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

IN: 9701837

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

IN: 9701837

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

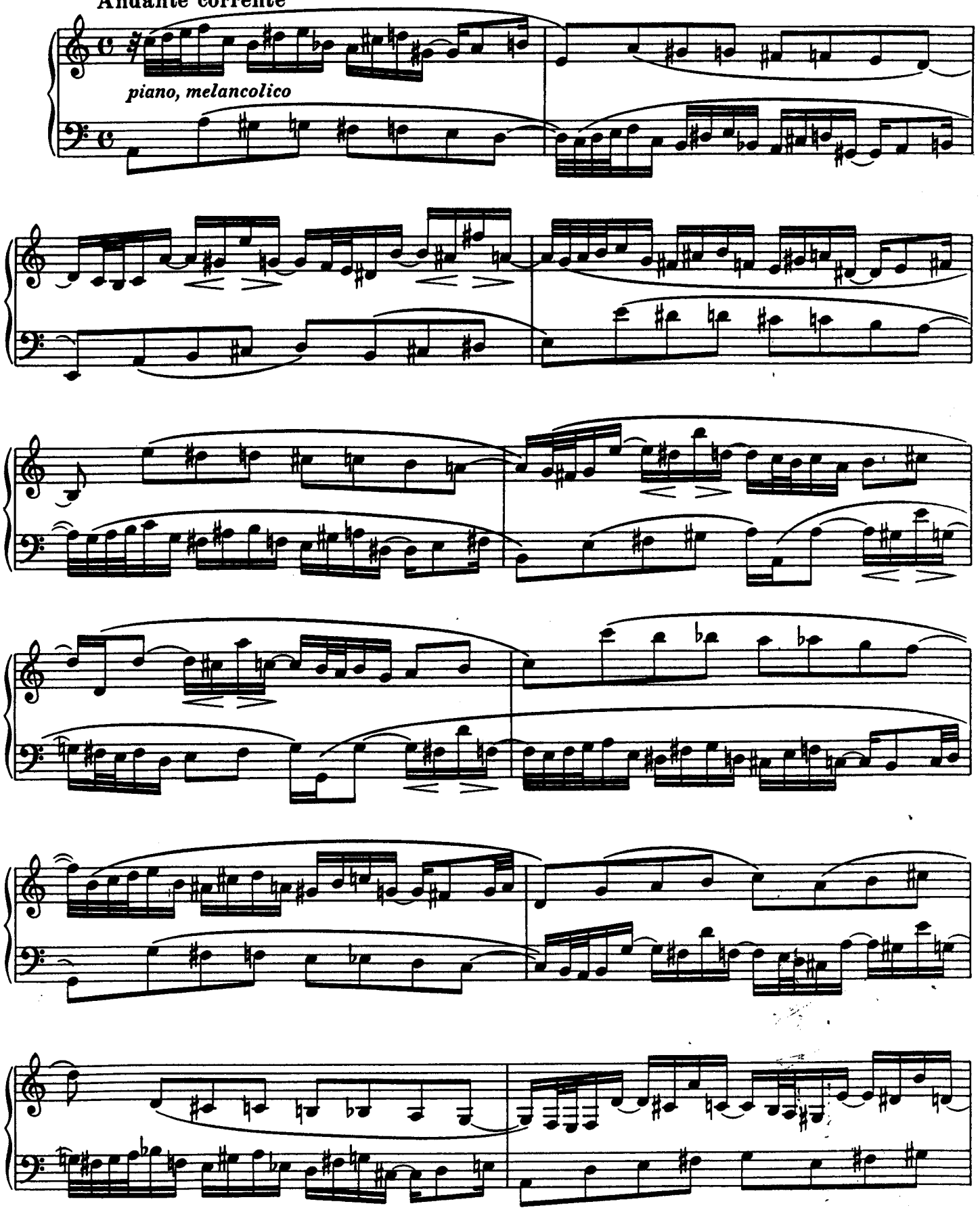
Schlußwort Seite 49

PRAELUDIUM XX

BWV 889

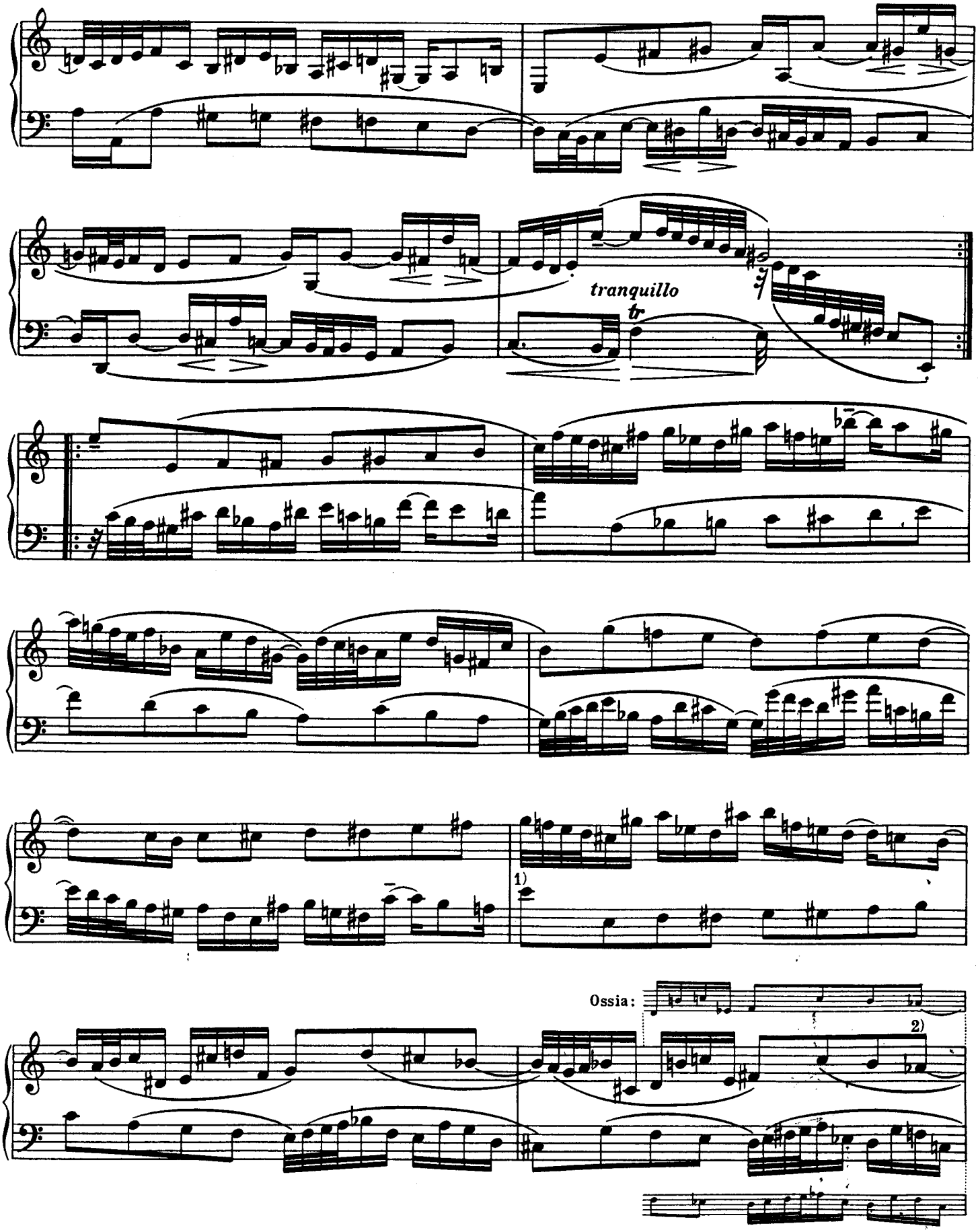
Andante corrente

piano, melancolico

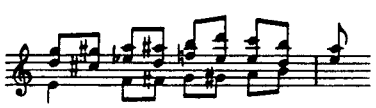


Edition Breitkopf Nr. 8279

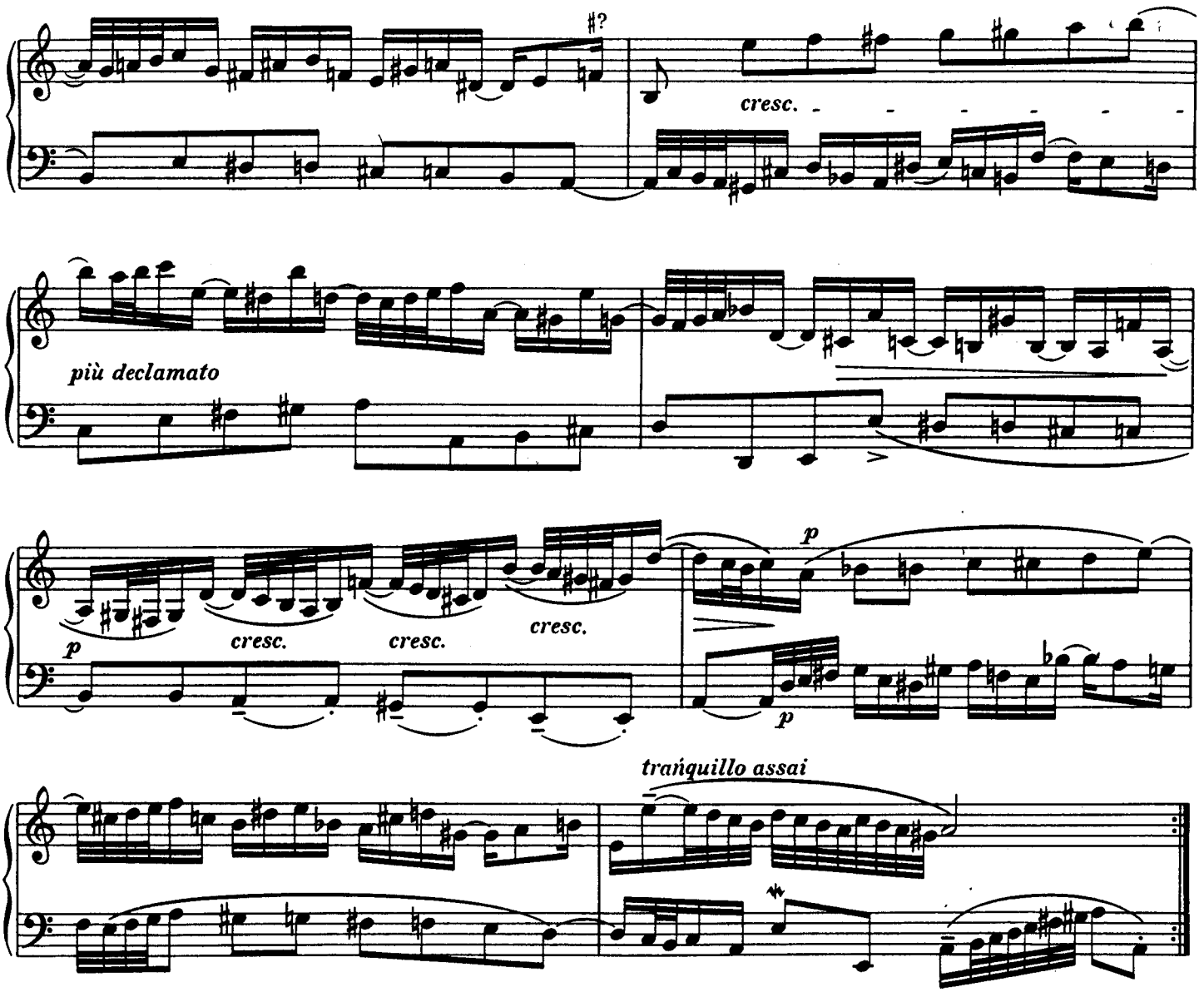
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden



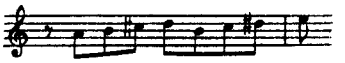
1) Man lasse sich die harmonische Feinheit dieses Taktes nicht entgehen



2) In anderer Lesart: ♮ *A*



In seiner Form von anderen unabhängig ist auch dieses Praeludium. Motiv und Idee zeugen ihr eigenes Gebilde und können sich darin nicht nach gegebenen Mustern richten. Damit soll nicht geleugnet werden, daß die Kenntnis früher entstandener Formen für jeden sich Weiterbildenden geboten erscheint.

Diese Form leitet ihr eigenes Gesetz*) von zwei Takten her, von denen der eine ein absteigendes, in der Tonart beharrendes und chromatisches der andere ein aufsteigendes, modulierendes und diatonisches Motiv in Achtelbewegung  aufstellt.

Aus der fortgesetzten Umstellung und Transposition dieser Motive und ihres obligaten Kontrapunktes setzt sich das Stück zu einer Einheit zusammen, im Verhältnismaß von zweimal sechzehn Takten.

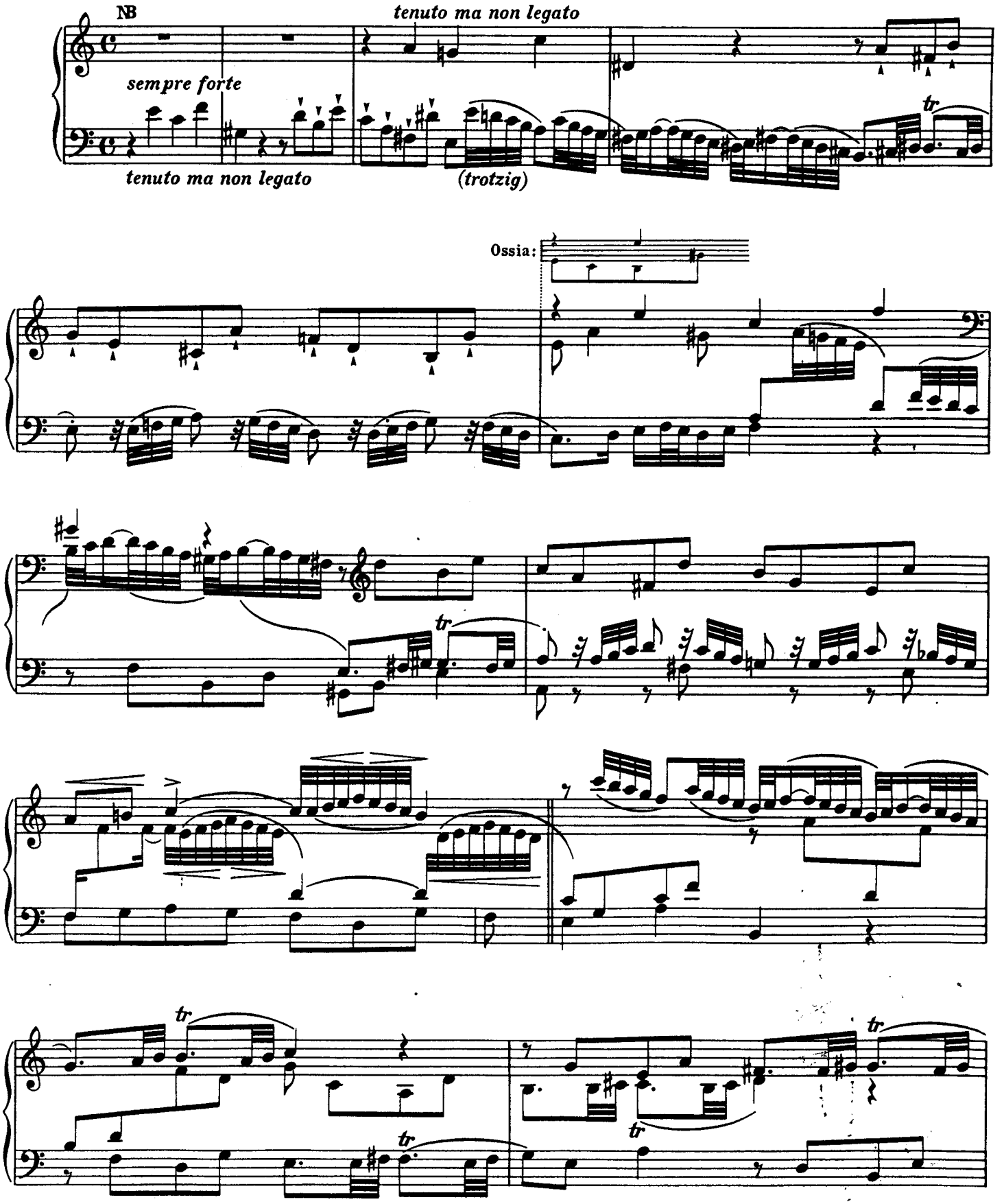
Die Beherrschung des zweistimmigen Satzes ist bei Bach nicht minder bewunderungswürdig als jene angehäuftester Polyphonie; insofern als seine Duette nichts vermissen und für etwaige Zusätze keinen Raum übrig lassen.

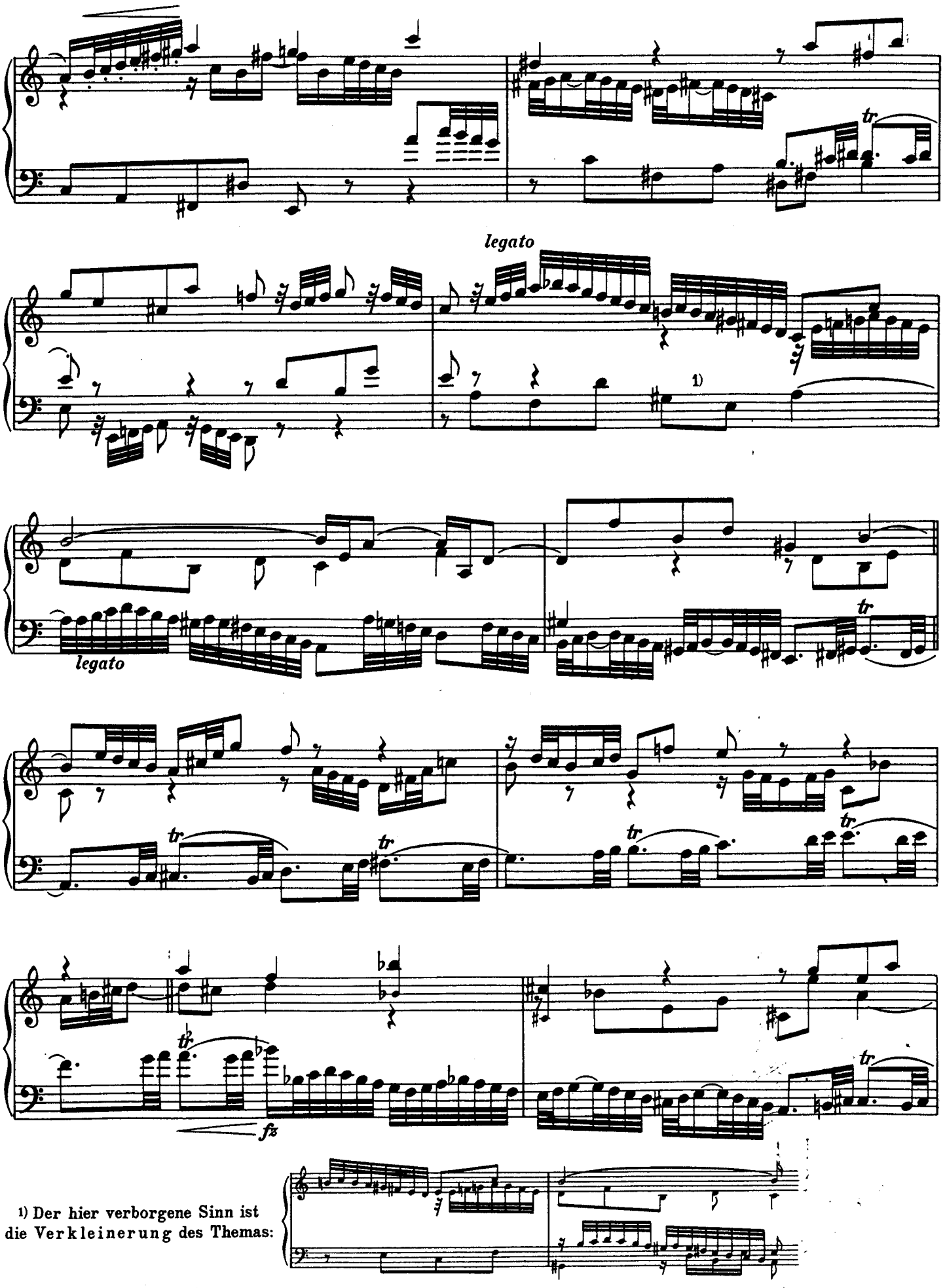
---

*) Bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts erkannte Waineright (ein Dichter, Maler und Giftmischer, wie O. Wilde ihn betitelt), daß ein Kunstwerk nur beurteilt werden könne nach Gesetzen, die aus dem Werke selbst abzuleiten wären und daß die Frage um Kunstwerte darin gipfele, ob das Werk in sich selbst folgerichtig erschiene oder nicht. Dieser Satz, den ich nachträglich las, fiel mir durch die Identität der Ansicht, und selbst des Wortlautes mit meiner obigen Bemerkung auf. Würde die Kunstkritik diese einfache Idee erfassen, so müßte sie vor ihr zerfallen oder mit den Voraussetzungen, auf die ihr Handwerk gegründet ist, brechen.

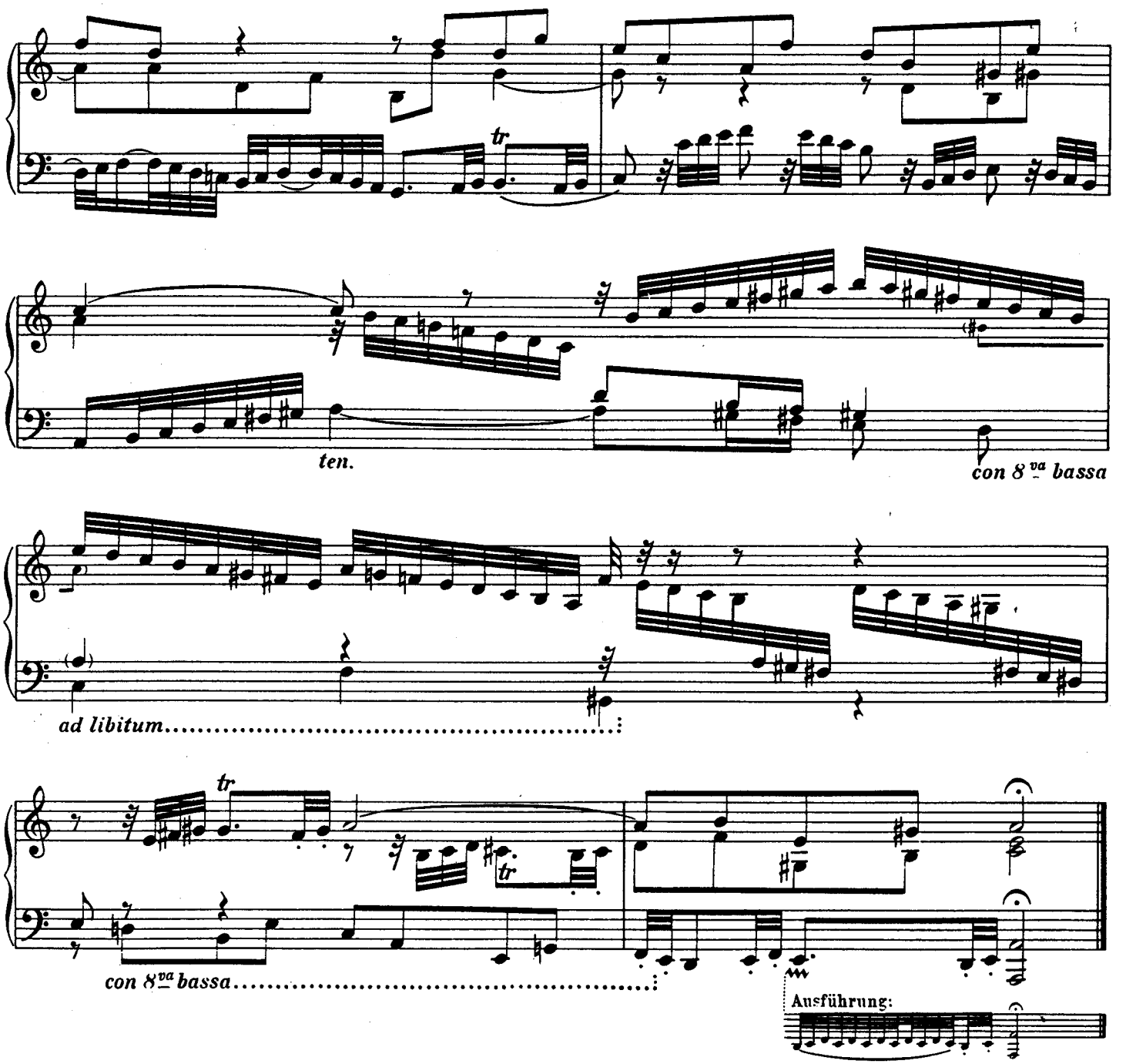
FUGA XX

a 3


NB
tenuto ma non legato
sempre forte
tenuto ma non legato
(trotzig)
tr
Ossia:
tr
tr
tr
tr
tr

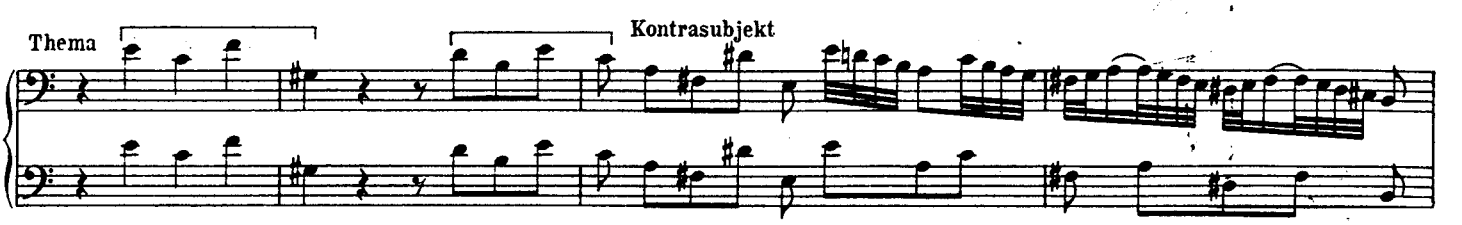


1) Der hier verborgene Sinn ist die Verkleinerung des Themas:



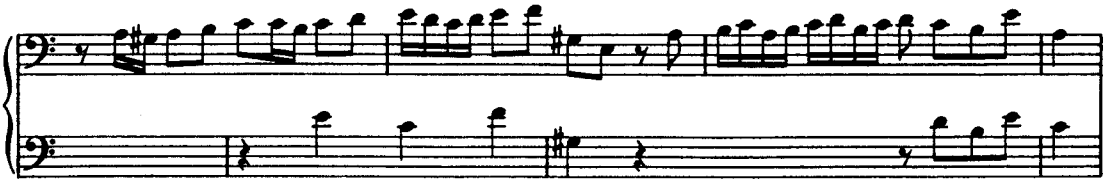
NB. Die dem Praeludium und der Fuge gemeinsamen Zweiunddreißigstelfiguren lassen ein fast übereinstimmendes Tempo der beiden Stücke zu.

Das kurze Motiv versorgt die ganze Fuge; es setzt sich im Thema und im Kontrasubjekt als Variation verkleinert fort

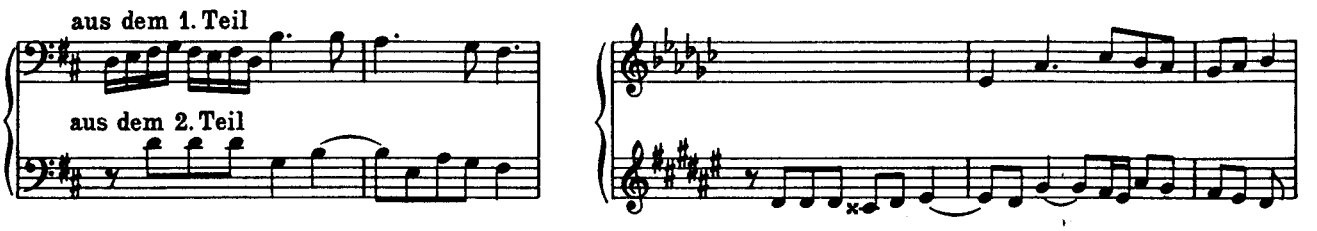


Das Motiv ist mit dem der Doppelfuge im Kyrie aus Mozarts Requiem gleichlautend.

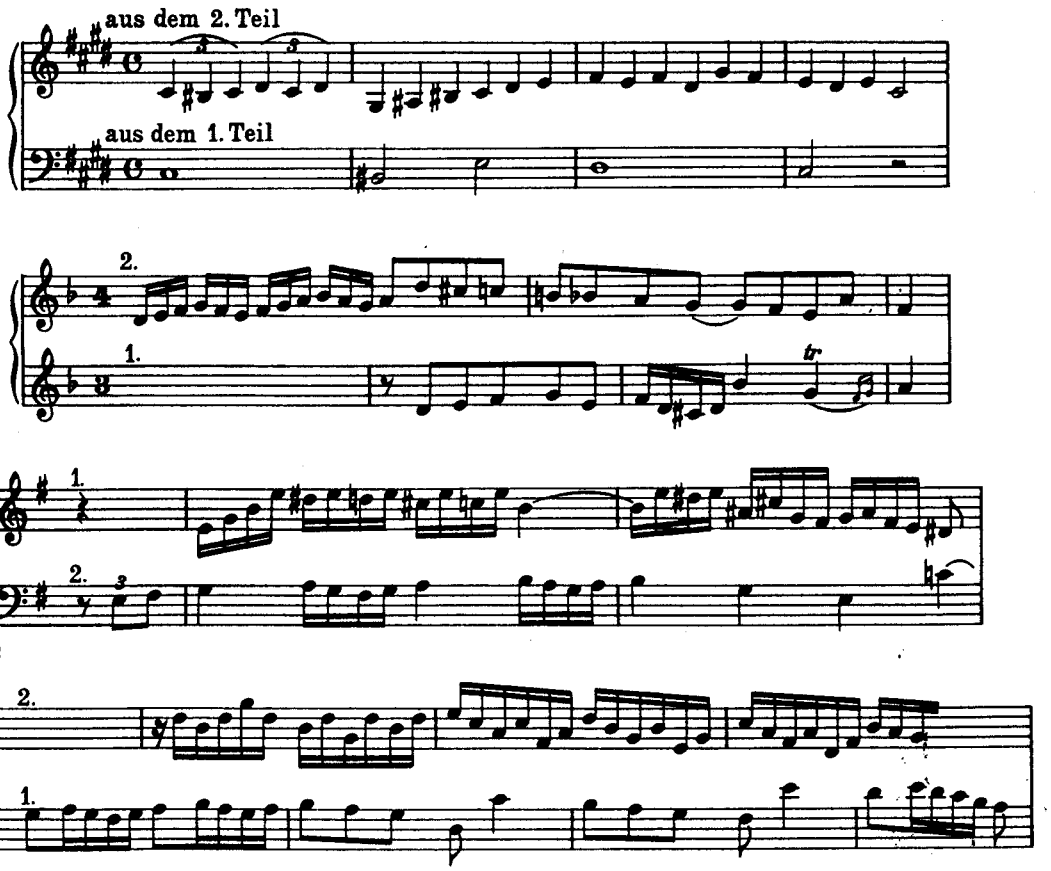
Zugleich offenbart es sich als ein Fragment des Themas der a moll-Fuge aus dem ersten Band; hier wie dort sehen wir die Pause, die auf das Fallen der verminderten Septime folgt, und weiterhin die gleiche Endung des Subjekts:



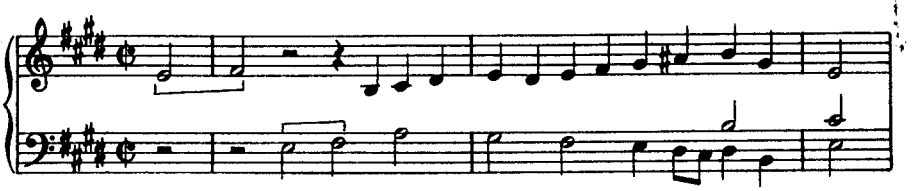
Parallelen dieser Art sind unter den Stücken gleicher Tonart noch häufiger zu verzeichnen. So zum Beispiel in den beiden folgenden Fällen



Wiederum könnten die Fugenpaare in *cis moll, d moll, e moll, G dur* einander wechselseitig zum Thema das Kontrasubjekt abgeben:

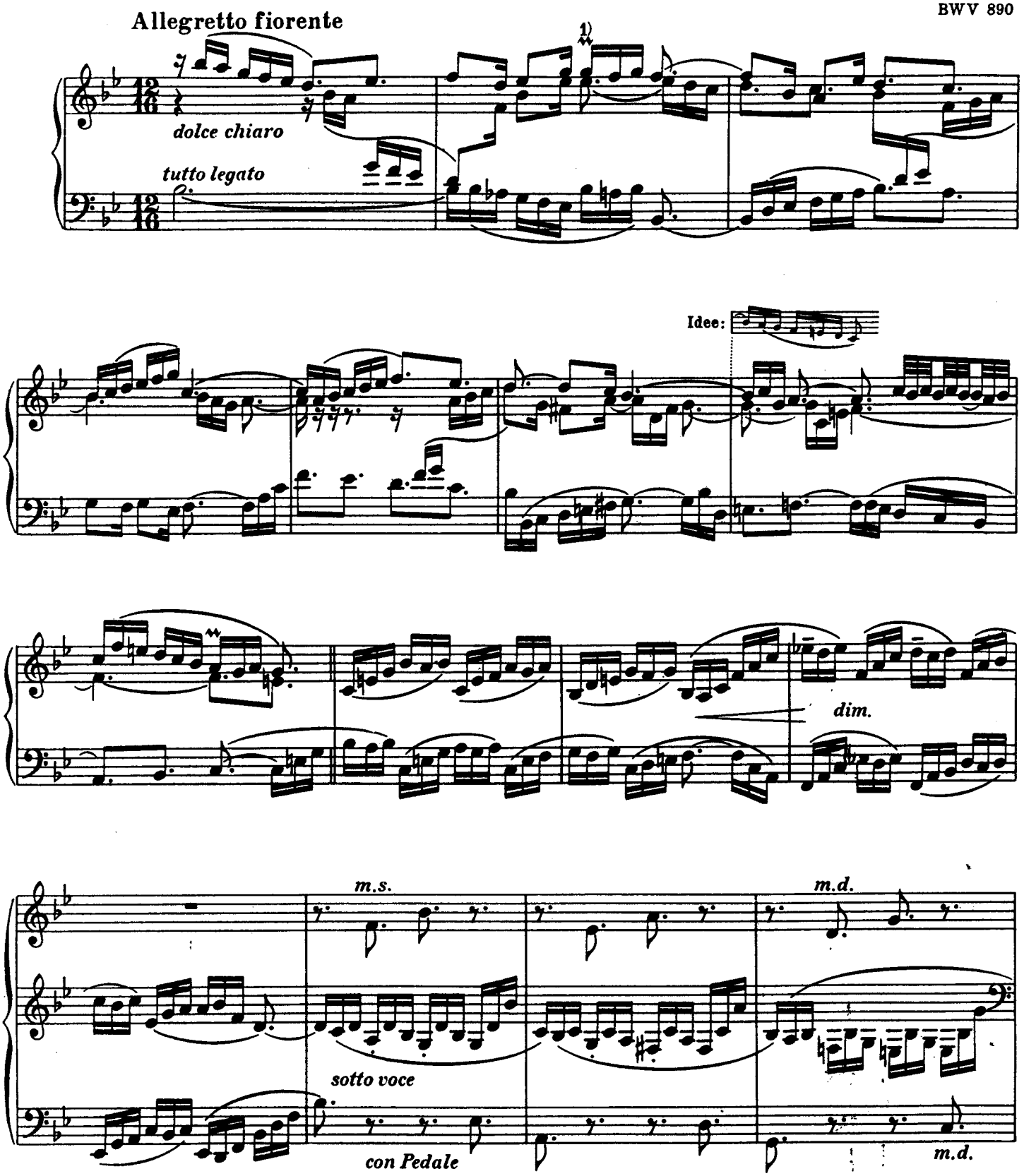


Ein gemeinsamer Kreis umschließt endlich auch die beiden E dur-Subjekte

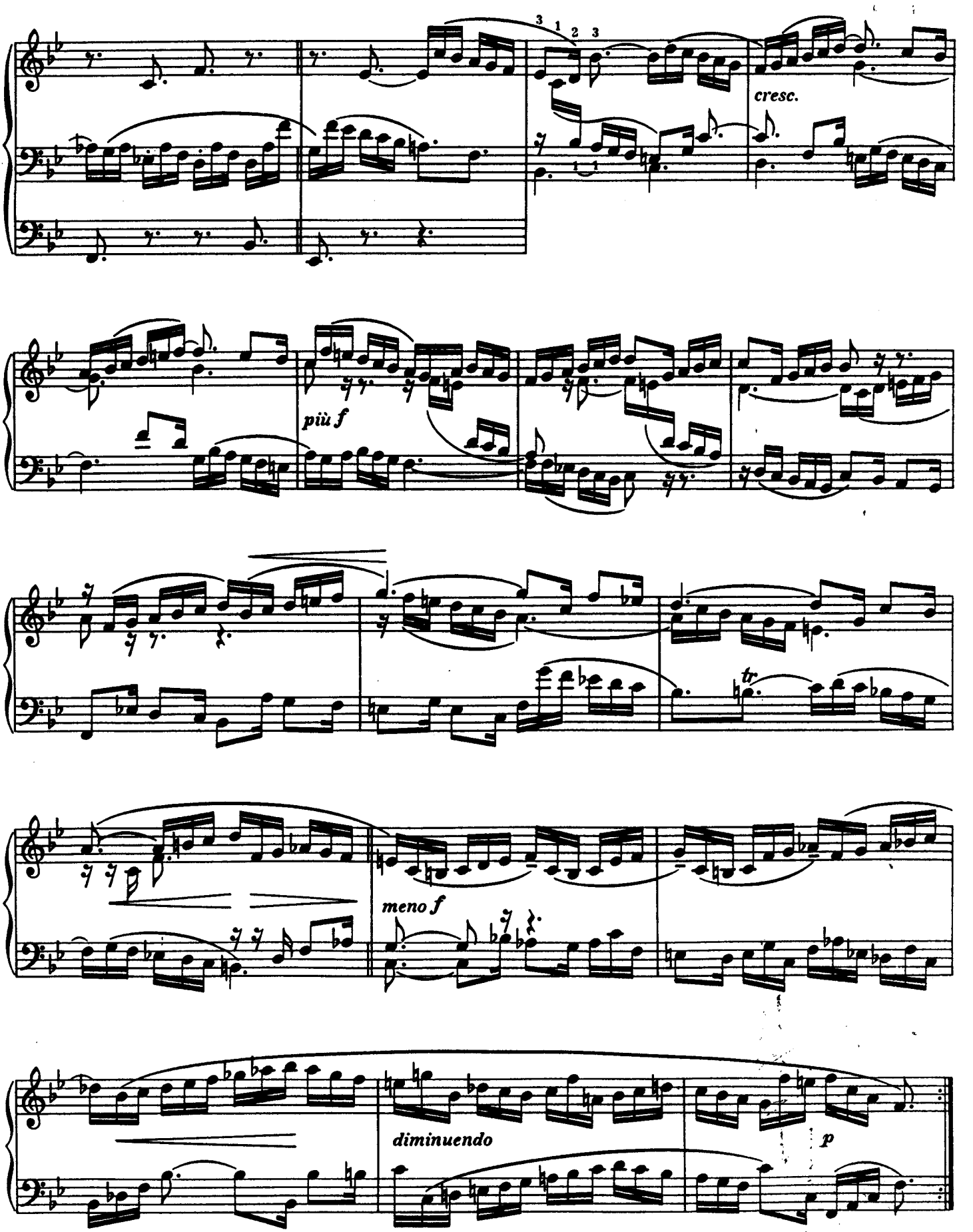


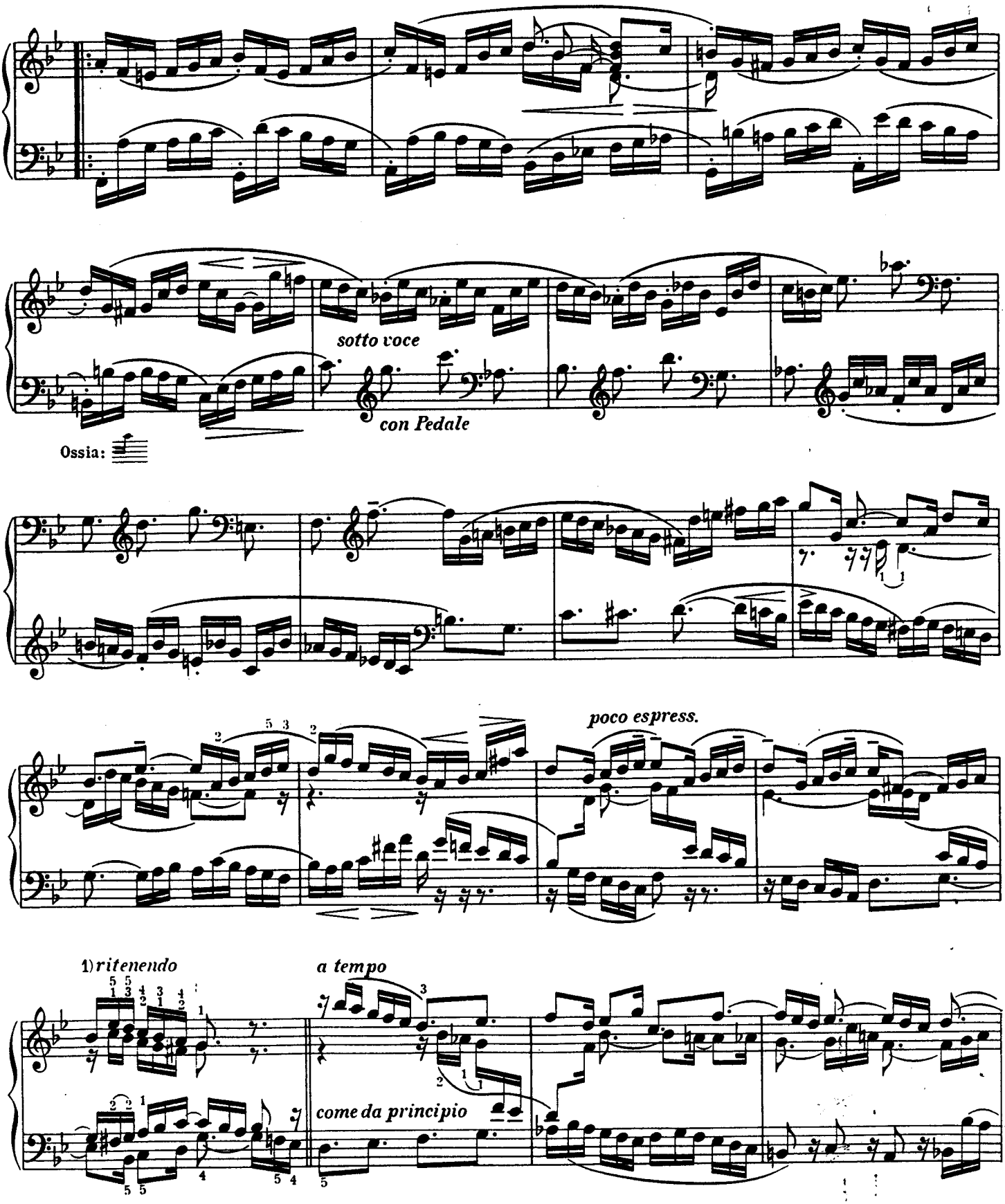
PRAELUDIUM XXI*)

BWV 890

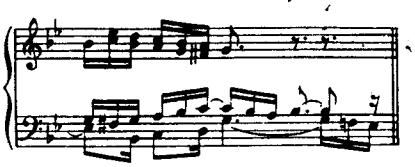


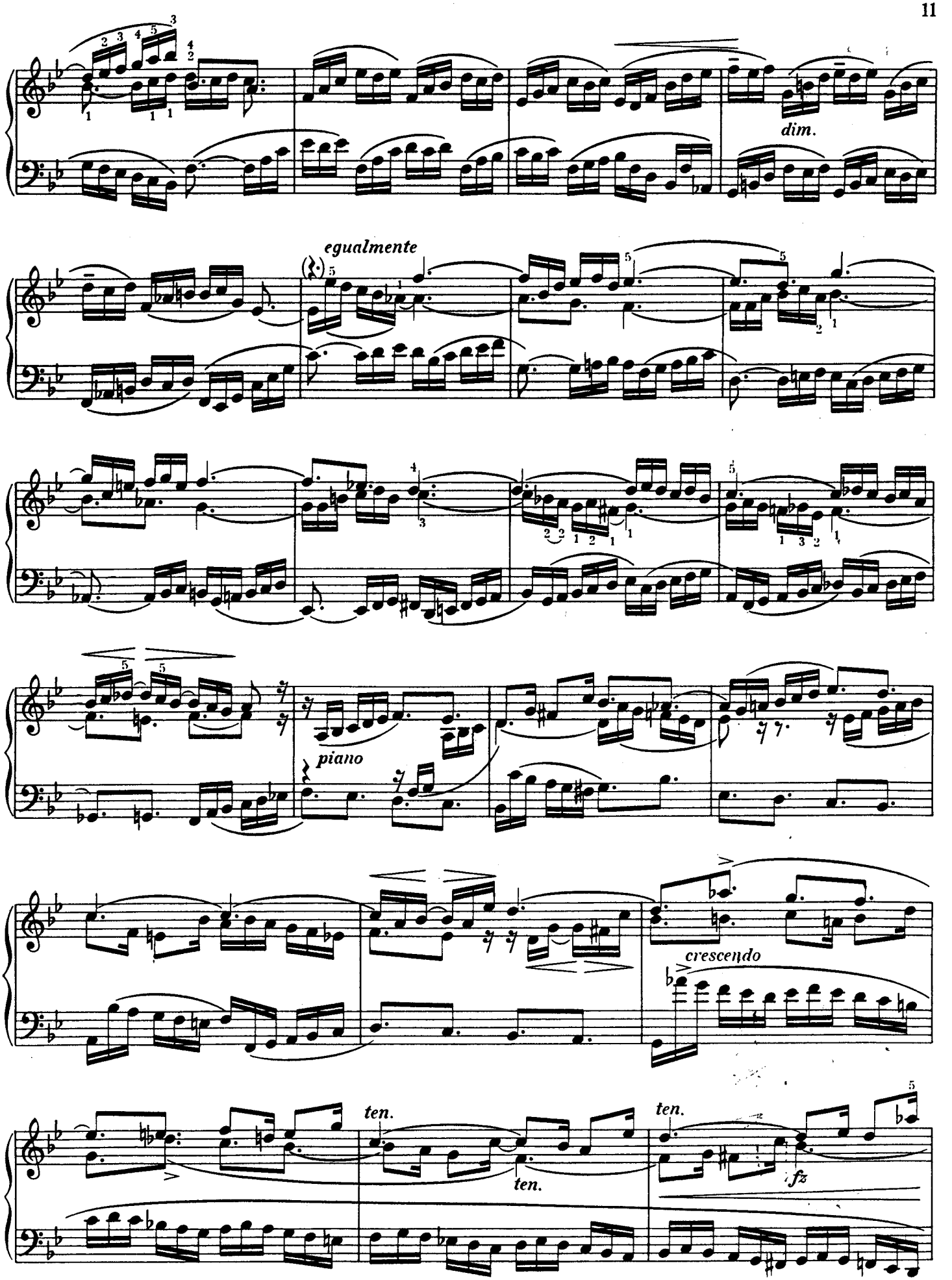
1) Der Pralltriller mit der kleinen Sekunde *(as)* dürfte stilrein sein. Wir finden sie in ganz analoger Weise im dritten Takt des Italienischen Konzertes als Vorschlag. Nebenbei bemerkt: die beiden ersten Takte dieses Praeludiums sind eine variierte Form von dem Hauptthema des Italienischen Konzerts.


cresc.
più f
tr
meno f
diminuendo
p



1) Anstatt des *Ritenendo* dürfte ebensowohl eine Fermate auf dem vierten Achtel das Gefühl der Reprise im nächsten Takt ausdrükken können. Der Herausgeber spielt die Stelle annähernd so:




dim.
egualmente
piano
crescendo
ten.
ten.
ten.
fz

5

liberamente

f 1)

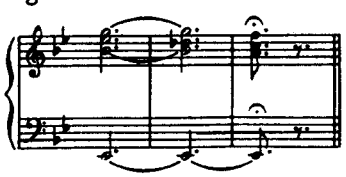
ritenendo - - -

a tempo

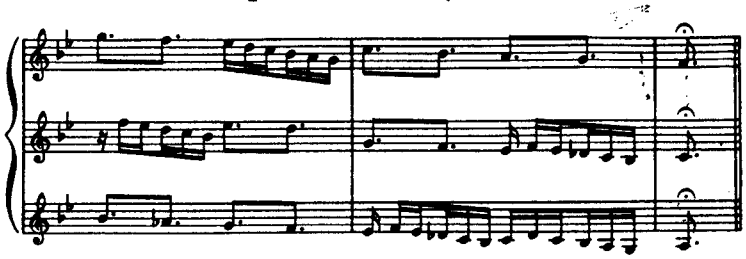
Ossia:

f (Ossia: *dim.* - - - - *p*)

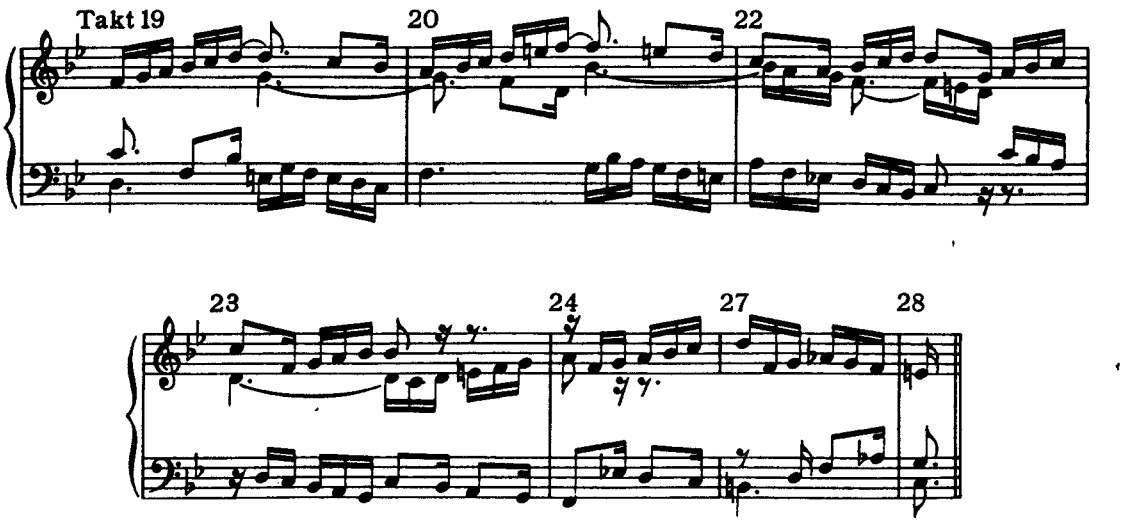
1) Harmonische Idee der figurierten Fermate



Thematisch-kontrapunktische Idee der Fermate

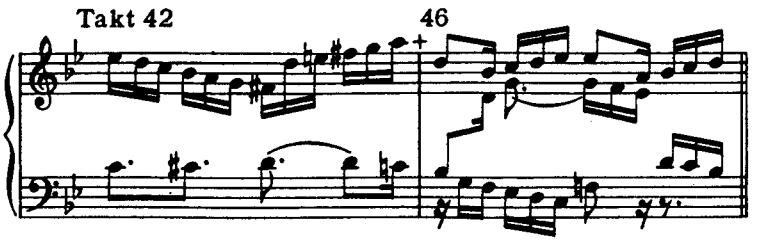


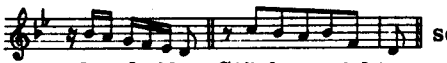
*) Ein gutes Beispiel dafür, wie durch das Mittel der inneren Erweiterung aus einem kleineren Stück ein größeres geschaffen werden kann. Der Kern dieses Praeludiums liegt, an anderen Bachschen Vorbildern gemessen, in einer kürzeren Fassung, die durch eingefügte Zwischenglieder zu dem stattlichen vorhandenen Umfang ausgeweitet wird. Der erste Teil besteht aus einem Hauptsatz, einem Mittelsatz und einem Schlußsatz. Nach zwei regelmäßigen achttaktigen Perioden (Hauptsatz und Mittelsatz) taucht die erste innere Ausdehnung auf, die anstatt geradeaus, über Umwege zum Schlußsatz führt. In dem folgenden Beispiel sind, vom 19. Takt an bis zum Eintritt des Schlußsatzes (28. Takt) die als Überwucherung des Grund-Satzes gedachten Verbindungssätze zur Erläuterung des Gesagten ausgemerzt worden



(Es folgen die fünf Takte, die den Schlußsatz bilden.)

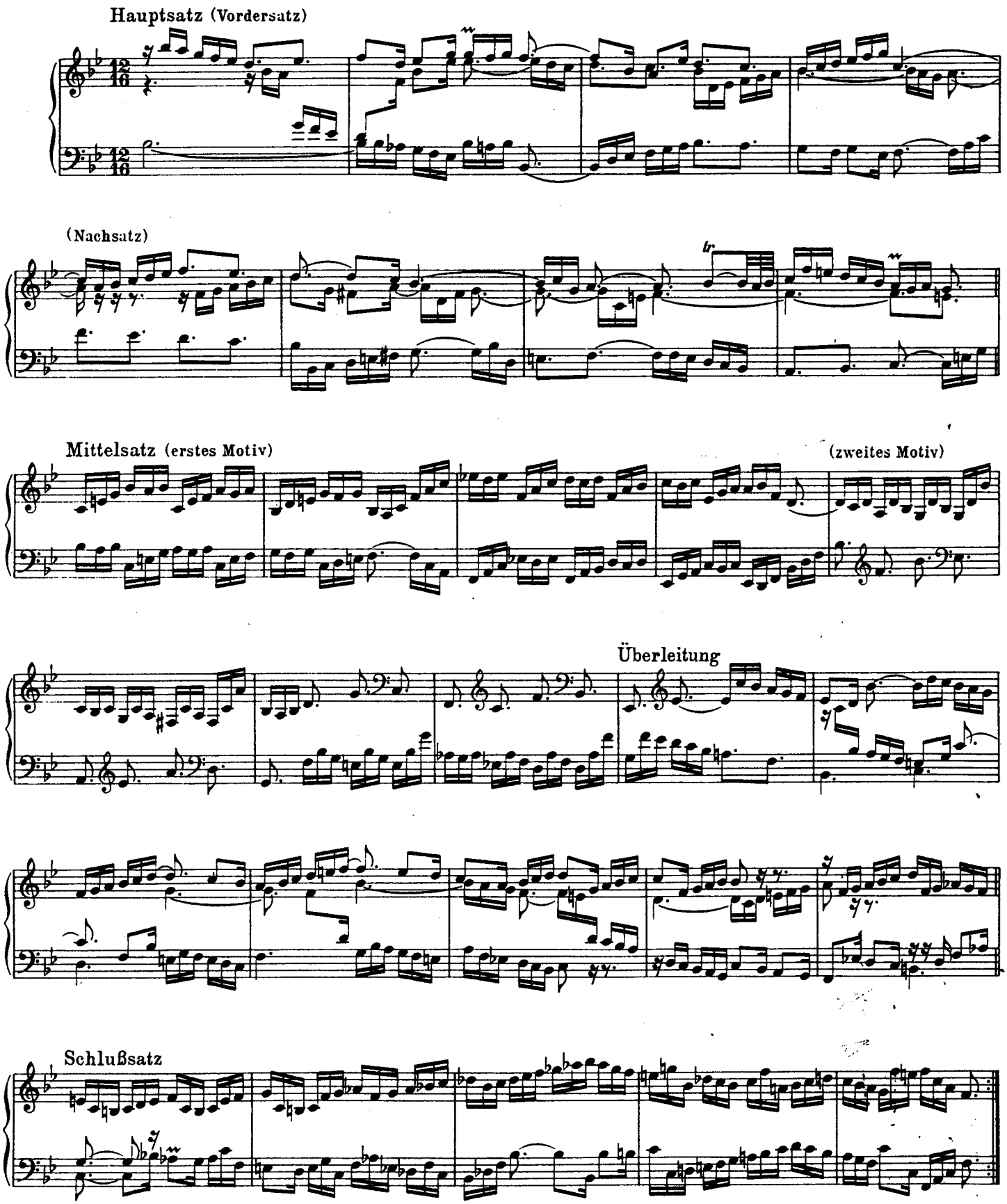
Nach dem Doppelstrich beginnt der mittlere durchführende Teil des Praeludiums. Die drei Takte (vom 43. bis zum Ende des 45.) bedeuten eine Parenthese und könnten entbehrt werden

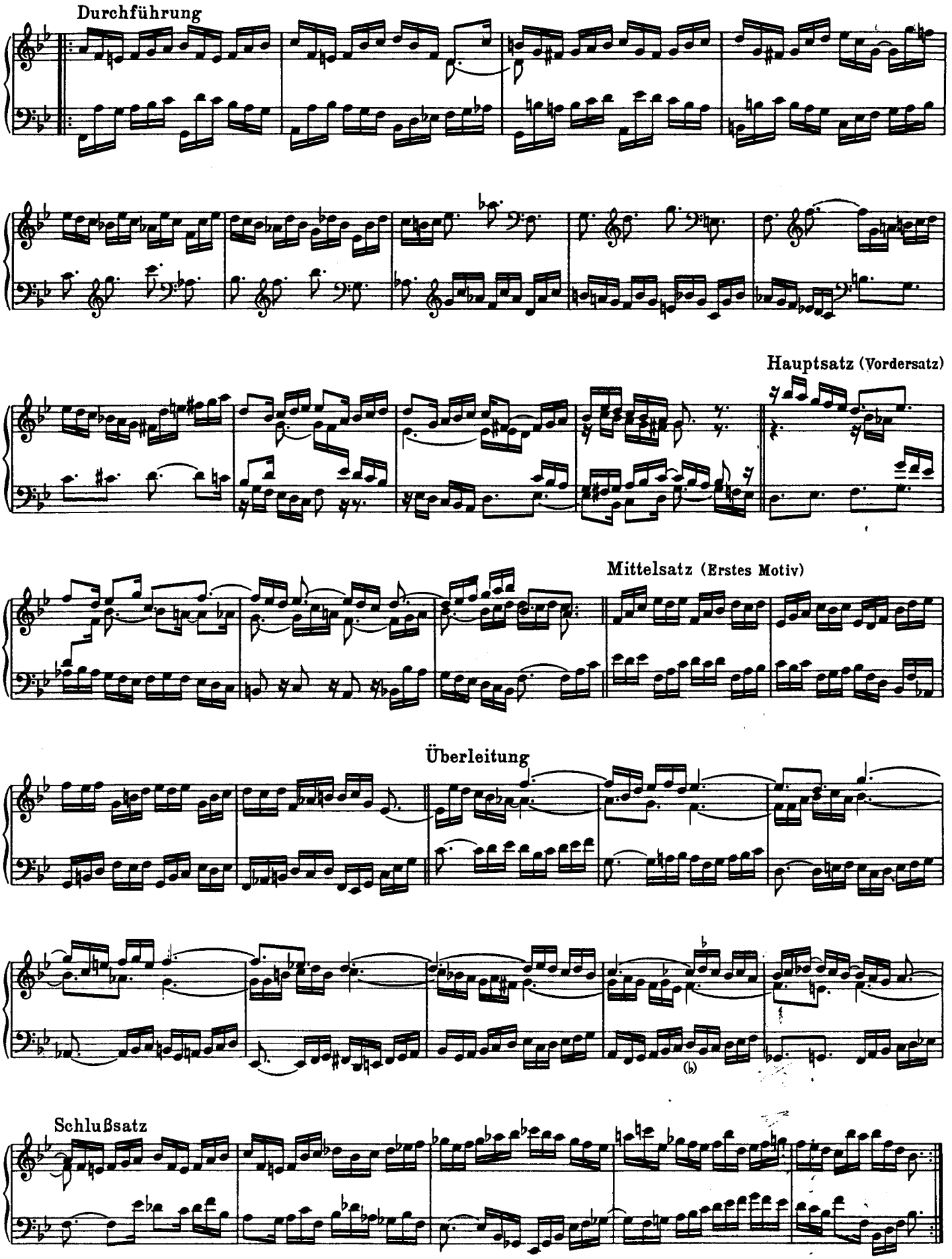


Der dritte Teil wird auf dem 49. Takt eröffnet und als frei-symmetrisches Seitenstück zum ersten fortgesetzt. Aber, anstatt daß, wie diese Anordnung verspricht, der Schlußsatz dem bereits reichlich erweiterten Mittelsatz sich anschlösse, hebt mit dem 65. Takt eine schwungvoll-rollende Kadenz an, der nach einer Fermate noch eine Variation ihrer selbst angehängt wird. Dieses Ganze überbrückt die Strecke zwischen dem 64. und dem 83. Takt, welche beide in der ursprünglichen Idee zueinander gehören. Nach unserer Rekonstruktion ergibt die Anzahl der Takte die folgenden Ziffern: für den ersten Teil 28, für den zweiten und dritten 34; zusammen 62. In Wirklichkeit zählt das Stück 87 Takte. Man greife bei dieser Gelegenheit auf die beiden einige Ähnlichkeiten bietenden älteren Fassungen der Praeludien in *C dur* und in *d moll* zurück. Der Ähnlichkeit des ersten Motivs im Vorspiel mit dem ersten Takt des Fugenthemas  scheint mir Bach sich nicht bewußt gewesen zu sein; doch ist etwas Schwesterliches an den beiden Stücken nicht zu verkennen.

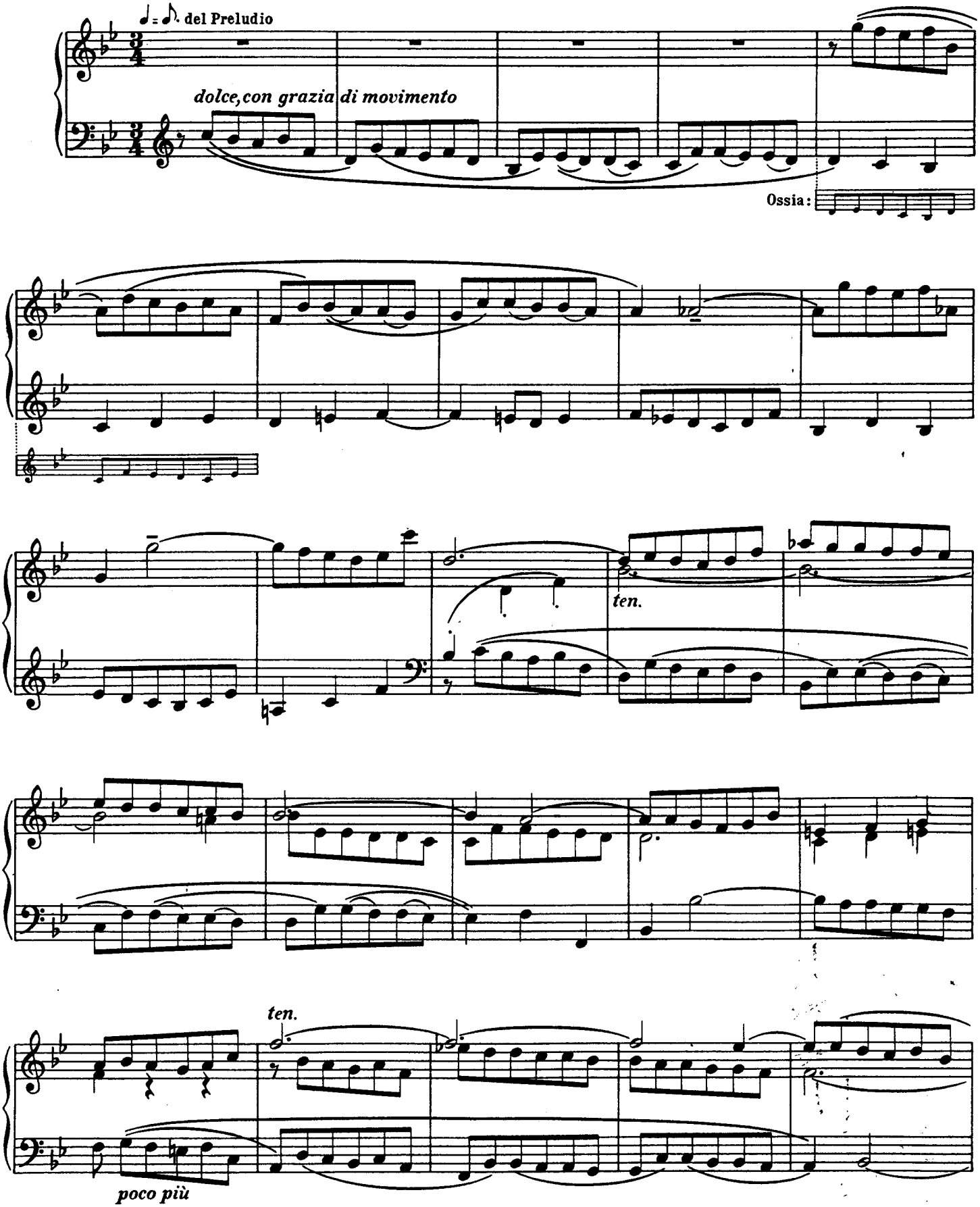
Kompositions-Studie

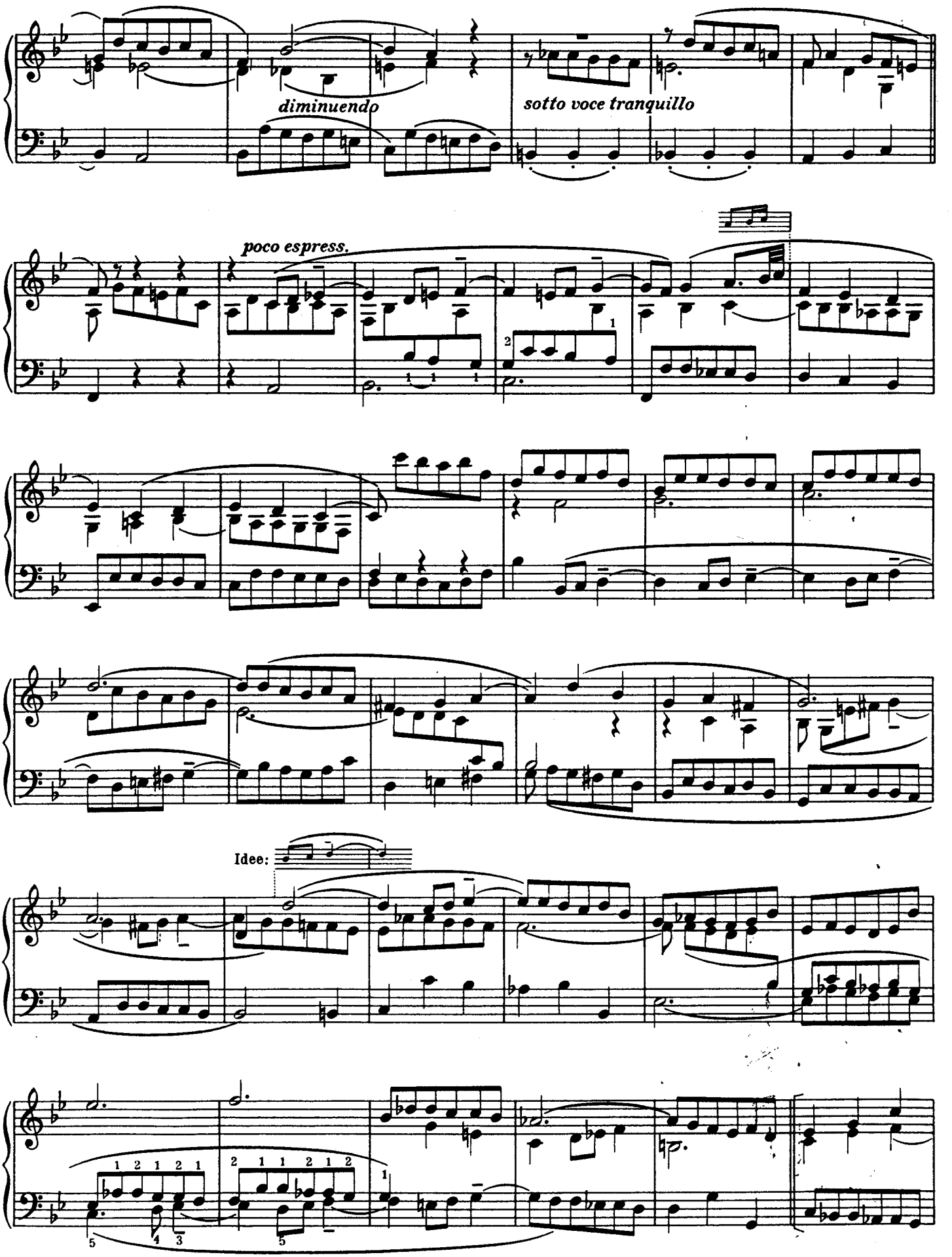
Das B-dur-Praeludium auf seine Grundform zurückgebildet

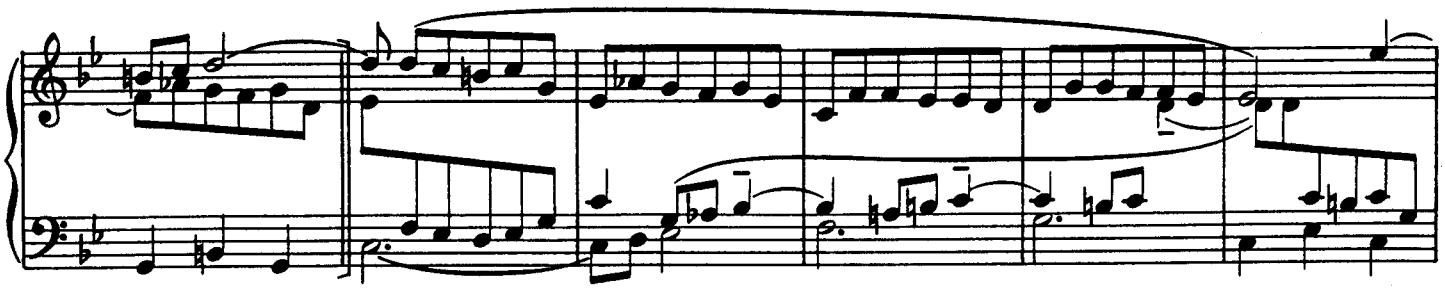


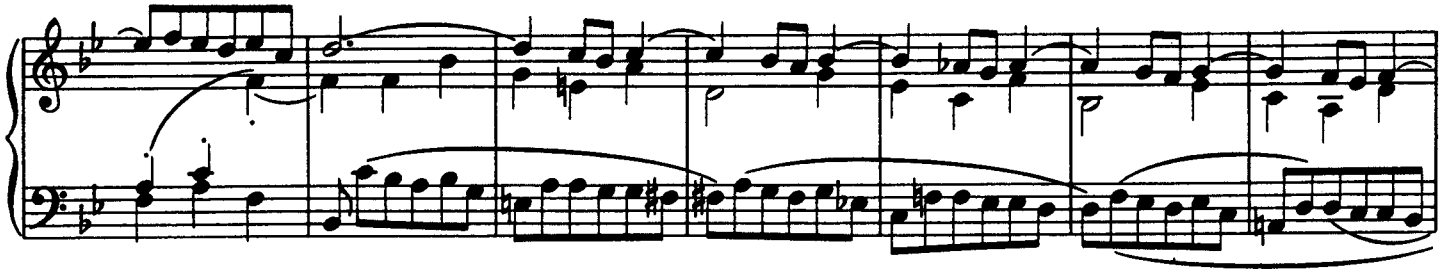

Durchführung
Hauptsatz (Vordersatz)
Mittelsatz (Erstes Motiv)
Überleitung
(b)
Schlußsatz

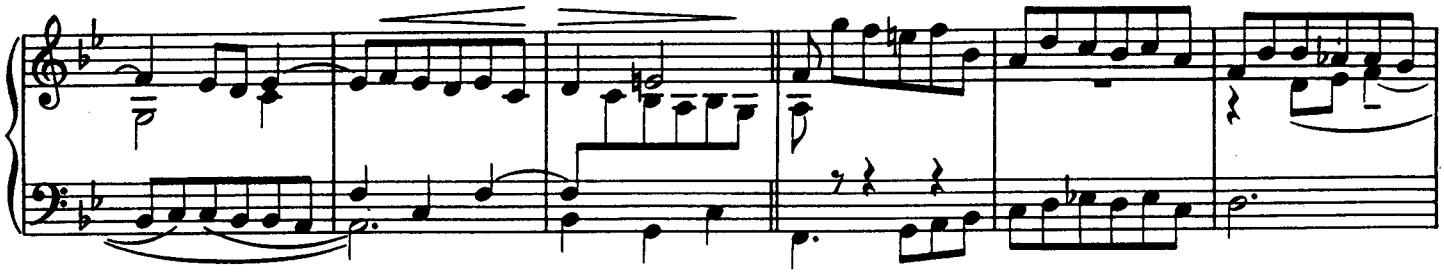
FUGA XXI
a 3

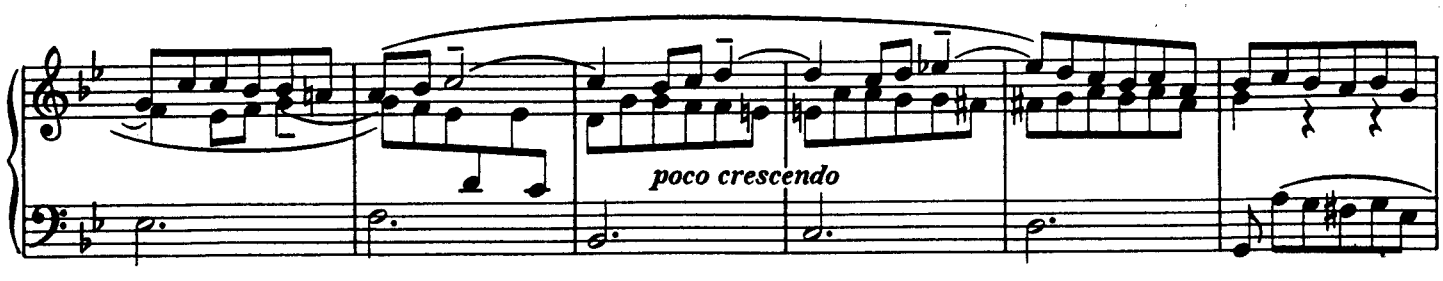

♩ = ♪. del Preludio
dolce, con grazia di movimento
Ossia:
ten.
ten.
poco più

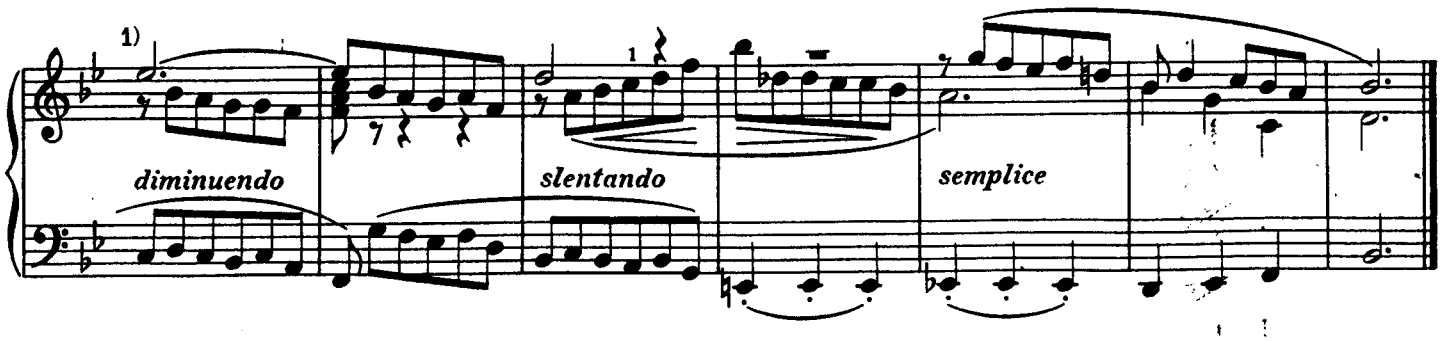

diminuendo
sotto voce tranquillo
poco espress.
Idee:



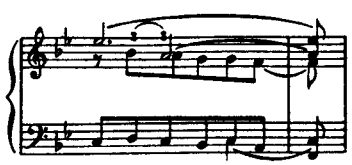




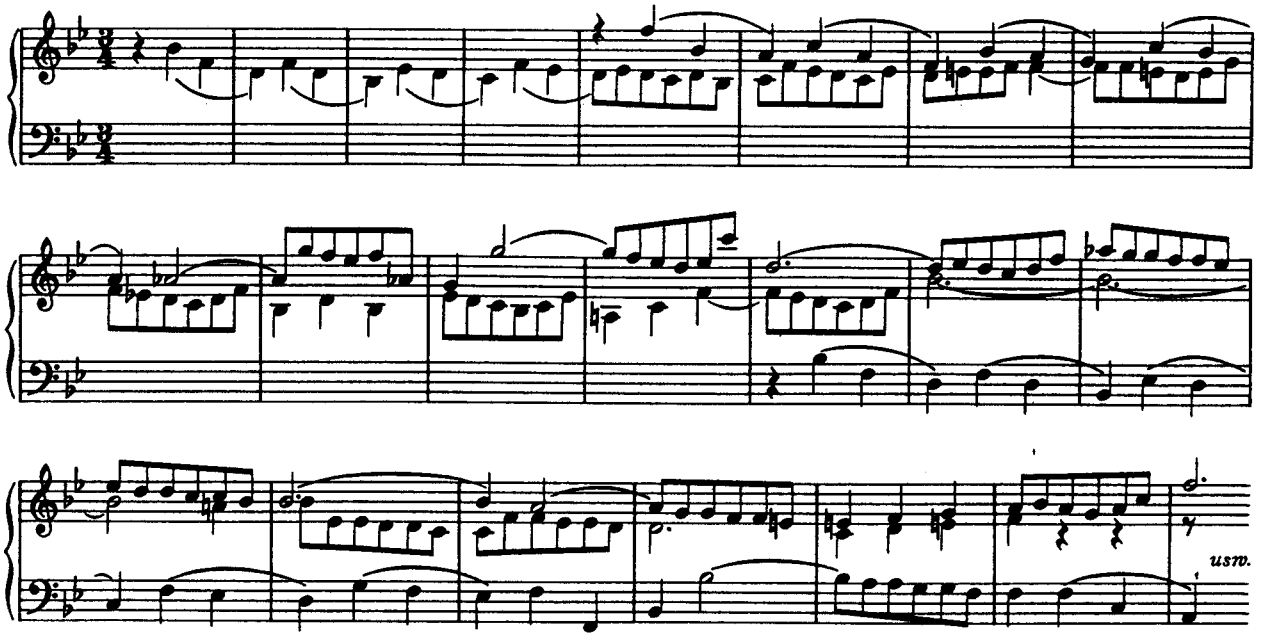




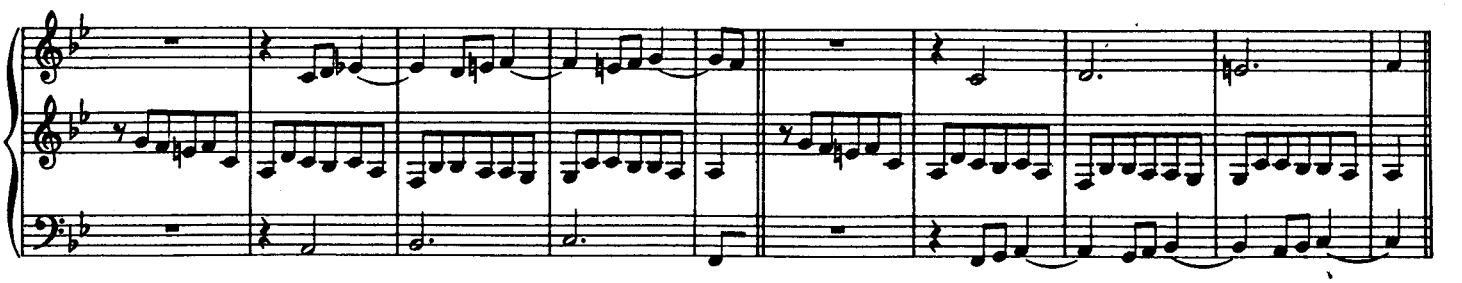
1) Vorschlag zur Ausführung



Das Thema ist eine Variation von Die Idee, die Exposition vorerst auf die einfachere Form des Themas zu bauen und dies allmählich durch die Bewegung des Kontrasubjekts in seine Variante überzuführen, wäre nicht ohne Reiz gewesen:

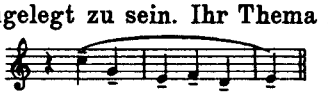


Mit dem 32. Takt sollte die Variation einsetzen, das heißt: es sollte die Fuge im Wortlaut des Originaltextes weitergehen. Bei diesem zweiten Teil treten zwei obligate Kontrasubjekte auf, die die Eigenschaft haben, von zwei verschiedenen Stufen aus das Thema begleiten zu können – nämlich ihre Rollen zu tauschen – indem das eine die Variation des andern ist:



Die Schlüsse des ersten und des letzten Teils, gleichgestaltig, klingen liedmäßig aus; wie denn im allgemeinen die Fuge durchaus nicht streng, eher im Charakter eines ruhigen Tanzes sich anläßt.

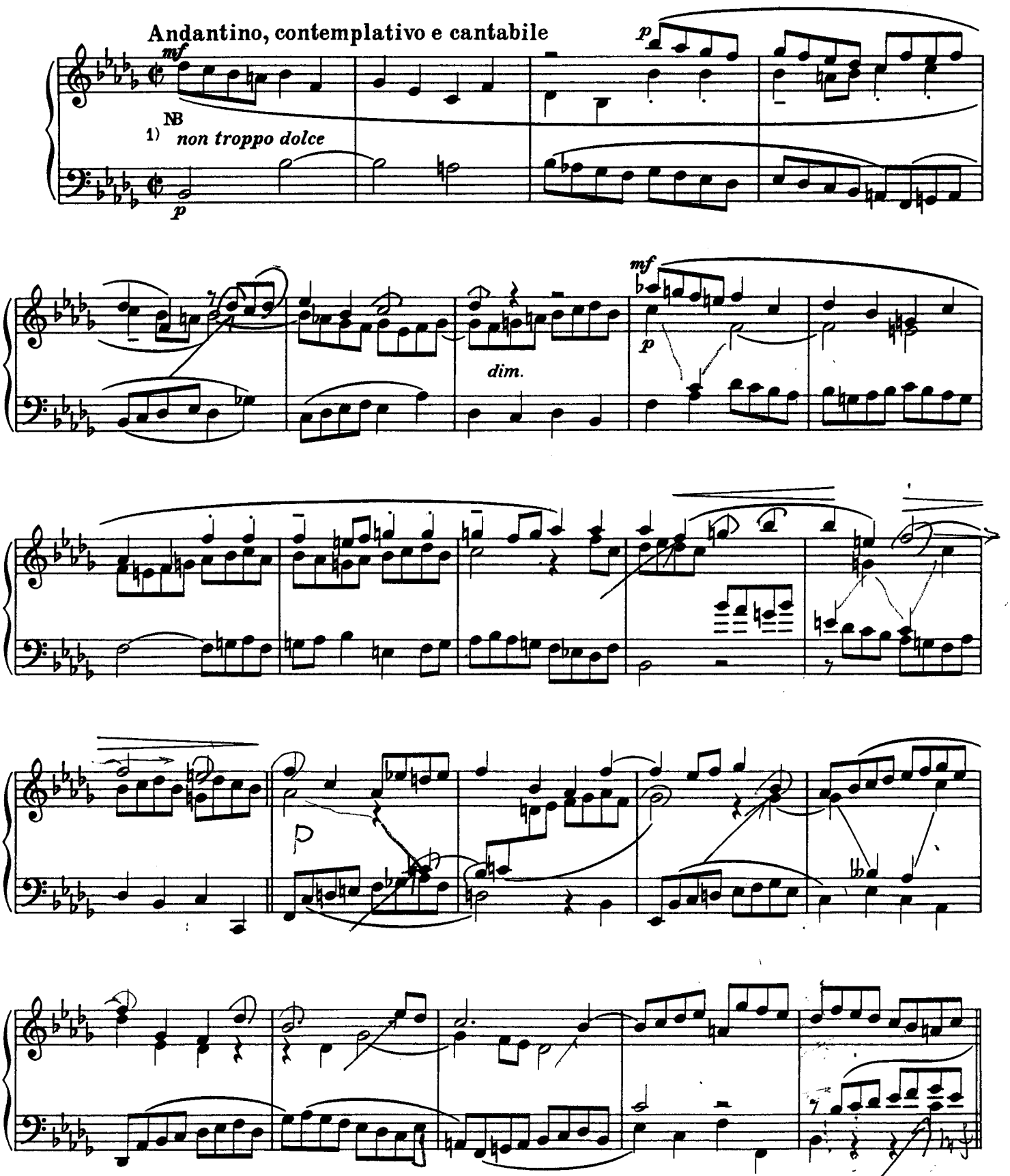
Die Verbindung von Liedform und Fugenform läßt sich an den Variationen 10 und 22 in Bachs Aria mit 30 Veränderungen beobachten und mit diesem Stück vergleichen. Nach diesen Mustern scheint dem Herausgeber auch die Fughetta in Beethovens Diabelli-Variationen angelegt zu sein. Ihr Thema ist dem unserer Fuge sogar nahe verwandt:



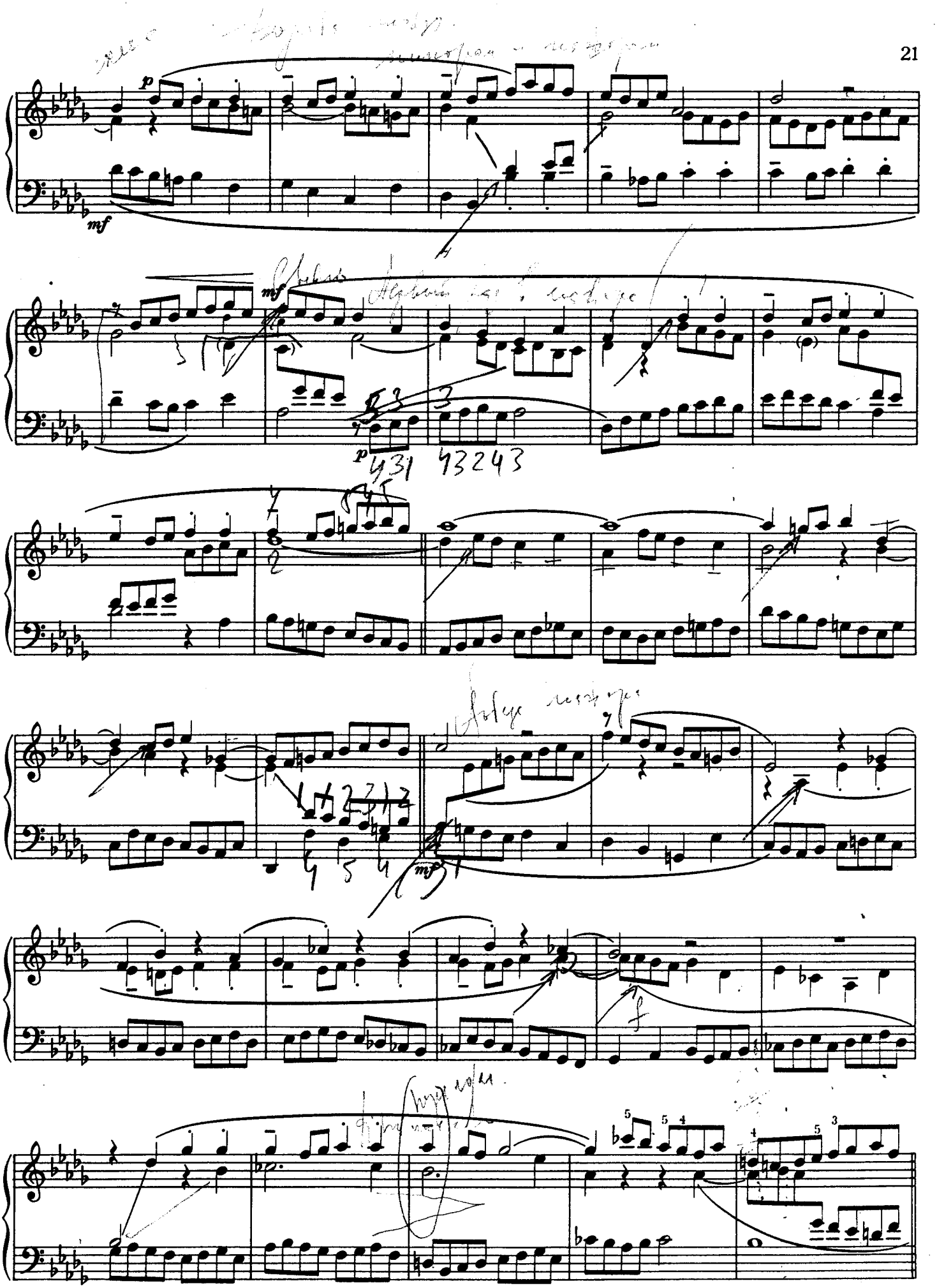
Aus diesen Fugen-Variationen hat sich wohl die Idee und Gestalt der Schlußfuge in den späteren deutschen Variationswerken entwickelt, an der eine Berechtigung und ein geistiger Zusammenhang mit dem Gesamtwerk nicht immer nachweisbar ist. Am engsten ist die Beziehung zwischen Thema, Variation und Fuge in Beethovens Klavierfassung der Eroica hergestellt, wo ebenso das Thema zu den Variationen wie auch das Thema zu der Fuge aus der Wurzel des Basses erwachsen; eine Form, die im übertragenen Sinn wiederum auf die Passacaglia zurückweist. Kreuzungen zwischen Fugenform und Sonatenform sind seltener anzutreffen, können aber sehr günstig ausfallen; davon ist dem Herausgeber ein meisterlicheres Beispiel als die Ouverture zur Zauberflöte, nicht erinnerlich. Endlich sei noch angeführt, daß die Bachsche Gigue aus einer Mischung von Tanzform und Fugenform gebildet ist.

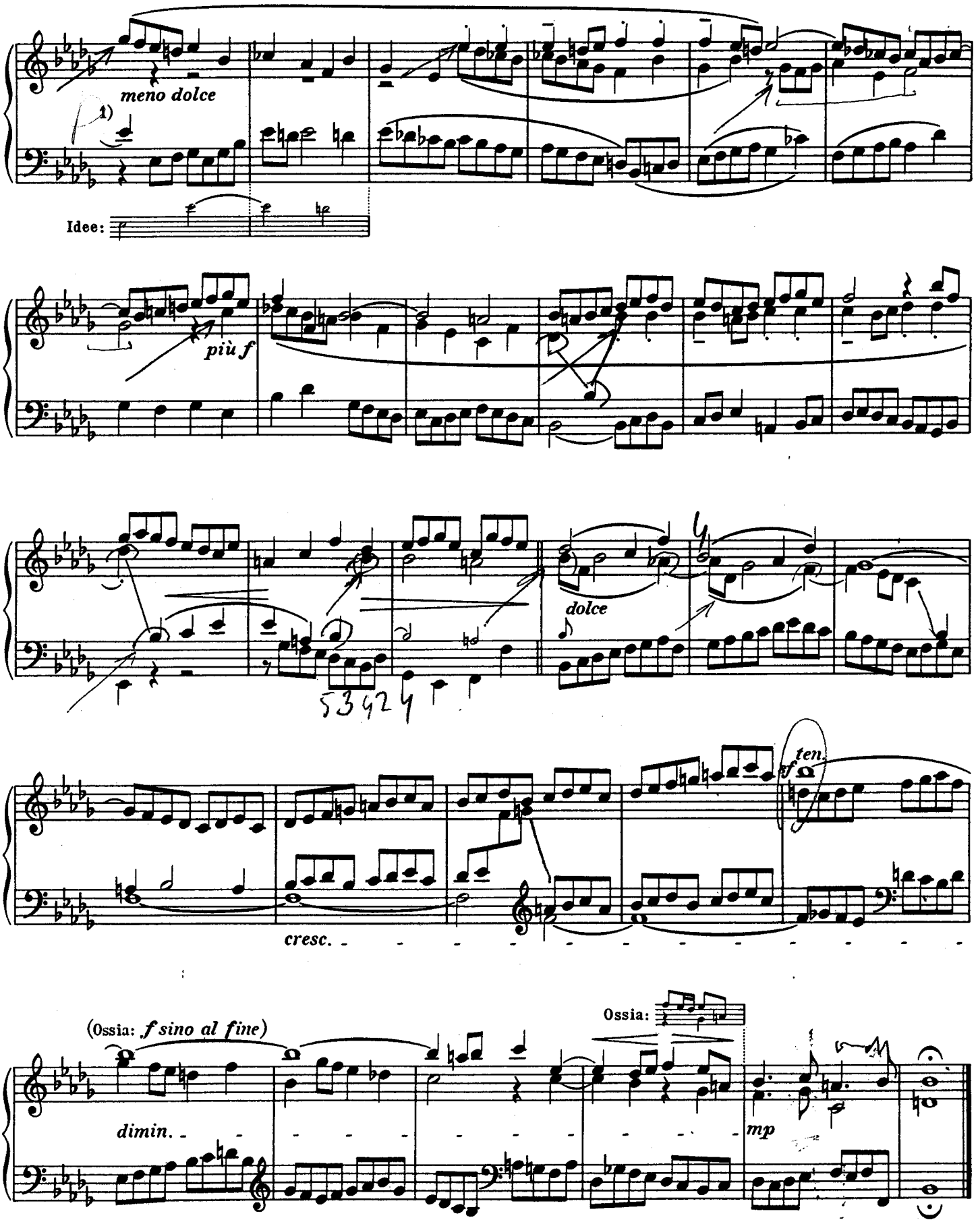
PRAELUDIUM XXII

BWV 891



1) Das Alla breve-Zeichen (¢) verdoppelt bereits das Tempo, derart, daß Riemanns Allegro risoluto unerklärlich erscheint. Der Herausgeber empfindet wohl das Fließende in der Bewegung des Satzes, die indessen nicht auf Kosten des intimen Charakters überhastet werden sollte.


p
mf
mf
p
431 43243
mf
f

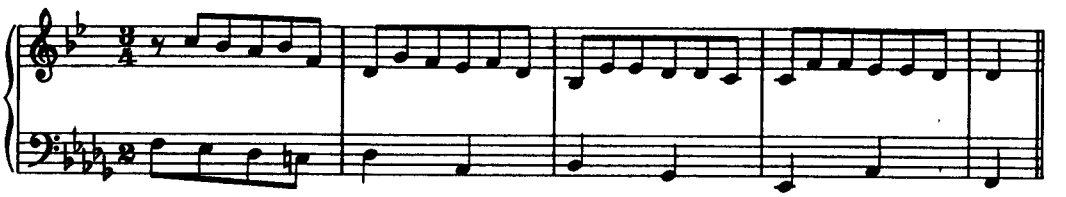


1) Getreue Umkehrung des ersten Teils bis zum nächsten halben Doppelstrich.

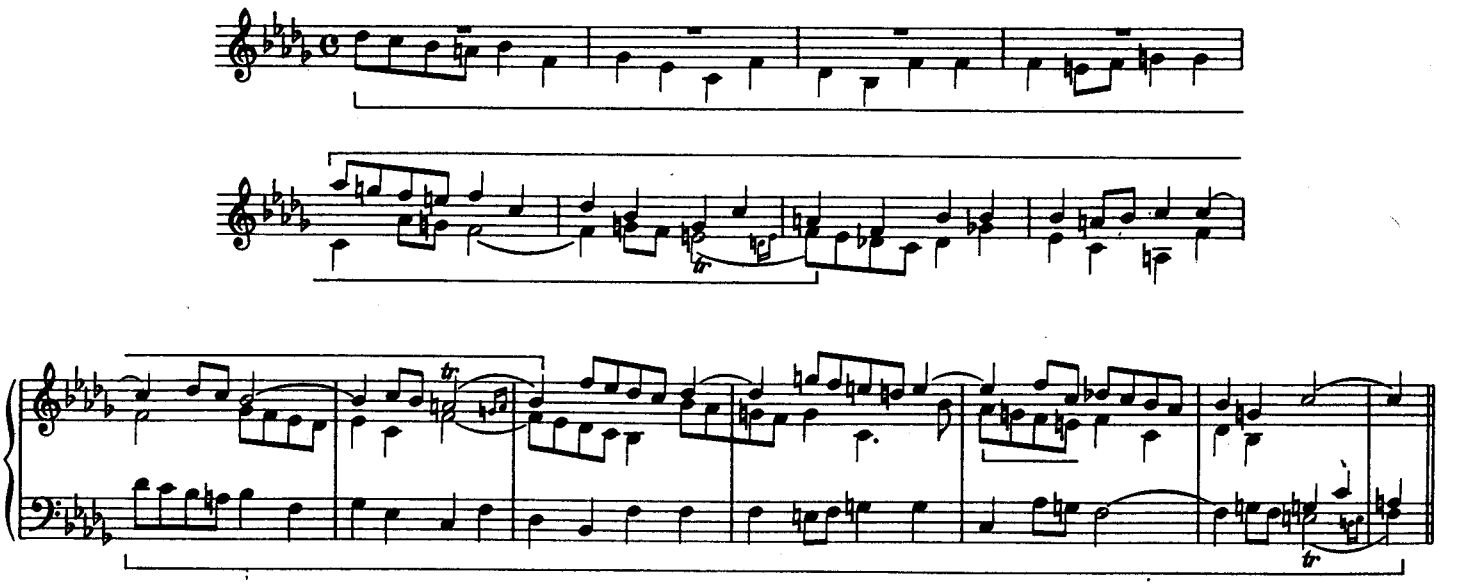
NB. Das Thema, von der Mittelstimme angesagt, umfaßt volle fünf Takte, was durch den Vortrag verständlich gemacht werden soll. Zugleich deutet im fünften Takt der Baß die Umkehrung an. Im dritten und vierten Takt bringen die beiden äußeren Stimmen Variationen des Themas, während es in ihrer Mitte weiterschreitet.

Die Form, ebenso eigenartig wie abgerundet, kann in vier Abschnitte geteilt werden, von denen jeder (der dritte ausgenommen) eine Durchführung des Themas, von einem freien Zwischenspiel gefolgt, enthält. Der dritte Teil unterscheidet sich von den anderen dadurch, daß er ohne Zwischenspiel an den nächsten anknüpft und daß je zwei Stimmen in der Darstellung des Themas sich ablösen. Im letzten Abschnitt verwandelt sich das Zwischenspiel zur Coda.

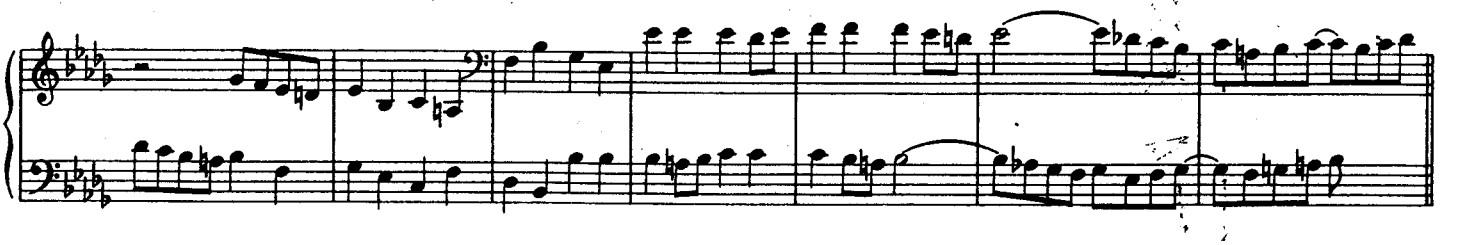
Das Thema ist, genau gesehen, ein melodisches Fugensubjekt, das wie eine Mollvariation des Motivs aus der vorigen B dur-Fuge klingt.



Als Fugenthema behandelt würde es zu der Gattung der modulierenden Subjekte gehören müssen und etwa die folgende Gestalt annehmen



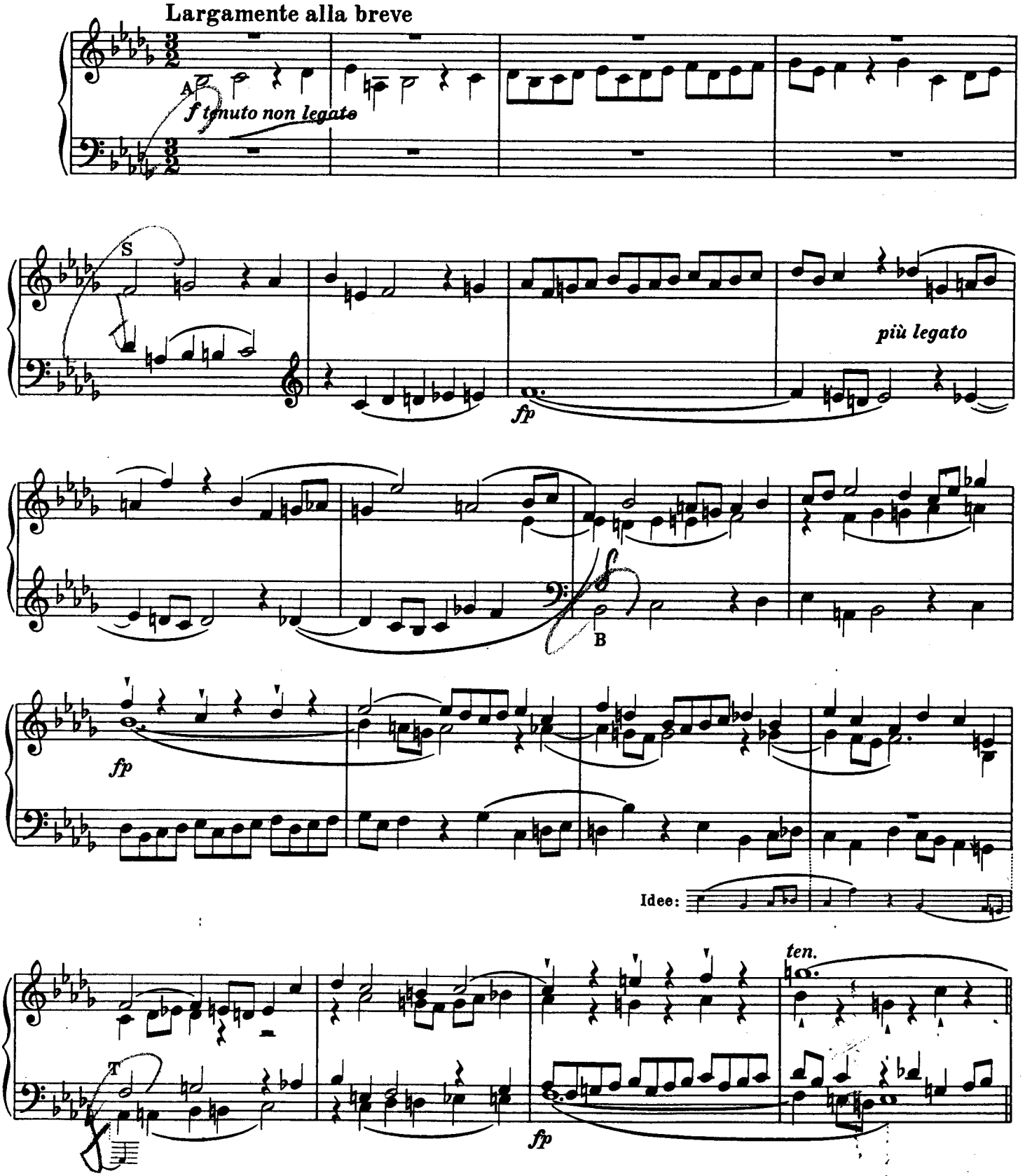
Der Kanon in der Quarte wäre vollständig durchführbar



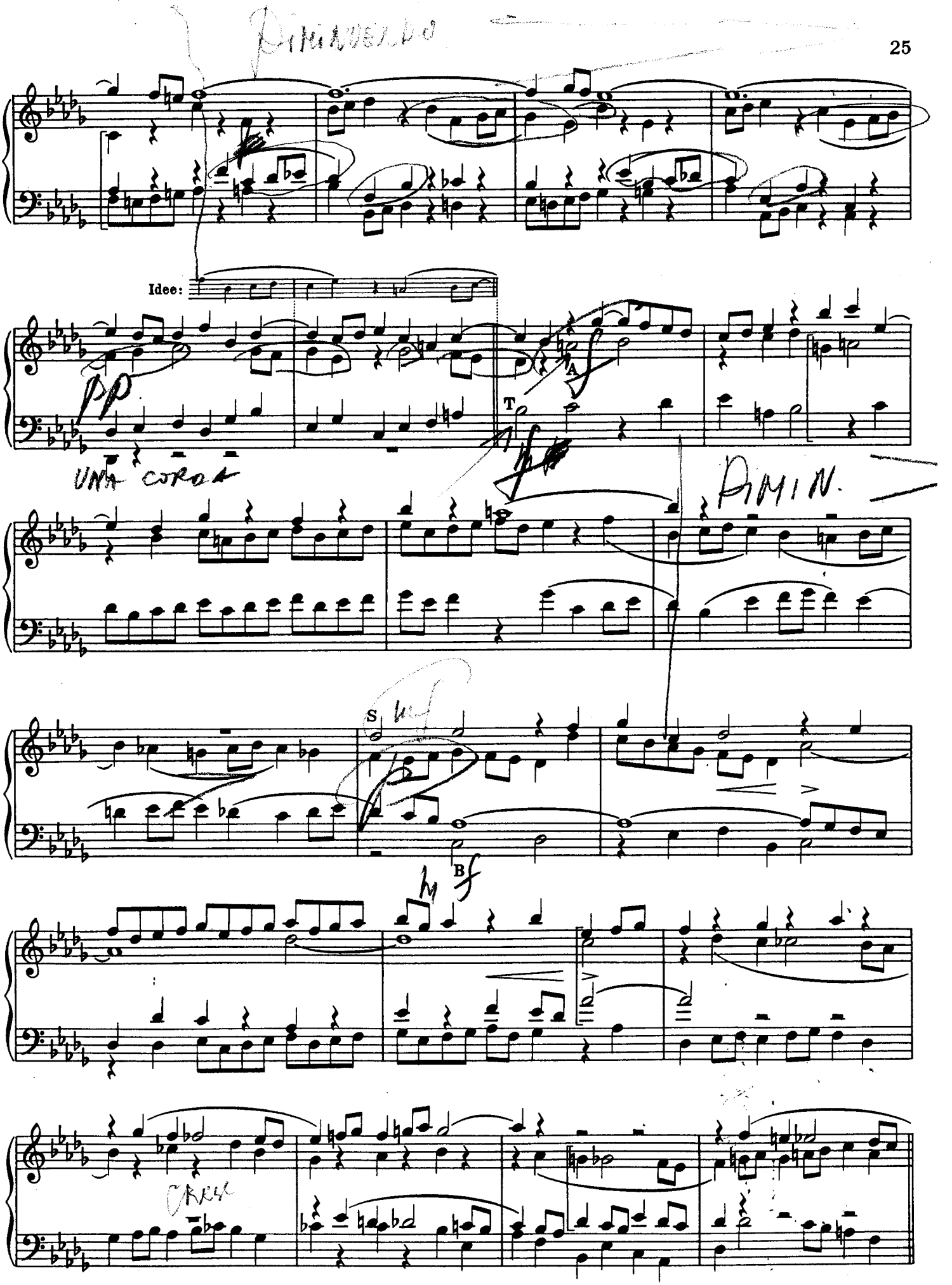
Mannigfache andere kanonische Formen sind in dem Motiv enthalten.

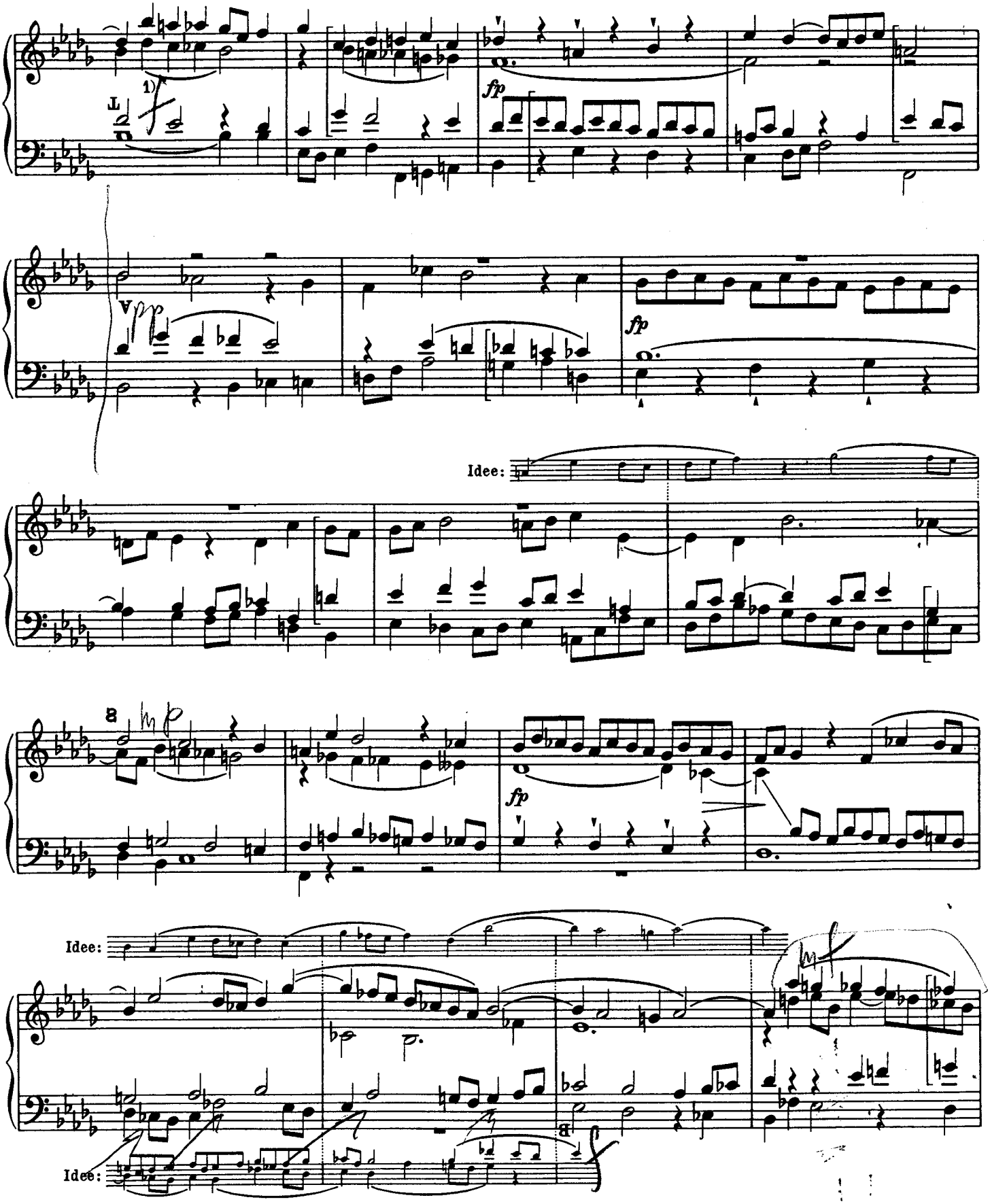
FUGA XXII

a 4

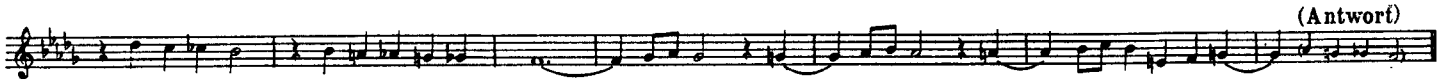


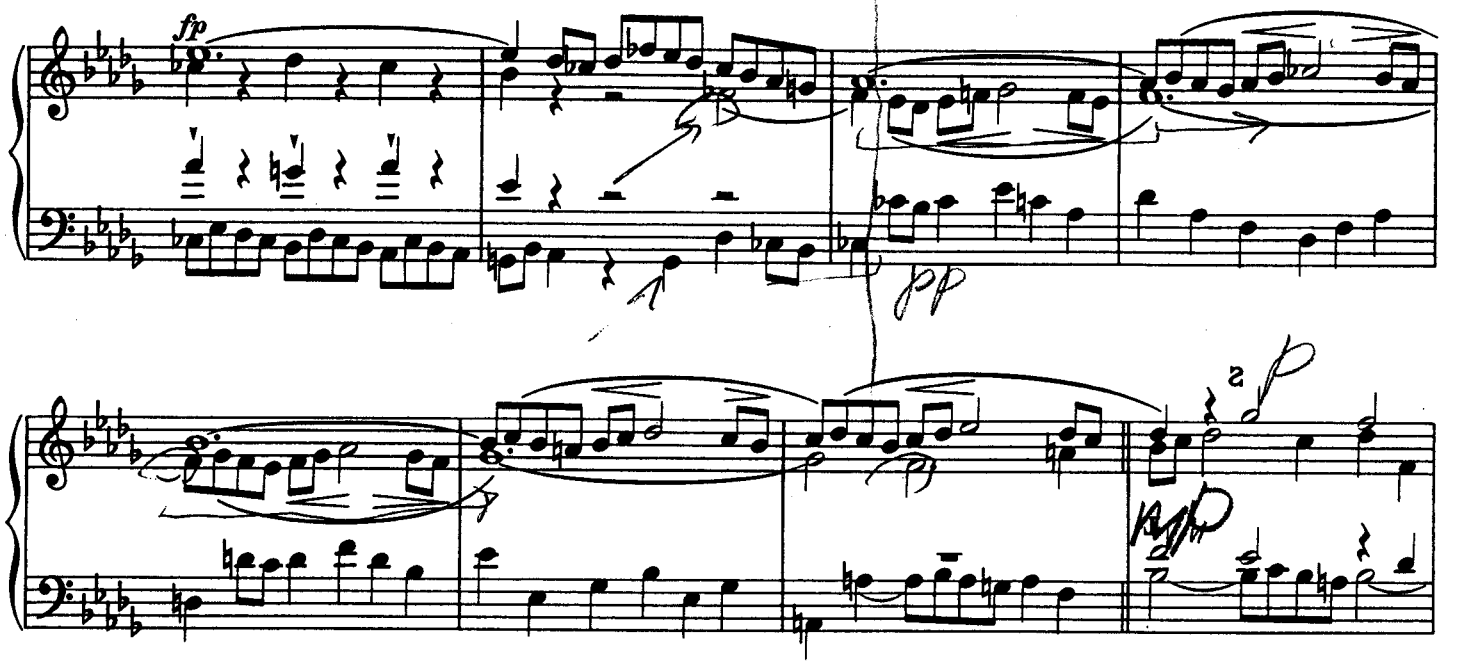
Der Herausgeber hat diesmal die Stimmen unabhängig von ihrer Verteilung auf die beiden Hände vom dritten Eintritt des Themas ab je zu zweien auf jedem System notiert, wie es im Original niedergeschrieben steht und wie es der in erster Linie polyphonen Bedeutung des Satzes entspricht.

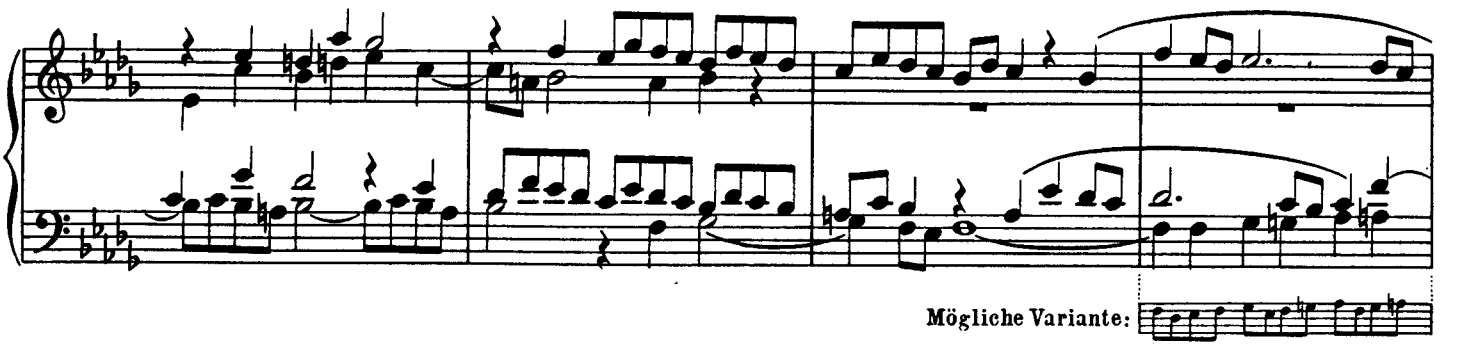

Idee:
pp
UNA CORDA
T
A
DIMIN.
S
B
CRESC.



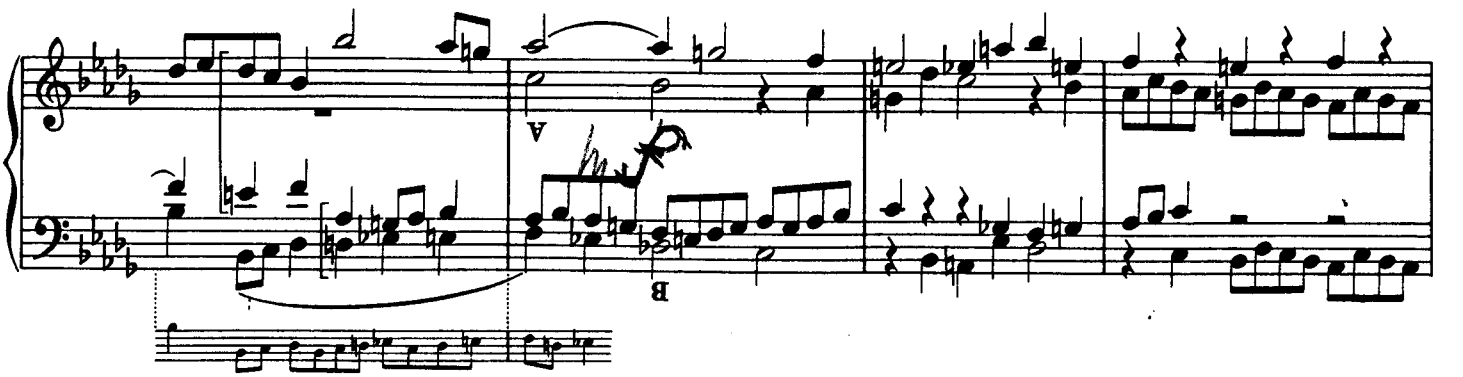
1) Die vollständige Umkehrung des Kontrasubjektes müßte lauten:

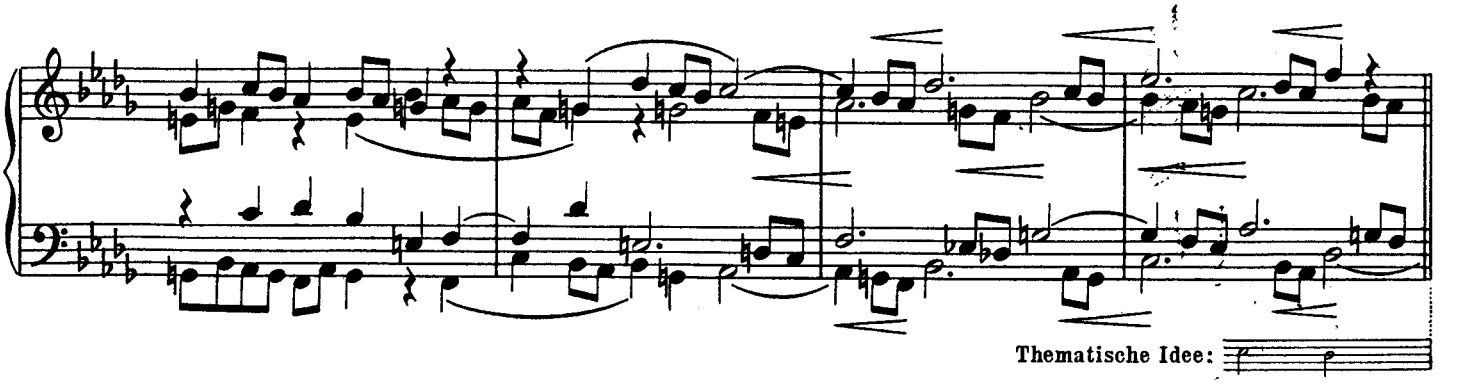




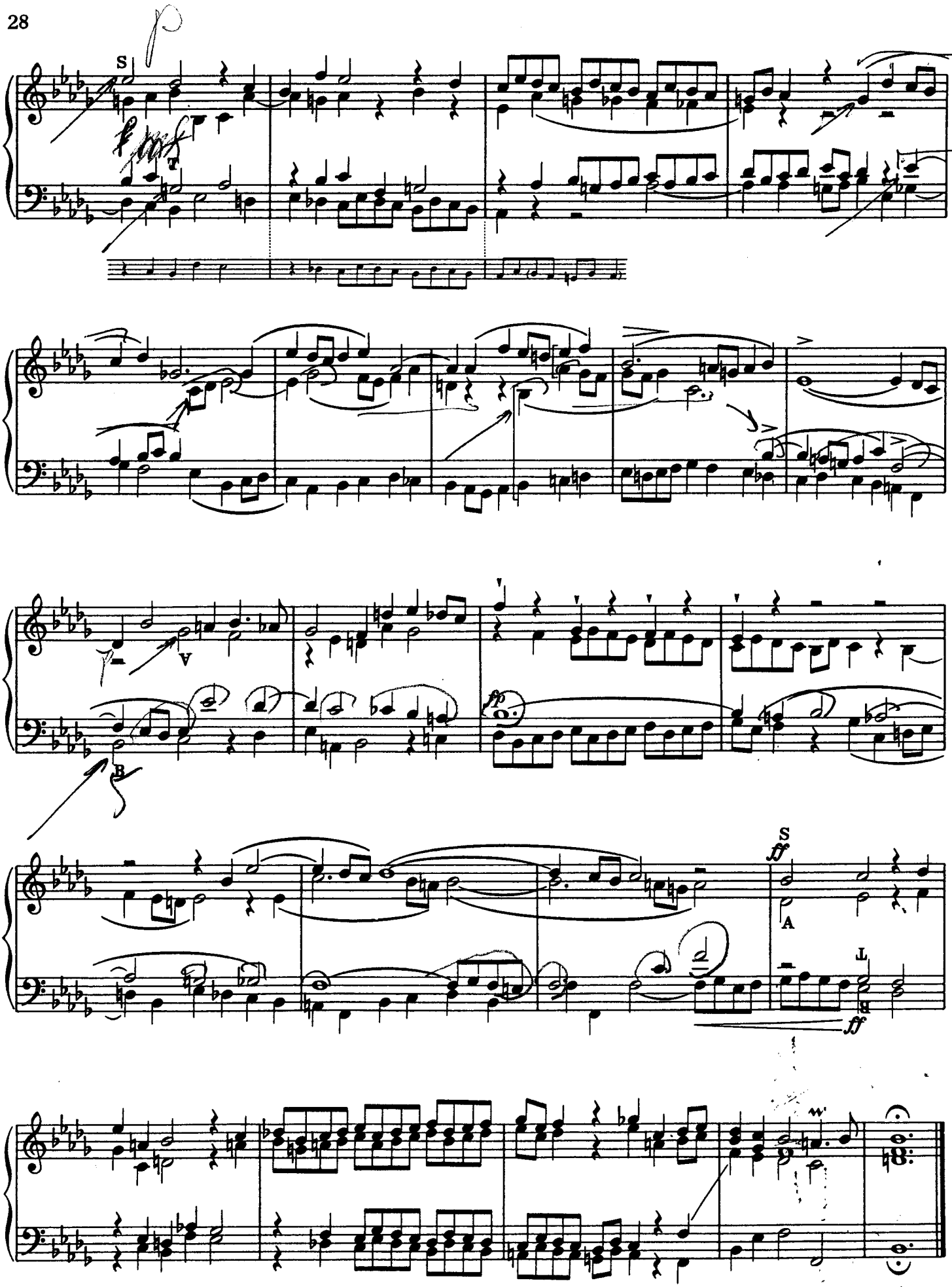


Mögliche Variante:

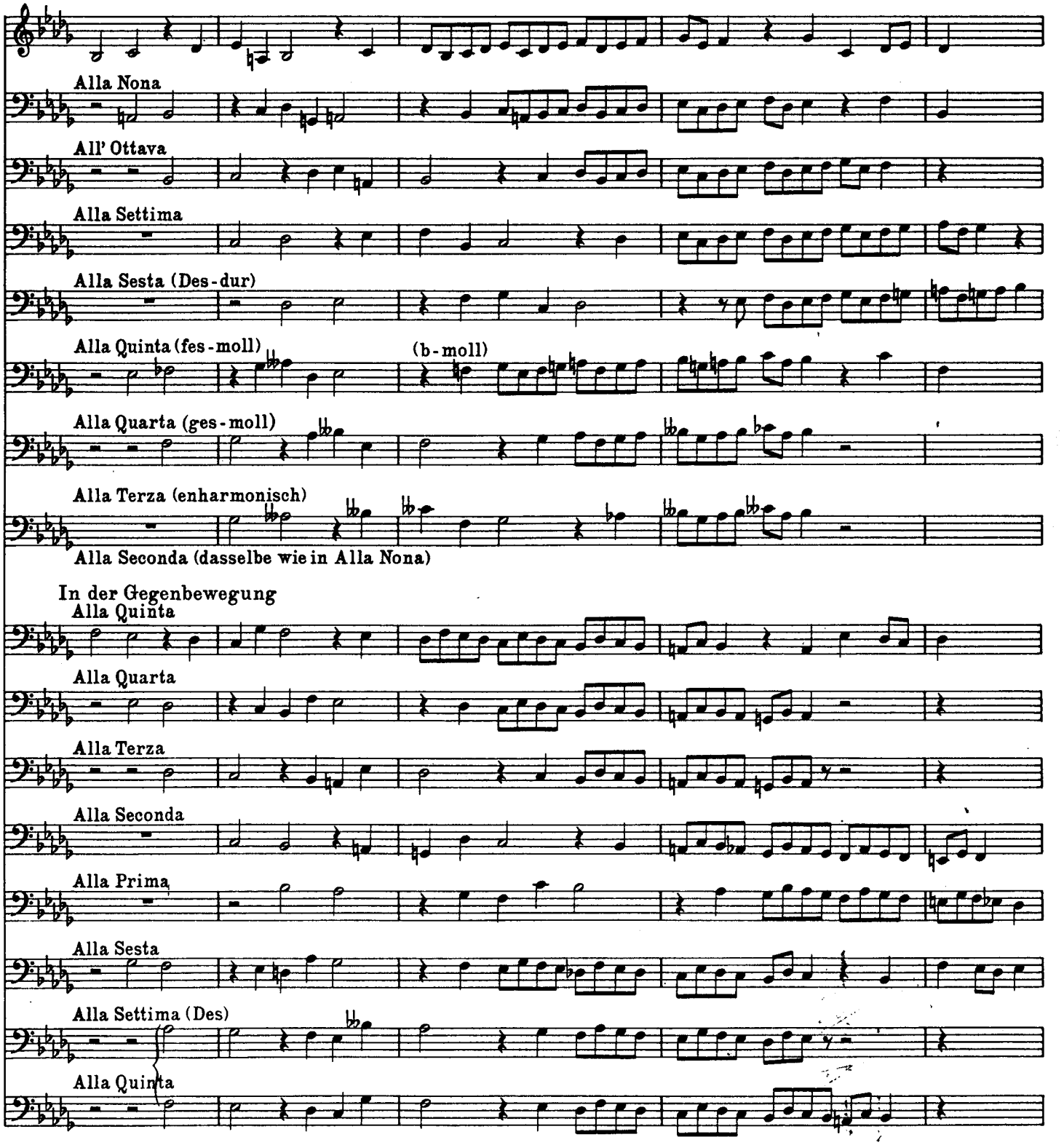




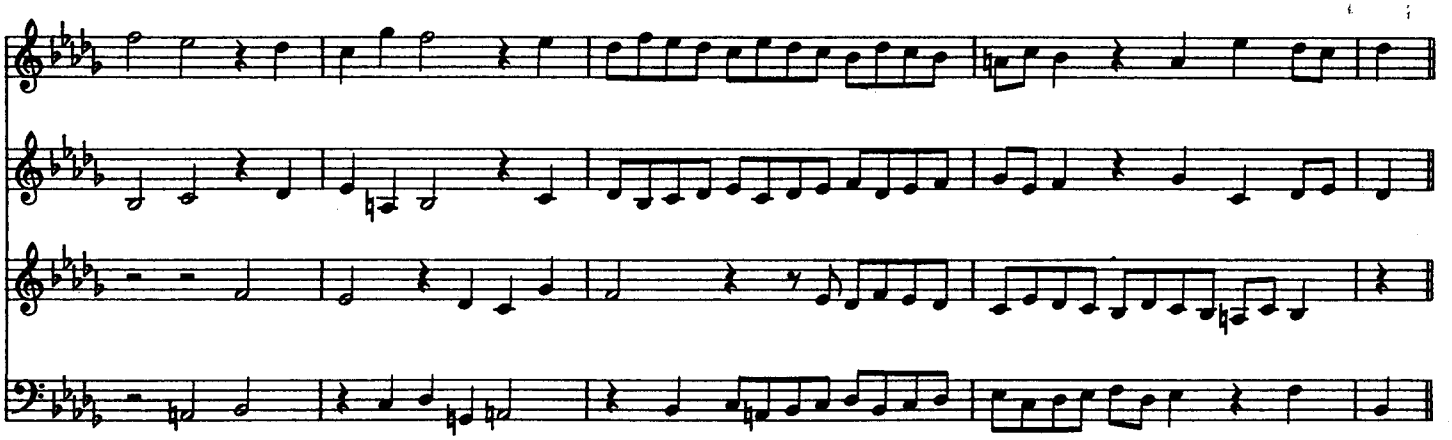
Thematische Idee:


S
T
B
fp
S
ff
A
L
ff

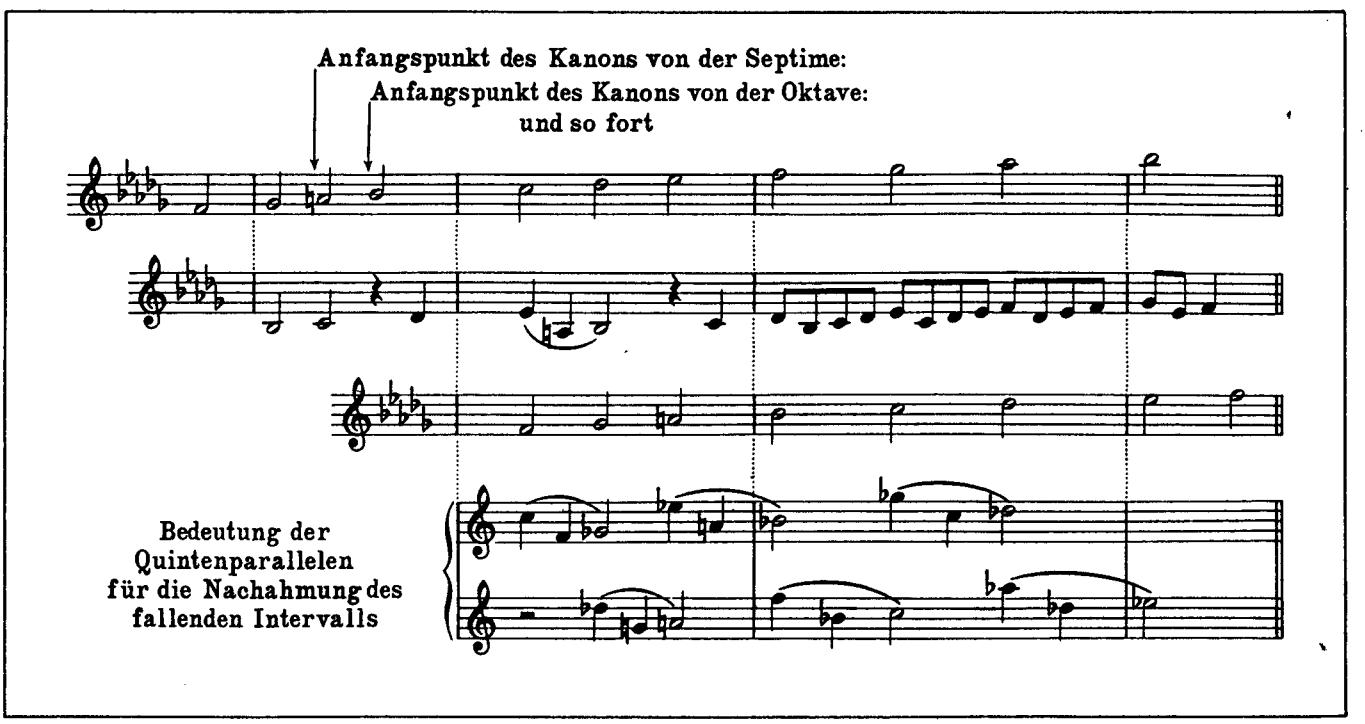
Es ist zu bewundern, wie hier ein kontrapunktisch-souveräner Instinkt ein Motiv von beispielloser Verwendbarkeit ersann, zumal dessen melodischer und rhythmischer Schwung auf etwas Konstruiertes nicht schließen läßt. Nachahmungen des Themas sind von allen Intervallen aus möglich, sowohl in der geraden wie in der Gegenbewegung, und zwar derart, daß der Abstand einer Stufe im Raum mit dem Abstand einer halben Note in der Zeit zusammentrifft.



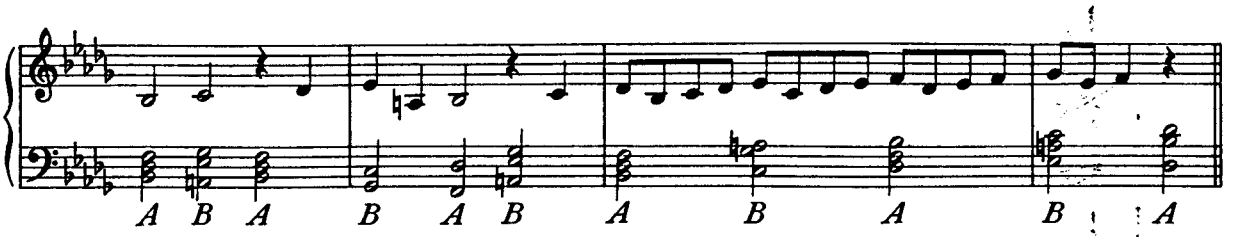
In dieser Tabelle ist jede Zeile im Verhältnis zur obersten (dem Originalthema) gedacht; doch lassen sich die Zeilen wahlweise auch untereinander kombinieren und – nicht minder günstig – in Dur verwandeln. Davon ein Beispiel (siehe nächste Seite):



Den Schlüssel zu der kanonischen Allseitigkeit dieses Subjekts glaube ich in dem Umstand gefunden zu haben, daß das Motiv einen latenten Dezimen-Kontrapunkt in sich enthält, der in Sekunden-Schritten und in halben Noten gleichmäßig aufsteigt; derart, daß jede gegebene halbe Note zum Anfangspunkt des Kanons gemacht werden kann:



ferner, daß die ebenfalls latente Harmonie des Themas auf zwei einzigen Akkorden basiert, deren Summe die sämtlichen Töne der Skala umfaßt, und die abwechselnd wiederkehren



in der Weise, daß von allen Intervallen der Tonleiter ein jedes entweder auf *A* oder auf *B* harmonisch paßt. Also liegt es nahe, daß der Kanon, der mit einem dem Dreiklang zugehörigen Ton beginnt, auf *A* einsetzt, und entsprechend geschieht's in dem andern Fall. Das Gleiche gilt für die Umkehrung des Themas, den Ton *F* als Mittelpunkt des Systems angenommen.

Für ungefügigere Fälle bleibt noch der Ausweg einer Alterierung der Intervalle oder einer veränderten Harmonisierung:

So viel ergibt meine Untersuchung über das kontrapunktische Wesen dieses Subjekts, dessen geheimes Gesetz im letzten Grunde unenthüllt bleibt.

Ebenso vollkommen wie die Struktur des Themas ist der Aufbau der Fuge, der in monumentalen Sätzen stufenweise sich auftürmt. Hier das Schema

ERSTER TEIL

in der geraden Bewegung

1. Exposition, oder erste Durchführung: das Thema je einmal für jede Stimme
2. Engführung, T und A in der Tonika
   S und B in der Paralleltonart

ZWEITER TEIL

in der Gegenbewegung

1. Einfache, vollständige Durchführung
2. Engführung, T und S in der Tonika
   A und B in der Dominante

DRITTER TEIL

Engführung in der geraden und in der Gegenbewegung

1. S und T in der Paralleltonart der Dominante
2. B und V in der Tonika
3. S und A, A und B, zugleich in der Tonika

Also sehen wir den in die Höhe (vertikal) strebenden Gedanken durch eine ihm dienende Vier-Linien-Kunst (horizontal) zur Entfaltung gebracht. Das Zeichen des Kreuzes, der Grundriß zur Kathedrale!

PRAELUDIUM XXIII

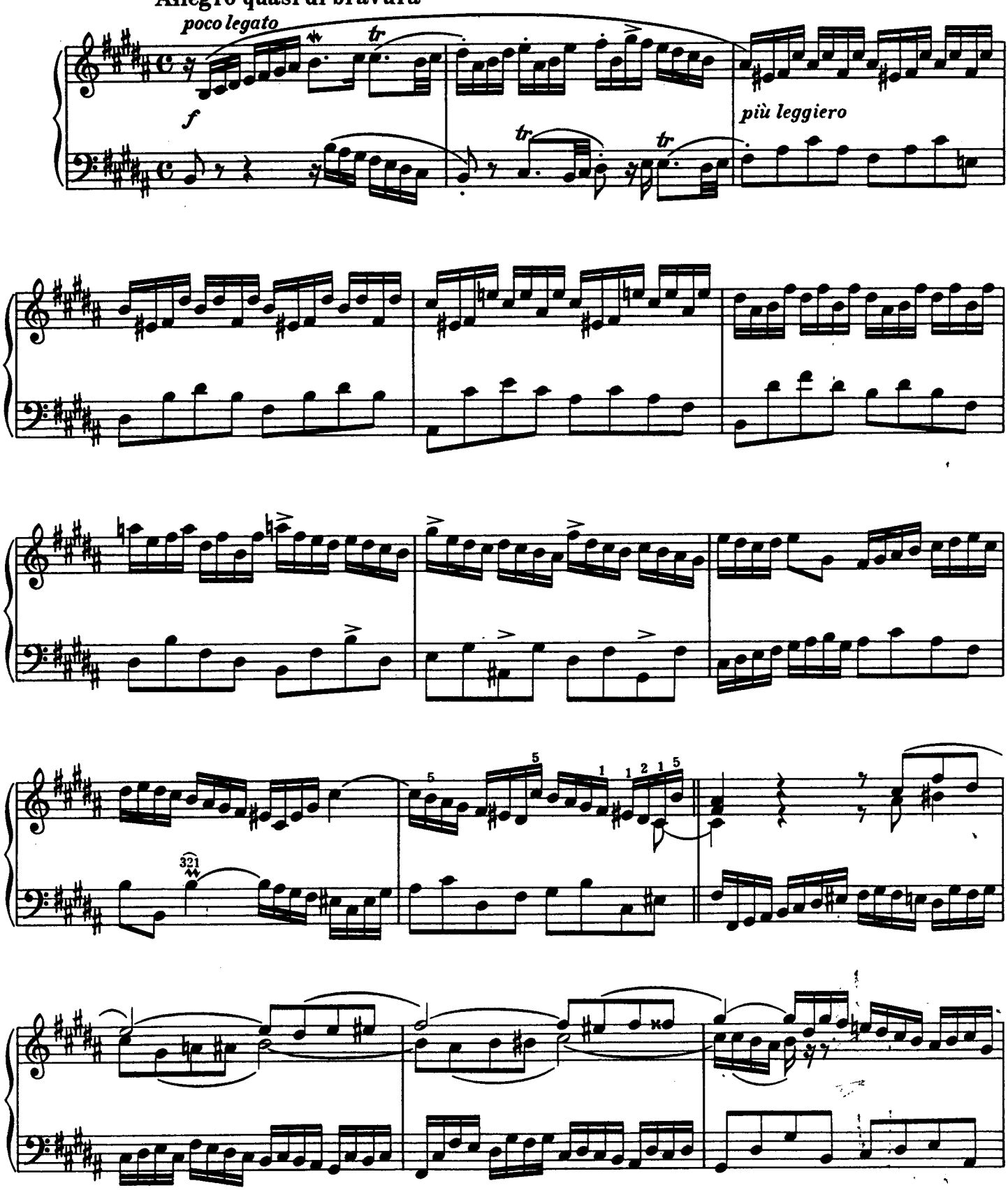
BWV 892

Allegro quasi di bravura[1)]

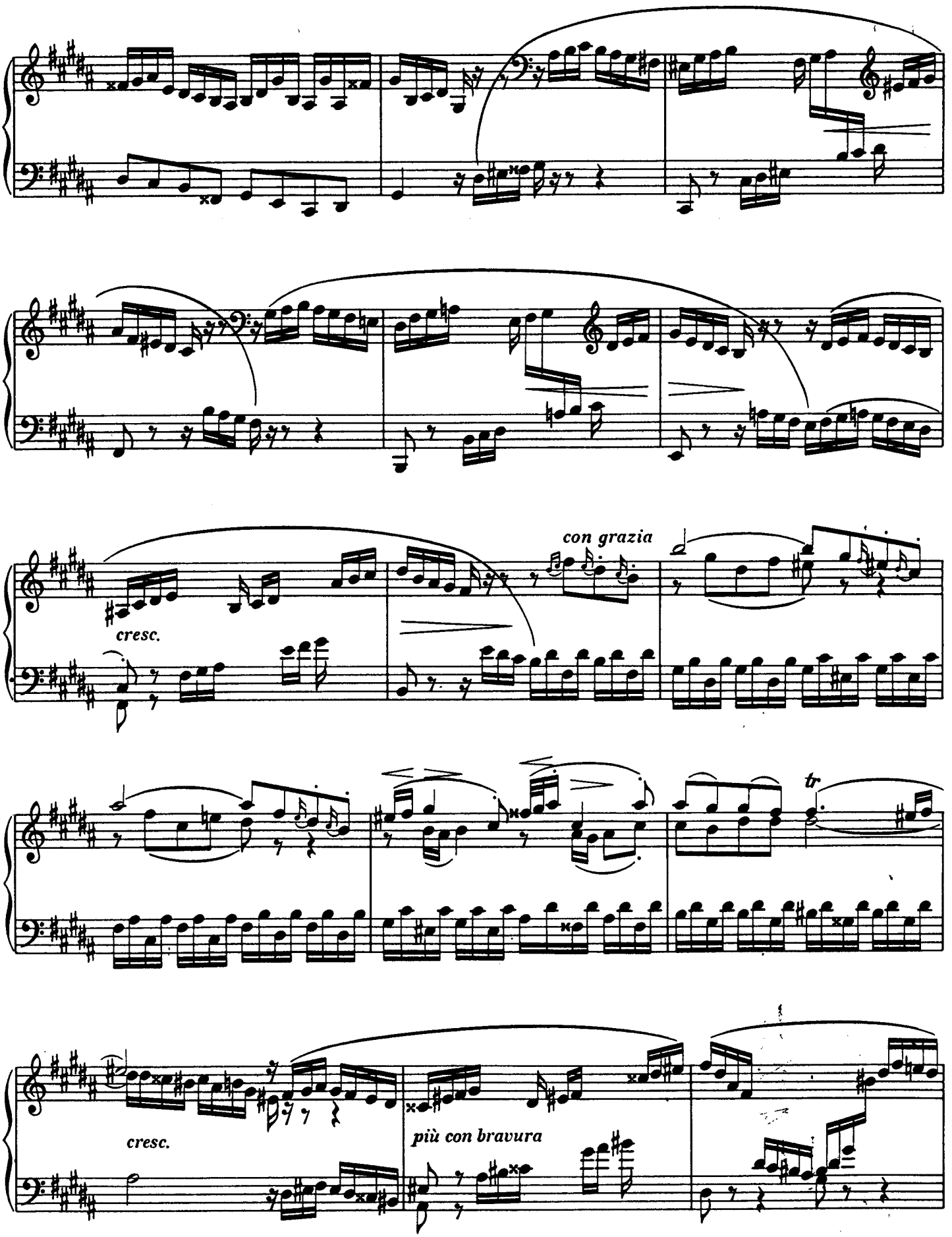
poco legato

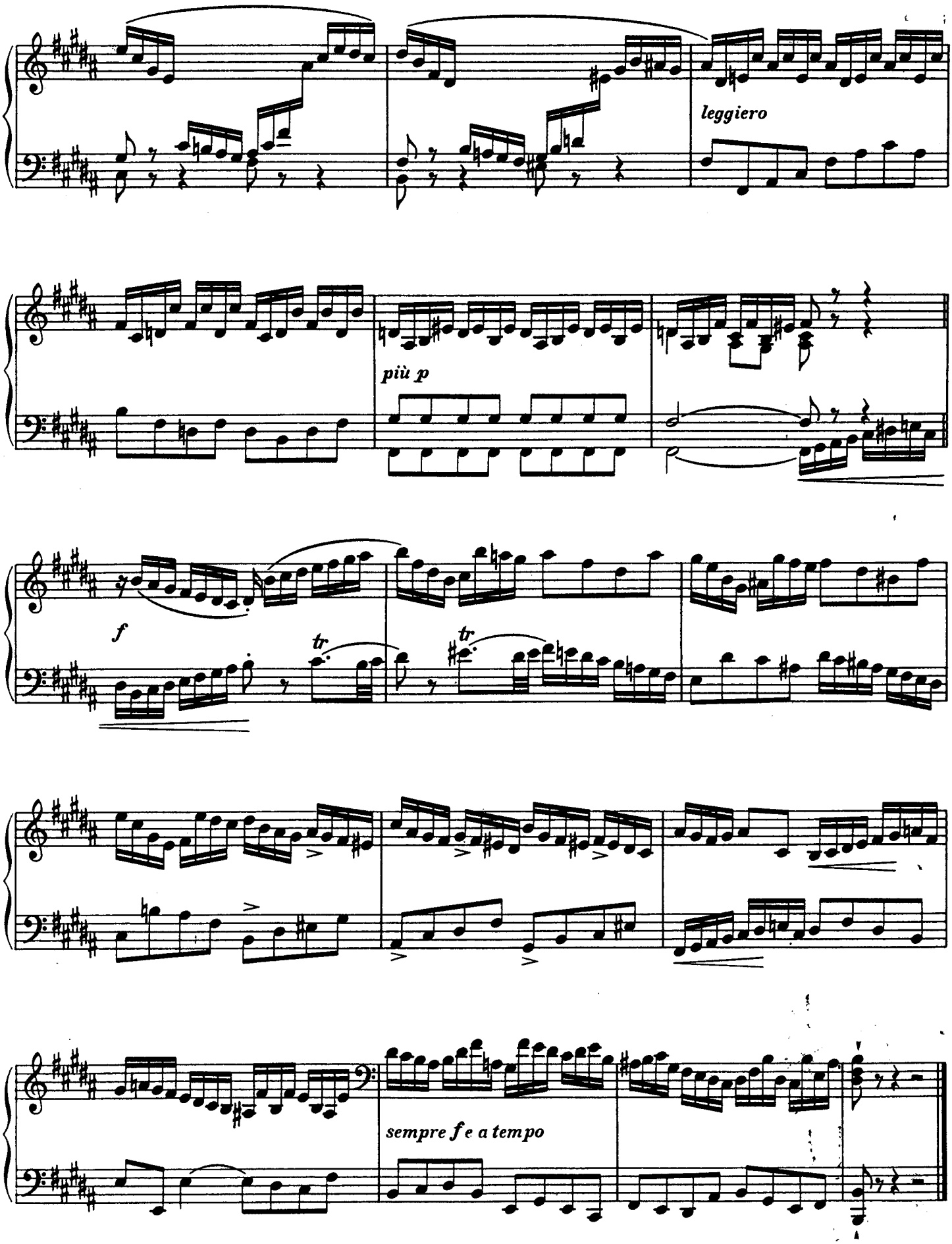
f

più leggiero



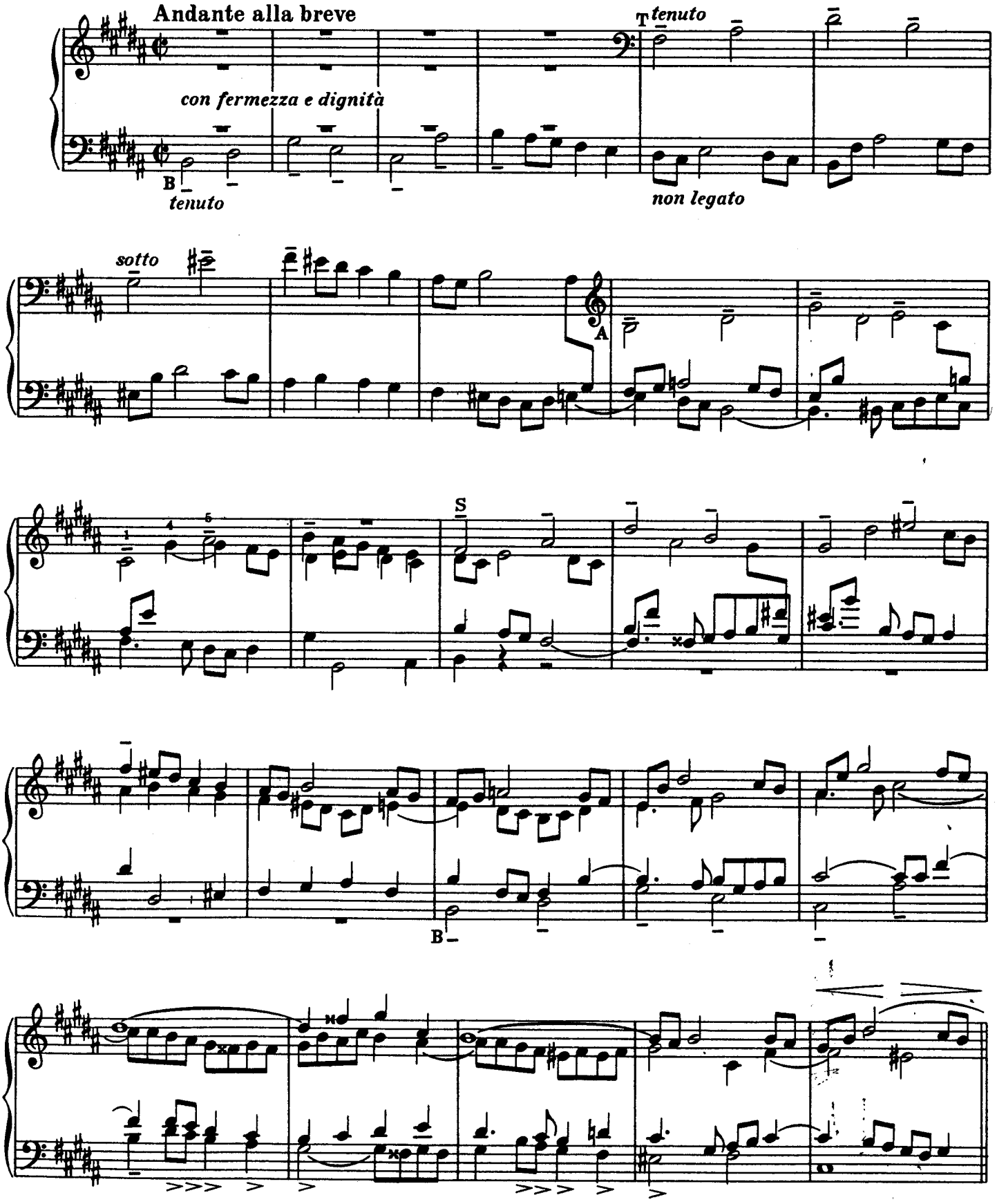
1) „Bravura" im Sinne und in den Grenzen des Clavecins.

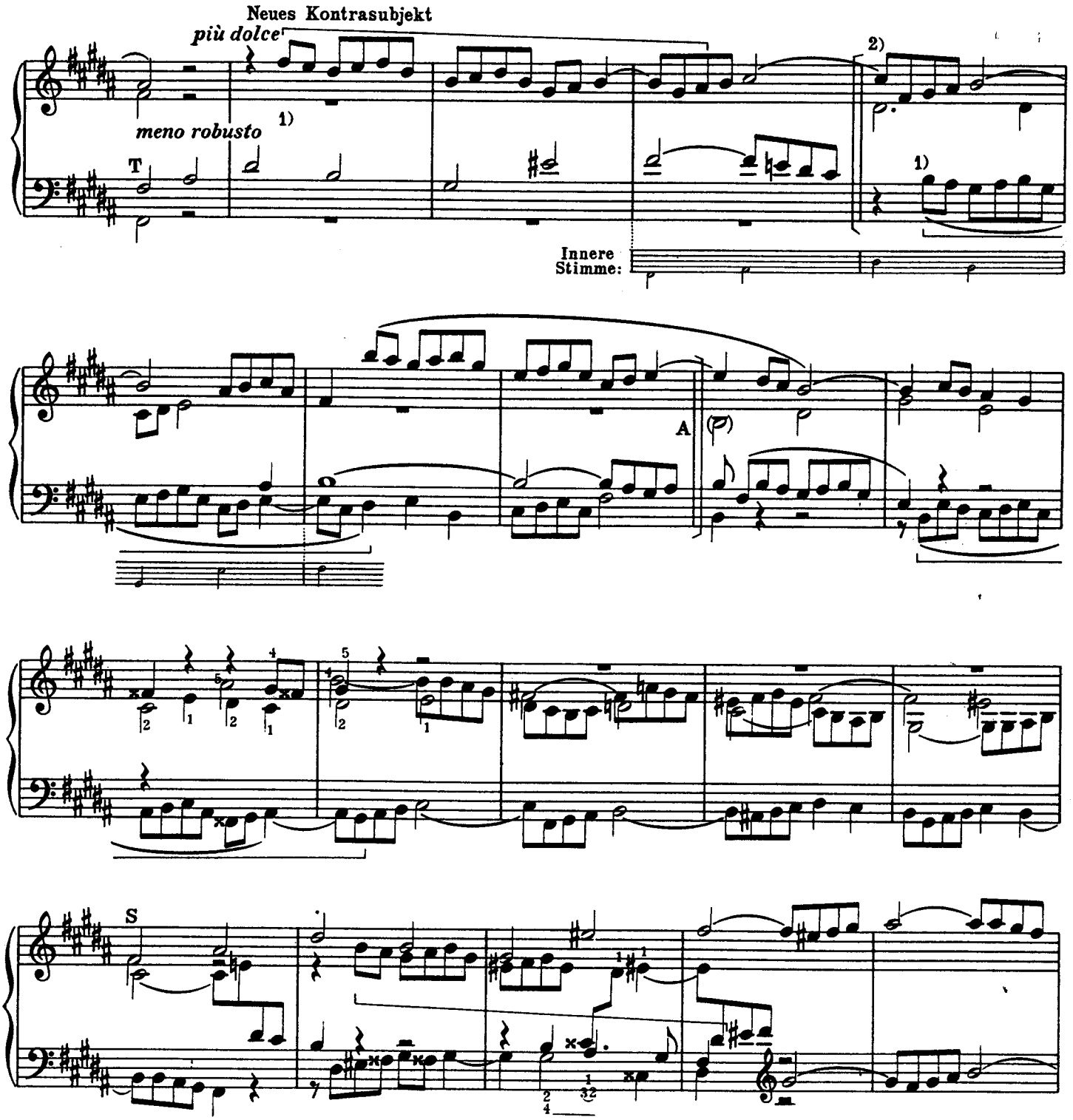

con grazia
cresc.
tr
cresc.
più con bravura


leggiero
più p
f
tr
tr
sempre f e a tempo

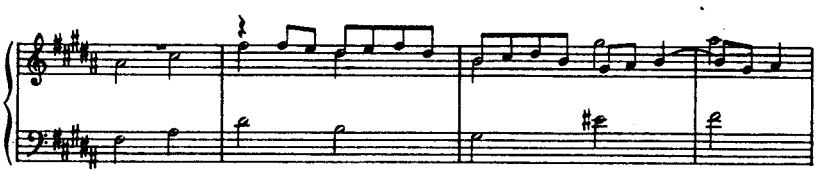
FUGA XXIII

a 4

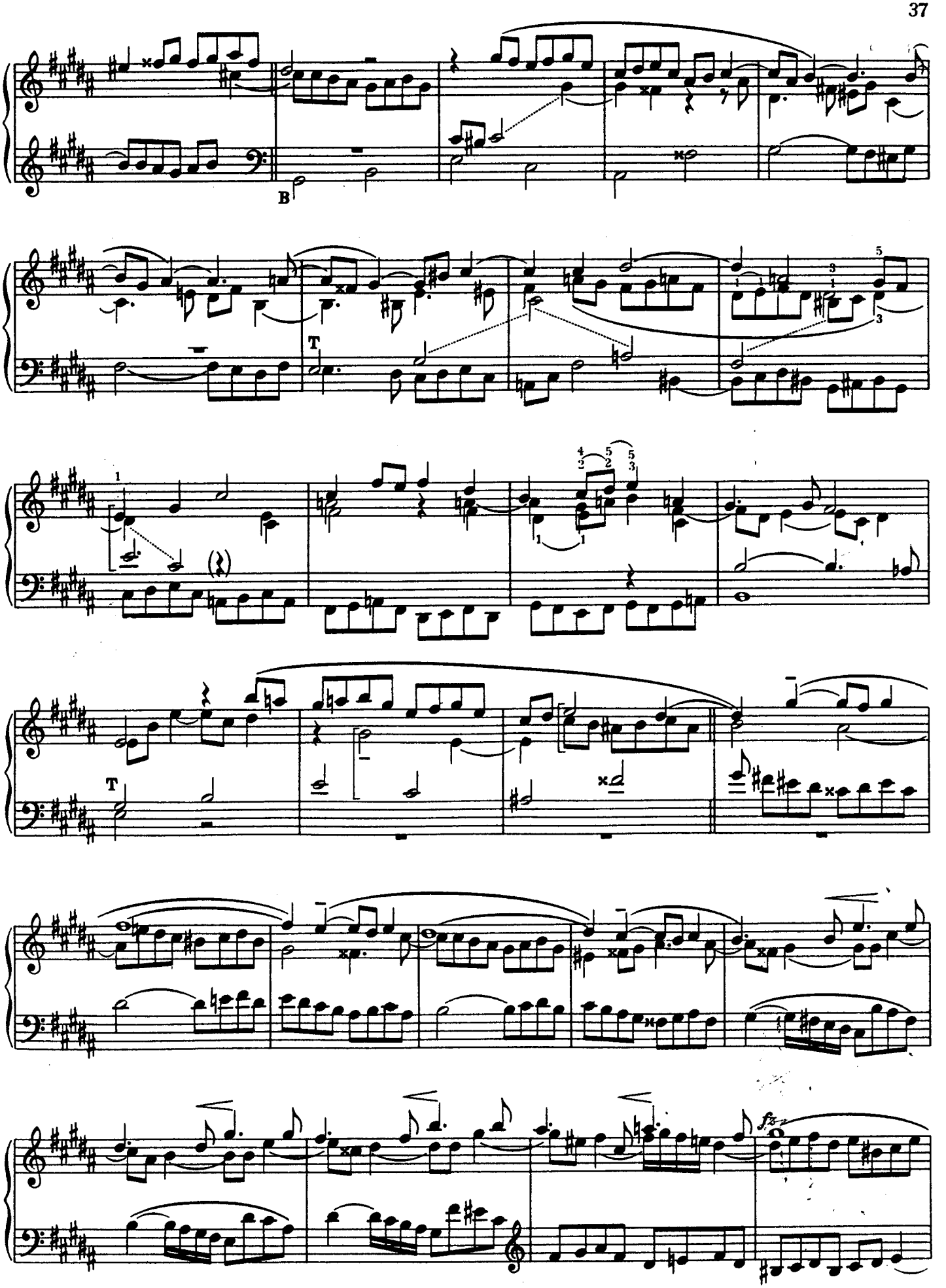




1) Das neue Kontrasubjekt kann sowohl von der Tonika als von der Unterdominante aus über dem Thema geführt werden. Es mutet an wie ein figurierter Dezimen Kontrapunkt:



2) Die folgenden vier Takte stellen die uns bereits vertraute Form von Parenthese dar.


B
T
T
fz

B

T

tematico

1)

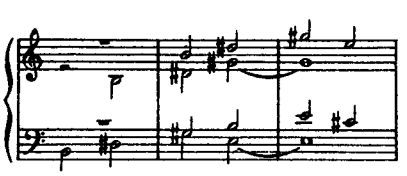
S

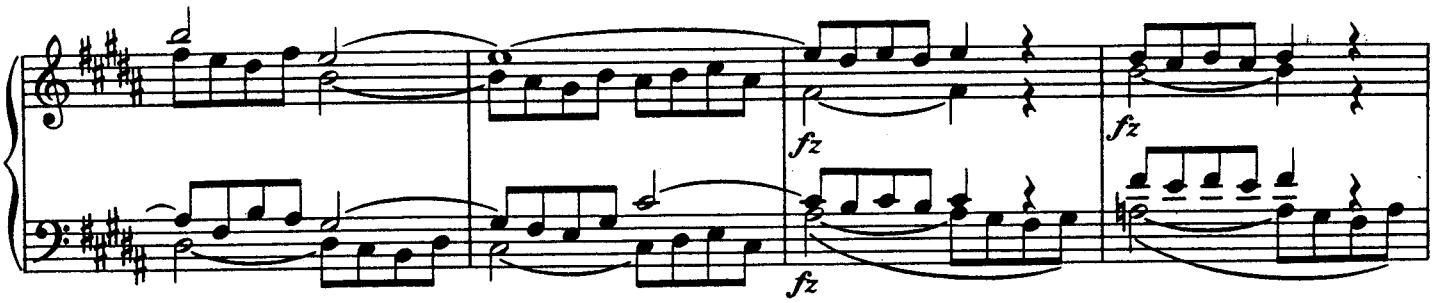
aumentando

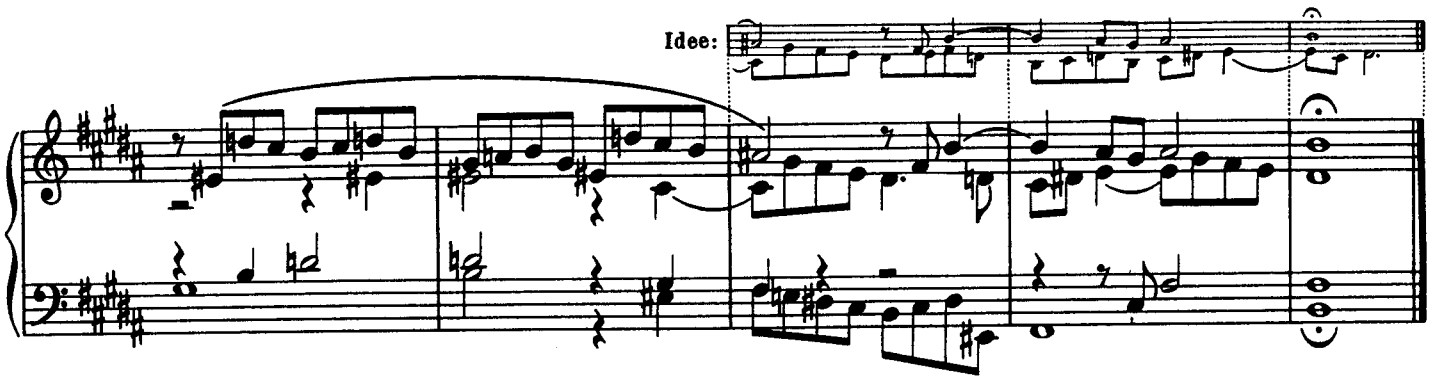
1)

ten. assai

1) Man möchte diese Stelle fast als figurierte Engführung interpretieren

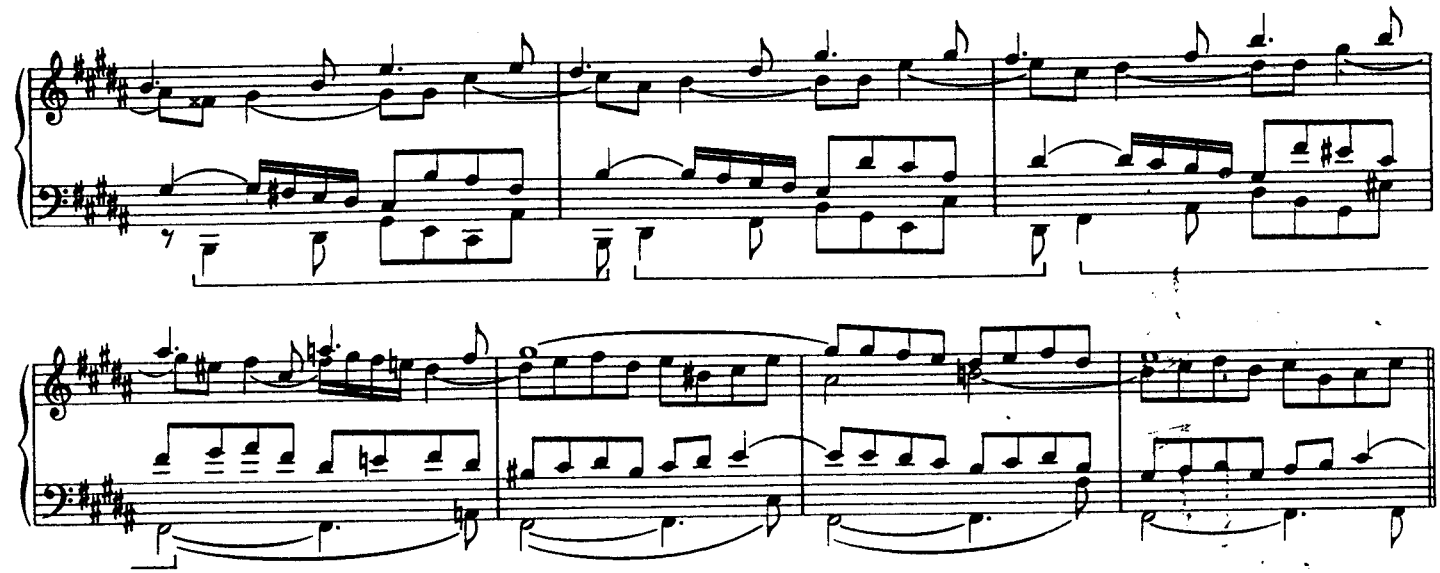






Das Thema, das so sehr würdig sich anläßt und nichts mehr ist als eine Baßstimme zu einem Harmonie-Exempel, ist kontrapunktisch völlig unfruchtbar. Zwar ließe es sich in der Gegenbewegung bringen, aber es würde dadurch keine neue Ausdrucksseite gewinnen. So mußte selbst ein Bach seine Zuflucht im Kontrasubjekt und in der Harmonisierung suchen. Dennoch gelingt es ihm nicht, einen Höhepunkt zu erklimmen, obwohl er aus der Gegenüberstellung von Subjekt und Kontrasubjekt alles schöpft, was sie an Möglichkeiten zulassen. So formt er aus diesem Material eine Exposition, die durch ein charakteristisches Kontrasubjekt eindrucksvoll wirkt (ein Kontrasubjekt, das in der Folge fast gänzlich aufgegeben wird) und die nach einem überzähligen thematischen Eintritt des Basses auf der Dominante schließt.

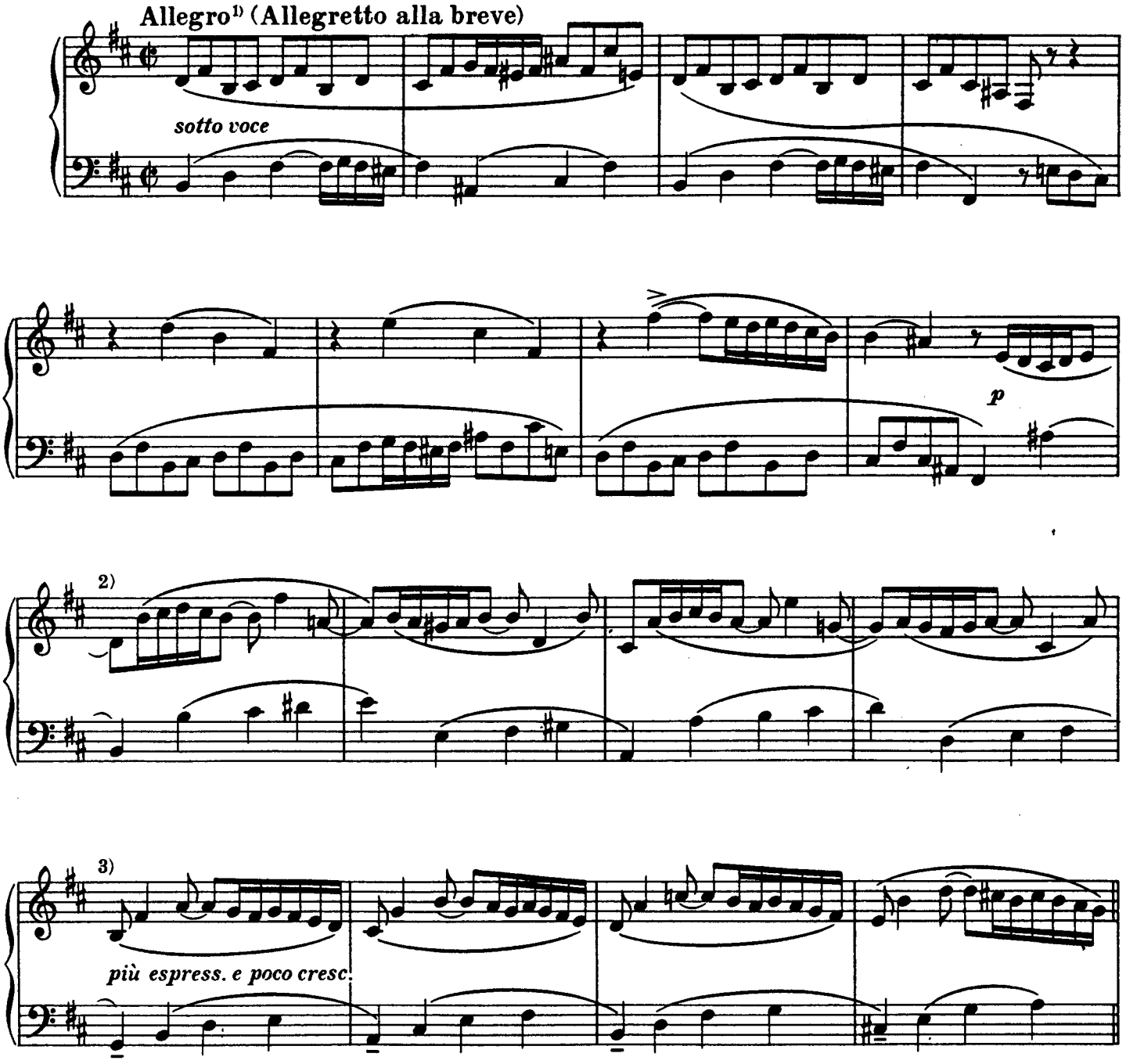
Ihr folgen drei unvollständige Durchführungen mit Hilfe eines neuen Kontrasubjektes:[1] die erste – Comes, Dux, Comes – in der Tonika; die zweite von der Paralleltonart ausgehend (die Antwort in *E dur*, aber als *cis moll* harmonisiert) und die letzte regelrecht in der Tonika. Zwischen der zweiten und der dritten Durchführung liegt ein Zwischenspiel von zwölf Takten. Es ist nur dreistimmig geführt, aber die letzten sieben Takte ließen ein Hinzutreten des Basses natürlich zu, der zuerst thematisch schreiten und darauf auf einem Orgelpunkt halten könnte, nach dem der Satz geradezu verlangt. Die folgende Ausführung dieses Gedankens möge wie alle vom Herausgeber konstruierten Beispiele als Studie gelten

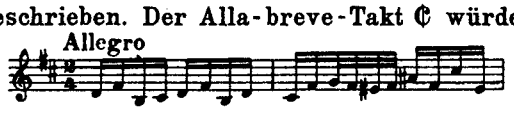


1) Aus Gewissenhaftigkeit müssen wir noch anführen, daß Riemann in diesem neuen Kontrasubjekt ein zweites Fugenthema erkennen will und daß er daraus die Berechtigung zieht, das Stück zu einer Doppelfuge zu stempeln.
Unsere Auffassung dieser Frage ist in Anmerkung 1) auf Seite 204 zu finden.

PRAELUDIUM XXIV

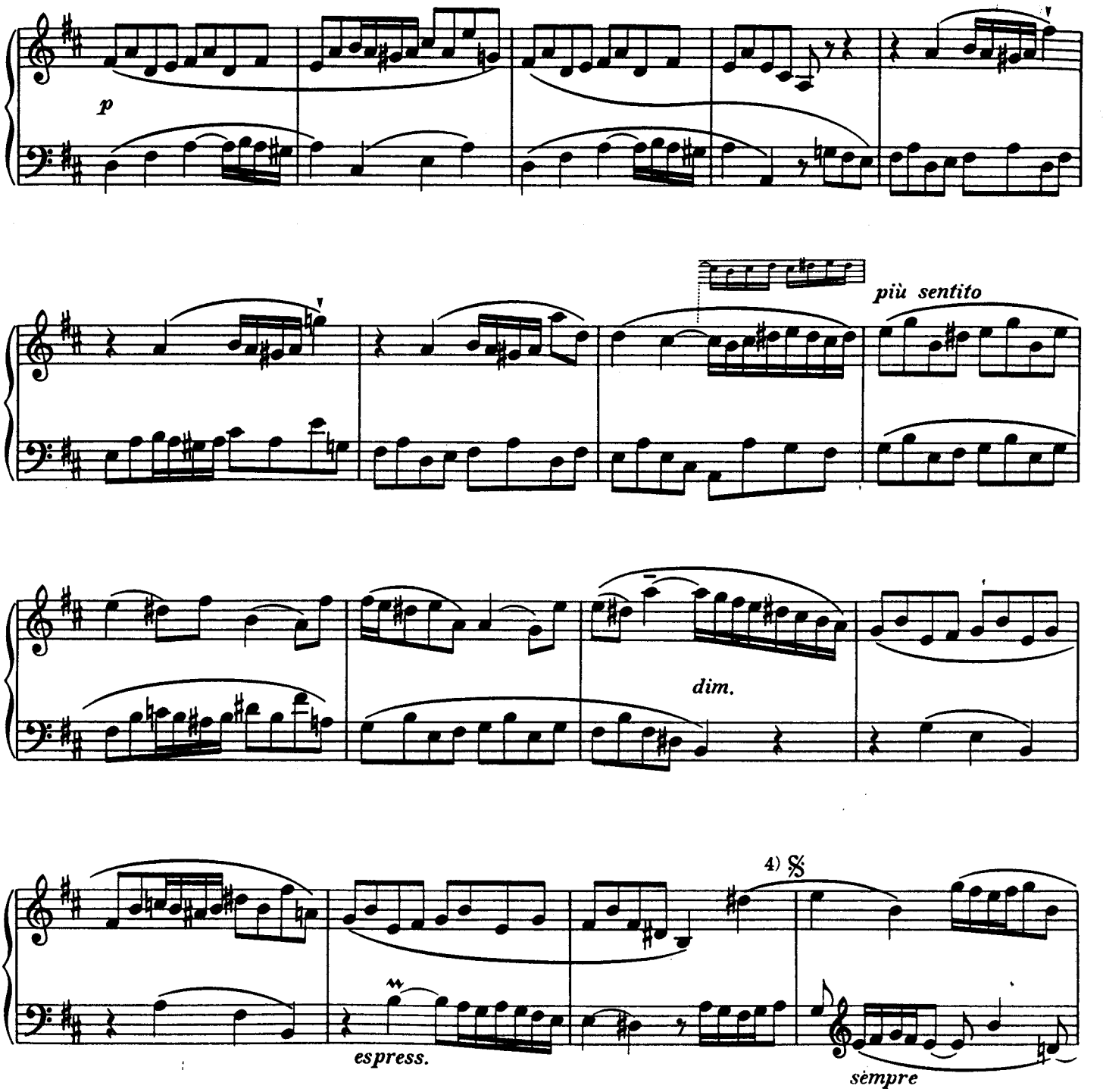
BWV 893



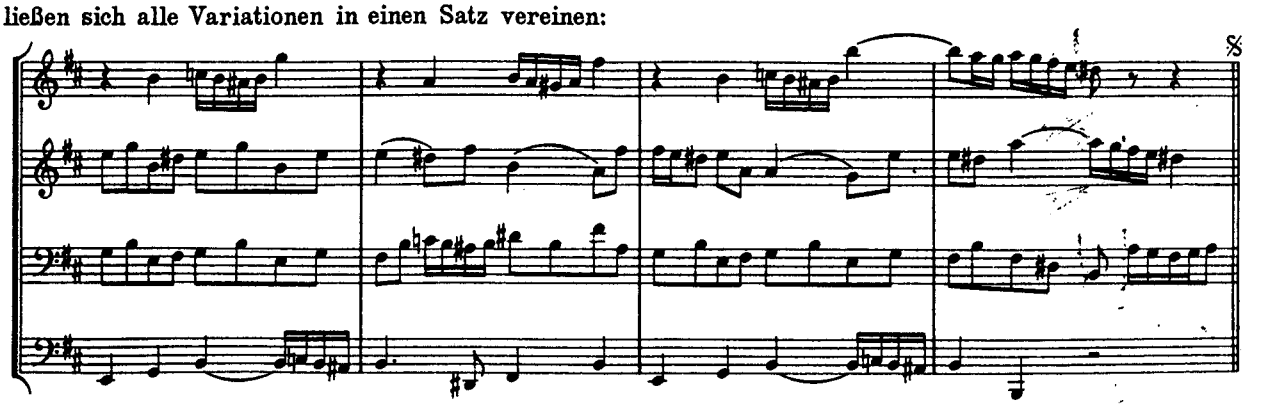
[1] Das Tempo ist von Bach vorgeschrieben. Der Alla-breve-Takt 𝔠 würde die Bewegung noch verdoppeln, so daß das Allegro so zu denken wäre  Der Herausgeber neigt zu einem ruhigeren Vortrag des Stückes.

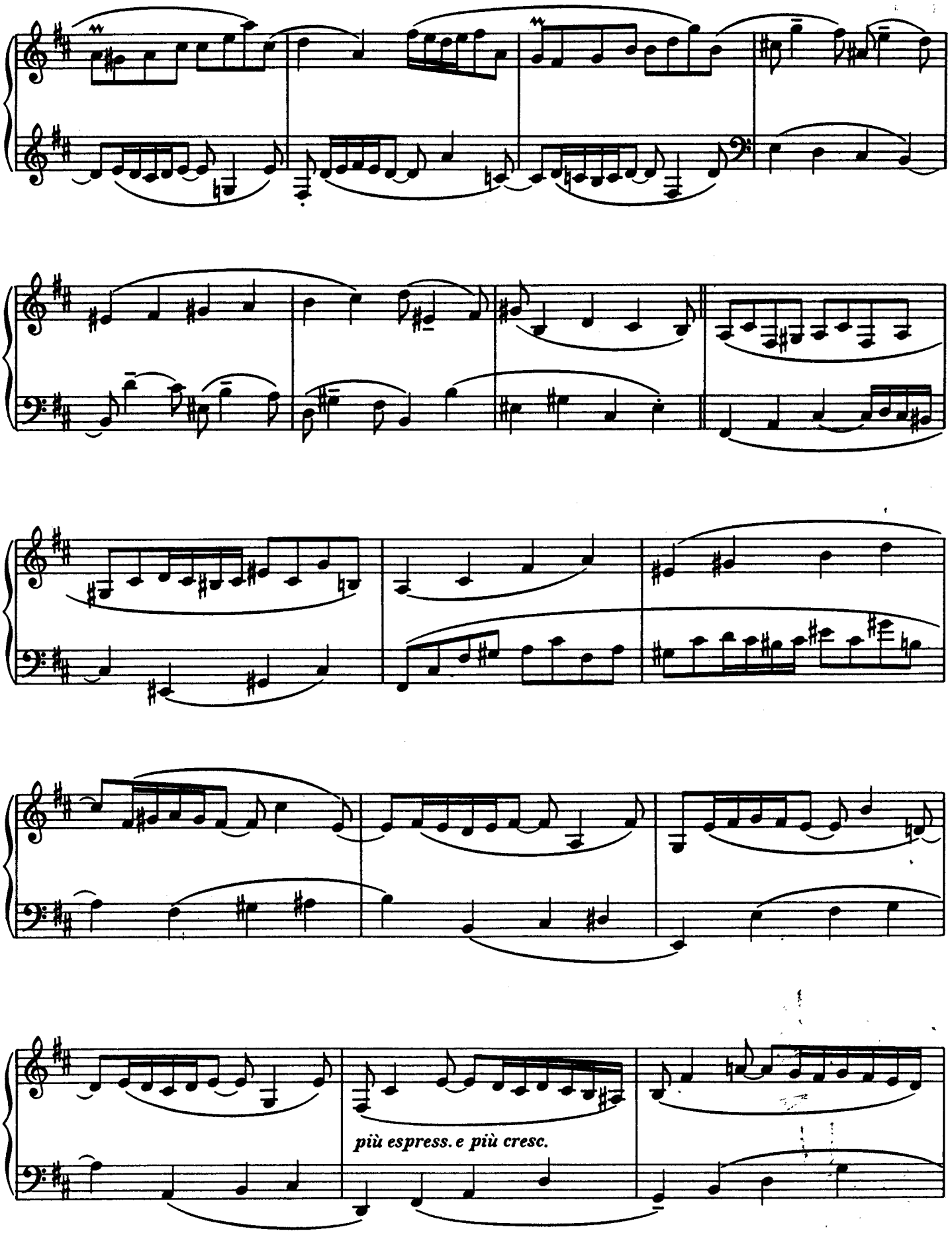
[2] Der Nachsatz ist in seinem ersten Gliede (Takt 9-12) eine Parallele zum zweiten Motiv des a moll-Praeludiums. Sein thematischer Trieb liegt vorzugsweise in der Synkope.

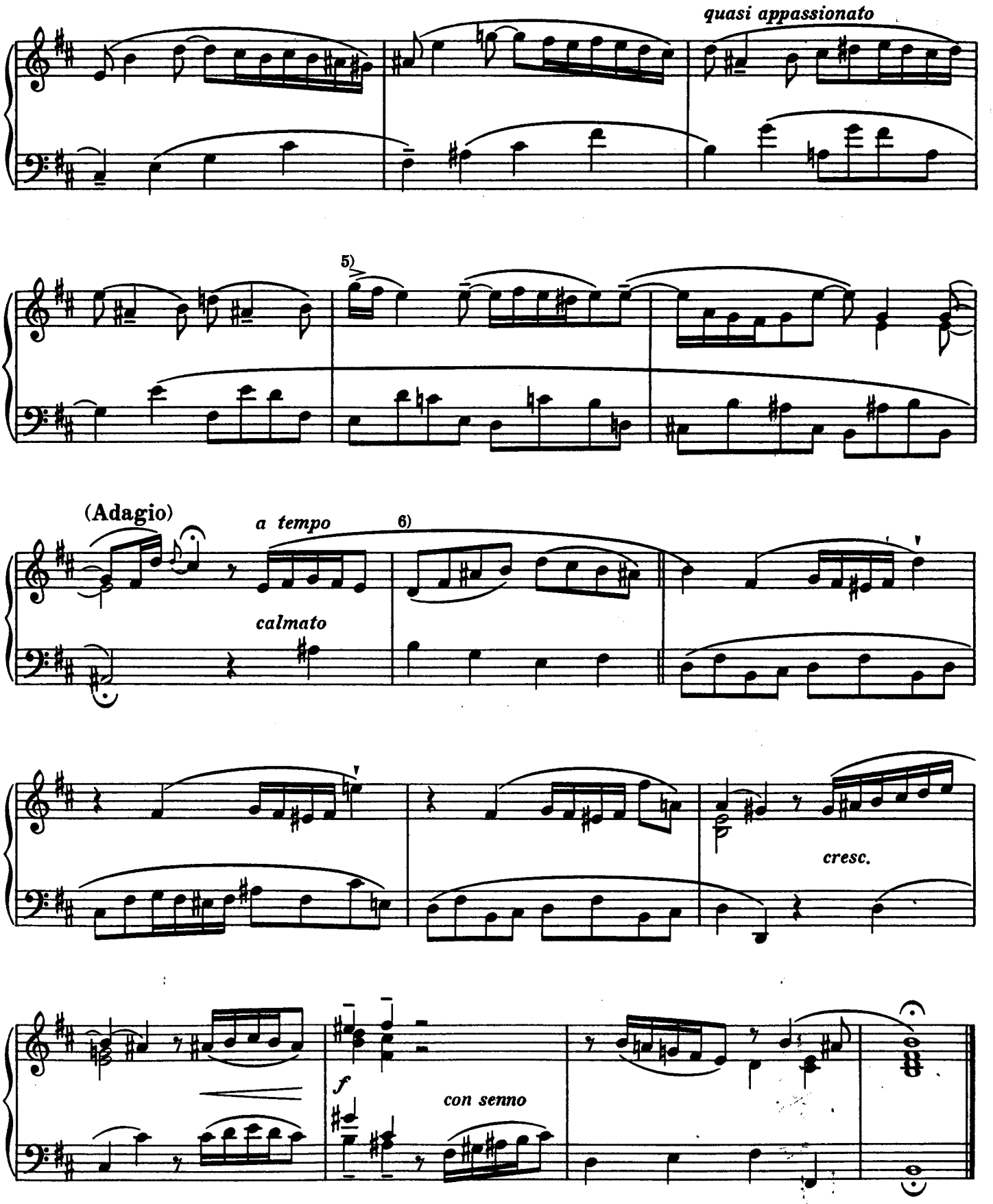
[3] Das zweite Glied des Nachsatzes, die melodische Sequenz, ist aus demselben Geist wie jene, die im As dur-Praeludium mit dem zehnten Takt ihren Aufstieg beginnt; sie füllt auch in der Struktur des Stückes denselben Platz aus.



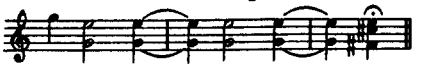
4) Nun ließen sich alle Variationen in einen Satz vereinen:




più espress. e più cresc.



5) Die folgende Phrase bis zur Fermate ist eine Ausschmückung dieses harmonischen und synkopierten Satzes



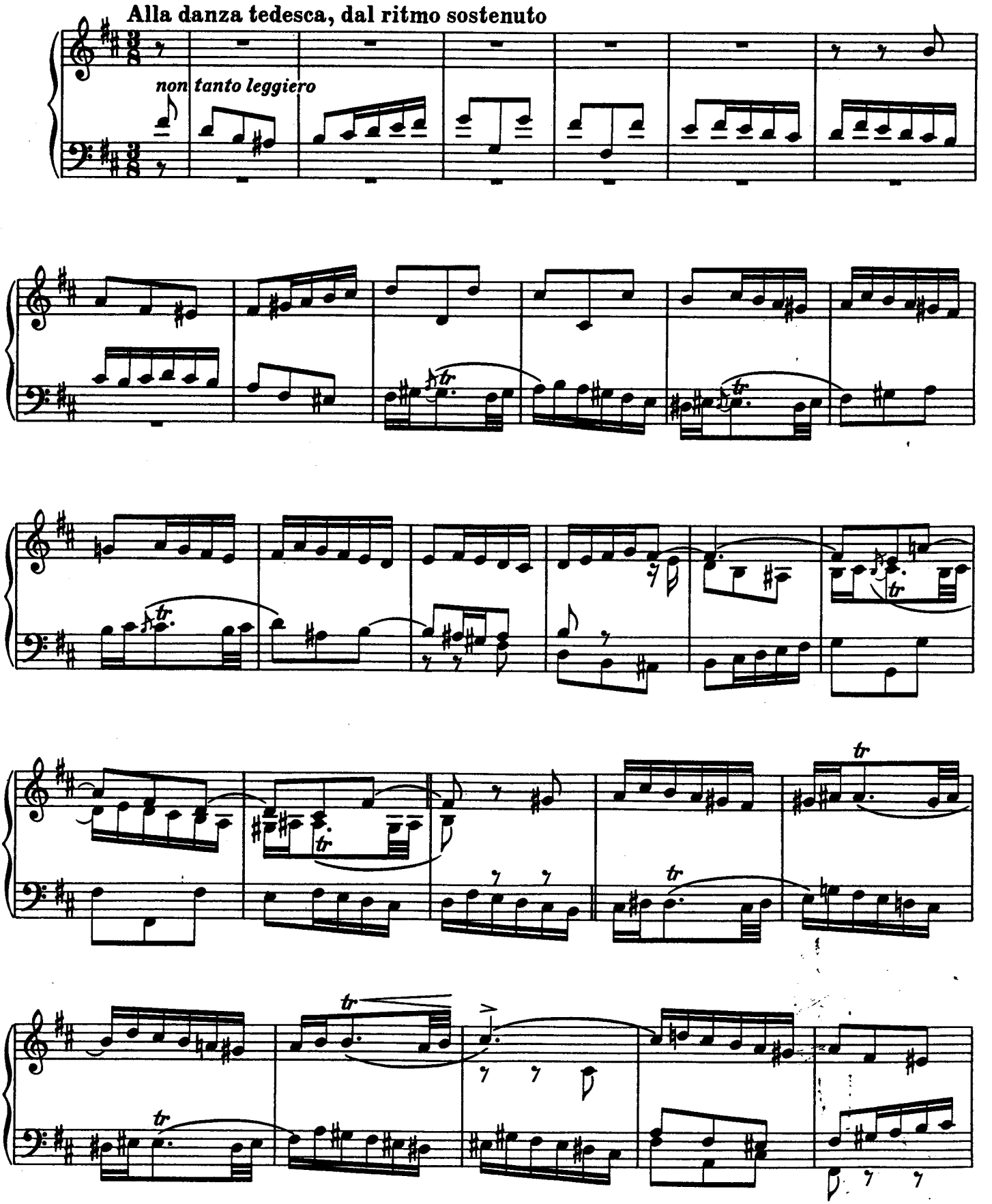
6) Die kürzeren Bögen von Bach.

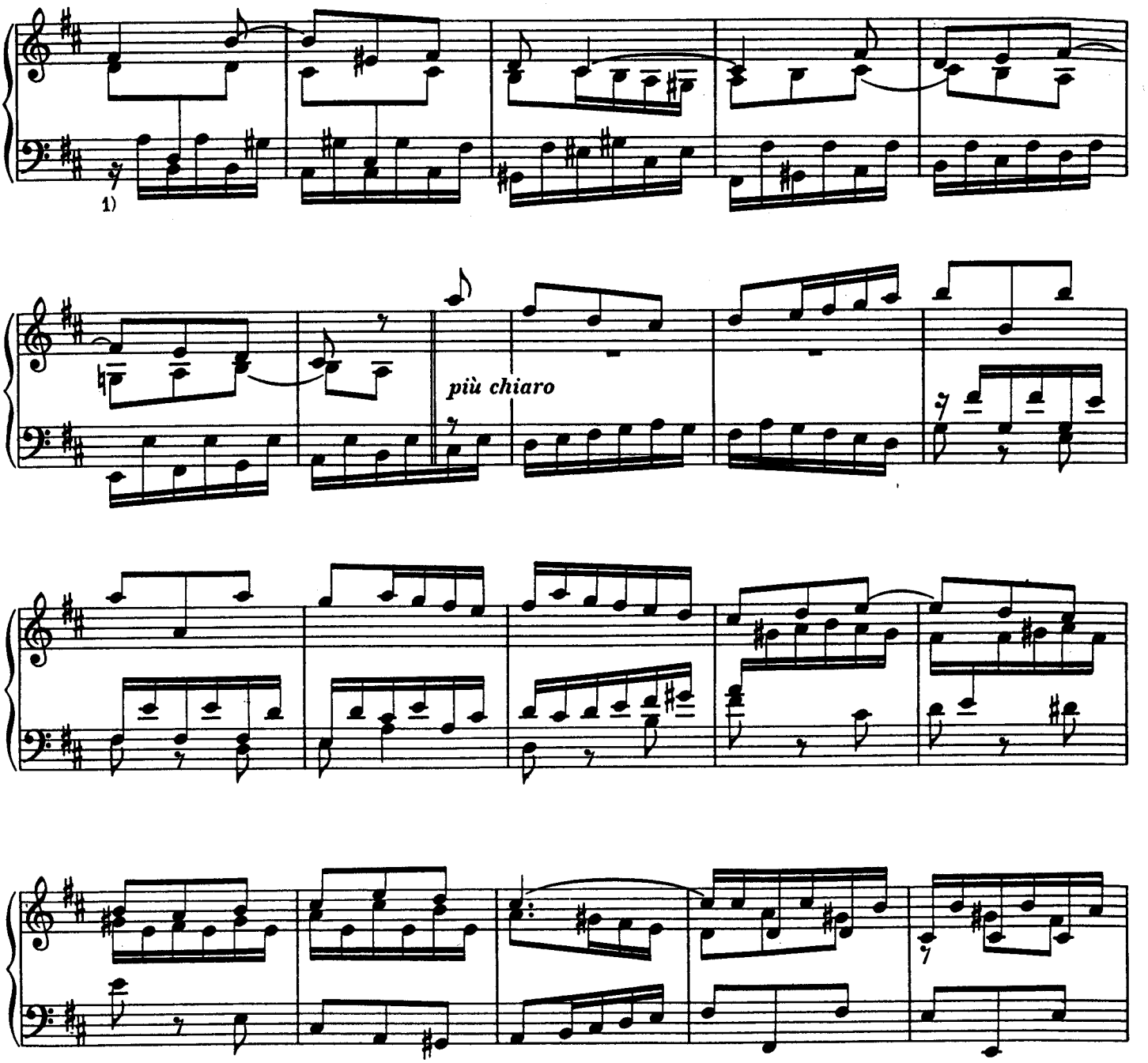
FUGA XXIV

a 3

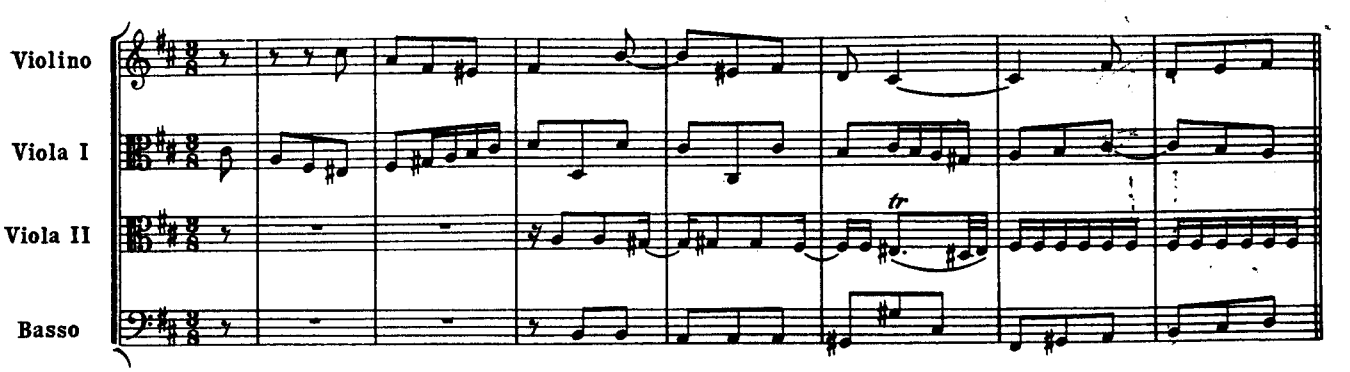
Alla danza tedesca, dal ritmo sostenuto

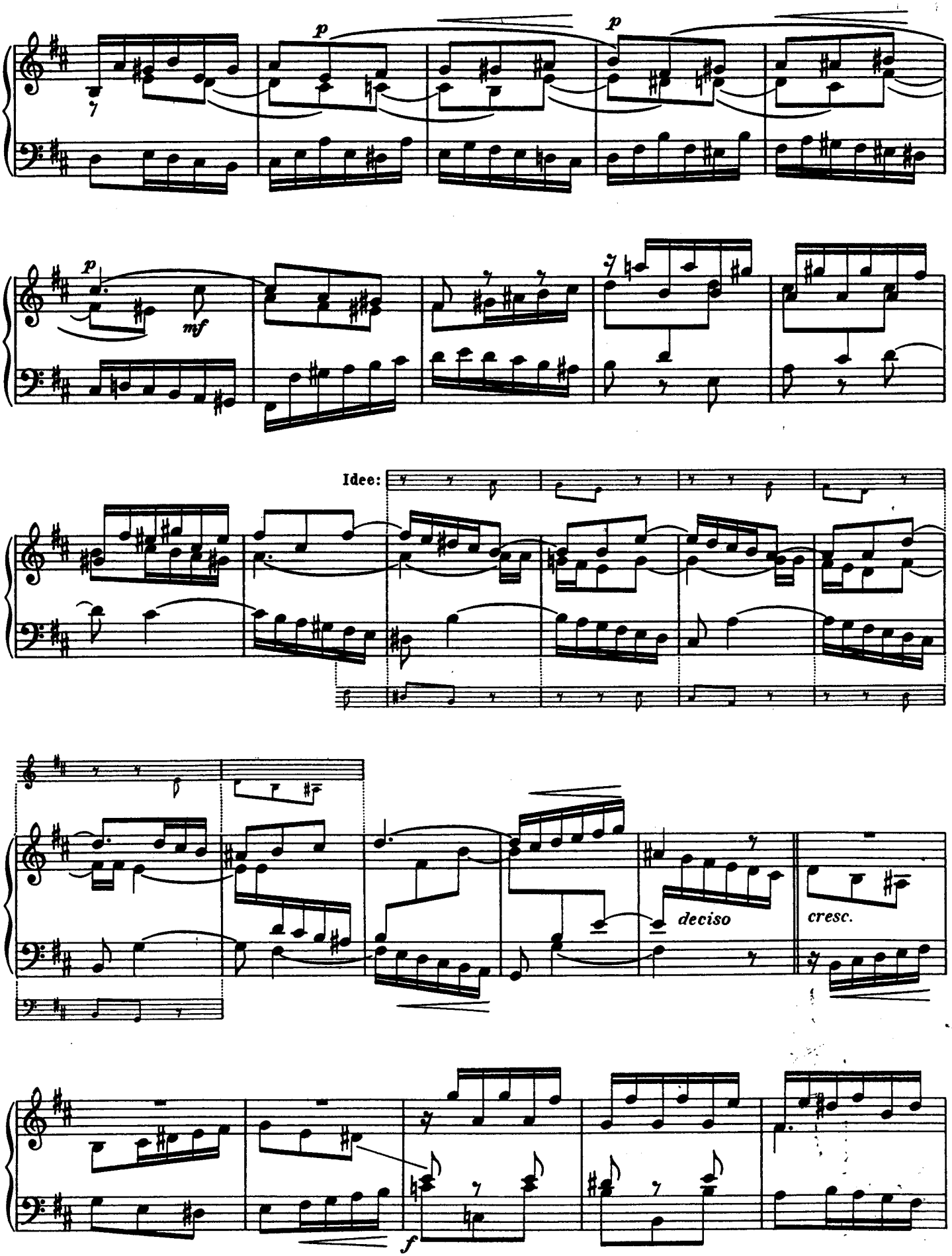
non tanto leggiero

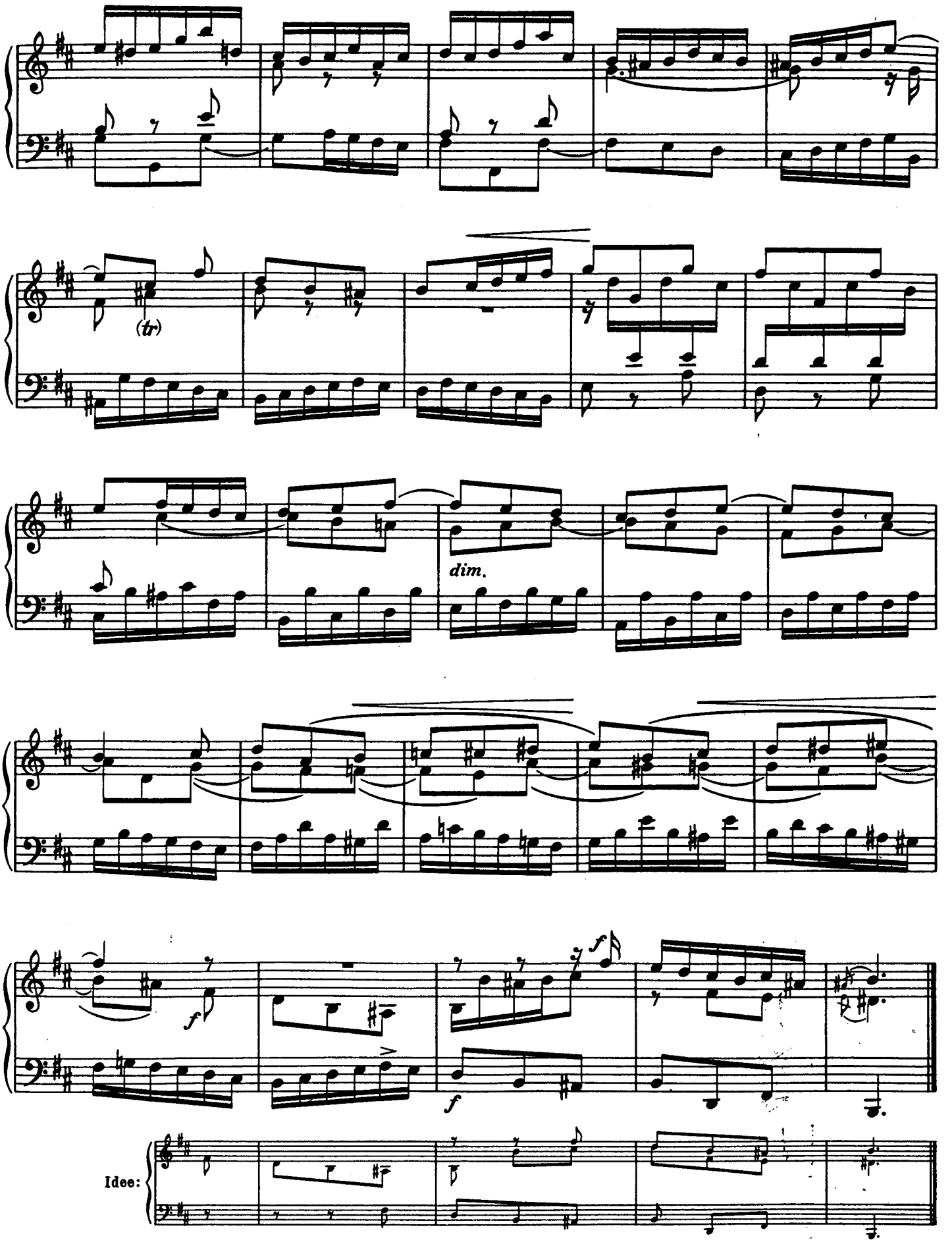




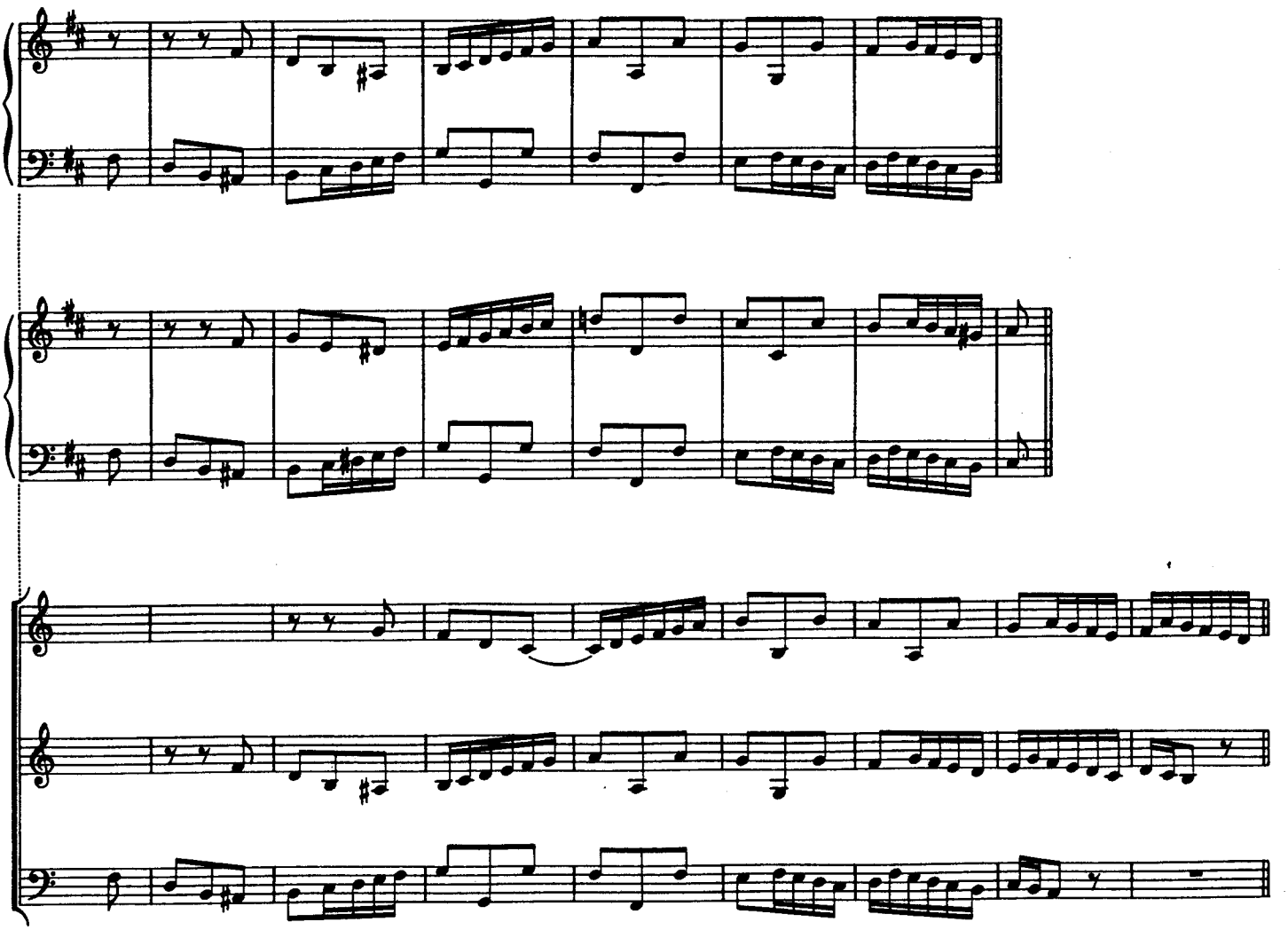
1) Das neue Kontrasubjekt, das auf dem dritten Takt des Themas einsetzt und von nun an obligat wird, ist harmonisch zweistimmig (Anmerkungen zu den Praeludien in *F dur* und in *G dur*) und als eine Klavierbearbeitung dieser Form zu betrachten:



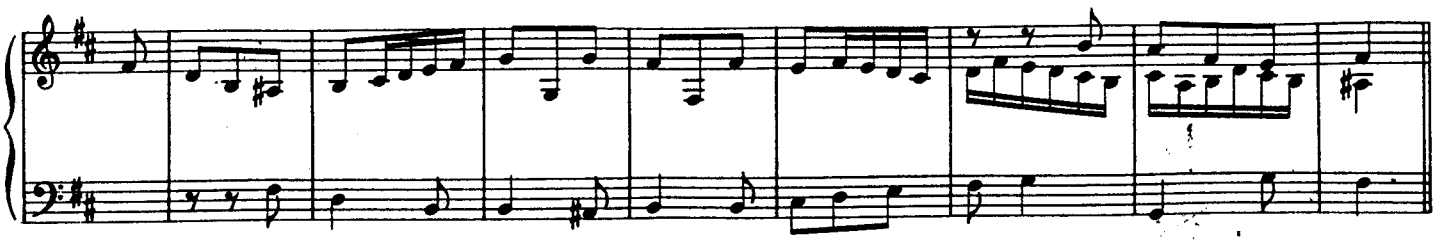

p
p
p
mf
Idee:
deciso
cresc.
f


(tr)
dim.
f
f
f
Idee:

Die kanonische Verarbeitung des Themas (wozu in der Fuge nur Ansätze wahrnehmbar sind) brächte diese (oder ähnliche) brauchbare Formentypen zu Tage:



Die Variation in der Vergrößerung ist eine kanonische Form, der der Herausgeber noch nicht begegnet ist. Als eine Anregung sei es ihm gestattet, noch die folgende ungezwungene Zusammenstellung zu notieren:



Die Exposition bringt eine überzählige Antwort in der Mittelstimme. Die zweite Durchführung leitet das Thema von der Paralleltonart zur Dominante. Der dritte Teil, scheinbar mit der Grundtonart und kanonisch anhebend, stellt das Subjekt zunächst auf die Unterdominante, beantwortet es durch den Sopran in der Tonika und erreicht über schön gewundene Sequenzengruppen einen energischen Ausklang.

Schlußwort

Ich habe bewiesen, daß

– Kanonische Kombinationen eines gegebenen Themas,

– Zusammenstellungen zweier gegebener Subjekte,

– die Herstellung von Berührungspunkten zwischen zwei einander fremden Motiven mit gutem Willen und bei einigem Nachdenken in den meisten Fällen durchführbar sind.

Durch diese meine Aufdeckung des Fugenmechanismus glaube ich das Wesen der Fuge als gefügiger und handlicher dargestellt zu haben, als es in der Vorstellung von Musikstudenten von jeher erschienen war; ohne daß ich damit ihr Ansehen geschmälert hätte, das die Fuge nicht dank ihrer Kunstgriffe, sondern dadurch erworben hat, daß ihre Meister diese zugleich mit und zu Gunsten der Idee zu entfalten wußten.

So ist ein Uhrwerk ein findiges Getriebe, dem aber die gestellte Aufgabe – die Zeit anzuzeigen – erst Sinn und Wert verleiht.

Nicht die Fuge als praktisches Selbstziel, sondern die ideelle Wichtigkeit der sie bewegenden Mittel ist's, mit der ein Komponist von heute ernstlich rechnet: mit ihrer Hilfe vermag er vollends seine Idee gewandt und erschöpfend zu gestalten, seine Zeit zu künden.

Die Fuge als selbständiges Gebilde hat ihre Zeit überwunden: sie löst sich auf in die mannigfachen Funktionen, die sie ersinnen mußte, um zur eigenen Vollkommenheit zu gelangen. Diese sehen wir als ihr Endergebnis an: wie die Herstellung eines geringeren Artikels die Erfindung von Maschinen veranlaßt, die bedeutender sind, als das was sie erzeugen; wie der Vertrieb desselben Artikels eine Organisation schafft, die eine größere Schöpfung ist, als jene, der sie dient.

Es ist die Polyphonie, die zunächst in der Fuge ihre höchste Bestimmung zu erfüllen glaubte und die, zur Unabhängigkeit gereift, kostbarer geworden ist als die Fuge, ein Formgehäuse, es jemals war.

Zum letzten Mal – und hiermit nehme ich Abschied vom Leser – verkünde ich für die Tonkunst den Sieg der Melodie über jede andere Kompositionstechnik: die universale Polyphonie als letzte Konsequenz der Melodik, als Erzeugerin der Harmonie und als Trägerin der Idee.

Neue Intervalle, neue Klangmittel, neue – mächtigere und subtilere – Geister werden die Musik auf dieser Bahn ihrer Endbestimmung zuführen, die da ist: der Ausdruck menschlicher Empfindung durch die Verschlingung der Töne in den Maßen des Künstlerischen.

FERRUCCIO BUSONI