

· EDITION BREITKOPF ·

Nr. 4305

J.S. BACH

KLAVIERWERKE

BUSONI-AUSGABE

V

Dreistimmige Inventionen

(BWV 787–801)



(Ferruccio Busoni)

J. S. BACH
Klavierwerke
Busoni-Ausgabe

V

Dreistimmige Inventionen

(Ferruccio Busoni)

(BWV 787—801)



BREITKOPF & HÄRTEL, WIESBADEN

E. B. 4305

Printed in Germany

Vorwort zur ersten Ausgabe

Ein näherer Einblick in das durchschnittliche System des allgemein gepflegten musikalischen Lehrwesens brachte mich zu der Überzeugung, daß die Bachschen Inventionen in den meisten Fällen nur als trockenes, klaviertechnisches Material für die Anfänger im Klavierspiel dienen müssen, und daß seitens der Herren Klavierlehrer wenig und selten etwas geschieht, um bei den Schülern das Verständnis für die tiefere Bedeutung dieser Bachschen Schöpfungen zu erwecken.

Gewöhnlich beschränkt sich das Studium der Inventionen auf eine, ohne jedes System getroffene Auswahl derselben; die häufige Benutzung fehlerhafter oder schlecht redigierter, mit unzuverlässigen Verzierungs- und Vortragszeichen ausgestatteter Ausgaben ist nur dazu angetan, dem Lernenden die Erfassung des Bachschen Geistes zu erschweren; endlich ist es das kompositorisch bedeutende Moment, welches bei dem Unterrichte gänzlich übergangen wird, während es — wie kein anderes Mittel — dazu berufen ist, die rein musikalische Seite des Schülers zu entwickeln und seinen kritischen Sinn zu heben.

Wenn ein so weitdenkender Geist wie jener Bachs hier die Absicht ausspricht: »eine deutliche Art« zeigen zu wollen, um »darneben einen starken Vorschmack von der Komposition zu überkommen«, so ist anzunehmen, daß der Meister in seinem Werke einen wohlüberdachten Plan verfolgt und daß jede einzelne der darin vorkommenden Kombinationen ihr Geheimnis und ihre Bedeutung birgt.

Diese Bedeutung dem allgemeinen Verständnis näher zu rücken, habe ich mir bei dieser Bearbeitung zur Aufgabe gemacht.

Moskau, 1891

Ferruccio Busoni

Die hauptsächlichsten, bei dieser Ausgabe in Betracht kommenden Momente sind:

1. Eine durchwegs unzweideutige Darstellung des Textes. (Insbesondere Korrektheit, Ausführung der Verzierungen und Verteilung der Mittelstimme im 3-stimmigen Satze betreffend.)
2. Wahl eines geeigneten Fingersatzes. (Insbesondere Benutzung des Daumens und des 5. Fingers auf den Obertasten, der Fingerfolge für diatonische Figuren bei gehaltenem Daumen
a) aufsteigend mit 343—454—4534—4523 usw. b) absteigend mit 545—434—4354—3254 usw.
Anwendung der »parallelen« Finger 13—24—35 31—42—53 bei diatonischen Fortschreitungen und Trillern. Vermeidung des Fingerwechsels auf einem gehaltenen Tone.)
3. Bezeichnung des Zeitmaßes (Tempo). NB. Die italienischen und deutschen Überschriften sollen nicht so sehr einander übersetzen, als vielmehr sich gegenseitig ergänzen, insofern als die italienische Ausdrucksart oftmals steif und konventionell, daher nicht genug nuancefähig ist, die deutsche — andererseits — nicht immer über gewisse feststehende Begriffe (wie z. B. *Allegro*, *Andante*) verfügt.
4. Die Vortragszeichen, die als Anleitung zur richtigen Auffassung des Bachschen Stils dienen sollen. — Derselbe zeichnet sich vor allem durch Männlichkeit, Energie, Breite und Größe aus. Die weichen Nuancen, die Anwendung des Pedals, das *Arpeggiando*, das *tempo rubato*, selbst ein zu glattes *Legatospiel* und ein zu häufiges *piano* sind — als dem Bachschen Charakter widersprechend — im allgemeinen zu vermeiden.
5. Ein Kommentar, welcher — nebst den angeführten klaviertechnischen Winken und Bemerkungen über die Vortragsweise — vorzugsweise einen Beitrag zur Formenlehre liefern soll.

4) *dim.*

5) *p sempre cresc. poco a poco*

6) *molto*

ff

più cresc.

non rall.

ff

4) Man achte auf die „Engführung“ im Sopran und Bass.

5) Von hier an soll – bei beständigem plastischen Hervorheben des stets wiederkehrenden Themas – eine allgemeine, bis zum Schlussakkord anwachsende, Steigerung eintreten.**)

6) Engführung in der Gegenbewegung im Alt und Bass.

NB. Die Umriss der Form dieses Tonstückes sind so unbestimmt gehalten, dass es gleichsam ein anmassendes Vorgehen wäre, ihre Grenzen durch Taktstriche vorschreiben zu wollen. Vielmehr fühlt man sich versucht, diesen einheitlichen schwungvollen Satz gewissermassen als ein „präludivendes Vorspiel“ zu dem folgenden Cyclus zu betrachten. – Das eintaktige, charakteristisch „aufrollende“ Thema kann in zwei Teile zerlegt werden



–, wovon jeder einzelne, in der Folge, gelegentlich selbständig verwertet wird. –
 **) Während sich in der ersten Hälfte dieser Invention gleichsam blos ein Auf- und Abwogen der Themafigur abspielt und die Modulation nur schlicht von der Tónica zur Dominante schreitet, macht sich dagegen, vom 12. Takte an, ein immer lebendigeres Aufwärtsstreben der Bewegung geltend, dem überdies die reicher gestaltete Modulation zu einem glanzvollen Abschlusse verhilft.

*) Siehe Anmerk. 3) zur ersten zweistimmigen Invention.

Moderato con moto *
Nicht allzumässig bewegt *

2.

IA¹ *p* *mf*

semplice

2) *p* *mf*

(Übergang.) *frisoluto* IA²

1) Man vermeide an dieser und den analogen Stellen die beiden, unter einem Bogen begriffenen Notengruppen allzuscharf von einander zu trennen, wozu die Wiederholung desselben Tones auf dem 3. und 4. Achtel verleiten könnte. Die Vortragsweise möge daher ungefähr der folgenden Notation entsprechen:

2) Schwächere Finger mögen, zur Wahrung der Deutlichkeit, die Erleichterung gebrauchen:



Diese Vereinfachung kann auch den beiden späteren Trillern entsprechend angepasst werden:



*) Für die Bestimmung des Zeitmasses ist die rollende $\frac{1}{16}$ -Figur ausschlaggebend, die durchaus nicht schleppend klingen soll: ebenso sollen die vom Herausgeber vorgeschriebenen $\frac{1}{16}$ -Triolen im 7. Takte (und später) einen sehr raschen Triller ergeben.

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. The left hand provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a dynamic marking of *poco cresc.*. The left hand accompaniment includes a plus sign (+) and a dynamic marking of *p*.

Third system of the musical score. The right hand features a complex melodic line with many fingerings and a dynamic marking of *ten.*. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a dynamic marking of *cresc.*. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *ten.*. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *f risoluto* and *ten.*.

3) Man sei bestrebt, die – hier lediglich als harmonische Füllung hinzugefügte Mittelstimme zurücktreten zu lassen und den fünf Viertelnoten eine nicht längere als die vorgeschriebene Dauer zu verleihen, soll nicht das – die Oberstimme kreuzende *fis* +) das Thema ungebührlich übertönen.

IIA! *meno f* *ten.* *f* *ten.*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *meno f* and a *ten.* (tension) marking. It features a series of eighth notes with fingerings 5, 3, 4, 5, and a slur over a group of notes. The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f* and a *ten.* marking. It includes a triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

p

The second system continues the piece. The upper staff starts with a dynamic marking of *p* (piano) and features a melodic line with fingerings 4, 5, 2, 3, 5, 2, 1. The lower staff has a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

f *f*

The third system features a dynamic marking of *f* (forte) in both staves. The upper staff has a melodic line with fingerings 4, 3, 4, 3. The lower staff has a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

f *sempre f*

The fourth system features a dynamic marking of *f* in the upper staff and *sempre f* (sempre forte) in the lower staff. The upper staff has a melodic line with fingerings 4, 3, 5, 1, 3, 2, 1, 3, 5. The lower staff has a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

meno f *dim.*

The fifth system features a dynamic marking of *meno f* in the upper staff and *dim.* (diminuendo) in the lower staff. The upper staff has a melodic line with fingerings 5, 4, 2, 5, 2, 5, 1, 5, 2. The lower staff has a dynamic marking of *meno f* and includes a triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

IIA²

p cresc.

p subito

2^b)

mf *f*

NB. Würde nicht der zweite der beiden Abschnitte (**IA¹** und **IA²**), aus denen der erste Teil sich zusammenfügt, nur eine getreue Nachbildung des ersten und von den beiden der einzige sein, der einen bestimmt kadenzierenden Abschluss bringt, so könnte man sie möglicherweise für zwei selbständige, von einander getrennte Teile ansehen. — Ein sicheres Merkmal für den Beginn des eigentlichen zweiten Teiles liefert dagegen die erst bei **IIA¹** anhebende Durchführung, welche für einen letzten Teil aufzusparen als ein Verstoß gegen alle Logik der Formästhetik gelten müsste. — Endlich können wir den nun folgenden Abschnitt **IIA²** seiner Kürze und der Tatsache wegen, dass er nur den kadenzierenden Teil von **IA¹** rekapituliert, nicht als einen unabhängigen dritten Teil auffassen; vielmehr müssen wir als die Grundform dieser Invention eine (allerdings sehr entwickelte und verzweigte) Zweiteiligkeit bezeichnen.

Allegretto
Frisch bewegt

3.

mf

ten.

p

ten. possibile

poco

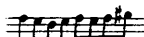
mf

ten.

ten.

NB dolce

cresc.

1) Der folgende Halbtakt:  ist noch ein Bestandteil des Thema's; als einen solchen muss man ihn deshalb ansehen, da die Figur im Verlaufe des Stückes regelmässig mit dem Thema wiederkehrt und bei

2) selbst eine kurze Durchführung erfährt.

3) Aus dieser Verschlingung zweier Stimmen wird das Thema deutlich vernehmbar:



Nach dieser Auffassung ist also der Vortrag zu modifizieren.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The word *dolce* (sweetly) is written above the right hand. A measure rest is present in the right hand.

Second system of musical notation. Continuation of the piece. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *ten.* (tenuissimo), and *f* (forte). The left hand has a complex rhythmic pattern with many slurs and fingerings. A measure rest is present in the right hand.

Third system of musical notation. Starts with the marking **NB** (Nota Bene). Dynamics include *f* (forte). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. Dynamics include *f* (forte). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *ten. più f* (tenuissimo più forte) and *f* (forte). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a steady accompaniment.

NB. Durch die hier angedeutete Einteilung der Form glaubt der Herausgeber die Proportion und Symmetrie derselben gewahrt zu haben. Der sich daraus ergebende logische Aufbau des „fugenähnlichen“ Satzes tritt so auf das Einleuchtendste hervor.

Andante con moto
Ziemlich langsam und getragen

4.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Andante con moto' and the mood is 'Ziemlich langsam und getragen'. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *f*, and includes performance instructions like *cresc.* and *dim.*. The piece concludes with a *f energico* marking. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.

1) Dieser, in „Quintenzirkeln“ abgefasste Bassgang (Kontrasubjekt) verdient, in Folge seiner konsequenten Wiederholung in der Parallel- und Dominantentonart, Berücksichtigung und soll deshalb bei jeder Wiederkehr entsprechend, doch nicht zu aufdringlich, hervorgehoben werden.

2) Natürlich fällt hier der Mittelstimme das Hauptwort zu. Die beiden *e*- \flat der linken Hand sollen hierbei streng nach der vorgeschriebenen Dauer ausgehalten werden; bei längerem Verweilen auf denselben ergibt sich die Täuschung eines vierstimmigen Satzes, was – als durchaus unberechtigt – zu vermeiden ist.

Andante espressivo (♩ = *)
Langsam und ausdrucksvoll

5.

mf *p* *mf* *simile*

poco rinf. *simile*

ten. *dim.* *p* *più deciso* *più f*

dim. *dolce ten.* *mf* *poco marc.*

1) Das Sekundenintervall des Pralltrillers ist stets nach der Skala derjenigen Tonart zu bilden, welcher die der melodischen Phrase zu Grunde liegende Harmonie angehört. Bei Molltonarten hat sich der Sekundenschritt der erhöhten Septime nach unten (♯) nach der aufwärtssteigenden, jener der erniedrigten Sexte nach oben.

(♯) nach der abwärtssteigenden melodischen Tonleiter zu richten: C moll.

*) Für das anfängliche „Üben“ ist es ratsam — bei noch langsamerem Tempo — jedes Sechzehntel zu zählen.

3

3 4 3 1 2 3

5 2 2 1

rinf. poco a poco ed animando

5 3 1 5 5 4 3 1 3 4 5 1 4 2 3 1 5

f *riten.*

2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 2 1 2

non legato *non legato*

3) 3 4 3 4 5 4 4 5 2 4 3 2 1

p subito poco slentando *p* *più lento*

3) Zum einzigen Male erscheint hier der Pralltriller nach oben und verleiht so dem abwärtsschreitenden Schluss einen neuen melodischen Reiz.

NB. 1. Die Notwendigkeit einer ausführlichen Notierung der Verzierungen trat bei diesem Stücke mehr als je hervor, wo die Anhäufung der „Manieren“ den Schüler in eine ratlose Verwirrung bezüglich der Einteilung des Zeitmasses zu bringen pflegt. Übrigens gibt die wohl am meisten verbreitete Ausgabe dieselben nur in einer verstümmelten und verkürzten Gestalt wieder, so dass Vielen die vorliegende – dem Original treue – Version als ein geradezu neues Stück klingen dürfte.

NB. 2. Bei strenger Vermeidung aller Sentimentalität erheischt doch der Vortrag dieses beinahe romantisch angehauchten „Duets mit Lautenbegleitung“ ein sehr ausdrucksvolles Spiel, das namentlich an die Weichheit des Anschlages und die Mannigfaltigkeit der Nuancierung erhebliche Forderungen stellt. Selbst ein mässiger Pedalgebrauch erscheint hier ausnahmsweise nicht unstatthaft; inwieweit und in welcher Weise dieser seine Anwendung finden darf, hat der Herausgeber in den ersten Takten angedeutet.

In pädagogischem Sinne erweist sich diese Komposition als eine nützliche Studie des Rhythmus und des Vortrages.

Allegro „alla Gigue“
Leicht fließend und gebunden

6.

1) Wenn auch, im Verlaufe des ganzen Stückes, auf ein strenges Halten der punktierten Noten zu achten ist, so ist doch an den beiden hierher bezüglichen Stellen ein solches nicht ausführbar. Darauf soll die in Klammern beigefügte Notation hindeuten.

2) Diese für den Typus der „Gigue“ so recht bezeichnende Akkordenfiguration darf (ihrer springenden Bewegung gemäss) nicht allzu gebunden klingen, und soll – obwohl ihr Gang sich durch drei einander ablösende Stimmen bewegt – gewissermassen einen „kontrapunktisch-einstimmigen“ Charakter bewahren.

3) Das Intervallen-Verhältnis der unteren Stimme zur mittleren gestattet hier nicht den „thematischen“ Abschluss der Bassfigur, den man sich im Geiste so ergänzen möge:

NB
p cresc.
più cresc.
f
4) f
fz
marc.
*(non legato)*³
ten.
ten.^{*}
ten.

4) Beginn einer kurzen Durchführung in der „Gegenbewegung“.

*) Nur für spannungsfähige Hände.

5) Ausführung der Fermate:

. Der kurz vor dem Schlusse des Stückes angebrachte „Hal-ter“ auf dem Sekundakkord der Dominantseptime ist eine bei Bach häufig anzutreffende Manier. In ähnlicher Weise pflegt Beethoven vor der letzten stürmenden Schlusskadenz seiner leidenschaftlichen Tonsätze die rasche Bewegung durch einige eingeschaltete Adagiotakte zu unterbrechen: eine Zügelung des Empfindungsdranges, der – freigeworden – dann um so ungestümer hervorbricht.

6) Härten, die durch das Aneinanderprallen zweier sich entgegenbewegenden Stimmen entstanden, verschwinden vor dem „kontrapunktisch gebildeten Ohre, das alsdann nur die melodisch selbständige (hier auch thematische) Bedeutung jeder einzelnen heraushört.

7) Die Abstammung dieser Sequenz ist unzweifelhaft von dem letzten Drittel des „umgekehrten Thema“:

. Ihre Änderung in: entstand einerseits aus dem Bedürfniss, den aufschreitenden Terzen des Basses den Charakter von Sextakkorden zu verleihen (die flüchtige Berührung der Sexte + ergibt vollkommen eine solche akustische Wirkung), anderseits, um die sonst rhythmische Einförmigkeit der Progression zu beleben und zu steigern. Man hüte sich im Vortrage derselben ebenso vor einem Zurückhalten des Tempos, wie auch davor, die Dauer des übergebundenen Achtels \times aus Übereilung zu verkürzen.

8) Denkt man sich diese Figur aus der bei 2) erwähnten Akkordenfiguration entstanden, so überrascht die scheinbare Unberechtigung ihres Erscheinens nicht mehr:

9) Die rhythmische Energie dieser Resolution harmoniert schlecht mit dem melodisch matten Schluss der auf die Terz fallenden Dominantseptime. Vielleicht würde eine, auf dem 7. Achtel eintretende Verlangsamung der Bewegung (wobei jedes Achtel dreien des bisherigen Zeitmaasses entspräche) die Lösung des Widerspruches herbeiführen; doch will der Herausgeber einen solchen Vorschlag nicht als unverfechtbar hinstellen.

NB. Die hier angewandte zweiteilige Form ist deshalb als eine vollkommene und musterhafte anzusehen, insofern ihre Verhältnisse jenem ästhetischen Proportionsgesetze entsprechen, nach welchem der grössere Teil den minderen um ebenso Vieles an Umfang überragen soll, als die beiden Teile zusammen den Ersteren relativ an Ausdehnung übertreffen. Einer Totalsumme von 41 Takten stehen hier der erste und zweite Teil mit der Anzahl von 17 und 24 Takten gegenüber. Aus dieser Zusammenstellung geht ein unbedeutendes Missverhältnis des II. Teiles hervor, das durch die beiden Fermaten wieder ausgeglichen wird.

Andante con moto

*) *Ausdrucksvoll, ruhig bewegt*

7. *unifigur*

p dolce

mf

poco marc.


p dolce

equalmente

ten.

cresc.

non legato


- 1) Die Sechzehntelfigur ist aus der Umkehrung des Themas entstanden:  und tritt eigentlich erst bei
 2) in ihrer Originalgestalt auf; diese ihre thematische Bedeutung erklärt und begründet die etwas anspruchsvolle, ihr zuerteilte Rolle.

*) Der „Ausdruck“ darf nicht auf Kosten der stets fließend bewegten Figuration übertrieben werden. Hier, ebenso wie bei allen übrigen langsamen Bachschen Sätzen, hute man sich davor, in Sentimentalität auszuarten: Die Empfindung soll durchwegs einen gesunden, männlichen Charakter offenbaren.

NB dolce
 f
 ten.
 poco marc.
 espress.
 quasi statto
 f
 più cresc.
 2 ff
 quasi Recit. a piacere
 a tempo
 f

3) Man lasse die feine harmonische Wendung von G moll nach E moll nicht ausser Acht: sie beruht hauptsächlich auf der geistreichen harmonischen Verwandlung des *es* in *dis*.

4) Diese kurze, zweistimmige Engführung soll kräftig zur Geltung gebracht werden; überdies soll die leidenschaftlich auseinander strebende Bewegung der Stimmen, innerhalb dieser beiden Takte, durch eine Steigerung von Ton und Zeitmass gehoben werden und ihren Gipfel bei der Fermate erreichen, die der Herausgeber auf den Septimenakkord anzubringen für angemessen hält. — Der mit „quasi Recit.“ bezeichnete Takt möge frei und dramatisch „deklamiert“ werden, während das darauf folgende „a tempo“ etwas breiter als das ursprüngliche Zeitmass ausfallen darf.

5) Die thematische Beziehung zu:  ist leicht erkennbar.

NB. Der, in zwei nahezu gleiche Hälften geteilte zweite Teil erscheint hier ebenso lang als der I. und III. Teil zusammengenommen. Man vergegenwärtige sich die architektonische Idee des Verhältnisses eines Mittelgebäudes zu seinen beiden Seitenflügeln um die vollkommene Berechtigung der hier analogen musikalischen Form ausser jeden Zweifel zu setzen.

Allegretto vivace
Leicht und anmutig

8.

mf
non troppo legato

p

mf

ten.
ten.
marc.
marc.

p

cresc.
231
più cresc.
marc.

*) Die Pralltriller (**) sind durchwegs in der schon ausgeführten Weise vorzutragen.

***) Zugleich mit dem II. Teile beginnt hier eine, volle drei Takte währende, fortlaufende Engführungskette.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (5, 4, 5, 4, 3, 2, 1), dynamics (f), and articulation (accents, slurs). Measure numbers 312 and 313 are indicated.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (4, 1, 5, 4, 3, 3, 4, 5, 3), dynamics (f, p subito), and tempo marking (poco allargando). Measure numbers 354 and 355 are indicated.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (5, 2, 1, 4, 5, 3, 2, 5, 5, 2, 3, 1, 2, 4), dynamics (f, ff), and articulation (ten., cresc.). Measure numbers 21 and 22 are indicated.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 4, 4, 2), dynamics (più cresc.), and articulation (accents, slurs). Measure numbers 2, 3, 4, 2, 3, 2, 4, 2 are indicated.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (5, 1, 2, 5, 1, 3, 5, 4, 3, 1, 2, 3), dynamics (ff, ten., non rall.), and articulation (accents, slurs). Measure numbers 354 and 355 are indicated. The system ends with a Coda section.

*) Obwohl wir hier — und zwar zum ersten Male — die Themafigur aus den Augen verlieren, so klingt sie doch aus diesem zweiten Teilabschlusse vernehmbar heraus; in ähnlicher Weise verrät ein leichtes Faltengewand die Umrisse der Formen, die es umschließt.
 **) Man merke auf das vollkommen symmetrisché Verhältnis dieses Teilschlusses zu dem Schlusse des I. Teiles.

5 1 3 4 2 3 5 2 5 4 5 3 4 1

fz

cresc. poco agitato *più rinf.*

a tempo *f* *fz*

meno f *espress.* *rinf.* *dim.*

rinf. *dim.*

triquillo

fz

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 2, 1, 3, 4, 5, 1, 2, 1). The left hand provides a steady accompaniment with notes like G, B, D, F, and C. The tempo is marked *triquillo* and the dynamic is *fz*.

fz

This system contains the next two measures. The right hand continues with melodic patterns and ornaments, including a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic *fz* is maintained.

rinf. ed animato

fz

più rinf.

This system contains the next two measures. The tempo is marked *rinf. ed animato*. The right hand has more complex ornaments and fingerings. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes. The dynamic is *fz*, and the tempo is further increased to *più rinf.*

a tempo

fz

This system contains the next two measures. The tempo is marked *a tempo*. The right hand features a triplet of eighth notes and other ornaments. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes. The dynamic is *fz*.

(Coda.)

f cresc.

fz

rall. e dim.

mf

This system contains the final two measures of the piece, marked as a Coda. The tempo is *rall. e dim.* and the dynamic is *mf*. The right hand has a triplet of eighth notes and other ornaments. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes. The dynamic *fz* is indicated in the first measure of this system.

NB. Dieser Tonsatz — ein Stück echte „Passionsmusik“, zugleich der an Gehalt vielleicht bedeutendste Abschnitt der Sammlung — weist in der Behandlung des dreifachen Kontrapunktes eine, mit Tiefe der Empfindung gepaarte, plastische Klarheit der Form auf, welche diese Invention zu einem Musterbeispiel ihrer Gattung gestaltet. Jedem der drei, im wechselseitig kontrastierenden Verhältnis gehaltenen, gleichberechtigten Themas muss dementsprechend im Vortrage zu gleichem Rechte verholfen werden. Da sich aber bei dem Bestreben, alle Stimmen gleichzeitig zur Geltung zu bringen, leicht ereignen könnte, dass die eine die andere nur zwecklos übertönt, so ist es ratsam, ein gewisses „diplomatisches“ Verfahren anzuwenden, welches der Herausgeber ungefähr in folgenden Regeln zusammenfasst.

Auf das Hervorheben des Soprans, welcher vermöge seiner Lage stets schärfer durchdringt, soll weniger Rücksicht genommen werden, andererseits wird das mit III bezeichnete Thema (ob es nun im Tenor oder Bass auftritt) in-folge seiner prägnanten rhythmischen Gestaltung, immer deutlich vernommen werden. Somit ist, in der Ausführung, nur auf die dritte Stimme besonderes Gewicht zu legen, während von den übrigen zwei nur die charakteristischen Momente eine stärkere Betonung erfordern. Also wird beispielsweise im 3. und 4. Takt die Mittelstimme speciell zu berücksichtigen sein, indess vom „Diskant“ nur das „*sforzato*“ auf dem höchsten Ton \underline{c} hervorgehoben zu werden braucht.

Wo aber Thema III in der Oberstimme erscheint (was im ganzen Stücke übrigens nur zweimal der Fall ist) und somit dem Spieler die Aufgabe zufällt, das plastische Auseinanderhalten der beiden tieferen Stimmen mit der linken Hand zu bewältigen, da ist die gegebene Aufgabe nur durch die in Anm. 3) zu Inv. 1 anempfohlene Übung zu lösen, zu welcher die vorliegende Invention überhaupt mannigfache Gelegenheit bietet. — Ihre Form schliesst sich eng an jene der Fuge an und ist als eine dreiteilige zu betrachten. Der erste Teil umfasst die sogenannte „Exposition“, wobei Thema I und II abwechselnd durch alle Stimmen, in der modulatorischen Reihenfolge von Tonica — Dominante — Tonica — wandern. Den zweiten Teil (der offenbar mit der Kadenz in der Dominantentonart seinen Abschluss findet) eröffnet ein, — zwei Takte währendes, „Zwischenspiel“, welches modulatorisch nach As dur leitet, in welcher Tonart die 3 Themen zuerst, sodann in deren Dominante auftreten. Ein weiteres, imitatorisch bewegtes, 3-taktiges Zwischenspiel — aus Bruchstücken von Thema I und II gebildet — führt endlich nach C moll. — Der dritte Teil wiederholt den zweiten im Tonartverhältniss der Unterdominante (die umständliche Modulation nach Des übernimmt das, bis zu einer 4-taktigen Dauer erweiterte, I. Zwischenspiel). — Zum Zwecke der endgültigen Festsetzung der Grundtonart erfährt der dritte Teil zuletzt noch die Bereicherung einer drei Takte umfassenden „Coda“.

*) Um dem Schlusse die entsprechende Würde und Feierlichkeit zu verleihen, findet es der Herausgeber angemessen, den Bass „orgelmässig“ in der tieferen Oktave zu verdoppeln, was die folgende Setzart ermöglicht:

**) Ähnlich könnte man, um der leidenschaftlichen Steigerung den vollen Ausdruck und die nötige Kraft zu spenden, in den Takten 29, 30, 31 verfahren:

Allegro deciso
Schnell und bestimmt

10. *f*

meno f

non legato

ten.

cresc.

1)

1) Diese sequenzartige Verkettung von des Themas 2. Hälfte taucht in jedem der drei Teile einmal, und zwar abwechselnd in der Unter-, der Ober- und der Mittelstimme auf.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *len.* and *p*. The second system is marked *tranquillo*. The third system is marked *molto cresc.* and *f*. The fourth system is marked *non rall.* and *fz*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, along with detailed fingering numbers (1-5) for both hands.

2) Nach längerer Übung erweist sich dieser Fingersatz, von allen denkbaren, als der geeignetste.

3) Die, auf das erste $\frac{1}{16}$ des dritten Viertels fallende, – im Bass übergebundene – Note muss in diesem und den folgenden drei Takten in der linken Hand wieder angeschlagen werden, soll nicht der Eindruck einer Pause in der Mittelstimme entstehen. Dasselbe gilt, für die rechte Hand, bei +).

NB. Abgesehen von der deutlicher ausgeprägten Form, weisen der Charakter und die Spieltechnik dieser Invention verwandte Momente mit der ersten der dreistimmigen auf. Das in Betreff des Vortrages dort Bemerkte findet auch hier seine Anwendung. – Eine besondere Sorgfalt möge auf die fließende Wiedergabe der, oftmals durch Alternieren der Hände, geteilten Mittelstimme verwendet werden.

Andantino con moto
Mässig geschwind, mit rhythmischem Akzent

11. I=VS. *f ma non troppo*

II=VS. *dolce*

*) Wo der Bogen fehlt, ist die Spielart „non legato“ anzuwenden.

con molta espressione

f
ten. (molto)

= NS.

p
f ma non troppo
p

f
p

III = VS.

III 5

cresc.
f risoluto
ten.

1) Die folgenden 4 Takte sind als eine innere Erweiterung des Satzes zu betrachten. Nach ursprünglicher (idealer) Fassung fällt der vorhergehende Takt mit dem ersten des Nachsatzes zusammen:

= NS.

2) Dieser Takt ist zugleich Schlusstakt des II. und Anfangstakt des III. Teiles: eine Art „Elision“, auf die uns schon Hans v. Bülow in seinem Kommentar zum 2. Satze der Beethovenschen Sonate Op. 109 aufmerksam macht. Nach des Herausgebers Auffassung verharren die beiden oberen Stimmen noch auf dem Schlusse des II. Teiles, als der Bass, mit seinem aufwärtssteigenden Gang, bereits den III. Teil eröffnet.

First system of musical notation. The piano part (top staff) includes dynamics *ten.* and *non legato*. The bass part (bottom staff) includes dynamics *ten.* and *ten. (molto)*. Fingering numbers are present throughout.

Second system of musical notation. The piano part (top staff) includes the dynamic *meno f*. The bass part (bottom staff) includes the dynamic *ten. (molto)*. Fingering numbers are present throughout.

Third system of musical notation. The piano part (top staff) includes dynamics *dim.* and *p cresc.*. The bass part (bottom staff) includes the dynamic *ten. (molto)*. Fingering numbers are present throughout.

Fourth system of musical notation. The piano part (top staff) includes the dynamic *cresc.*. The bass part (bottom staff) includes the dynamic *con grand' espress.*. Fingering numbers are present throughout.

3) Die im Vordersatze des II. Teiles verzeichnete „Erweiterung“ kehrt hier, analogischer Weise, noch weiter ausgesponnen, wieder. Denkt man dieselbe fort, so stellt sich der klare Zusammenhang zwischen dem 9. Takte des Satzes und dem ersten der Coda heraus:

Musical notation showing the connection between the end of the main piece and the beginning of the Coda. The Coda section is marked with a double bar line and the word "(Coda)".

4) Die Coda selbst – eine, bis auf die beiden Schlusstakte, strenge Wiederholung des 1. Vordersatzes – ist als ein hinzugefügter „Epilog“ anzusehen. In dieser Meinung bestärkt uns eine ältere (Hofmeistersche) Ausgabe, die den 8-taktigen Satz auf 3 Takte reduziert.

die, solcherweise, noch dem dritten Teile zuzurechnen wären.

5) Zu Gunsten des vorhergegangenen „Ritenuato“ soll hier eine Verlangsamung des Tempo vermieden werden.

NB. 1. Im Gegensatz zu seinen unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern entfernt sich diese Invention von dem sonst bevorzugten Vorbild der Fuge; vielmehr mahnen Form und Inhalt des Stückes an ein – in Balladenton gehaltenes – Lied.

So, z. B., kann die thematische Figur: kaum Anspruch auf die Bedeutung eines selbständigen Themas erheben, vielmehr stellt sich dasselbe aus der gesamten melodischen, kontrapunktischen und rhythmischen Verschlingung der ersten 8-taktigen Periode zusammen.

In formeller Beziehung repräsentiert eigentlich das Stück eine grosse Satz-kette. Die Aufgabe, das Verhältniss der einzelnen Glieder dieser Satz-kette zu einander übersichtlich darzustellen, war keine ganz einfache. Nach mehrfacher Erwägung entschied sich der Herausgeber für die folgende, den Forderungen der Klarheit, der Logik und der Proportion wohl am besten entsprechende Zusammenstellung:

I. Teil, Vordersatz = 8 Takte (I = VS).	
– – Nachsatz = 8 " (= NS).	Schluss in d. Paralleltonart.
II. Teil, Vordersatz = 12 " (II = VS).	
– – Nachsatz = (7) 8 " (= NS).	Schluss in d. Dominante.
III. Teil, Vordersatz = (11) 12 " (III = VS).	
– – Nachsatz = 17 " (= NS).	{ Parallel mit II = VS. Schluss in d. Tonica.
Epilog oder Coda = 8 "	Parallel mit I = VS.

NB. 2. Die durch den scharfen Rhythmus geforderte, stramme Vortragsweise dieses sich ritterlich gebahrenden Tonsatzes darf – der allgemeinen, herkömmlichen Anschauung entgegen – nicht, beispielsweise, durch das beliebte kurze An- und Abschwollen des Klanges (<>) fälschlich (d. i. weichlich) gemildert werden. Nur die beiden, als „innere Erweiterung“ bei 1) und 3) bereits erwähnten lyrischen Momente gestatten und erheischen, namentlich in der Behandlung der Mittelstimme, einen starken, überschwänglichen Ausdruck, der aber den männlichen Charakter stets zu wahren hat.

II

p *cresc.* *ten.* *ten.* *ten.* *f* *f*

cresc. *ff*

ten. *ten.* *ten.* *mp* *poco a poco cresc.*

III

f *p subito cresc.* *più cresc.* *fz* *largamente ff*

NB. Betreffs der Grundform dieses Tonstückes wird hier – ebenso wie bei der folgenden Nummer – auf das im NB. zu Inv. 4 Gesagte verwiesen.

Andante
Ruhig und ernst

ten. il tema ma non troppo legato 1)

13.

1) Das Thema, welches bei seinem 3-maligen Auftreten in der Exposition vier volle Takte umfasst, wird im weiteren Verlaufe des Stückes zuweilen in 3-taktiger Gestalt verwandelt, wobei aber die Periode, durch Hinzufügen eines vierten – dem ursprünglichen analogen – Taktes regelmässig ergänzt wird.

2) Nach den beiden vorhandenen Autographen ergeben sich zwei Versionen dieser Stelle:

An die letzte der beiden knüpft der Herausgeber an, um – zur Vermeidung der übelklingenden Quintenparallelen zwischen Tenor und Sopran – die Stelle in der angegebenen Weise zu modifizieren.

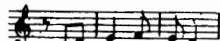
3) Im Original lautet die Darstellung dieses Taktes:


Die obige Notation soll die technisch-richtige Ausführung desselben veranschaulichen.

4) Viermaliges Erscheinen des Themas im Decimenkontrapunkt und seinen Umkehrungen.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance instructions include *cresc.*, *quasi f*, *non legato*, *ten.*, *legg.*, *espress.*, *ff energico*, *non legato sempre f*, and *risoluto*. Specific annotations include "5) Engführung im Bass und Tenor" and "6) Das Thema klingt bei diesen kontrapunktischen Arabesken deutlich durch".

5) Engführung im Bass und Tenor (Unter- und Mittelstimme).

6) Das Thema klingt bei diesen kontrapunktischen Arabesken deutlich durch: 

7) Die Führung der beiden Oberstimmen deutet auf eine höhere Transponierung des ursprünglich wohl in der unteren Oktave gedachten Schlusses hin:  Durch das plötzliche Rücken in die hohe Lage gewinnt indess die Kadenz an Glanz und Bestimmtheit.

NB. Im Übrigen vergleiche das NB. zu Inv. 4 und 12.

Moderato
Mässig bewegt und klar phrasiert

14. *p*

mf


poco cresc.

poco f


ten.

f

più deciso

1) Die Akkordenfigur des Kontrasubjektes (Gegensatz) spielt in ihren zwei Gestalten:  durchwegs eine wichtige Rolle, die auch im Vortrage zu berücksichtigen ist.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *poco espress.* instruction and features a *mf* dynamic. The second system includes *cresc.* and *f* markings, with the instruction *fe risoluto*. The third system contains *ten. >*, *meno f cresc.*, and *f* markings. The fourth system concludes with *piu cresc. ed incalzando* and *ff sempre in tempo*. Numerous fingering numbers are provided for both hands.

2) Der Bassgang ist hier als die vereinfachte Themafigur aufzufassen:  deren Verwandlung in der Tatsache Grund und Erklärung findet, dass die Coda sich von thematischer Beziehung gänzlich freispricht. Dieses Verfahren wird am Schlusse verwickelter kontrapunktischer Sätze, zur Erlangung eines wohlthuenden Kontrastes und gleichsam um anzudeuten, dass die Kunstmittel nun erschöpft worden sind, häufig angewendet.

NB. Herausgeber betrachtet dieses Stück als das kontrapunktisch durchgeführteste und somit – im Bachschen Sinne – als das technisch schwierigste der Sammlung. Das plastische Hervorheben der Engführungen im III. Teile, bei steter Vermeidung gewaltsamen Stossens und Stechens und bei fortwährendem Bewahren einer massvollen Ruhe, erfordert eine schon ziemlich bedeutende künstlerische Reife. Somit wird nach erfolgreich gelöster Aufgabe das Studium des „Wohltemperierten Klaviers“ unmittelbar darauf beginnen dürfen; es dürften selbst einige anspruchslosere Nummern des bedeutenden Werkes (beispielsweise die Fugen E moll und F dur aus dem I. Bde.) keine ernstlichen Schwierigkeiten mehr bieten.

Die Einteilung dieser an die Fuge eng anschliessenden Form ergibt sich natürlich in der folgenden Gliederung:

- I. Teil = Exposition und Übergang = 6 (4+2) Takte.
- II. " = 1. Durchführung (überwiegend modulatorisch) 5 Takte.
- III. " = 2. Durchführung (überwiegend kontrapunktisch) 10 Takte.
- Coda = 3 Takte.

Moderato, non troppo *)
 Nicht zu mässig bewegt *)
 non legato

15.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/16. The piece is marked 'Moderato, non troppo' and 'Nicht zu mässig bewegt'. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for 'ten.' (tenuto) and 'non troppo legato'. The second system continues with 'non troppo legato' and 'ten.'. The third system features a forte (*f*) dynamic and 'non troppo legato'. The fourth system includes 'fp subito' (forzando subito) and 'espress.' (espressivo). The fifth system concludes the piece with 'espress.' and a final flourish.

1) Die $\frac{3}{16}$ -Noten sind, das ganze Stück hindurch, streng zu halten.

*) Für die Wahl des Zeitmasses (Tempo) — das übrigens ziemlich frisch genommen zu werden verlangt — sind der dritte Takt und die nach ihm gebildeten ausschlaggebend; die $\frac{1}{32}$ -Figur soll danach weder rhythmisch schleppend, noch andererseits allzu bravourmässig klingen.

**) „ $\frac{3}{16}$ “ d. i.: eine dreiteilige Taktart mit Triolenbewegung.

2) Durch die hier veranschaulichte Darstellung der folgenden drei Takte glaubt der Herausgeber das geeignete Kompromiss zu einer glatten Ausführung dieser etwas „täppischen“ Passage gefunden zu haben. Noch einfacher wäre im 3. Takte: wobei aber das Gefühl der Gegenbewegung verloren ginge.

3) Die Klangwirkung des übergebundenen „e“ wird kaum ausreichen, um dem auf die Fermate fallenden Sekundakkord einen ausgiebigen Bass zu liefern; das Anschlagen des unteren *E* nach der angegebenen Weise wird es allein ermöglichen, der Fermate die notwendige Dauer von einem noch weiteren Takte zu verleihen, wodurch der ganze vorausgegangene H moll-Satz die proportionell befriedigende Länge von 8 Takten erreicht.

4) Auffallend ist die am Schlusse vorkommende punktierte halbe Note, die also einen Wert von einem und $\frac{1}{3}$ Takt repräsentiert. Durch Benutzung der Fermate sind die, zur Vollzähligkeit der 2 Takte fehlenden sechs $\frac{1}{6}$ hinzuzufügen: $\text{♩} \cdot \text{♩}$.

NB. Der hier beginnende, 7 Takte währende Satz ist als eine Art eingeschobene „Kadenz“ zu betrachten, die – als solche – für den Charakter des ganzen, durch seine steife Figuration etwas an veraltete „Orgelvirtuosität“ mahnenden, Stückes massgebend ist. Sicher würde die Hinweglassung der in Frage stehenden 7 Takte und die unmittelbare Anknüpfung an den auf die Fermate folgenden Takt eine grössere organische Einheitlichkeit und ein harmonischeres Verhältniss in der Proportion der beiden Teile zu einander ergeben, aus welchen die Form dieser Invention sich zusammensetzt. Das Alles deutet darauf hin, dass dieses Schlusstück im Allgemeinen nicht zu ernst genommen, vielmehr als ein gefällig improvisiertes „Nachspiel“ aufgefasst werden will, gleichsam ein Seitenstück zu seiner, den 3-stimmigen Reigen eröffnenden, daher auch ernster angelegten Gefährtin. – Der Vortrag soll vor Allem ganz frei von „moderner Eleganz“ sein, zu welcher die stets wiederkehrende „zackige“ Akkordfigur und die gewissermassen behagliche Trägheit des kontrapunktischen Satzes leicht verleiten könnten.