

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke
Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier
Zweiter Teil

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

von Ferruccio Busoni

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



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

C 13 Ba

06. 09. 82

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

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

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

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

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

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

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

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

HEFT II

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

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

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

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

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

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

HEFT III

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

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

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

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

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

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

HEFT IV

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

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

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

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

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

Schlußwort Seite 49

PRAELUDIUM VIII

BWV 877

Molto tranquillo ¹⁾

egualmente

Idee:

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

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr.) and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with fingerings 4, 2, 3, 4, 4, 5. The instruction *sostenuto e cresc.* is written below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line. The instruction *2) meno f* is written below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line. The instruction *poco cresc.* is written below the bass staff, followed by a series of dashes. The instruction *dimin.* is written below the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line.

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

3) *tranquillo*

p

sostenuto

p

poco rit.

a tempo

forte e largamente

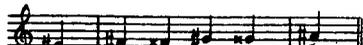
3) Würden die Taktstriche nicht als ein notwendiges Übel in die Notierung sich eingeschlichen haben, so wäre dieser halbe Takt nicht eingezwängt worden, um das Maß zu füllen. Bach widerstrebte es, hier einen $\frac{2}{4}$ -Takt einzuschalten; denn der Satz wäre andernfalls so der natürliche gewesen:

FUGA VIII

a 4

Sostenuto e serio
molto tenuto

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

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

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

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. A dynamic marking **NB** is present above the treble staff.

Second system of musical notation, including a treble and bass staff. An **Ossia:** section is indicated above the treble staff. A dynamic marking **B** is located below the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of treble and bass staves. A dynamic marking **A** is placed above the treble staff.

Fourth system of musical notation, with treble and bass staves. It includes an **Ossia:** section above the treble staff and dynamic markings **T** and **S** within the staves.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. A dynamic marking **A** is positioned above the treble staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes various rhythmic values and accidentals. A measure in the bass staff is marked with a 'B' below it.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A measure in the treble staff is marked with an 'S' above it. A measure in the bass staff is marked with an asterisk '*' below it.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A measure in the treble staff is marked with an 'A' above it. A measure in the bass staff is marked with a 'T' above it.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A measure in the bass staff is marked with 'Idee:' below it.

Ossia:

Sostenendo sino al Fine¹⁾

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

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



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



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

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



Tonale Umkehrung, mit jeder Ausgangsstufe wandelbar:

a) von der Quinte



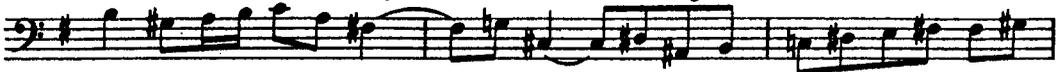
b) von der Terz



c) von der Prim



Unwandelbares Bild der symmetrischen Umkehrung:



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

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



Beispiel einer getreuen dreistimmigen symmetrischen Umkehrung:

Beispiel der symmetrischen Umkehrung eines Kanons in Terzen:

Kettenbeispiel symmetrischer Umkehrung durch vier Stimmen:

Vierstimmige, vollständige Fugen-Exposition
und ihre symmetrische Umkehrung
von Wilhelm Middelschulte¹⁾

(Thema von Bernhard Ziehn)

Die symmetrische Umkehrung

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

„Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

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

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

Praeludium IX.

Zweites Heft.

Allegretto, in modo pastorale.

1) An dieser und den analogen Stellen steht das Zeichen \sim über der Note. Die ausgeführte Notirung zeigt, wie das Zeichen verstanden werden soll. Dass dieser Pedantismus leider am Platze ist, erkannte schon Bülow und vor ihm Philipp Emanuel Bach, aus dessen „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1787“ wir diesbezüglich die folgenden, noch heute ihre volle Geltung bewahrenden Sätze entnehmen:

„Alle durch kleine Nötgen (Nötchen) angedeutete Manieren (Verzierungen) gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliert, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeinlich hierwider gefehlet wird.“
 „Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet.“
 „So überflüssig es scheinen könnte, zu erinnern, dass die andern Stimmen samt dem Basse zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, zugleich angeschlagen werden müssen: so oft wird demohngeacht hierwider gefehlet.“
 (Erster Theil, zweites Hauptstück, § 23 u. 24.)

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

NB. Nachdem Bach in dem Inhalte des I. Heftes (nach unserer Ausgabe) die vornehmsten Stufen des musikalischen Empfindungskreises berührt und den heroischen, melancholischen, ungestümen, reflexiven, humoristischen Stimmungen in einer Form das Wort verliehen, die zugleich auch das technisch-virtuose Können seiner Zeit vollauf entfaltet, bietet er in diesem Praeludium, zum ersten Male, ein Tonbild von idyllischer Färbung und schlichter Zartheit des Ausdrucks dar, dessen Vortrag die entsprechend gleichen Attribute widerspiegeln soll.

Was Bülow in Bezug auf Beethoven von dessen „Diabelli-Variationen“ behauptet, lässt sich mit gleichem Rechte auf dieses Gesamt-Werk anwenden: wir erblicken in ihm „den Mikrokosmos des Bach'schen Genius.“

sempre tranquillo e legato

poco cresc. *poco f* *espress.*

2) *poco riten.* - - *a tempo* *un poco sosten.* *più so-ste-nu-to*

dim. *p.* *tenuto*

Fuga IX, a 3.
Allegro giusto.

risoluto *risoluto* *f* *non legato, vivamente*

f *non legato, vivamente* *meno f*

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

man wenigstens nicht, sie praktisch zu versuchen:

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

Demnach würden die hier vorkommenden Terzenpassagen folgendermaassen lauten:

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

In kleinen Terzen: Neuerer Fingersatz: Chopin-Fingersatz:

In grossen Terzen:

Beim Absteigen erfolgt das Heruntergleiten des 2. Fingers von *fis* nach *f* und von *cis* nach *c*. Auch der 5. Finger darf in gewissen Fällen „rutschen“; so beispielsweise in dem folgenden: wo die normalere Fingersetzung: sich als unbequem erweist.

2) Man construere das Thema gleichlautend mit dem Original: und es ergibt sich die Thatsache, dass der Zweite Theil im Sopran und Alt erst mit dem 4. Achtel beginnt. Ebenso verhält es sich mit dem Anfange des III. Theiles. soweit er den Bass betrifft.

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

nach Kröll:
acc. to Kröll:

Bassstimme nach Kröll:
Bass part acc. to Kröll:

ossia
ad lib.

4) Durch die Übernahme der Alt-Figuration erleidet der Eintritt des Themas im Sopran eine Verstümmelung. Sonach wäre an dieser Stelle eine Änderung, etwa wie folgende, allerdings nicht ganz ungerechtfertigt:  Ungerechtfertigt ist es aber, dass Czerny eine ähnliche Umschreibung ohne weiteres im Texte anbringt.

5) Einige Allverbesserer, welche vor Quarten-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Taktes folgendermaassen glatt gemacht:  ein um so grösseres Vergehen, als die Stelle thematisch zu verstehen ist.

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

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

Praeludium X.

Sostenuto, quasi Andante.*)

tenuto, cantando 1)

ten.

simile

poco sosten.

a tempo

simile

2)

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

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

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

ten.

ten.

ten. poco agitato

p *cresc.*

allarg. *più sosten.*

ossia forte:

f *p tranquillo*

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

Presto. $\text{♩} = \text{♩} \text{ 4}$)

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time, marked Presto. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a 'simile' marking. The third system features a complex rhythmic pattern in the right hand with fingerings 2 1 3 2 3 1 2. The fourth system continues the intricate rhythmic and harmonic development.

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

5) Durch eine Verdoppelung des Notenwerthes im Schlusstakte würde die Cadenz Nichts von ihrer Energie einbüßen und vielleicht nicht unbeträchtlich an Festigkeit gewinnen;

der Spieler urtheile, ob diese Fassung dem rhythmisch-symmetrischen Gefühle nicht besser zusagt, als die ursprüngliche; und wähle danach. Ein Mittelding (in der Form eines unbestimmten „Allargando“) ist nicht statthaft: in beiden Fällen muss das Zeitmaass streng bewahrt bleiben.

Anhang.

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

(Erster Theil, drittes Hauptstück) § 7. „Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmens des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht malerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf 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.“

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

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

Fuga X, a 2.

Allegro deciso.¹⁾Counter-subject 3)
Contrasubject 8)

*f, non legato, distintamente**

2) Counter-subject 3)
Contrasubject 8)

C.S. 1 3 4 2 1

più leggiero

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, mit einander in so offenbarem Widerspruche stehen. Während Riemann dieser Fuge einen „mehr contemplativen Charakter“ zuschreibt; Tausig, durch seine Überschrift „Allegro con fuoco“ die entgegengesetzte Auffassung bekundet, ersinnt Bischoff seinerseits eine dritte Interpretation, für welche er die Bezeichnung „Allegro capriccioso“ wählt. Der Herausgeber neigt mehr der Tausig'schen Ansicht zu, glaubte aber das „Feurige“ durch „Entschiedenheit“ ersetzen zu sollen. Ihm ist hier weniger um dynamische Feinheit und Mannigfaltigkeit zu thun, — ein durchschnittliches, stellenweise mehr oder weniger helles forte soll vorherrschen — als vielmehr um grosse Deutlichkeit des Figurenspiels.

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

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

^{*)} „Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeinlich (im Allgemeinen) in gestossenen Noten... vorgestellt.“ (Ph. E. Bach) Vergl. das NB. zu Prael. VI.

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

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

Riemann:	I	II	III		
Anzahl der Takte:	10	9	10	9	4
Abschnitte:	----- ----- ----- -----				
Vorschlag des Herausgebers:	I	II		Coda	
	27451	(Wiederholung von I)			

Anhang zu Fuga X.

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

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

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

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

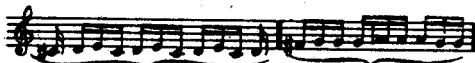
a) das Anschlagen der Taste: eine kurze, entschiedene Bewegung des Gelenkes nach unten. Letzteres will der Herausgeber ausdrücklich betont wissen: das Zurückprallen der Hand von der Tastatur hat unbewusst, einzig durch die combinirte Elasticität der Hand und des Claviermechanismus zu erfolgen. (Gilt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

Von den Bewegungen ist die zweite Art

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

Die dritte Art der Bewegung

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

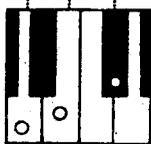


Stellung der Hand: auf Mittelton d. auf Mittelton g.

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



zu markiren hat,



ist demnach ungefähr so zu denken:

D E f#

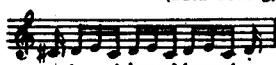
wobei noch die Regel zu berücksichtigen ist, dass das Gelenk so beim Anschlagen der Untertasten wie der Obertasten in gleicher Höhe bleibt; somit die Senkung der Hand bei jenen eine tiefere, bei diesen eine flachere ist. Vor Allem gilt es jedoch, ein tonlich und rhythmisch präzises Treffen und einen gleichen Grad von Stärke in den beiden Noten der Octave zu erlangen.

Eines der bedeutendsten Momente für die Erlernung des Octavenspiels ist endlich

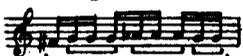
3. die Phrasirung,^{*)} d. i. die Zerlegung einer Passage in Gruppen, je nach ihren musikalischen Motiven (a), der Stellung der Töne auf der Claviatur (b), oder dem Wechsel der Richtung (c). Diese Zergliederung darf aber nur für den Spieler hörbar und beim öffentlichen Vortrag eigentlich nur geistig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

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

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

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

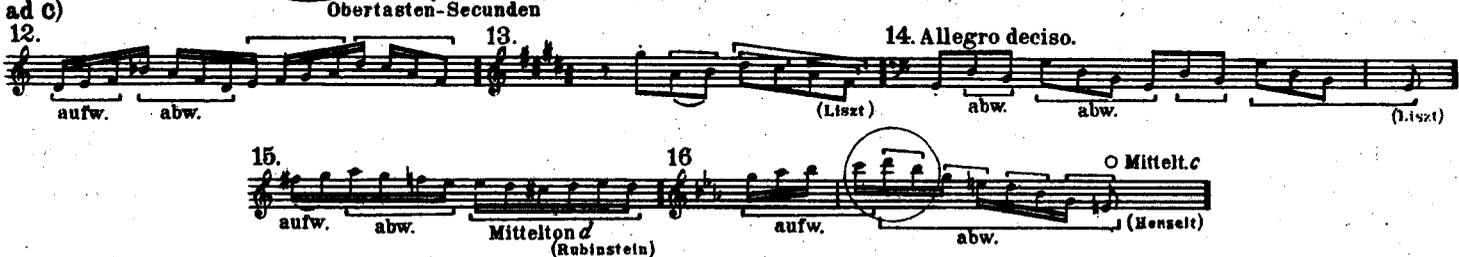
Bei der folgenden Passage:  ergibt die obere Phrasierung Quarten- und Quintensprünge, die untere dagegen Secundenfolgen.

Das bereits angeführte Beispiel aus Chopin's Nocturne ist so zu phrasiren, dass die Hand in jeder Gruppe ruhig auf demselben Ton bleibt:  während das darauffolgende:  in der angegebenen Weise insofern am besten gelingt, als die Hand zwischen dem 1. und 2. Ton je einer Gruppe leicht von der Obertaste zur Untertaste gleitet.

Weitere Phrasierungsbeispiele (sämmtlich in Octaven gedacht) sind:

ad a)  (Liszt)

ad b)  (Liszt) abw. gleiten.Ob.T. U.T. gleiten
 6. Terzen 7. Terzen 8. Obert. Untert. 9. Obert. Untert. Obert. Untert.
 10. Obertasten-Secunden 11. chrom. (Liszt)

ad c)  12. aufw. abw. 13. (Liszt) 14. Allegro deciso. abw. abw. (Liszt)
 15. aufw. abw. 16. Mittelton *f* (Rubinstein) aufw. abw. Mittelton *c* (Henselt)

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

Moderato.  Mittelton *f*
 Mittelton *f* aufw. abw. Obert. U.S.W.

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