

# JOH. SEB. BACH

## KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE  
VON  
FERRUCCIO BUSONI  
EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

BAND I

### Das wohltemperierte Klavier

ERSTER TEIL

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

von

FERRUCCIO BUSONI

HEFT I  
E. B. 4301 a

HEFT II  
E. B. 4301 b

HEFT III  
E. B. 4301 c

HEFT IV  
E. B. 4301 d



Eigentum der Verleger für alle Länder  
BREITKOPF & HÄRTEL  
LEIPZIG - WIESBADEN

E. B. 4301 a

Printed in Germany

Veröffentlicht unter der Zulassungs-Nr. US/W/2035 der Nachrichtenkontrolle der Militärregierung von Breitkopf & Härtel G.m.b.H., Wiesbaden.

4000. 19. 48.  
Reinhold  
Muster  
Kontroll

# DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERES ERSTER TEIL

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

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

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

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

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

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 geradewegs auf Bach hinweisen und mit ihm einen Kreis schließen. Die Errungenschaften des modernen Klavierbaues und unsere Beherrschung ihrer weitgreifenden Mittel geben uns nun erst die Möglichkeit, die unzweideutigen Intentionen Bachs erschöpfender zum Ausdruck zu bringen.

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

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

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

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

Mendelssohns hummelisierender, von glattem Kontrapunkt überfließender Klaviersatz hat mit Bachs 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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

New York, Januar 1894.

Ferruccio Busoni

# „Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

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

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

## Praeludium I.

Erstes Heft.

Moderato.

*p. egualmente*  
*ben tenuto*  
(Ped. .... \*) (Ped. .... \*)

*poco rinf. 3)*


(simile) 2)

1) Die gleichmässigste Sechzehntelbewegung soll statthaben zwischen dem 8. u. 9. Sechzehntel eines jeden Taktes und er Verbindung der Takte untereinander; also nicht:  oder gar: 

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

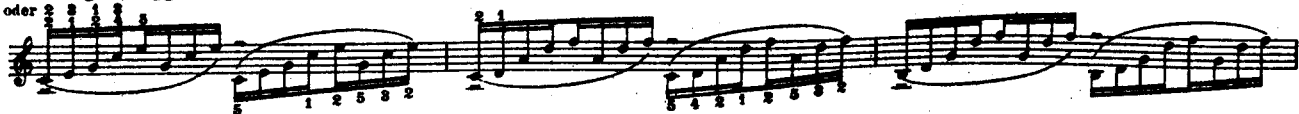
3) Auch die Tausig'sche Auffassung dieses Stückes, dasselbe durchwegs, unverändert „pianissimo“ vorzutragen, ist bechtenswerth und bildet eine Studie für sich.


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

den Werth einer Achtel-Note gewinnt: 

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

Allegro, *leggiermente*.

rechte Hand. 

linke Hand. 

etc.

*p subito*

*poco rit.*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*poco*

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

*Allegro moderato.*

etc.

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

*Allegro vivace leggerissimo.*

etc.

*tenuto, quasi effetto di pedale.*

(ossia: *fs sempre forte* - - - - -)

(ossia: *ff* - - - - - *molto largamente ed armonioso* - - - - - *allarg.* - - - - - *ff*)

4) Herausgeber warnt davor, dieses Stück allzu hoch zu stellen oder gar zu unterschätzen. Es ist - um mit Rie-  
nann zu sprechen - einfach ein „Portal“ zum Gesamtwerke; übrigens ein durch Wohlklang und formelle Abrundung  
ingewöhnlich musikalisch-befriedigendes Einleitungs-Stück.

# Fuga I, a 4.

Moderato, quasi Andante.

The musical score is divided into five systems, each with two staves. The first system is in treble clef, and the second system is in bass clef. The notation includes various dynamics such as *mf*, *meno f*, *quasi f*, and *p*. There are also performance markings like "ten." and "poco f". The score includes complex rhythmic patterns with many accidentals and fingerings.

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

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

(5) *mp* *mf poco espress.* *pochissimo riten.*

*mf* *a tempo, meno legato ma sempre molto tenuto* *marc. B*

*calmando* *dolce* *ten.* *oder.*

*marc.* *cresc.*

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

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

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



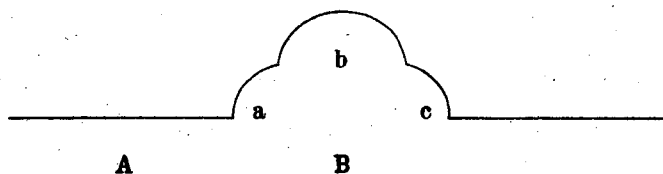
oder:  
(nach Tausig)

or  
(after Tausig)

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

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

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



Dieser entsprechend ist:

A = Exposition, 6 Takte

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

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

# Praeludium II.

Allegro con fuoco.

NB. Der technische Nutzen dieses Stückes - das einem rastlosen, die Flammen einer Feuerbrunst widerscheinenden Strome vergleichbar - kann gesteigert werden: a) durch strenges Halten des 5. Fingers beider Hände b) durch eine „martellato“-Umschreibung der Hauptfigur (abwechselndes Vor- und Nachschlagen der Hände in Zweigriffen) c) durch Octaven Verdoppelung des Ganzen zu einer „transcendentalen“ Sexten-Etüde. (Das Praeludium - wie Bach es hingeschrieben - ist auch als eine tüchtige Vorübung zu Trillerstudien für den 1.2. u. 8. Finger verwendbar.) z. B.

## Studie. (Etude.)

a)

## Studie. (Etude.)

b)

## Takt 10. (Measure 10)

4 (3 1 3 2 3 1 8)  
 (5 4 3 4 2)  
 (4 1 2 3)  
 5 2 1 3 2 3 1 8 5 3 1 3 2 3 1 3 5 2  
 (14)  
 1)  
 (1) (1)

(16)  
 5 3  
 (4 3 4 5 3 2 3)  
 8 2 2 4 2 1 3 1  
*più leggiero*  
 5 2 1 4 2  
 (5 2 3 1 2 3 4 2 5)  
 4 5

(19)  
 1 3 (1 2 4 2 1 5 2 5 1 2)  
*fp cresc.*  
 5 2 3 2 4  
 (1 4)

5 2 1 3 1 3 1 2

(25)  
 1 3 2 1 2 4 5 (3 2)  
 4 3 1 2 3  
 8 5 3 2 1  
 (8 5 3 2 1)  
 1 3 2 1 2 4 5 3 2 1 2 3  
*f sempre distintamente*  
*Red.....\**

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

Takt 14. (Measure 14) Takt 16. (Measure 16) Takt 19. (Measure 19)  
 etc. etc. etc.  
 (sotto)

0 **Presto. (poco più vivo)**

*f<sup>ma</sup> legg. (quasi Cadenza)*

**Adagio. (poco a piacere)** *f<sup>z</sup> recitando, drammatico*

**Allegro. (Tempo I, poi allargando)**

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

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

(Allegro.) *ten. >* *allargando* *f<sup>z</sup>* etc.

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

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

*robustamente*

(Coda)

*allargando*

1 5 8 1 4 2 1) 3 1 3 2 4 2 1 4 2 1 4 (3 2 4 2) 8 5 3 1 4 2 1 2 4 1 2 8 5 1 2 3 5 2 1 2 8

Studie. (Etude.)

Allegro moderato.

c)

Takt 10. (Measure 10)

etc. etc.

Takt 14. (Measure 14)

Takt 16. (Measure 16)

Takt 19. (Measure 19)

etc. etc. etc.

Takt 25. (Measure 25)

Lo stesso tempo.

Pedal III.

Adagio.

## Fuga II, a 3.

Allegretto, vivacemete.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegretto, vivacemete'. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The score includes various performance instructions such as 'poco', 'quasi stacc.', and 'p subito'. Numerous fingerings and articulation marks are provided throughout the piece.

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

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

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

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



## Praeludium III.

Veloce e leggiero.

(una corda)  
egualmente piano

Ped. .... \*

1)

2)

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

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



System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 2, 3, 4, 1). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (1, 3, 4, 1, 3, 2, 3, 1). There are 'x' marks above some notes in the bass line.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 4). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (4, 2). There are 'x' marks above some notes in the bass line.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 2, 4, 3, 1, 3, 1, 3). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 3). There are 'x' marks above some notes in the bass line.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (1, 3, 5, 3, 1, 3, 1, 4, 5, 2, 5, 1, 5, 2). The instruction *più p* is written above the first measure of the bass line.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (1). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 5). A dynamic marking *piro* is written above the bass line, and a *p* marking is written below it.

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs. Bass clef contains a bass line with slurs.

Musical score for piano, measures 1-16. The score is in G major and 3/8 time. It features various dynamics including *p*, *p subito*, *f*, and *f deciso*, and performance markings like *poco*, *poco cresc.*, *più cresc.*, and *in tempo*. Fingerings and articulation marks are provided throughout. An *Ossia* section is included at the bottom.

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

4) Die drei Achtelschläge dieses Taktes werden meistens in einem undefinirbaren Zeitmaasse gespielt, nach welchem jeder derselben ungefähr der Dauer von 8 Sechzehnteln gleichkommt. Dieser Missgriff ist unvermeidlich, wenn die Sechzehntelfiguren der früheren 6 Takte als Triolen empfunden werden: eine Schwäche, in welche Dilettanten und ihres Gleichen leicht verfallen. Die Cadenz soll aber streng im Takt, höchst energisch, gleichsam wie ein plötzlicher Entschluss klingen.

# Studie. Etude.

## Technische Varianten zu Praeludium III.<sup>1)</sup>

### Technical Variants of Prelude III.

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

The musical score is divided into five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a series of sixteenth-note runs in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system introduces more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note groups, with 'Ossia' markings and specific fingering instructions. The third system continues with similar technical exercises, featuring arpeggiated figures and sixteenth-note runs. The fourth system includes more intricate patterns, such as sixteenth-note runs with slurs and specific fingering. The fifth system concludes with further technical exercises, including sixteenth-note runs and arpeggiated figures, with 'Ossia' markings and specific fingering instructions.

<sup>1)</sup> Sind erst nach erlangter, absoluter technischer Beherrschung des Originalstückes, das eine gewisse „fliegende“ Spielweise erfordert, in Angriff zu nehmen.

Eine Transposition des letzteren nach *C-dur* mag ebenfalls vorgeübt werden.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below notes. A *p subito* dynamic marking is present in the bass line.

Second system of musical notation, primarily consisting of chords and arpeggiated figures. It includes dynamic markings *cresc.* and *piu cresc.*

Third system of musical notation, including an *Ossia* section with a melodic line and fingerings. The main system features *f legg.* and *fs* markings.

Fourth system of musical notation, featuring a melodic line with *mf legg.* and *cresc.* markings.

Fifth system of musical notation, labeled *Ossia*, showing a melodic line with *fs* dynamic marking.

Sixth system of musical notation, featuring a melodic line with *fs* dynamic marking and a final cadence.

# Fuga III, a 3.


**Allegro moderato.**<sup>1)</sup>

Anfangs mit ruhiger Anmuth, dann mehr und mehr steigernd.

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

Andere Phrasierungsarten des Themas:  sind vielleicht gleichberechtigt. *Other phrasings of the theme, e. g.,*  may be equally correct. *mf*

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

2) Buchstbliche Ausführung:  Der folgende Takt ebenso.

*egualmente*

*marcato ma sotto voce*

*ritenutamente poco espress.*

*a tempo*

*dolce*

Ossia

Ossia

*più energico*

oder, nach der Parallelstelle:  
or, acc. to the parallel passage:

3) Die Tonart ist... 3 1/2 Takte hindurch... auf dem Clavier gleich *F moll.* Diese Vorstellung erleichtert hier das Auswendig-Spielen.  
4) Hier kehrt sich im Thema der Septimen-Sprung nach unten zum Secunden-Schritt nach oben um.

*legg.*

*tutto egualmente dolce*

*P legg.*

*subito*

*f*

nach Tausig, zweistimmig.  
acc. to Tausig in two parts.



*marcato*

5)

5) (+).

*f energico e misuratamente*

nach Tausig.  
acc. to Tausig.

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





# Praeludium IV.

*Ruhig ernst, mit tiefer Empfindung.* 1)

Andante serioso, non troppo sostenuto ed espressivo.

mezza voce (Ped. ....\*)

dolce (Ped. ....\*)

sempre sostenuto dolce  
poco cresc. poco marcato espress. poco pesante

slentando (ma poco) dolce dim. a tempo semplice

poco cresc. dim. più cresc. cresc.

meno f poco cresc.

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

egualmente *f*, molto espress.

*f*<sub>2</sub> sosten. dim.

*f*<sub>2</sub> *largamente* (with large Tone)

*poco a poco cresc.* *f*, mit grossem Ton.

*f*<sub>2</sub> *poco lamentoso*

ten.

*f*<sub>2</sub> *dolce* NB. 2)

*piu p* *sosten.*

*f*<sub>2</sub>  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{2}$  *f*<sub>2</sub>  $\frac{5}{2}$

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

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

NB.

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

## Fuga IV, a 5.

Gravemente e sostenuto, ma non troppo.<sup>1)</sup>

A. II.

*T poco pesante*

*sotto voce, misterioso*

*B poco pesante*

S

A. I.

M. D.


*VOCO*

M. D.

T

M. C.

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

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

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

4) Wir pflichten gerne der Ansicht Riemanns bei, die nächsten  $18\frac{1}{2}$  Takte für eine zweite Exposition gelten zu lassen, obwohl eine solche durch das Ausbleiben des Soprans und des I. Alt es unvollständig ist und wirkt.

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

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


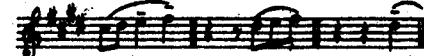
First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 2, 5, 3, 5, 4, 1). The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving bass lines. Labels include 'M.S.' in the upper staff and 'A II. 2' in the lower staff.

Second system of musical notation. Continuation of the first system. The upper staff continues the melodic line with ornaments and fingerings. The lower staff continues the piano accompaniment. Labels include 'M.S.' and 'B. 5' in the lower staff, and 'M.D.' and 'A II. 2' in the upper staff.

Third system of musical notation. Treble clef. The system contains two staves. The upper staff begins with the instruction 'Contrasubject I. Counter-subject I.' and '5) ruhig.' followed by a melodic line. The lower staff is a piano accompaniment. The instruction 'sempre mezza voce' is written across both staves. Labels include 'T' in the lower staff and 'A.I.I.' in the upper staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef. The system contains two staves. The upper staff begins with the instruction 'Zwischenspiel. Episode' followed by a melodic line. The lower staff is a piano accompaniment. Labels include '1' in the lower staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef. The system contains two staves. The upper staff begins with the instruction '(C.I.)' followed by a melodic line. The lower staff is a piano accompaniment. Labels include 'A.I.I.' and 'ten.' in the lower staff, and '(C.I.)' in the upper staff.

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

Contrasubject II (6)  
Counter subject II.  
*poco marc.*

7) A I.  
S  
C. I.  
C. II.

S  
C. I.

S  
*poco cresc.*  
*ten.*  
*marcato*  
8) *dolente*

*dolente*  
*dim.*

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

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

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

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






# Praeludium V.

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

*leggiere, granulato*

*p*

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

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

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

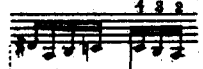
Allegro vivace.

oder auch:  
*or thus:*


etc.

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



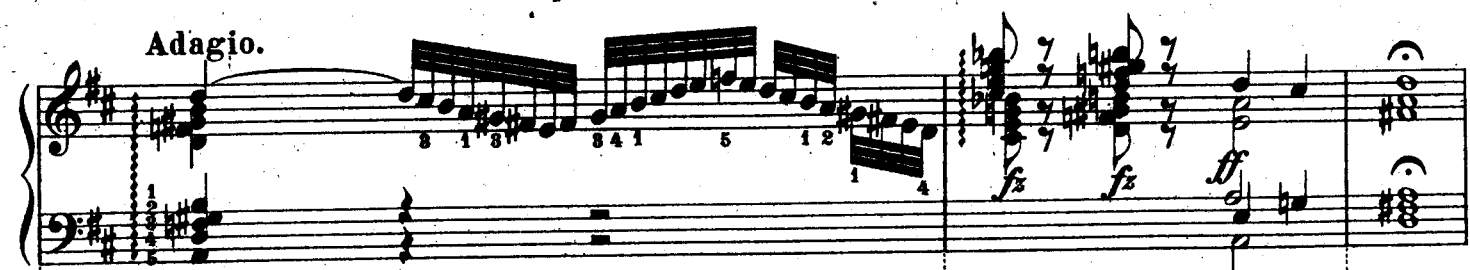
ossia: 



ossia: 



### Adagio.



Ausführung, ohne Änderung des Zeitmaasses. (Sempre allegro)  
Execution, without changing the tempo (sempre allegro)

L.H.

kurz gerissen  
short and sharp

zusammen  
together

ff



## Fuga V, a 4.

Allegro moderato ed eroico, piuttosto Andante.<sup>1)</sup>

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

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

Wo die  $\frac{1}{32}$ -Figur auftritt, da ergibt sich die richtige Ausführung des punktirten Rhythmus von selbst.

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

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

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

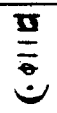
Second system of musical notation, continuing the piece. It includes complex rhythmic patterns and slurs in both staves.

Third system of musical notation, showing intricate melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef with many slurs and ornaments.

Fifth system of musical notation, marked with a forte (*ff*) dynamic. It includes the instruction *in tempo*. The bass clef has a complex rhythmic pattern with many slurs.

Sixth system of musical notation, ending with a double bar line. It includes the instruction *sempre in tempo* and a *ten.* (tension) marking. The piece concludes with a final chord.



## Praeludium VI.

Un poco agitato, non allegro.

The musical score for Praeludium VI is presented in four systems. Each system consists of a treble and bass staff. The first system includes the instruction "mezza voce" and "quasi staccato 2)". The score is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex fingerings, with various articulation marks such as slurs and asterisks. The tempo is marked "Un poco agitato, non allegro".

1) Die in N<sup>o</sup> 1 zu Praeludium V enthaltene Vorschrift ist auch hier anzuwenden.

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

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

Zu diesem Kapitel liefert die 10. der zweistimmigen Inventionen Bach's (in des H<sup>o</sup> Ausgabe) eine geeignete Vorstudie: eine nützliche Nachstudie wird dagegen das mehrmahlige Durchspielen des Praeludiums ohne An-

wendung des Daumens erzielen.

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

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

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

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

3 1 5 2 2 5 4 5 4 5

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

*ten.*  
*poco cresc.*  
*Tr.*

Schluss nach: (Friedemann Bach's  
Close acc. to: Clavierbüchlein.

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

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

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

Vivace legg.

dim. — p

poco p

cresc. poco a poco

f

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

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

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

Fuga VI, a 3.  
Andante espressivo.

1) Für diese und spätere Fugen gilt: 2 bezeichnet die Umkehrung des Themas (Th. in der Gegenbewegung) im Sopran, V. im Alt, L. im Tenor, B. im Bass.

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

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

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments like trills. Dynamic markings include *f*, *poco marc.*, *espressivo e sempre sostenuto*, and *tranquillo*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Section markers 'A', 'B', and 'G' are used throughout the piece.

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

Zur Übersicht:

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

Zwischenspiel = 3 Takte.

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

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



**Praeludium VII.**  
 (Vorspiel.) (Introduction.)  
 Allegro deciso.<sup>1)</sup>

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *f* and a fingering of 2) for the first note. The second system features a fingering of 3) for a triplet. The third system includes a fingering of 3) for a triplet and a fingering of 4) for a note. The fourth system has a fingering of 5) for a note and a fingering of 3) for a triplet, with the instruction *con fuoco* below the staff. The fifth system includes a fingering of 5) for a note and a fingering of 3) for a triplet, with the instruction *non legato* above the staff. The sixth system features a fingering of 1) for a note and a fingering of 4) for a triplet, with the instruction *Poco Andante.<sup>1)</sup>* above the staff and *friten. al recitativo* below the staff. The final system includes a fingering of 5) for a note and a fingering of 8) for a note, with the instruction *dolce, tenuto* above the staff.

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

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

3) Kroll und Bischoff bürgen dafür, dass die übergebundene Achtelnote *d*“ und nicht *c*“ sei. Dieses widerspricht aber ebenso sehr dem in den früheren 4 Takten beobachteten System, als auch dem harmonischen Gefühle, welches hier den Dominantseptimen-Accord von B dur heraushört. Deshalb setzen wir  $\text{c}$  an der fraglichen Stelle.

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





The main musical score consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats, marked with a '7)' and a 'T' (trill) above the first measure. Dynamics include *fz* and *f*. The second system continues with *f* dynamics and includes a 'B' (basso) marking. The third system features a *meno f* dynamic. The fourth system includes a *T marc.* marking. The fifth system concludes with a *fz cresc.* dynamic. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks.

7) Der Stimmführung entsprechender dürfte die folgende Satzungsart sein :

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

This block shows an alternative notation for the same musical passage. It features a different arrangement of notes and fingerings, particularly in the bass line, to better conform to the leading of the parts. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 'T' marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the instruction *più cresc.*

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and the instruction *ff*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and dynamic markings *f* and *ff*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and dynamic markings *f* and *ff*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and dynamic markings *f* and *ff*.

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

Sixth system of musical notation, showing a double bass line. Includes fingerings and the instruction *(NB Alt. H.)*.

Fuga VII,<sup>1)</sup> a 4.  
Tempo giusto.

*Wichtig, sehr gehalten,  
Pesante e ben tenuto, ma non legato*

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

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

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

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

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

im I. Theile  
und im III. Theile  
sogar:

(im Rhythmus mit unserem Praeludium identisch)

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

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

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

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

4  
*dolce,  
 tranquillo e tutto legato*

*marcato  
 ma dolce*

(A) *cresc.* *f come prima* S 8)

*cresc. ed allarg.*

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



# Praeludium VIII.

Lento.  
weich, zart

*dolcissimo, una corda*

1) *Rechtes Pedal*  
*Damper-pedal*

*poco espress.*

*etwas voller armonioso*

*pp*

*voller*

*dim.*

3)

*mit breitem Ton*  
*with broad tone*

4) *mf*

*meno f*

*ten.*

*3 corde*

*steigernd cresc.*

*poco*

5)

*oder ohne Pedal*

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

Vorschläge zur Ausführung:  
Suggestions for the execution:

2) 3) 4) 5)

non legato  
più deciso  
ma sempre largamente  
non legato  
senza Pedale  
6) dim.  
più dim.  
fz (wie oben) (as above)  
dolce  
7)  
cresc. subito  
f drammatico  
pp p mf f  
8)  
ff ten. fr  
una corda 9)  
espress.  
6) 7)

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

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

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

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

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings for *pp* and *misterioso*. The second system includes *3 corde* and *allargando*. The third system includes *ppp* and *una corda*. A separate staff labeled *10)* and *L.H.* is positioned below the main score.

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

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

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

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

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

Fuga VIII,<sup>1)</sup> a 3.

Andante penseroso, non troppo accentato.

*p mezza voce*

*p*

*Bmf, dolce*

*poco espress.*

*legato*

*poco*

*più distintamente*

*mf*

*mf*

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

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

*più marcato*

*dolce*

*(sotto)*

*dim.*

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

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

Dem meisterhaften Aufbau der Fuge ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

*p ma marc.* *marc.*

*poco slentando*

*a tempo*

*poco marcato*

*largamente* *molto marc.*

Sopran  
Alt

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

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

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, including a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. A section labeled 'A' begins with the marking *molto marc.* (molto marcato). The bass staff continues with accompaniment. Fingerings are indicated throughout.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a section labeled 'A' marked *meno f* (meno forte). The bass staff continues with accompaniment. A section labeled 'espress.' (espressivo) is also indicated. Fingerings are indicated throughout.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. A section labeled 'S' begins with the marking *molto marc.* The bass staff continues with accompaniment. Fingerings are indicated throughout.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff features a more complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated throughout.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff features a complex accompaniment. A section marked *ff* (fortissimo) is present. The system concludes with the marking *allargando* (rallentando) and the word *Ossia* followed by an alternative ending. Fingerings are indicated throughout.

# „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 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* *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:

In grossen Terzen:

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

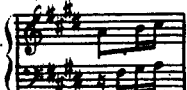
2) Man construere das Thema gleichlautend mit dem Original:

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:

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*

*ten.*

*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.  $\text{♩} = \text{♩} \text{ 4}$ )

4) Trotz des veränderten Charakters, steht der Inhalt des Presto im engsten Zusammenhang mit jenem des langsamen Satzes. Einerseits sind die Sechzehntel-Figuren eine directe Fortsetzung des früheren Begleitungsmotives; 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.<sup>1)</sup>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.

<sup>\*)</sup> „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
Abschnitte:	10	9	4
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.

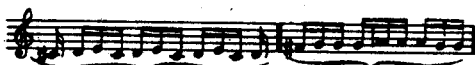
a) das Anschlagen der Taste: eine kurze, entschiedene Bewegung des Gelenkes nach unten. Letzteres will der Herausgeber ausdrücklich betont wissen: das Zurückprallen der Hand von der Tastatur hat unbewusst, einzig durch die combinirte Elasticität der Hand und des Claviermechanismus zu erfolgen. (Gilt 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.

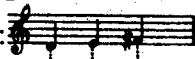
Die dritte Art der Bewegung

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.

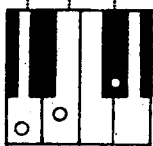


Stellung der Hand: auf Mittelton d.                      auf Mittelton g.

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,



D E f#


ist demnach ungefähr so zu denken:

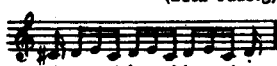
wobei noch die Regel zu berücksichtigen ist, dass das Gelenk so beim Anschlagen der Untertasten wie der Obertasten in gleicher Höhe bleibt; somit die Senkung der Hand bei jenen eine tiefere, bei diesen eine flachere ist. Vor Allem gilt es jedoch, ein tonlich und rhythmisch präzises Treffen und einen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

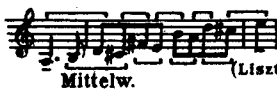
Eines der bedeutendsten Momente für die Erlernung des Octavenspiels ist endlich

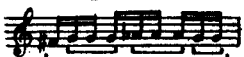

3. die Phrasirung,<sup>\*)</sup> d. i. die Zerlegung einer Passage in Gruppen, je nach ihren musikalischen Motiven (a), der Stellung der Töne auf der Claviatur (b), oder dem Wechsel der Richtung (c). Diese Zergliederung darf aber nur für den Spieler hörbar und beim öffentlichen Vortrag eigentlich nur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

<sup>\*)</sup>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.

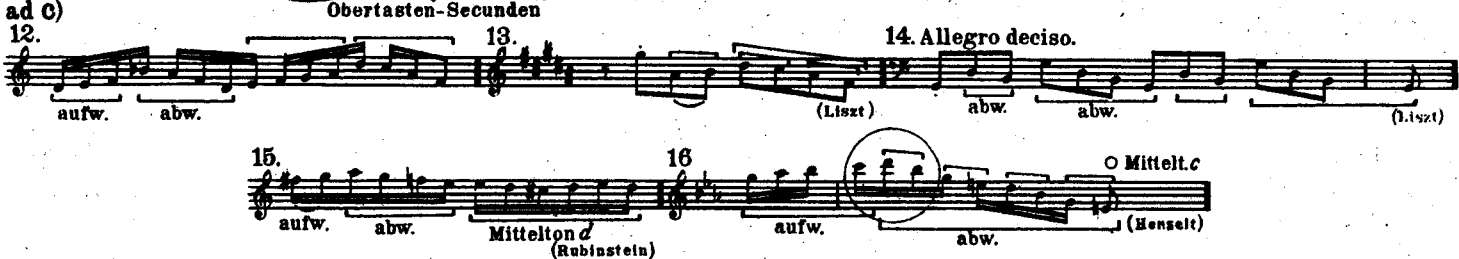
Bei der folgenden Passage:  ergibt die obere Phrasierung Quarten- und Quintensprünge, die untere dagegen Secundenfolgen.

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.

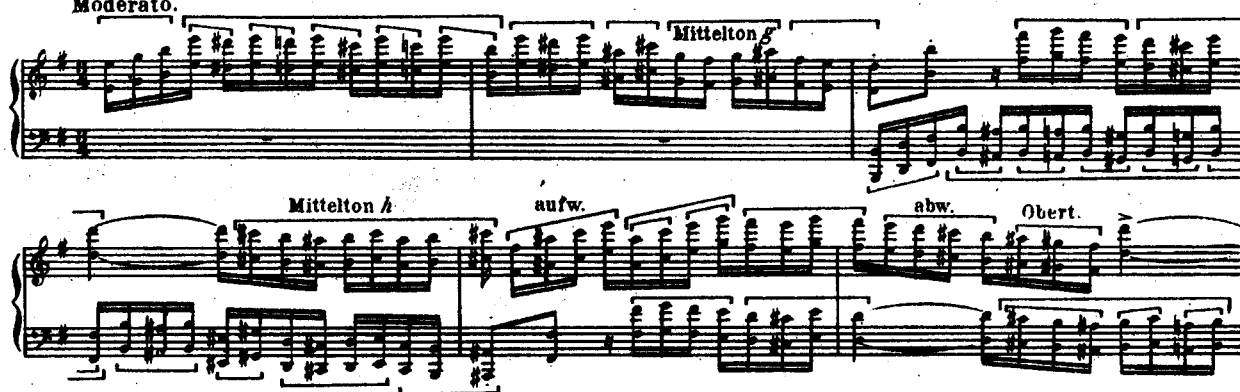
Weitere Phrasierungsbeispiele (sämmtlich in Octaven gedacht) sind:

ad a)  (Liszt)

ad b)  8. 4. 5. abw. gleiten.Ob.T. U.T. gleiten  
6. 7. 8. 9. Terzen Terzen Obert. Untert. Obert. Obert. Untert. Obert. Untert.  
10. 11. chrom. (Liszt)

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

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

Moderato.  Mittelton g Mittelton h 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.)

# Praeludium XI.

Allegro giocoso.

*quasi f, con spirito*

*legg. 2)*

*staccato*

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

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

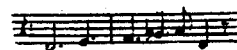
2) „leicht“, doch nicht schwach und zierlich: in diesem Sinne ist bei Bach die Bezeichnung zu verstehen und der Vortrag des ganzen Stückes aufzufassen.

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

NB. Dies Praeludium bietet einen dreifachen Übungsstoff: fließende Accordfiguration, Trillerstudien, Springendes Staccato—Contraste, die der Spieler zu einem Ganzen verbinden soll.

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

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



### Anhang zu Praeludium XI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Versch. Finger-sätze.

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

mit wechselnden Accenten, in versch. Combinationen z. B. 1 4 2 3 1 4 2 3

und mit wechselnden Secunden, z. B. 1 2 4 2 3 2 4 2 1 2 4 2 3

in kl. Secunde in gr. Sec. in kl. Sec. in gr. Sec.

Als Vorbereitung zu Terzentrillern empfiehlt der Herausgeber

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

b) zerlegte Doppeltriller

Es folgen zunächst Terzentriller: in den Combinationen von 2 gr. Terzen 2 gr. Terzen 2 kl. Terzen 2 kl. Terzen einer kl. und einer gr. und im Intervalle eines halben Tones ganzen Tones 1/2 Tones 1/4 Tones einer gr. Terz einer kl. Terz welche auf alle Stufen der Octave zu transponiren sind.

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

u. s. w.

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

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

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

(Liszt) (Alkan) (Liszt)

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

(Liszt) (Liszt)

wozu auch Melodien mit unterlegten Trillerorgelpunkten gehören. (vergl. Beethoven, Op. 58, 109, 111)

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

Triller durch Vor- und Nachschlagen zweier Hände auszuführen:

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

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

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

## Fuga XI, a 3.

Allegretto, ben misurato, con semplicità.

*In gemessener Bewegung, mit ungekünsteltem Vortrage.*


mezza voce

Th. C.S.

*mf dolce*

*poco marc.*

*poco marc.*

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

*più marc.*

*più marc.*

*quasi f*

*acc. to nach Tausig(?) Czerny:*

*meno f*

*dolce*

*ossia:*

*poco slentando*

*a tempo*

*crescendo*

*il basso*

*cresc.*

*fz*

2)

*fz*

*a tempo*

3)

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

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



3) Ein analoger Fall wie bei 1).



## Praeludium XII.

Andante<sup>1)</sup>

with round, full tone  
largamente, espressivo  
mit vollem Anschlag

poco sentito

più pieno

*p* cresc. con affetto

espressivo molto

dim.

ossia

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

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

3) Der Herausgeber rechnet die hier in Erscheinung tretende Form zu dem Typus der dreitheiligen und stellt sie als solche in seiner Eintheilung dar. Danach umfasst der erste Theil  $5\frac{1}{2}$  Takte, welchen eine äussere Erweiterung von noch  $2\frac{1}{2}$  Takt anhängt, der zweite Theil zerfällt sodann in zwei Abschnitte von 4 und  $3\frac{1}{2}$  Takt; der dritte Theil reicht bis an den Schluss.

(m)

*p*

*più dolce*

Schluss, nach Forkel:  
Close, acc. to Forkel:

*poco slentando a tempo*

*più subito*

*Red. \**

*Red. \**

*sempre sostenuto e con grand'accento*

*molto cresc.*

*più sostenuto - ten.*

*f ma non strepitoso*

*ossia ad lib.*

*Red. \**

*m.d.*

*m.s.*

*etc. U.S.W.*

III. *Red.*  
(sustaining Ped.)

# Fuga XII, a 4.

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

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (p) dynamic and the instruction *ben tenuto*. The second system includes the instruction *A p* and *poco marc.* with a first ending bracket labeled '1) B'. The third system includes the instruction *dolce* and a second ending bracket labeled '2) S'. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

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

A short musical phrase in the right hand showing a specific fingering pattern: 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1. This is followed by the text 'u. s. w.' (and so on).


2) Aus einer gesonderten Darstellung lässt sich das Verhältniss des Thema und der 3 Contrasubjecten zu einander klar erschauen;... wir lassen eine solche, zur besseren Orientirung der Studierenden, folgen:

A diagram showing the relationship between the Theme and three Contrabjects. The Theme is on the top staff. Below it are three staves labeled 'Contrasubject I.', 'Contrasubject II.', and 'Contrasubject III.'. Each staff shows a different melodic line derived from the Theme.

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

8)

4) *gravemente*

3) Vom Beginn der zweiten Exposition an macht sich eine gewisse Starrheit der Form und eine Eintönigkeit des harmonischen und kontrapunktischen Inhaltes bemerkbar, welche die Wirkung des prächtigen, so vielversprechenden I. Theiles langsam vernichten. Der alleinherrschende dreitaktige Rhythmus ( $= 1\frac{3}{4}$ ) trägt, unseres Erachtens, die erste Schuld. In monotoner Reihenfolge lösen sich sodann vereinzelt Thema-Eintritte und Zwischenspiele unter einander ab. Mit pedantisch-zäher Regelmässigkeit folgt stets Eines auf das Andere. Die Zwischenspiele selbst verarbeiten ein ewig-gleiches Motiv von nicht gerade übermässigem rhythmischen Reiz, auf Grund einer bald auf bald absteigenden harmonischen Sequenz. Man vermeide, bei eben diesem Motive, den anapästischen Charakter (durch Abstossen des Achtels) allzusehr in den Vordergrund zu drängen  - was bei den häufigen Wiederholungen dem Ernste des Stückes gefährlich werden könnte - und folge möglichst der Bezeichnung des Herausgebers.

4) Hier erscheint der 3-taktige Rhythmus um  $\frac{1}{2}$  Takt verkürzt und der Grundrhythmus somit verschoben; diese symmetrische Schmälerung wird aber in dem nächsten Zwischenspiele durch die Einfügung zweier Viertel wieder wett gemacht. Ein ähnliches Spiel findet vor und nach dem Eintritte des Themas in *Es dur* statt.

(N.B. Counter-subject II!)  
(N.B. Contrasubject II!)

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

Fuge. Invention.

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

Fuge. Invention.

Noch vollkommener wird die Ähnlichkeit infolge des gleichartigen Aufbaues der beiden Compositionen. In der That tritt in beiden noch ein zweites obligates Contrasubject zu dem früheren hinzu und das Spiel der fortwährenden Aufeinanderstellung (kontrapunktischen Umkehrung) der drei Motive, rollt sich ohne weitere eigentliche Entwicklung hier und dort in gleicher Weise ab. In diesem wie in jenem Stücke waltet endlich jene getragene nachdenklich-ernste Stimmung, wie sie die italienische Bezeichnung „grave“ in sich schliesst; die Tiefe und Erhabenheit der Empfindung und die Steigerung des Ausdrucks, welche sich in der Invention offenbaren, werden in der Fuge allerdings nicht erreicht. (Vergleiche Anmerkung 3. und 5. zu dieser Fuge und das NB zu N<sup>o</sup> 9 der 8-stimmigen Inventionen, in des Herausgebers Bearbeitung.)

*sempref*

*mf*  
*dolce* (Tenor.)  
*p* (Alt.)

*poco a poco - cresc.*

5)

(845)  
2 5 4  
2 1 1  
*sostenuto sino al Fine*  
*ten.*  
*tr.*

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

5)