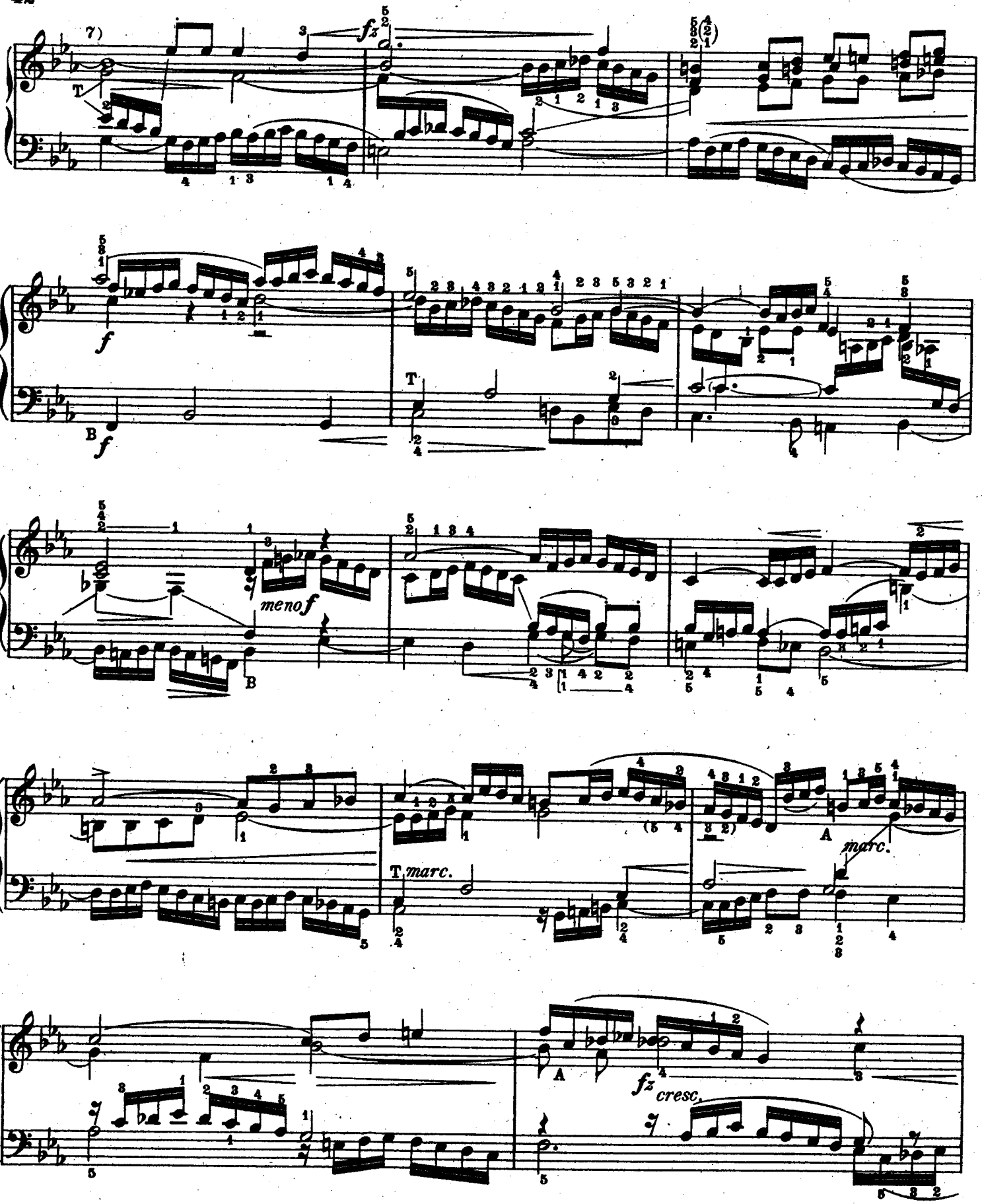
Tempo I [1)]
(Fuga a 4)



5) Hier erscheint das Fugen-Thema bereits ganz ausgesprochen. Allein die *rhythmische* Form hat noch eine Wandlung durchzumachen. 

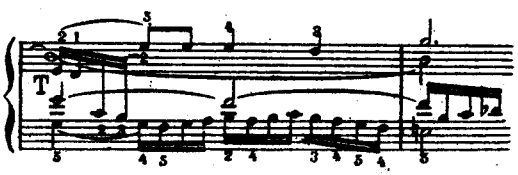
6) Kroll und Bischoff lassen hier den Tenor auf es (mit dem Bass *unisono*) eintreten. Statt dessen ertheilt Riemann, irriger Weise, dem *Alte* das Wort, den er von *es* nach *as* hinunterschreiten lässt, während der Tenor gänzlich pausirt. Thatsächlich exponirt der Alt erst im 6. Takte das Thema; anfangs seiner Lage nach, scheinbar die Stimme des Tenors vertretend, gelangt er schon im nächsten Takte dazu, den ihm naturgemässen Platz wieder einzunehmen. Der Sopran ist [illegible] nicht mit dem Thema betheiligt.

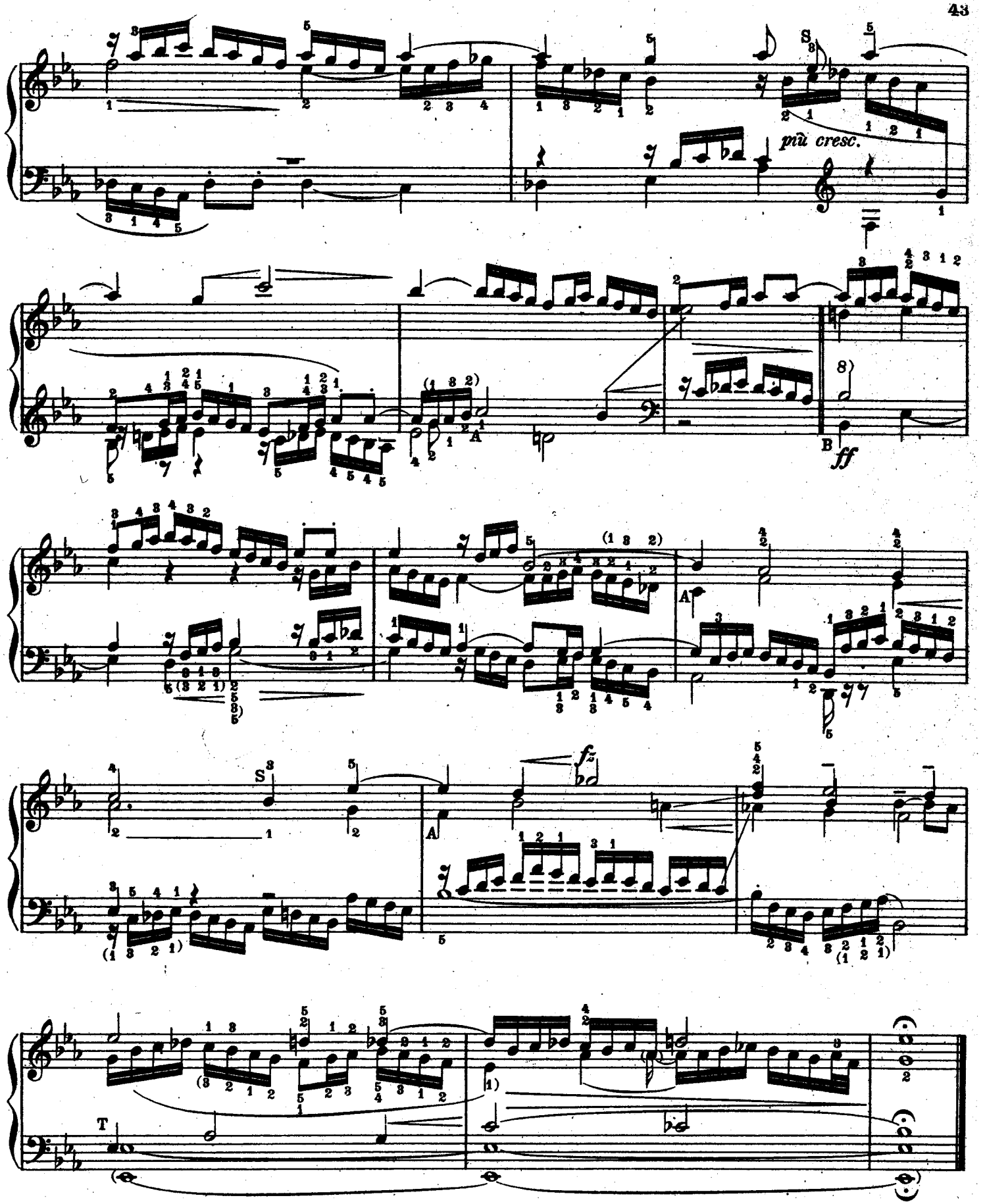

A
dim.
dolce
dim.
S
A
marc.
S
T
Ossia
A
T



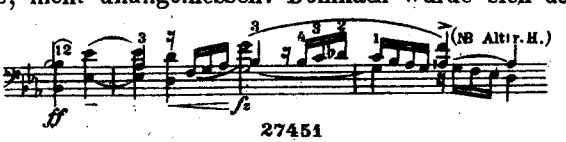
7) Der Stimmführung entsprechender dürfte die folgende Setzungsart sein:

The following notation seems more conformable to the leading of the parts:



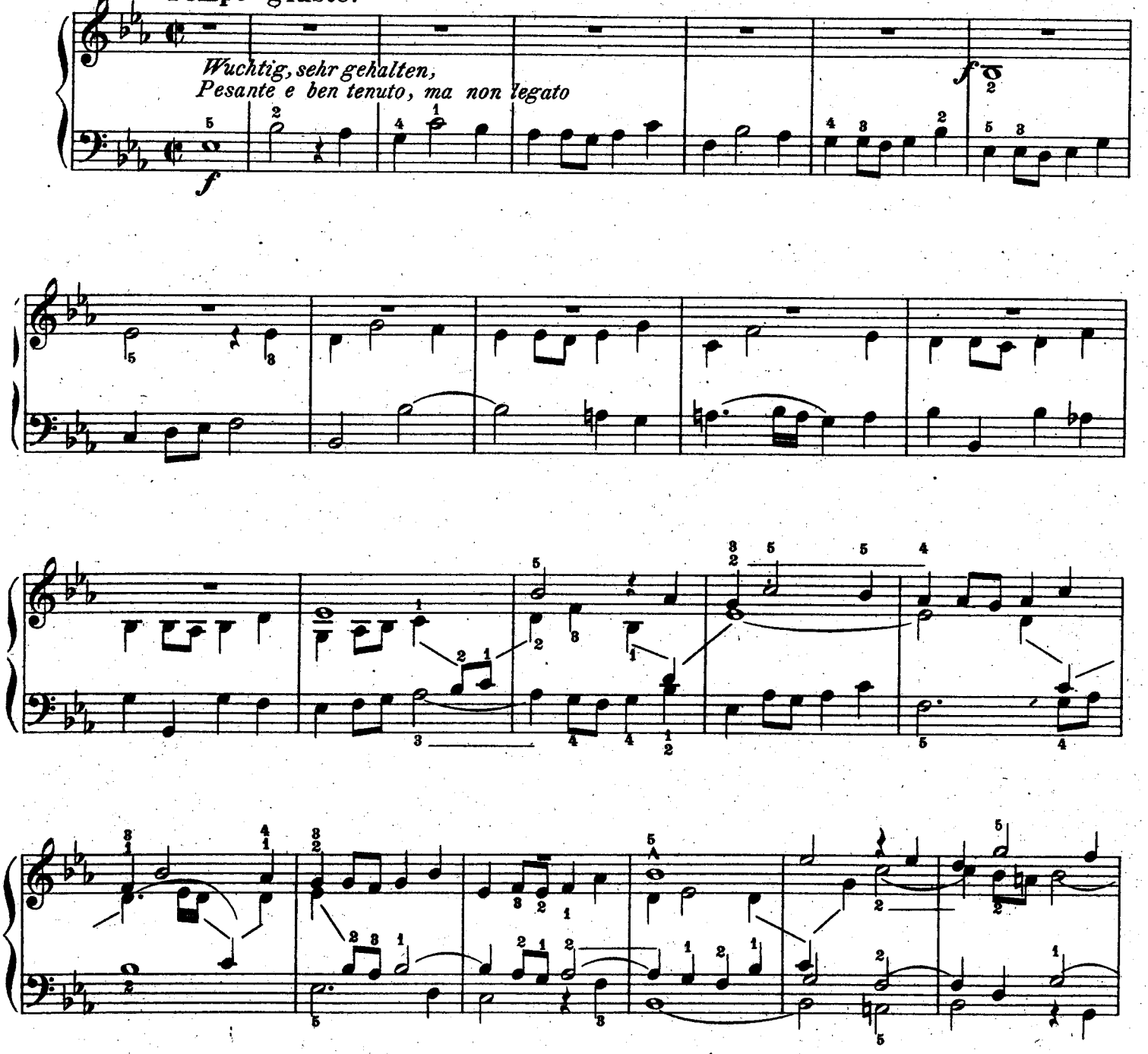


8) Um den Culminationspunkt zu besserer Geltung zu bringen, erscheint dem Herausgeber die Verdopplung der Bassstimme, für die Dauer des Themas, nicht unangemessen. Demnach würde sich der Part der l. H. folgenderweise gestalten:

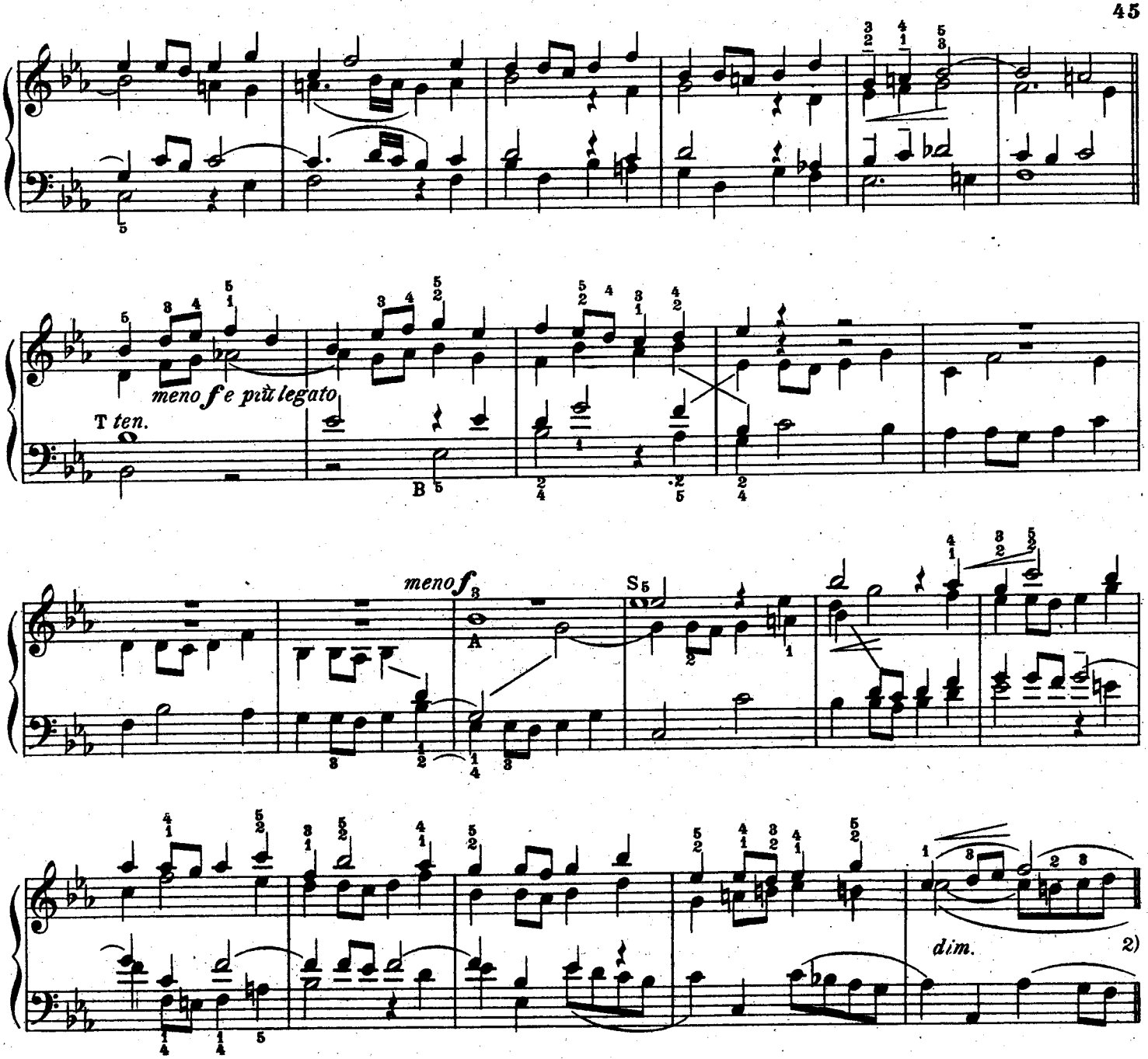


Fuga VII,[1] a 4.

Tempo giusto.

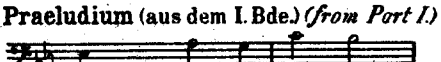


1) Die mehr scherzhafte Fuge, die ursprünglich diesen Platz einnimmt, steht im ausgesprochenen Missverhältniss zu dem nach Inhalt und Form gross angelegten Praeludium. In dieser Meinung bestärkt uns auch der Ausspruch Riemann's. Dagegen zeigt die Es dur-Fuge aus dem zweiten Bande, so in ihrem Thema wie auch in der breiten, markigen Gestaltung eine auffallende Affinität, eine „Wahlverwandschaft" zum vorigen Stück, welche die Vorstellung wachruft, als hätte man es beinahe mit einem überzähligen Durchführungstheil des „Fugen-Praeludiums" (mit Weglassung des ornamentalen Contrasubjectes) zu thun. Die Freiheit, die der Herausgeber zu nehmen sich erkühnte, diese Fuge an Stelle der legitimen zu setzen, lässt sich auch damit rechtfertigen, dass Bach – bei Ordnung der Reihenfolge – sich lediglich durch die Wahl der Tonart bestimmen zu lassen schien. Wären die beiden Bände ihrerzeit zugleich erschienen, (es lagen 20 Jahre dazwischen!) die Vermuthung liegt nahe, dass Bach möglicherweise ihren Inhalt vermischt, manches Praeludium u. manche Fuge anders gepaart hätte, als wie es nun vorliegt. Jedenfalls weist das anmuthige, nicht bedeutende Es dur-Praeludium aus dem 2. Bande mehr sympathische Beziehungen zur ersten, als zur zweiten Es dur-Fuge auf.

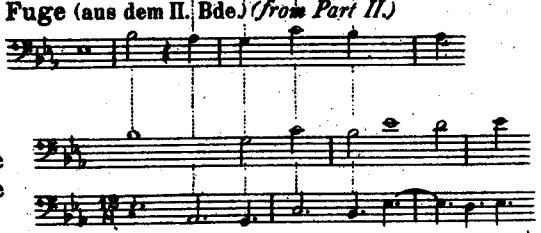


Eine Vergleichung der in Rede stehenden Themen dürfte die Ansicht des Herausgebers bekräftigen helfen:

Praeludium (aus dem I. Bde.) *(from Part I.)*



Fuge (aus dem II. Bde.) *(from Part II.)*



Weiter ist es hier von Interesse, darauf hinzuweisen, dass das Subject der grossen Es dur (Tripel-) Fuge für die Orgel ebenfalls als zur selben Themafamilie gehörig zu betrachten ist. Dasselbe lautet:

im I. Theile
und im III. Theile
sogar:

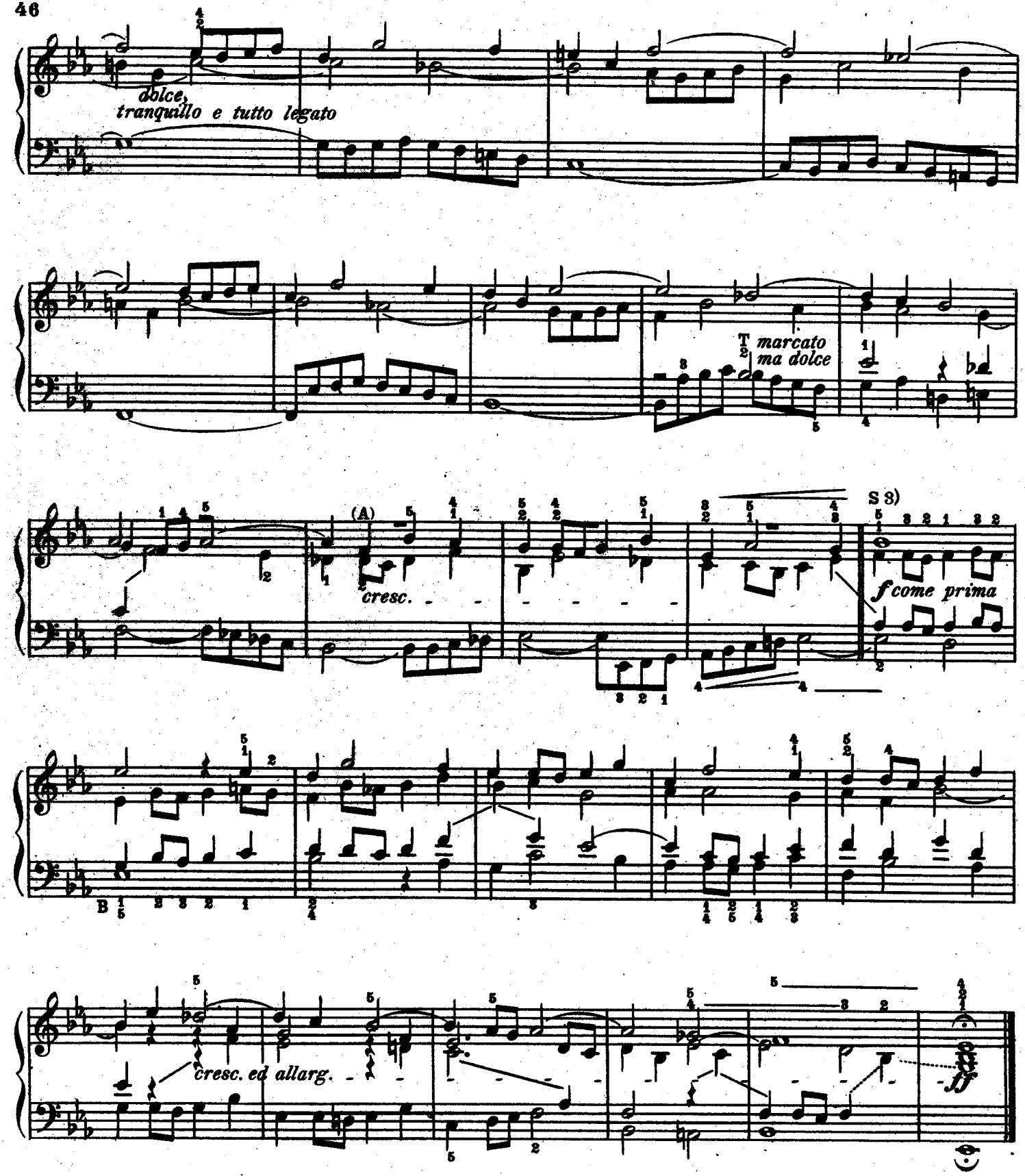
(im Rhythmus mit unserem Praeludium identisch)

Ein im III. Theile der Orgelfuge durchgeführtes obligates Contrasubject in Sechzehntel-Bewegung vervollständigt die Ähnlichkeit dieses Stückes mit dem hier vorliegenden Praeludium.

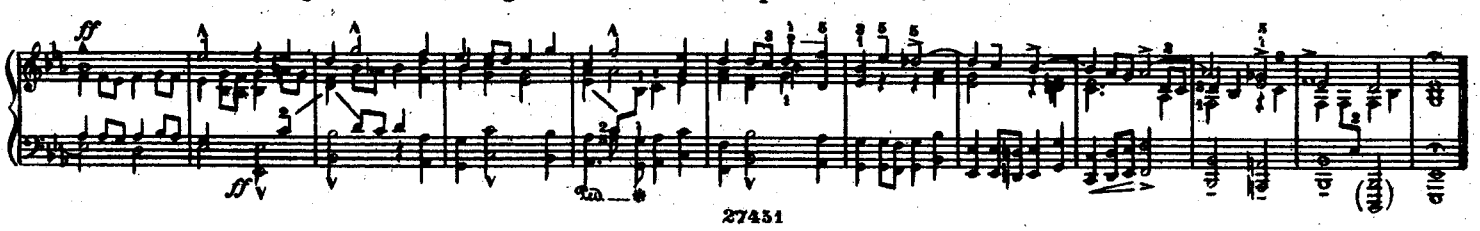
Solcherweise darf man getrost diese drei Es dur Fugen moralisch als ein einziges Werk. wenigstens als drei Verarbeitungen einer und derselben Idee, als die drei Äste eines Stammes auffassen: ein Bild, welches die unerschöpfliche Gestaltungskraft Bachs, zu unserem Staunen, aufs Neue darlegt.

Eine Bearbeitung der Orgeltripelfuge ist übrigens, laut Vorrede, in den vom Herausgeber entworfenen Studienplan aufgenommen worden.

2) Hier begegnen wir dem seltenen Beispiele, dass der II. Abschnitt des Durchführungtheiles einen Ruhepunkt verzeichnet, der um so wirksamer hervortritt, als die contrapkt. Entwicklung _auf das Signal des Tenors_ sich im III. Theile zu voller Energie wieder aufrafft.



8) Folgende Umschreibung, welche die Octavenverdoppelung der Bassstimme ermöglicht, dürfte der charakteristischen Wucht und Festigkeit dieser Fuge erst die rechte Spitze verleihen:



Praeludium VIII.

Lento.

weich, zart

dolcissimo, una corda

1) *Rechtes Pedal*
Damper-pedal

poco espress.

etwas voller armonioso

pp

voller

dim.

3)

mit breitem Ton
with broad tone

4) *mf*

meno f

3 corde
poco

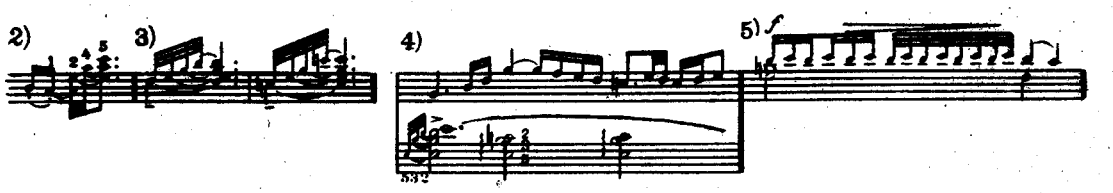
steigernd
cresc.

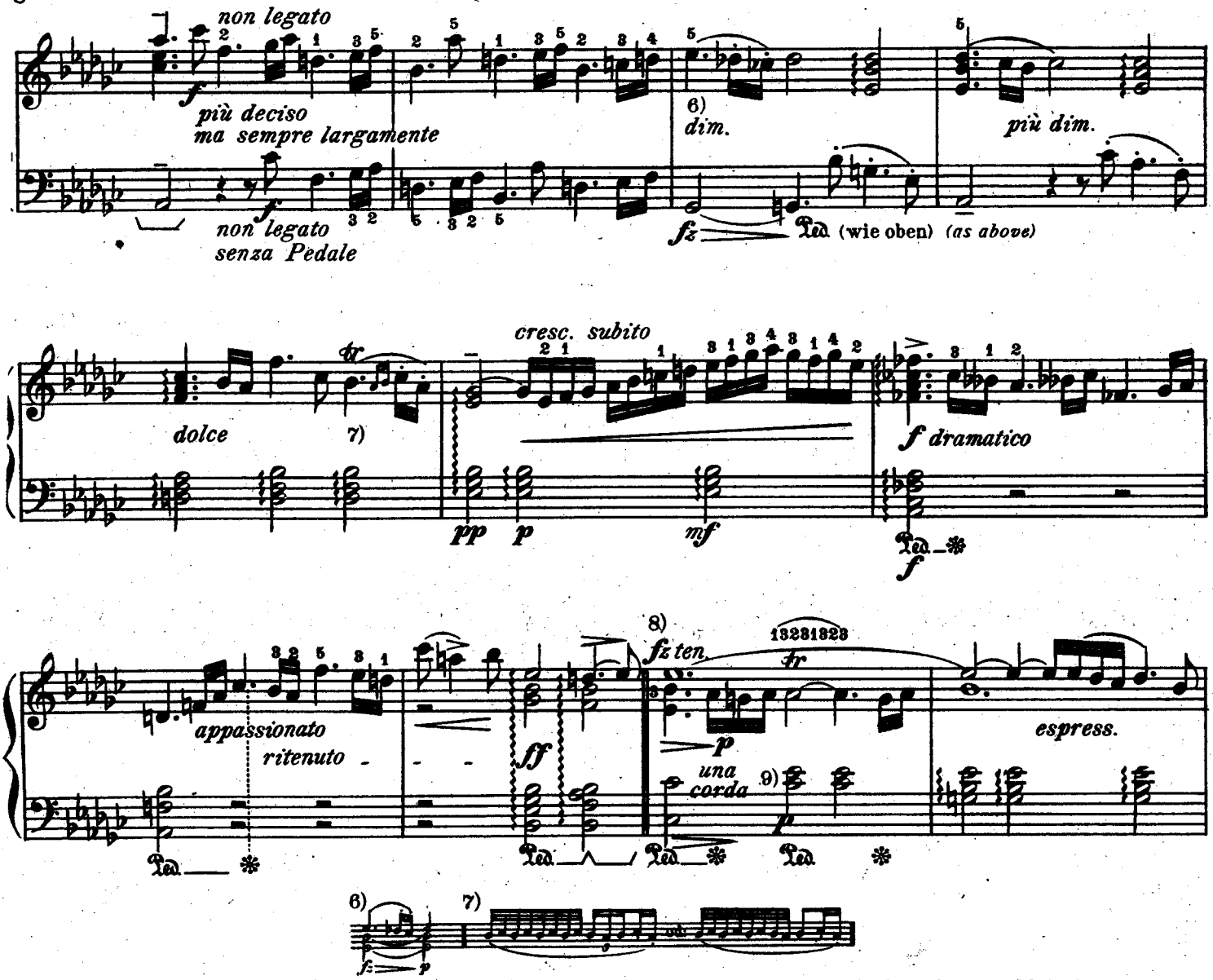
5)

oder ohne Pedal

1) Der Fuss soll während der Dauer der horizontalen Linie auf dem Pedal liegen bleiben, bei Hebung und Senkung derselben entsprechende Bewegungen ausführen.

Vorschläge zur Ausführung:
Suggestions for the execution:

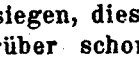


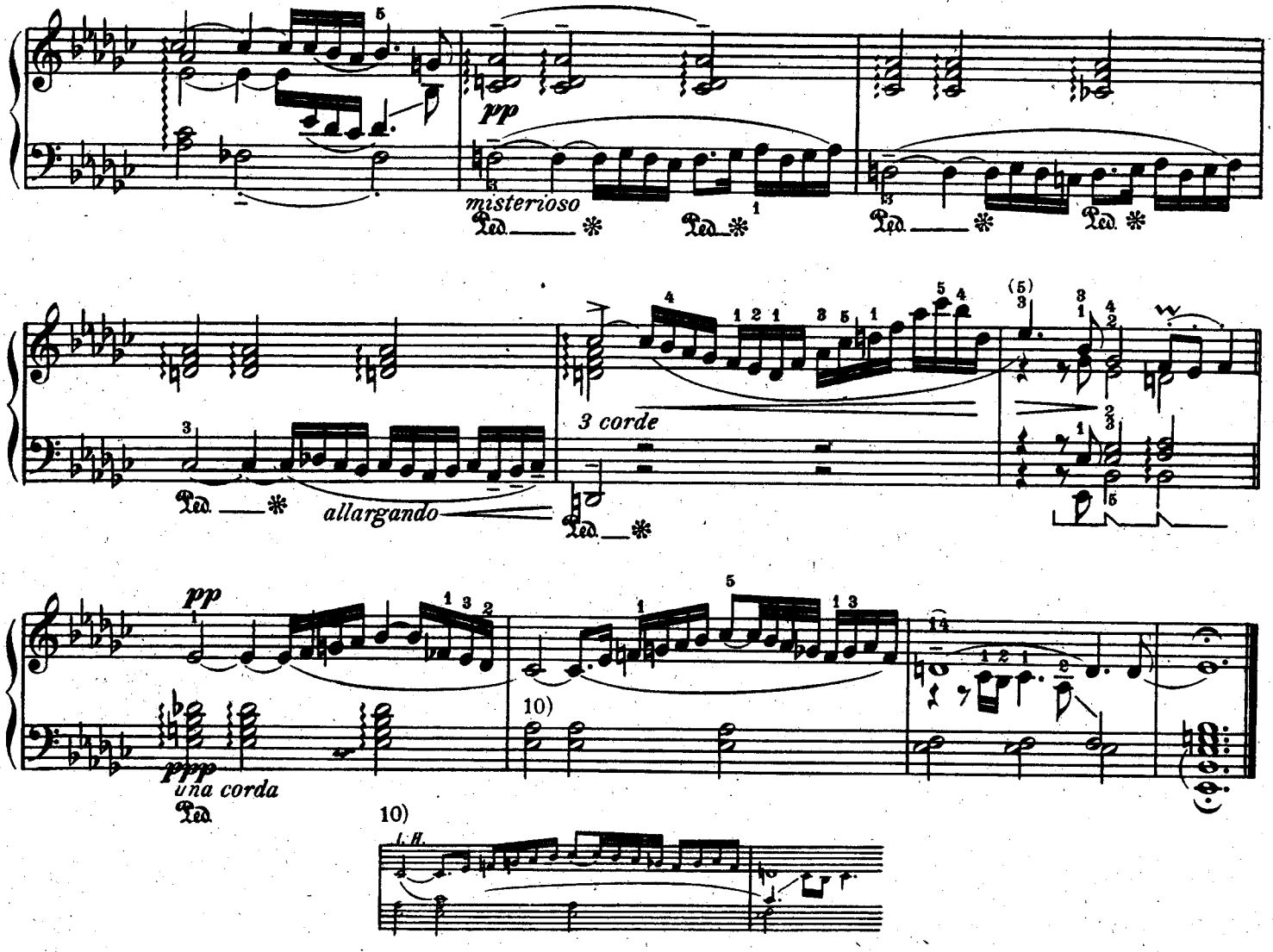


8) Das es der Oberstimme soll förmlich „singen", die Mittelstimme ausdrucksvoll, doch mehr verschleiert.

9) Die Wiederbenutzung des linken Pedals kann auch noch weitere drei Takte (bis zum Eintritt des *„misterioso"*) aufgespart werden.

NB. Dieser tiefempfundene, von der Fantasie eines religiösen Träumers ausgehauchte Tonsatz ist die Prophezeiung Bach's, dass dereinst ein Chopin erstehen würde. Wer über die äusseren Formen hinweg oder durch diese in den Grund zu blicken vermag, der wird die geheimen Beziehungen, welche zwischen diesem Praeludium und der Chopin'schen Etude Op. 25, № 7, vorwalten, zugestehen.

Der Vortrag langathmiger Melodieen auf dem Claviere ist nicht allein schwer, sondern geradezu widernatürlich. Niemals vermag der Ton in gleichbleibender Stärke ausgehalten zu werden, geschweige denn anzuschwellen; dennoch sind es zwei unerlässliche Bedingungen für den Vortrag gesanglicher Stellen, die hier unerfüllt bleiben. Die Bindung einer gehaltenen Note zur nächsten ist nur dann einigermassen vollkommen, wenn man die zweite Note um so viel leiser als die erste anschlägt, als das natürliche Abnehmen der Klangstärke es bedingt (). Ist auf dem Claviere (dank seiner technischen Construction) das Zunehmen von Kraft und Klangfülle nach der Tiefe zu naturgerecht, so pflegt dagegen die Melodie, wo eine Steigerung eintreten soll, meist aufwärts zu schreiten und dahin ein Anwachsen des Tones zu fordern; — über eine gewisse Tonhöhe hinaus wird aber die Klangdauer auf dem Pianoforte so gering, dass Pausen und Lücken in der melodischen Linie geradezu unvermeidlich werden. Diese Hindernisse, so gut als möglich, zu besiegen, diese Mängel auszugleichen, ist die Aufgabe des Anschlags. Um nicht Manches von Thalberg hierüber schon Gesagte zu wiederholen, lasse ich hier einige Stellen aus der Vorrede zu seiner „L'Art du Chant appliqué au Piano" wortgetreu folgen. Dies zu thun, erachte ich für um so richtiger, als dieselben bemerkenswerth und doch schon vergessen sind.



«1) Eine der ersten Bedingungen, um zu vollklingendem Spiele, zu grossem und aller Schattirungen fähigem Tone zu gelangen, besteht darin, dass man sich von jeder Steifheit freimacht. Es ist daher unerlässlich, im Vorderarme, im Handgelenk und in den Fingern eben so grosse Geschmeidigkeit und vielseitige Biegsamkeit zu besitzen, wie ein gewandter Sänger in der Stimme. (S. Anm. S. 35.)

2) In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muss dem Instrumente viel zugemuthet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, dass man sie kurz anfasst und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften Gesängen muss man die Tastatur gewissermassen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus blossem Fleisch und Fingern von Sammt; die Tasten müssen in diesem Falle mehr angefühlt, als angeschlagen werden.

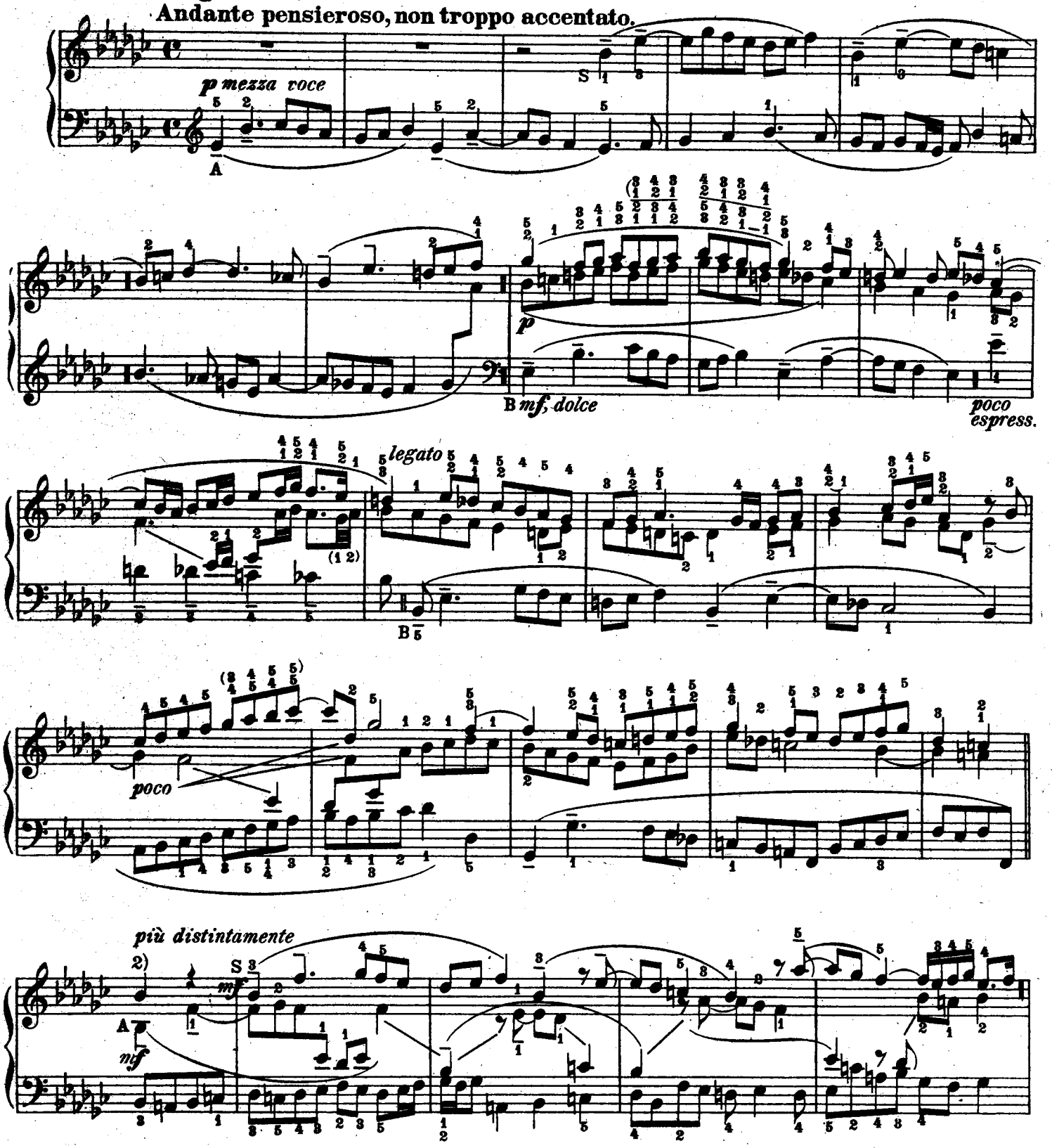
5) Unbedingt zu vermeiden ist beim Spielen jene lächerliche und geschmacklose Manier, die Melodie-Noten erst übertrieben lange nach denen der Begleitung anzuschlagen und so vom Anfange bis zum Ende des Stückes den Eindruck fortwährender Synkopen hervorzubringen... Wir empfehlen dringend, die Noten auszuhalten und ihnen ihre absolute Geltung zu lassen. Zu dem Ende muss man sich fast beständig, namentlich beim Spiele mehrstimmiger Sätze, eines substituirenden Fingersatzes bedienen. In dieser Beziehung können wir den jungen Künstlern das langsame und gewissenhafte Studium der Fuge nicht genug empfehlen, welches allein die Mittel der Hand giebt, zu einem guten Spiel mehrstimmigen Satzes zu gelangen.... Die Vorführung einer einfachen drei- oder vierstimmigen Fuge und ihre correkte und stylgetreue Darstellung in mässigem Tempo erfordert und beweist mehr Talent, als die Ausführung des glänzendsten, reissend schnellsten und verwickeltsten Pianofortesatzes.»

Die unendlich theilbare Abtönungsscala der Nüancirung, über welche ein moderner Clavierspieler im besten Falle verfügt darf indess bei der Wiedergabe Bach'scher „Vortragsstücke" nicht zu voller Anwendung kommen. Vielmehr muss hier die Aufeinanderfolge der Schattirungen gewissermassen ruckweise, wie durch Registerwechsel bewirkt, vor sich gehen; auch hat sich _in den meisten Fällen_ eine Tonfarbe unverändert auf einen ganzen Satz zu erstrecken.

Der vorgeschriebene hier unentbehrliche Pedalgebrauch ist nicht unbedingt der einzig zulässige seiner Art; er möge aber der individuellen Auffassung einen Anhaltspunkt liefern.

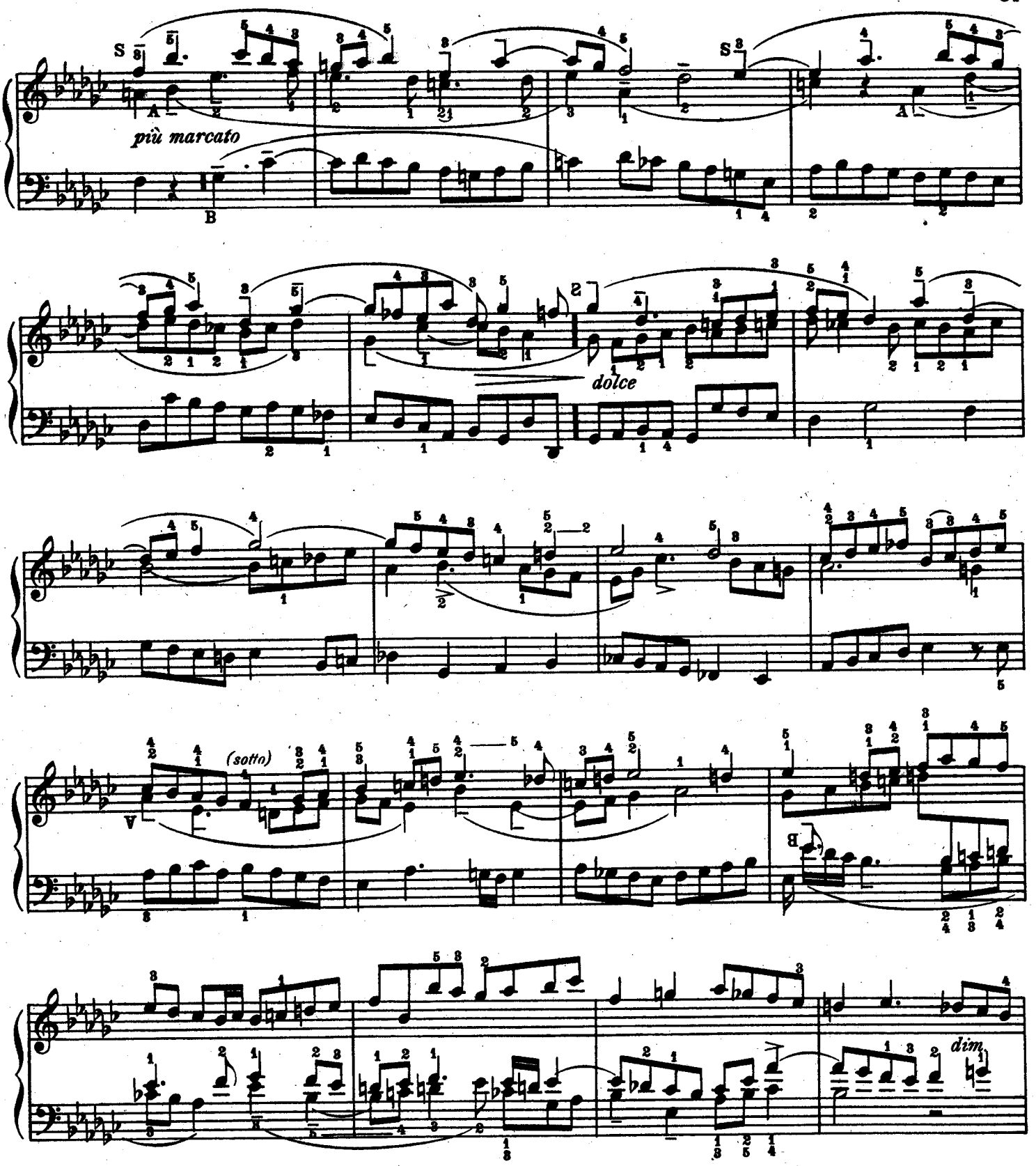
Fuga VIII,[1] a 3.

Andante pensieroso, non troppo accentato.



1) Diese Fuge ist _kurzweg gesagt_ die bedeutendste des Heftes und vielleicht des ganzen ersten Bandes überhaupt. Dies sei erwähnt, damit der Spieler gleich im Voraus zum rechten Bewusstsein der ihm hier gestellten Aufgabe gelange.

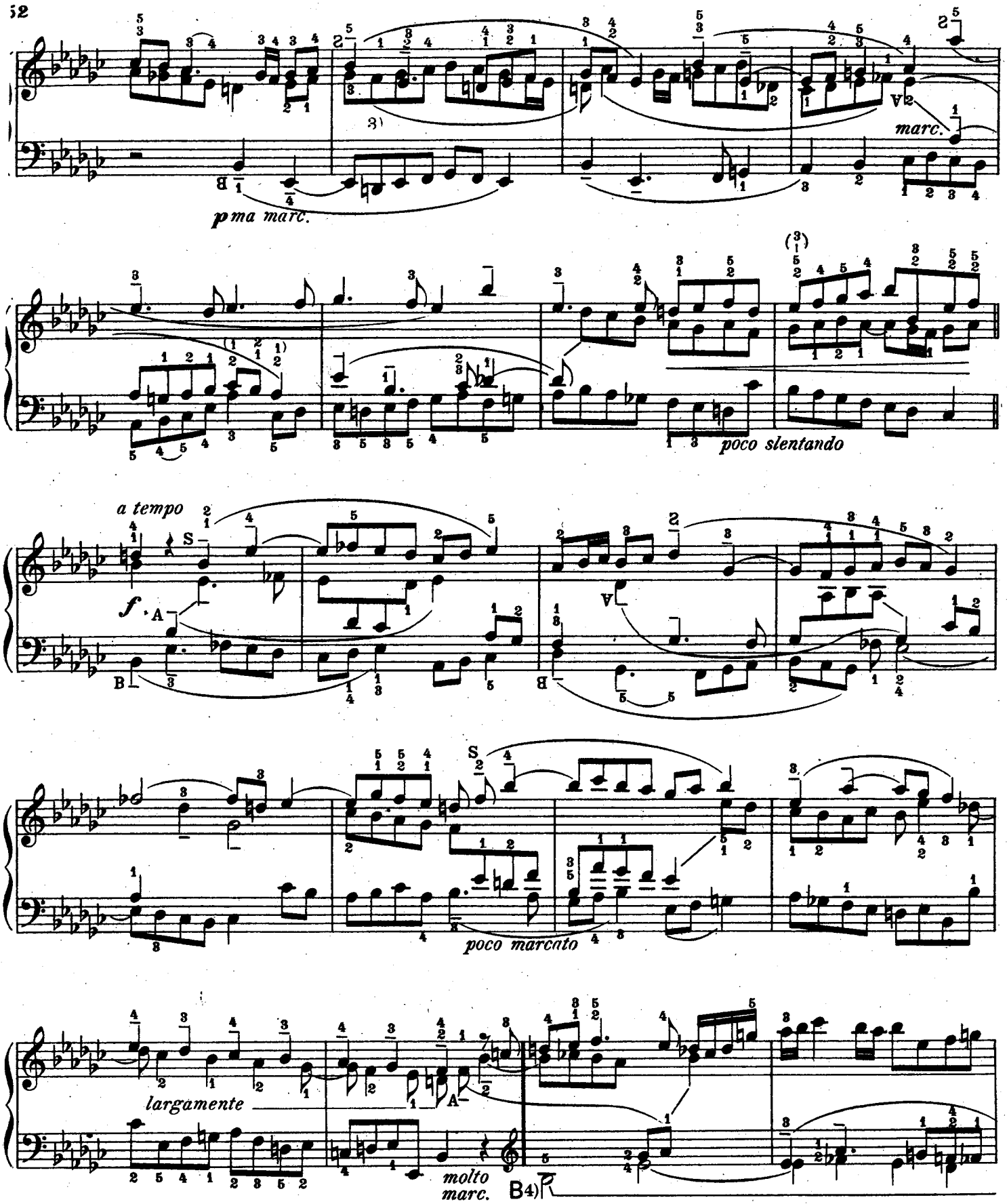
2) Nach des Herausgebers Untersuchung sind es drei Abschnitte, welche innerhalb der Durchführung die Grenzen bilden; von ihnen ist der mittlere beiläufig ebenso gross, als die beiden übrigen zusammengerechnet. Es verhält sich damit hier ähnlich, wie in dem Durchführungstheile der Cis dur-Fuge (der dritten dieses Heftes.) Die allgemeine Analyse ergiebt Folgendes:



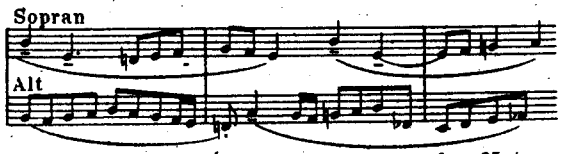
Durchführung { I = 10½ Takte – Engführungen in gerader Bewegung.
II = 22 Takte – Durch- und Engführung in der Gegenbewegung.
III = 10 Takte – Engste Führung beider früherer Arten.

Der dritte Theil der Fuge bringt eigentlich noch eine Steigerung des Vorangegangenen: zu allen schon angewendeten Künsten tritt hier noch die Vergrösserung des Themas, unter vielfach verschlungenen contrapunktischen Combinationen, hinzu, deren Spuren im Notentexte zu verfolgen die Mühe reichlich lohnen wird. –

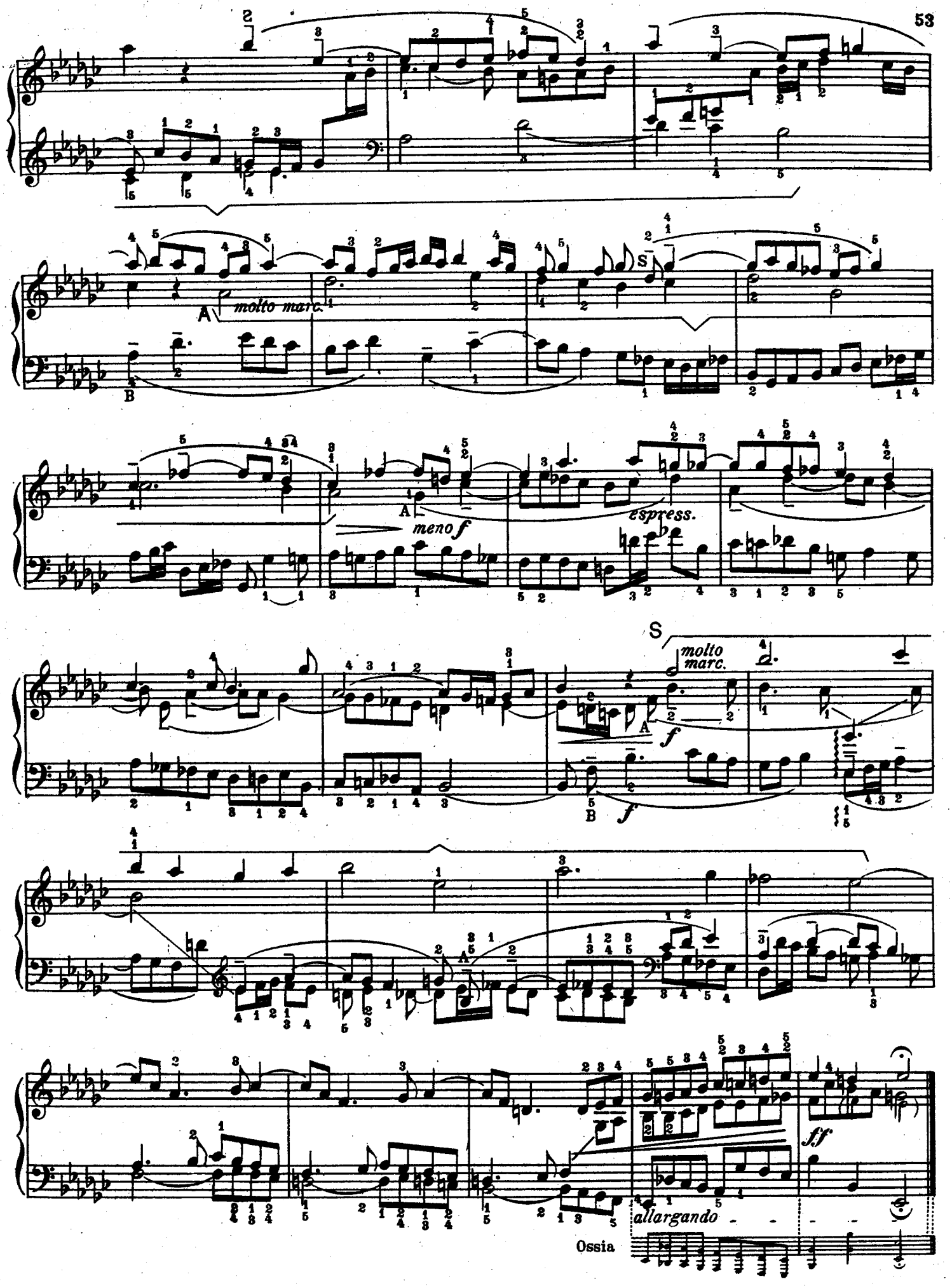
Dem meisterhaften Aufbau der Fuge ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen.



3) Die vielfach gekreuzte Führung der beiden Oberstimmen tritt in der folgenden Darstellung deutlicher hervor. Der Sopran (Thema) soll betont werden:



4) S, A, T, B bedeuten: Thema im Sopran (Alt, Tenor, Bass) in der Augmentation (d.i. Verdoppelung des Notenwerthes). Das Auftreten des T. in der A. ist ausserdem durch eine horizontale Klammer ⌒ gekennzeichnet.


molto marc.
meno f
espress.
molto marc.
f
f
ff
allargando
Ossia

„Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

Praeludium IX. **Zweites Heft.**

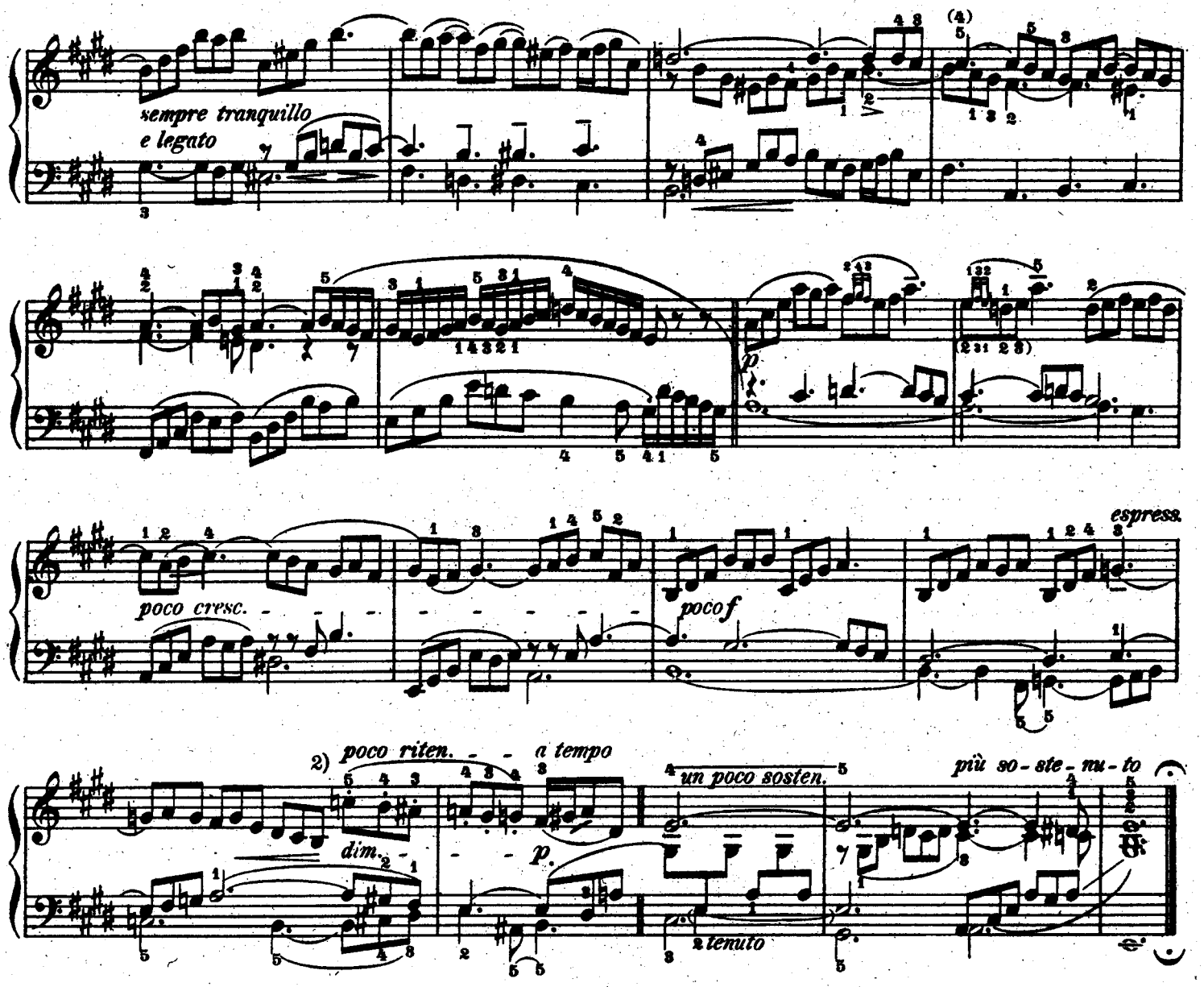
Allegretto, in modo pastorale.

1) An dieser und den analogen Stellen steht das Zeichen ∾ über der Note. Die ausgeführte Notirung zeigt, wie das Zeichen verstanden werden soll. Dass dieser Pedantismus leider am Platze ist, erkannte schon Bülow und vor ihm Philipp Emanuel Bach, aus dessen „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1787“ wir diesbezüglich die folgenden, noch heute ihre volle Geltung bewahrenden Sätze entnehmen:
„Alle durch kleine Nötgen (Nötchen) angedeutete Manieren (Verzierungen) gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliert, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet wird“..
„Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet“..
„So überflüssig es scheinen könnte, zu erinnern, dass die andern Stimmen samt dem Basse zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, zugleich angeschlagen werden müssen: so oft wird demohngeacht hierwider gefehlet.“ (Erster Theil, zweites Hauptstück, § 23 u. 24.)

2) Das „poco ritenuto“ vor den Cadenzen in H dur und E dur, muss höchst discret und geschmackvoll ausgeführt werden, für die hier in Frage kommende Anschlagsart ist der vorgeschriebene Fingersatz naturgemäss.

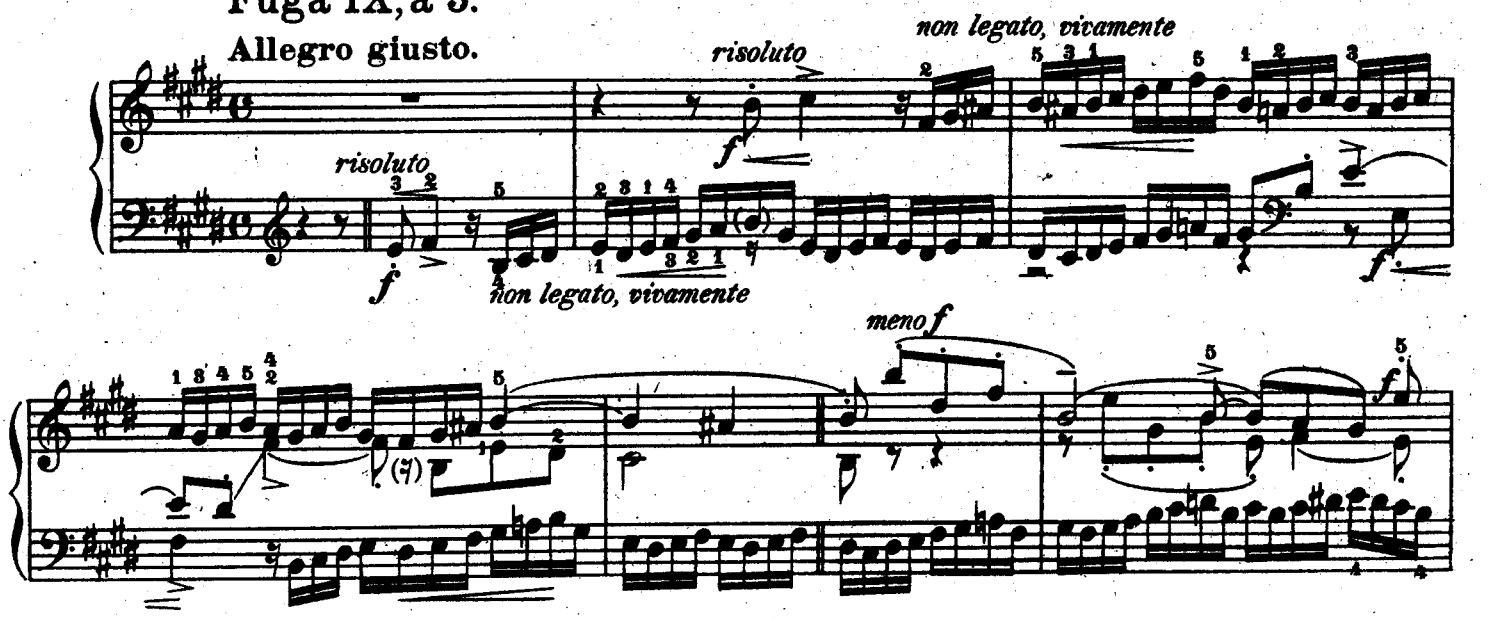
NB. Nachdem Bach in dem Inhalte des I. Heftes (nach unserer Ausgabe) die vornehmsten Stufen des musikalischen Empfindungskreises berührt und den heroischen, melancholischen, ungestümen, reflexiven, humoristischen Stimmungen in einer Form das Wort verliehen, die zugleich auch das technisch-virtuose Können seiner Zeit vollauf entfaltet, bietet er in diesem Praeludium, zum ersten Male, ein Tonbild von idyllischer Färbung und schlichter Zartheit des Ausdrucks dar, dessen Vortrag die entsprechend gleichen Attribute wiederspiegeln soll.
Was Bülow in Bezug auf Beethoven von dessen „Diabelli-Variationen“ behauptet, lässt sich mit gleichem Rechte auf dieses Gesammt-Werk anwenden: wir erblicken in ihm „den Mikrokosmus des Bach'schen Genius.“

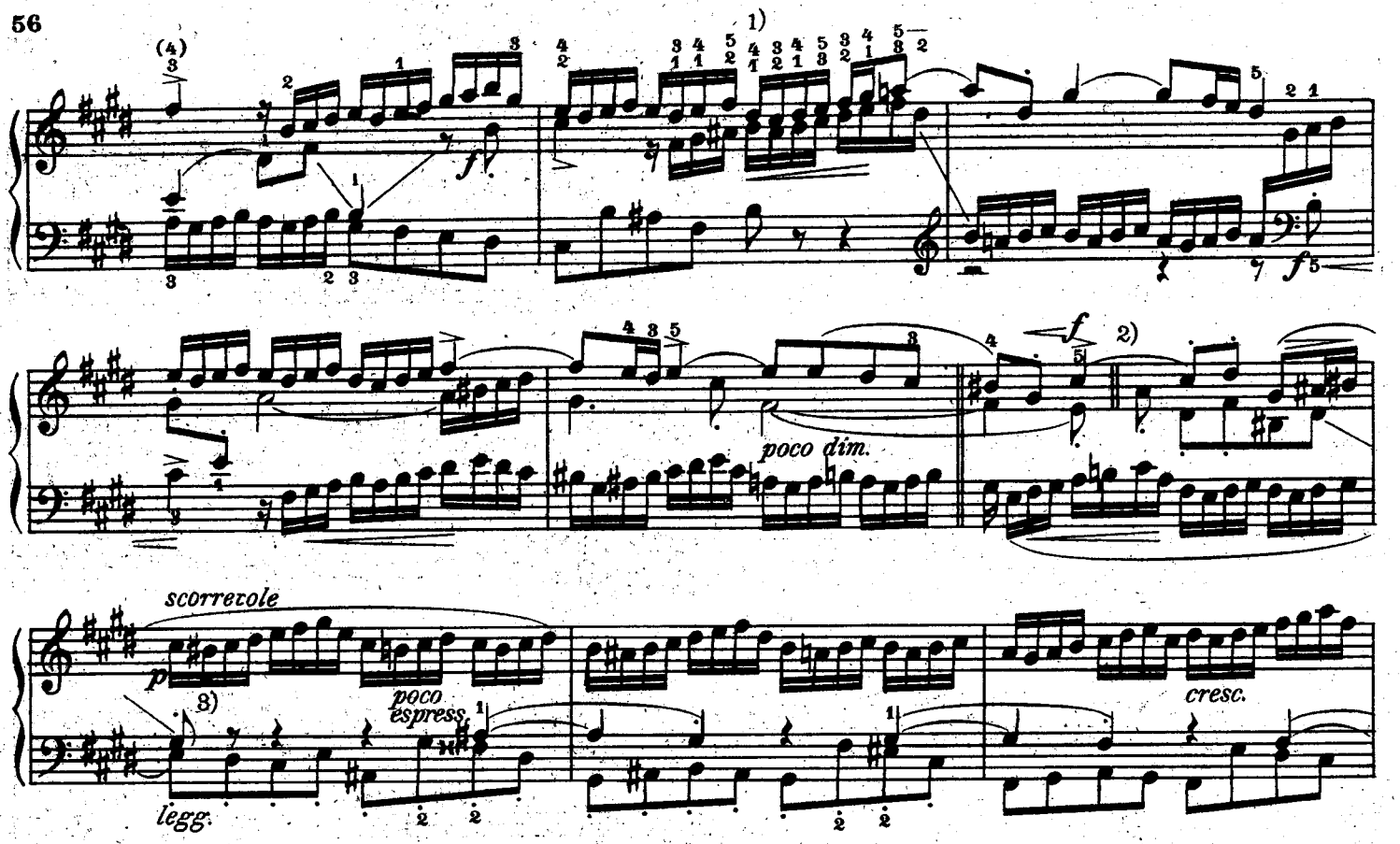
Copyright, 1895, by G. Schirmer.



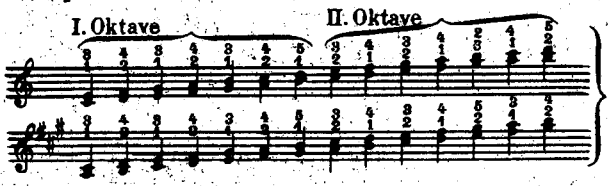
Fuga IX, a 3.

Allegro giusto.



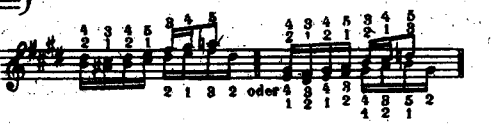


1) Der Ideal-Fingersatz für streng gebundene Terzenleitern wäre ein solcher, wobei auf je zwei Nachbarstufen kein gleicher Finger zur Anwendung käme. Eine solche Applicatur – obwohl möglich und gerechtfertigt – wird deshalb nicht allgemein gepflegt, weil keine Klavier-Methode auf die Begründung eines ähnlichen Fingersatzsystems bedacht ist. Wenn auch die folgenden Beispiele auf den ersten Blick abschreckend fremd erscheinen sollten, so unterlasse man wenigstens nicht, sie praktisch zu versuchen:



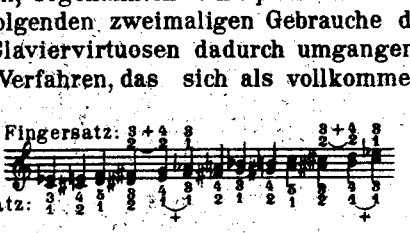
Die dritte Oktave gleich der ersten, die vierte gleich der zweiten.

Demnach würden die hier vorkommenden Terzenpassagen folgendermaassen lauten:

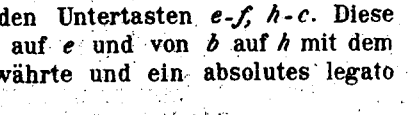


Der Übelstand des übrigens genialen, sogenannten Chopin'schen Fingersatzes für chromatische Terzenleitern liegt hauptsächlich an dem aufeinander folgenden zweimaligen Gebrauche des Daumens auf den Untertasten *e-f, h-c*. Diese Klippe wird von einigen neueren Claviervirtuosen dadurch umgangen, dass sie von *es* auf *e* und von *b* auf *h* mit dem zweiten Finger heruntergleiten, ein Verfahren, das sich als vollkommen zweckmässig bewährte und ein absolutes legato ergiebt.

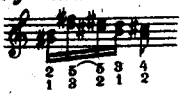
In kleinen Terzen:



In grossen Terzen:

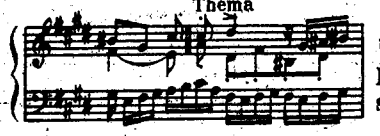


Beim Absteigen erfolgt das Heruntergleiten des 2. Fingers von *fis* nach *f* und von *cis* nach *c*. Auch der 5. Finger darf in gewissen Fällen „rutschen"; so beispielsweise in dem folgenden:



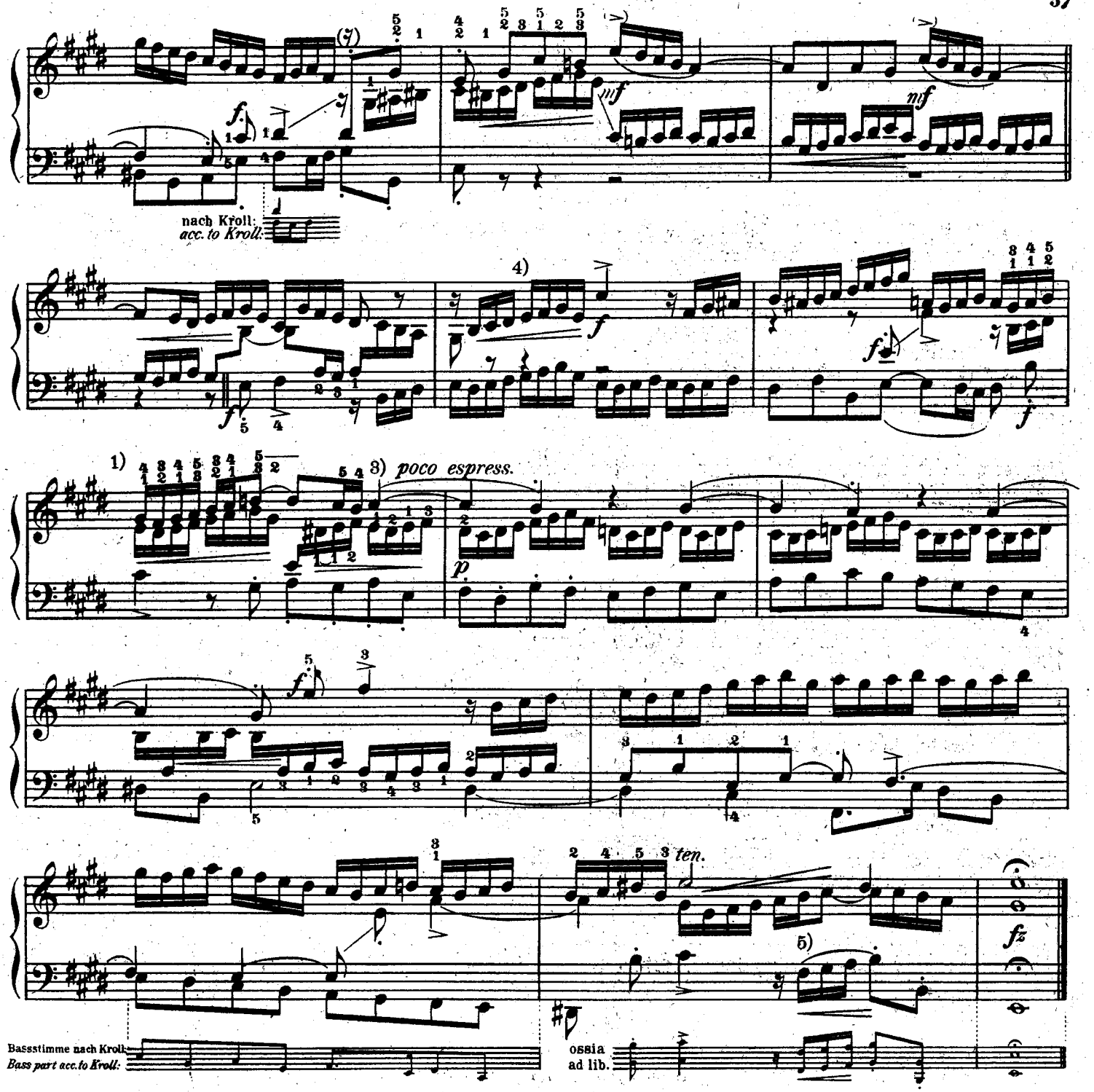
wo die normalere Fingersetzung: $\begin{matrix}2&5&4&3&4\\1&3&2&1&2\end{matrix}$ sich als unbequem erweist.

2) Man construire das Thema gleichlautend mit dem Original:

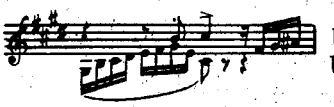


und es ergibt sich die Thatsache, dass der Zweite Theil im Sopran und Alt erst mit dem 4. Achtel beginnt. Ebenso verhält es sich mit dem Anfange des III. Theiles, soweit er den Bass betrifft.

3) Der ungleichartige Charaktertypus jeder der drei Stimmen möge hier durch die Anwendung verschiedener Anschlagsarten zur Darstellung kommen: die Sechzehntel-Figuration in perlendem Fluss, der Achtel-Contrapunkt leicht und getrennt, die Mittelstimme möglichst gehalten und nicht ohne Ausdruck. Dasselbe gilt – mit Berücksichtigung des Rollentausches – für die Parallelstelle im Dritten Theile, 4. bis 7. Takt.

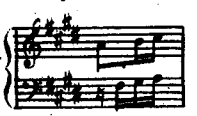


4) Durch die Übernahme der Alt-Figuration erleidet der Eintritt des Themas im Sopran eine Verstümmelung. Sonach wäre an dieser Stelle eine Änderung, etwa wie folgende, allerdings nicht ganz ungerechtfertigt:



Ungerechtfertigt ist es aber, dass Czerny eine ähnliche Umschreibung ohne weiteres im Texte anbringt.

5) Einige Allverbesserer, welche vor Quarten-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Taktes folgendermaassen glatt gemacht:



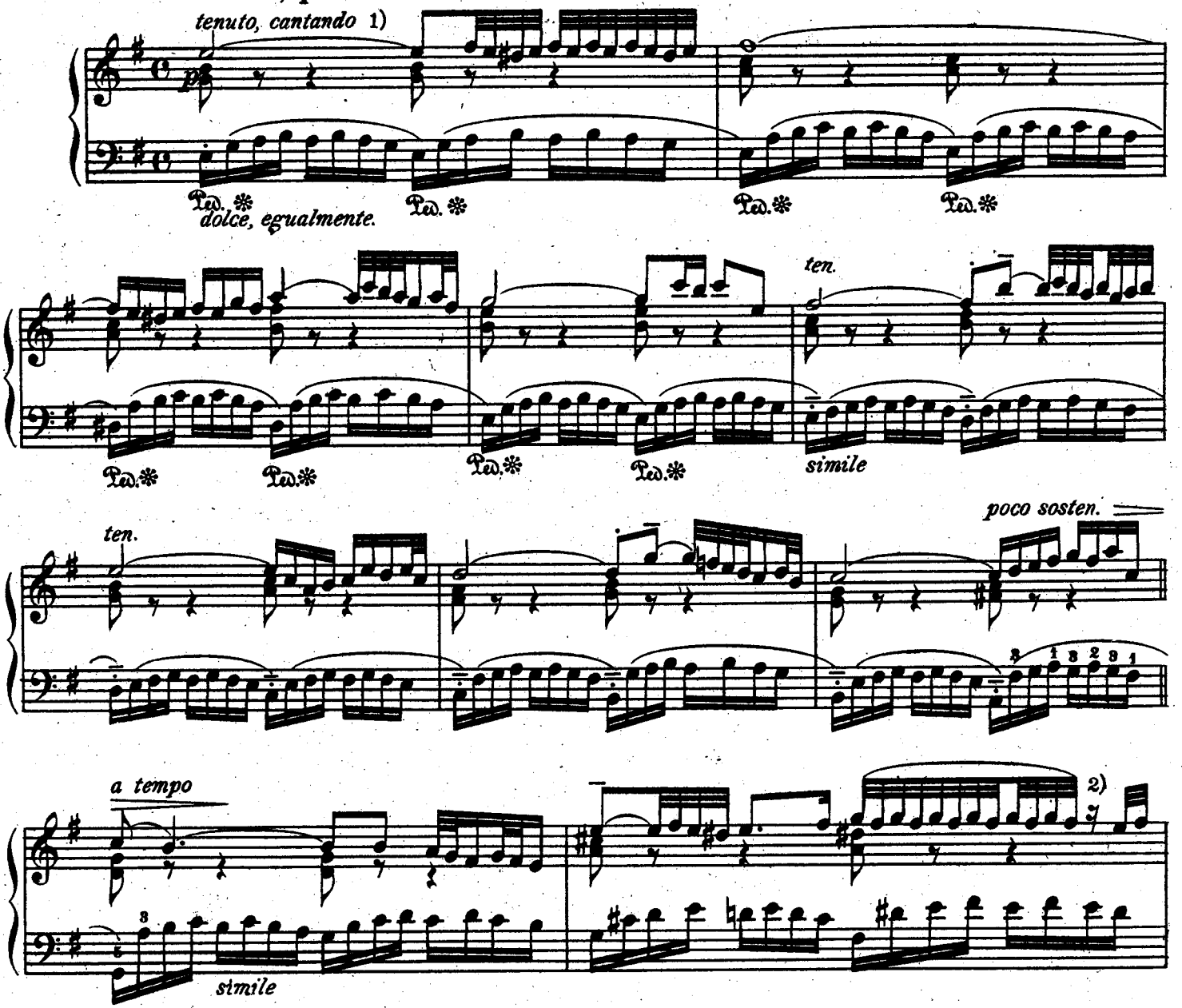
ein um so grösseres Vergehen, als die Stelle thematisch zu verstehen ist.

Im Contrapunkt, dem Reiche der Individualität, darf jede Stimme, die Etwas zu sagen hat, ihren eigenen Weg gehen. Dieses Princip, aus dem sich die „Bach'schen Härten" erklären, hat der Meister vorzugsweise befolgt.

NB. Das Stück erfordert eine frisch-lebendige, kernige Vortragsweise mit energischen „Pointen" bei jedem Eintritte des Themas. Eine Verzögerung des Tempos am Ende des vorletzten Taktes ist, als charakterwidrig, ausgeschlossen.

Praeludium X.

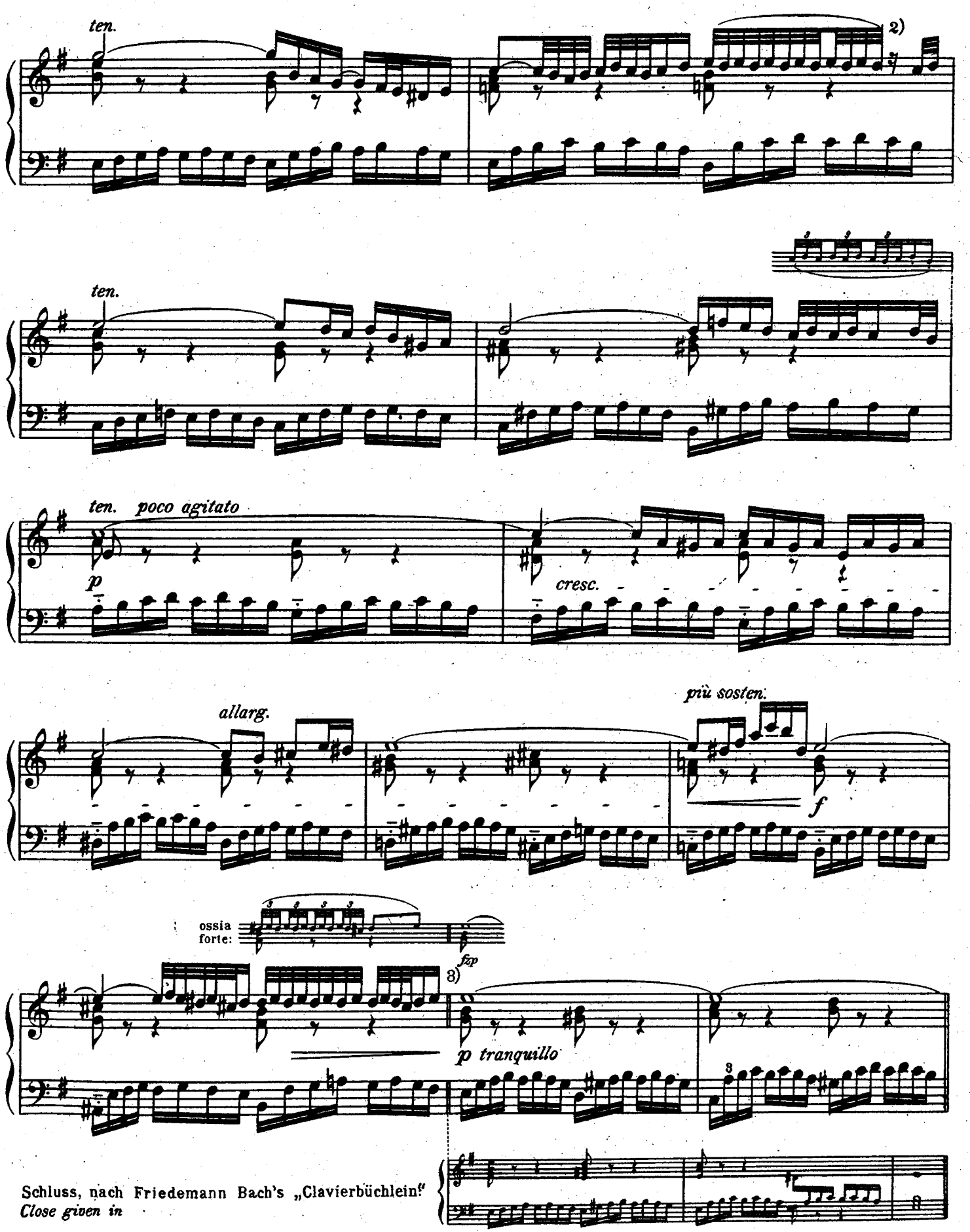
Sostenuto, quasi Andante.*)



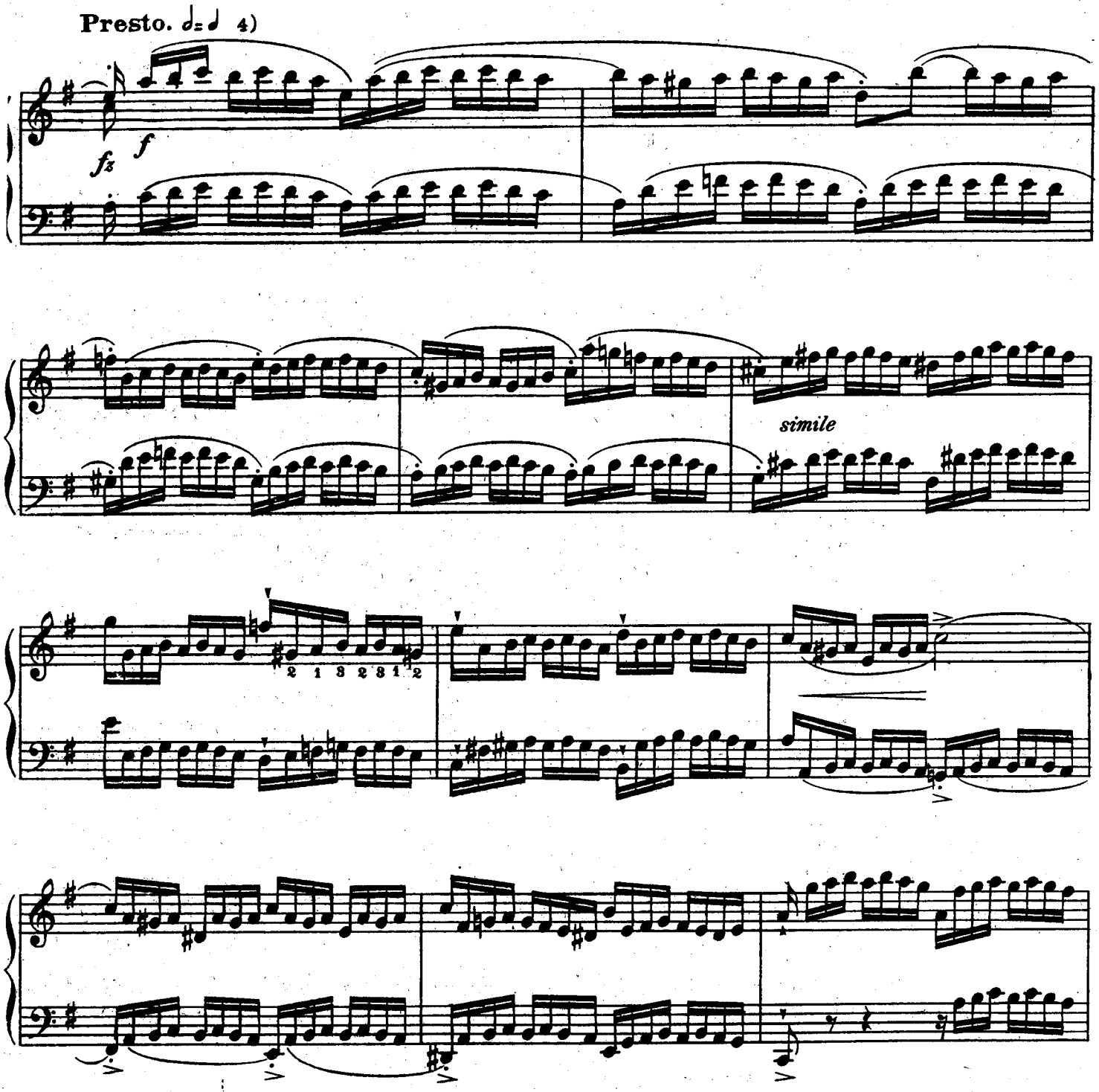
1) Das *f* welches Tausig bis zum Eintritt des A-moll für alle Stimmen vorschreibt, darf doch hauptsächlich nur auf die im wirklichen Sinne des Wortes „singende" Oberstimme angewendet werden; (wir verweisen diesbezüglich auf die ausführliche Besprechung im NB. zu Prael. VIII.) die Mittelstimmen sind leiser und als streng geschlossene Accorde anzuschlagen; die Figuration im Bass soll ruhig-gleichmässig, unbeeinträchtigt von den wechselnden Affecten der Melodie dahinfliessen. — Der Ausdruck (wir haben uns der Vorschrift „espressivo" als einer nicht erschöpfenden Bezeichnung enthalten) erhebt sich bei einigen Momenten dieses gross und breit empfundenen Gesanges beinahe bis zur Leidenschaft. Das Stück athmet Traurigkeit, doch nicht Empfindsamkeit oder Entmuthigung Nichts darf darin schmachten, schweben, zögern. Die Betrübniss einer starken Natur äussert sich eben in ganz anderen Tönen als die einer matten, kränklichen Seele. So unterscheide man Bach von Chopin, selbst wo Jener die volle Energie seiner Kraft vorübergehend ruhen lässt. Diese bricht auch hier unvermuthet aus, wie ein frischer Wasserstrahl aus der Erde, wie die Flamme eines verborgenen Feuers. Dieses plötzliche Überschlagen der Stimmung (man könnte es auch für den Ausbruch eines verzweifelten „Galgenhumors" halten) gestattet nicht, dass man die beiden Überleitungstakte 3) dazu benutzt, die Contraste durch ein „wohlabgerundetes" Accelerando zu vermitteln; vielmehr verharre man im ruhigen ersten Zeitmaass bis unmittelbar vor dem „Presto."

2) Man achte sorgfältig auf die Pause zwischen dem Triller und dem Nachschlag; diese eigenartige, höchst ausdrucksvolle Unterbrechung der melodischen Linie wurde selbst von Tausig missverstanden.

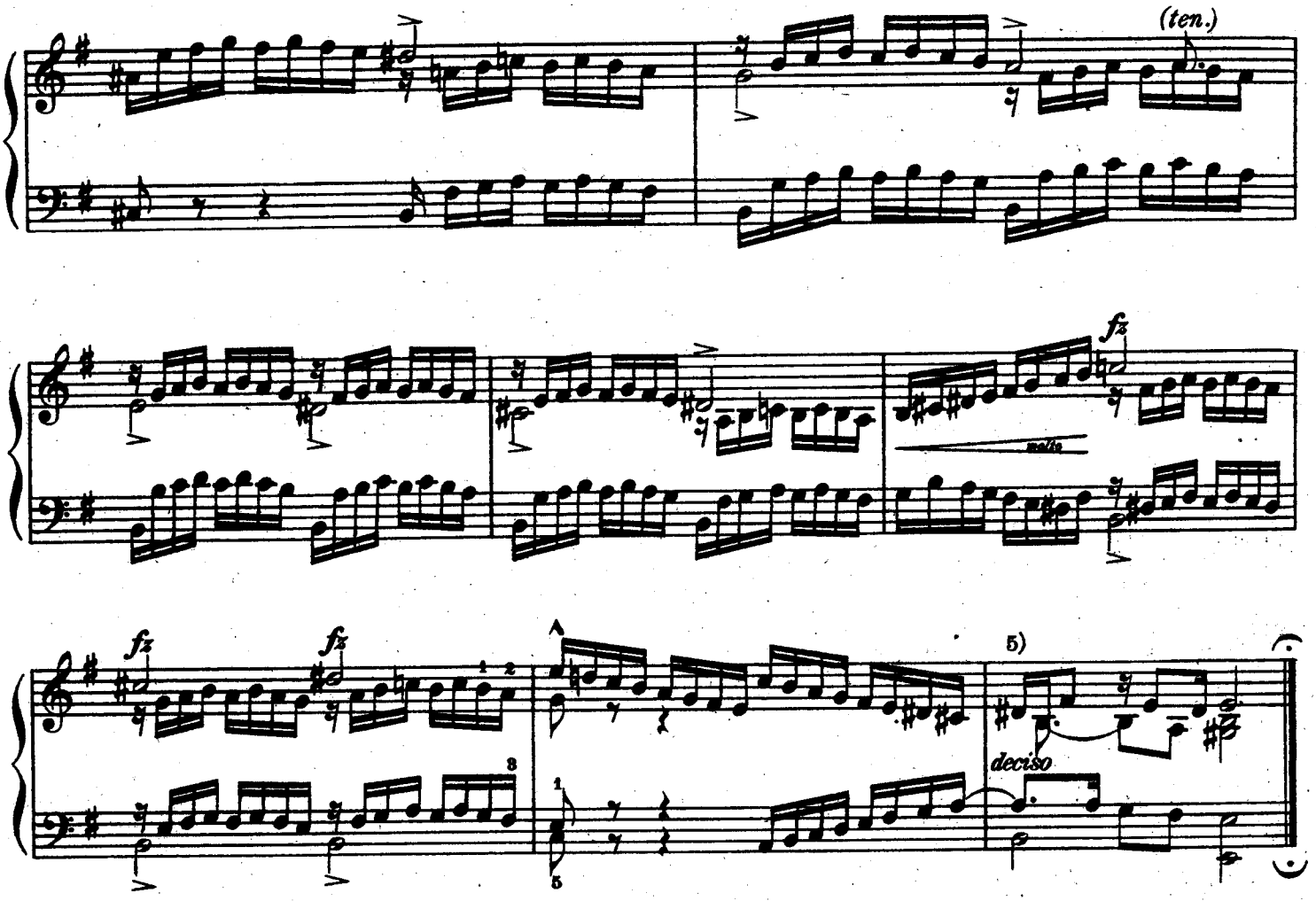
*) Die Zweiunddreissigstel-Figuren weder ausdruckslos übereilt, noch pathetisch verschleppt.

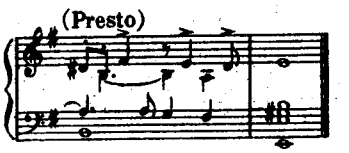


Schluss, nach Friedemann Bach's „Clavierbüchlein!"
Close given in



4) Trotz des veränderten Charakters, steht der Inhalt des Presto im engsten Zusammenhang mit jenem des langsamen Satzes. Einerseits sind die Sechzehntel-Figuren eine directe Fortsetzung des früheren Begleitungsmotives; andrerseits ist es die im Ganzen und Grossen gemeinschaftliche harmonische Basis, welche die beiden Theile innerlich verbindet. So sind (in harmon. Hinsicht) die ersten 4 Takte des Presto eine Transposition der Anfangstakte des Praeludiums nach der Unterdominante. Die Takte 5–7 des Presto enthalten eine „Zusammenziehung" des 10–14. des Andante, in der Originaltonart. Takt 8, 9 und die Hälfte des 10. im Presto sind völlig gleichlautend mit dem 15., 16. und dem halben 17. Takte des vorigen Satzes. Von hier ab macht sich der harmonische Zwang frei und die stürmische Bewegung gipfelt in einem cadenzartigen Orgelpunkt. Dieser letztere Umstand, nicht weniger als der Typus des halbtaktigen figurirten Motives mit seiner consequenten Wiederholung und der eigenthümlichen Auftaktsphrasirung, mahnen uns lebhaft an das II. (C-moll) Praeludium; (wir rathen, dasselbe bei dieser Gelegenheit wieder vorzunehmen) wogegen der langsame Theil dieses Stückes ein noch vollkommeneres Vorbild in dem Mittelsatz des „Italienischen Concertes" besitzt, welcher als eine werthvolle Nebenstudie hier eingeschoben werden kann. (Vergl. den Anhang hierzu.)





5) Durch eine Verdoppelung des Notenwerthes im Schlusstakte würde die Cadenz Nichts von ihrer Energie einbüssen und vielleicht nicht unbeträchtlich an Festigkeit gewinnen; der Spieler urtheile, ob diese Fassung dem rhythmisch-symmetrischen Gefühle nicht besser zusagt, als die ursprüngliche; und wähle danach. Ein Mittelding (in der Form eines unbestimmten „A l l a r g a n d o“) ist nicht statthaft: in beiden Fällen muss das Zeitmaass streng bewahrt bleiben.

Anhang.

Aus Ph. E. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“

(Erster Theil, drittes Hauptstück) § 7. „Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmens des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht malerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserem Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen –(Verzierungen, Schnörkel)– zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden..... Die Mittelstrasse ist freilich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich;..... Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, dass man glauben sollte, man höre blosse simple Noten. Es gehört hierzu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmässige ausschliesst. Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

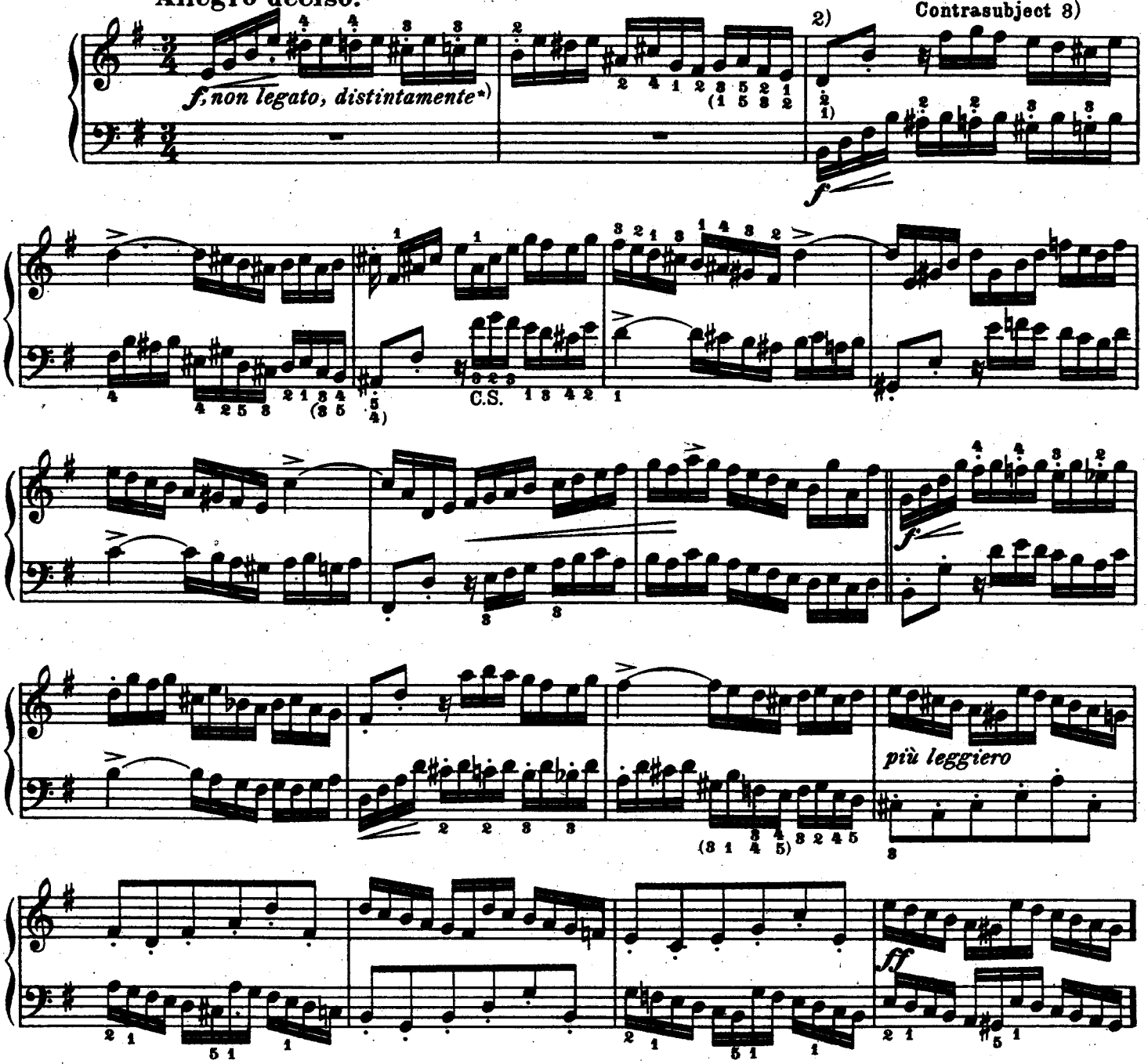
§ 18. „Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muss er sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.... Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt –(hauptsächlich)– bei Stücken, welche ausdrückend –(ausdrucksvoll)– gesetzt sind,.... im letztern Falle muss er dieselben Leydenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des..... Stückes bey dessen Verfertigung hatte.“

Wie ersichtlich, stimmen diese Aufzeichnungen des jüngeren Bach vollkommen mit dem in den NB NB zu Prael. IV und VIII Gesagten überein. Von ihm erhält somit das Letztere „Bestätigung und Recht und Licht.“

Fuga X, a 2.

Allegro deciso.[1]

Counter-subject 3)
Contrasubject 3)

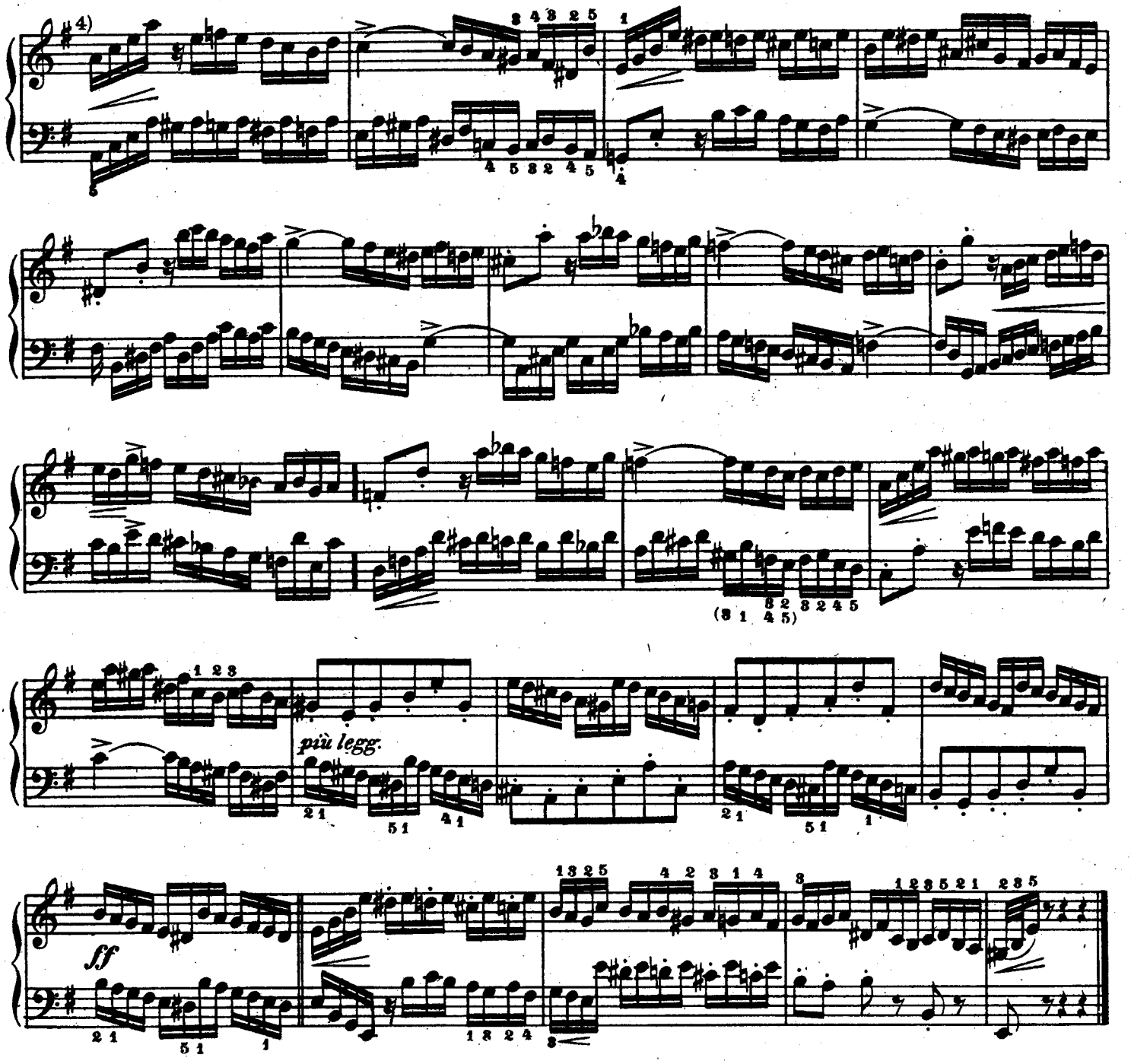


1) Der Herausgeber wird sich recht der Schwierigkeit bewusst, eine richtige Deutung für so manches in diesem Werke Unausgesprochene zu treffen; wo ‚vor ihm' viele treffliche Männer, deren jeder das beste Vertrauen verdient, mit einander in so offenbarem Widerspruche stehen. Während Riemann dieser Fuge einen „mehr contemplativen Charakter" zuschreibt; Tausig, durch seine Überschrift „Allegro con fuoco" die entgegengesetzte Auffassung bekundet, ersinnt Bischoff seinerseits eine dritte Interpretation, für welche er die Bezeichnung „Allegro capriccioso" wählt. Der Herausgeber neigt mehr der Tausig'schen Ansicht zu, glaubte aber das „Feurige" durch „Entschiedenheit" ersetzen zu sollen. Ihm ist hier weniger um dynamische Feinheit und Mannigfaltigkeit zu thun, ‚ein durchschnittliches, stellenweise mehr oder weniger helles forte soll vorherrschen' als vielmehr um grosse Deutlichkeit des Figurenspiels.

2) Den Herausgeber bedünkt es, dass beide Achtelschläge noch zum Thema gerechnet werden müssen; obzwar Riemann dieses Factum verschweigt.

3) Diese Fuge zeichnet sich, vor allen anderen, durch Einfachkeit aus:
sie ist die einzige zweistimmiger Art; enthält weder Umkehrungen noch Engführungen;
verzichtet auf mannigfache Gestaltung des Contrapunktes, durch consequentes Festhalten des ersten Contrasubjectes.

*) „Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich ‚(im Allgemeinen)' in gestossenen Noten ... vorgestellet." (Ph. E. Bach) Vergl. das NB. zu Prael. VI.



4) Unsere Eintheilung stimmt mit jener Riemanns überein. Zieht man jedoch den Umstand in Betracht, dass der folgende und der nächstfolgende Abschnitt die beiden ersten Abschnitte (wenn auch nicht in harmonischer, so doch in formeller Hinsicht) vollständig und treu wiederholen; dass diese 19 Takte in der That die contrapunktische Umkehrung der ersten 19 Takte enthalten, so werden wir dahin geführt, von dem herkömmlichen Fugenschema abzusehen und ein anderes, dem Inhalt entsprechendes, aufzustellen. Es ist auch des Herausgebers längstgehegte Meinung, dass jedes Thema, jedes Motiv _je nach seinem Umfang, Styl oder Charakter_ seine eigene, ihm naturgemässe Form erzeugt und dass der vorgeschriebene Zwang, neue Gedanken altgewohnten Formen anzupassen, ein durchaus verderblicher ist. Es ist zu hoffen, dass man einmal dahin gelangen wird, die Fuge, die Symphonie als die vollendeteste Form des Bach'schen, des Beethoven'schen Gedanken anzusehen, nicht aber als die höchsten Aufgaben des modernen Componisten; denn wo man neue Ideen verlangt, da dürfen ungewöhnliche Formen nicht überraschen.

Man gestatte uns, die Riemann'sche und die vom Herausgeber in Vorschlag gebrachte Eintheilung dieser Fuge vergleichsweise darzustellen:

Riemann:	I		II		III
Anzahl der Takte:	10	9	10	9	4
Abschnitte:					
Vorschlag des Herausgebers:	I		II (Wiederholung von I)		Coda

Anhang zu Fuga X.

Der Herausgeber schlägt vor, diese Fuge, vermittelst Verdoppelung des Soprans in der oberen Octave und des Basses in der unteren Octave, in eine Octaven-Übung zu verwandeln, deren Nutzen – der eigenthümlichen Gestaltung der Figuren zufolge – ein erheblicher sein wird.

So hervorragend die Rolle ist, welche die Octaventechnik in der heutigen Clavierliteratur spielt, so Vieles auch an Schulen und Beispielen davon vorhanden, so wenig ist jedoch gelehrt und geschrieben worden, in welcher Weise Octaven zu spielen sind. Infolgedessen fühlt sich der Herausgeber veranlasst, an dieser Stelle in möglichster Kürze das Wichtigste darüber zu sagen. Als solches ist zu betrachten:

1. Die Stellung der Hand. Der Rücken der Hand, bis zum Mittelgliede der Finger, soll eine ebenmässige, beinahe horizontale Linie bilden, die eine leichte Neigung vom Handgelenke nach unten zeigt. Die mittleren drei, meist unbeschäftigten Finger sind lose zusammen zu gruppiren, deren Enden nach innen zu kehren, um so das störende Wischen über die innerhalb der Octave liegenden Tasten zu vermeiden. Während das Gelenk vollkommen lose spielen soll, möge man darauf bedacht sein, die Octavendistanz zwischen dem Daumen und dem 5. Finger streng ein- und stets bereit zu halten.

2. Die Bewegung, wovon drei Arten zu unterscheiden sind.

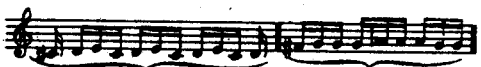
a) das Anschlagen der Taste: eine kurze, entschiedene Bewegung des Gelenkes nach unten. Letzteres will der Herausgeber ausdrücklich betont wissen: das Zurückprallen der Hand von der Tastatur hat unbewusst, einzig durch die combinirte Elasticität der Hand und des Claviermechanismus zu erfolgen. (Gilt dies auch vorzugsweise für das kurze Staccatospiel, das charakteristische Element der Octaventechnik, so bezeichnet es doch ein auch auf ihre Unterarten – das Portamento, das gebundene Octavenspiel – sich erstreckendes, gemeinsames Princip.)

Von den Bewegungen ist die zweite Art

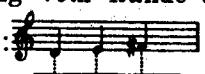
b) jene des Armes. Dieser hat die Aufgabe, in seitwärts-horizontaler Richtung der Hand zu folgen, und sie bis über der Stelle zu führen, wo der Niederstreich erfolgen soll. So wird es möglich, die Tasten in senkrechter Richtung anzuschlagen und voll in die Mitte zu treffen. Auch bei der Bewegung des Armes – sie erstreckt sich übrigens vorwiegend auf den Vorderarm – muss die vollkommenste Ungezwungenheit herrschen.

Die dritte Art der Bewegung

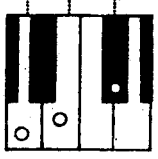
c) ist die Drehung des Gelenkes, beziehungsweise der Hand nach beiden Seiten hin, bei ruhig verhaltenem Arme, sowie die kleine Rückung von den Untertasten auf die Obertasten und umgekehrt. Erstere findet statt, wenn die Entfernung zwischen den anzuschlagenden Tasten zu gering ist, um eine Verschiebung des Armes zu beanspruchen; also beispielsweise bei Vorschlägen, Trillern oder Passagen, die sich eng um einen Mittelton drehen, wie z.B.



Stellung der Hand: auf Mittelton d. auf Mittelton g.

Beim Übergang von den Untertasten zu den weiter zurückliegenden Obertasten ist der Treffpunkt der Taste so zu verrücken, dass die Hand allmälig vom Rande der Tastatur nach der Mitte gebracht werde. Der Weg, den die Hand beispielsweise bei den Octaven:  zu markiren hat,

ist demnach ungefähr so zu denken:



D E f♯

wobei noch die Regel zu berücksichtigen ist, dass das Gelenk so beim Anschlagen der Untertasten wie der Obertasten in gleicher Höhe bleibt; somit die Senkung der Hand bei jenen eine tiefere, bei diesen eine flachere ist.

Vor Allem gilt es jedoch, ein tonlich und rhythmisch präcises Treffen und einen gleichen Grad von Stärke in den beiden Noten der Octave zu erlangen.

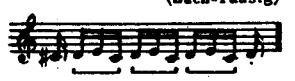
Eines der bedeutendsten Momente für die Erlernung des Octavenspiels ist endlich

3. die Phrasirung,*) d.i. die Zerlegung einer Passage in Gruppen, je nach ihren musikalischen Motiven (a), der Stellung der Töne auf der Claviatur (b), oder dem Wechsel der Richtung (c). Diese Zergliederung darf aber nur für den Spieler hörbar und beim öffentlichen Vortrag eigentlich nur geistig vorhanden sein.

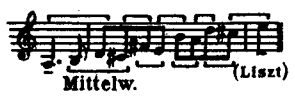
*) Meines Wissens wurde dieses wichtige Hilfsmittel – welches übrigens von der musikalischen Phrasirung ganz unabhängig ist – bisher nicht theoretisch berücksichtigt.

Beispiele:

So fordert jede Gruppe nur eine Seitenbewegung (aufwärts) und bewahrt die bequeme Secundenfolge.

Die Phrasirung: 

würde dagegen eine zweifache Rückung der Hand beanspruchen und einen Secundenschritt nach oben nebst einem Terzensprung nach unten darstellen.

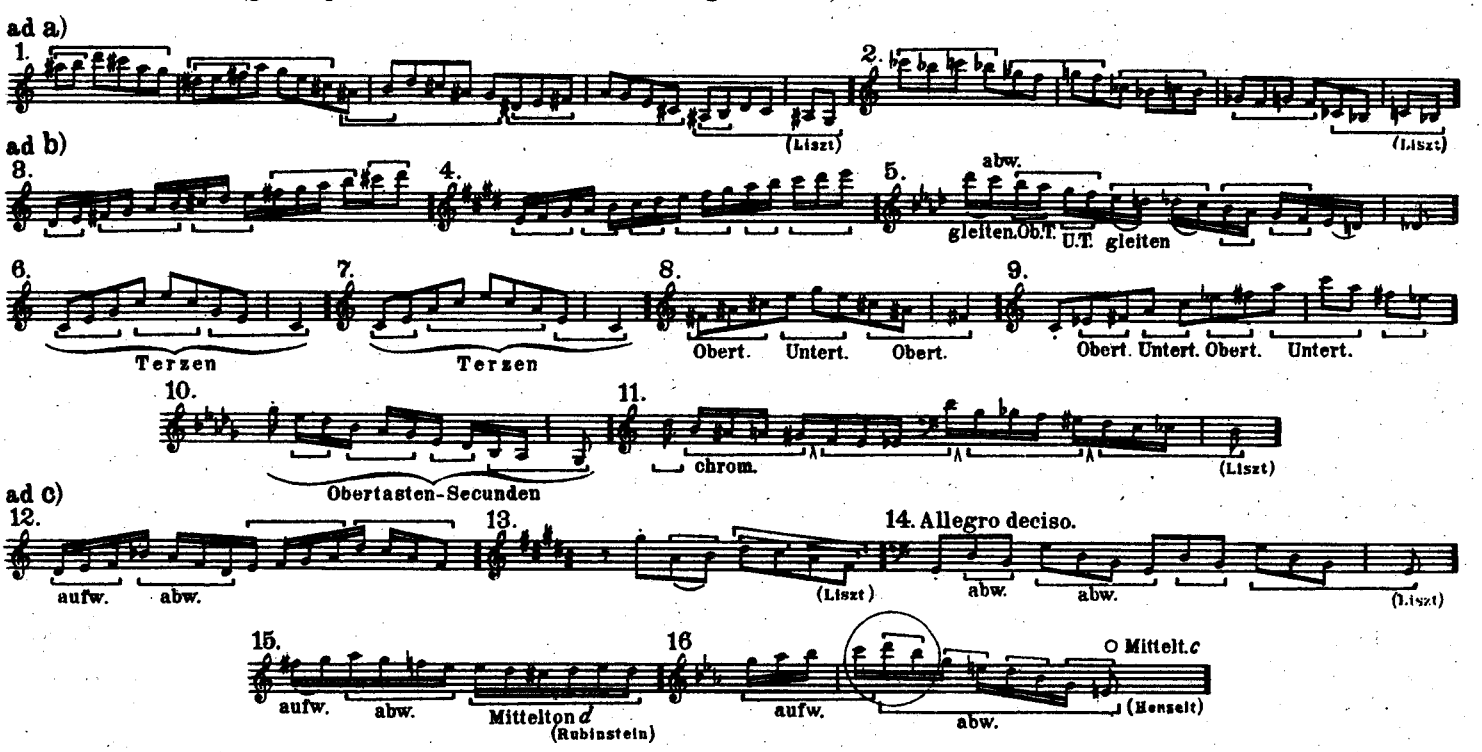
Bei der folgenden Passage: 

ergiebt die obere Phrasirung Quarten- und Quintensprünge, die untere dagegen Secundenfolgen.

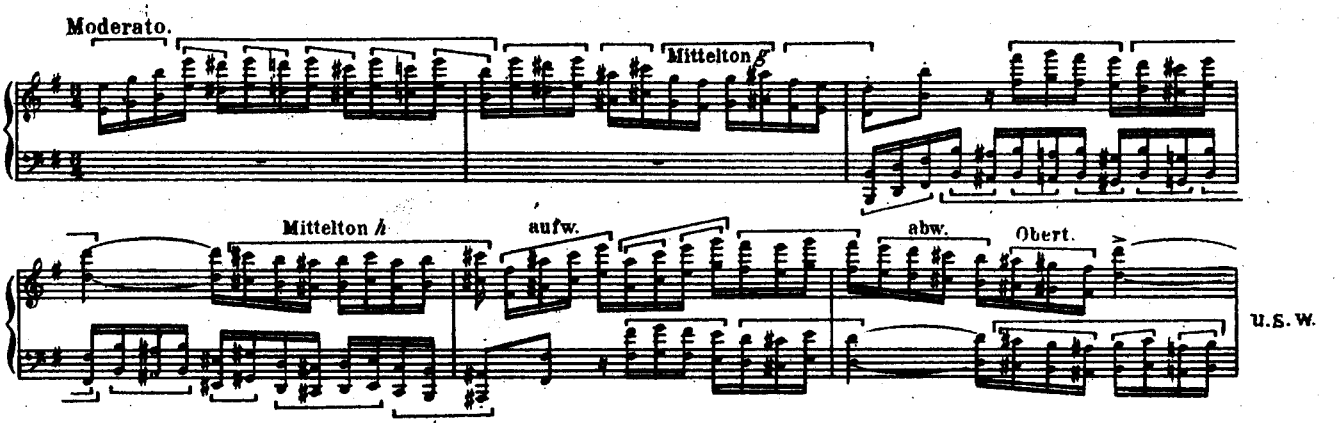
Das bereits angeführte Beispiel aus Chopin's Nocturne ist so zu phrasiren, dass die Hand in jeder Gruppe ruhig auf demselben Ton bleibt: während das darauffolgende:

in der angegebenen Weise insofern am besten gelingt, als die Hand zwischen dem 1. und 2. Ton je einer Gruppe leicht von der Obertaste zur Untertaste gleitet.

Weitere Phrasirungsbeispiele (sämmtlich in Octaven gedacht) sind:



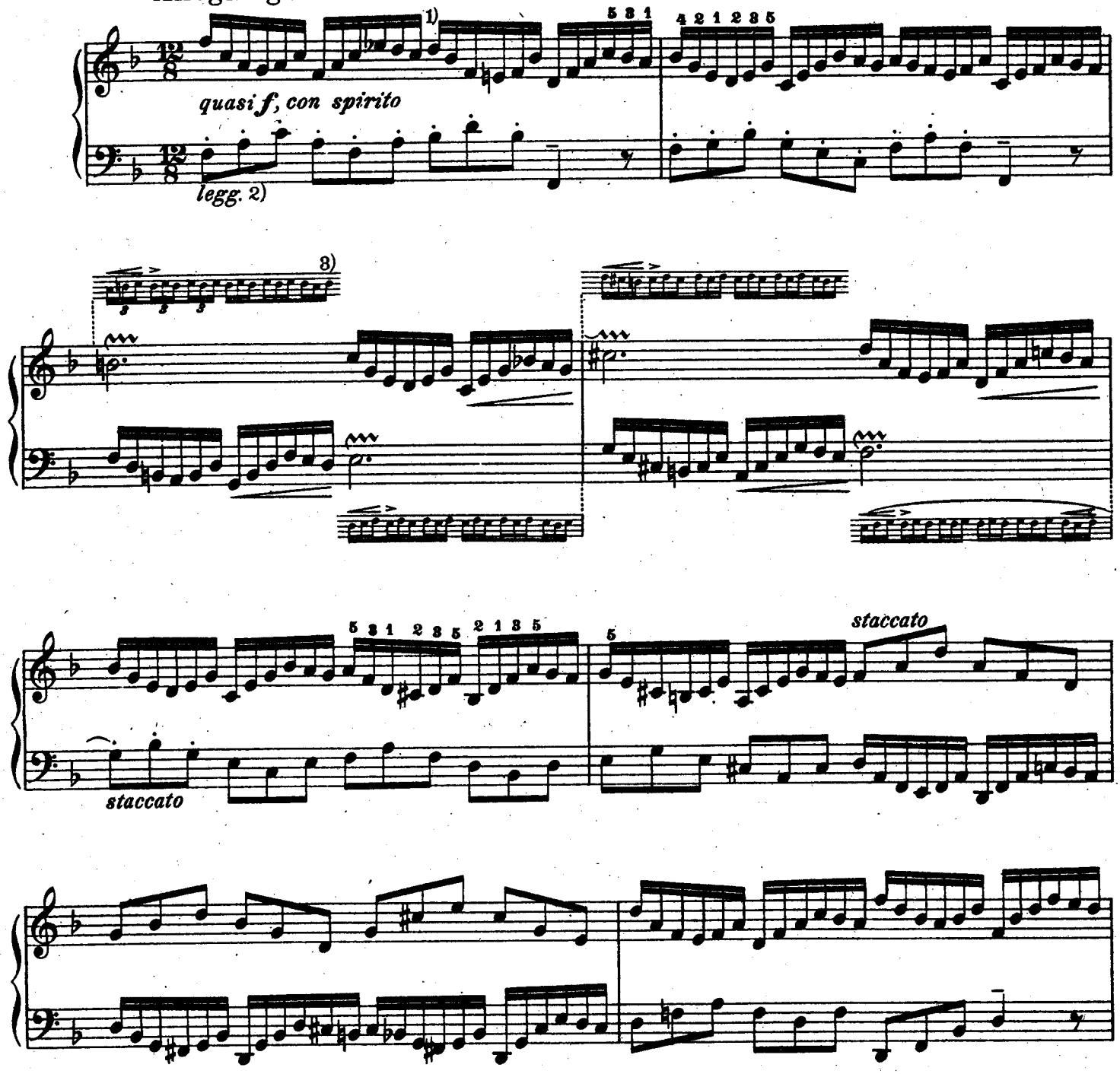
Wenden wir nun diese Principien auf unsere Fuge an, so erhalten wir das Ergebniss:



Ist auch die Kritik des Octavenspiels für das vorliegende Werk verloren, um so hilfreicher wird sie sich bei dem Vortrage Bach'scher Orgelstücke auf dem Claviere erweisen (vergleiche übrigens den Anhang zum I. Bde.)

Praeludium XI.

Allegro giocoso.



1) Die ursprüngliche Idee dieser halbtaktigen thematischen Figur ist eine rein accordische:

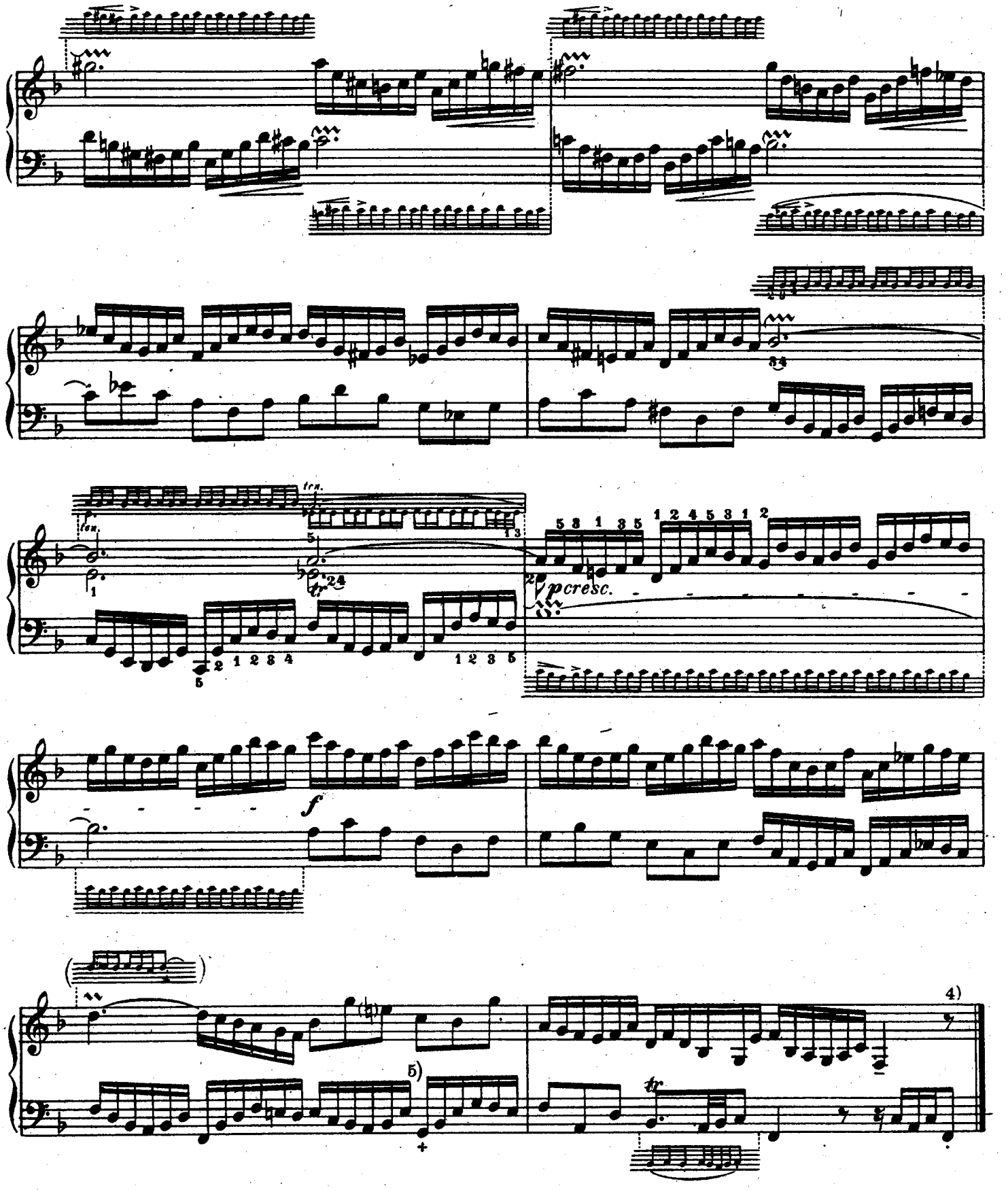
Das Einschalten einer Neben- oder Durchgangsnote in je eine Viertelgruppe verleiht ihr die gegenwärtige Gestalt:

2) „leicht", doch nicht schwach und zierlich: in diesem Sinne ist bei Bach die Bezeichnung zu verstehen und der Vortrag des ganzen Stückes aufzufassen.

3) In Betreff der Triller verweisen wir im Allgemeinen auf den Anhang zu diesem Praeludium, im Besonderen auf die 12. der zweistimmigen Inventionen, (in des Herausgebers Bearbeitung) als eine treffliche Vorstudie.

NB. Dies Praeludium bietet einen dreifachen Übungsstoff: fliessende Accordfiguration, Trillerstudien, Springendes Staccato_Contraste, die der Spieler zu einem Ganzen verbinden soll.

Copyright, 1895, by G. Schirmer.



4) Von einer Eintheilung der Ferm musste der Herausgeber hier ebenso absehen, wie anderwärts bei der ersten der dreistimmigen Inventionen. Sie gehören zu jenen Bach'schen „Würfen," die sich nun einmal nicht in die Grenzen starrer Dogmatik fügen und die durch ihren wahrhaft „praeludirenden" Charakter ihre Benennung am meisten rechtfertigen.

5) Viele Ausgaben haben hier *F* statt *G:* jenes würde einen Orgelpunkt bedeuten, welcher aber unbeabsichtigt ist: dieses giebt der Grundstimme folgende Gestalt:

Anhang zu Praeludium XI.

Während die Octaven (vergl. Anhang zur vorigen Fuge) erst im neueren Clavierspiel Bedeutung gewonnen, spielen die Triller in der Clavierliteratur aller Zeiten die wichtigste Rolle. Welche Verwandlungen aber der Triller -vom einfachen Ausschmückungsmittel der Melodie bis zur selbständigen Virtuosenleistung- erfahren, offenbart sich in seinen hervorragendsten Erscheinungen, bei Bach, Beethoven und Liszt. Die vielgestaltigsten und meines Erachtens verwickeltesten Aufgaben für das Studium des Trillers finden sich in Beethoven's Sonaten, Concerten und Variationswerken. - In besonderer Beziehung zu dem speciell Bach'schen Triller stehen vorerst die folgenden Satze Ph. E. Bach's, die wir seinem bereits bei Prael. IX citirten Werke entnehmen:

(Zweytes Hauptstück, dritte Abtheilung) § 8. Man hat bey einer guten Art das Clavier zu spielen viererley Triller, den ordentlichen, den von unten, den von oben und den halben- oder Prall-Triller.

§ 7. Die Triller sind die schwerste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muss sie in der Jugend fleissig üben. Ihr Schlag muss vor allen Ding gleich und geschwinde seyn. Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen;....

§ 8. Man hebt bey dessen Übung die Finger nicht zu hoch;... (wohlgemerkt!) „Man macht ihn Anfangs ganz langsam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich" (gleichmässig) „die Nerven (Muskeln) müssen hier ebenfalls schlapp (lose) seyn, sonst kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. Mancher will ihn dadurch erzwingen. Bey der Übung muss man in der Geschwindigkeit nicht eher weiter schreiten, als bis der Schlag völlig gleich ist. Der höchste Ton bey den Trillern, wenn er zum letztenmal vorkommt, wird geschnellet, d.i. dass man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das Geschwindeste ganz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurückzieht und abgleiten lässt.*)

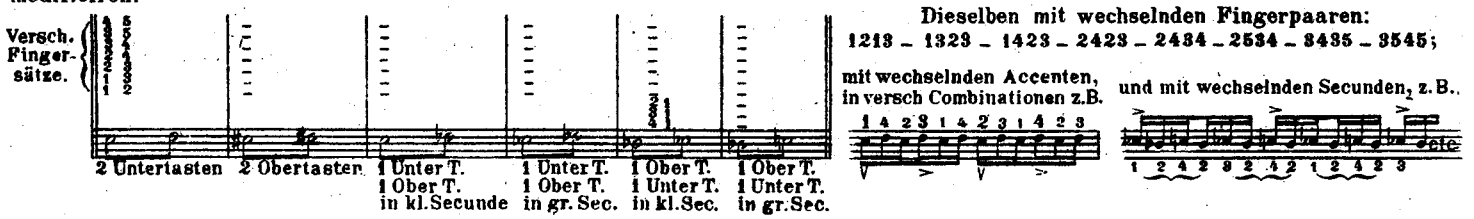
§ 9. Man muss die Triller mit allen Fingern fleissig üben. ....kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äussersten Stimmen vor, wobei man nicht das Auslesen von Fingern hat, weil unterdessen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten....

§ 12. Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nachschlag.... Ein Triller ohne folgende Note, z.B. am Ende, über einer Fermate u.s.w. hat allezeit einen Nachschlag." Bach erklärt es für fehlerhaft:

§ 21. ....„wenn man den Triller nicht gehörig aushält, ohngeachtet alle Arten davon, bis auf den Prall-Triller, so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauret. ...."

Dem ist noch hinzuzufügen, dass der Triller überall und stets eine gezählte Quantität Noten enthalten und eine rhythmische Eintheilung erfahren soll, wodurch allein eine absolute Gleichmässigkeit bewahrt werden kann.

Der hier folgende Entwurf zu systematischen Trillerübungen ist je nach den individuellen Bedürfnissen zu modificiren.



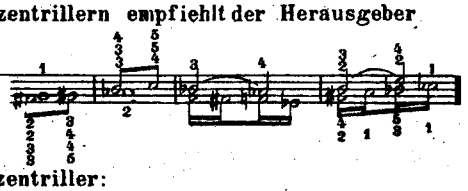
Dieselben mit wechselnden Fingerpaaren:
1213 - 1323 - 1423 - 2423 - 2434 - 2534 - 3435 - 3545;

mit wechselnden Accenten, in versch Combinationen z.B.

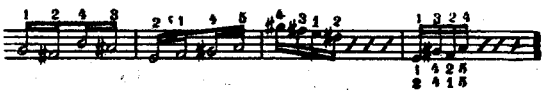
und mit wechselnden Secunden, z.B.

Als Vorbereitung zu Terzentrillern empfiehlt der Herausgeber

a) einfache Triller mit gehaltenen Tönen, z.B.



b) zerlegte Doppeltriller

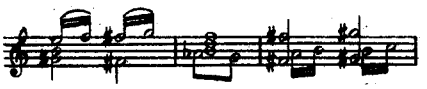


Es folgen zunächst Terzentriller:

in den Combinationen von - - 2 gr. Terzen | 2 gr. Terzen | 2 kl. Terzen | 2 kl. Terzen | einer kl. und | einer gr. und
im Intervalle - - - - - - eines | halben Tones | ganzen Tones | ½ Tones | ¼ Tones | einer gr. Terz | einer kl. Terz

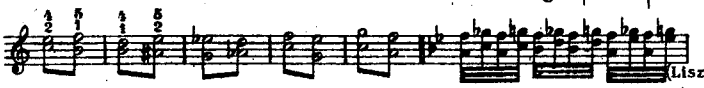
welche auf alle Stufen der Octave zu transponiren sind.

Diesen schliessen sich an: die Triller in allen Arten Quarten, Quinten und Sexten;
die Triller über, unter oder zwischen zwei oder mehr gehaltenen Tönen, z.B.



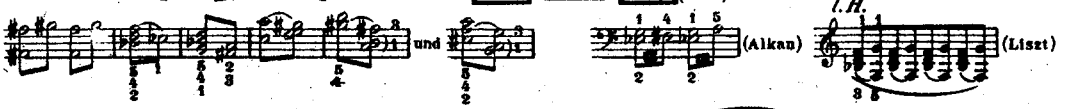
u.s.w.

Doppeltriller in Gegenbewegung und mit accordischen Intervallen, z.B.

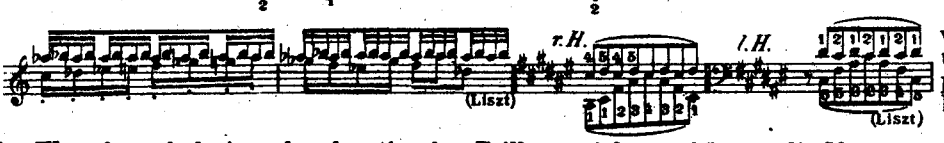


(vergl. die Coda von Beethovens Es dur-Concert, I. Satz.)

Die Triller mit wechselnder Stimmenanzahl (blinde Doppeltriller), z.B.



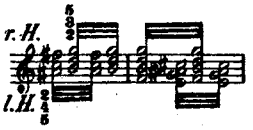
Die Triller mit einer zweiten obligaten Stimme, z.B.



wozu auch Melodien mit unterlegten Trillerorgelpunkten gehören. (vergl. Beethoven, Op. 53, 109, 111)

Endlich entstand durch den Wunsch, auch drei- und mehr-stimmige Triller erzielen zu können, die Idee:

Triller durch Vor- und Nach-schlagen zweier Hände auszuführen:



welche sich in der Folge auch auf einstimmige Triller und auf Octaventriller übertrug:

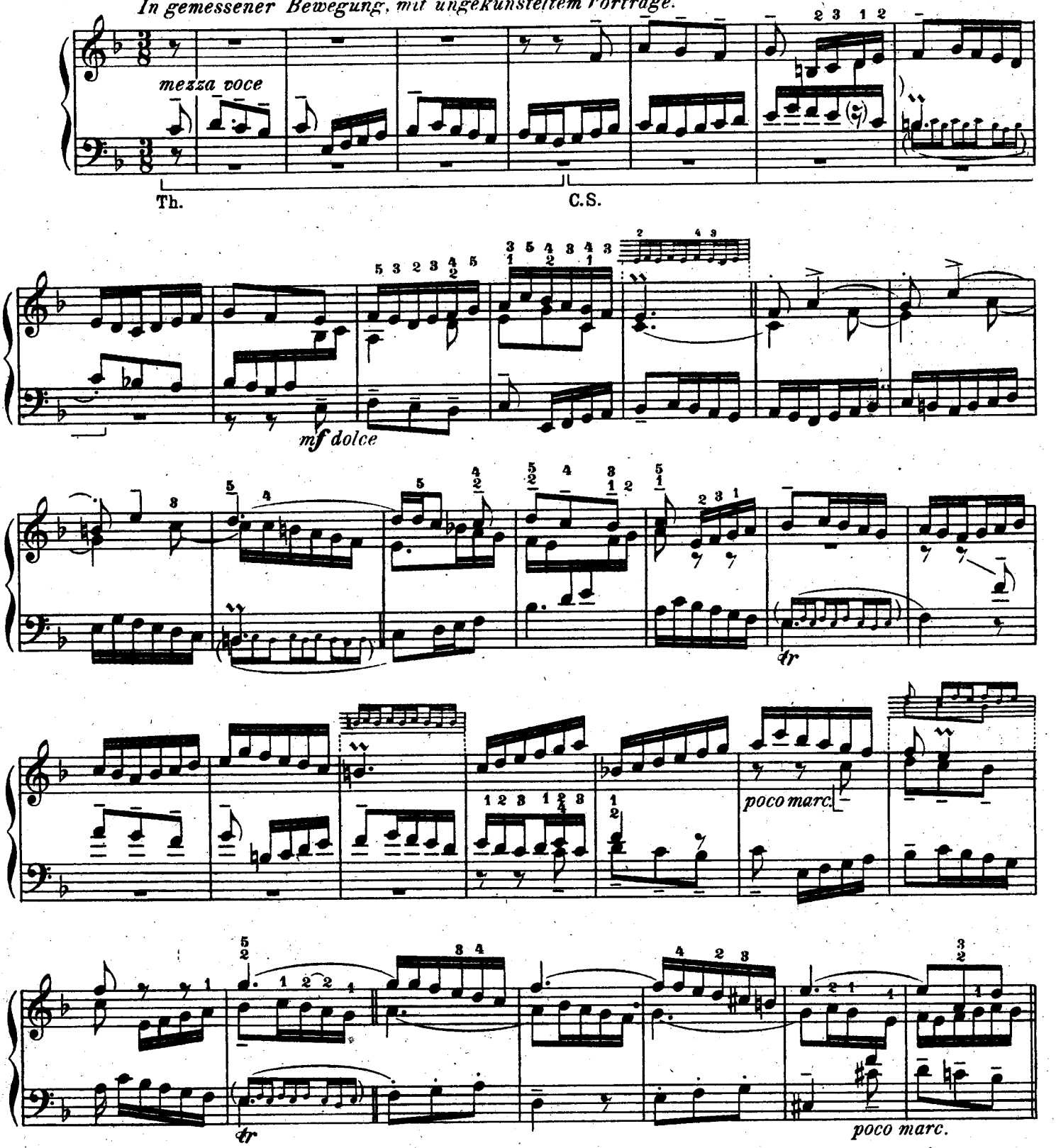
Als eine ergänzende Nachstudie ist noch das Tremolo zu nennen, welches recht eigentlich ein Triller in weiteren Intervallen ist. (vgl. Liszt's Transcendentale Tremolo-Etude nach Paganini's Caprice.)

*) Die Anführung dieser für ihre Zeit charakteristischen Vortragseigenthümlichkeit glaubte der Herausgeber nicht unterdrücken zu sollen: obwohl kaum ein Pianist unserer Tage sich noch in dieser Manier zurechtfinden dürfte.

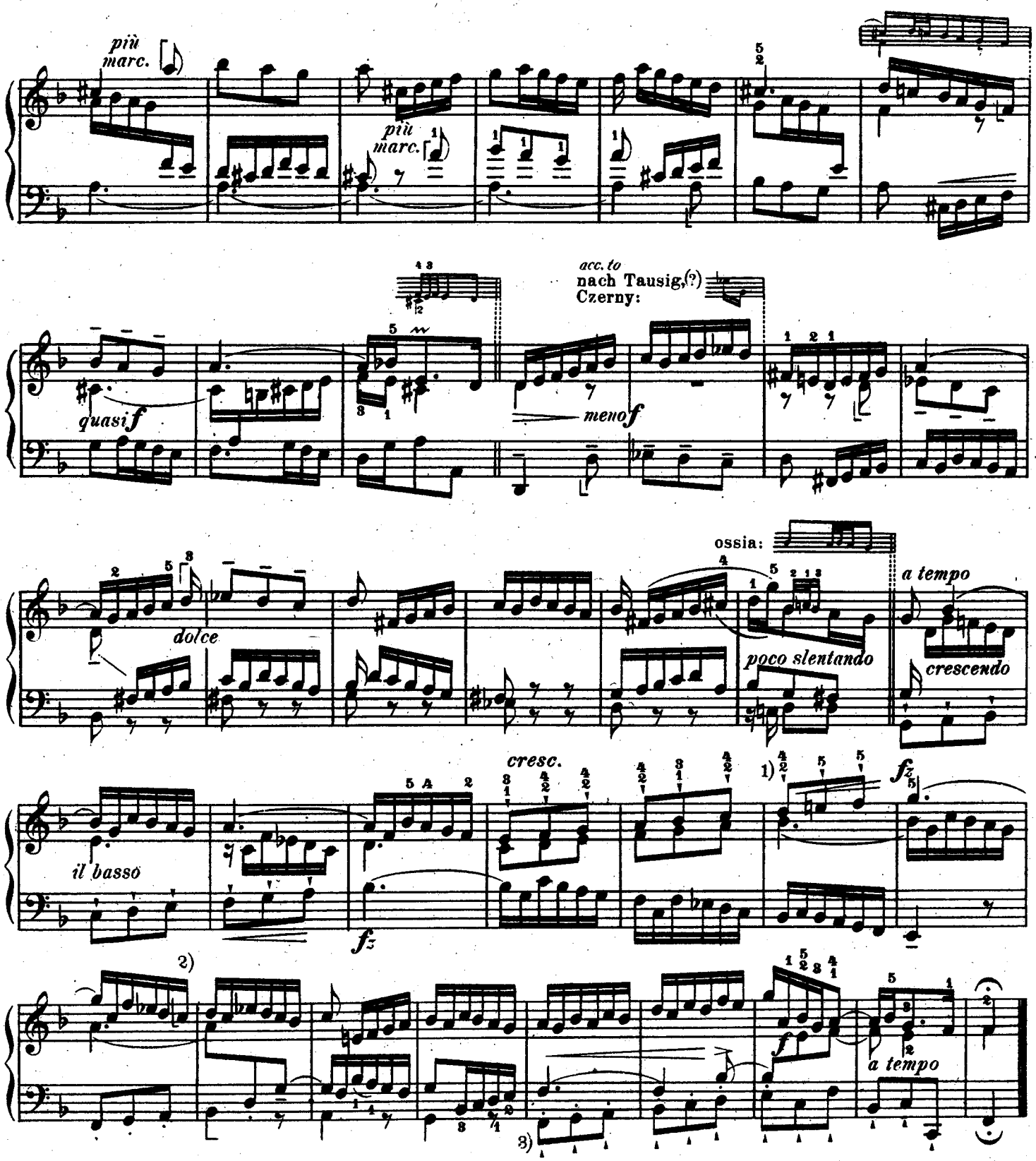
Fuga XI, a 3.

Allegretto, ben misurato, con semplicita.

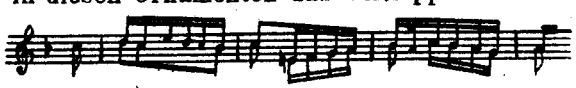
In gemessener Bewegung, mit ungekünsteltem Vortrage.



NB. Ungeachtet ihrer sorgfältigen polyphonen Durcharbeitung, gehört diese Fuge doch zu den gefälligen, anspruchloseren. Als Trägerin eines Charaktertypus reicht sie nicht an die Emoll Fuge heran. wenngleich diese über nur bescheidenere Ausdrucksmittel verfügt. Von der allgemein üblichen „eleganten" Phrasirung der 5 ersten Achtelnoten -die wohl auf Czerny zurückzuführen ist- musste der Herausgeber. zu Gunsten einer mehr gerechtfertigten Vortragsweise, absehen.



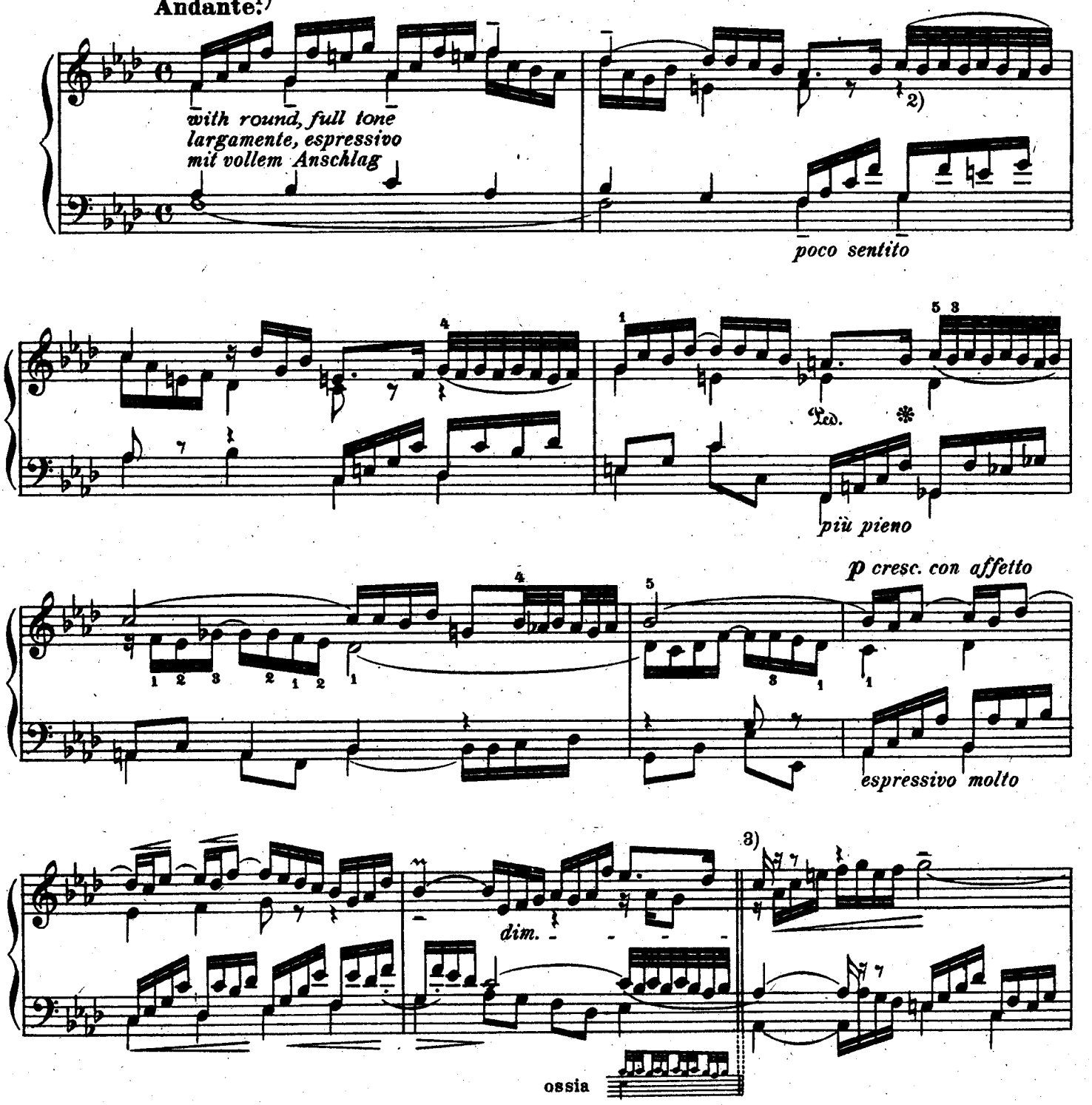
1) Wenngleich diese 3 Achtelnoten infolge des gehaltenen Tones *b* nur aus dem Fingergelenk angeschlagen werden können, so müssen sie doch als die directe Fortsetzung des vorhergehenden Staccato zu Gehör gebracht werden, worauf der angegebene Fingersatz zielt. Man nehme sich hierbei die aufsteigende Bassstimme zum Vorbild und lasse die Imitation eindringlich hervortreten.

2) Obwohl ein Jeder in diesen Ornamenten das verkappte Thema erkennen dürfte, so sei dennoch besonders darauf hingewiesen: 

3) Ein analoger Fall wie bei 1).

Praeludium XII.

Andante.[1]

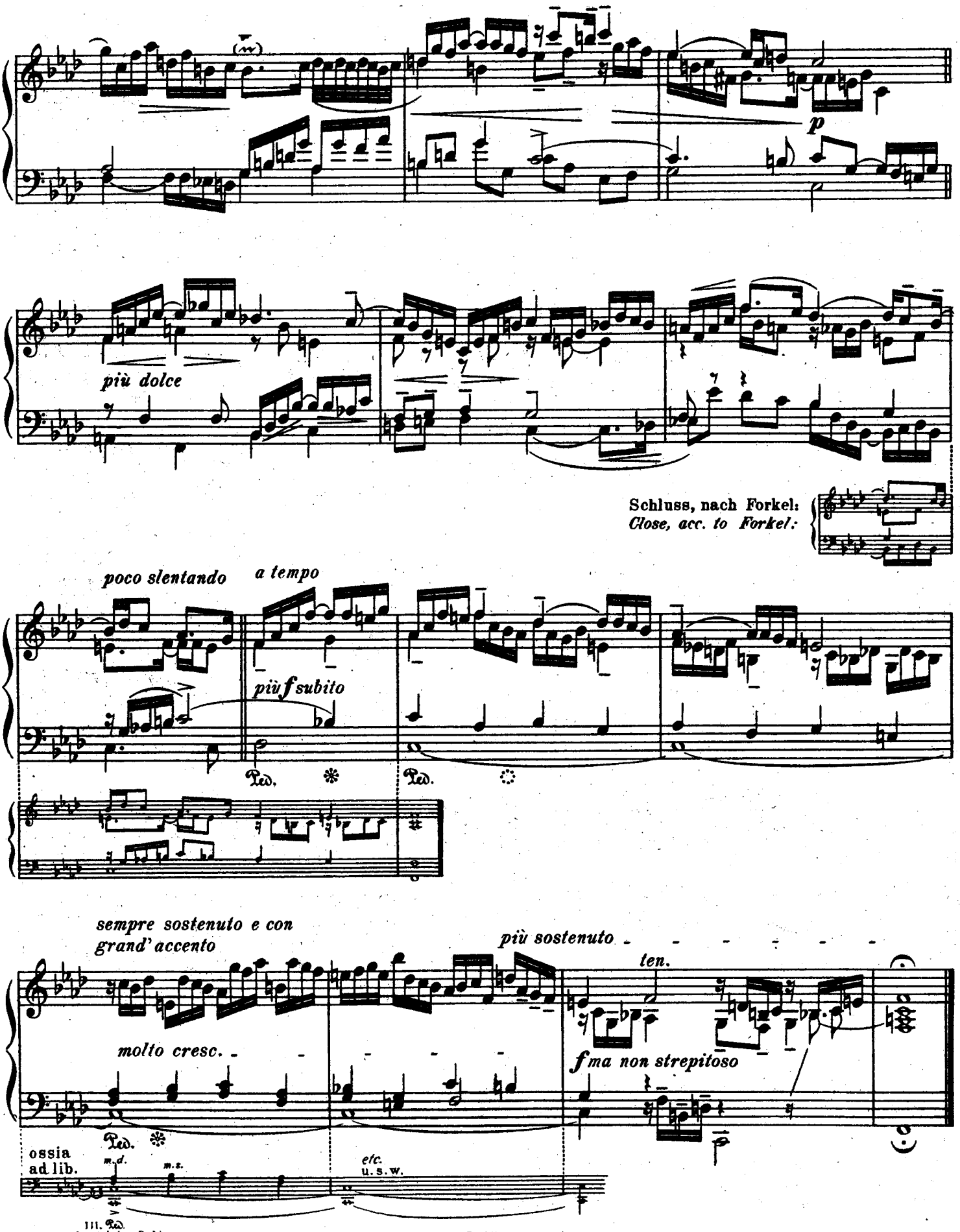


1) Andante = mässiglangsam, ist im weiteren Verlaufe des Stückes durch die Beiwörter *„tranquillo, espressivo. mesto, appassionato"* zu ergänzen.

2) Der Herausgeber hat die stellenweise nicht durchgeführte Vollzähligkeit der 4 Stimmen durch Pausen vervollständigt.

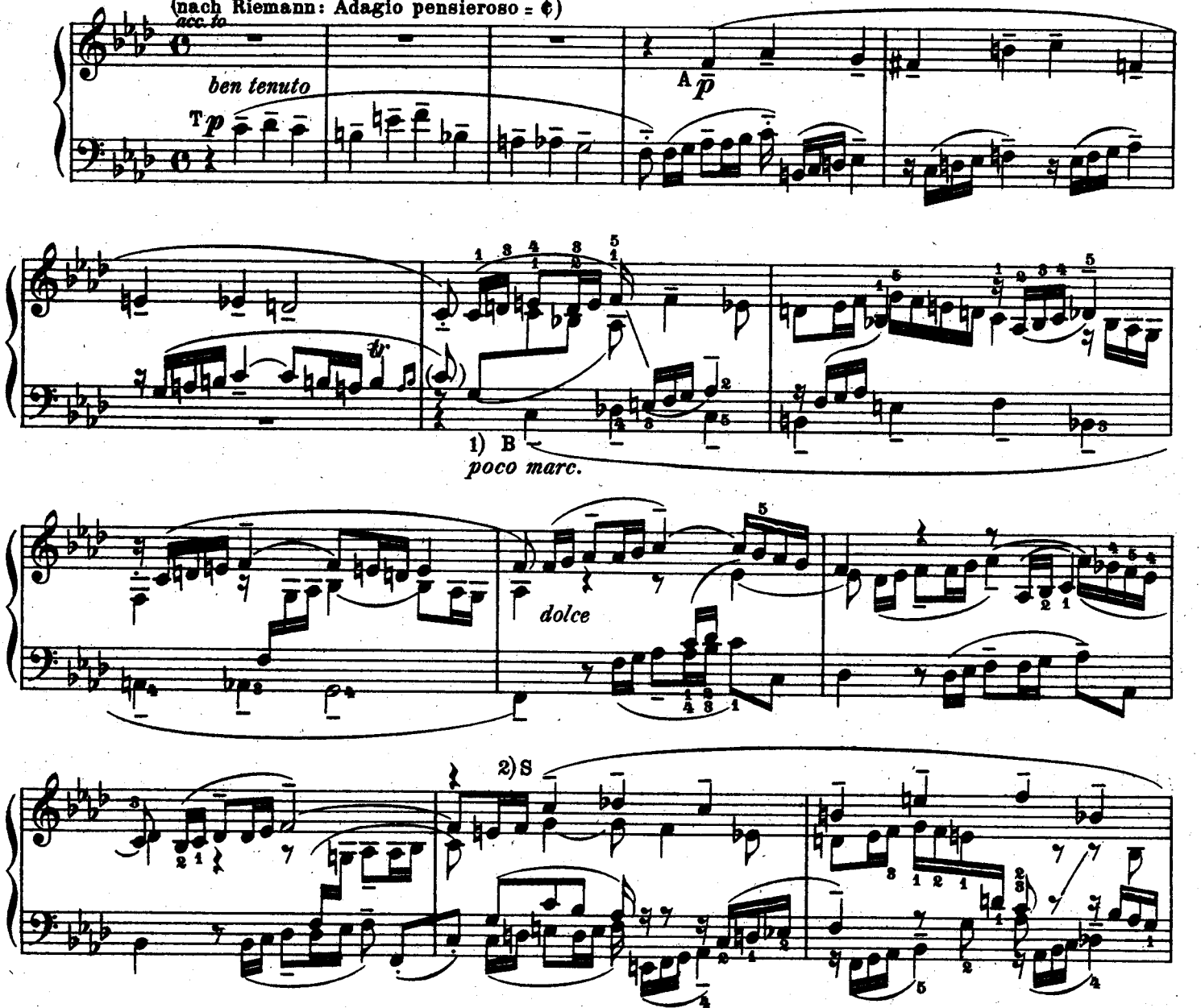
3) Der Herausgeber rechnet die hier in Erscheinung tretende Form zu dem Typus der dreitheiligen und stellt sie als solche in seiner Eintheilung dar. Danach umfasst der erste Theil 5½ Takte, welchen eine äussere Erweiterung von noch 2½ Takten anhängt, der zweite Theil zerfällt sodann in zwei Abschnitte von 4 und 3½ Takten; der dritte Theil reicht bis an den Schluss.

Copyright, 1893, by G. Schirmer.

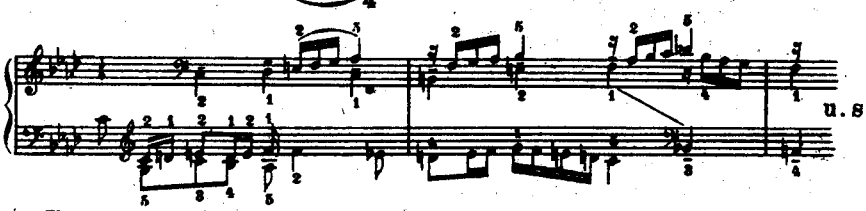

(m)
p
più dolce
Schluss, nach Forkel:
Close, acc. to Forkel:
poco slentando
a tempo
più f subito
Ped.
Ped.
sempre sostenuto e con
grand' accento
più sostenuto
ten.
molto cresc.
f ma non strepitoso
Ped.
ossia
ad lib.
m.d.
m.s.
etc.
u. s. w.
III. Ped.
(sostaining Ped.)

Fuga XII, a 4.

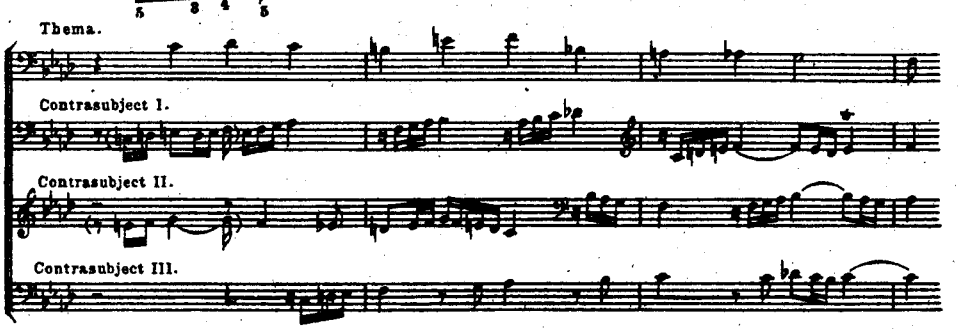
Molto sostenuto, ma fermo *in tempo e carattere.*
Sehr getragen aber fest, so im Zeitmaas wie im Ausdruck.
(nach Riemann: Adagio pensieroso = ¢)



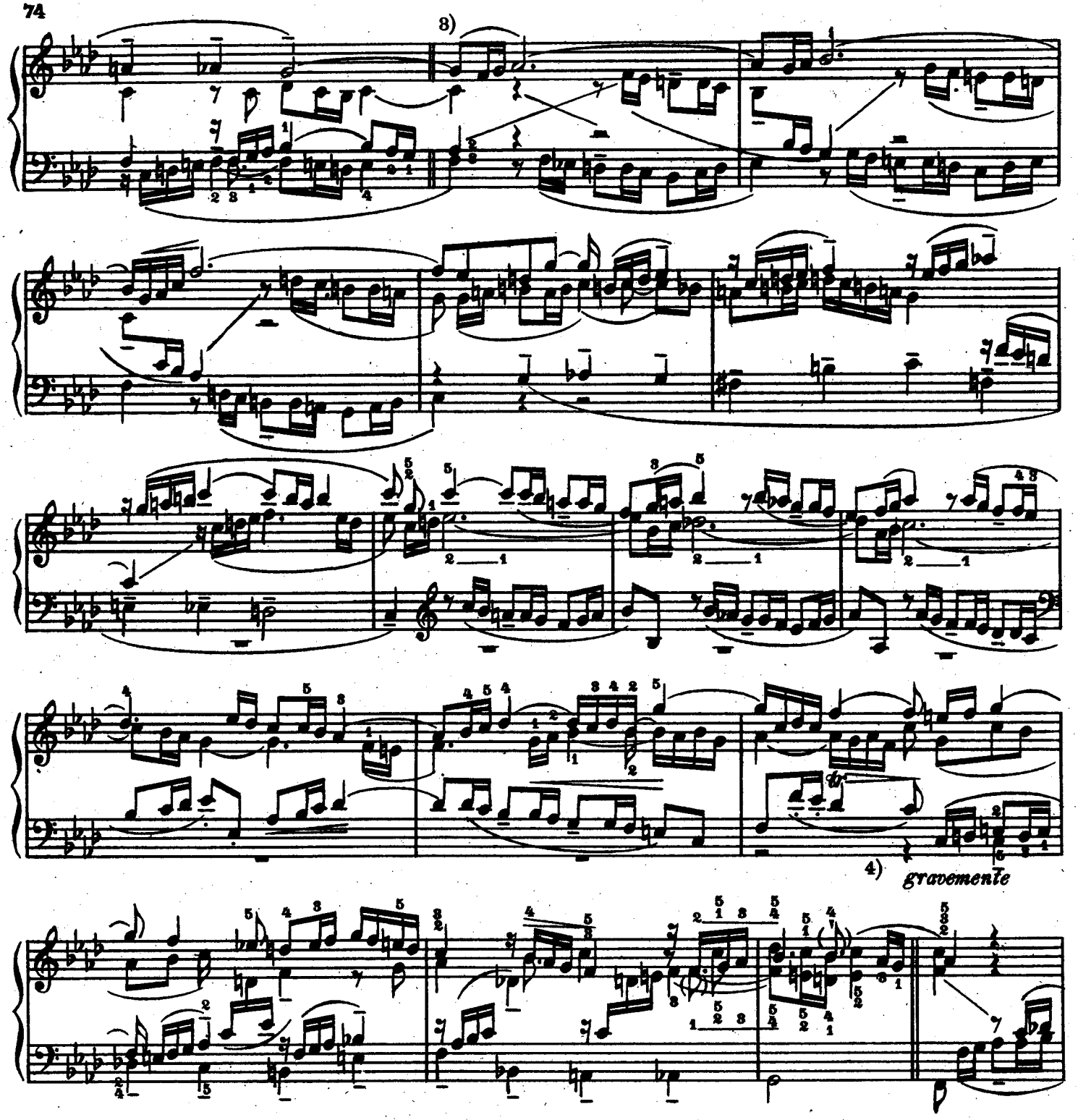
1) Die folgende Setzart – sie beruht auf eine Kreuzung der Hände – dürfte hier das Hervortreten des Themas wesentlich fördern:

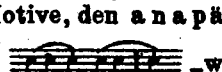


2) Aus einer gesonderten Darstellung lässt sich das Verhältniss des Thema und der 8 Contrasubjecten zu einander klar erschauen; – wir lassen eine solche, zur besseren Orientirung der Studierenden, folgen: →

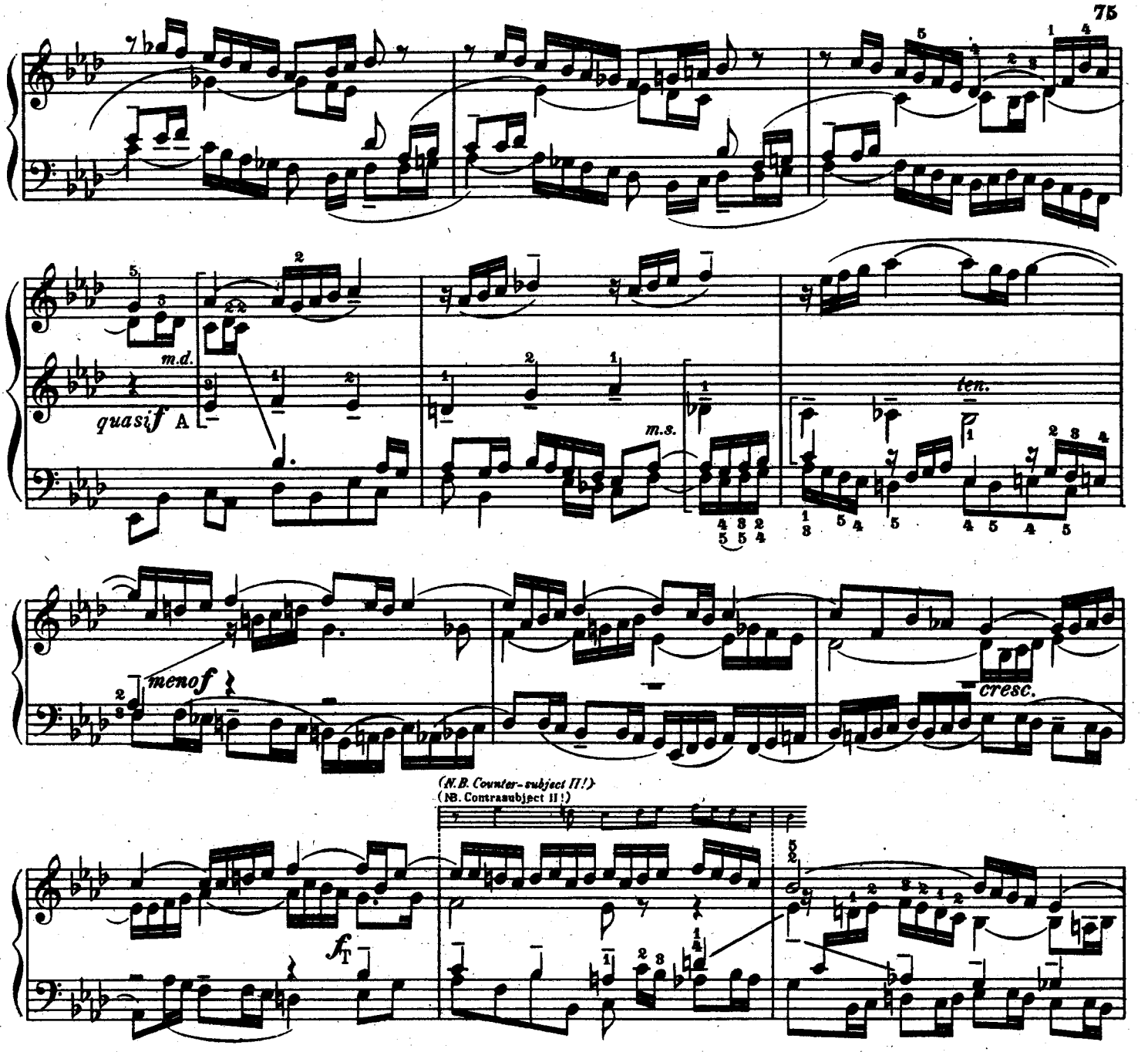


Das Bindeglied ist zu keinem der CC. SS. besonders gehörig und nimmt abwechselnd vor dem II u. III seine Stellung ein.



3) Vom Beginn der zweiten Exposition an macht sich eine gewisse Starrheit der Form und eine Eintönigkeit des harmonischen und kontrapunktischen Inhaltes bemerkbar, welche die Wirkung des prächtigen, so vielversprechenden I. Theiles langsam vernichten. Der alleinherrschende dreitaktige Rhythmus (= 13/4) trägt, unseres Erachtens, die erste Schuld. In monotoner Reihenfolge lösen sich sodann vereinzelte Thema-Eintritte und Zwischenspiele unter einander ab. Mit pedantisch-zäher Regelmässigkeit folgt stets Eines auf das Andere. Die Zwischenspiele selbst verarbeiten ein ewig-gleiches Motiv von nicht gerade übermässigem rhythmischen Reiz, auf Grund einer bald auf bald absteigenden harmonischen Sequenz. Man vermeide, bei eben diesem Motive, den anapästischen Charakter (durch Abstossen des Achtels) allzusehr in den Vordergrund zu drängen  – was bei den häufigen Wiederholungen dem Ernste des Stückes gefährlich werden könnte – und folge möglichst der Bezeichnung des Herausgebers.

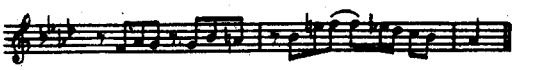
4) Hier erscheint der 3-taktige Rhythmus um ½ Takt verkürzt und der Grundrhythmus somit verschoben; diese symmetrische Schmälerung wird aber in dem nächsten Zwischenspiele durch die Einfügung zweier Viertel wieder wett gemacht. Ein ähnliches Spiel findet vor und nach dem Eintritte des Themas in *Es dur* statt.



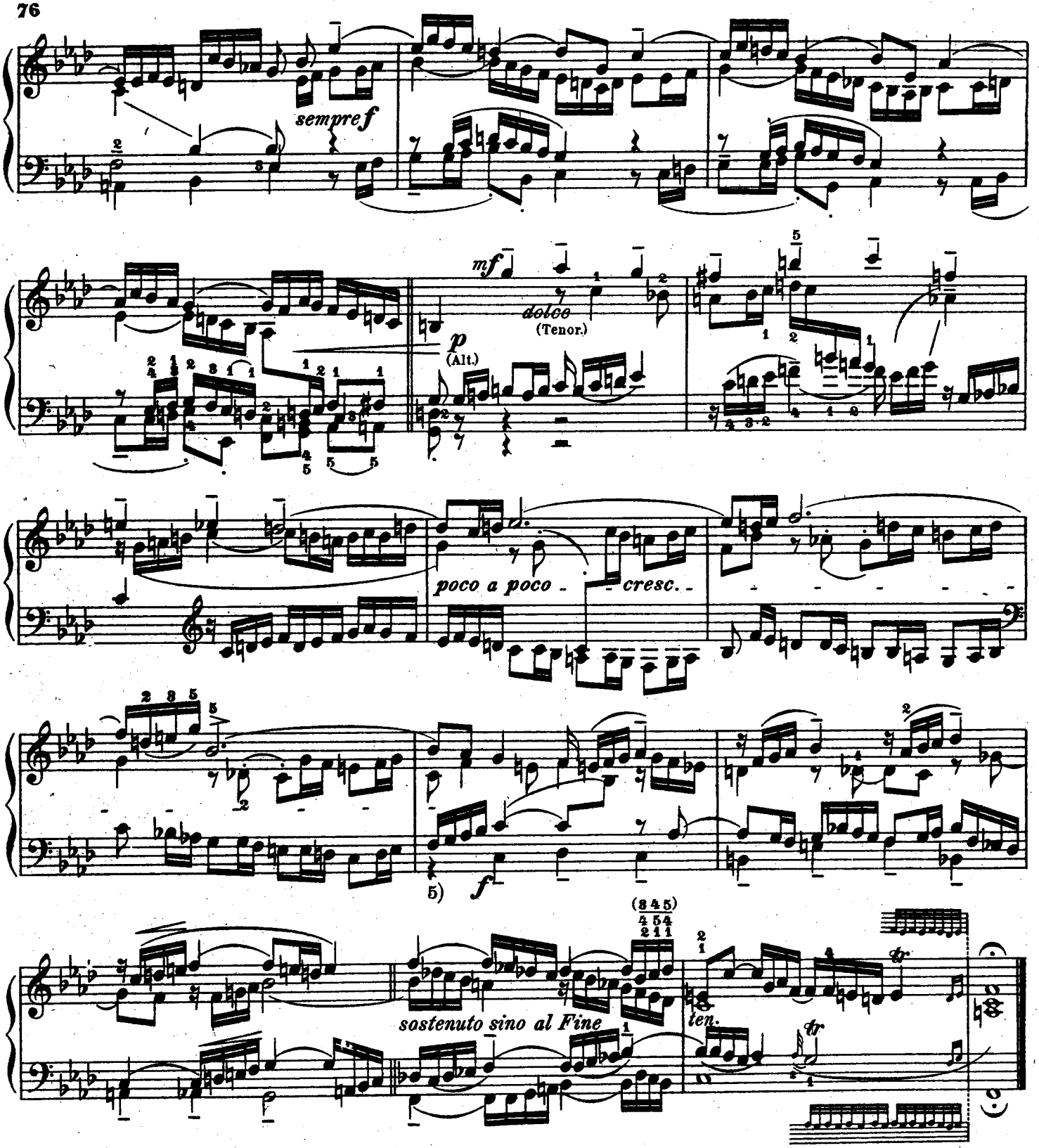
NB Zu der ausgesprochenen Verwandschaft, welche zwischen dieser Fuge und der neunten der dreistimmigen Inventionen besteht, mag zunächst die gleiche Wahl der Tonart Einiges beitragen. Noch engere Beziehungen erhellen aber aus der Gegenüberstellung des thematischen Materials dieser Stücke. So in der Invention wie in der Fuge ist das Haupt-Thema in Viertelnoten und in chromatischer Folge verfasst:

Fuge. Invention.

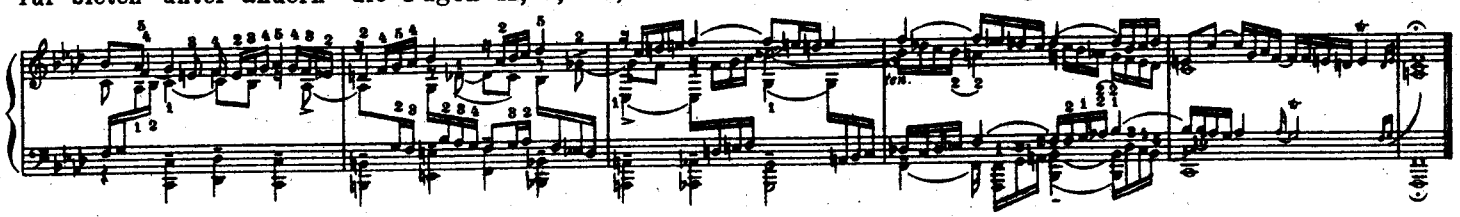
Hier wie dort schreitet das Contrasubject stufenweise und in halbtaktigen Gruppen aufwärts, die durch Pausen auf den guten Takttheilen von einander gesondert:

Fuge. Invention. 

Noch vollkommener wird die Ähnlichkeit infolge des gleichartigen Aufbaues der beiden Compositionen. In der That tritt in beiden noch ein zweites obligates Contrasubject zu dem früheren hinzu und das Spiel der fortwährenden Aufeinanderstellung (kontrapunktischen Umkehrung) der drei Motive, rollt sich, ohne weitere eigentliche Entwicklung, hier und dort in gleicher Weise ab. In diesem wie in jenem Stücke waltet endlich jene getragene nachdenklich-ernste Stimmung, wie sie die italienische Bezeichnung „grave" in sich schliesst; die Tiefe und Erhabenheit der Empfindung und die Steigerung des Ausdrucks, welche sich in der Invention offenbaren, werden in der Fuge allerdings nicht erreicht. (Vergleiche Anmerkung 3. und 5. zu dieser Fuge und das NB zu Nº 9 der 3-stimmigen Inventionen, in des Herausgebers Bearbeitung.)



5) Bei sehr sorgfältiger Pedalisirung liesse sich hier eine Octavenverdopplung der Bassstimme wohl ermöglichen. Dass ein solches Verfahren bei Bach zulässlich, hat der Herausgeber wiederholt betont. Beispiele dafür bieten unter andern die Fugen II, V, VII, und die neunte der dreistimmigen Inventionen:



JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

von Ferruccio Busoni

Heft 1: BWV 870–876 EB 8276
Heft 2: BWV 877–882 EB 8277
Heft 3: BWV 883–888 EB 8278
Heft 4: BWV 889–893 EB 8279

NORGES MUSIKKHØGSKOLE
BIBLIOTEKET

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

06. 09. 82

C 13 Ba

1.1 97n1824

Des wohltemperierten Klavieres zweiter Teil

Zwanzig Jahre hat Bach zwischen der Herausgabe des ersten und des zweiten Teils des wohltemperierten Klaviers verstreichen lassen, und es sind ungefähr an die zwanzig Jahre, seit ich selbst die Niederschrift meiner Betrachtungen über das Werk begann. Darum hat ein vernünftiger Leser zu erwarten, daß die Bearbeitung des zweiten Teils eine andere Physiognomie zeige als die des früheren; er muß selbst mit anderen Voraussetzungen und mit reiferer Vorbereitung diesen Band ergreifen.

In diesem vermied ich absichtlich Wiederholungen früherer Argumente, wandte mich vom rein Klavieristischen ab als von einem Gegenstand, der in den fünf vorausgehenden Bänden der Gesamtausgabe meiner Bach-Studien ausführlich zur Sprache gekommen war; ich verweilte nicht (oder kürzer) bei geringeren Einzelheiten, die von den Hauptmomenten ablenken, und bemühte mich vorzugsweise, den Lernenden zu den Mysterien der musikalischen Struktur und in das Innere zu führen.

Obwohl die *Fuge*, mit großem Aufwand von Würde, die strengste Form der musikalischen Komposition genannt wird, liegt — meines Erachtens — die Bedingung für die lebendige Erhaltung dieser Form darin, daß ihr die breitesten Freiheiten eingeräumt werden. Unter den Werken, die auf künstlerischen (nicht allein formalen) Wert Anspruch erheben, bin ich doch niemals auf eine absolut strenge Fuge gestoßen; es schien mir vielmehr, als ob das Zunehmen der Freiheit mit dem Anstieg zur künstlerischen Höhe gleichen Schritt hielte.

Es gibt vielleicht keine Fuge, die nicht auf Augenblicke aufhörte, eine solche zu sein. Eine wahrhaft strenge Fuge wäre ein polyphones Gefüge, das von dem Thema nie abwiche und bei dem keine Stimme jemals pausierte. Dies wäre der ideelle Typus der strengen Fuge, an den noch kein Künstler sich bedingungslos gehalten hat: einem Vogel vergleichbar, der unausgesetzt in der Luft kreist.

Eben die Bachsche Fuge (diese ihm homogenste Form, Empfindung zu äußern) ist reich an Unregelmäßigkeiten und Ausnahmen. Die Theoretiker sind gezwungen, diese Vorkommnisse mit Verlegenheit zu nennen. Und wenn ich ihnen darin beistimmen muß, daß nur die meisterliche Überlegenheit solche Freiheitsrechte einräumt, so folgt daraus ebenso entschieden, daß die Meisterschaft nichts anderes erzielt als die Erwerbung dieser Rechte.

Die übernommenen Regeln für die Schreibweise der Fuge sind zum Teil praktischen, zum Teil symbolischen Ursprungs. So ist die Bildung der »Antwort« in Beziehung zu einem gedachten Modulationskreise gebracht.

Die Symbolik der Gesetze läßt sich in die Begriffe zusammenfassen: Harmonie im Kampf; Gleichberechtigung aller Beteiligten, die in dem Hauptgedanken sich vereinen.

Praktisches und symbolisches Endziel der Fuge: die Ausbeutung des Hauptgedankens bis zu dessen Erschöpfung.

In der heutigen Kompositionskunst, die in gerader Linie von der Bachs stammt (insofern als sie, immer bewußter, die durch Polyphonie tönende Empfindung zu werden sich bestrebt), fällt sowohl die nach dem Mittelpunkt des Modulationskreises gravitierende Richtung — die Abhängigkeit von der Tonart — als auch die objektive Symbolik aus dem Plan, die dem subjektiven Temperament gewichen ist. Somit sind auch die Rechte des Meisters größer geworden: er darf nun die Bachschen Ausnahmen als Regeln übernehmen.

Die *Form* der Fuge wird zunächst immer von der Beschaffenheit des Themas abhängig sein. Bach deutet uns diese Wahrheit oft genug an, aber zuweilen zeigte er sich mit ihr im Widerspruch. Des Themas Triebkraft aber liegt in der Ausgiebigkeit und Wandlungsfähigkeit seiner selbst.

Der zweite Gestalter ist die geistige *Idee*, die die Fuge innerlich bewegt, und ein dritter: die Empfindungssphäre, die das Fortschreitende umhüllt.

Einem Beethoven war die Fuge nicht mehr der natürliche Ausdruck seiner Empfindung überhaupt, sondern ein gelegentliches Instrument, das für eine besondere Richtung der Empfindung zur Anwendung kam. Es ist denkbar, daß in der Fuge von heute das Kontrasubjekt über das Thema siegt, oder daß die Formen unmerklich in andere übergehen, sich auflösen anstatt sich zu verdichten, oder daß aus einer vielgestaltigen Bewegung das Thema als letztes Ergebnis tritt.

Unter den Fugen dieses Bandes stehen die in D-Dur und in E-Dur dem absoluten Typus am nächsten. Ich habe in meinen Anmerkungen die erste künstlerisch abgelehnt, die zweite rückhaltlos anerkannt,

weil der Geist sich hier durch das Scholastische offenbart. Doch erweckte die in fis-Moll stehende Fuge in mir eine reinere Freude, trotzdem sie mancherlei thematische Zusammenstellungen, die ich in Beispielen dargetan habe, außer acht läßt, und weil sie aus dem Gedanken neue Formen ableitet. Die b-Moll-Fuge vereint die glücklichste Idee mit dem vollkommensten Bau zu einem unbedingten Meisterstück. Die Stücke in d-Moll, in e-Moll und in a-Moll repräsentieren die Macht des Temperaments über die Reflexion; die »Tanz-Fuge« in B-Dur verbleibt eine einzelne Blüte der Anmut und der gemilderten Strenge.

Als polyphone Tanzstücke muten auch die Fugen in F-Dur und in f-Moll an, desgleichen das zu einem Springtanz ausholende dreistimmige Spiel in h-Moll. Eine einsame Stellung nimmt die Doppelfuge in gis-Moll ein, die bei großer Formenschönheit und innigster Einheit in der Abwechslung am gemütvollsten wirkt.

Das Verhältnis des obligaten *Präludiums* zur Fuge scheint mir nicht klar genug festgestellt zu sein; die Präludien des Wohltemperierten Klaviers machen es offenbar nicht leicht, in dieser Frage sicherer zu werden. Als Herausgeber habe ich einigen Fleiß daran gewandt, eine geschlossene Beziehung des Präludiums zur Fuge nachzuweisen, gelegentlich auch durch Beispiele herbeizuführen. In den letzteren Fällen glaube ich die Intentionen Bachs übertreten zu haben.

Alle Änderungen und Zutaten verfolgen indessen die erzieherische Absicht, den Lernenden einen Einblick in den Mechanismus der Komposition zu verschaffen; sie illustrieren und ergänzen überdies die in dieser Einleitung nur skizzenhaft dargelegten Anschauungen. In mehreren Fällen bildet die Summe der Anmerkungen zu verschiedenen Stücken erst die vollständige Meinung über eine und dieselbe Frage.

New York, März 1915 Ferruccio Busoni

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

I
Praeludium und Fuga C-dur BWV 870
Praeludium Seite 2
Fuga Seite 7

II
Praeludium und Fuga c-moll BWV 871
Praeludium Seite 10
Fuga Seite 12

III
Praeludium und Fuga Cis-dur BWV 872
Praeludium Seite 16
Fuga Seite 22

IV
Praeludium und Fuga cis-moll BWV 873
Praeludium Seite 26
Fuga Seite 30

V
Praeludium und Fuga D-dur BWV 874
Praeludium Seite 36
Fuga Seite 40

VI
Praeludium und Fuga d-moll BWV 875
Praeludium Seite 43
Fuga Seite 48

VII
Praeludium und Fuga Es-dur BWV 876
Praeludium Seite 52
Fuga Seite 56

HEFT II

VIII
Praeludium und Fuga dis-moll BWV 877
Praeludium Seite 1
Fuga Seite 4

IX
Praeludium und Fuga E-dur BWV 878
Praeludium Seite 13
Fuga Seite 16

X
Praeludium und Fuga e-moll BWV 879
Praeludium Seite 21
Fuga Seite 24

XI
Praeludium und Fuga F-dur BWV 880
Praeludium Seite 30
Fuga Seite 36

XII
Praeludium und Fuga f-moll BWV 881
Praeludium Seite 40
Fuga Seite 43

XIII
Praeludium und Fuga Fis-dur BWV 882
Praeludium Seite 46
Fuga Seite 50

HEFT III

XIV
Praeludium und Fuga fis-moll BWV 883
Praeludium Seite 2
Fuga Seite 6

XV
Praeludium und Fuga G-dur BWV 884
Praeludium Seite 14
Fuga Seite 17

XVI
Praeludium und Fuga g-moll BWV 885
Praeludium Seite 22
Fuga Seite 25

XVII
Praeludium und Fuga As-dur BWV 886
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 38

XVIII
Praeludium und Fuga gis-moll BWV 887
Praeludium Seite 44
Fuga I Seite 48
Fuga II Seite 50
Fuga I u. II Seite 51

XIX
Praeludium und Fuga A-dur BWV 888
Praeludium Seite 54
Fuga Seite 56

HEFT IV

XX
Praeludium und Fuga a-moll BWV 889
Praeludium Seite 1
Fuga Seite 4

XXI
Praeludium und Fuga B-dur BWV 890
Praeludium Seite 8
Fuga Seite 16

XXII
Praeludium und Fuga b-moll BWV 891
Praeludium Seite 20
Fuga Seite 24

XXIII
Praeludium und Fuga H-dur BWV 892
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 35

XXIV
Praeludium und Fuga h-moll BWV 893
Praeludium Seite 40
Fuga Seite 44

Schlußwort Seite 49

JOHANN SEBASTIAN BACH

„Das wohl temperirte Clavier“

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

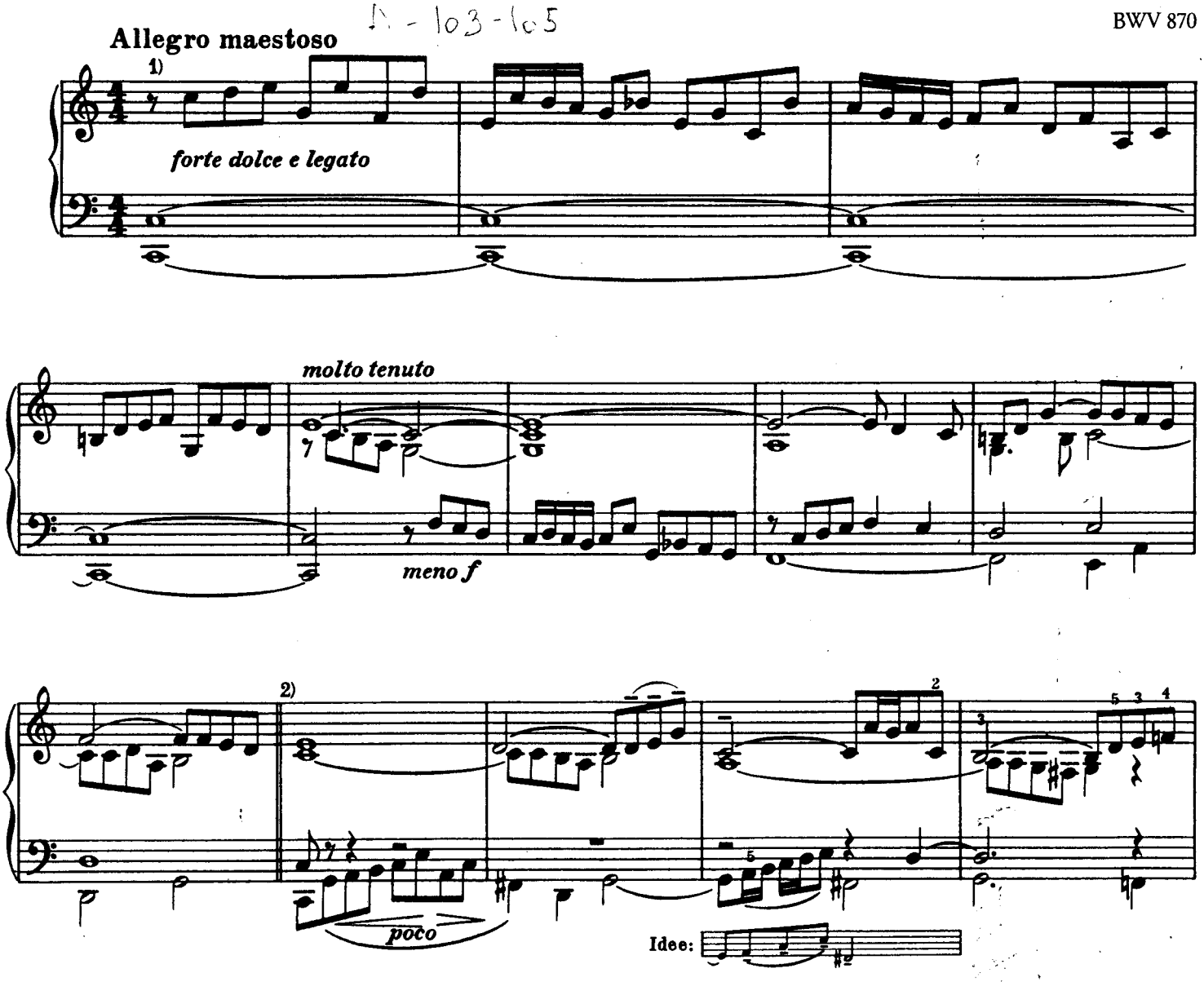
herausgegeben

von

Ferruccio Busoni

PRAELUDIUM I

BWV 870

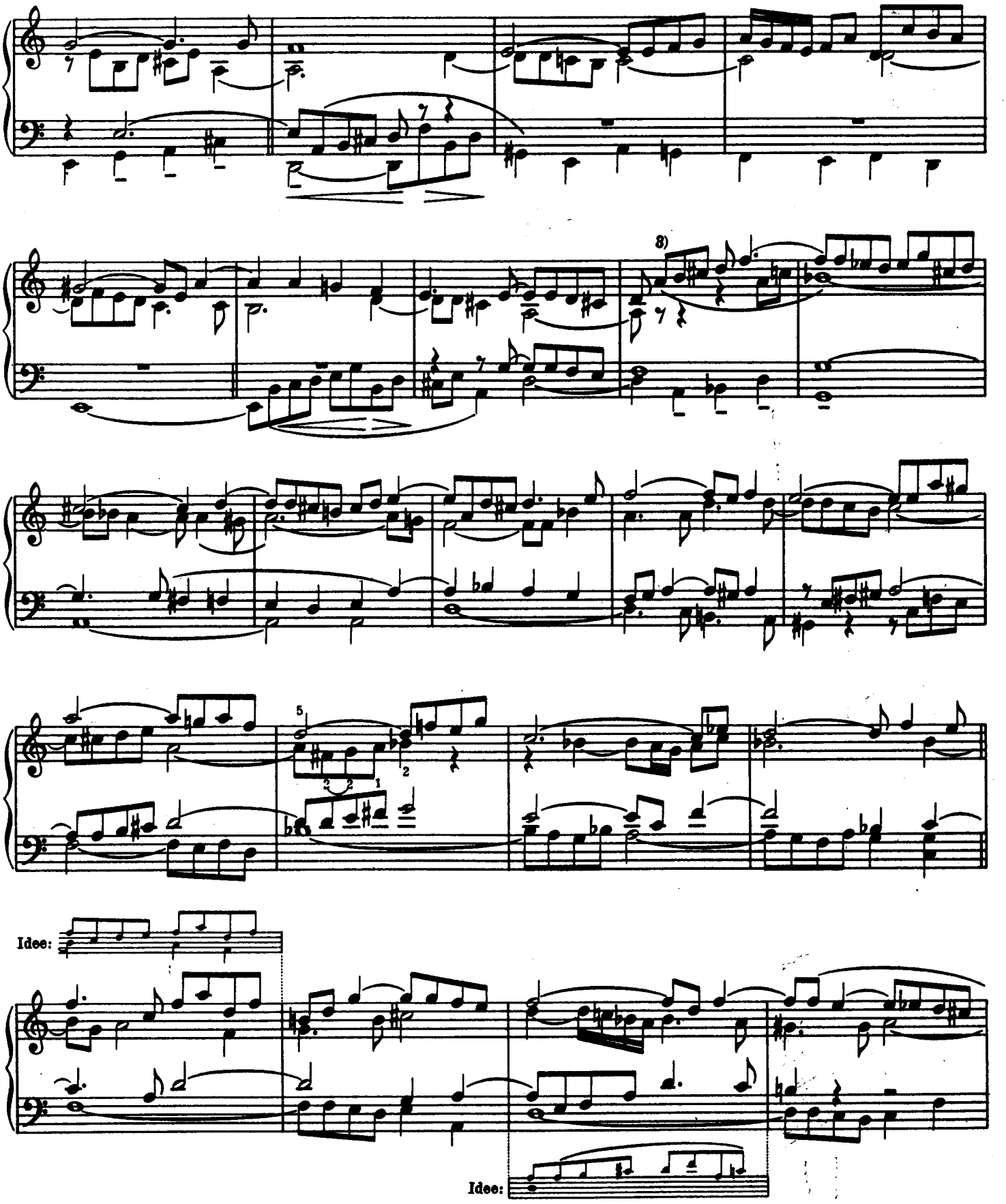


1) Das Stück ist ursprünglich, ohne Angabe des Tempos, so notiert

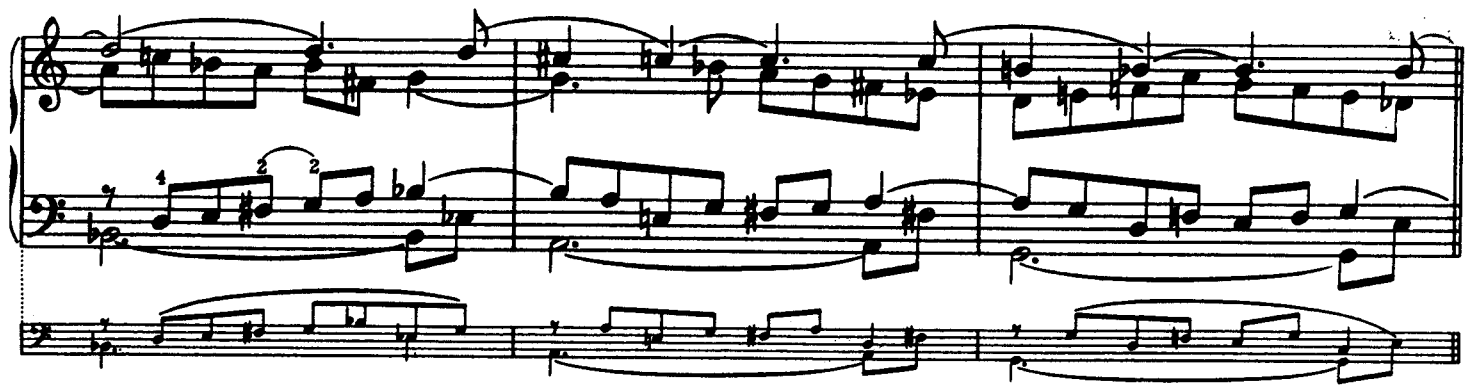
2) Von hier an wird die Komposition „thematisch“, die ersten neun Takte des Praeludiums sind als fantasierende Einleitung, der Eintritt des leitenden Motivs als der eigentliche Beginn des Hauptstückes zu denken.

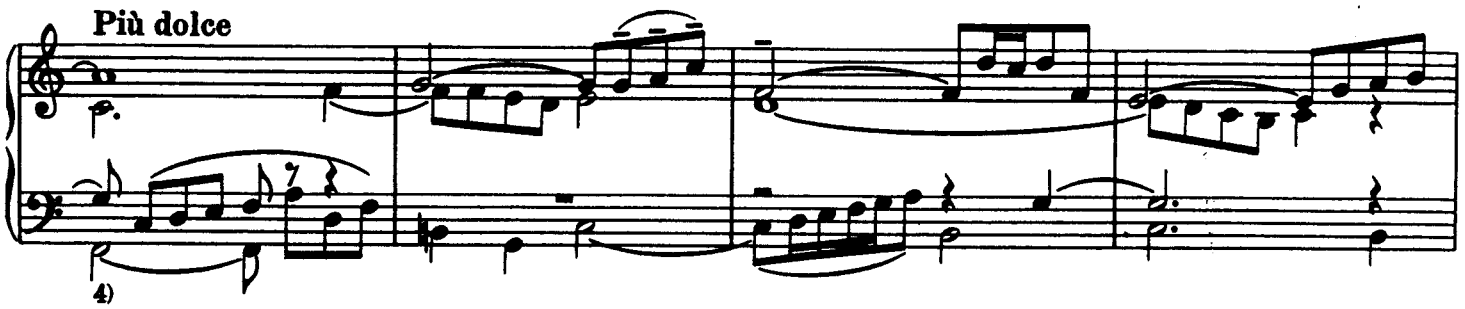
Edition Breitkopf Nr. 8276

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

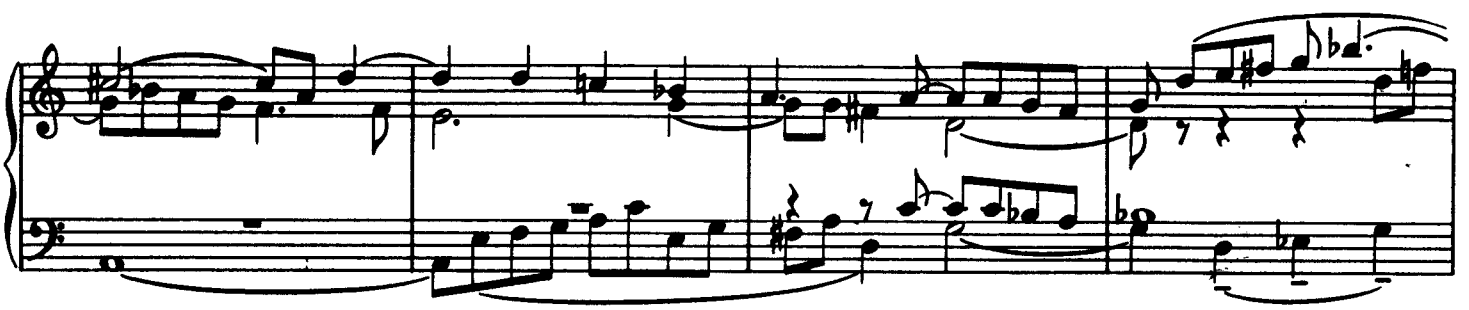


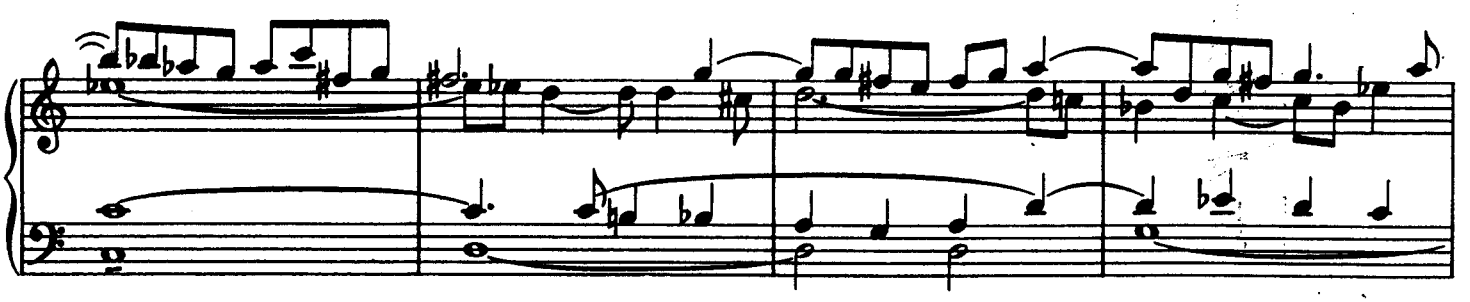
3) Der Entschluß des Soprans, die höhere Lage aufzusuchen, soll wie ein Manualwechsel auf der Orgel wirken; wie überhaupt das Ganze der Orgel näher steht, als dem Clavecin.



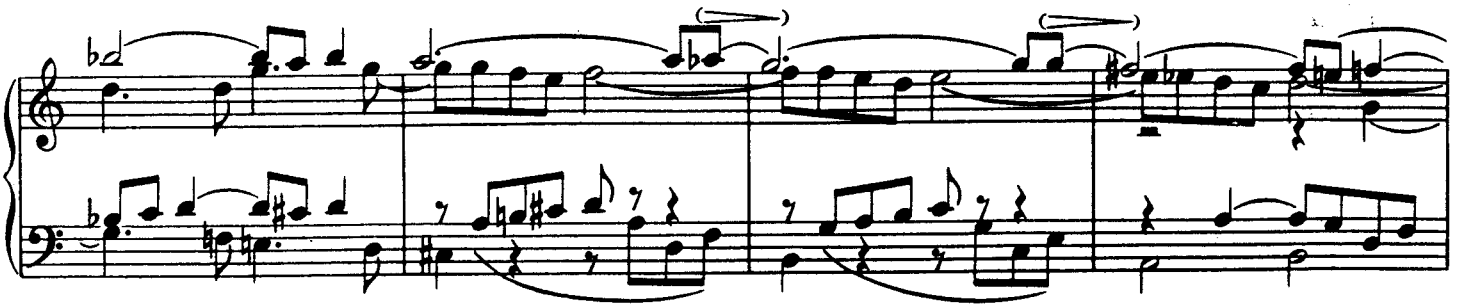


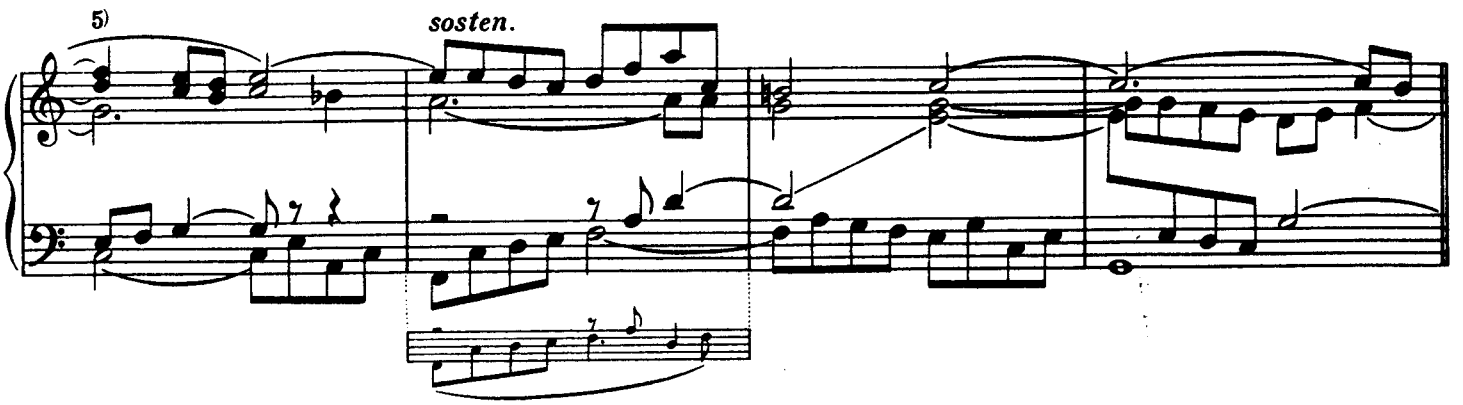
4)

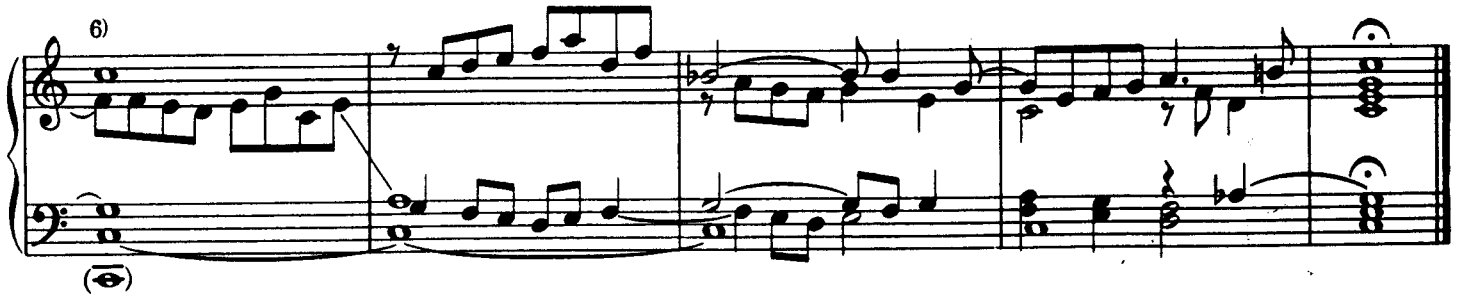




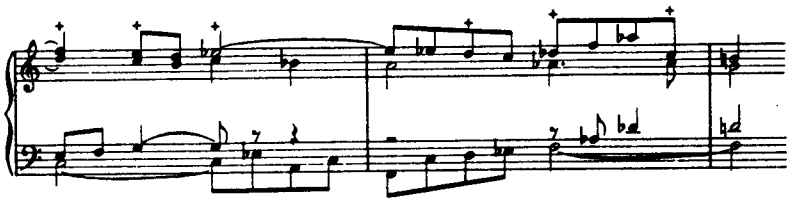
4) Die nun folgenden siebzehn Takte geben eine fast wörtliche Wiederholung des ersten Teils, in die höhere Quart versetzt.





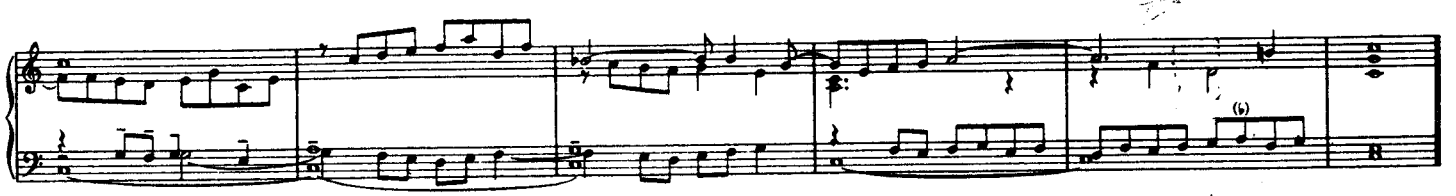


5) Bei diesem zurückführenden Satz ist im ersten Teil des Praeludiums die Chromatik des Soprans streng eingehalten; das wäre auch hier ohne Gewaltsamkeit durchführbar



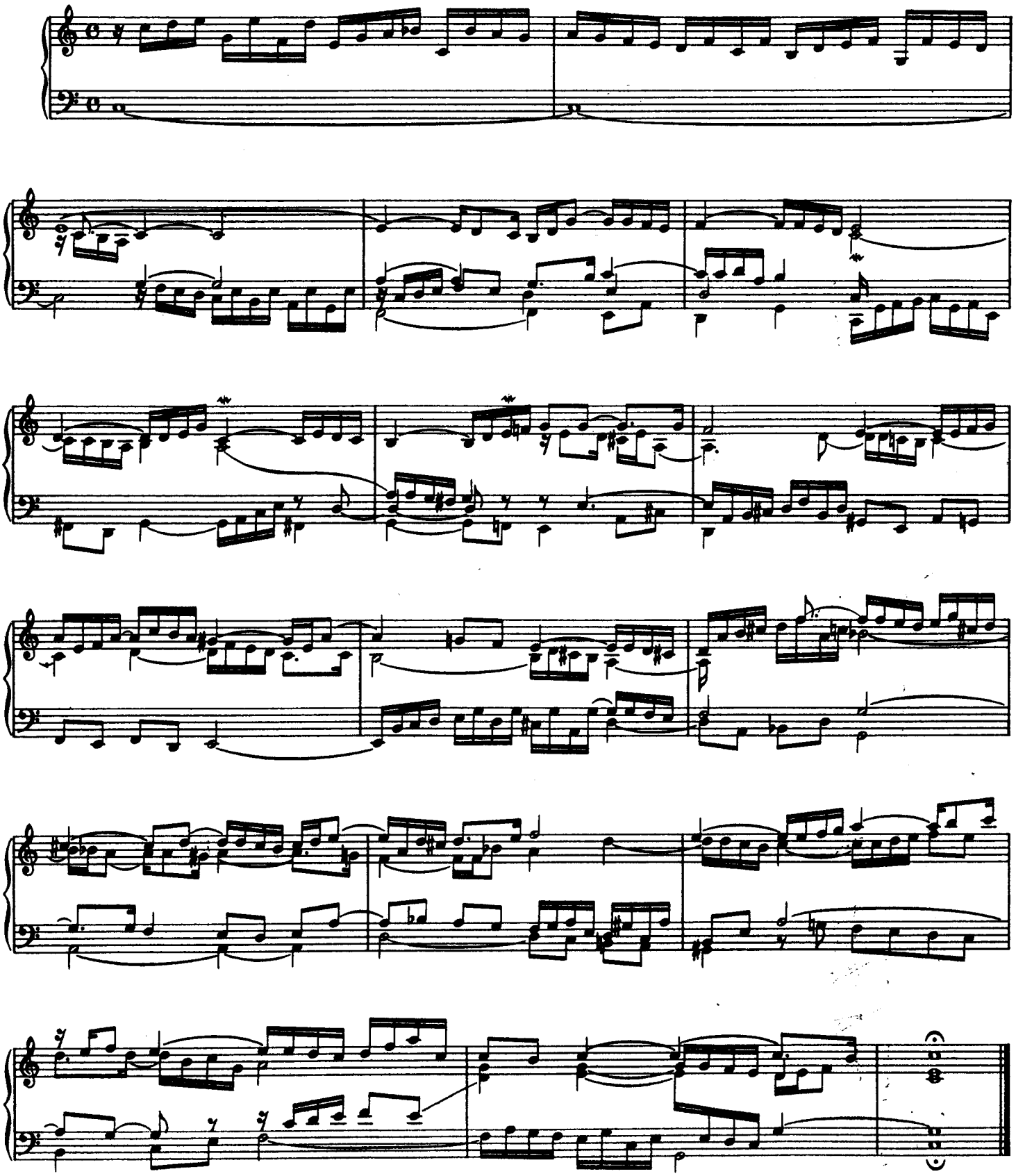
Die zufällige fünfte Stimme ist hier überflüssig; nicht so in der Coda.

6) Eine innere Beziehung des Praeludiums zur Fuge vermochte der Herausgeber nicht zu erkennen; es wäre denn in der Idee des Kontrastes. Ein äußerer Zusammenhang wäre hingegen mühelos herzustellen, wenn man in der Coda des Vorspiels das Fugenthema anklingen ließe



Kompositions-Studie

Das C-dur Praeludium nach J. P. Kellners Handschrift



FUGA I

a 3

♩ = 102-3

Allegro [1]

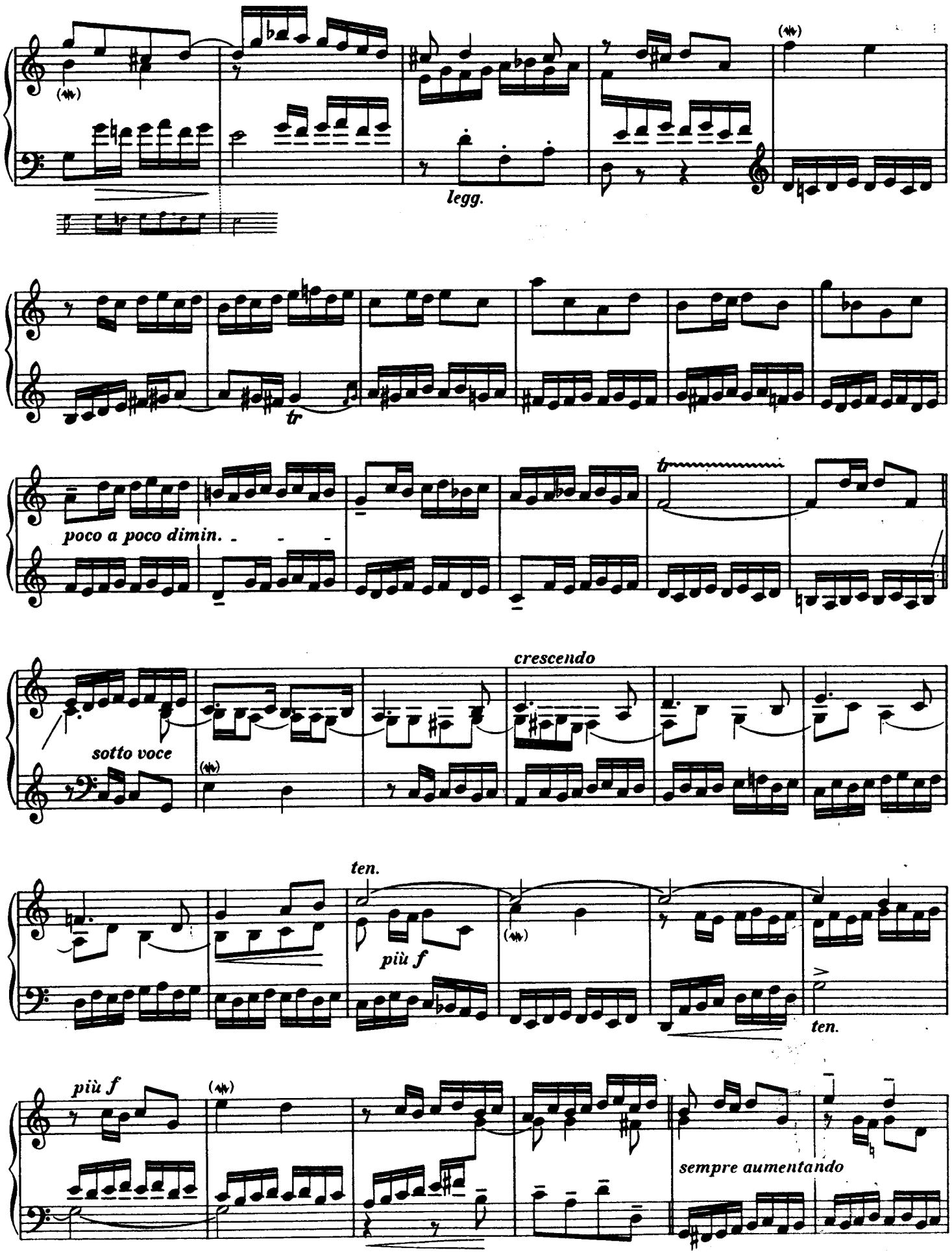
non legato, decisamente in tono e carattere

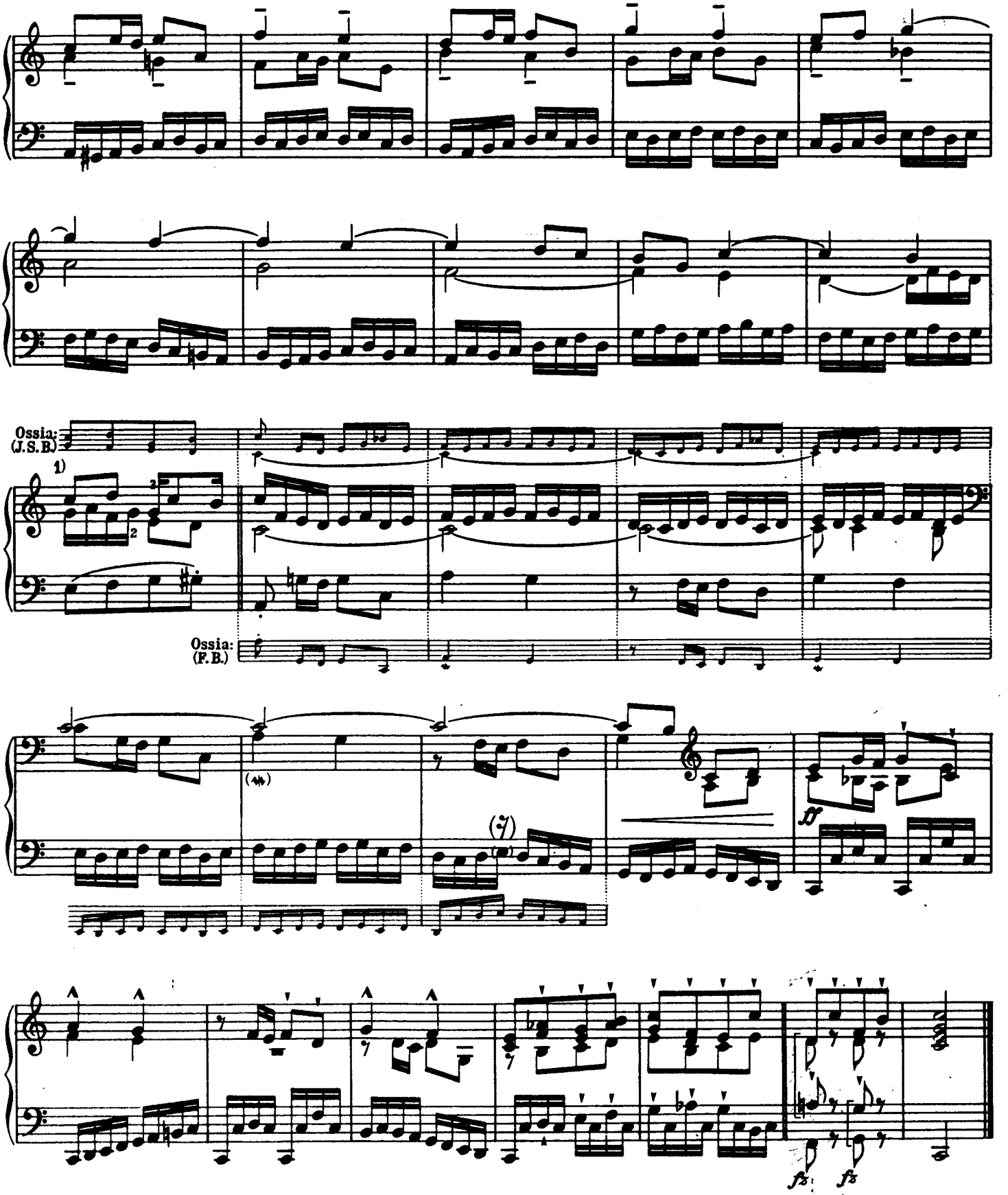
(tr)

2)

1) Das Tempo bewegt sich fast gleich dem des Praeludiums in unserer Aufzeichnung; doch ist die Gebärde hier entschiedener und frischer.

2) Der Sopran beschließt den ersten Teil, der Alt eröffnet zugleich den zweiten.


legg.
tr
poco a poco dimin.
tr
sotto voce
crescendo
ten.
più f
ten.
più f
sempre aumentando



1) Dieser Takt ist weder kontrapunktisch noch harmonisch, noch für die Struktur unentbehrlich. Dies tritt zu Tage, wenn man die beiden Nachbartakte aneinander schließt; geistreich ist der darauf folgende wandernde C-Orgelpunkt durch die drei Stimmen und zuletzt die allmähliche Auflösung der Fuge in Homophonie.

Der in Frage stehende Takt findet seine Erklärung darin, daß die Fuge ursprünglich mit dem darauf folgenden schloß.

PRAELUDIUM II

BWV 871

Allegro sciolto

1)

quasi forte e leggiero

più leggiero

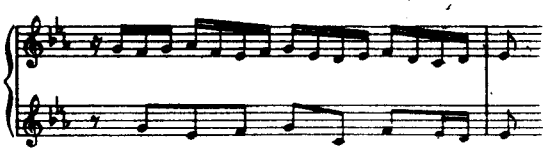
dolce

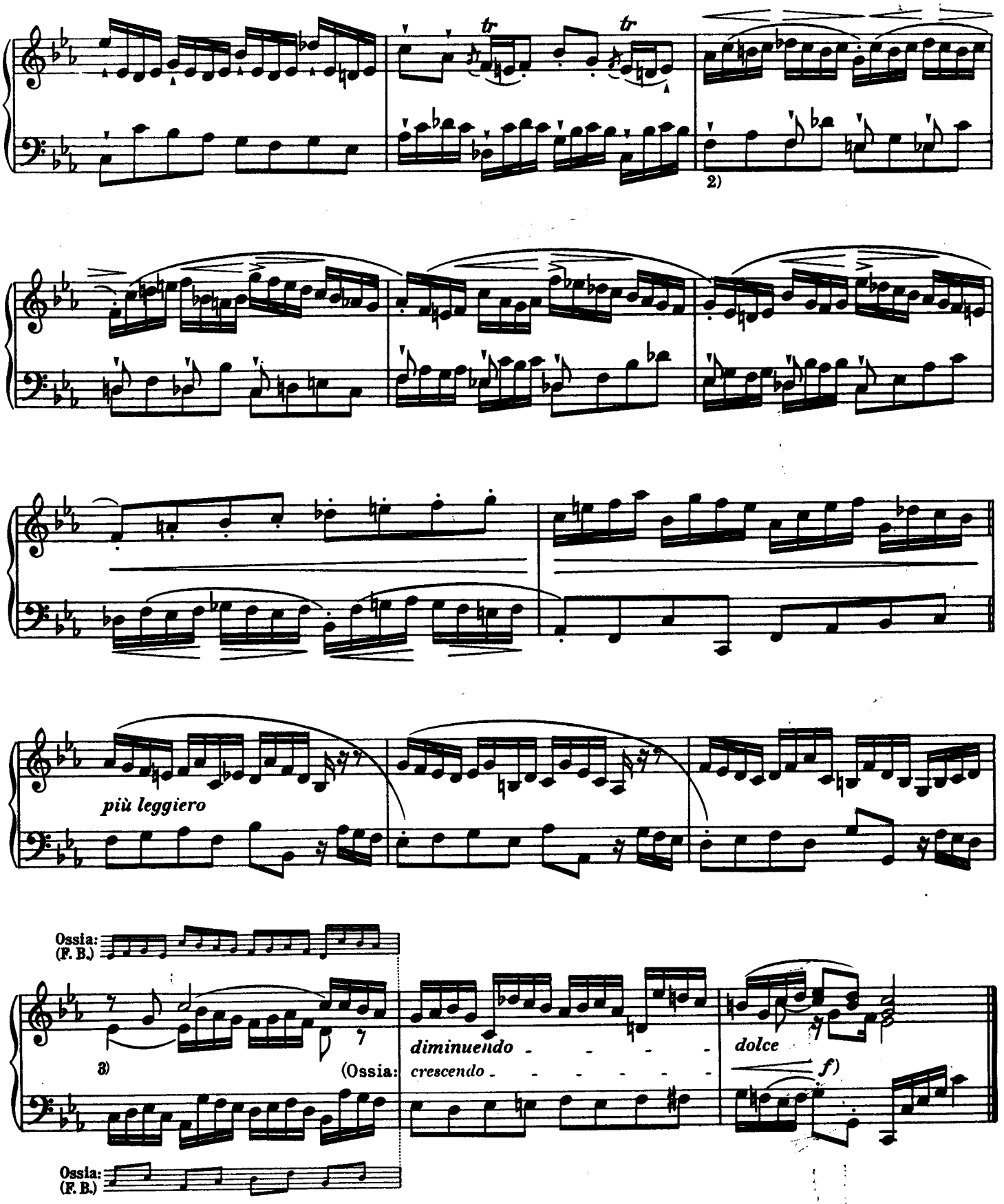
forte, leggiero

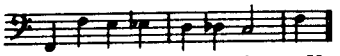
tr

tr

1) Hier ist der thematische Zusammenhang mit der Fuge offenbar: trotzdem hält ihn der Herausgeber für unbeabsichtigt; aber die beiden Motive sind aus demselben Geiste heraus geboren



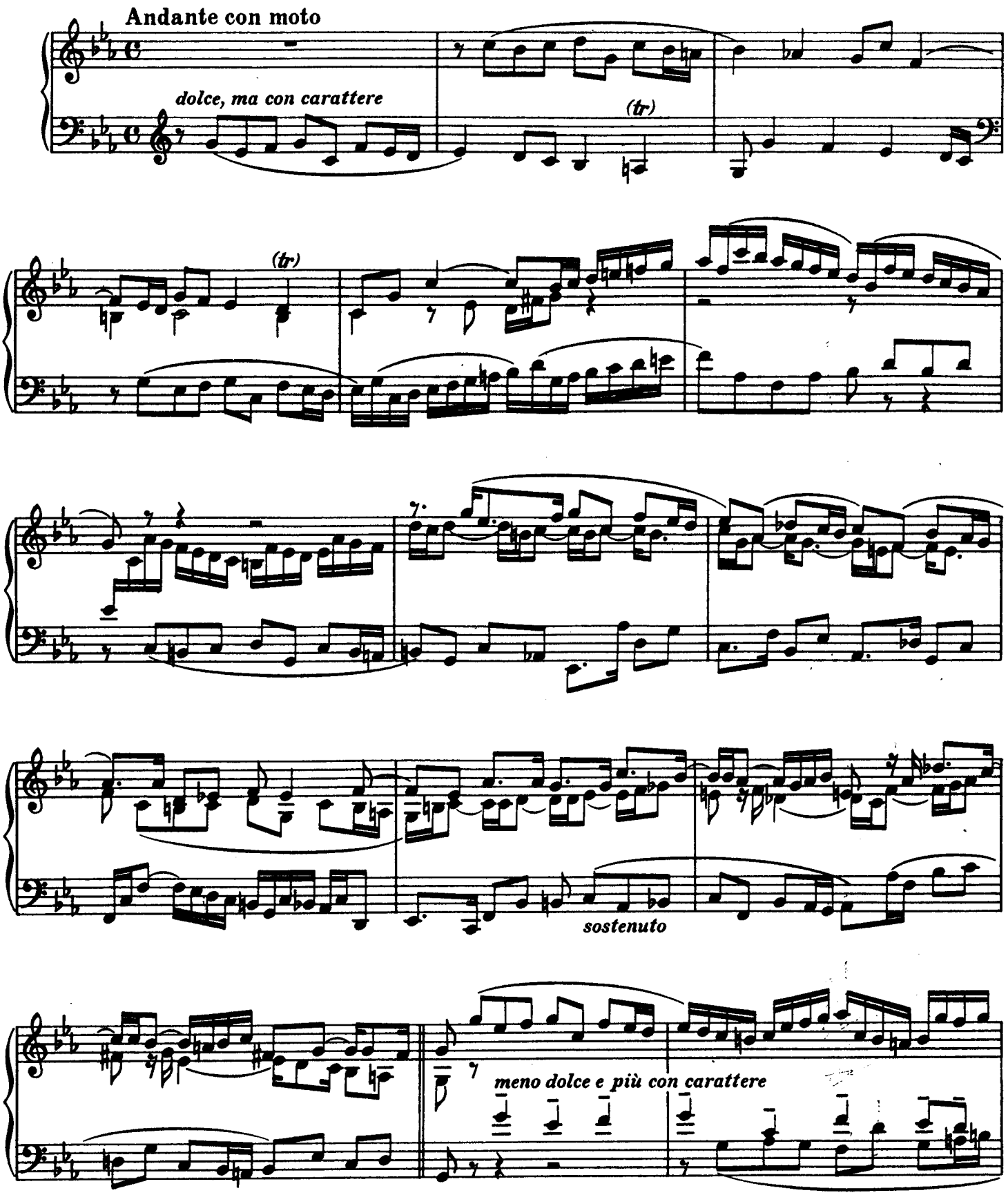


2) Eine bei Bach gern wiederkehrende Form der Baßführung  (vergleiche: Dreistimmige Inventionen, Capriccio in B dur, Goldberg-Variationen und die Anmerkungen zur cis moll-Fuge).

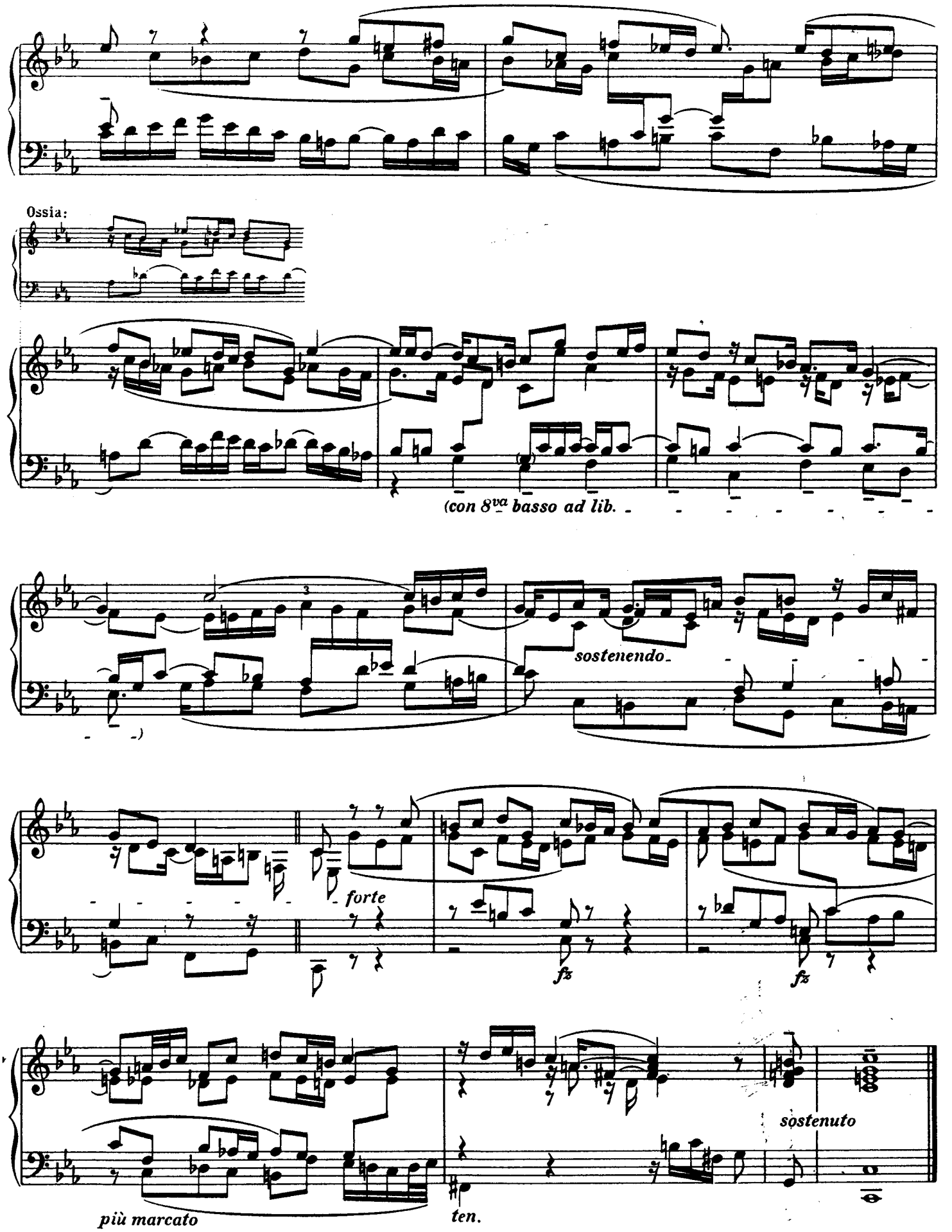
3) Die Form wäre zweistimmig reiner geblieben.

FUGA II

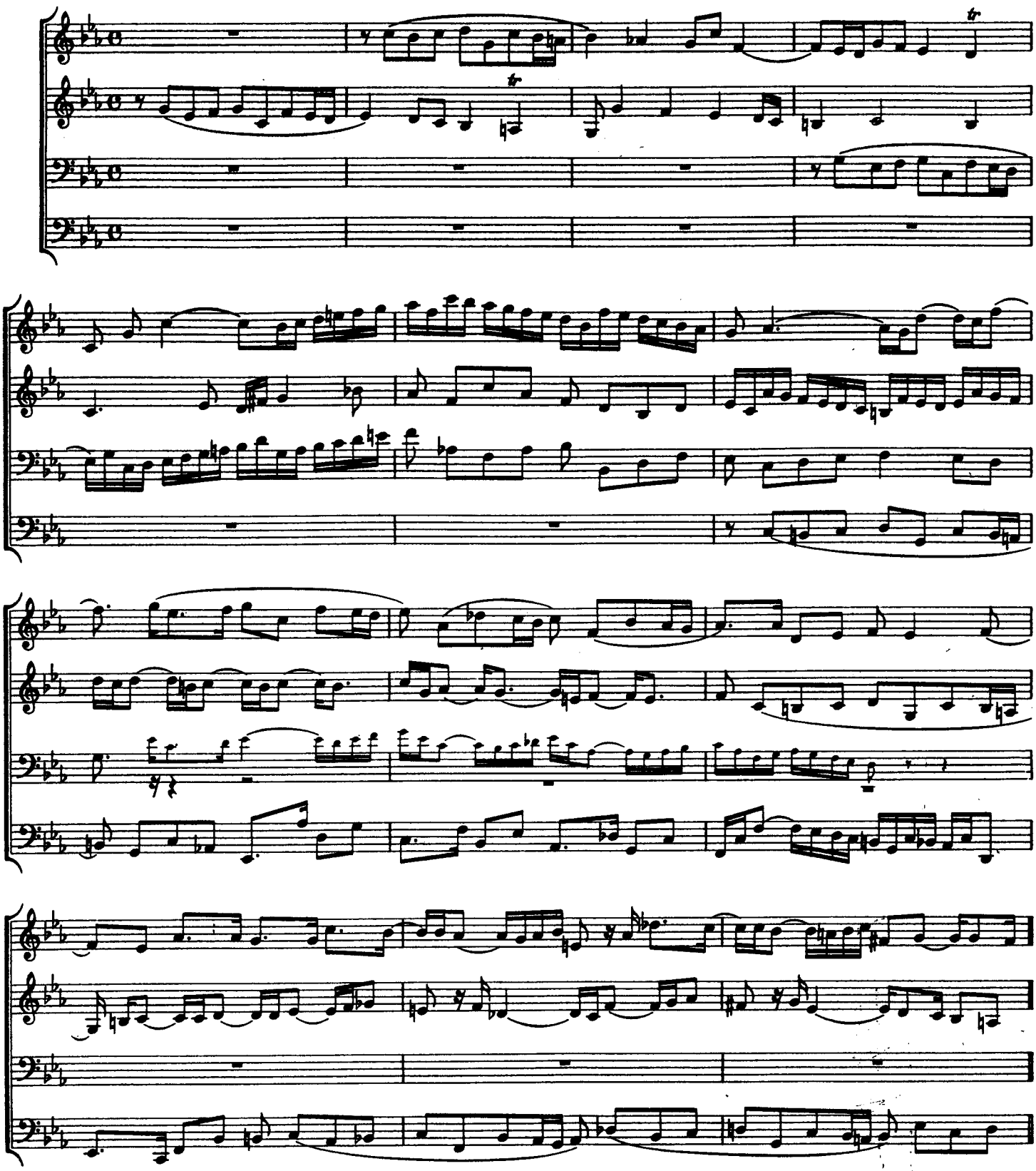
a 4[1)]



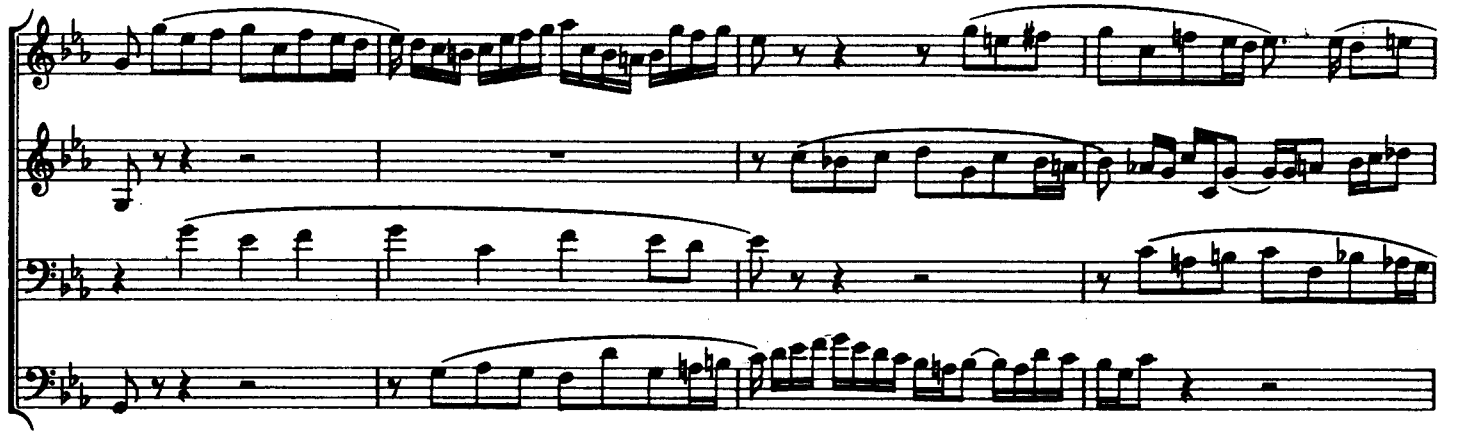
1) Die analytischen Ergebnisse bei Betrachtung dieser Fuge sind in der folgenden Kompositionsstudie niedergelegt.

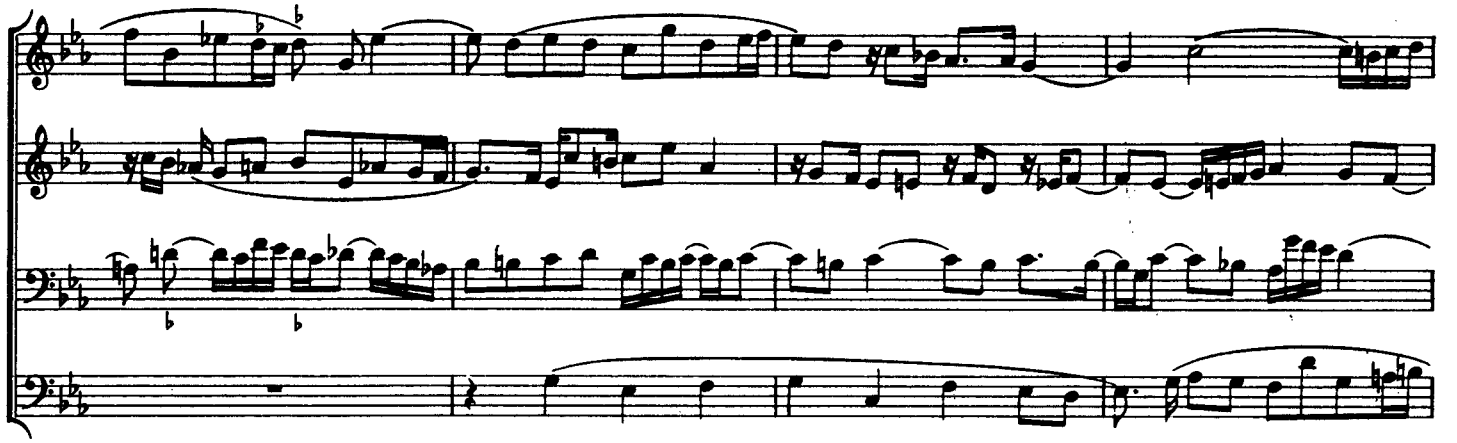

Ossia:
(con 8va basso ad lib.
sostenendo
forte
fz
fz
più marcato
ten.
sostenuto

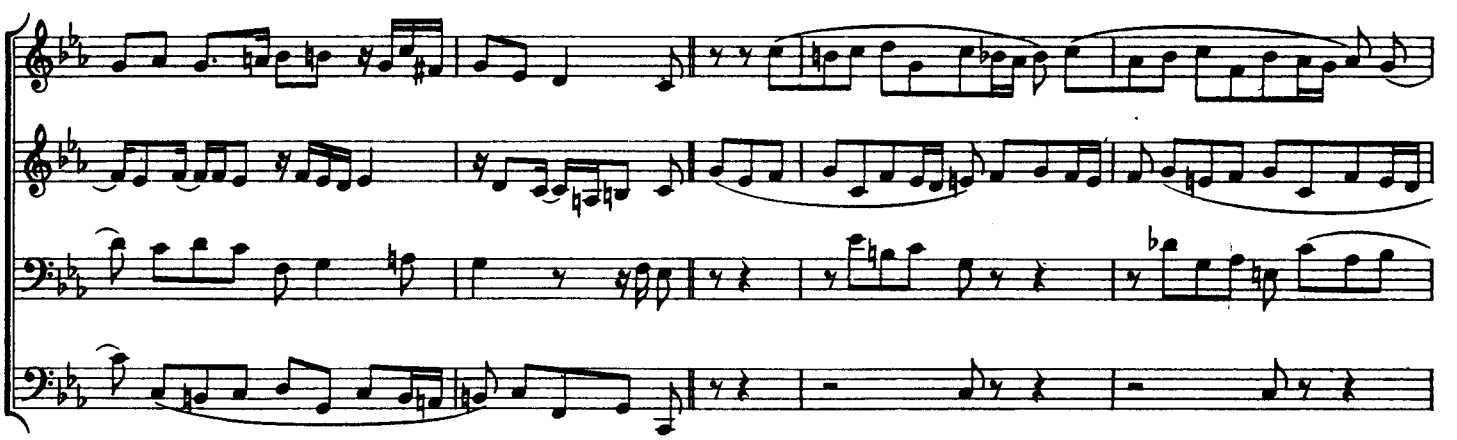
Kompositions-Studie[1)]

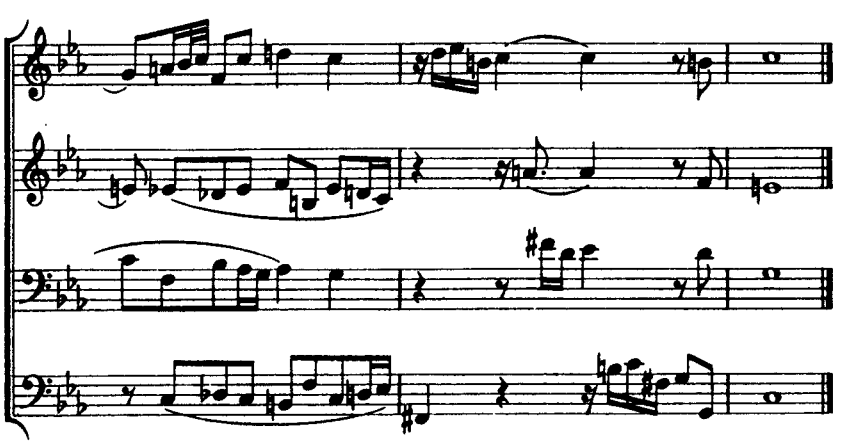


1) Die Kompositionsstudie will eine deutliche Darstellung aller thematischen Stimmen, häufig ihre Zurückführung auf den ursprünglichen Sinn sowie eine Vervollständigung der Vierstimmigkeit in der Exposition darlegen. Dadurch soll dem Studierenden die Bedeutung aller Einschränkungen und Umbildungen des Originals zum Bewußtsein gebracht werden. Das Thema ist überall durch Bögen kenntlich gemacht.

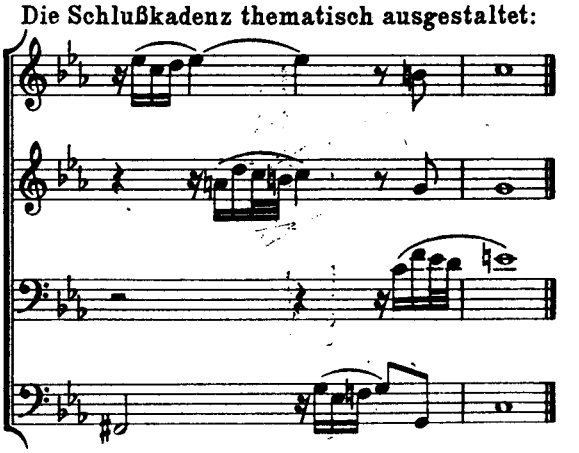








Die Schlußkadenz thematisch ausgestaltet:



PRAELUDIUM III

BWV 872

Andantino calmo

Ritmo di 3 battute

dolce

Ossia:

simile

Ossia:

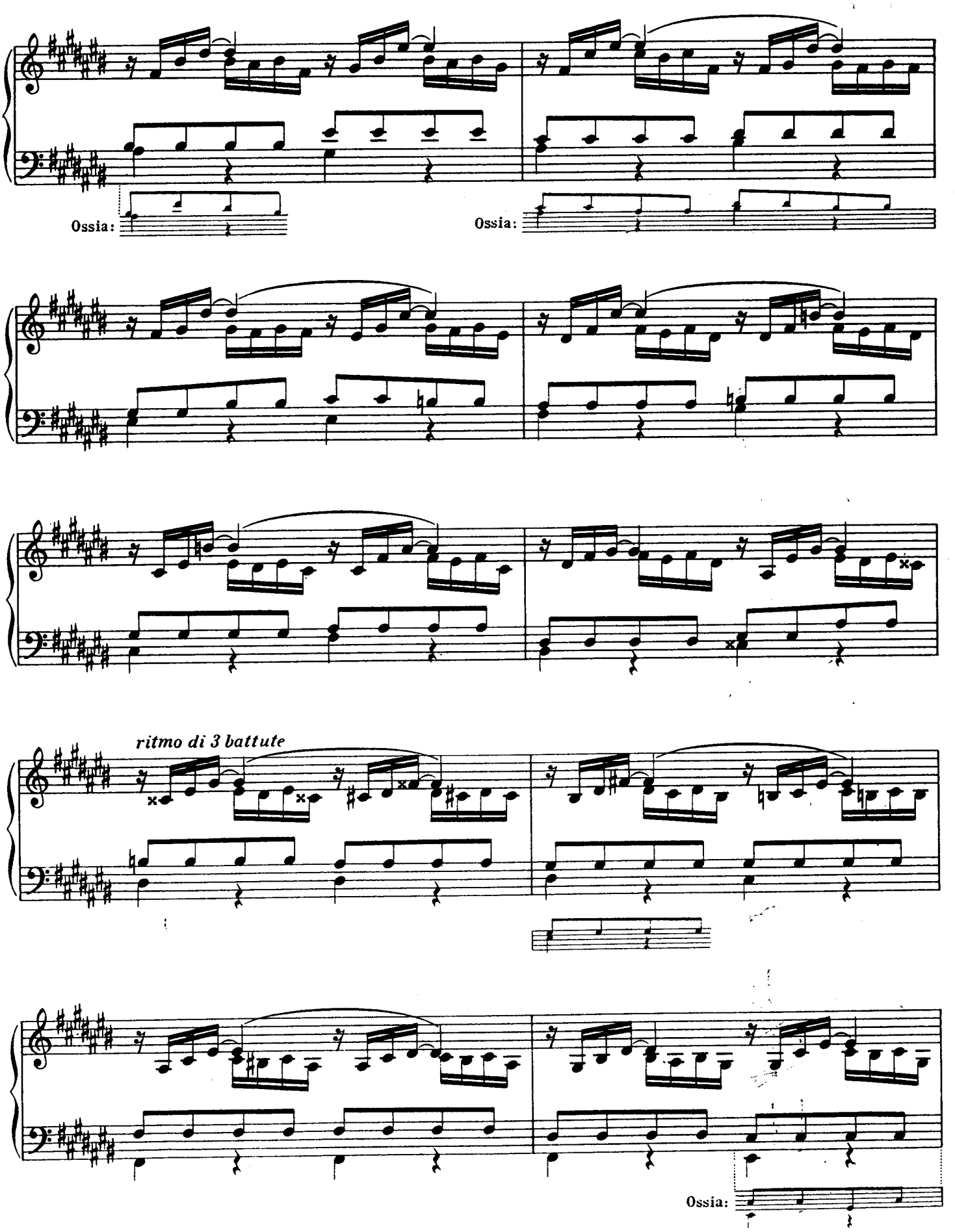
1)

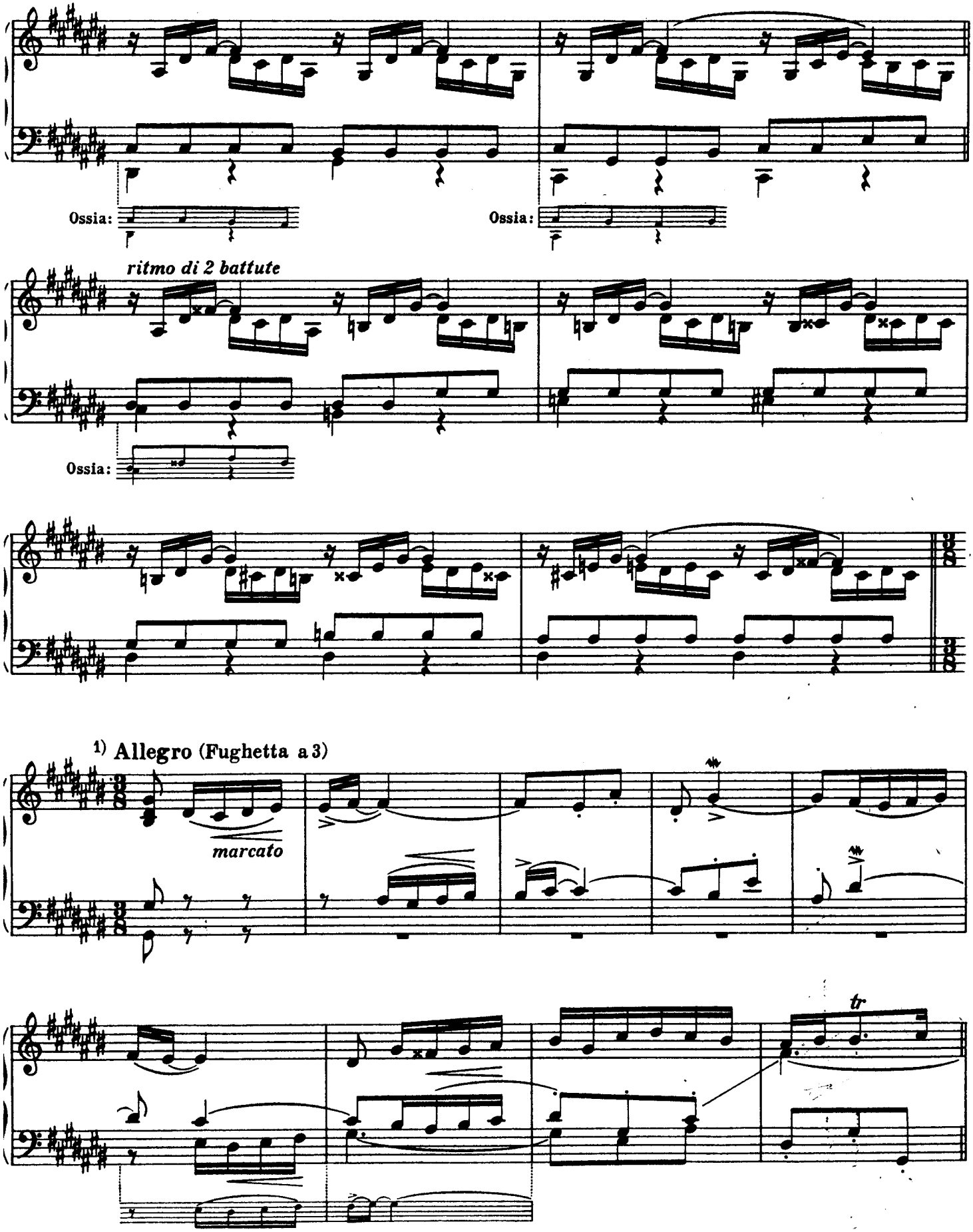
Ossia:

ritmo di 2 battute

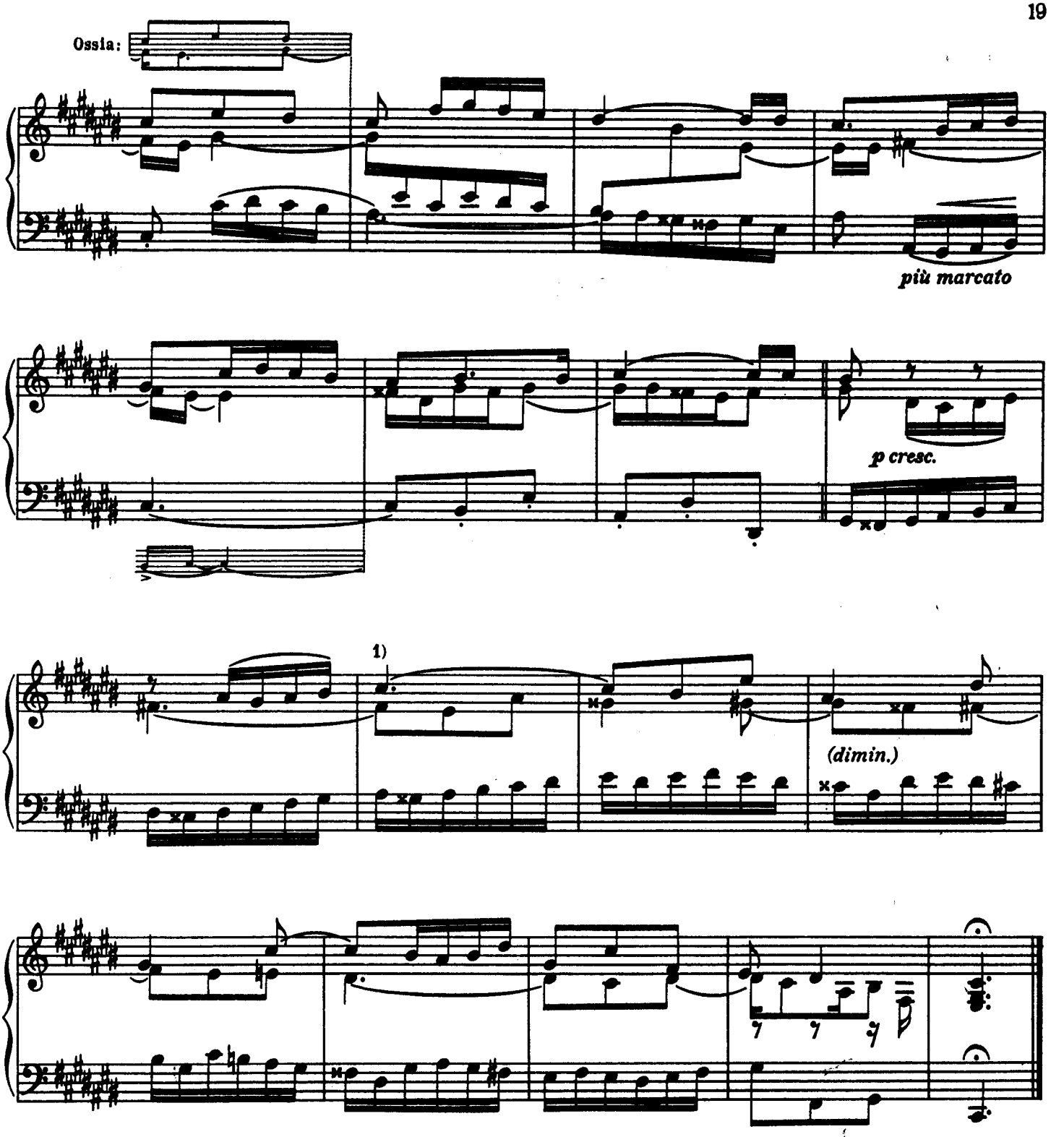
Ossia:

1) Ausführung: ebenso bei allen in der gleichen Weise bezeichneten Stellen.

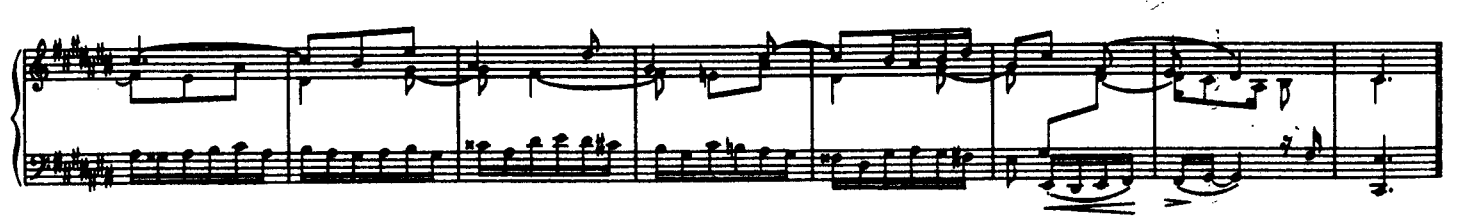

Ossia:
Ossia:
ritmo di 3 battute
Ossia:



1) Die Angabe des Tempos ist von Bach



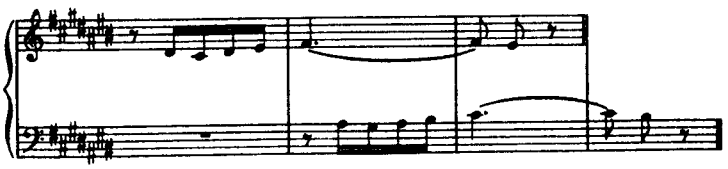
1) Wir versuchen die thematische Idee, deren treuere Gestaltung zugunsten der chromatischen Melodieführung aufgegeben ist, zu rekonstruieren und gewinnen in dem folgenden Beispiel eine Fassung, die zwischen der älteren Version und dem Haupttext die Mitte einnimmt



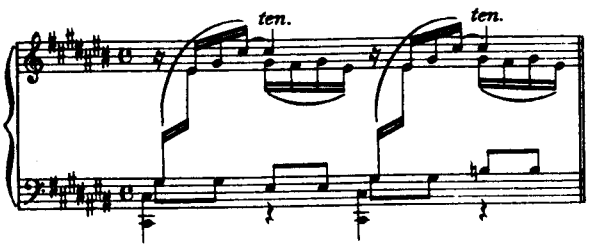
Anmerkungen

Dies Praeludium besteht aus einem ersten Abschnitt von zweimal drei Takten, einem zweiten von viermal zwei und wieder zweimal drei Takten und einer Gruppe von vier weiteren Takten, die zur Fughette führen. Die Fughette, dreiteilig gestaltet, setzt sich zusammen aus neun, sieben und zehn Takten: Exposition, Durchführung und Coda en miniature. Die melodische Linie, die aus den obersten Noten des Soprans am Ende des ersten und des zweiten Teils des Vorspiels sich ergibt

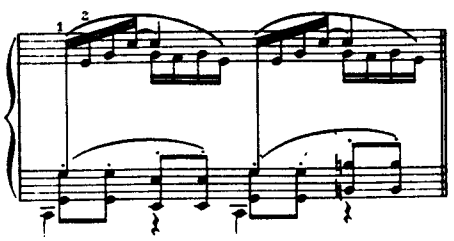
gibt die Veranlassung zum Fughetten-Thema; eine verborgene Beziehung, die man nicht verkennen sollte.



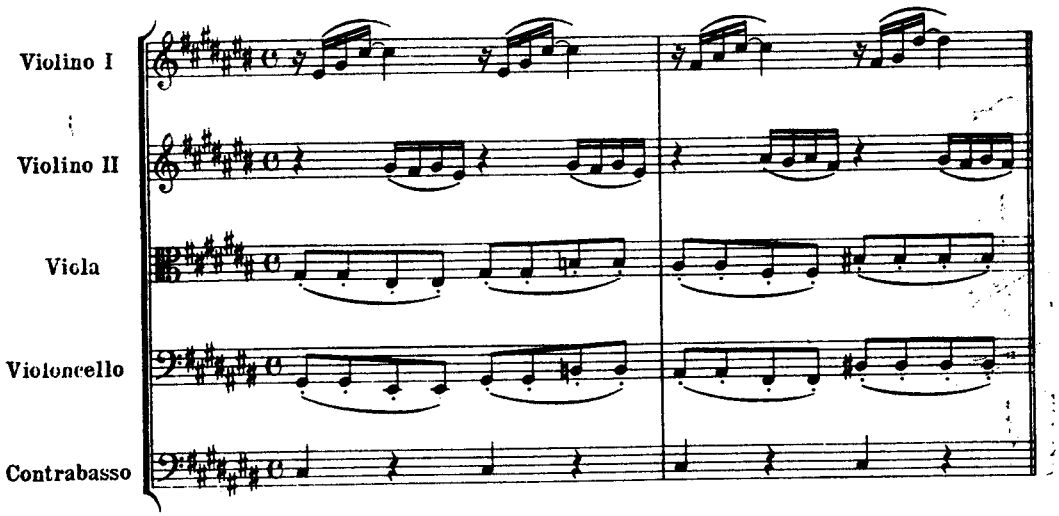
Zur Hebung des Klanges wäre die Verdoppelung des Basses



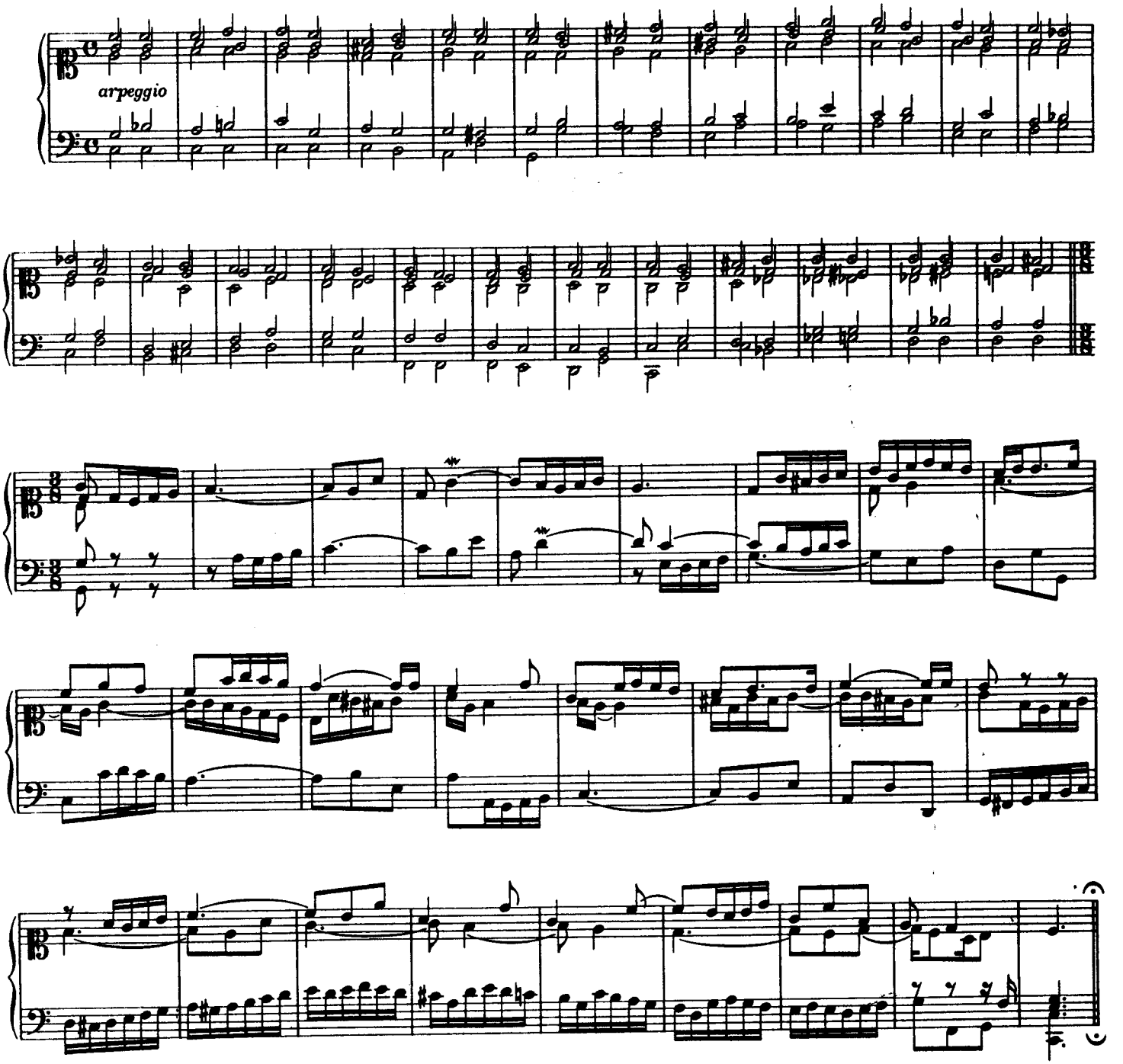
oder der Mittelstimme von guter Wirkung



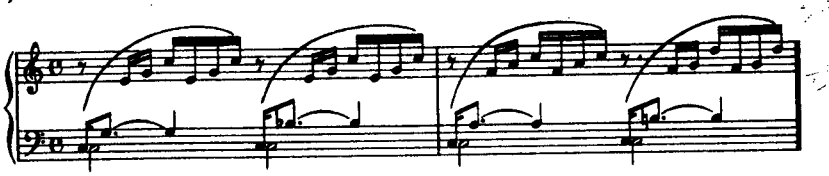
wobei man allerdings die weiche Tongebung der Violen und Violoncelle in einem Streichquintettsatz sich zu vergegenwärtigen hätte.



Ältere Gestalt des Cis-dur-Praeludiums

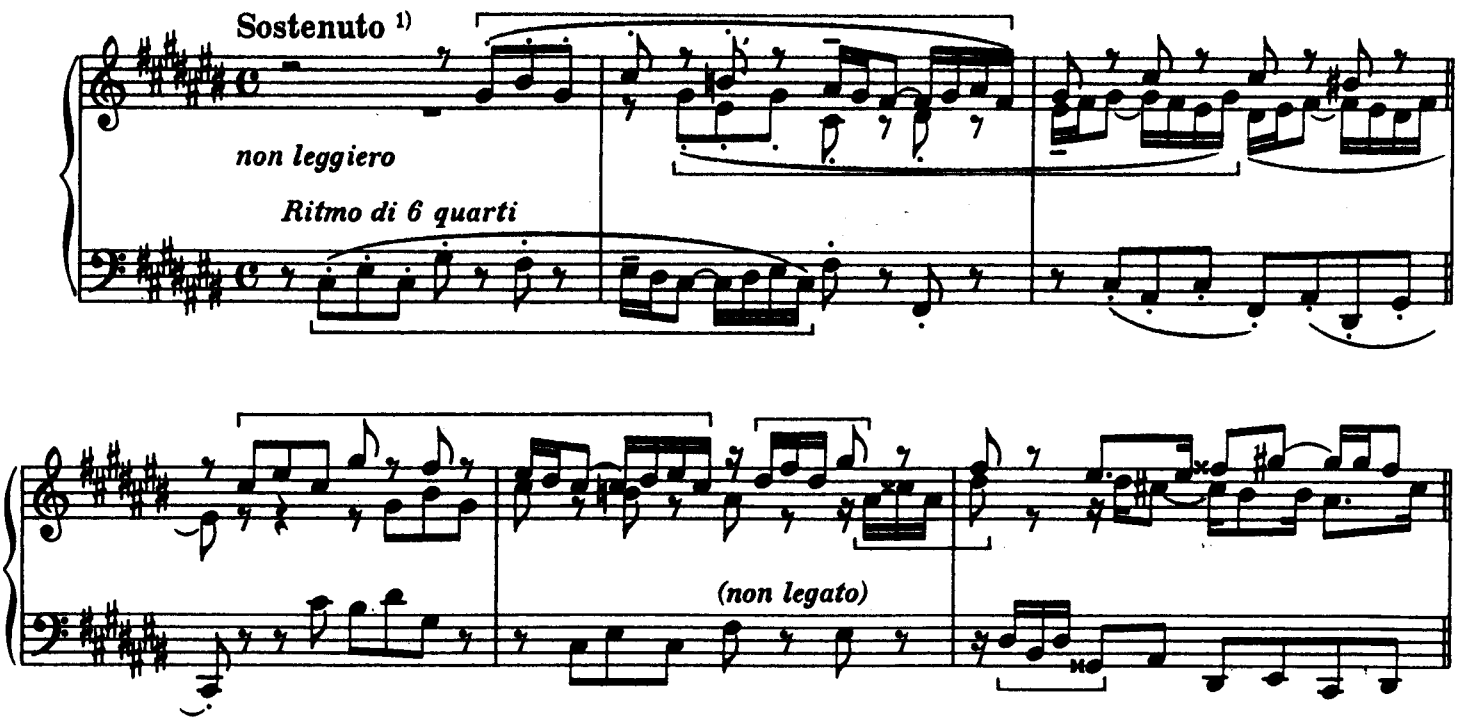


Tonart und Anlage gemahnen an das erste Praeludium des ersten Teils. Es läge recht nahe, das vorgeschriebene *Arpeggio* so auszugestalten, daß die Ähnlichkeit vollkommen würde



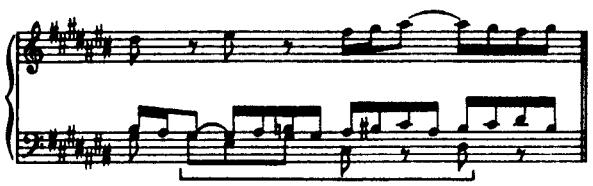
Aus der unbefangenen Transposition nach *Cis* ist zu entnehmen, daß Bach den Unterschied im Charakter der Tonarten mit der Einführung der temperierten Stimmung für aufgehoben hielt; ein Grundsatz, der späterhin durch unkluge Deutelei (namentlich an Beethoven) wieder wankend wurde.

FUGA III
a 3

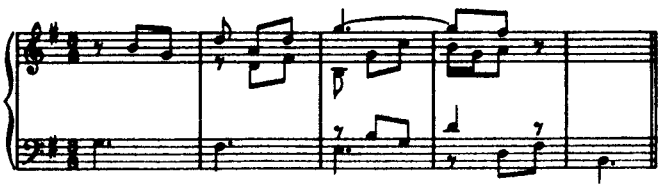


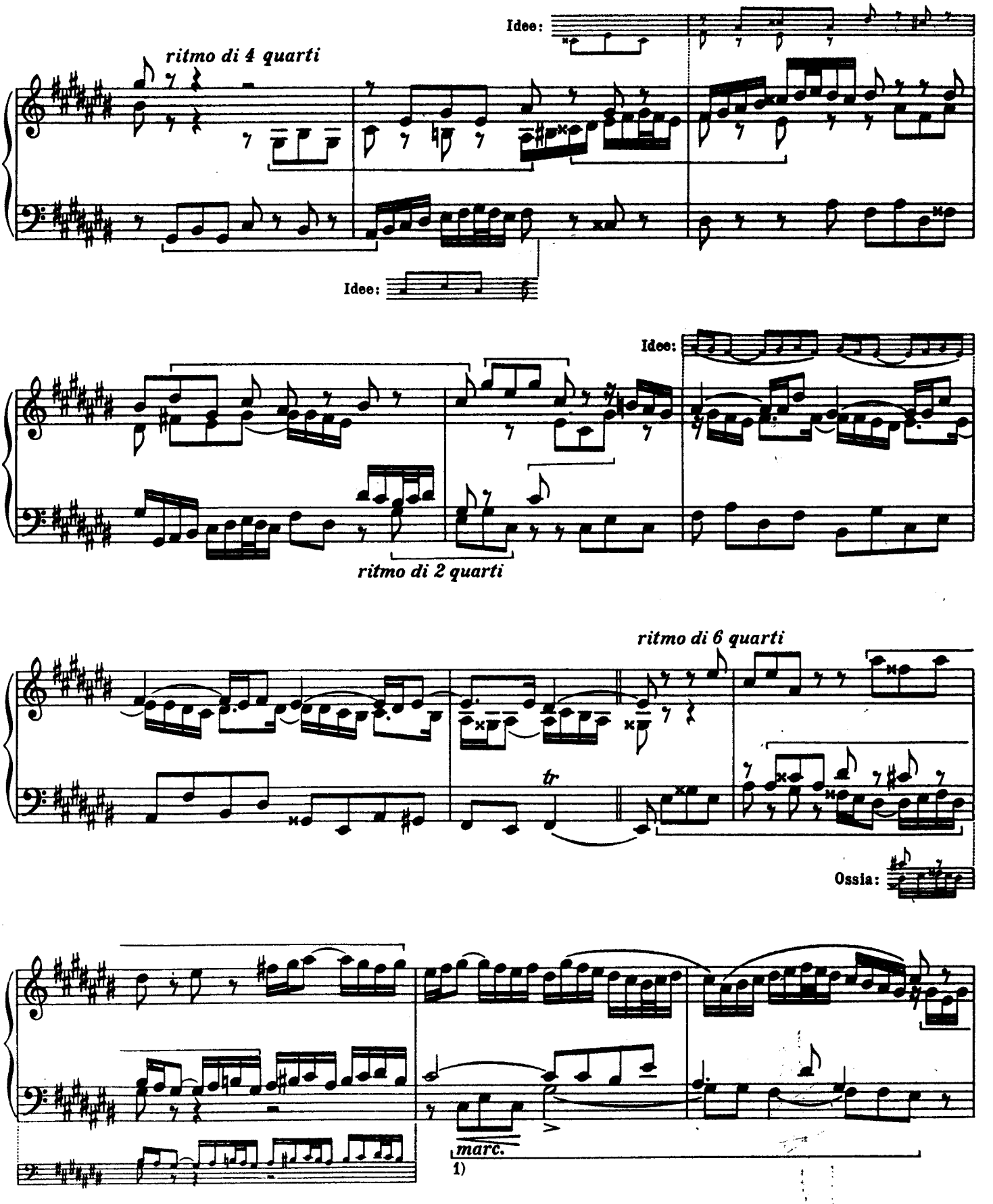
1) Die Zweiunddreißigstel-Figuren, die allmählich dichter auftauchen, dürfen keine Überhastung erleiden; das Zeitmaß hat sich ihnen anzupassen.

Akkordische Intervalle lassen sich ad infinitum durch- und engführen, ohne Hindernis und ohne besonderen Reiz. Trompetensignale achtstimmig zu setzen, fordert geringe Satzkunst. Um so überraschender ist, welche Vorteile Bach aus dem ersten Gliede des Themas zu ziehen weiß. Obwohl dieses erste Glied unbestreitbar die Hauptfigur des Stückes ist, so besteht das Thema, genau gesehen, aus mindestens sechs Vierteln, und nur die verfrühten Einsätze von Sopran und Alt bewirken, daß die Fortsetzung des Themas für das Ohr zurücktritt. Denn die Exposition baut sich bereits auf einer Engführung in der geraden und der Gegenbewegung auf, sodaß die kontrapunktischen Möglichkeiten bereits in den ersten zweieinhalb Takten erschöpft scheinen. Doch der Meister steigert unaufhaltsam, und zwar zunächst durch die Rhythmik. Er bringt den Comes um zwei Viertelwerte gekürzt, darauf den Dux auf ein Drittel des Umfangs reduziert in dreistimmigen Nachahmungen. Ferner eine vollständige Inversio der Exposition in der Parallel-(Moll)-Tonart. Weiterhin die Verkleinerung und endlich die Vergrößerung von dem ersten Gliede des Themas. Im sechzehnten Takt wäre eine Nachahmung in der pausierenden Stimme noch möglich gewesen:

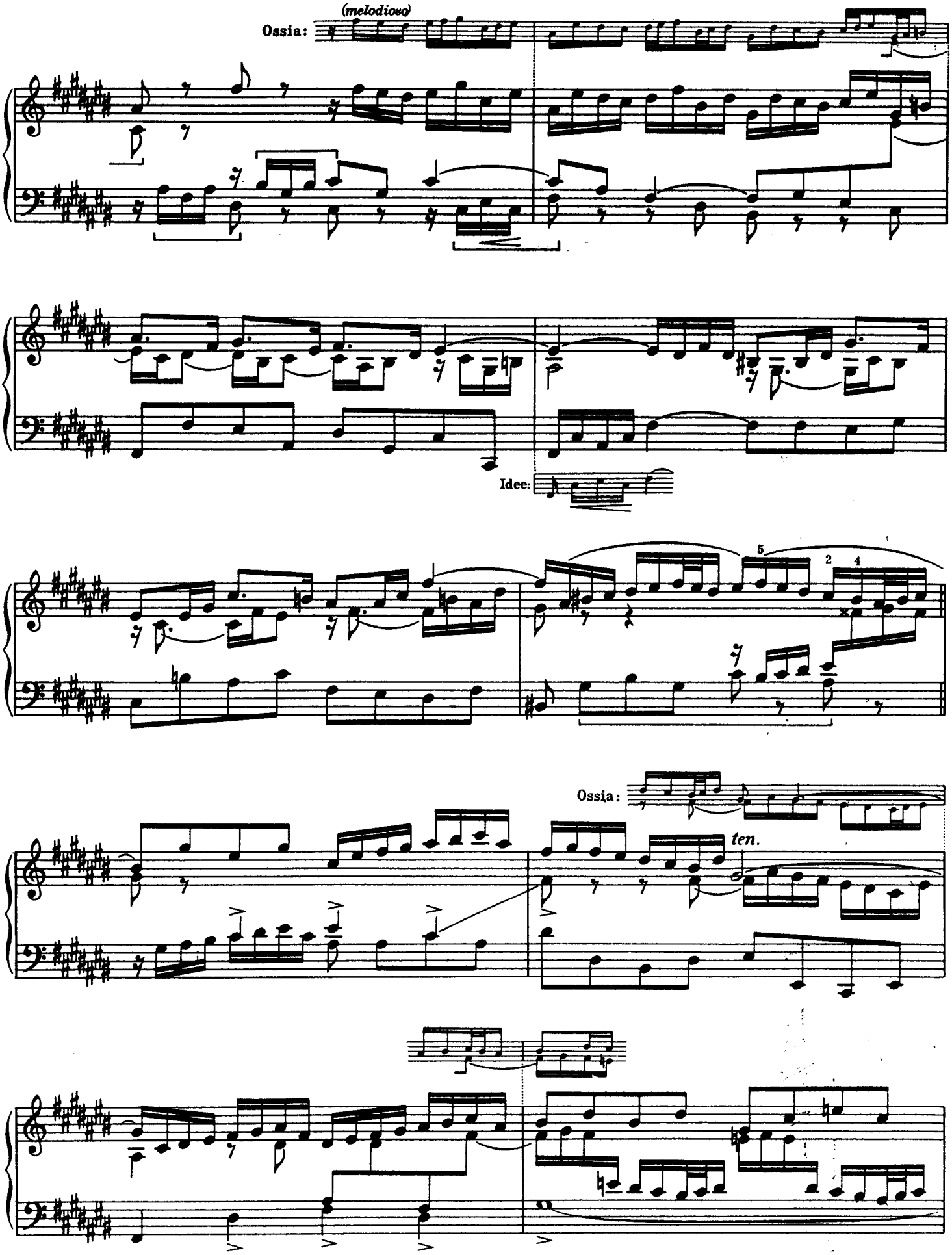


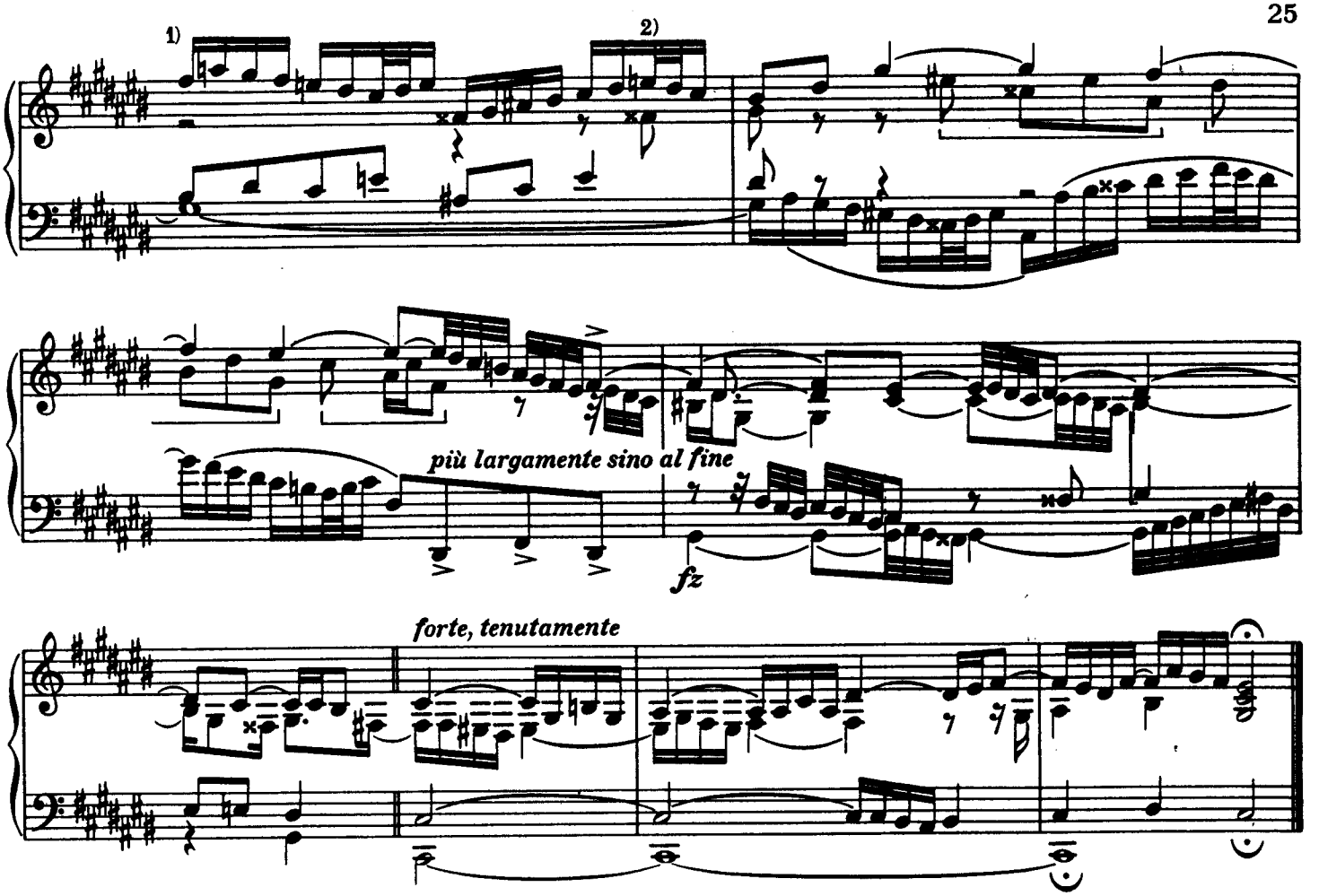
Eine Andeutung dieses Satzes ist zu finden in den Dreißig Veränderungen (Goldberg-Variationen), wo die vierte Variation folgendermaßen lautet:





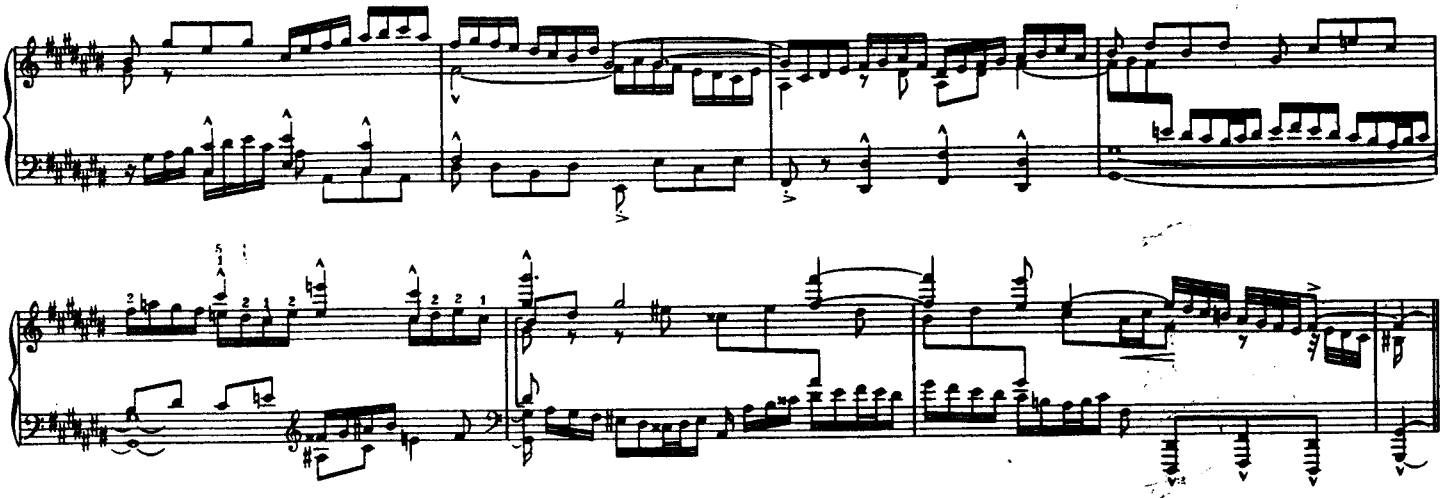
1) Zur Frage der thematischen Varianten vergleiche man die Anmerkungen zur E dur-Fuge.


(melodioso)
Ossia:
Idee:
5
2
4
Ossia:
ten.

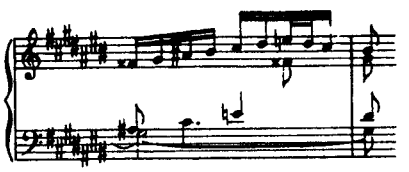


1) Der Sopran ist zwar die Vergrößerung des Subjektes schuldig geblieben, doch ist diese durch das Geschäftige der Figuration hindurch vernehmbar

Konzertmäßig wiedergegeben würde die Episode der Augmentation etwa folgendes Aussehen gewinnen



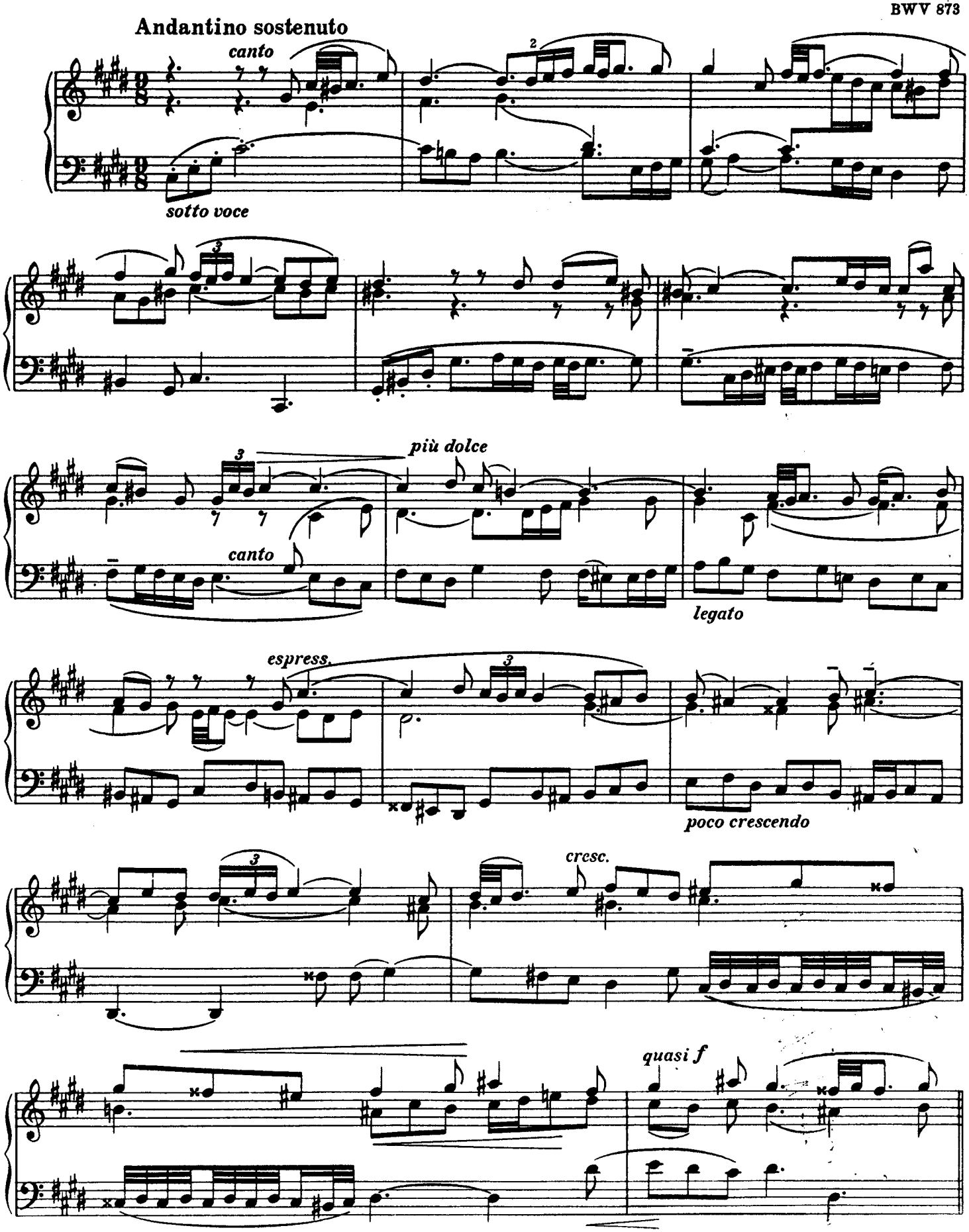
2) Dieses und das folgende Achtel sind vierstimmig gesetzt; mehrstimmig noch bei Bischoff, woselbst diese Stelle so erscheint

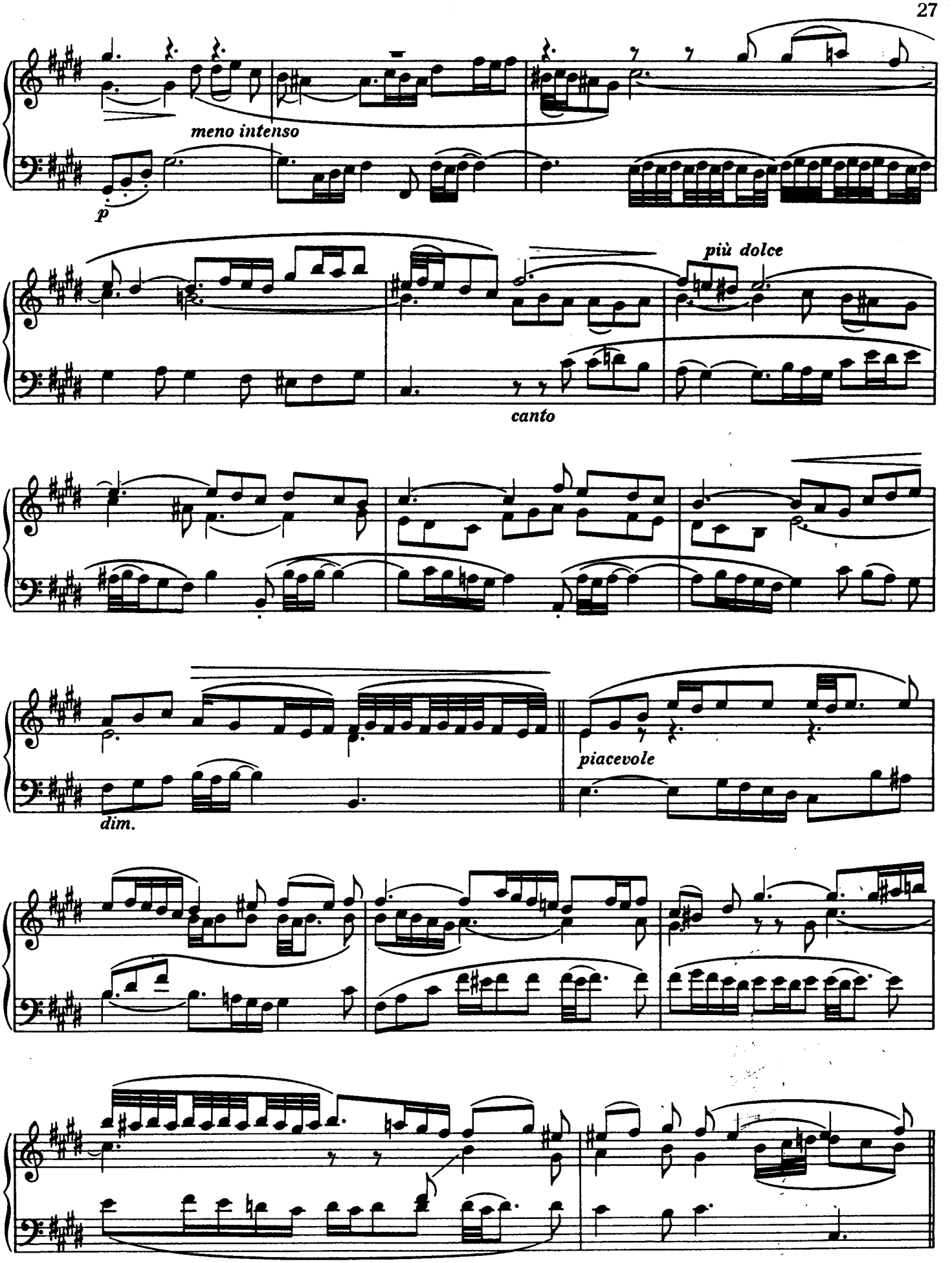


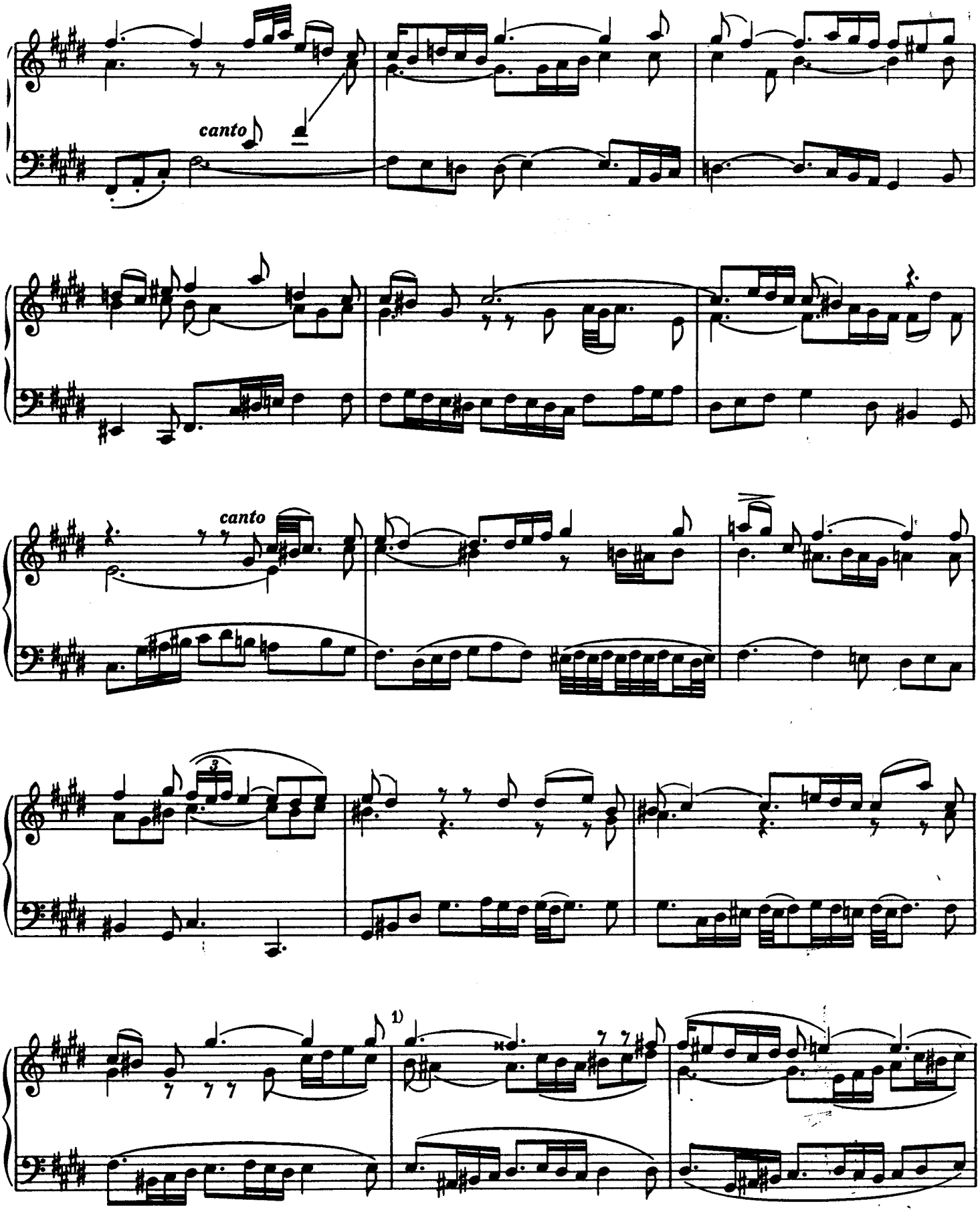
Die beiden Orgelpunkte in den letzten vier Takten überschreiten ebenfalls die regelrechte Dreistimmigkeit. Der Orgelpunktton im Baß stellt sich bei Bach häufig als überzählige freie Stimme ein.

PRAELUDIUM IV

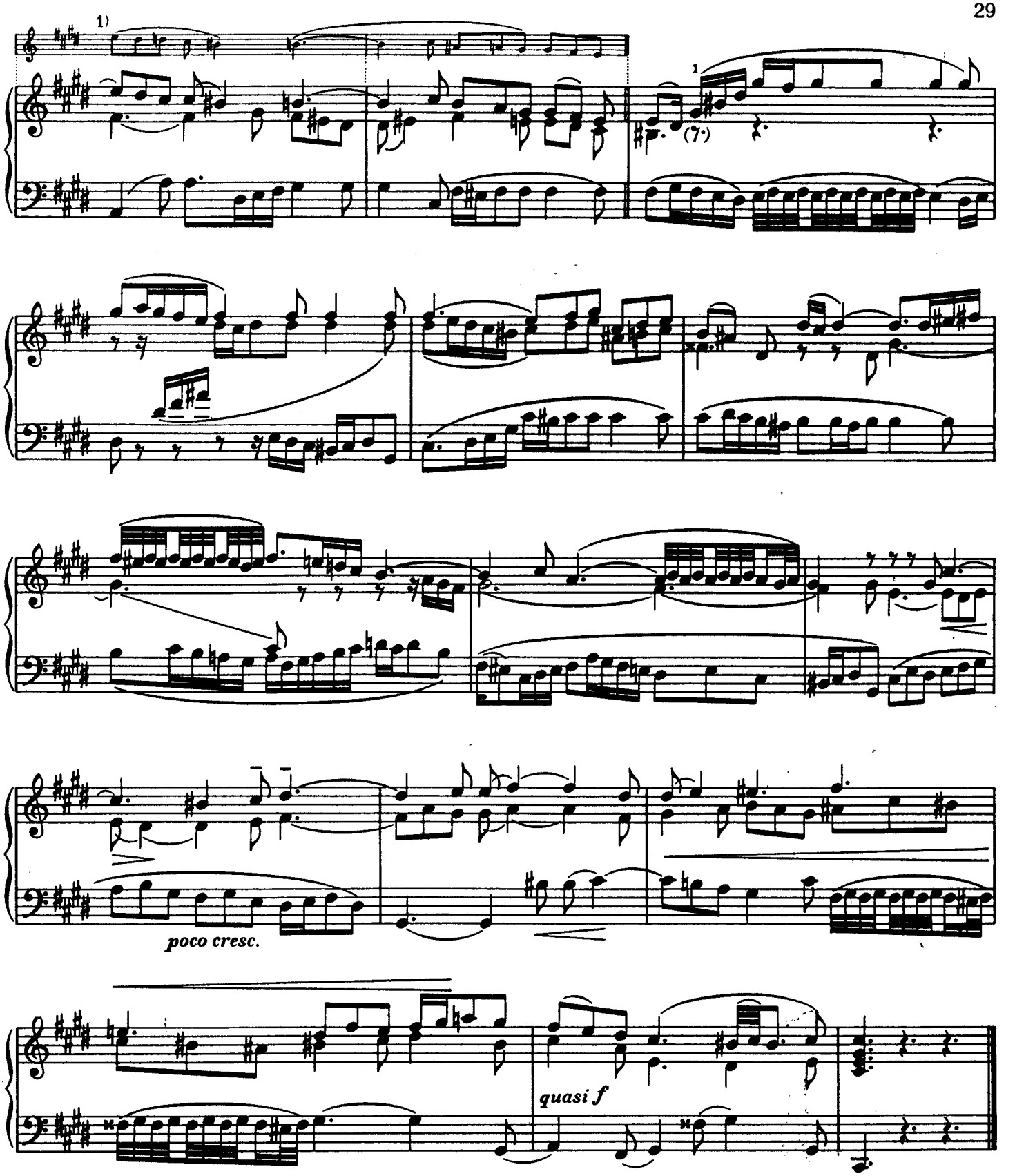
BWV 873




meno intenso
p
più dolce
canto
dim.
piacevole

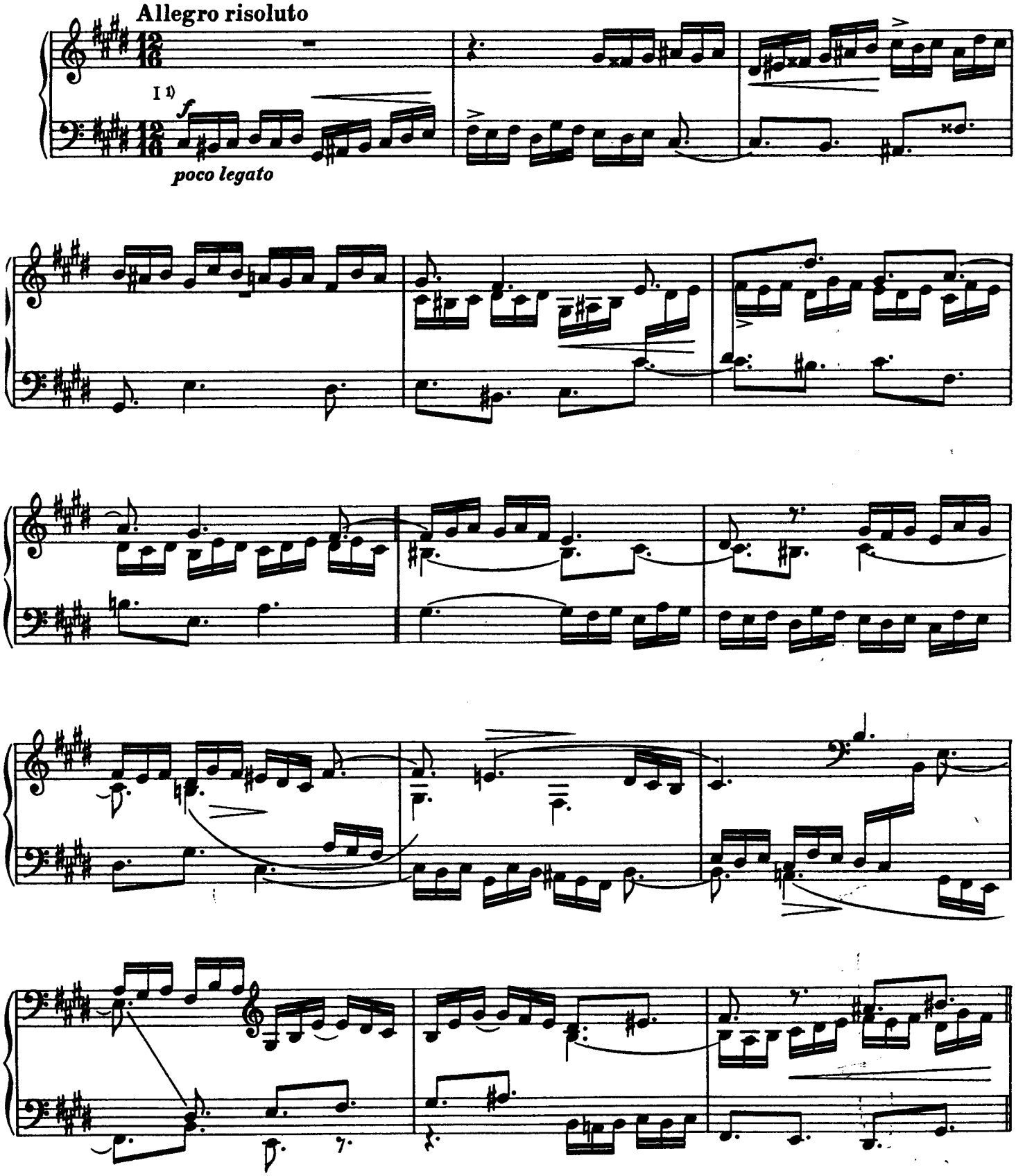


1) Bezüglich der absteigenden Chromatik in der Oberstimme vergleiche das erste Praeludium und das NB. zur folgenden Fuge.

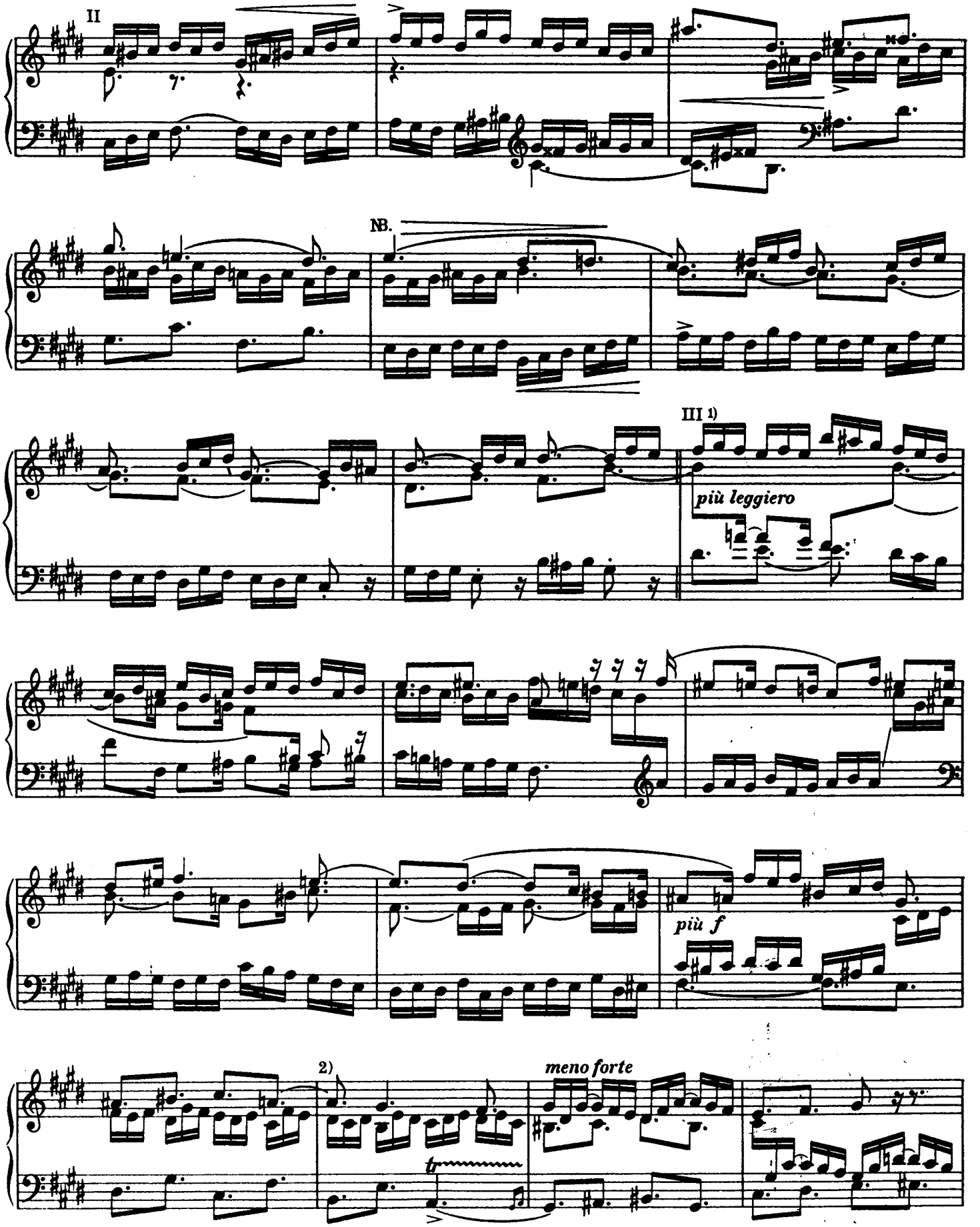


Anfänglich ein Zwiegesang über einem obligat geführten Baß, gestaltet sich das Praeludium vom zweiten Teil an zu einem Trio, bei dem der Baß stellenweise zur leitenden Stimme wird. Die Verzweigung der drei Stimmen ist auserlesen kunstreich und schön. Das Original, reich an Verzierungsnoten, wurde hier mit Bedacht auf die richtige Ausführung der Ausschmückungen ausgeschrieben. Die Einteilung des Stückes in drei Abschnitte stammt vom Herausgeber; der mittlere von ihnen bringt die Durchführung zweier neuer Motive; der dritte Teil faßt die beiden ersten zusammen, in kontrapunktischer und harmonischer Umkehrung.

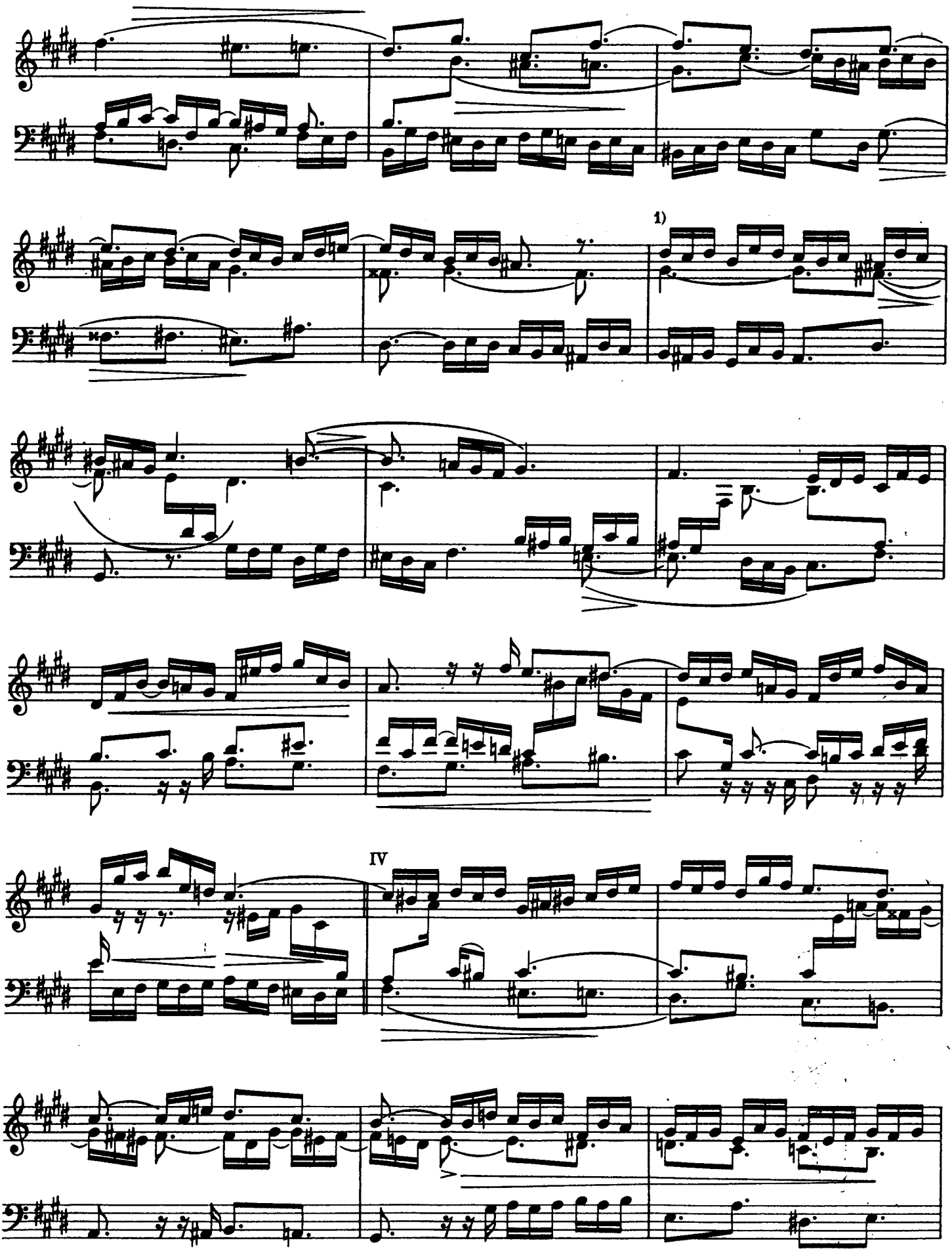
FUGA IV
a 3



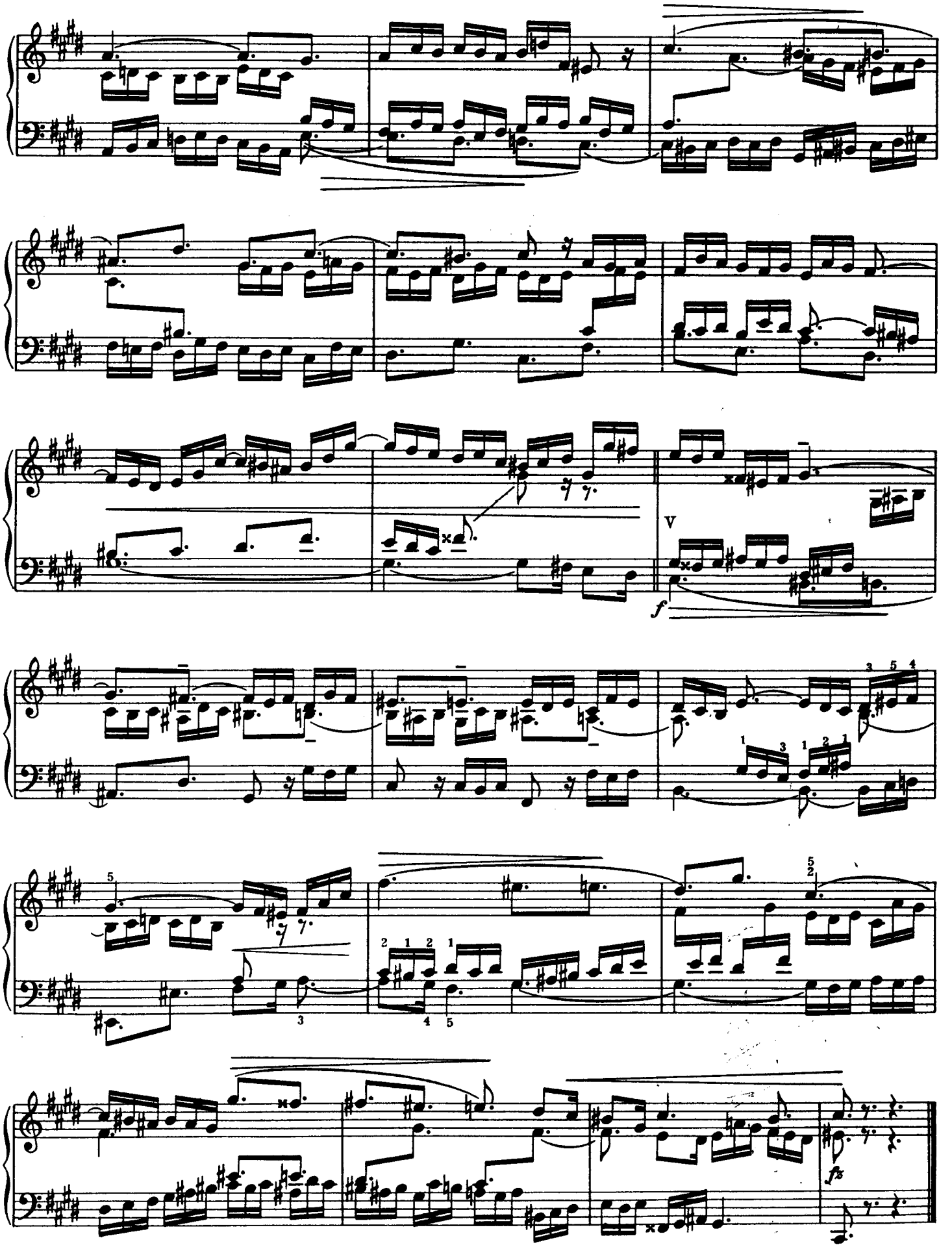
1) Die Durchführungen des Themas sind diesmal beziffert; aus dem Grunde, weil eine solche Darstellung der Form in diesem Falle dem Herausgeber am übersichtlichsten erschien.



1) Das Thema umfaßt zwar sechs Achtelwerte; in der Umkehrung jedoch erscheint es auf acht Achtel erweitert.
2) Dieser Takt ist mit dem siebenten übereinstimmend.



Transposition des ersten Zwischenspiels bis zum fünften folgenden Takt.

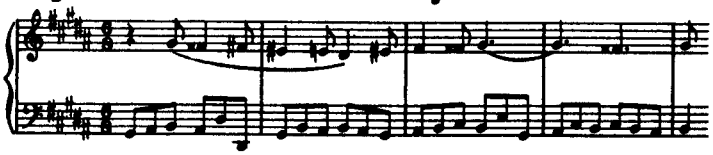

V
f
fp

NB. Bei der Beleuchtung von Praeludium I, II und IV fanden wir bereits Gelegenheit, auf Episoden absteigender Chromatik hinzuweisen. Hier in der cis moll-Fuge tritt ein derart geführtes obligates Kontrasubjekt in diesem zweiten Teil des Werkes zum ersten Mal in Erscheinung. Es ist eine bevorzugte Form des späten Bach, die er namentlich in Mollsätzen gern anwendet und die für den Meister und seine letzte Ausdrucksart bezeichnend ist. Um späterhin Wiederholungen zu vermeiden, lassen wir an dieser Stelle eine Tabelle der hauptsächlichen Beispiele folgen, die unsere Bemerkung betrifft.

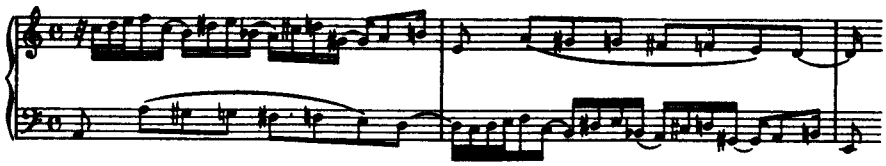
Fuge VI im Thema:

Fuge XVII im ersten Kontrasubjekt:

Fuge XVIII im zweiten Kontrasubjekt:



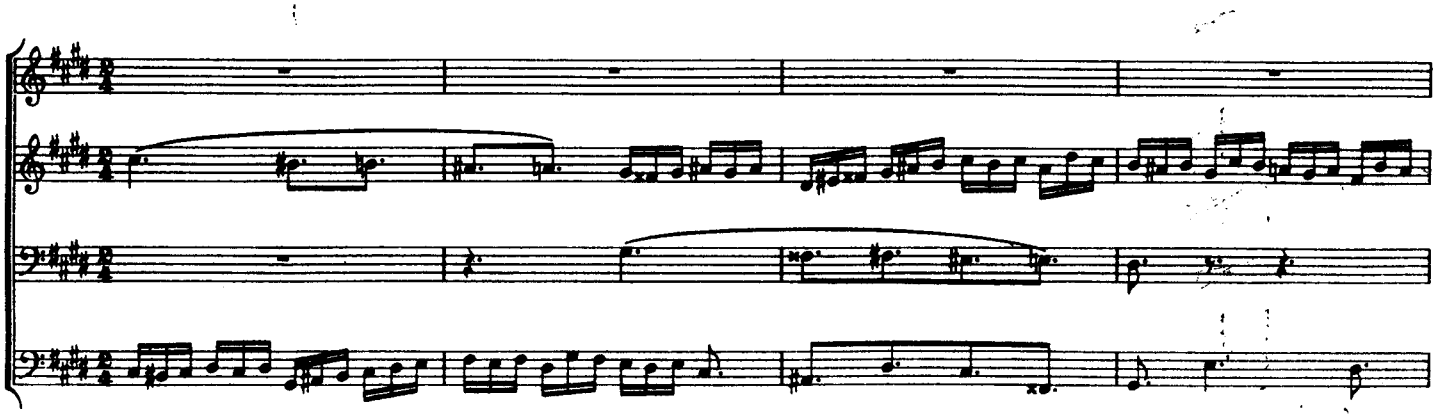
Praeludium XX in beiden Stimmen:

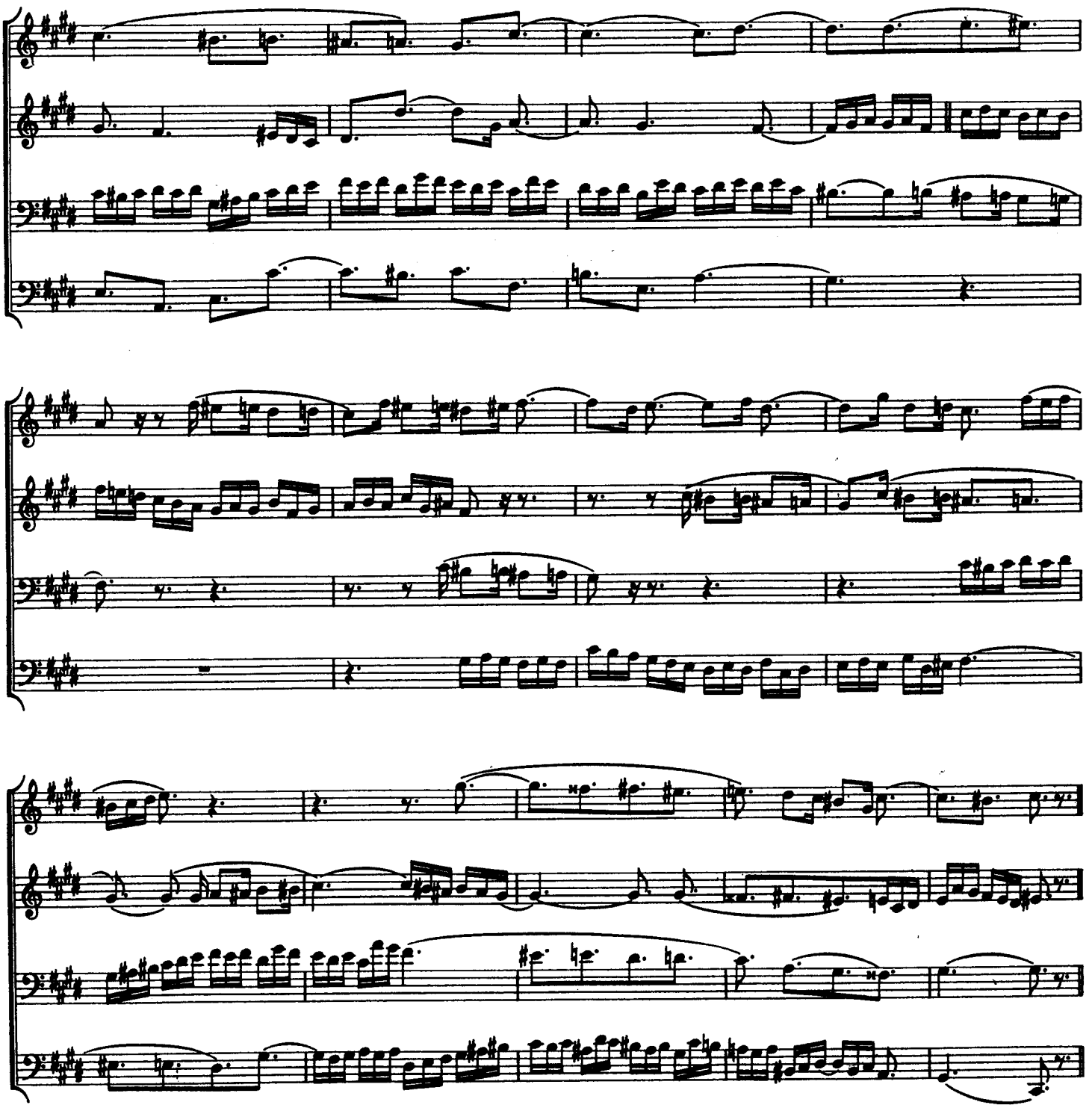


Fuge XXII. Im Kontrasubjekt, steigend und fallend:

Man vergleiche überdies den Basso Continuo aus dem Crucifixus in der h moll-Messe.

In der vorliegenden Fuge tritt das absteigende chromatische Kontrasubjekt zuerst über dem Thema in der Paralleltonart, sodann verkleinert über der Umkehrung auf und wird als Zwischenspiel unabhängig durchgeführt. Eine ausgiebigere Benutzung dieses Gegenthemas hätte mühelos zu einer ausgesprochenen Doppelfuge führen können, wofern es in des Meisters Absicht gelegen hätte, eine solche zu schreiben. Die folgende Skizze soll des Herausgebers Behauptung kurz illustrieren.





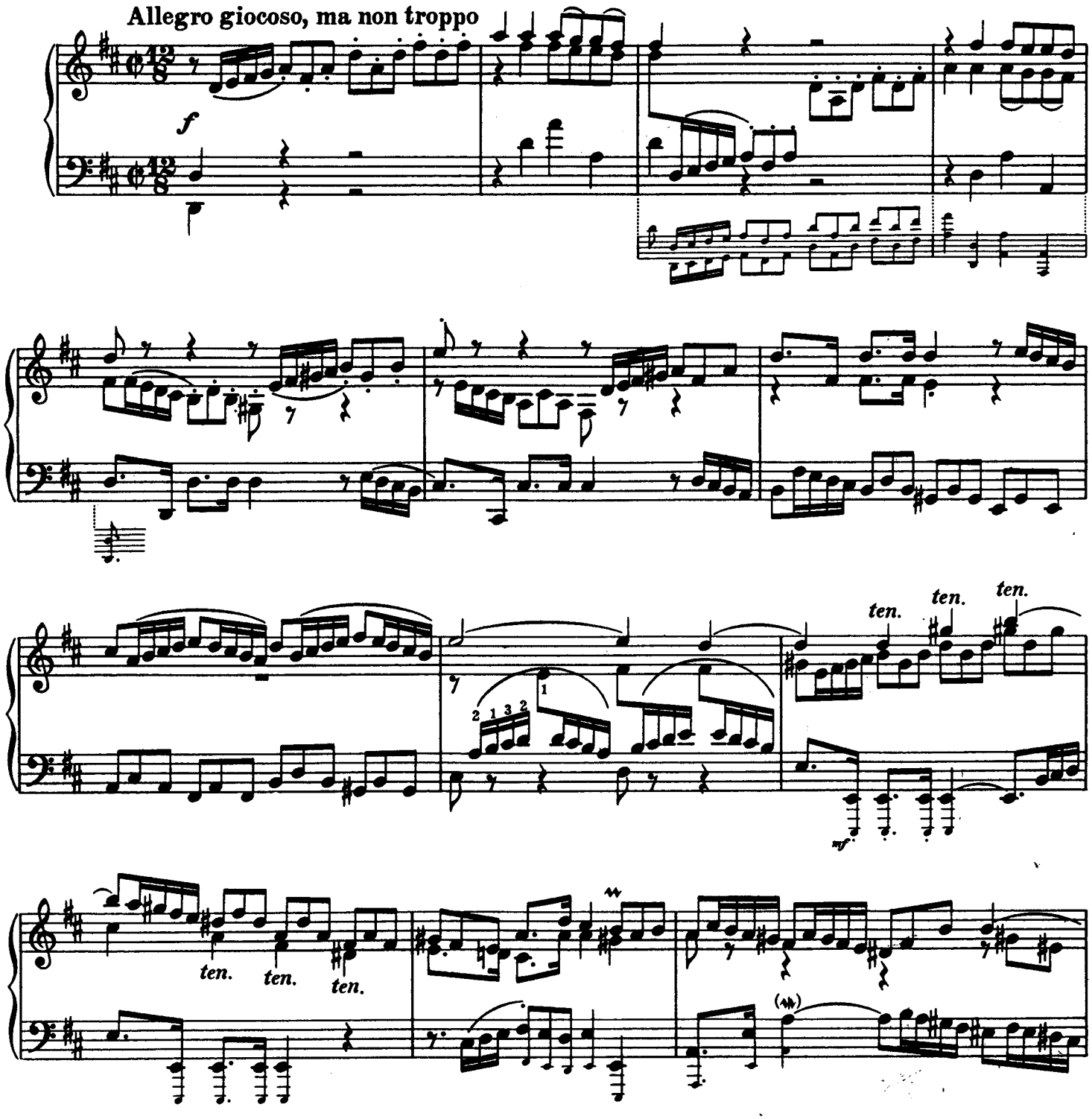
Der Studierende sollte sorgsam die Rhythmik des Satzbaues beobachten. Sie stellt sich, unregelmäßig abwechselnd, aus zwei- und dreiteiligen Gliedern zusammen. Wenn wir das Zeichen – für die Dauer eines halben Taktes festsetzen, so erhalten wir z. B. vom Anfang der Fuge bis zum Eintritt der zweiten Durchführung das folgende graphisch-rhythmische Satzbild:

– – – | – – – | – – | – – – | – – – | – – – | – – – | – – | – – | – – – | – – – ||

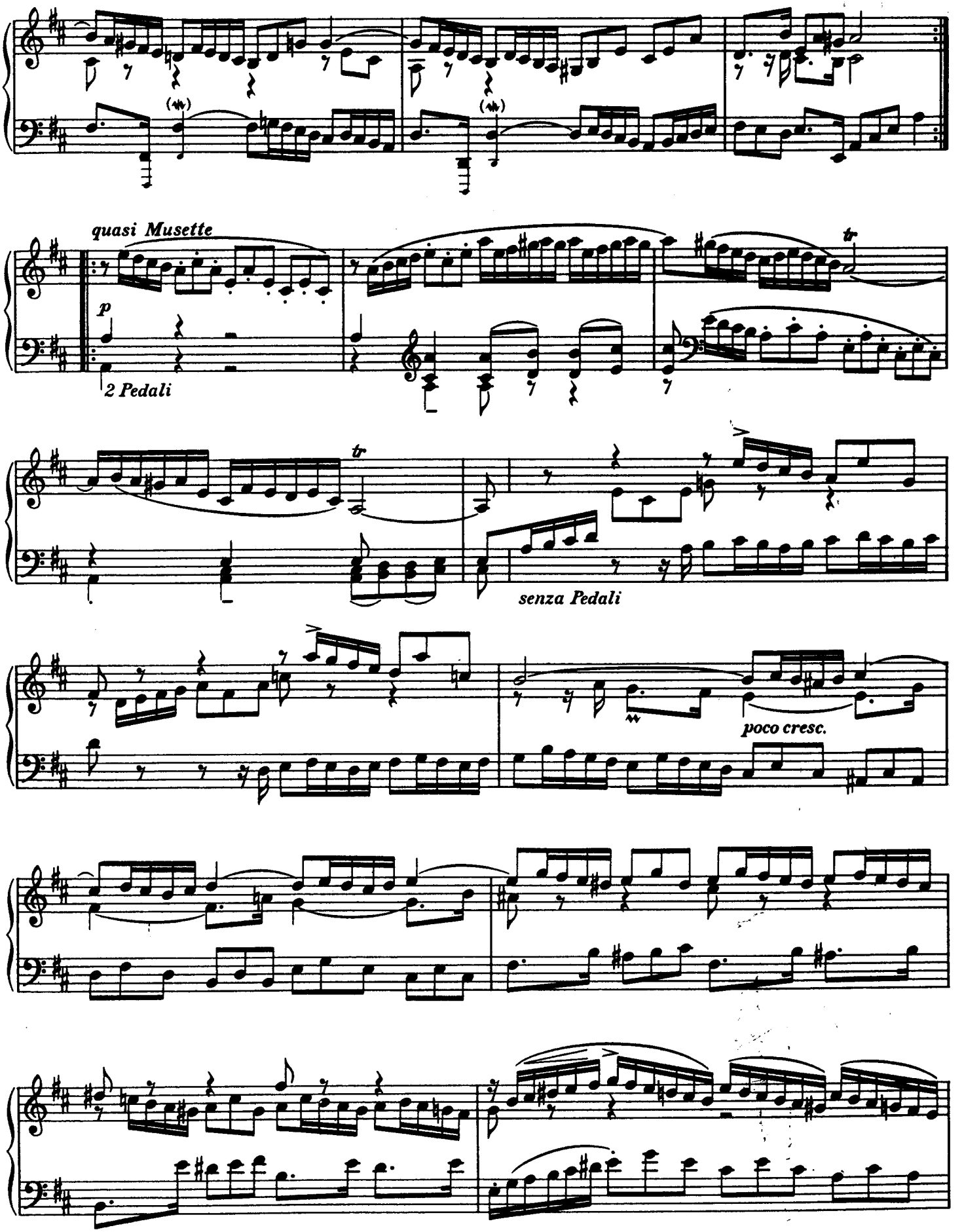
Diesem Bild entsprechend würde die dritte Durchführung in der Umkehrung so erscheinen: – – – – | – – – – | – – – – | Späterhin bewegen sich die verschiedenen Stimmen in verschiedenen Satzrhythmen übereinander. Für den guten Vortrag der Fuge ist diese Erkenntnis von Wichtigkeit.

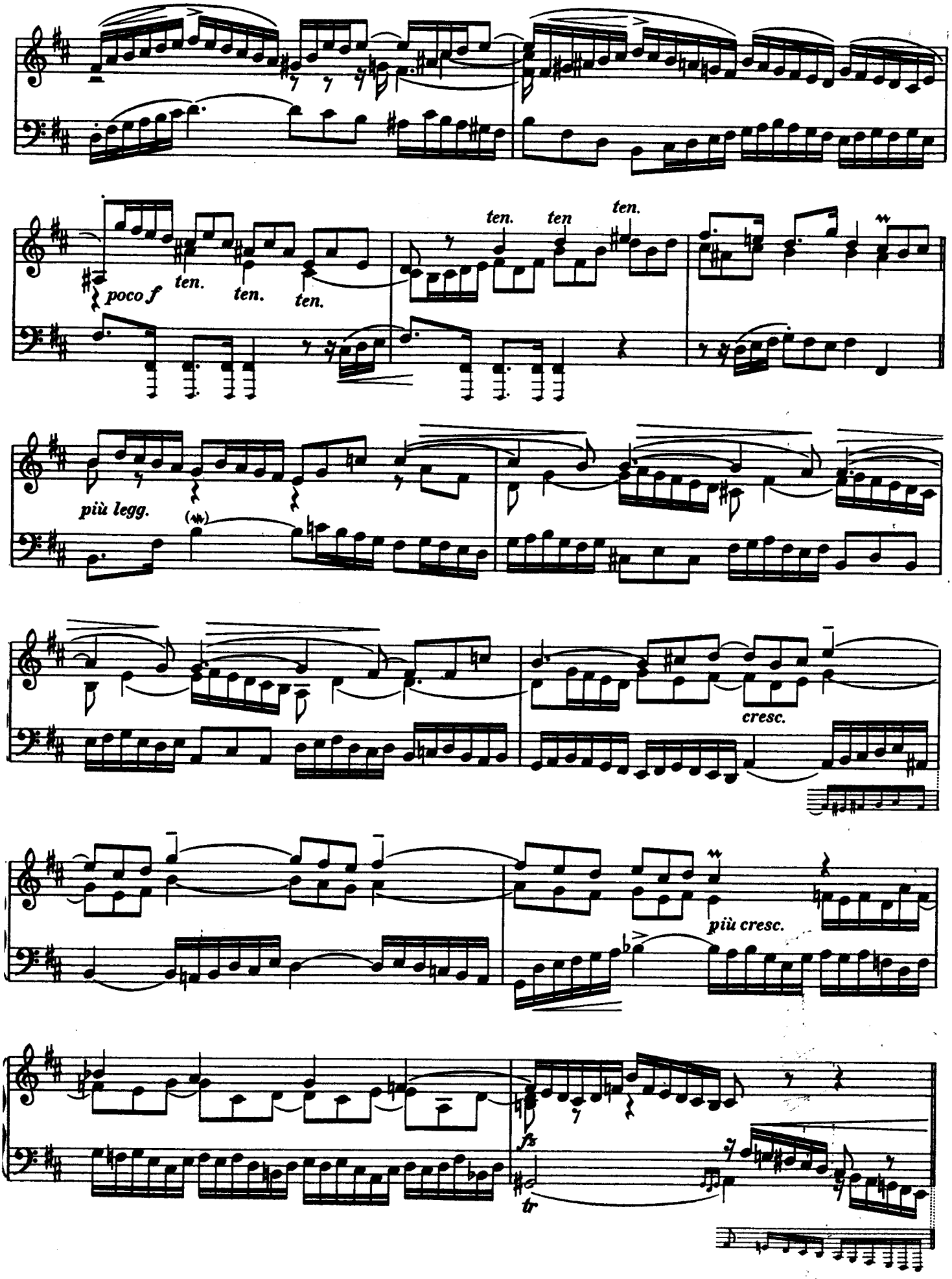
PRAELUDIUM V

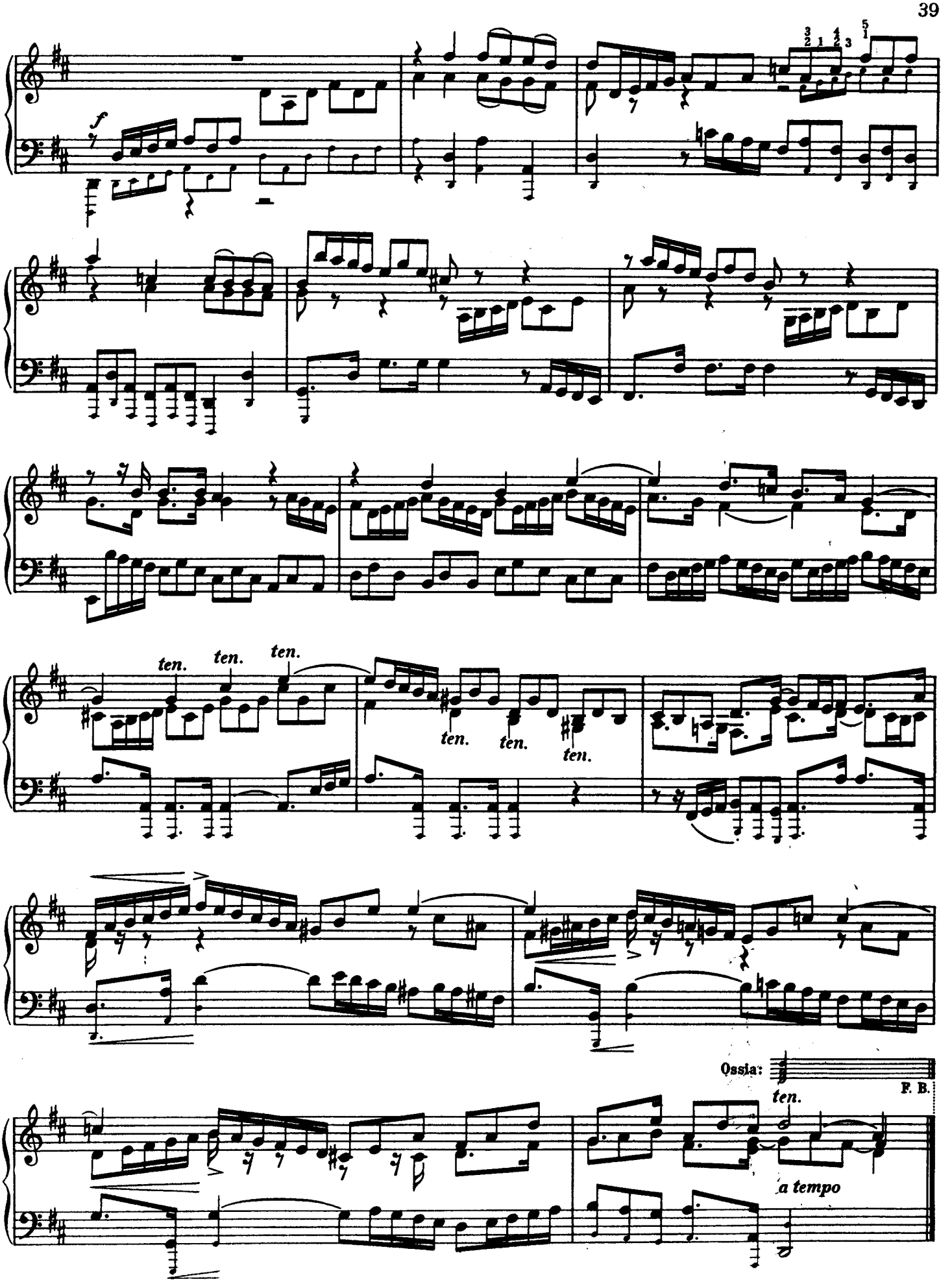
BWV 874



Die Trompetenfanfaren muten mehr heiter als heroisch an; wie denn über dem ganzen Stück, trotz aller Beweglichkeit, eine gewisse Behaglichkeit lagert. Inhaltlich und formell von geringerem Interesse, ist das Praeludium doch ein recht frisches Klavierstück, zu dessen gesteigerter Wirkung die Zusätze des Herausgebers beitragen dürften. Die Notierung entspricht, nach alter Orthographie, der Achteltriole


quasi Musette
p
2 Pedali
tr
tr
senza Pedali
poco cresc.


poco f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
più legg.
cresc.
più cresc.
fz
tr

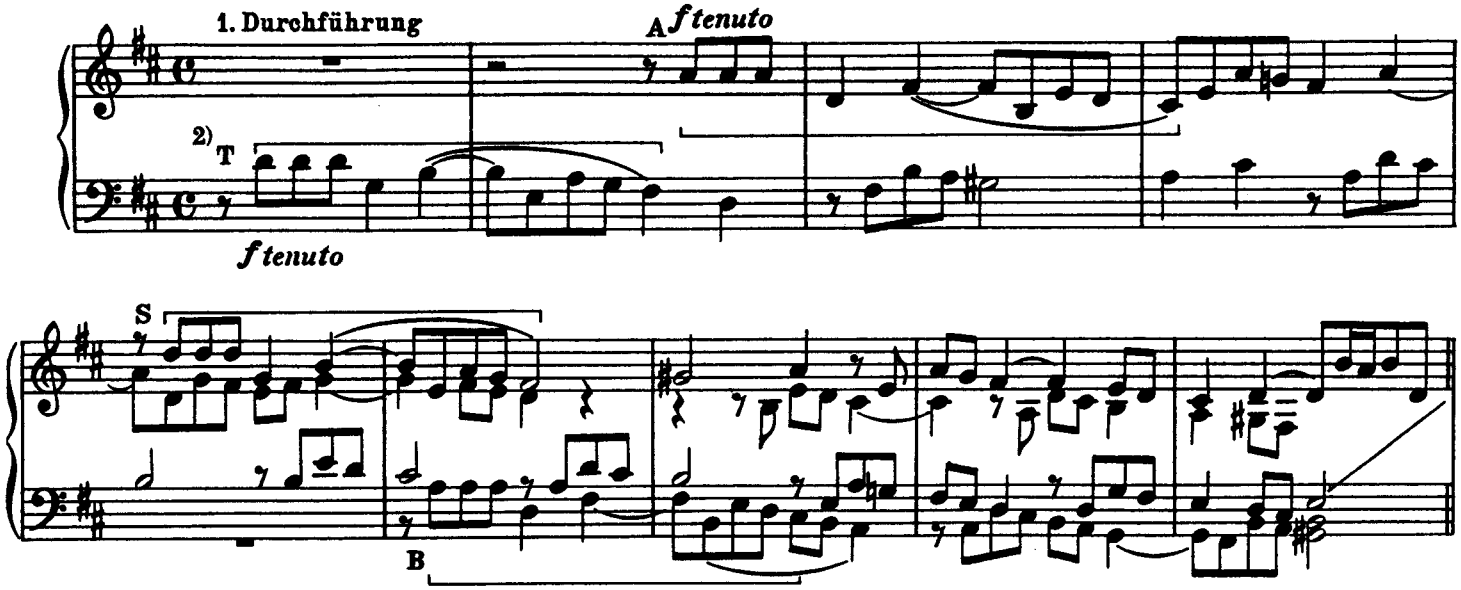

f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
Ossia:
ten.
F. B.
a tempo

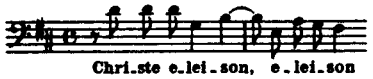
FUGA V[1)]

a 4

Maestoso alla breve

1. Durchführung

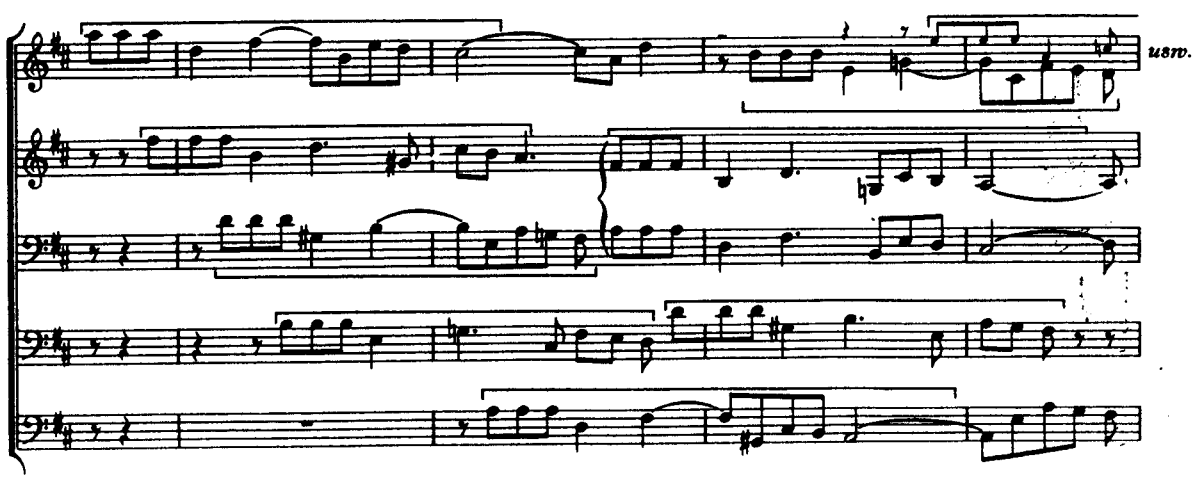


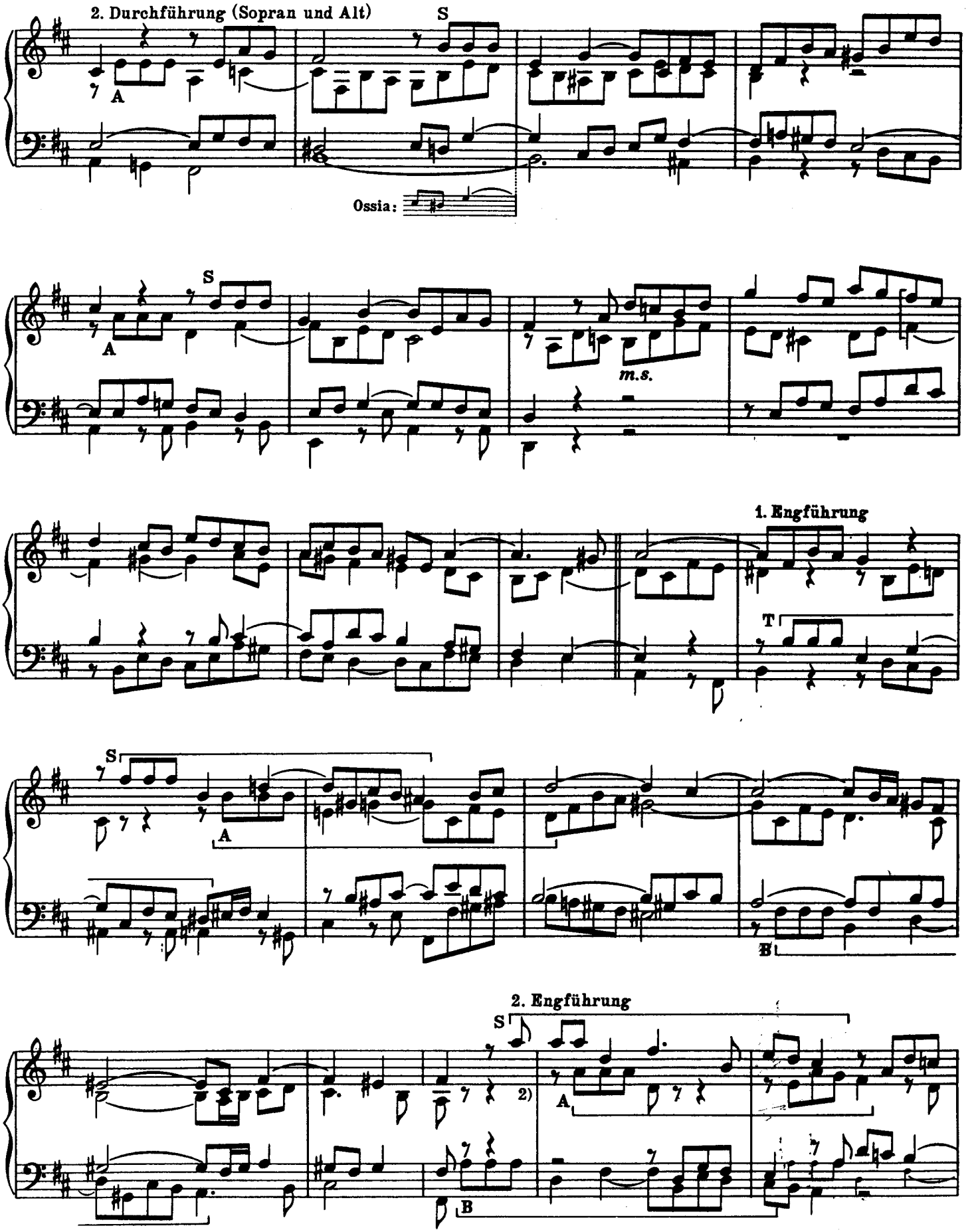
1) Eine Chorfuge im konventionellen Stil katholischer Kirchenmusik, etwa auf den Text Christe eleison zu singen,  die sich in der Welt des Wohltemperierten Klaviers besonders dürr und schulmäßig ausnimmt. Der Abschluß in A dur vor der Wendung nach e moll, im zehnten Takt wiederholt sich – fast gleichlautend – weitere zehn Takte später; ein Beweis dafür, daß die Fuge in dieser Zwischenzeit nicht von der Stelle gerückt ist. Rhythmisch bewegt sie sich ununterbrochen in bedächtig-steifen Achtelnoten, die jede Eingebung oder Freiheit im Vortrag versperren. Selbständige Zwischenspiele, die belebende Abwechslung brächten, kommen nicht vor. Zu Zeiten besinnt sich der Herausgeber und fragt sich, welcher Sinn wohl darin liegen möge, eine melodische Formel so durch verschiedene Stimmen und Tonarten zu jagen. Sie schleicht und dreht sich so wie die einförmige Geschäftigkeit des Alltagslebens im eigenen Kreise, um ein ruhmloses Ende zu erreichen. Wenn die Durchführung nicht irgendwohin und darüber hinaus führt, nicht wie eine Kraft wirkt, die Hindernisse aus dem Wege räumt und aus gegebenen Formen neue prägt, wenn sie nicht die innere Wandlung beschwört und wie ein reinigendes Feuer lodert, dann möge dieser Kunstgriff mit dem übrigen Rüstzeug mittelalterlicher Gelehrsamkeit als archivarisches Material ruhen und eine vom Temperament und Poesie getragene Homophonie Recht behalten.

Chri-ste e-lei-son, e-lei-son

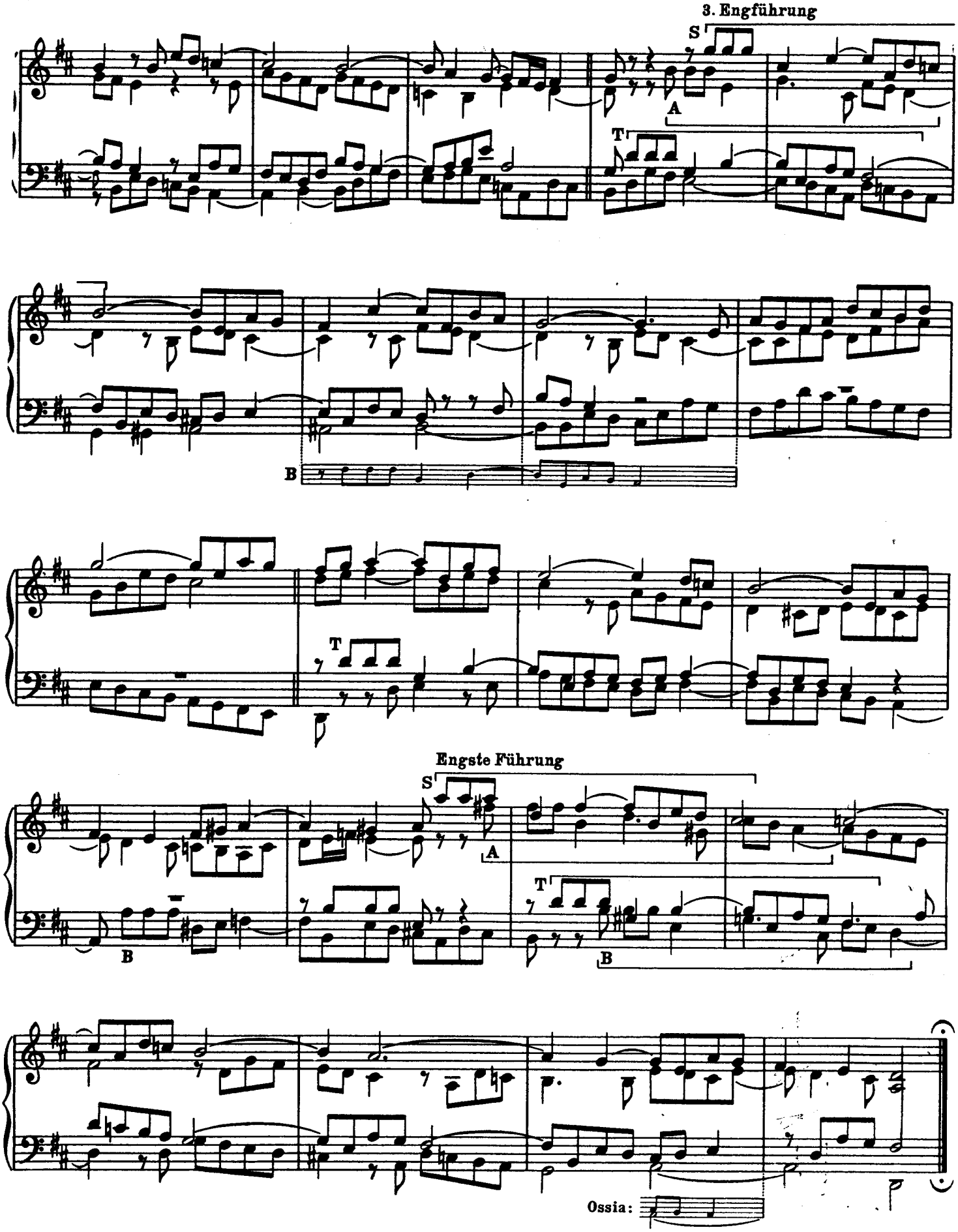
2) Themata, aus sechs Vierteln bestehend, im Viervierteltakt sind in diesem Werk häufig anzutreffen. So bereits in der ersten Fuge des ersten Teils. Was anläßlich der cis moll-Fuge mit Bezug auf den rhythmischen Satzbau angeführt wurde, ist hier vergleichsweise anzuwenden.

Die Engführungen sind auf drei kanonische Stimmen beschränkt. Bei der ersten dieser Engführungen antwortet der Baß, wie zur Besiegelung der Diskussion. In dem gleichen Sinn hat der Herausgeber auch bei der zweiten und dritten Engführung die Erwiderung des Basses in kleinen Noten angedeutet. Das Thema ist derart richtig gebaut, daß die engste Führung cum gratia ausgesponnen werden kann:





3) Im Alt erscheint das Thema notgedrungen verstümmelt.

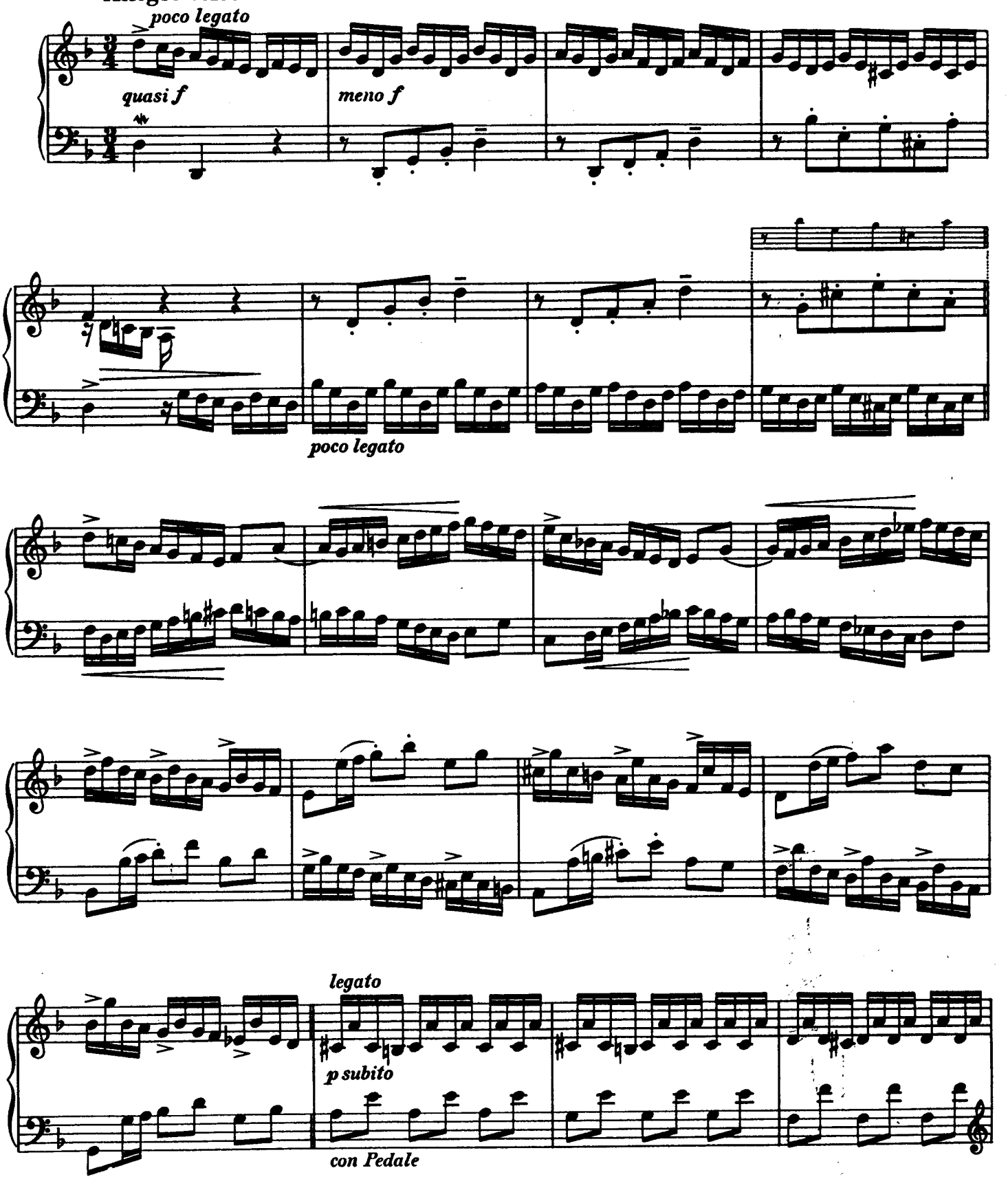


Wie später in der b moll-Fuge haben wir hier darauf verzichtet, die Verteilung der Stimmen an die Hände zu notieren, um das Satzbild rein zu erhalten.

PRAELUDIUM VI

BWV 875

Allegro veloce e caratteristico



Vorschlag zur Ausführung:

quasi f

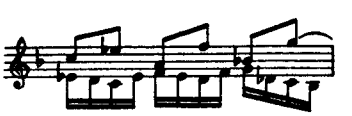
meno f

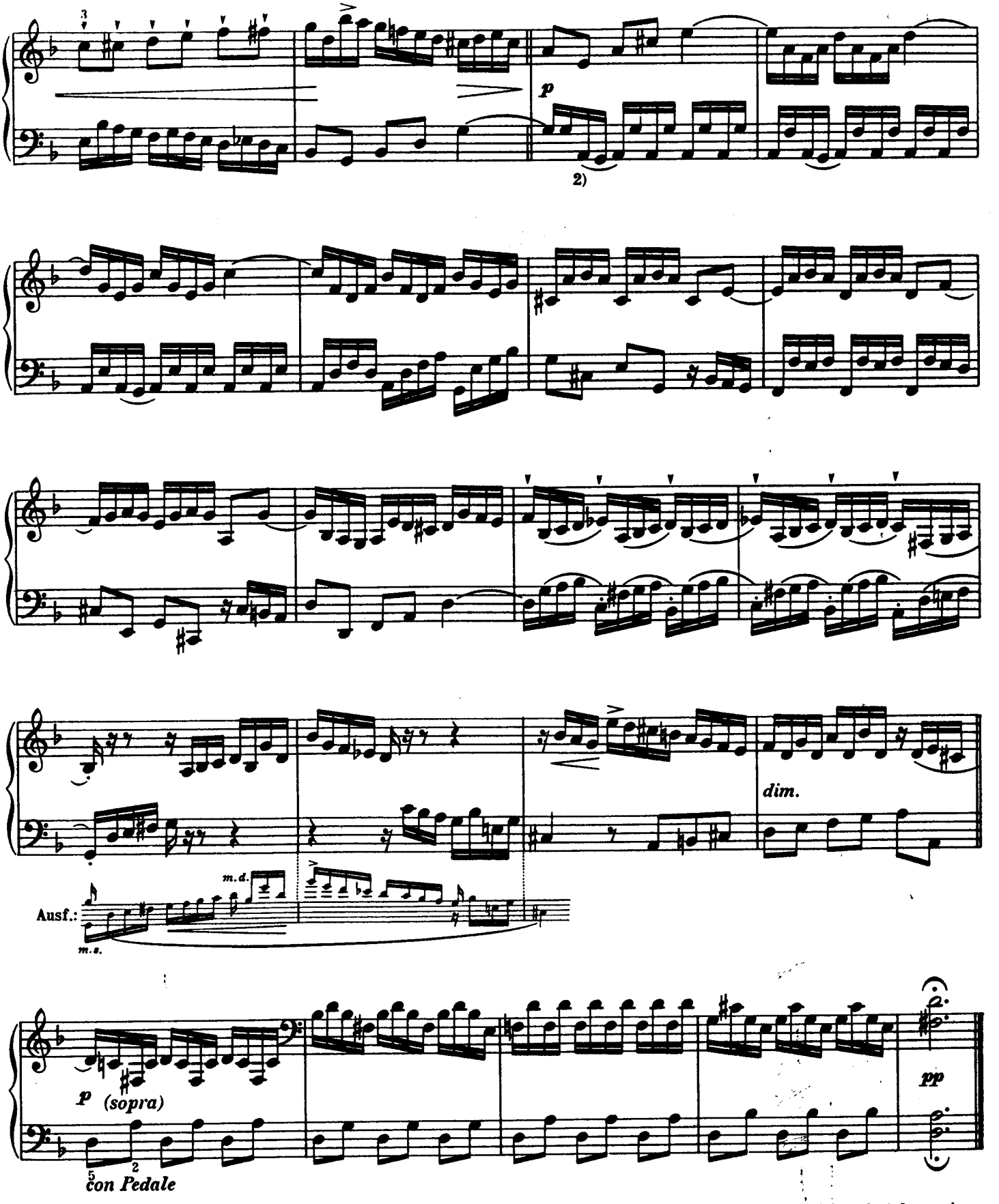
leggiero

ten.

Ossia: 1)

1) Diesen Takt trifft man auch in der folgenden Gestalt an



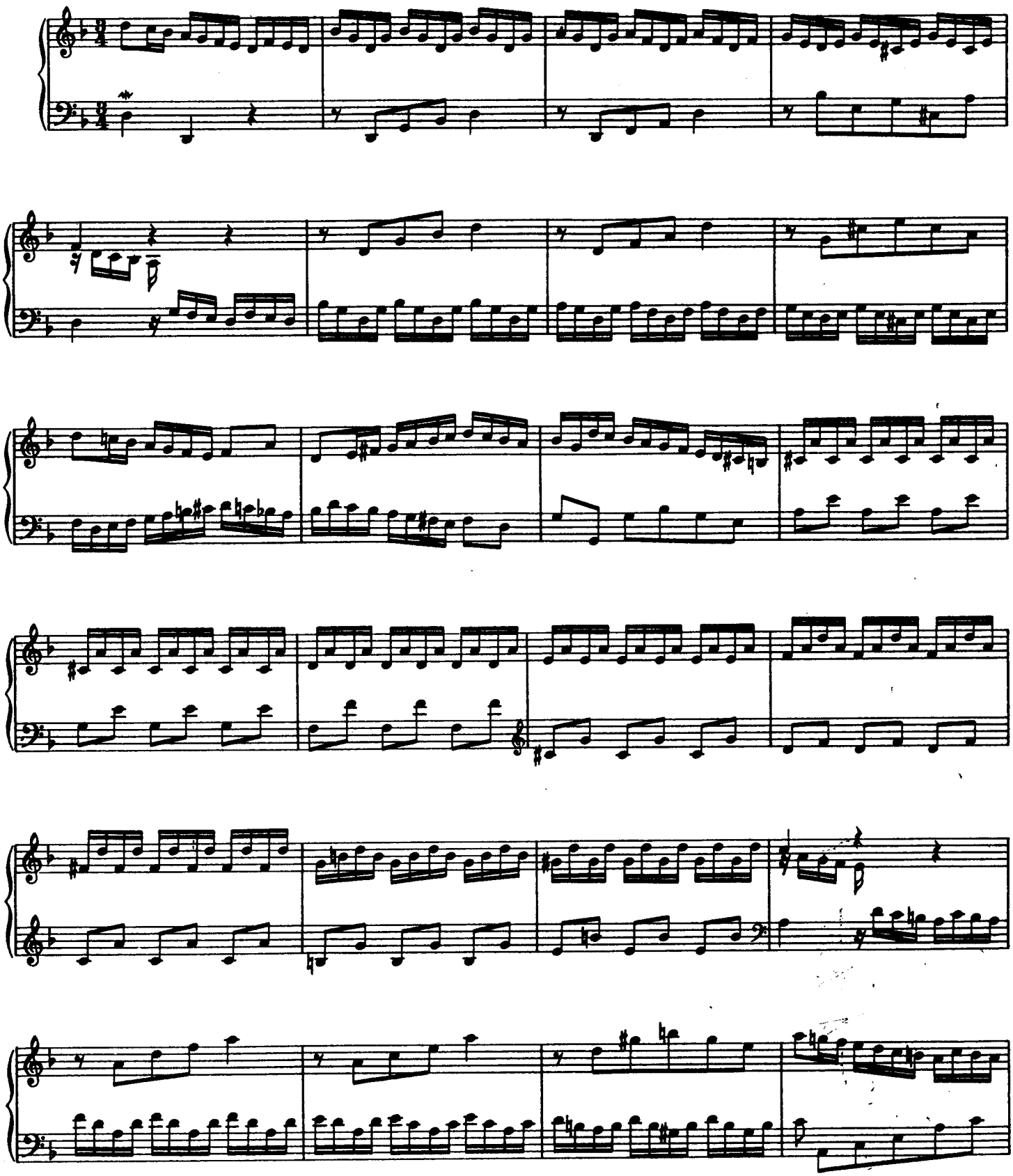


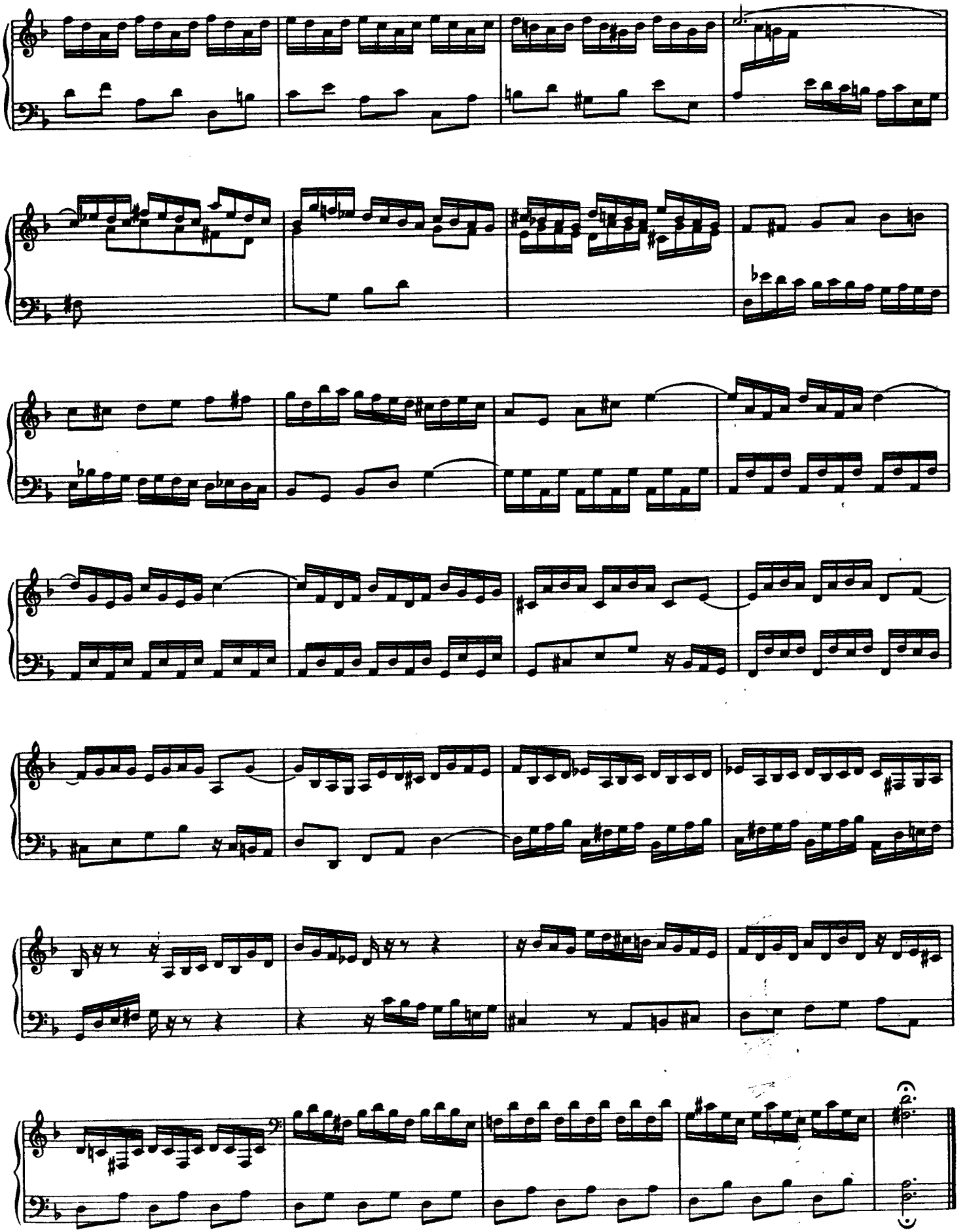
2) Der von Bach stammende Bogen über den drei Noten scheint anzudeuten, daß die übrigen Sechzehntel weniger gebunden sein sollten.

Der erste Teil besteht aus drei Abschnitten, die im zweiten Teil, genügend symmetrisch, sich wiederholen. Nur der dritte Abschnitt wird um volle sechs Takte erweitert. Der Orgelpunkt, der den letzten fünf Takten als Basis dient, stempelt diese zur Coda.

Kompositions-Studie

Ältere Gestalt des d-moll Praeludiums

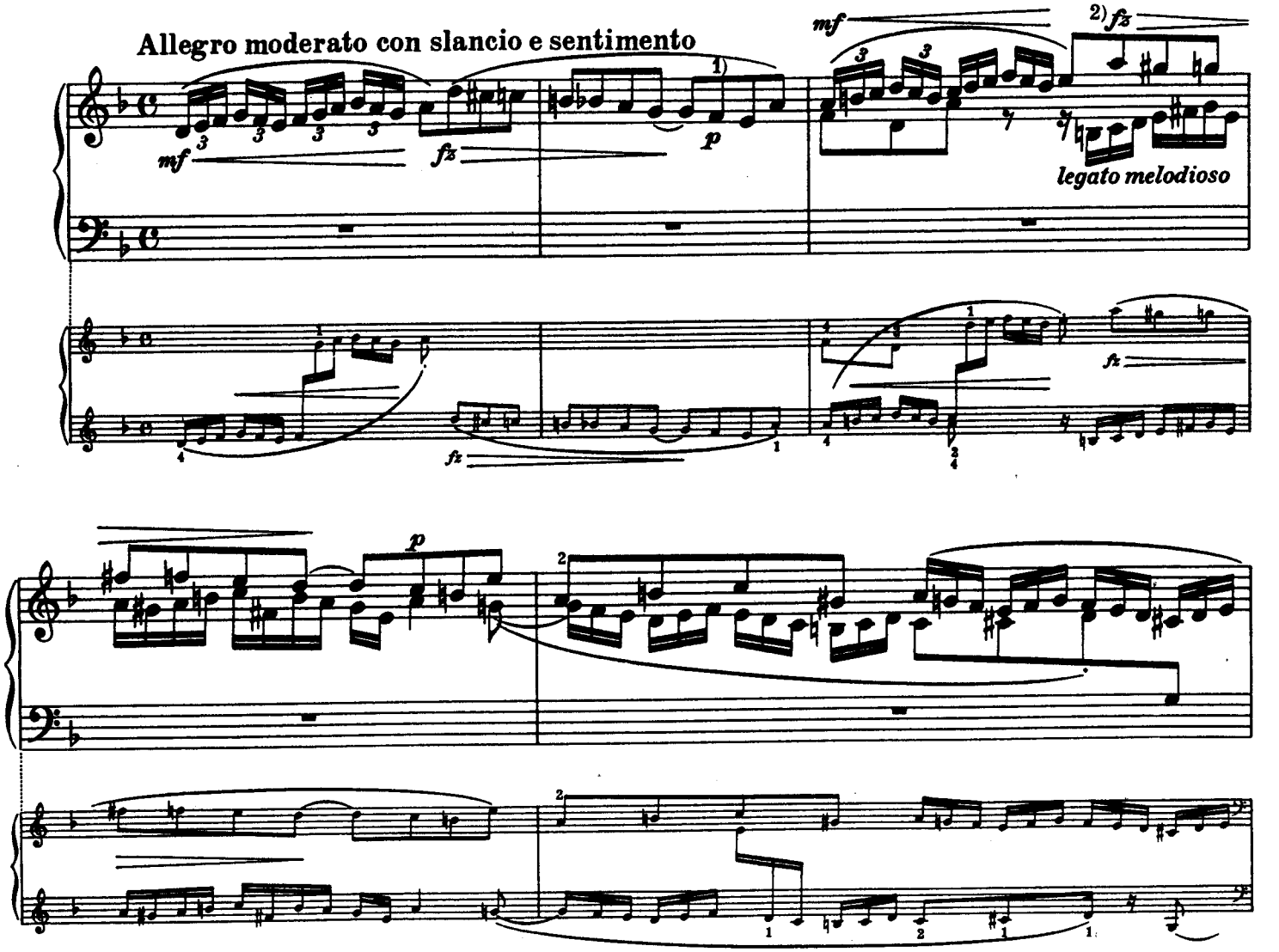




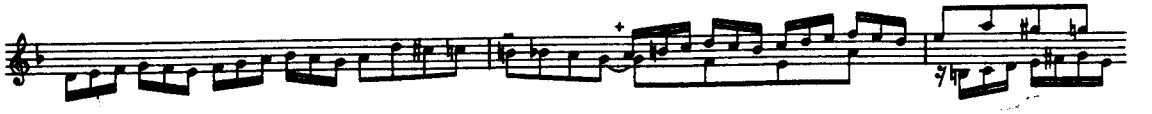
FUGA VI*)

a 3

Allegro moderato con slancio e sentimento

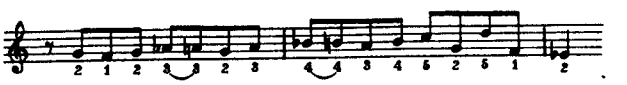


1) Die Antwort könnte schon im zweiten Takt erfolgen

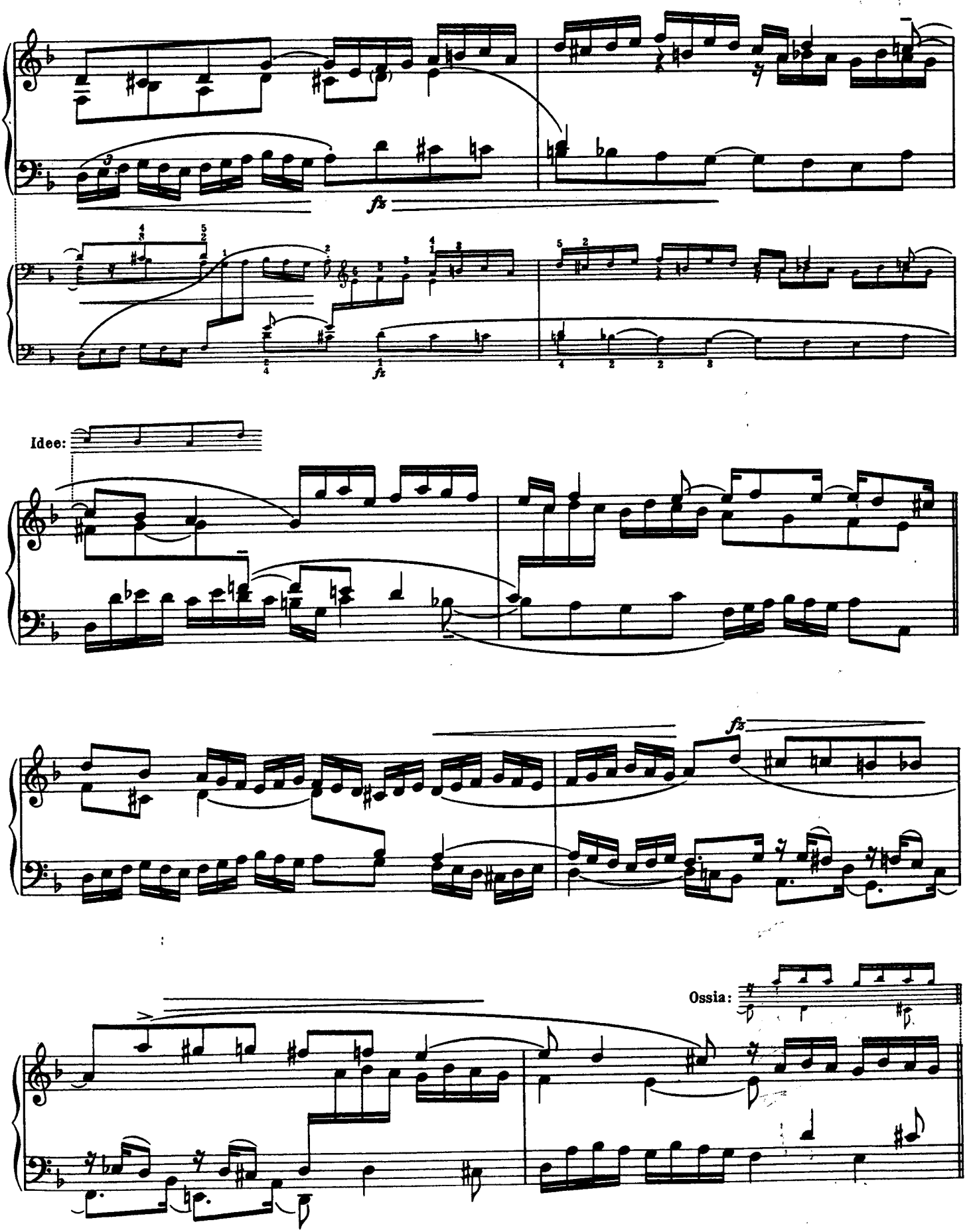


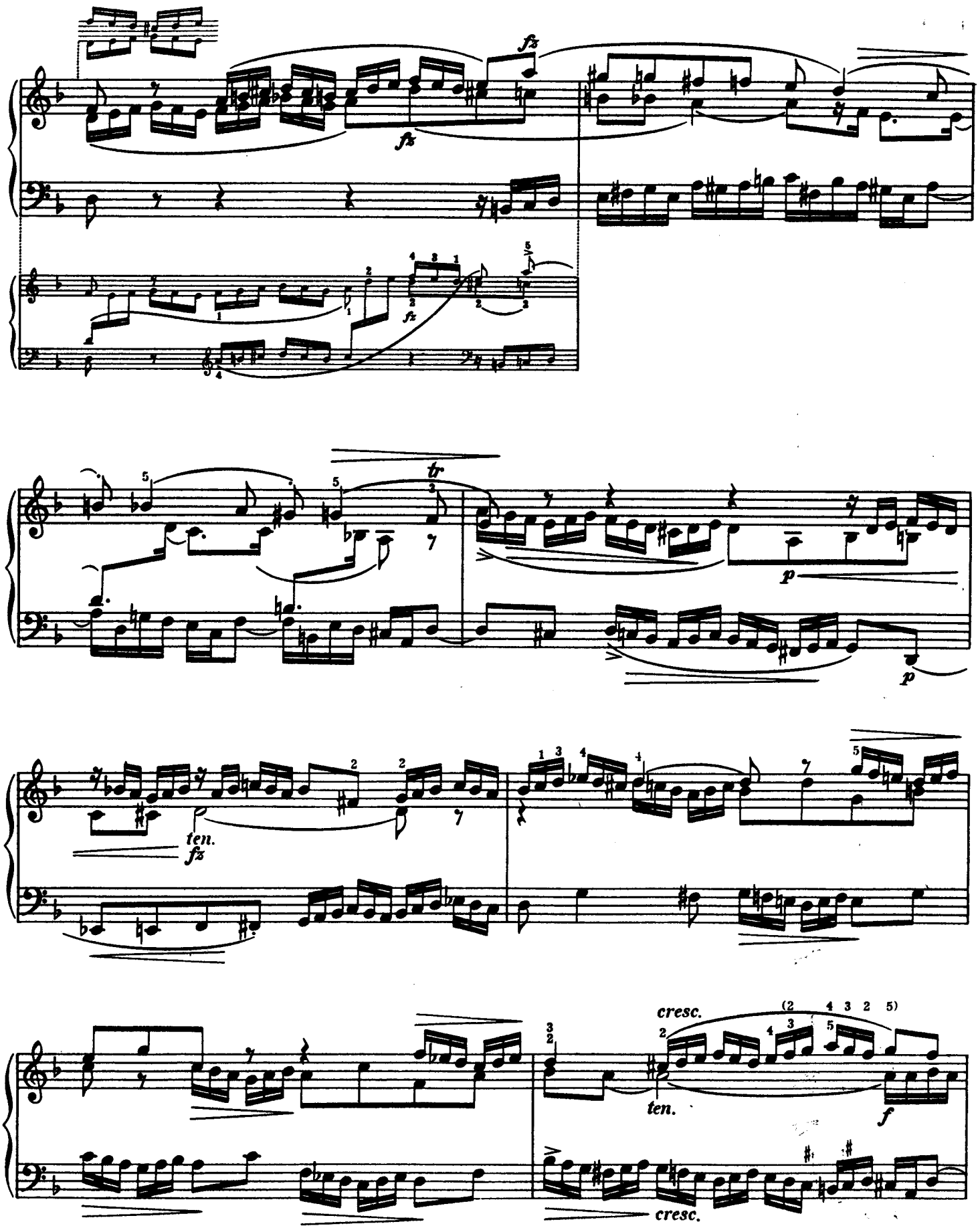
+ eine Form, die als Übergang zum dritten Einsatz des Themas in der Gegenbewegung gebraucht wird. (Takt 5)

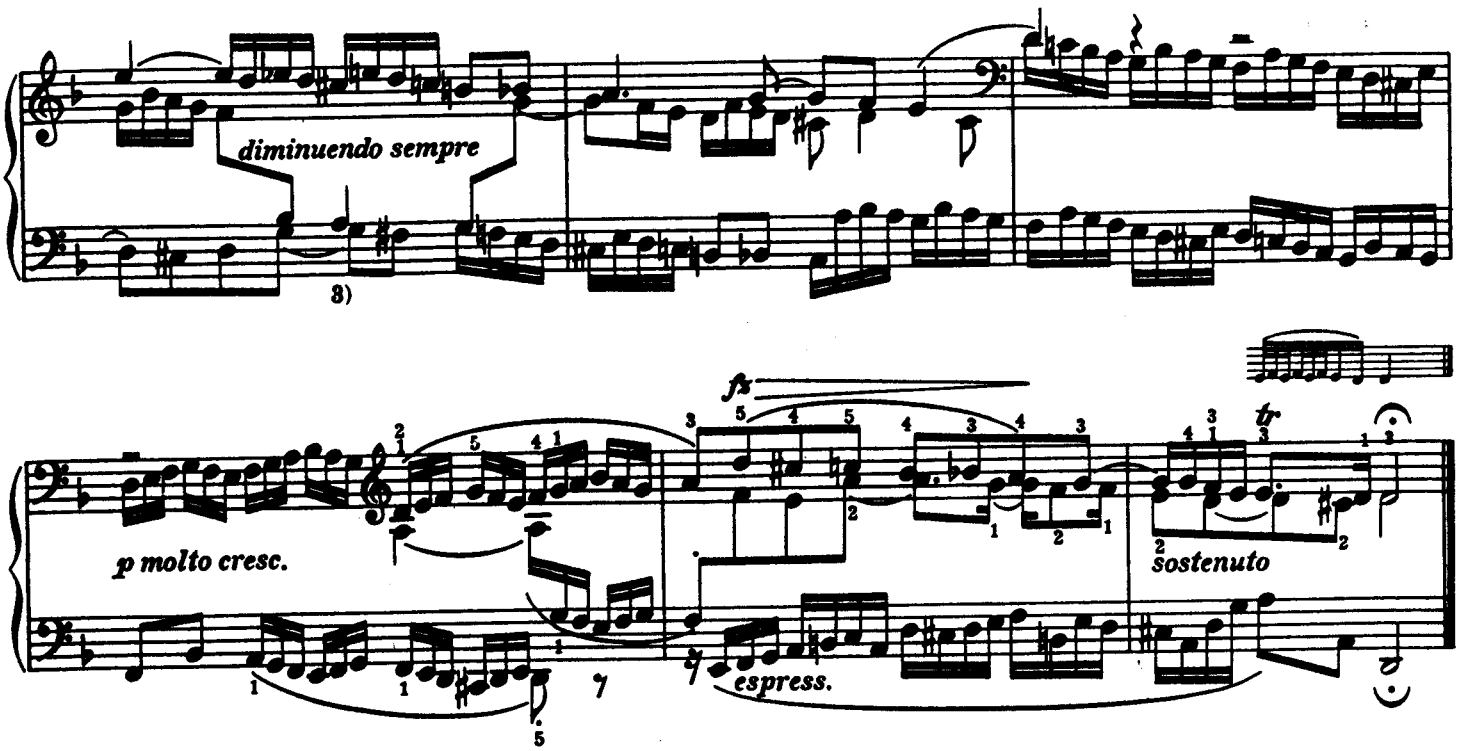
2) Langsame chromatische Figuren lassen sich durch Gleiten der Finger schön verbinden, so z. B.:



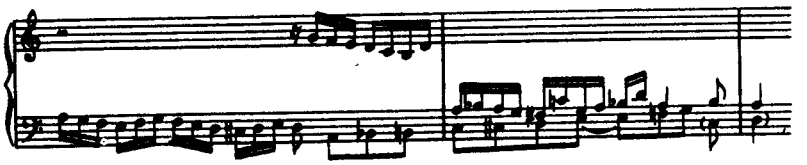
Im Allgemeinen – diese Erfahrung hat der Herausgeber gewonnen – ist die Vermeidung des Daumen-Untersetzens dem Vortrag dadurch förderlich, daß sie mechanische Unruhe verhütet und eine klarere Zeichnung der Passage ergibt. Der Herausgeber benutzt häufig den Daumen als Stützpunkt und läßt die Gruppe der übrigen vier Finger wie den zweiten Arm eines Zirkels spielen. Als eine Studie zu derartigen Übungen wähle man Chopins Prélude in fis-moll.


fz
fz
Idee:
fz
Ossia:


fz
fz
fz
tr
p
p
ten.
fz
cresc.
(2 4 3 2 5)
ten.
f
cresc.



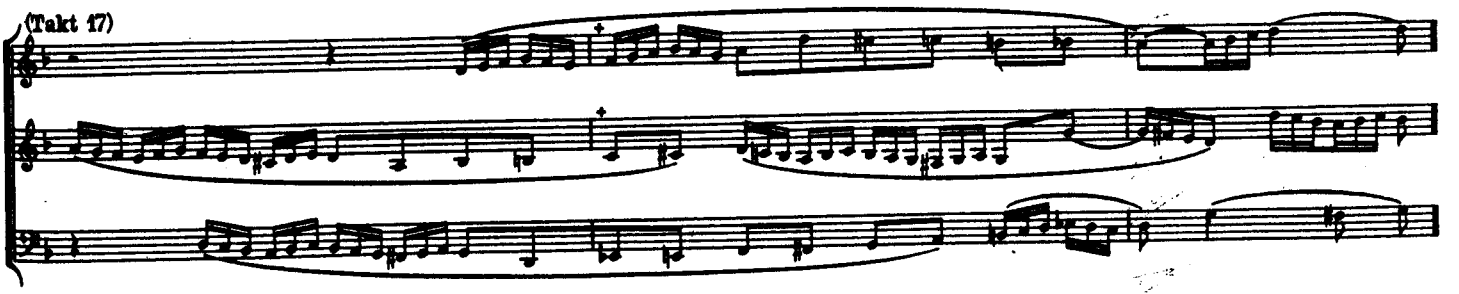
3) In den folgenden sechs Vierteln ist der melodische Gegensatz innerlich hörbar. Dieses schön geschwungene Kontrasubjekt hat den Wert eines selbständigen Fugenthemas; es tritt ausgesprochen im Verlauf der Fuge außer in der Exposition nur zweimal auf; obwohl es auch in der Gegenbewegung sich hätte verwerten lassen.



---

*) Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin ist diese Fuge ein starkes Charakterstück, ein echtes Klavierstück. Im zweiten Teil wird das Thema kanonisch geführt derart, daß die zweite Stimme die Antwort in sich schließt; dasselbe wiederholt sich in der Gegenbewegung.

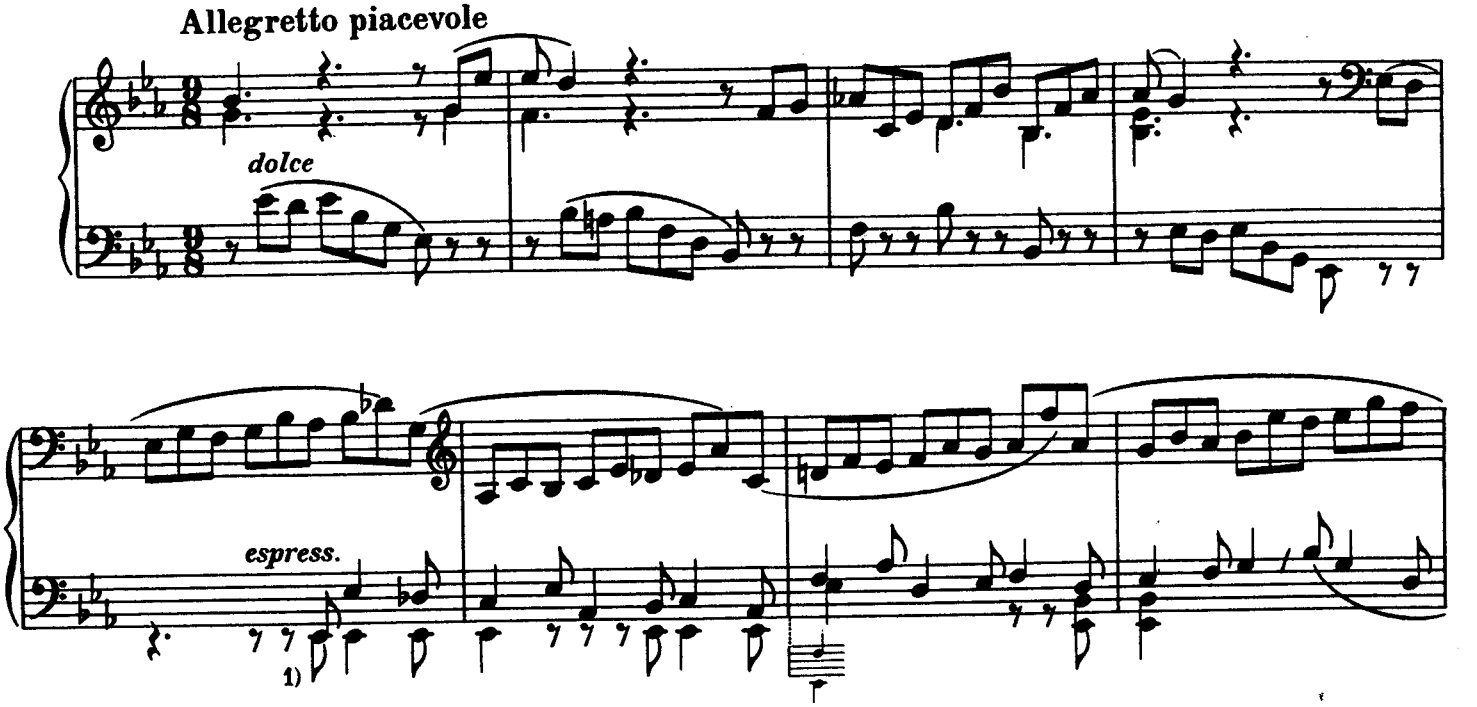
Diese Kombination ließe sich noch bereichern, wenn man eine modernere Auffassung + gelten lassen wollte:



Themata von so ausgeprägter Charakteristik sind meist kontrapunktisch wenig ergiebig (wie auch aus der D dur-Fuge des ersten Teils und der hier folgenden e moll-Fuge entnommen werden kann); so verläuft auch dieses Stück, imitatorisch und figurativ, schwungvoll und empfindungsreich, doch ohne namhafte polyphone Kombinationen.

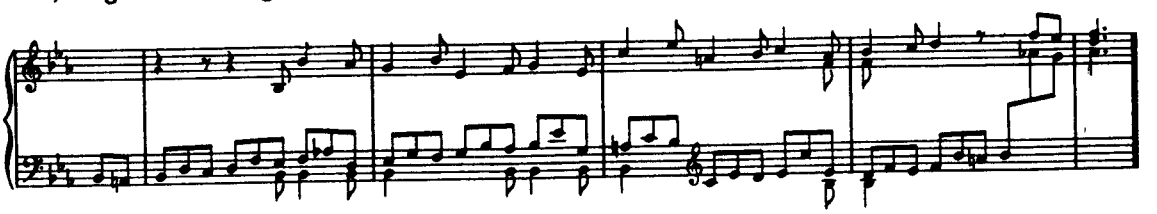
PRAELUDIUM VII[NB.]

BWV 876



NB. Nach Ansicht des Herausgebers endet der erste Teil in der Paralleltonart *c moll,* und der zweite – im symmetrischen Verhältnis – in der Dominante der Paralleltonart *g moll*; aber der Faden wird ohne Unterbrechung gesponnen und es ist schöner und richtiger die Form als ein einheitliches Ganzes zu sehen und zu empfinden.

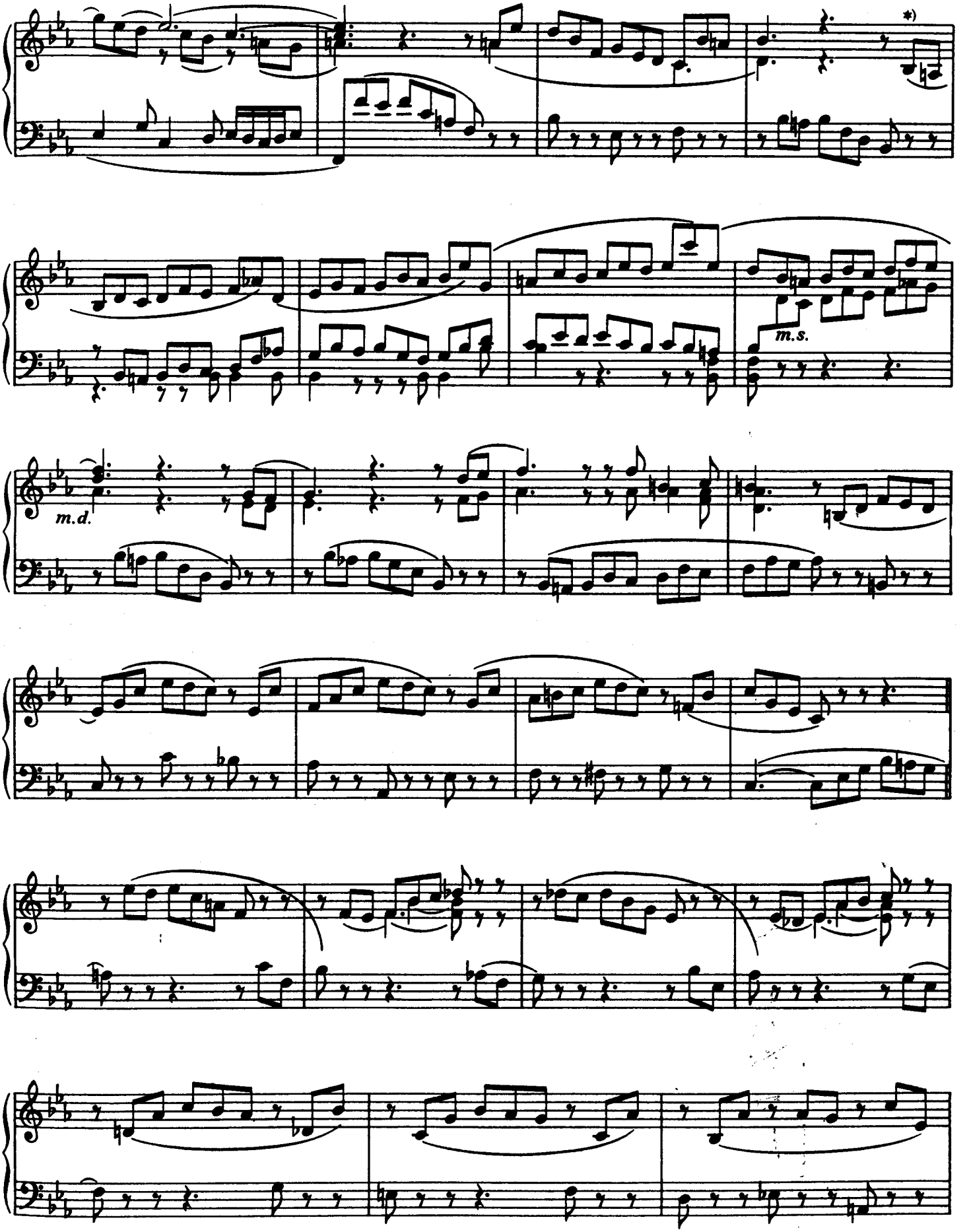
Die ausdrucksvolle Gegenmelodie geht bei der Dominanten-Wiederholung*) im Figurenwerk unter; anstatt daß sie, parallel gestaltet, folgenderweise geführt würde.

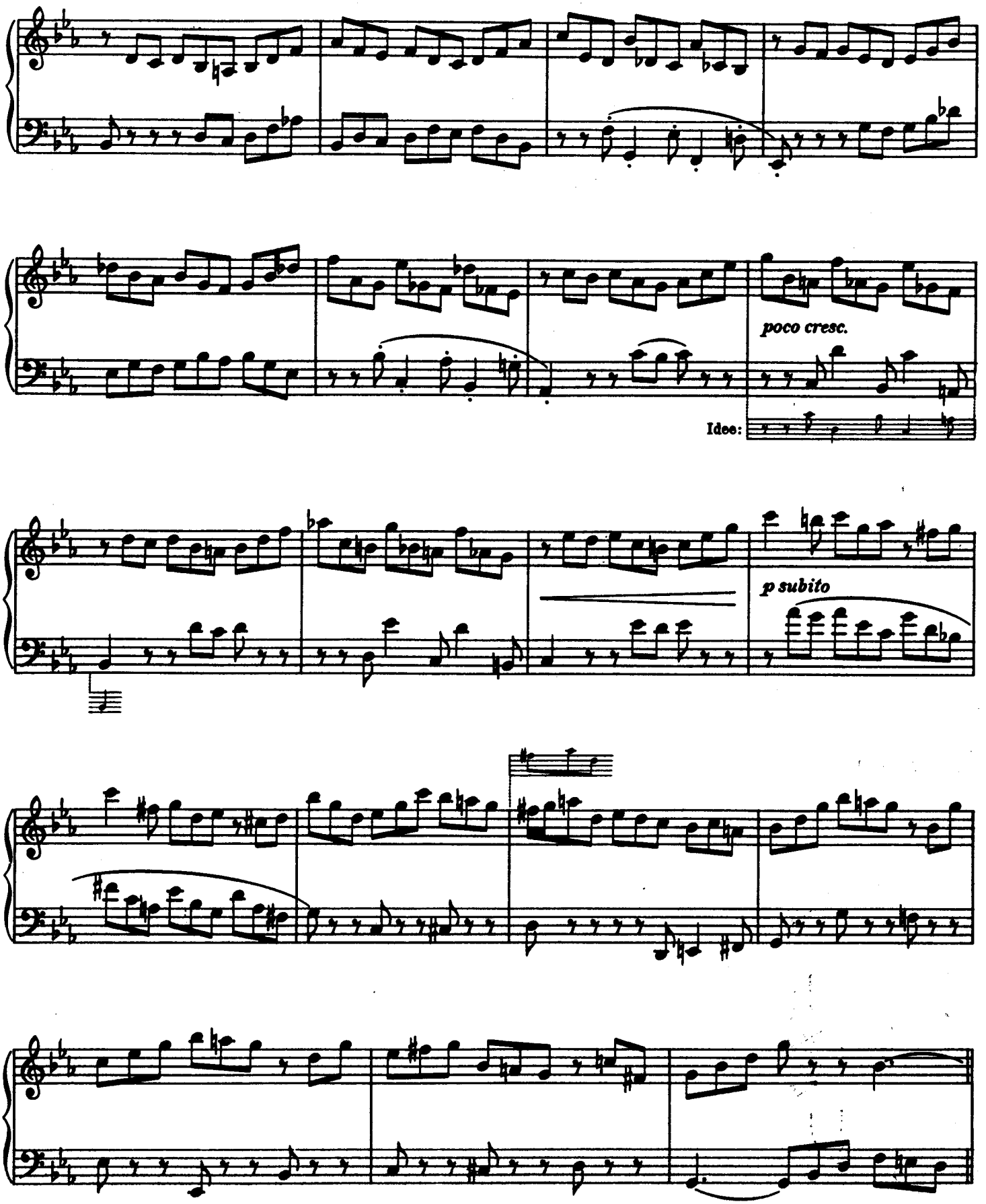


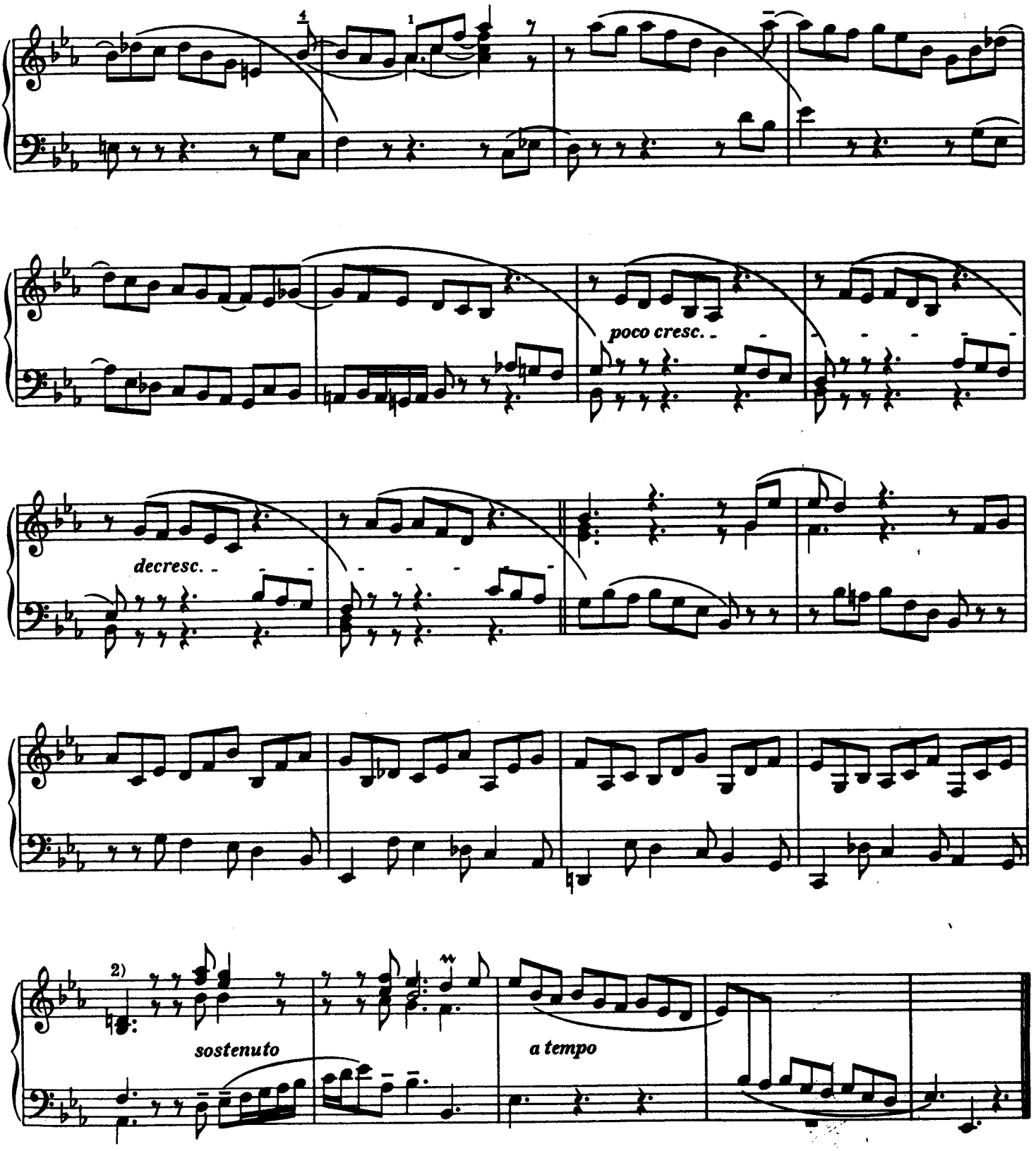
Diese Gegenmelodie könnte recht gut das Thema zu einer mit dem Praeludium ineinander zu webenden Fuge abgeben, wären nicht Themata deren Umfang eine Oktave überschreitet, deswegen unhandlich, weil sie mannigfache Kreuzungen der Stimmen heraufbeschwören.

Heikel für den Bau der Fuge wäre auch die Abweichung nach der Unterdominante, mit der das Thema beginnt und die in der Beantwortung ein modulatorisches Problem zu lösen gäbe. Dieselbe Schwierigkeit würde für die Umkehrung des Motivs gelten. Eine symmetrische Umkehrung, wie B. Ziehn sie lehrt, ist im allgemeinen unbachisch; bei unserem Meister gilt es, durch die Folge der Intervalle das Verhältnis der Tonart zu wahren. Von der Terz ausholend würde in diesem Fall die symmetrische Umkehrung ein reizvolles harmonisches Bild ergeben, ohne aus dem Bachschen Kreise zu treten

Demnach wäre die Aufgabe einer solchen Fuge für den Studierenden, der sich ihrer bemächtigte, von erzieherischem Wert und voller anregender Hindernisse.


*)
m.s.
m.d.

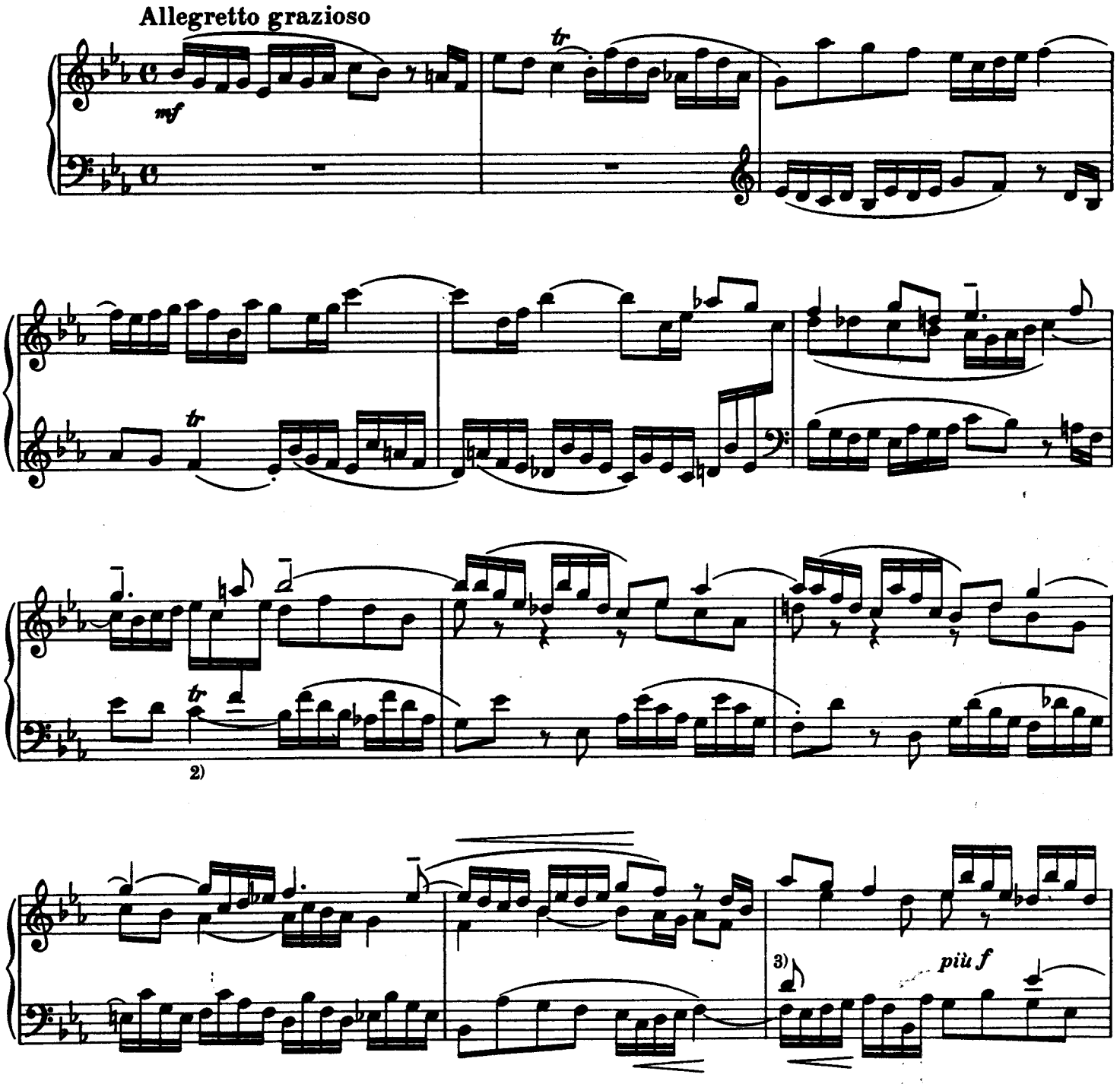

poco cresc.
Idee:
p subito



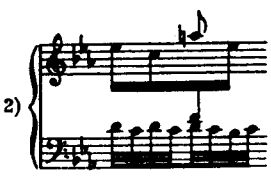
2) Wie im ersten Stück von Praeludium, Fuge und Allegro Es dur, mit dem dieses eine starke Verwandtschaft zeigt, tritt vor der endgültigen Resolution ein Halt auf dem Dominant-Sekund-Akkord ein. Es ist dies ein Mittel, die gleichmäßig fließende Bewegung zur Ruhe zu bringen, das beinahe zur Gewohnheit wird. Ihm begegnen wir noch in der e moll-Fuge und im Fis dur-Praeludium; ähnlich am Schlusse der g moll-Fuge, identisch im As dur-Praeludium; mit dem Quint-Sext-Akkord in der ihm zugesellten Fuge; weiterhin im B dur-Praeludium und endlich, im letzten Praeludium dieses Teils.

FUGA VII [1]

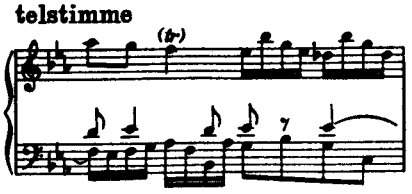
a 3



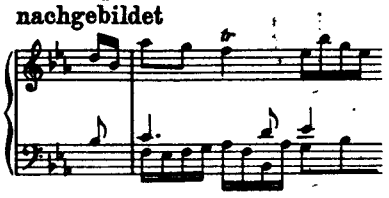
1) Die Gründe, welche die Umstellung der beiden Fugen in *Es* und *G* rechtfertigen sollen, wurden an den entsprechenden Stellen im ersten Teil dargelegt.

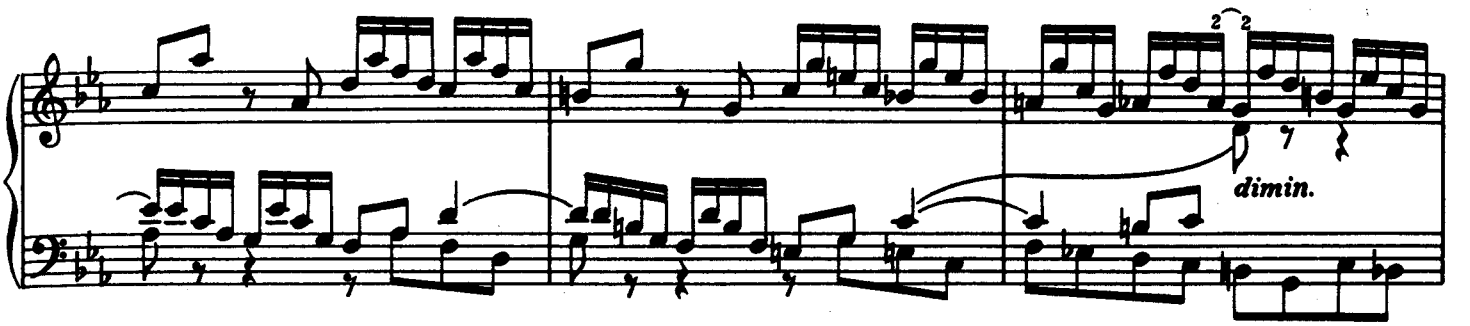


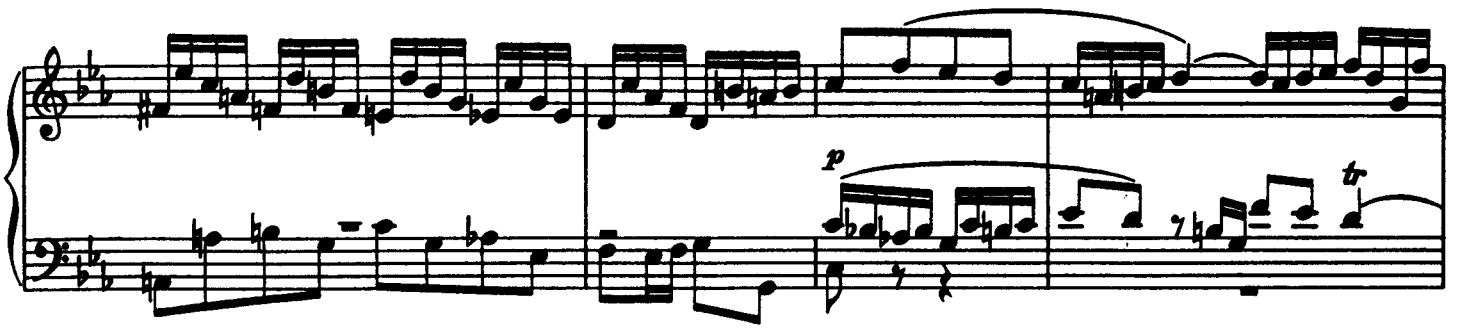
3) Schönere Führung der Mittelstimme

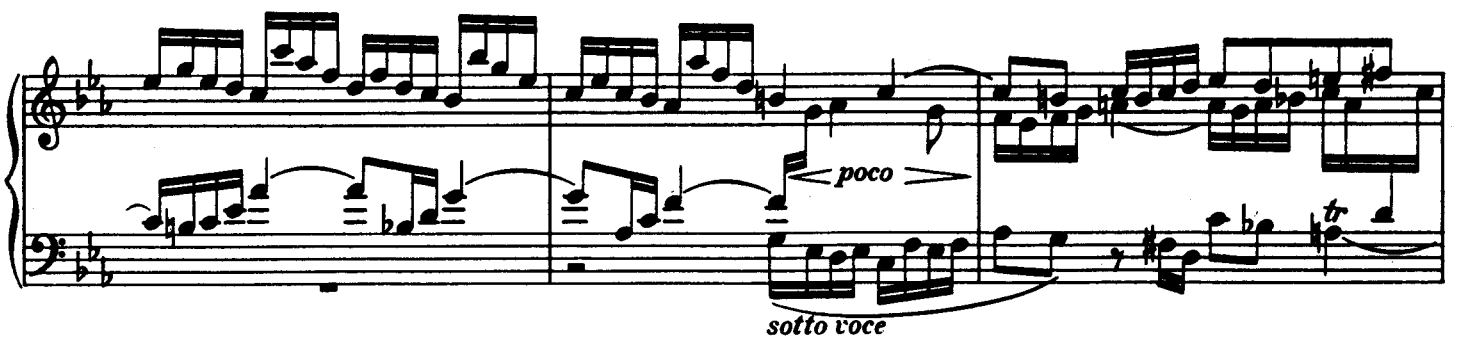


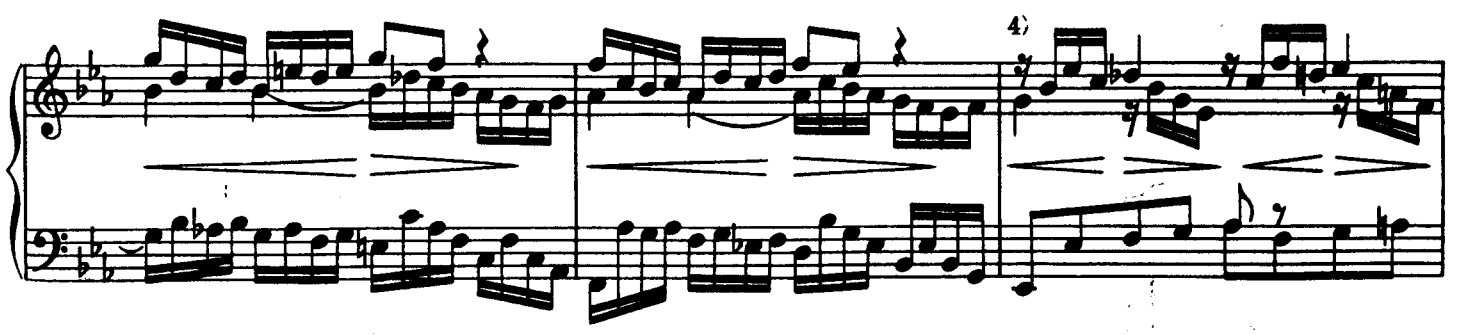
dem Sopran in der Exposition nachgebildet



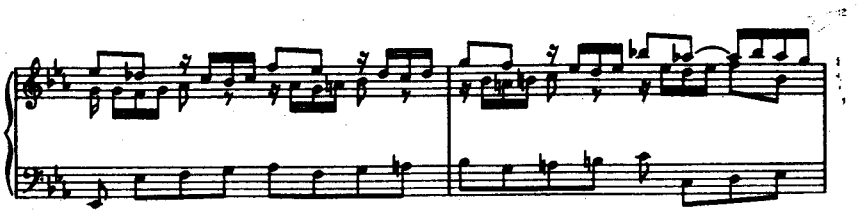


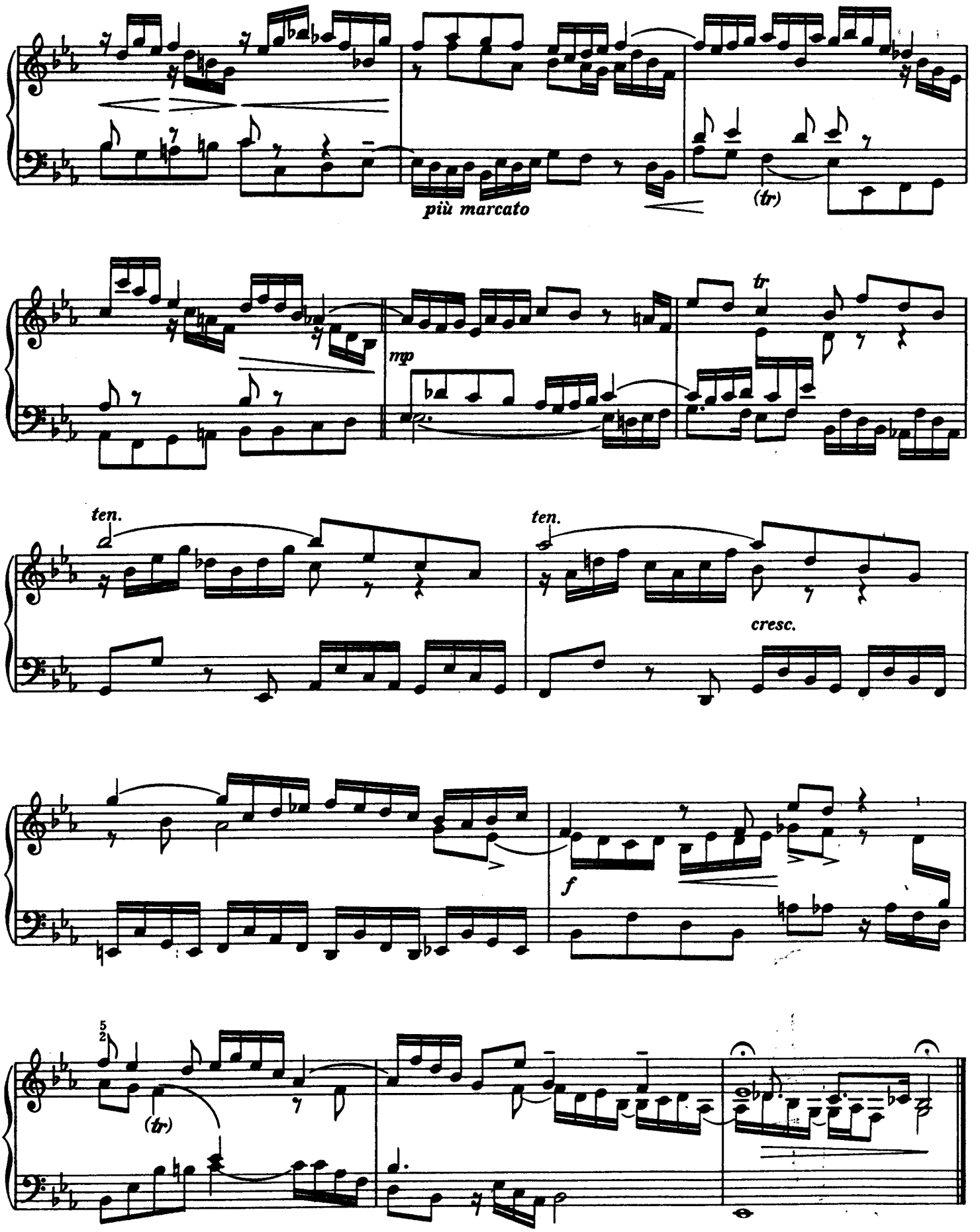






4) In den hier folgenden Sequenzen ist die verborgene Fortsetzung und Verengung (diminutio) der vorausgegangenen enthalten




più marcato
(tr)
mp
tr
ten.
ten.
cresc.
f
5
2
(tr)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

von Ferruccio Busoni

Heft 1: BWV 870–876 EB 8276
Heft 2: BWV 877–882 EB 8277
Heft 3: BWV 883–888 EB 8278
Heft 4: BWV 889–893 EB 8279

NORGES MUSIKKHØGSKOLE
BIBLIOTEKET

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

C 13 Ba

06. 09. 82

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

I
Praeludium und Fuga C-dur BWV 870
Praeludium Seite 2
Fuga Seite 7

II
Praeludium und Fuga c-moll BWV 871
Praeludium Seite 10
Fuga Seite 12

III
Praeludium und Fuga Cis-dur BWV 872
Praeludium Seite 16
Fuga Seite 22

IV
Praeludium und Fuga cis-moll BWV 873
Praeludium Seite 26
Fuga Seite 30

V
Praeludium und Fuga D-dur BWV 874
Praeludium Seite 36
Fuga Seite 40

VI
Praeludium und Fuga d-moll BWV 875
Praeludium Seite 43
Fuga Seite 48

VII
Praeludium und Fuga Es-dur BWV 876
Praeludium Seite 52
Fuga Seite 56

HEFT II

VIII
Praeludium und Fuga dis-moll BWV 877
Praeludium Seite 1
Fuga Seite 4

IX
Praeludium und Fuga E-dur BWV 878
Praeludium Seite 13
Fuga Seite 16

X
Praeludium und Fuga e-moll BWV 879
Praeludium Seite 21
Fuga Seite 24

XI
Praeludium und Fuga F-dur BWV 880
Praeludium Seite 30
Fuga Seite 36

XII
Praeludium und Fuga f-moll BWV 881
Praeludium Seite 40
Fuga Seite 43

XIII
Praeludium und Fuga Fis-dur BWV 882
Praeludium Seite 46
Fuga Seite 50

HEFT III

XIV
Praeludium und Fuga fis-moll BWV 883
Praeludium Seite 2
Fuga Seite 6

XV
Praeludium und Fuga G-dur BWV 884
Praeludium Seite 14
Fuga Seite 17

XVI
Praeludium und Fuga g-moll BWV 885
Praeludium Seite 22
Fuga Seite 25

XVII
Praeludium und Fuga As-dur BWV 886
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 38

XVIII
Praeludium und Fuga gis-moll BWV 887
Praeludium Seite 44
Fuga I Seite 48
Fuga II Seite 50
Fuga I u. II Seite 51

XIX
Praeludium und Fuga A-dur BWV 888
Praeludium Seite 54
Fuga Seite 56

HEFT IV

XX
Praeludium und Fuga a-moll BWV 889
Praeludium Seite 1
Fuga Seite 4

XXI
Praeludium und Fuga B-dur BWV 890
Praeludium Seite 8
Fuga Seite 16

XXII
Praeludium und Fuga b-moll BWV 891
Praeludium Seite 20
Fuga Seite 24

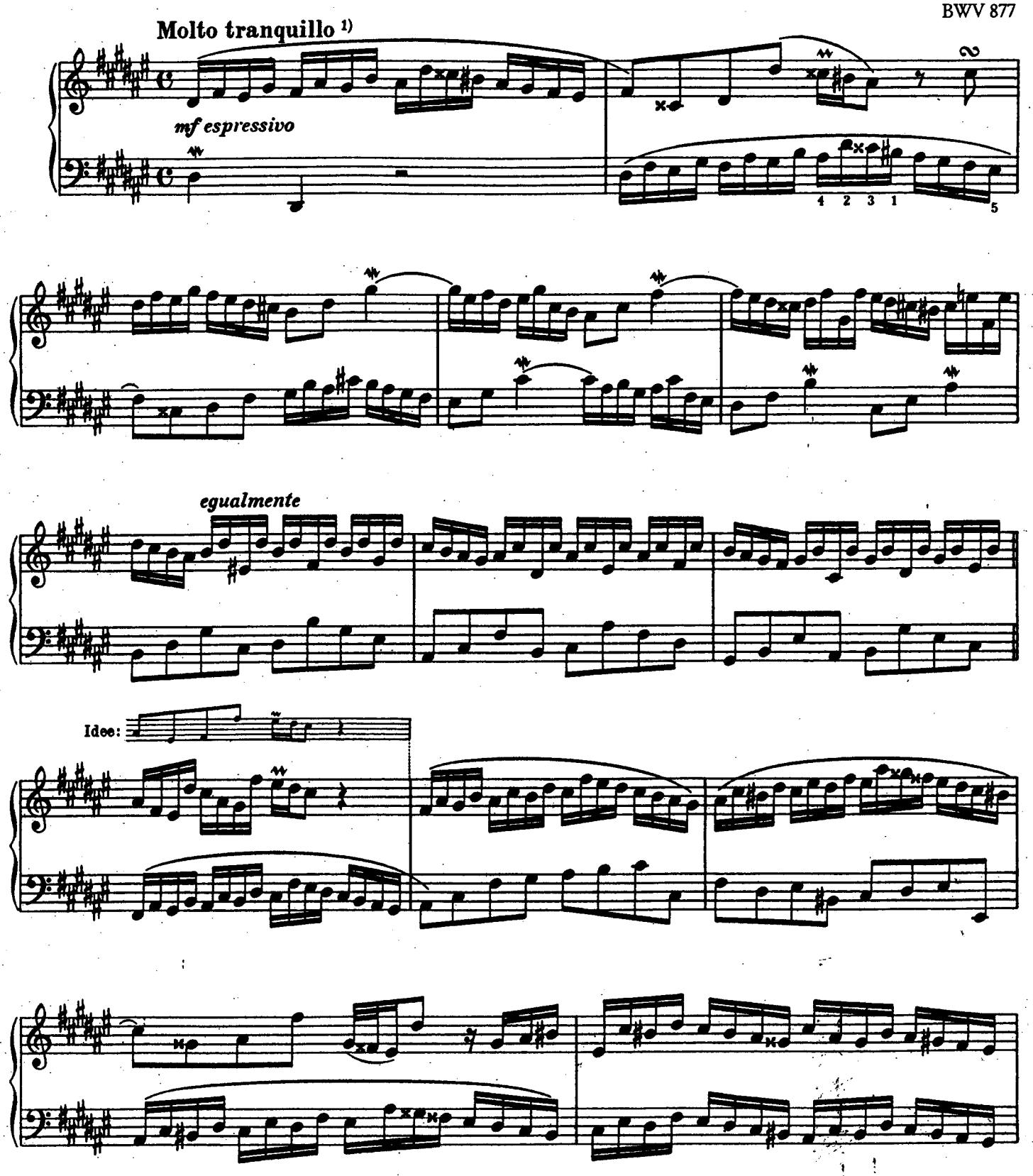
XXIII
Praeludium und Fuga H-dur BWV 892
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 35

XXIV
Praeludium und Fuga h-moll BWV 893
Praeludium Seite 40
Fuga Seite 44

Schlußwort Seite 49

PRAELUDIUM VIII

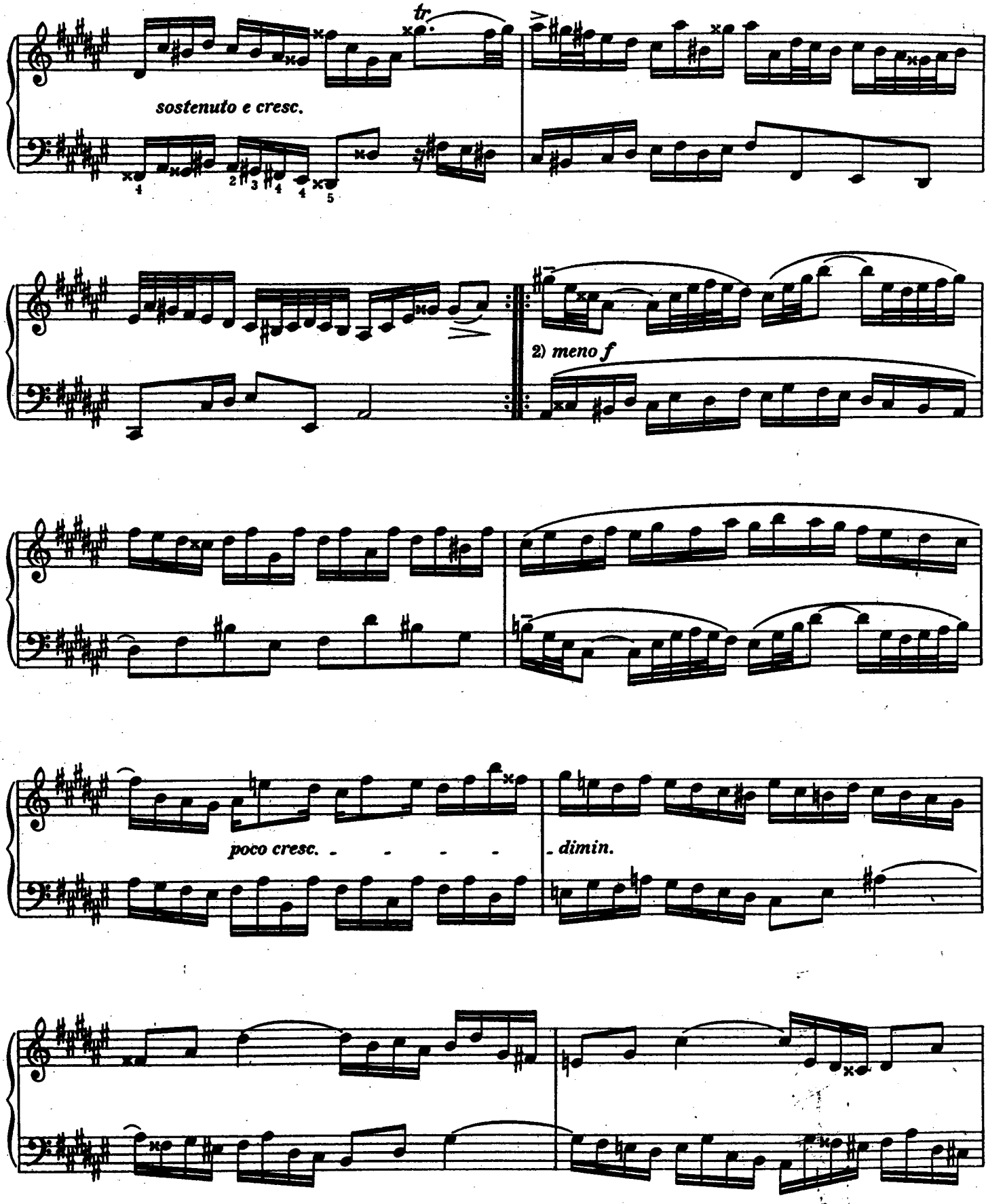
BWV 877



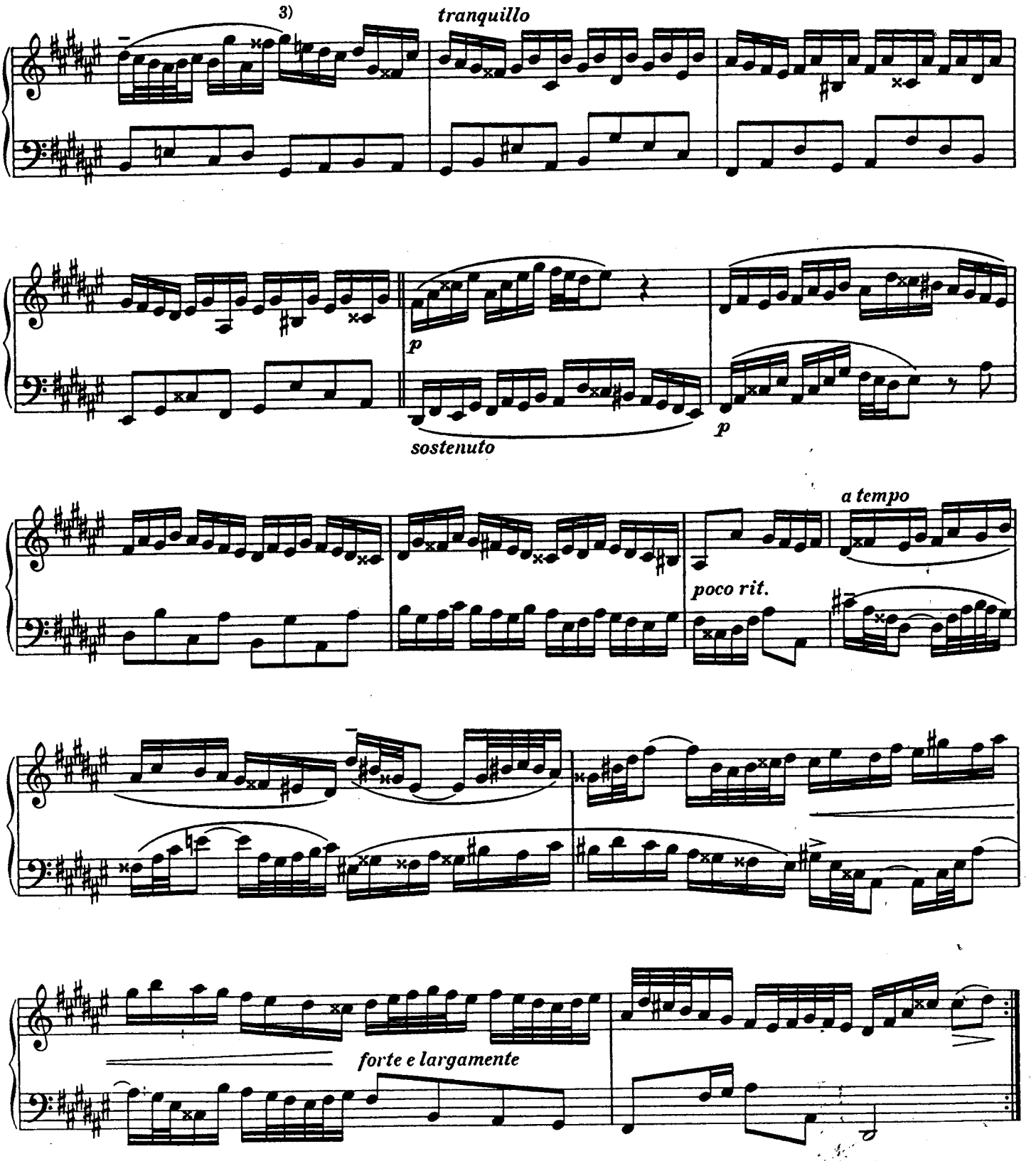
1) Am Schluß des ersten Teils treten Zweiunddreißigstel-Figuren auf, die weiterhin eine führende Bedeutung in der Bewegung annehmen. Das anfängliche Gebaren des Praeludiums, das leicht als Allegrosatz empfunden werden könnte, wird kraft dieser dichteren Rhythmen zur richtigen Breite des Zeitmaßes geleitet; daher die Überschrift *Molto tranquillo*. Das Stück gehört in jeder Hinsicht zu der Gattung der Inventionen.

Edition Breitkopf Nr. 8277

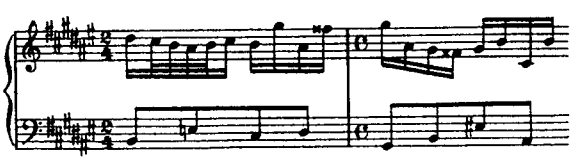
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden



2) Daß das Thema im zweiten Teil des Stückes anstatt auf dem Dreiklange auf dem Dominant-Septimen-Akkord sich aufbaut, ist als eine Art Umkehrung (diesmal harmonischer Gattung) aufzufassen. In der Regel ist es die Gegenbewegung, die den zweiten Teil eröffnet.

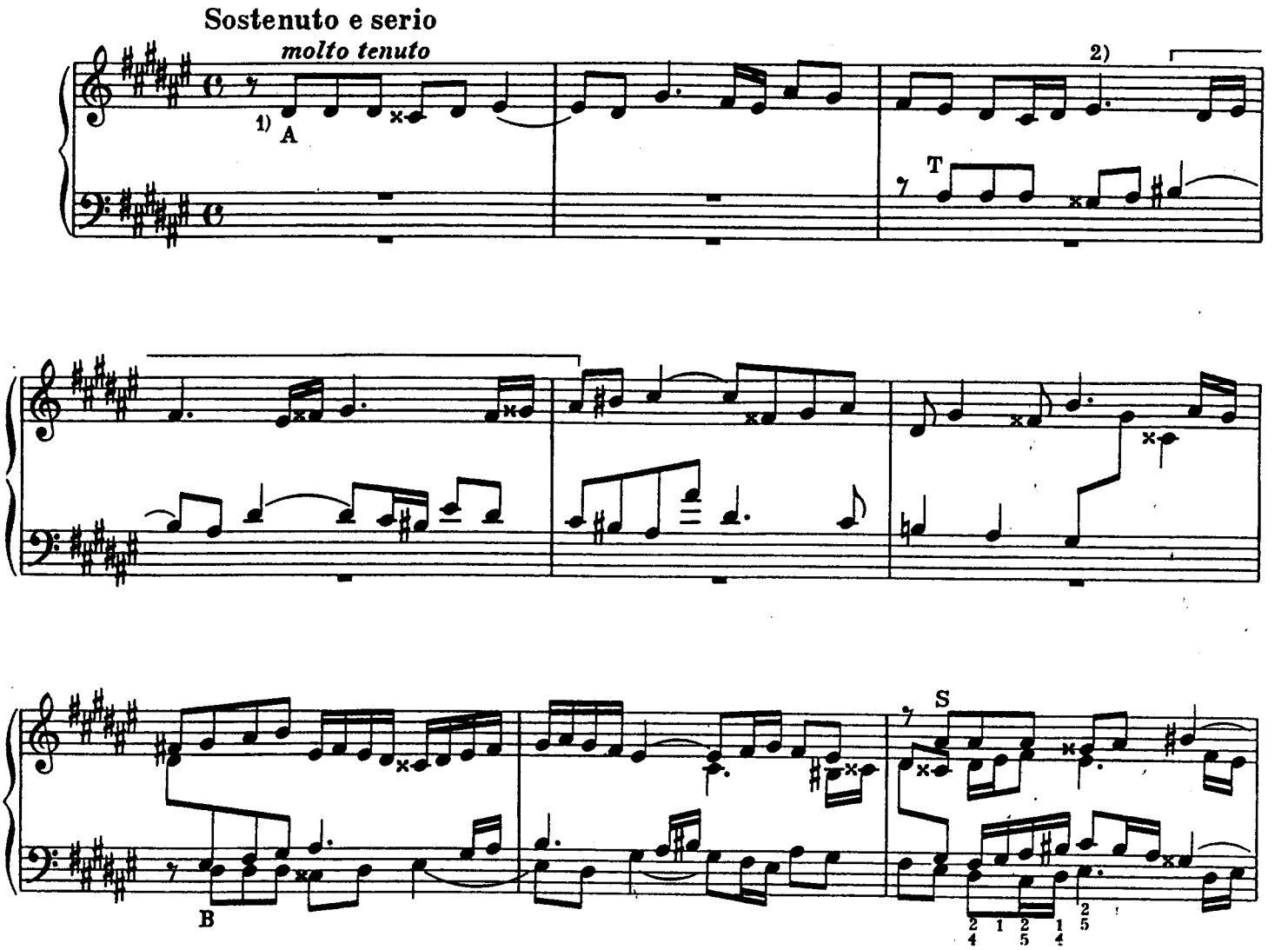


3) Würden die Taktstriche nicht als ein notwendiges Übel in die Notierung sich eingeschlichen haben, so wäre dieser halbe Takt nicht eingezwängt worden, um das Maß zu füllen. Bach widerstrebte es, hier einen $\frac{2}{4}$-Takt einzuschalten; denn der Satz wäre andernfalls so der natürliche gewesen:

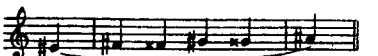


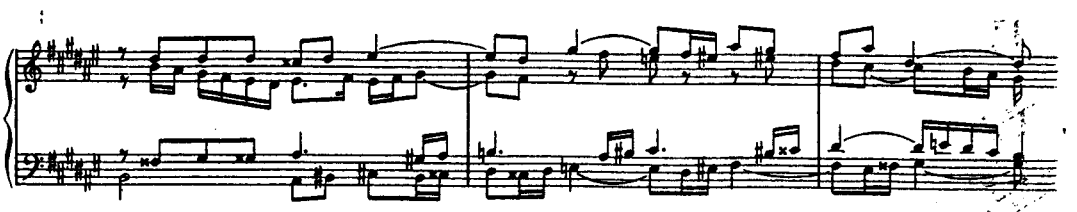
FUGA VIII

a 4

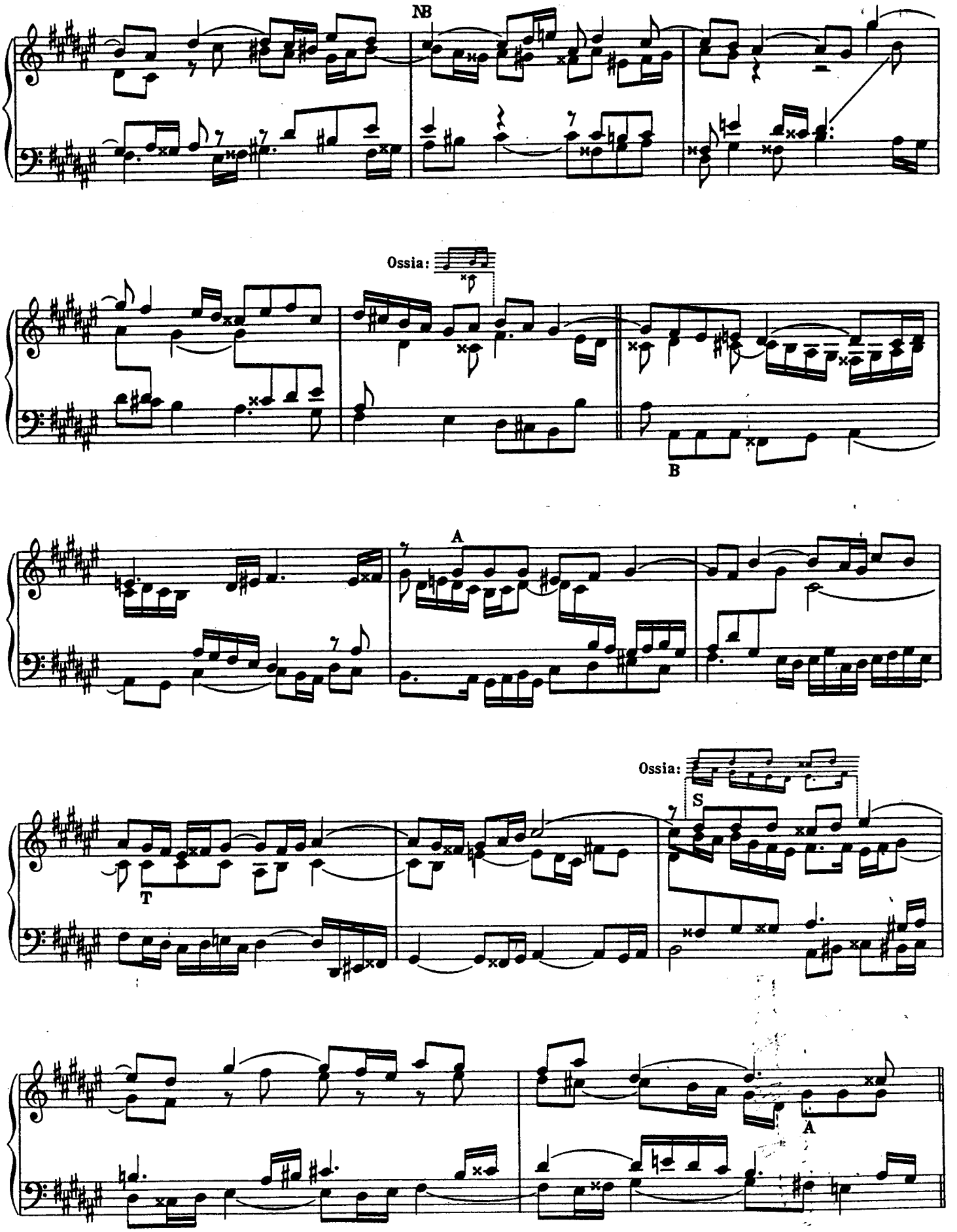


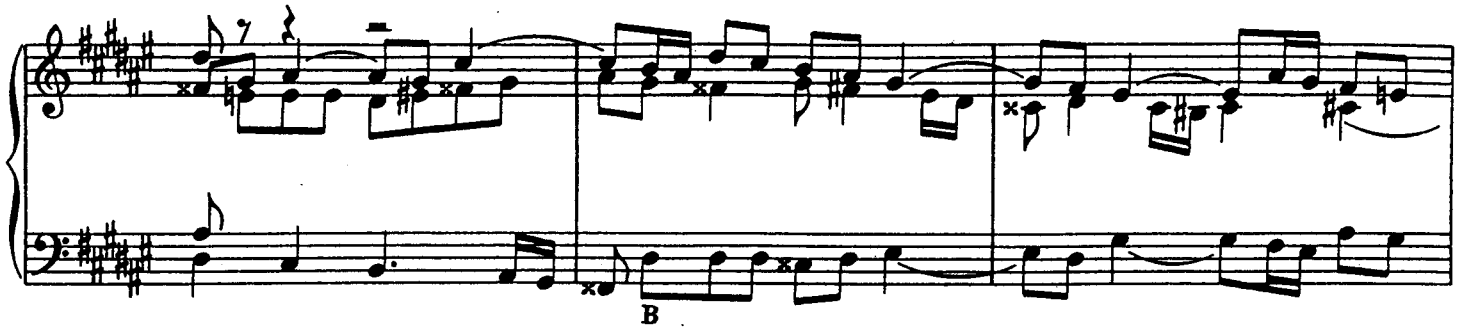
1) Das Thema reicht in der Tat bis zum dritten Achtel des dritten Taktes; doch werden im Verlaufe der Fuge die beiden letzten Noten minder streng behandelt.

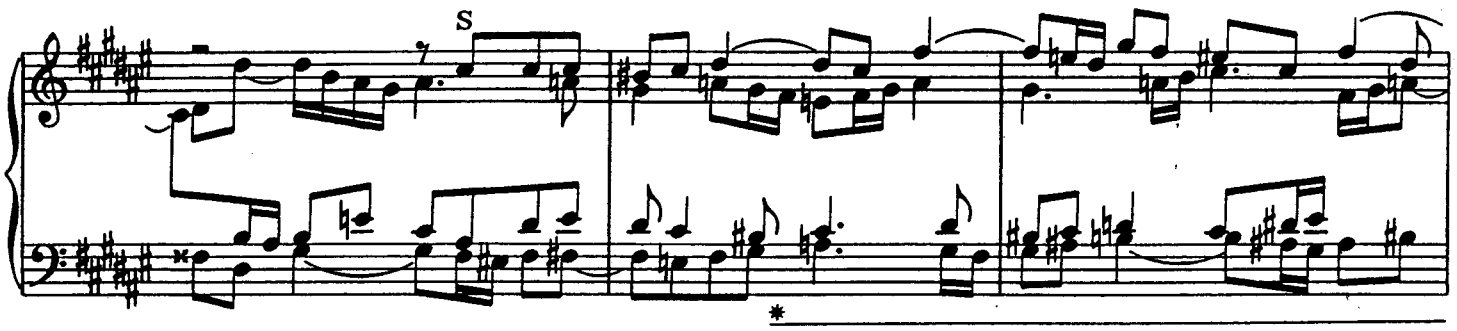
2) Abermals ein Beispiel chromatischen Kontrapunktes, dessen einfache Formel lautet:  und das bis zum vollendeten ersten Abschnitt des zweiten Teils fast die Bedeutung eines obligaten Kontrasubjektes behält. Die schöne, erweiternde und kanonische Baßvariante desselben Kontrasubjektes am Ende der zweiten Durchführung hätte streng chromatisch durchgearbeitet werden können:

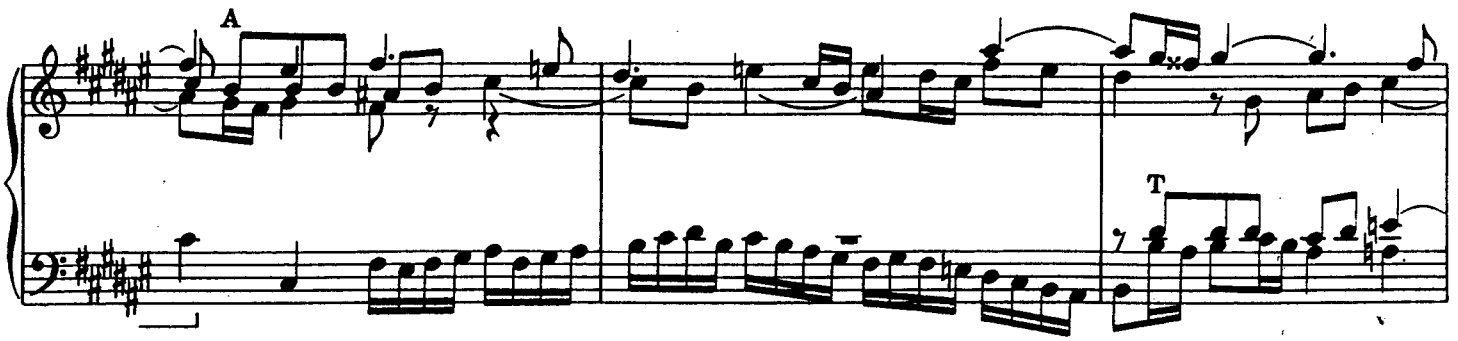


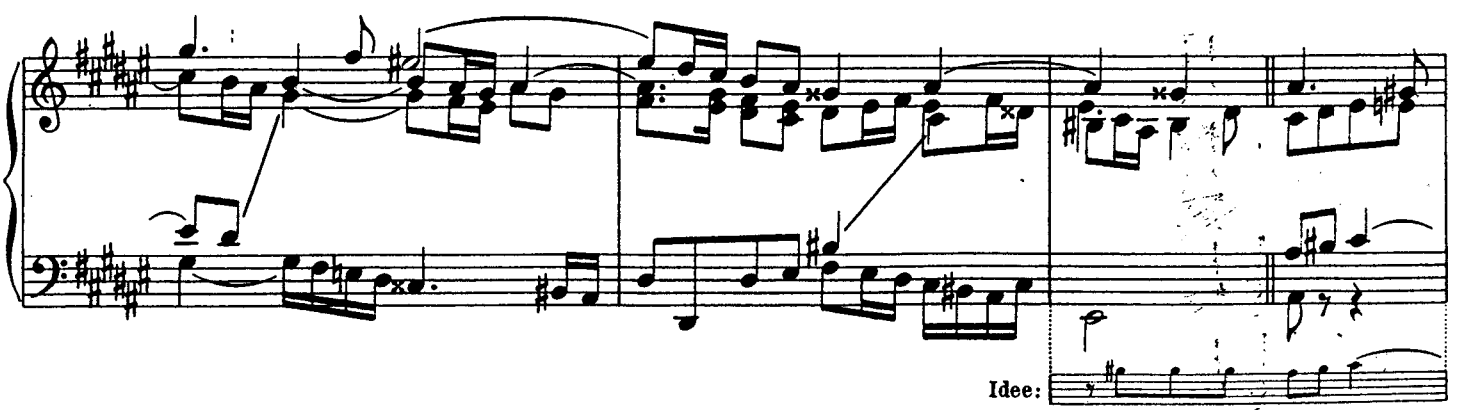
Zwei weitere Varianten treten auf, bei * und **. Letztere (Sopran) in der Verkleinerung und in der Umkehrung nach der Formel ist wahrscheinlich unbeabsichtigt. (Vergleiche hierbei die Anmerkungen zu den Fugen in *cis moll* und *As dur.*)

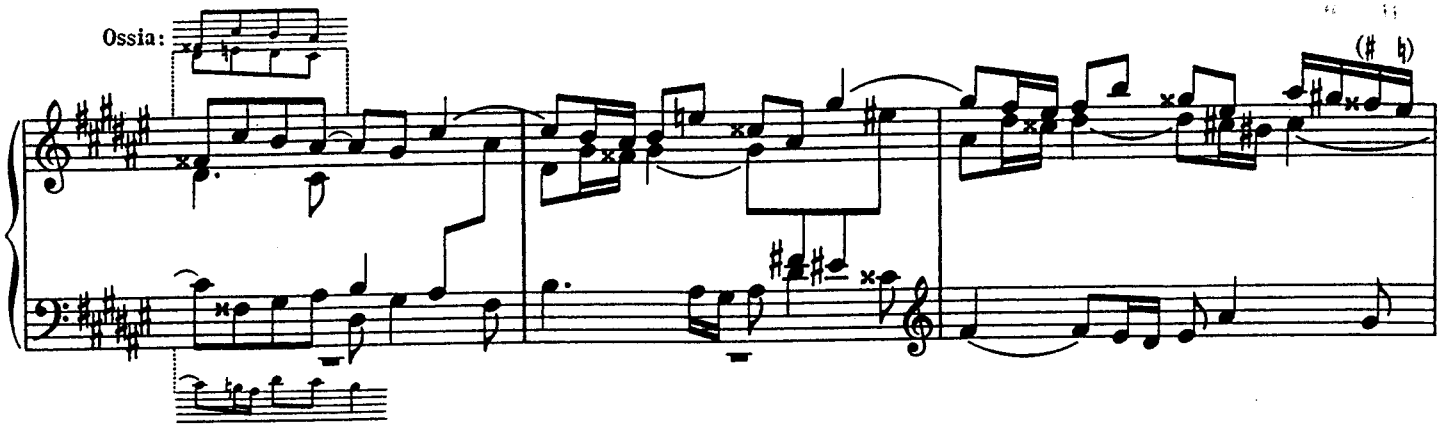

NB
Ossia:
B
A
Ossia:
S
T
A

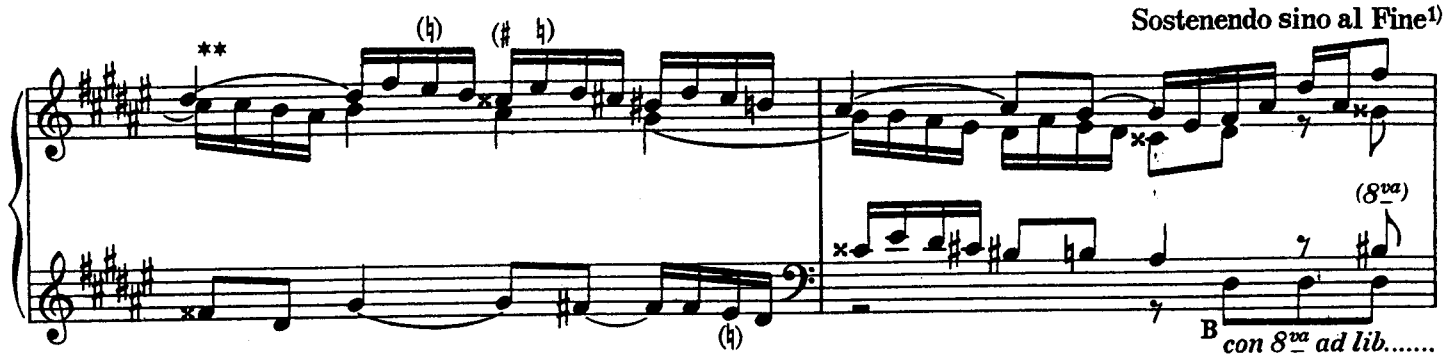

B

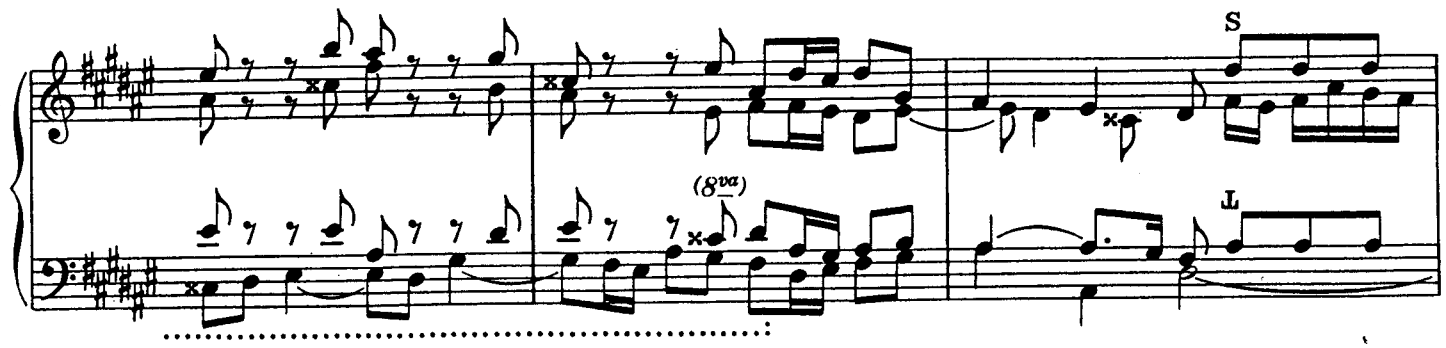

S

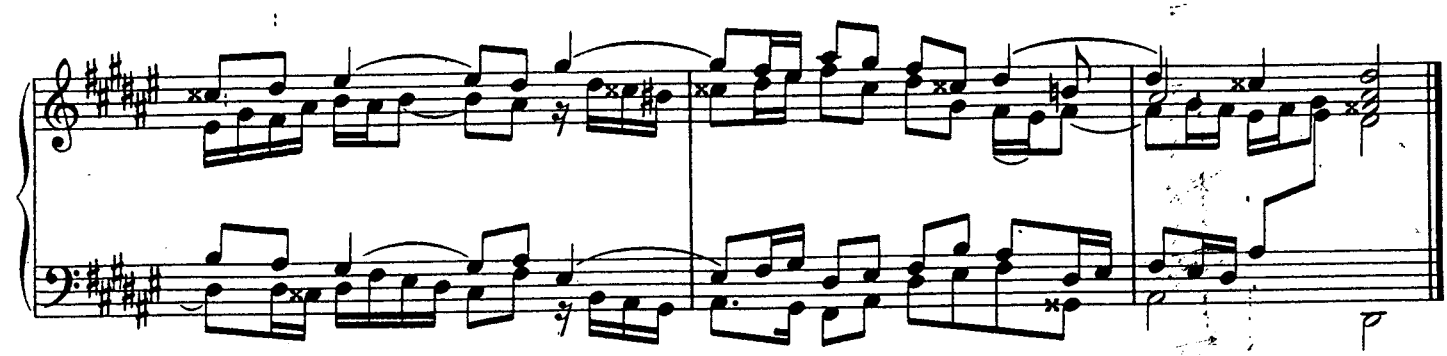

A
T


Idee:



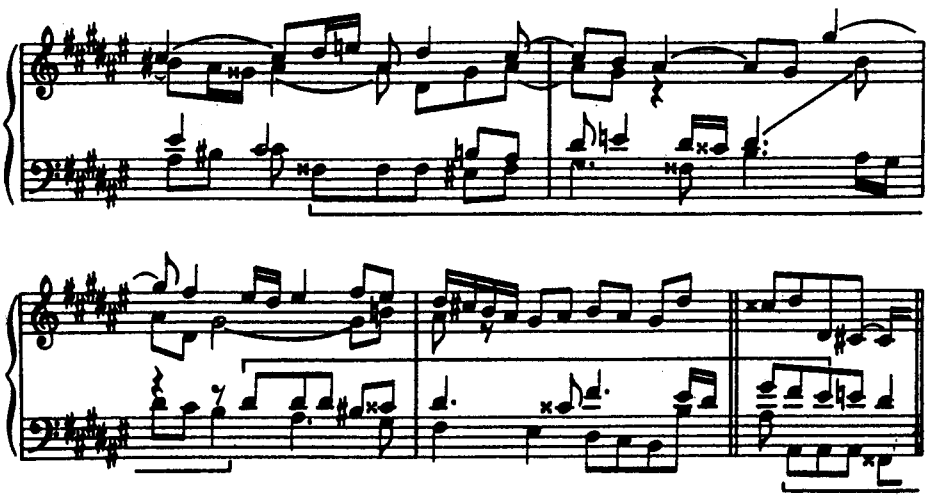




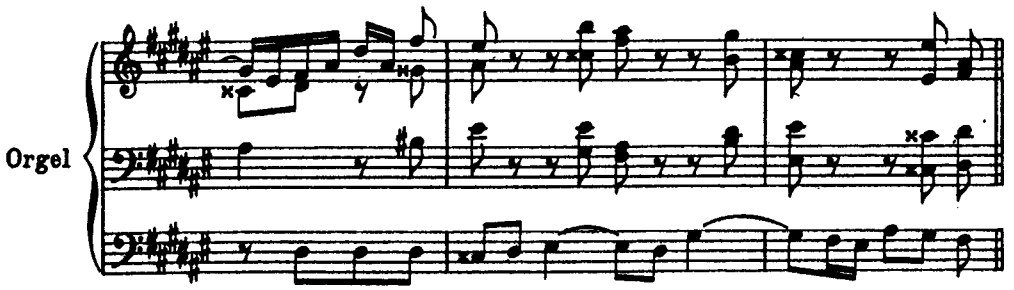


1) Es widerstrebte dem Herausgeber, besondere Vortragsnuancen aufzuzeichnen, die aus dem Hervor- und Zurücktreten der Stimmen, dem Steigen und Fallen der Linie unmißverständlich hervorgehen; doch setzt er voraus, daß eine vernünftige Ökonomie derselben eingehalten werde.

NB. Bis der Halbschluß, den wir mit einem doppelten Taktstrich anzeichneten, erreicht wird, verschwindet nach dem vollendeten Einsatz der vierten Stimme das Thema aus dem ersten Teil. Genauer geprüft ist es aber in der Ornamentik, die zum zweiten Teil leitet, noch zweimal enthalten, gleich wie aus Arabesken gelegentlich ein Kopf erkennbar wird. Zum Beleg dafür führen wir das Angedeutete vom elften Takte an aus:



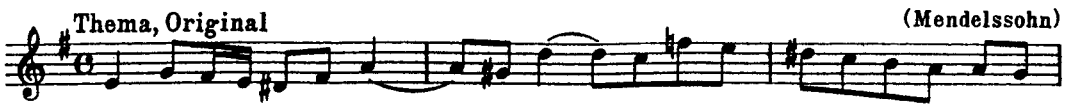
Der zweite Teil besteht aus einer vollständigen und einer übervollständigen Durchführung. Von diesen ist die erste wiederum durch einen Halbschluß begrenzt, auf dem die zweite zugleich einsetzt, um in der Paralleltonart zu schließen. Ein Zwischenspiel, aus Fragmenten des Themas gestaltet, leitet zur Tonika zurück, wonach das Subjekt im Charakter einer Orgelpedalstimme auftritt



Zum Schluß bringt der Tenor das Thema in der Gegenbewegung, zugleich mit dem Original des Soprans. Daß Bach die Umkehrung nicht selbständig benutzte, ist wohl dahin zu deuten, daß er diese Form des Motivs als nicht schön empfand; denn nicht jedes Thema gewinnt in der Spiegelung ein gefälliges Aussehen.

Es sind nachweisbare und geheime Gesetze hierbei am Werke. Zwar läßt sich ein musikalisches Motiv künstlich bauen, lassen sich seine Gesetze bestimmen; aber glücklicherweise verdanken die häufigsten unter den Motiven dem Einfall ihre Entstehung. Wenn auch in der Umkehrung des musikalischen Motivs das Sinnvolle des Begriffes wegfällt, das im Wort unerläßlich ist, so bleibt doch immer abzuwarten, ob der Ausfall einen musikalischen Sinn und etwas Wohlgestaltetes zutage fördert. Die Umkehrung erfolgt überdies in anderer Weise als im Wort, nämlich durch ein symmetrisches Auseinandergehen der Intervalle von einem gegebenen Punkt aus (Wasserspiegelung, vertikale Umkehrung, Inversion im Raum); die absolute Umkehrung, die Spiegelschrift (horizontale Umkehrung, Inversion in der Zeit) macht das Motiv für das Ohr und selbst für das Auge ebenso unkenntlich, als wenn man das Wort Organismus „Sumsinagro“ läse. Daher die Stupidität des Krebskanon, wenn er als nichts anderes als eine ins Praktische überführte Theorie erscheint. Die strengere symmetrische Umkehrung, wie sie B. Ziehn lehrt, verlangt, daß die Größe der Intervalle eingehalten, daß die Nachahmung zugleich zur Transposition werde.

Thema, Original (Mendelssohn)

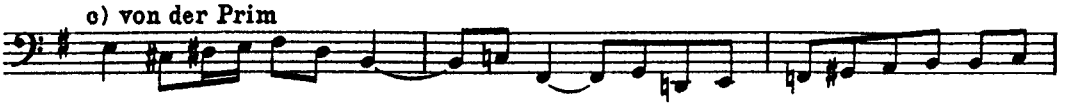


Tonale Umkehrung, mit jeder Ausgangsstufe wandelbar:

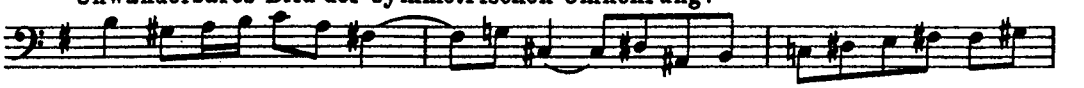
a) von der Quinte

b) von der Terz

c) von der Prim



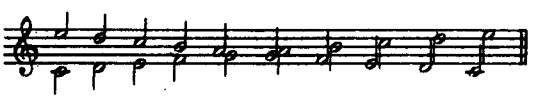
Unwandelbares Bild der symmetrischen Umkehrung:

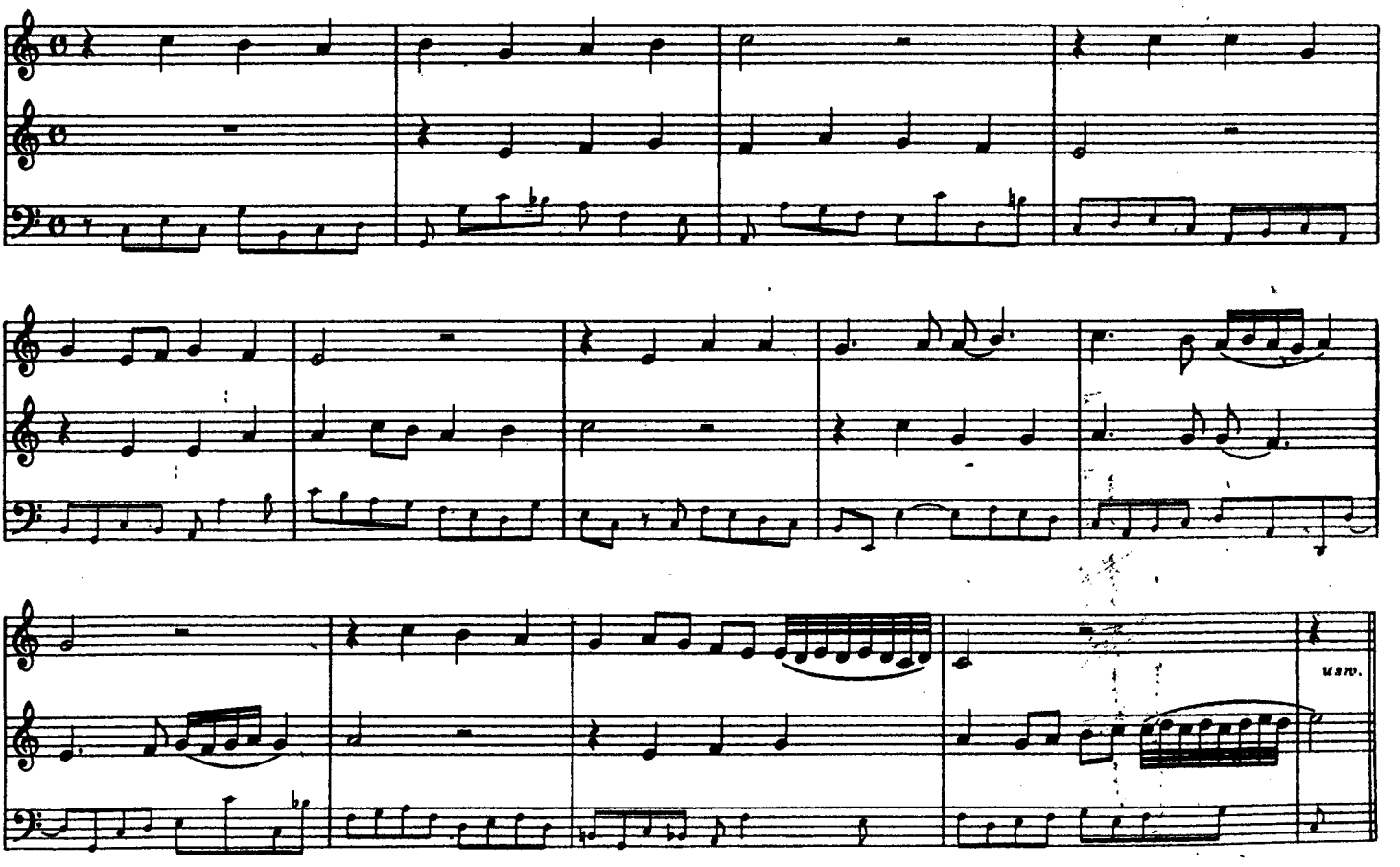


Es folgt aus diesem Beispiel, daß die diatonische Umkehrung, von verschiedenen Intervallen ausholend, verschiedene harmonische Zwischenstufen ergibt; während das Bild der symmetrischen Umkehrung auf allen Stufen dasselbe bleibt. Jene wahrt das Verhältnis der Tonart zum Satz; diese transponiert davon unabhängig und schafft sich für jede Stufe, auf die sie gestellt wird, eine eigene Tonart. Die einzige Ausnahme hierin bildet die Umstürzung der Dur-Tonleiter von der Terz aus.

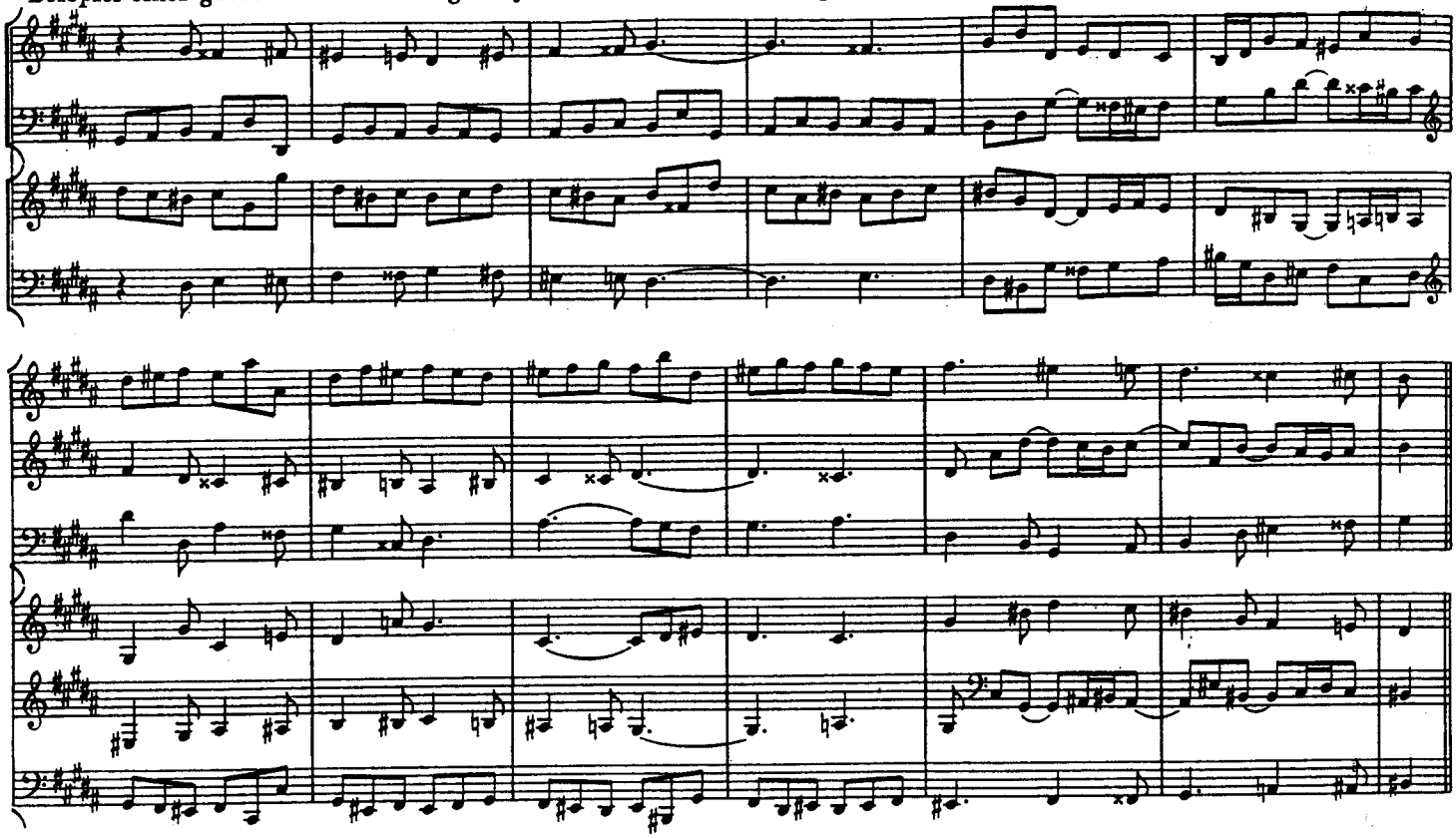
Einfachstes Beispiel einer zweistimmigen kanonischen symmetrischen Umkehrung über einem freien Baß. (Aus Bachs kanonischen Veränderungen über: „Vom Himmel hoch da komm' ich her"):

Schema:

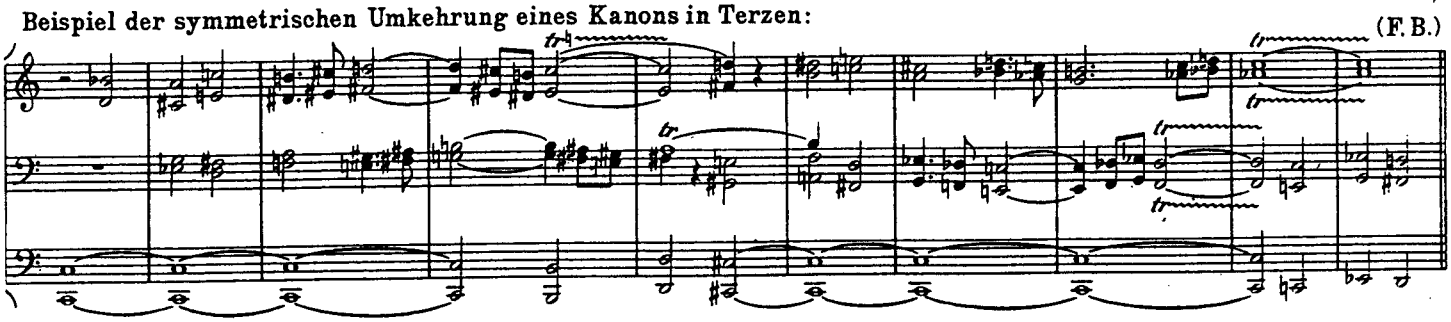




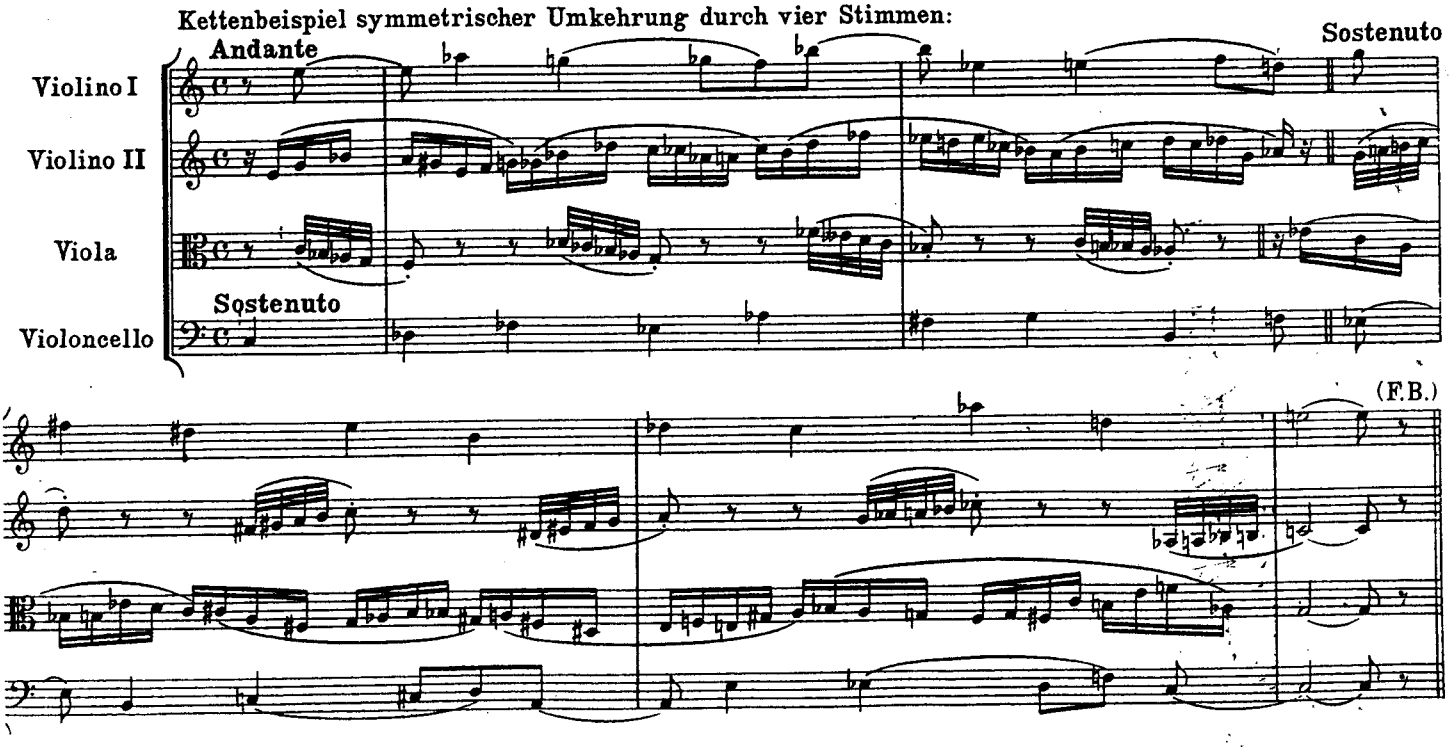
Beispiel einer getreuen dreistimmigen symmetrischen Umkehrung:



Beispiel der symmetrischen Umkehrung eines Kanons in Terzen:

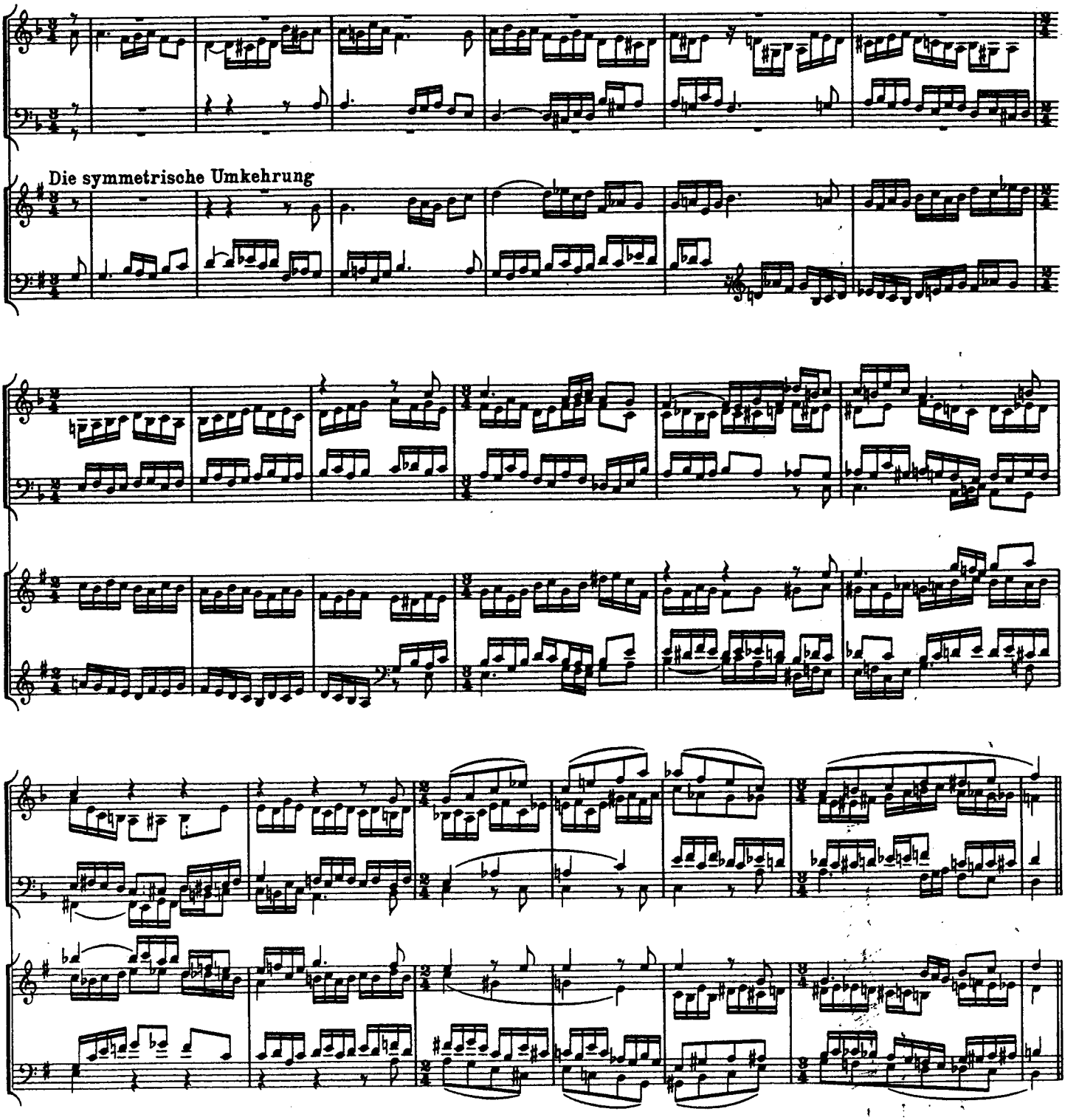


Kettenbeispiel symmetrischer Umkehrung durch vier Stimmen:

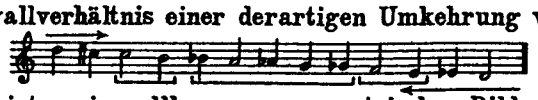


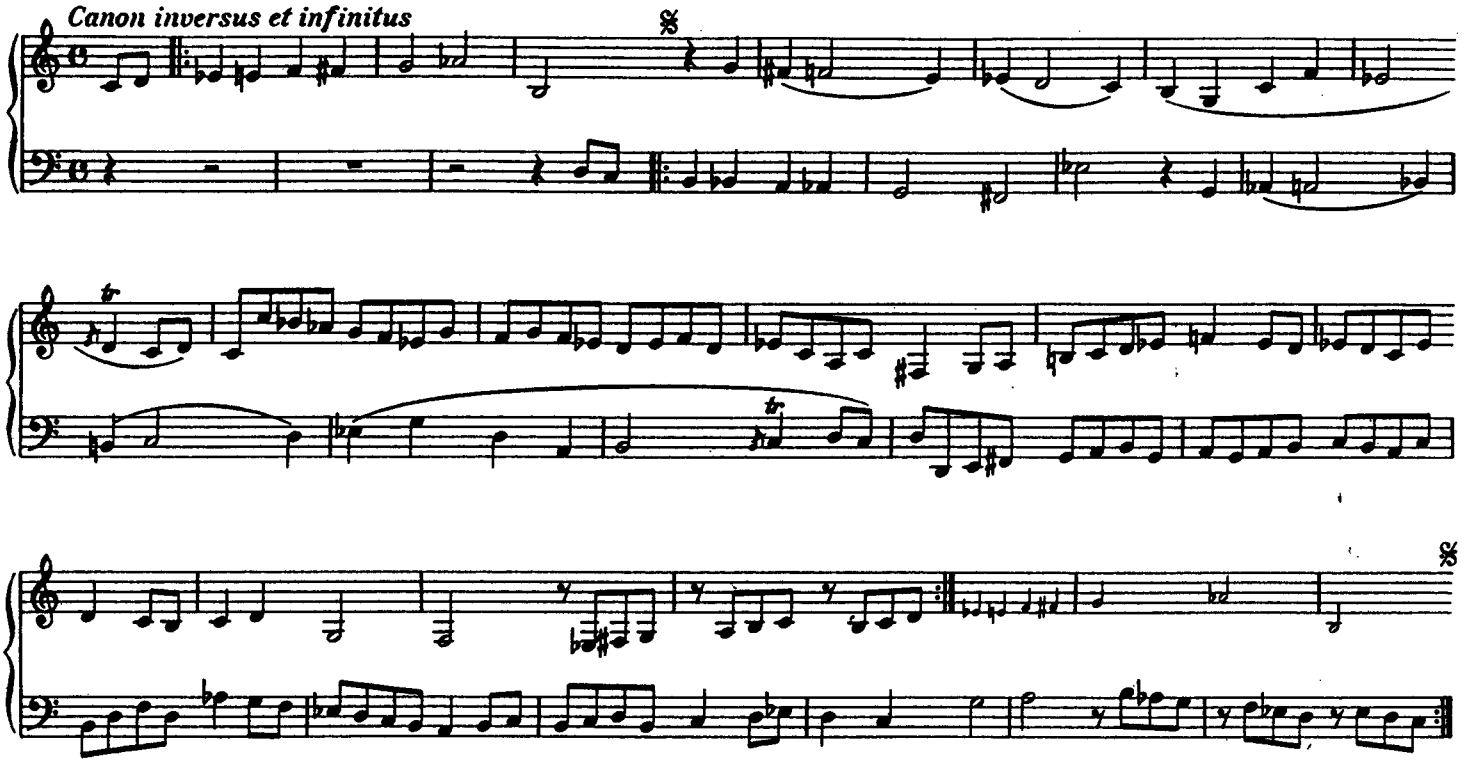
Vierstimmige, vollständige Fugen-Exposition und ihre symmetrische Umkehrung von Wilhelm Middelschulte[1)]

(Thema von Bernhard Ziehn)

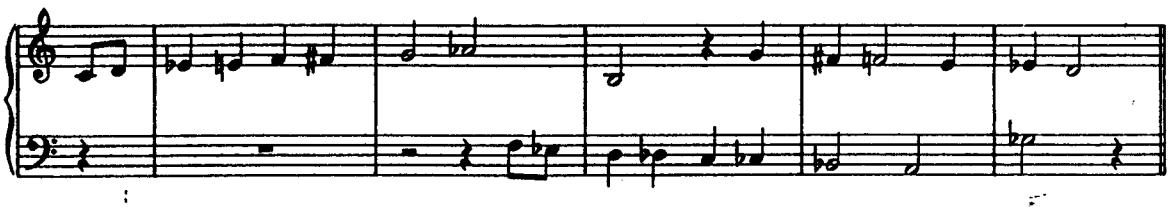


1) Kanons und Fuge über den Choral „Vater unser im Himmelreich" für die Orgel von Wilhelm Middelschulte (Leipzig, Leuckart)

Für das Intervallverhältnis einer derartigen Umkehrung wird angenommen, daß der Ton *D* den gemeinsamen Ausgangspunkt bilde  Diese Anordnung ergibt auch für das Auge und namentlich auf der Klaviatur ein vollkommen symmetrisches Bild. Doch ist sie lediglich als Wegweiser und Schlüssel zu schätzen. So hat das folgende Bachsche Beispiel (aus dem Musikalischen Opfer) den Ton *G* als Norm. (Die Lösung ist von W. Middelschulte)



Es ist jedoch kein Grund vorhanden, der hindern könnte, die Umkehrung von einem zufälligen Intervall aus zu beginnen, zumal wo sie nicht kanonisch gebunden ist.

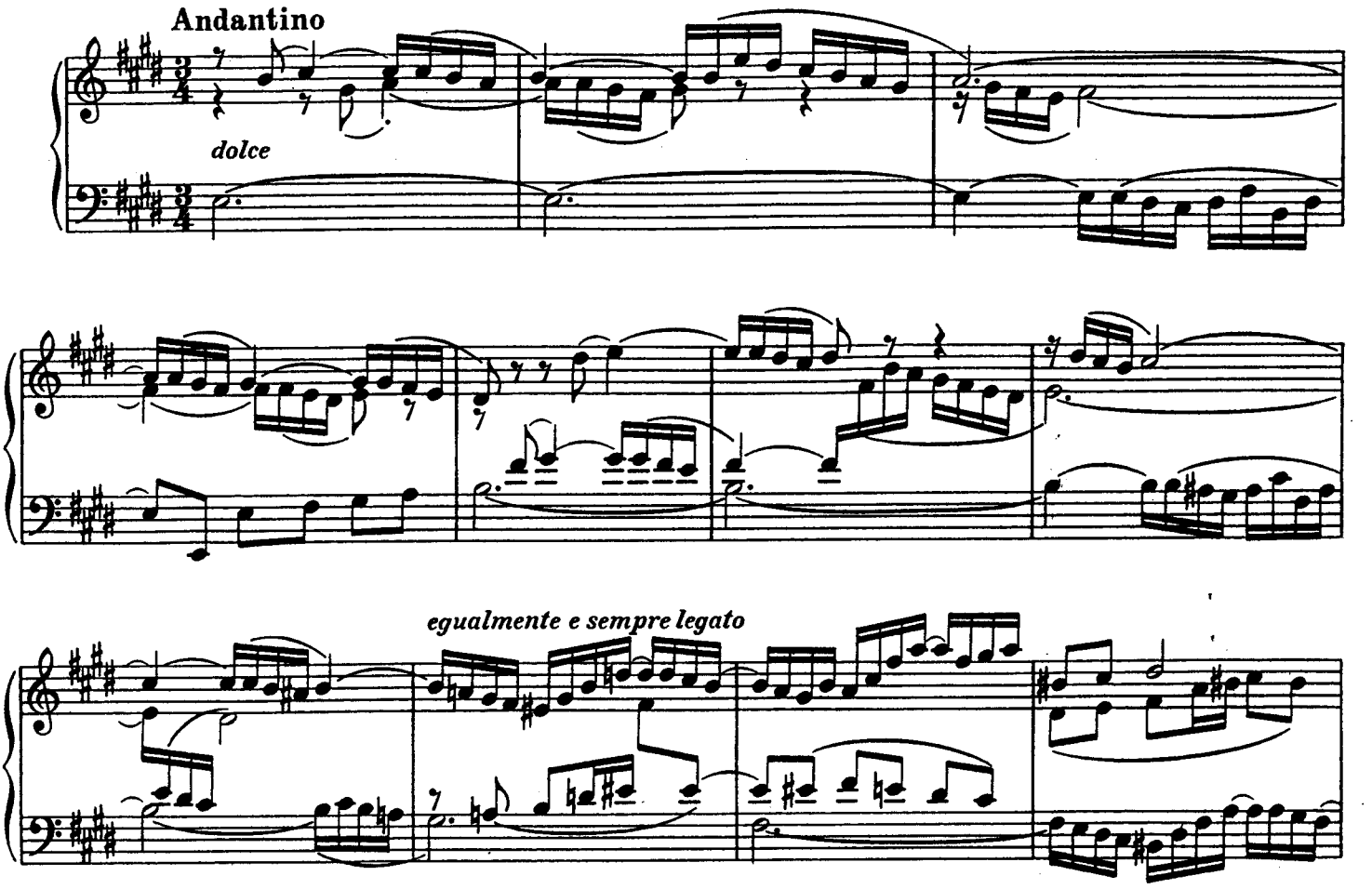


(Von diesem Kanon sind die ersten sieben Takte das von Friedrich dem Zweiten gestellte Thema, bei dem es durch Fügung zutrifft, daß es sich in symmetrischer Umkehrung nachahmen läßt; darum mutet dieser Teil des Kanons natürlicher an als dessen künstliche Fortsetzung.)

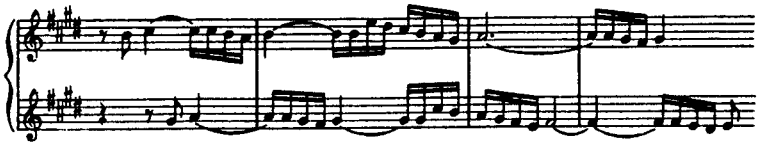
Wenn man auf diesen Wegen weiterschreitet, dann gelangt man zu neuen und unerwarteten kontrapunktischen Zielen. Wie die (vertikale) Harmonie aus dem Zusammentreffen der (horizontal bewegten) Stimmen geboren werden muß, so kann wiederum die Umkehrung des ganzen Satzes ein fremdartiges und dennoch logisches Gebilde schaffen. Die Möglichkeiten sind mathematisch unendlich, zumal wenn man überdies freie oder liegende Stimmen und das Mittel der Variation zu Hilfe nimmt, welch letzteres gelegentlich der nächstfolgenden Fuge besprochen wird. Doch werden zuletzt immer die Wahl und die Empfindung den Ausschlag im Kunstwerk geben. Bei dieser Gelegenheit sei auf B. Ziehns Lehre vom Kanon (Chicago) besonders hingewiesen. Ihr geht, als unerläßliche Gefährtin, seine Lehre der Harmonie voraus.

PRAELUDIUM IX

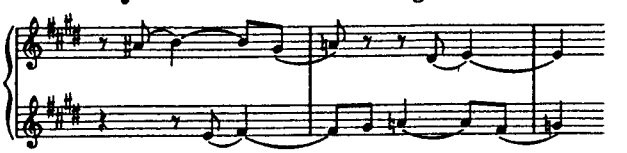
BWV 878



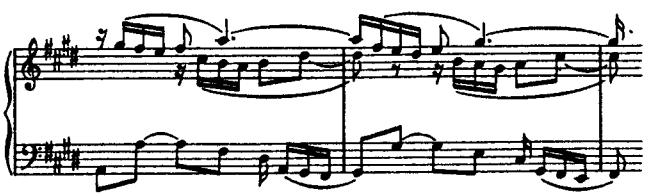
Das Praeludium beginnt als ein ausgesprochener Kanon, der mit dem neunten Takt gänzlich aufgegeben wird



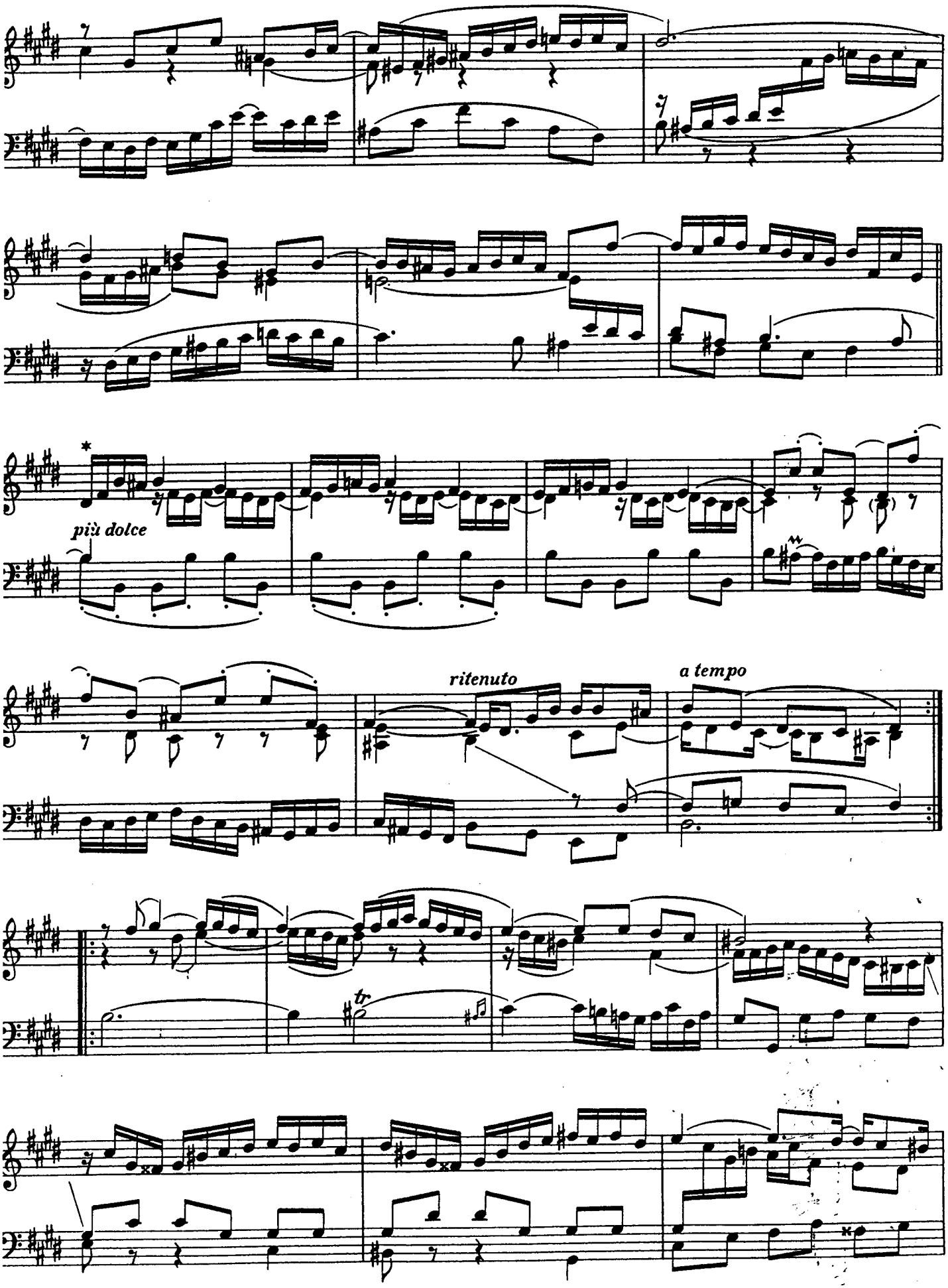
wenngleich die Idee des Schlußsatzes * auf jene des Kanons zurückgeführt werden könnte

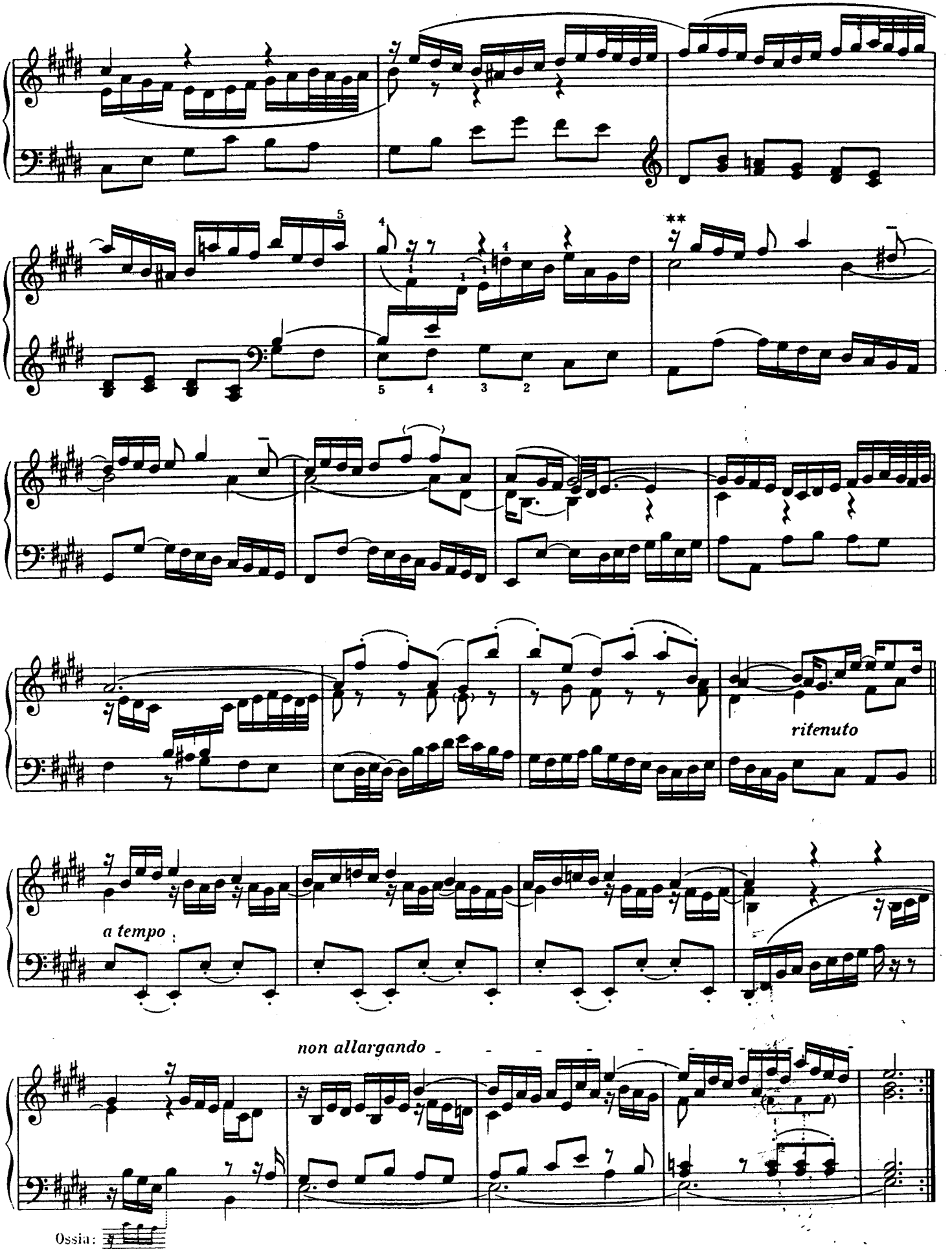


und auch für die Sequenz ** vom dreizehnten Takt des zweiten Teils an eine kanonische Abstammung nachweisbar wäre.



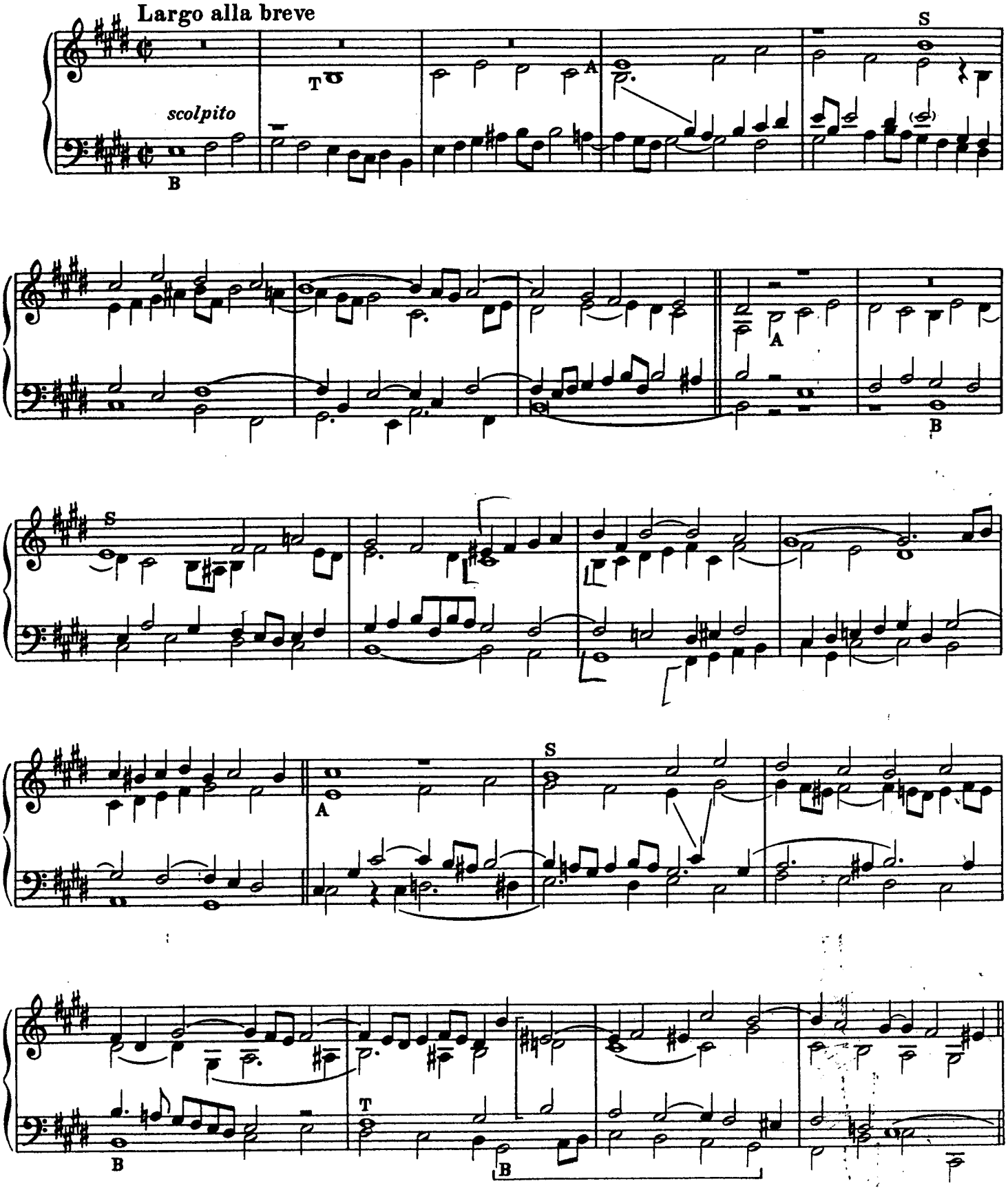
Der neue Ansatz am Beginn des zweiten Teils bleibt fragmentarisch.

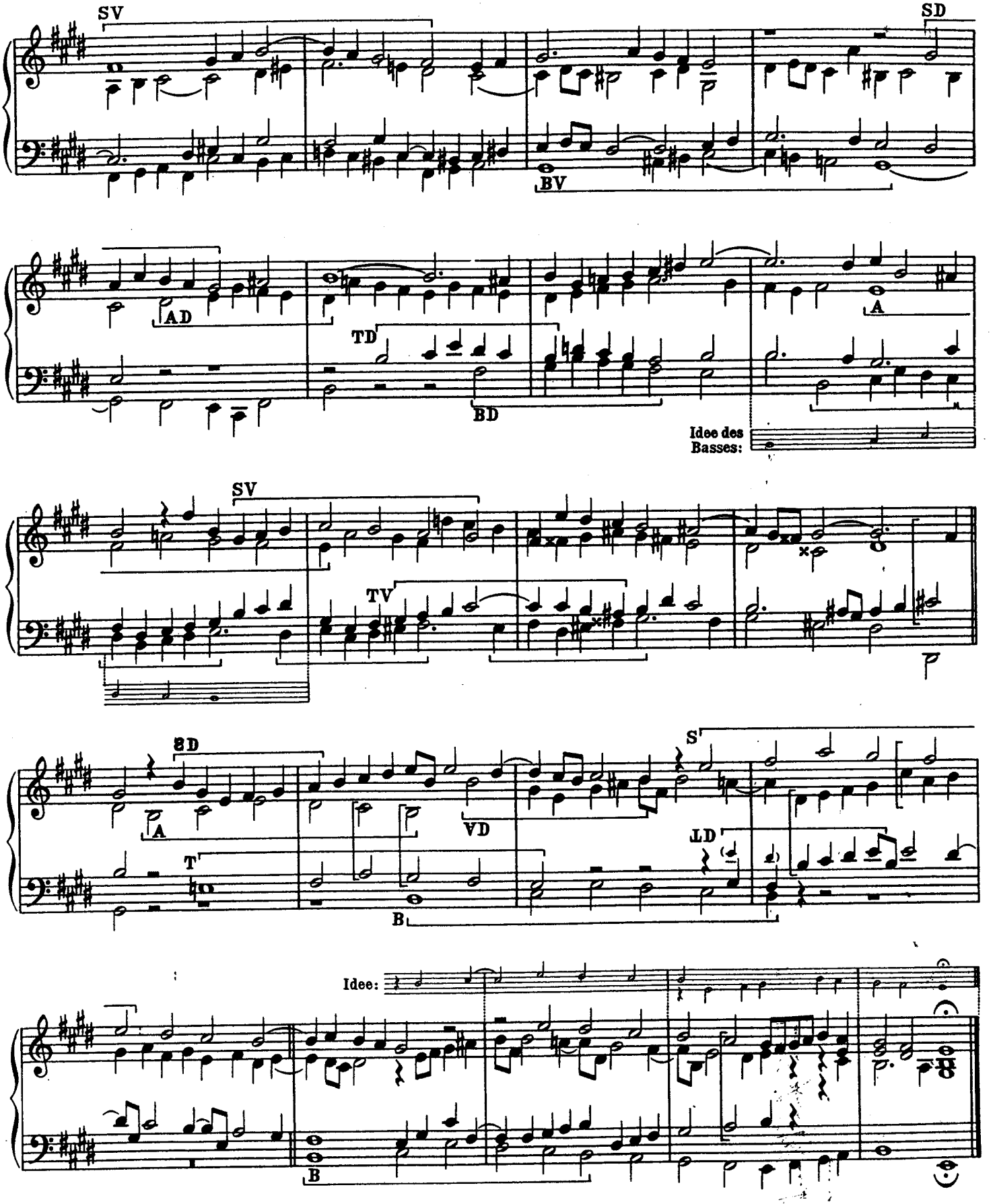

più dolce
ritenuto
a tempo
tr


**
ritenuto
a tempo
non allargando
Ossia:

FUGA IX[1)]

a 4





SV = Sopran-Variation

SD = Sopran in der Diminution

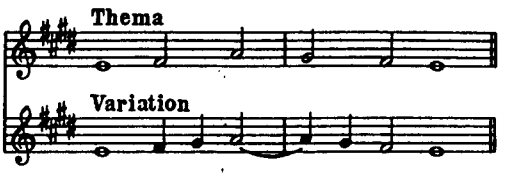
2D = Sopran in der Diminution und in der Gegenbewegung

1) Eine Fuge wie aus einem Guß und bei ihrer lapidaren Schmucklosigkeit reich an Scharfsinn und an Mitteln. Der Plan ist klar, der Inhalt verschlungen:

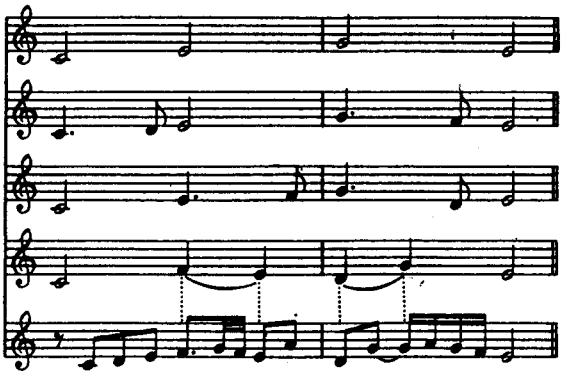
Exposition;

Engführung durch alle Stimmen in der Entfernung eines halben Taktes;
Engführung " " " " " " " ganzen Taktes;
Variation des Themas im Sopran, darauf im Baß;
Durchführung mit dem Thema in der Verkleinerung; gefolgt von einer Erweiterung, die mit allen vorangegangenen Formen arbeitet und zu einer gis moll-Kadenz führt;
Letzte Durch- und Engführung des Themas im Original, kombiniert mit der Verkleinerung in der Umkehrung;
Endgültiges Auftreten des „Comes" im Baß und Schluß-Kadenz.

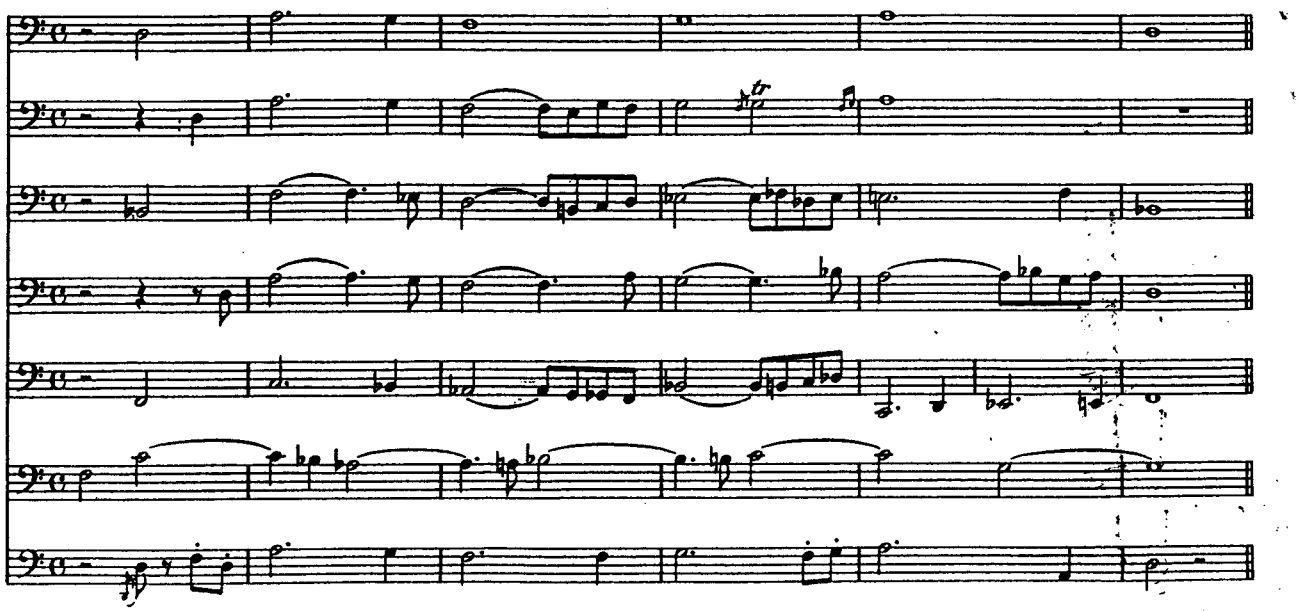
Die in der Mitte der Fuge auftauchende Variation des Themas ist eine Form, die im Wohltemperierten Klavier sehr vereinzelt vorkommt; sie zieht sich hingegen durch das ganze Werk der „Kunst der Fuge" und ist die bevorzugte Bachsche Technik in seinen Orgelchoralvorspielen.



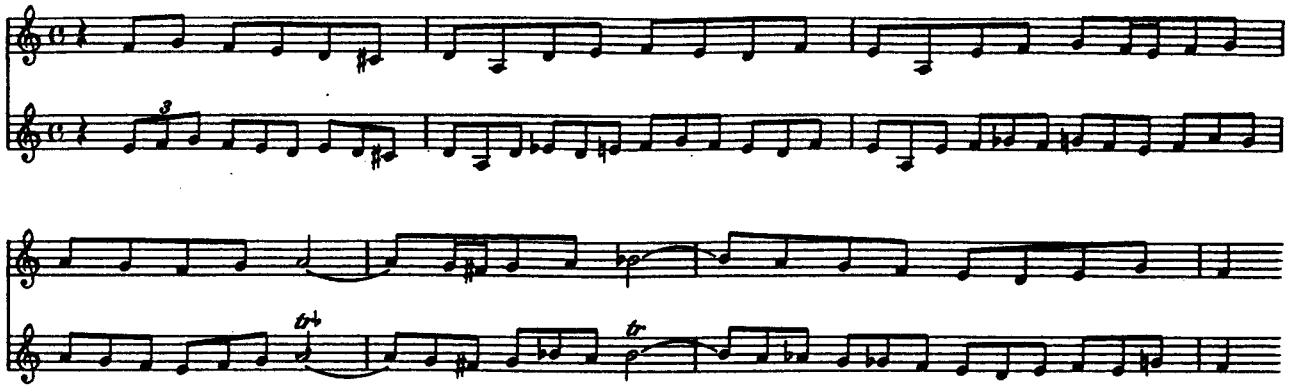
Die Bachsche Anwendung der Variante besteht hauptsächlich in dem Mittel, die Viertelnoten des Chorals durch rhythmisch belebte Durchgangstöne auszufüllen, wobei die Ornamentik zum Ausdruck wird; der Reichtum an Gebilden und die Innigkeit, die der Meister bei diesem Vorgang entfaltet, sind unübertrefflich. Nach seinem Vorbild ist das folgende Beispiel als Erläuterung konstruiert:



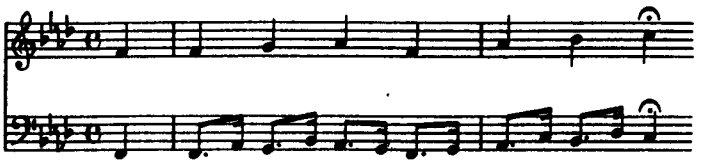
Im gleichen Sinn ist der Herausgeber in einer Fantasia Contrappuntistica über ein Bachsches Fragment dem großen Muster gefolgt, und es sei ihm gestattet gedrängt anzuführen, in welcher Weise dies, soweit es die Variante des ersten Themas betrifft, in dem genannten Werke versucht worden ist.



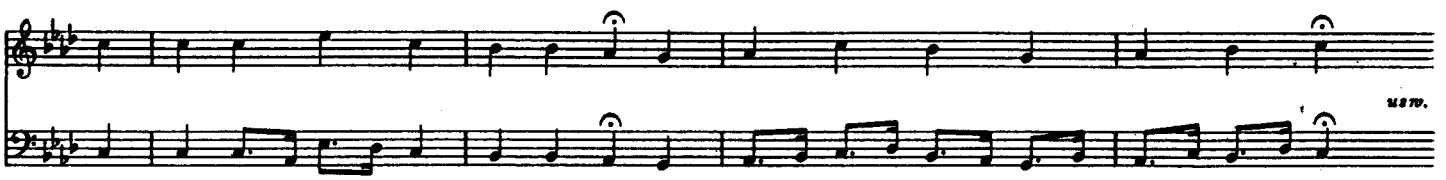
In diesem selben Werk hat der Herausgeber die Variante auch auf das Kontrasubjekt ausgedehnt:



Als ein klassisches Beispiel der Bachschen Variante gilt dem Herausgeber die letzte der Orgel-Variationen über den Choral

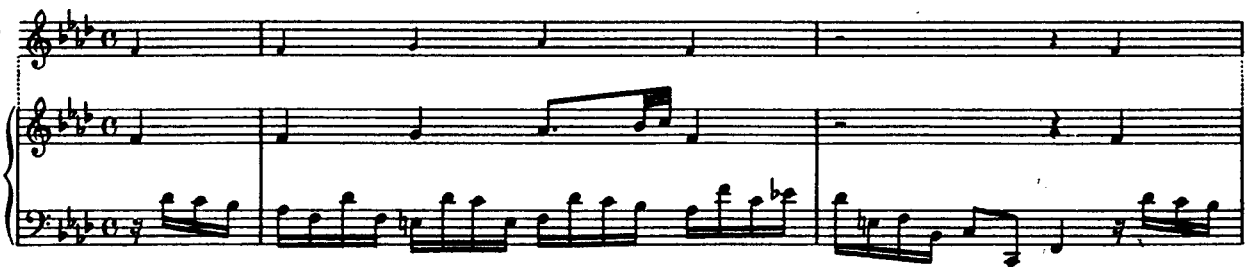


die so gestaltet ist:

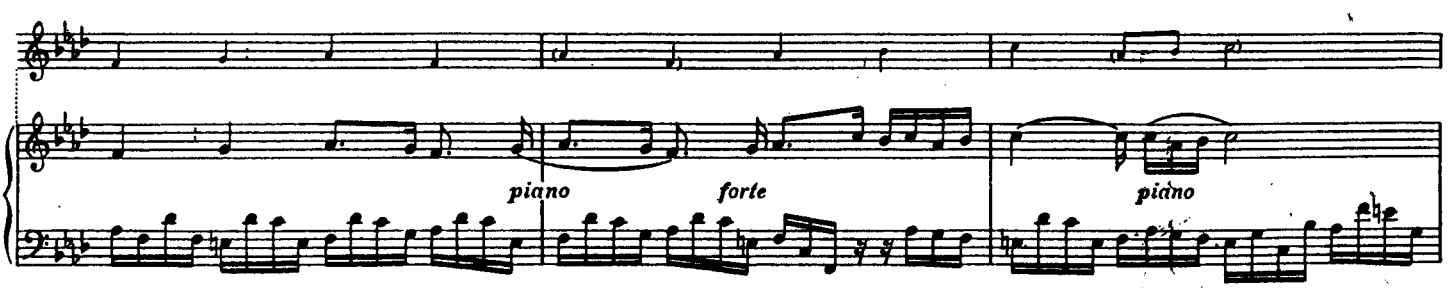


In ganz anderer Weise bringt die erste Variation in demselben Werk die Melodie des Chorals zum Ausdruck; wie stammelnd und von Seufzern unterbrochen, in der Sprache einer um Trost flehenden Seele. Eine gleichmäßig bewegte Begleitungsstimme verbindet die Fragmente zu einem vollendeten Satz, der wie für Englisch Horn und Baßklarinette geschrieben scheint.

Ursprüngliches Thema:

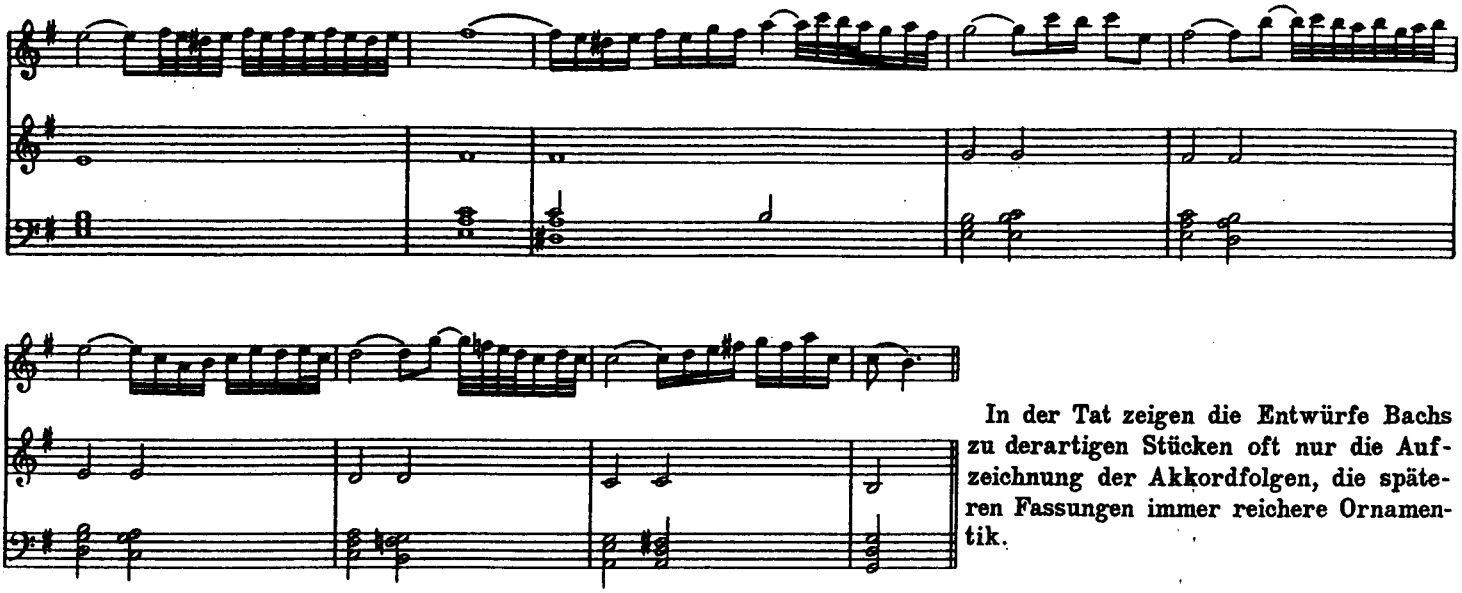


Variation:



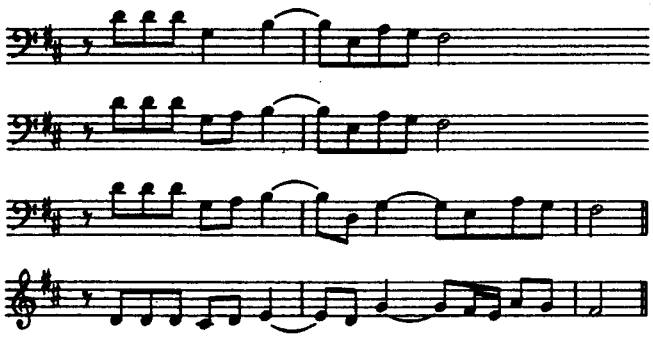
Offenbar führte nach diesem Grundsatz Richard Wagner jene ihm eigene Variation der Melodie ein, die darin sich gefällt, die einzelnen Glieder des melodischen Satzes innerhalb desselben zu wiederholen, um so zu einem längeren Atem zu gelangen. Zu erwähnen wäre an dieser Stelle auch jene Übertragung der unveränderten Intervalle in eine veränderte Taktart: eine Form der Umschreibung, der in Liszts Symphonischen Dichtungen eine Hauptaufgabe zuerteilt ist. Als Gipfel dieser Technik sieht der Herausgeber die Verwandlungen des Florestan-Motivs in den beiden Leonoren-Ouvertüren Beethovens an.

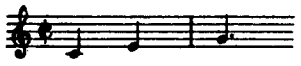
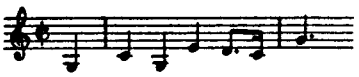
Man kann feststellen, daß die Bachsche Melodie häufig nichts anderes ist als die Ausschmückung (ornamentale Variante) der Oberstimme eines gegebenen bezifferten Basses, wie im e moll-Praeludium des ersten Bandes



In der Tat zeigen die Entwürfe Bachs zu derartigen Stücken oft nur die Aufzeichnung der Akkordfolgen, die späteren Fassungen immer reichere Ornamentik.

Die Technik der Veränderung bietet eine kostbare Handhabe, um den Übergang von einem Thema in ein anderes herzustellen; bei symphonischen Werken ist die Meisterung dieses Kunstgriffes unerläßlich.
Sie macht es möglich, beispielsweise das Thema der D dur-Fuge in jenes der dis moll-Fuge überzuführen:



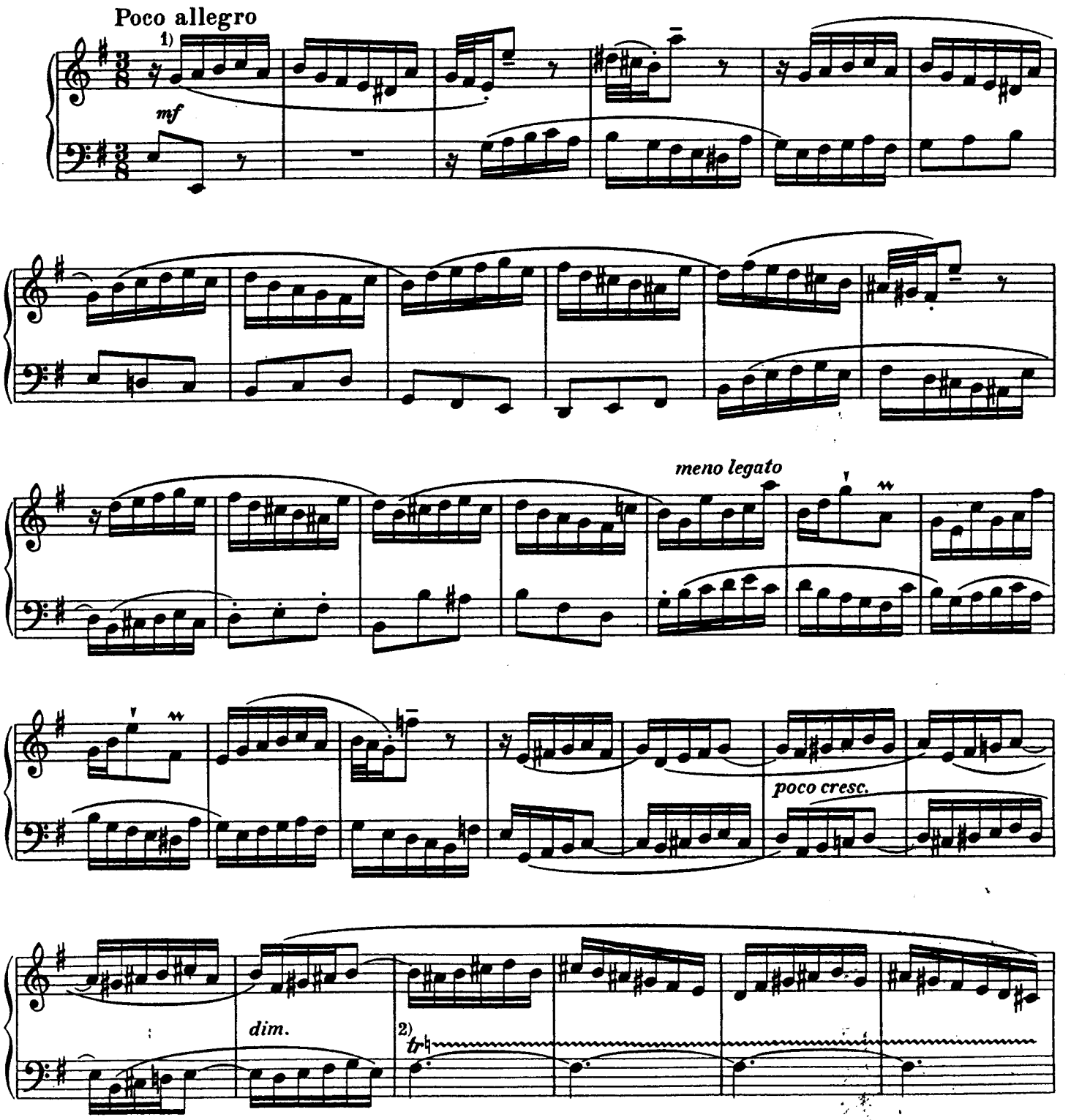
und aus dem Beethovenschen Motiv:  (Finale der fünften Sinfonie) das Signal zur Stretta entspringen zu lassen 

Dies bringt uns auf das konstruierte Beispiel, von dem wir ausgingen, zurück, und beschließt unser Argument, ohne es zu erschöpfen.

Ein Buch über melodisches Gestalten, das in der theoretischen Literatur fehlt, wäre eine wertvolle Erscheinung; wenn auch nicht um zu neuen schönen Motiven zu verhelfen, doch sicherlich, um die Schönheit der vorhandenen zu erkennen und vielleicht um vorzubeugen, daß nachweisbar falsche Melodiebildungen, wie sie nach Beethoven selbst bei den geschätztesten deutschen Tonsetzern gelegentlich auftauchen, weiter entstünden. Es ist immerhin denkbar, daß in Zukunft eine zur höchsten Überlegenheit entwickelte Absicht den allmählich verblassenden Instinkt in der Kunst ersetzen und Werke von gleichlebendiger Beschaffenheit, als jene der Inspiration, werde hinstellen können. Im späteren Tonwerk (welcher bewegenden Kraft es auch entspringen möge) wird aber die Melodie alleinherrschend walten müssen und es wird in ihm jene letzte Polyphonie in die vollendete Erscheinung treten, die eine Sublimation Bachscher Kunst werden soll. Um dieser Anknüpfung willen fanden wir uns veranlaßt, diese Bemerkungen hier anzubringen.

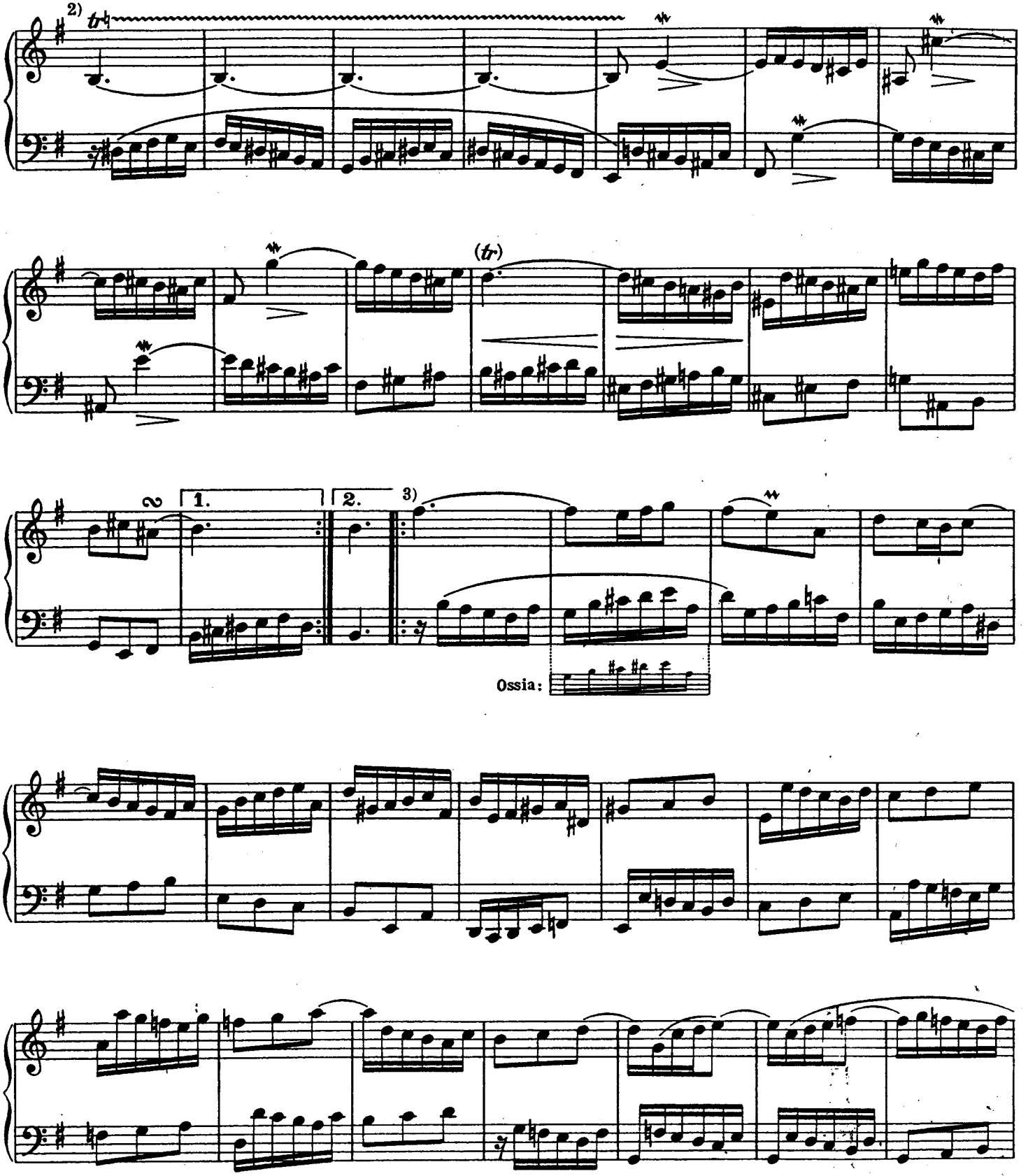
PRAELUDIUM X

BWV 879

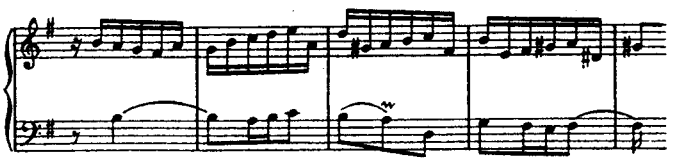


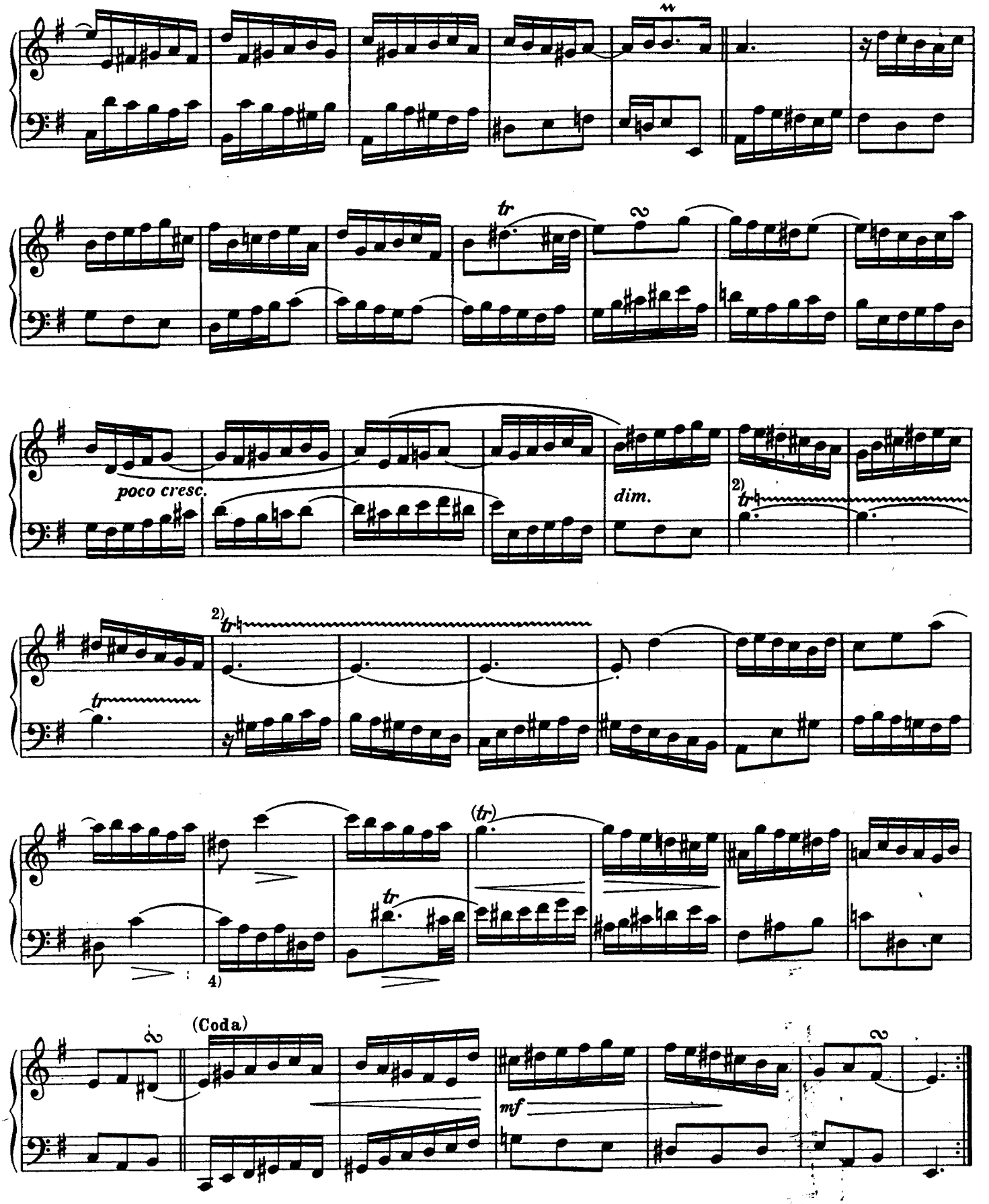
1) Das Thema besteht in sich selbst aus einem Motiv und dessen Umkehrung derart, daß die Umkehrung des Ganzen, die wie üblich den zweiten Teil versorgt, wirkungslos bleibt.

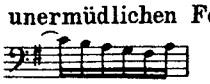
2) Es ist bezeichnend für Bach, daß er die absteigende melodische Moll-Skala mit den erhöhten Intervallen gebraucht. Deswegen muß der Triller mit der erniedrigten Sekunde (♮c) ausgestattet werden, wodurch die Vorstellung von zwei parallellaufenden Stimmen getilgt wird.



3) Dies neue Motiv wird nicht weiter durchgeführt. Seine Beantwortung in der Quinte wäre über dem untransponierten Subjekt möglich gewesen

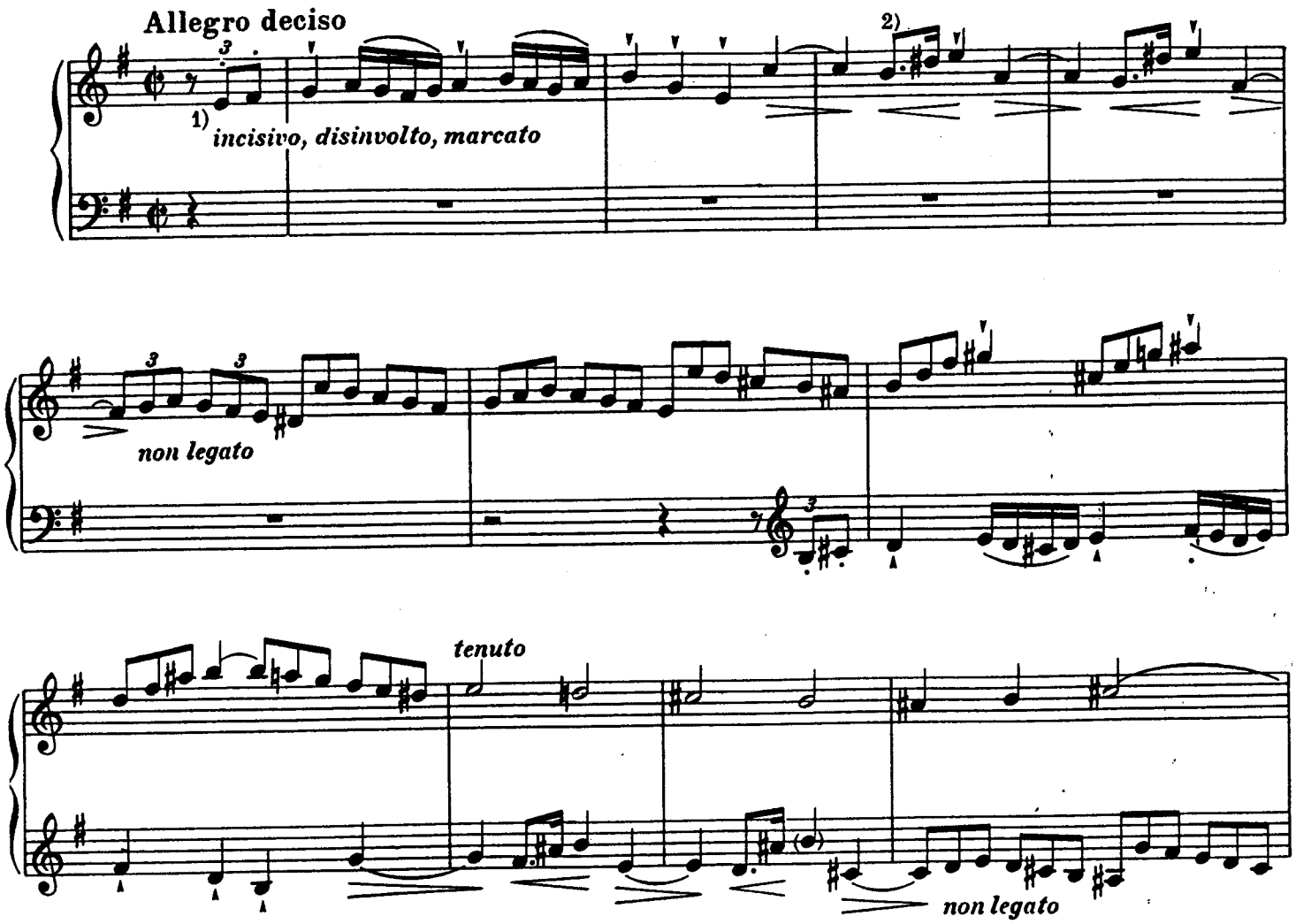


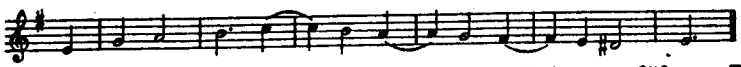


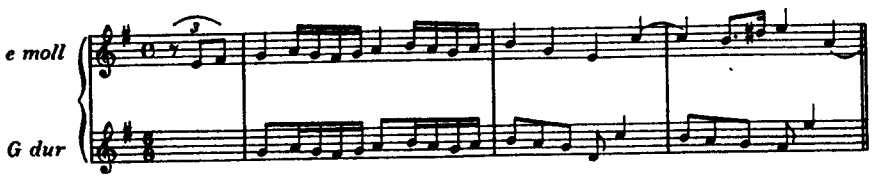
4) Es befremdet, daß das Thematische einzig in diesem Takt nicht beibehalten wird, insofern als das Eigenartige an diesem Stücke eben dem unermüdlichen Festhalten an dem Hauptmotiv zugeschrieben werden muß. Der in Frage stehende Takt müßte also lauten 

FUGA X

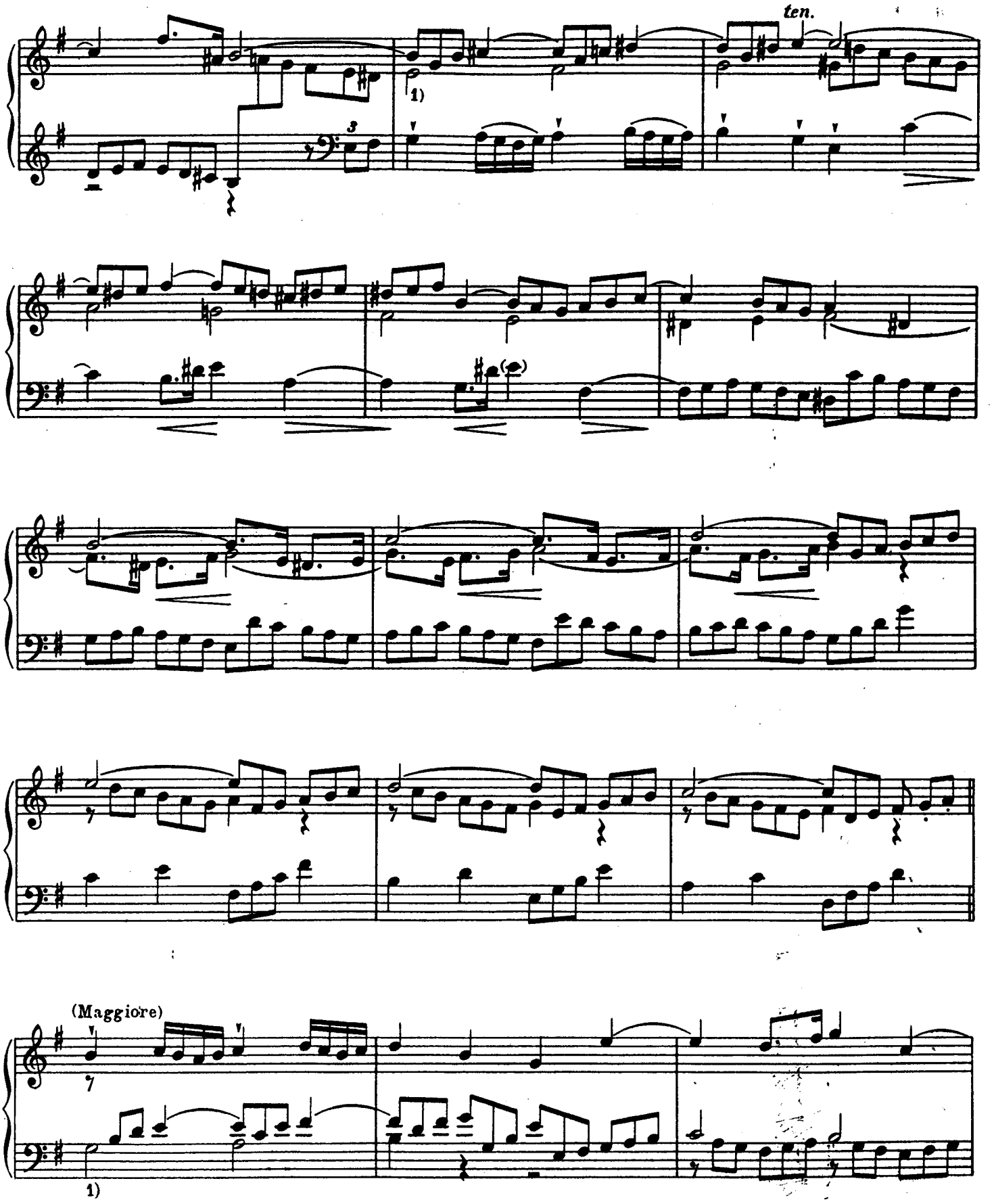
a 3



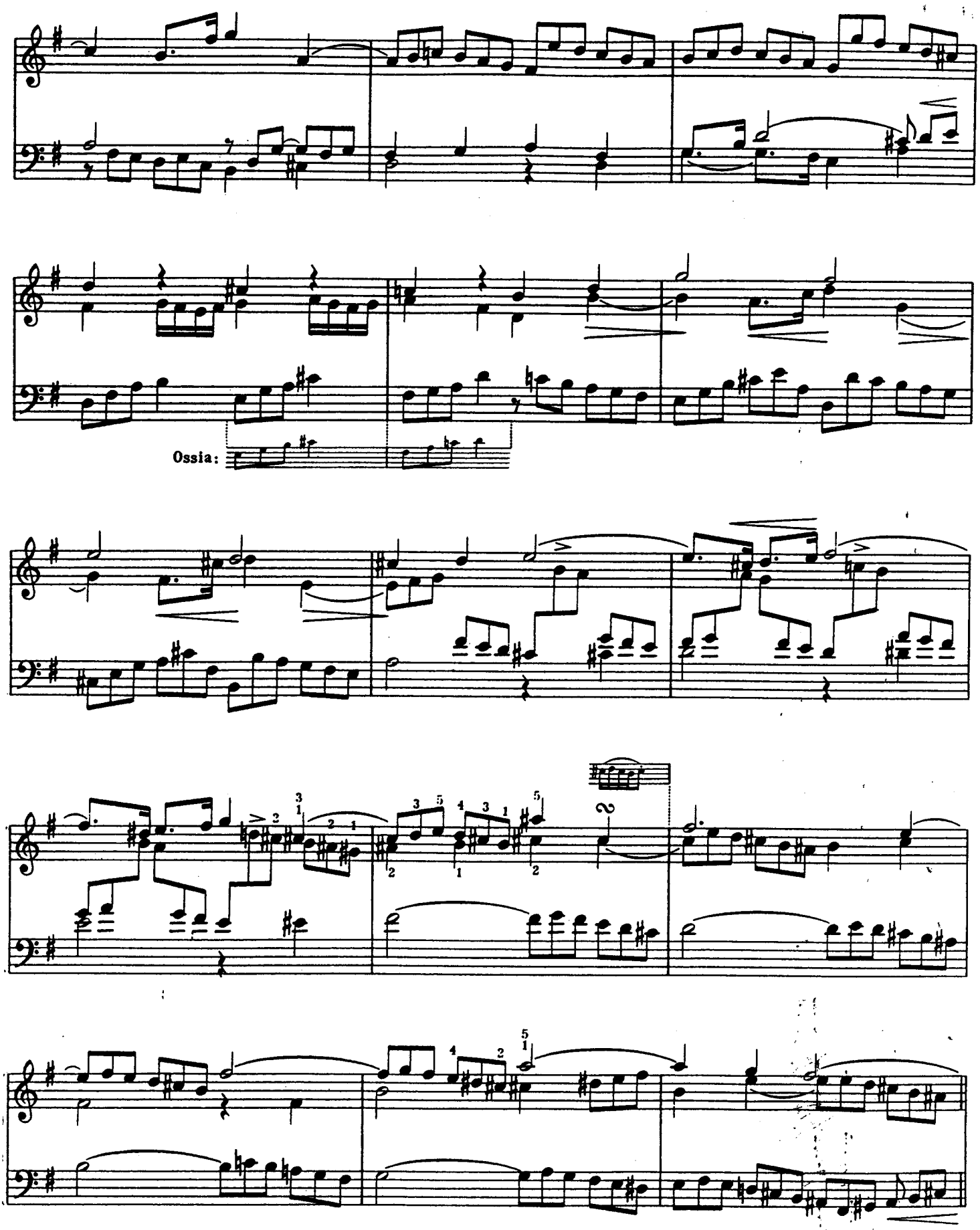
1) Das Thema stützt sich auf das Gerüst  das wir als Bekräftigung dessen, was wir anläßlich der vorigen Fuge über die Variation gesagt haben, anführen. Die Art der Ausschmückung hat hier zur Folge, daß dieses in seiner einfacheren Gestalt kontrapunktisch sehr ausgiebige Motiv in der angewandten Form diese Eigenschaft fast völlig einbüßt. Die zweite Hälfte des Subjekts in unserer Darstellung deckt sich mit dem Thema der fis moll-Fuge, sodaß die Anmerkungen zur fis moll-Fuge teilweise hierher zu beziehen sind. Wiederum die Ähnlichkeit von dieses Themas erster Hälfte mit jenem der G dur-Fuge (in diesem Band) ist ein weiterer Beitrag zum Kapitel der Variation:

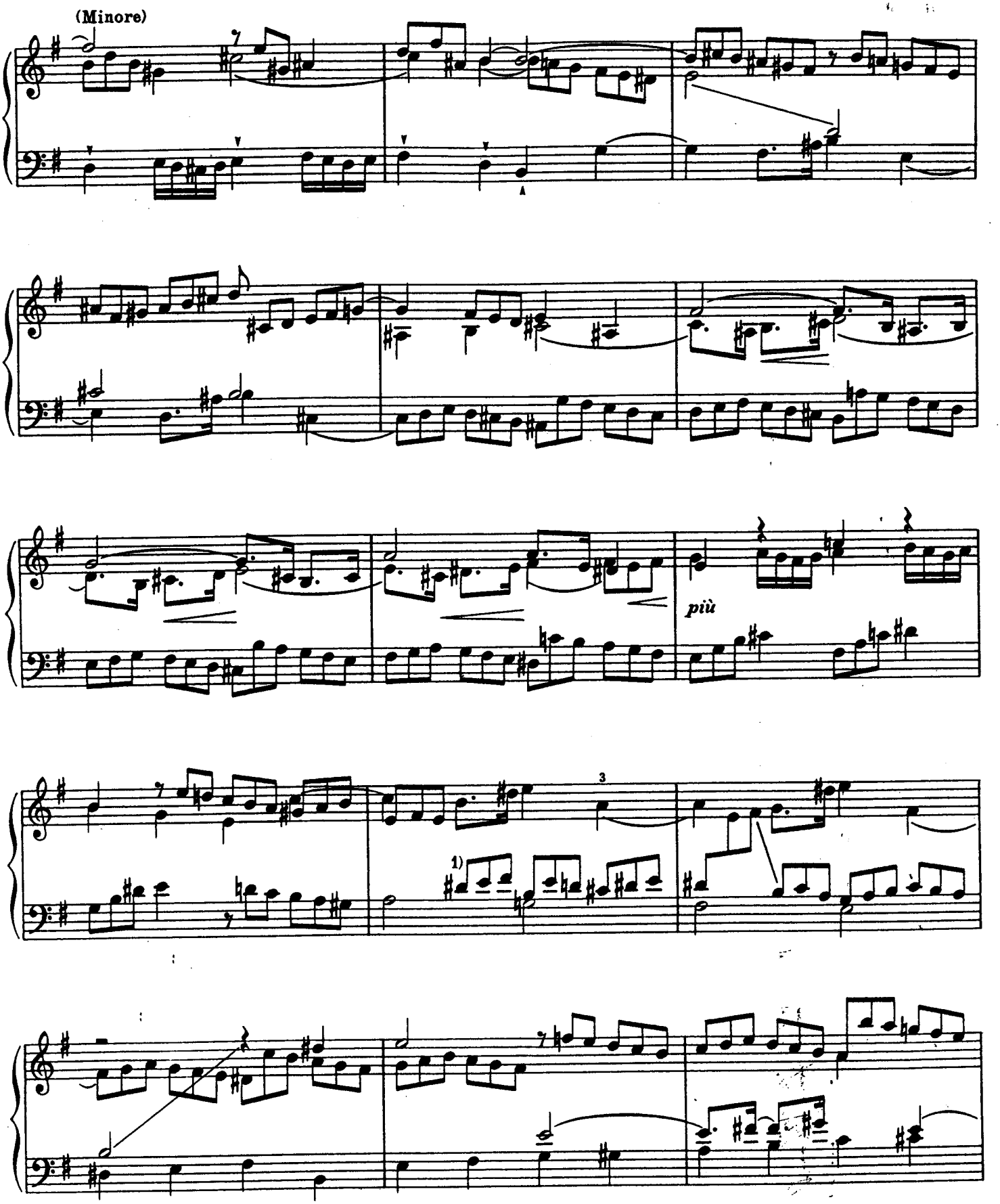


2) Das Sechzehntel deutlich getrennt und mit Gewicht.

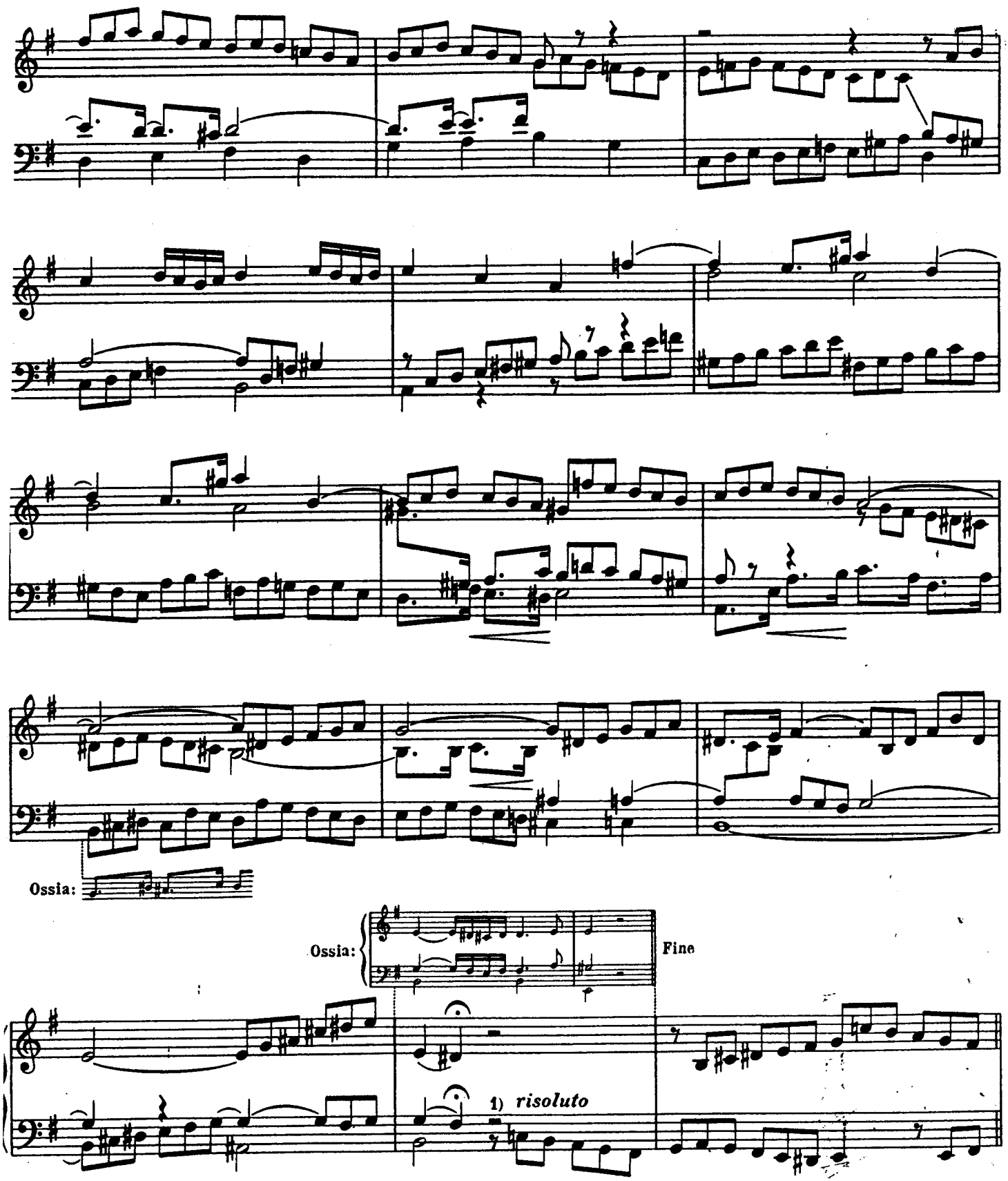


1) Die halben Noten durchweg gehalten und voneinander getrennt, beinahe thematisch vorzutragen (vergleiche die erste Anmerkung).

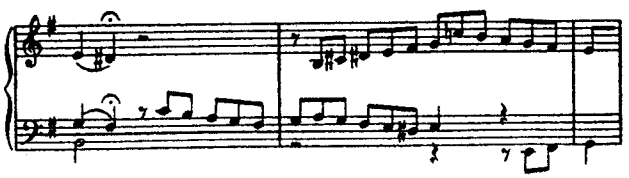

Ossia:



1) Das Thema liegt im Alt, der Sopran wird zur Mittelstimme.



1) Der entschiedene Eintritt des Themas im folgenden Takt würde eindrucksvoller, wenn der einleitende Lauf der Mittelstimme zufiele:



2)

cresc.

Meno

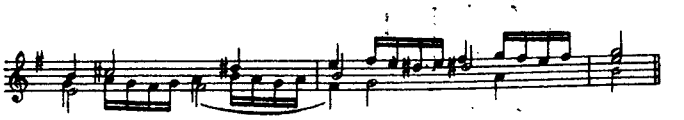
ff recitato

Ossia: Più lento

Ausführung:

allegro e più legato

2) Die unausgesprochene thematische Idee ist nicht zu übersehen



PRAELUDIUM XI

BWV 880

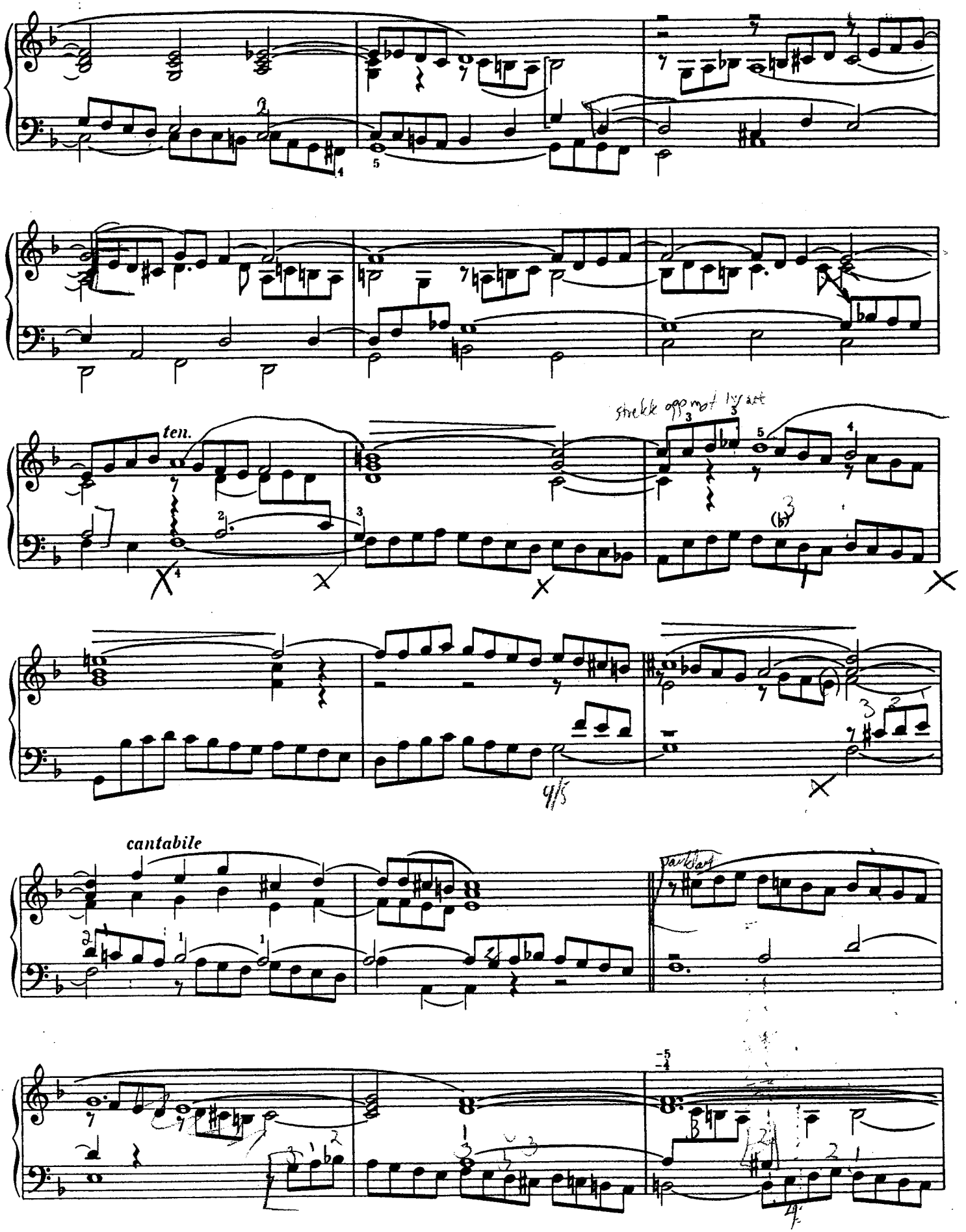
Tranquillamente scorrendo

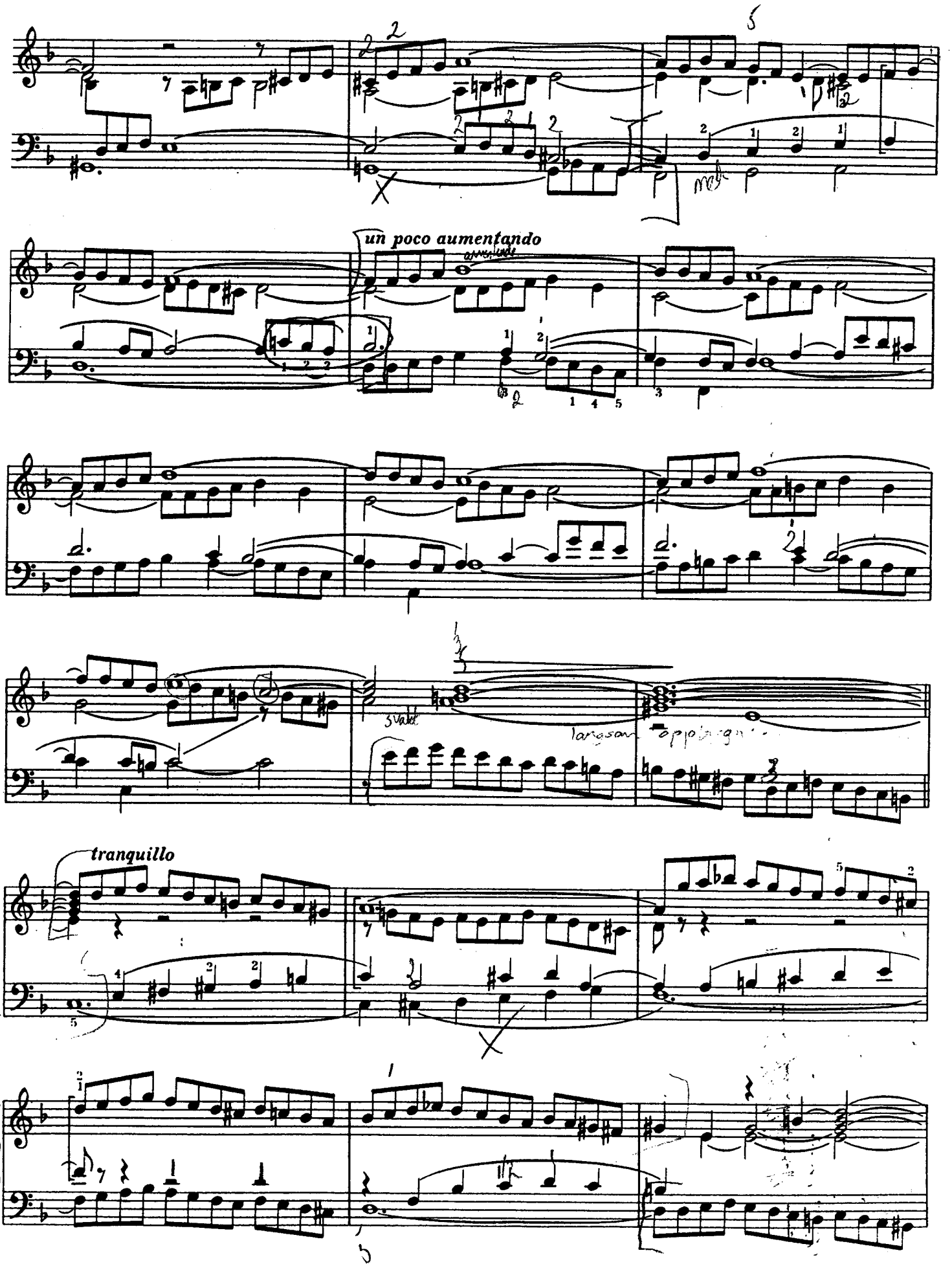
dolce e tenuto, armonioso

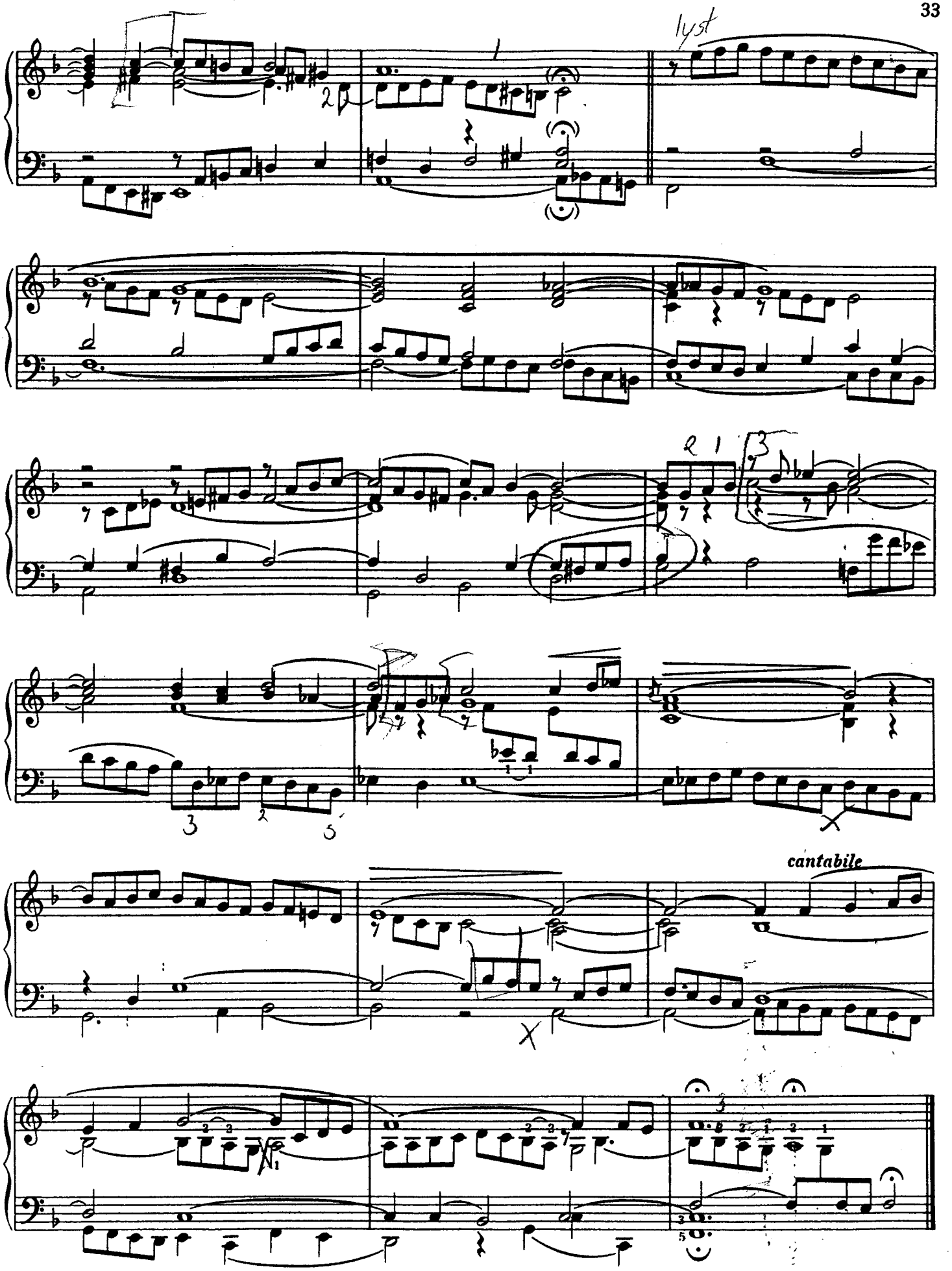
ten.

cantabile

cantabile

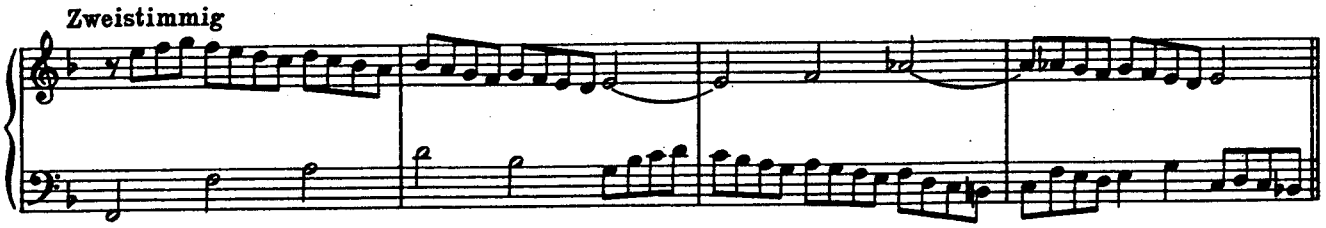

ten.
cantabile


un poco aumentando
tranquillo

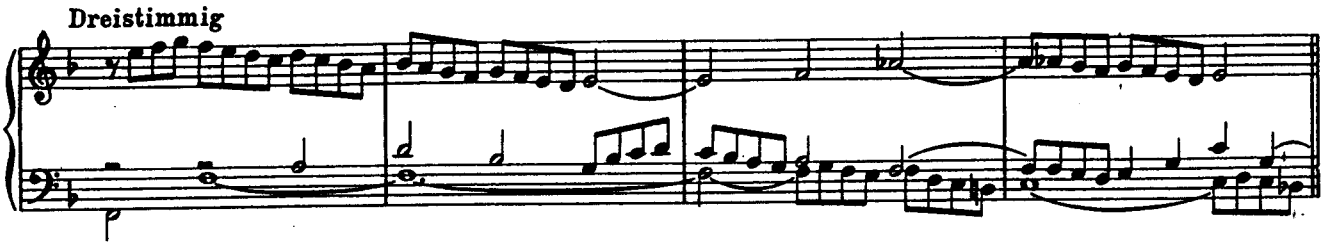

lyst
cantabile

1) Der Satz ist in der Hauptsache fünfstimmig angelegt; die Fünfstimmigkeit erwächst aus dem Umstand, daß eine Stimme durch Liegenbleiben einzelner Noten auf mehrere Stimmen verteilt wird. Unser Beispiel soll darlegen, wie dieselbe Idee im verschiedenstimmigen Satz fast gleich erschöpfend wiedergegeben werden kann, und wie, namentlich wenn auf das dünnsaitige Clavecin angewandt, die Schreibweise mehr dem Leser als dem Hörer ihren Sinn offenbart.

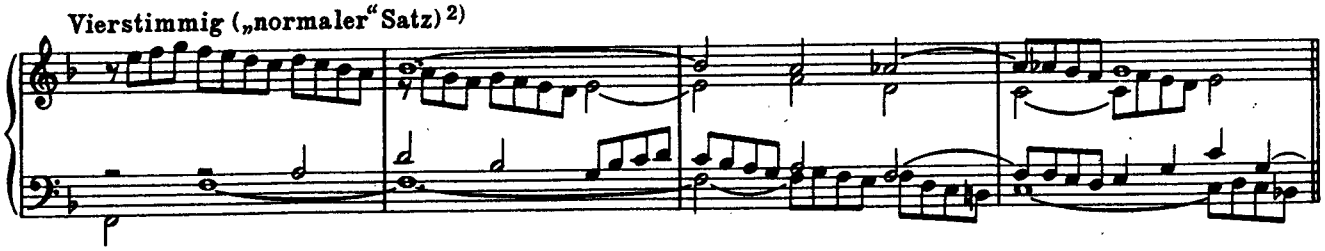
Zweistimmig



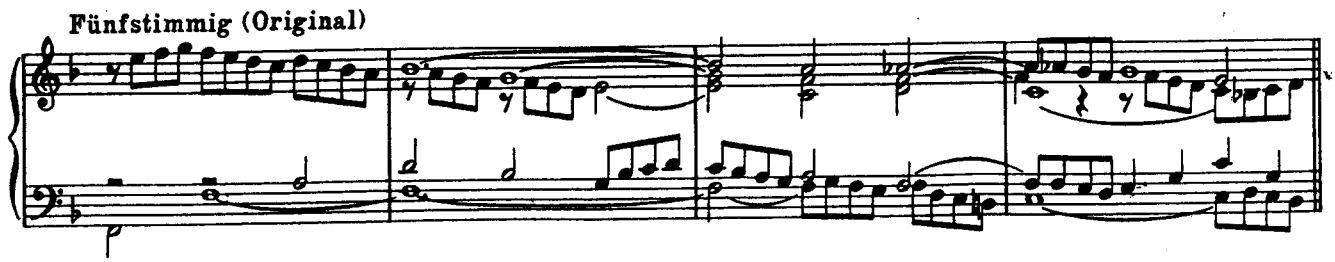
Dreistimmig



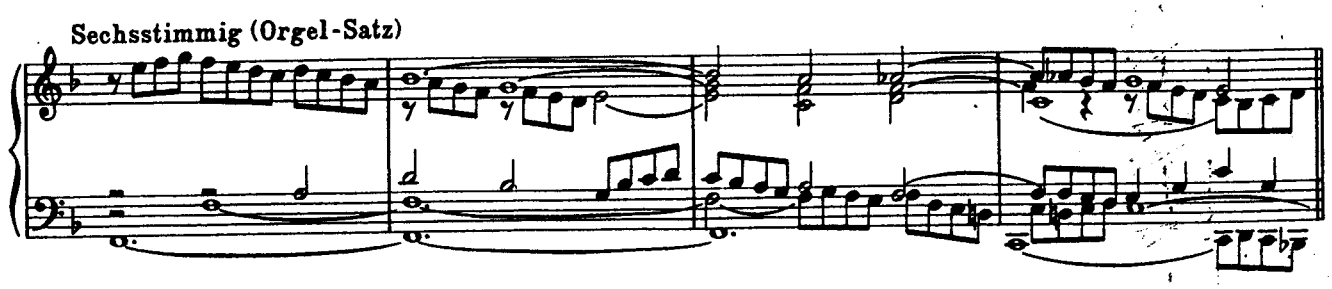
Vierstimmig („normaler" Satz) 2)



Fünfstimmig (Original)



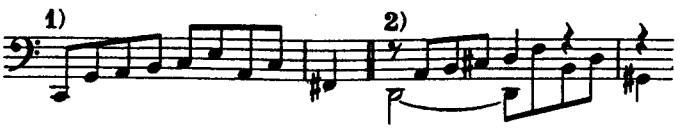
Sechsstimmig (Orgel-Satz)



2) Vergleiche die diesbezügliche Bemerkung in den Anmerkungen zur fis moll-Fuge.

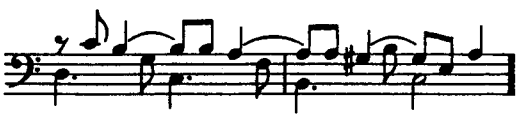
Es ist lehrreich zu verfolgen, wie bei Bachs Werken für das Clavecin die Zweistimmigkeit oft eine verkappte Dreistimmigkeit und, andererseits, die Dreistimmigkeit eine häufig zerlegte Zweistimmigkeit ist.

Gleich im ersten Praeludium dieses Teils ist das Thema abwechselnd als einstimmig und als zweistimmig dargestellt

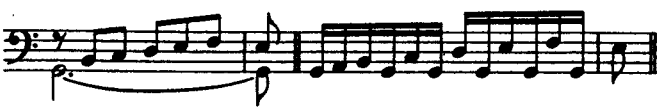


Bachsche Bässe, wie der folgende

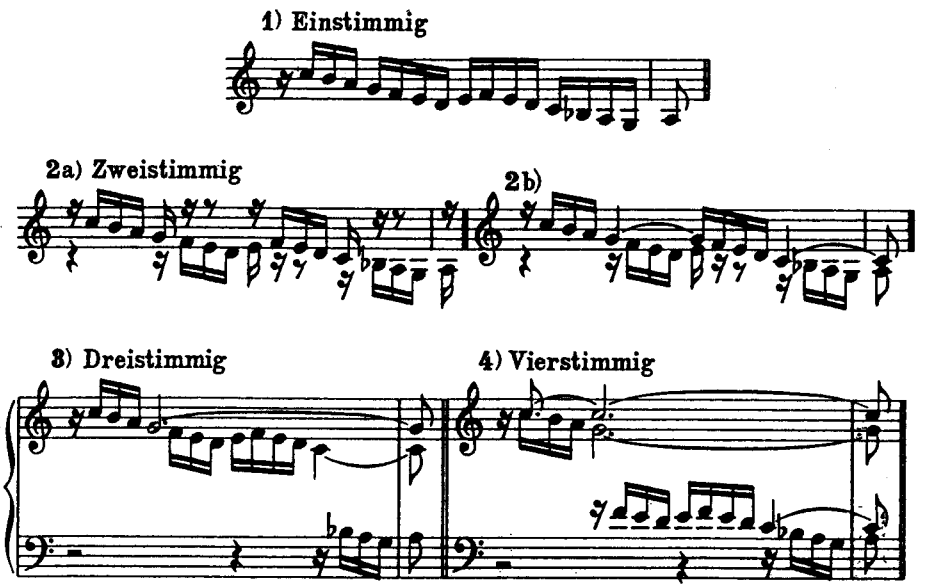
werden stellenweise so geschrieben:



Für die Wahl der einen oder der andern Notierung entscheidet gewöhnlich die Anlage des Stückes. Nicht selten wird zugunsten der Bewegung eine zweistimmige Formel in eine einstimmige aufgelöst, wie zum Beispiel in der G dur-Fuge, die in diesen zweiten Teil aus dem ersten gebracht wurde



Zur Aufrechthaltung der Stimmenzahl zerlegt Bach einen Lauf in zwei und mehr Stimmen; ein Vorgang, der im Vortrag unhörbar bleiben muß:

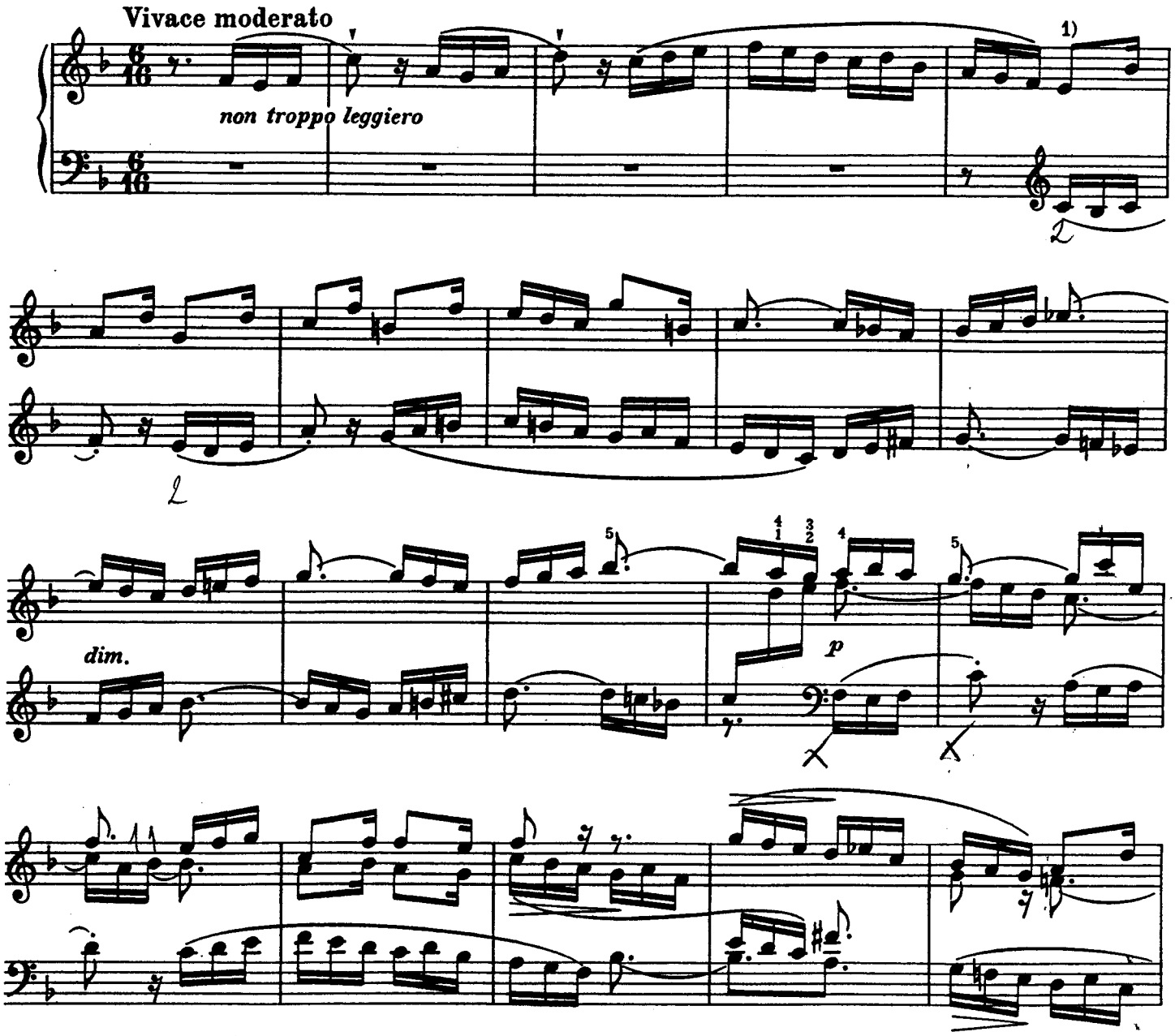


(Man vergleiche das erste Praeludium in seinem fünften und sechsten Takt.)

Es bildet eine gute Übung, einen gegebenen polyphonen Satz auf eine geringere Anzahl Stimmen zu reduzieren, um dazu zu gelangen, mit den wenigsten Mitteln das Gleiche auszudrücken, als mit ihrer vollen Entfaltung.

FUGA XI

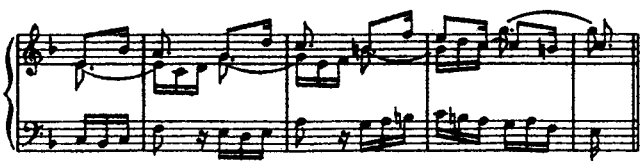
a 3

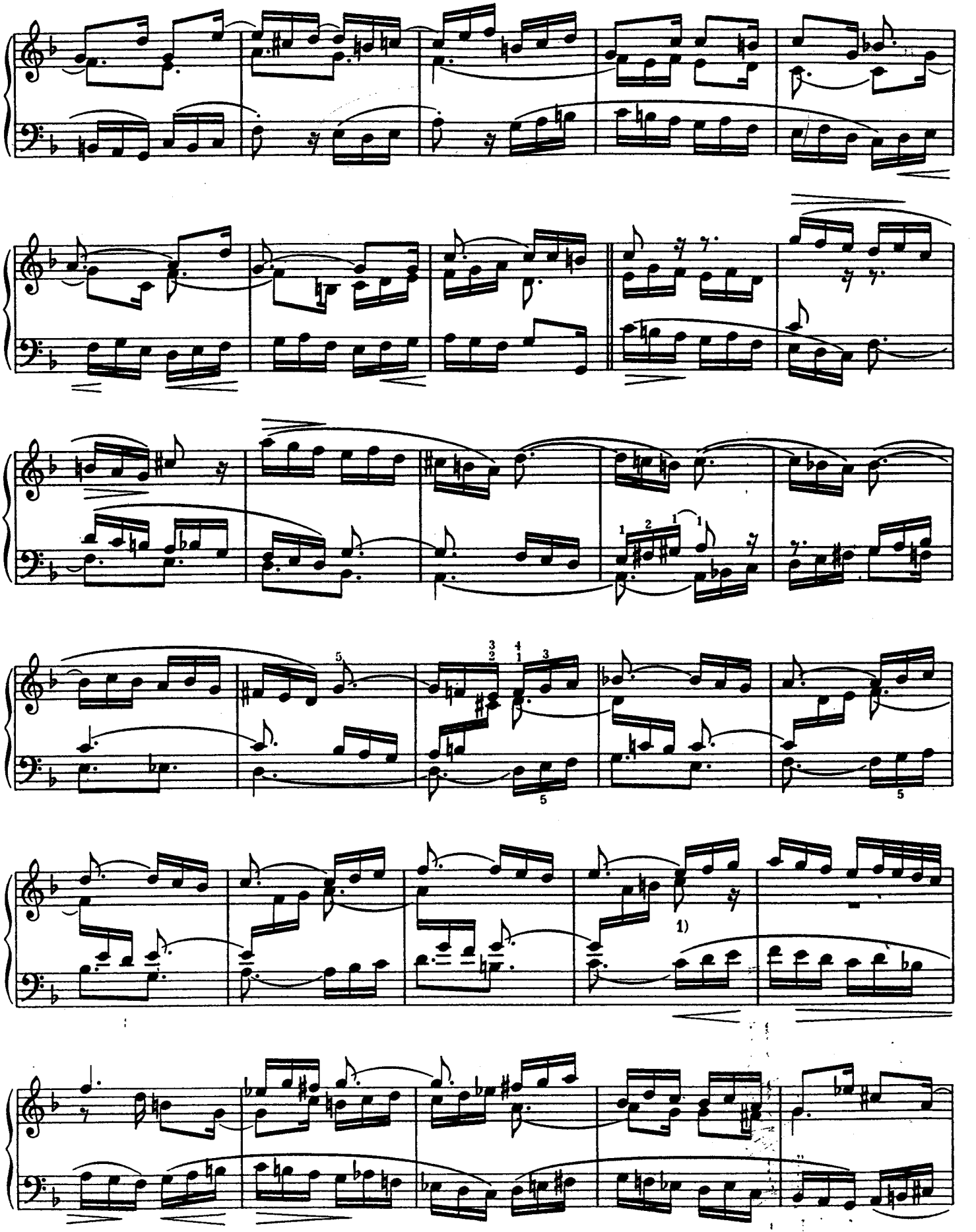


1) In Anknüpfung an unsere Anmerkung zum Praeludium und zur Vervollständigung dieses Kapitels sei noch darauf hingewiesen, daß der erste Kontrapunkt recht wohl zweistimmig empfunden werden kann.

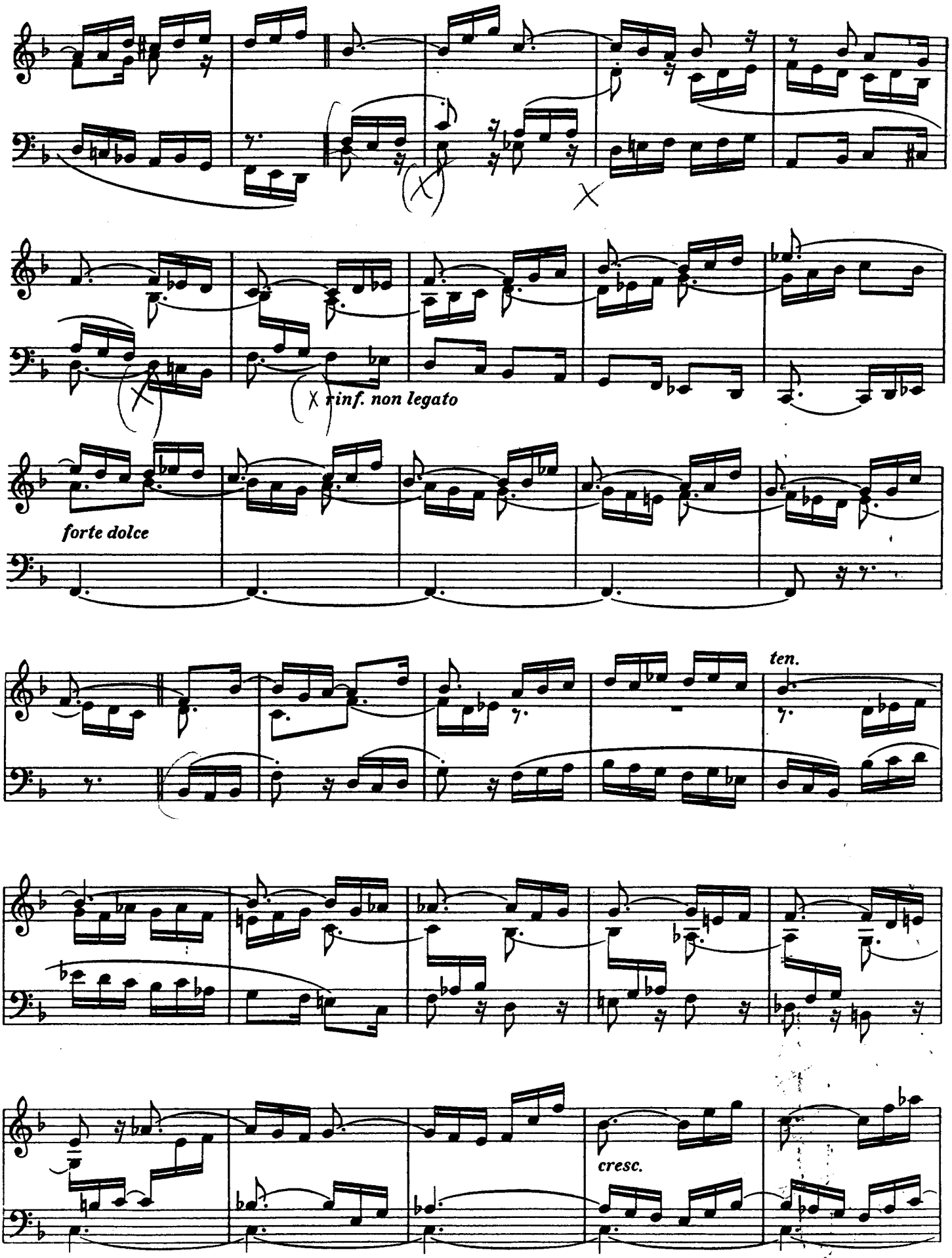
Die gegebene Figur ist leicht

umzubilden in und daraus,

weitergestaltend, die folgende Form zu erreichen  die jener des 66. und 67. Taktes annähernd gleichkommt.



1) Man beachte die Mannigfaltigkeit der Kontrapunkte über den Sequenzen des thematischen Basses.


rinf. non legato
forte dolce
ten.
cresc.

poco più

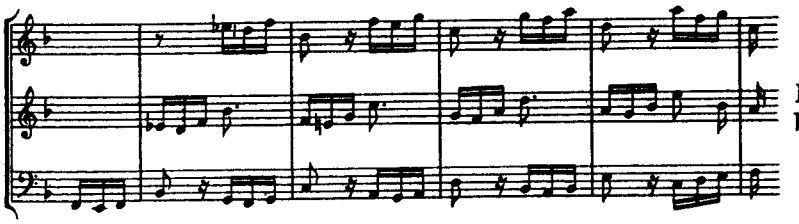
largo e meno leggiero

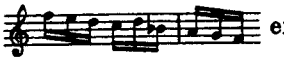
con 8va bassa

ad lib. sino al Fine

riprendendo il tempo

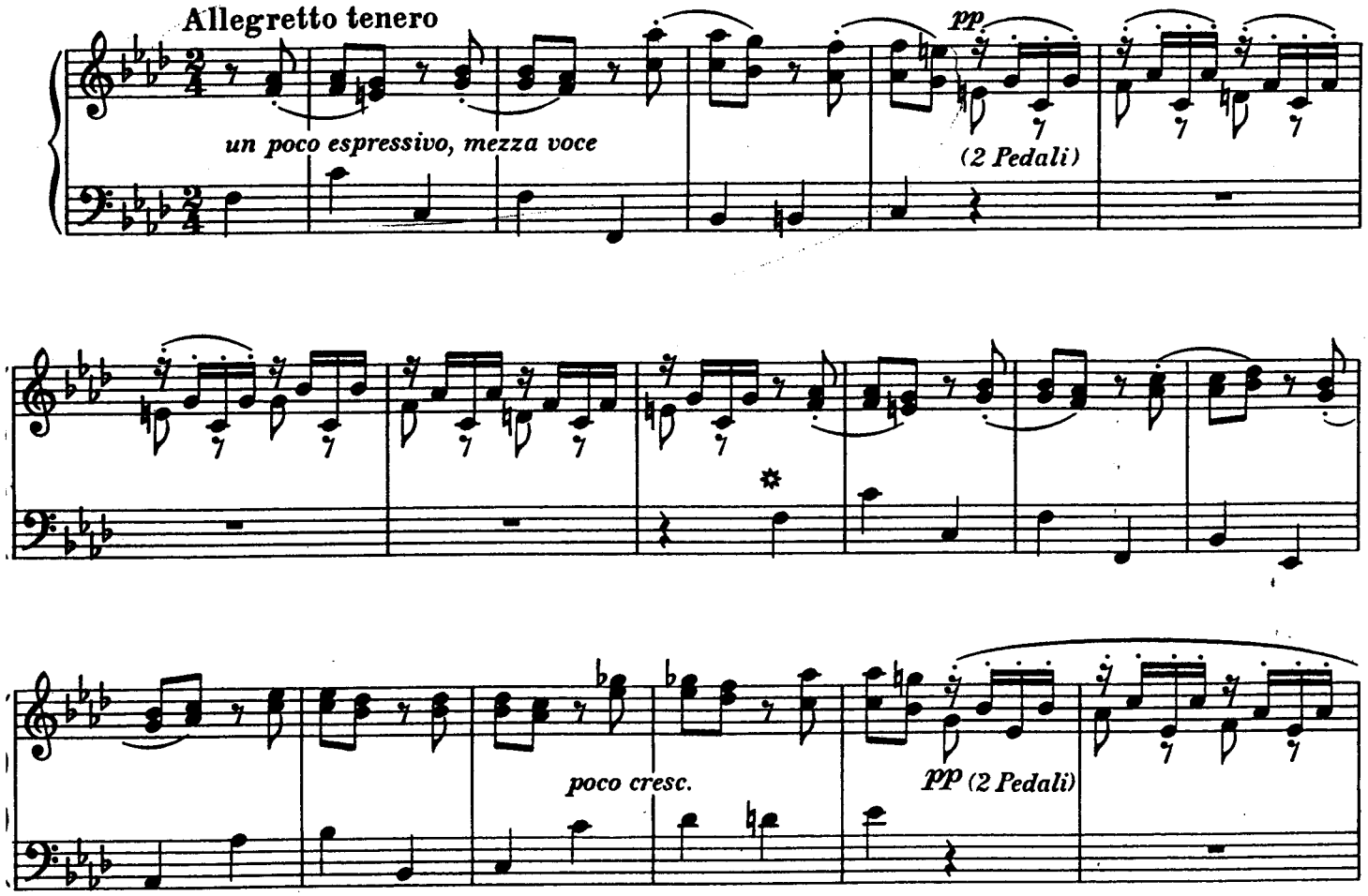
2) Diese Sequenzenkette ist thematisch so zu interpretieren



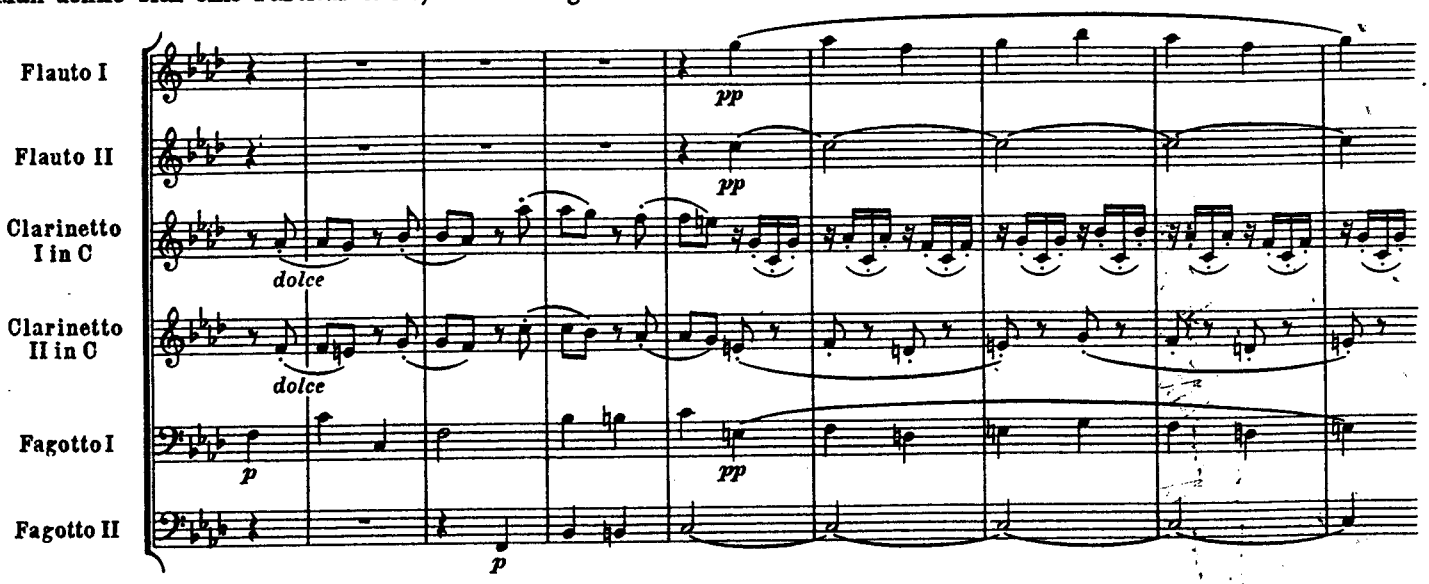
Es ist umsomehr geboten, sich zu dieser Auffassung zu bekennen, als die Fuge mit dem aufsteigenden Teil des Themas fast nicht imitatorisch arbeitet. Hingegen ist in dieser Hinsicht der absteigenden Hälfte des Themas  eine reiche Tätigkeit zugewiesen. Diese füllt den mittleren Teil der Fuge aus, um den die beiden Durchführungen symmetrisch sich gruppieren. Symmetrisch ist auch der Gang der Modulation, der in der ersten Durchführung (Exposition) von der Tonika zur Dominante, in der zweiten und letzten von der Unterdominante zur Tonika sich bewegt. Greifbar zeigt sich die symmetrische Gestaltung in den sechs Schlußtakten beider Durchführungen. (Vergleiche die B dur-Fuge.)

PRAELUDIUM XII [1]

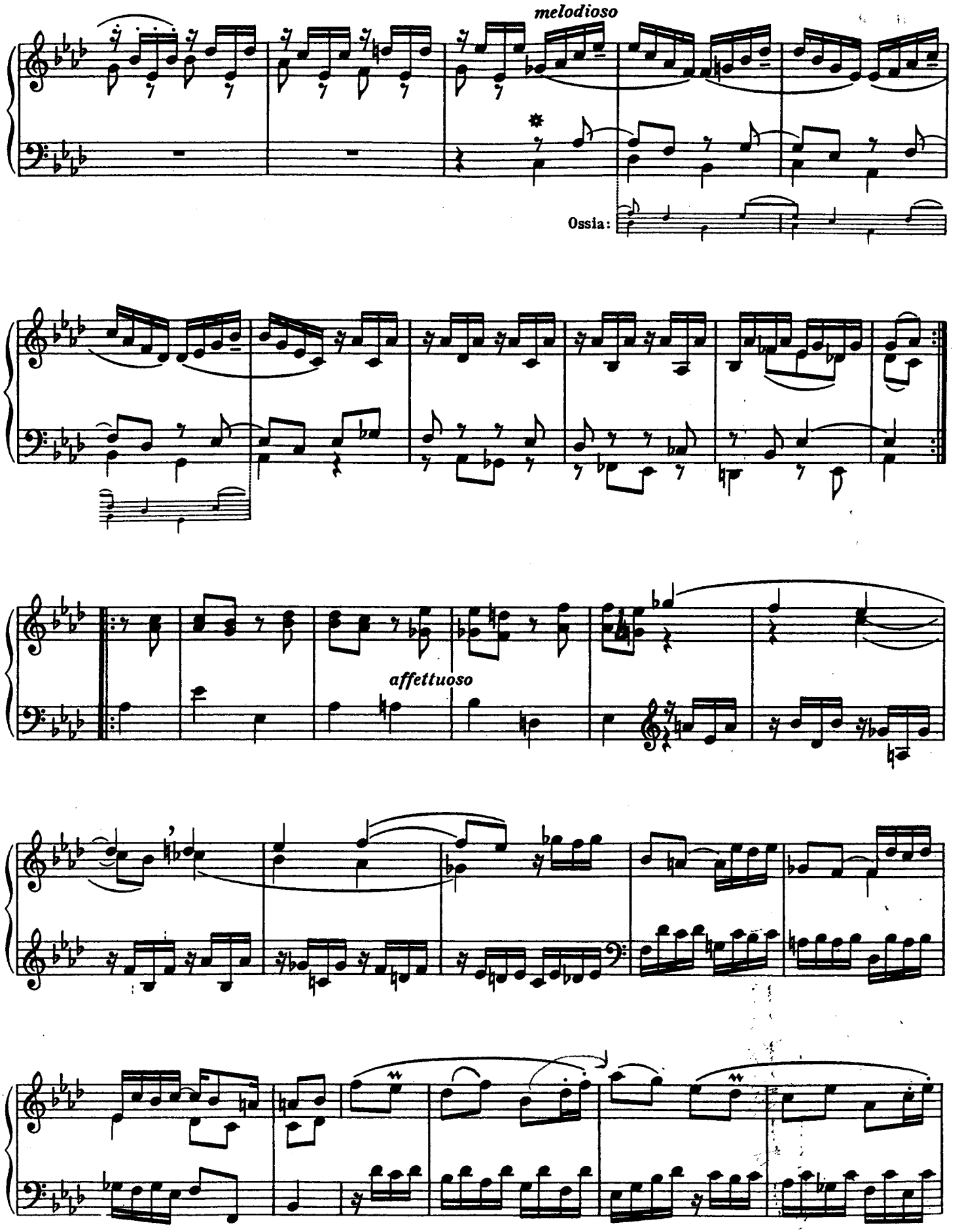
BWV 881

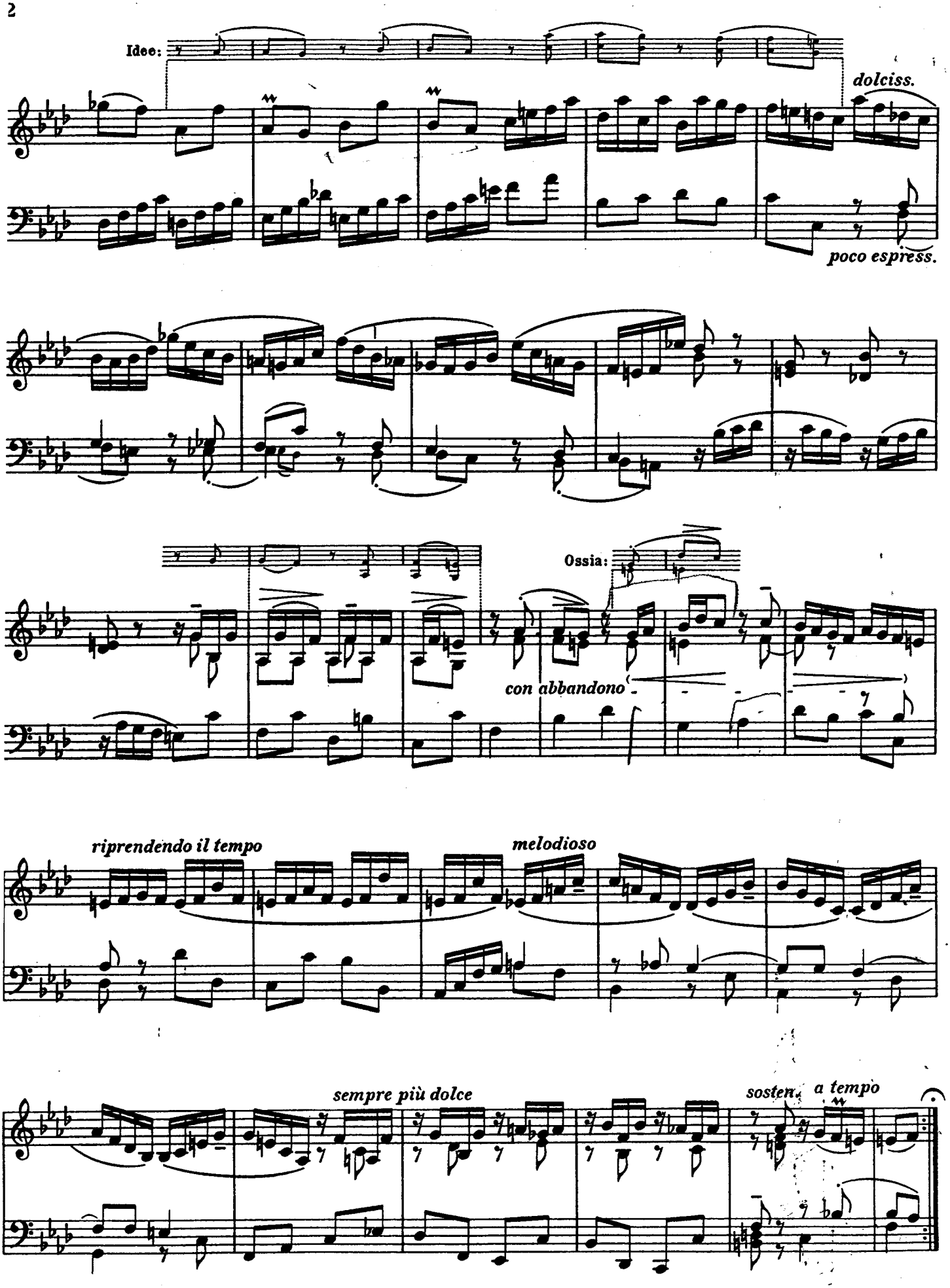


1) Der Herausgeber hört hier aus dem Klang einen Bläsersatz, aus der Stimmung etwa die Einleitung zu einer Arie von jener Art, die in den Kantaten stehen, heraus.
Man denke sich eine Partitur-Zeile, wie die folgende:



darauf die hinzutretende Gesangsstimme; der Herausgeber müßte mit seinem Vergleich Recht behalten.


melodioso
Ossia:
affettuoso


Idee:
dolciss.
poco espress.
Ossia:
con abbandono
riprendendo il tempo
melodioso
sempre più dolce
sosten.
a tempo

FUGA XII

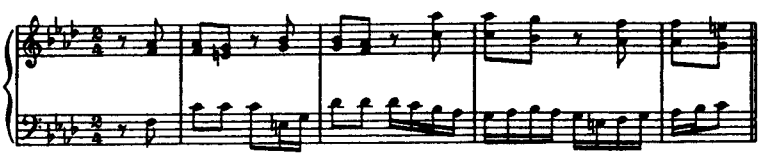
a 3

Moderato un poco scherzando

non troppo staccato e poco forte

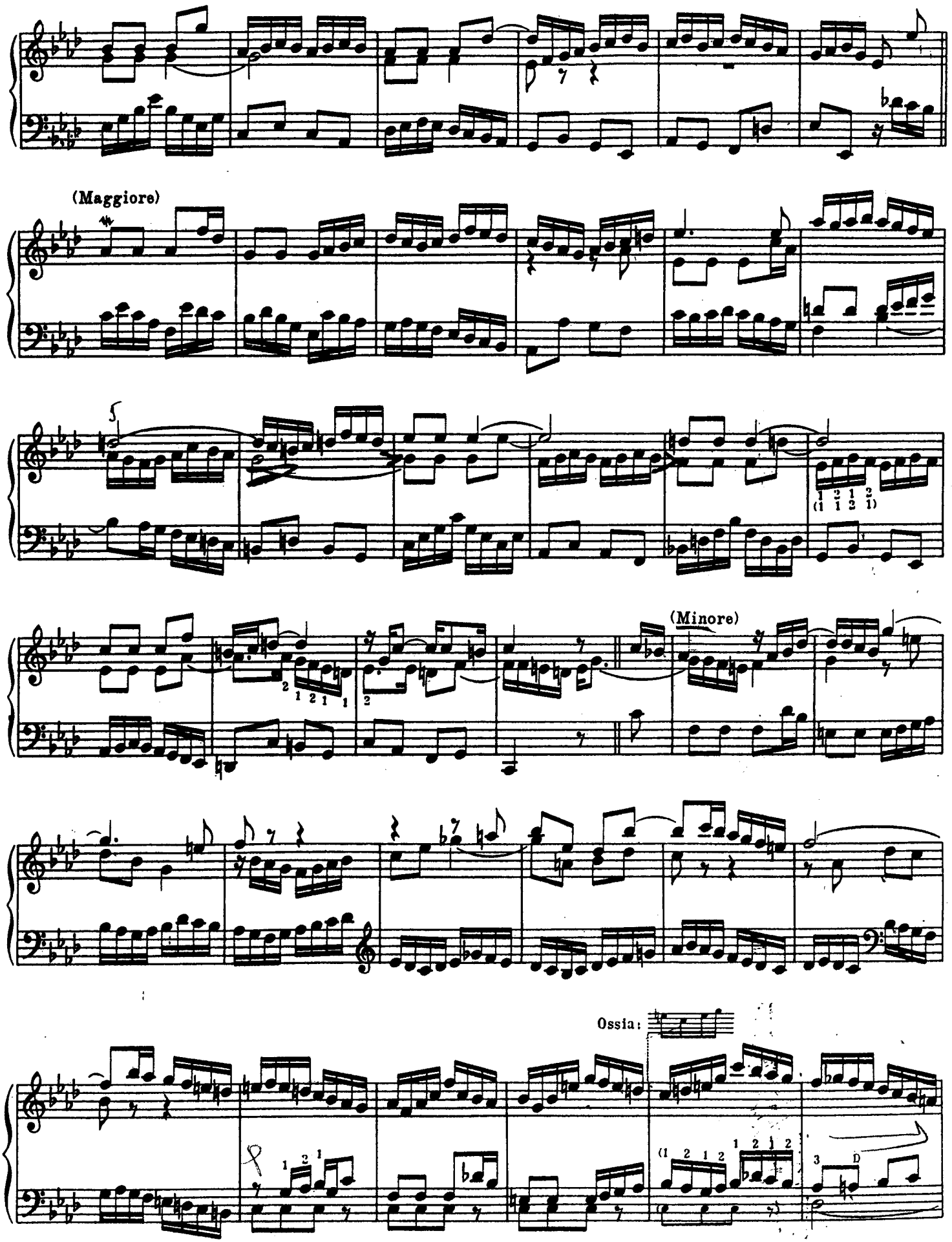
Idee: usw.

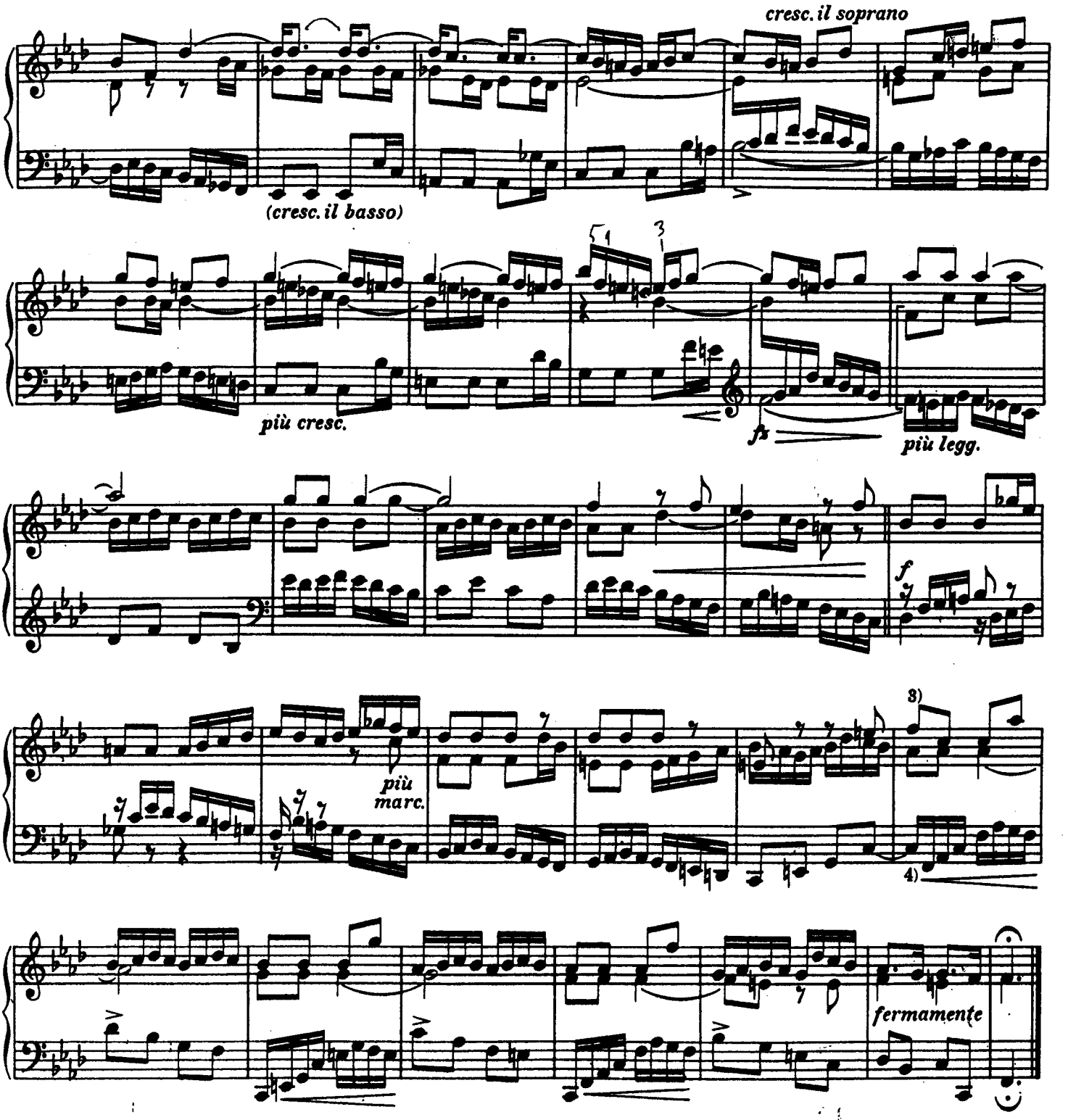
1) Durch eine jener okkulten Beziehungen, welche das wenn auch unbewußte, dennoch vorhandene Zusammenschließen der Gedanken zu einem Kreise verraten, läßt sich das Motiv des Praeludiums mit der Umkehrung des Fugenthemas verbinden



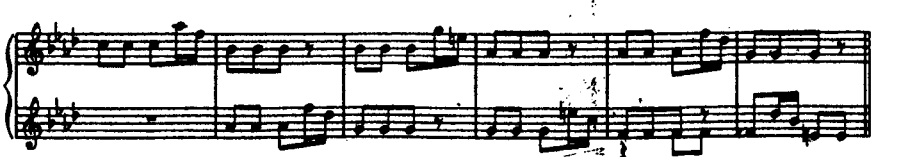
2) Das Thema moduliert in die Dominanten-Tonart, indem es über die erhöhte Sext die Terz von *c moll* erreicht; infolgedessen sollte der Comes zur Tonika zurückleiten

Bach behielt in der Antwort die Intervalle, die folgerichtig zur Terz von *g moll* führen müßten, bei; durch eine geschickte harmonische Wendung verwandelt er aber den Ton B^+ in die Dominanten-Septime von *f moll*. Ist es auch wider die Regel, so ist es um so geistvoller.

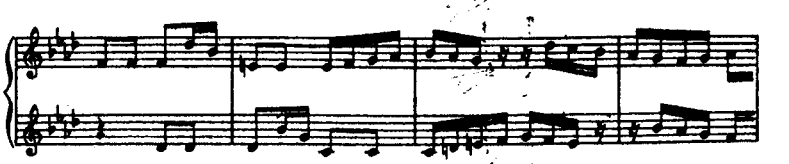

(Maggiore)
(Minore)
Ossia:

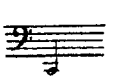


3) Eine verkappte Engführung, die dem leichten Charakter des Stückes zuliebe unausgeführt bleiben sollte



Eine thematische Engführung wäre noch ausführlicher, wenn auch nicht vollständig möglich



4) Der Ton  ist als ideeller Orgelpunkt sechs Takte lang ausgehalten hinzuzudenken.