

JOHANN SEBASTIAN BACH

KLAVIERWERKE

Unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini

herausgegeben von

FERRUCCIO BUSONI

I

Das wohltemperierte Klavier

Erster Teil

Heft 2

Instruktive Ausgabe von Ferruccio Busoni

BWV 854-861



VEB BREITKOPF & HÄRTEL MUSIKVERLAG LEIPZIG

DES WOHLTEMPERierten KLAVIERES

ERSTER TEIL

Zum Gebäude der Tonkunst wälzte Johann Sebastian Bach Riesenquadern herbei und fügte sie unerschütterlich fest zu einem Fundament zusammen. Er legte den Grund zu unserer heutigen Kompositionsrichtung und bildete den Ausgangspunkt des modernen Klavierspiels. 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 irgendwelcher 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 Gedankengehalt genügt und entspricht allein der Originalsatz.

Mozarts Klaviergeist überträgt sich in einer innerlich geschwächten, äußerlich bereicherten Form auf Hummel. Von hier an 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 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.

Andererseits 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 geradenwegs 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 „Wohltemperierten Klaviers“ verdanken, so bot es uns doch dieser vortreffliche Pädagoge allzusehr im Gewande seiner

*) 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 Virtuositäts zur ausgeprägten Individualität empor. In harmonischer Intelligenz rückt er dem mächtigen Sebastian um eine gute Spanne näher.

Mendelssohns, der Art Hummels angenäherter, von glattem Kontrapunkt überfließender Klaviersatz hat mit Bachs felsentrückender 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“.

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

M
22
1818
1923
V. 1
p. 2

Zeit, so daß weder seine Auffassung noch seine Setzweise heute noch widerspruchslos gültig sein können. Erst Bülow und Tausig, auf den Offenbarungen ihres Meisters Liszt in der Wiedergabe der Klassiker weiterbauend, haben befriedigende Resultate in der Interpretation Bachscher Werke erzielt. Namentlich ist es Tausigs „Auswahl“ seiner 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 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 nach einer in jeder Hinsicht möglichst vollständigen*) und stilgerechten Fassung des „Wohltemperierten Klaviers“ bewog den Herausgeber, an den 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 4304/05) 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 Studienwerk dienen.

Nach vollkommen erlangter musikalischer und technischer Kenntnis dieser Werke sollte jeder ernststrebende Klavierspieler die noch nicht bearbeiteten Original-Organ-Kompositionen von Bach auf sein Klavierpult setzen und sich anschicken, diese 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 ist 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 hochzuhaltende 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 der Herausgeber keineswegs der Trugvorstellung, diese Aufgabe in irgendeiner 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 ist.

New York, Januar 1894.

Ferruccio Busoni

PRAELUDIUM IX

(BWV 854)

Allegretto, in modo pastorale

1) An dieser und den analogen Stellen steht das Zeichen $\sim$ über der Note. Die ausgeführte Notierung zeigt, wie das Zeichen verstanden werden soll. Daß diese Pedanterie 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 [Nöthen] angedeutete Manieren [Verzierungen] gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem bloß die folgende so viel verliert, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nötiger, 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 Teil, zweites Hauptstück, § 23 und 24.)

2) Das *poco ritenuto* vor den Kadenzen in *H-dur* und *E-dur* muß höchst diskret und geschmackvoll ausgeführt werden; für die hier in Frage kommende Anschlagsart ist der vorgeschriebene Fingersatz naturgemäß.

NB. Nachdem Bach in dem Inhalt 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 Mal ein Tonbild von idyllischer Färbung und schlichter Zartheit des Ausdrucks dar, dessen Vortrag die entsprechend gleichen Attribute widerspiegeln soll.

Was Bülow in Bezug auf Beethoven von dessen „Diabelli-Variationen“ behauptet, läßt sich mit gleichem Recht auf dieses Gesamtwerk anwenden: wir erblicken in ihm „den Mikrokosmos des Bachschen Genius“.

FUGA IX

1) Der Idealfingersatz für streng gebundene Terzenleitern wäre ein solcher, bei dem auf je zwei Nachbarstufen kein gleicher Finger zur Anwendung käme. Eine solche Applikatur, obwohl möglich und gerechtfertigt, wird deshalb nicht allgemein gepflegt, weil keine Klaviermethode auf die Begründung eines ähnlichen Fingersatzsystems bedacht ist. Wenn auch die folgenden Beispiele auf den ersten Blick abschreckend fremd erscheinen sollten, so unter-

lasse man nicht, sie wenigstens praktisch zu versuchen

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

Demnach würden die hier vorkommenden Terzenpassagen folgendermaßen lauten:

Der Übelstand des übrigens genialen, sogenannten Chopinschen Fingersatzes für chromatische Terzenleitern liegt hauptsächlich in dem aufeinander folgenden zweimaligen Gebrauch des Daumens auf den Untertasten *e-f*, *h-c*. Diese Klippe wird von einigen neueren Klaviervirtuosen 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* ergibt:

In kleinen Terzen

In großen Terzen

Beim Absteigen erfolgt das Heruntergleiten des zweiten Fingers von *fis* nach *f* und von *cis* nach *c*. Auch der fünfte Finger darf in gewissen Fällen „rutschen“, so beispielsweise in dem folgenden wo der normalere Fingersatz $\begin{smallmatrix} 2 & 5 & 4 & 3 \\ 1 & 3 & 2 & 1 \end{smallmatrix}$ sich als unbequem erweist.

2) Man konstruiere das Thema gleichlautend mit dem Original

Thema

und es ergibt sich die Tatsache, daß der zweite Teil im Sopran und Alt erst mit dem vierten Achtel beginnt. Ebenso verhält es sich mit dem Anfang des III. Teils, 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-Kontrapunkt leicht und getrennt, die Mittelstimme möglichst gehalten und nicht ohne Ausdruck. Dasselbe gilt mit Berücksichtigung des Rollentausches für die Parallelstelle im dritten Teil, vierter bis siebenter Takt.

nach Kroll

1) 4 3 2 1 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

2) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

3) poco espress.

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

5) Einige Allesverbesserer, die vor Quarten-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Tak- tes folgendermaßen glatt gemacht

Baßstimme nach Kroll

Ossia ad lib.

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

5) Einige Allesverbesserer, die vor Quarten-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Tak- tes folgendermaßen glatt gemacht

Im Kontrapunkt, dem Reiche der Individualität, darf jede Stimme, die etwas zu sagen hat, ihren eigenen Weg gehen. Dieses Prinzip, aus dem sich die „Bachschen Härten“ erklären, hat der Meister vorzugsweise befolgt.

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

PRAELUDIUM X

(BWV 855)

Sostenuto, quasi Andante *)

tenuto, cantando 1)

p

*Red. **

dolce, egualmente

*Red. **

*Red. **

*Red. **

ten.

simile

ten.

poco sosten.

a tempo

simile

2)

1) Das *f*, das 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 Praeludium VIII); die Mittelstimmen sind leiser und als streng geschlossene Akkorde anzuschlagen; die Figuration im Baß soll ruhig-gleichmäßig, unbeeinträchtigt von den wechselnden Affekten 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 atmet Traurigkeit, doch nicht Empfindsamkeit oder Entmutigung. Nichts darf darin schmachten, schweben, zögern. Die Betrübnis 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 den vollen Einsatz seiner Kraft vorübergehend ruhen läßt. Diese bricht auch hier unvermutet 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 verzweiferten Galgenhumors halten) gestattet nicht, daß man die beiden Überleitungstakte ³⁾ dazu benutzt, die Kontraste durch ein wohlhabgerundetes *Accelerando* zu vermitteln; vielmehr verharre man im ruhigen ersten Zeitmaß 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.

ten.

ten.

ten. poco agitato
p

cresc.

allarg.

più sosten.

Ossia forte:

fz

p tranquillo

3)

Schluß nach Friedemann Bachs „Klavierbüchlein“

Presto $\text{♩} = \text{♩}^4$

4) Trotz des veränderten Charakters steht der Inhalt des Presto im engsten Zusammenhang mit dem des langsamen Satzes. Einerseits sind Sechzehntel-Figuren eine direkte Fortsetzung des früheren Begleitungsmotives; andererseits ist es die im Großen und Ganzen gemeinschaftliche harmonische Basis, die die beiden Teile innerlich verbindet. So sind (in harmonischer Hinsicht) die ersten vier Takte des Presto eine Transposition der Anfangstakte des Praeludiums nach der Unterdominante. Die Takte 5-7 des Presto enthalten eine Zusammenziehung der Takte 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. Takt des vorigen Satzes. Von hier ab macht sich der harmonische Zwang frei und die stürmische Bewegung gipfelt in einem kadenzartigen Orgelpunkt. Dieser letztere Umstand nicht weniger als der Typus des halbtaktigen figurierten Motives mit seiner konsequenten Wiederholung und der eigentümlichen Auftaktsphrasierung mahnen uns lebhaft an das II. (*c moll*) Praeludium (wir raten, dies bei dieser Gelegenheit wieder vorzunehmen), wogegen der langsame Teil dieses Stückes ein noch vollkommeneres Vorbild in dem Mittelsatz des Italienischen Konzertes besitzt, der als eine wertvolle Nebenstudie hier eingeschoben werden kann. (Vergl. den Anhang hierzu.)

5) Durch eine Verdoppelung der Notenwerte des Schlußtaktes würde die Kadenz nichts von ihrer Energie einbüßen und vielleicht nicht unbeträchtlich an Festigkeit gewinnen.

Der Spieler urteile, ob diese Fassung dem rhythmisch-symmetrischen Gefühl nicht besser zusagt, als die ursprüngliche und wähle danach. Ein Mittelding (in der Form eines unbestimmten *Allargando*) ist nicht statthaft: in beiden Fällen muß das Zeitmaß streng bewahrt bleiben.

Anhang

Aus Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“

(Erster Teil, 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 unserm 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 bloss simple Noten. Es gehört hierzu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmässige ausschliesst. Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel!“

§ 13. „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 Anmerkungen zu *Praeludium IV* und *VIII* Gesagten überein. Von ihm erhält somit das Letztere Bestätigung und Recht und Licht.

FUGA X

a 2

Allegro deciso ¹⁾

f non legato, distintamente *)

Kontrasubjekt ³⁾

f

più leggero

ff

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, miteinander in so offenbarem Widerspruche stehen. Während Riemann dieser Fuge einen „mehr kontemplativen Charakter“ zuschreibt, Tausig, durch seine Überschrift „Allegro con fuoco“ die entgegengesetzte Auffassung bekundet, ersinnt Bischoff seinerseits eine dritte Interpretation, für die er die Bezeichnung „Allegro capriccioso“ wählt. Der Herausgeber neigt mehr der Tausigschen Ansicht zu, glaubte aber das „Feurige“ durch „Entschiedenheit“ ersetzen zu sollen. Ihm ist hier weniger um dynamische Feinheit und Mannigfaltigkeit zu tun – 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; obgleich Riemann dieses Faktum verschweigt.

³⁾ Diese Fuge zeichnet sich vor allen anderen durch Einfachheit aus; sie ist die einzige zweistimmiger Art, enthält weder Umkehrungen noch Engführungen und verzichtet auf mannigfache Gestaltung des Kontrapunktes durch konsequentes Festhalten des ersten Kontrasubjektes.

* „Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich [im allgemeinen] in gestoßenen Noten... vorgestellt.“ (Ph. E. Bach) Vergl. das NB. zu Prael. VI.
Edition Breitkopf

4) Unsere Einteilung 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 neunzehn Takte in der Tat die kontrapunktische Umkehrung der ersten neunzehn Takte enthalten, so werden wir dahin geführt, von dem herkömmlichen Fugenschema abzugehen und ein anderes, dem Inhalt entsprechendes, aufzustellen. Es ist auch des Herausgebers längstgehegte Meinung, daß jedes Thema, jedes Motiv je nach seinem Umfang, Stil 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 vollendetste Form des Bachschen, des Beethovenschen Gedankens anzusehen, nicht aber als die höchsten Aufgaben des modernen Komponisten; denn wo man neue Ideen verlangt, da dürfen ungewöhnliche Formen nicht überraschen.

Man gestatte uns, die Riemannsche und die vom Herausgeber in Vorschlag gebrachte Einteilung dieser Fuge vergleichsweise darzustellen:

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

Anhang zu Fuga X

Der Herausgeber schlägt vor, diese Fuge mittels Verdoppelung des Soprans in der oberen Oktave und des Basses in der unteren Oktave in eine Oktavenübung zu verwandeln, deren Nutzen, der eigentümlichen Gestaltung der Figuren zufolge, erheblich sein wird.

So hervorragend die Rolle ist, welche die Oktaventechnik in der heutigen Klavierliteratur spielt, so vieles auch an Schulen und Beispielen davon vorhanden, so wenig ist jedoch gelehrt und geschrieben worden, in welcher Weise Oktaven 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 Mittelglied der Finger, soll eine ebenmäßige, beinahe horizontale Linie bilden, die eine leichte Neigung vom Handgelenk nach unten zeigt. Die mittleren drei meist unbeschäftigten Finger sind lose zusammen zu gruppieren, deren Enden nach innen zu kehren, um so das störende Wischen über die innerhalb der Oktave liegenden Tasten zu vermeiden. Während das Gelenk vollkommen lose spielen soll, möge man darauf bedacht sein, die Oktavendistanz zwischen dem Daumen und dem fünften 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 kombinierte Elastizität der Hand und des Klaviermechanismus zu erfolgen. (Gilt dies auch vorzugsweise für das kurze Stakkatospiel, das charakteristische Element der Oktaventechnik, so bezeichnet es doch ein auch auf ihre Unterarten: das Portamento, das gebundene Oktavenspiel sich erstreckendes, gemeinsames Prinzip.)

Von den Bewegungen ist die zweite Art

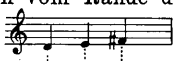
b) die des Armes. Dieser hat die Aufgabe, in seitwärts-horizontaler Richtung der Hand zu folgen und sie bis über die Stelle zu führen, wo der Niederschlag erfolgen soll. So wird es möglich, die Tasten in senkrechter Richtung anzuschlagen und voll in der Mitte zu treffen. Auch bei der Bewegung des Armes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

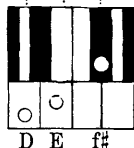
Die dritte Art der Bewegung ist

c) die Drehung des Gelenkes, beziehungsweise der Hand nach beiden Seiten hin, bei ruhig verhaltenem Arm, so wie 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 allmählich vom Rande der Tastatur nach der Mitte gebracht wird. Der Weg, den die Hand beispielsweise bei den Oktaven  zu markieren hat



ist demnach ungefähr so zu denken:

Dabei ist noch die Regel zu berücksichtigen, daß das Gelenk 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 präzises Treffen und einen gleichen Grad von Stärke in den beiden Noten der Oktave zu erlangen.

Eines der bedeutendsten Momente für die Erlernung des Oktavenspiels ist endlich

3. die Phrasierung,* das heißt die Zerlegung einer Passage in Gruppen, je nach ihren musikalischen Motiven (a), der Stellung der Töne auf der Klaviatur (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 Phrasierung ganz unabhängig ist, bisher nicht theoretisch berücksichtigt.

PRAELUDIUM XI

(BWV 856)

Allegro giocoso

quasi *f* con spirito

legg.²⁾

staccato

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



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 zwölfte der zweistimmigen Inventionen (in des Herausgebers Bearbeitung) als eine treffliche Vorstudie.

NB. Dies Praeludium bietet einen dreifachen Übungsstoff: fließende Akkordfiguration, Trillerstudien, Springend Stakkato-Kontraste, die der Spieler zu einem Ganzen verbinden soll.

The musical score is written for a three-part invention, featuring a treble and bass staff. The notation includes various musical elements such as ornaments (marked with 'orn.'), trills (marked with 'tr'), and fingerings (indicated by numbers 1-5). The piece is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'p cresc.' (piano crescendo). There are also some specific markings like 'ten.' (tension) and 'tr' (trill) in the bass staff. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

4) Von einer Einteilung der Form mußte der Herausgeber hier ebenso absehen, wie anderwärts bei der ersten der dreistimmigen Inventionen. Sie gehören zu jenen Bachschen „Würfen“, die sich nun einmal nicht in die Grenzen starrer Dogmatik fügen und die durch ihren wahrhaft „praeludierenden“ Charakter ihre Benennung am meisten rechtfertigen.

5) Viele Ausgaben haben hier *F* statt *G*; jenes würde einen Orgelpunkt bedeuten, der aber unbeabsichtigt ist. Dieses gibt der Grundstimme folgende Gestalt



FUGA XI

17

a 3

Allegretto, ben misurato, con semplicità

In gemessener Bewegung, mit ungekünsteltem Vortrag

mezza voce

Th. C.S.

mf dolce

poco marc.

poco marc.

NB. Ungeachtet ihrer sorgfältigen polyphonen Durcharbeitung gehört diese Fuge doch zu den gefälligen, anspruchslosen. Als Trägerin eines Charaktertypus reicht sie nicht an die *e moll* Fuge heran, wenngleich diese über nur bescheidenere Ausdrucksmittel verfügt. Von der allgemein üblichen „eleganten“ Phrasierung der fünf ersten Achtelnoten  - die wohl auf Czerny zurückzuführen ist - mußte der Herausgeber zu Gunsten einer mehr gerechtfertigten Vortragsweise absehen.

più marc.

più marc.

nach Tausig, (?) Czerny

quasi f

meno f

dolce

Ossia:

poco slentando

a tempo

crescendo

cresc.

il basso

fz

1)

2)

3)

f

a tempo

1) Wenngleich diese drei Achtelnoten infolge des gehaltenen Tones *b* nur aus dem Fingergelenk angeschlagen werden können, so müssen sie doch als die direkte Fortsetzung des vorhergehenden Stakkato 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

(BWV 857)

*Andante*¹⁾

*largamente, espressivo
mit vollem Anschlag*

poco sentito

p più pieno

p cresc. con affetto

espressivo molto

dim.

Ussia

1) Andante = mäßig langsam 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 vier Stimmen durch Pausen vervollständigt.

3) Der Herausgeber rechnet die hier in Erscheinung tretende Form zu dem Typus der dreiteiligen und stellt sie als solche in seiner Einteilung dar. Danach umfaßt der I. Teil fünfeinhalb Takte, denen eine äußere Erweiterung von noch zweieinhalb Takt anhängt, der II. Teil zerfällt sodann in zwei Abschnitte von vier und dreieinhalb Takt; der III. Teil reicht bis an den Schluß.

First system of the musical score, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a dynamic marking *p* (piano) towards the end of the system.

Second system of the musical score. It continues the melodic and harmonic development. A dynamic marking *più dolce* (more sweet) is present in the bass staff.

Schluß, nach Forkel

Third system of the musical score, showing the final conclusion of the piece. It includes a small treble and bass staff with a few final notes.

Fourth system of the musical score. It features a variety of dynamic and tempo markings: *poco slentando* (slowing down a little), *a tempo* (return to tempo), and *più f subito* (more forte suddenly). There are also markings for *Red.* (Reduction) and ** ** (ornaments or specific performance instructions).

Fifth system of the musical score. It includes markings for *sempre sostenuto e con grand'accento* (always sustained and with great accent), *più sostenuto* (more sustained), *ten.* (tenuto), *molto cresc.* (much crescendo), and *f ma non strepitoso* (forte but not uproariously). At the bottom left, there are markings for *Ossia ad lib.* (Ossia ad libitum), *m. d.* (musica da), *m. s.* (musica senza), and *usuv.* (usuv.). A *Pedal III* marking is also present.

FUGA XII

21

a 4

Molto sostenuto, ma fermo in tempo e carattere

Sehr getragen aber fest, im Zeitmaß sowohl wie im Ausdruck

(nach Riemann: Adagio penseroso = ♩)

1) Die folgende Satzart – sie beruht auf einer Kreuzung der Hände – dürfte hier das Hervortreten des Themas wesentlich fördern

2) Aus einer gesonderten Darstellung läßt sich das Verhältnis des Themas und der 3 Kontrasubjekte zueinander klar erschauen; wir lassen eine solche zur besseren Orientierung der Studierenden folgen:

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

3)

4) *grave*

3) Vom Beginn der zweiten Exposition an macht sich eine gewisse Starrheit der Form und eine Eintönigkeit des harmonischen und kontrapunktischen Inhaltes bemerkbar, die die Wirkung des prächtigen, so vielversprechenden I. Teiles langsam vernichten. Der allein herrschende dreitaktige Rhythmus (= 12/4) trägt unseres Erachtens die erste Schuld. In monotoner Reihenfolge lösen sich sodann vereinzelt Thema-Eintritte und Zwischenspiele untereinander 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 nach und nach absteigenden harmonischen Sequenz. Man vermeide bei eben diesem Motiv, den anapästischen Charakter (durch Abstoßen des Achtels) allzusehr in den Vordergrund zu drängen  was bei den häufigen Wiederholungen dem Ernst des Stückes gefährlich werden könnte und folge möglichst der Bezeichnung des Herausgebers.

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

NB. Zu der ausgesprochenen Verwandtschaft, die 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. Sowohl in der Invention wie in der Fuge ist das Hauptthema in Viertelnoten und in chromatischer Folge verfaßt:

Hier wie dort schreitet das Kontrasubjekt stufenweise und in halbtaktigen Gruppen aufwärts, die durch Pausen auf den guten Taktteilen voneinander gesondert sind:

Noch vollkommener wird die Ähnlichkeit infolge des gleichartigen Aufbaues der beiden Kompositionen. In der Tat tritt in beiden noch ein zweites obligates Kontrasubjekt 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 Stück 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, die sich in der Invention offenbaren, werden in der Fuge allerdings nicht erreicht. (Vergleiche Anmerkung 3 und 5 zu dieser Fuge und das NB zu Nr. 9 der dreistimmigen Inventionen in des Herausgebers Bearbeitung.)

sempre f

mf

p (Alit)

dolce (Tenor)

poco a poco cresc.

f

sostenuto sino al Fine

ten.

5) Bei sehr sorgfältigem Pedalgebrauch ließe sich hier eine Oktavenverdopplung der Baßstimme wohl ermöglichen. Daß ein solches Verfahren bei Bach zulässig ist, hat der Herausgeber wiederholt betont. Beispiele dafür bieten unter anderen die Fugen II, V, VII und die neunte der dreistimmigen Inventionen:

sostenuto sino al Fine

ten.

PRAELUDIUM XIII*)

Andantino tranquillo ma scorrevole ($\frac{4}{8}$)
Ruhig, gleichmäßig fließend

(BWV 858)

1) Mit diesem Praeludium beginnt eine kleine Serie von „elementaren“ Repetitionsstudien, zu der noch die beiden nächsten Fugen zu rechnen sind. Diesen möchten wir als Schlußübung die $\frac{6}{16}$ Fuge aus Bachs *D-dur* Toccata (Bischoff-Ausgabe, I. Band, VI.) anhängen, die eine schon merklich schwierigere Aufgabe im Wiederholungs-Anschlag stellt. – Das Sechzehntel vor der Viertelnote darf nicht abgestoßen werden, – es würde dieser leichtesten Silbe eine unziemliche Wichtigkeit verleihen – sondern man schlage es sehr weich an und binde es gewissermaßen zur nächsten Note über, was mit dem vorgezeichneten Fingerwechsel mühelos auszuführen ist.

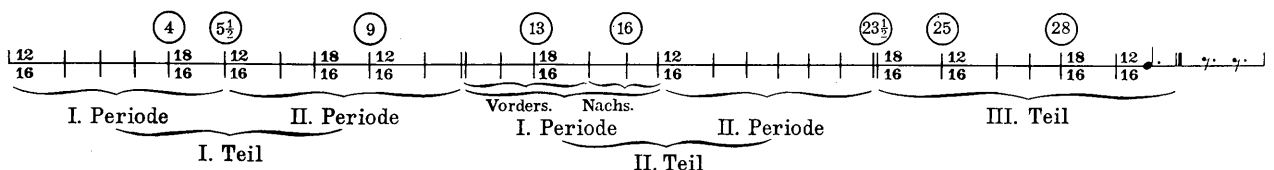
2) Die Figur setzt sich aus wechselseitig übergebundenen Sechzehnteltriolen zusammen



Der Herausgeber erachtet es nach dieser Erklärung für überflüssig, das ganze Stück in diesem Sinne umzuschreiben.

3) Die Triller könnten, da ein solcher im Thema zuerst nicht vorkommt, auch hier und späterhin unterbleiben, zumal es nicht günstig scheinen mag, den gleichmäßigen Sechzehntel-Fluß durch eiligere Rhythmen zu unterbrechen.

NB. Der Rhythmus bietet in diesem Stück die zweifach außerordentliche Erscheinung einer völligen Unabhängigkeit vom viertaktigen Periodenbau und eines fortgesetzten Wechsels der Taktart ($\frac{12}{16} \cdot \frac{18}{16}$). Wir haben versucht, unsere Auffassung des letzteren in der folgenden Figur darzustellen: die senkrechten Linien bedeuten Taktstriche, die zwischen ihnen liegenden Räume somit Takte. Die in Kreise geschlossenen Zahlen nennen die Summe der $\frac{12}{16}$ = Takte und korrespondieren mit gleichen Nummern im Text. So besteht z. B. die erste Periode aus vier $\frac{12}{16}$ = Takten und einem $\frac{18}{16}$ Takt, entsprechend $5\frac{1}{2}$ Takten des Originals.



*) In den beiden *Fis-dur* Stücken tritt der heitere, zierliche und weniger inhaltstiefe Rococo-Stil in Erscheinung: der Stil seiner Epoche, den Bach aber selbst äußerst selten verkörpert und von dessen Charakter seiner Persönlichkeit eigentlich nichts anhaftet. Um so bestechender ist hier seine Wirkung. Rechts und links von den düsteren Fugen in *f-moll* und *fis-moll* umgeben, nehmen sich die beiden Tonstücke wie eine Komposition Watteau's zwischen zwei Dürer'schen Holzschnitten aus.

First system of the musical score. The treble clef staff contains a series of rapid sixteenth-note passages with fingerings 5, 2, 3, 1, 5, 2, 4, 2, 5, 1, 4, 9, 5, 1, 2, 5, 1, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 5. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. A *poco* marking is present in the right hand.

Second system of the musical score. The treble clef staff features trills marked (tr) and a measure with a circled 13. The bass clef staff has a *p* marking. The system concludes with a trill in the right hand.

Third system of the musical score. The treble clef staff begins with a trill (tr) and a measure with a circled 16. The bass clef staff has a *p* marking. The system ends with a trill in the right hand.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff includes a measure with a circled 23 and a trill (tr). The bass clef staff has a *quasi f* marking. The system concludes with a *poco* marking and a trill in the right hand.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff starts with a measure containing a circled 25. The bass clef staff has a *pp* marking. The system ends with a trill in the right hand.

Sixth system of the musical score. The treble clef staff begins with a measure containing a circled 28. The bass clef staff has a *p subito* marking. The system concludes with a trill in the right hand.

(*Re.*) * una corda)

FUGA XIII

27

a 3

Allegretto piacevole e scherzoso ^{NB}

dolce

1)

tr

dolce, poco marc.

2) *quasi staccato*

mf leggiermente

quasi staccato

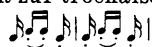
dolce

un poco con piccanteria

1) Wo der Triller einen Bestandteil des Themas bildet, sind in seiner Ausführung keine Varianten statthaft; es hieße dies, das Thema selbst verändern. Man wähle folglich eine Form des Trillers, welche selbst in den intrikatesten Kombinationen möglichst treu beibehalten werden kann. Das plastischste Beispiel dieser Art findet sich beiläufig in der Schlußfuge von Beethovens Sonate Op. 106



2) Man lasse sich ja nicht zur trochäischen Phrasierung verleiten; der jambische (Synkopen-) Rhythmus ist es, der hier das Wort spricht



3) Thematisch korrekte Ausführung



NB. Die Begriffe „piacevole“ und „scherzoso“ treten in der Exposition und in dem ersten Zwischenspiel getrennt in Erscheinung; sie vereinigen sich jedoch vom II. Teil an zu einem fortwährenden Kontrastspiel.

4)

5)

più f

ten.

un poco pesante

poco a poco dim.

mf

p

dolce

più risoluto

f

4)

5) Der Herausgeber unterscheidet im II. Teil zwei Durchführungsgruppen, von denen die erste von der Grundtonart zur Paralleltönart führt, die zweite von dieser zur Tonika zurückleitet.

PRAELUDIUM XIV

(BWV 859)

Allegro con spirito

*f decisamente, poco legato*¹⁾

meno f

¹⁾ poco legato = wenig gebunden ist im Gegensatz zu: un poco legato (ein wenig gebunden) negativ aufzufassen. Man spiele demnach etwas mehr geschliffen als das absolute non legato.

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The key signature is G major (one sharp). The first system includes a 'poco' marking. The second and third systems feature trills (tr) and triplets (3). The fourth system includes a forte (f) marking, a triplet (3), and a 'poco' marking. The final system is marked 'in tempo' and 'fz' (forzando).

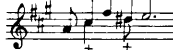
2) „Punktierte Noten, auf die eine kurze im Hinaufgehen folgt, gestatten auch Triller mit dem Nachschlag. Während sonst die letzte Note des Nachschlag allezeit in der größten Geschwindigkeit mit der folgenden verbunden wird geschieht dieses bei punktierten Noten nicht, weil ein ganz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlages und der folgenden bleiben muß. Dieser Raum muß nur so viel betragen, daß man kaum hören kann, daß der Nachschlag und die folgende Note zwei abgesonderte Dinge sind..... Es rührt dieses von dem Vortrag der punktierten Noten,..... vermöge dessen die auf die Punkte folgenden kurzen [Noten] allezeit kürzer, als die Schreibart erfordert, abgefertigt werden.“ (Ph. E. Bach.)

Beispiel  oder  ohne Nachschlag 

3) Möglichst zusammen anzuschlagen.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass staff with a 'poco a poco cresc.' marking. The second system includes fingerings and a 'dim.' marking. The third system includes a 'poco marc.' marking and a 'V (dolce)' marking.

5) Dieser und alle folgenden Triller sind vom Herausgeber nach thematischem Muster hinzugefügt.

6)  ist als verkürzte und figurative Gestaltung des Themas (Comes)  zu verstehen.

NB. Es ist dem Herausgeber nicht recht begreiflich, warum Riemann es sich ernstlich zur Aufgabe macht, die Form dieser Fuge auf drei Teile auszustrecken, während er selbst eingestehen muß, welche Schwierigkeiten ihm daraus erwachsen. Diese fallen mit einem Schlage fort, sobald man die Zweiteiligkeit der Form einsehen lernt. Allsogleich tritt auch der Grundriß der Fuge plastisch wie eine Gebirgskarte hervor.

In beiden Teilen bringt jede Stimme je einmal das Thema und in der Coda spendet es uns der Sopran noch ein letztes Mal, glatt, einfach, wie es zu Anfang der Fuge gehört wurde. Hier das Schema:

	{	Tenor (Dux)	Alt (Comes)	ein Takt Modulation
I. Teil	{	Baß (Dux)		Zwischenspiel= vier Takte
	{	Sopran (Dux)		Modulation und Überleitung= zweieinhalb Takte
	{	Alt (Comes in der Gegenbewegung)		Zwischenspiel= eineinhalb Takte
II. Teil	{	Sopran (Comes in gerader Bewegung)		ein Takt Modulation= übereinstimmend mit dem gleichen im I. Teil
	{	Tenor (Dux)		
	{	Baß (Dux in der Gegenbewegung)		Überleitung= zwei Takte

Coda= Sopran (Dux)

(Kleine Abweichungen nach der Unterdominante abgerechnet finden keine Modulationen nach einer anderen Tonart statt.) Wir berufen uns auf das in Anm. 4) zur *e-moll* Fuge Gesagte und sprechen nochmals unsere Bedenken über Einführung und Gebrauch eines Durchschnittsmaßes aus. Der Maßstab der dreiteiligen Form, welcher, wie bewiesen, für dieses Stück ein zu weiter ist, wäre, beispielsweise auf die grenzenstürmende Fuge in Beethovens Sonate Op. 106 angewandt, ganz und gar unzureichend.

This page of musical notation contains six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a melodic line in the treble with trills (tr) and slurs, and a bass line with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 2:** Continues the melodic development with trills and slurs. A dynamic marking of *quasi f* is present.
- System 3:** Includes a *meno f* dynamic marking and a *T marc.* (Tutti marcato) instruction. The bass line has a trill.
- System 4:** Features a *B marc.* (Basso marcato) instruction. The bass line has a trill.
- System 5:** Includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The bass line has a trill.
- System 6:** Ends with a *f allarg.* (forte allargando) marking. The bass line has a trill.

The notation is complex, with many slurs, trills, and fingerings, suggesting a technically demanding piece.

PRAELUDIUM XV

(BWV 860)

Allegro

NB



NB. Festigkeit des Anschlages und Treffsicherheit sind für das Spiel von drei- und vierstimmigen gebrochenen Akkorden notwendigste Bedingungen. Die Hand soll die Lage der Töne im voraus fühlen, ja der volle Akkord in den Fingern bereit liegen, als wenn sämtliche Stimmen zugleich anzuschlagen wären: dadurch wird der Ungleichmäßigkeit und Fehlgriffen der Weg versperrt. Es erscheint deshalb ratsam, die Figur vorerst in geschlossenen Ak-

korden zu üben



die folgenden Varianten ermöglichen sodann einen mannigfachen Nutzen aus ihr zu ziehen

usw.

Es ist von mehr als nebensächlichem Interesse (man gestatte uns hier eine kleine Abschweifung) zu beobachten, welche Wandlungen die Anwendung gebrochener Akkorde als Begleitungsfigur in der Entwicklung der Klavierliteratur erfahren hat. Während

Mozart sich darauf beschränkt, eine liegende Harmonie innerhalb des Oktavenumfanges zu zerlegen, (*d-moll* Konzert, letzter Satz, Coda) enthüllt uns bereits

Beethoven die Zauber der Klangwirkung und die Bedeutung der Lage (Op. 53, Rondo; Op. 109, Schluß der Trilervariation; 32 *c-moll*-Variationen, XXXI und XXXII);

Chopin benutzt die gebrochenen Akkorde zur leidenschaftlichen Belebung seiner Melodien, wozu uns die Partie der linken Hand im Finale der *h-moll*-Sonate in ihren drei gesteigerten Formen ein bemerkenswertes Beispiel liefert. Bei

Henselt erreicht die Weitgriffigkeit ihre größtmögliche Ausdehnung und er ergießt darüber den Glanz und die Bravour des Virtuosenstils; (Etüden Op. 2, Nr. 1) endlich gelingt es

Liszt alle Resultate seiner Vorgänger in pianistisch-volledetem Satz zu vereinen und die Arpeggien durch Betonung des charakteristischen und des tonmalerischen Momentes in eine höhere Rangordnung der Ornamentik zu rücken. (Wir erinnern unter anderen an: „Bénédiction de Dieu dans la solitude“ III. Teil; *Norma-Fantasie* *H-dur*-Satz = *C, arpeggiando con grandezza*; die Etüden: *Vision*, *Waldesrauschen*, *Des dur* (*dq* Concert); *St. Francois marchant sur les flots*, Durchführungsteil usw. Liszt benutzt hierbei den vollen Umfang der Klaviatur.)

Der durchaus polyphonen Natur Bachs widerstrebt es, seine Begleitstimmen lange Strecken hindurch in müßigen Akkordfiguren zu bewegen; er wählt bei solchen Anlässen Formen, wie sie die Praeludien in *es-moll* und *c-moll* aufweisen. Dafür gefällt es ihm oft, Figurationen gebrochener Akkorde als selbständige Motive auftreten zu lassen; die Praeludien in *C-dur*, *d-moll* und *G-dur* sind als Typen dieser Art anzusehen.

In diesem Sinne finden wir die Arpeggien auch bei Beethoven, besonders in seinen Durchführungssätzen, verwertet und selbst in der neueren Literatur (Chopin, Op. 10, Nr. 1) fehlt es nicht an derartigen Beispielen. Dem Studierenden empfehlen wir, hier die große Steigerung vor dem Prestissimo in Beethovens Rondosatz von Op. 53 als Nebenstudie einzuschalten, und zwar die Stelle in allen Tonarten mit gleichem Fingersatz zu üben.

The musical score consists of six systems of staves. The first five systems each have a grand staff (treble and bass clef). The sixth system has a grand staff for the first two staves and a single staff for the third. The notation includes various musical symbols: notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

più legg. *cresc.*

Schluß nach Forkel:

piu f *ff*

¹⁾ Man kann hier zwar recht deutlich einen Einschnitt in der Form wahrnehmen; dessen ungeachtet läßt sich diese ebensowenig wie beim F-dur-Praeludium in Grenzen einzwängen.

a) FUGA XV¹⁾

a 3

Allegretto scherzoso
Etwas mit Humor

p
sempre staccato non troppo leggiero

mit praezisem Anschlag

mp *mf*

Legende

poco marc.

¹⁾ Diese Fuge ist ursprünglich die fünfzehnte des zweiten Bandes. Waren es bei der Es-dur Fuge vorwiegend ästhetische Gründe, die den Herausgeber zu dem gleichen Tausch veranlaßten, so sind es hier hauptsächlich technische Zwecke, auf welche die Änderung zielt. Die Beziehungen dieser Motive („zackige“ Akkordfiguren, wie wir sie

in einer Anmerkung zur letzten Invention nannten)



zueinander sind in der Tat unleugbar.

Durch ihre Nebeneinanderstellung und mit den folgenden Varianten gewinnen wir einen Zyklus zusammengehöriger Studien. Es blieb also dem Herausgeber nur noch übrig, den ästhetischen Wert seiner Neuerung zu prüfen; sie ergibt ein überraschend harmonisches Verhältnis der Fuge zum Praeludium. Das letzte Bedenken – wie die zwei übrigbleibenden Stücke zueinander passen – scheint uns, nach einem Vergleich ihres gemeinsamen leichtartigen Charakters, ebenfalls behoben.

5

dim.

p

sempre p

tr

poco a poco cresc.

tr

cresc.

risoluto

2) Der Eintritt des Dominanten = Orgelpunktes – wir haben es anderswo schon bemerkt – verkündigt bei kontrapunktischen Tonstücken die Eröffnung des dritten Teils.

3) Die Ablösung der drei Stimmen voneinander in diesem Lauf, der im Baß wurzelt und im Sopran gipfelt, ließe sich verschiedentlich darstellen. Wir wählen, aus klavieristischen Gründen, folgende Zerlegung:

con bravura

b) Kompositions-Studie ¹⁾

Andere Fassung der Fuga XV, nach Kellners Abschrift

¹⁾ Die vorliegende Fassung der Fuge, die – wie die Redewendung lautet – uns einen Einblick in die Werkstatt des Meisters gestattet und recht gut als eine ausgeführte Skizze des vorhergehenden Stückes gelten kann, möge hier als eine „Kompositionsstudie“ betrachtet und gewürdigt werden. Ihre naive Ausdrucksform ist entschieden nicht ohne Reiz; viele bestechende Eigenschaften bewogen den Herausgeber, diese „Fughette“ in die Sammlung aufzunehmen.

c) Studie ¹⁾

Bearbeitung der Fuga XV für zwei Pianoforte

Pianoforte I

staccato

Pianoforte II

¹⁾ Die Figuration ist ganz nach dem Muster echt Bachscher Orgelpedalpassagen beschaffen; und wenn auch das leichte, humorvolle Stück eine solche Belastung, wie es sie durch diese Bearbeitung erfährt, seinem Charakter nach kaum verträgt, so können wir, andererseits, die Gelegenheit nicht unbenutzt verstreichen lassen, eine Studiennummer zu einer Art Technik zu bieten, die bei den Transkriptionen Bachscher Orgelstücke sehr zu statten kommen wird. Doch selbst in dieser Form wird die Fuge, wenn richtig gespielt, nichts von ihrer Anmut und Durchsichtigkeit einbüßen. Wir betonen nachdrücklich – und haben es wiederholt getan – daß die technischen Bereicherungen, deren die Bachsche Musik fähig ist, niemals auf die Schaustellung der Virtuosität hinzielen dürfen, daß sie aber, als ein Mittel zur wirklichen Darstellung von des Meisters Stilgröße, berechtigt und selbst notwendig erscheinen.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 1 through 8, featuring a melodic line with various ornaments and fingerings (5, 4, 1, 2, 4, 2, 5, 4). The lower staff is in bass clef and contains measures 1 through 8, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation consists of two staves, measures 9 through 16. The upper staff continues the melodic line with trills and slurs, marked with *ten.* (tenuendo) in measures 12 and 14. Fingerings like 1 2 1 and 2 1 are indicated. The lower staff continues the harmonic accompaniment, with measures 9-16 showing a steady flow of chords and moving lines.

The third system of musical notation consists of two staves, measures 17 through 24. The upper staff features a more complex melodic texture with triplets and slurs. The lower staff continues the accompaniment, with measures 17-24 showing a variety of chordal textures and moving bass lines.

The fourth system of musical notation consists of two staves, measures 25 and 26. The upper staff ends with a final melodic flourish. The lower staff concludes the piece with a final chordal texture. The system is marked with *m. d.* (molto dolce) and *m. s.* (molto sostenuto).

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth-note runs, and various dynamic markings including *fz*, *p*, *subito*, *cresc. legato*, *molto cresc.*, *ten.*, *f*, and *ff*. Performance instructions like "Ossia a 2 mani" are present. The score is written in a key with one sharp (F#) and includes numerous fingerings and articulation marks.

fz p

fz p subito

p

Ossia
a 2 mani

cresc. legato

molto cresc.

ten.

f

ff

PRAELUDIUM XVI

(BWV 861)

Larghetto, senza troppa espressione ^{NB)}

tr simile

egualmente mezza voce

oder

auch

poco cresc.

poco slent. a tempo

dolce

p tr

tr

pp

NB. So auffallend – manchem selbst anstößig – die Vorschrift „ohne besonderen Ausdruck“ zuerst erscheinen mag, so haben wir sie doch mit vollem Bewußtsein hingesetzt. Es wird an übermäßigem Gefühl oft genug gesündigt, namentlich da, wo es an dem wahren Ausdruck gebricht. Deshalb erscheint es zu Zeiten geboten, auf die Unterdrückung der Gefühlsschwärmerei hinzuarbeiten. Wenn auch der Vortrag dieses Stückes, das in gewissem Sinne ein Seitenstück zu dem *f moll* – Praeludium bildet, weder die schwellenden dynamischen Linien, noch eine Steigerung und einen Höhepunkt vermissen lassen darf, so weist doch der Charakter der Komposition im ganzen auf eine gleichmäßige, helldunkle Registrierung hin, die alle Schattierungsdetails beherrschen soll. Man studiere die sanften Register der Orgel und ihre Behandlung, namentlich in Bachschen Werken. Die Bezeichnung *Larghetto* entnehmen wir Riemanns Analyse.



¹⁾ „Ein Triller ohne folgende Noten, z. E. am Ende, über einer Fermate usw. hat allezeit einen Nachschlag“ (Ph. E. Bach.)
Ausführung dieses Schlußtrillers, eingerechnet die Dauer der Fermate



(vergl. den Anhang zum XI. Praeludium.)

FUGA XVI¹⁾

a 4

Andante con moto *poco f* ^S

nobilmente espress., un poco pesante *poco cresc.*

quasi f ^B *(weich)* ^T

(Modulation) semplice *meno f di prima* ^A *(dolce)*

poco marc. ^B

cresc. ^{ten.} *f* ^A

1) Nach Tausig

2) Stimmführung:

Sopr.

Alt

Ten.

3) Die Verteilung der Stimmen auf die beiden Systeme in diesem Takt lautet nach Tausig:

Der Spieler möge diese Lesart mit der unseren vergleichen und, sobald er beide technisch beherrschen gelernt hat, seine Wahl treffen.

4) Diese Engführung (Baß und Alt) findet sich in der Riemannschen Analyse nicht erwähnt.

Ossia: *p dolce*

B

Ossia: (Variante des H: S)

mf

egualmente

cresc.

f meno legato

più cresc.

ff

Ossia:

5) Des etwaigen Zweifels, ob wir es in den nächsten acht Takten mit dem Tenor oder dem Baß zu tun haben, enthebt uns die Notation des Autographs, die die ersten vier Achtelnoten unter einem Balken vereint:  und somit, nach dem Vorangegangenen zu folgern, für den Baß entscheidet. Der Tenor pausiert, genau gerechnet, volle zehn Takte.

6) Aus harmonischen Rücksichten erscheint hier im Thema eine übergebundene Note anstelle der ursprünglichen Achtelpause.

7) Der Hinzutritt einer freien, überzähligen Stimme zur Erzielung einer größeren Klangfülle und = Kompaktheit weist in den beiden letzten Takten entschieden auf das Fortissimo hin.

Anhang zu Praeludium XVI

Praeludium XVI Die Anwendung der Verschiebung (des linken Pedals) erscheint für die Dauer des ganzen Stückes geraten; allein die letzte Phrase vor der Coda fordert hierin eine Ausnahme. Von der mit *più pieno ed espressivo* bezeichneten Stelle an bis zum nächsten Doppelstrich ist demzufolge die Verschiebung außer Gebrauch zu setzen. Soll die Coda breit und stark klingen (der Herausgeber hat diese Nuance als Variante angegeben), so bleibt die Verschiebung selbstverständlich auch hier unbenützt. Im ersten Takt der Coda ist der folgende Fingersatz anzuwenden:



+ Im Text ist *d* irrtümlich eine Achtelnote.

Ferner ist zu den Betrachtungen über Terzenfingersatz (Fuga IX, Anm. 1) nachzutragen, daß bei Terzentonleitern, die mit dem üblichen Fingersatz gespielt, *legato* wirken sollen, im Aufsteigen vorzugsweise die Oberstimme, im Absteigen die Unterstimme gebunden (gehalten) werden muß



Strengstes Legato für diatonische Terzengänge, absteigend: (vergl. das Notenbeispiel, Fuga IX, Anm. 1))



die III. Oktave gleich der ersten, die IV. gleich der zweiten, usw.

Schließlich haben wir unterlassen zu erwähnen, daß die Taktstricharten, durch die wir im Text die Teilung der Form markierten, folgende Bedeutung haben:

Schluß eines Teiles:	Teilung eines Teiles:	Abschnitte, Perioden, deren Feststellung wichtig:	oder: Ende:
-------------------------	--------------------------	--	-------------

Zu den in einer Anmerkung des Einführungswortes genannten Ausgaben des „Wohltemperierten Klaviers“ sind inzwischen, eine neue von Prof. Karl Klindworth verfaßte Bearbeitung des Werkes und eine analytische Partitur-Ausgabe der Fugen von Dr. F. Stade hinzugegetreten.