JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

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

von Ferruccio Busoni

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

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

Des wohltemperierten Klavieres zweiter Teil

Zwanzig Jahre hat Bach zwischen der Herausgabe des ersten und des zweiten Teils des wohltemperierten Klaviers verstreichen lassen, und es sind ungefähr an die zwanzig Jahre, seit ich selbst die Niederschrift meiner Betrachtungen über das Werk begann. Darum hat ein vernünftiger Leser zu erwarten, daß die Bearbeitung des zweiten Teils eine andere Physiognomie zeige als die des früheren; er muß selbst mit anderen Voraussetzungen und mit reiferer Vorbereitung diesen Band ergreifen.

In diesem vermied ich absichtlich Wiederholungen früherer Argumente, wandte mich vom rein Klavieristischen ab als von einem Gegenstand, der in den fünf vorausgehenden Bänden der Gesamtausgabe meiner Bach-Studien ausführlich zur Sprache gekommen war; ich verweilte nicht (oder kürzer) bei geringeren Einzelheiten, die von den Hauptmomenten ablenken, und bemühte mich vorzugsweise, den Lernenden zu den Mysterien der musikalischen Struktur und in das Innere zu führen.

Obwohl die *Fuge*, mit großem Aufwand von Würde, die strengste Form der musikalischen Komposition genannt wird, liegt — meines Erachtens — die Bedingung für die lebendige Erhaltung dieser Form darin, daß ihr die breitesten Freiheiten eingeräumt werden. Unter den Werken, die auf künstlerischen (nicht allein formalen) Wert Anspruch erheben, bin ich doch niemals auf eine absolut strenge Fuge gestoßen; es schien mir vielmehr, als ob das Zunehmen der Freiheit mit dem Anstieg zur künstlerischen Höhe gleichen Schritt hielte.

Es gibt vielleicht keine Fuge, die nicht auf Augenblicke aufhörte, eine solche zu sein. Eine wahrhaft strenge Fuge wäre ein polyphones Gefüge, das von dem Thema nie abwiche und bei dem keine Stimme jemals pausierte. Dies wäre der ideelle Typus der strengen Fuge, an den noch kein Künstler sich bedingungslos gehalten hat: einem Vogel vergleichbar, der unausgesetzt in der Luft kreist.

Eben die Bachsche Fuge (diese ihm homogenste Form, Empfindung zu äußern) ist reich an Unregelmäßigkeiten und Ausnahmen. Die Theoretiker sind gezwungen, diese Vorkommnisse mit Verlegenheit zu nennen. Und wenn ich ihnen darin beistimmen muß, daß nur die meisterliche Überlegenheit solche Freiheitsrechte einräumt, so folgt daraus ebenso entschieden, daß die Meisterschaft nichts anderes erzielt als die Erwerbung dieser Rechte.

Die übernommenen Regeln für die Schreibweise der Fuge sind zum Teil praktischen, zum Teil symbolischen Ursprungs. So ist die Bildung der »Antwort« in Beziehung zu einem gedachten Modulationskreise gebracht.

Die Symbolik der Gesetze läßt sich in die Begriffe zusammenfassen: Harmonie im Kampf; Gleichberechtigung aller Beteiligten, die in dem Hauptgedanken sich vereinen.

Praktisches und symbolisches Endziel der Fuge: die Ausbeutung des Hauptgedankens bis zu dessen Erschöpfung.

In der heutigen Kompositionskunst, die in gerader Linie von der Bachs stammt (insofern als sie, immer bewußter, die durch Polyphonie tönende Empfindung zu werden sich bestrebt), fällt sowohl die nach dem Mittelpunkt des Modulationskreises gravitierende Richtung — die Abhängigkeit von der Tonart — als auch die objektive Symbolik aus dem Plan, die dem subjektiven Temperament gewichen ist. Somit sind auch die Rechte des Meisters größer geworden: er darf nun die Bachschen Ausnahmen als Regeln übernehmen.

Die *Form* der Fuge wird zunächst immer von der Beschaffenheit des Themas abhängig sein. Bach deutet uns diese Wahrheit oft genug an, aber zuweilen zeigte er sich mit ihr im Widerspruch. Des Themas Triebkraft aber liegt in der Ausgiebigkeit und Wandlungsfähigkeit seiner selbst.

Der zweite Gestalter ist die geistige *Idee*, die die Fuge innerlich bewegt, und ein dritter: die Empfindungssphäre, die das Fortschreitende umhüllt.

Einem Beethoven war die Fuge nicht mehr der natürliche Ausdruck seiner Empfindung überhaupt, sondern ein gelegentliches Instrument, das für eine besondere Richtung der Empfindung zur Anwendung kam. Es ist denkbar, daß in der Fuge von heute das Kontrasubjekt über das Thema siegt, oder daß die Formen unmerklich in andere übergehen, sich auflösen anstatt sich zu verdichten, oder daß aus einer vielgestaltigen Bewegung das Thema als letztes Ergebnis tritt.

Unter den Fugen dieses Bandes stehen die in D-Dur und in E-Dur dem absoluten Typus am nächsten. Ich habe in meinen Anmerkungen die erste künstlerisch abgelehnt, die zweite rückhaltlos anerkannt,

weil der Geist sich hier durch das Scholastische offenbart. Doch erweckte die in fis-Moll stehende Fuge in mir eine reinere Freude, trotzdem sie mancherlei thematische Zusammenstellungen, die ich in Beispielen dargetan habe, außer acht läßt, und weil sie aus dem Gedanken neue Formen ableitet. Die b-Moll-Fuge vereint die glücklichste Idee mit dem vollkommensten Bau zu einem unbedingten Meisterstück. Die Stücke in d-Moll, in e-Moll und in a-Moll repräsentieren die Macht des Temperaments über die Reflexion; die »Tanz-Fuge« in B-Dur verbleibt eine einzelne Blüte der Anmut und der gemilderten Strenge.

Als polyphone Tanzstücke muten auch die Fugen in F-Dur und in f-Moll an, desgleichen das zu einem Springtanz ausholende dreistimmige Spiel in h-Moll. Eine einsame Stellung nimmt die Doppelfuge in gis-Moll ein, die bei großer Formenschönheit und innigster Einheit in der Abwechslung am gemütvollsten wirkt.

Das Verhältnis des obligaten *Präludiums* zur Fuge scheint mir nicht klar genug festgestellt zu sein; die Präludien des Wohltemperierten Klaviers machen es offenbar nicht leicht, in dieser Frage sicherer zu werden. Als Herausgeber habe ich einigen Fleiß daran gewandt, eine geschlossene Beziehung des Präludiums zur Fuge nachzuweisen, gelegentlich auch durch Beispiele herbeizuführen. In den letzteren Fällen glaube ich die Intentionen Bachs übertreten zu haben.

Alle Änderungen und Zutaten verfolgen indessen die erzieherische Absicht, den Lernenden einen Einblick in den Mechanismus der Komposition zu verschaffen; sie illustrieren und ergänzen überdies die in dieser Einleitung nur skizzenhaft dargelegten Anschauungen. In mehreren Fällen bildet die Summe der Anmerkungen zu verschiedenen Stücken erst die vollständige Meinung über eine und dieselbe Frage.

New York, März 1915 Ferruccio Busoni

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

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

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

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

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

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

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

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

HEFT II

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

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

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

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

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

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

HEFT III

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

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

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

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

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

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

HEFT IV

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

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

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

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

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

Schlußwort Seite 49

JOHANN SEBASTIAN BACH

„Das wohl temperirte Clavier“

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

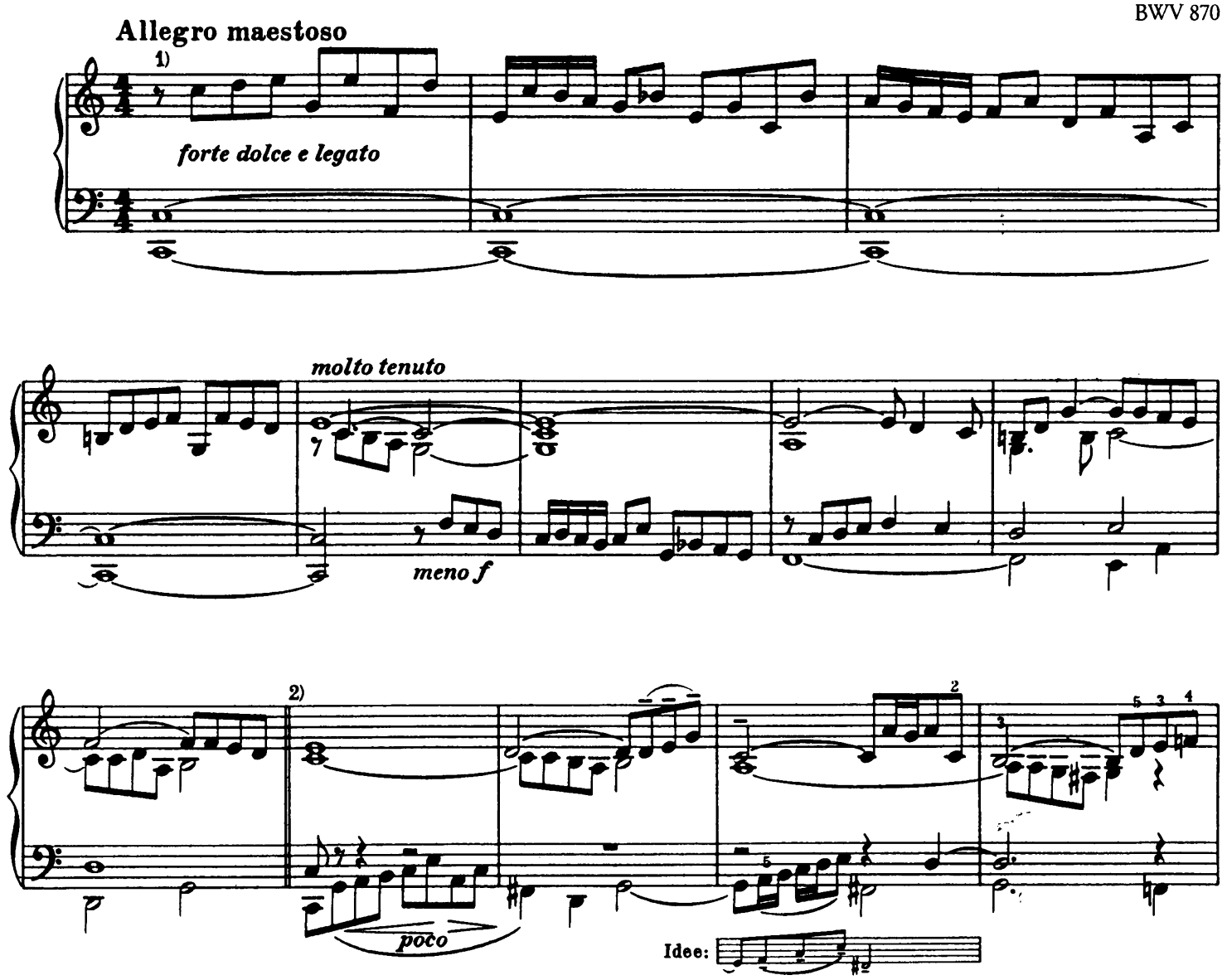
herausgegeben

von

Ferruccio Busoni

PRAELUDIUM I

BWV 870

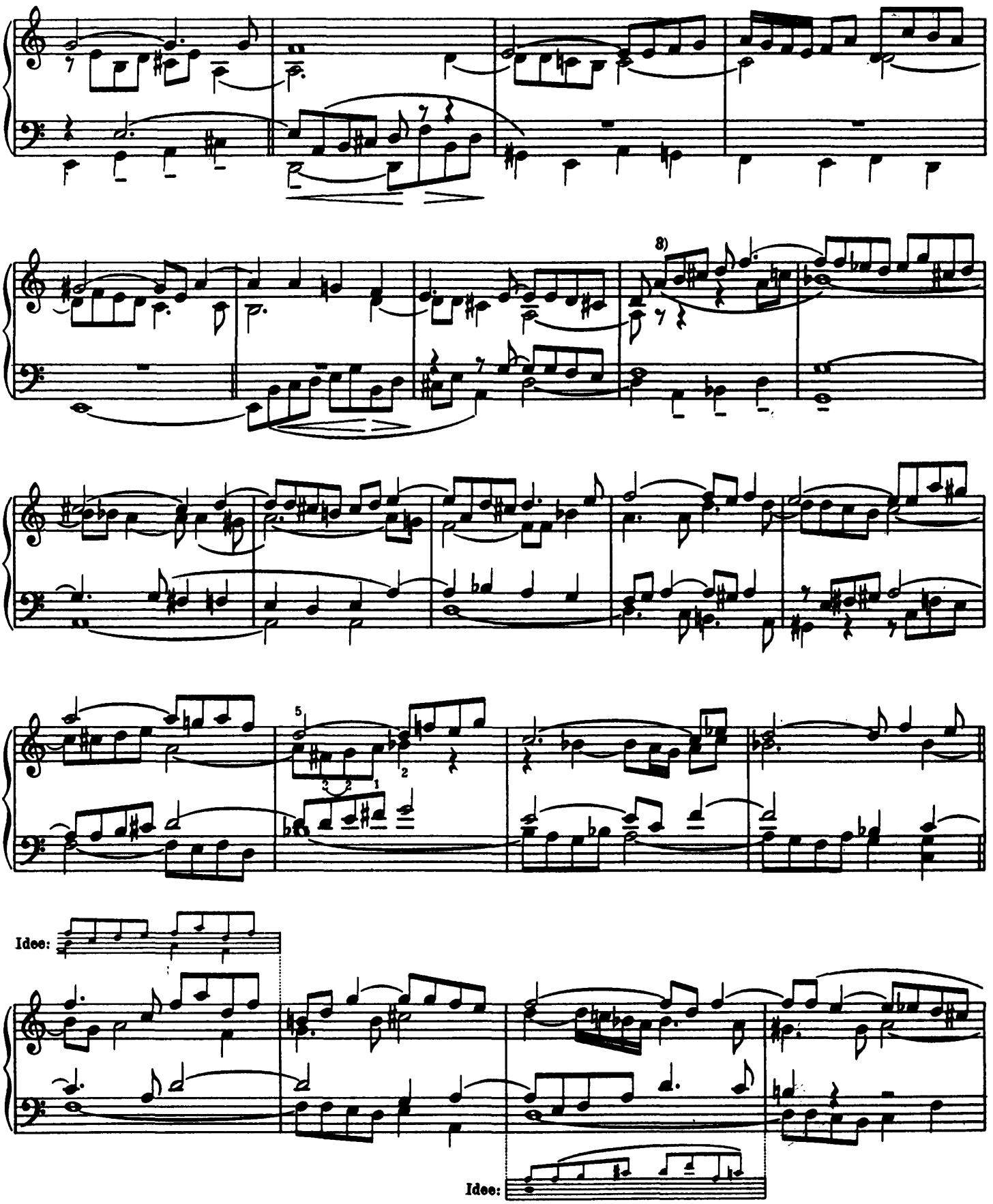


1) Das Stück ist ursprünglich, ohne Angabe des Tempos, so notiert

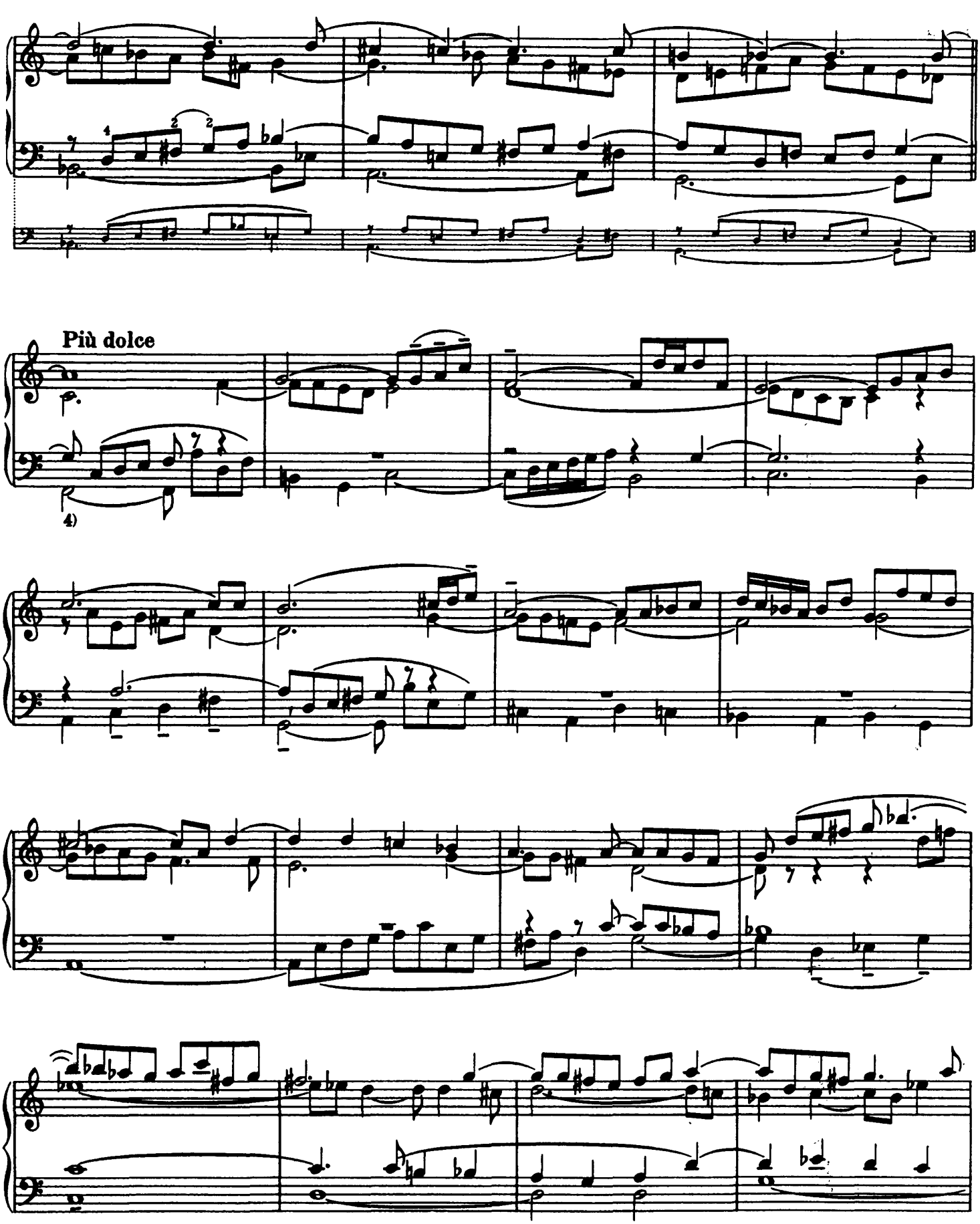
2) Von hier an wird die Komposition „thematisch“, die ersten neun Takte des Praeludiums sind als fantasierende Einleitung, der Eintritt des leitenden Motivs als der eigentliche Beginn des Hauptstückes zu denken.

Edition Breitkopf Nr. 8276

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden



3) Der Entschluß des Soprans, die höhere Lage aufzusuchen, soll wie ein Manualwechsel auf der Orgel wirken; wie überhaupt das Ganze der Orgel näher steht, als dem Clavecin.

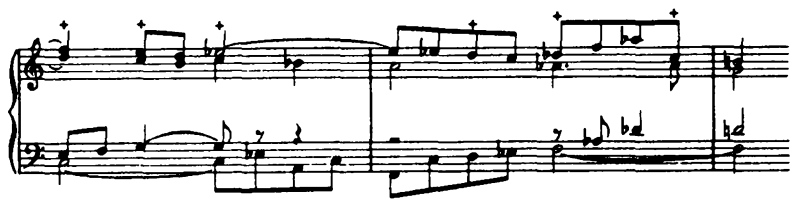


4) Die nun folgenden siebzehn Takte geben eine fast wörtliche Wiederholung des ersten Teils, in die höhere Quart versetzt.

5) *sosten.*

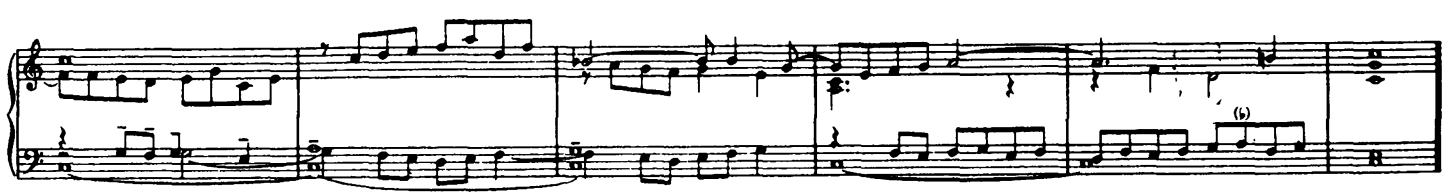
6)

5) Bei diesem zurückführenden Satz ist im ersten Teil des Praeludiums die Chromatik des Soprans streng eingehalten; das wäre auch hier ohne Gewaltsamkeit durchführbar



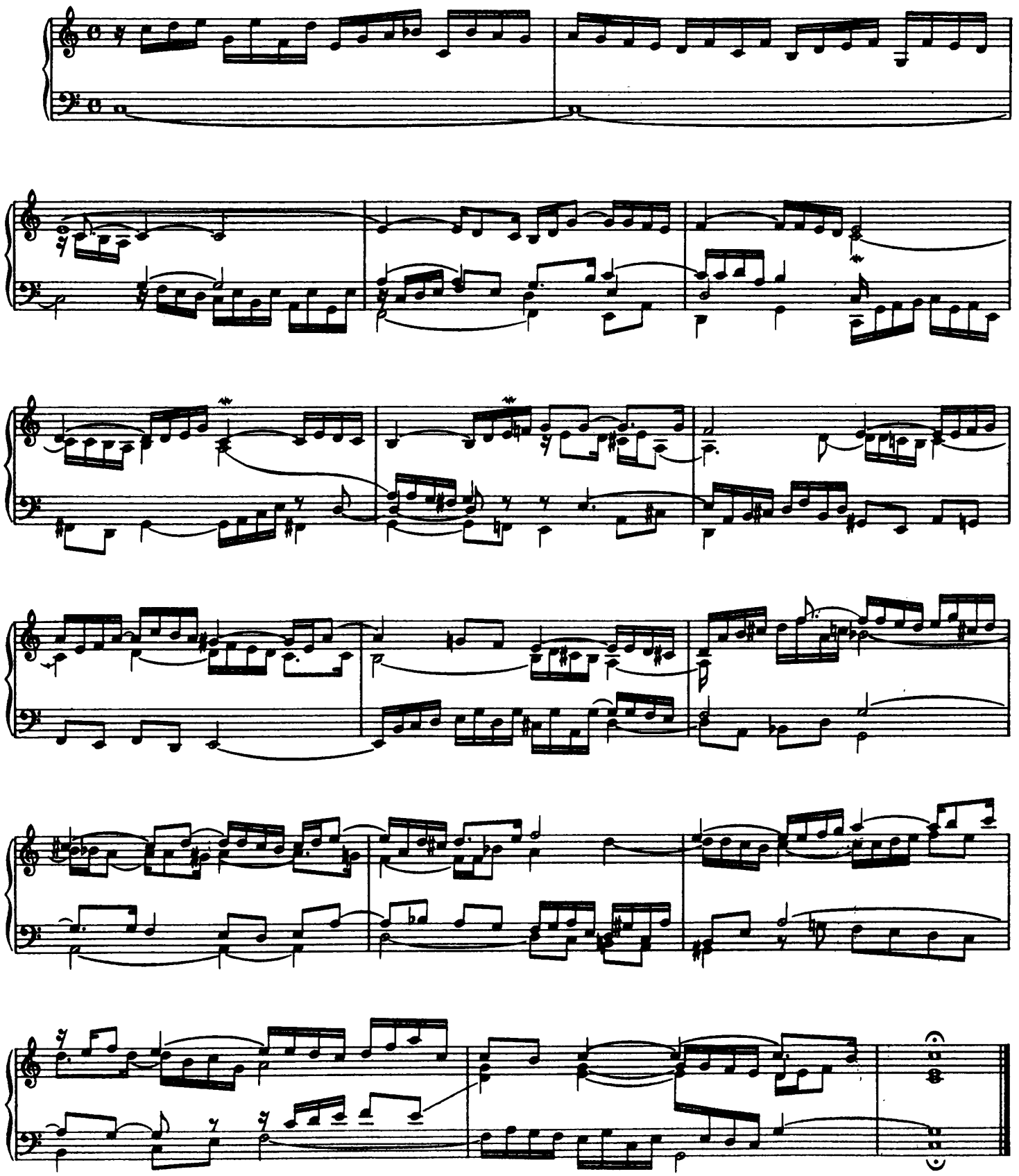
Die zufällige fünfte Stimme ist hier überflüssig; nicht so in der Coda.

6) Eine innere Beziehung des Praeludiums zur Fuge vermochte der Herausgeber nicht zu erkennen; es wäre denn in der Idee des Kontrastes. Ein äußerer Zusammenhang wäre hingegen mühelos herzustellen, wenn man in der Coda des Vorspiels das Fugenthema anklingen ließe



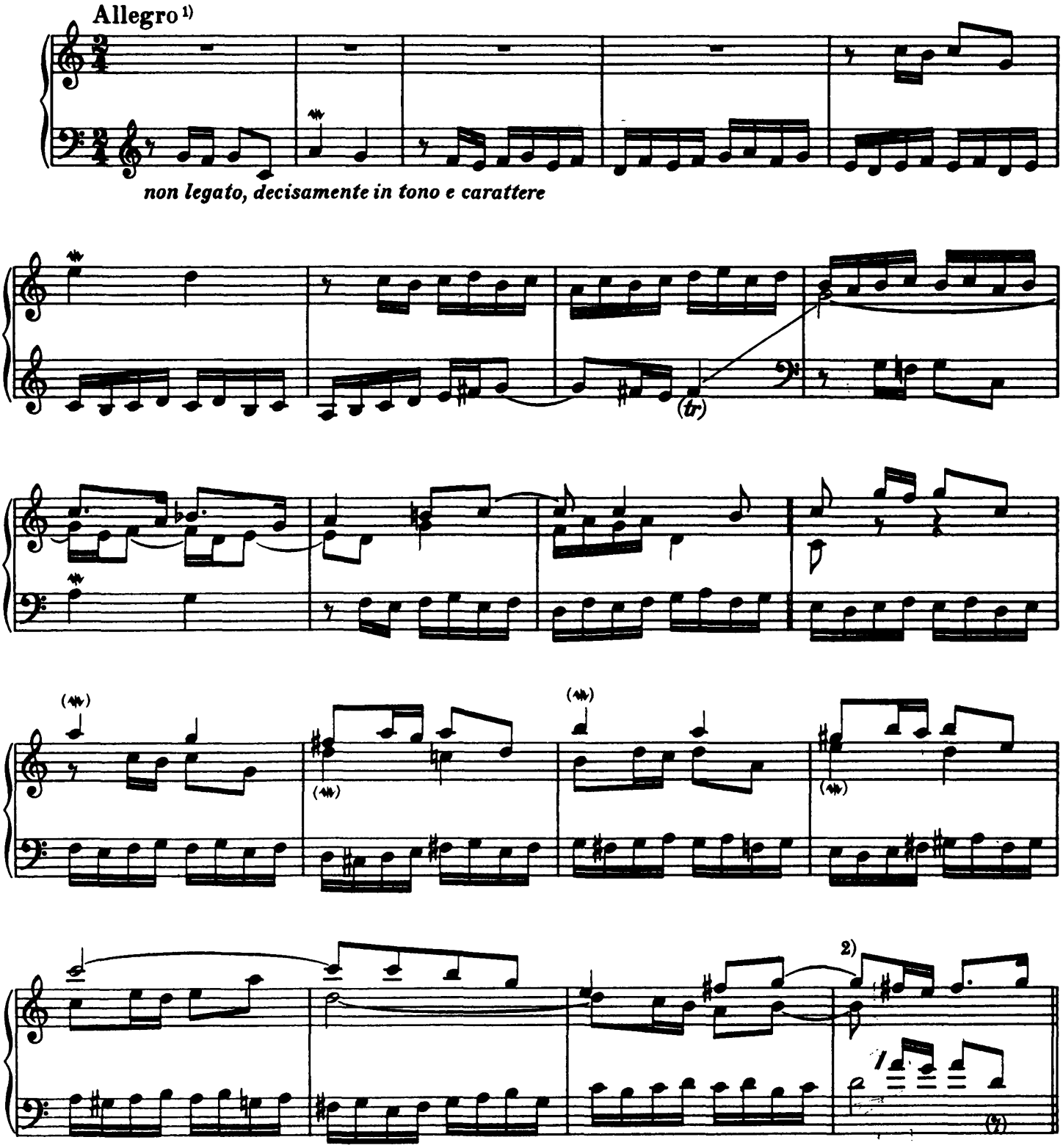
Kompositions-Studie

Das C-dur Praeludium nach J. P. Kellners Handschrift



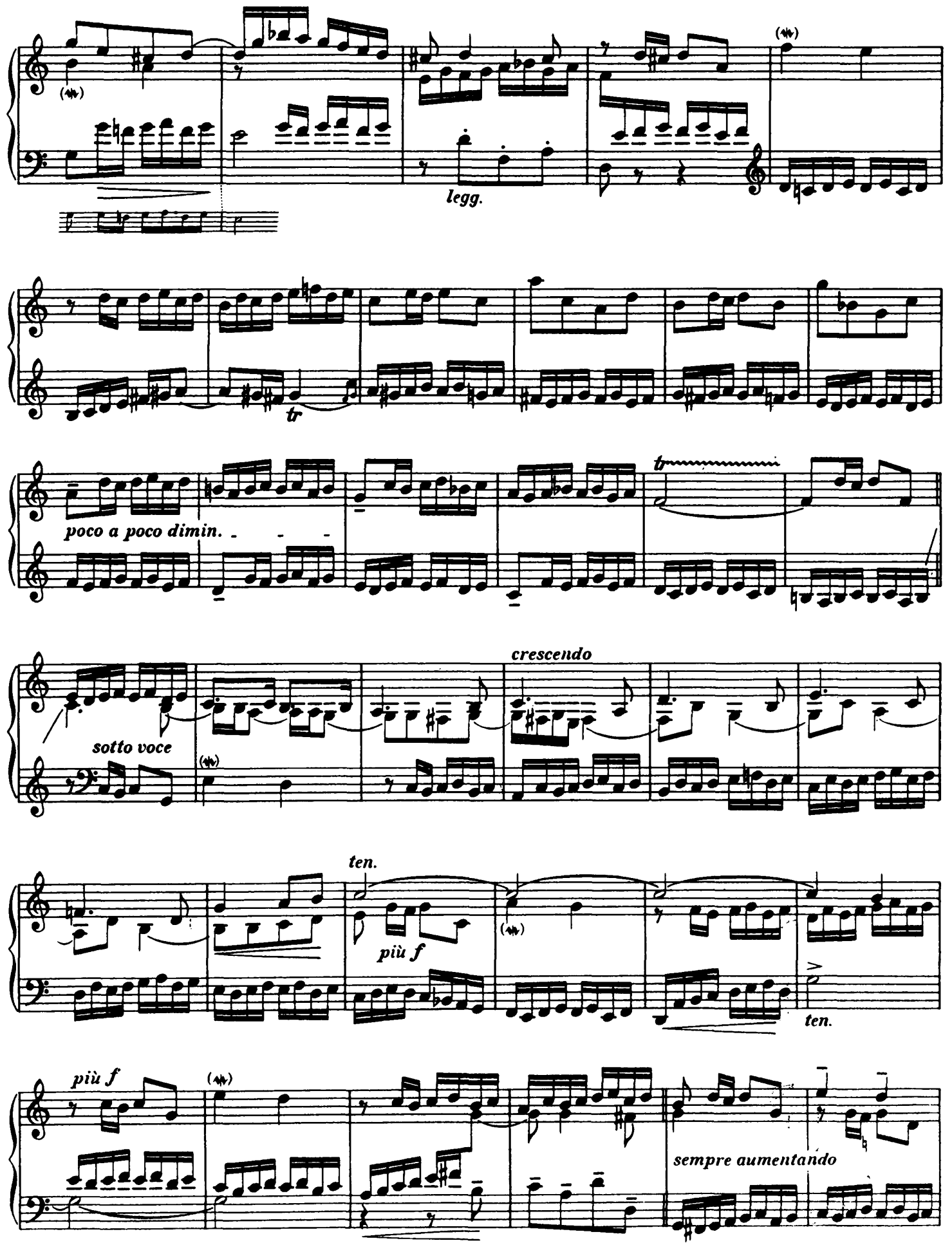
FUGA I

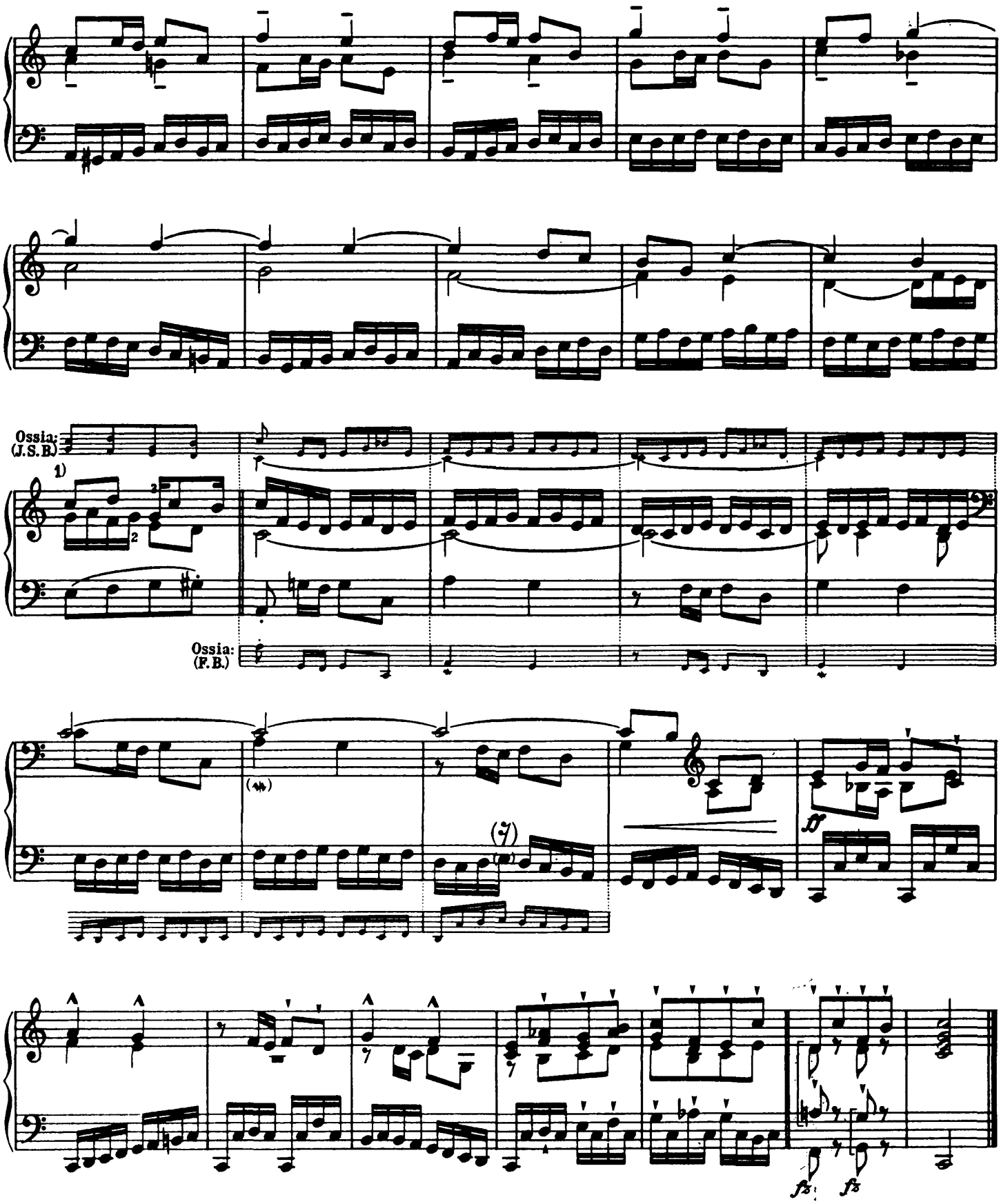
a 3



1) Das Tempo bewegt sich fast gleich dem des Praeludiums in unserer Aufzeichnung; doch ist die Gebärde hier entschiedener und frischer.

2) Der Sopran beschließt den ersten Teil, der Alt eröffnet zugleich den zweiten.


legg.
tr
poco a poco dimin.
tr
crescendo
sotto voce
ten.
più f
ten.
più f
sempre aumentando



1) Dieser Takt ist weder kontrapunktisch noch harmonisch, noch für die Struktur unentbehrlich. Dies tritt zu Tage, wenn man die beiden Nachbartakte aneinander schließt; geistreich ist der darauf folgende wandernde C-Orgelpunkt durch die drei Stimmen und zuletzt die allmähliche Auflösung der Fuge in Homophonie.

Der in Frage stehende Takt findet seine Erklärung darin, daß die Fuge ursprünglich mit dem darauf folgenden schloß.

PRAELUDIUM II

BWV 871

Allegro sciolto

1)

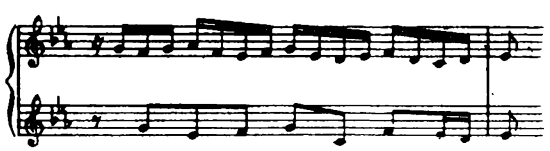
quasi forte e leggiero

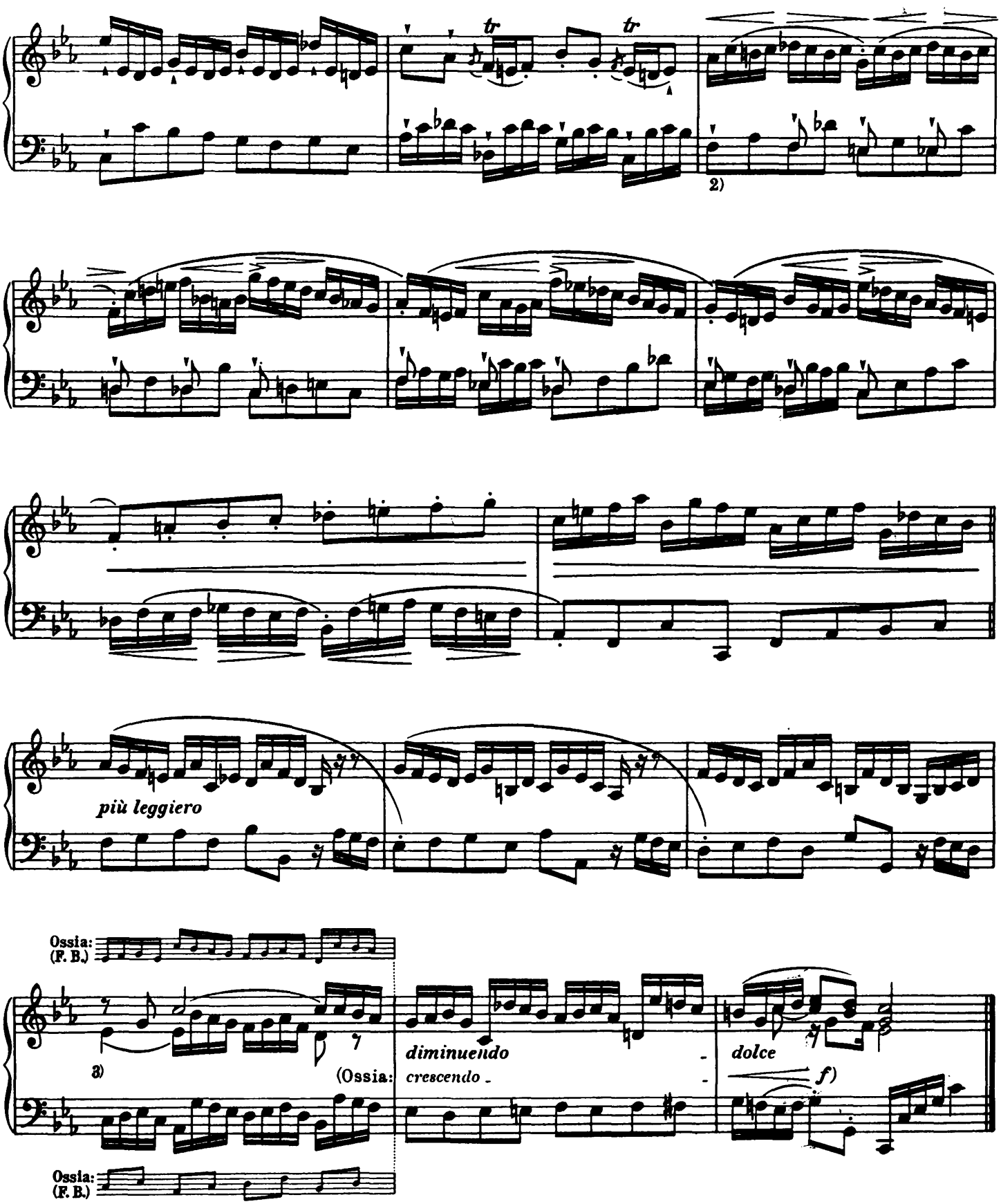
più leggiero

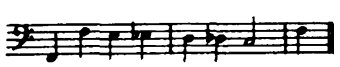
dolce

forte, leggiero

1) Hier ist der thematische Zusammenhang mit der Fuge offenbar: trotzdem hält ihn der Herausgeber für unbeabsichtigt; aber die beiden Motive sind aus demselben Geiste heraus geboren



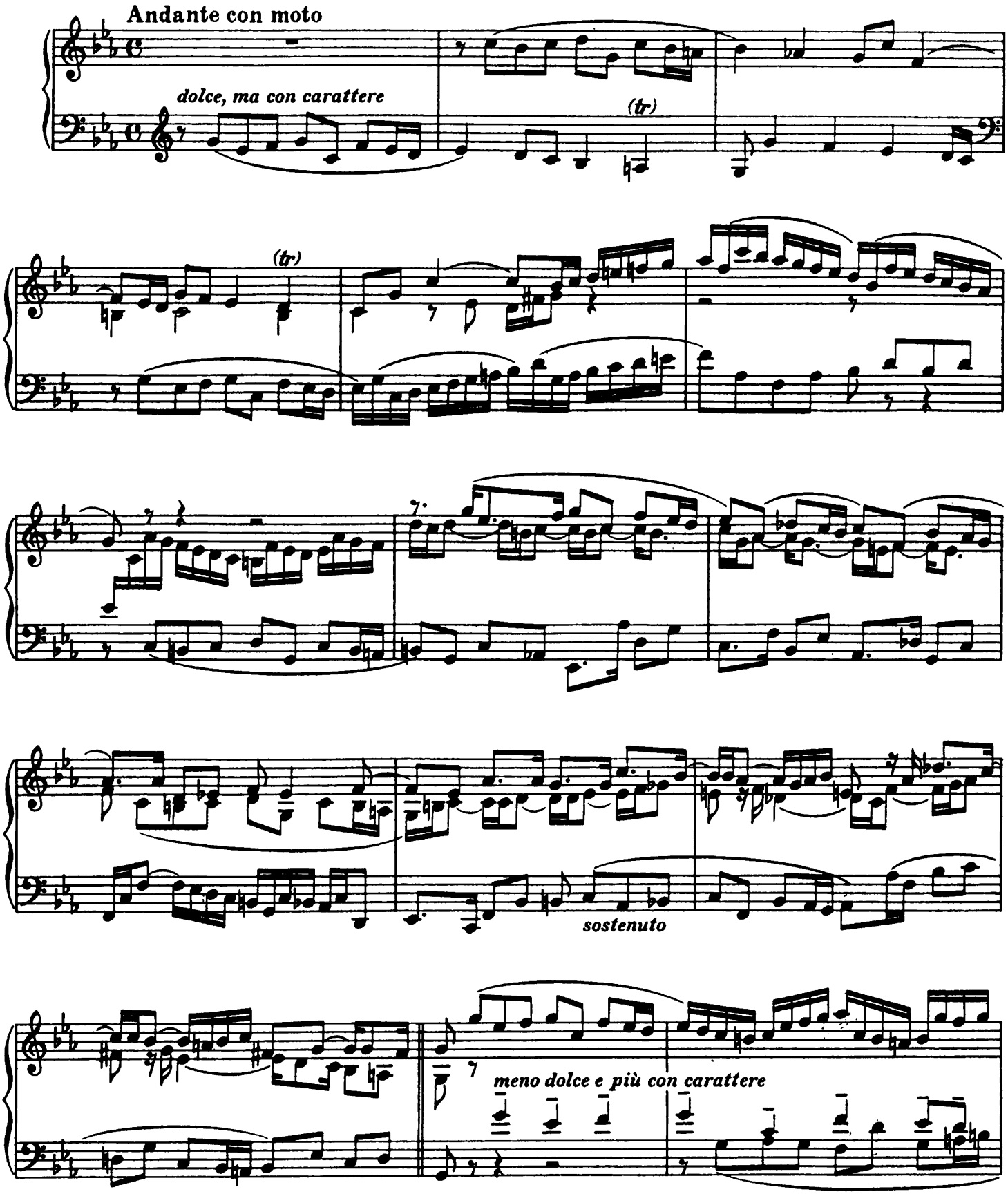


2) Eine bei Bach gern wiederkehrende Form der Baßführung  (vergleiche: Dreistimmige Inventionen, Capriccio in B dur, Goldberg-Variationen und die Anmerkungen zur cis moll-Fuge).

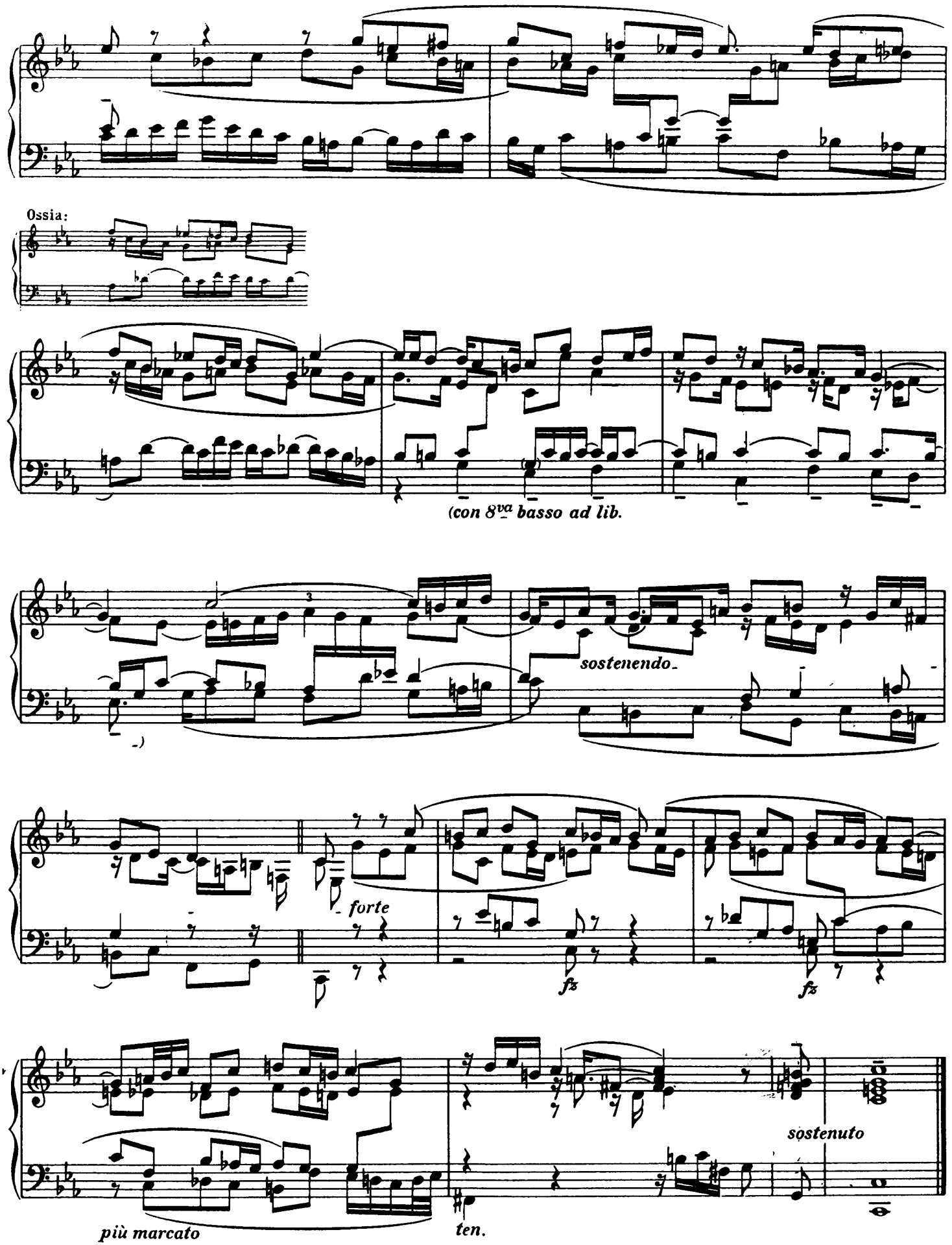
3) Die Form wäre zweistimmig reiner geblieben.

FUGA II

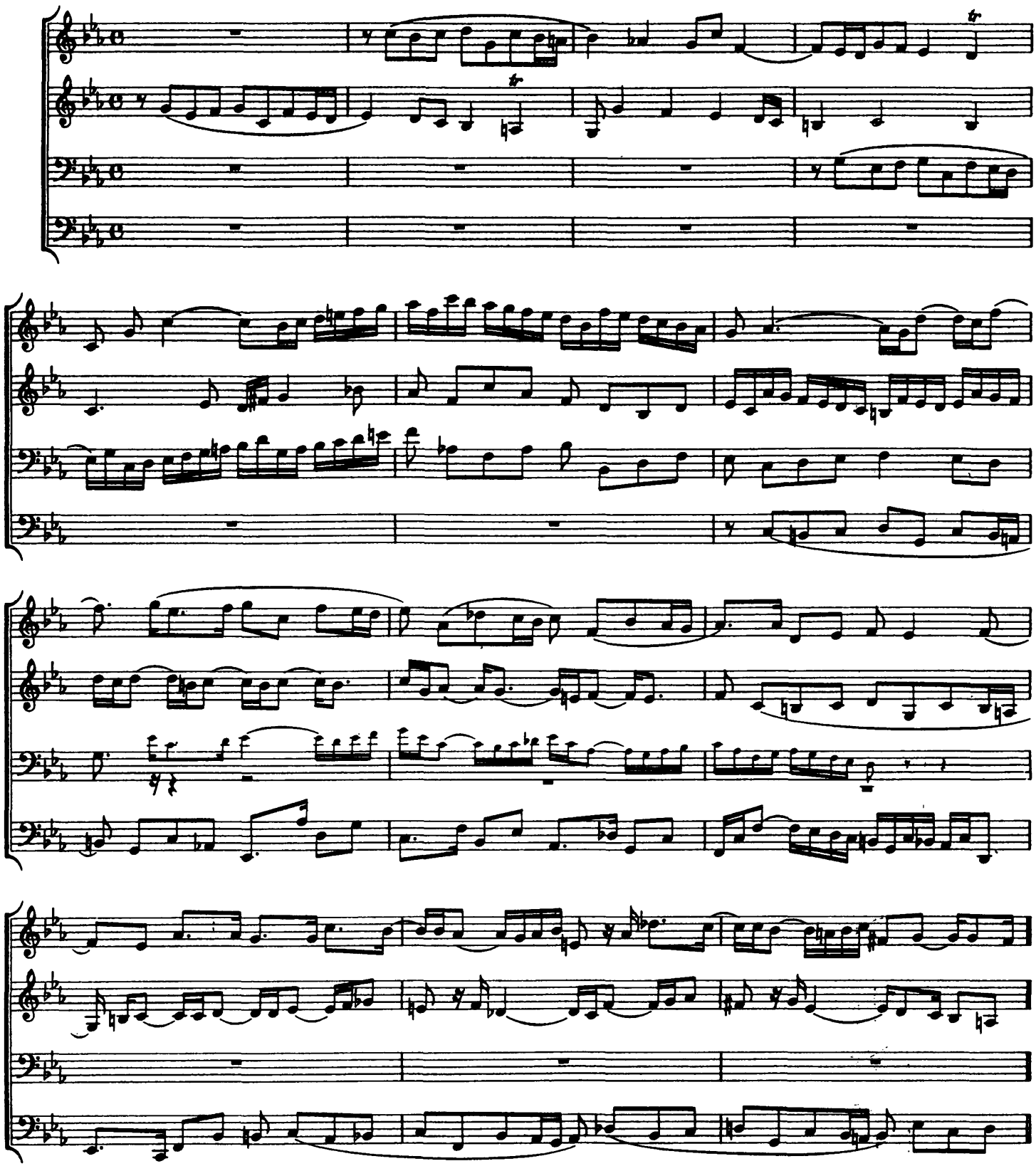
a 4[1)]



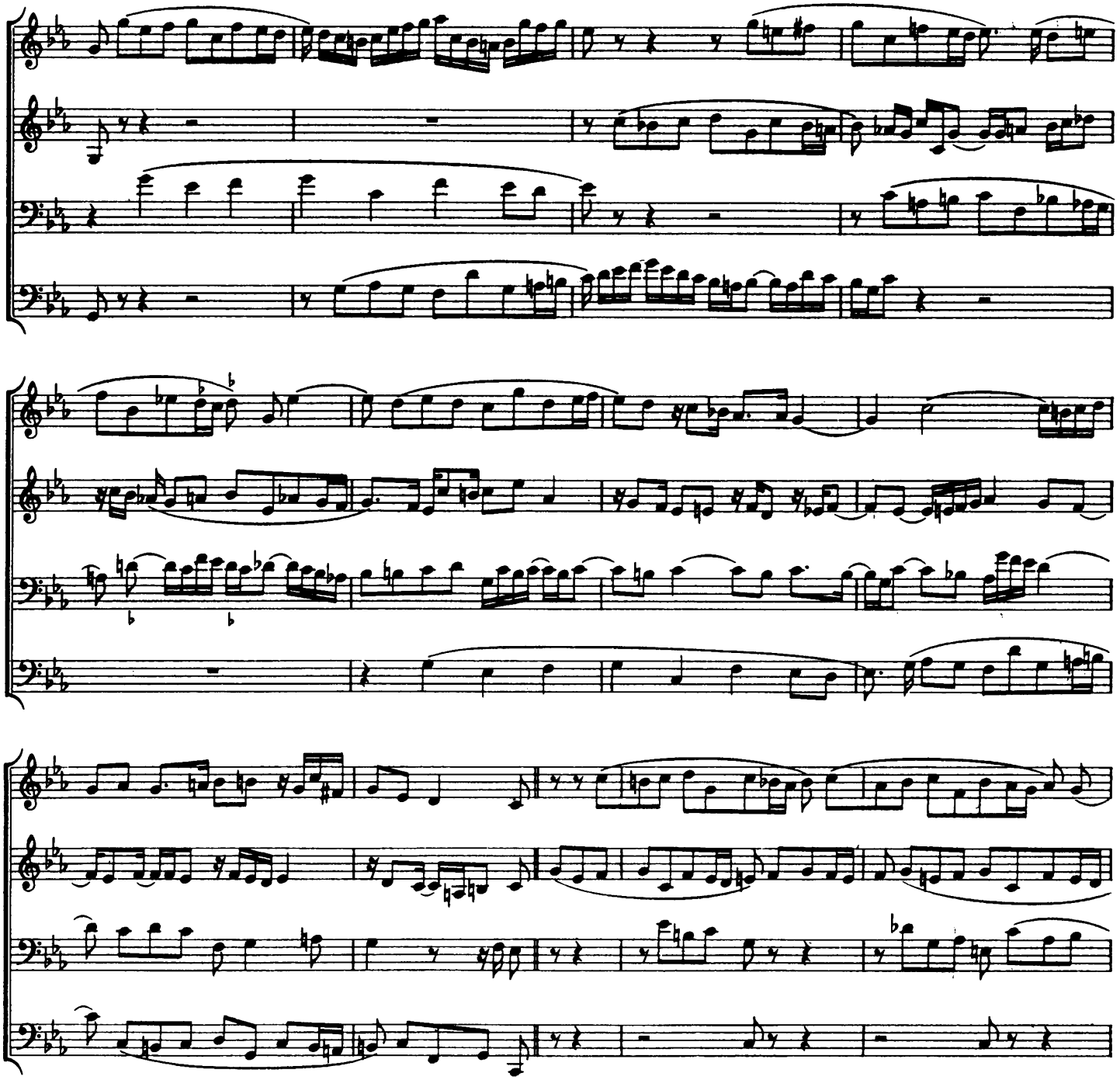
1) Die analytischen Ergebnisse bei Betrachtung dieser Fuge sind in der folgenden Kompositionsstudie niedergelegt.

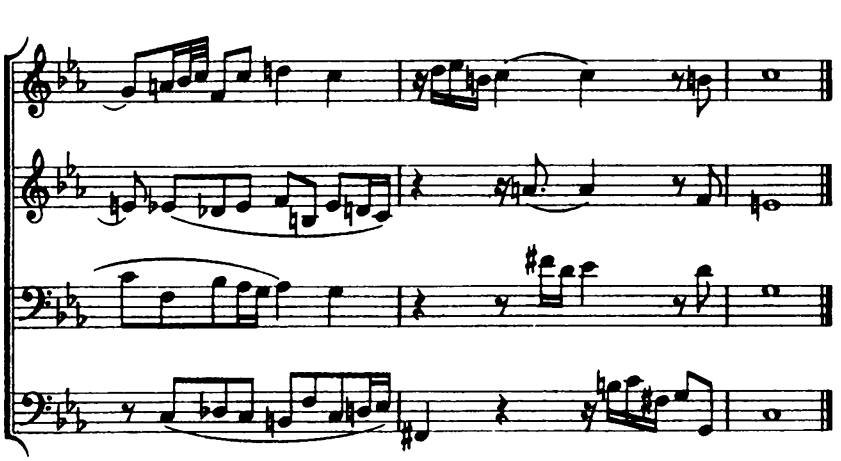

Ossia:
(con 8va basso ad lib.
sostenendo
forte
fz
fz
sostenuto
più marcato
ten.

Kompositions-Studie[1)]

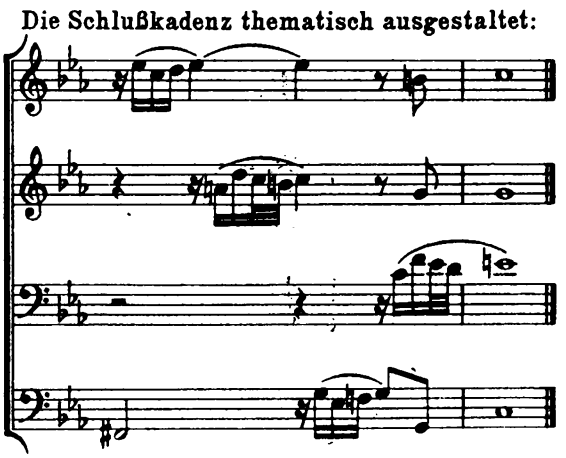


1) Die Kompositionsstudie will eine deutliche Darstellung aller thematischen Stimmen, häufig ihre Zurückführung auf den ursprünglichen Sinn sowie eine Vervollständigung der Vierstimmigkeit in der Exposition darlegen. Dadurch soll dem Studierenden die Bedeutung aller Einschränkungen und Umbildungen des Originals zum Bewußtsein gebracht werden. Das Thema ist überall durch Bögen kenntlich gemacht.





Die Schlußkadenz thematisch ausgestaltet:



PRAELUDIUM III

BWV 872

Andantino calmo

Ritmo di 3 battute

dolce

Ossia:

simile

Ossia:

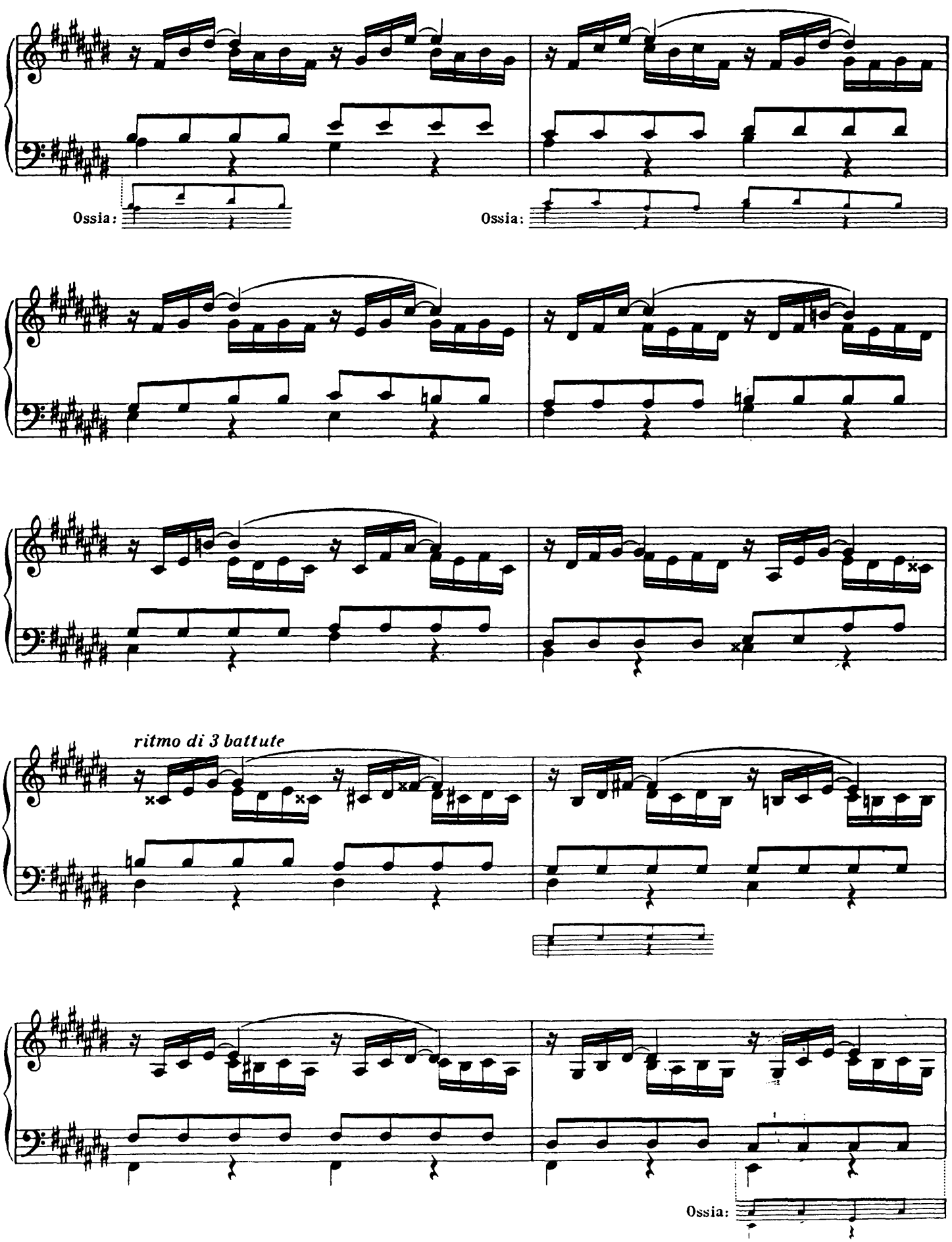
1)

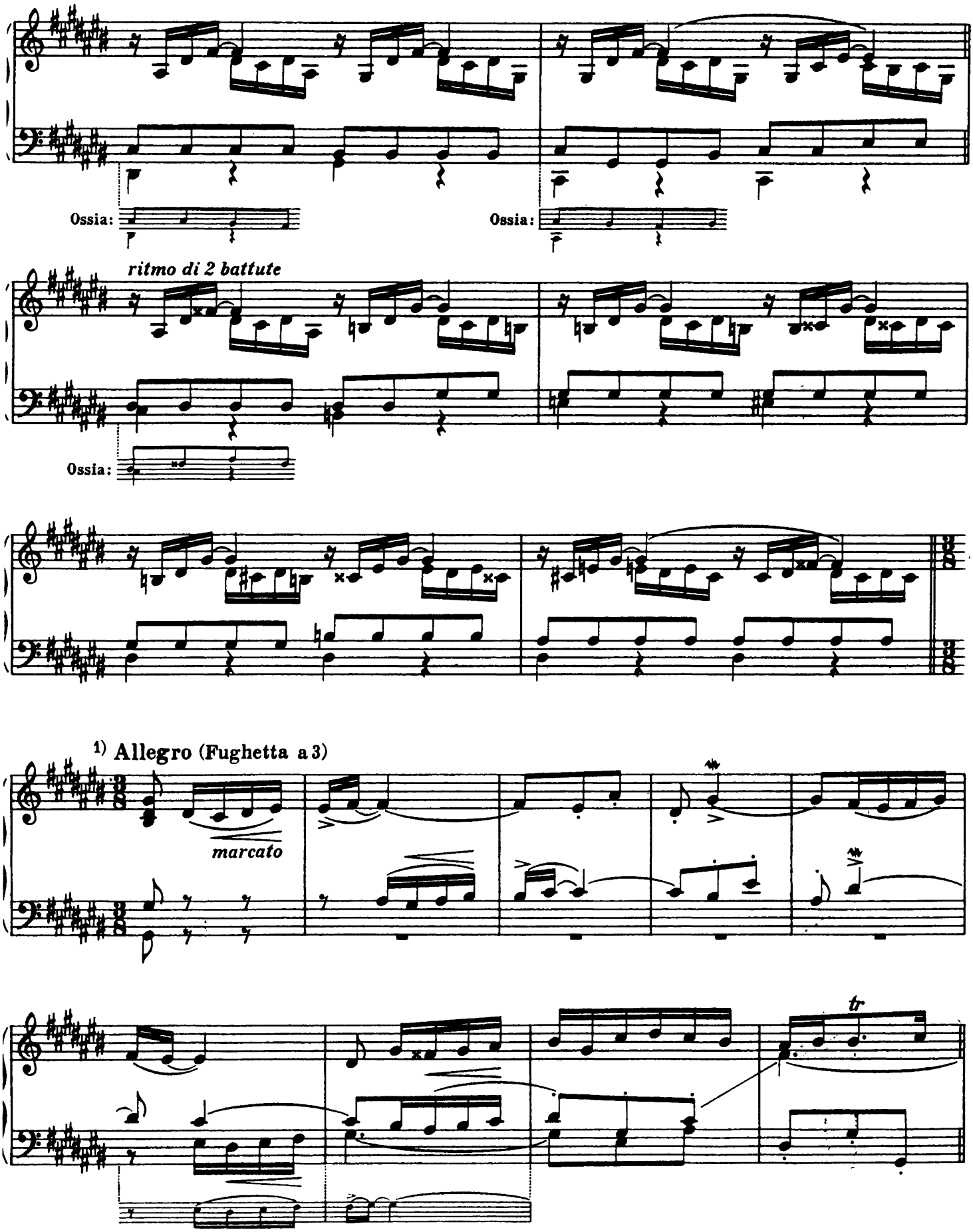
Ossia:

ritmo di 2 battute

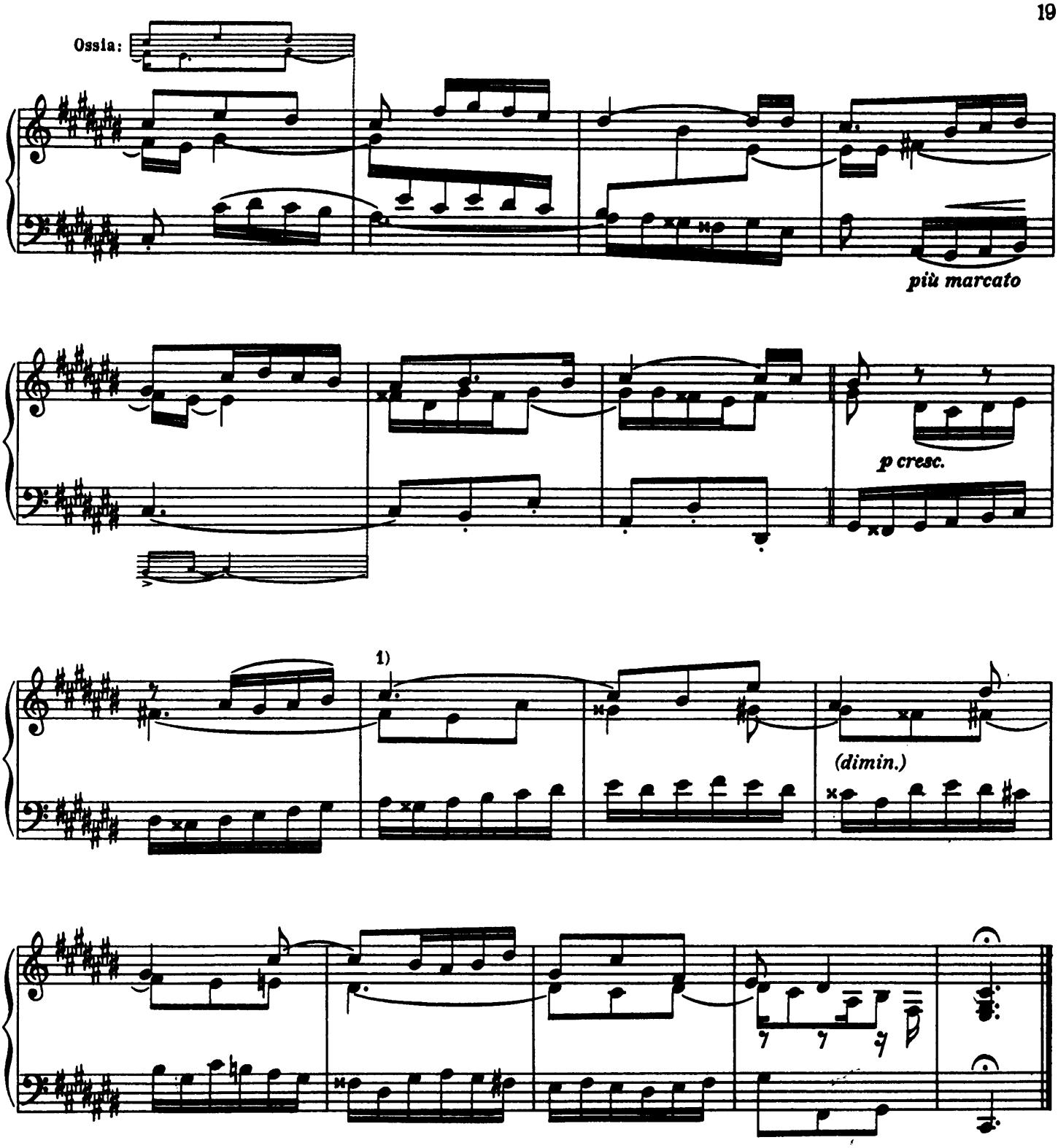
Ossia:

1) Ausführung: ebenso bei allen in der gleichen Weise bezeichneten Stellen.

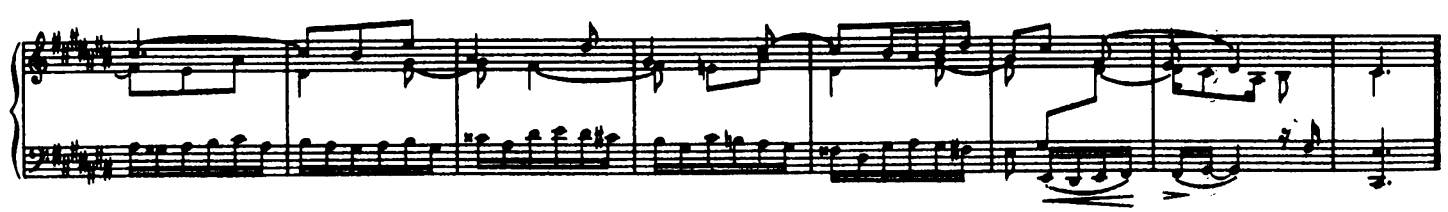

Ossia:
Ossia:
ritmo di 3 battute
Ossia:



1) Die Angabe des Tempos ist von Bach

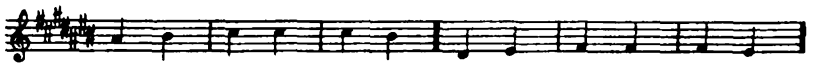


1) Wir versuchen die thematische Idee, deren treuere Gestaltung zugunsten der chromatischen Melodieführung aufgegeben ist, zu rekonstruieren und gewinnen in dem folgenden Beispiel eine Fassung, die zwischen der älteren Version und dem Haupttext die Mitte einnimmt

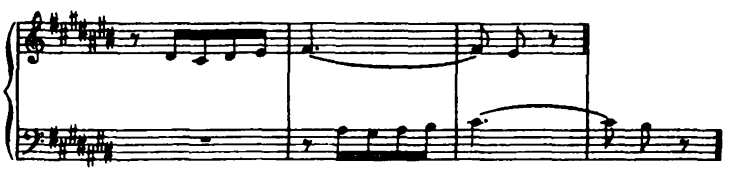


Anmerkungen

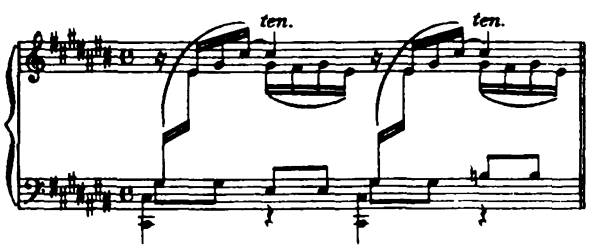
Dies Praeludium besteht aus einem ersten Abschnitt von zweimal drei Takten, einem zweiten von viermal zwei und wieder zweimal drei Takten und einer Gruppe von vier weiteren Takten, die zur Fughette führen. Die Fughette, dreiteilig gestaltet, setzt sich zusammen aus neun, sieben und zehn Takten: Exposition, Durchführung und Coda en miniature. Die melodische Linie, die aus den obersten Noten des Soprans am Ende des ersten und des zweiten Teils des Vorspiels sich ergibt



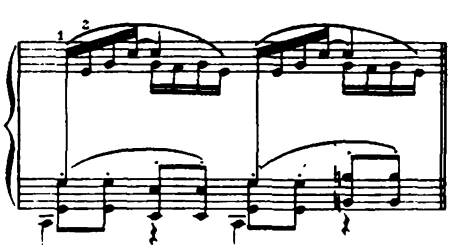
gibt die Veranlassung zum Fughetten-Thema; eine verborgene Beziehung, die man nicht verkennen sollte.



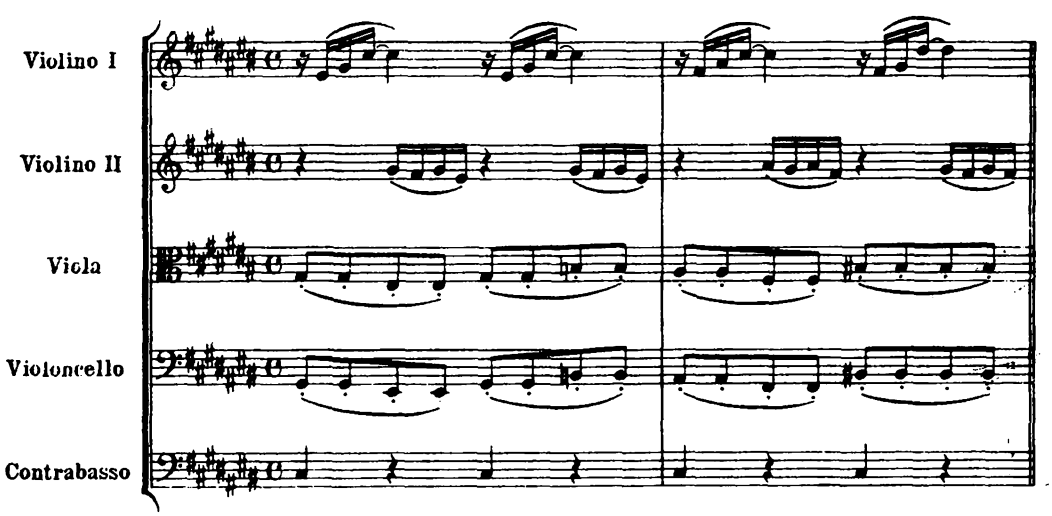
Zur Hebung des Klanges wäre die Verdoppelung des Basses



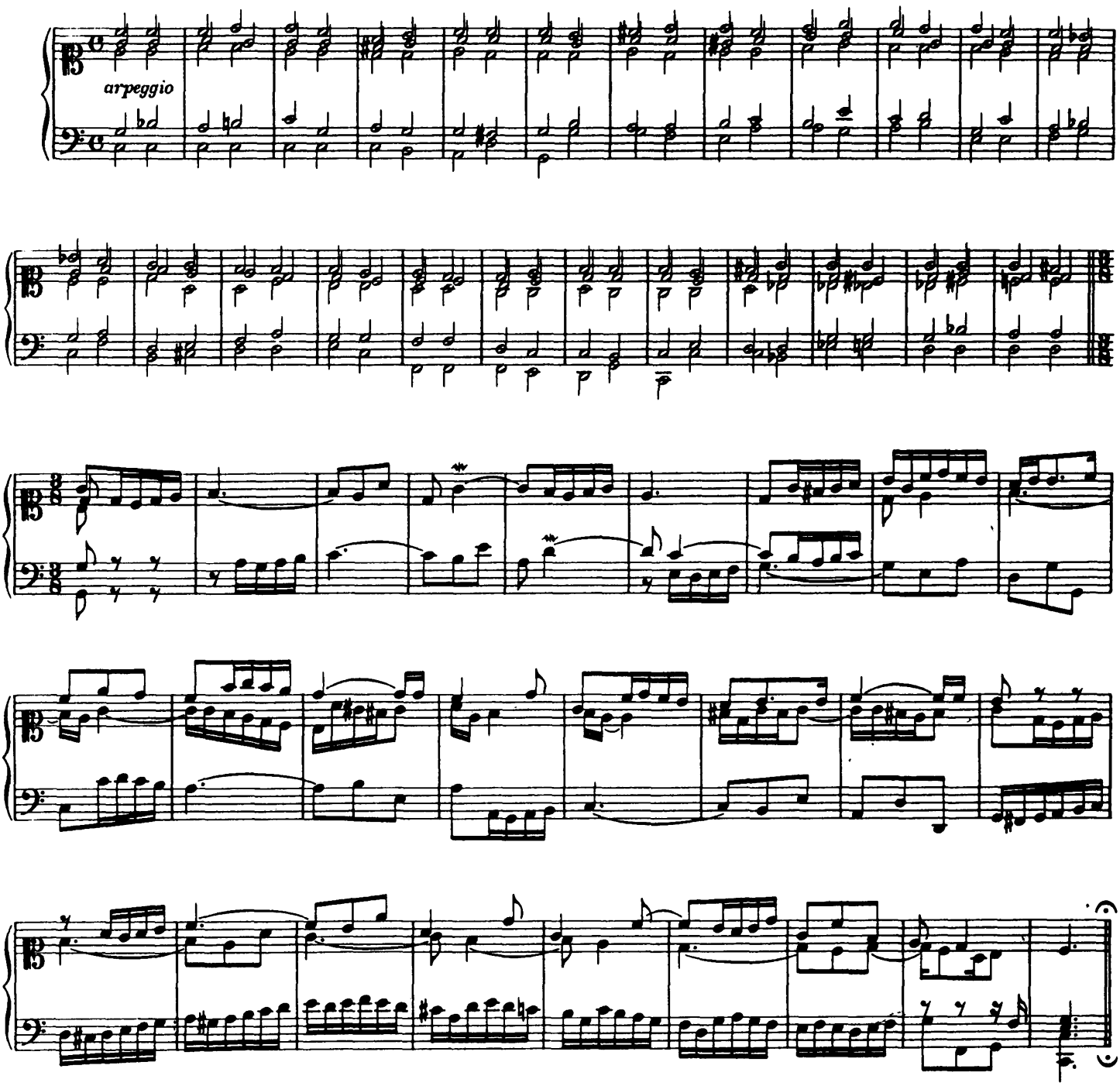
oder der Mittelstimme von guter Wirkung



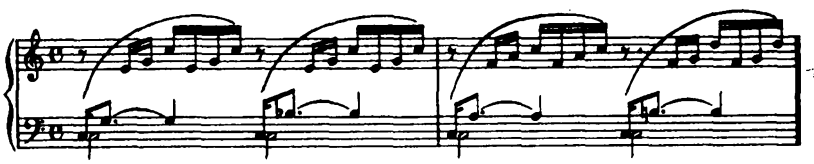
wobei man allerdings die weiche Tongebung der Violen und Violoncelle in einem Streichquintettsatz sich zu vergegenwärtigen hätte.



Ältere Gestalt des Cis-dur-Praeludiums

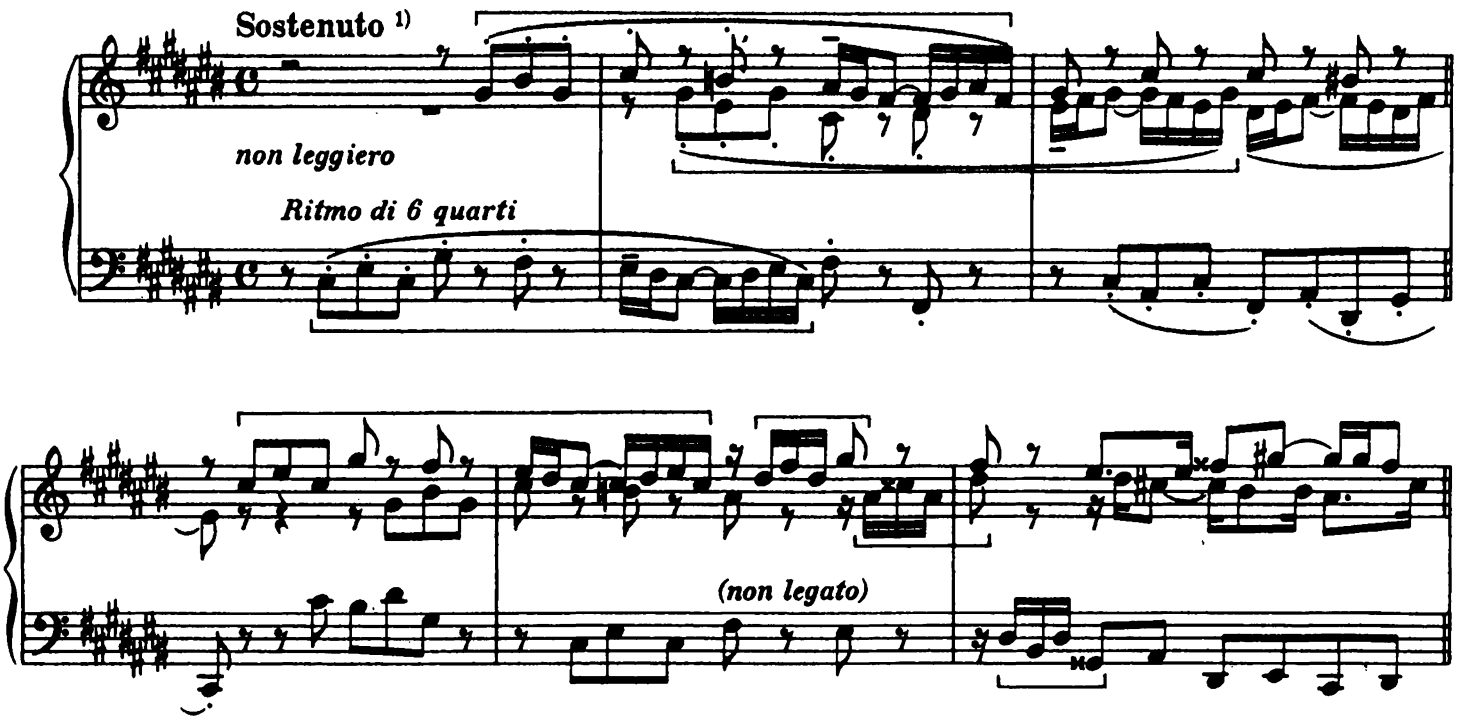


Tonart und Anlage gemahnen an das erste Praeludium des ersten Teils. Es läge recht nahe, das vorgeschriebene *Arpeggio* so auszugestalten, daß die Ähnlichkeit vollkommen würde



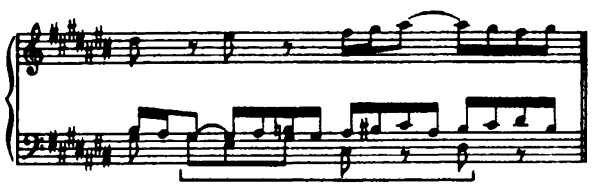
Aus der unbefangenen Transposition nach *Cis* ist zu entnehmen, daß Bach den Unterschied im Charakter der Tonarten mit der Einführung der temperierten Stimmung für aufgehoben hielt; ein Grundsatz, der späterhin durch unkluge Deutelei (namentlich an Beethoven) wieder wankend wurde.

FUGA III
a 3

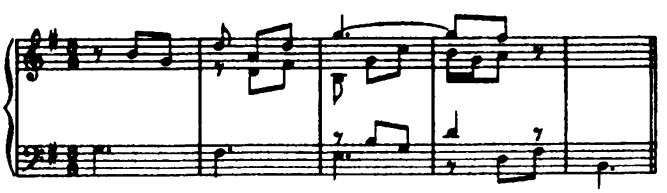


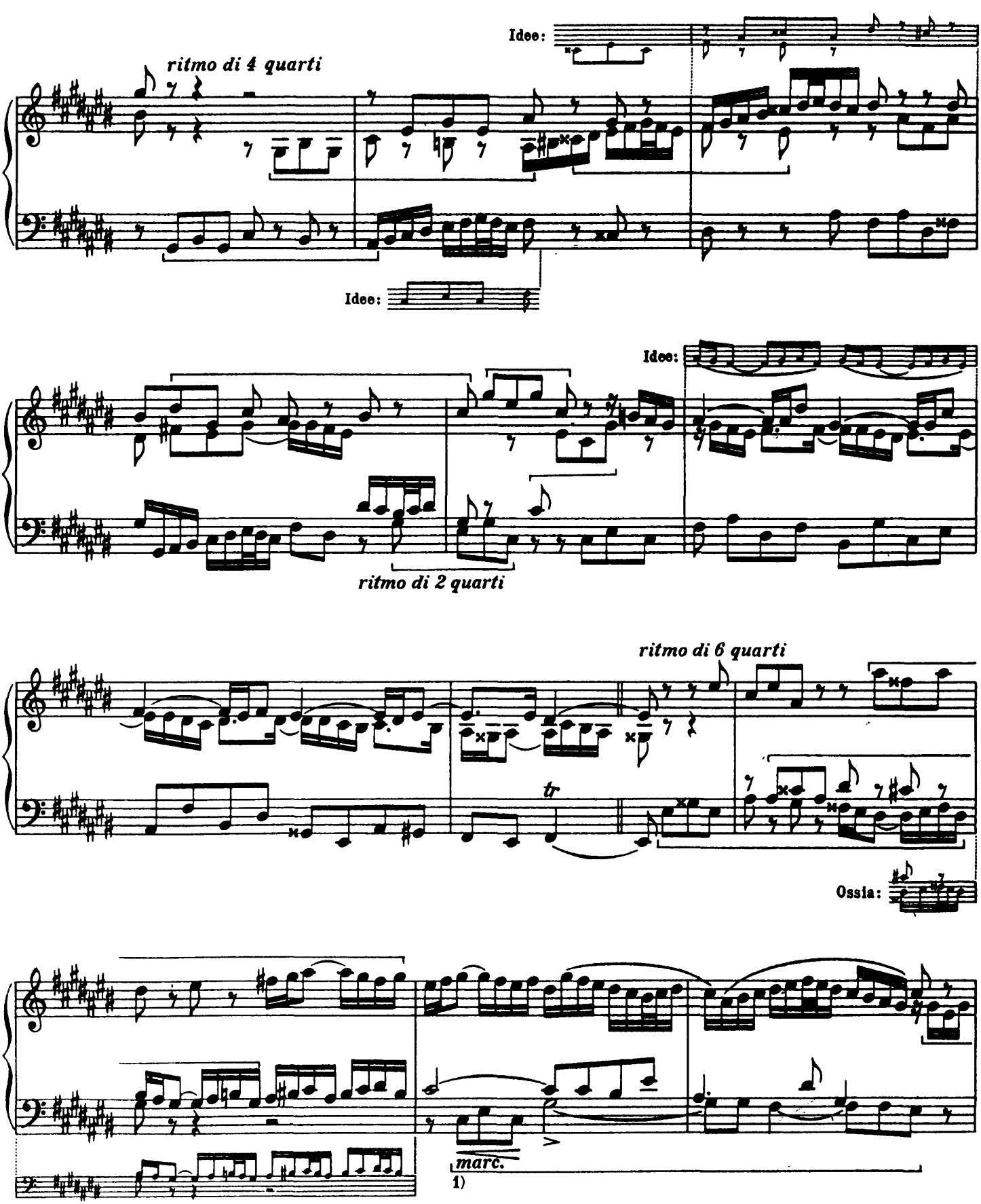
1) Die Zweiunddreißigstel-Figuren, die allmählich dichter auftauchen, dürfen keine Überhastung erleiden; das Zeitmaß hat sich ihnen anzupassen.

Akkordische Intervalle lassen sich ad infinitum durch- und engführen, ohne Hindernis und ohne besonderen Reiz. Trompetensignale achtstimmig zu setzen, fordert geringe Satzkunst. Um so überraschender ist, welche Vorteile Bach aus dem ersten Gliede des Themas zu ziehen weiß. Obwohl dieses erste Glied unbestreitbar die Hauptfigur des Stückes ist, so besteht das Thema, genau gesehen, aus mindestens sechs Vierteln, und nur die verfrühten Einsätze von Sopran und Alt bewirken, daß die Fortsetzung des Themas für das Ohr zurücktritt. Denn die Exposition baut sich bereits auf einer Engführung in der geraden und der Gegenbewegung auf, sodaß die kontrapunktischen Möglichkeiten bereits in den ersten zweieinhalb Takten erschöpft scheinen. Doch der Meister steigert unaufhaltsam, und zwar zunächst durch die Rhythmik. Er bringt den Comes um zwei Viertelwerte gekürzt, darauf den Dux auf ein Drittel des Umfangs reduziert in dreistimmigen Nachahmungen. Ferner eine vollständige Inversio der Exposition in der Parallel-(Moll)-Tonart. Weiterhin die Verkleinerung und endlich die Vergrößerung von dem ersten Gliede des Themas. Im sechzehnten Takt wäre eine Nachahmung in der pausierenden Stimme noch möglich gewesen:

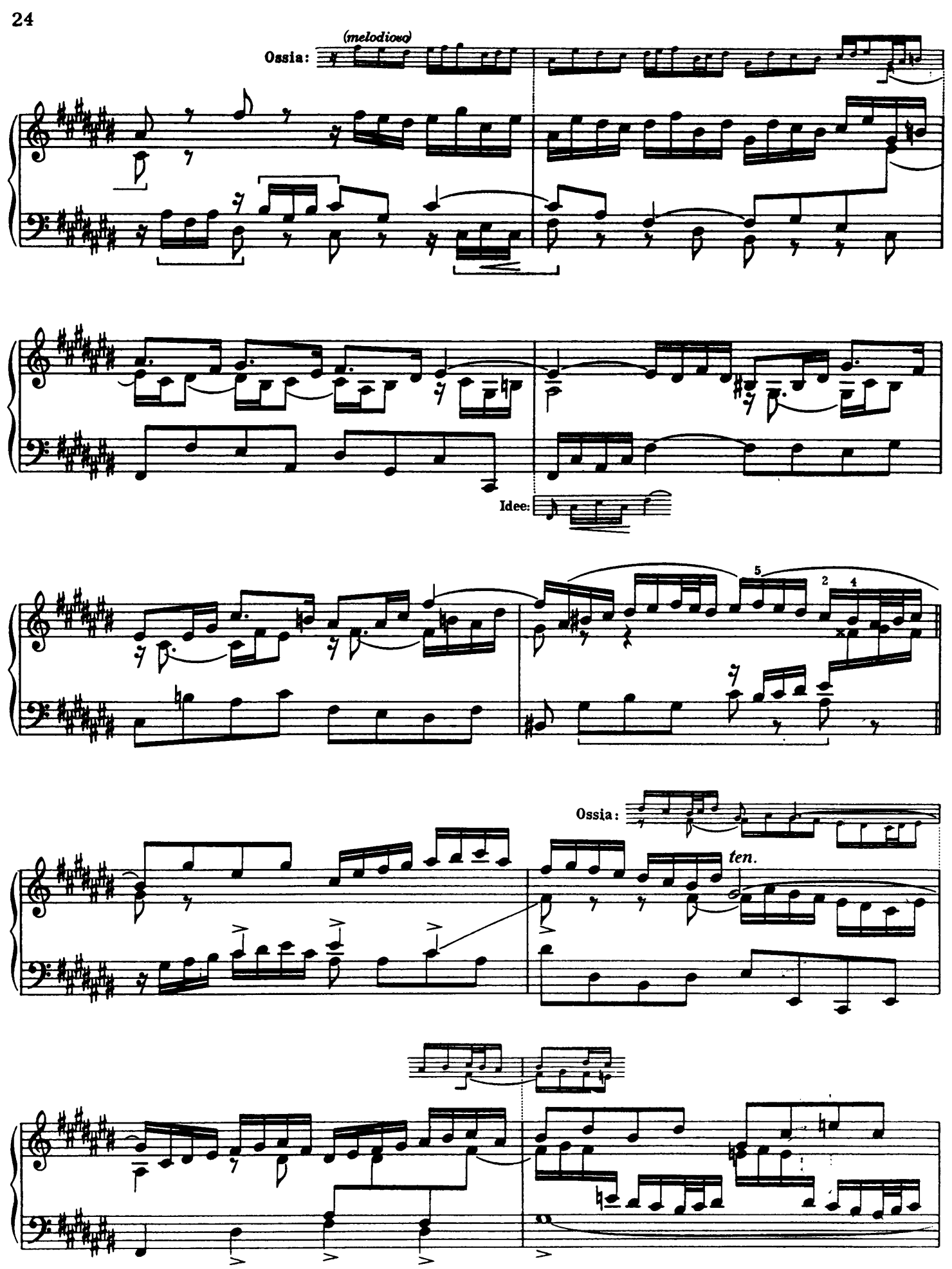


Eine Andeutung dieses Satzes ist zu finden in den Dreißig Veränderungen (Goldberg-Variationen), wo die vierte Variation folgendermaßen lautet:





1) Zur Frage der thematischen Varianten vergleiche man die Anmerkungen zur E dur-Fuge.


(melodioso)
Ossia:
Idee:
5
2
4
Ossia:
ten.

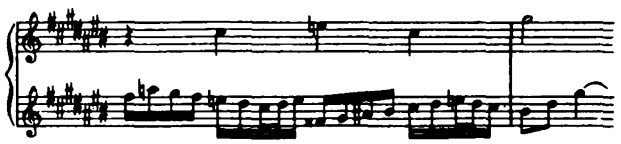
1) 2)

più largamente sino al fine

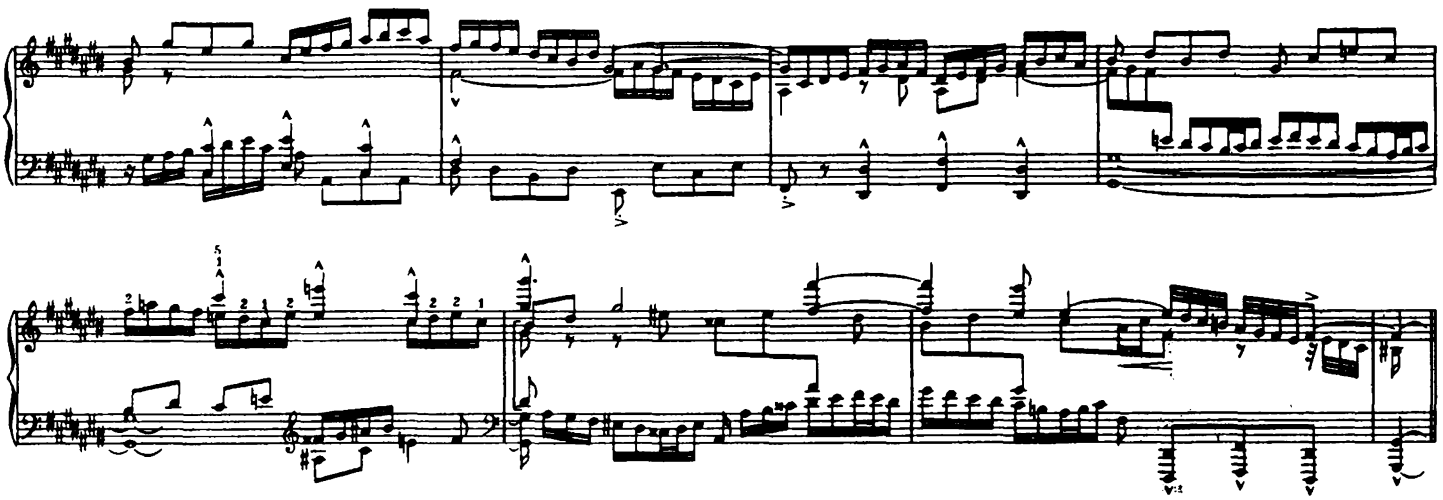
fz

forte, tenutamente

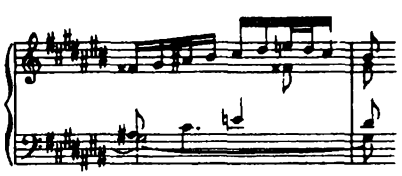
1) Der Sopran ist zwar die Vergrößerung des Subjektes schuldig geblieben, doch ist diese durch das Geschäftige der Figuration hindurch vernehmbar



Konzertmäßig wiedergegeben würde die Episode der Augmentation etwa folgendes Aussehen gewinnen



2) Dieses und das folgende Achtel sind vierstimmig gesetzt; mehrstimmig noch bei Bischoff, woselbst diese Stelle so erscheint



Die beiden Orgelpunkte in den letzten vier Takten überschreiten ebenfalls die regelrechte Dreistimmigkeit. Der Orgelpunktton im Baß stellt sich bei Bach häufig als überzählige freie Stimme ein.

PRAELUDIUM IV

BWV 873

Andantino sostenuto

canto

sotto voce

più dolce

canto

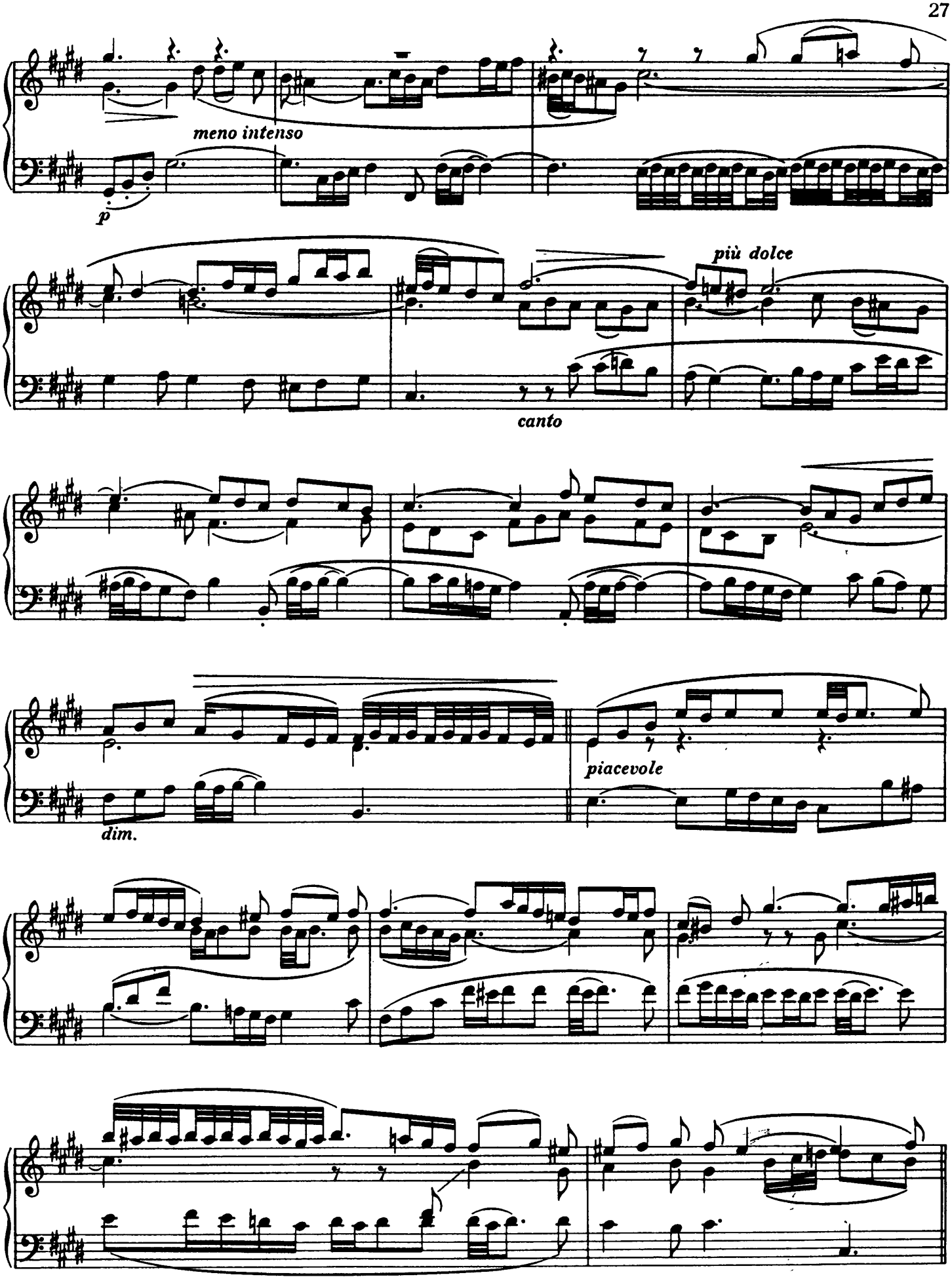
legato

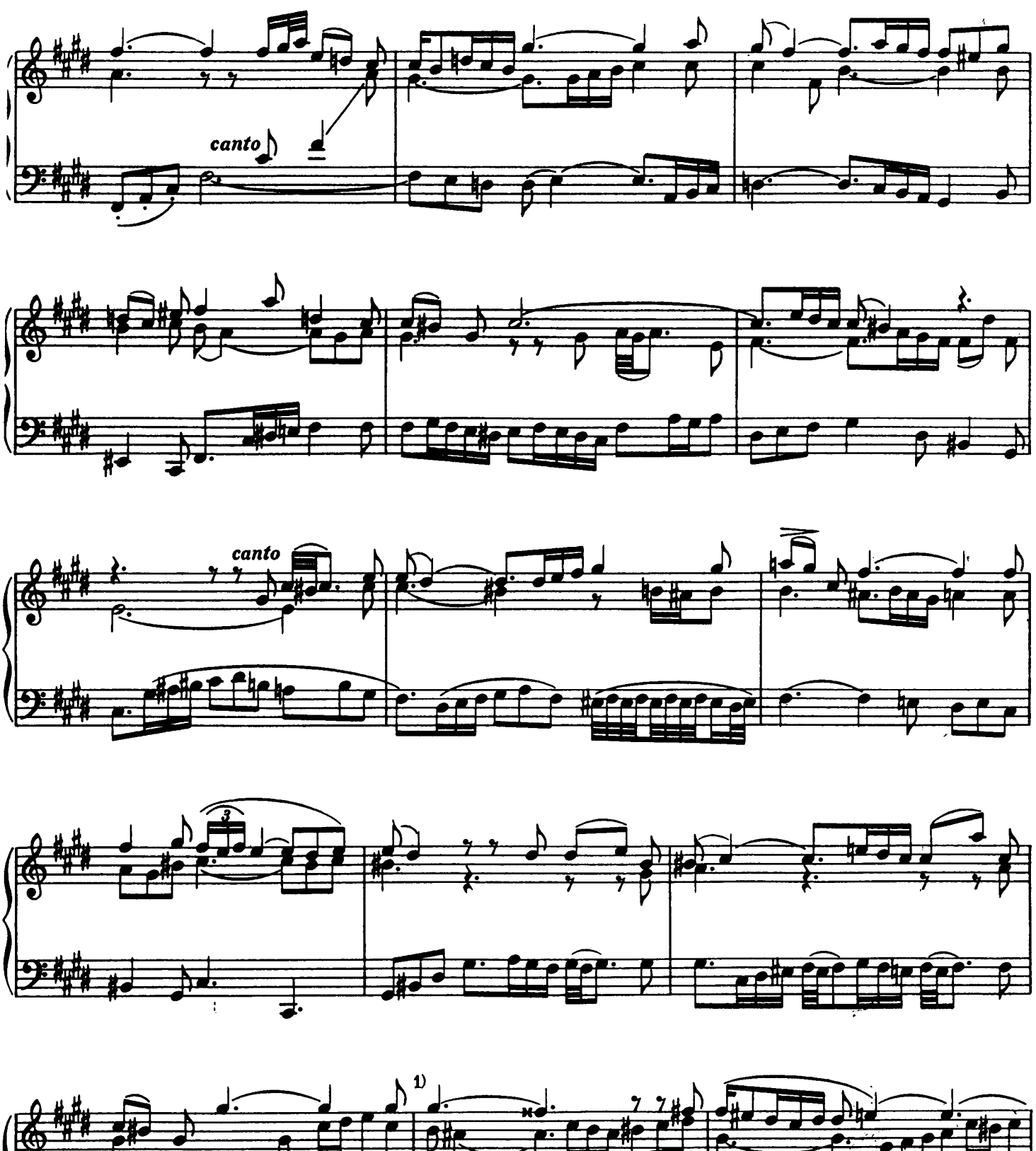
espress.

poco crescendo

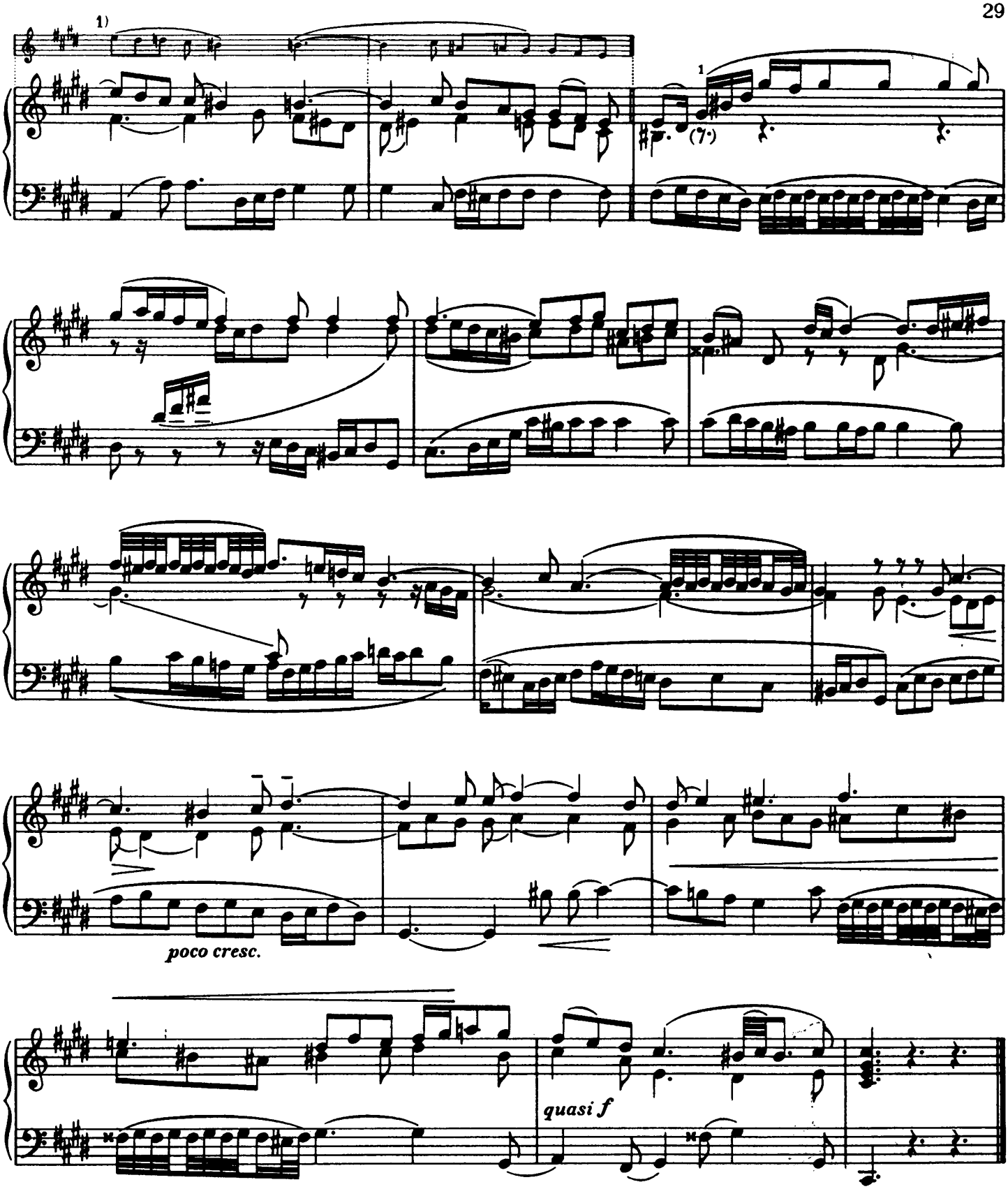
cresc.

quasi f


meno intenso
p
più dolce
canto
dim.
piacevole

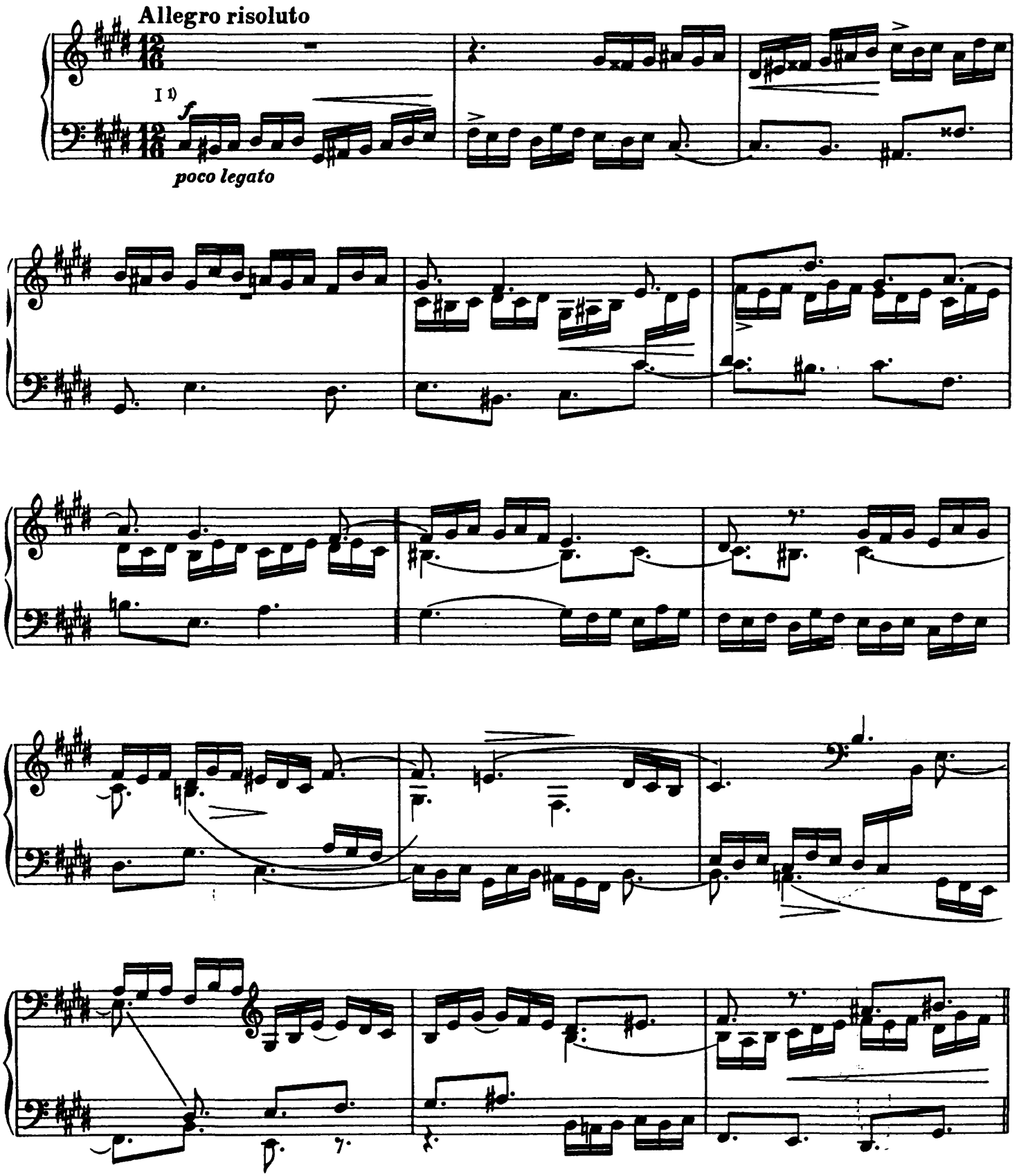


1) Bezüglich der absteigenden Chromatik in der Oberstimme vergleiche das erste Praeludium und das NB. zur folgenden Fuge.

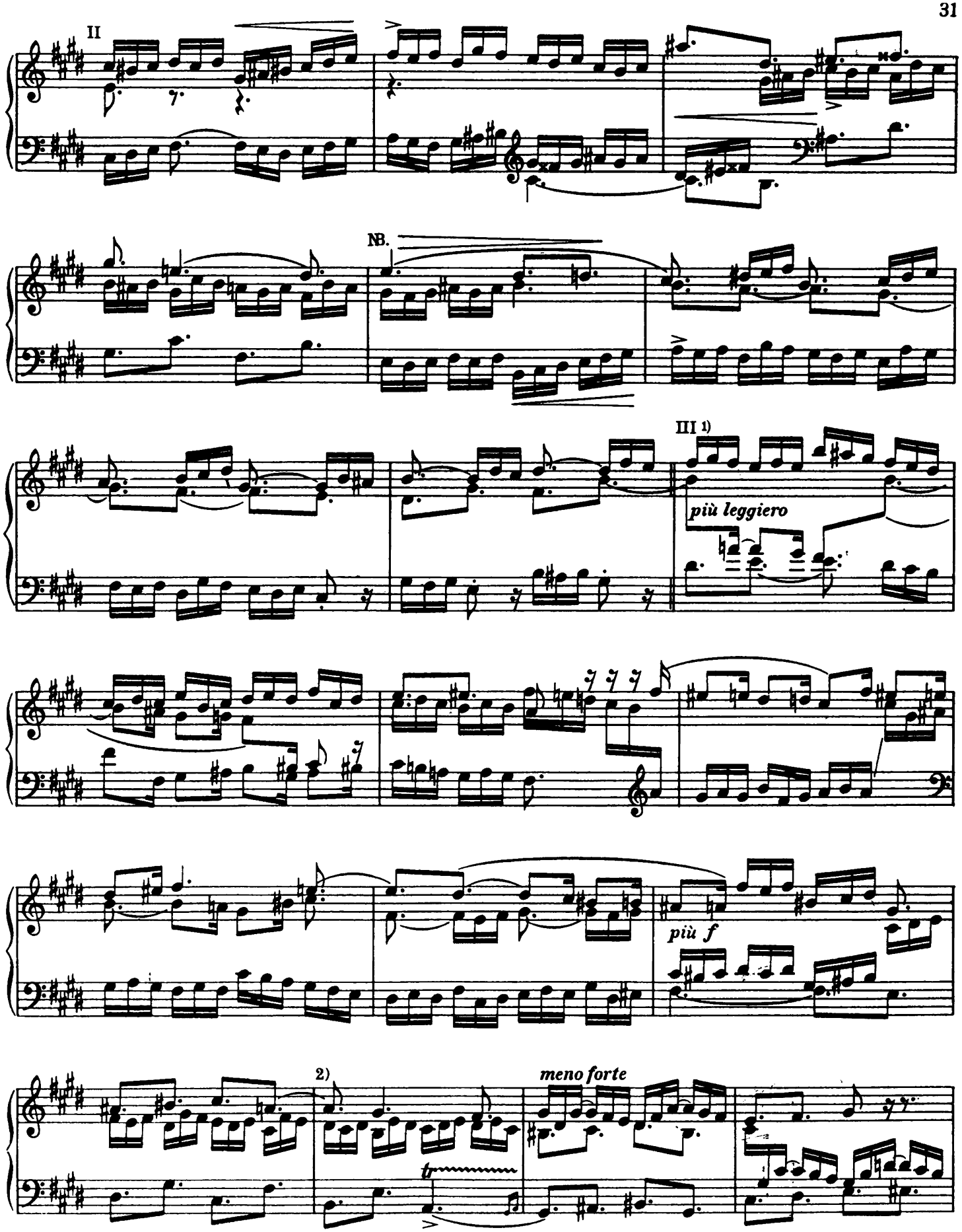


Anfänglich ein Zwiegesang über einem obligat geführten Baß, gestaltet sich das Praeludium vom zweiten Teil an zu einem Trio, bei dem der Baß stellenweise zur leitenden Stimme wird. Die Verzweigung der drei Stimmen ist auserlesen kunstreich und schön. Das Original, reich an Verzierungsnoten, wurde hier mit Bedacht auf die richtige Ausführung der Ausschmückungen ausgeschrieben. Die Einteilung des Stückes in drei Abschnitte stammt vom Herausgeber; der mittlere von ihnen bringt die Durchführung zweier neuer Motive; der dritte Teil faßt die beiden ersten zusammen, in kontrapunktischer und harmonischer Umkehrung.

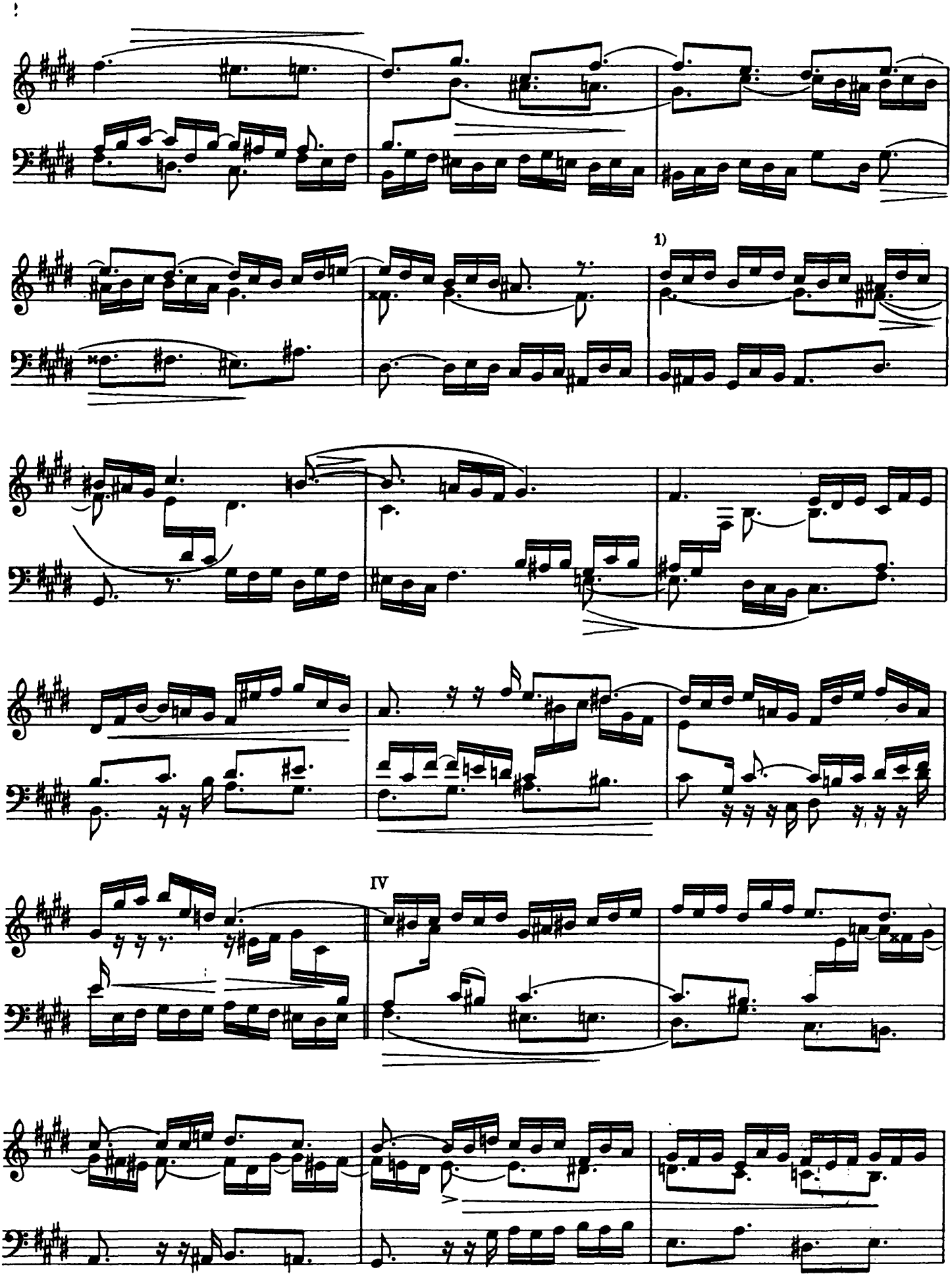
FUGA IV
a 3



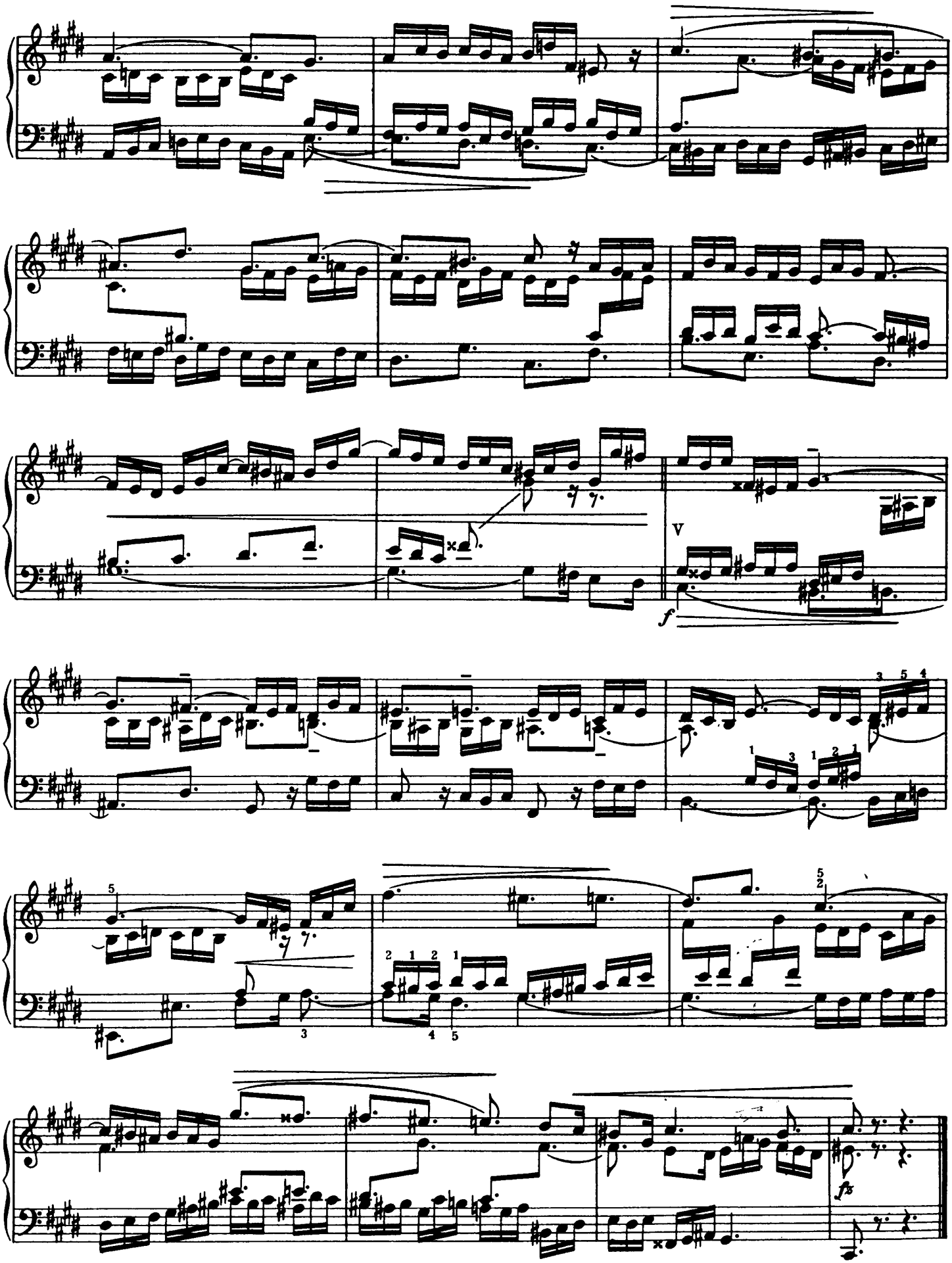
1) Die Durchführungen des Themas sind diesmal beziffert; aus dem Grunde, weil eine solche Darstellung der Form in diesem Falle dem Herausgeber am übersichtlichsten erschien.



1) Das Thema umfaßt zwar sechs Achtelwerte; in der Umkehrung jedoch erscheint es auf acht Achtel erweitert.
2) Dieser Takt ist mit dem siebenten übereinstimmend.

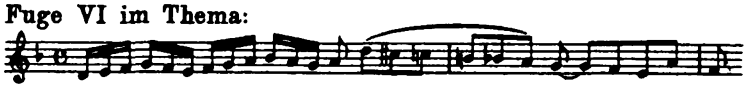


Transposition des ersten Zwischenspiels bis zum fünften folgenden Takt.


V
f
fp

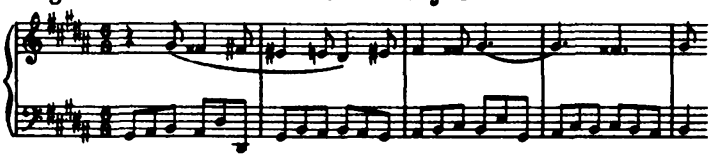
NB. Bei der Beleuchtung von Praeludium I, II und IV fanden wir bereits Gelegenheit, auf Episoden absteigender Chromatik hinzuweisen. Hier in der cis moll-Fuge tritt ein derart geführtes obligates Kontrasubjekt in diesem zweiten Teil des Werkes zum ersten Mal in Erscheinung. Es ist eine bevorzugte Form des späten Bach, die er namentlich in Mollsätzen gern anwendet und die für den Meister und seine letzte Ausdrucksart bezeichnend ist. Um späterhin Wiederholungen zu vermeiden, lassen wir an dieser Stelle eine Tabelle der hauptsächlichen Beispiele folgen, die unsere Bemerkung betrifft.

Fuge VI im Thema:

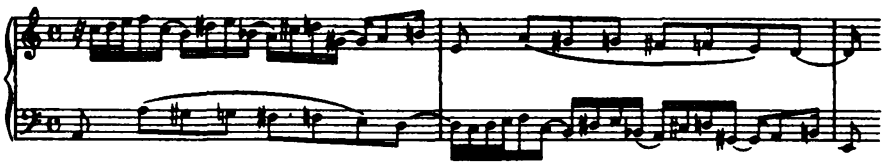


Fuge XVII im ersten Kontrasubjekt:

Fuge XVIII im zweiten Kontrasubjekt:



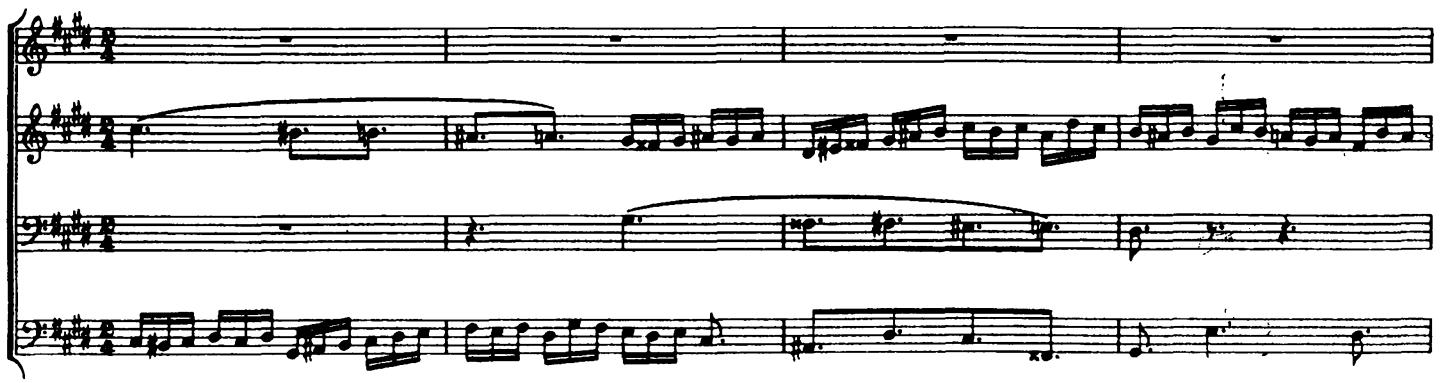
Praeludium XX in beiden Stimmen:

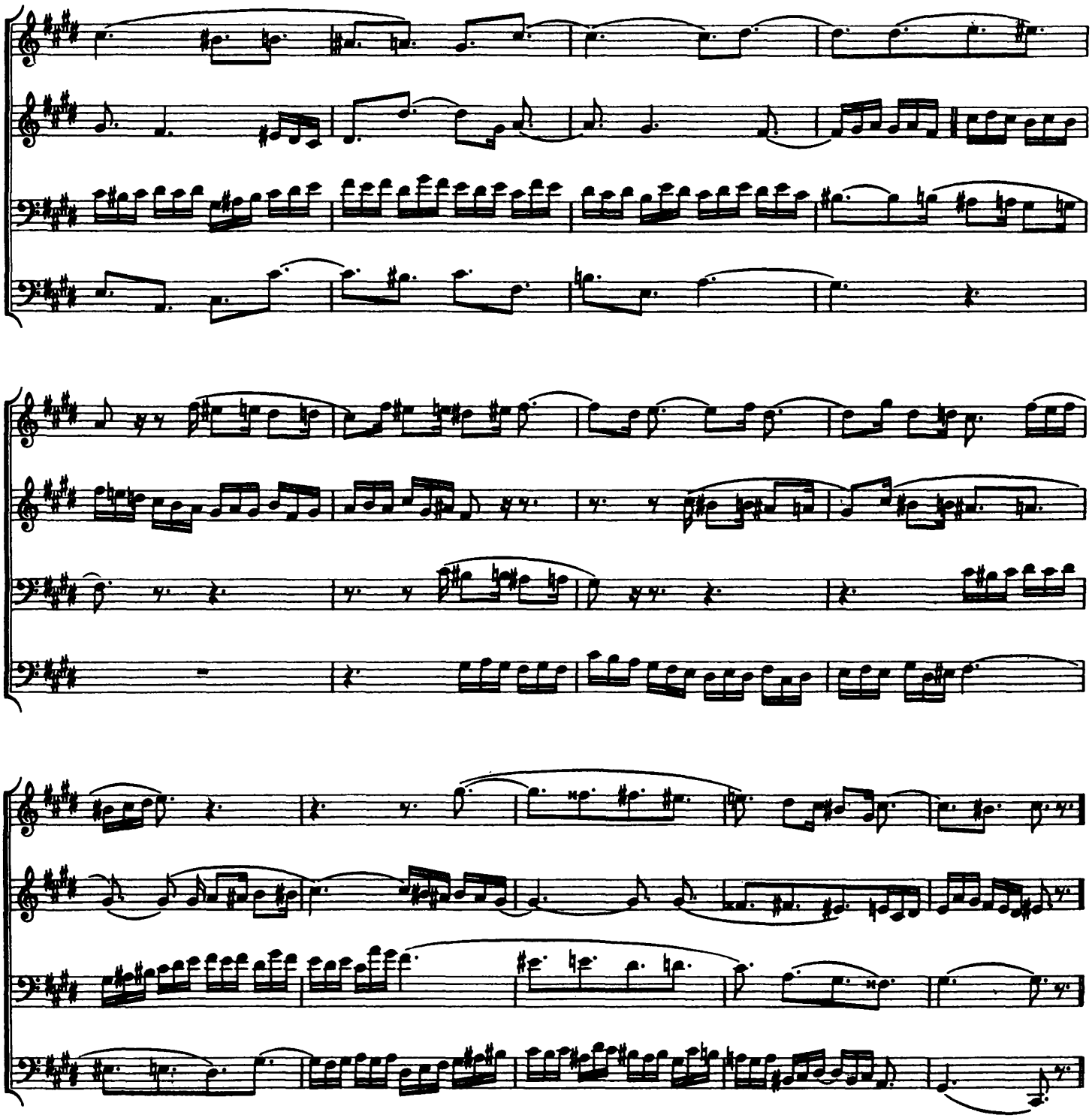


Fuge XXII. Im Kontrasubjekt, steigend und fallend:

Man vergleiche überdies den Basso Continuo aus dem Crucifixus in der h moll-Messe.

In der vorliegenden Fuge tritt das absteigende chromatische Kontrasubjekt zuerst über dem Thema in der Paralleltonart, sodann verkleinert über der Umkehrung auf und wird als Zwischenspiel unabhängig durchgeführt. Eine ausgiebigere Benutzung dieses Gegenthemas hätte mühelos zu einer ausgesprochenen Doppelfuge führen können, wofern es in des Meisters Absicht gelegen hätte, eine solche zu schreiben. Die folgende Skizze soll des Herausgebers Behauptung kurz illustrieren.





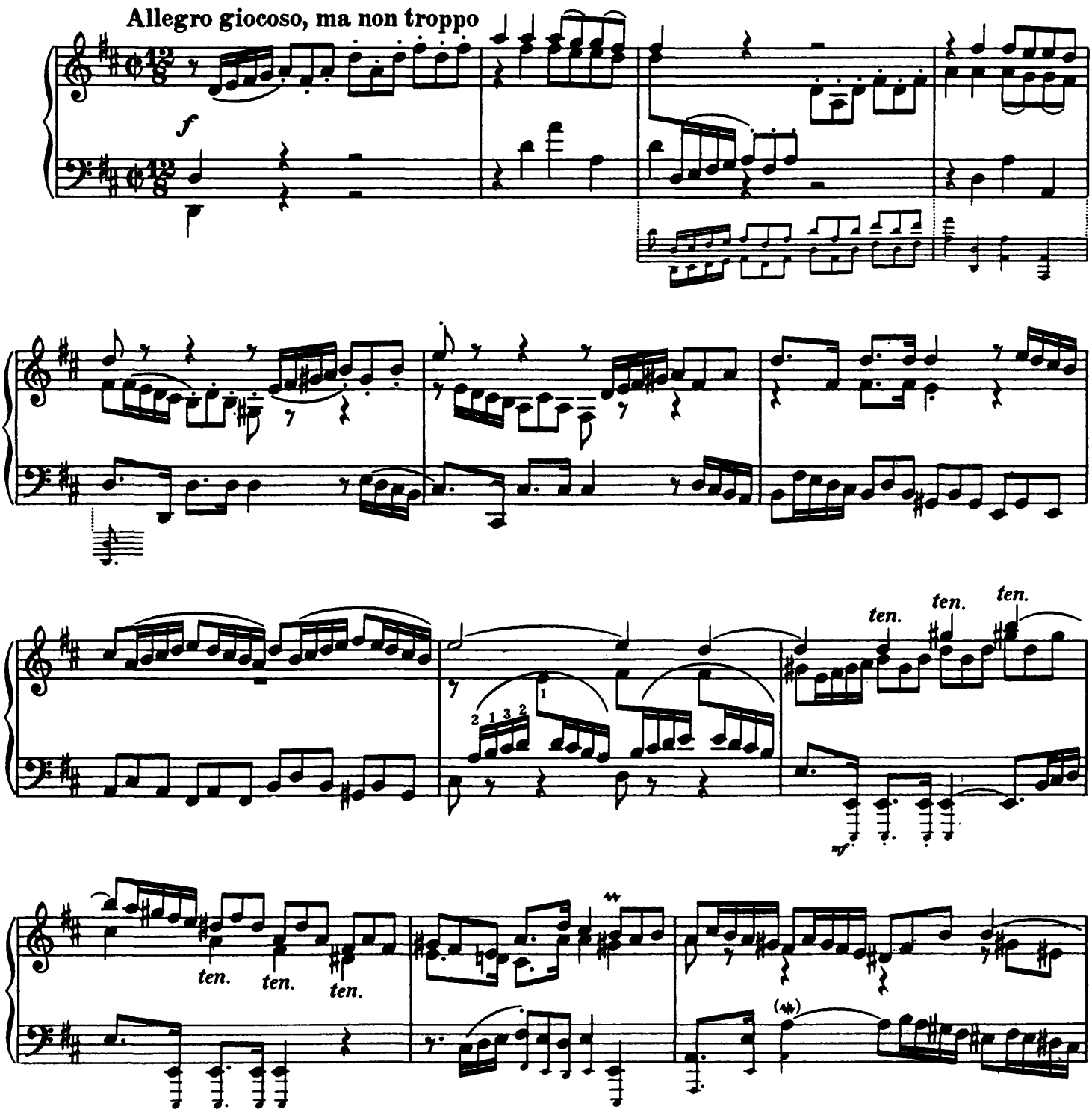
Der Studierende sollte sorgsam die Rhythmik des Satzbaues beobachten. Sie stellt sich, unregelmäßig abwechselnd, aus zwei- und dreiteiligen Gliedern zusammen. Wenn wir das Zeichen – für die Dauer eines halben Taktes festsetzen, so erhalten wir z. B. vom Anfang der Fuge bis zum Eintritt der zweiten Durchführung das folgende graphisch-rhythmische Satzbild:

– – – | – – – | – – | – – – | – – – | – – – | – – – | – – | – – | – – | – – – | – – – ||

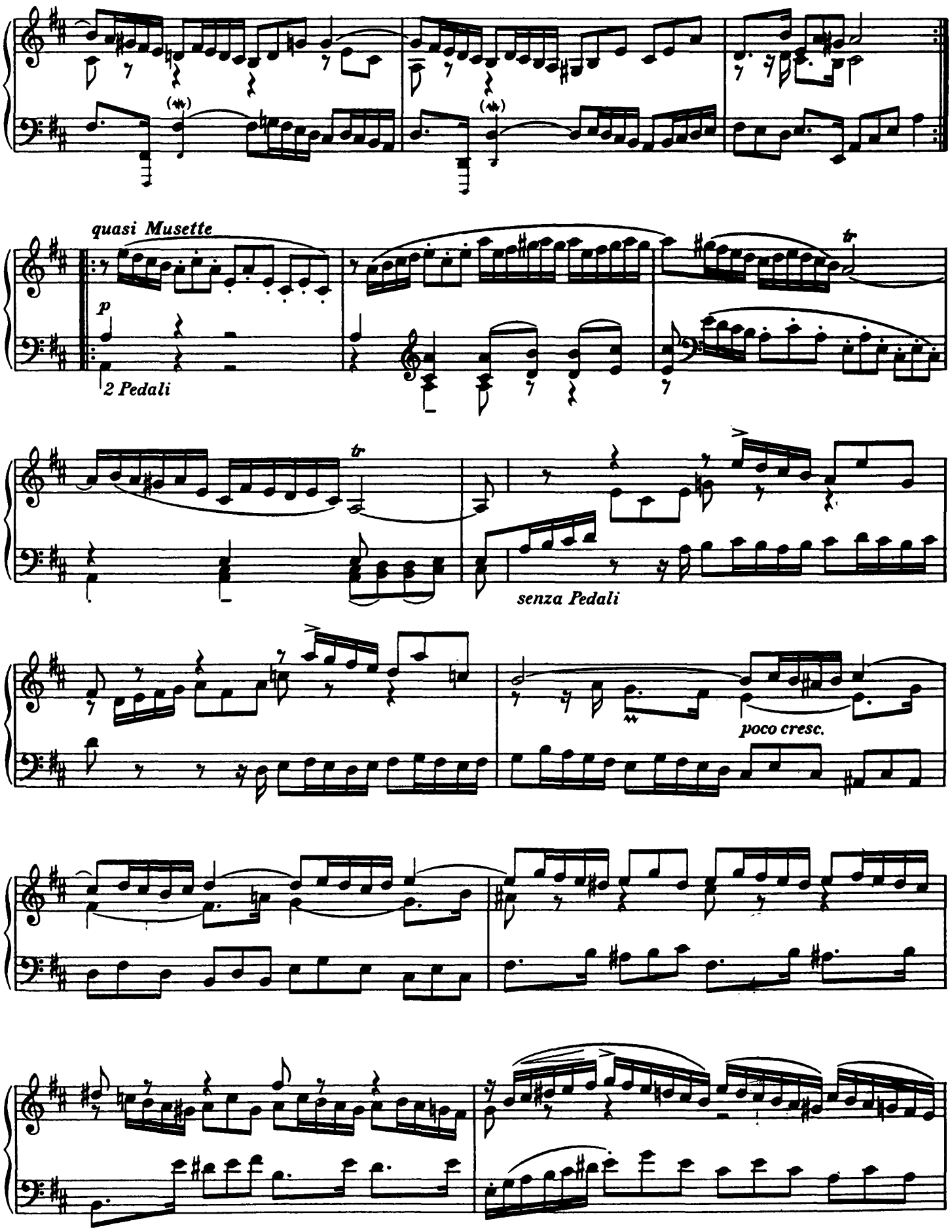
Diesem Bild entsprechend würde die dritte Durchführung in der Umkehrung so erscheinen: – – – – | – – – – | – – – – | Späterhin bewegen sich die verschiedenen Stimmen in verschiedenen Satzrhythmen übereinander. Für den guten Vortrag der Fuge ist diese Erkenntnis von Wichtigkeit.

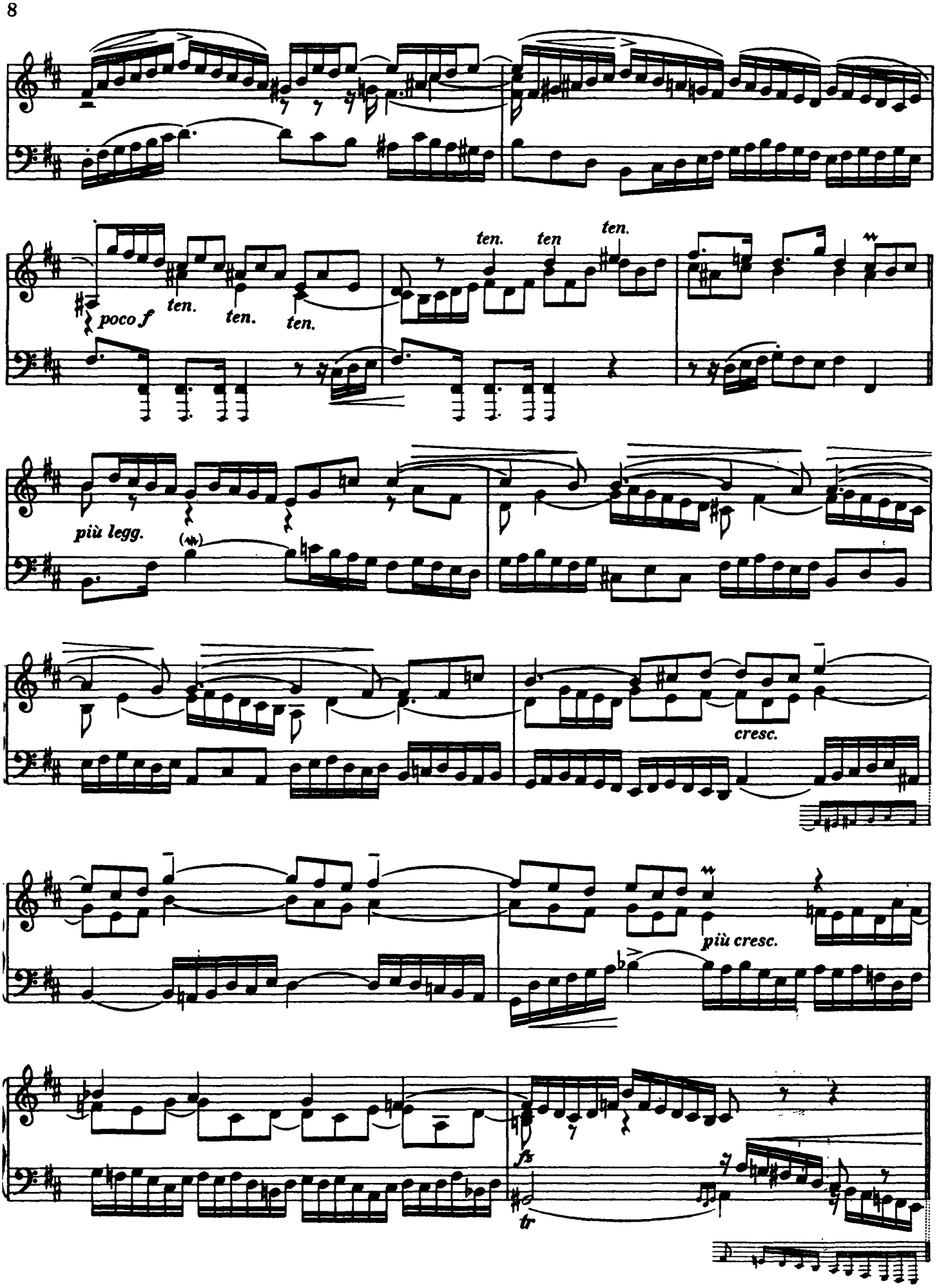
PRAELUDIUM V

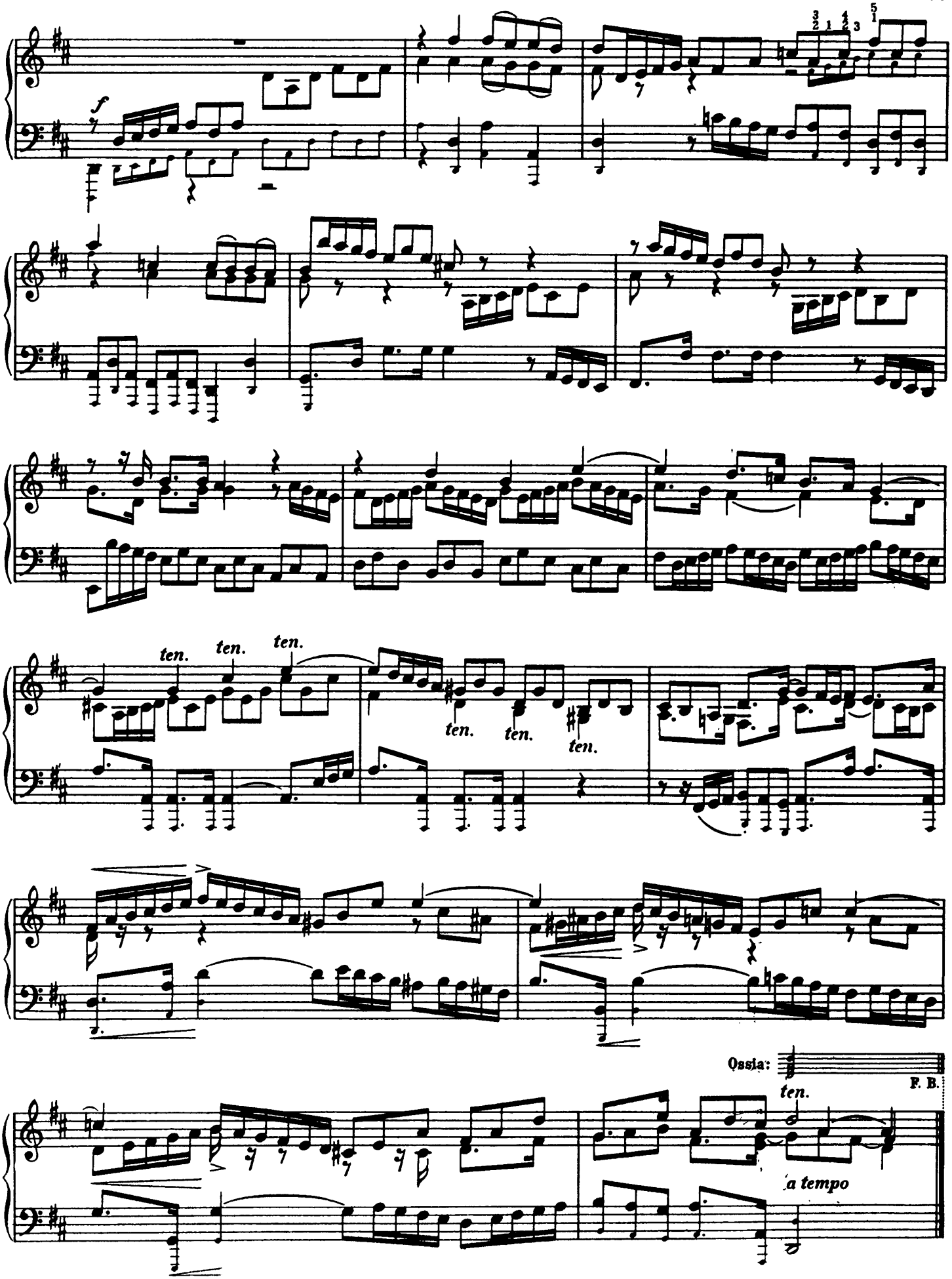
BWV 874



Die Trompetenfanfaren muten mehr heiter als heroisch an; wie denn über dem ganzen Stück, trotz aller Beweglichkeit, eine gewisse Behaglichkeit lagert. Inhaltlich und formell von geringerem Interesse, ist das Praeludium doch ein recht frisches Klavierstück, zu dessen gesteigerter Wirkung die Zusätze des Herausgebers beitragen dürften. Die Notierung entspricht, nach alter Orthographie, der Achteltriole


quasi Musette
p
2 Pedali
tr
tr
senza Pedali
poco cresc.


poco f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
più legg.
cresc.
più cresc.
fz
tr

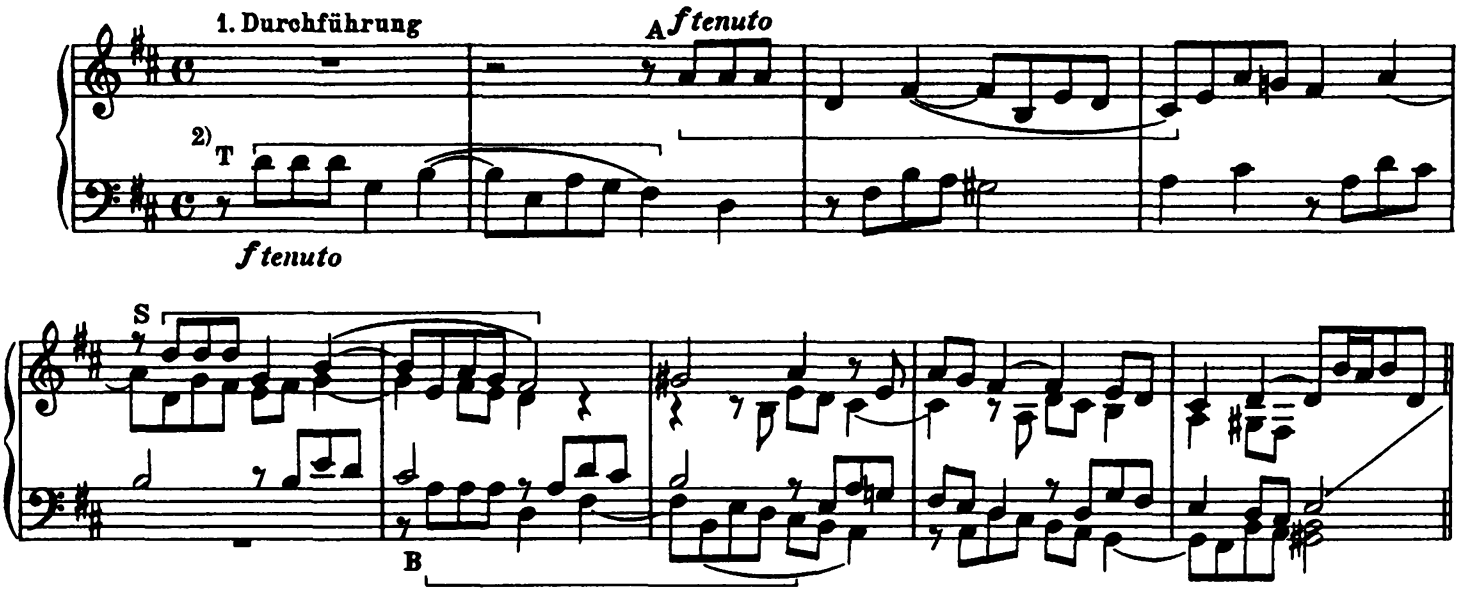

f
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
Ossia:
ten.
F. B.
a tempo

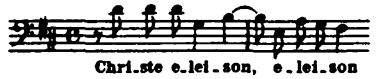
FUGA V [1]

a 4

Maestoso alla breve

1. Durchführung

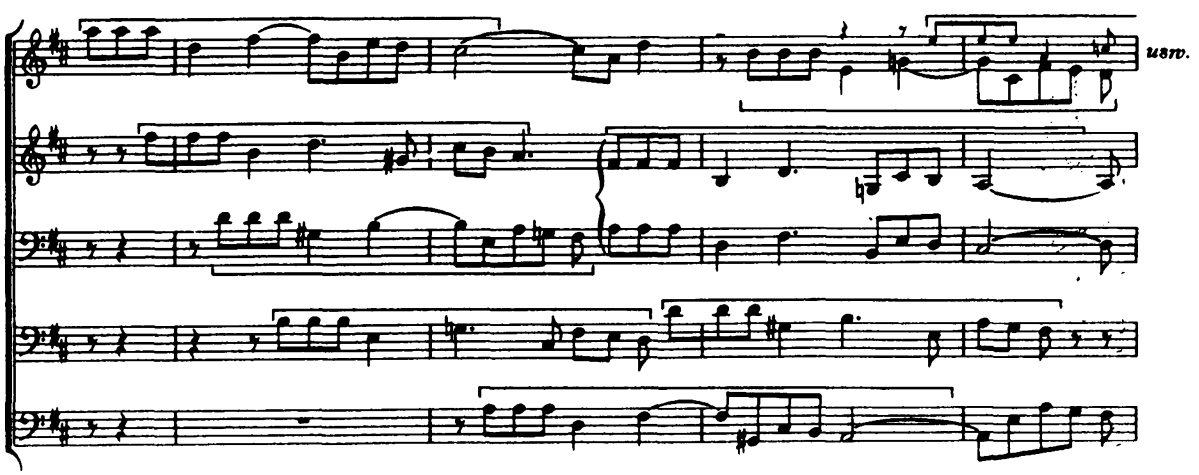


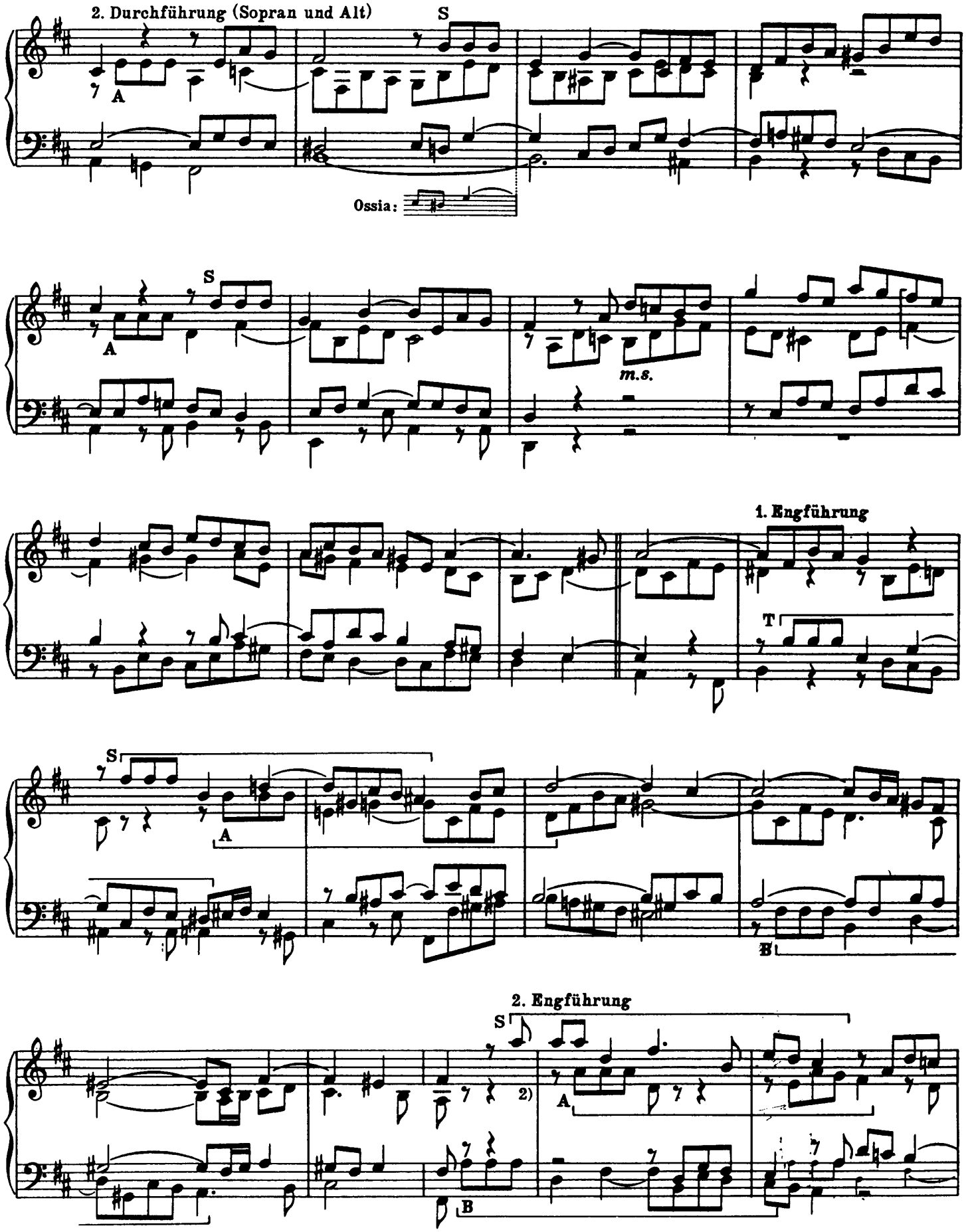
1) Eine Chorfuge im konventionellen Stil katholischer Kirchenmusik, etwa auf den Text Christe eleison zu singen, 

die sich in der Welt des Wohltemperierten Klaviers besonders dürr und schulmäßig ausnimmt. Der Abschluß in A dur vor der Wendung nach e moll, im zehnten Takt wiederholt sich – fast gleichlautend – weitere zehn Takte später; ein Beweis dafür, daß die Fuge in dieser Zwischenzeit nicht von der Stelle gerückt ist. Rhythmisch bewegt sie sich ununterbrochen in bedächtig-steifen Achtelnoten, die jede Eingebung oder Freiheit im Vortrag versperren. Selbständige Zwischenspiele, die belebende Abwechslung brächten, kommen nicht vor. Zu Zeiten besinnt sich der Herausgeber und fragt sich, welcher Sinn wohl darin liegen möge, eine melodische Formel so durch verschiedene Stimmen und Tonarten zu jagen. Sie schleicht und dreht sich so wie die einförmige Geschäftigkeit des Alltagslebens im eigenen Kreise, um ein ruhmloses Ende zu erreichen. Wenn die Durchführung nicht irgendwohin und darüber hinaus führt, nicht wie eine Kraft wirkt, die Hindernisse aus dem Wege räumt und aus gegebenen Formen neue prägt, wenn sie nicht die innere Wandlung beschwört und wie ein reinigendes Feuer lodert, dann möge dieser Kunstgriff mit dem übrigen Rüstzeug mittelalterlicher Gelehrsamkeit als archivarisches Material ruhen und eine vom Temperament und Poesie getragene Homophonie Recht behalten.

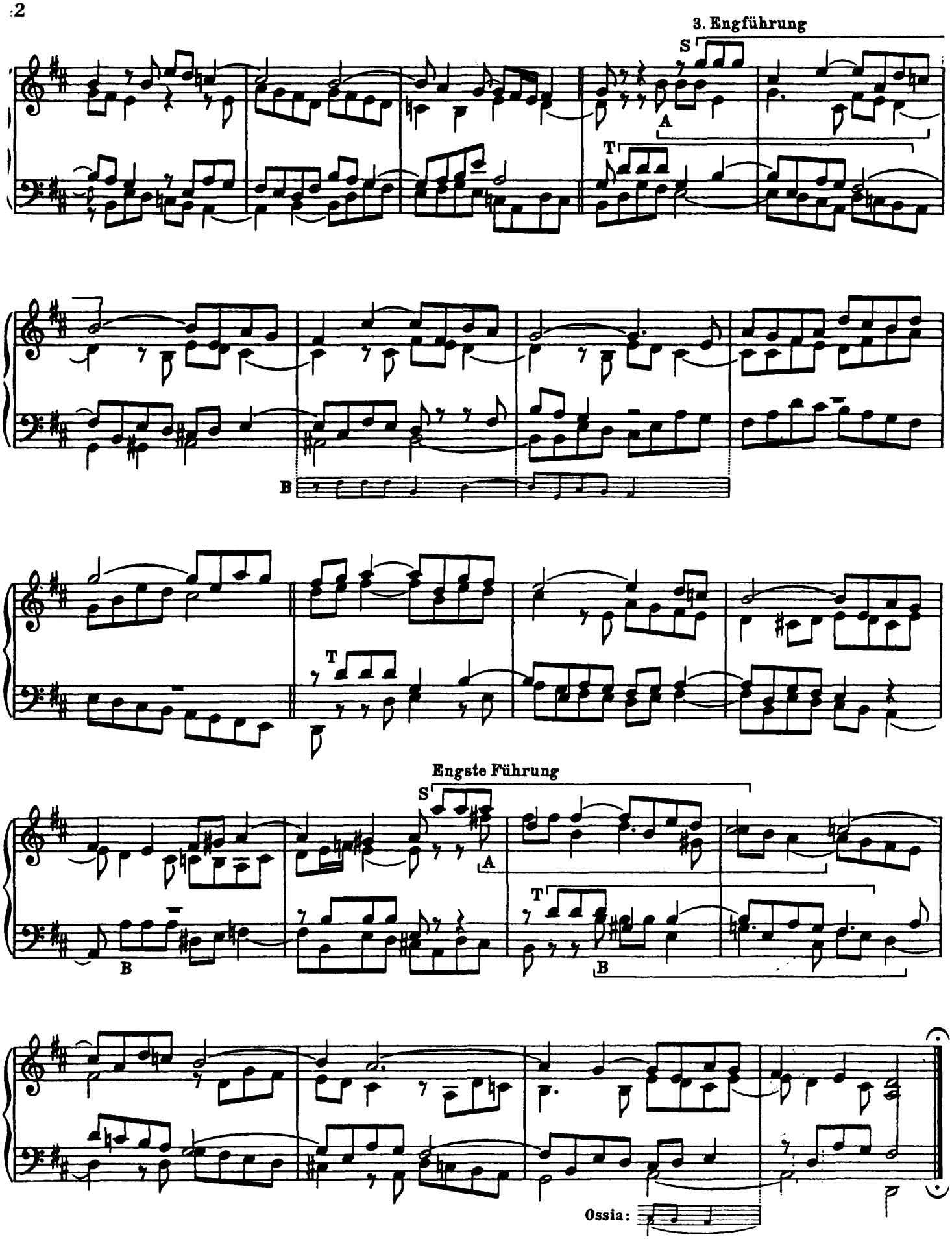
2) Themata, aus sechs Vierteln bestehend, im Viervierteltakt sind in diesem Werk häufig anzutreffen. So bereits in der ersten Fuge des ersten Teils. Was anläßlich der cis moll-Fuge mit Bezug auf den rhythmischen Satzbau angeführt wurde, ist hier vergleichsweise anzuwenden.

Die Engführungen sind auf drei kanonische Stimmen beschränkt. Bei der ersten dieser Engführungen antwortet der Baß, wie zur Besiegelung der Diskussion. In dem gleichen Sinn hat der Herausgeber auch bei der zweiten und dritten Engführung die Erwiderung des Basses in kleinen Noten angedeutet. Das Thema ist derart richtig gebaut, daß die engste Führung cum gratia ausgesponnen werden kann:





3) Im Alt erscheint das Thema notgedrungen verstümmelt.

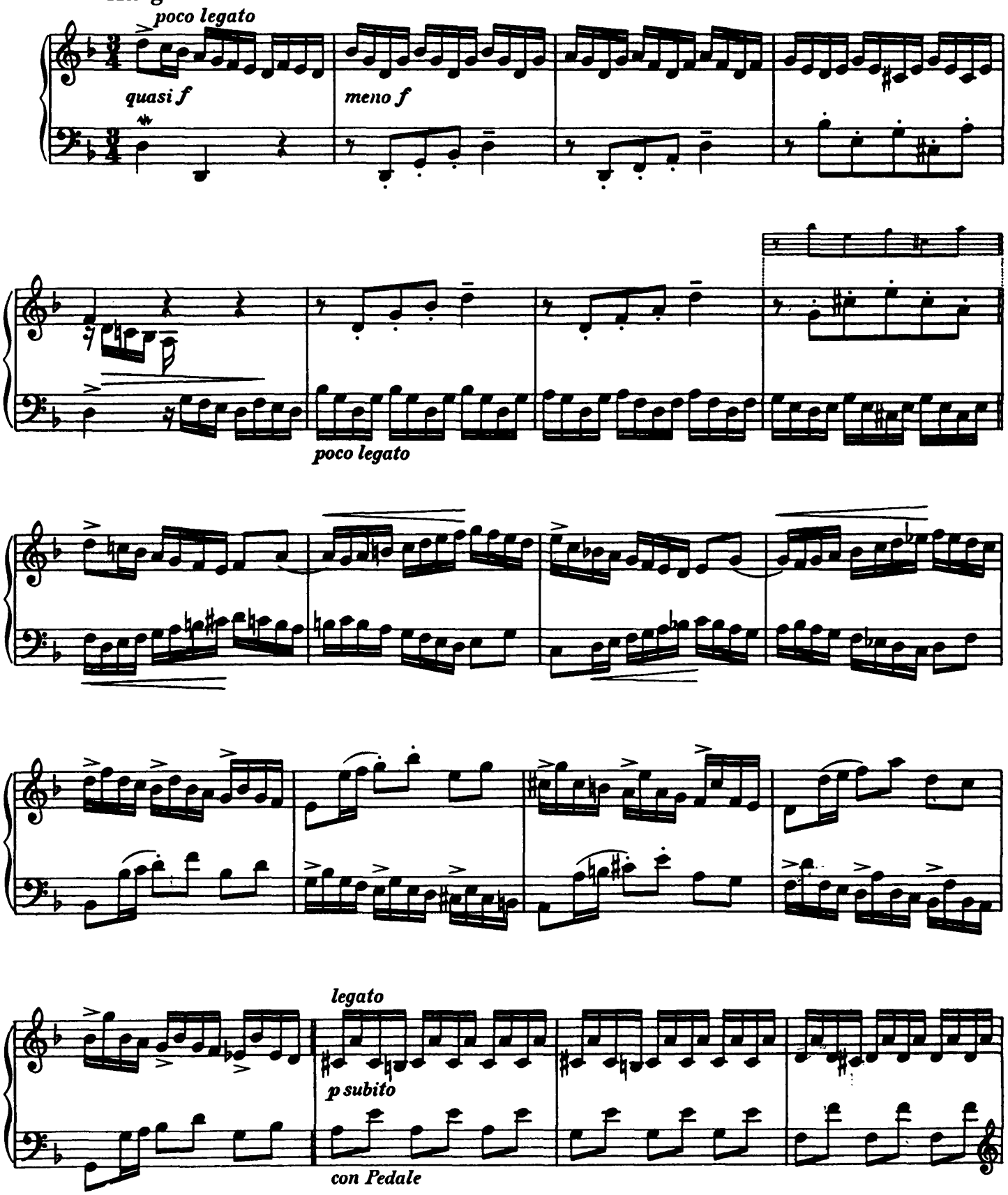


Wie später in der b moll-Fuge haben wir hier darauf verzichtet, die Verteilung der Stimmen an die Hände zu notieren, um das Satzbild rein zu erhalten.

PRAELUDIUM VI

BWV 875

Allegro veloce e caratteristico



Vorschlag zur Ausführung:

quasi f

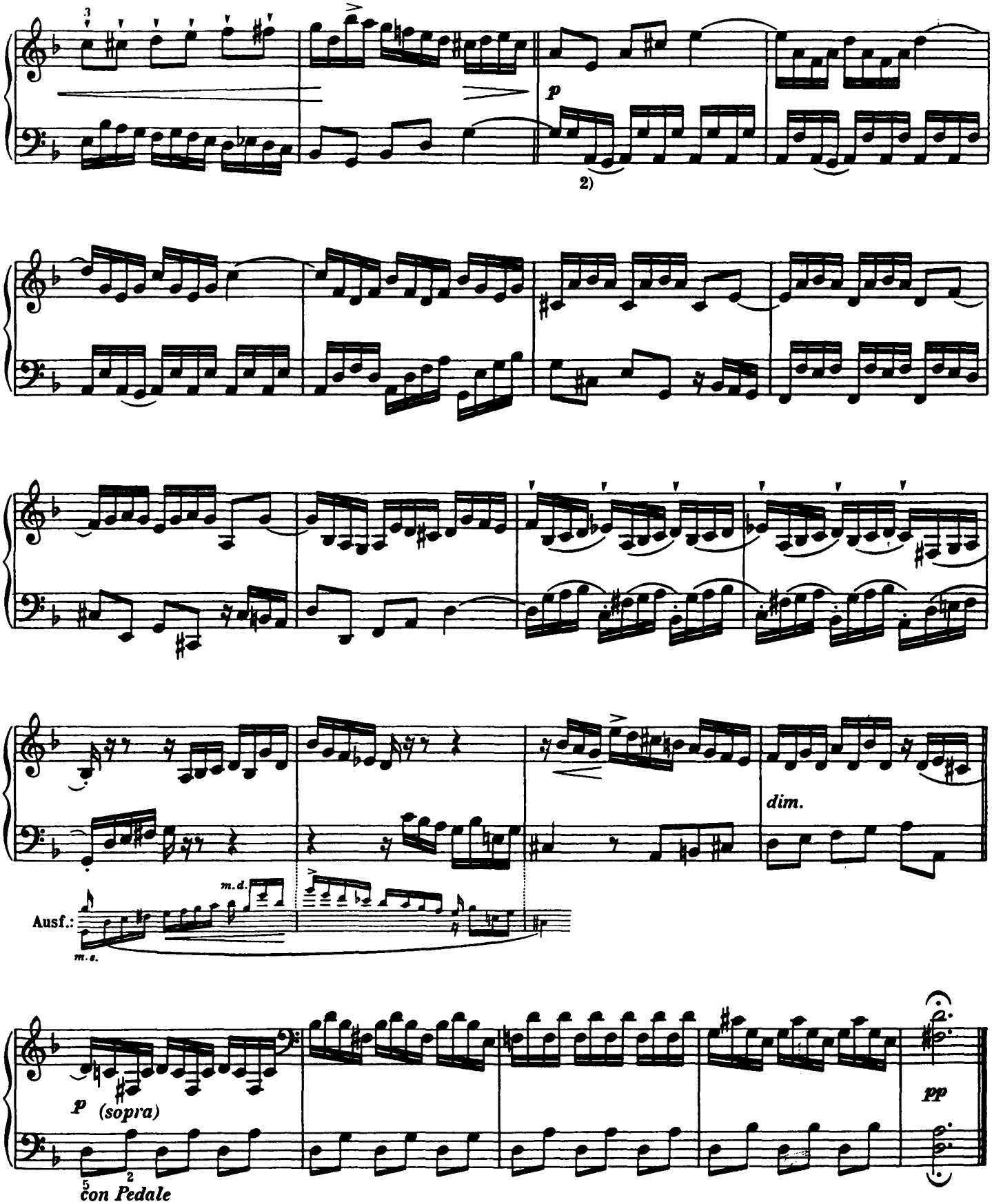
meno f

leggiero

ten.

Ossia: 1)

1) Diesen Takt trifft man auch in der folgenden Gestalt an

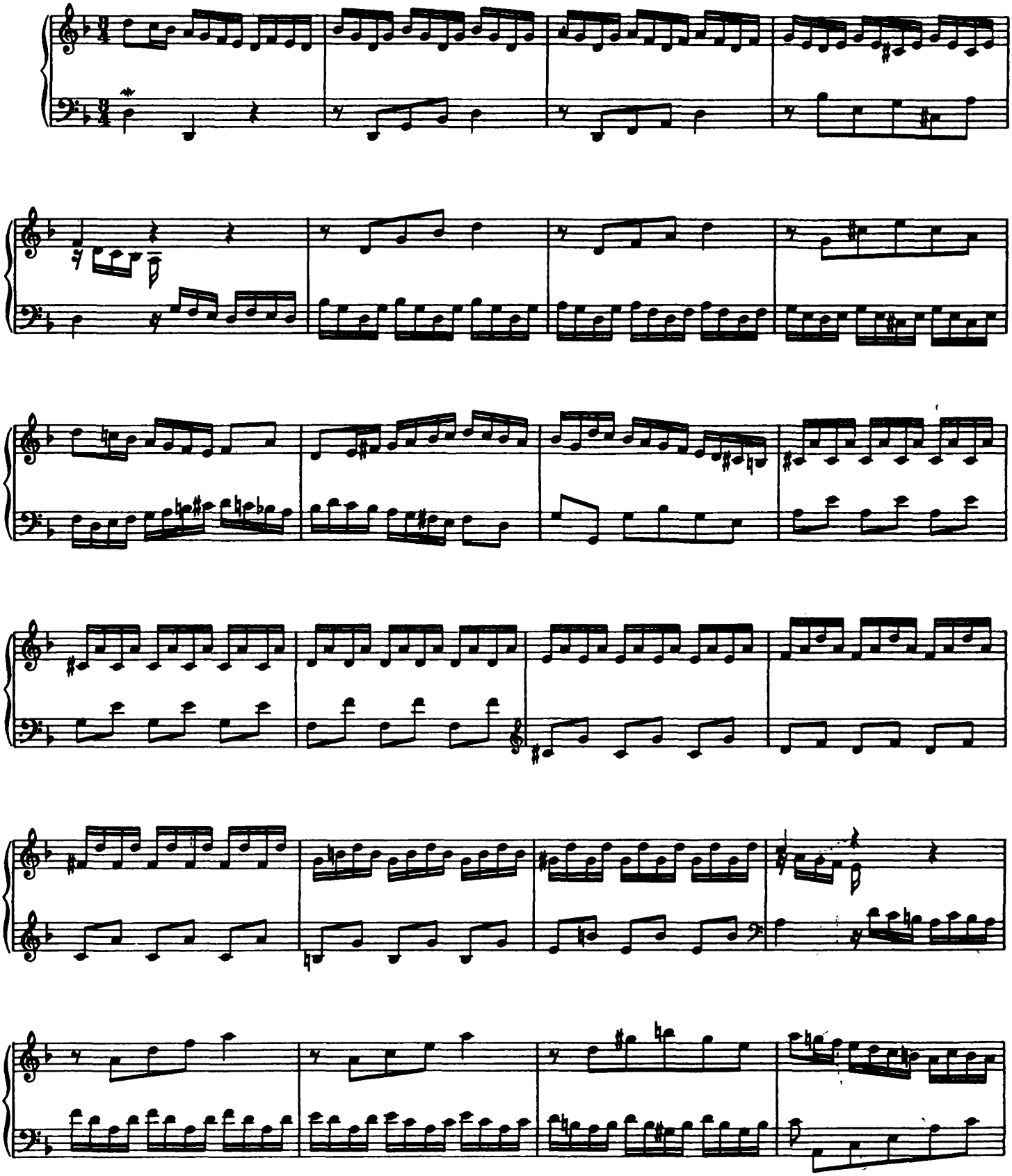


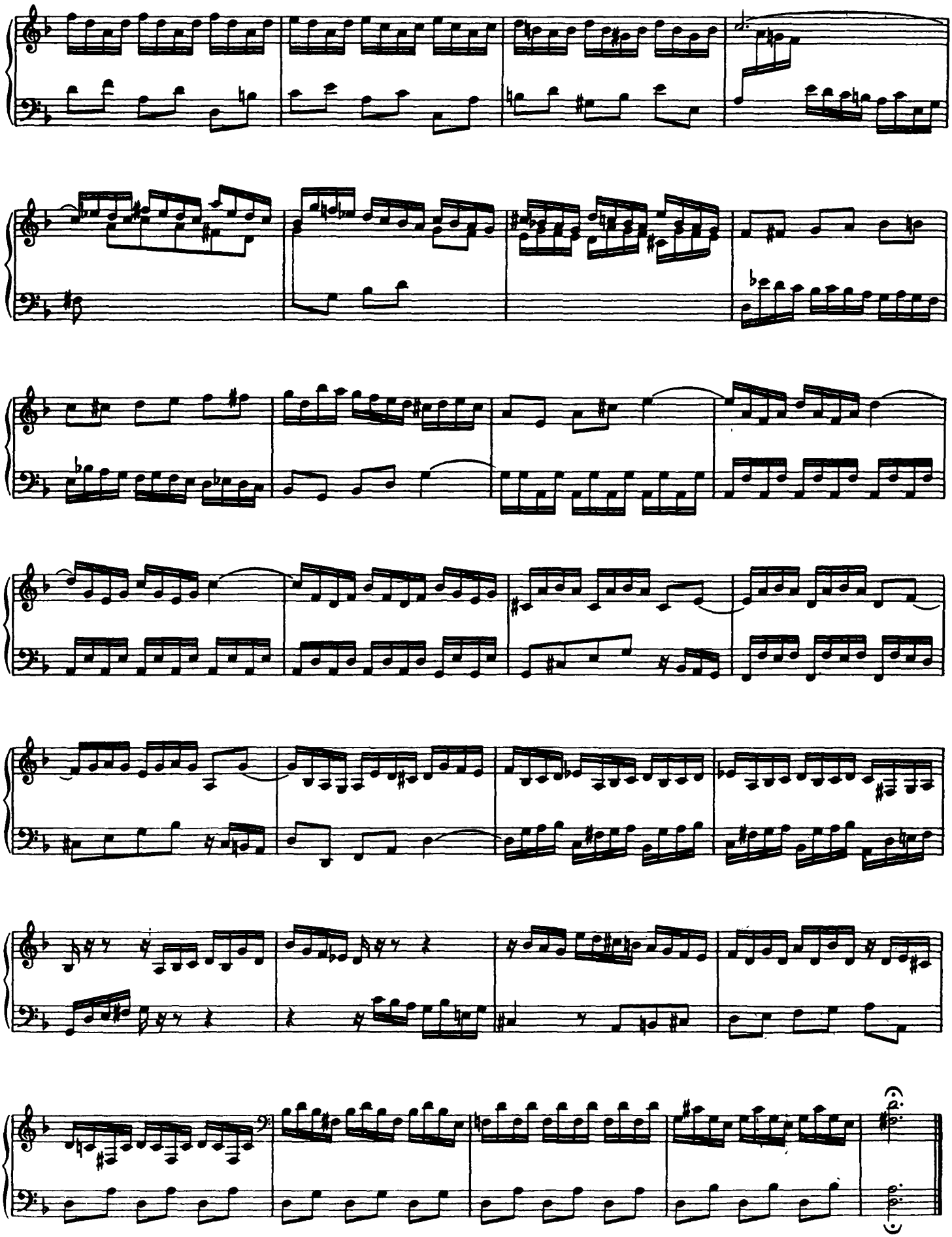
2) Der von Bach stammende Bogen über den drei Noten scheint anzudeuten, daß die übrigen Sechzehntel weniger gebunden sein sollten.

Der erste Teil besteht aus drei Abschnitten, die im zweiten Teil, genügend symmetrisch, sich wiederholen. Nur der dritte Abschnitt wird um volle sechs Takte erweitert. Der Orgelpunkt, der den letzten fünf Takten als Basis dient, stempelt diese zur Coda.

Kompositions-Studie

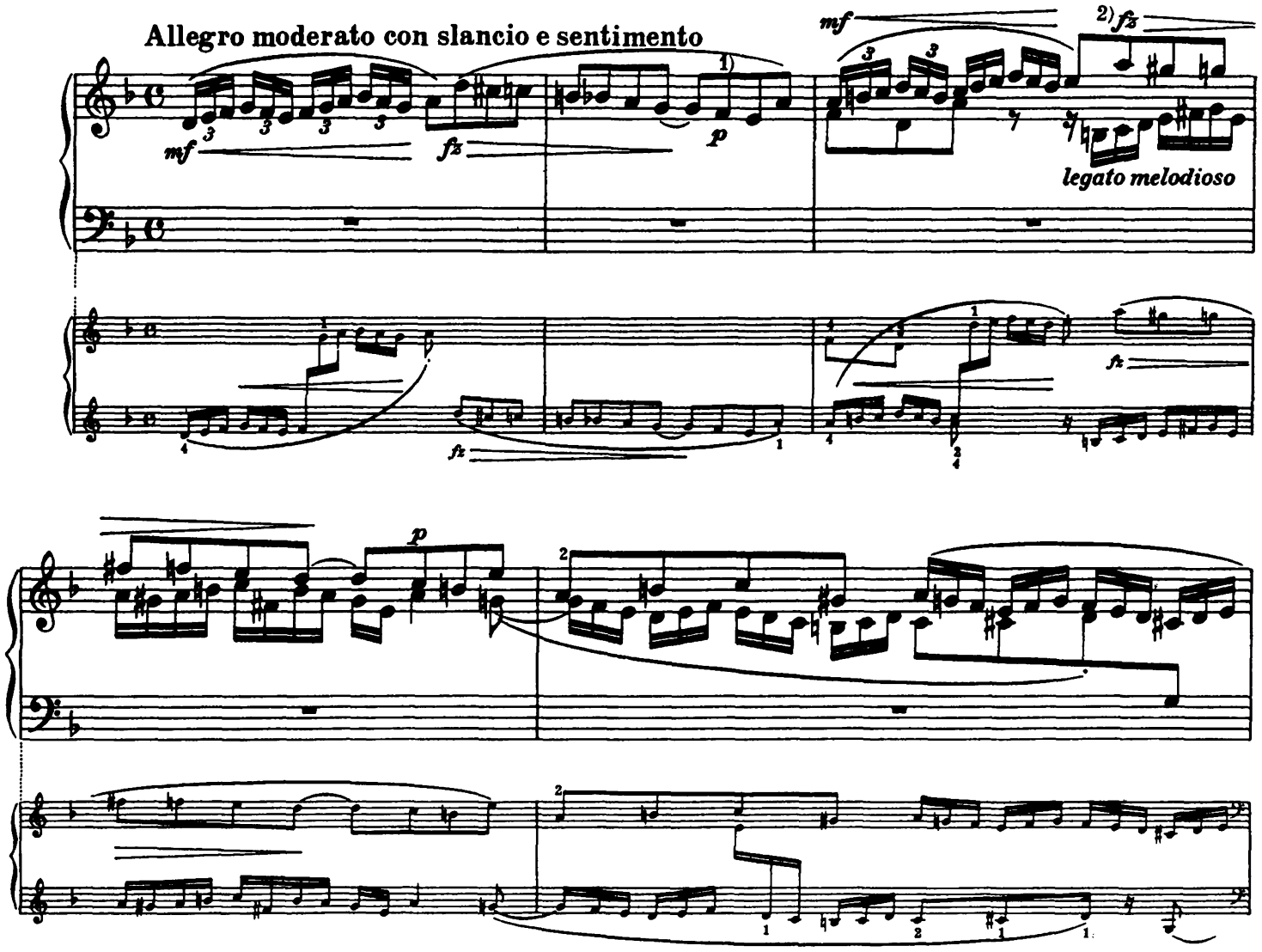
Ältere Gestalt des d-moll Praeludiums





FUGA VI*)

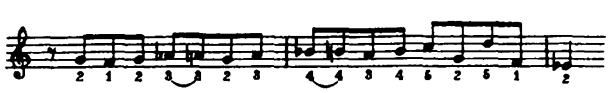
a 3



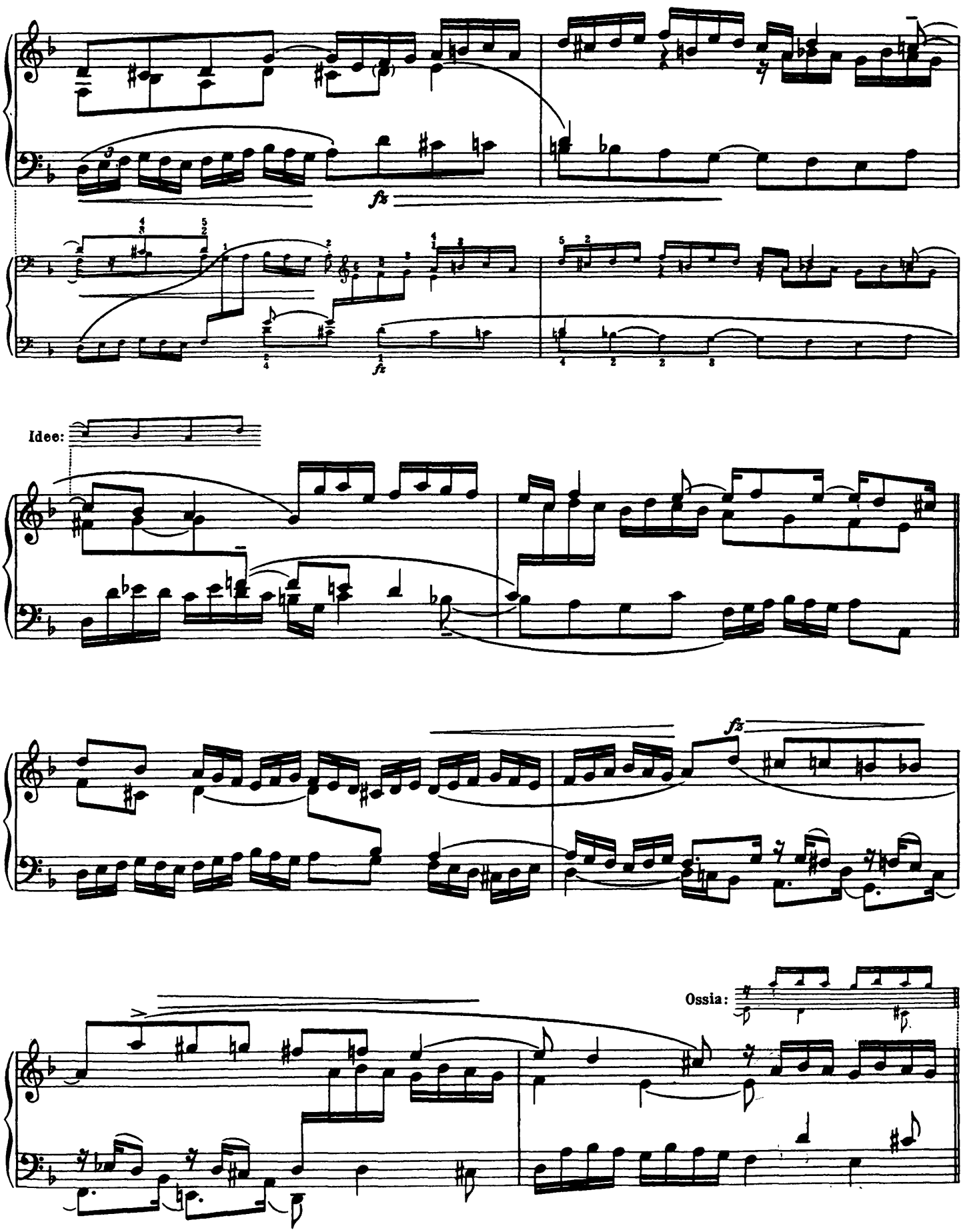
1) Die Antwort könnte schon im zweiten Takt erfolgen

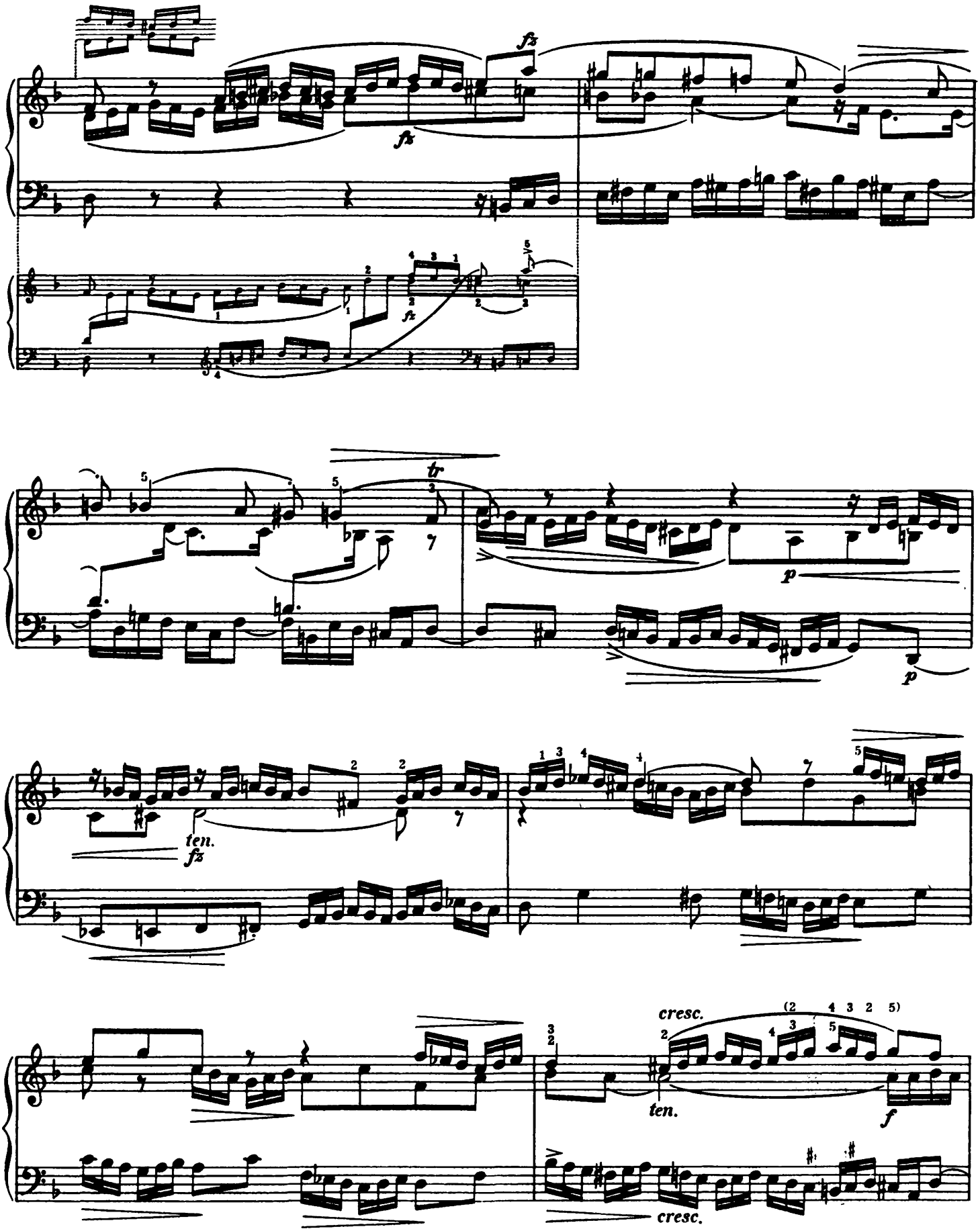
+ eine Form, die als Übergang zum dritten Einsatz des Themas in der Gegenbewegung gebraucht wird. (Takt 5)

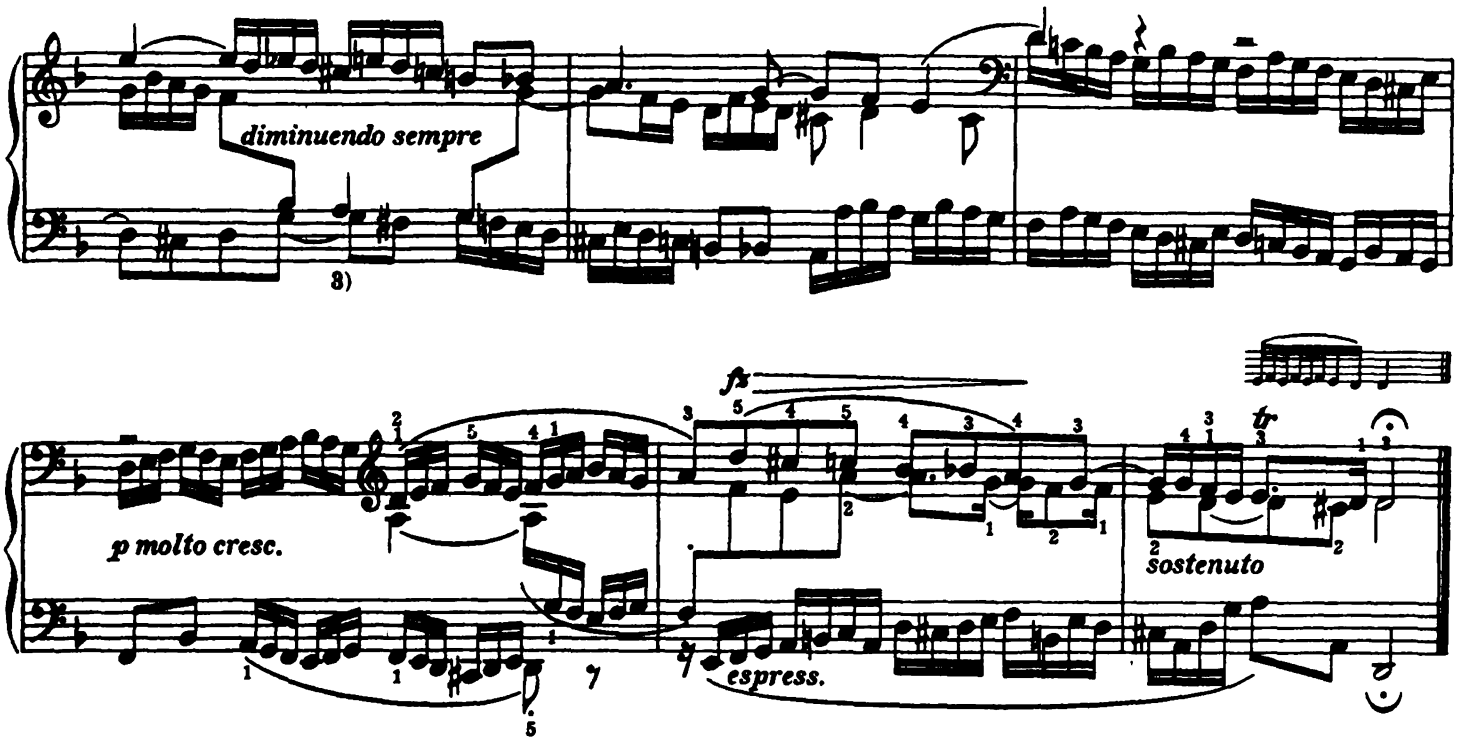
2) Langsame chromatische Figuren lassen sich durch Gleiten der Finger schön verbinden, so z. B.:

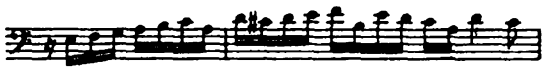


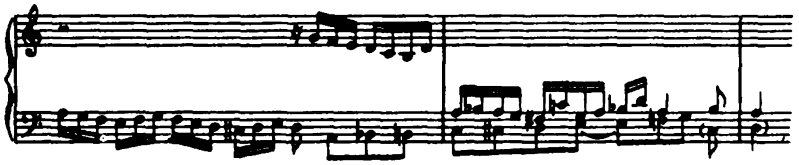
Im Allgemeinen – diese Erfahrung hat der Herausgeber gewonnen – ist die Vermeidung des Daumen-Untersetzens dem Vortrag dadurch förderlich, daß sie mechanische Unruhe verhütet und eine klarere Zeichnung der Passage ergibt. Der Herausgeber benutzt häufig den Daumen als Stützpunkt und läßt die Gruppe der übrigen vier Finger wie den zweiten Arm eines Zirkels spielen. Als eine Studie zu derartigen Übungen wähle man Chopins Prélude in fis-moll.


fz
fz
Idee:
fz
Ossia:


fz
fz
fz
tr
p
p
ten.
fz
cresc.
(2 4 3 2 5)
ten.
f
cresc.



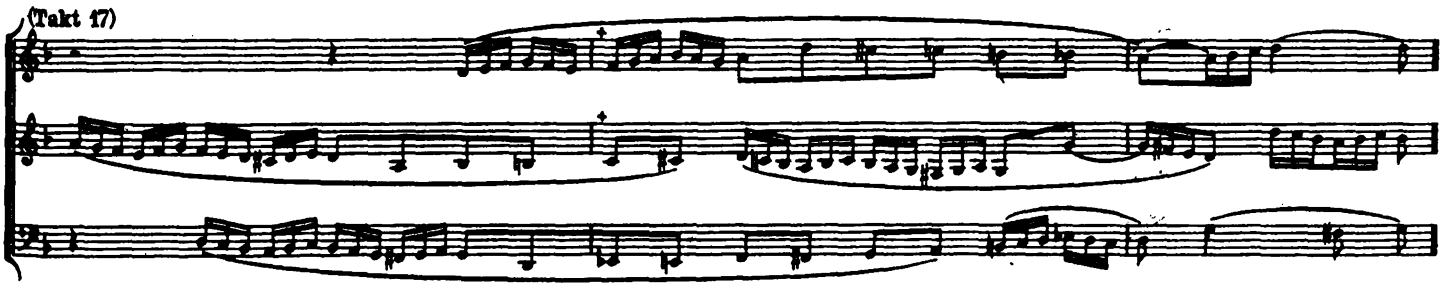
3) In den folgenden sechs Vierteln ist der melodische Gegensatz  innerlich hörbar. Dieses schön geschwungene Kontrasubjekt hat den Wert eines selbständigen Fugenthemas; es tritt ausgesprochen im Verlauf der Fuge außer in der Exposition nur zweimal auf; obwohl es auch in der Gegenbewegung sich hätte verwerten lassen.



---

*) Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin ist diese Fuge ein starkes Charakterstück, ein echtes Klavierstück. Im zweiten Teil wird das Thema kanonisch geführt derart, daß die zweite Stimme die Antwort in sich schließt; dasselbe wiederholt sich in der Gegenbewegung.

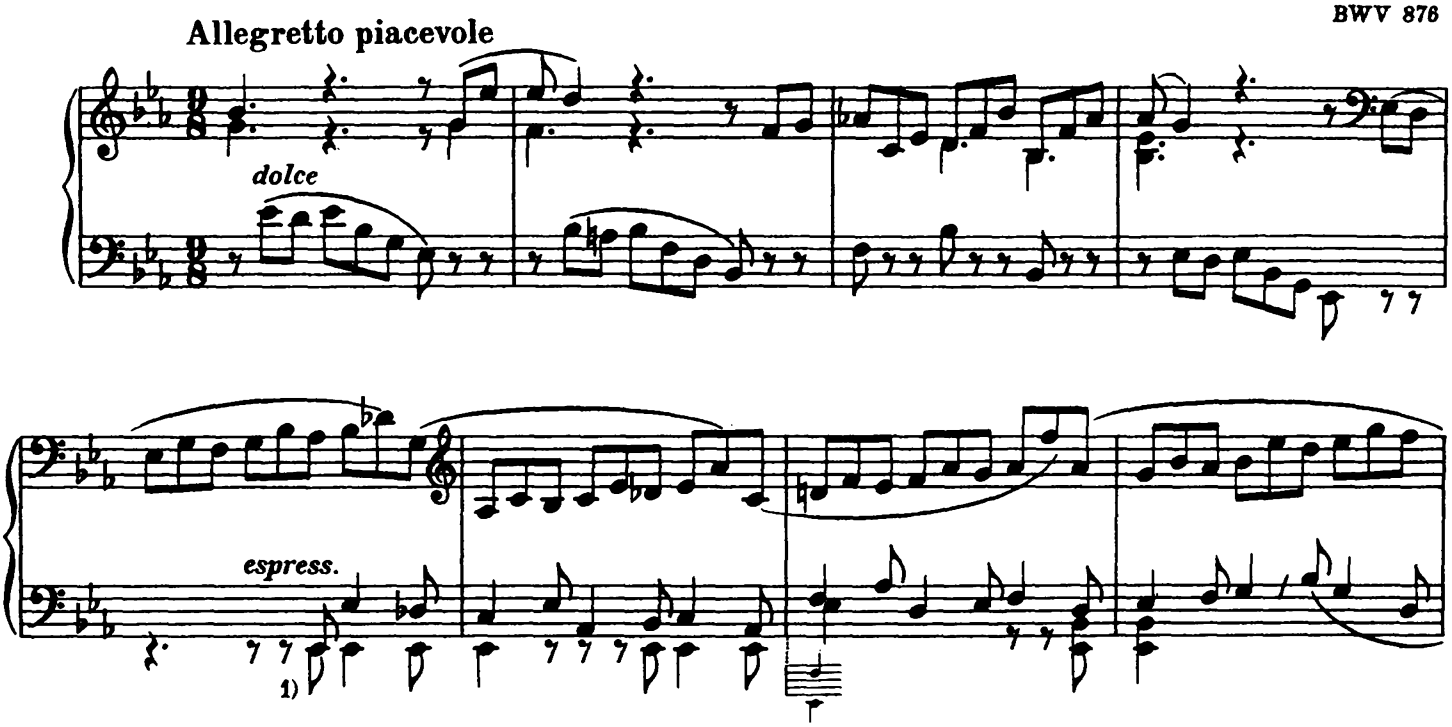
Diese Kombination ließe sich noch bereichern, wenn man eine modernere Auffassung + gelten lassen wollte:



Themata von so ausgeprägter Charakteristik sind meist kontrapunktisch wenig ergiebig (wie auch aus der D dur-Fuge des ersten Teils und der hier folgenden e moll-Fuge entnommen werden kann); so verläuft auch dieses Stück, imitatorisch und figurativ, schwungvoll und empfindungsreich, doch ohne namhafte polyphone Kombinationen.

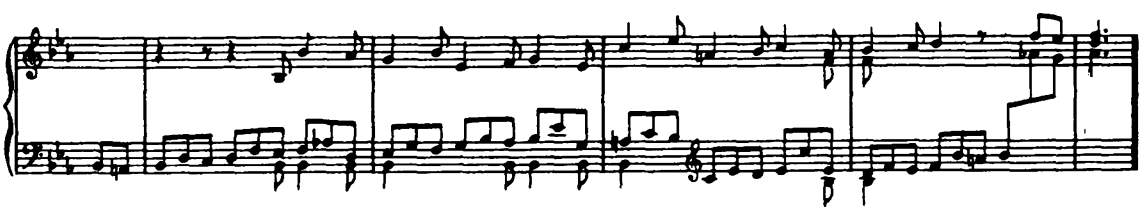
PRAELUDIUM VII[NB.]

BWV 876



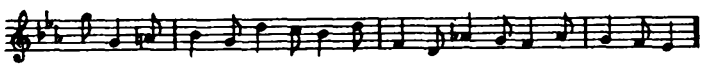
NB. Nach Ansicht des Herausgebers endet der erste Teil in der Paralleltonart *c moll,* und der zweite – im symmetrischen Verhältnis – in der Dominante der Paralleltonart *g moll*; aber der Faden wird ohne Unterbrechung gesponnen und es ist schöner und richtiger die Form als ein einheitliches Ganzes zu sehen und zu empfinden.

Die ausdrucksvolle Gegenmelodie geht bei der Dominanten-Wiederholung*) im Figurenwerk unter; anstatt daß sie, parallel gestaltet, folgenderweise geführt würde.

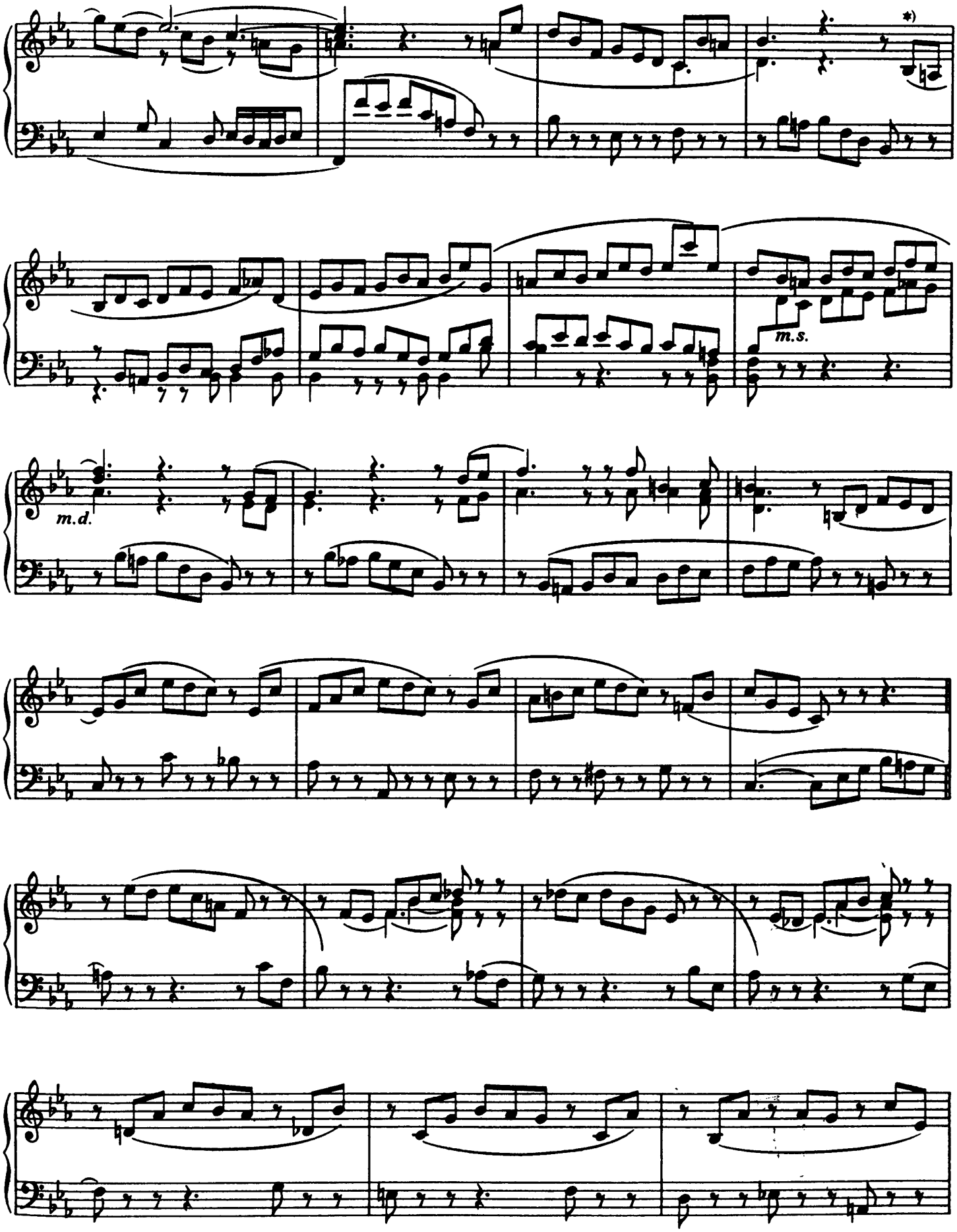


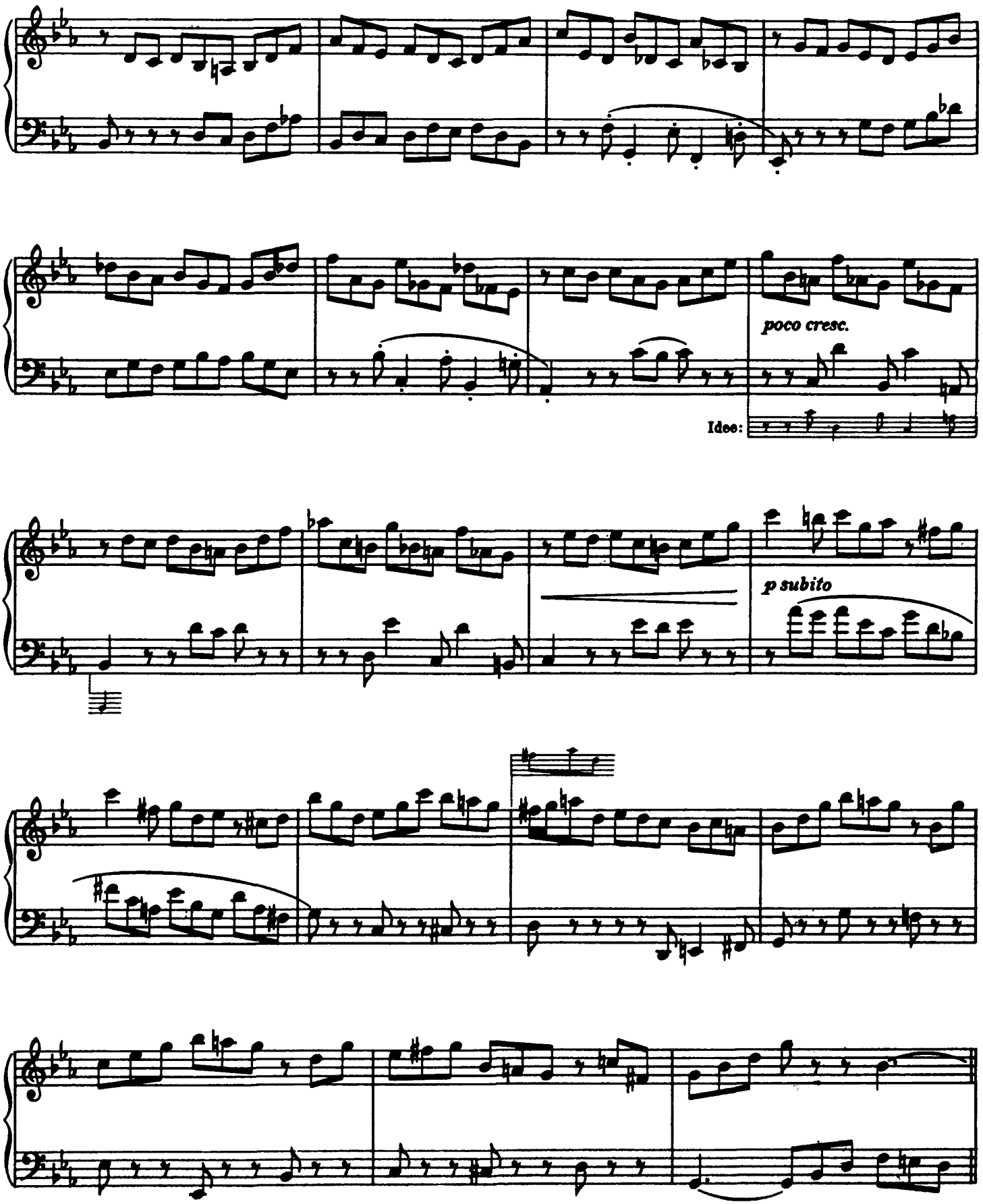
Diese Gegenmelodie könnte recht gut das Thema zu einer mit dem Praeludium ineinander zu webenden Fuge abgeben, wären nicht Themata deren Umfang eine Oktave überschreitet, deswegen unhandlich, weil sie mannigfache Kreuzungen der Stimmen heraufbeschwören.

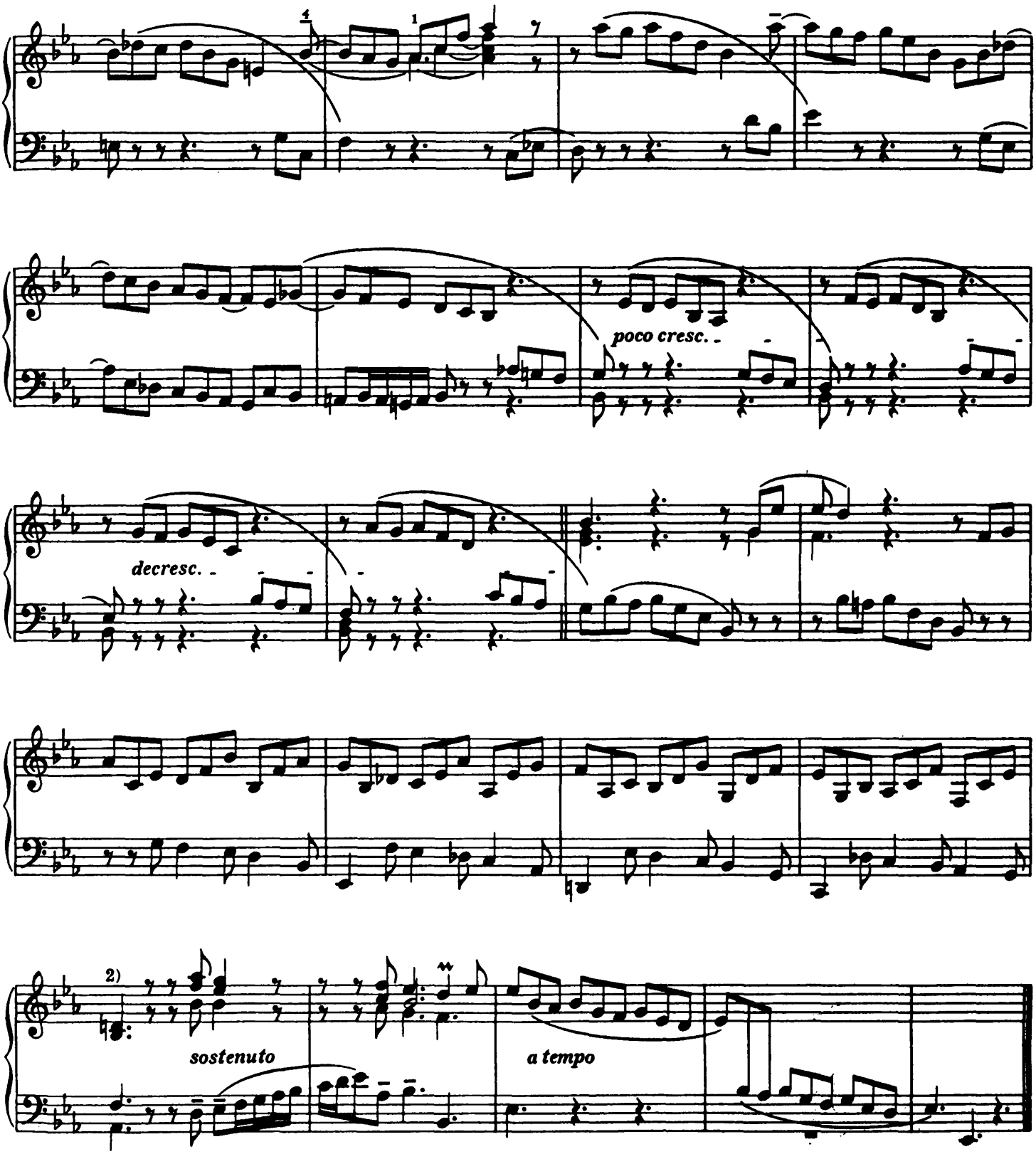
Heikel für den Bau der Fuge wäre auch die Abweichung nach der Unterdominante, mit der das Thema beginnt und die in der Beantwortung ein modulatorisches Problem zu lösen gäbe. Dieselbe Schwierigkeit würde für die Umkehrung des Motivs gelten. Eine symmetrische Umkehrung, wie B. Ziehn sie lehrt, ist im allgemeinen unbachisch; bei unserem Meister gilt es, durch die Folge der Intervalle das Verhältnis der Tonart zu wahren. Von der Terz ausholend würde in diesem Fall die symmetrische Umkehrung ein reizvolles harmonisches Bild ergeben, ohne aus dem Bachschen Kreise zu treten



Demnach wäre die Aufgabe einer solchen Fuge für den Studierenden, der sich ihrer bemächtigte, von erzieherischem Wert und voller anregender Hindernisse.


*)
m.s.
m.d.


poco cresc.
Idee:
p subito

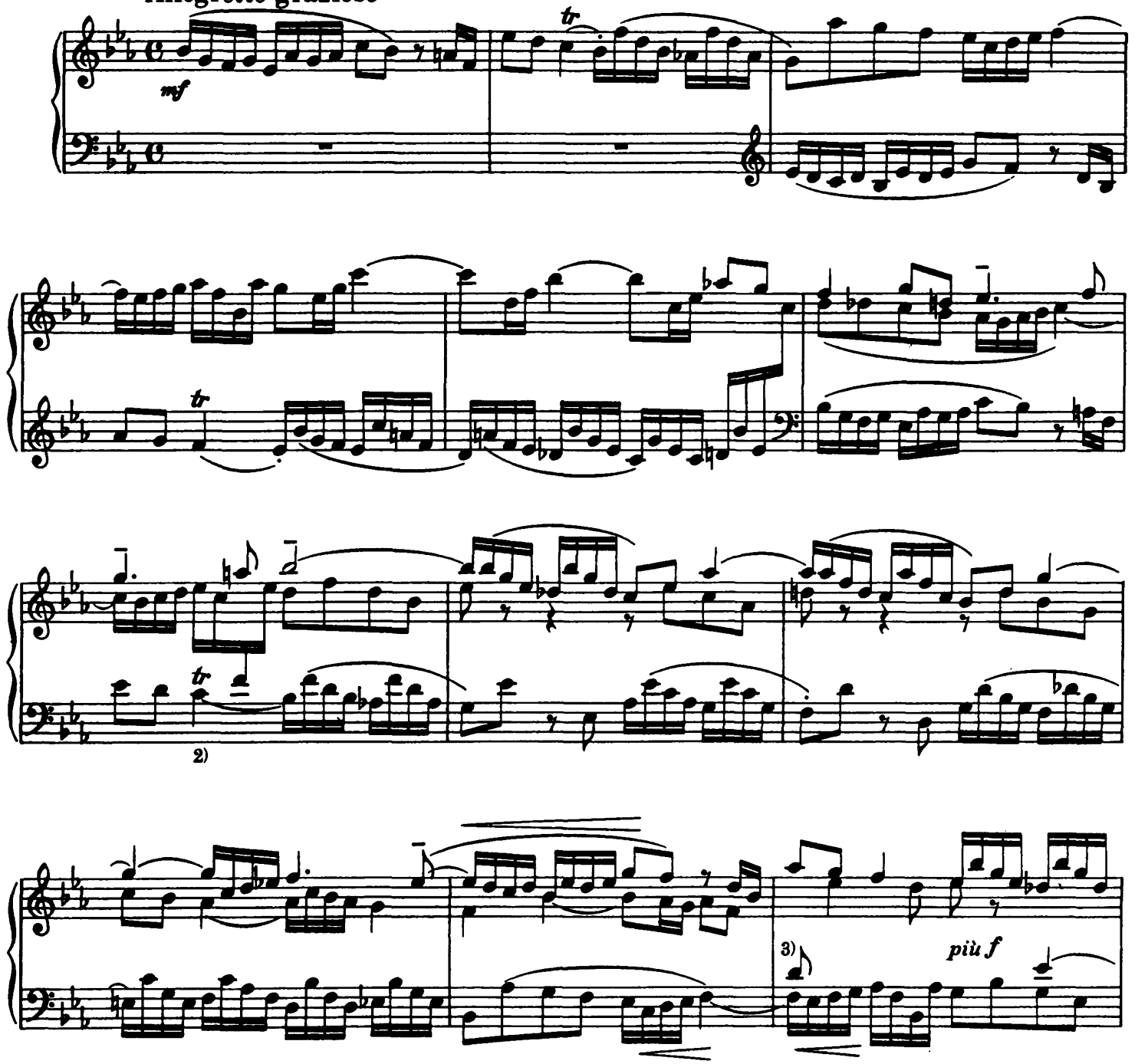


2) Wie im ersten Stück von Praeludium, Fuge und Allegro Es dur, mit dem dieses eine starke Verwandtschaft zeigt, tritt vor der endgültigen Resolution ein Halt auf dem Dominant-Sekund-Akkord ein. Es ist dies ein Mittel, die gleichmäßig fließende Bewegung zur Ruhe zu bringen, das beinahe zur Gewohnheit wird. Ihm begegnen wir noch in der e moll-Fuge und im Fis dur-Praeludium; ähnlich am Schlusse der g moll-Fuge, identisch im As dur-Praeludium; mit dem Quint-Sext-Akkord in der ihm zugesellten Fuge; weiterhin im B dur-Praeludium und endlich, im letzten Praeludium dieses Teils.

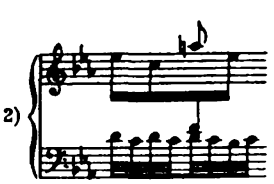
FUGA VII [1]

a 3

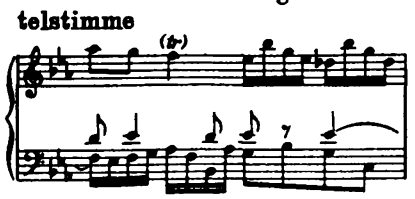
Allegretto grazioso



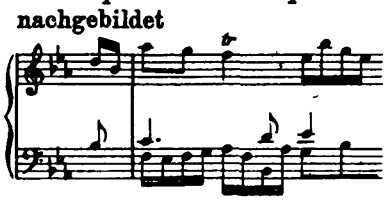
1) Die Gründe, welche die Umstellung der beiden Fugen in *Es* und *G* rechtfertigen sollen, wurden an den entsprechenden Stellen im ersten Teil dargelegt.



3) Schönere Führung der Mittelstimme



dem Sopran in der Exposition nachgebildet



dimin.

p

tr

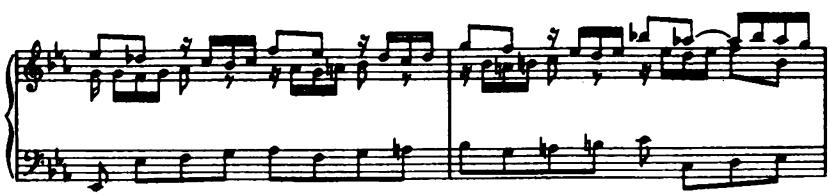
poco

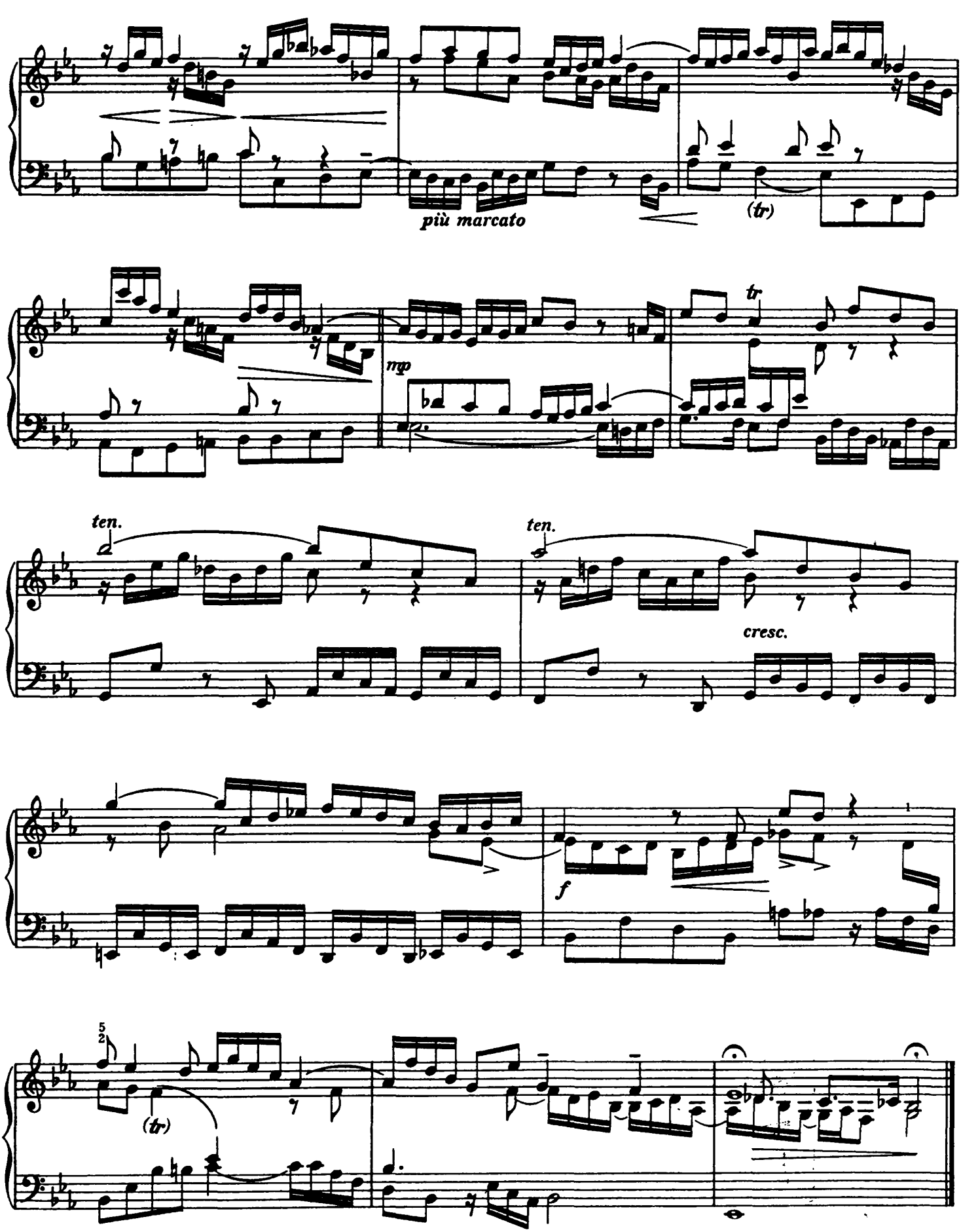
sotto voce

tr

4)

4) In den hier folgenden Sequenzen ist die verborgene Fortsetzung und Verengung (diminutio) der vorausgegangenen enthalten




più marcato
(tr)
mp
tr
ten.
ten.
cresc.
f
5
2
(tr)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

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

von Ferruccio Busoni

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

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

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

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

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

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

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

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

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

HEFT II

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

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

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

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

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

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

HEFT III

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

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

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

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

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

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

HEFT IV

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

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

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

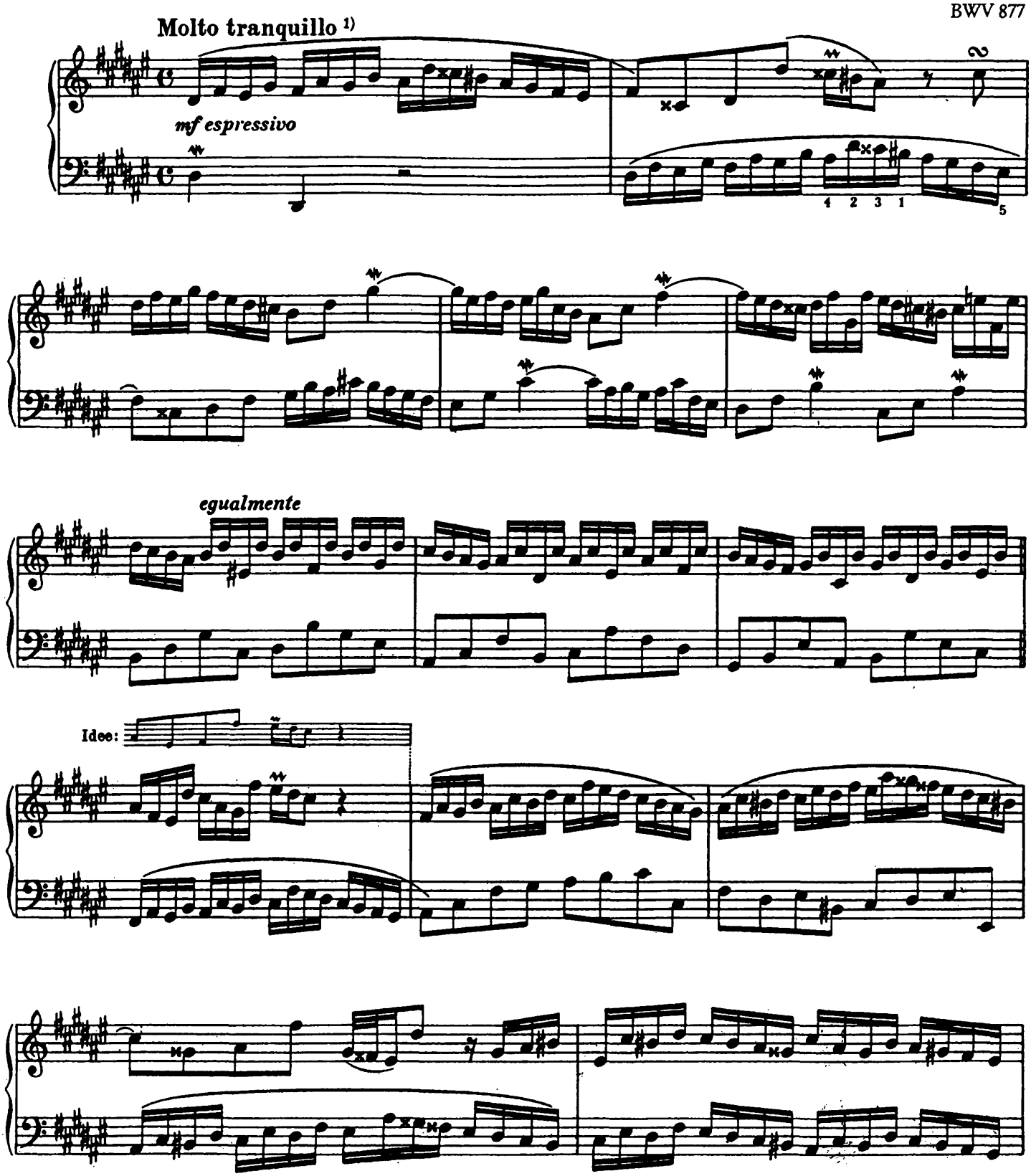
XXIII
Praeludium und Fuga H-dur BWV 892
Praeludium Seite 32
Fuga Seite 35

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

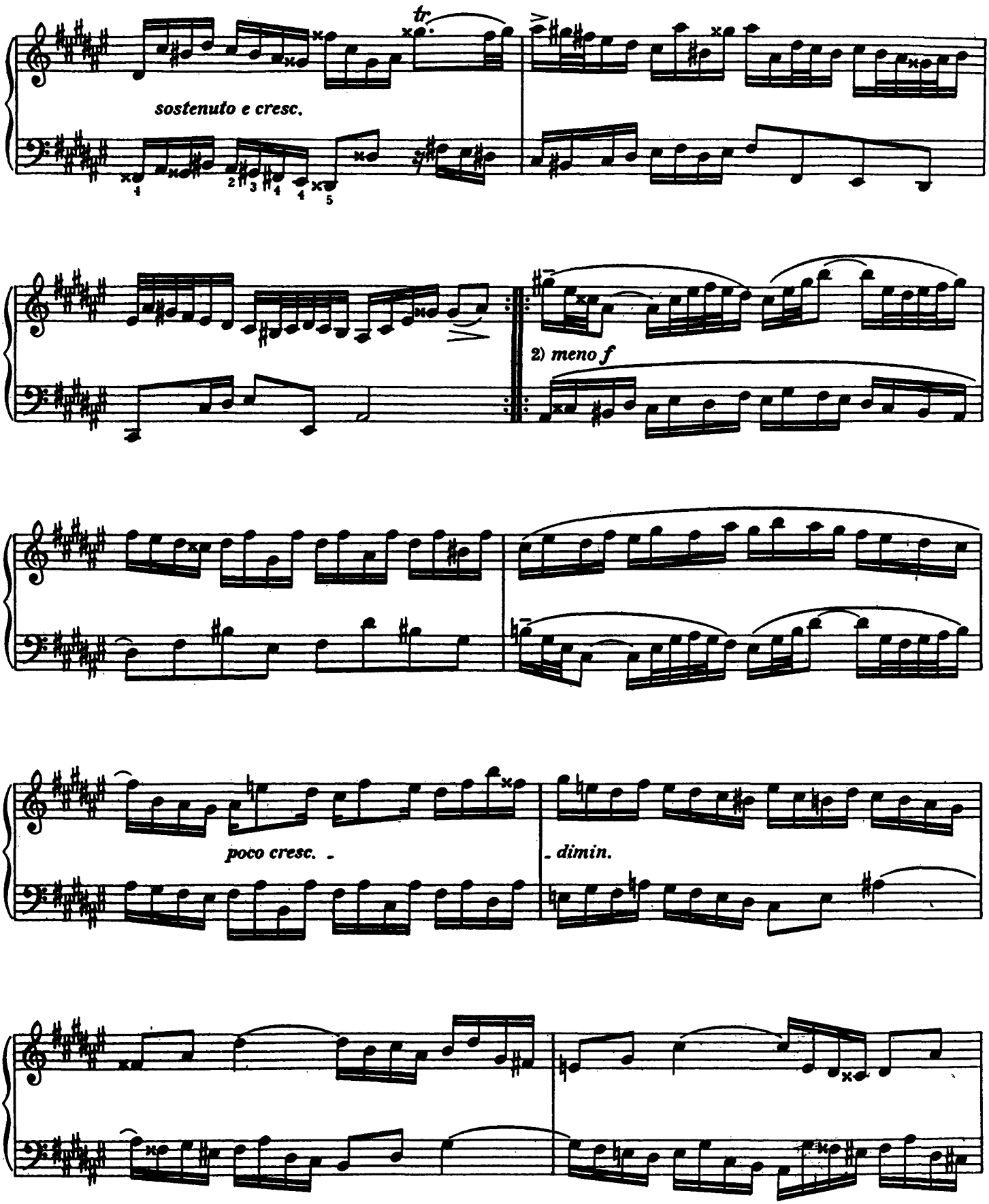
Schlußwort Seite 49

PRAELUDIUM VIII

BWV 877



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



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

3) *tranquillo*

p

sostenuto

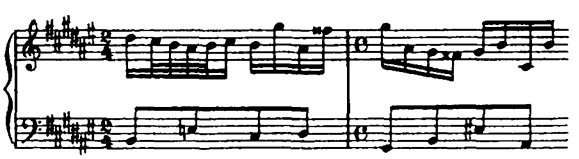
p

a tempo

poco rit.

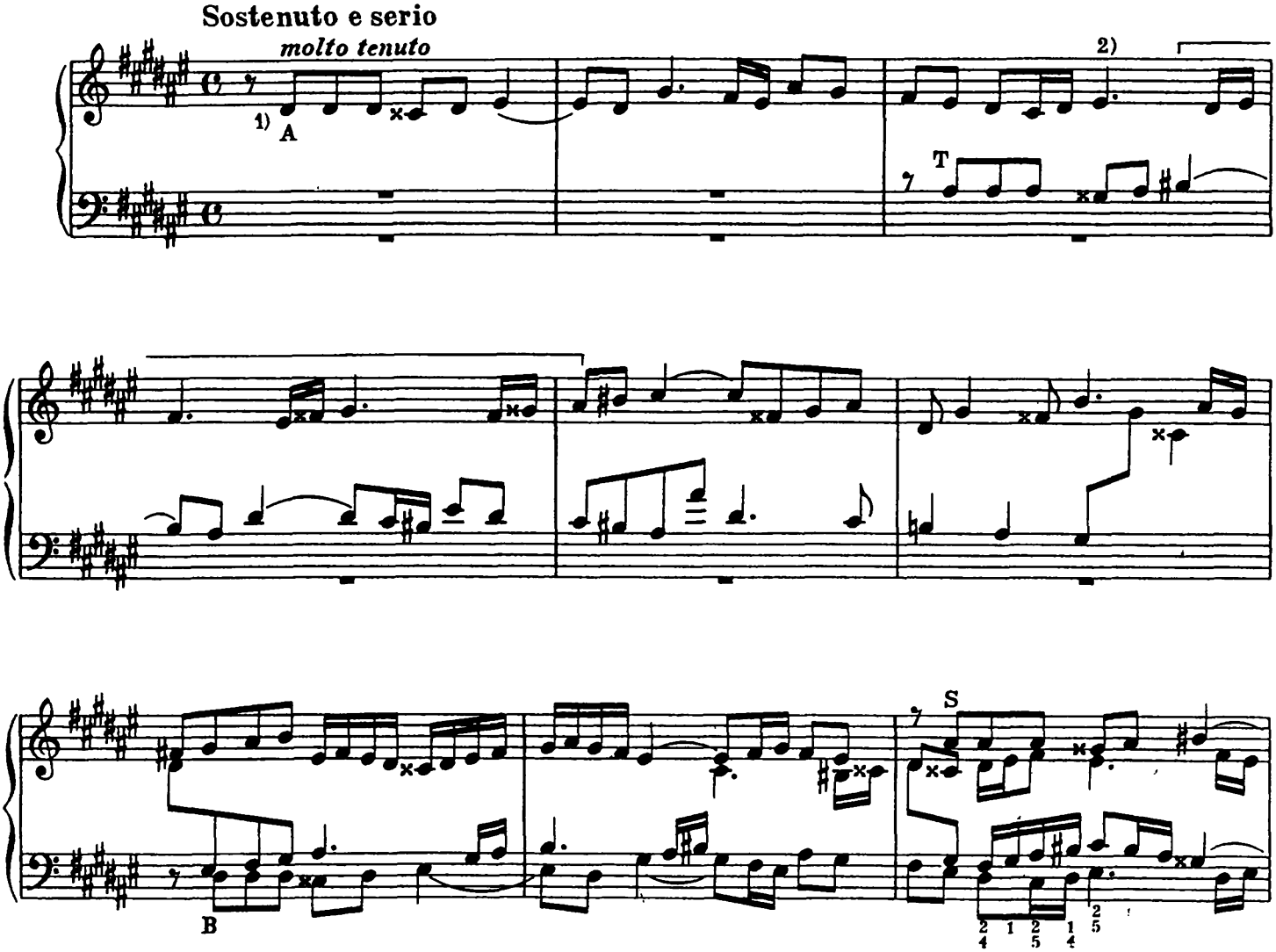
forte e largamente

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

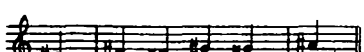


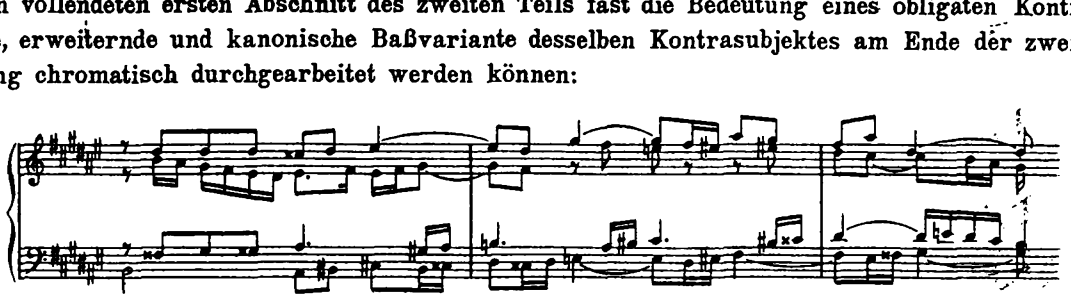
FUGA VIII

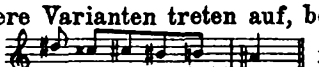
a 4

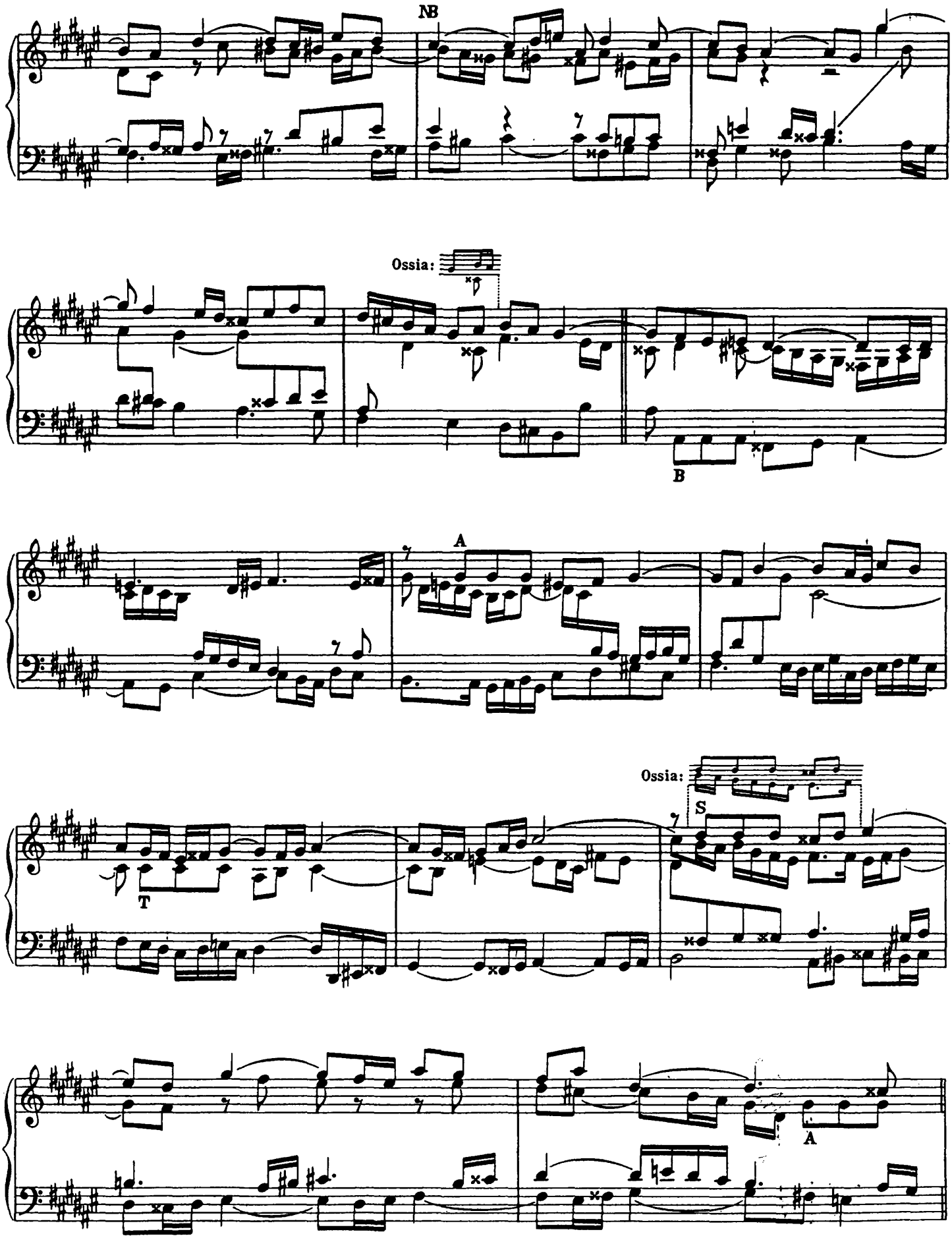


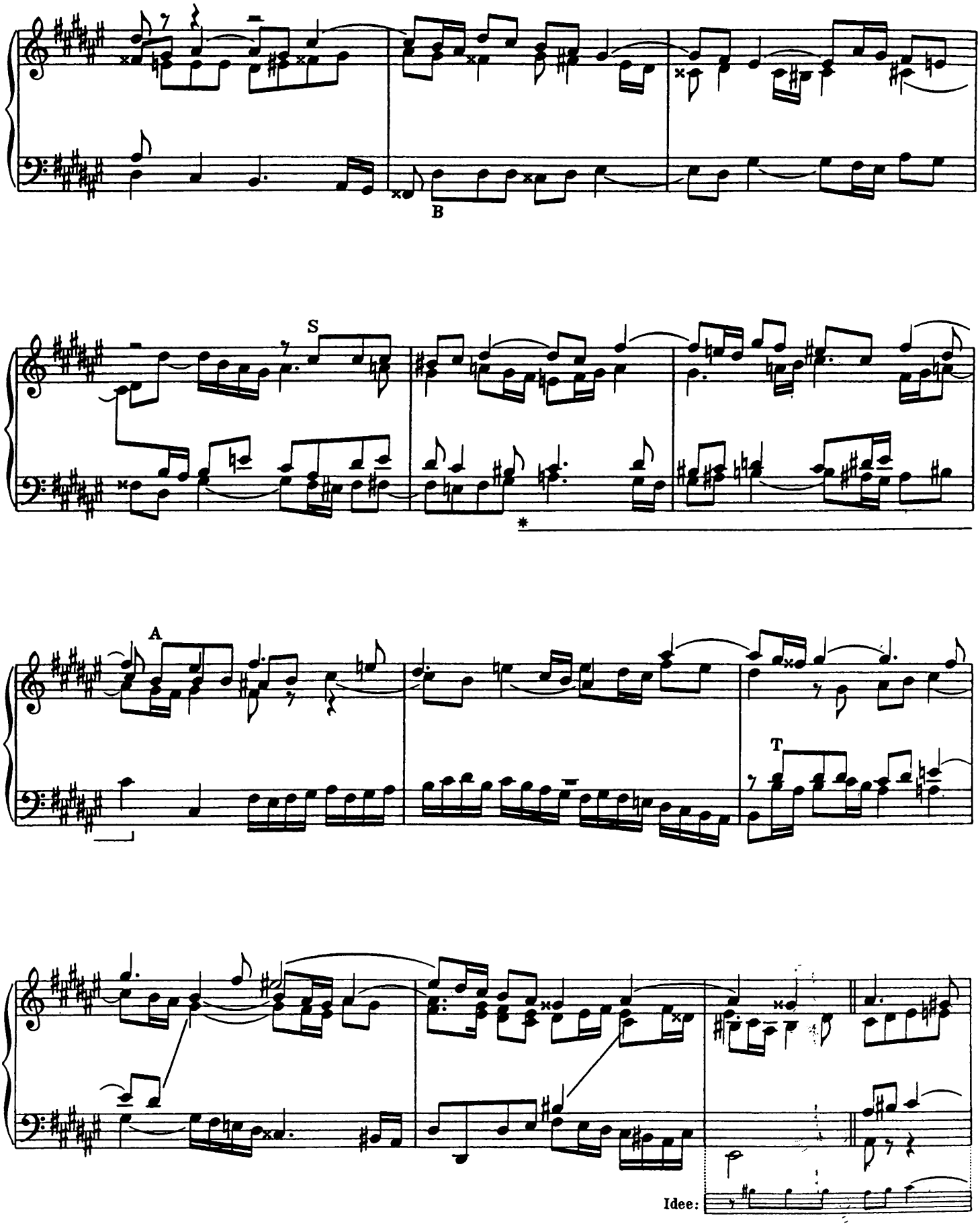
1) Das Thema reicht in der Tat bis zum dritten Achtel des dritten Taktes; doch werden im Verlaufe der Fuge die beiden letzten Noten minder streng behandelt.

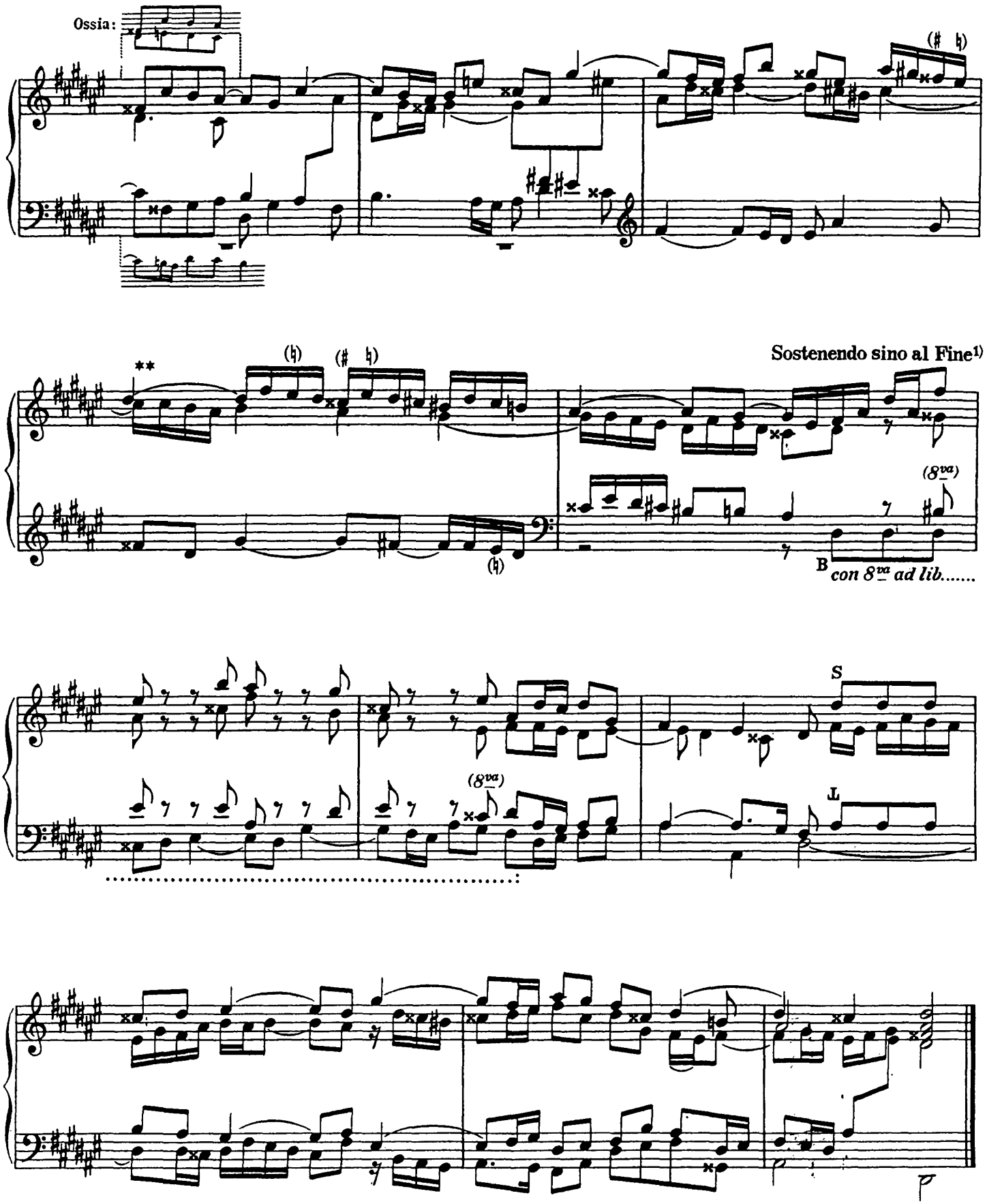
2) Abermals ein Beispiel chromatischen Kontrapunktes, dessen einfache Formel lautet:  und das bis zum vollendeten ersten Abschnitt des zweiten Teils fast die Bedeutung eines obligaten Kontrasubjektes behält. Die schöne, erweiternde und kanonische Baßvariante desselben Kontrasubjektes am Ende der zweiten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



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

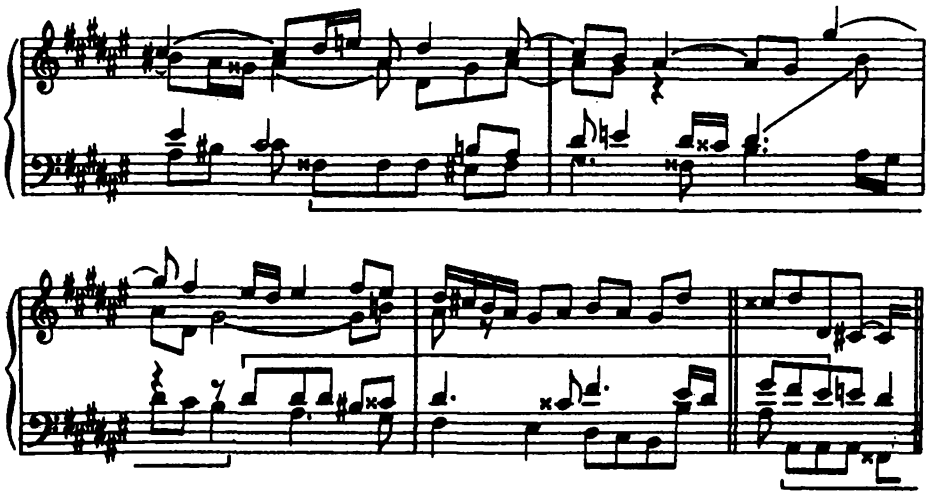

NB
Ossia:
B
A
Ossia:
S
T
A


B
S
A
T
Idee:

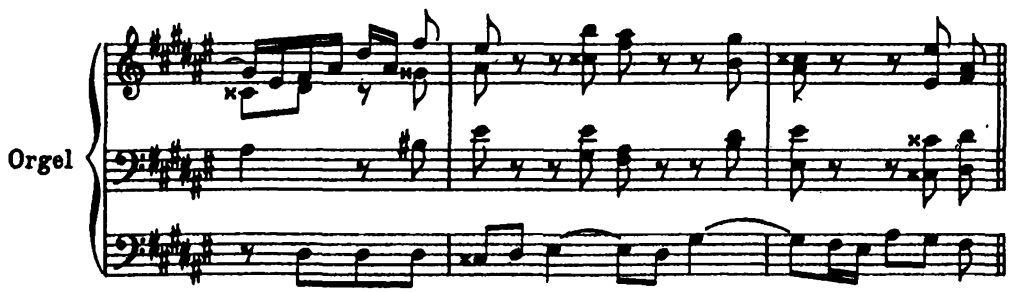


1) Es widerstrebte dem Herausgeber, besondere Vortragsnuancen aufzuzeichnen, die aus dem Hervor- und Zurücktreten der Stimmen, dem Steigen und Fallen der Linie unmißverständlich hervorgehen; doch setzt er voraus, daß eine vernünftige Ökonomie derselben eingehalten werde.

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

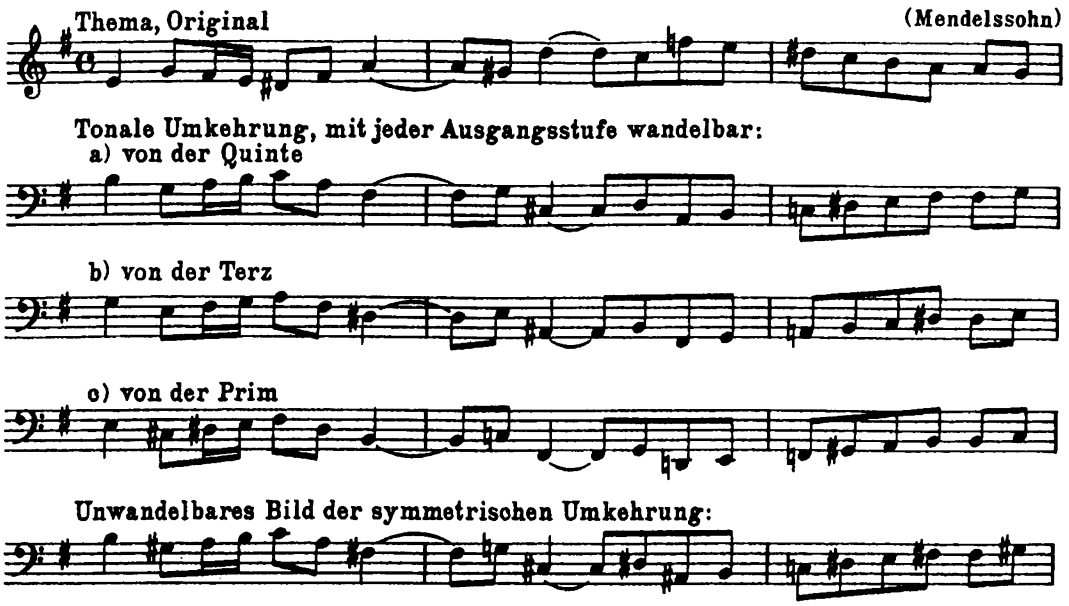


Der zweite Teil besteht aus einer vollständigen und einer übervollständigen Durchführung. Von diesen ist die erste wiederum durch einen Halbschluß begrenzt, auf dem die zweite zugleich einsetzt, um in der Paralleltonart zu schließen. Ein Zwischenspiel, aus Fragmenten des Themas gestaltet, leitet zur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



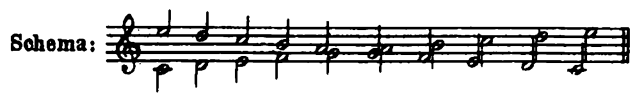
Zum Schluß bringt der Tenor das Thema in der Gegenbewegung, zugleich mit dem Original des Soprans. Daß Bach die Umkehrung nicht selbständig benutzte, ist wohl dahin zu deuten, daß er diese Form des Motivs als nicht schön empfand; denn nicht jedes Thema gewinnt in der Spiegelung ein gefälliges Aussehen.

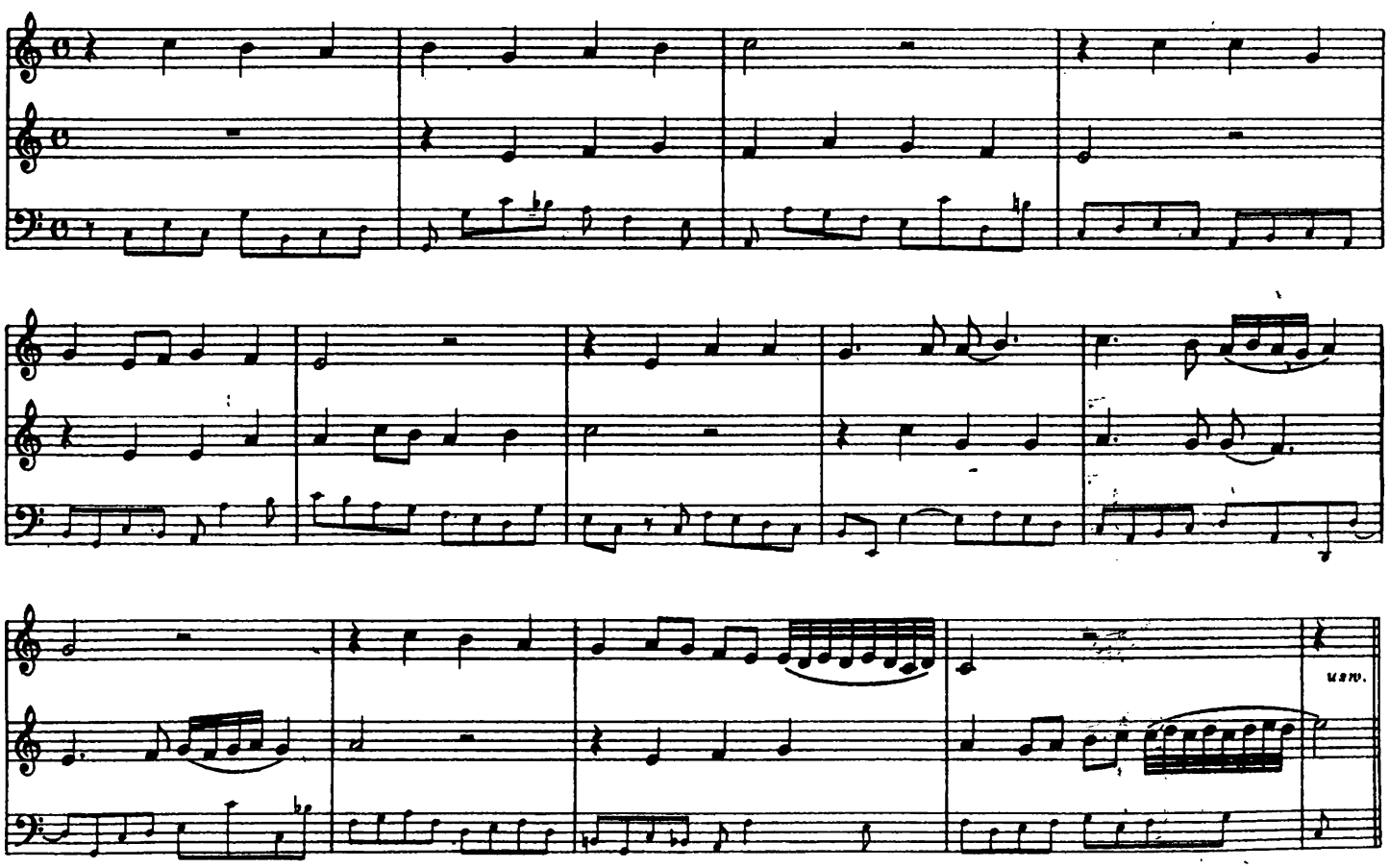
Es sind nachweisbare und geheime Gesetze hierbei am Werke. Zwar läßt sich ein musikalisches Motiv künstlich bauen, lassen sich seine Gesetze bestimmen; aber glücklicherweise verdanken die häufigsten unter den Motiven dem Einfall ihre Entstehung. Wenn auch in der Umkehrung des musikalischen Motivs das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



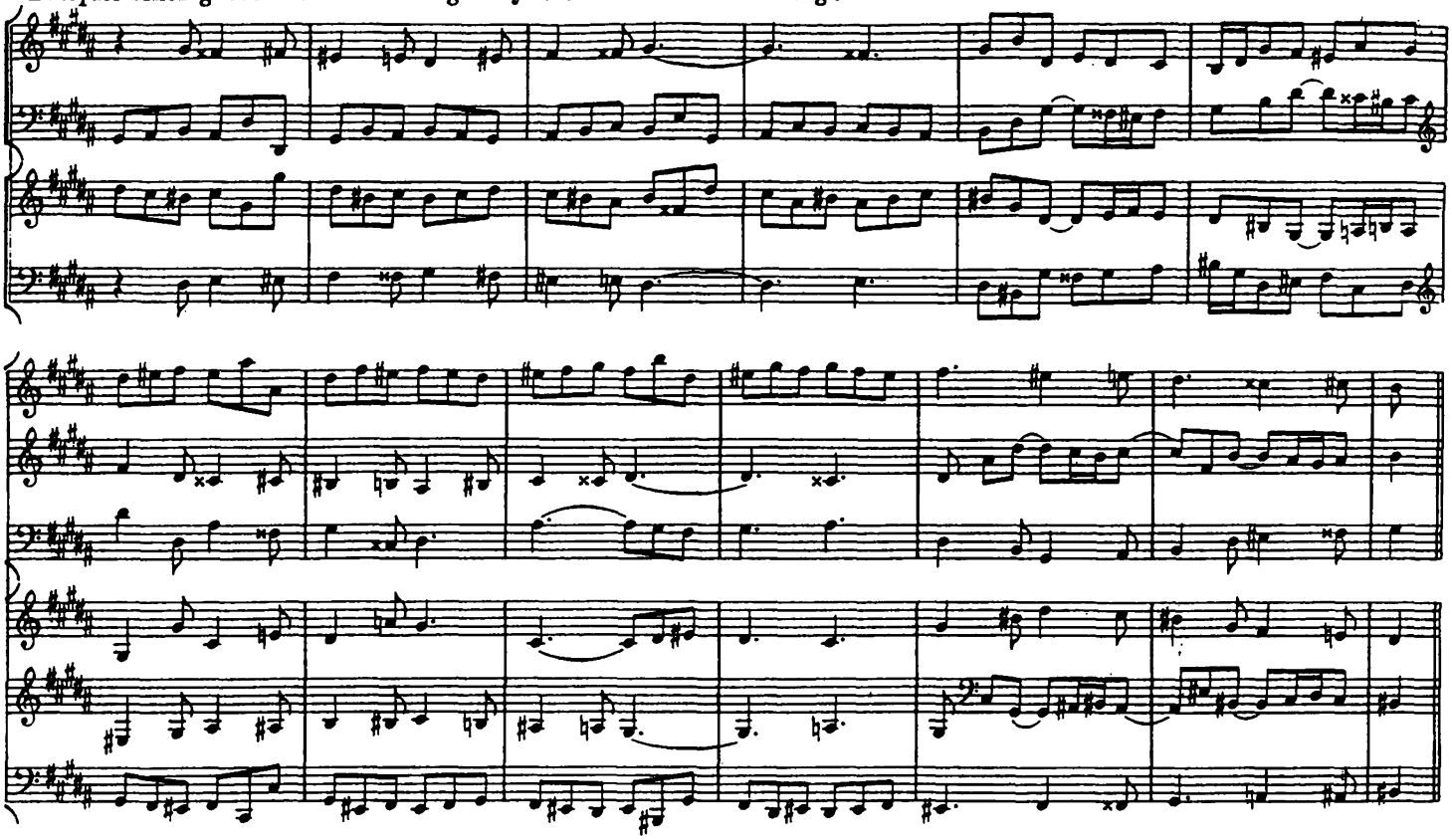
Es folgt aus diesem Beispiel, daß die diatonische Umkehrung, von verschiedenen Intervallen ausholend, verschiedene harmonische Zwischenstufen ergibt; während das Bild der symmetrischen Umkehrung auf allen Stufen dasselbe bleibt. Jene wahrt das Verhältnis der Tonart zum Satz; diese transponiert davon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

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

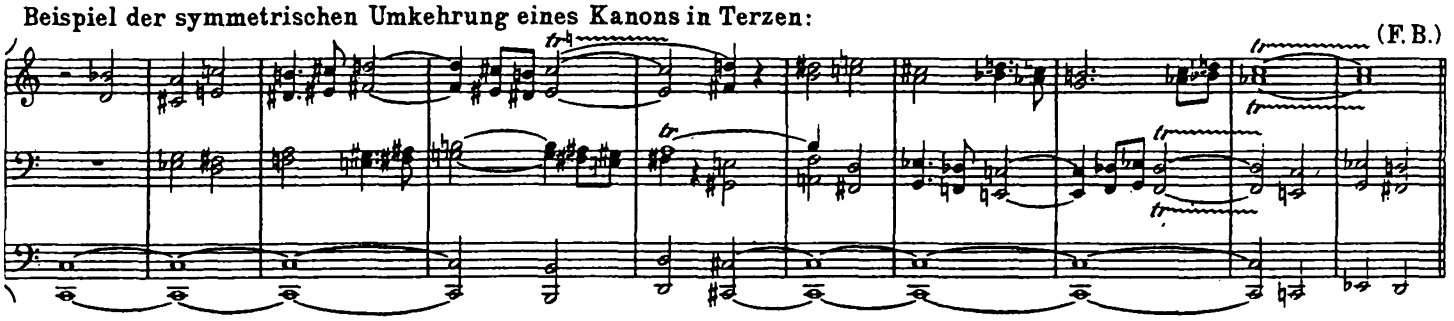




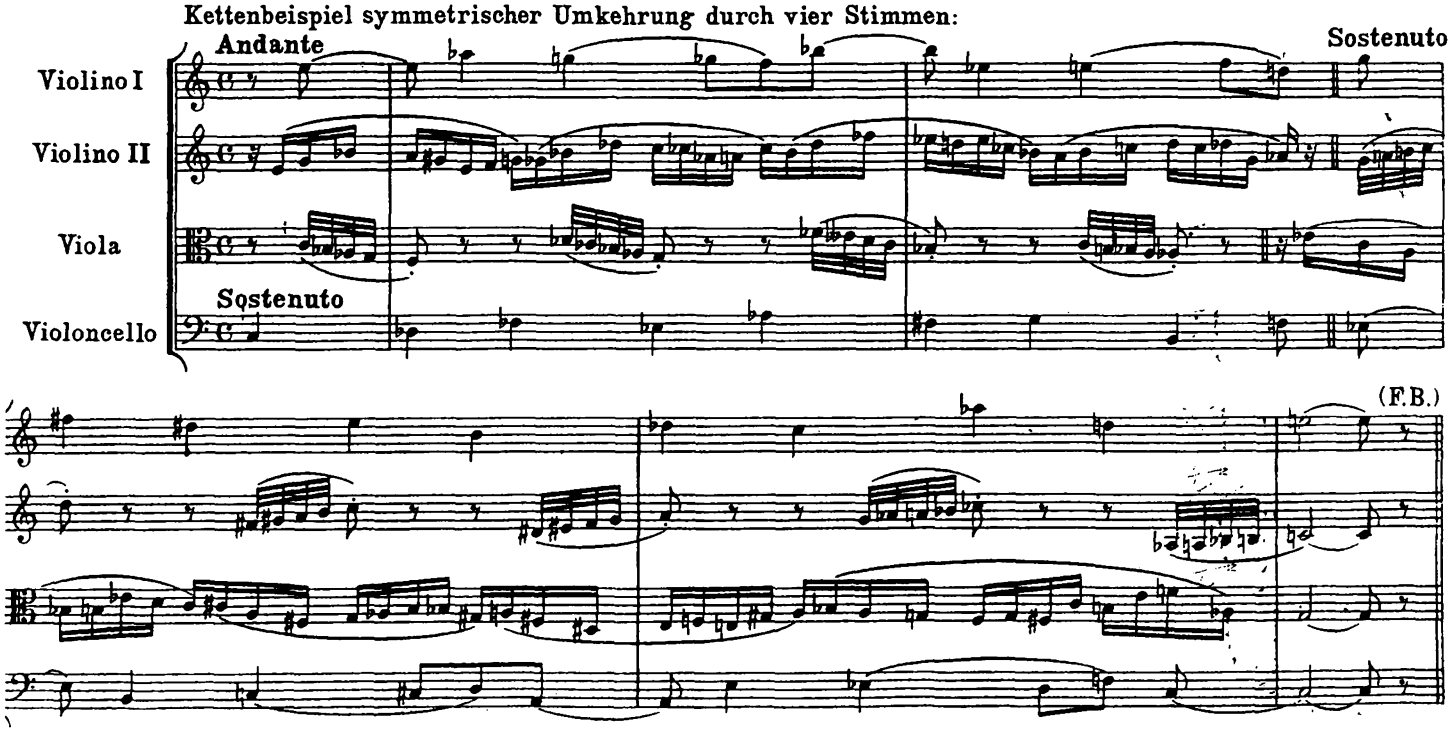
Beispiel einer getreuen dreistimmigen symmetrischen Umkehrung:



Beispiel der symmetrischen Umkehrung eines Kanons in Terzen:

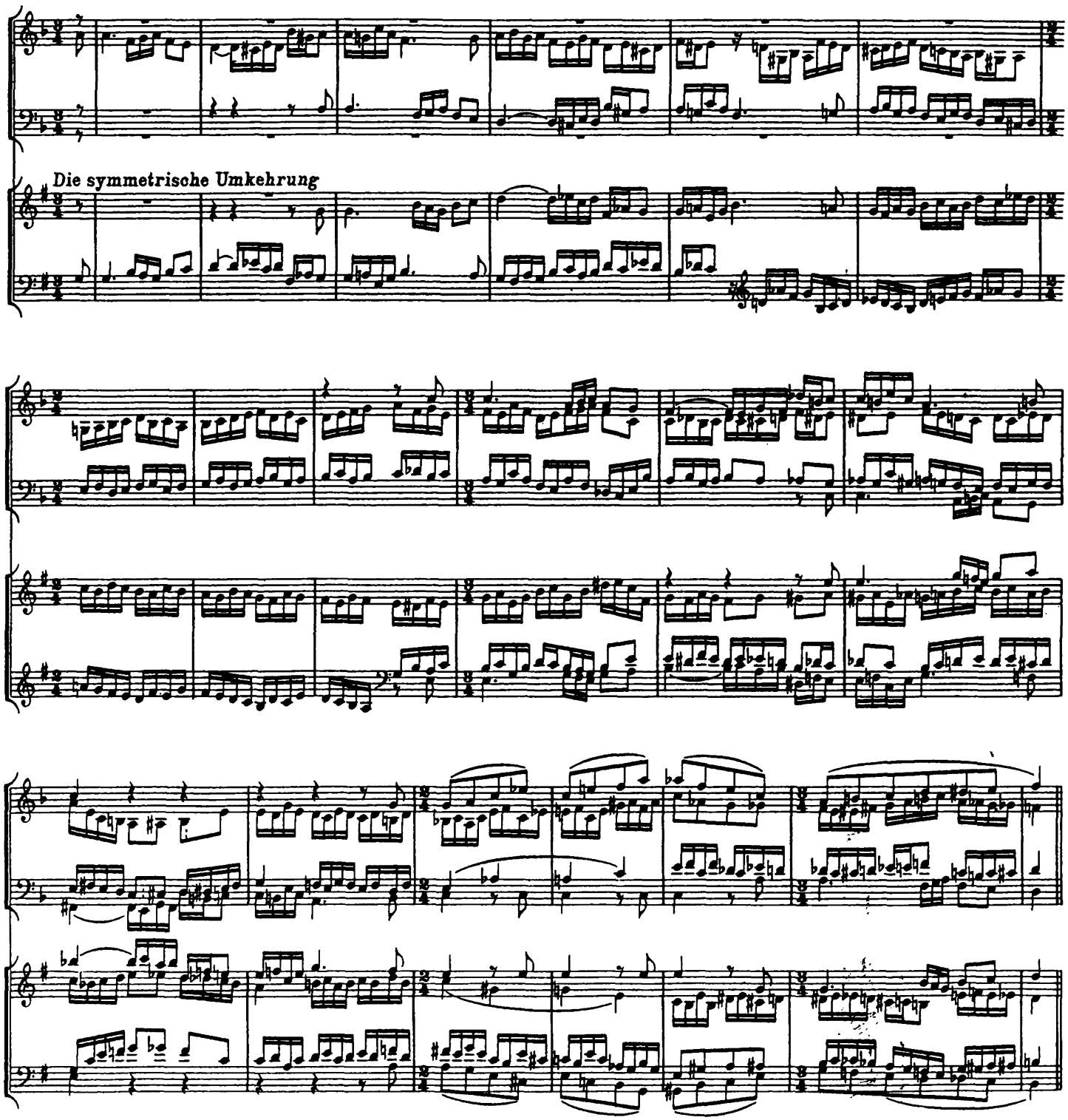


Kettenbeispiel symmetrischer Umkehrung durch vier Stimmen:

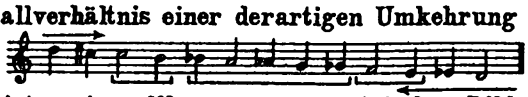


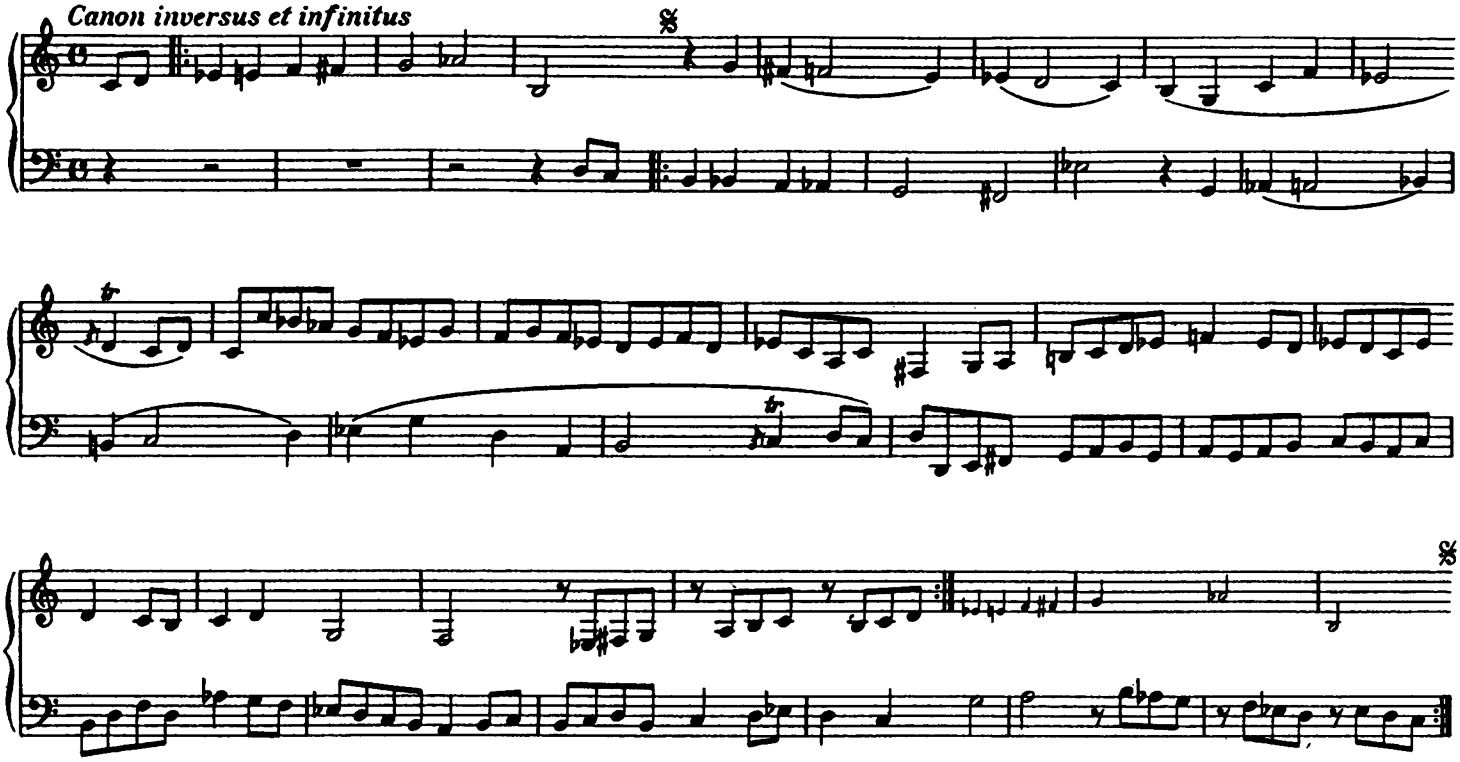
Vierstimmige, vollständige Fugen-Exposition und ihre symmetrische Umkehrung von Wilhelm Middelschulte[1)]

(Thema von Bernhard Ziehn)

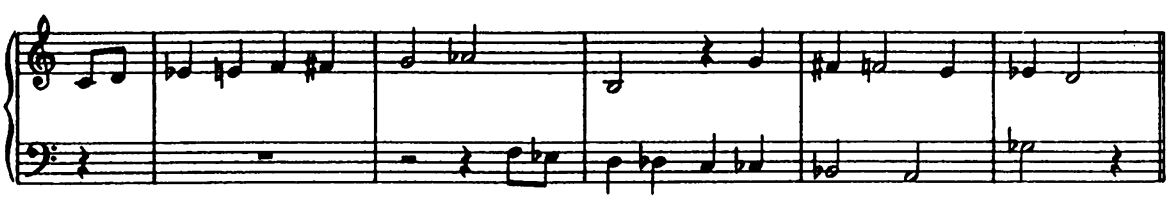


1) Kanons und Fuge über den Choral „Vater unser im Himmelreich" für die Orgel von Wilhelm Middelschulte (Leipzig, Leuckart)

Für das Intervallverhältnis einer derartigen Umkehrung wird angenommen, daß der Ton *D* den gemeinsamen Ausgangspunkt bilde  Diese Anordnung ergibt auch für das Auge und namentlich auf der Klaviatur ein vollkommen symmetrisches Bild. Doch ist sie lediglich als Wegweiser und Schlüssel zu schätzen. So hat das folgende Bachsche Beispiel (aus dem Musikalischen Opfer) den Ton *G* als Norm. (Die Lösung ist von W. Middelschulte)



Es ist jedoch kein Grund vorhanden, der hindern könnte, die Umkehrung von einem zufälligen Intervall aus zu beginnen, zumal wo sie nicht kanonisch gebunden ist.

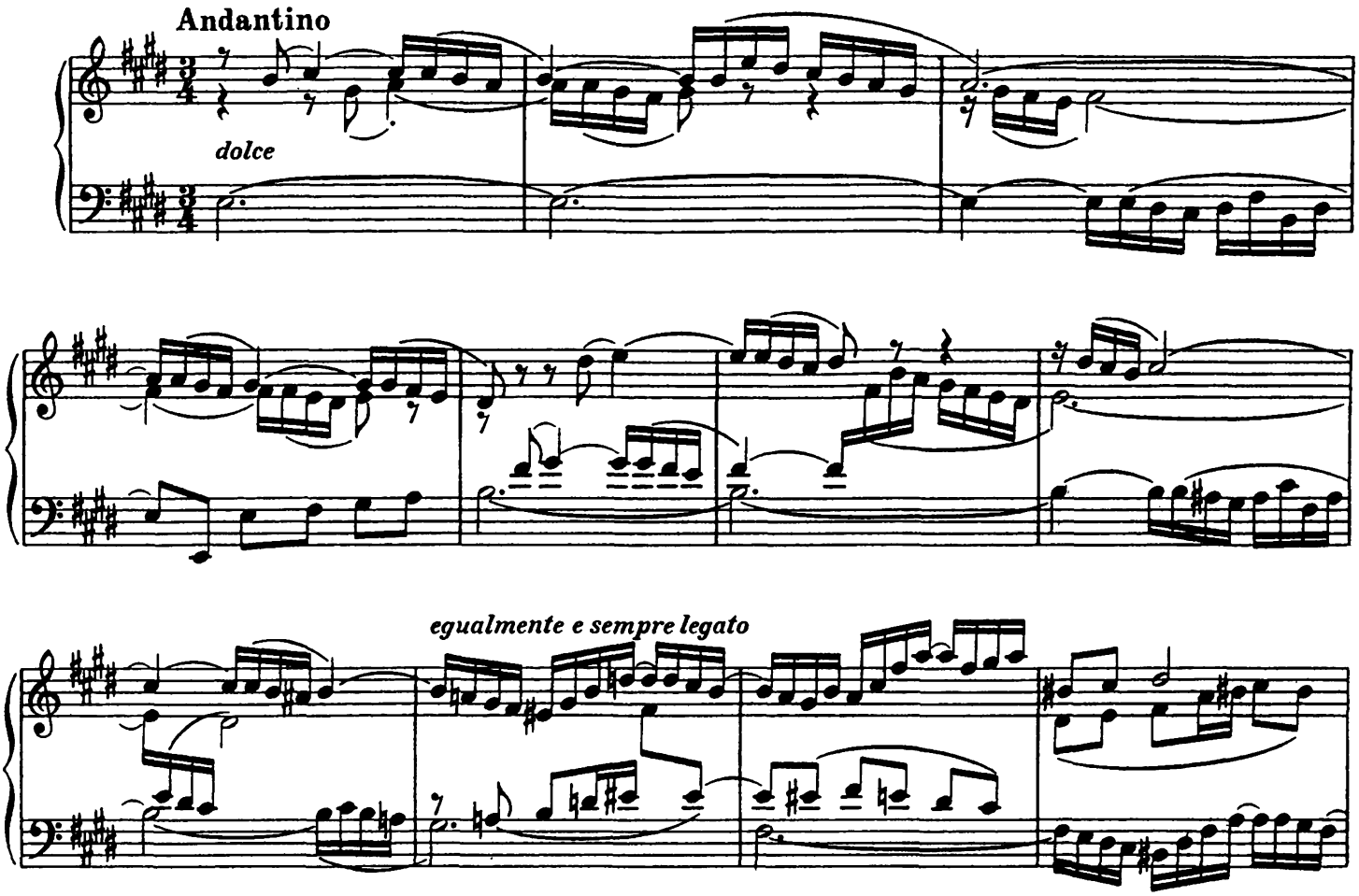


(Von diesem Kanon sind die ersten sieben Takte das von Friedrich dem Zweiten gestellte Thema, bei dem es durch Fügung zutrifft, daß es sich in symmetrischer Umkehrung nachahmen läßt; darum mutet dieser Teil des Kanons natürlicher an als dessen künstliche Fortsetzung.)

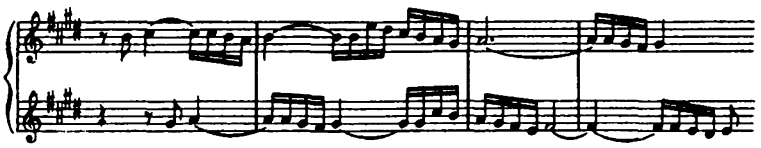
Wenn man auf diesen Wegen weiterschreitet, dann gelangt man zu neuen und unerwarteten kontrapunktischen Zielen. Wie die (vertikale) Harmonie aus dem Zusammentreffen der (horizontal bewegten) Stimmen geboren werden muß, so kann wiederum die Umkehrung des ganzen Satzes ein fremdartiges und dennoch logisches Gebilde schaffen. Die Möglichkeiten sind mathematisch unendlich, zumal wenn man überdies freie oder liegende Stimmen und das Mittel der Variation zu Hilfe nimmt, welch letzteres gelegentlich der nächstfolgenden Fuge besprochen wird. Doch werden zuletzt immer die Wahl und die Empfindung den Ausschlag im Kunstwerk geben. Bei dieser Gelegenheit sei auf B. Ziehns Lehre vom Kanon (Chicago) besonders hingewiesen. Ihr geht, als unerläßliche Gefährtin, seine Lehre der Harmonie voraus.

PRAELUDIUM IX

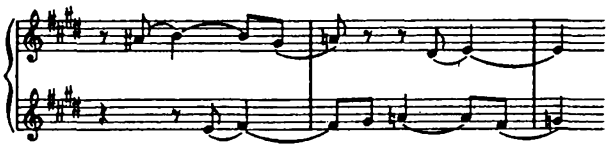
BWV 878



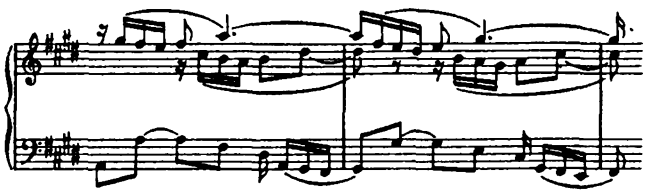
Das Praeludium beginnt als ein ausgesprochener Kanon, der mit dem neunten Takt gänzlich aufgegeben wird



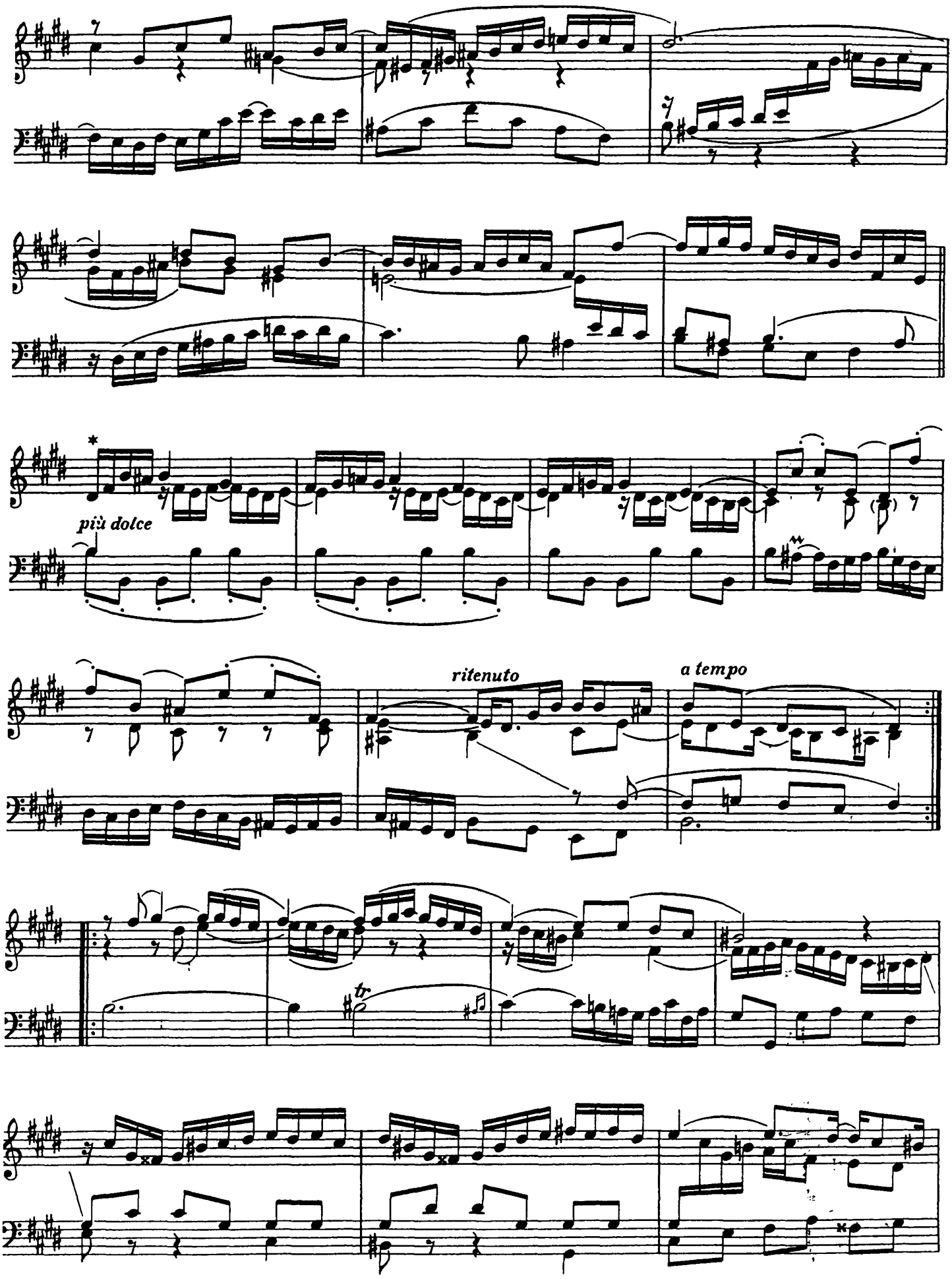
wenngleich die Idee des Schlußsatzes * auf jene des Kanons zurückgeführt werden könnte

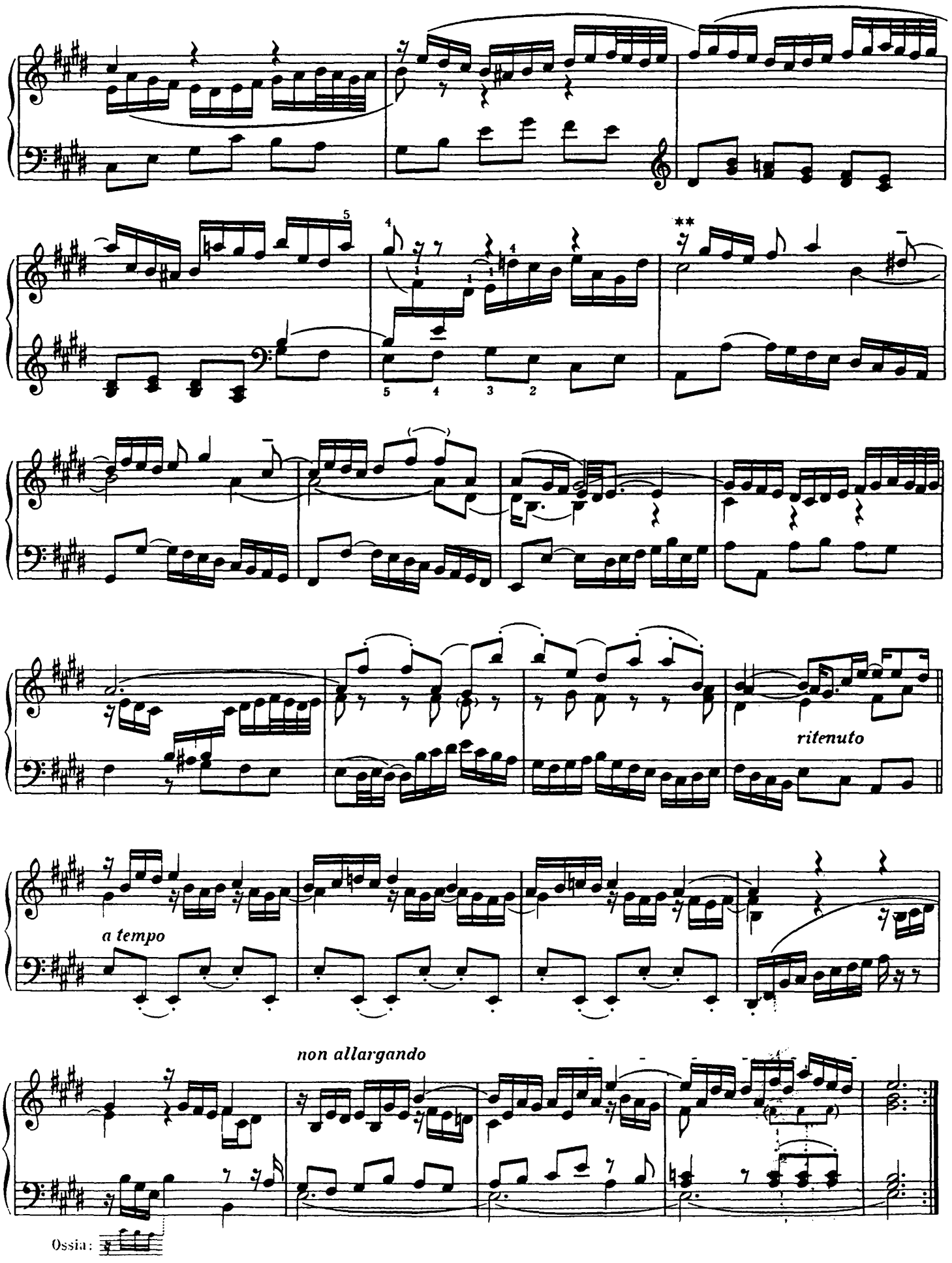


und auch für die Sequenz ** vom dreizehnten Takt des zweiten Teils an eine kanonische Abstammung nachweisbar wäre.



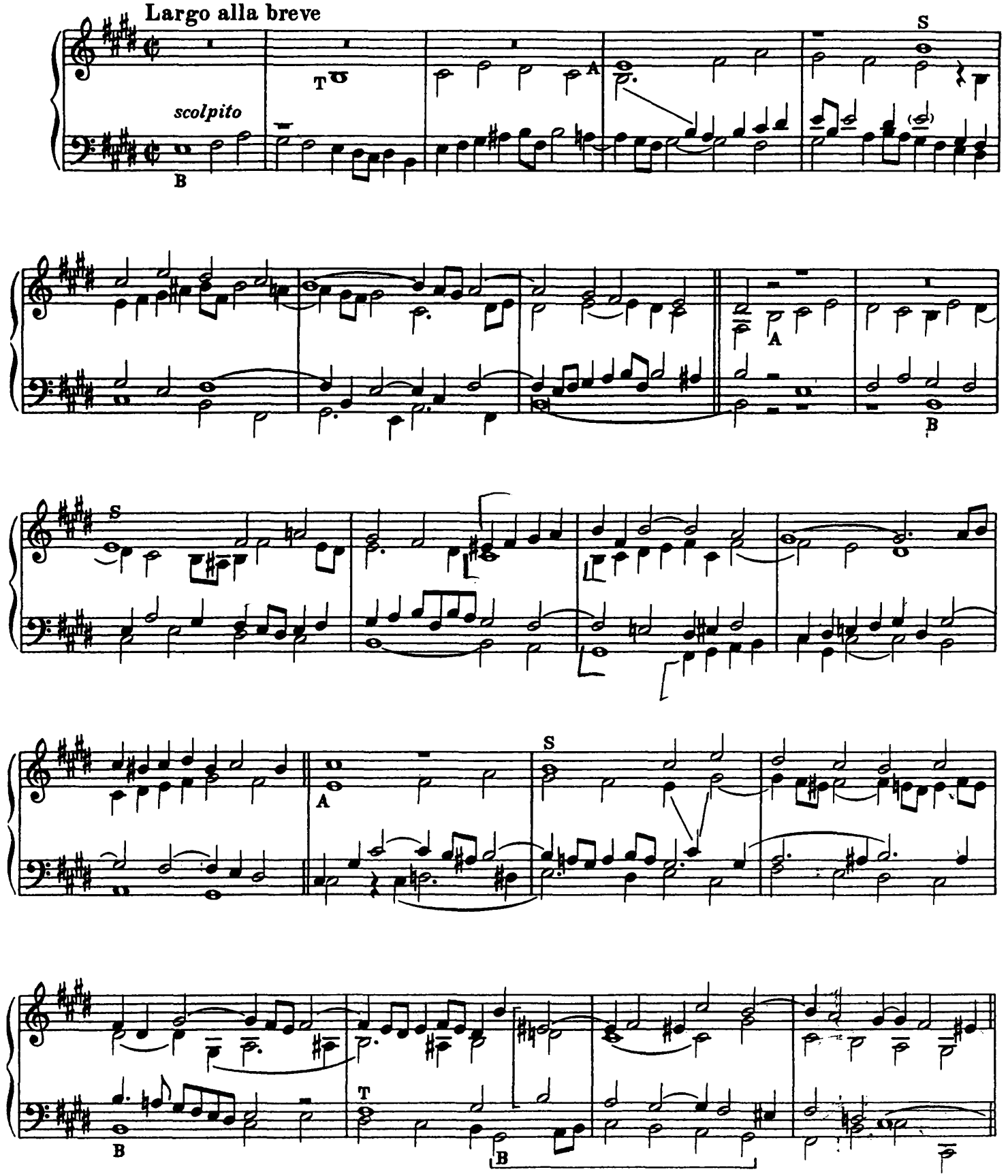
Der neue Ansatz am Beginn des zweiten Teils bleibt fragmentarisch.

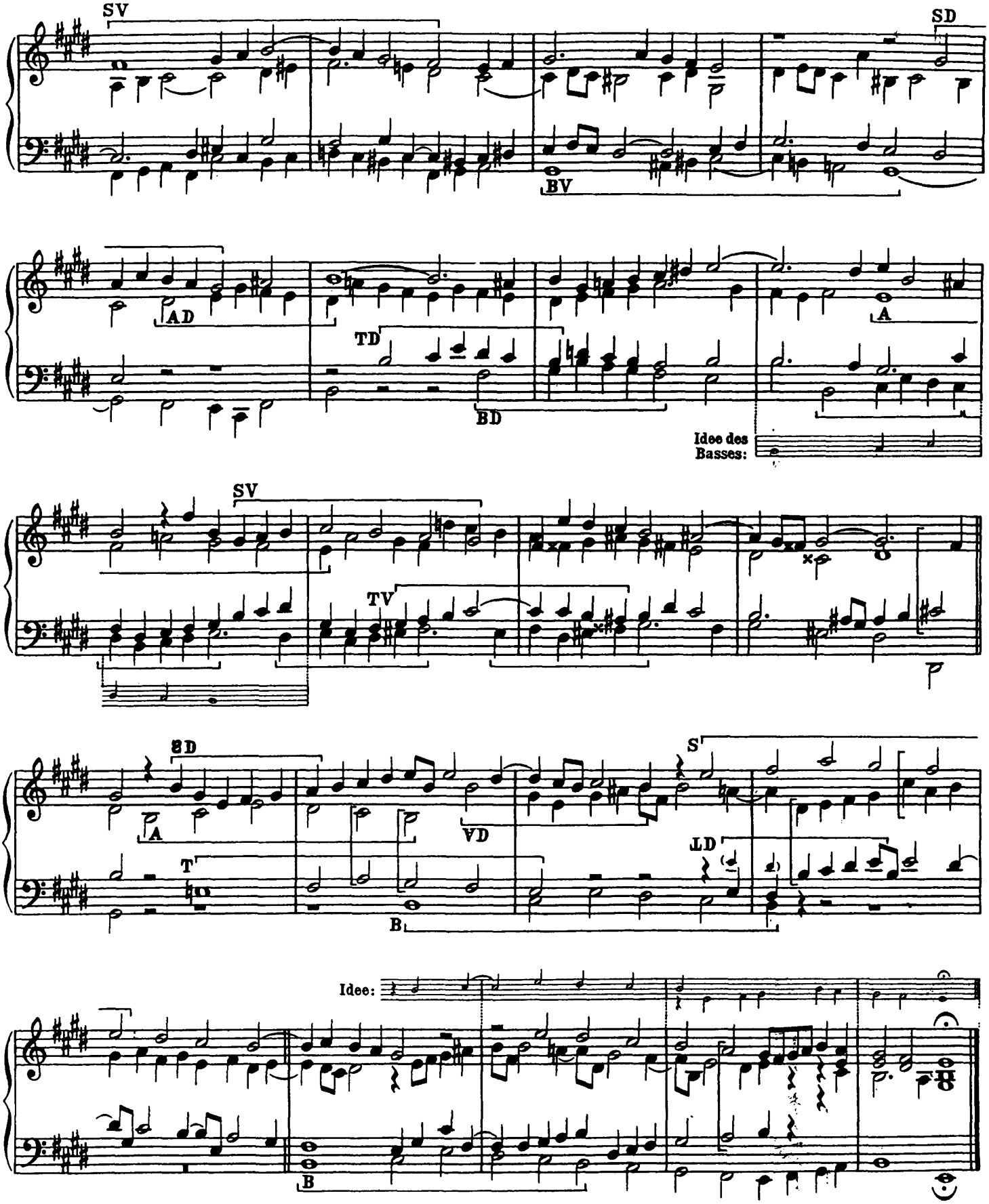

più dolce
ritenuto
a tempo
tr.


**
ritenuto
a tempo
non allargando
Ossia:

FUGA IX[1)]

a 4





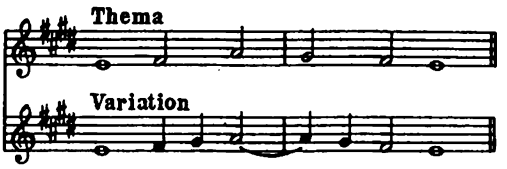
SV = Sopran-Variation
SD = Sopran in der Diminution
2D = Sopran in der Diminution und in der Gegenbewegung

[1] Eine Fuge wie aus einem Guß und bei ihrer lapidaren Schmucklosigkeit reich an Scharfsinn und an Mitteln. Der Plan ist klar, der Inhalt verschlungen:

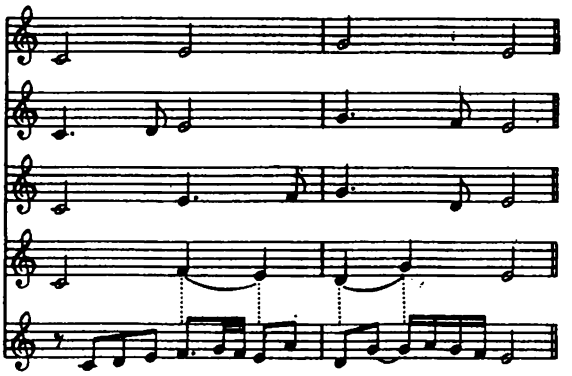
Exposition;

Engführung durch alle Stimmen in der Entfernung eines halben Taktes;
Engführung " " " " " ganzen Taktes;
Variation des Themas im Sopran, darauf im Baß;
Durchführung mit dem Thema in der Verkleinerung; gefolgt von einer Erweiterung, die mit allen vorangegangenen Formen arbeitet und zu einer gis moll-Kadenz führt;
Letzte Durch- und Engführung des Themas im Original, kombiniert mit der Verkleinerung in der Umkehrung;
Endgültiges Auftreten des „Comes" im Baß und Schluß-Kadenz.

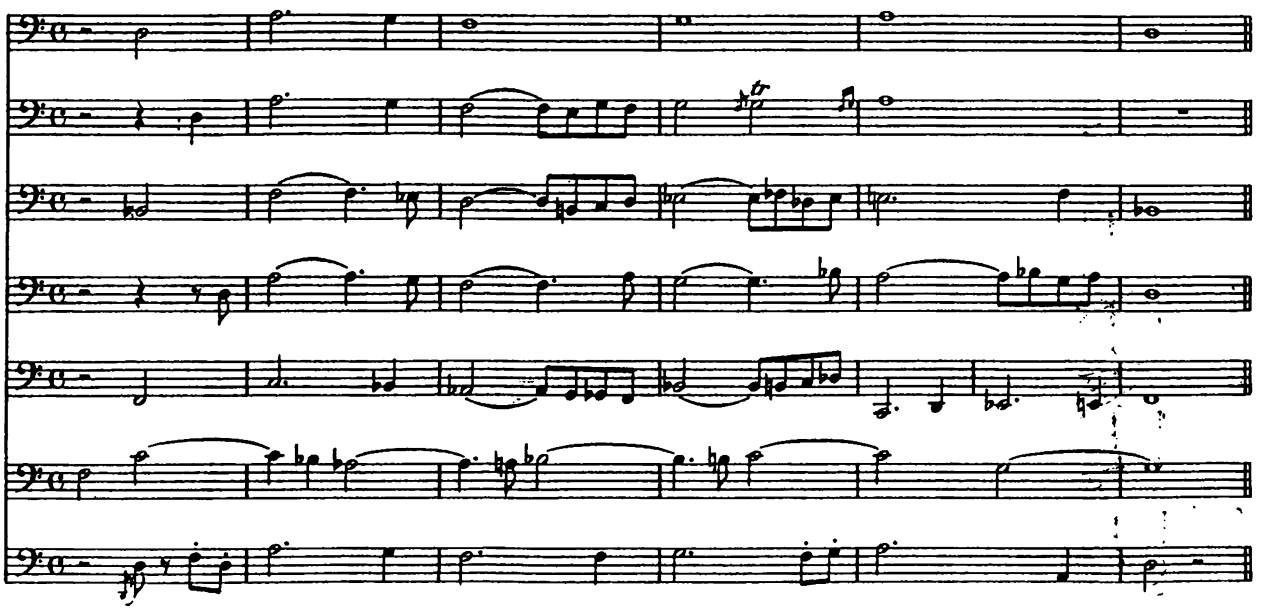
Die in der Mitte der Fuge auftauchende Variation des Themas ist eine Form, die im Wohltemperierten Klavier sehr vereinzelt vorkommt; sie zieht sich hingegen durch das ganze Werk der „Kunst der Fuge" und ist die bevorzugte Bachsche Technik in seinen Orgelchoralvorspielen.



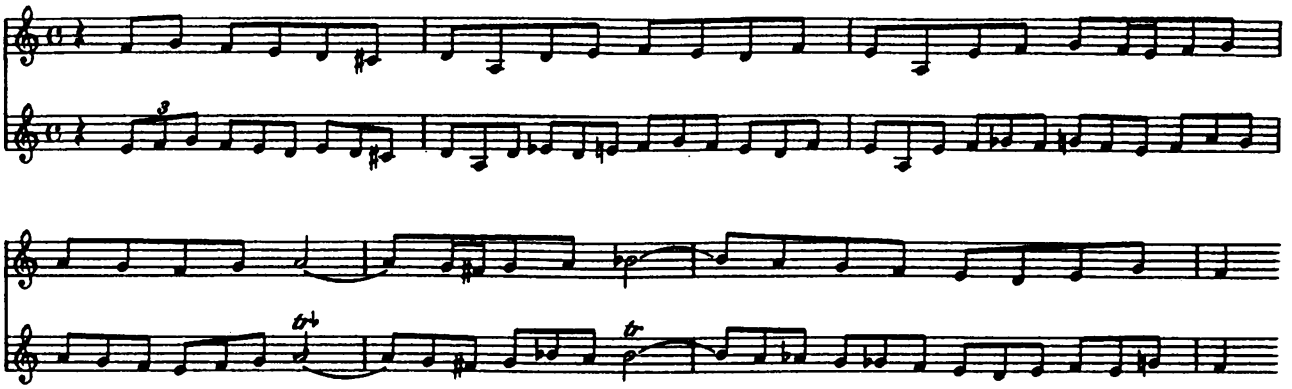
Die Bachsche Anwendung der Variante besteht hauptsächlich in dem Mittel, die Viertelnoten des Chorals durch rhythmisch belebte Durchgangstöne auszufüllen, wobei die Ornamentik zum Ausdruck wird; der Reichtum an Gebilden und die Innigkeit, die der Meister bei diesem Vorgang entfaltet, sind unübertrefflich. Nach seinem Vorbild ist das folgende Beispiel als Erläuterung konstruiert:



Im gleichen Sinn ist der Herausgeber in einer Fantasia Contrappuntistica über ein Bachsches Fragment dem großen Muster gefolgt, und es sei ihm gestattet gedrängt anzuführen, in welcher Weise dies, soweit es die Variante des ersten Themas betrifft, in dem genannten Werke versucht worden ist.

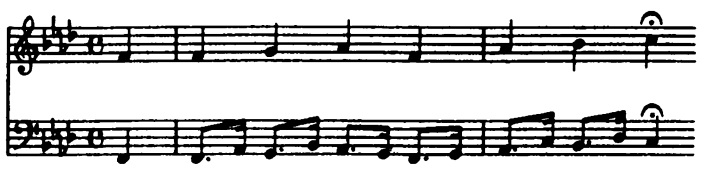


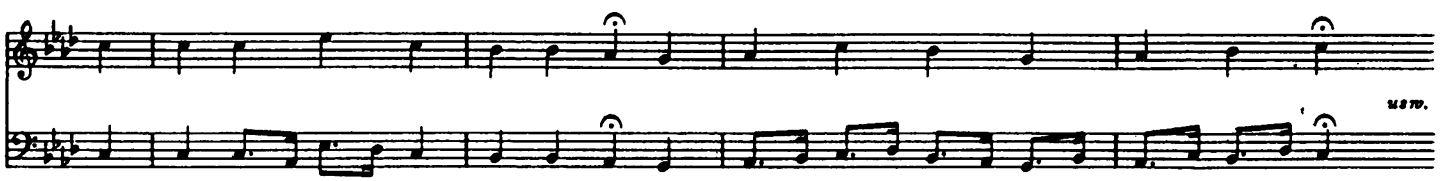
In diesem selben Werk hat der Herausgeber die Variante auch auf das Kontrasubjekt ausgedehnt:



Als ein klassisches Beispiel der Bachschen Variante gilt dem Herausgeber die letzte der Orgel-Variationen über den Choral

die so gestaltet ist:

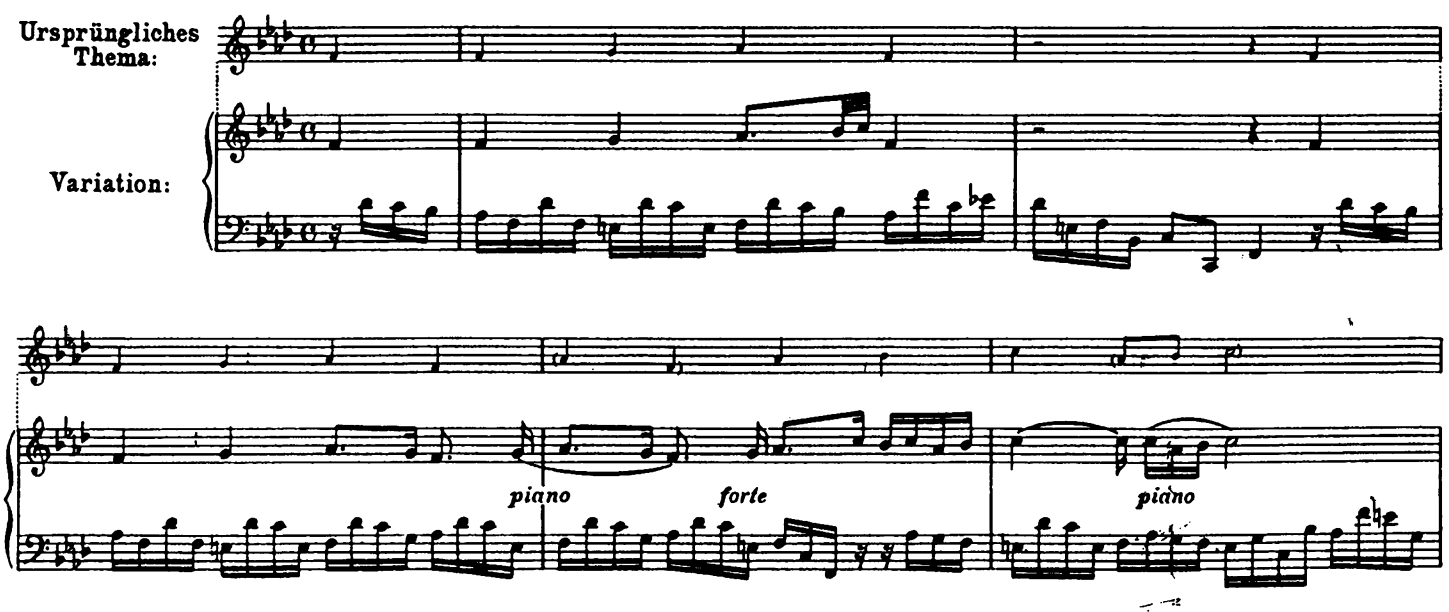




In ganz anderer Weise bringt die erste Variation in demselben Werk die Melodie des Chorals zum Ausdruck; wie stammelnd und von Seufzern unterbrochen, in der Sprache einer um Trost flehenden Seele. Eine gleichmäßig bewegte Begleitungsstimme verbindet die Fragmente zu einem vollendeten Satz, der wie für Englisch Horn und Baßklarinette geschrieben scheint.

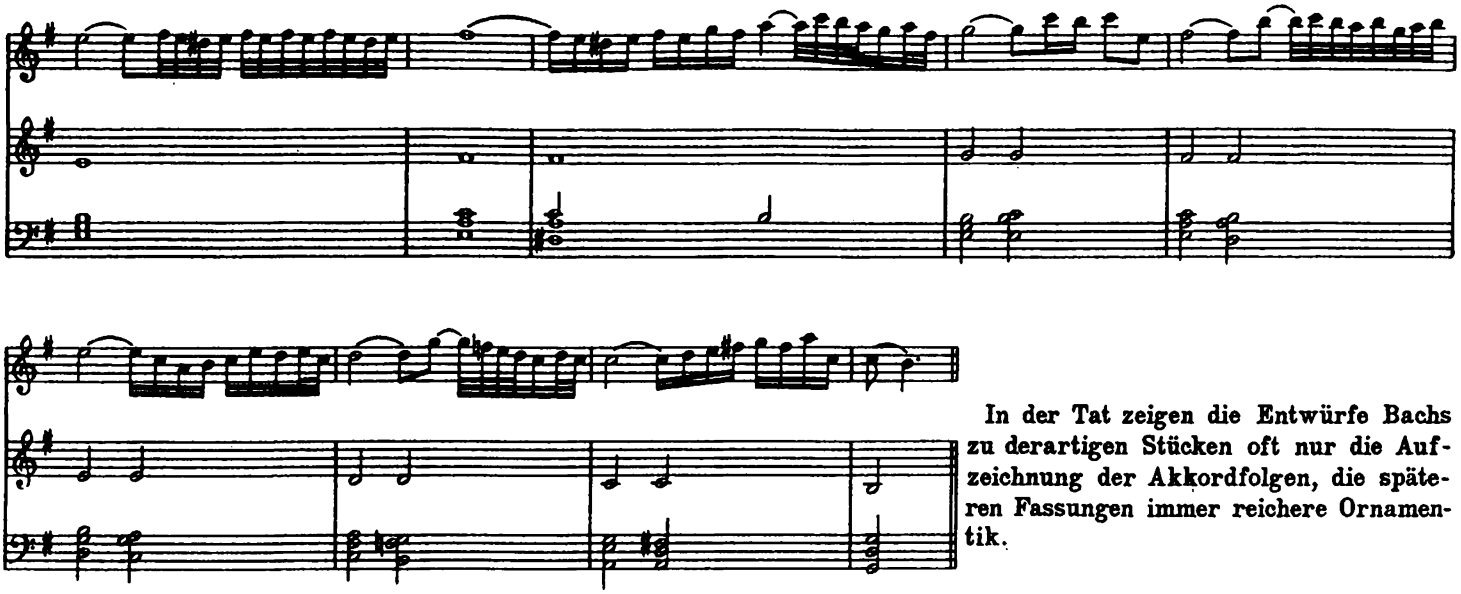
Ursprüngliches Thema:

Variation:



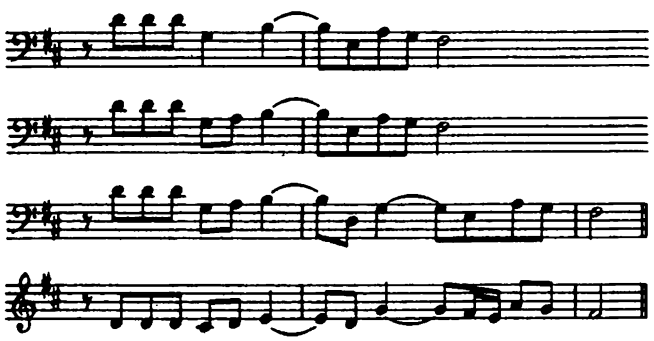
Offenbar führte nach diesem Grundsatz Richard Wagner jene ihm eigene Variation der Melodie ein, die darin sich gefällt, die einzelnen Glieder des melodischen Satzes innerhalb desselben zu wiederholen, um so zu einem längeren Atem zu gelangen. Zu erwähnen wäre an dieser Stelle auch jene Übertragung der unveränderten Intervalle in eine veränderte Taktart: eine Form der Umschreibung, der in Liszts Symphonischen Dichtungen eine Hauptaufgabe zuerteilt ist. Als Gipfel dieser Technik sieht der Herausgeber die Verwandlungen des Florestan-Motivs in den beiden Leonoren-Ouvertüren Beethovens an.

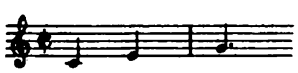
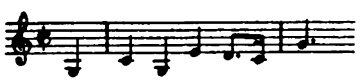
Man kann feststellen, daß die Bachsche Melodie häufig nichts anderes ist als die Ausschmückung (ornamentale Variante) der Oberstimme eines gegebenen bezifferten Basses, wie im e moll-Praeludium des ersten Bandes



In der Tat zeigen die Entwürfe Bachs zu derartigen Stücken oft nur die Aufzeichnung der Akkordfolgen, die späteren Fassungen immer reichere Ornamentik.

Die Technik der Veränderung bietet eine kostbare Handhabe, um den Übergang von einem Thema in ein anderes herzustellen; bei symphonischen Werken ist die Meisterung dieses Kunstgriffes unerläßlich.
Sie macht es möglich, beispielsweise das Thema der D dur-Fuge in jenes der dis moll-Fuge überzuführen:



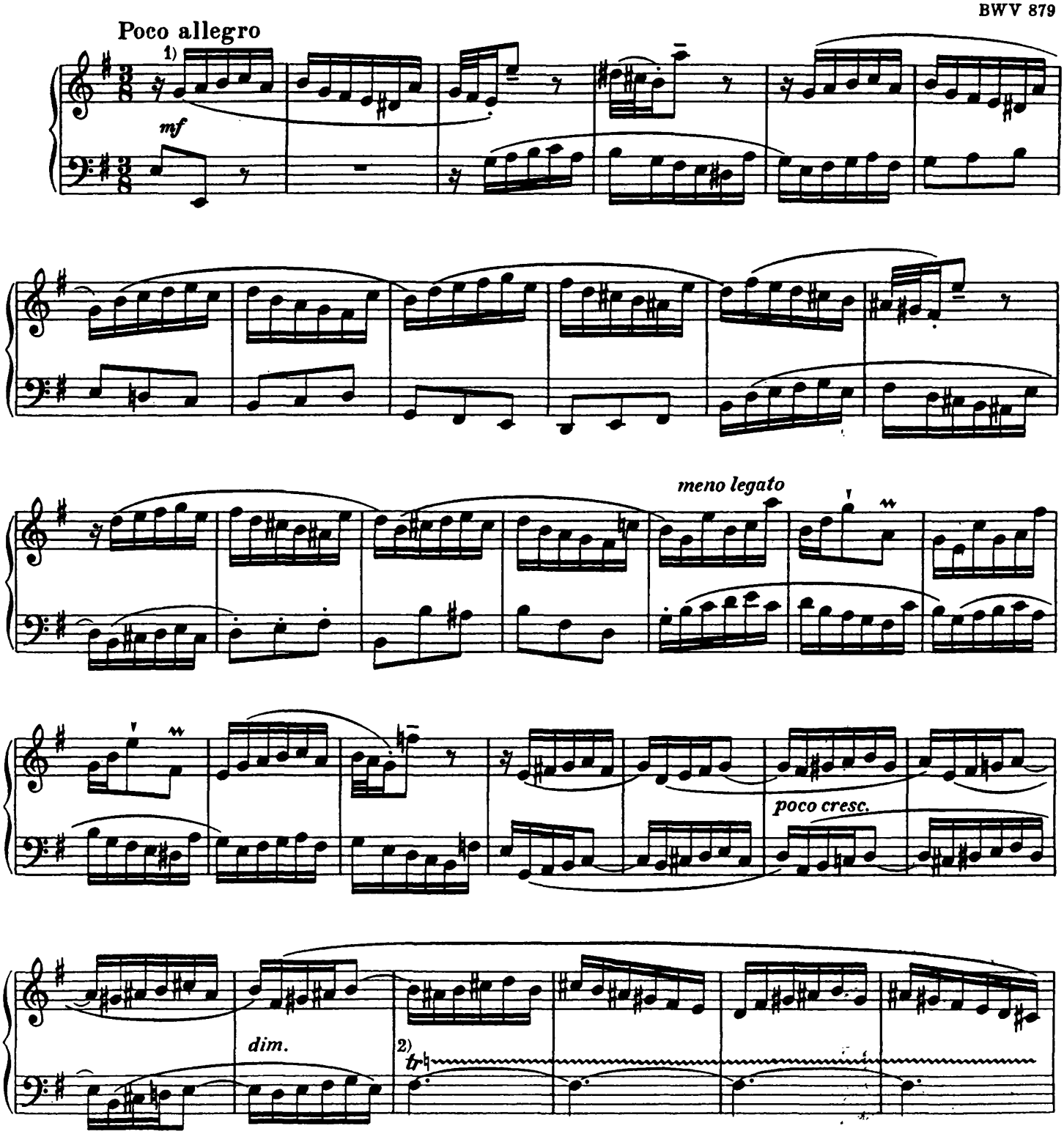
und aus dem Beethovenschen Motiv:  (Finale der fünften Sinfonie) das Signal zur Stretta entspringen zu lassen 

Dies bringt uns auf das konstruierte Beispiel, von dem wir ausgingen, zurück, und beschließt unser Argument, ohne es zu erschöpfen.

Ein Buch über melodisches Gestalten, das in der theoretischen Literatur fehlt, wäre eine wertvolle Erscheinung; wenn auch nicht um zu neuen schönen Motiven zu verhelfen, doch sicherlich, um die Schönheit der vorhandenen zu erkennen und vielleicht um vorzubeugen, daß nachweisbar falsche Melodiebildungen, wie sie nach Beethoven selbst bei den geschätztesten deutschen Tonsetzern gelegentlich auftauchen, weiter entstünden. Es ist immerhin denkbar, daß in Zukunft eine zur höchsten Überlegenheit entwickelte Absicht den allmählich verblassenden Instinkt in der Kunst ersetzen und Werke von gleichlebendiger Beschaffenheit, als jene der Inspiration, werde hinstellen können. Im späteren Tonwerk (welcher bewegenden Kraft es auch entspringen möge) wird aber die Melodie alleinherrschend walten müssen und es wird in ihm jene letzte Polyphonie in die vollendete Erscheinung treten, die eine Sublimation Bachscher Kunst werden soll. Um dieser Anknüpfung willen fanden wir uns veranlaßt, diese Bemerkungen hier anzubringen.

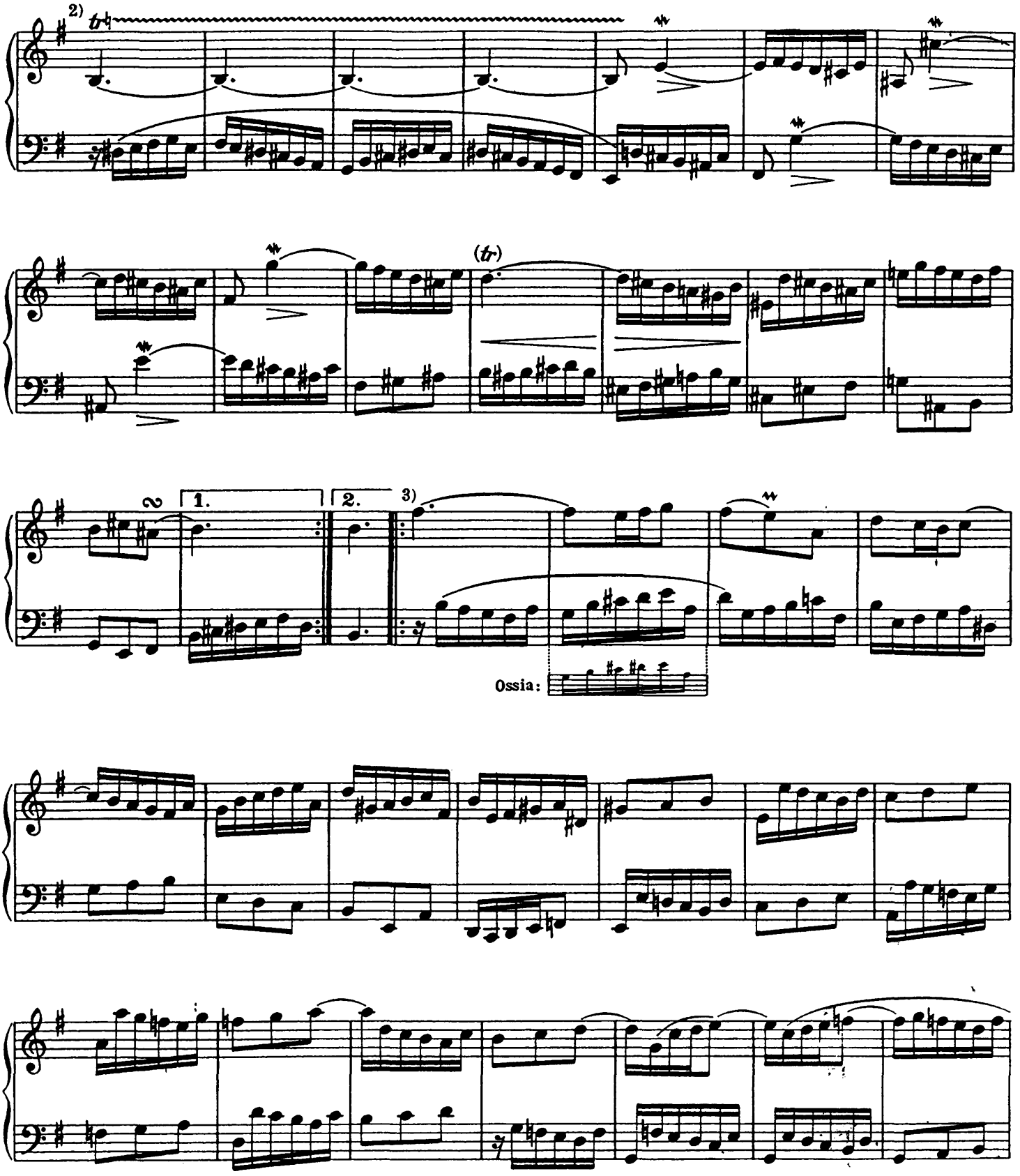
PRAELUDIUM X

BWV 879

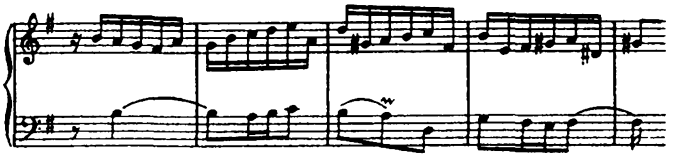


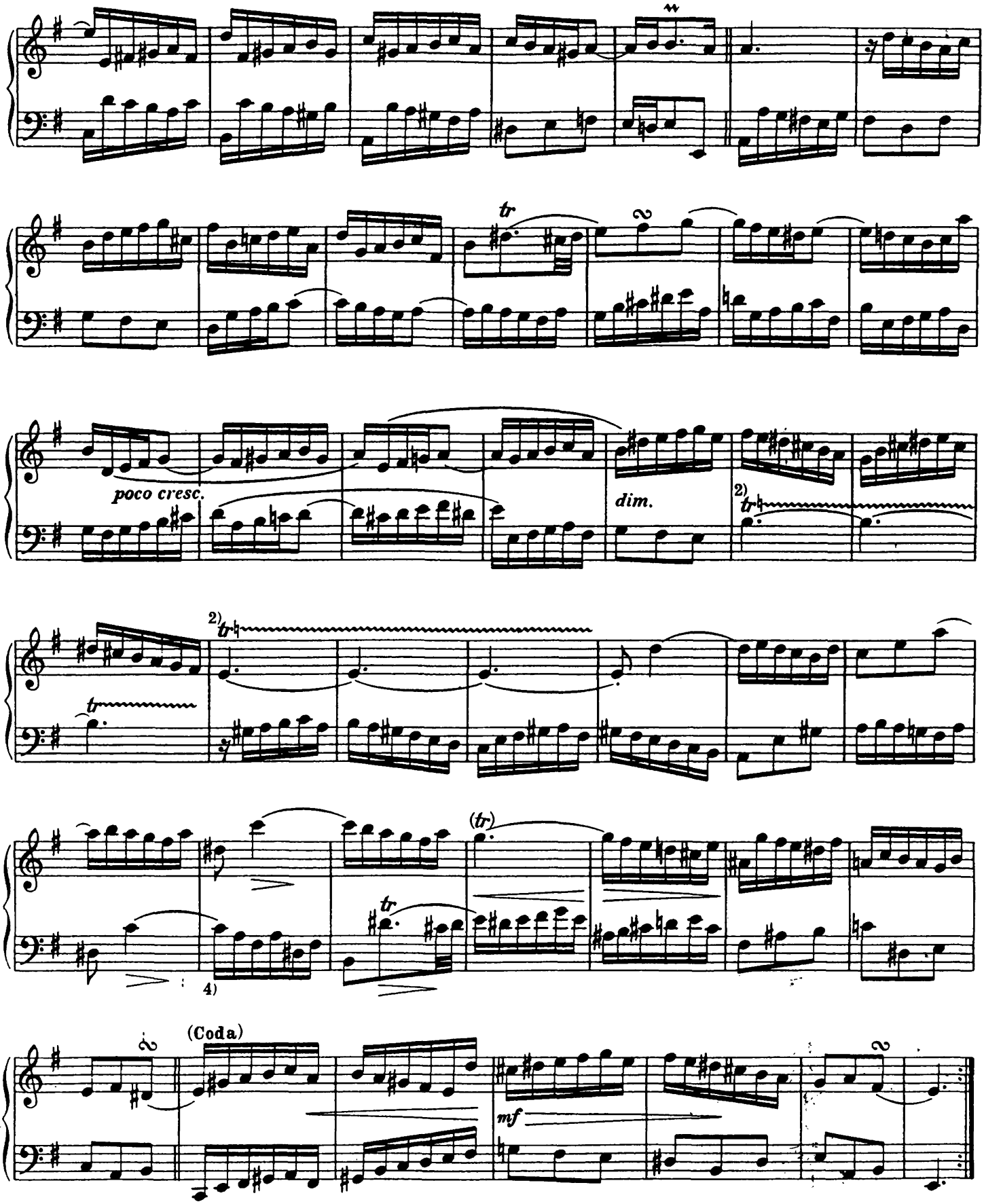
1) Das Thema besteht in sich selbst aus einem Motiv und dessen Umkehrung derart, daß die Umkehrung des Ganzen, die wie üblich den zweiten Teil versorgt, wirkungslos bleibt.

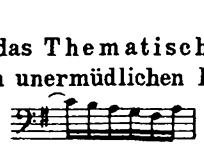
2) Es ist bezeichnend für Bach, daß er die absteigende melodische Moll-Skala mit den erhöhten Intervallen gebraucht. Deswegen muß der Triller mit der erniedrigten Sekunde (♮c) ausgestattet werden, wodurch die Vorstellung von zwei parallellaufenden Stimmen getilgt wird.



3) Dies neue Motiv wird nicht weiter durchgeführt. Seine Beantwortung in der Quinte wäre über dem untransponierten Subjekt möglich gewesen

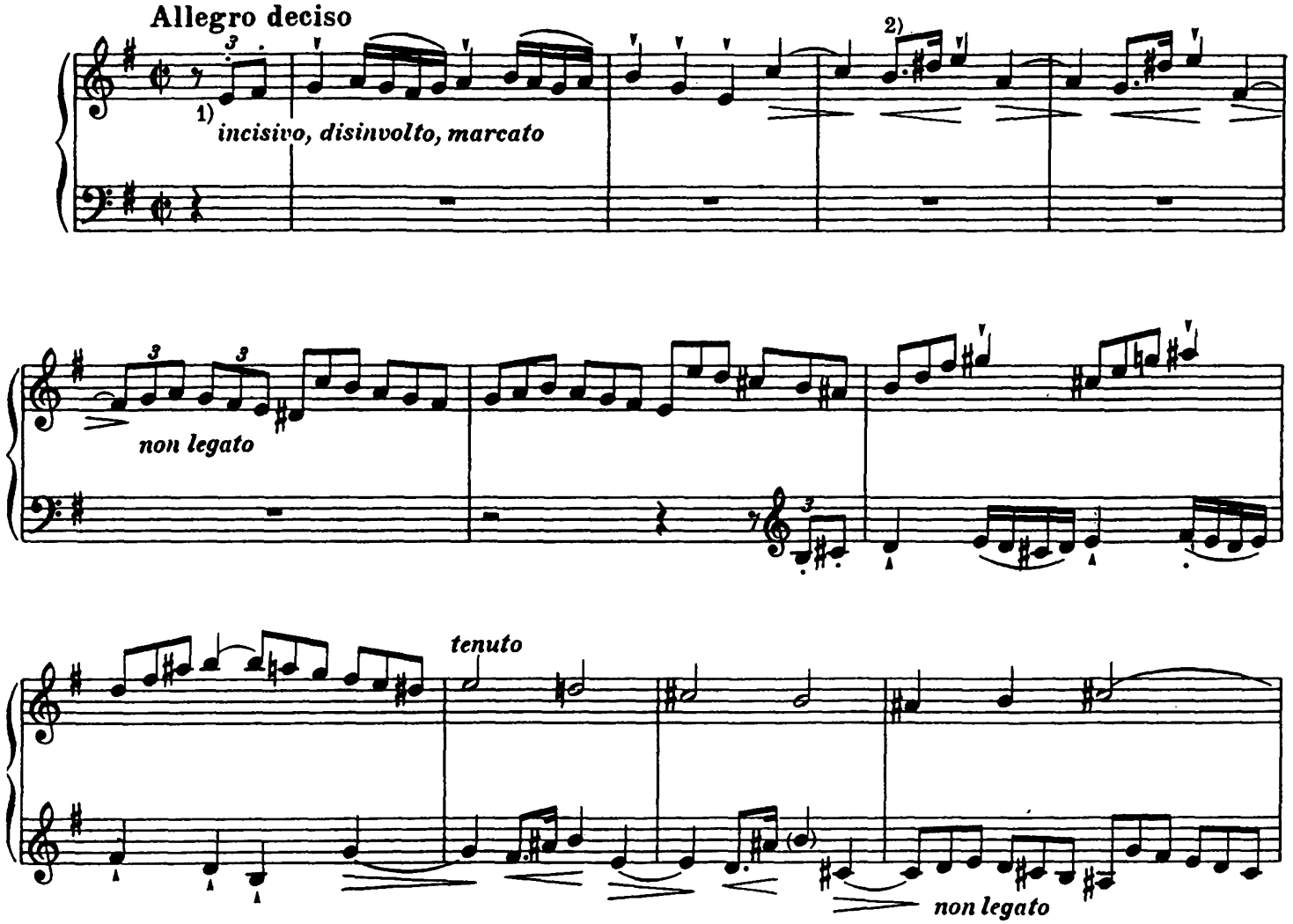


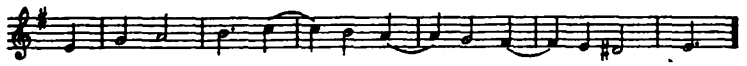


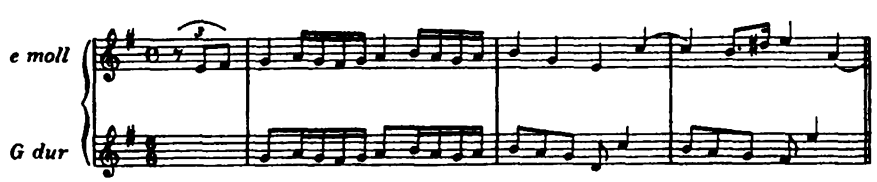
4) Es befremdet, daß das Thematische einzig in diesem Takt nicht beibehalten wird, insofern als das Eigenartige an diesem Stücke eben dem unermüdlichen Festhalten an dem Hauptmotiv zugeschrieben werden muß. Der in Frage stehende Takt müßte also lauten 

FUGA X

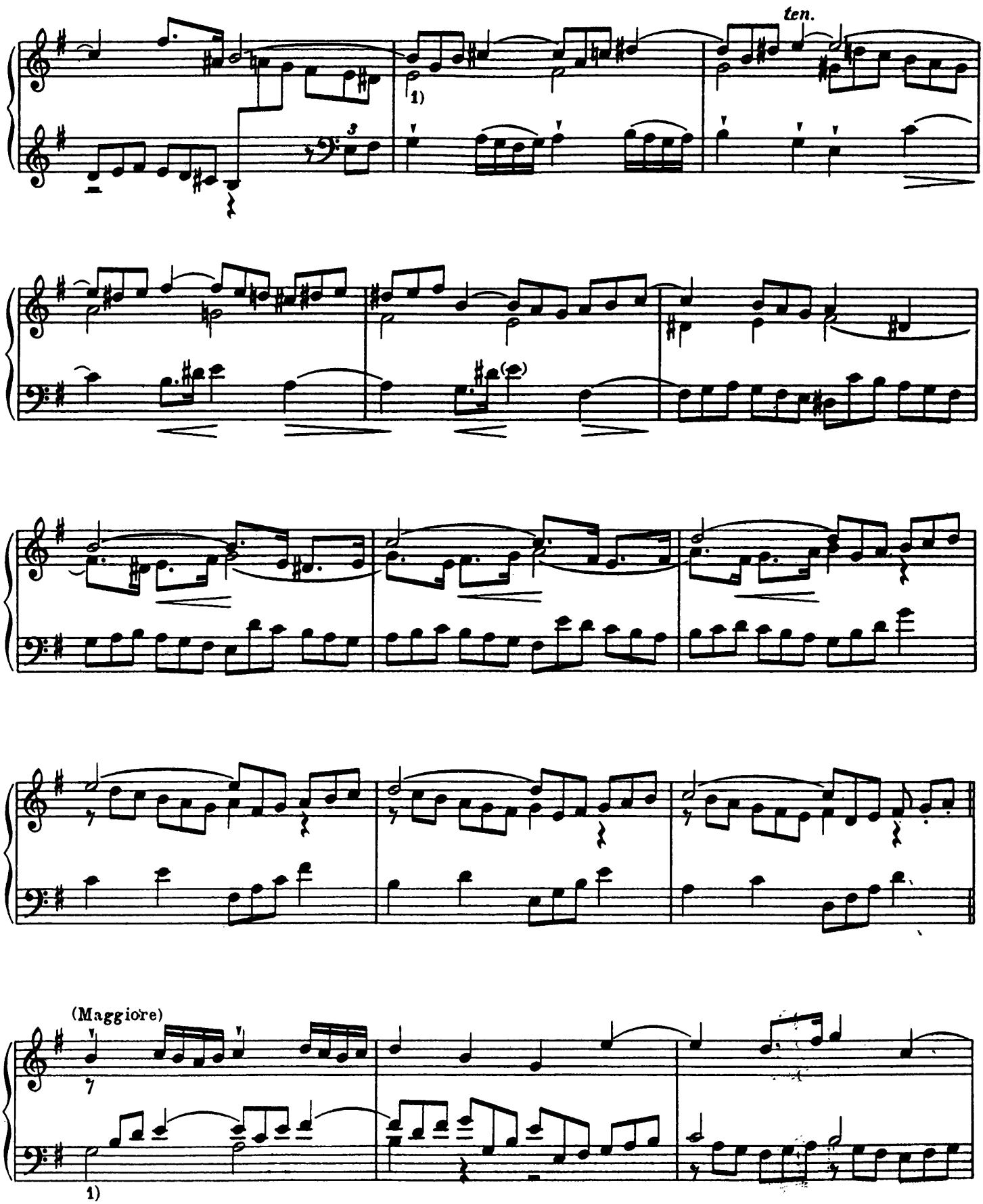
a 3



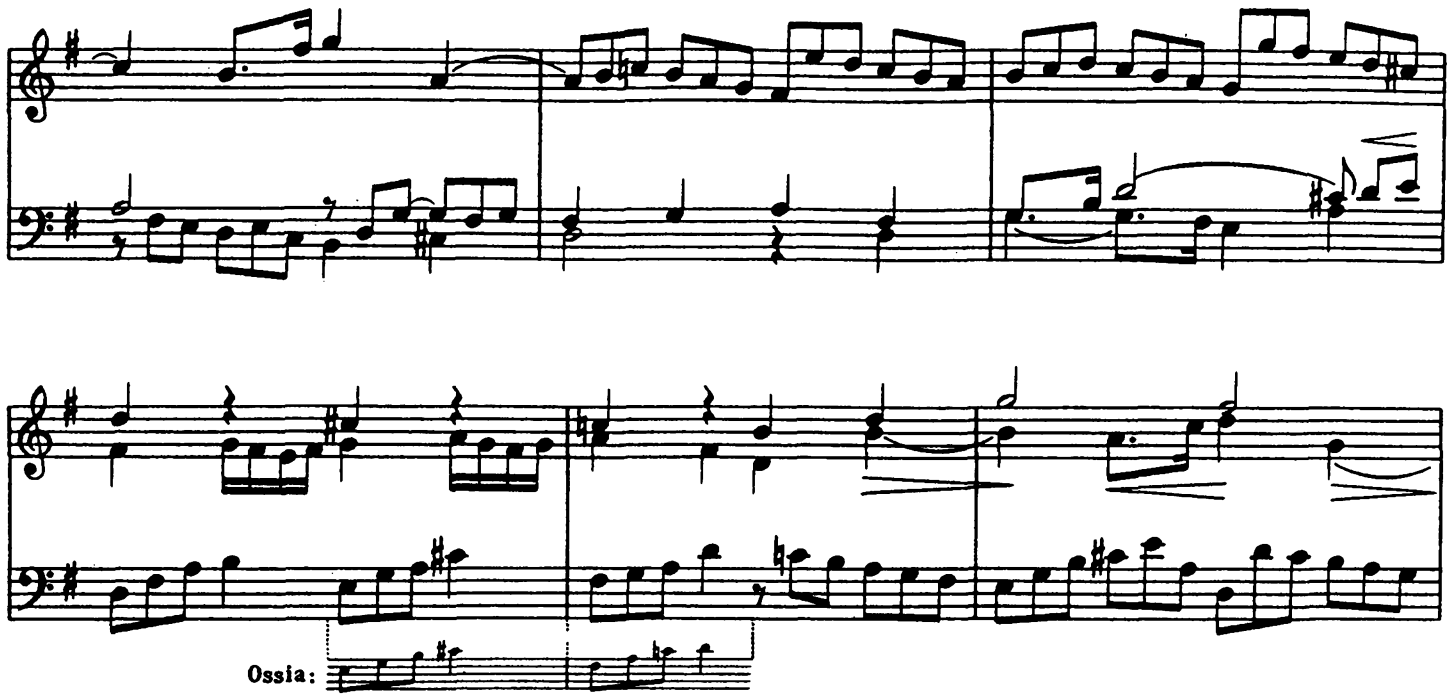
1) Das Thema stützt sich auf das Gerüst  das wir als Bekräftigung dessen, was wir anläßlich der vorigen Fuge über die Variation gesagt haben, anführen. Die Art der Ausschmückung hat hier zur Folge, daß dieses in seiner einfacheren Gestalt kontrapunktisch sehr ausgiebige Motiv in der angewandten Form diese Eigenschaft fast völlig einbüßt. Die zweite Hälfte des Subjekts in unserer Darstellung deckt sich mit dem Thema der fis moll-Fuge, sodaß die Anmerkungen zur fis moll-Fuge teilweise hierher zu beziehen sind. Wiederum die Ähnlichkeit von dieses Themas erster Hälfte mit jenem der G dur-Fuge (in diesem Band) ist ein weiterer Beitrag zum Kapitel der Variation:

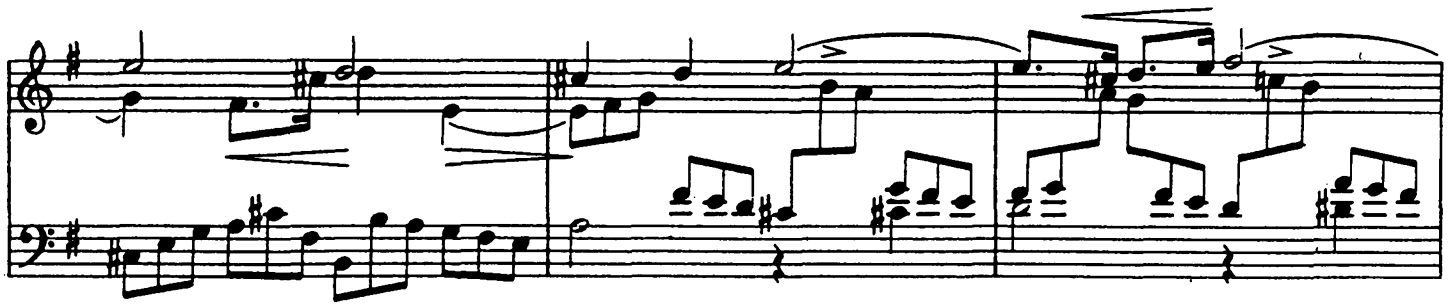


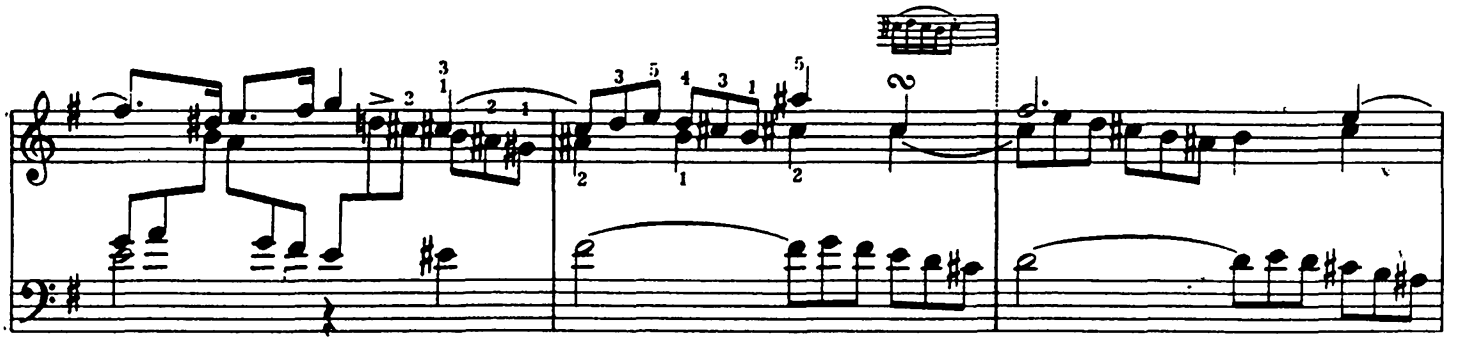
2) Das Sechzehntel deutlich getrennt und mit Gewicht.

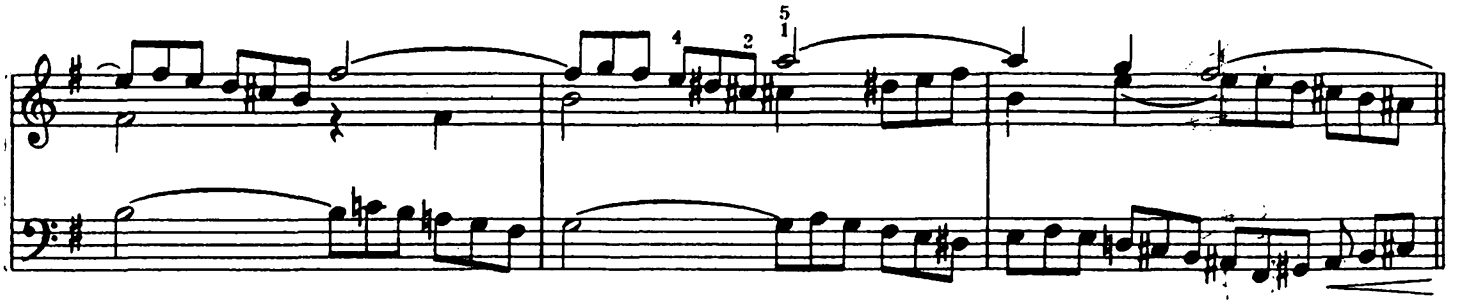


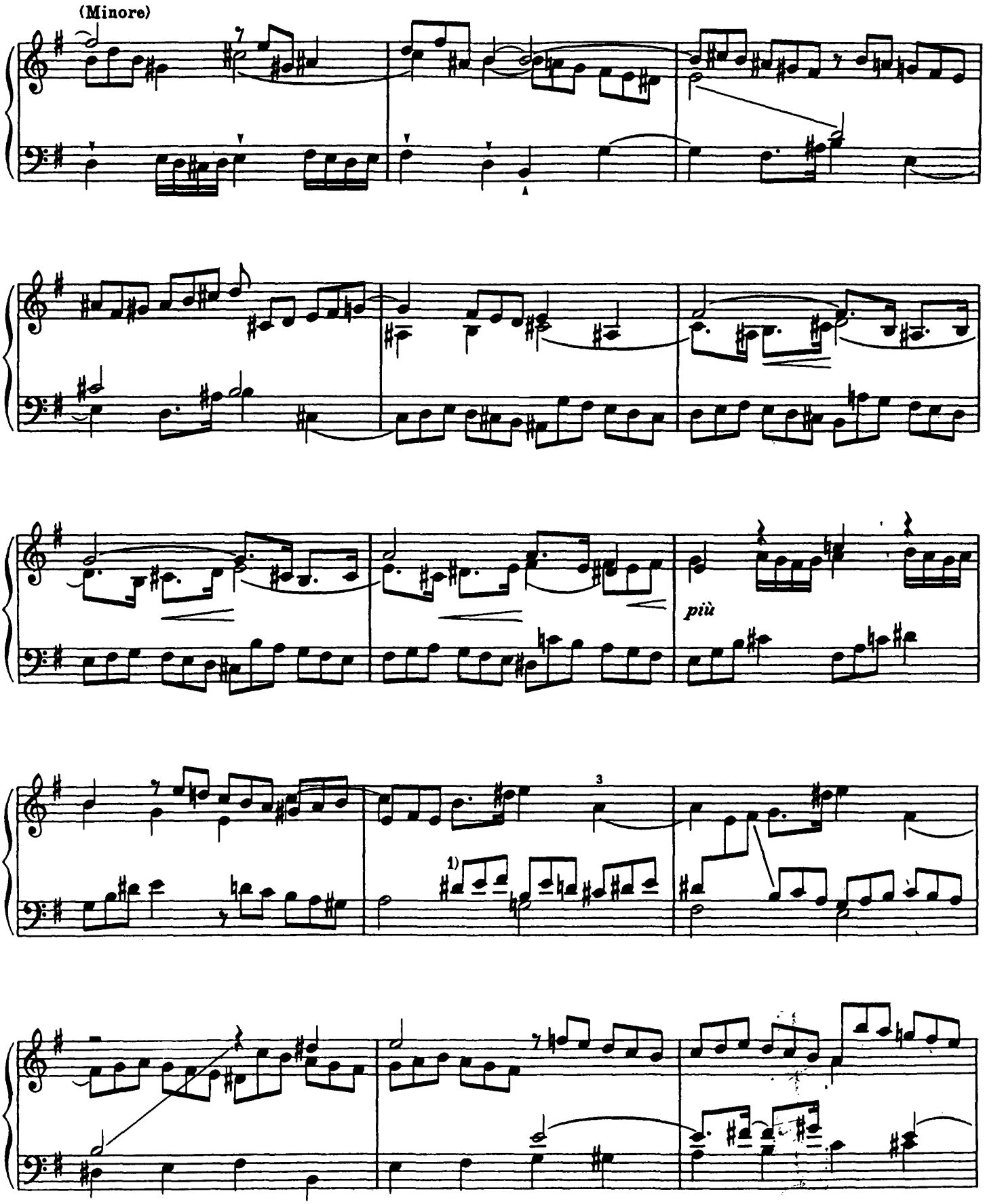
1) Die halben Noten durchweg gehalten und voneinander getrennt, beinahe thematisch vorzutragen (vergleiche die erste Anmerkung).


Ossia:

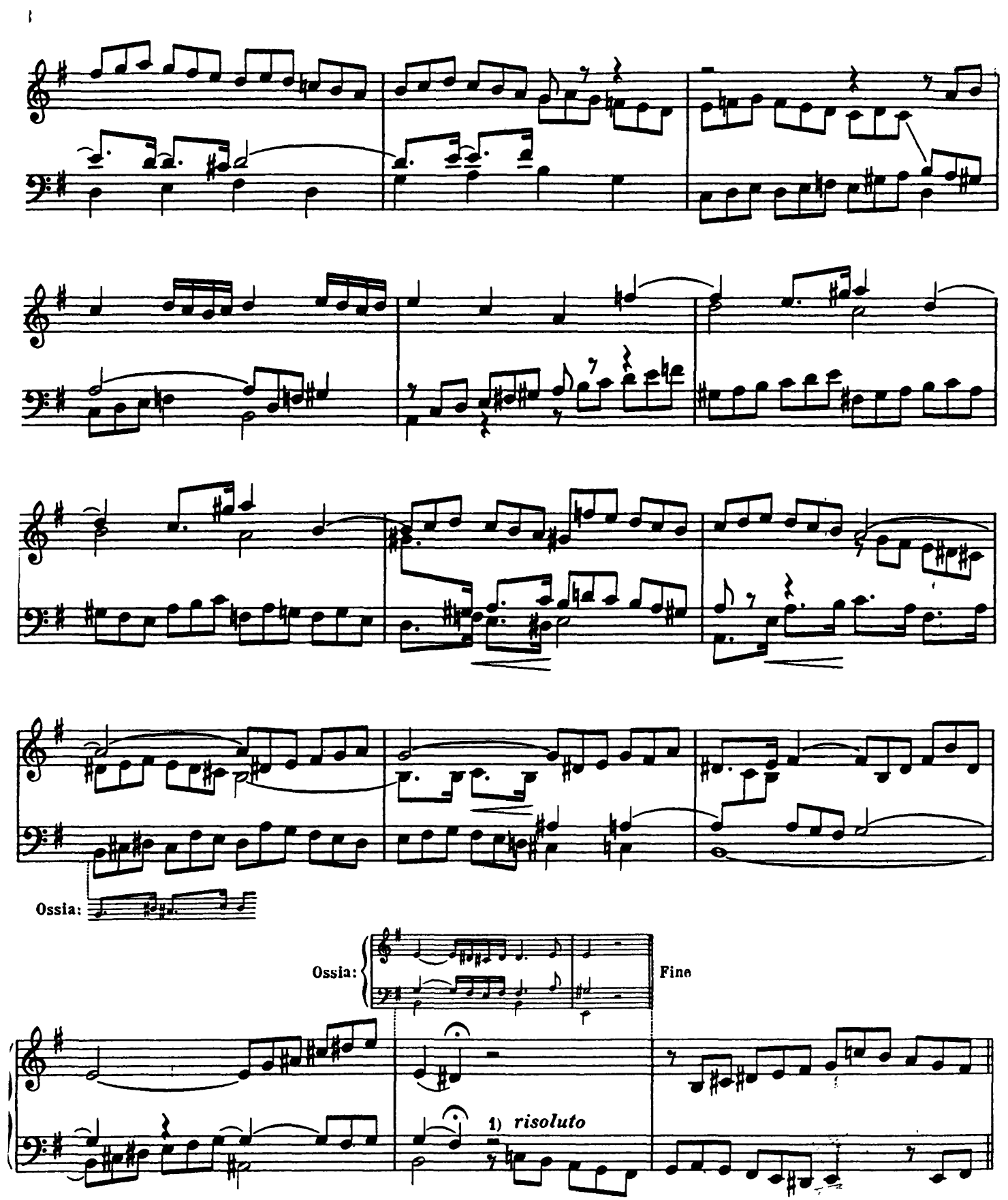




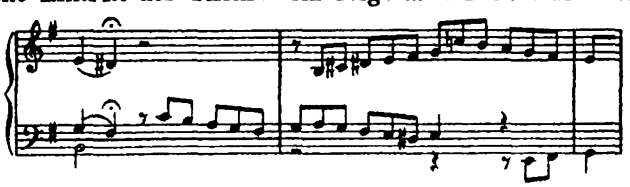




1) Das Thema liegt im Alt, der Sopran wird zur Mittelstimme.



1) Der entschiedene Eintritt des Themas im folgenden Takt würde eindrucksvoller, wenn der einleitende Lauf der Mittelstimme zufiele:



2)

cresc.

Meno

ff recitato

Ossia:

Più lento

Ausführung:

allegro e più legato

2) Die unausgesprochene thematische Idee ist nicht zu übersehen

PRAELUDIUM XI

BWV 880

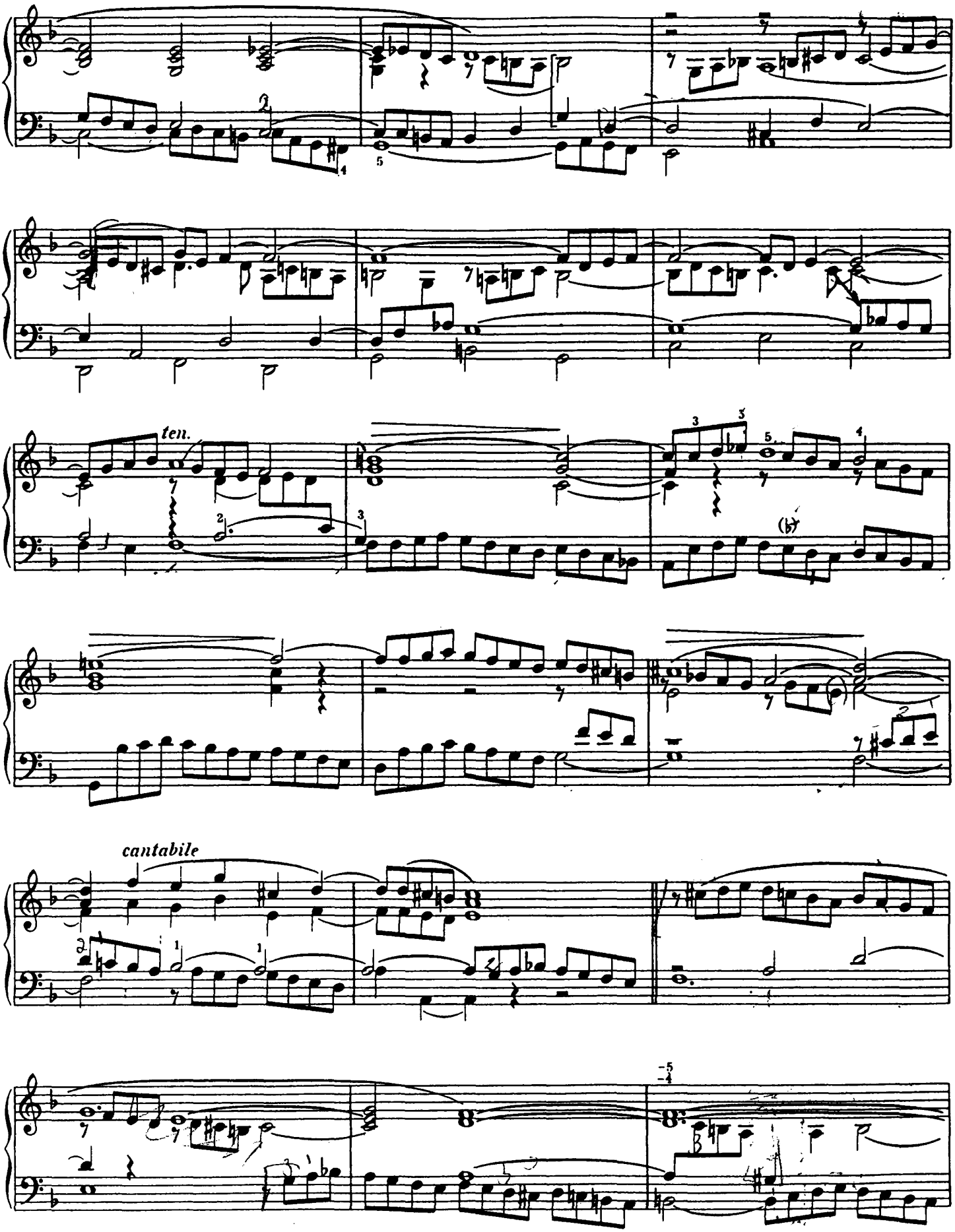
Tranquillamente scorrendo

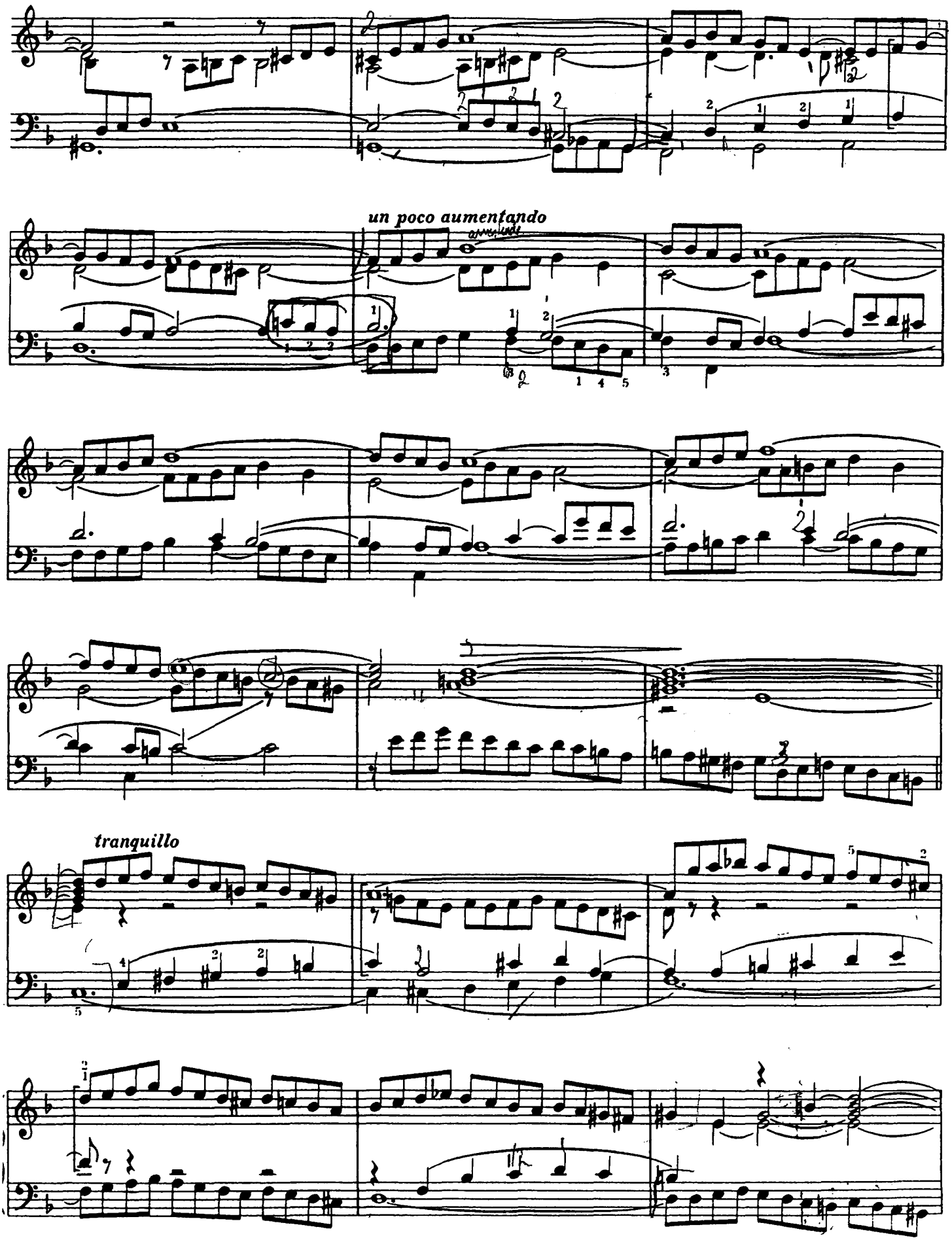
dolce e tenuto, armonioso

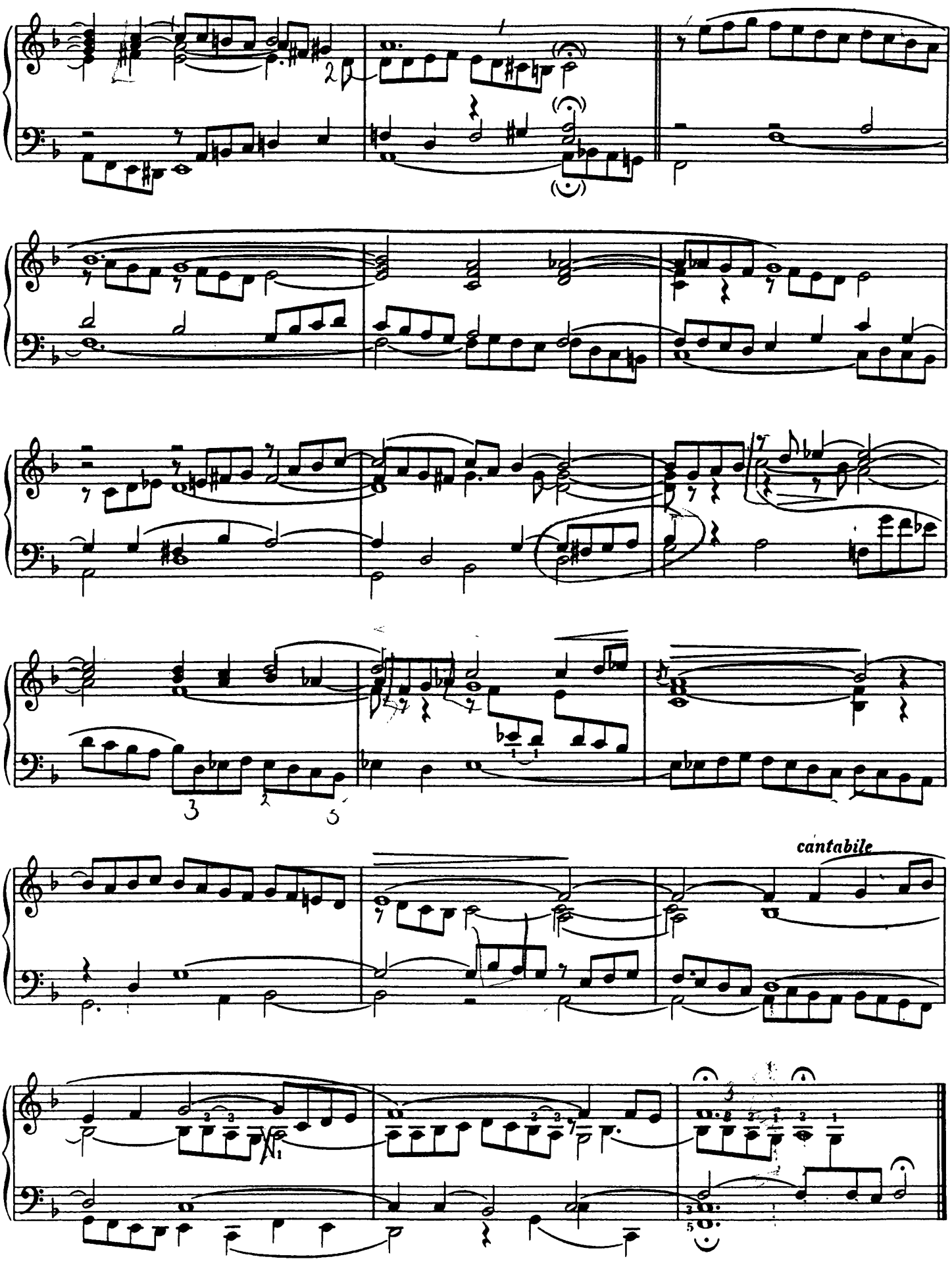
ten.

cantabile

cantabile

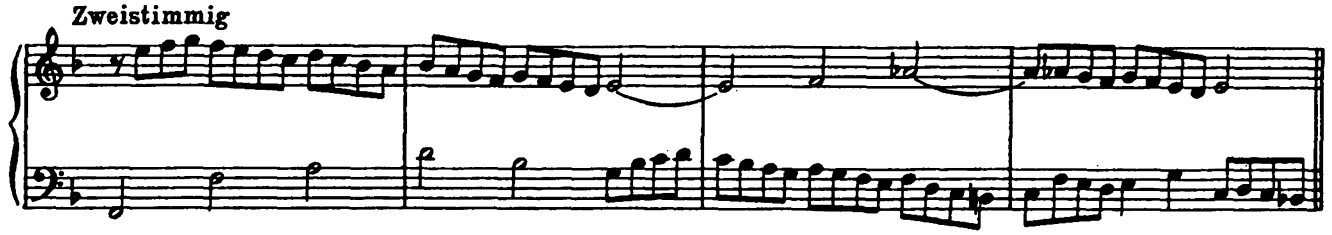

ten.
cantabile


un poco aumentando
tranquillo

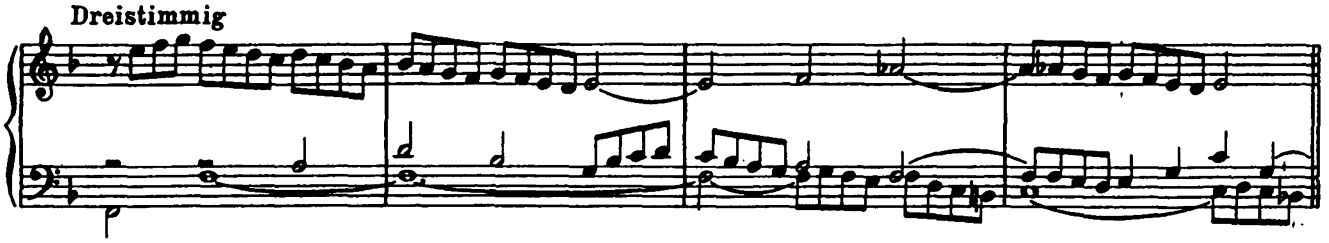

cantabile

[1]) Der Satz ist in der Hauptsache fünfstimmig angelegt; die Fünfstimmigkeit erwächst aus dem Umstand, daß eine Stimme durch Liegenbleiben einzelner Noten auf mehrere Stimmen verteilt wird. Unser Beispiel soll darlegen, wie dieselbe Idee im verschiedenstimmigen Satz fast gleich erschöpfend wiedergegeben werden kann, und wie, namentlich wenn auf das dünnsaitige Clavecin angewandt, die Schreibweise mehr dem Leser als dem Hörer ihren Sinn offenbart.

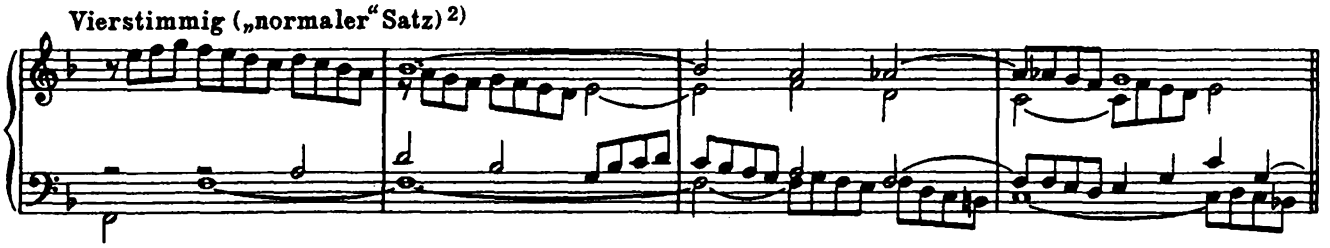
Zweistimmig



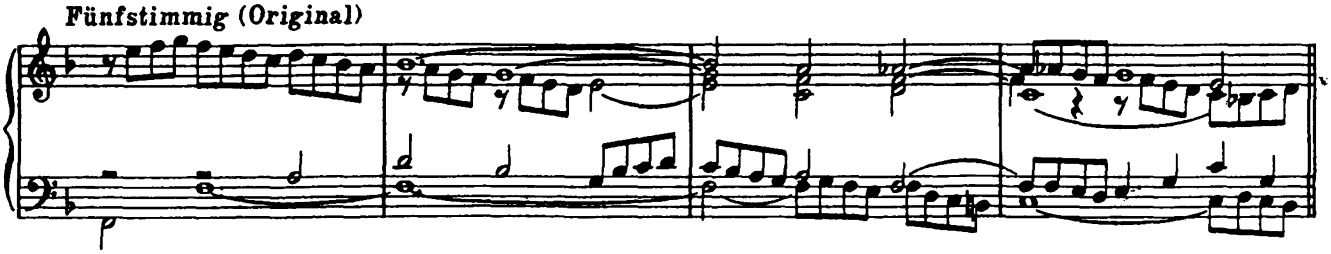
Dreistimmig



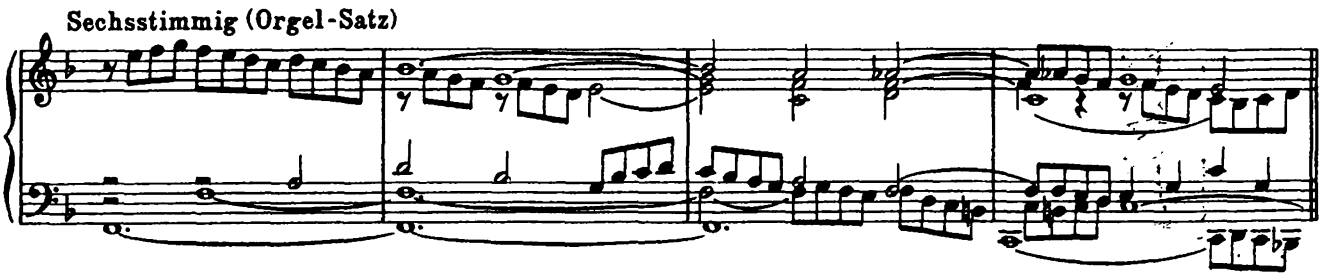
Vierstimmig („normaler" Satz) [2])



Fünfstimmig (Original)



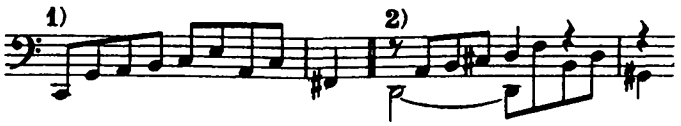
Sechsstimmig (Orgel-Satz)



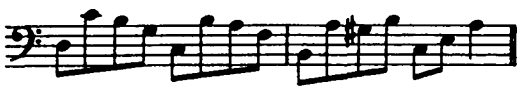
[2]) Vergleiche die diesbezügliche Bemerkung in den Anmerkungen zur fis moll-Fuge.

Es ist lehrreich zu verfolgen, wie bei Bachs Werken für das Clavecin die Zweistimmigkeit oft eine verkappte Dreistimmigkeit und, andererseits, die Dreistimmigkeit eine häufig zerlegte Zweistimmigkeit ist.

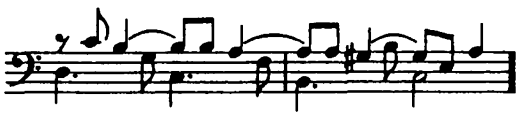
Gleich im ersten Praeludium dieses Teils ist das Thema abwechselnd als einstimmig und als zweistimmig dargestellt



Bachsche Bässe, wie der folgende

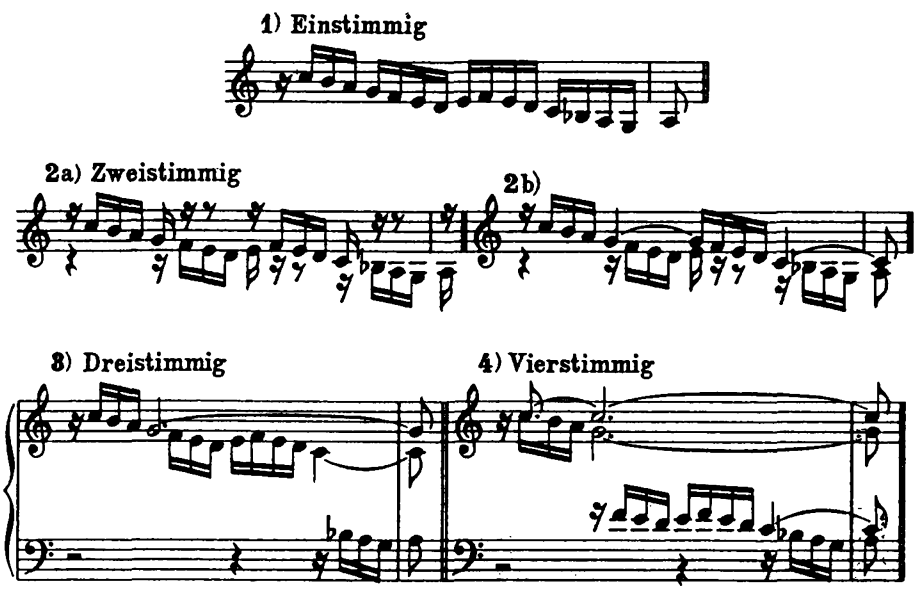


werden stellenweise so geschrieben:



Für die Wahl der einen oder der andern Notierung entscheidet gewöhnlich die Anlage des Stückes. Nicht selten wird zugunsten der Bewegung eine zweistimmige Formel in eine einstimmige aufgelöst, wie zum Beispiel in der G dur-Fuge, die in diesen zweiten Teil aus dem ersten gebracht wurde

Zur Aufrechthaltung der Stimmenzahl zerlegt Bach einen Lauf in zwei und mehr Stimmen; ein Vorgang, der im Vortrag unhörbar bleiben muß:

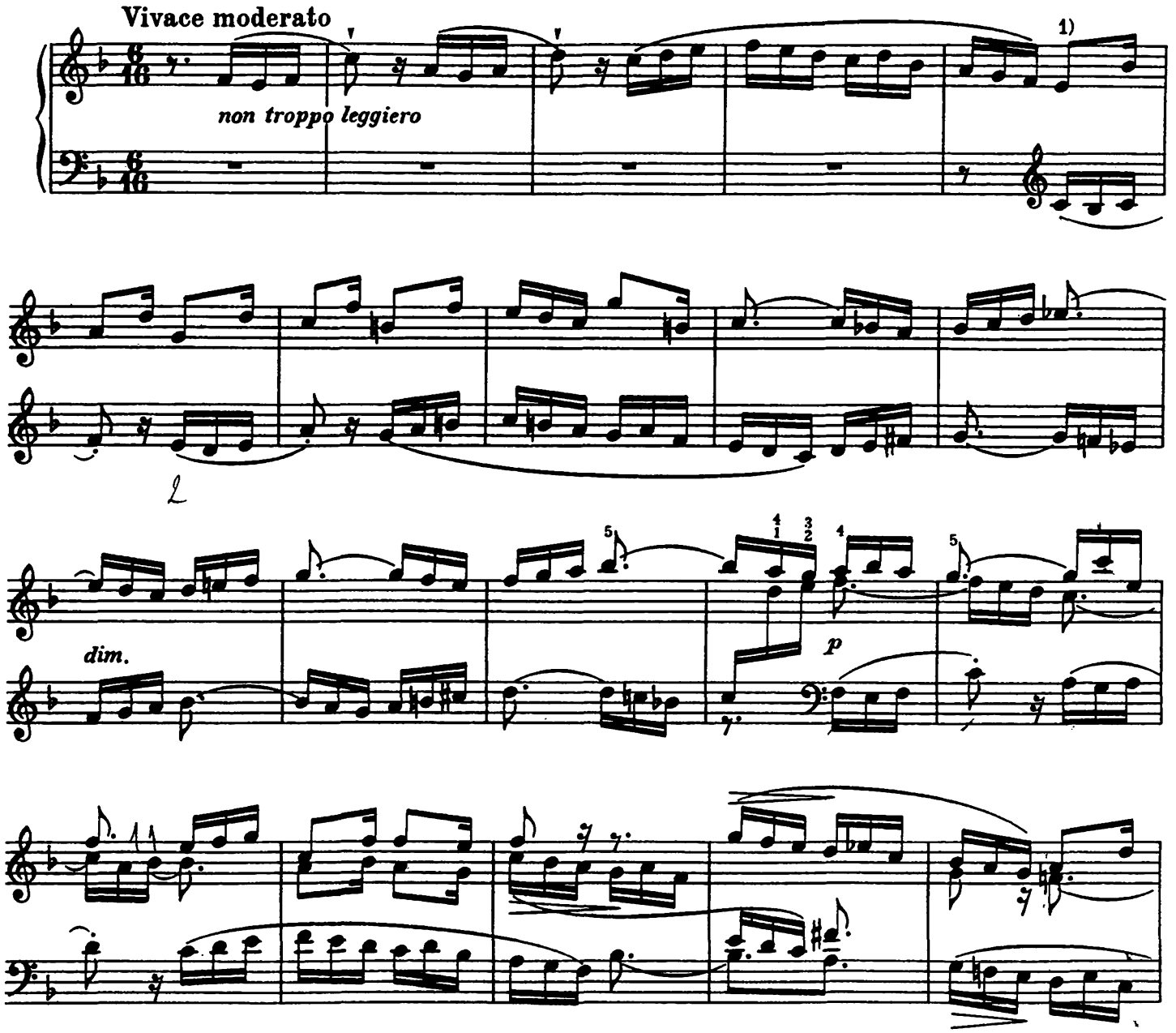


(Man vergleiche das erste Praeludium in seinem fünften und sechsten Takt.)

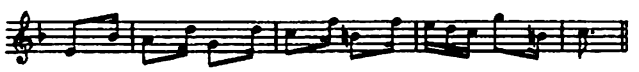
Es bildet eine gute Übung, einen gegebenen polyphonen Satz auf eine geringere Anzahl Stimmen zu reduzieren, um dazu zu gelangen, mit den wenigsten Mitteln das Gleiche auszudrücken, als mit ihrer vollen Entfaltung.

FUGA XI

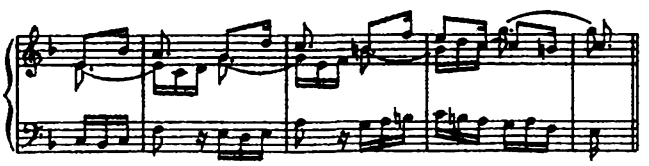
a 3

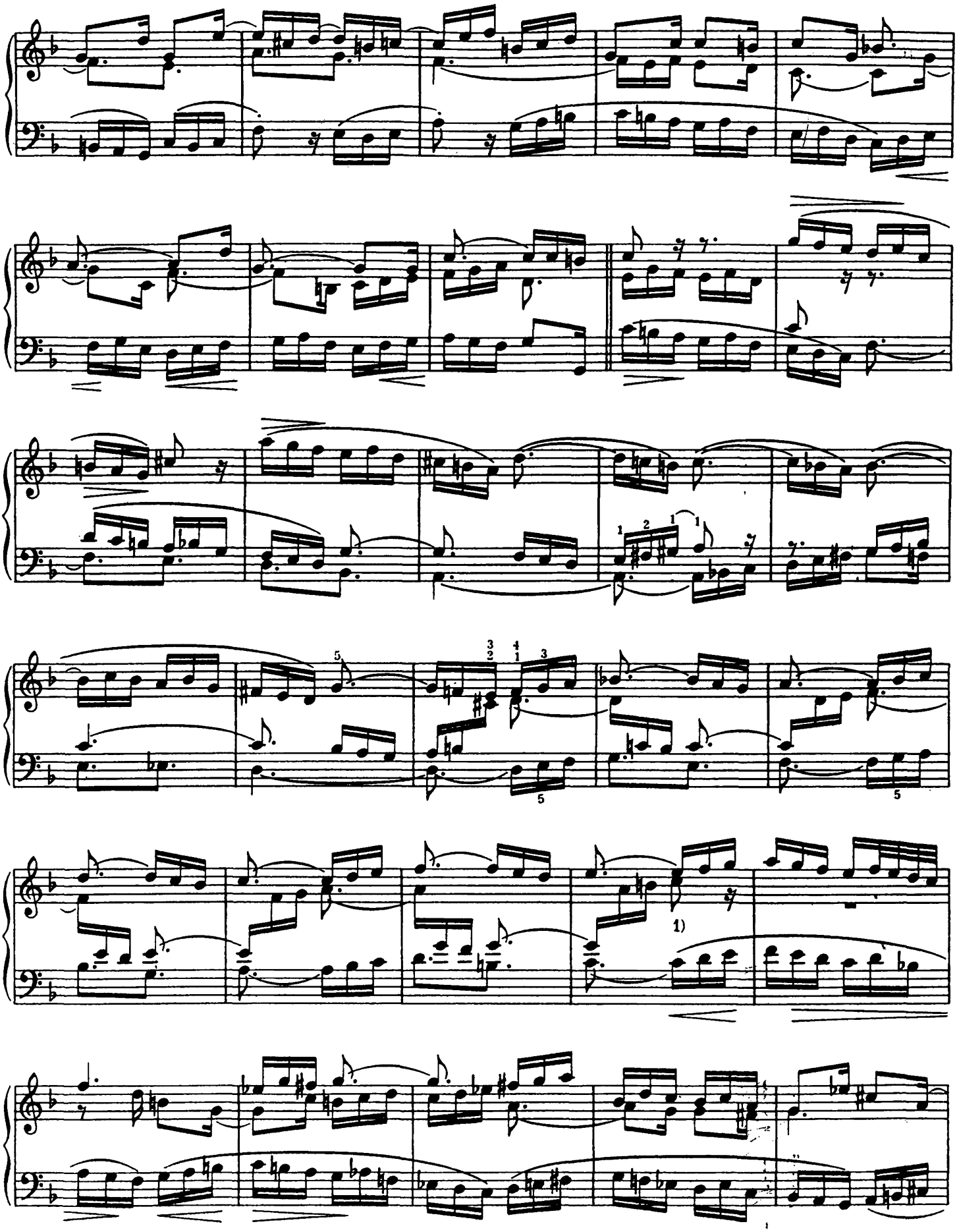


1) In Anknüpfung an unsere Anmerkung zum Praeludium und zur Vervollständigung dieses Kapitels sei noch darauf hingewiesen, daß der erste Kontrapunkt recht wohl zweistimmig empfunden werden kann.

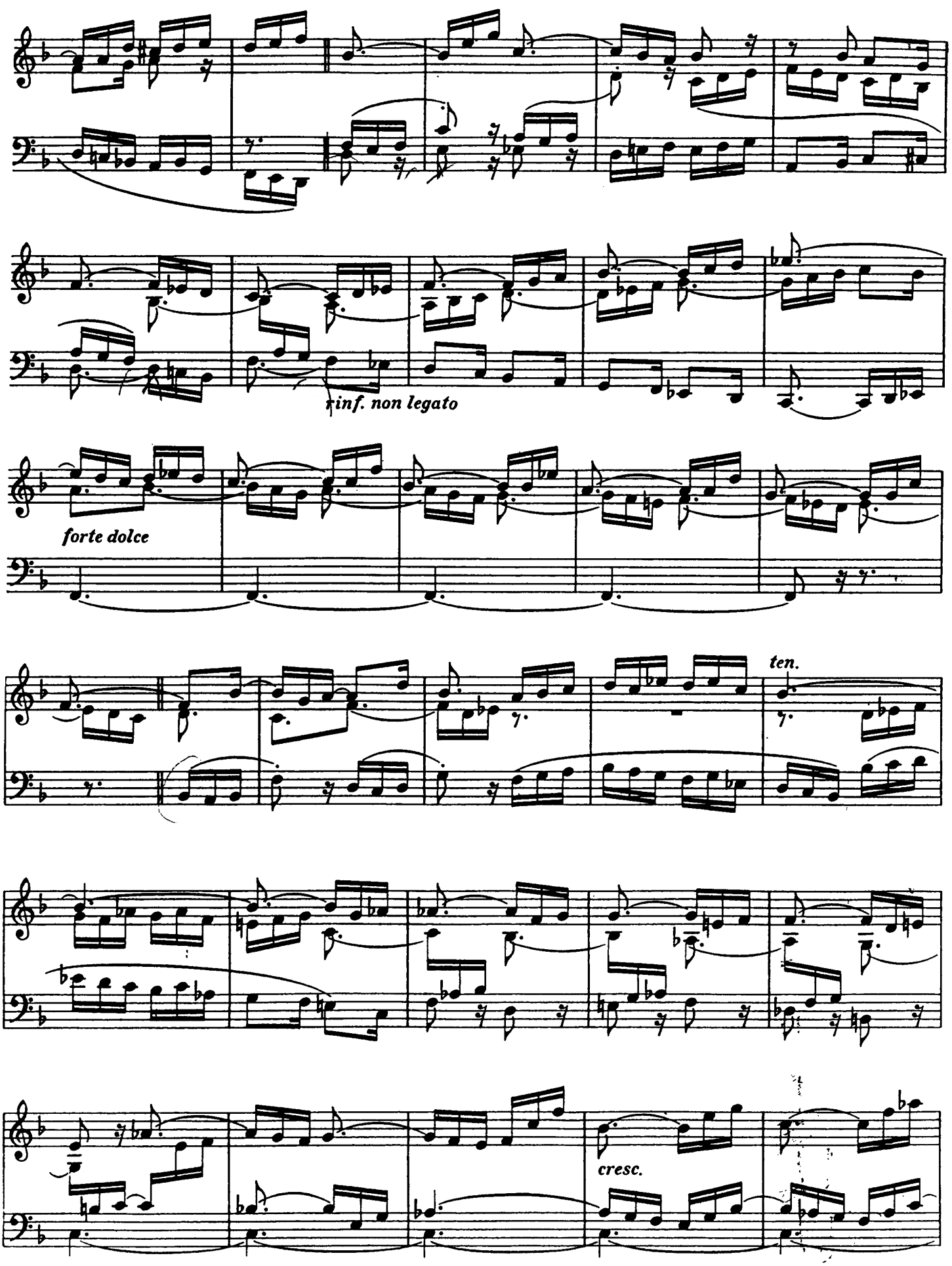
Die gegebene Figur  ist leicht

umzubilden in und daraus,

weitergestaltend, die folgende Form zu erreichen  die jener des 66. und 67. Taktes annähernd gleichkommt.



1) Man beachte die Mannigfaltigkeit der Kontrapunkte über den Sequenzen des thematischen Basses.


rinf. non legato
forte dolce
ten.
cresc.

poco più

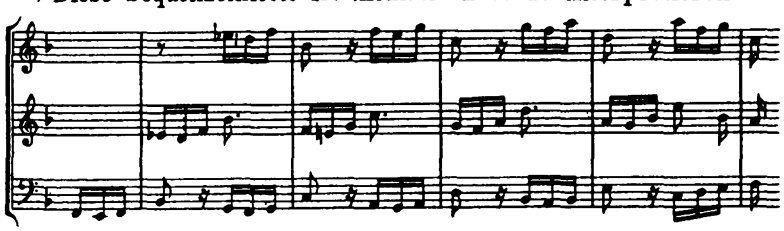
largo e meno leggiero

con 8va bassa

ad lib. sino al Fine

riprendendo il tempo

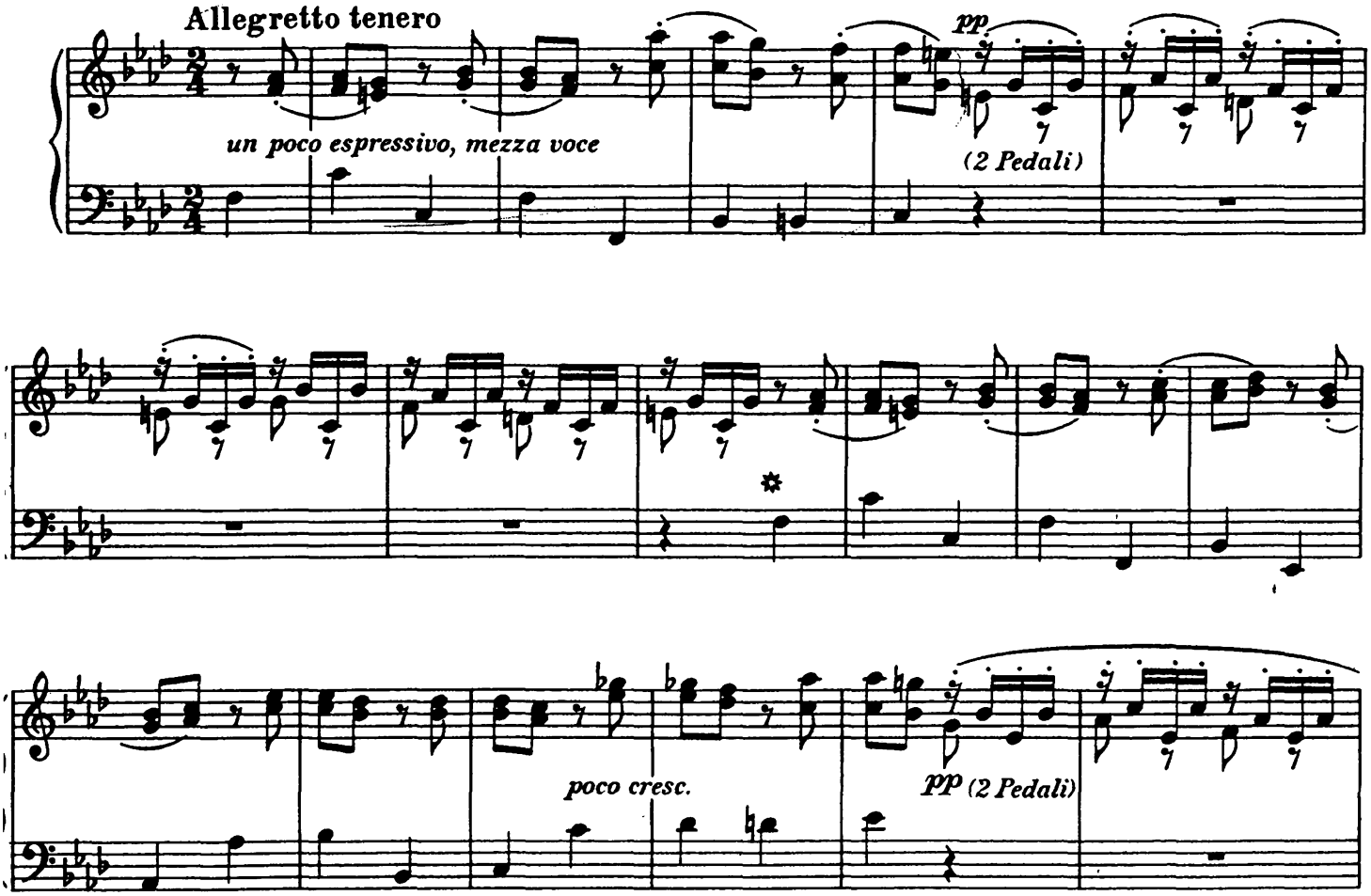
2) Diese Sequenzenkette ist thematisch so zu interpretieren



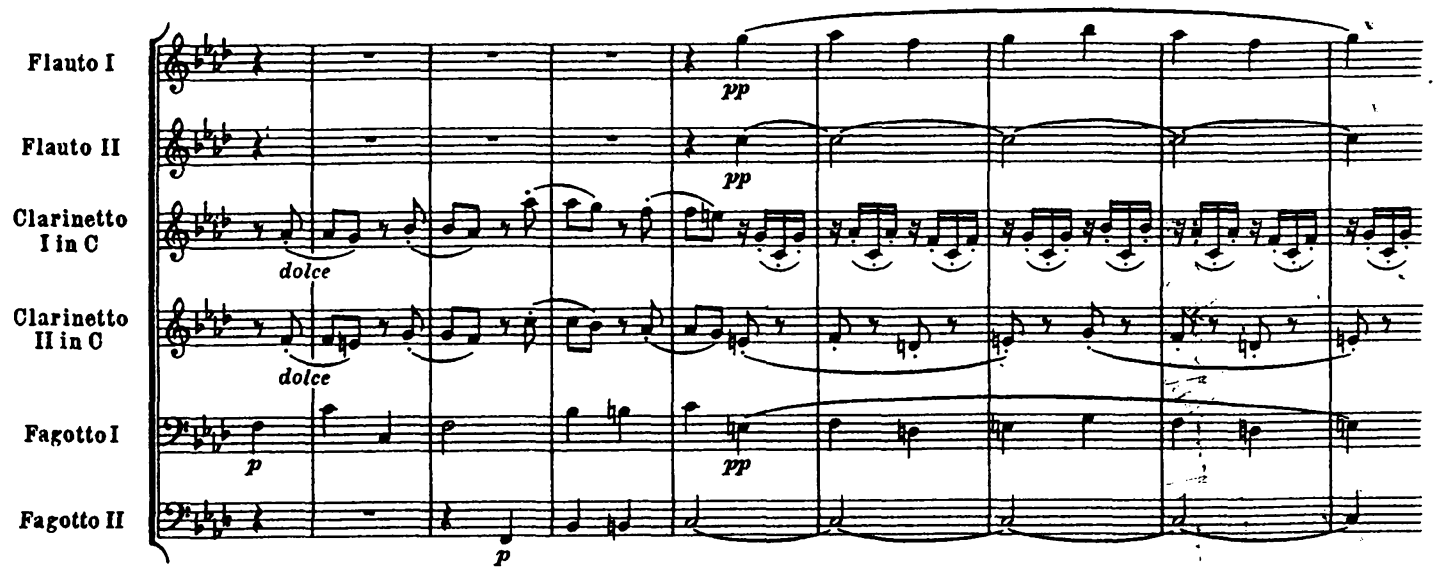
Es ist umsomehr geboten, sich zu dieser Auffassung zu bekennen, als die Fuge mit dem aufsteigenden Teil des Themas fast nicht imitatorisch arbeitet. Hingegen ist in dieser Hinsicht der absteigenden Hälfte des Themas eine reiche Tätigkeit zugewiesen. Diese füllt den mittleren Teil der Fuge aus, um den die beiden Durchführungen symmetrisch sich gruppieren. Symmetrisch ist auch der Gang der Modulation, der in der ersten Durchführung (Exposition) von der Tonika zur Dominante, in der zweiten und letzten von der Unterdominante zur Tonika sich bewegt. Greifbar zeigt sich die symmetrische Gestaltung in den sechs Schlußtakten beider Durchführungen. (Vergleiche die B dur-Fuge.)

PRAELUDIUM XII [1]

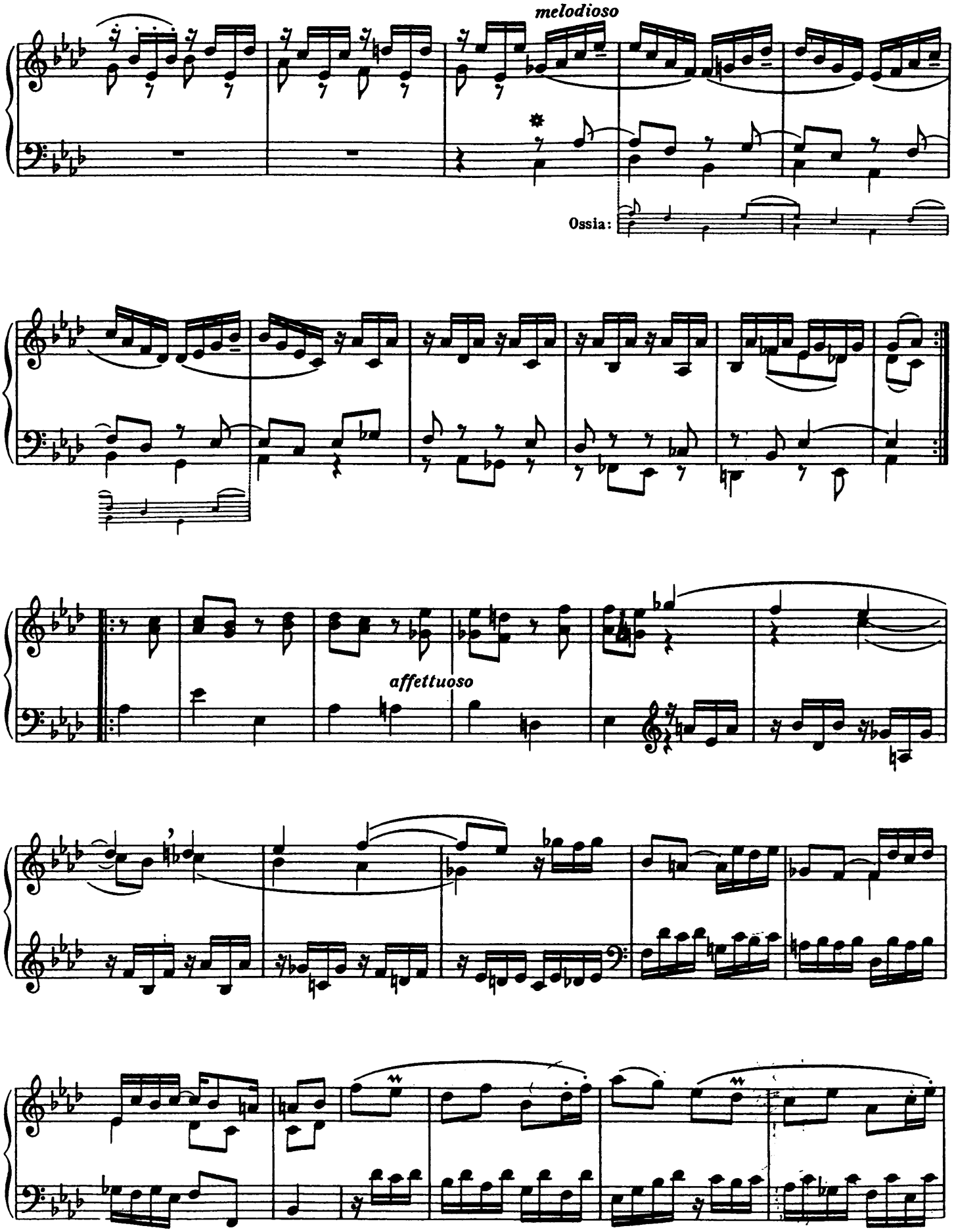
BWV 881

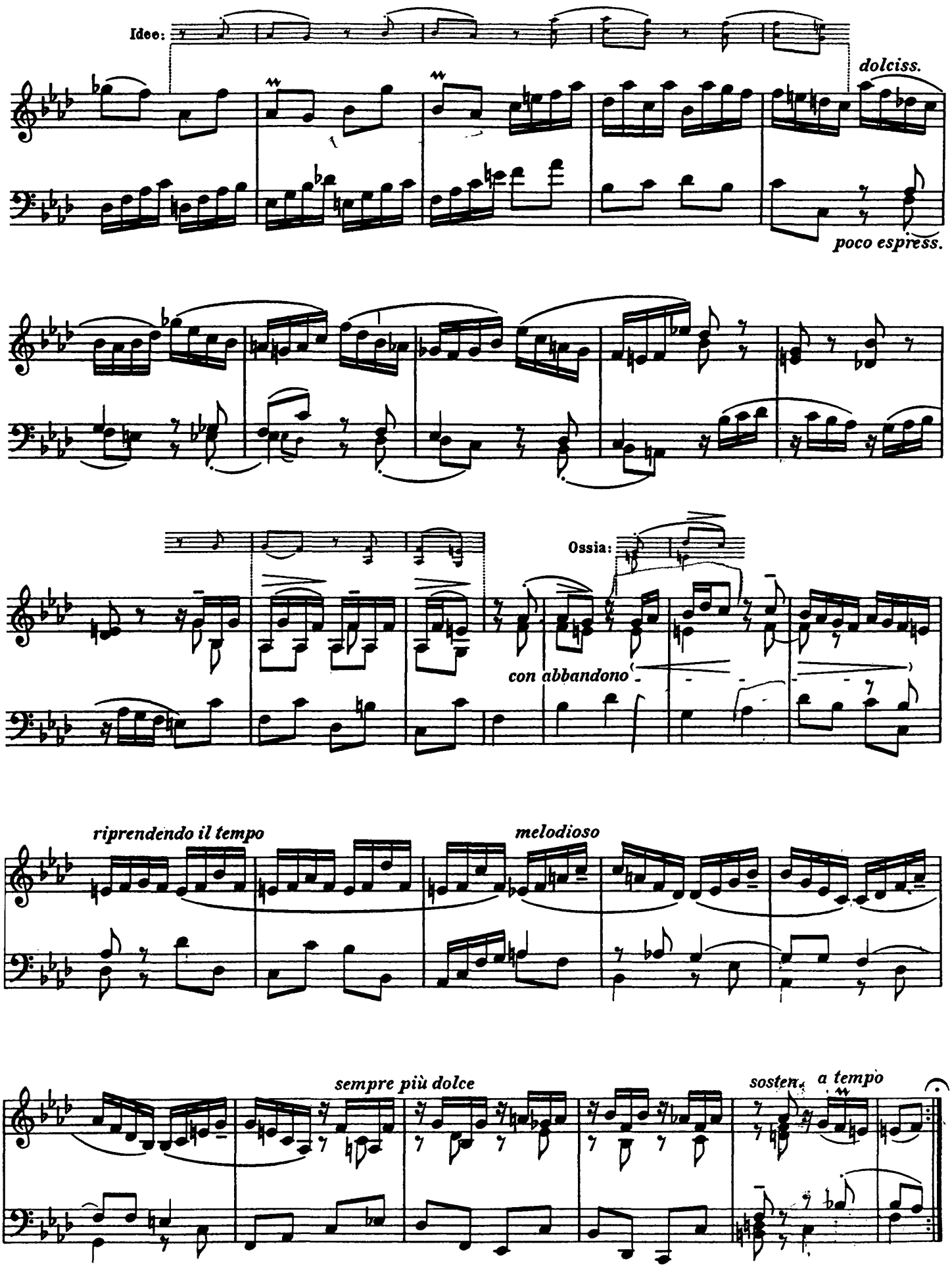


1) Der Herausgeber hört hier aus dem Klang einen Bläsersatz, aus der Stimmung etwa die Einleitung zu einer Arie von jener Art, die in den Kantaten stehen, heraus.
Man denke sich eine Partitur-Zeile, wie die folgende:



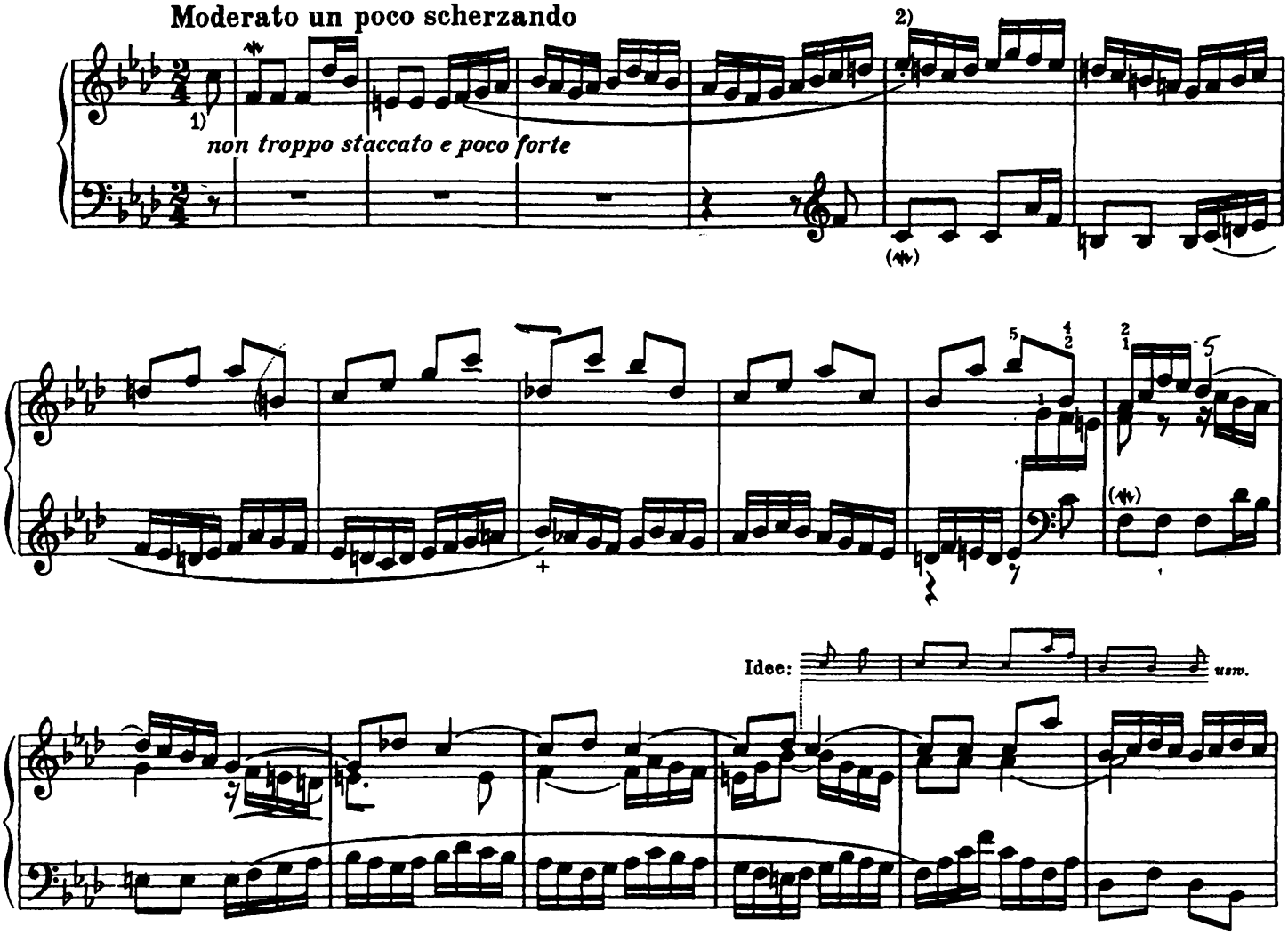
darauf die hinzutretende Gesangsstimme; der Herausgeber müßte mit seinem Vergleich Recht behalten.


melodioso
Ossia:
affettuoso

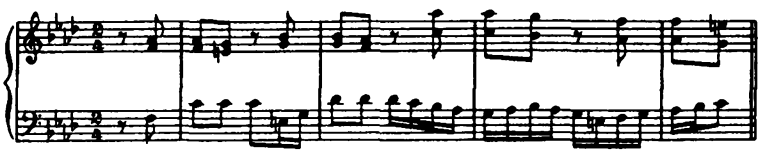

Ideo:
dolciss.
poco espress.
Ossia:
con abbandono
riprendendo il tempo
melodioso
sempre più dolce
sosten.
a tempo

FUGA XII

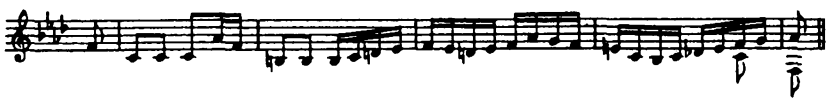
a 3



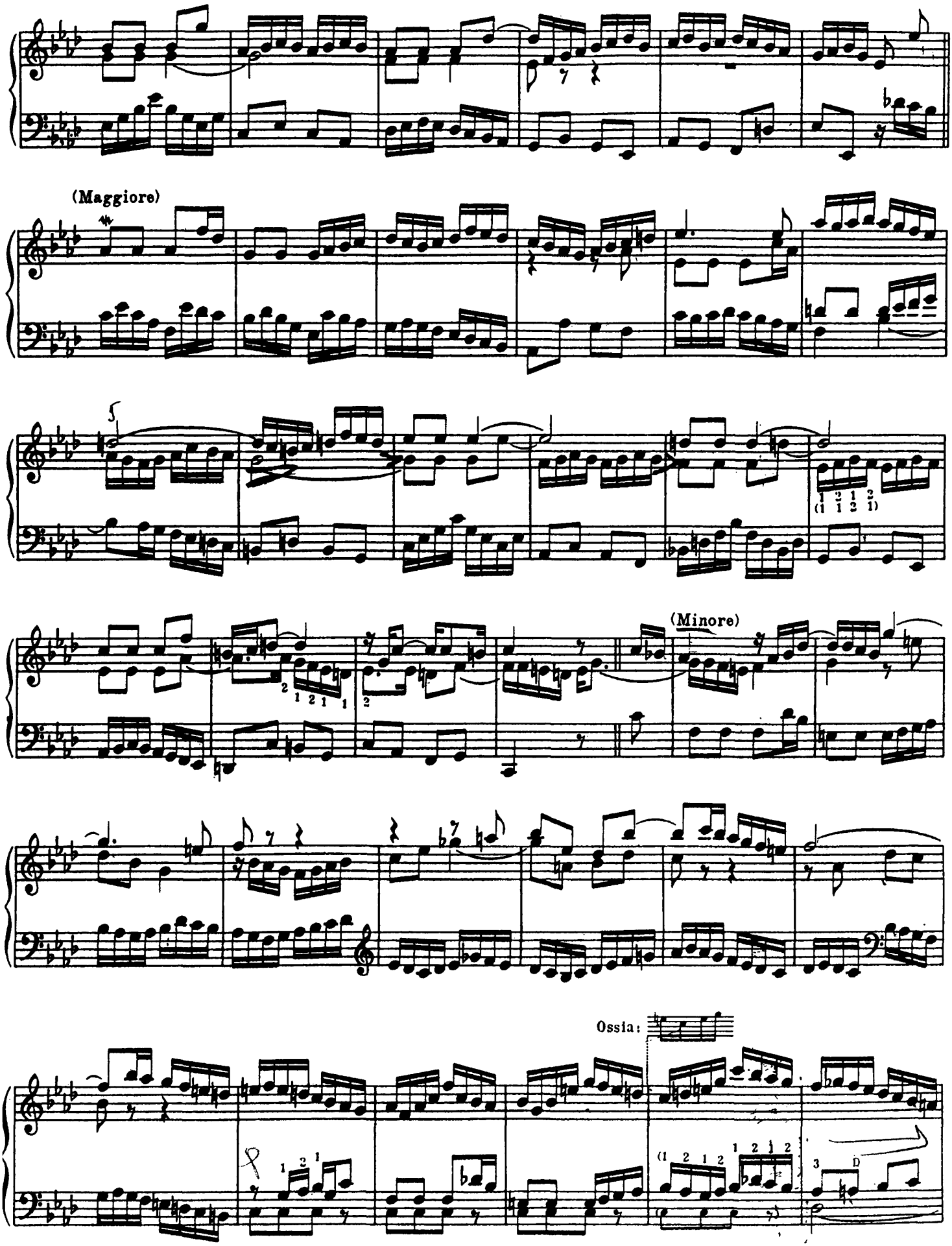
1) Durch eine jener okkulten Beziehungen, welche das wenn auch unbewußte, dennoch vorhandene Zusammenschließen der Gedanken zu einem Kreise verraten, läßt sich das Motiv des Praeludiums mit der Umkehrung des Fugenthemas verbinden



2) Das Thema moduliert in die Dominanten-Tonart, indem es über die erhöhte Sext die Terz von *c moll* erreicht; infolgedessen sollte der Comes zur Tonika zurückleiten



Bach behielt in der Antwort die Intervalle, die folgerichtig zur Terz von *g moll* führen müßten, bei; durch eine geschickte harmonische Wendung verwandelt er aber den Ton B^+ in die Dominanten-Septime von *f moll*. Ist es auch wider die Regel, so ist es um so geistvoller.


(Maggiore)
(Minore)
Ossia:

cresc. il soprano

(cresc. il basso)

più cresc.

fz

più legg.

f

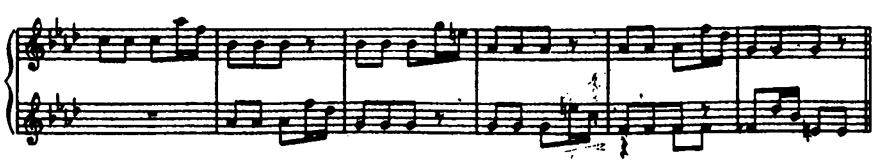
più marc.

3)

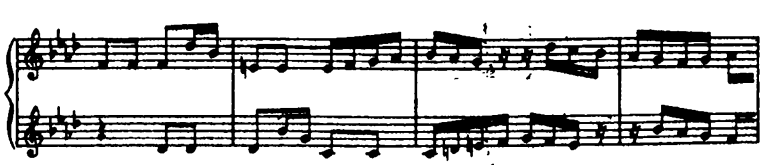
4)

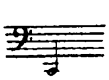
fermamente

3) Eine verkappte Engführung, die dem leichten Charakter des Stückes zuliebe unausgeführt bleiben sollte



Eine thematische Engführung wäre noch ausführlicher, wenn auch nicht vollständig möglich

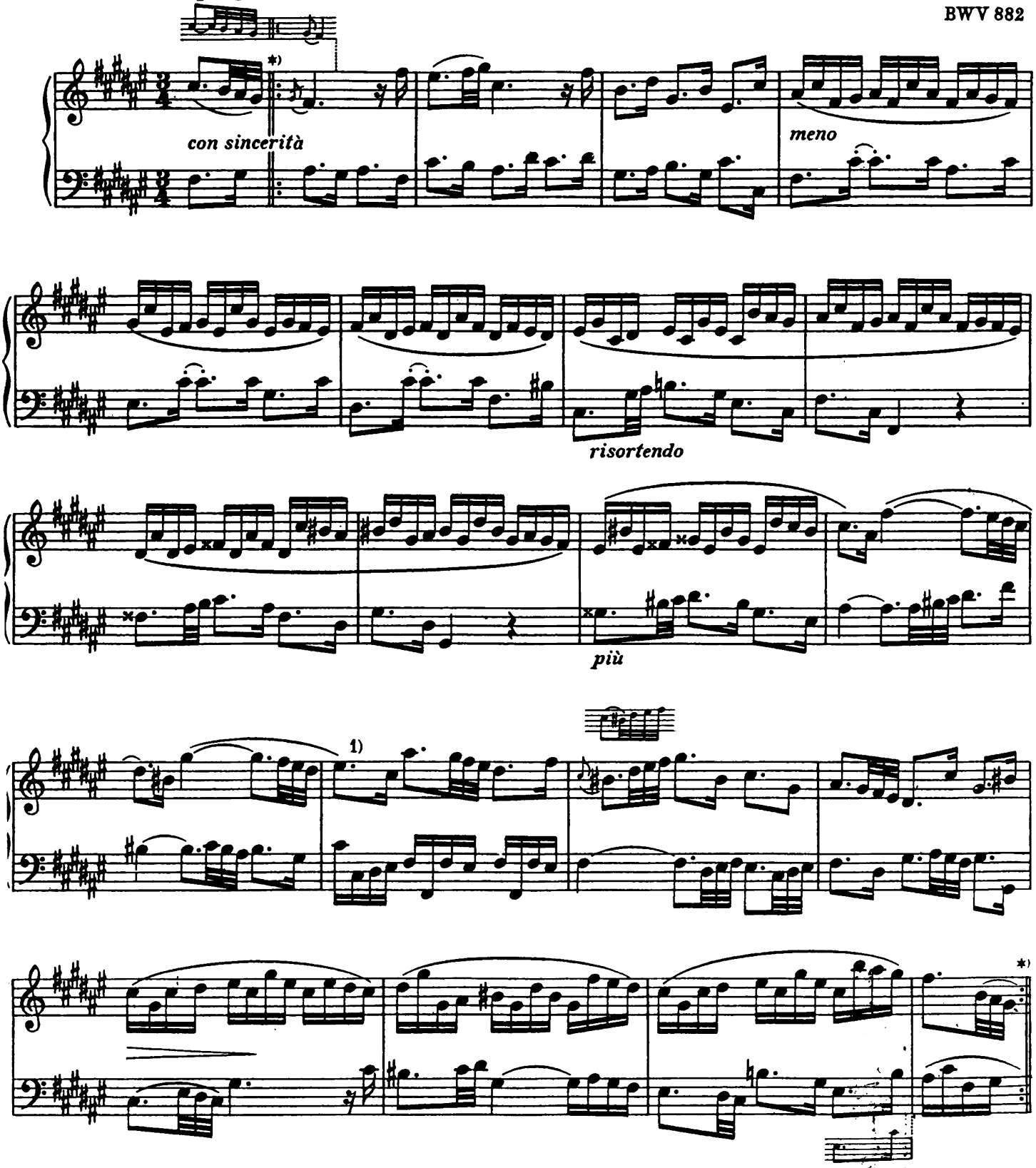


4) Der Ton  ist als ideeller Orgelpunkt sechs Takte lang ausgehalten hinzuzudenken.

PRAELUDIUM XIII

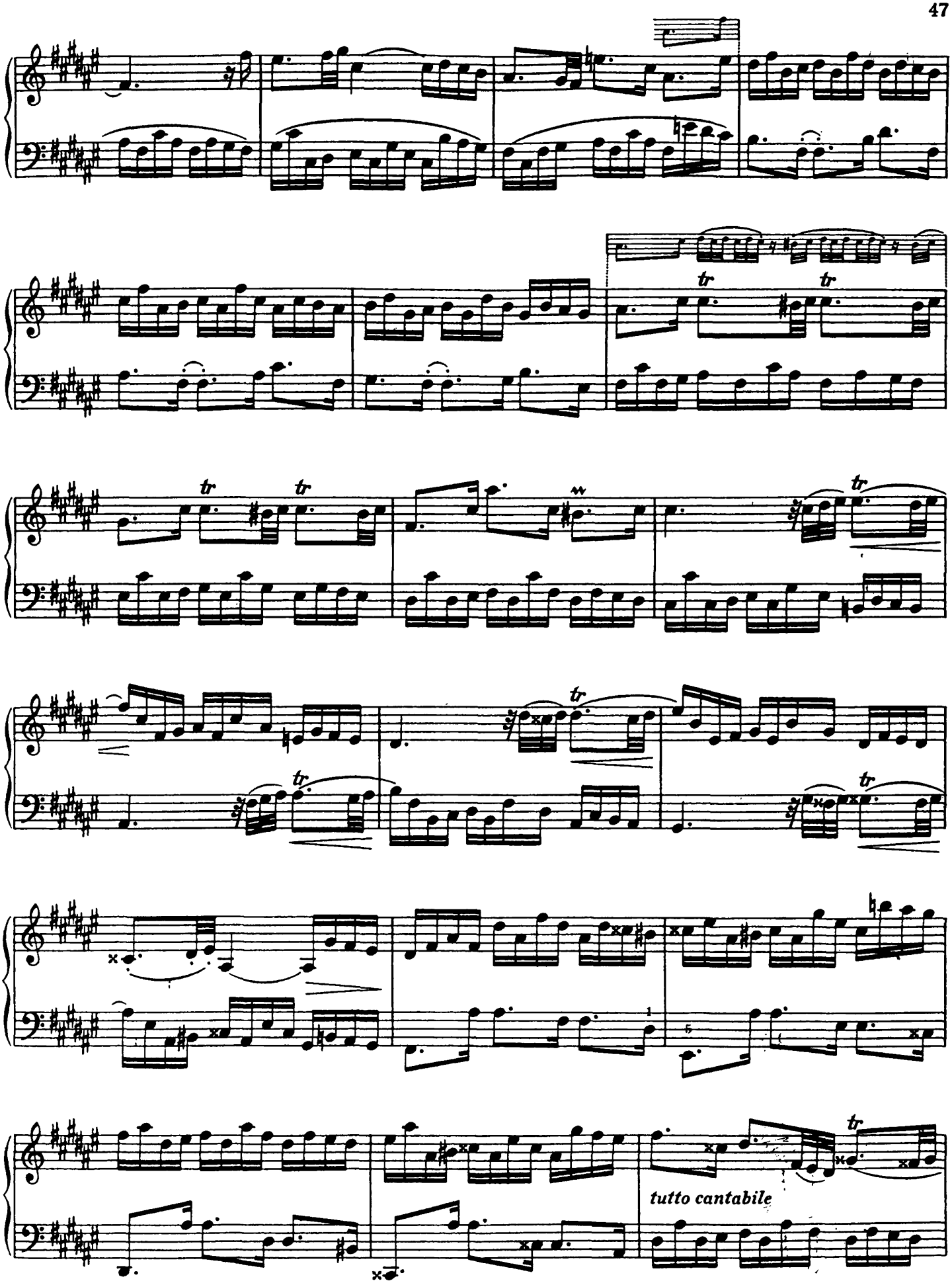
Un po' gravemente

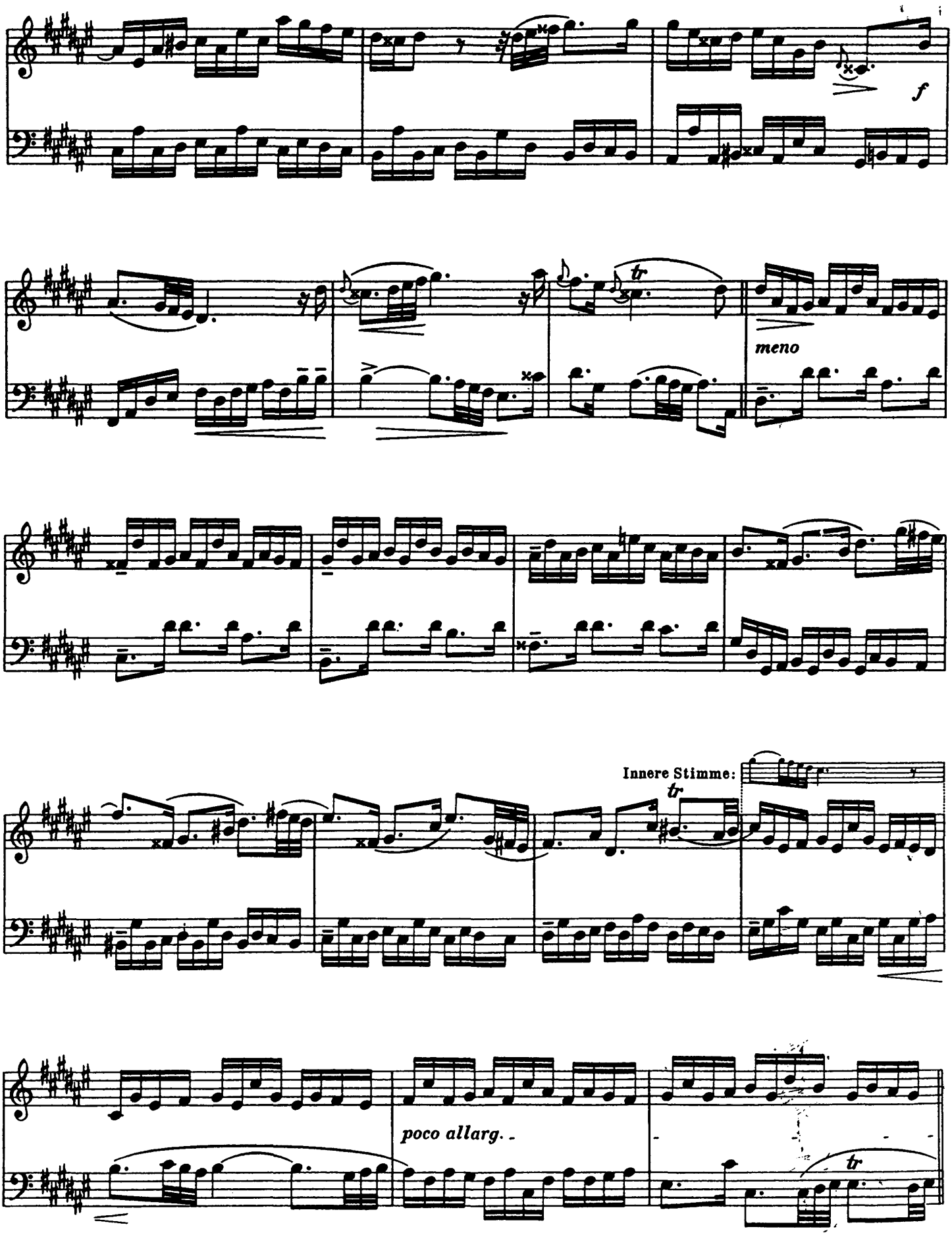
BWV 882

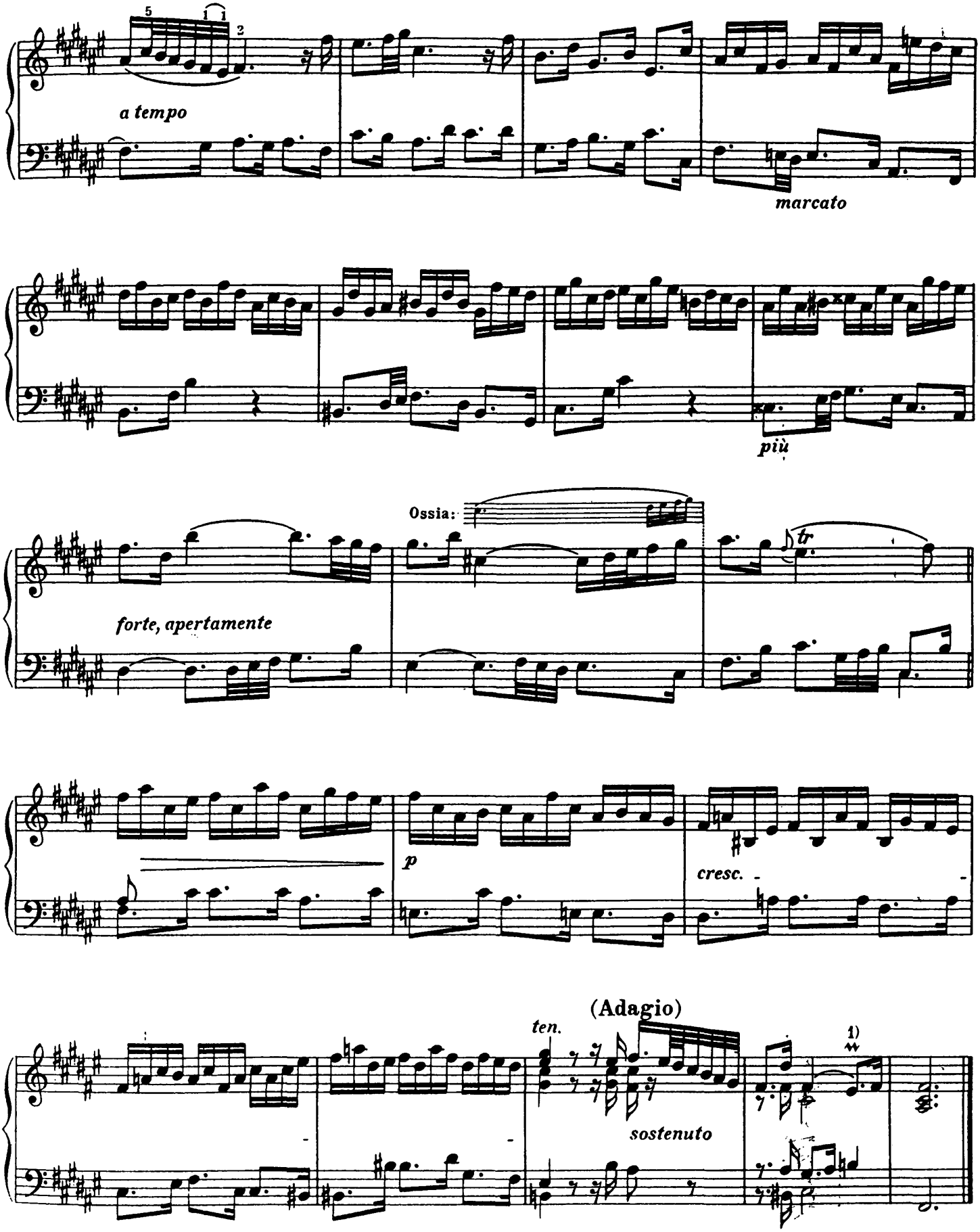


*) Der doppelte Taktstrich mit dem Da Capo-Zeichen ist vom Herausgeber zu dem Zweck hinzugefügt, daß die Form deutlich hervortrete. Die Wiederholung ist also nicht auszuführen.

1) Die folgenden drei Takte in einem Atem zu deklamieren.


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tutto cantabile

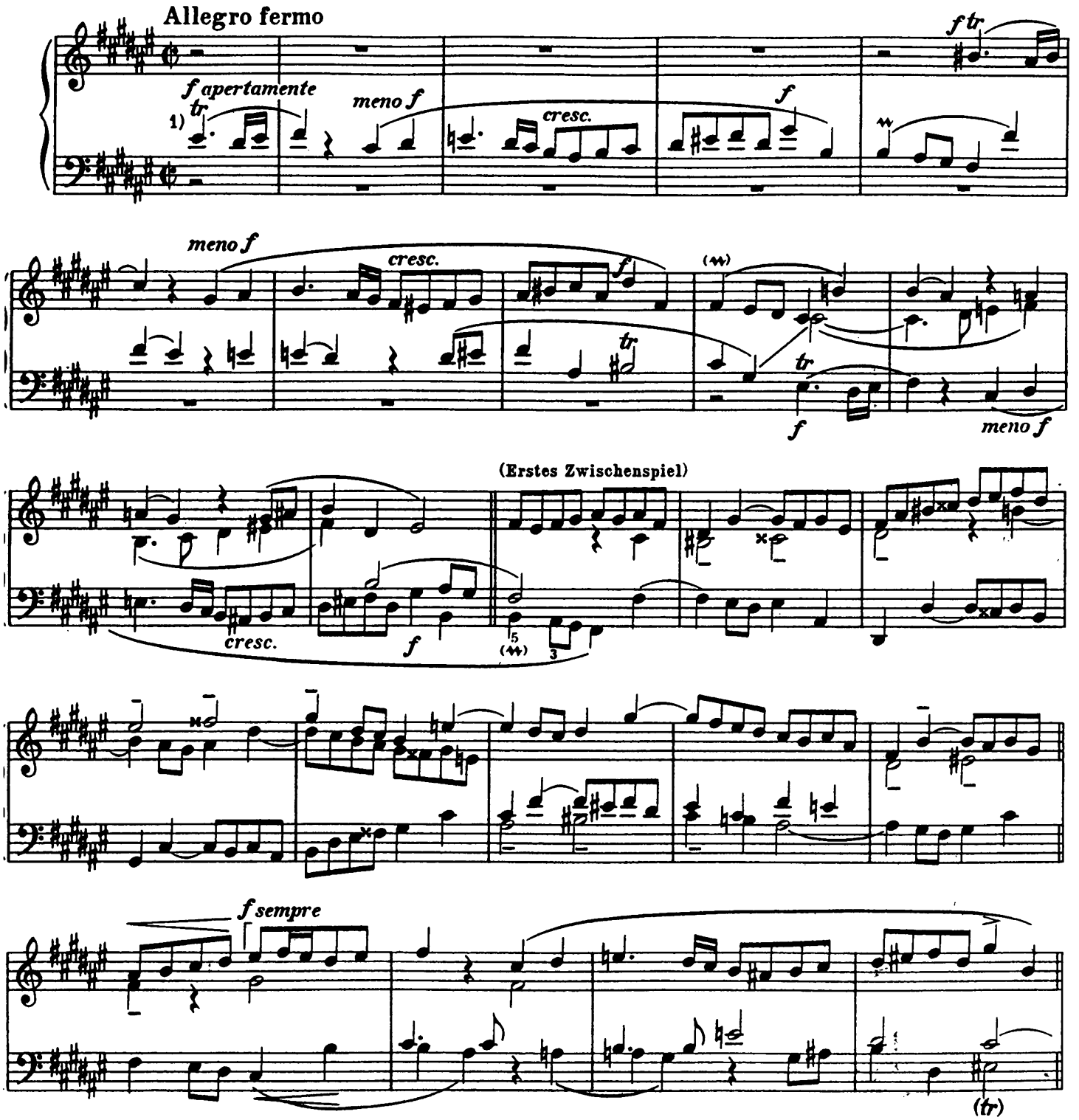

f
meno
Innere Stimme:
tr
poco allarg.
tr



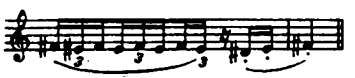
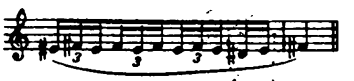
1) Die Kadenz der Oberstimme enthält das erste Motiv des Fugenthemas derart, daß die Fuge in ununterbrochener Anknüpfung sogleich mit dem Auftakt des zweiten Taktes folgen könnte.

FUGA XIII

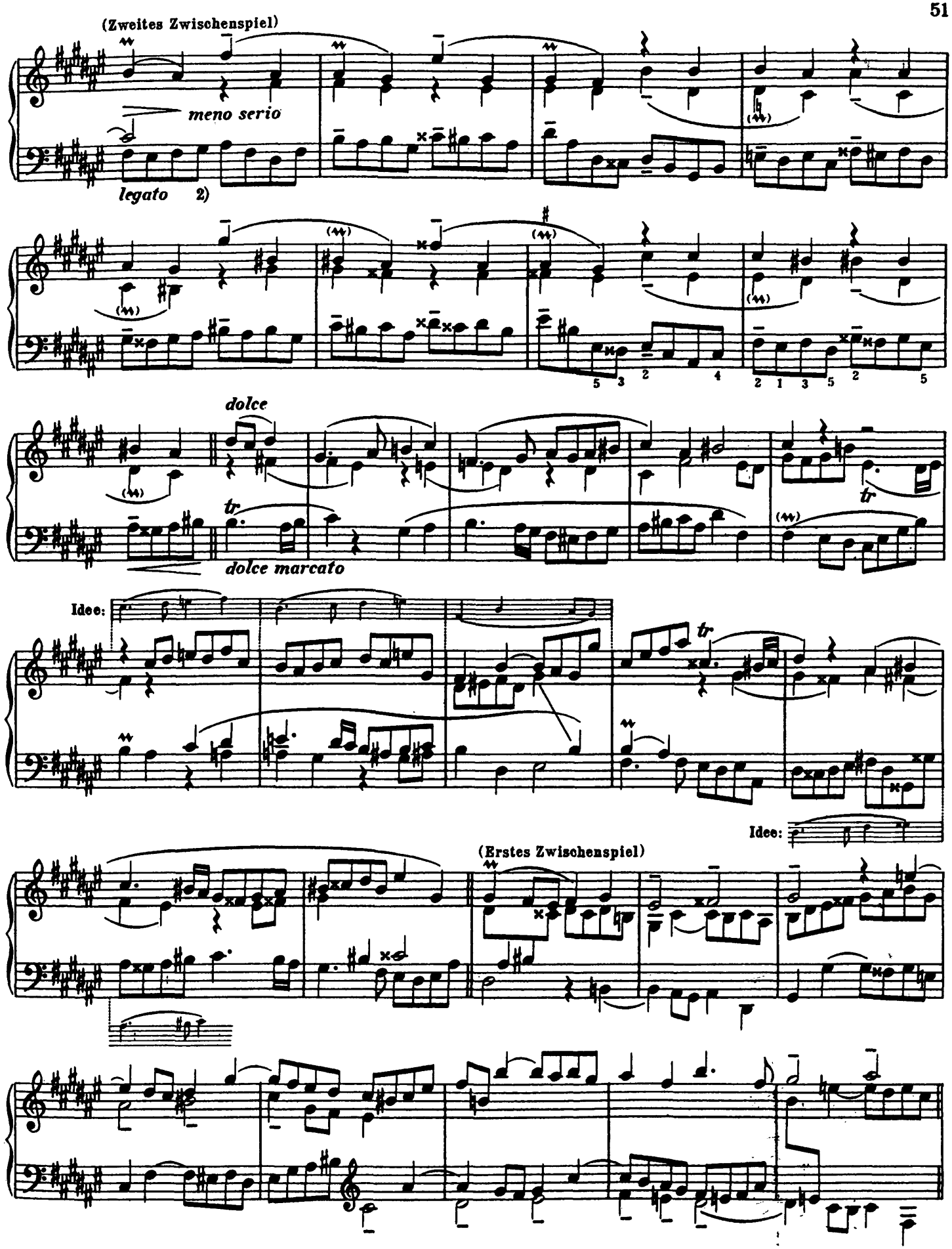
a 3



Ausführung des Trillers:

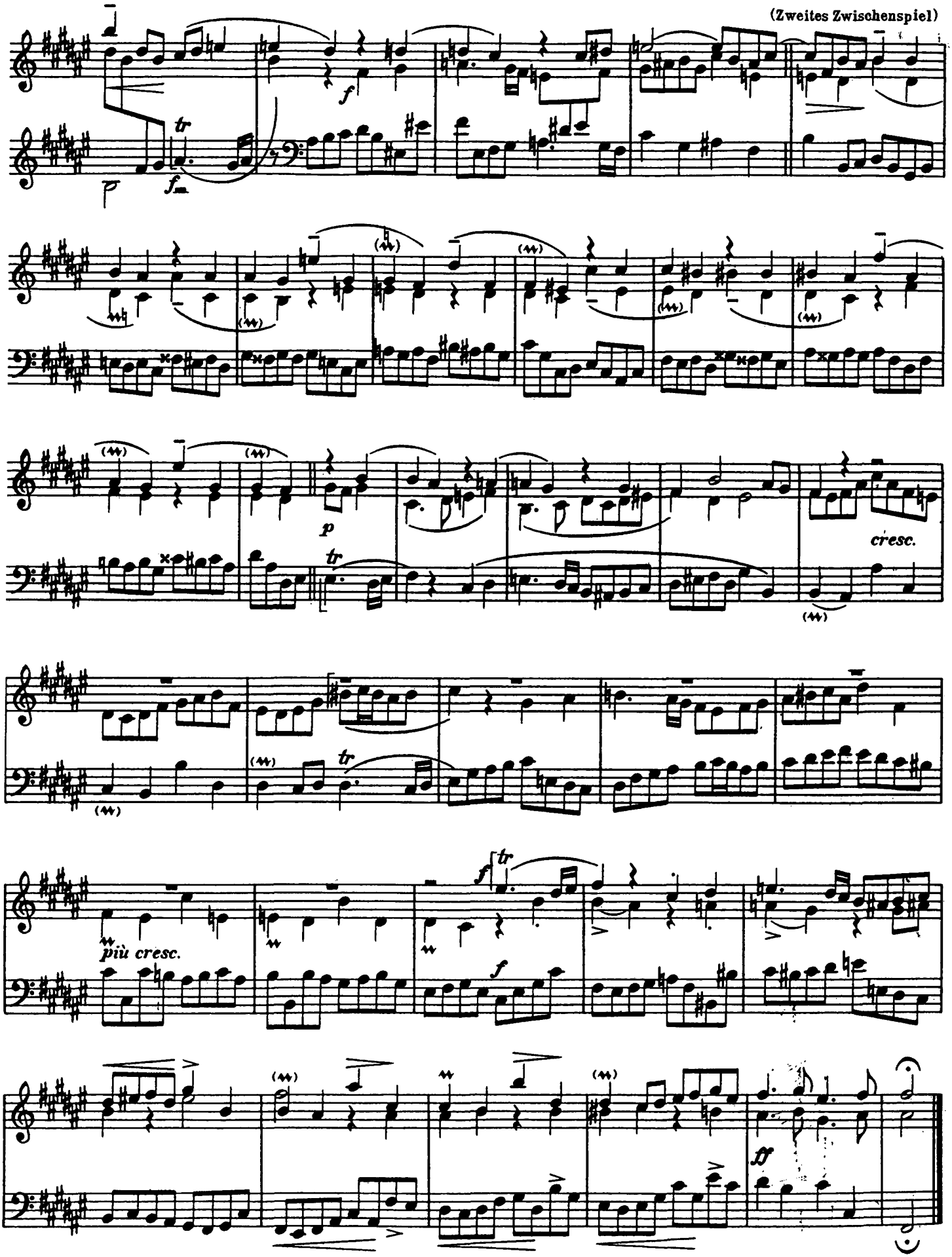
1) oder:  und: 

Der Herausgeber hat im Praeludium *con sincerità,* in der Fuge *apertamente* vorgeschrieben, welche beide mit Offenheit zu übersetzen sind. Als er mit der Interpretation der Fuge begann, wurde er sich erst der synonymen Bedeutung der gewählten Ausdrücke bewußt, die ihm zugleich über die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke Aufschluß gaben.



2) Die Baßfigur ist ohne Zweifel eine Variation des Motivs in halben Noten des ersten Zwischenspiels, das wiederum eine Wandlung des thematischen Anfangstrillers ist.

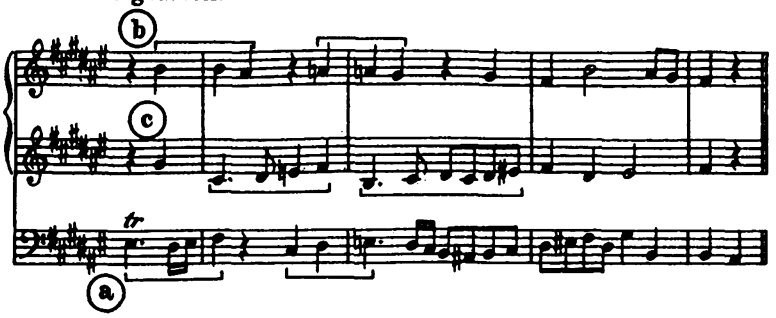
(Zweites Zwischenspiel)



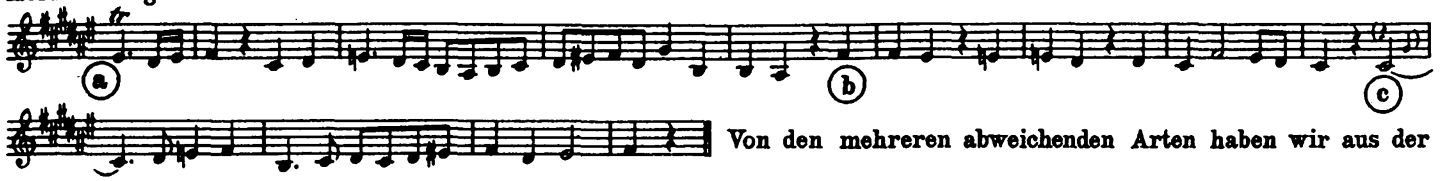
Der ideelle Ausgangspunkt der gesamten Fuge liegt in diesen vier Takten dreifachen Kontrapunktes, um die der polyphone Mechanismus sich dreht.

Vertikal gelesen:

Die wagerechten Klammern bezeichnen die verschiedenen rhythmischen Ordnungen.



Horizontal gelesen:



Von den mehreren abweichenden Arten haben wir aus der Fuge diejenige als Beispiel gewählt, die den reinsten Typus dieses dreifachen Kontrapunktes darstellt, d. i., die sich treu umkehren läßt. Sie erscheint erst zu Beginn der letzten Durchführung; wie ein durch Proben geläuterter Organismus.

Für die Form des Stückes gibt wiederum die Gestaltung des ersten Teils den Ausschlag; da der Rest der Fuge auf Symmetrie gestellt ist.

Der Kontrapunkt (b) erwächst aus dem letzten Gliede des Themas und bringt einen innigen Zusammenhang in die Exposition, auf welche ein erstes rein kontrapunktisches Zwischenspiel folgt, das in vier Variationen einer zweitaktigen Formel besteht. Es bewegt sich modulierend, von der Tonika zur Tonika zurück, die, alsobald wieder erreicht, noch einmal das Thema im Sopran produziert. Den Beschluß des ersten Teils macht ein zweites, gefälligeres, sequenzförmiges Zwischenspiel, das aus jenem besonders erwähnten letzten Gliede des Themas gebildet wird.

Der zweite Teil bringt eine vollständige Durchführung, die der Exposition entspricht, das erste Zwischenspiel, diesmal von der Parallel-Tonart zur Unterdominante modulierend, das Thema in der Unterdominante und auch das zweite Zwischenspiel. Eine letzte vollständige Durchführung beendet die Fuge.

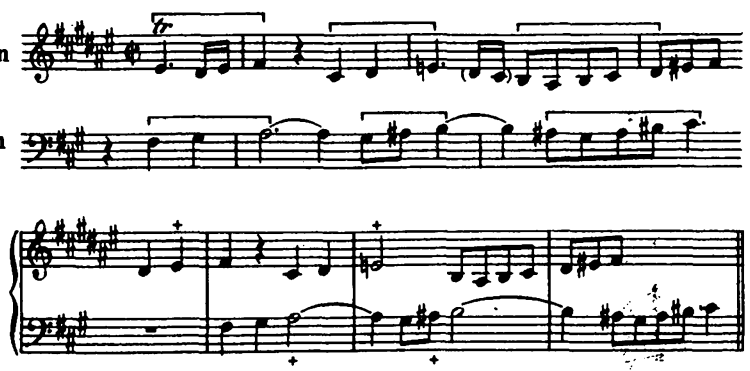
Theoretisch ist die Bearbeitung des vorliegenden zweiten Bandes eine Ergänzung des ersten, vielleicht in stärkerem Sinne, als der Inhalt selbst. Es ist die Persönlichkeit des Meisters, die die beiden Sammlungen zu einer Einheit macht und es ist die Reife seines späteren Alters, die dem zweiten Teil stellenweise ein höheres Gepräge aufdrückt. Die Höhepunkte der beiden Teile stehen jedoch zueinander ebenbürtig.

Wollte man hingegen von dem Thema dieser zweiten Fis dur-Fuge auf jenes der ersten fis moll-Fuge schließen und die beiden als zwei verschiedene Ausarbeitungen des nämlichen Gedankens nennen, so müßte der älteren Form der tiefere Wert zugesprochen werden.

Das Thema der einen

mutet wie eine Variation des anderen an

oder wie ein freier Kanon



Man beachte auch die gemeinsame Intervallbehandlung; wie oben der Leitton *(eis)* zur Tonika *(e)* erniedrigt, unten die Terz *(a)* zum Leitton *(ais)* erhöht wird, und wie dieses Widerspiel im genauen Verhältnis steht zu dem oben fallenden, unten steigenden Motiv.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

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

von Ferruccio Busoni

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

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

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

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

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

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

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

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

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

HEFT II

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

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

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

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

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

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

HEFT III

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

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

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

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

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

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

HEFT IV

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

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

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

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

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

Schlußwort Seite 49

PRAELUDIUM XIV

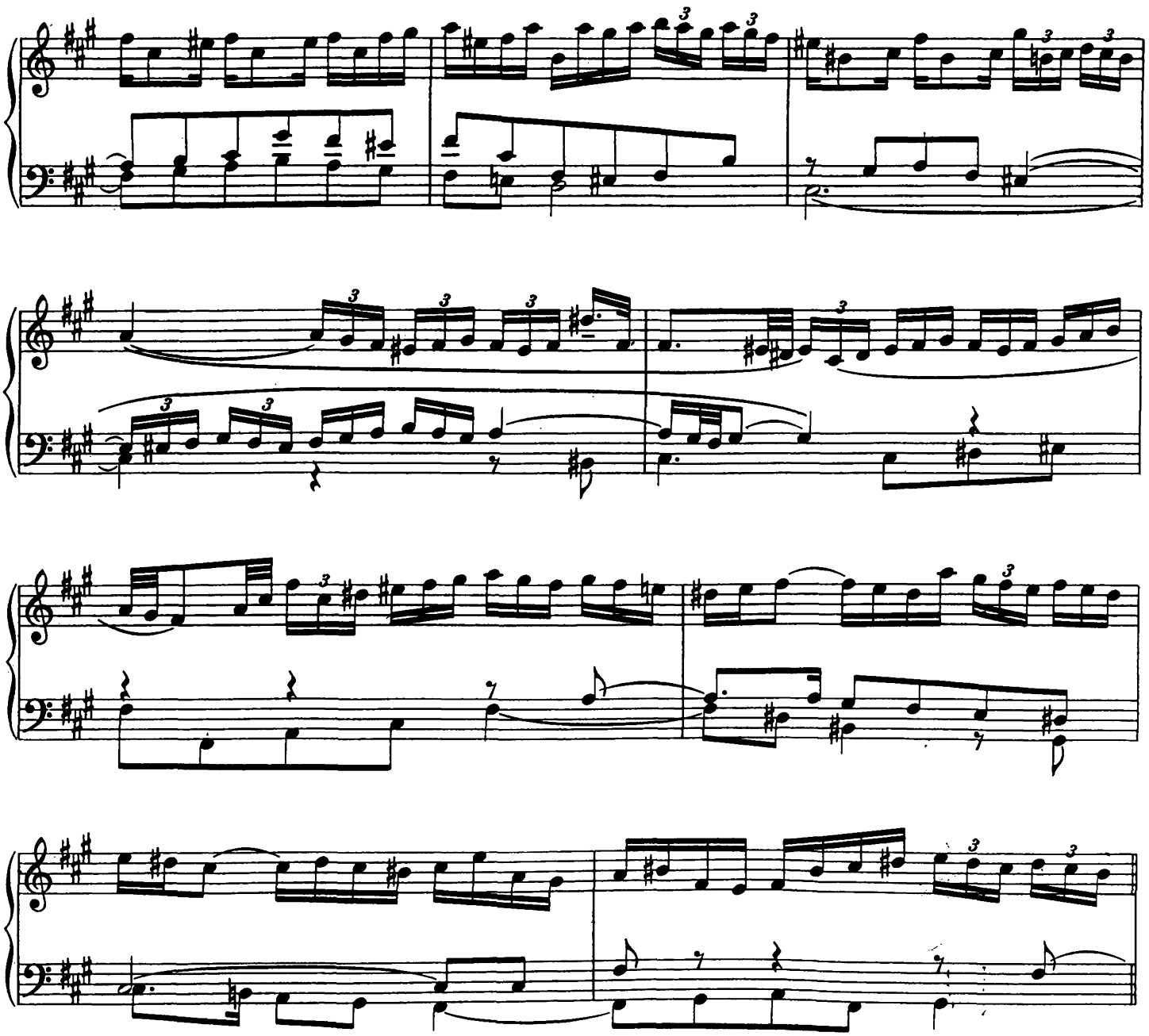
Andante affettuoso

cantato [1)]

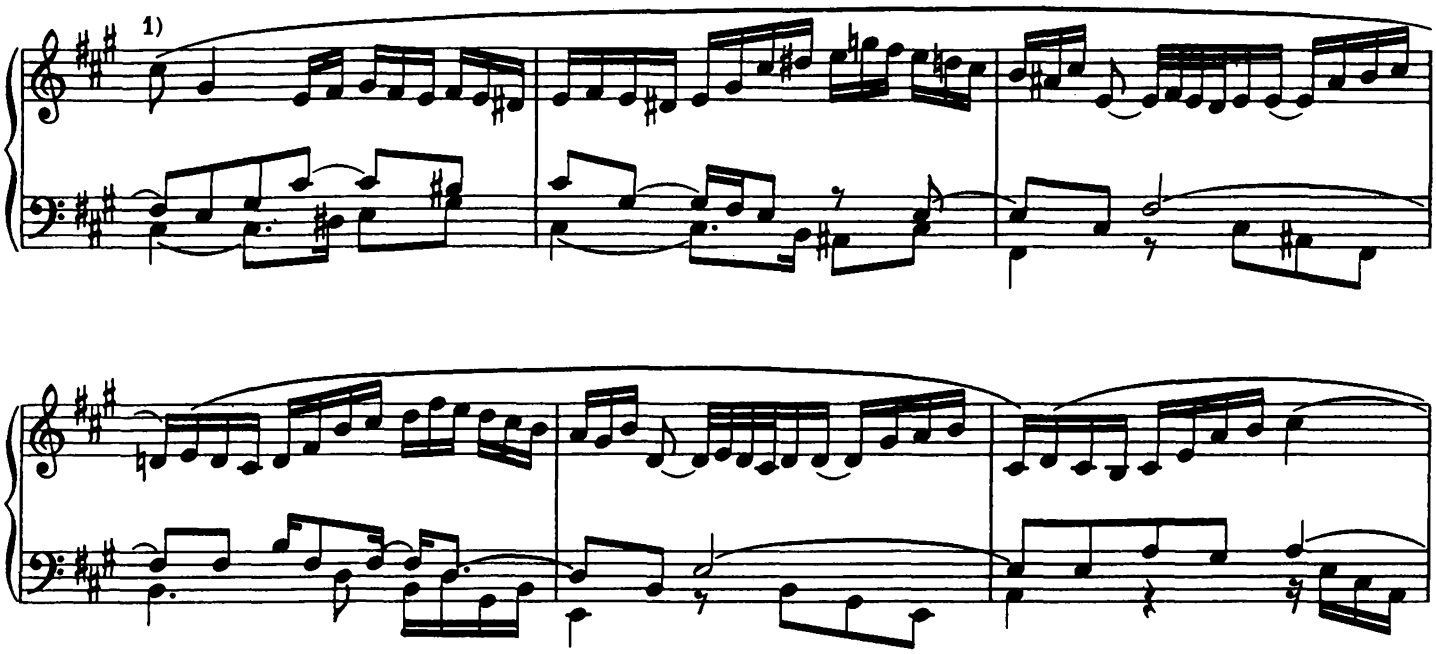
BWV 883

poco marc.

l'accompagnamento piano e tenutamente armonioso



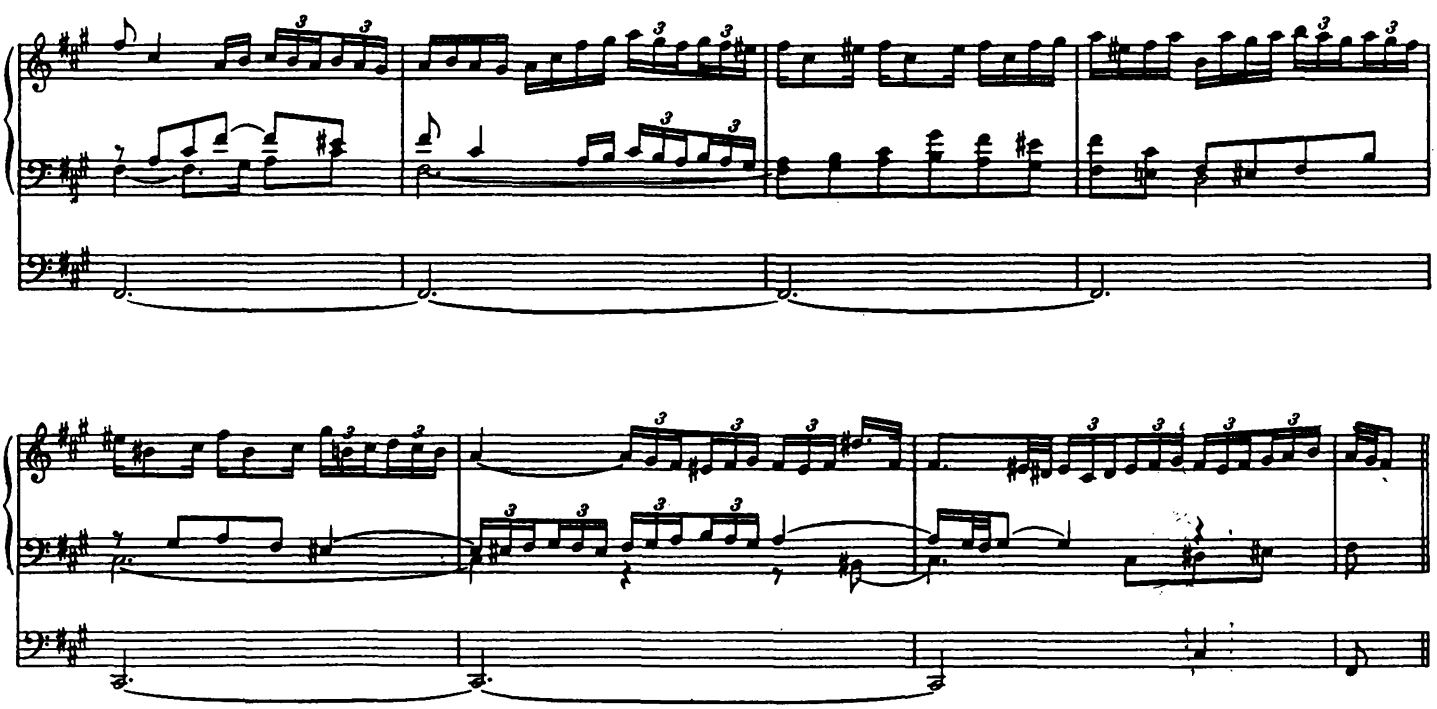
1) Gesungen, und zwar mit längerem Atem, als es einem Sänger möglich ist.



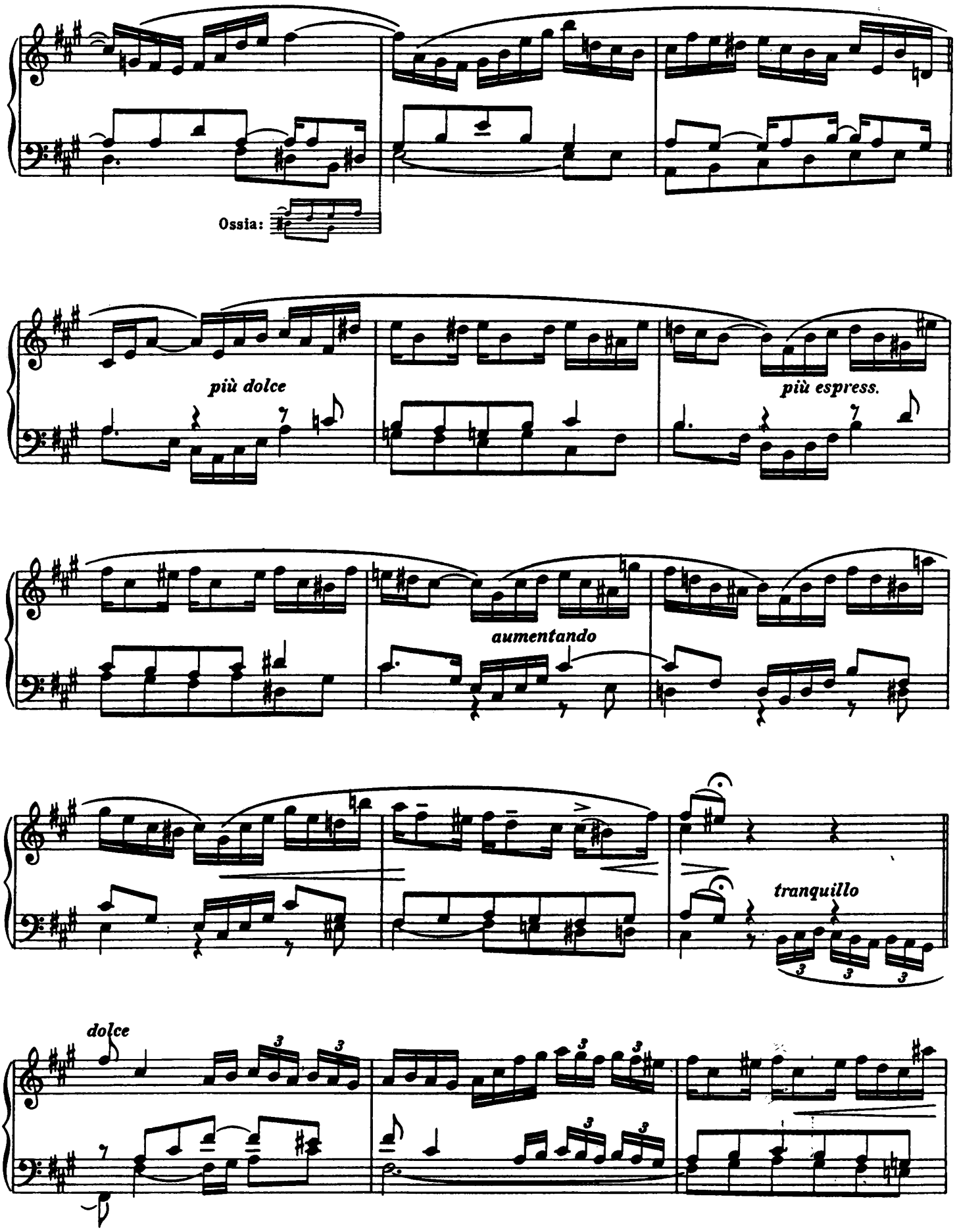
1) Es stünde zu erwarten, daß das Thema im zweiten Teil zuerst von der Mittelstimme angesagt würde; doch der zweite Takt lehrt uns, daß wir in diesem Falle nicht einer Umkehrung des ersten Teils, sondern einer Durchführung des Hauptmotivs entgegengehen.

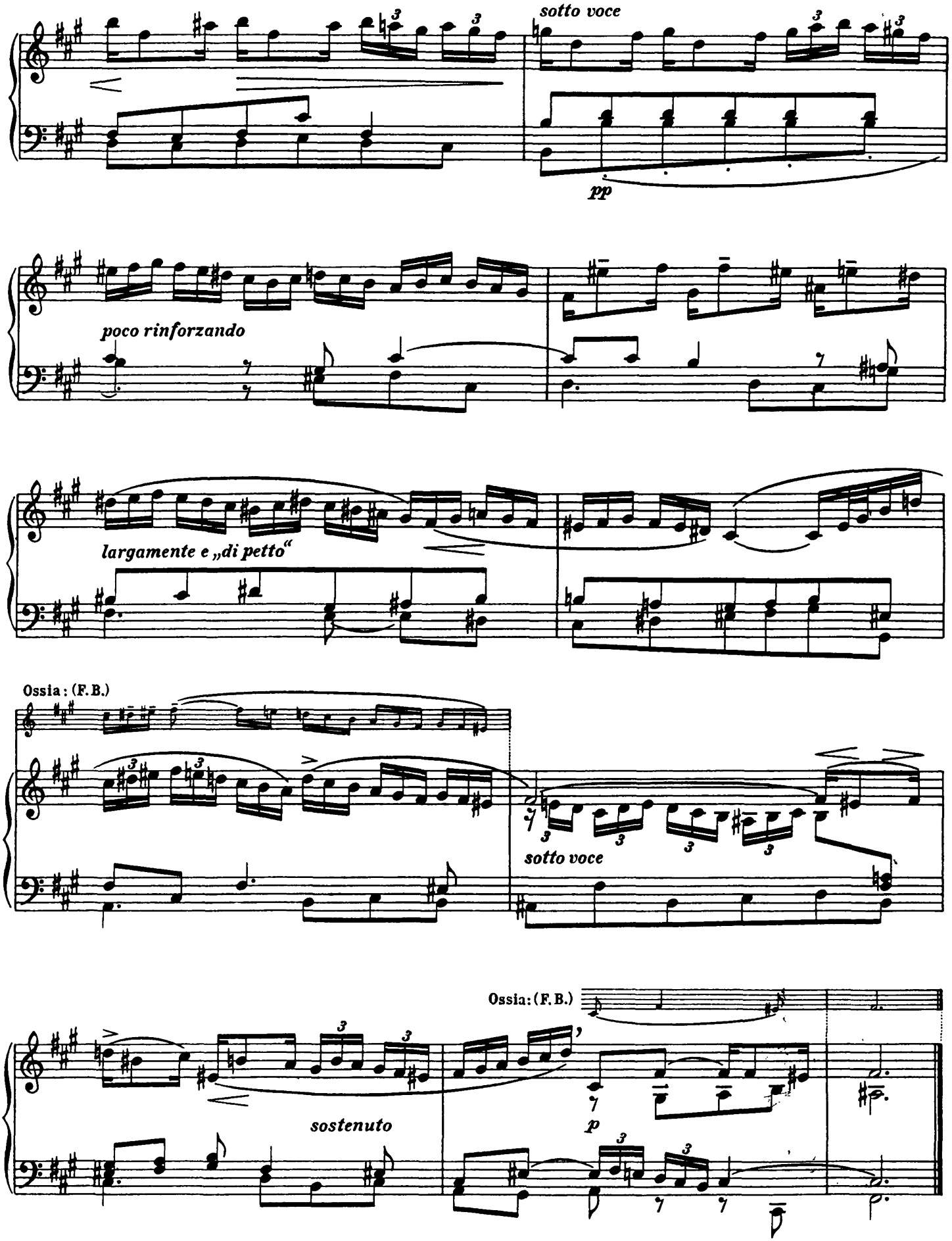
Die Durchführung dreht sich in ihrer ersten Hälfte besonders um den zweiten Takt der thematischen Melodie, im weiteren Abschnitt um den dritten.

Aber die Durchführung ist durchaus nicht im polyphonen, sondern rein im melodischen Sinne zu nehmen; der ganze Satz ist ein Sologesang mit kunstreicher Begleitung zweier Stimmen. Der Eindruck betrachtender Ruhe, den die *ersten sieben Takte trotz der Bewegtheit der Begleitstimmen* verbreiten, ist wohl darauf zurückzuführen, daß der Periode zwei unausgesprochene Orgelpunkte, gleichsam eine ideelle Orgelpedalstimme, zugrunde liegen



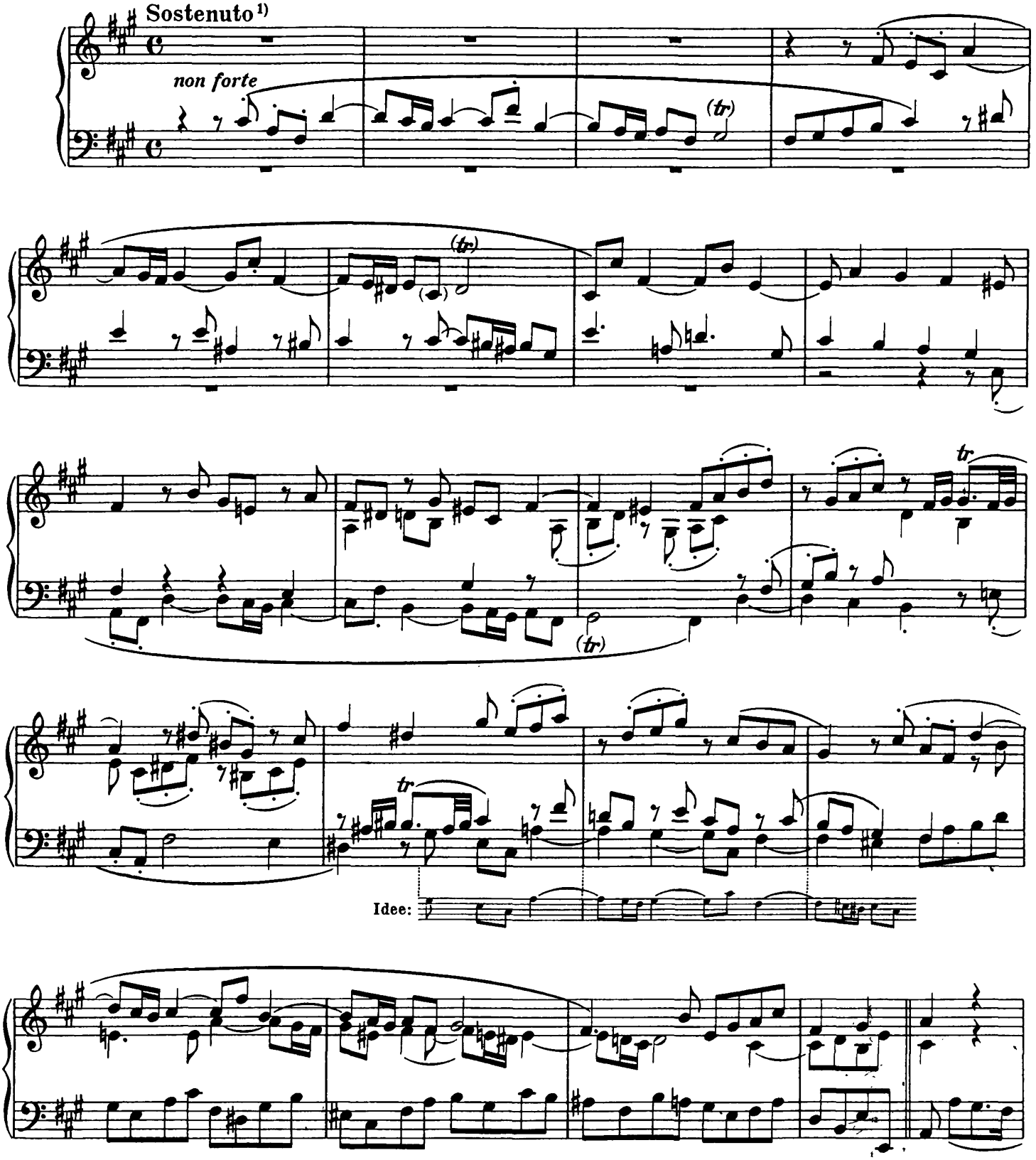
So gesehen gemahnt der Satz und gemahnt die Stimmung an die Art des belgischen Meisters César Franck, einer der wenigen unserer Zeit, die von der Poesie des Kontrapunkts ergriffen waren.


Ossia:
più dolce
più espress.
aumentando
tranquillo
dolce

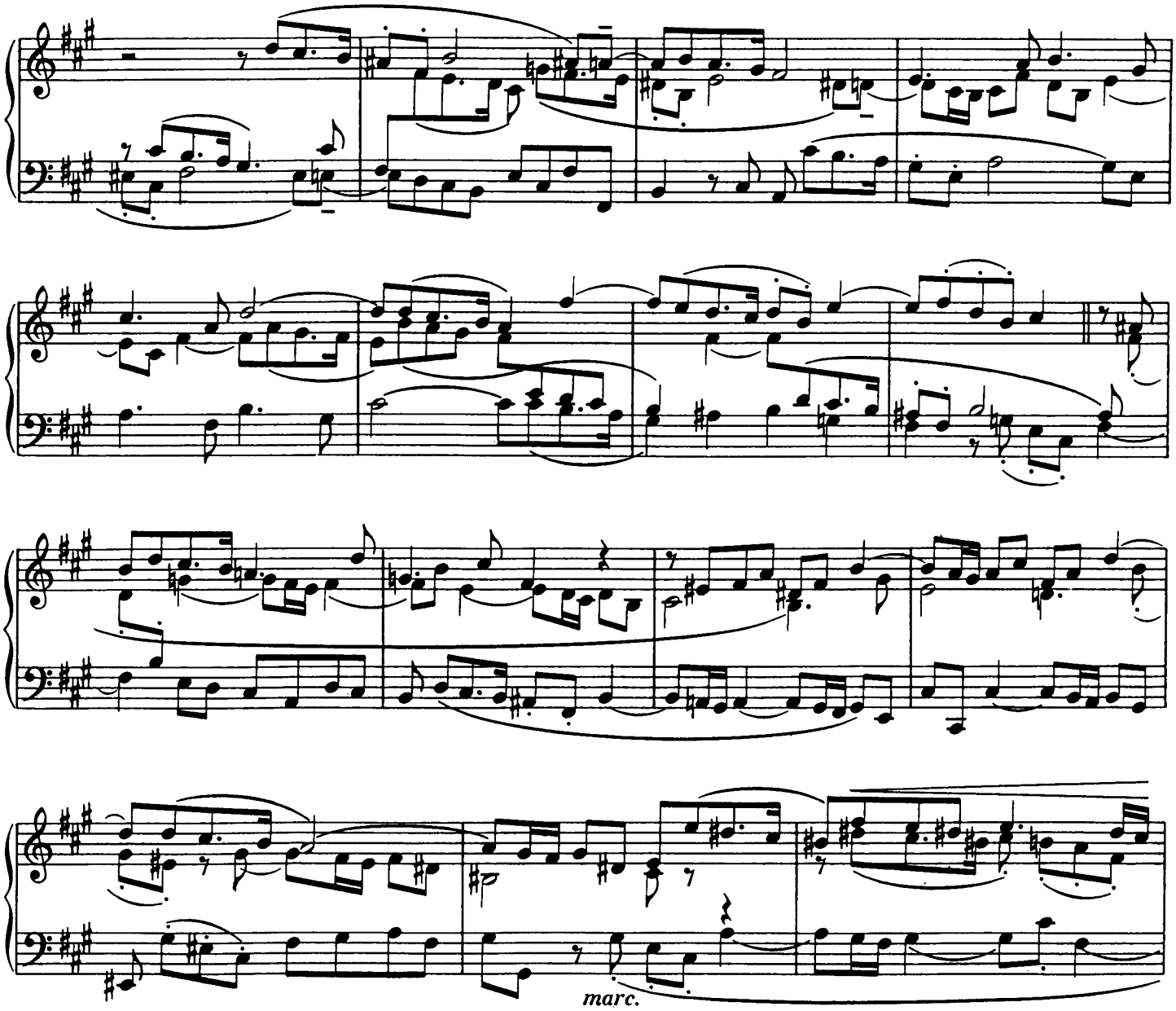

sotto voce
pp
poco rinforzando
largamente e „di petto“
Ossia: (F.B.)
sotto voce
Ossia: (F.B.)
sostenuto
p

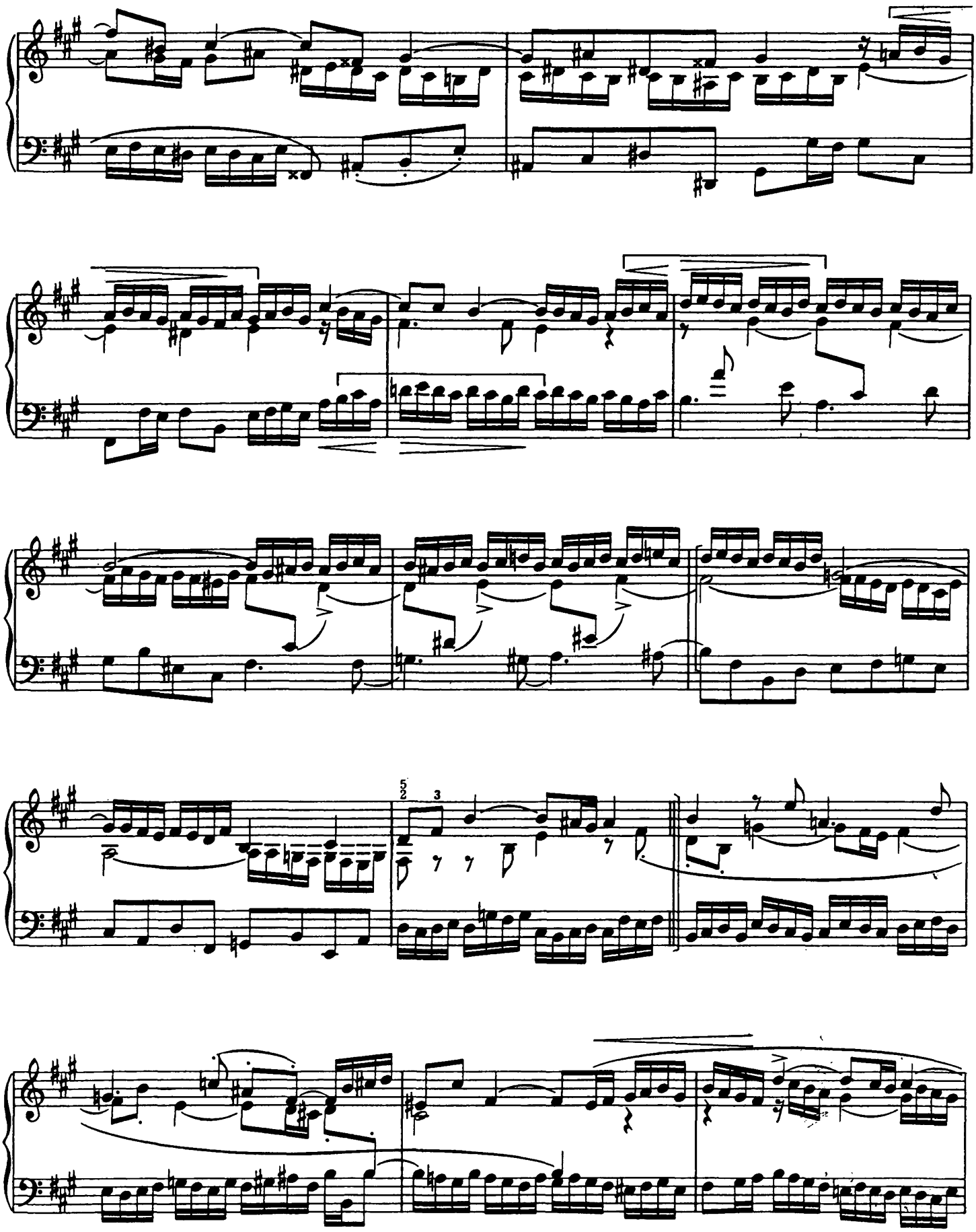
FUGA XIV

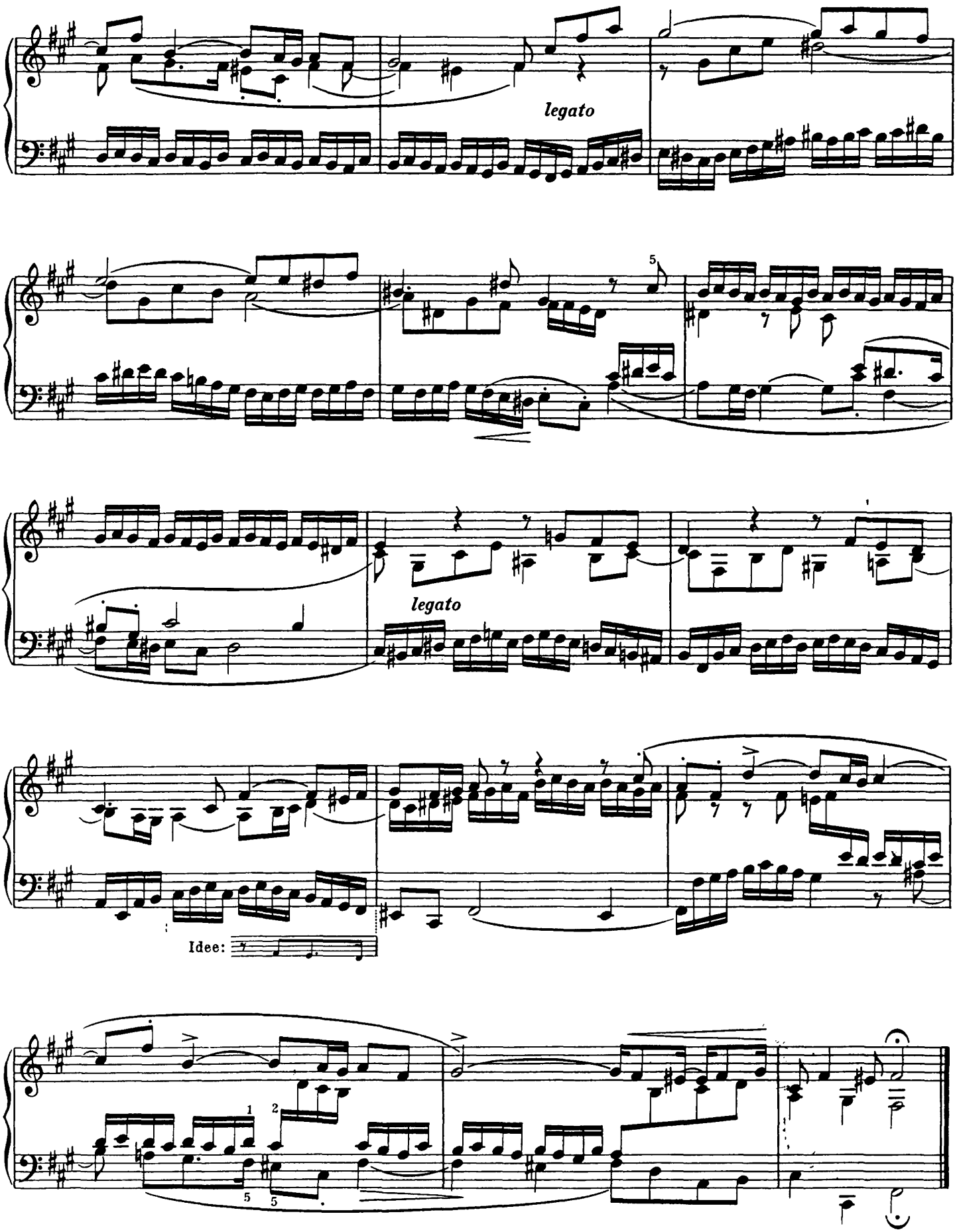
a 3



1) Der Vortrag muß bei allem Ernst etwas Blühendes haben; das Tempo bei aller Getragenheit lebendig bleiben; eher ein zurückgehaltenes Allegro, als ein beschleunigtes Andante. Der Inhalt ist bei aller Weisheit voller Jugend; das Gedankliche steht neben dem Empfindsamen. Hier wird man an Fausts Bekenntnis gemahnt: „Ich bin zu alt, um bloß zu spielen, zu jung, um ohne Wunsch zu sein."


marc.

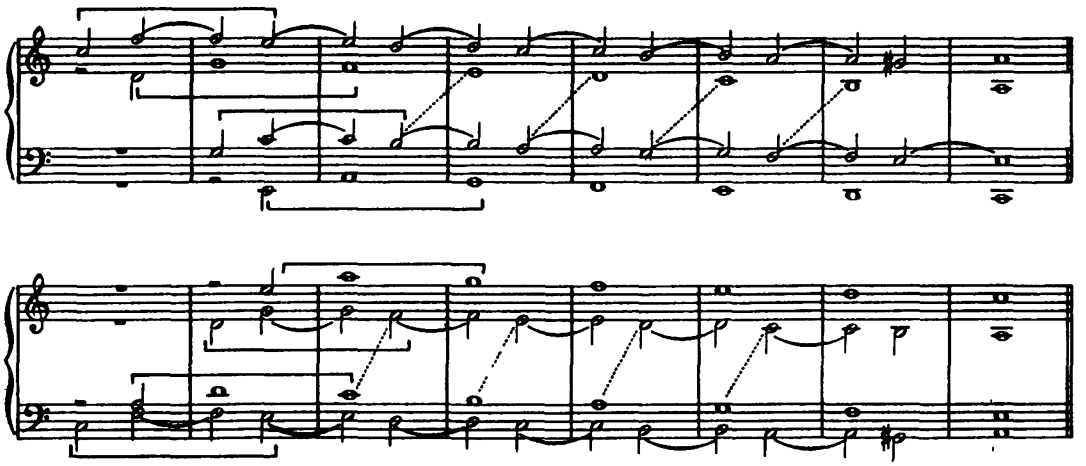



legato
legato
Idee:

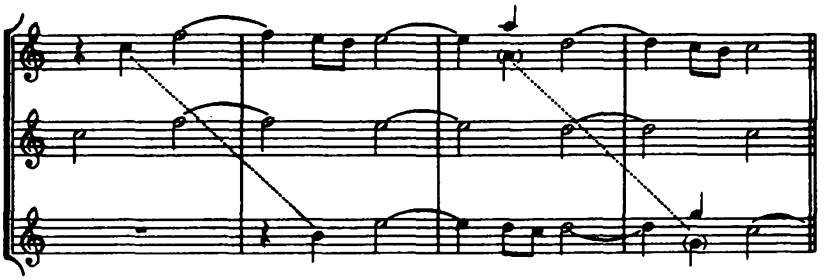
Das thematische Gerüst reduziert sich auf die folgende Formel

Dank seiner Struktur, die auf der Tonleiter und der Synkope beruht, läßt das Thema mannigfache kanonische Kombinationen zu.

Das kanonische Schema synkopierter Tonleitern läßt sich für diesen Fall so darstellen

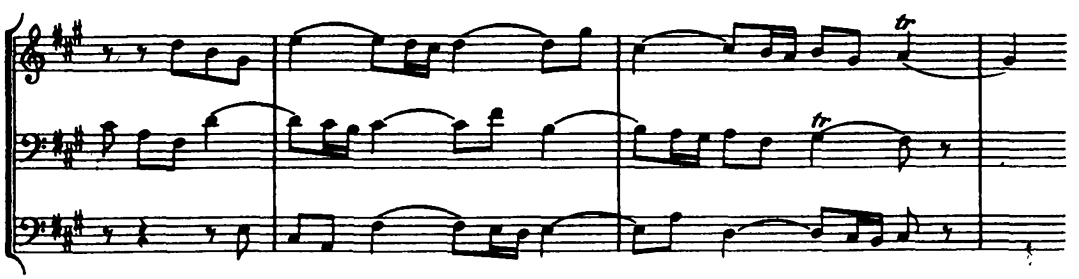


Der auftaktartige Quartenschritt kann auf jedem halben Takt, der Doppelschlag zwischen jedem Sekundenschritt erfolgen, und zwar abwechselnd durch alle Stimmen. Sie sind es, die den Intervallen das thematische Gesicht verleihen.

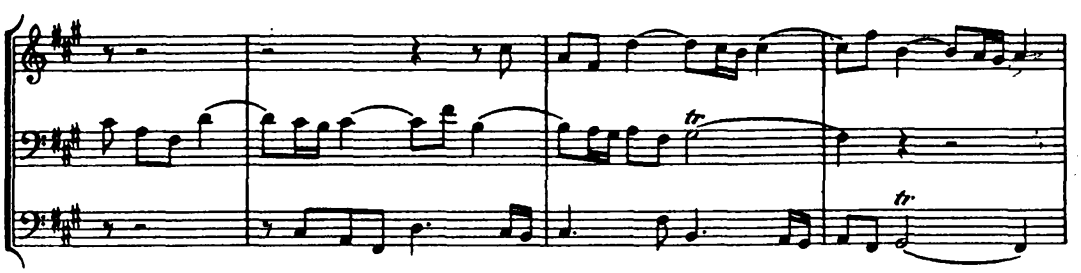


Wir führen beispielsweise eine Auswahl solcher Kombinationen, die in der Fuge keine Anwendung erfuhren, an

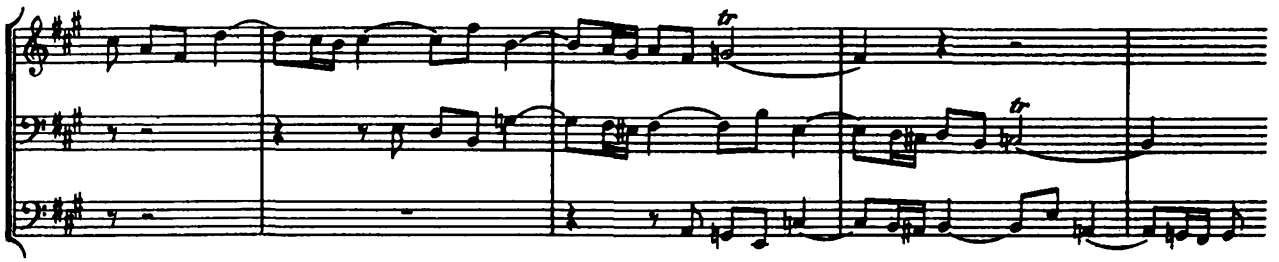
1) Im Abstand von Sekunden und von zwei Achteln



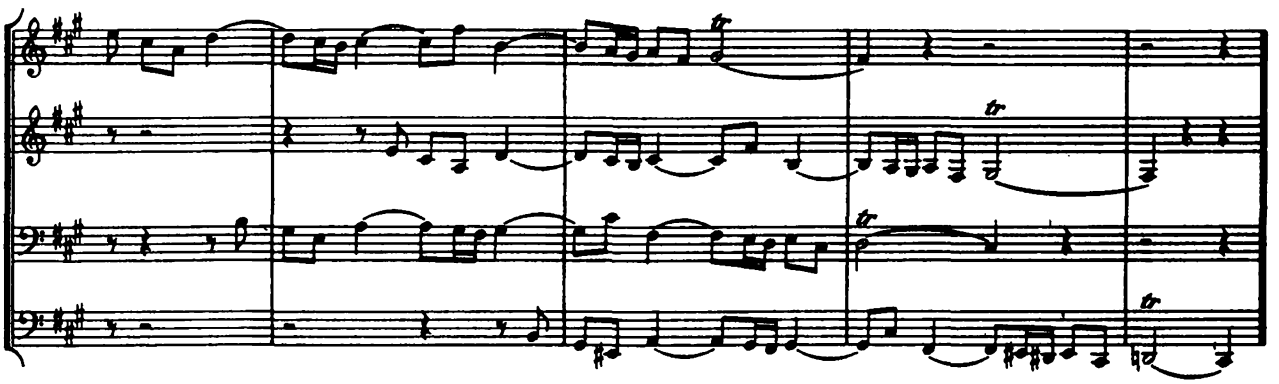
2) Im Abstand von Oktaven und drei Vierteln



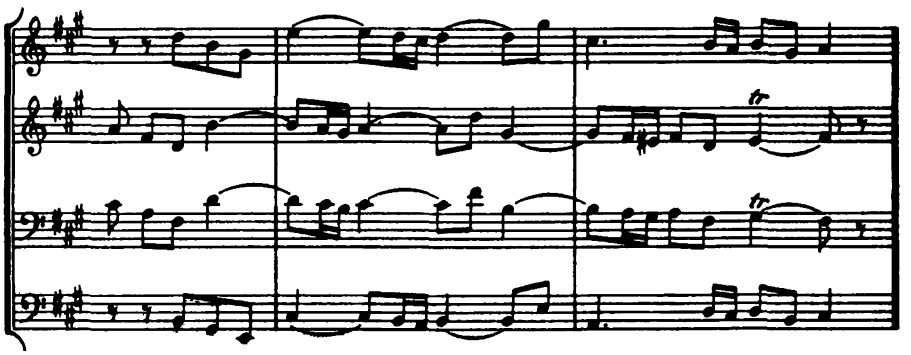
3) Im Abstand eines Taktes und im Verhältnis der Unter-Dominante



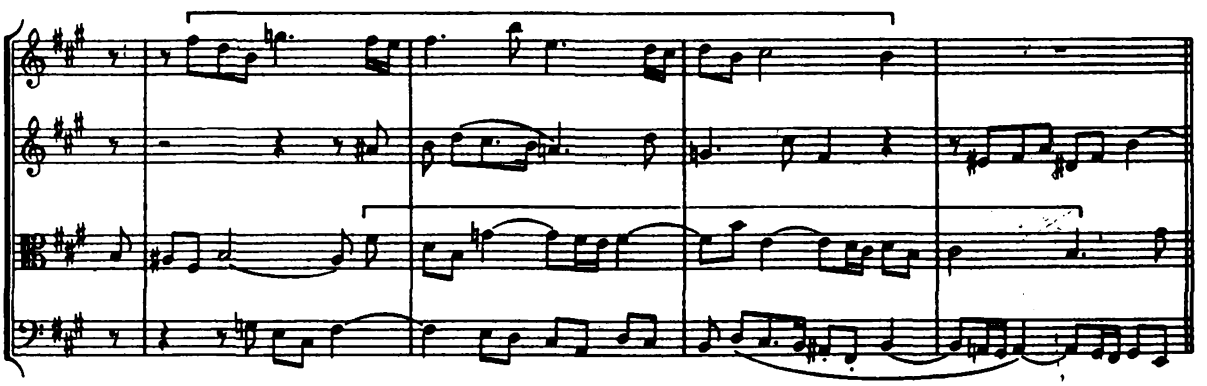
4) Im Abstand eines halben Taktes, vierstimmig, mit freier Intervall-Behandlung des Auftaktmotives



5) Im Dezimen-Kontrapunkt

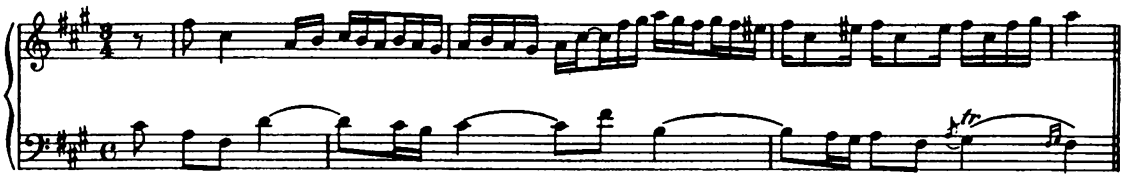


6) Kanon in der Oktave, kombiniert über dem ersten Eintritt des Themas im zweiten Teil der Fuge (Takt 28-31); der originale dreistimmige Satz unverändert, der Sopran hinzugefügt



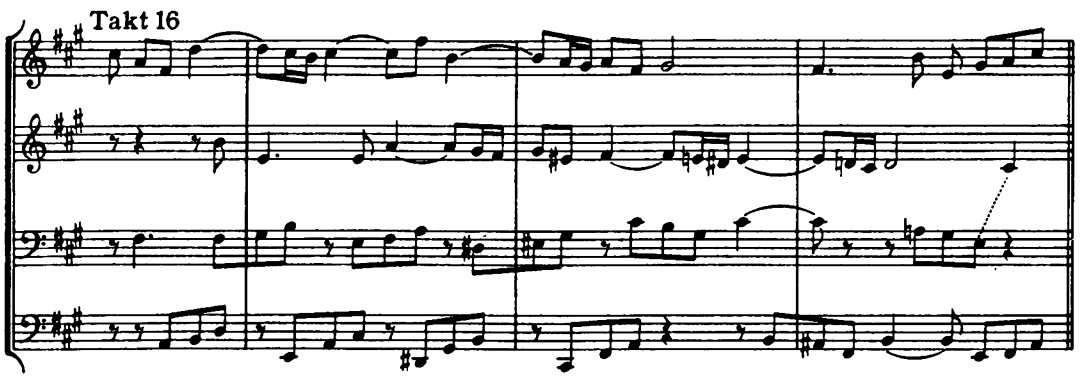
Andere kanonische Möglichkeiten, wie die der Vergrößerung und der Umkehrung, die beide in der Fuge nicht vorkommen, seien hier lediglich erwähnt, damit dem Studierenden Raum zum eigenen Nachdenken offen bleibt.

Eine Beziehung der Fuge zu ihrem Praeludium läßt sich thematisch so herstellen:

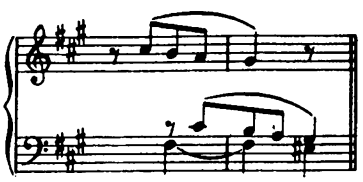


Wenngleich die Fuge auf alle angeführten kontrapunktischen Verarbeitungen verzichtet, so bietet sie doch namentlich in Bezug auf ihre neuartige Form reichen Stoff zur Analyse. Gleich der erste Kontrapunkt wird nicht aufrecht gehalten und die Exposition wird mit Hilfe der Auftaktsfigur des Themas spielend weiter gesponnen. Bei dem überzähligen vierten Eintritt des Themas im Sopran erscheint der Baß (Takt 16) wie ein Arrangement zweier Stimmen, die kanonisch sich verfolgen; derart, daß die Fuge hier das Ansehen der Vierstimmigkeit gewinnt.

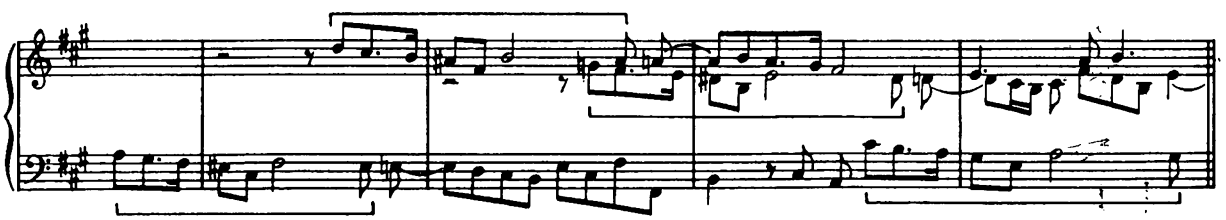
Unser Tonsystem, der Umfang und die Hauptgattungen der menschlichen Stimme, der Kreislauf des musikalischen Satzes, haben es gefügt, daß die Vierstimmigkeit die befriedigende Norm blieb: daß in der Tat eine Minder-Stimmigkeit als Einschränkung, eine Mehr-Stimmigkeit als Überwucherung des Regelrechten empfunden wurde. Ich glaube, daß irgendein Bachscher Satz zum vierstimmigen Satz gestaltet werden kann, weil ein solcher in der Konzeption bereits enthalten ist.



Unmittelbar vor dieser Episode steht eine unscheinbare, kurze Übergangsfigur, die indessen eine große Wichtigkeit beansprucht:



Sie ist die Veranlassung zum ersten obligaten Kontrasubjekt, mit dessen selbständiger Durchführung sich der zweite Teil der Fuge zunächst beschäftigt.

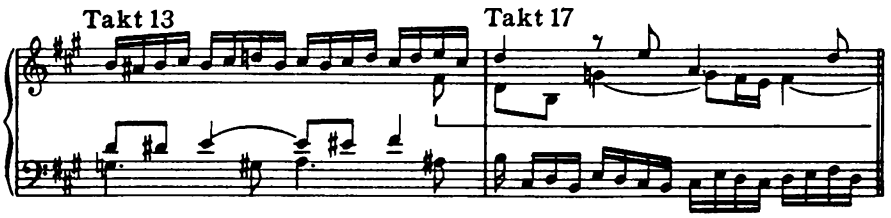


Und auch hier ist die Vierstimmigkeit, verhüllt, ausgedrückt. Kurz darauf tritt das Thema selbst in Verbindung mit dem obligaten Kontrasubjekt einmal in der Unter-Dominante und einmal in der Ober-Dominante auf.

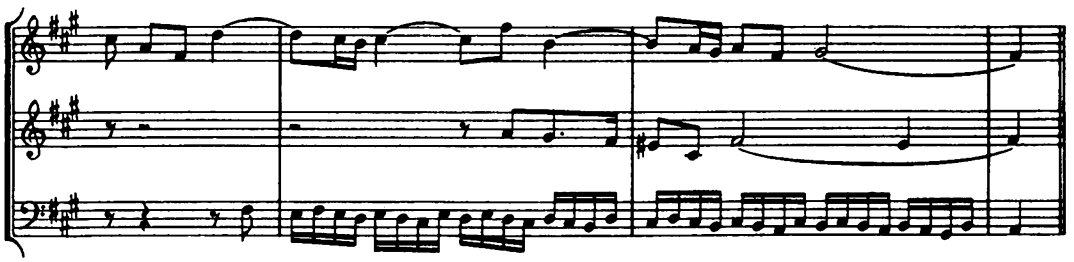
Mit der Resolution des Themas in *cis moll* endet der zweite und beginnt gleichzeitig der dritte Teil der Fuge, der ein zweites obligates Kontrasubjekt aufstellt und durchführt

das fast wie eine Verschnörkelung des Themas klingt.

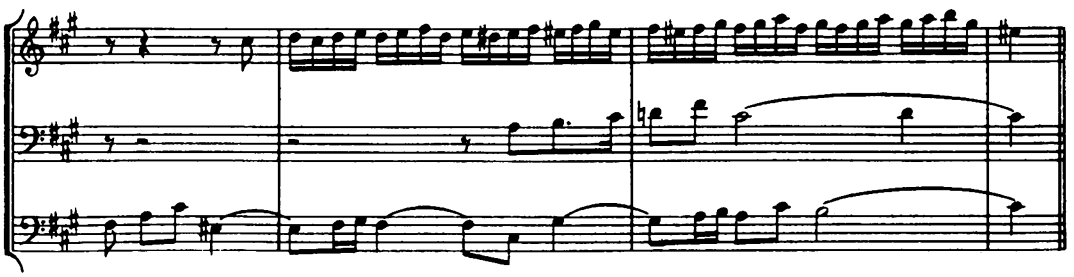
Mit dem Schluß des dreizehnten Taktes (von Anbeginn der Sechzehntelbewegung gerechnet) erreicht diese Durchführung ihren Gipfel; die noch folgenden drei Takte verzögern und schwächen die Wirkung des Eintritts des Hauptthemas, das ohne weiteres an den dreizehnten Takt anknüpfen könnte



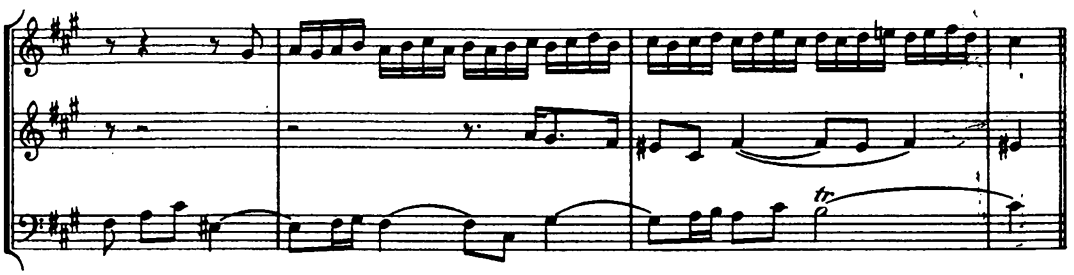
Mit der Antwort des Themas (diesmal auf der Tonika) gesellen sich beide Kontrasubjekte zu ihm und formen schließlich ein der Tripelfuge verwandtes Gebilde



Um keine Möglichkeit unbeachtet zu lassen, fügen wir noch die (nicht sehr günstige) strenge Umkehrung des ganzen Satzes nebst einer freieren zu den übrigen Studien und Versuchen



Man vergleiche die Doppelfuge im Kyrie von Mozarts Requiem, die mit den beiden äußeren Stimmen dieser Umkehrung Ähnlichkeit hat.

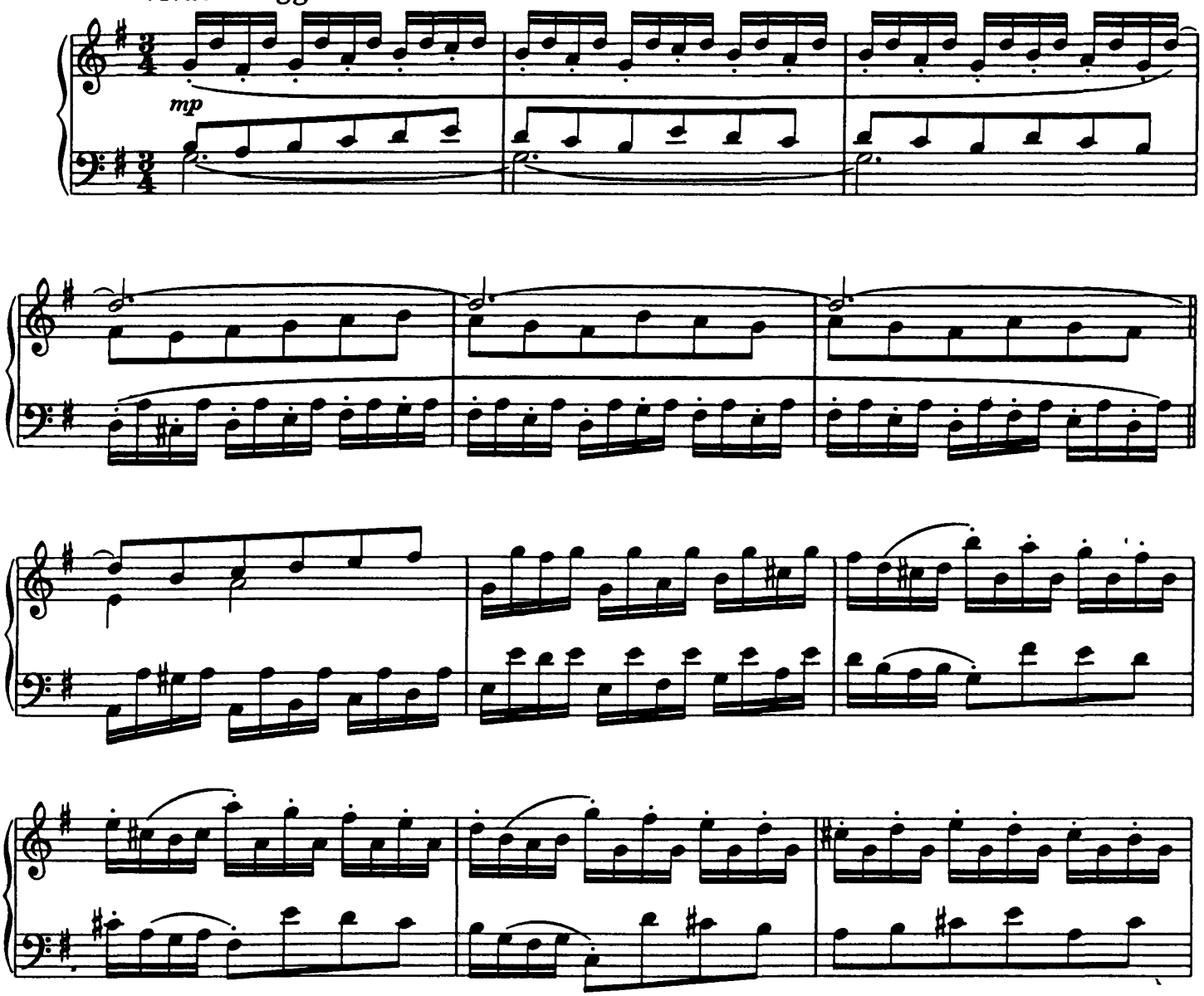


Nach einer letzten vollständigen Durchführung (Tonika - Dominante - Tonika) tönt die Fuge in einer schlicht-entschiedenen Kadenz aus.

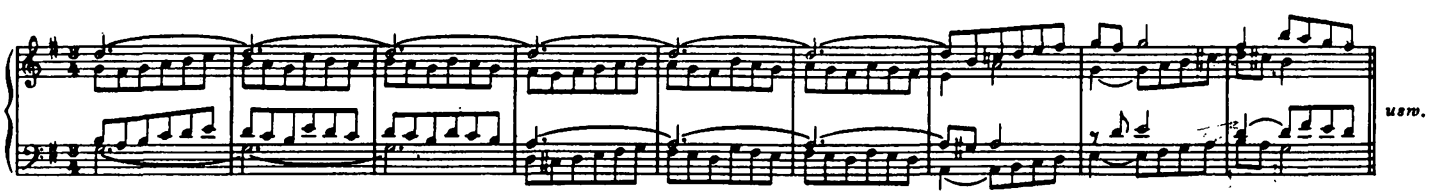
PRAELUDIUM XV

BWV 884

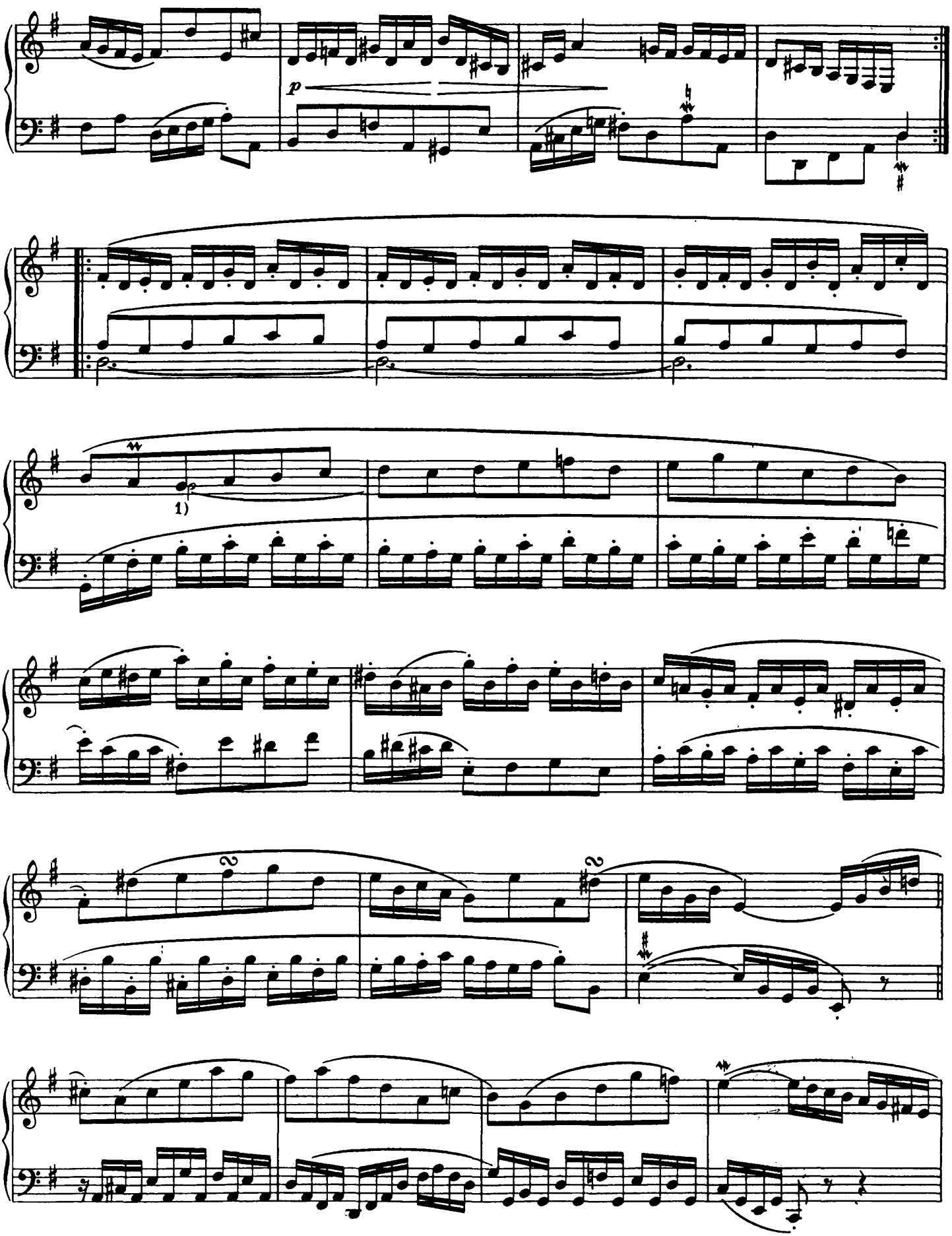
Vivace e leggiero



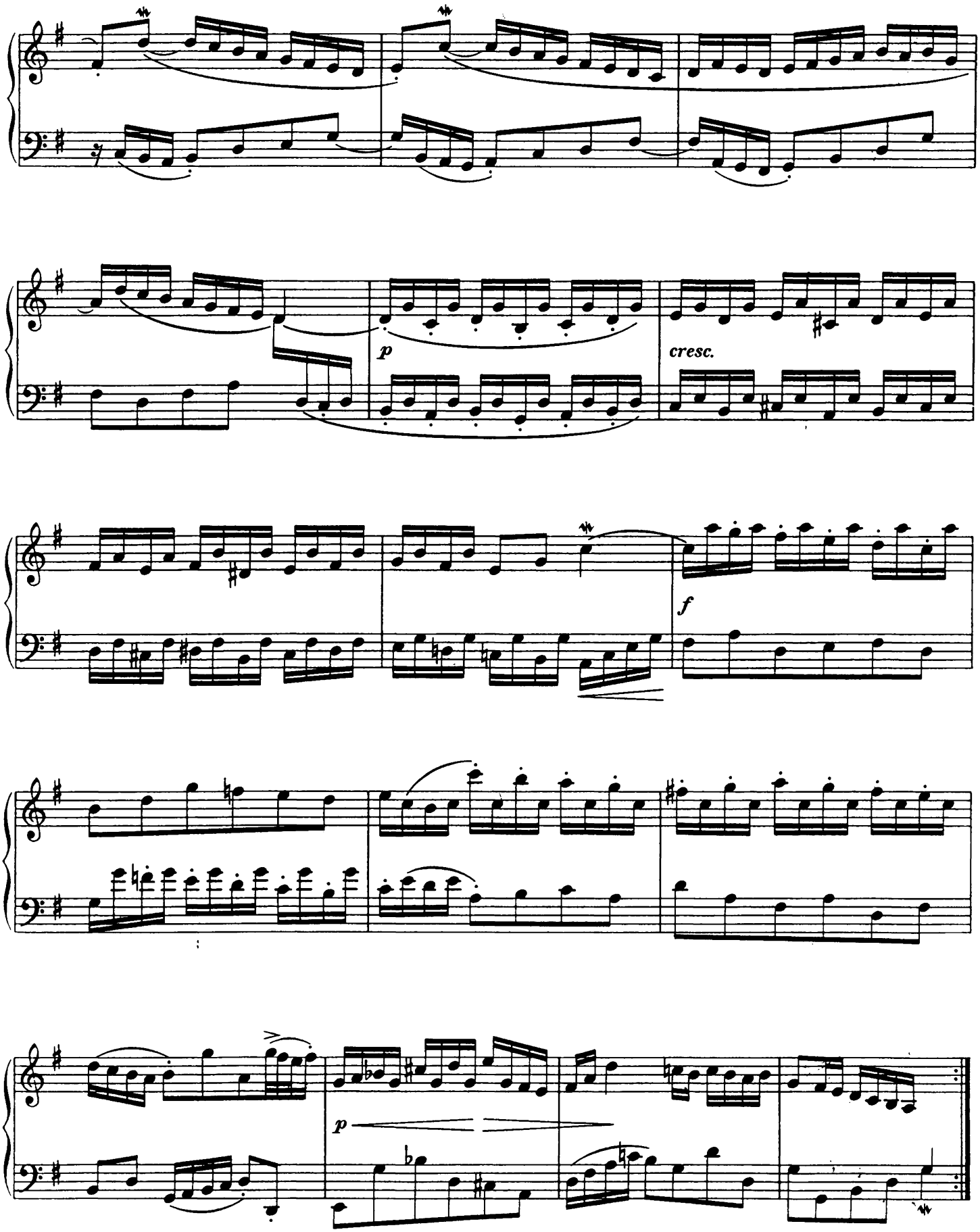
Das Praeludium ist als Klavierstück nur zweistimmig, rein zweihändig. Die dritte Stimme wird als liegender Ton gebraucht, und ist somit kontrapunktisch nicht legitim. Letzten Endes aber beruht der Organismus auf einem vierstimmigen, klavieristisch zerlegten Satz; es ist gewissermaßen eine Transkription.
(Organische Idee)



Die Anmerkungen zum F dur-Praeludium sind an dieser Stelle nachzuschlagen.
Die beiden Teile sind aus einem Vordersatz im dreitaktigen Rhythmus und einem Nachsatz in geradzahligen Taktrhythmen zusammengestellt. Eine reizvolle Form für ein kurzes Vortragsstück und von vollendetem Ebenmaß.



[1] Dem ersten Teil nachgebildet: Orgelpunkt - *G* in der Mittelstimme, durch drei Takte.


p
cresc.
f
p

FUGA XV

a 3

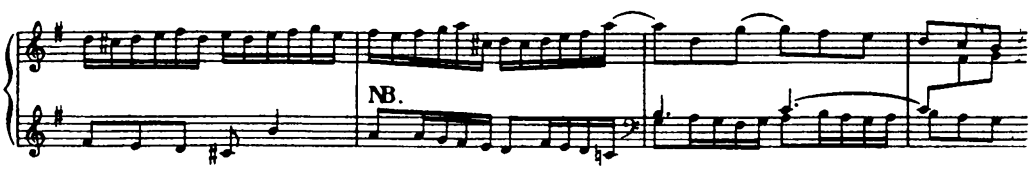
Misurato scherzoso

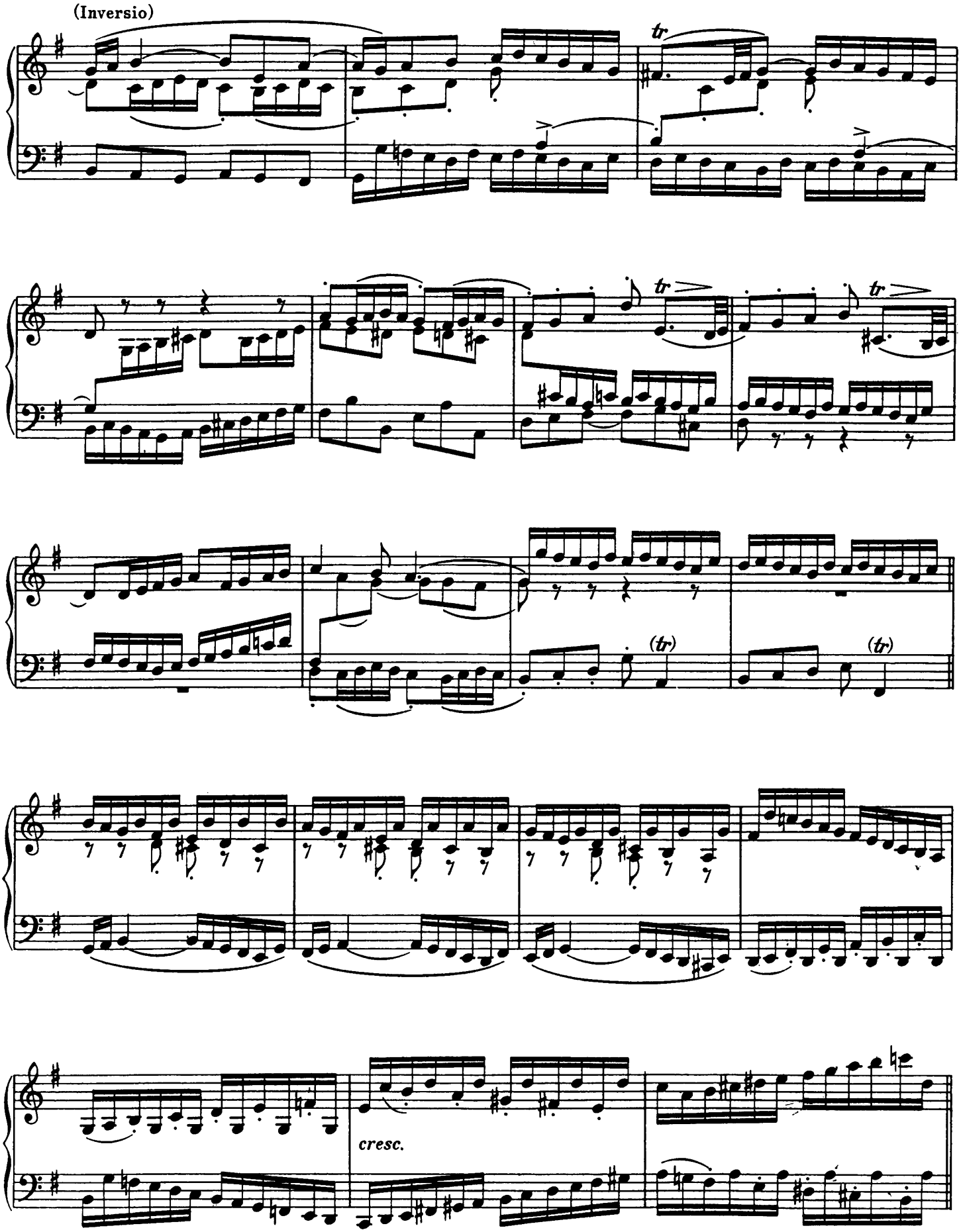
(Expositio)

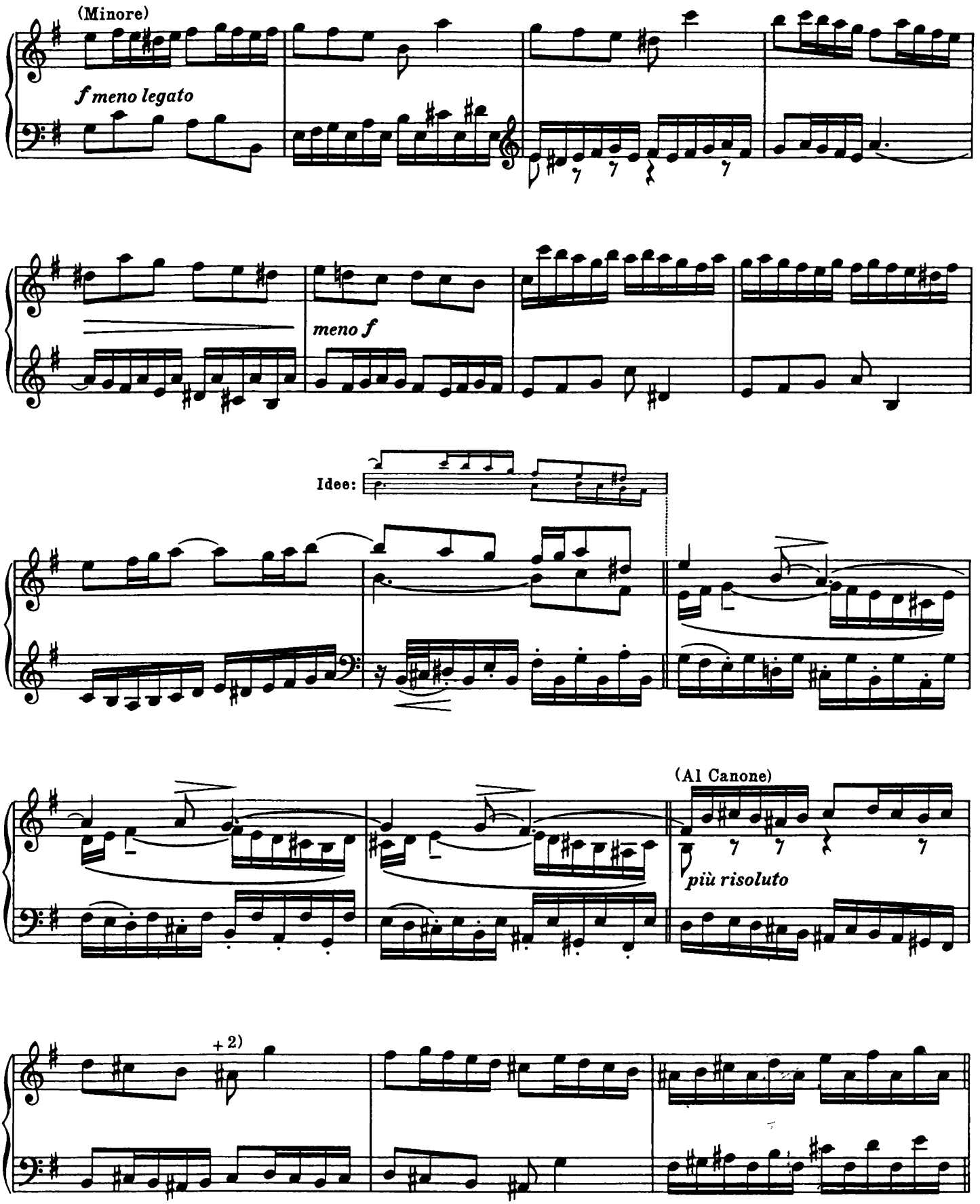
mf

1)

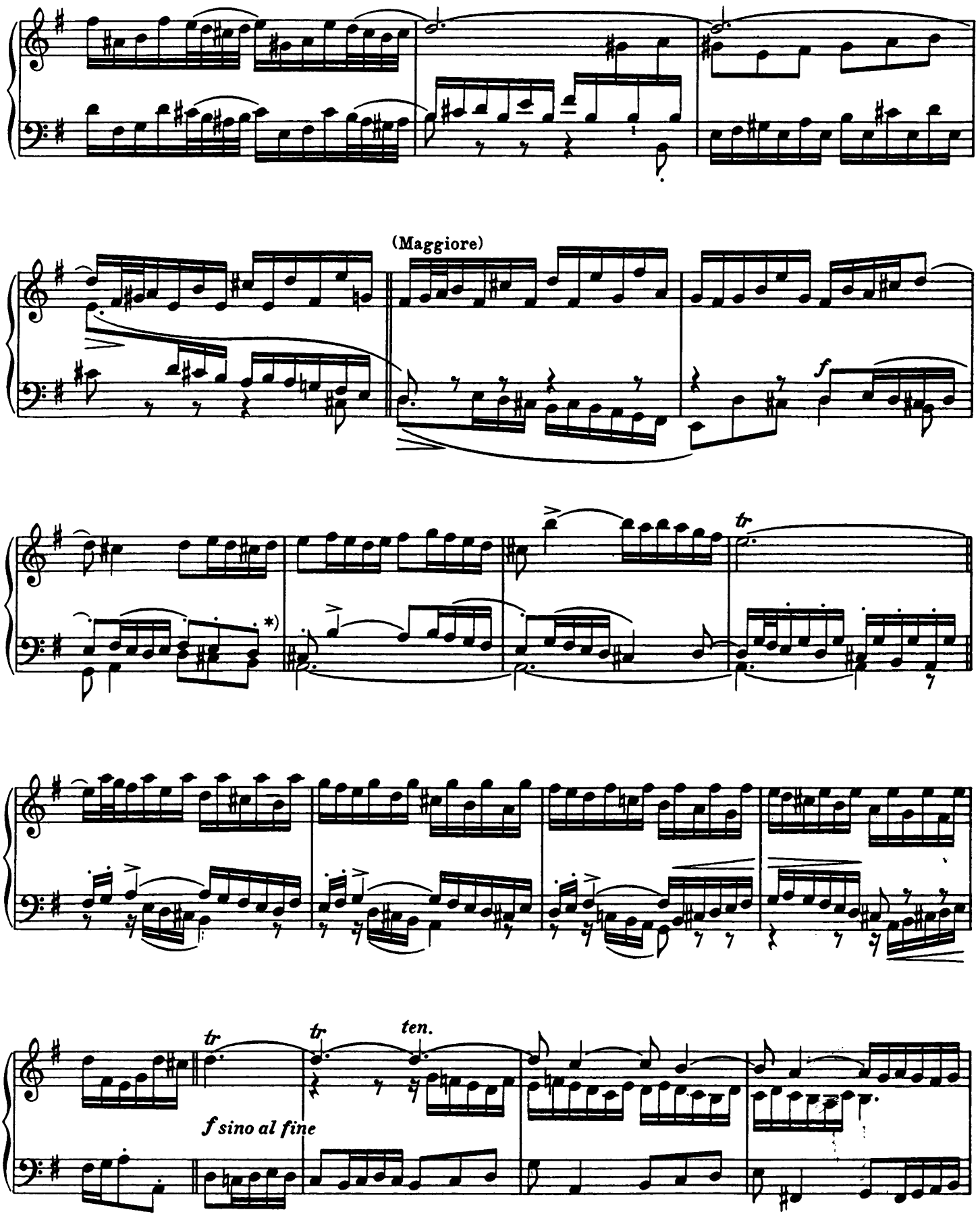
1) Man würde erwarten, daß die Antwort zurück zur Tonika führte, wie es späterhin mit der Umkehrung geschieht, und etwa so lautete



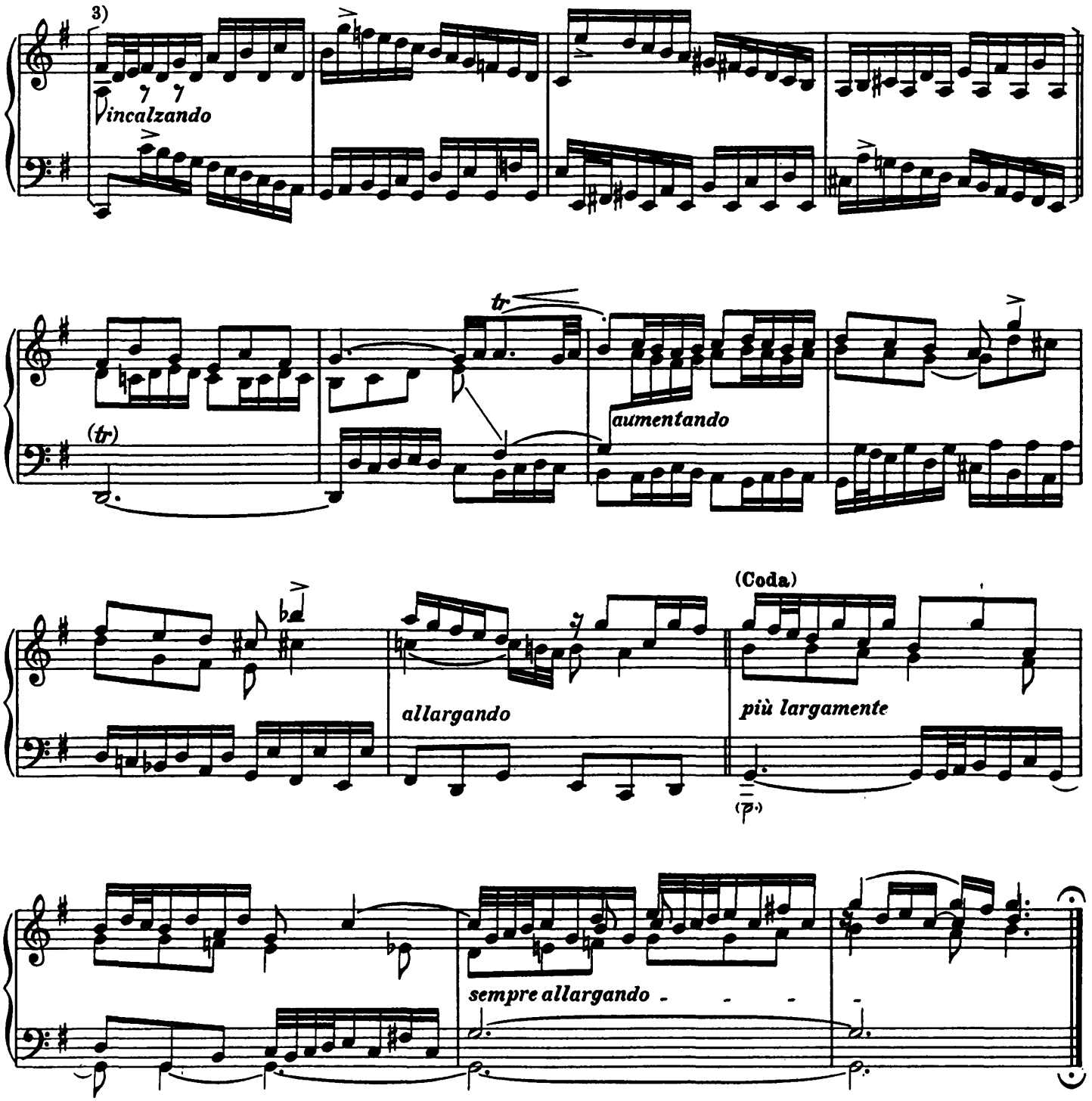

(Inversio)
tr
tr
tr
(tr)
(tr)
cresc.



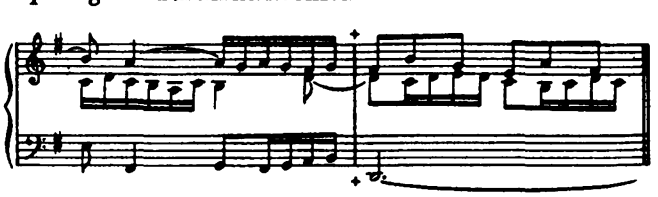
2) Würde die Ansage des Kanons nicht ein Glied des Themas überspringen,+ so müßten in der Nachahmung Oktavenparallelen entstehen.



*) Siehe Anmerkung 2)



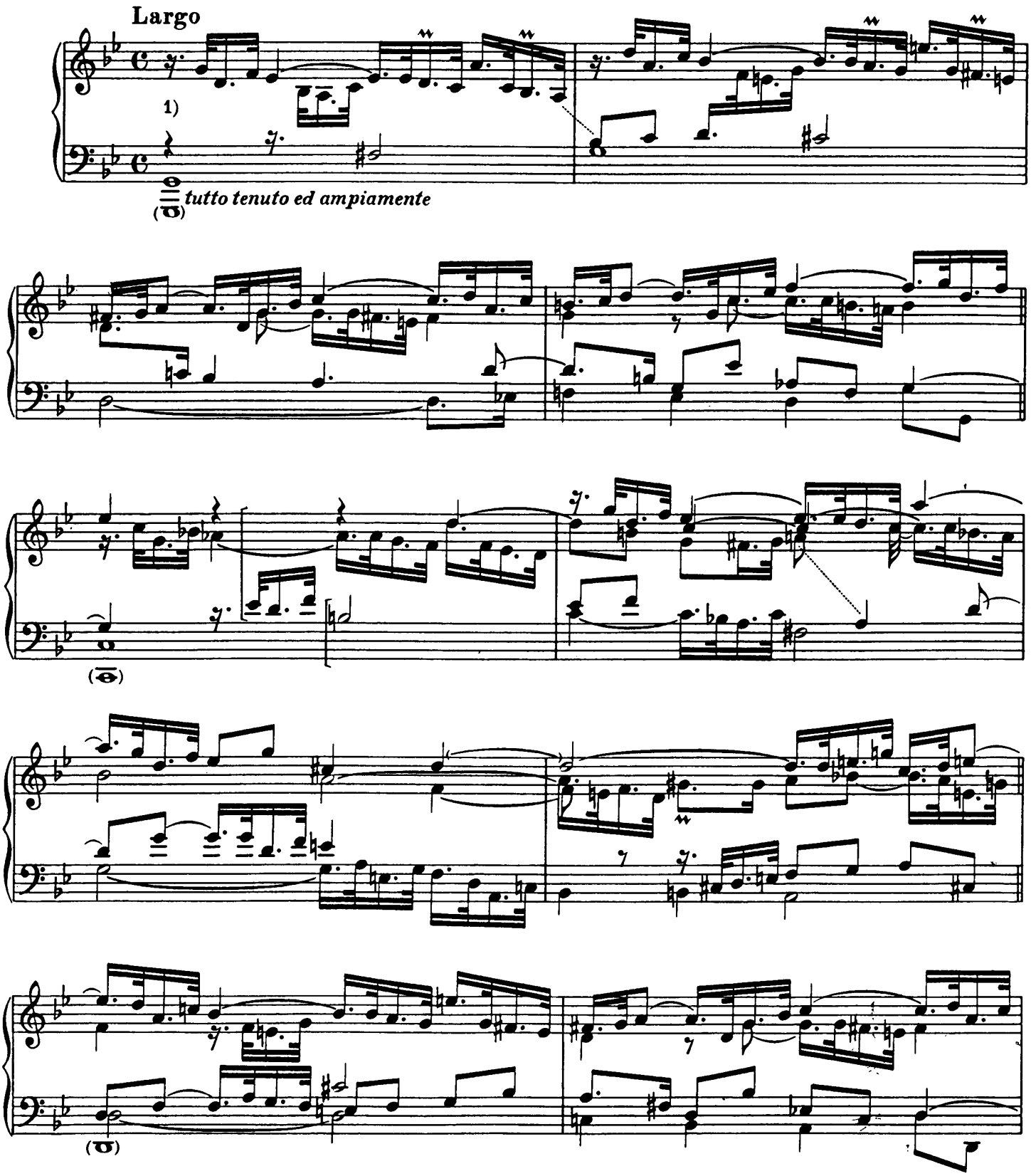
3) Die nun folgenden vier Takte spalten den Satz, der durch Einheit der Tonart und kraft des ideellen Orgelpunktes die Ränder der Spalte ursprünglich zusammenschloß



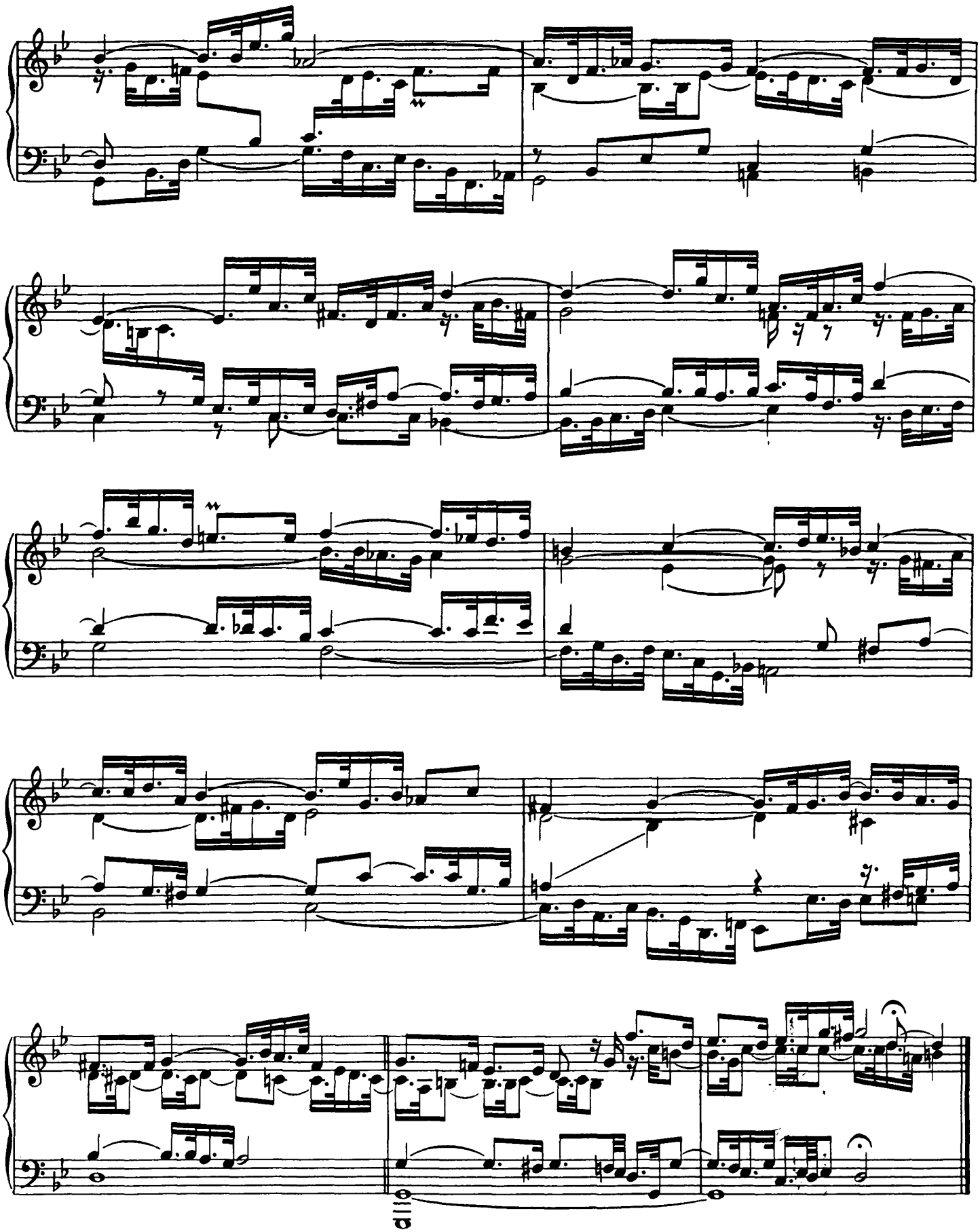
Aber die Unterbrechung bringt dafür eine frische Emphasis in die Stretta, die dem Ganzen sehr wohl ansteht. Denn das Moment, das durch das Stück als Persönliches wirkt, liegt in der Wandlung der Heiterkeit zur ausgesprochenen Freude.

PRAELUDIUM XVI

BWV 885

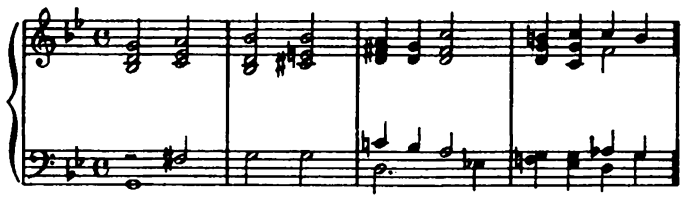


1) Es ist aus dem Text nicht klar zu entnehmen, durch welche Macht die Mittelstimme im zweiten Takt zum Baß wird, wieso der erste Baß aus dem Satz verschwindet, noch wohin die Stimme zu rechnen ist, die in dem dritten Takt als vierte hinzuspringt. Hier liegt offenbar eine Abkürzung der Schreibweise vor. Das Tempo Largo, das von Bach stammt, darf nicht zu übergroßer Breite führen.



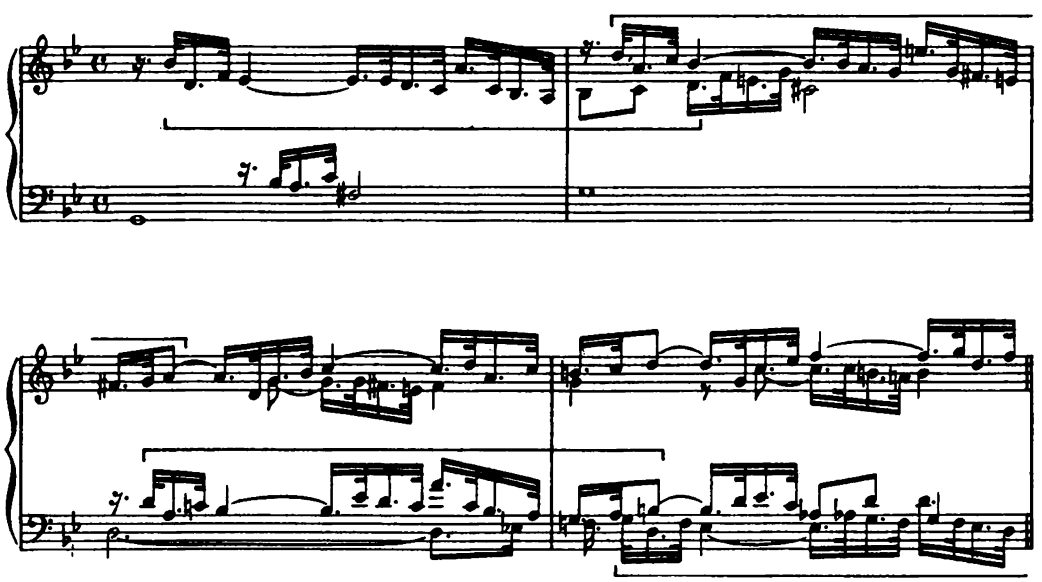
Vergleiche die Anmerkungen auf der folgenden Seite.

Als das Bezeichnende an diesem Stück erscheint dem Herausgeber das Maß der Bewegung in der Harmonie, das für den Vordersatz halbe Noten, für den Nachsatz Viertelnoten umspannt. So ergibt das harmonische Gerüst der ersten vier Takte das folgende Bild:



Über diesem Gerüst ist nach Art eines Themas eine ornamentale Linie von kräftigem Charakter gezogen

die erst durch imitatorische Verwebungen dem Stück seine Physiognomie verleiht. Die thematische Konsequenz hätte noch vollständiger verfolgt werden können, als es geschieht



Die Form bringt zunächst einen symmetrisch nachgebildeten Satz, der von der Unterdominante aus nach der Oberdominante führt. Erst mit dem dritten Anlauf findet der Fluß ein weiteres Bett und strömt von nun an freier und breiter fort, um in die Coda zu münden. Konnte man bei dem g moll-Praeludium des vorigen Buches eine engere Beziehung zwischen der Orgelpunktidee der Coda und jener des Themas herstellen, so zeigt dieser Orgelpunkt die vertraute Geste des Epilogs, die Würde und Finalität mit einem gewissen Übergreifen des Gefühls verbindet.

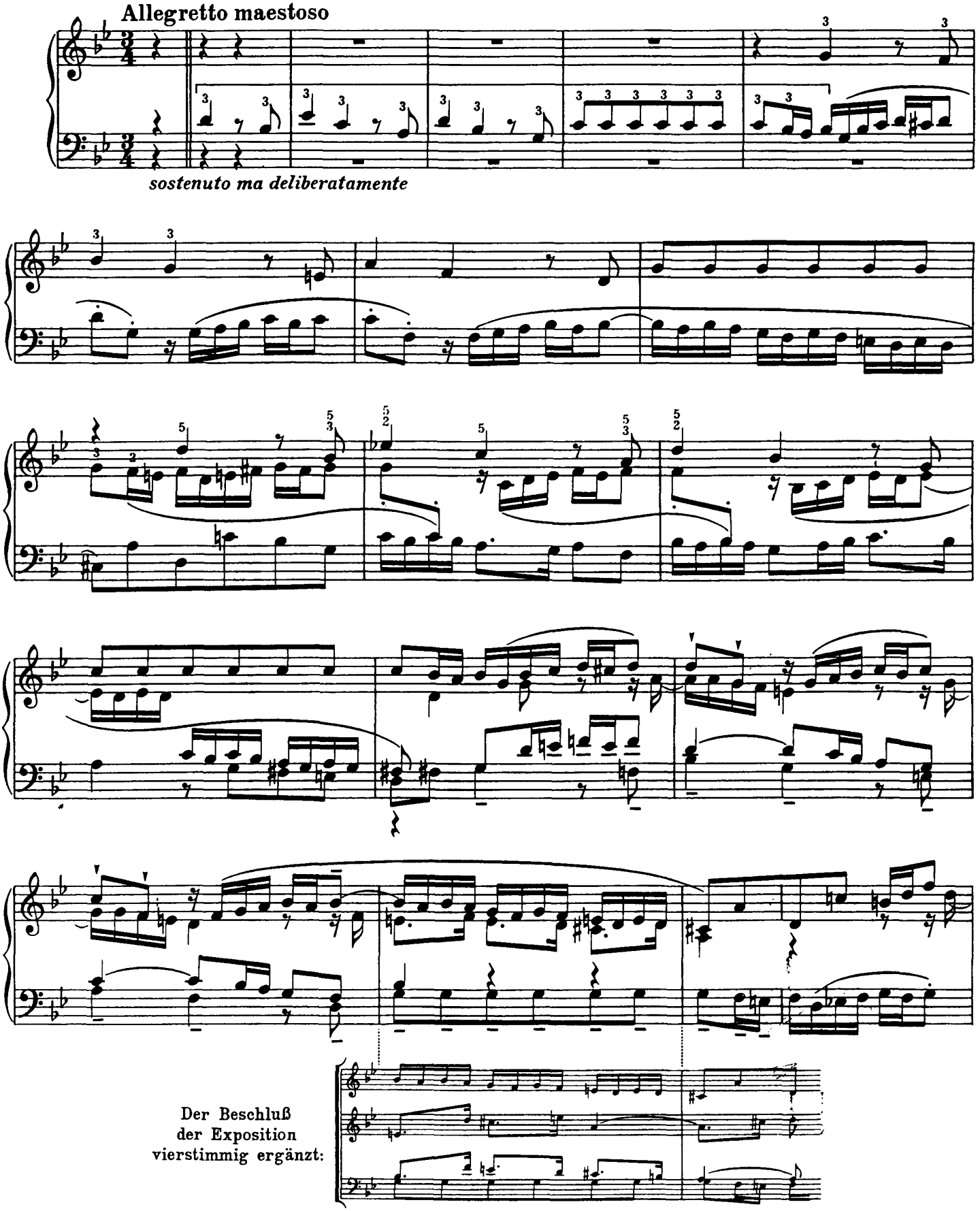
Im rhythmischen Vortrag sei man bedacht, die punktierten Sechzehntel von den punktierten Achteln scharf zu sondern.

FUGA XVI

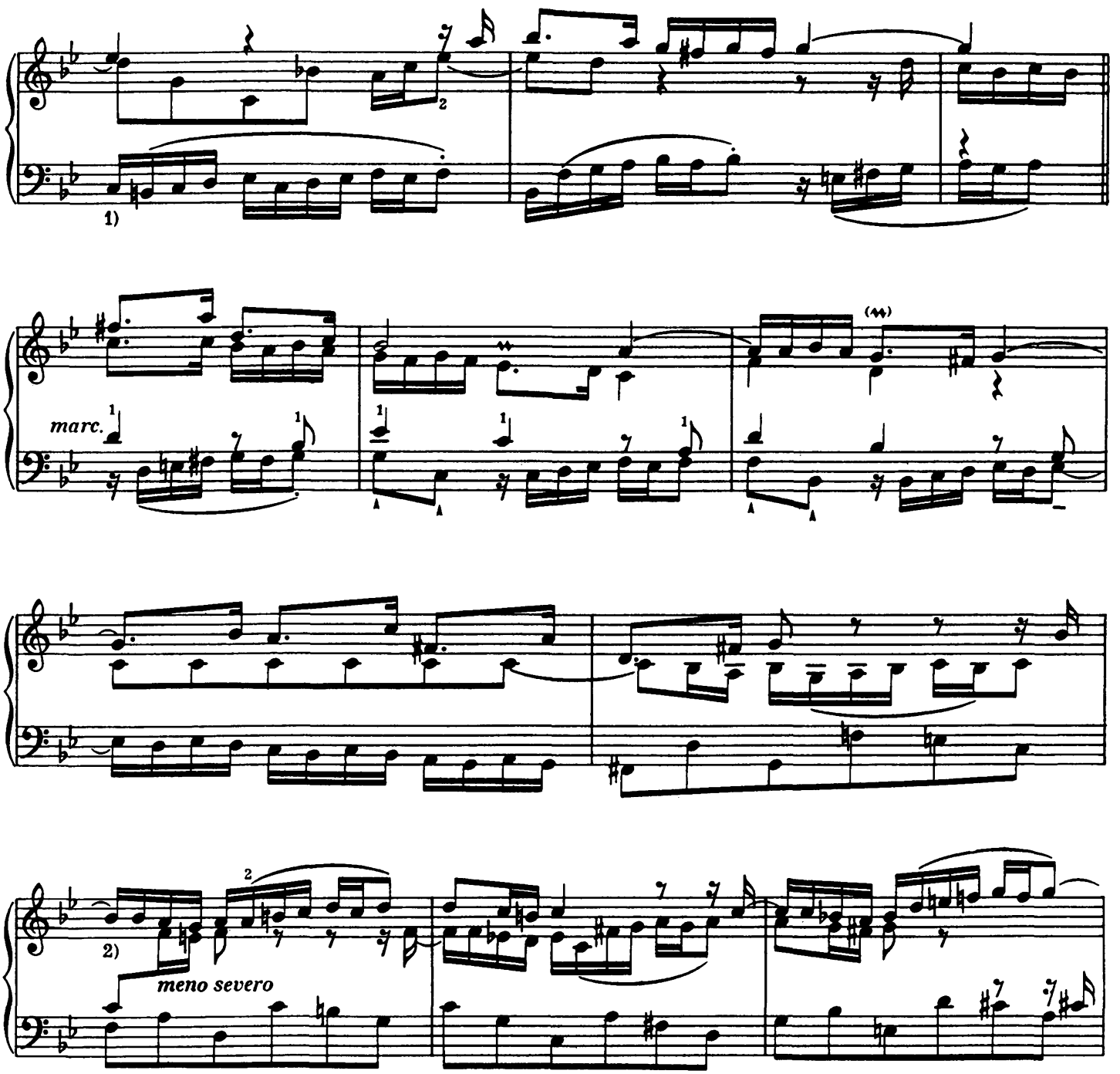
a 4

Allegretto maestoso

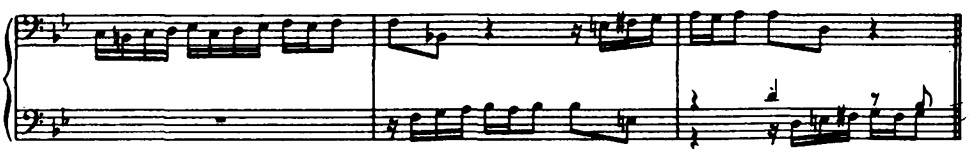
sostenuto ma deliberatamente



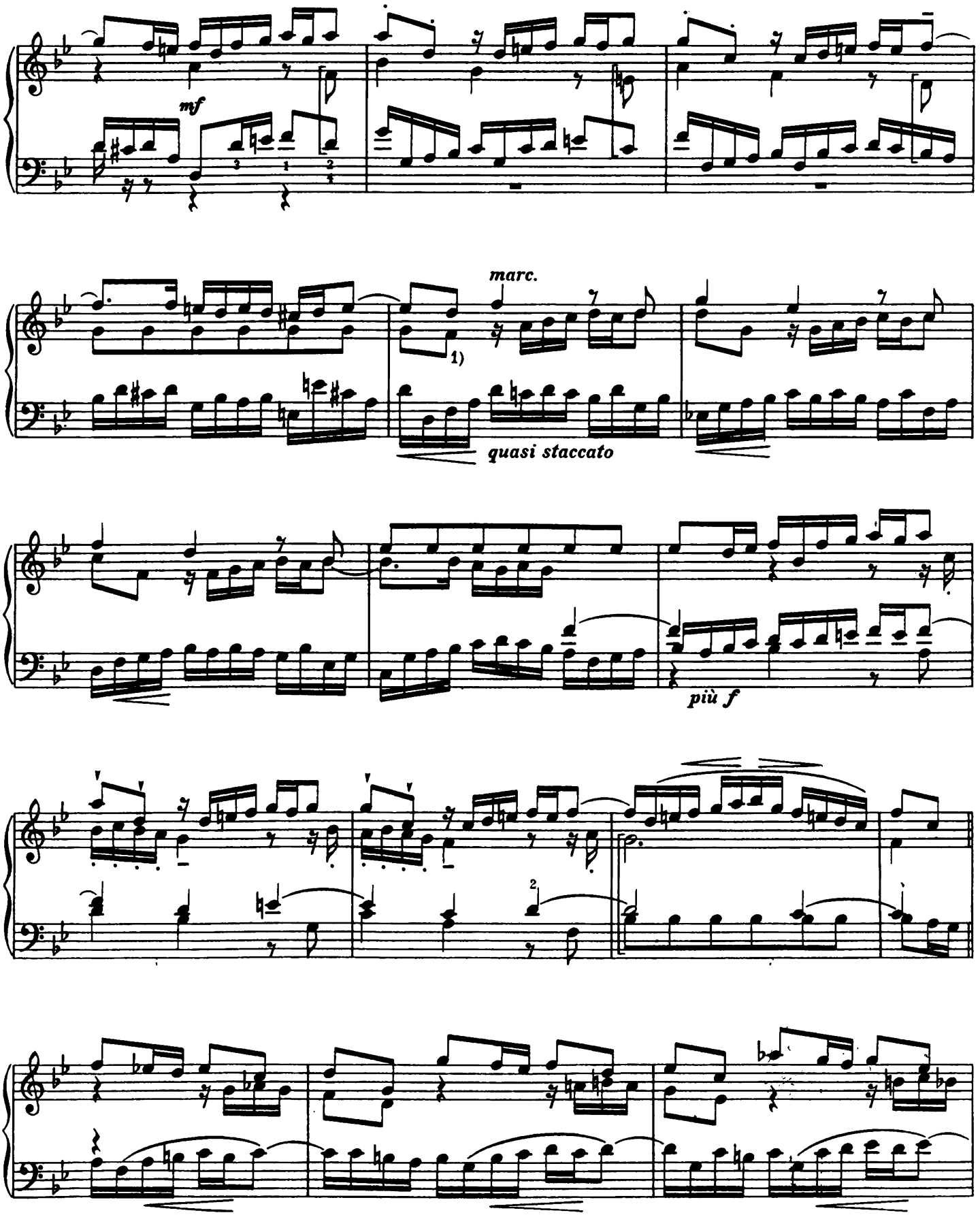
Der Beschluß der Exposition vierstimmig ergänzt:



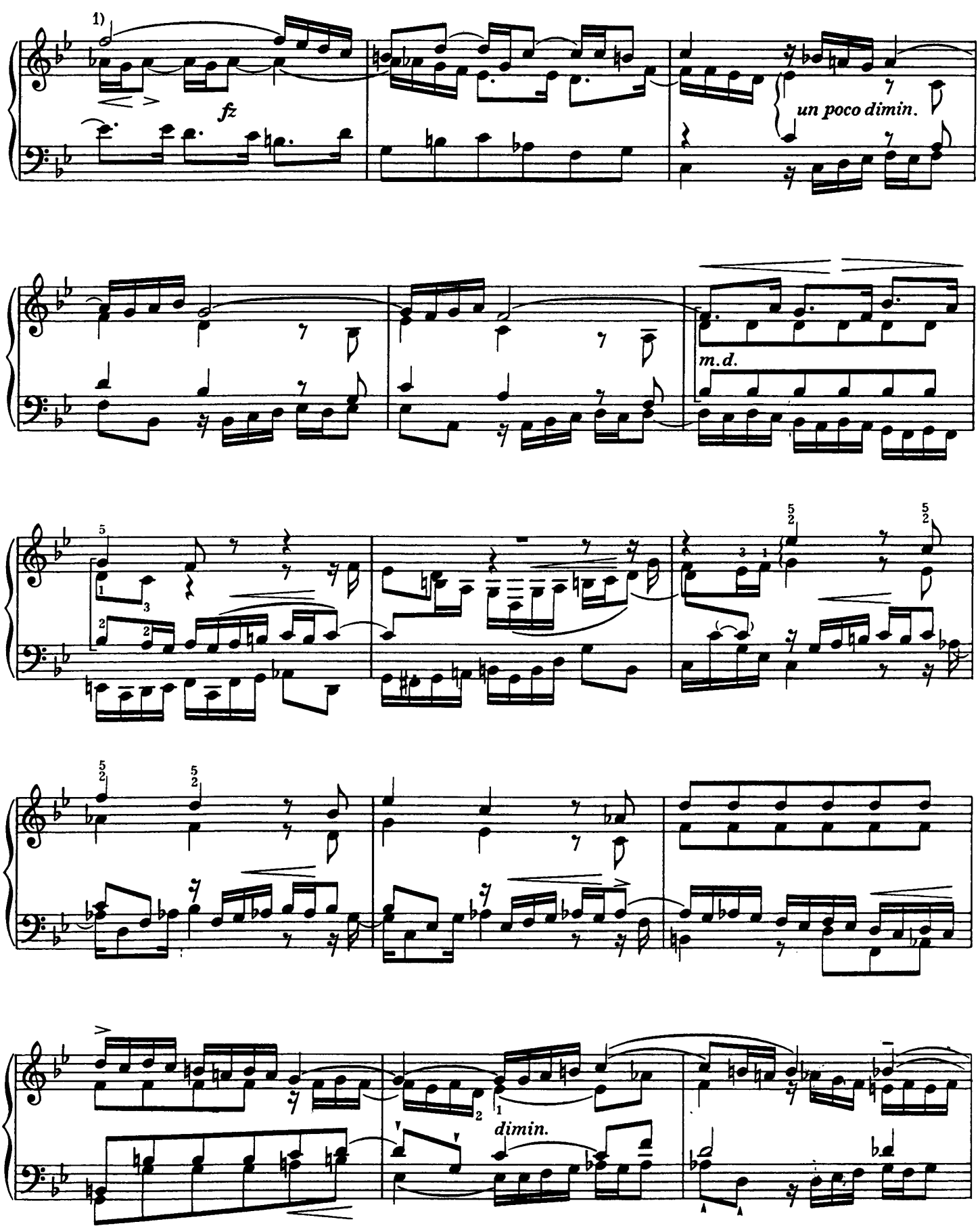
1) Ähnlich wie an einer besprochenen Stelle der fis moll-Fuge ist auch hier der Baß als eine zusammengezogene Zweistimmigkeit zu empfinden, nämlich



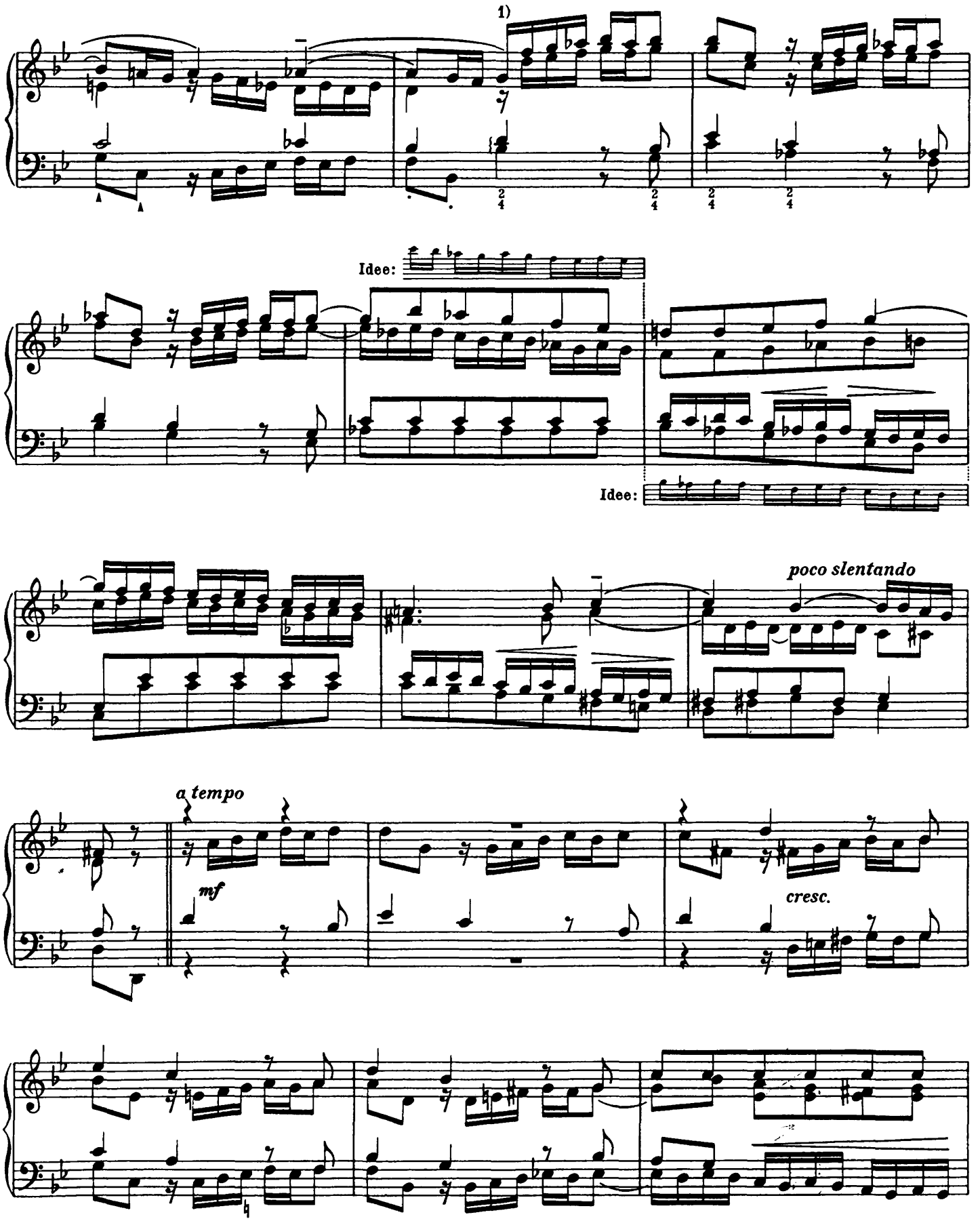
2) Verwandlung des zum Kontrasubjekt gehörigen Motivs in



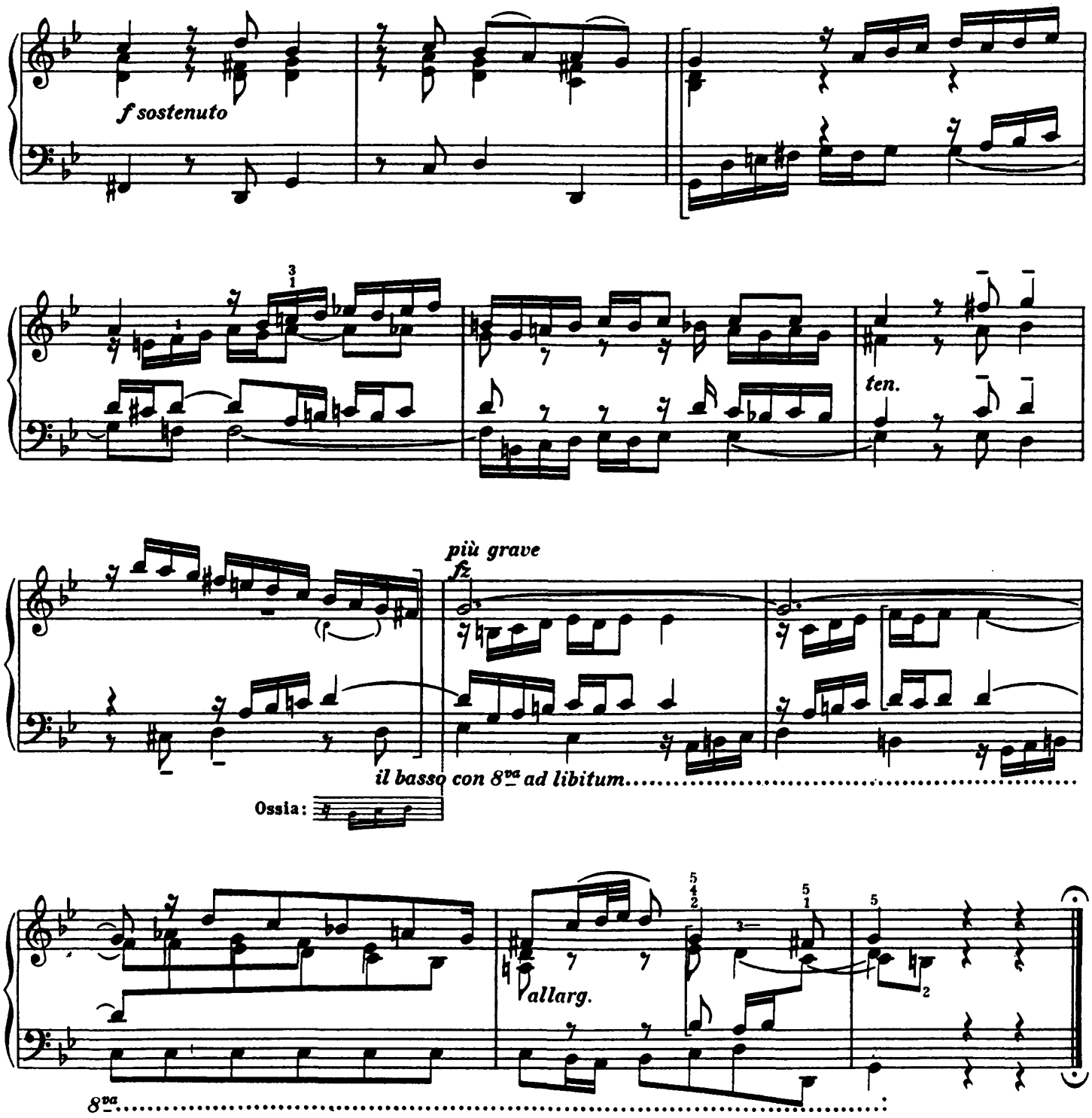
1) erscheint im Alt abgekürzt.



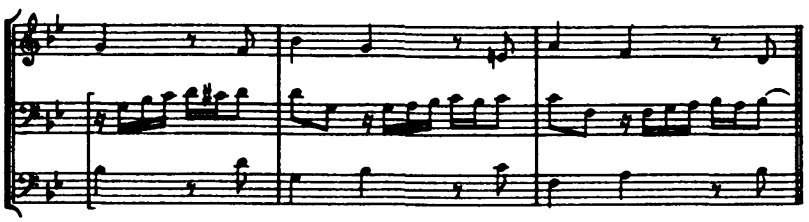
1) Vielleicht stellt der Alt hier eine Variation der thematischen Achtelschläge dar



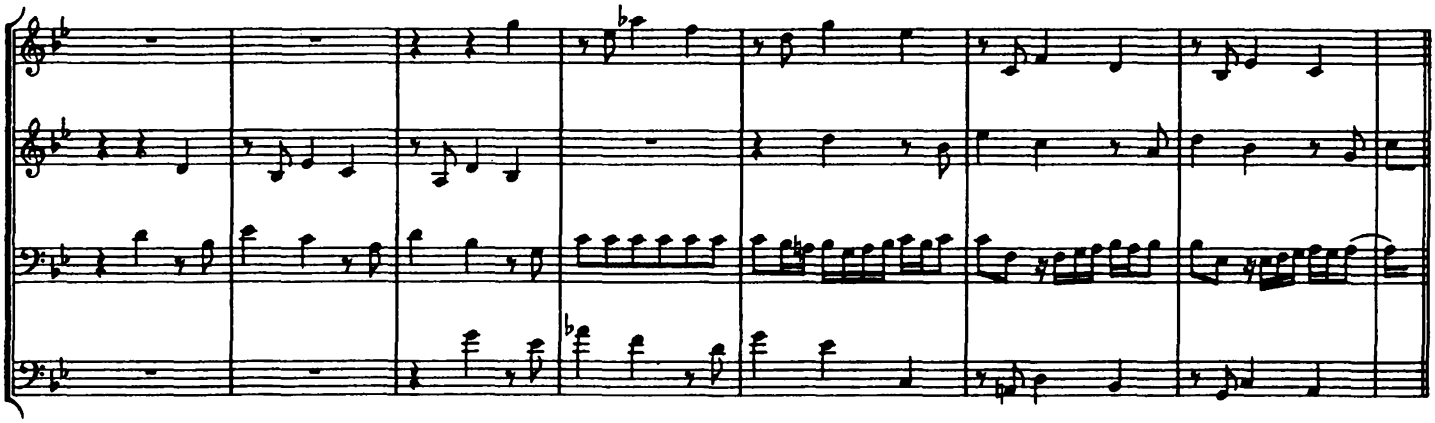
1) Eine Piano-Episode scheint dem Herausgeber gefordert. Klanglich würde diese Terzensetzung dazu eine günstige Gelegenheit geben.



Das Thema ist vielversprechend, aber kontrapunktisch spröde; seine Umkehrung erschöpft sich im Kontrasubjekt, das im Grunde eine Variation des Themas in der Gegenbewegung ist

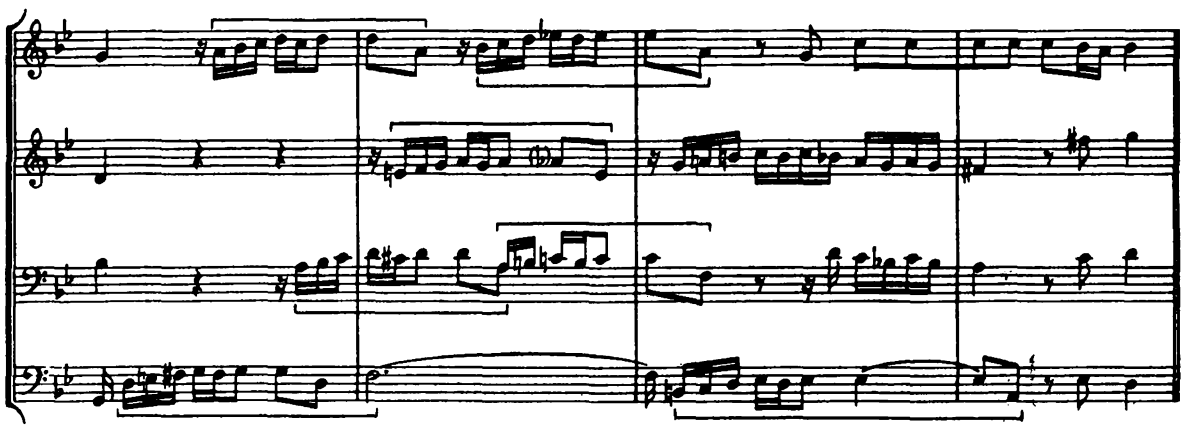


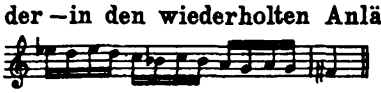
Die Möglichkeiten einer fragmentarischen Engführung über einer durchgehenden Stimme sind in dem folgenden Beispiel niedergelegt; in der Fuge ist eine ähnliche Kombination, die mehr kurios als schön anmutet, nicht anzutreffen.



Hingegen ist der für Subjekt und Kontrasubjekt gleich günstige Dezimen- (Sexten- und Terzen-) Kontrapunkt in mannigfacher Umstellung benutzt worden.

An Variationen des Themas gemahnen manche Formen der Zwischenspiele; sie sind auch vielleicht als solche beabsichtigt. Es ist schwer, die Sequenzengebilde von den thematischen Varianten zu unterscheiden, aber das allerletzte Auftreten des Themas kann uns darüber keinen Zweifel lassen. Verhängnisvoll wird der Fuge der periodische Rhythmus, der streng taktweise schreitet, auf dem Niederschlag schwer lastet und übrigens an die Violin-Chaconne erinnert. Die fünf ersten Takte von den letzten zehn bewegen sich im Kreise und münden an ihrem Ausgangspunkt, derart, daß sie nicht vermißt würden, falls sie ausblieben. Andererseits ist diese kadenzartige Parenthese interessant genug, daß wir sie in einer rein-thematischen Darstellung, die den Sinn der „Abbreviatura" erklären soll, hier wiedergeben.

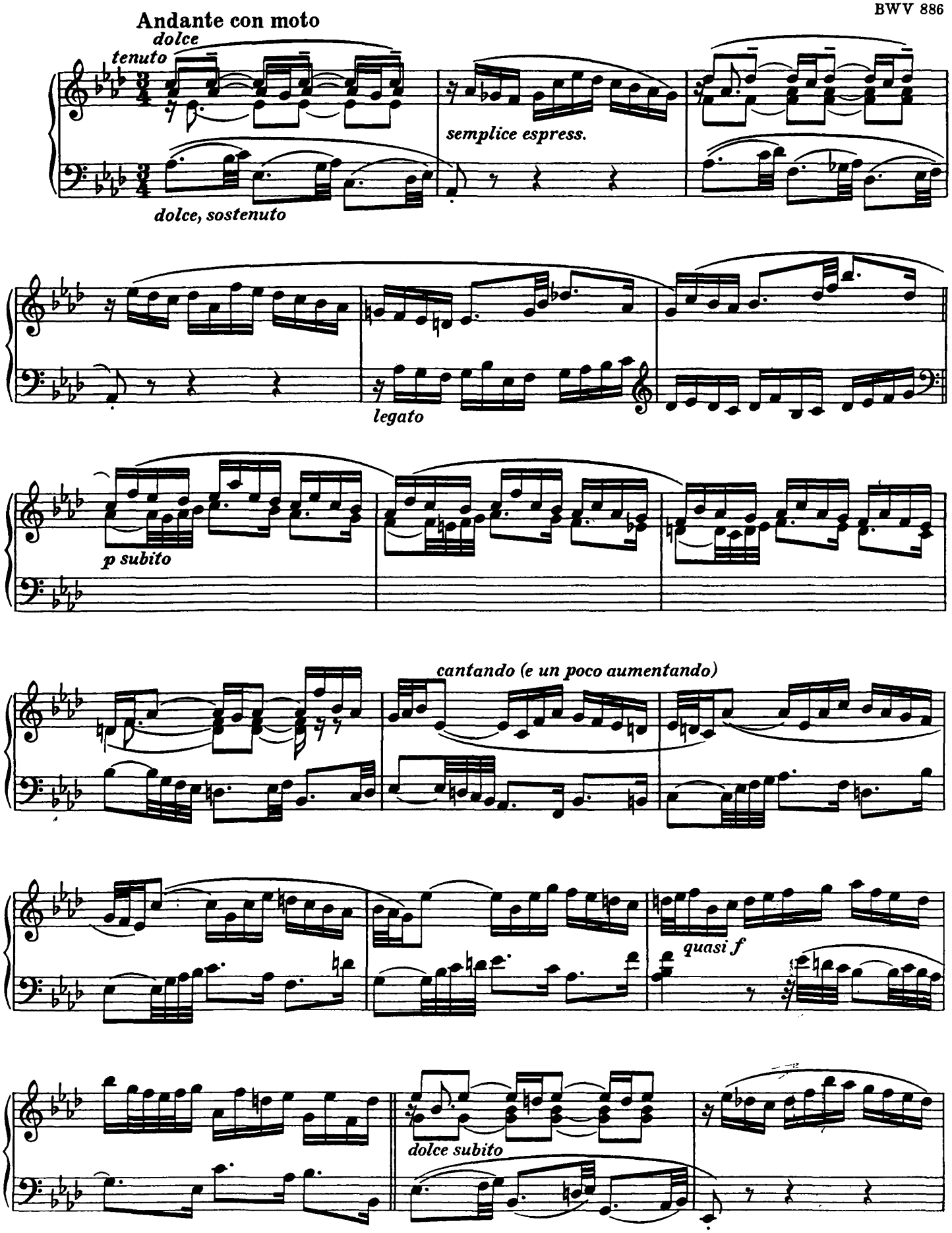


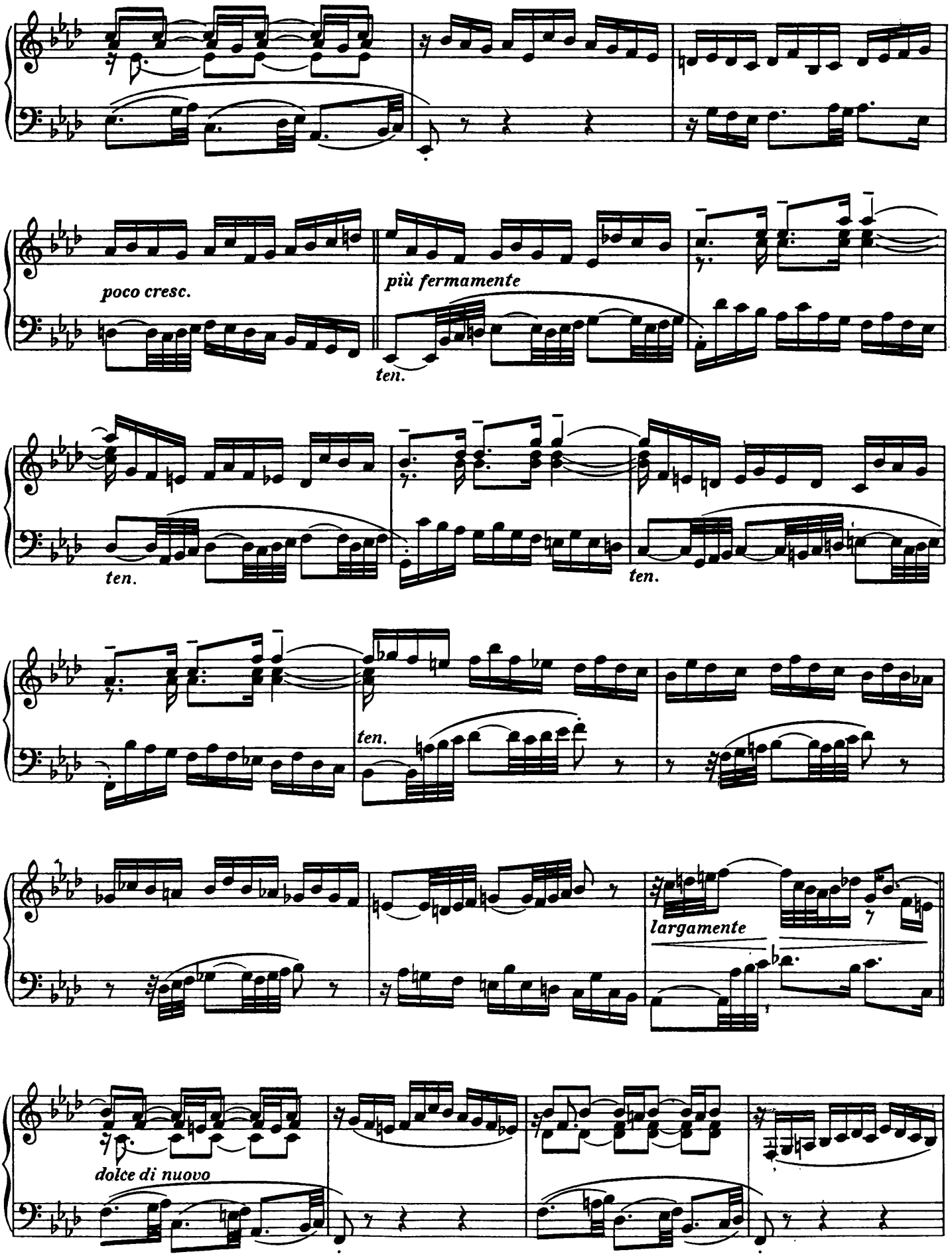
Der drittletzte Takt ist abermals der gleiche, der – in den wiederholten Anläufen zu einem Schluß – bereits zweimal auftrat; die Oberstimme eine Wandlung von 

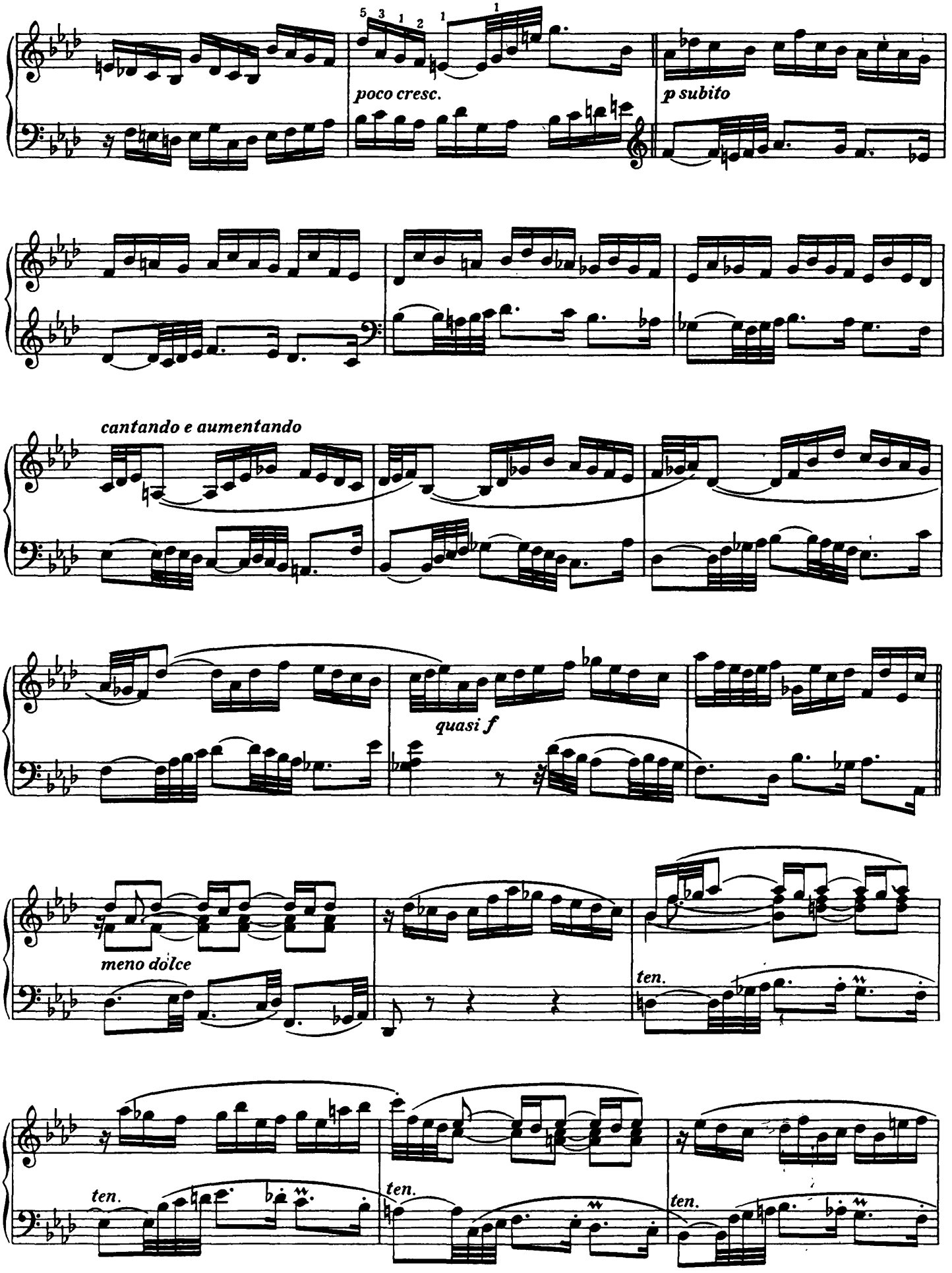
Diese rhythmisch, modulatorisch und gedanklich gleich ausgesprochene Einförmigkeit müßte anfechtbar sein, es wäre denn, daß sie als rhetorische Formel empfunden und beabsichtigt sei.

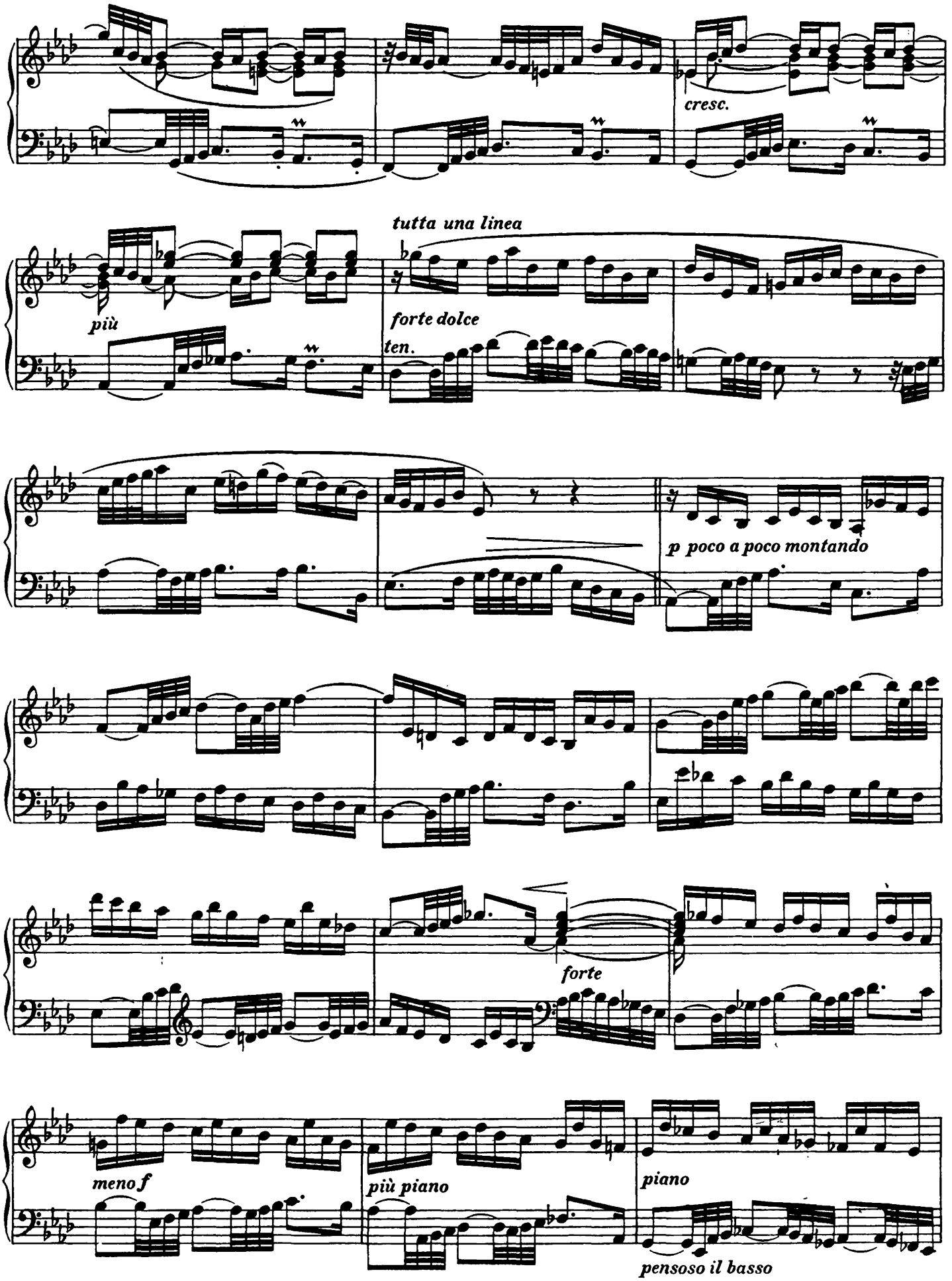
PRAELUDIUM XVII

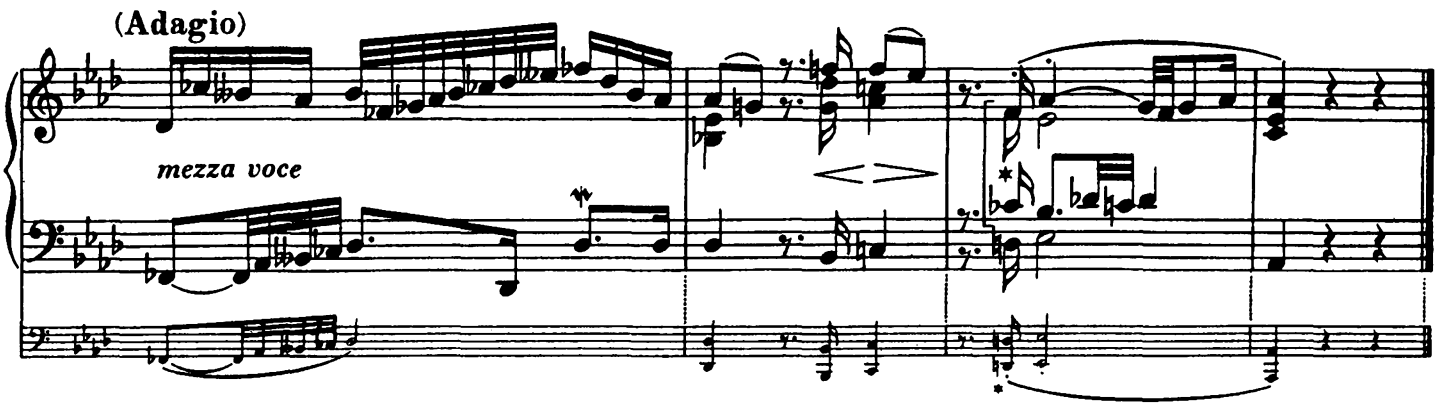
BWV 886



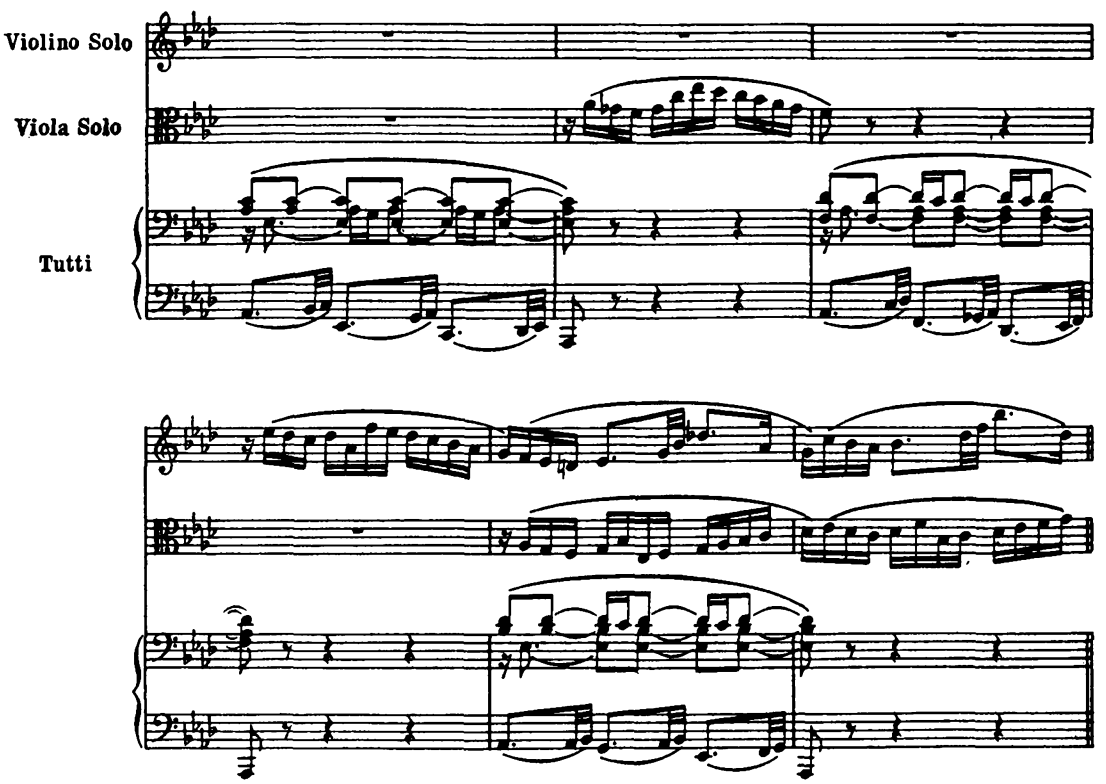

poco cresc.
più fermamente
ten.
ten.
ten.
ten.
largamente
dolce di nuovo


poco cresc.
p subito
cantando e aumentando
quasi f
meno dolce
ten.
ten.
ten.
ten.


cresc.
tutta una linea
più
forte dolce
ten.
p poco a poco montando
forte
meno f
più piano
piano
pensoso il basso



Der Satz ist verteilt auf zwei Solostimmen und ein Ensemble, das jeweilig den Vordersatz eines Teils als Tutti begleitet. Diese Idee wird aus der in dem folgenden Beispiel gegebenen Ausführung erkennbarer:



Dieser Versuch bildet mit zwei anderen (zum Cis dur-Praeludium und zum f moll-Praeludium) einen Beitrag zur Lehre von der Übertragung.

Die Form, mit jener des F dur-Praeludiums verwandt, das man hier zum Vergleich heranziehen soll, wiederholt und verwandelt viermal das nämliche Satzbild:

I. Tonika, Vordersatz = 6 Takte.
Nachsatz, fallend = 4 Takte; steigend = 8 Takte; beschließend = 2 Takte.

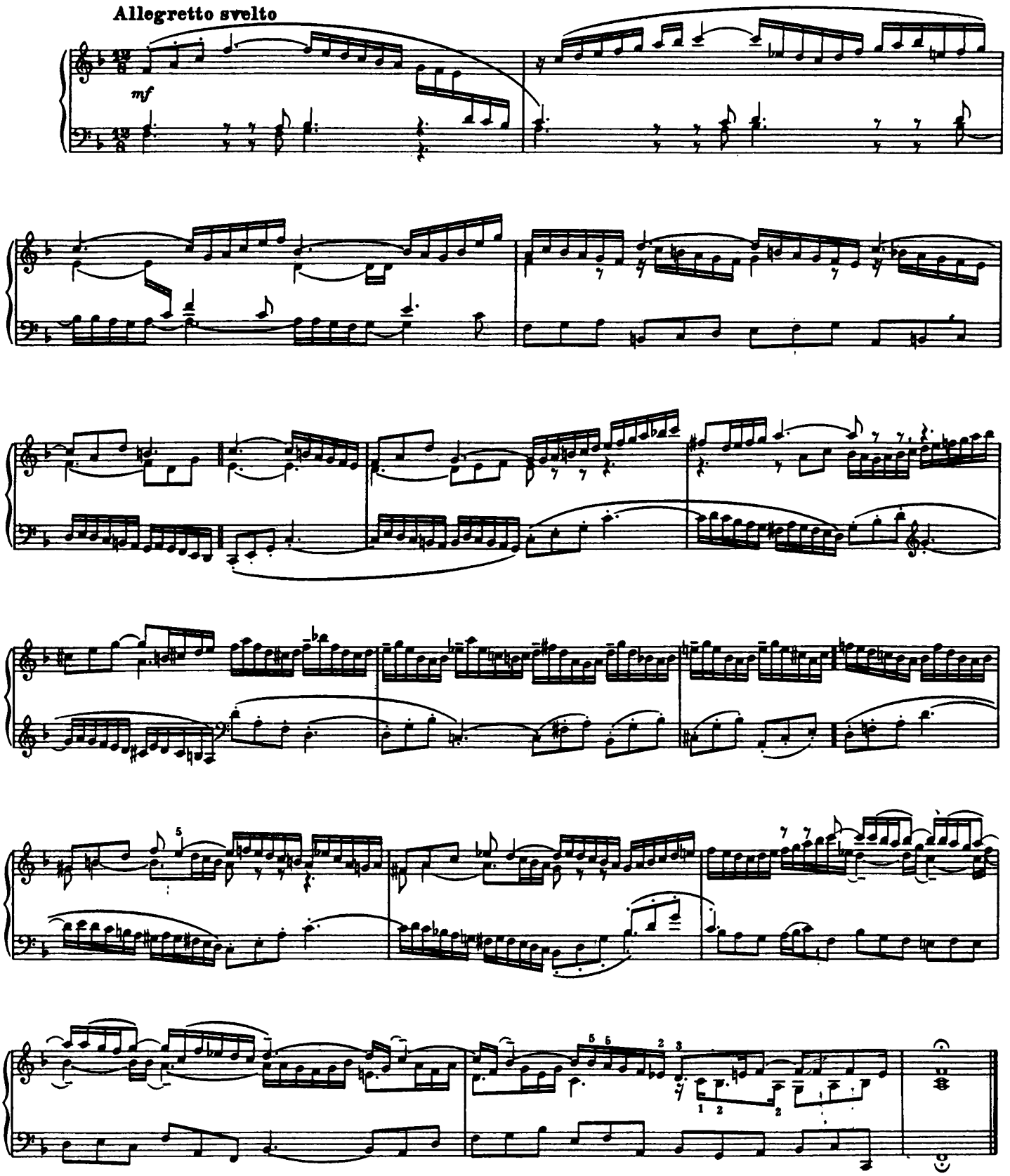
II. Dominante, Vordersatz
Nachsatz, steigend = 6 Takte; fallend = 4 Takte; beschließend = 1 Takt.

III. Paralleltonart, Vordersatz
Nachsatz, fallend = 4 Takte; steigend = 4 Takte; beschließend = 2 Takte.

IV. Unterdominante, Vordersatz erweitert und modulierend, führt zum Halbschluß der Tonika = 14 Takte.
Nachsatz, steigend = 6 Takte; fallend = 5 Takte.
Fermate und Schlußkadenz = 3 Takte.

Praeludium

zu dem in F-dur abgefaßten Entwurf der As-dur-Fuge gehörig



Zum Studium empfiehlt der Herausgeber die Transposition des Stückes nach *As dur.*

FUGA XVII

a 4

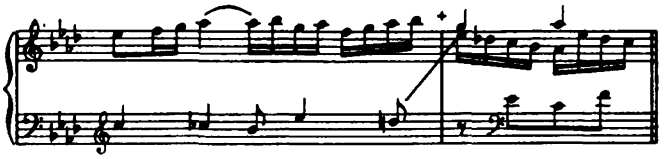
Allegretto lusingando

amabile

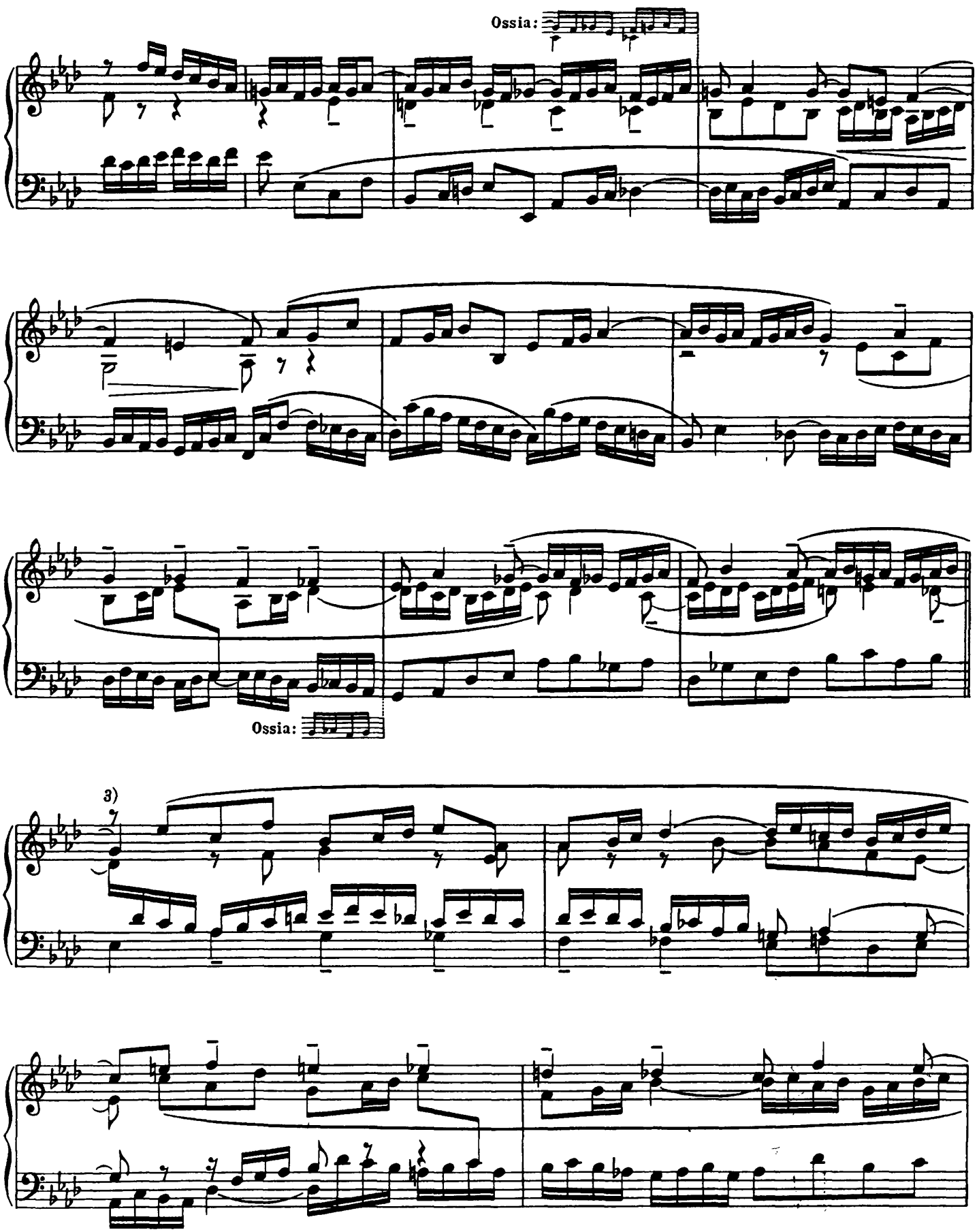
1)

2)

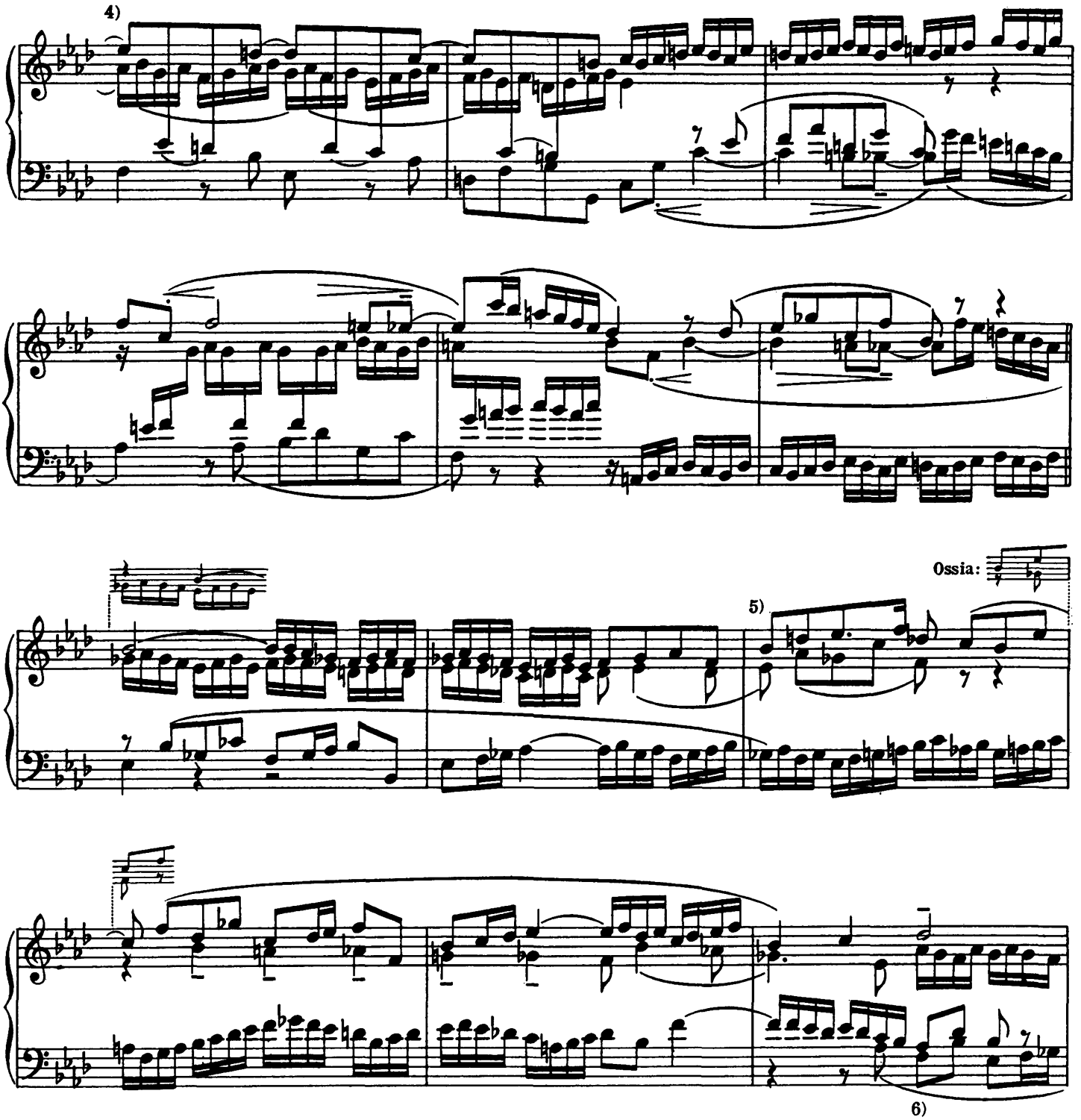
1) So reizvoll dieser Takt durch den Umstand wirkt, daß er die Dominanten-Antwort als Tonika harmonisiert, so ist er doch nicht unentbehrlich. Ohne ihn würde der Eintritt der dritten Stimme fast noch geschmeidiger klingen



2) Der Sopran pausiert volle vierzehn Takte.

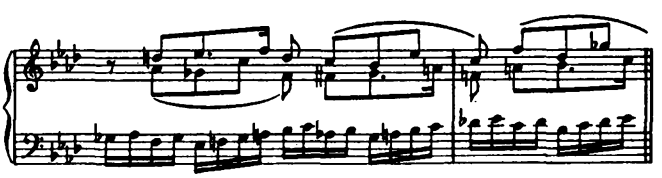


3) Hier erscheint die Vierstimmigkeit zum ersten Mal vollzählig; doch kann der Füllstimme, die dem Alt zugeteilt ist, kaum die Bedeutung eines dritten Kontrasubjekts beigemessen werden.

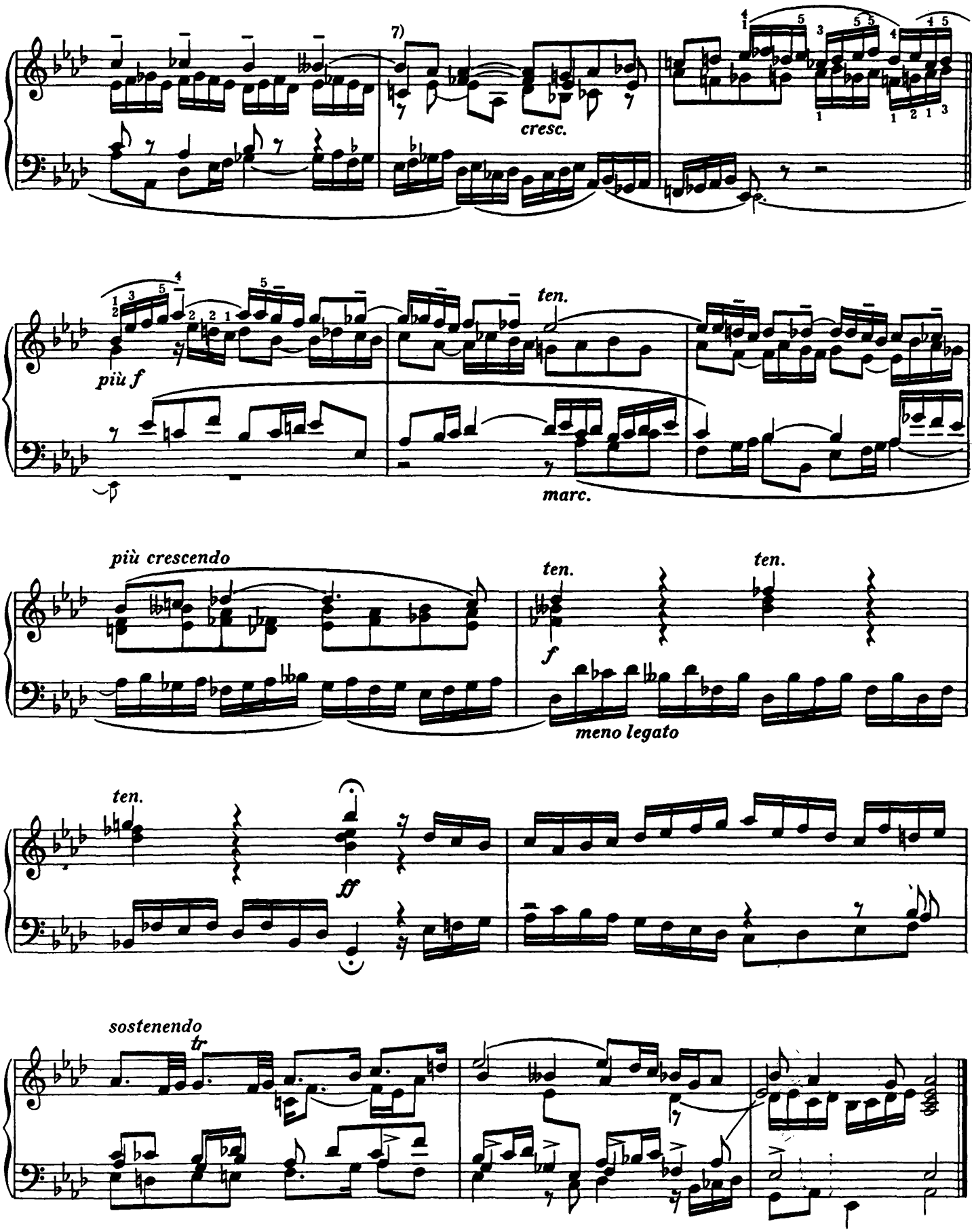


4) Die Synkope wird in der Vergrößerung fortgesetzt

5) Konsequent durchgeführt, würden die anderthalb Takte lauten



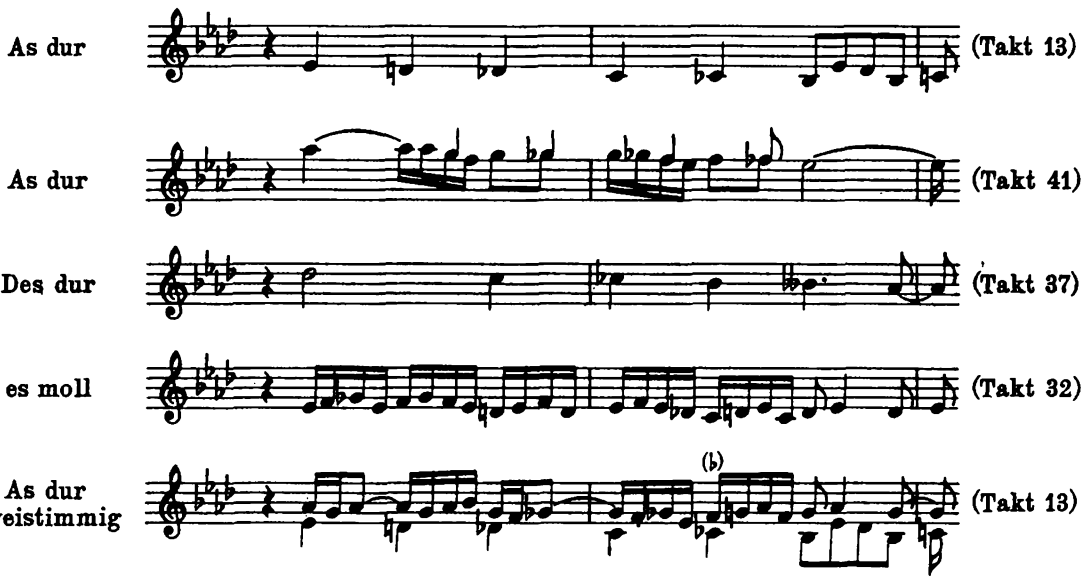
6) Der Tenor stellt hier einen unvollständigen Terzen- (Dezimen-) Kontrapunkt dar.

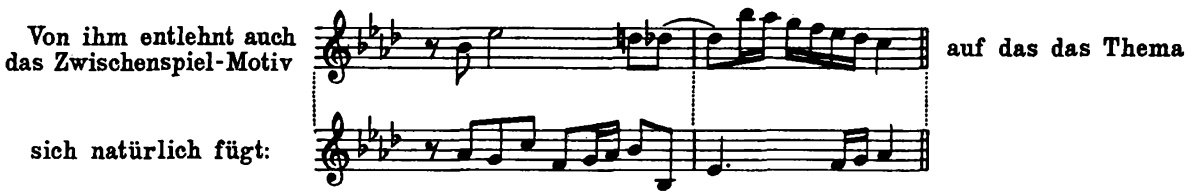


7) Führung der Alt-Stimme

Die Anmerkungen über chromatische Kontrasubjekte (cis moll-Fuge) und über Varianten (E dur-Fuge) sind bei dieser Gelegenheit nachzulesen. Beide Fälle treten hier ein und greifen ineinander. Der chromatische Kontrapunkt

macht die folgenden wichtigeren Wandlungen durch:



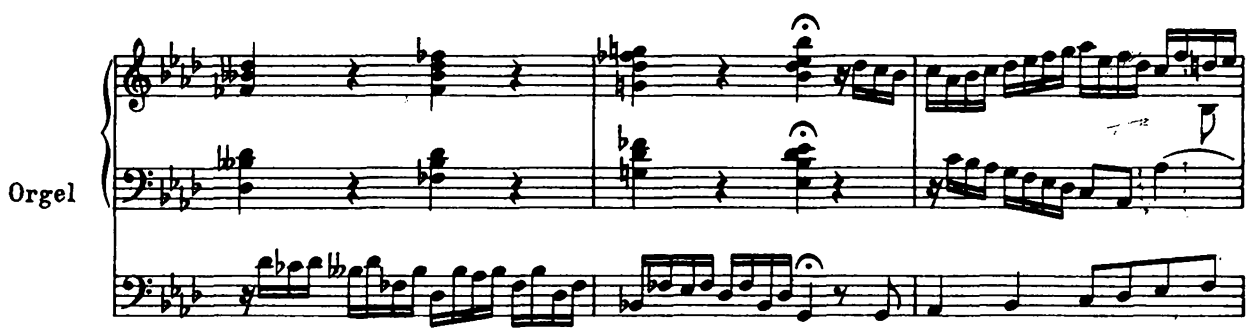


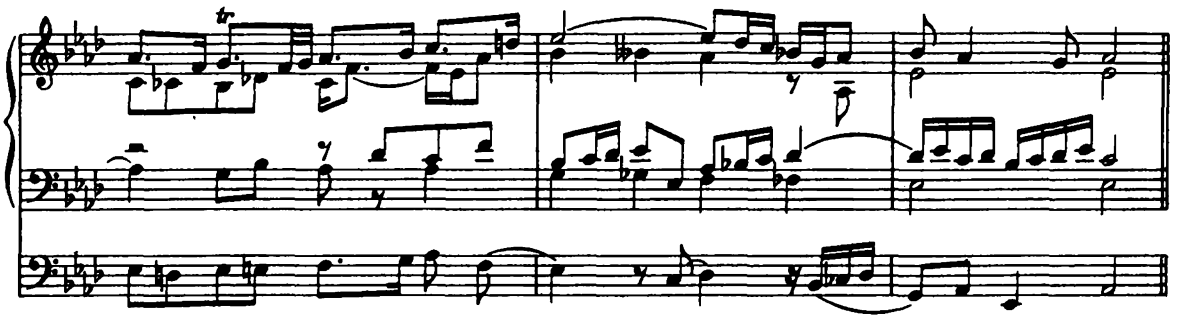
Der erste Teil der Fuge umschließt zwei Durchführungen in der Tonika (durch das Zwischenspiel voneinander getrennt).

Der zweite Teil (in der Tonika beginnend) umfaßt alles, was sich in fremden Tonarten abspielt.

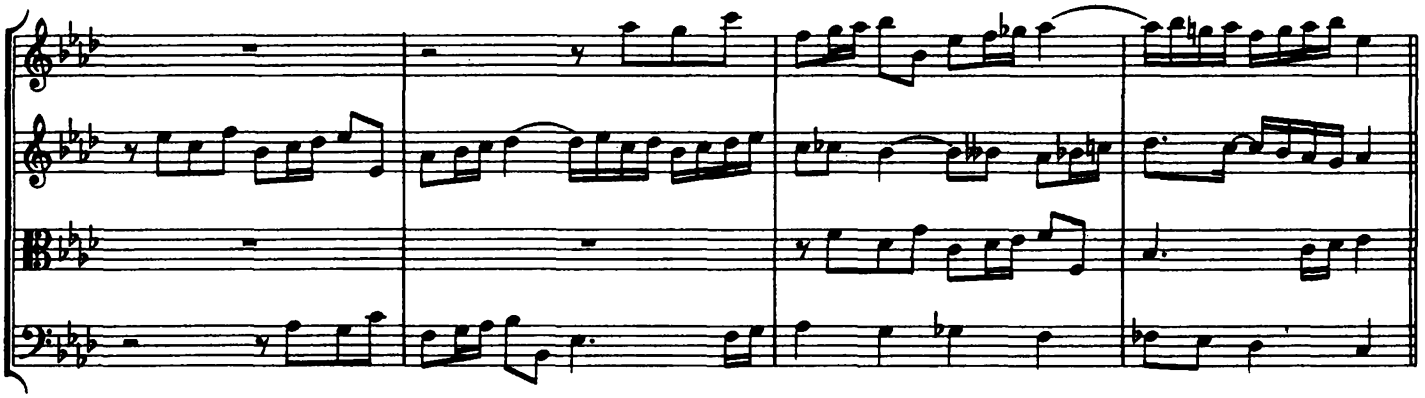
Der dritte Teil ist wiederum gänzlich auf die Grundtonart gestellt.

Der letzte Themaeinsatz des Basses (im neunt-letzten Takte) ist, wie so häufig, von der Orgel her empfunden, wie auch Kadenz und Fermate auf diesen Ursprung hinweisen. Den Organisten wäre zu empfehlen, gewisse Klavierfugen Bachs auf ihr Instrument zu übertragen.



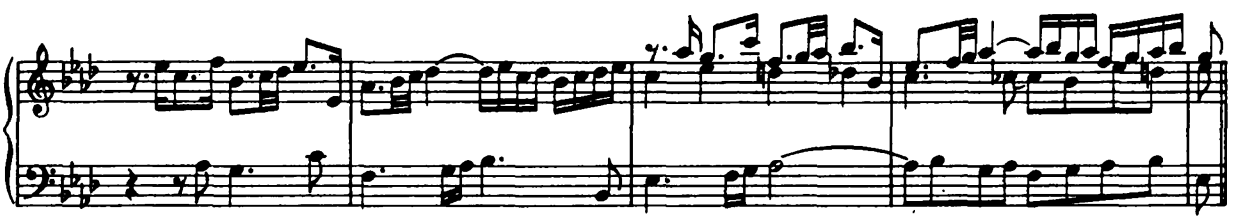


Der Vollständigkeit halber seien noch zwei kanonische Möglichkeiten angeführt, die in der Fuge nicht vorkommen



Variante des Themas

dieselbe in der Vergrößerung

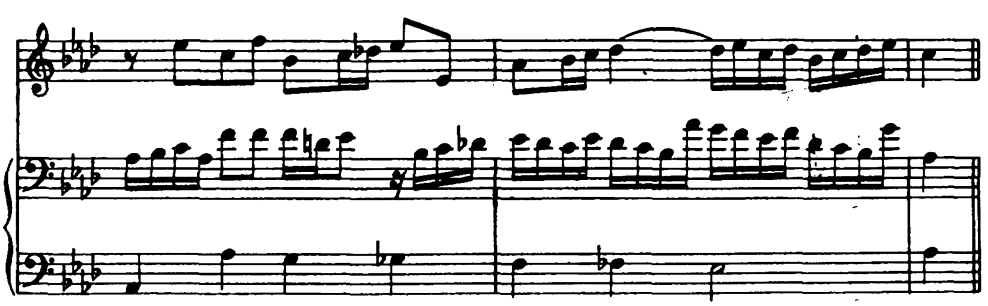


Die Verwandlung in den punktierten Rhythmus ist Bachisch und sie wird in der „Kunst der Fuge“ mit Vorliebe angewandt.

Mit Hinweis auf unsere Anmerkung zur Fis dur-Fuge, in der der Inhalt der beiden Bände gegeneinander abgewogen wird, fordern wir den Studierenden auch hier zu einem vergleichenden Rückblick auf. Er schlage diesmal das A dur-Praeludium aus dem ersten Teil auf, das der Herausgeber „Fughetta“ überschrieb, wo die Identität der Baßführung mit unserem chromatischen Kontrasubjekt zuerst auffallen muß. Weiterhin wird ihm auch die Analogie zwischen der Struktur des Satzes dort und dem Fugenthema hier offenbar werden. Mit den gebotenen Änderungen können die beiden äußeren Stimmen des Praeludiums als Kontrapunkte zur Fuge dienen

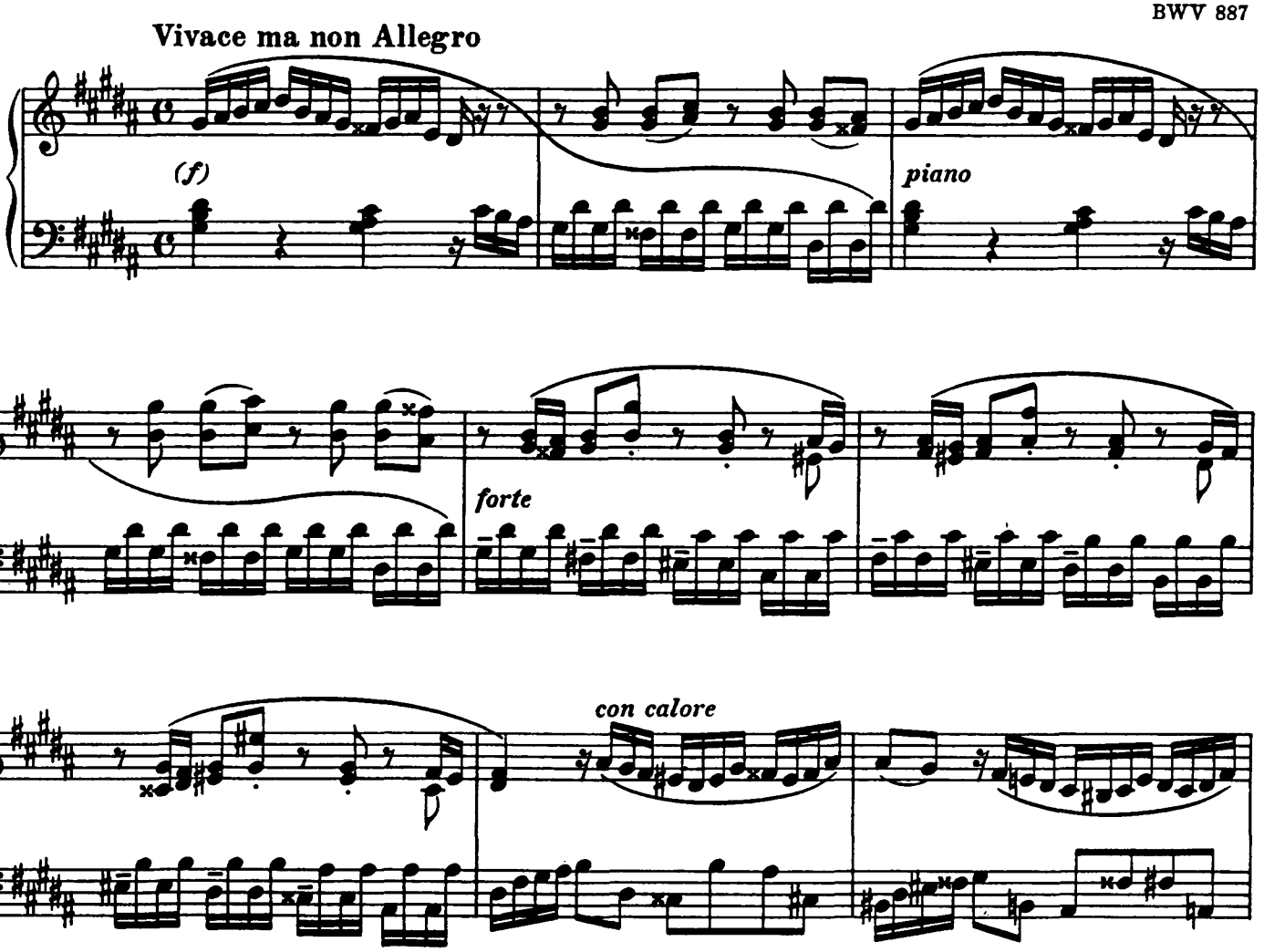
Fuga in As dur aus dem zweiten Teil:

Praeludium in A dur, aus dem ersten Teil (transponiert):

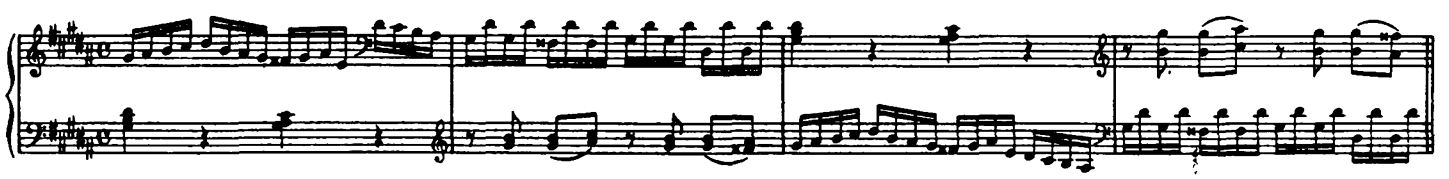


PRAELUDIUM XVIII

BWV 887

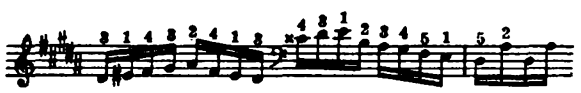


Es entzückt den Herausgeber, der schier unerschöpflichen Varietät der Formen bei Bach nachzuspüren. In den folgenden drei Praeludien konnte der Herausgeber wieder drei abweichende Arten der Gattung feststellen. Dieses gegenwärtige in *gis moll* hat eine eigene Bildung, die sich dadurch kennzeichnet, daß auf einen dreistimmigen liedmäßigen Hauptsatz ein zweistimmiger und durchführender Nebensatz abwechselnd folgt. Überdies beruht der Reiz des Hauptsatzes auf einer Kreuzung der Stimmen

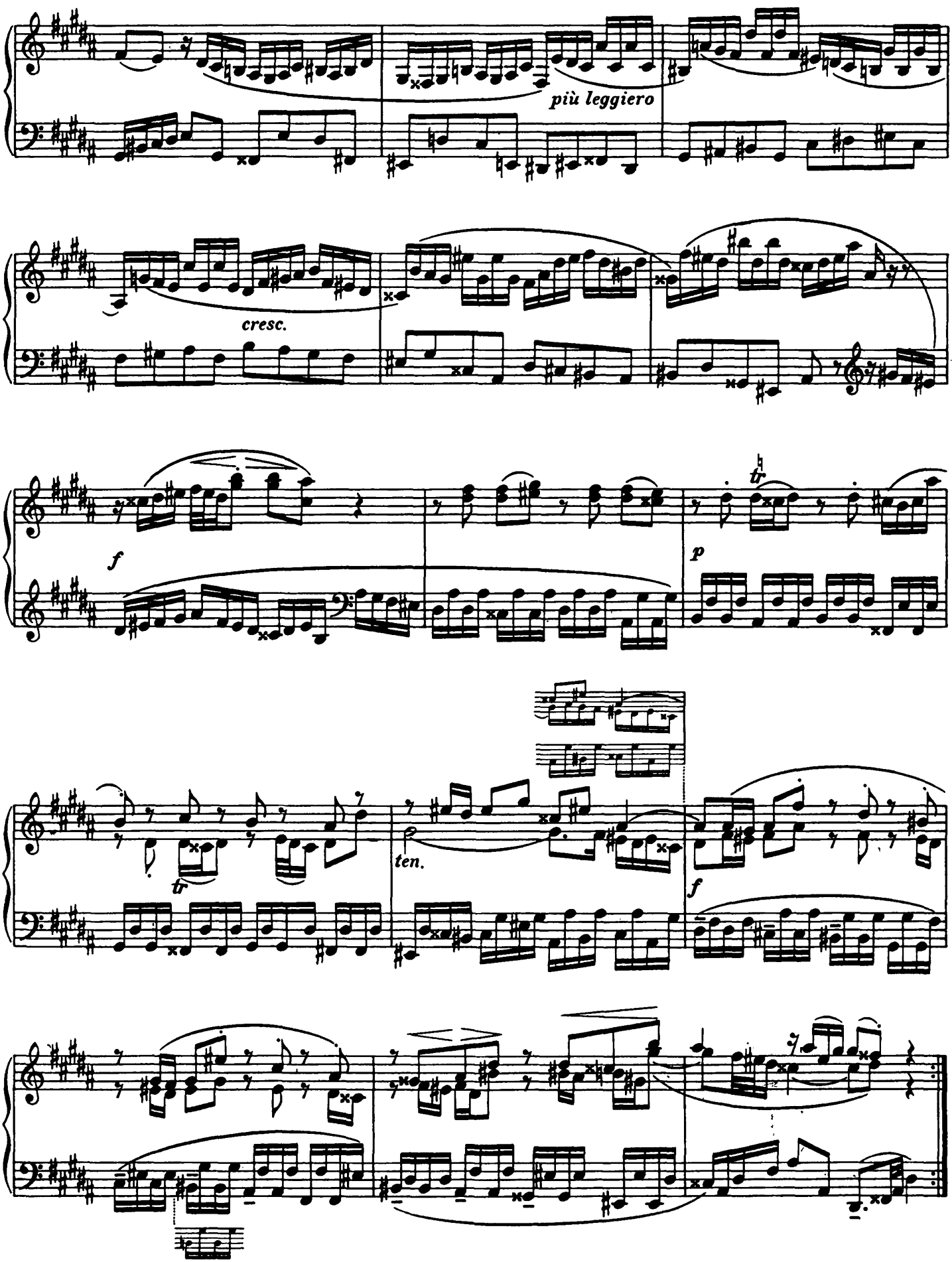


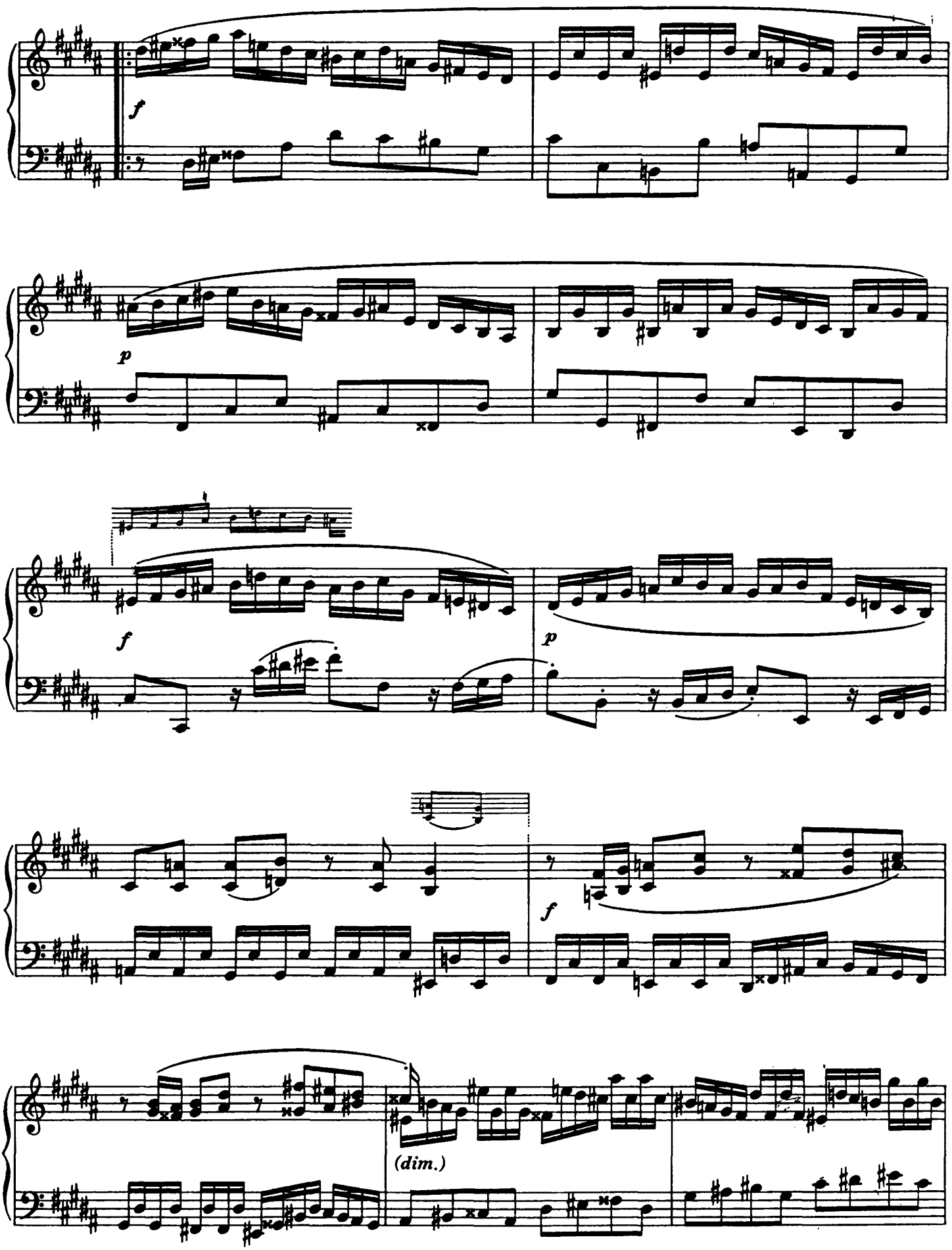
Wir empfinden dies als ein Spiel auf zwei Manualen des Clavecins.

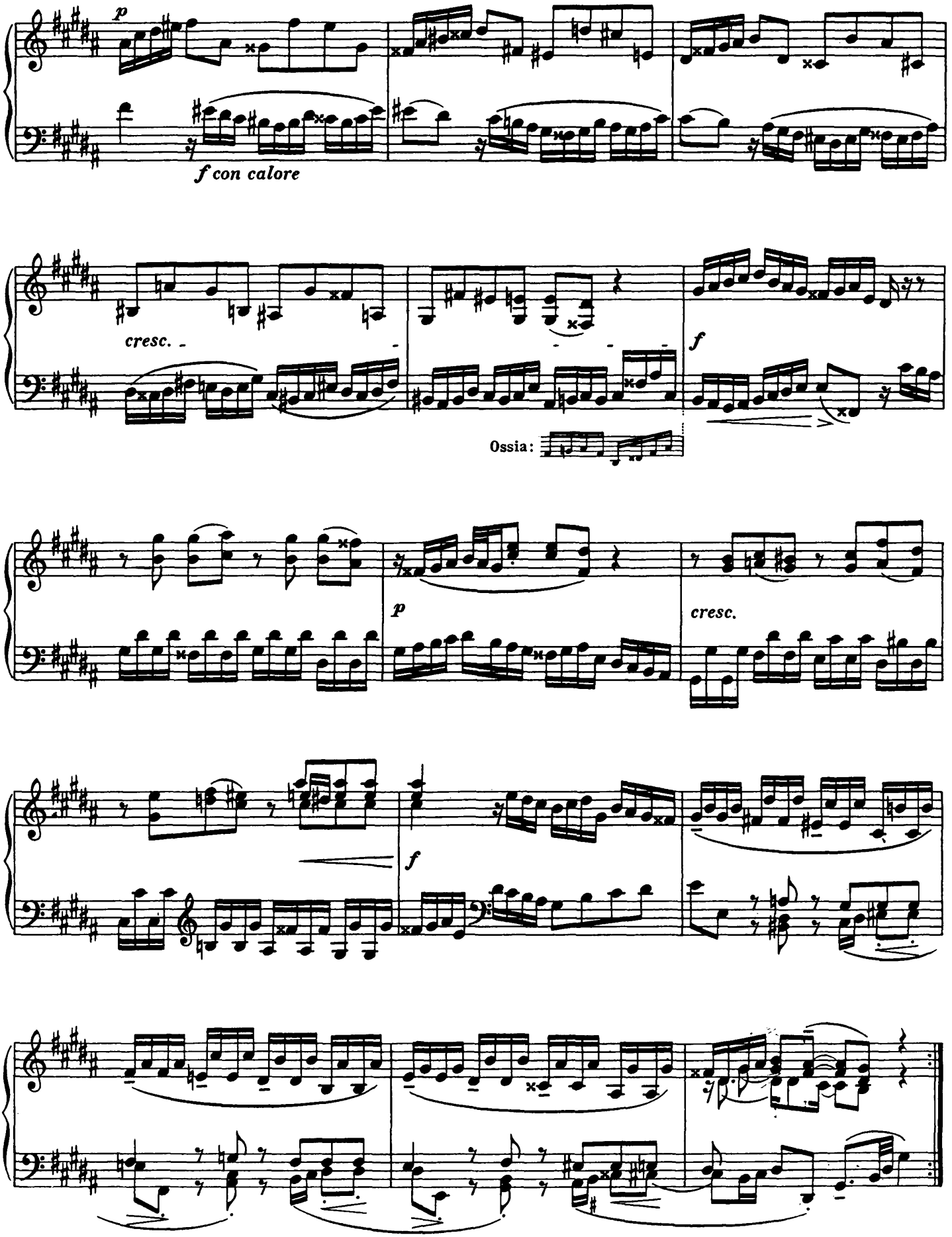
Piano im dritten Takt und Forte im fünften sind originale Vorschriften, die darauf hinweisen, daß das Stück mit forte beginnen soll. Der Herausgeber bestimmte die dynamischen Schatten und Lichter im Verlauf des Stückes nach dieser gegebenen Formel. Der Fingersatz für das Thema in der linken Hand ist kniffflich. Der Herausgeber hat nach einigen Versuchen den folgenden, als den brauchbarsten, gewählt:

Takt 16 

Der Daumen ruht auf dem *eis* und bietet der Hand einen Stützpunkt.


più leggiero
cresc.
f
p
tr
tr
ten.
f


f
p
f
p
f
(dim.)


p
f con calore
cresc.
f
Ossia:
p
cresc.
f

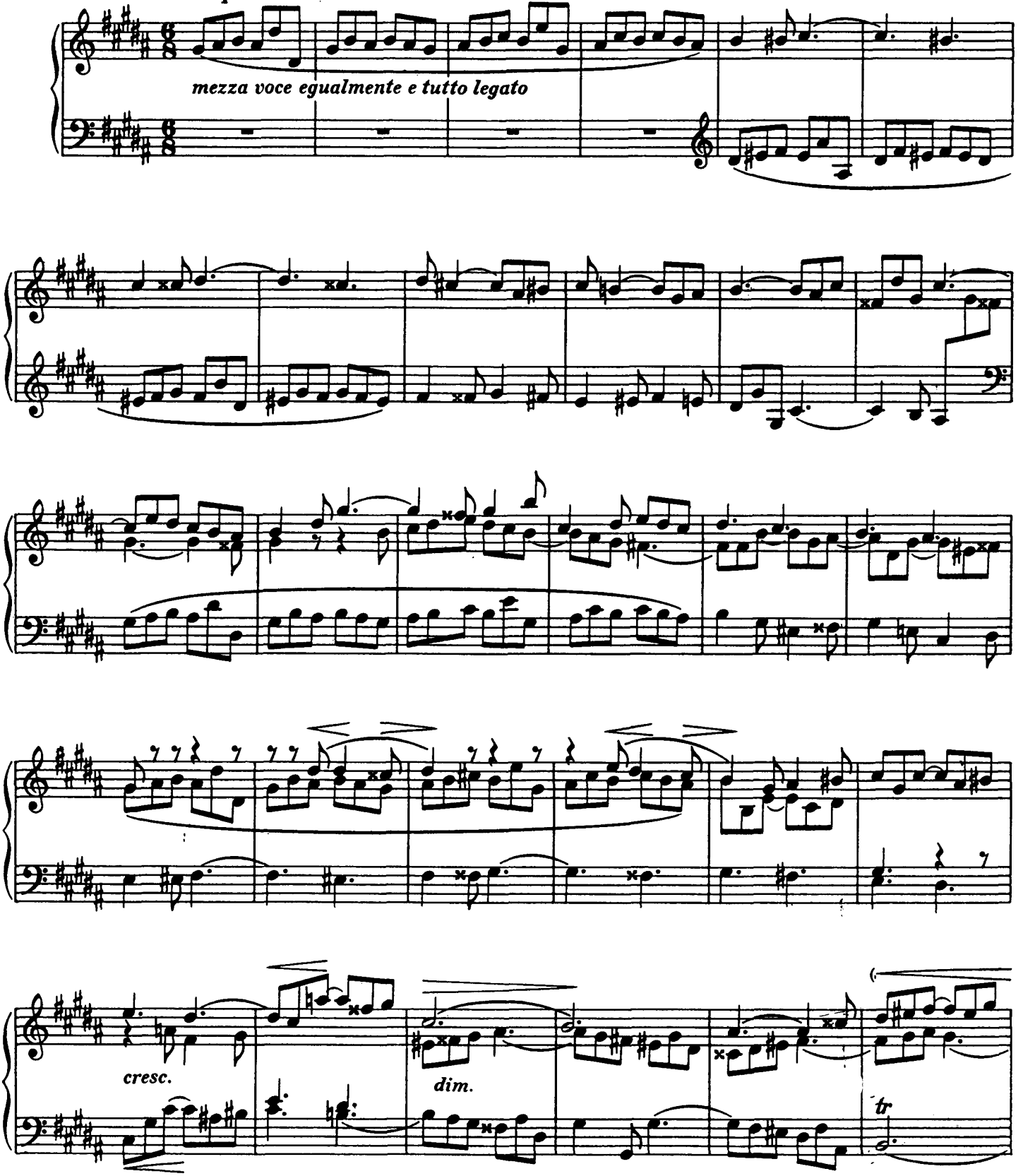
FUGA XVIII

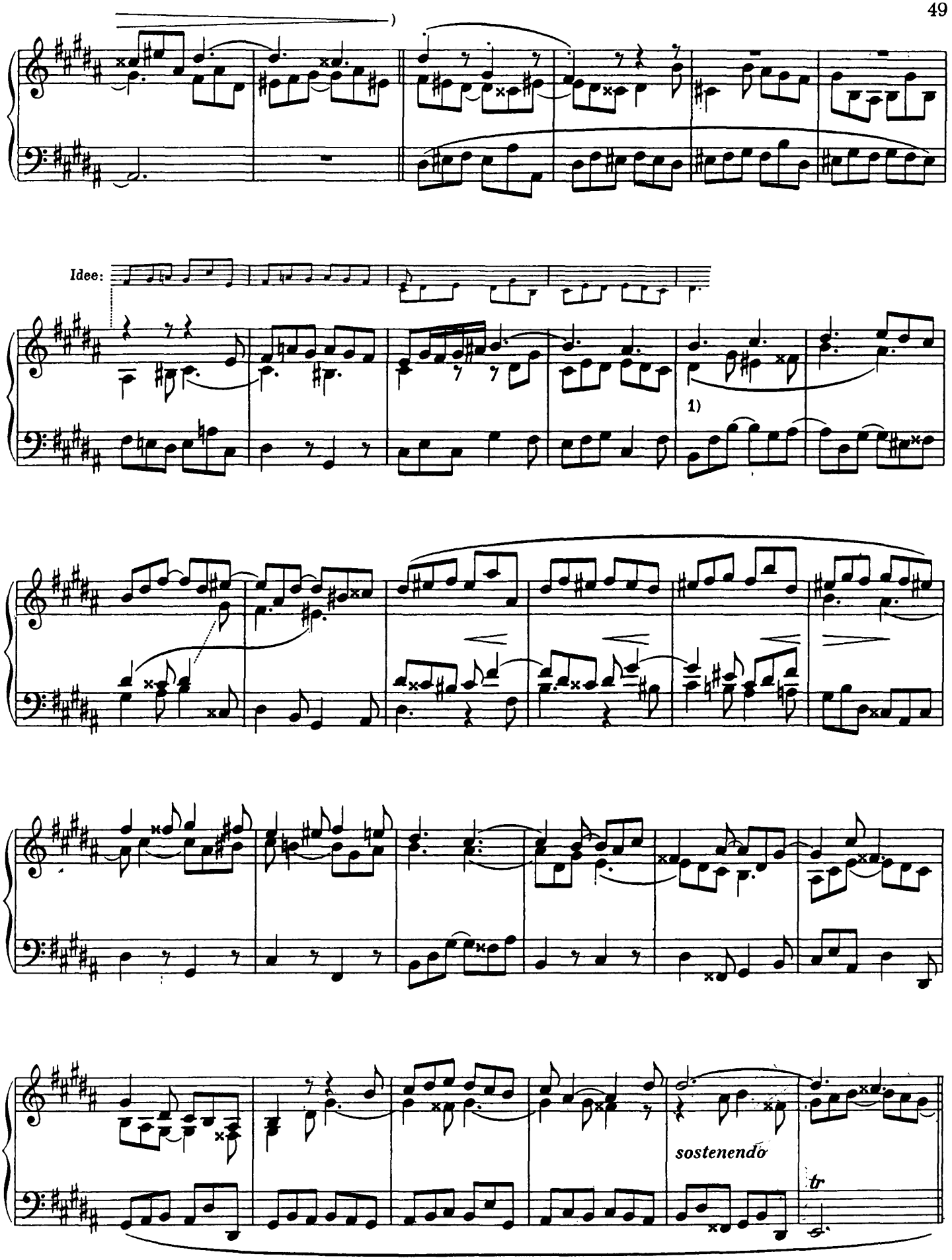
a 3

a due soggetti

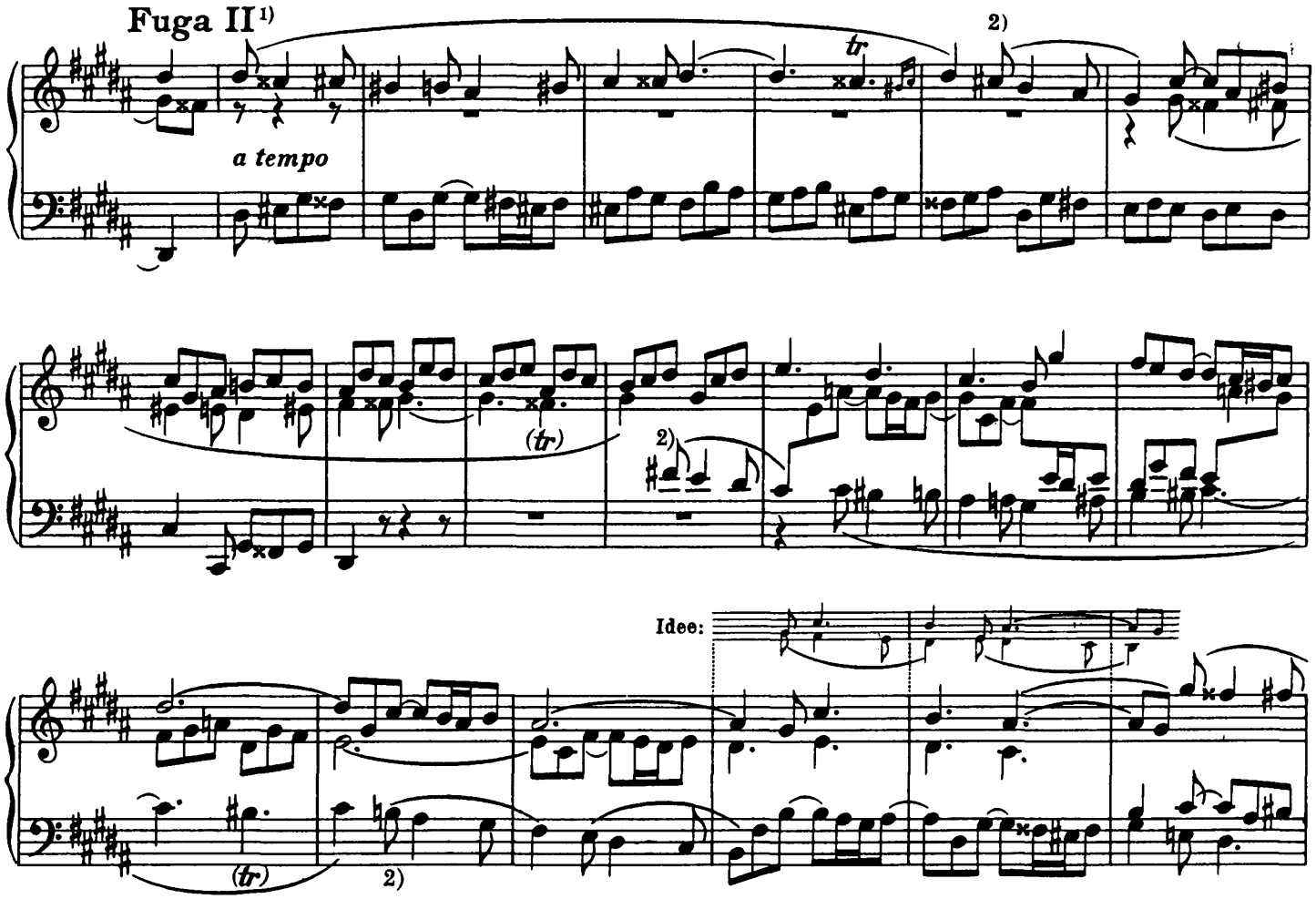
Fuga I

Tranquillo melodioso e meditativo



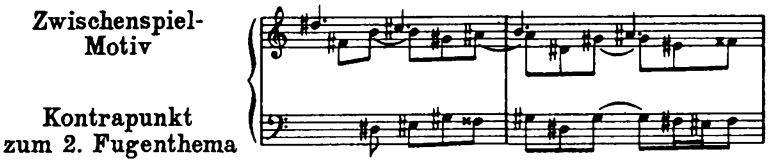


1) Die Mittelstimme für die nächsten vier Takte etwas hervorgehoben.



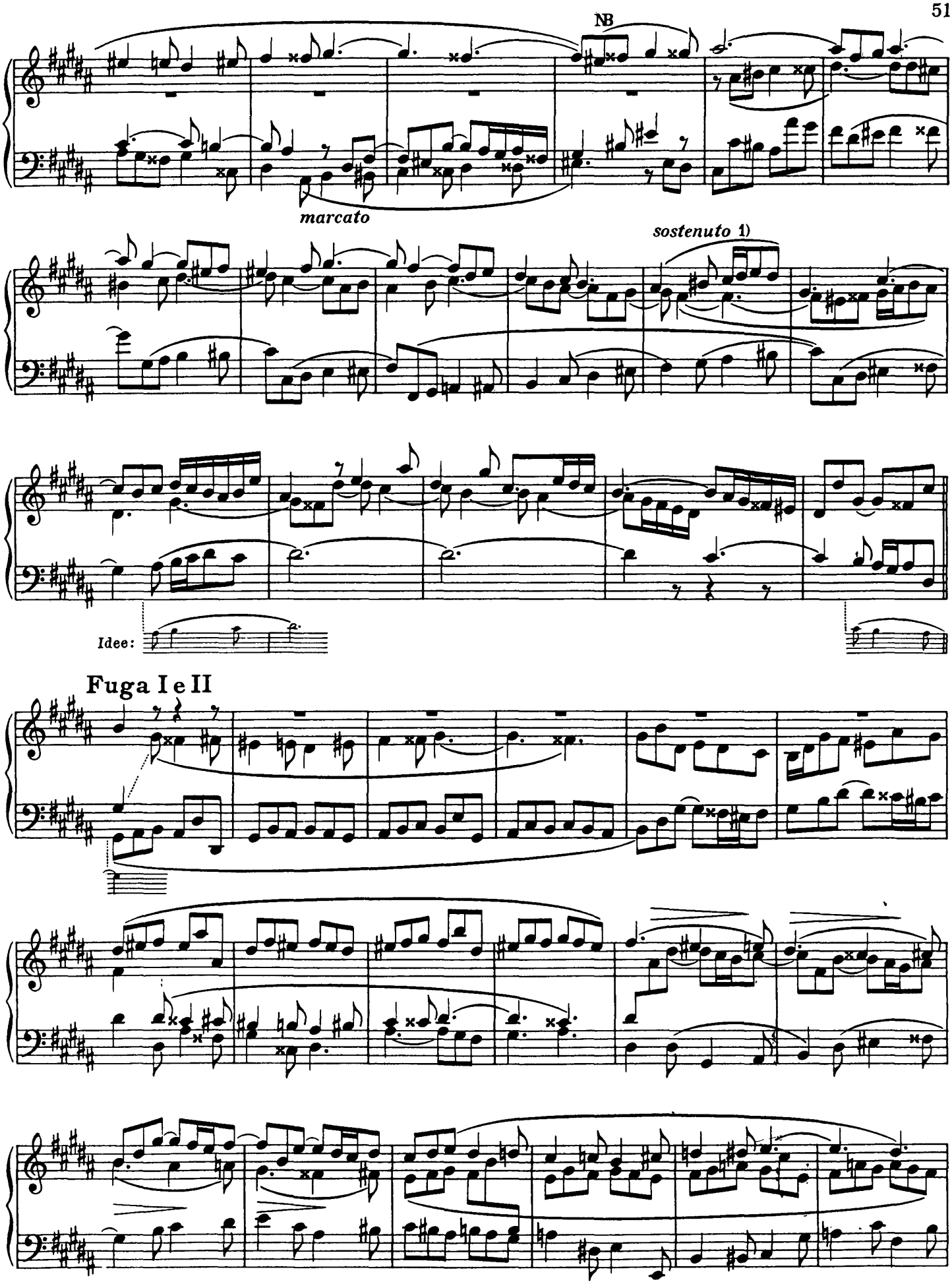
1) Das Thema der zweiten Fuge hat mit dem ersten Kontrasubjekt die zweite Hälfte gemeinsam.

Der Kontrapunkt zu dem neuen Thema ist im zweiten Takt aus dem Zwischenspielmotiv gebildet, das im siebzehnten Takt des ganzen Stückes zuerst auftritt.

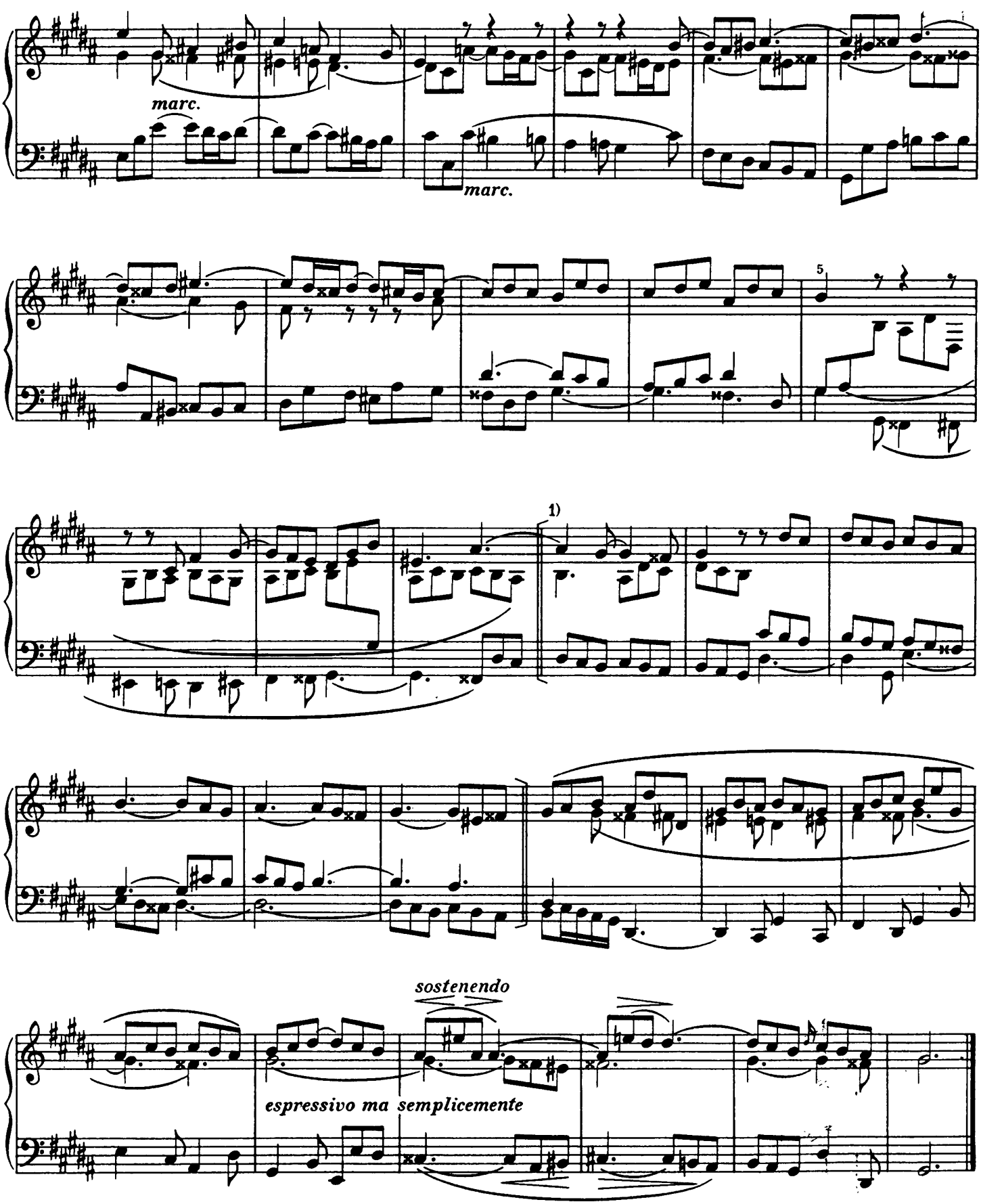


Diese Zwischenspiele, zu Sequenzen gestaltet, wechseln ziemlich regelmäßig mit den Eintritten des Themas durch die gesamte Fuge ab; wie Türen und Säulen an einer Hausfront. Demnach würde die Fuge recht eintönig sich abwickeln, hätte nicht Bach für die dritte Stimme, die das Thema begleitet, immer wieder neue Wendungen ersonnen, die eine Reihe von Variationen und eine Form ergeben, die zwischen der Fuge und der Passacaglia steht.

2) Der eingeschobene Verbindungstakt bringt das Motiv das durch seine Diatonik sich von den Einsätzen des chromatischen Themas besonders abhebt. In der zweiten Fuge wird das Motiv obligat. Später (NB) in der Gegenbewegung angewandt, wo es zunächst ebenfalls chromatisch gestaltet erscheint, breitet es sich in einem zehntaktigen Zwischenspiel erschöpfend aus.



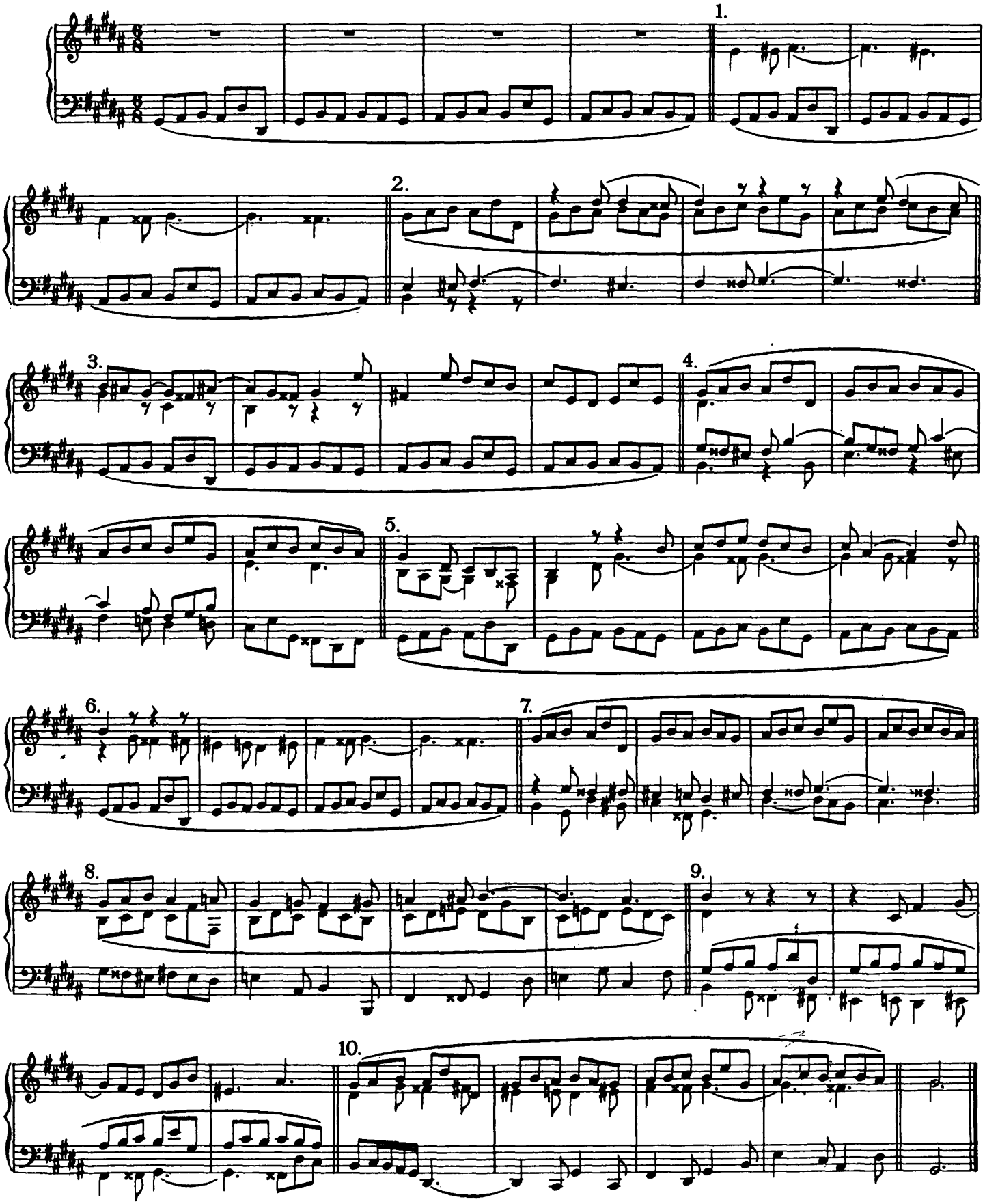
1) Variante des Verbindungstaktes, durch alle Stimmen geführt.



1) Die folgenden sechs Takte sind als eingefügte Ausdehnung (Parenthese) zu deuten, die zwischen zwei einander ideell anschließende Sätze gestellt ist. Ähnliche Gestaltungen sind in den Fugen in *G dur* und in *g moll* bemerkt worden.

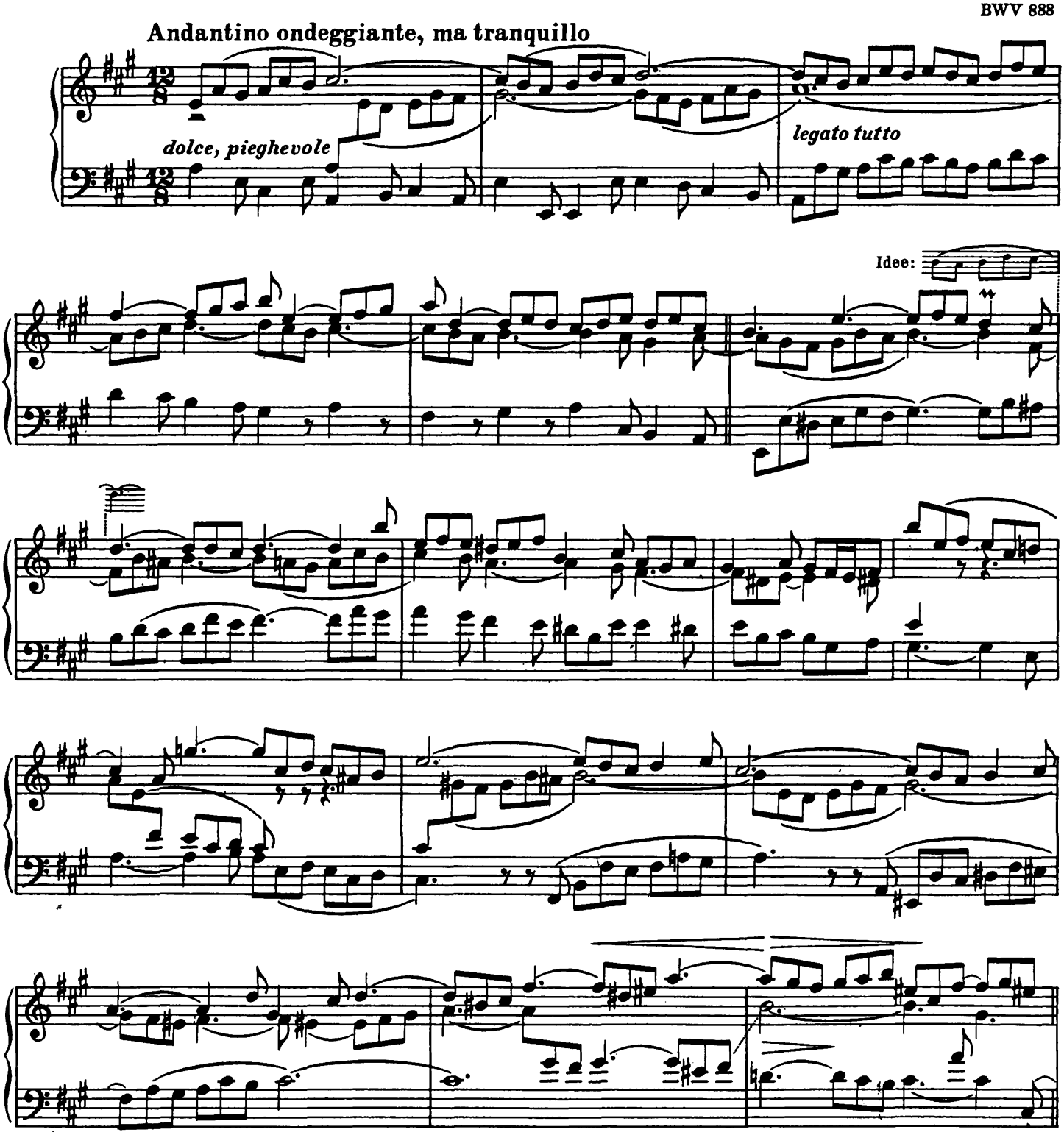
Studie

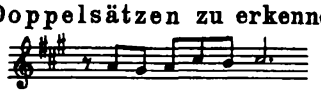
Zusammengefaßte Darstellung der Variationenfolge in der gis-moll-Fuge

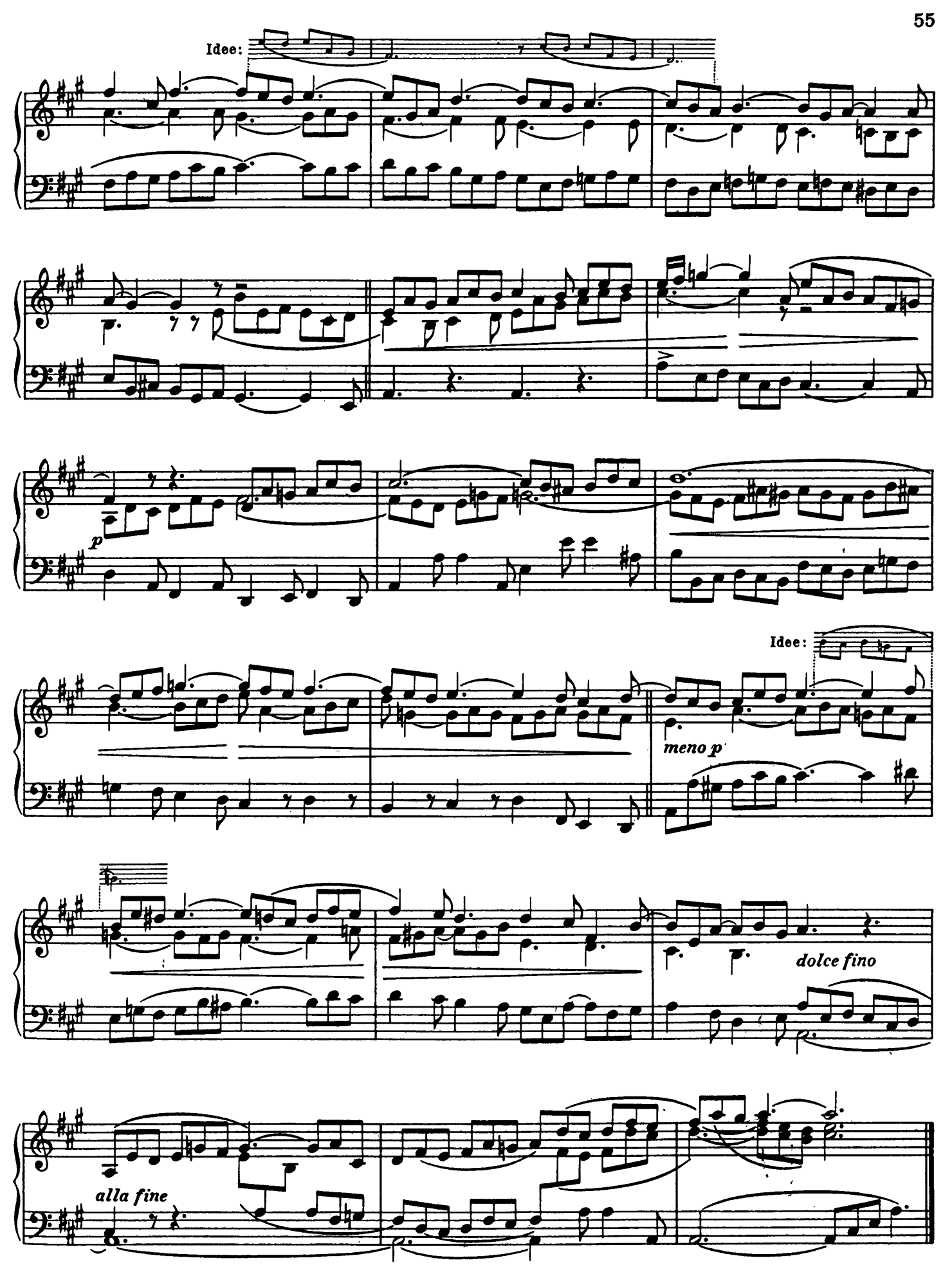


PRAELUDIUM XIX

BWV 888

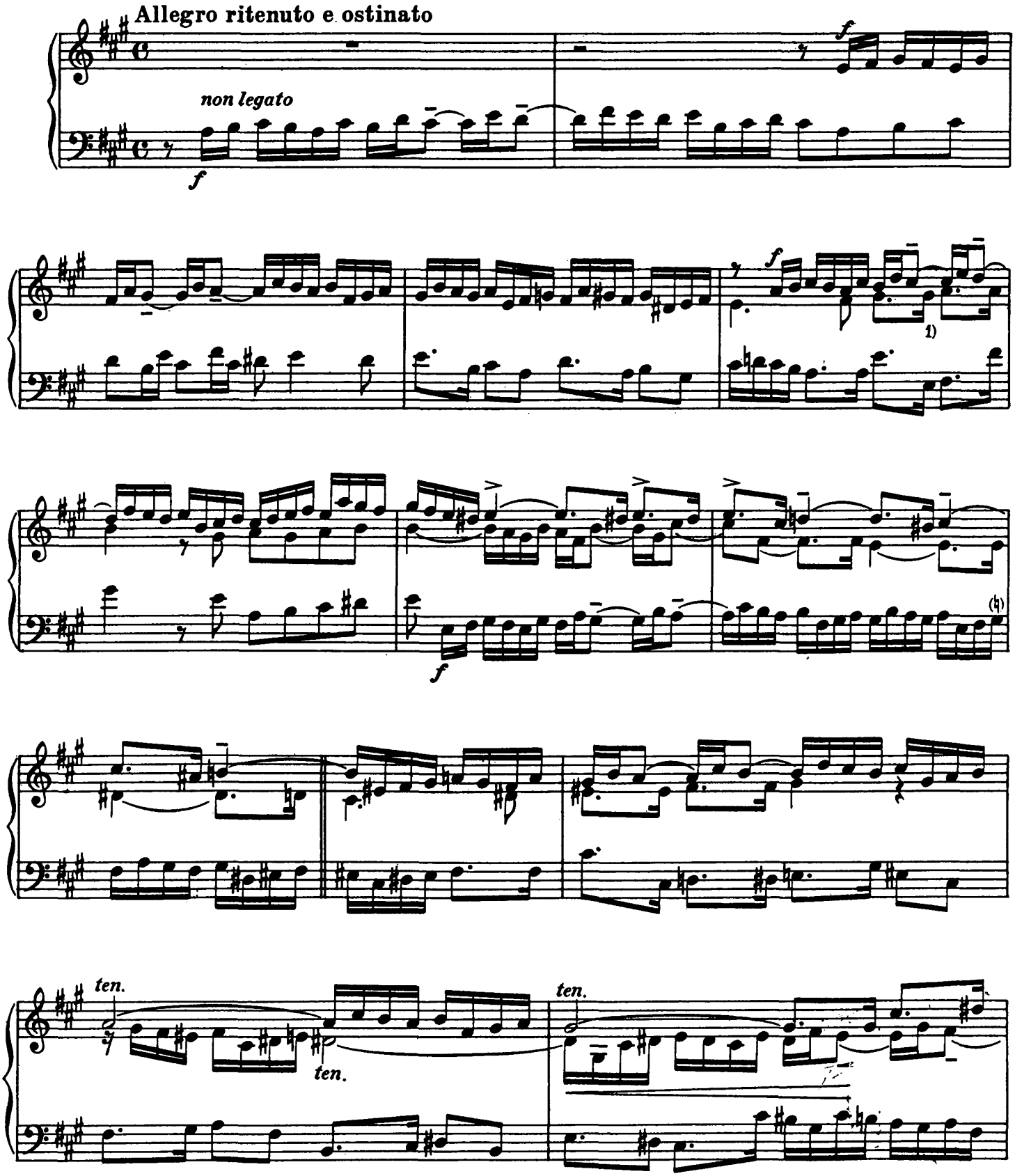


Es bereitete dem Herausgeber einige Schwierigkeit, die präzise Formel für die Struktur dieses Praeludiums zu prägen. Er entschließt sich nun dafür, die Form in einer Kette von Doppelsätzen zu erkennen. Von diesen begreift der zweitaktige Vordersatz je ein viermaliges Ansagen des Motivs  während der Nachsatz zwischenspielartig, in ungleicher Ausdehnung verläuft. Man wird im Text kleine Grenzstriche am Ende eines jeden Doppelsatzes gezogen finden. Die fünfte Gruppe wiederholt den Vordersatz. Das ganze Spiel erweckt die Vorstellung eines heiteren Strandes, an den, unausgesetzt, Welle um Welle gleitet. Auf dieses bezieht sich des Herausgebers Vorschrift „ondeggiante".

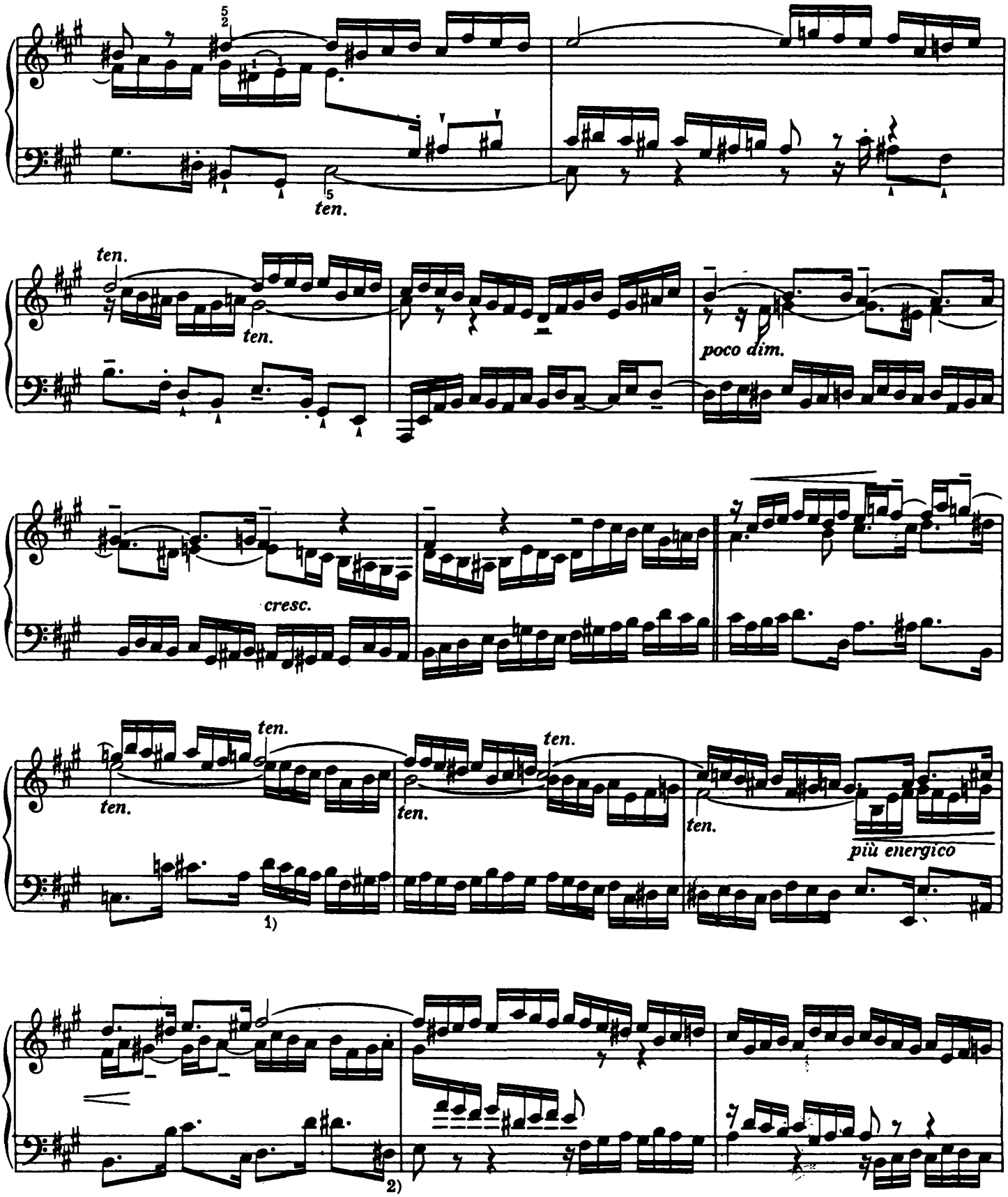

Idee:
p
Idee:
meno p
dolce fino
alla fine

FUGA XIX

a 3

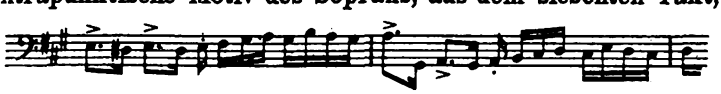


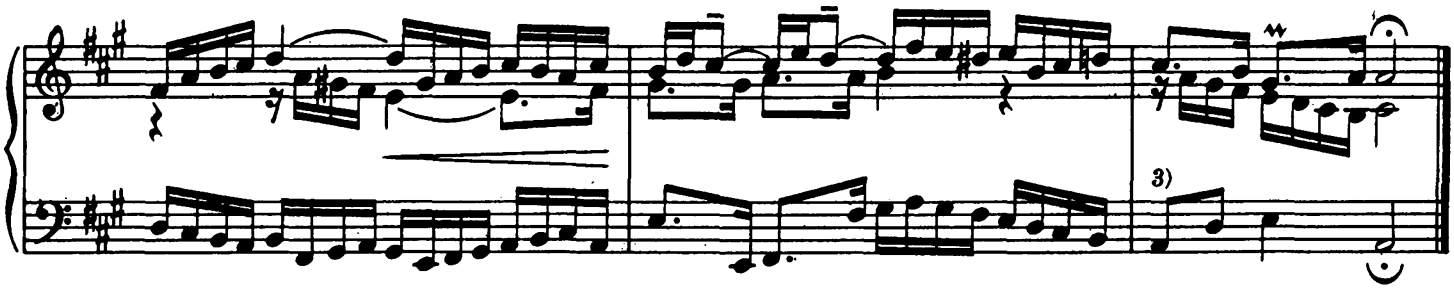
1) Der punktierte Rhythmus im Kontrapunkt, der zur Ausfüllung der übergebundenen thematischen Achtel angebracht ist, gibt dem Stück sein Gepräge.



1) Der punktierte Rhythmus, der hier in die thematische Sechzehntelfigur aufgelöst erscheint, soll in der Idee noch fortklingen.

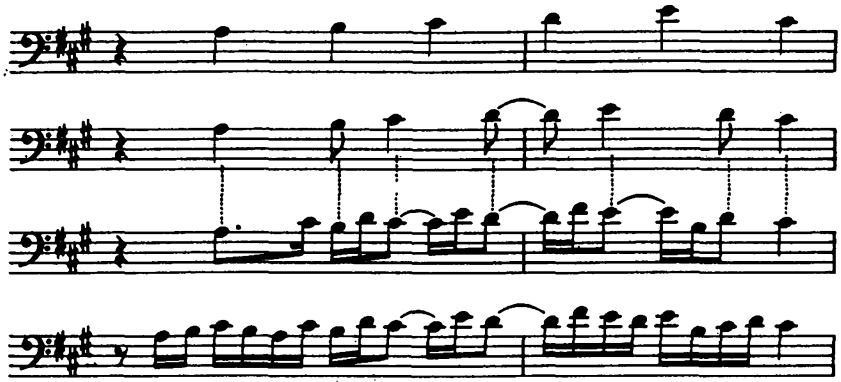
2) Ebenso wäre hier das kontrapunktische Motiv des Soprans, aus dem siebenten Takt, hinzuzudenken:





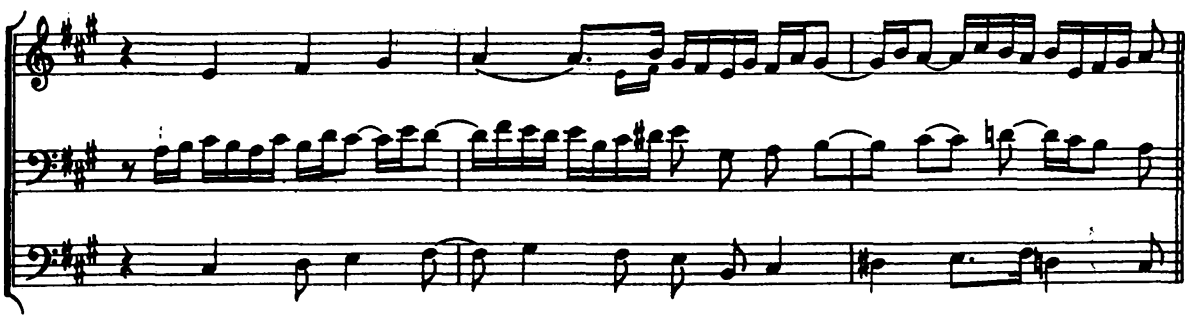
3) Endlich sollte der Baß im Schlußtakt, dem Charakter des Stückes treu, so gestaltet sein:

Ideelle Entwicklung des Themas:



Der Herausgeber hält die Erkenntnis derartiger Entwicklungen für sehr förderlich. Sie tragen dazu bei, dem Kontrapunktiker den Sinn für organische Steigerung anzuerziehen.

Wir begegnen einem ähnlichen Beispiel in der B dur-Fuge, die ebenfalls sogleich mit der Variation des Themas beginnt und die das Bild des Originals der Vorstellung des Lesers überläßt. Eine neue Form des Themas aus der ersten zu gewinnen, ist für den Aufbau einer Fuge eine große Hilfe. Man studiere die Kunst der Fuge und übe selbst regelmäßig an solchen Aufgaben. Im vorliegenden Fall ließen sich die drei Hauptformen des Themas mit einiger Freiheit zusammenfassen



Die Form erweist sich als einfach und besteht aus drei kunstlosen Durchführungen.

1. Durchführung: Tonika, Dominante, Tonika, Dominante (überzähliger Eintritt des Basses)
2. Durchführung: Paralleltonart, Dominante, Tonika (mit Zwischenspiel und Nachspiel)
3. Durchführung: Unter-Dominante, Ober-Dominante, Tonika (zwei Zwischenspiele)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

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

von Ferruccio Busoni

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

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

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

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

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

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

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

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

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

HEFT II

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

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

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

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

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

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

HEFT III

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

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

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

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

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

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

HEFT IV

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

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

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

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

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

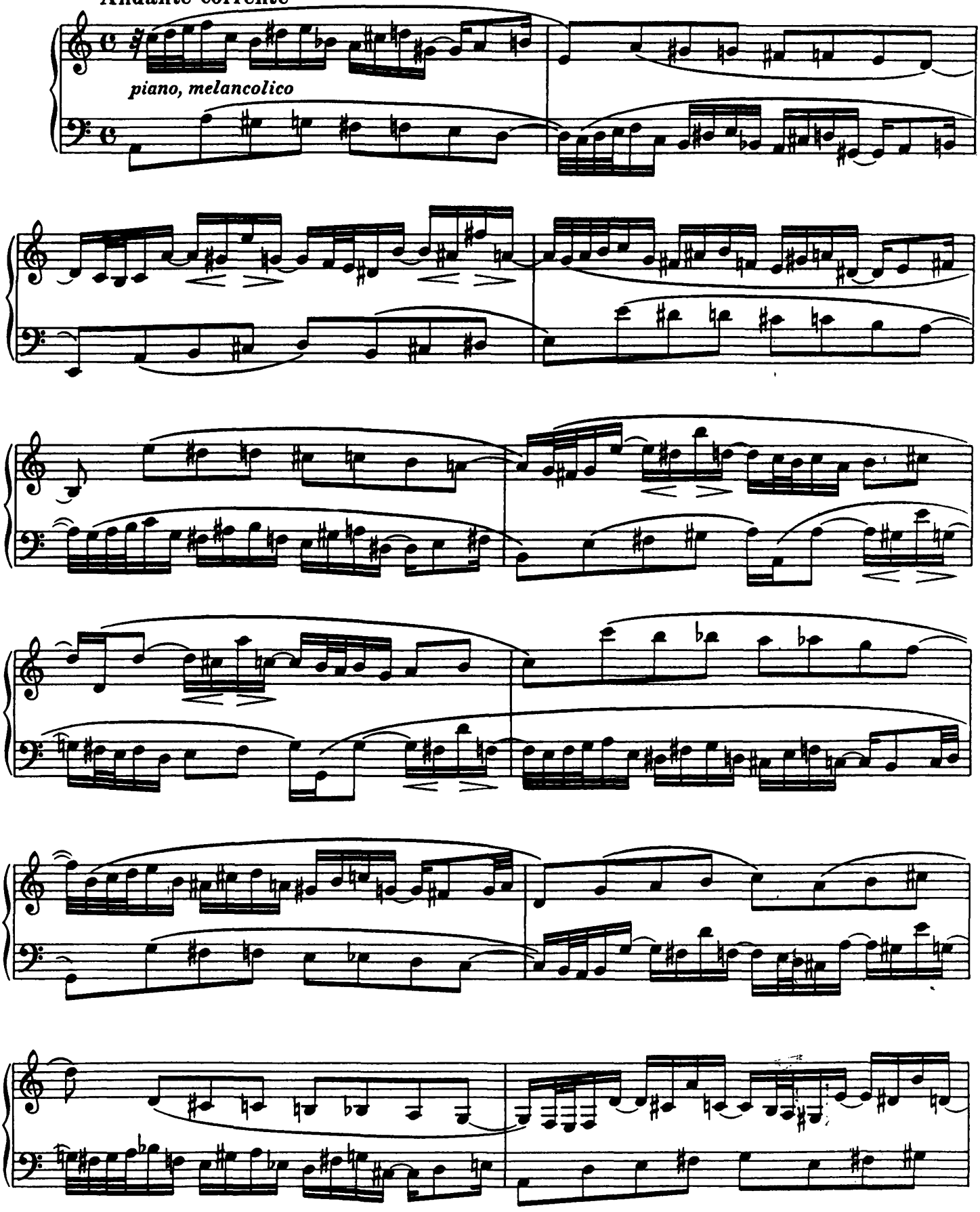
Schlußwort Seite 49

PRAELUDIUM XX

BWV 889

Andante corrente

piano, melancolico



tranquillo

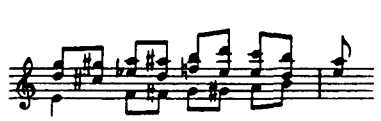
tr

1)

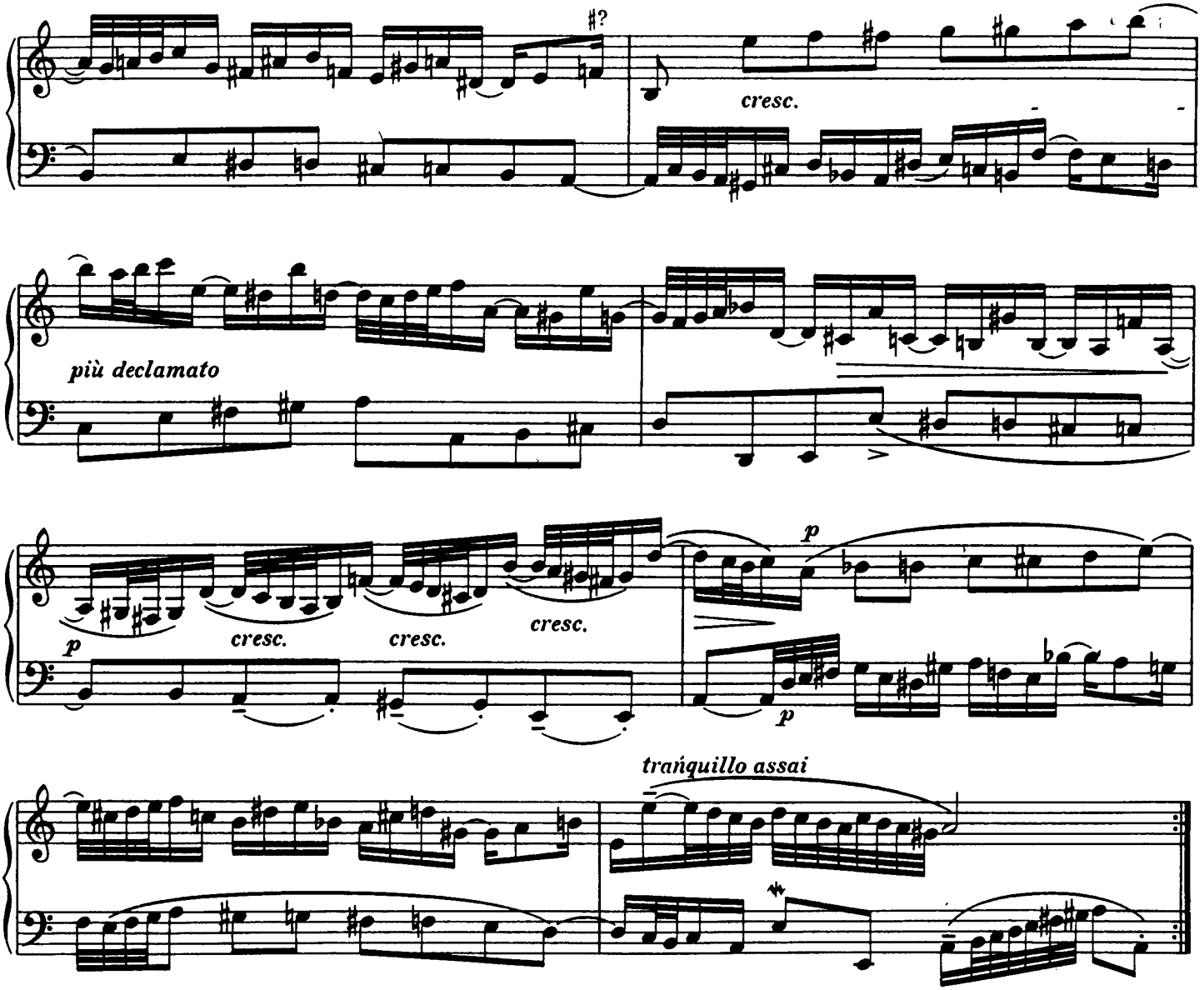
Ossia:

2)

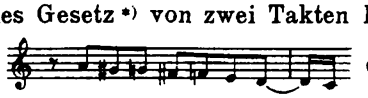
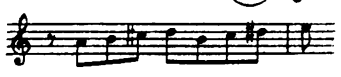
1) Man lasse sich die harmonische Feinheit dieses Taktes nicht entgehen



2) In anderer Lesart: ♮ *A*



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

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

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

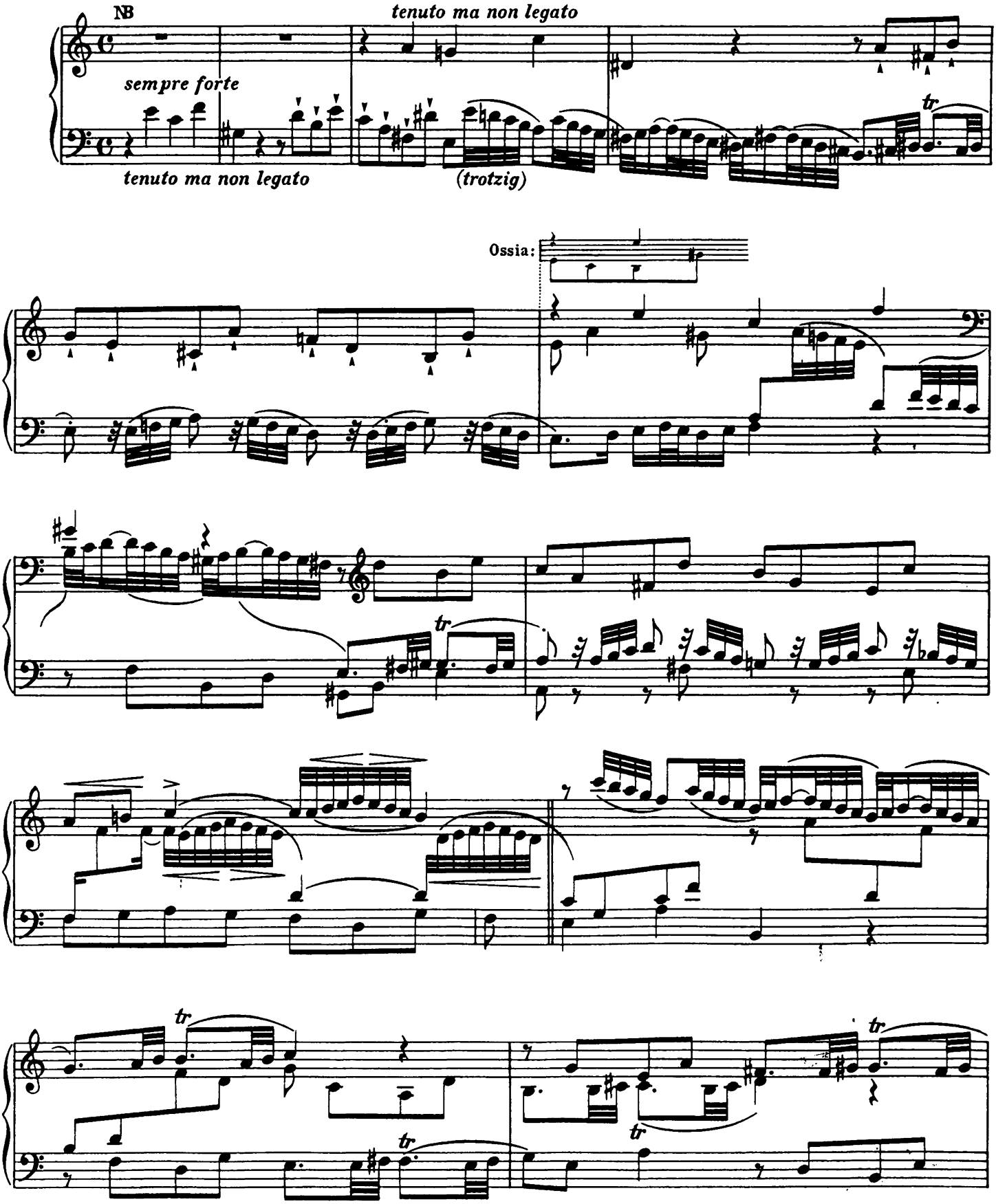
Die Beherrschung des zweistimmigen Satzes ist bei Bach nicht minder bewunderungswürdig als jene angehäuftester Polyphonie; insofern als seine Duette nichts vermissen und für etwaige Zusätze keinen Raum übrig lassen.

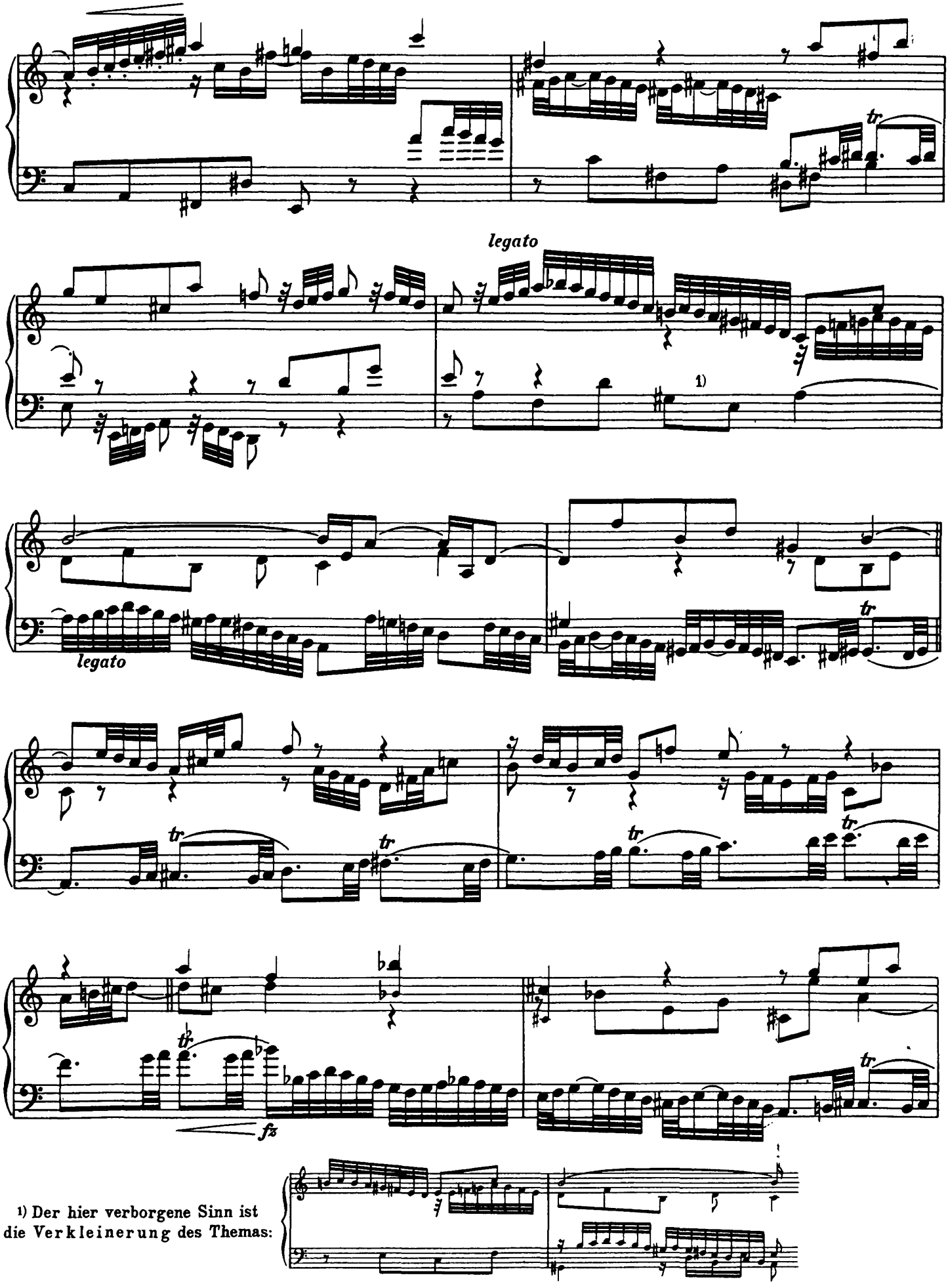
---

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

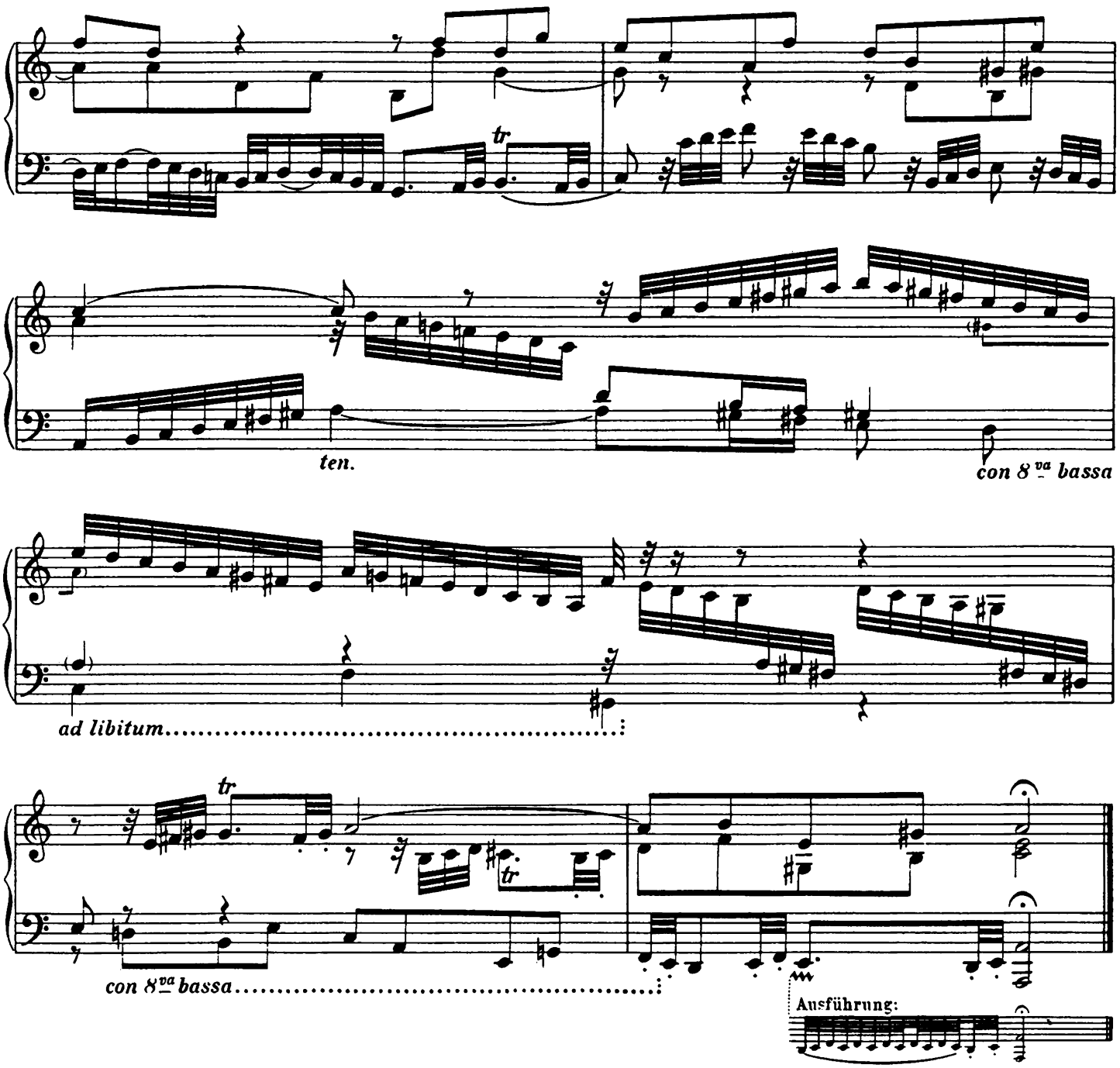
FUGA XX

a 3

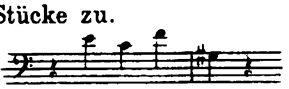

NB
tenuto ma non legato
sempre forte
tenuto ma non legato
(trotzig)
tr
Ossia:
tr
tr
tr
tr
tr

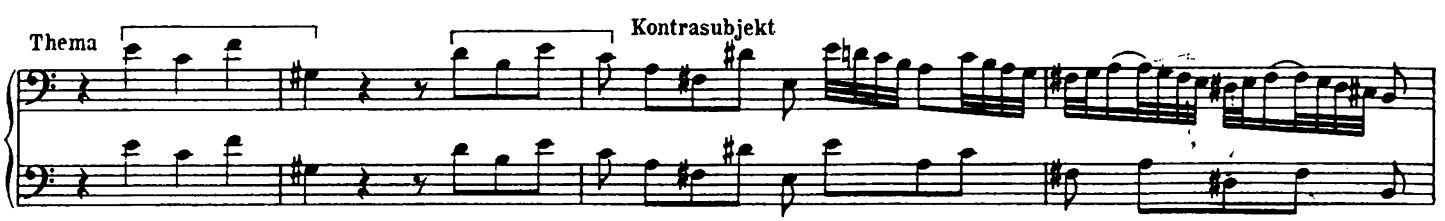


1) Der hier verborgene Sinn ist die Verkleinerung des Themas:



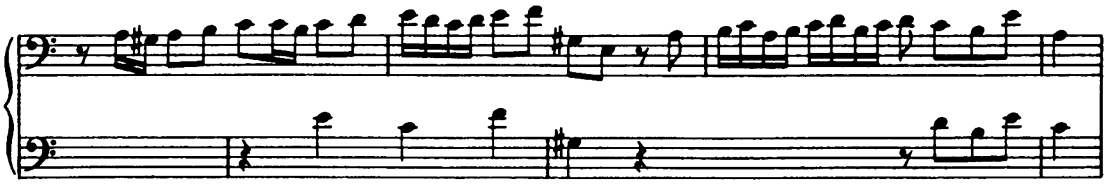
NB. Die dem Praeludium und der Fuge gemeinsamen Zweiunddreißigstelfiguren lassen ein fast übereinstimmendes Tempo der beiden Stücke zu.

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

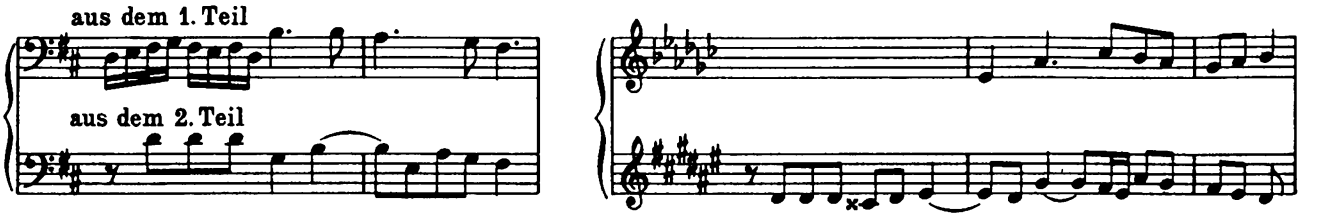


Das Motiv ist mit dem der Doppelfuge im Kyrie aus Mozarts Requiem gleichlautend.

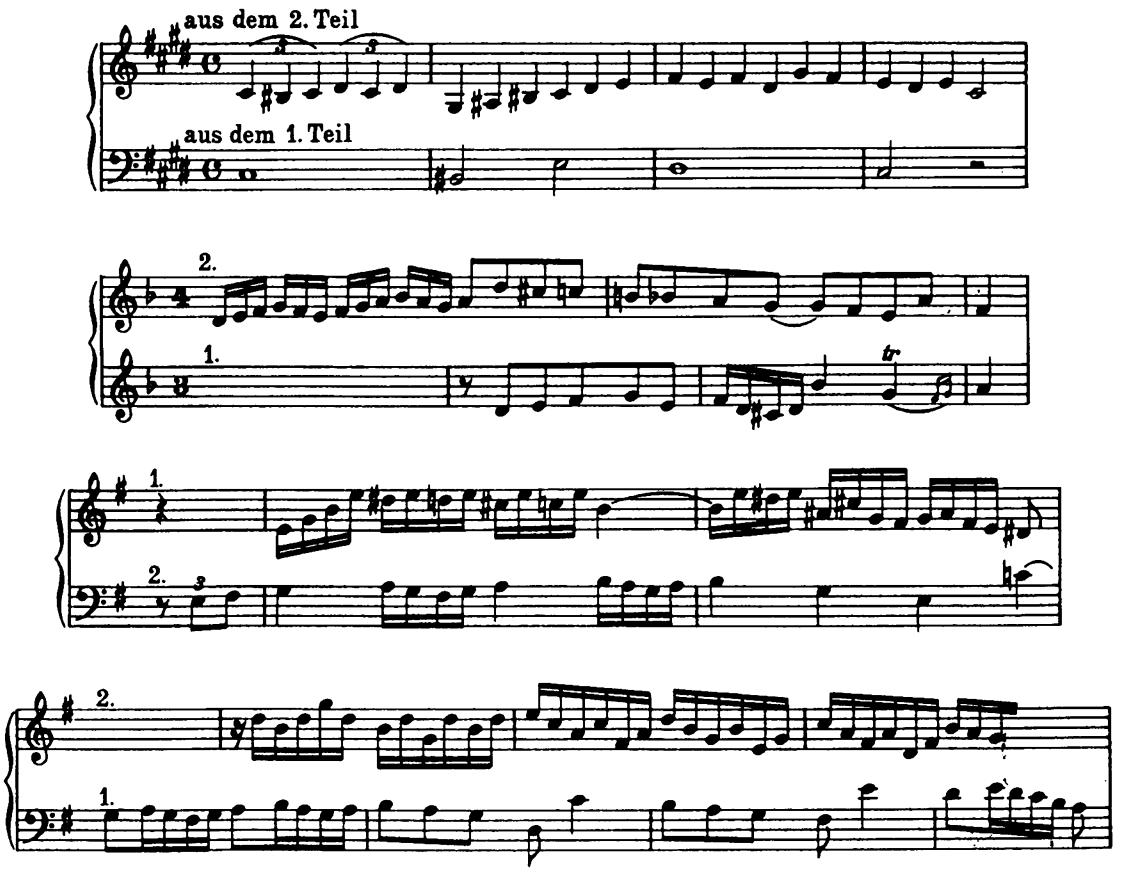
Zugleich offenbart es sich als ein Fragment des Themas der a moll-Fuge aus dem ersten Band; hier wie dort sehen wir die Pause, die auf das Fallen der verminderten Septime folgt, und weiterhin die gleiche Endung des Subjekts:



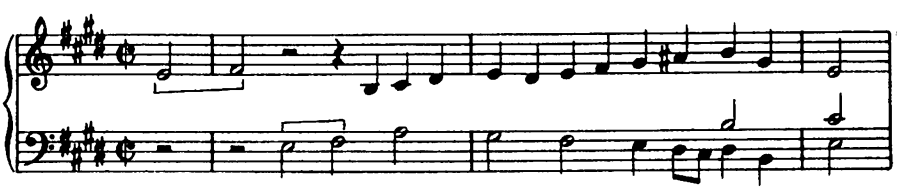
Parallelen dieser Art sind unter den Stücken gleicher Tonart noch häufiger zu verzeichnen. So zum Beispiel in den beiden folgenden Fällen



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

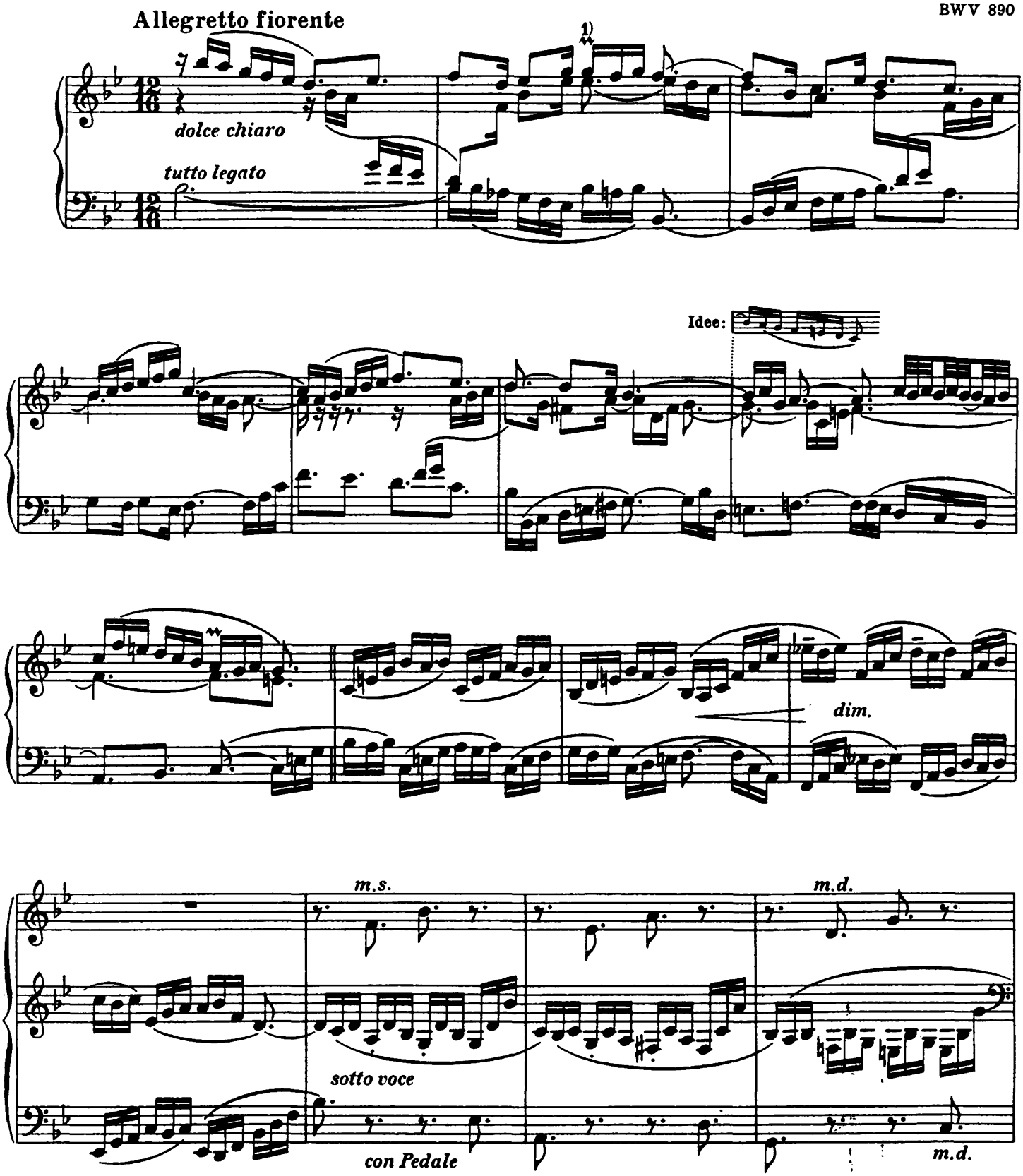


Ein gemeinsamer Kreis umschließt endlich auch die beiden E dur-Subjekte

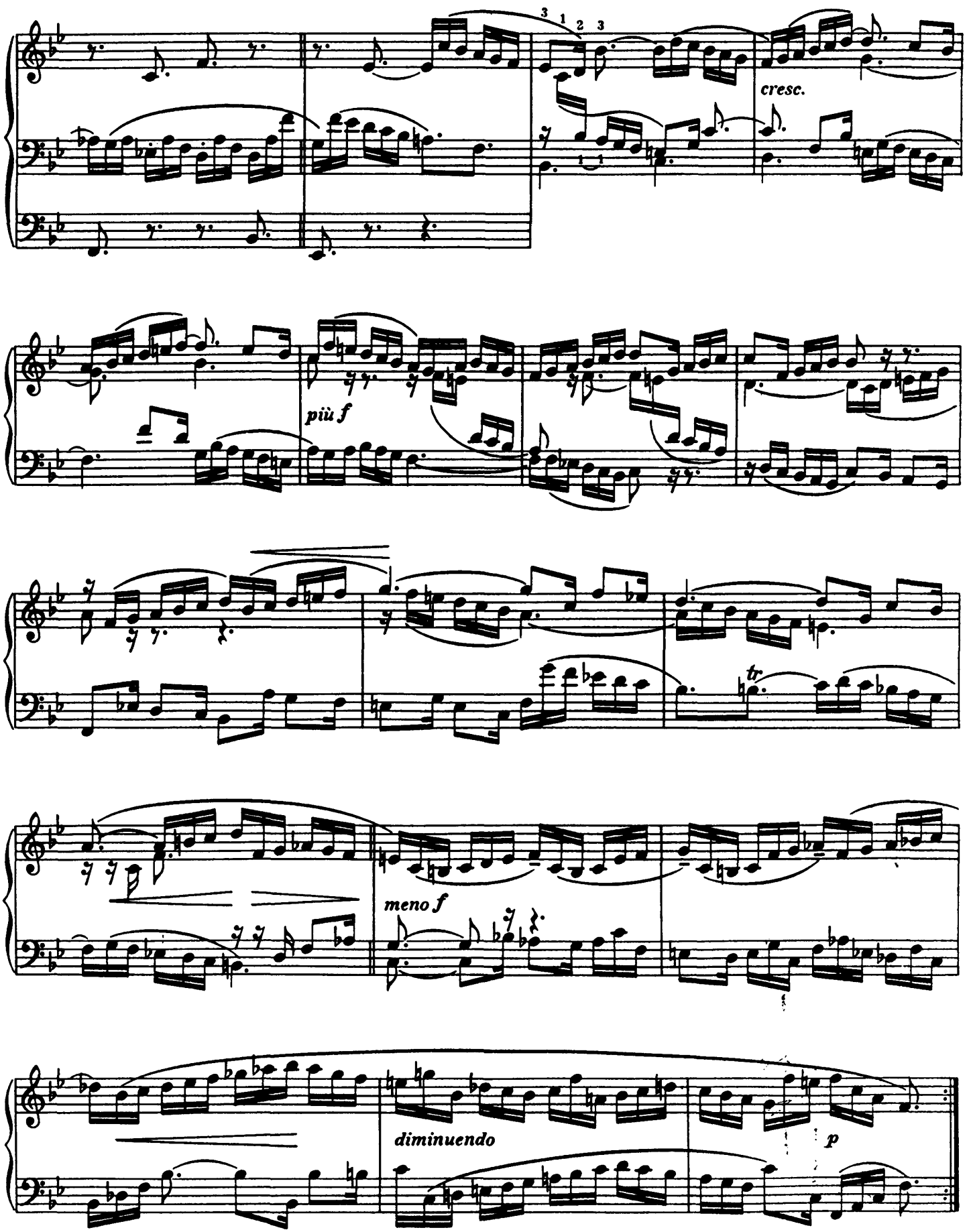


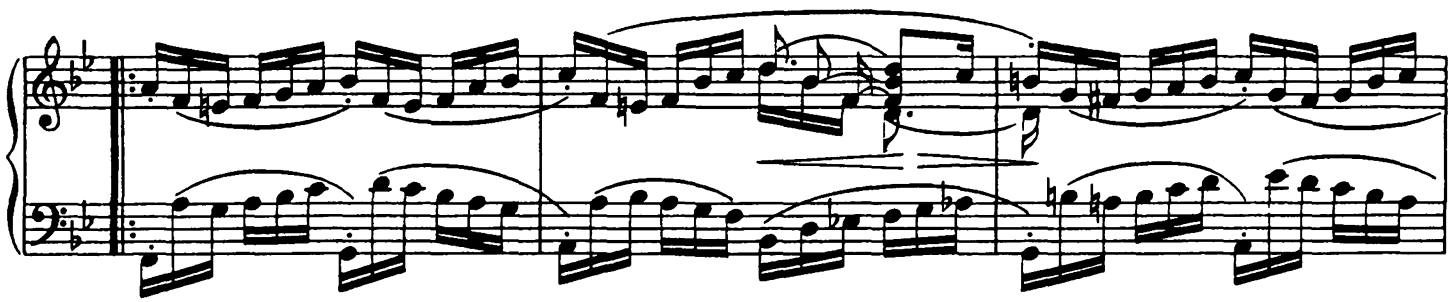
PRAELUDIUM XXI*)

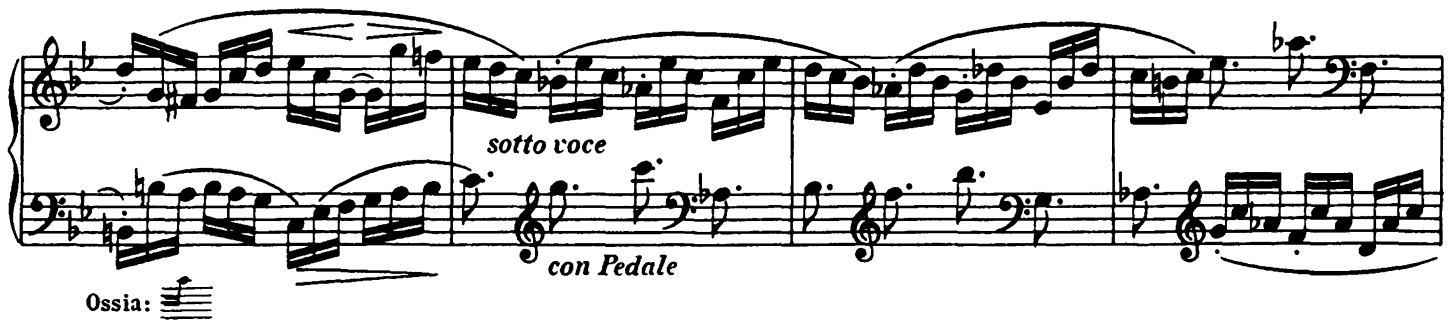
BWV 890



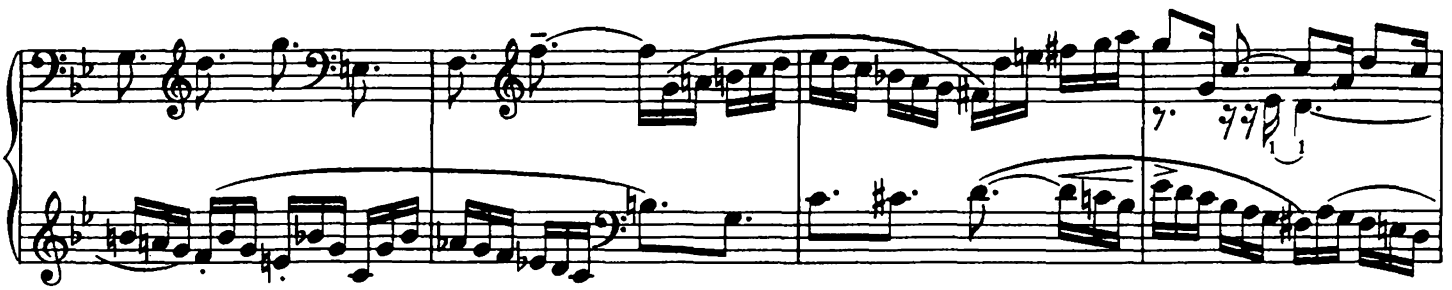
1) Der Pralltriller mit der kleinen Sekunde *(as)* dürfte stilgemäß sein. Wir finden sie in ganz analoger Weise im dritten Takt des Italienischen Konzertes als Vorschlag. Nebenbei bemerkt: die beiden ersten Takte dieses Praeludiums sind eine variierte Form von dem Hauptthema des Italienischen Konzerts.

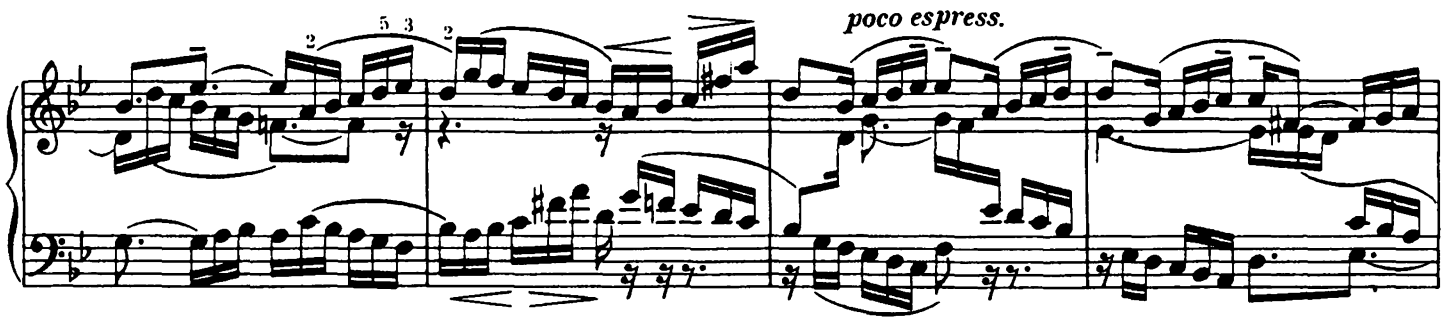

cresc.
più f
tr
meno f
diminuendo
p

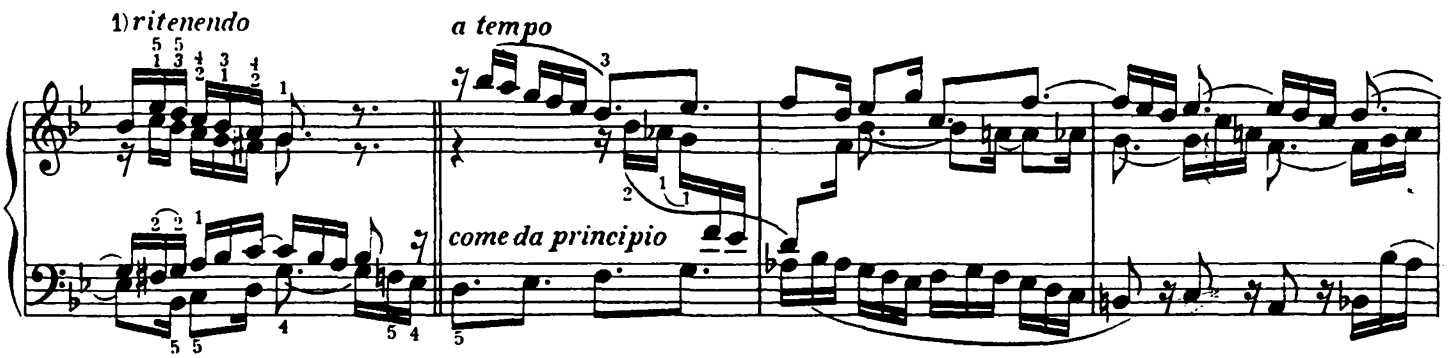




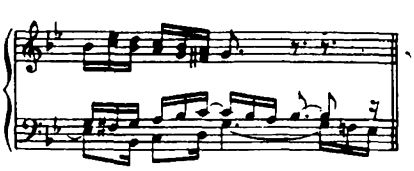
Ossia:

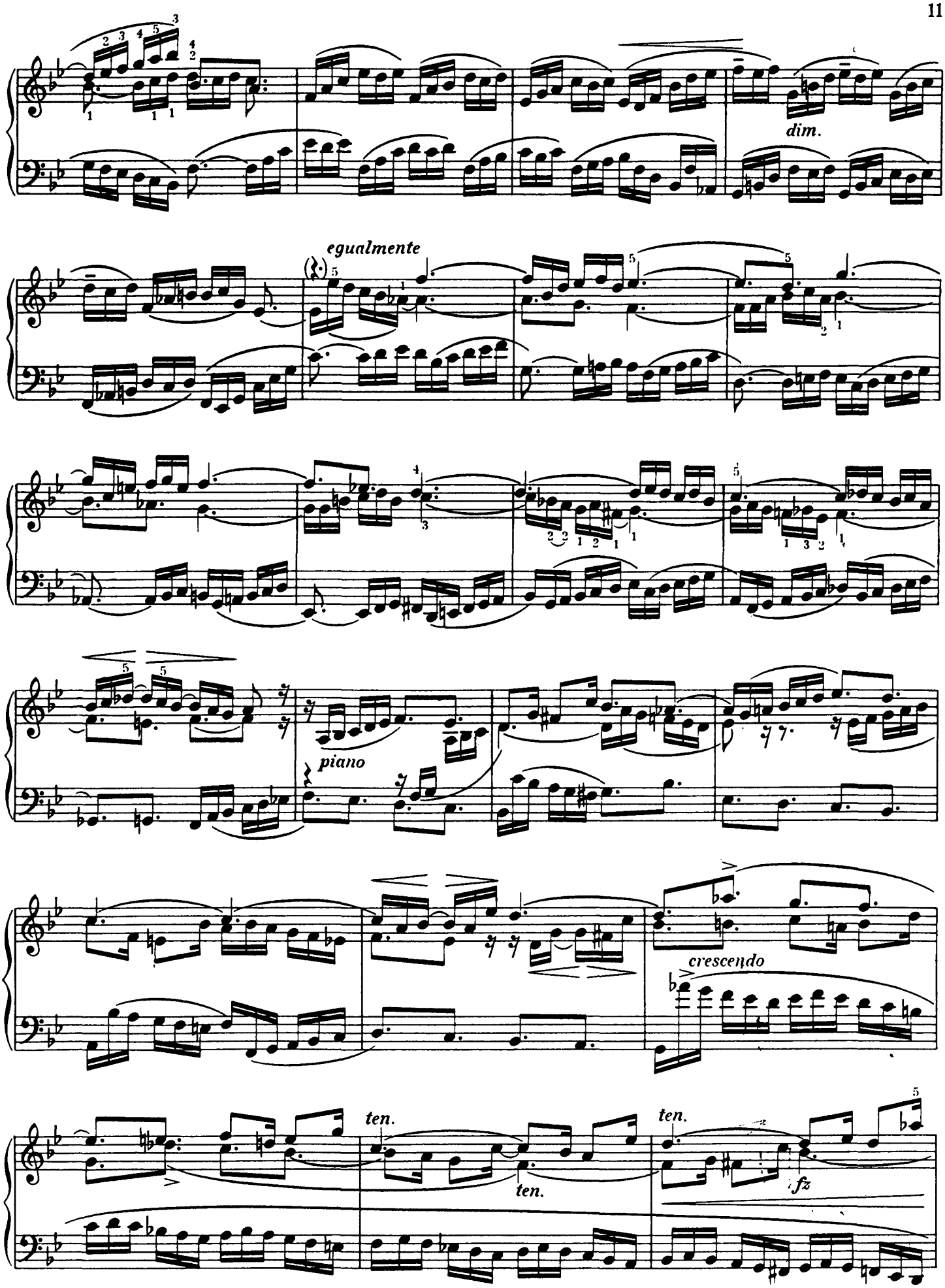






1) Anstatt des *Ritenendo* dürfte ebensowohl eine Fermate auf dem vierten Achtel das Gefühl der Reprise im nächsten Takt ausdrükken können. Der Herausgeber spielt die Stelle annähernd so:




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

5

f 1)

ritenendo

liberamente

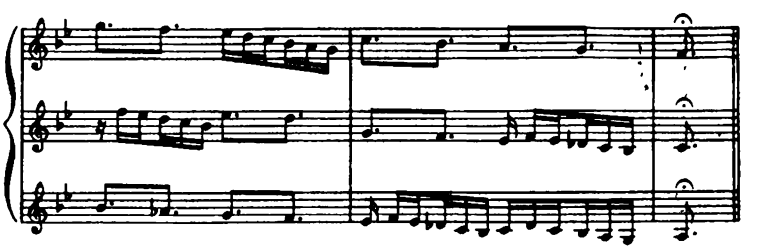
a tempo

Ossia:

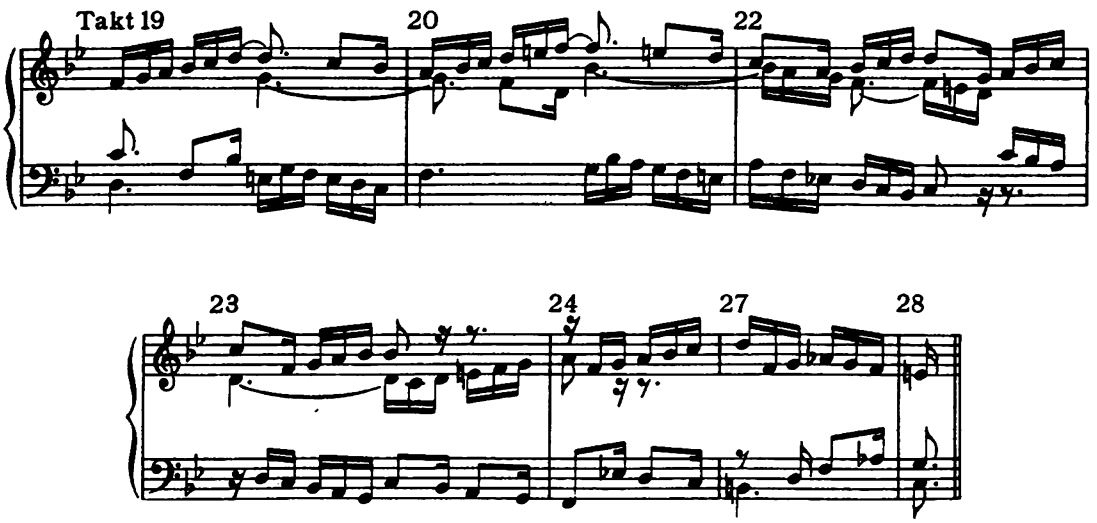
f (Ossia: *dim.* - - - - *p*)

1) Harmonische Idee der figurierten Fermate

Thematisch-kontrapunktische Idee der Fermate

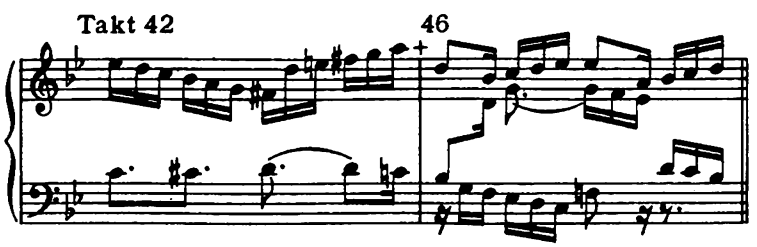


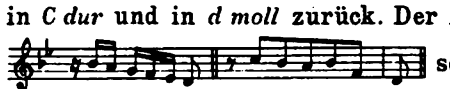
*) Ein gutes Beispiel dafür, wie durch das Mittel der inneren Erweiterung aus einem kleineren Stück ein größeres geschaffen werden kann. Der Kern dieses Praeludiums liegt, an anderen Bachschen Vorbildern gemessen, in einer kürzeren Fassung, die durch eingefügte Zwischenglieder zu dem stattlichen vorhandenen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



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

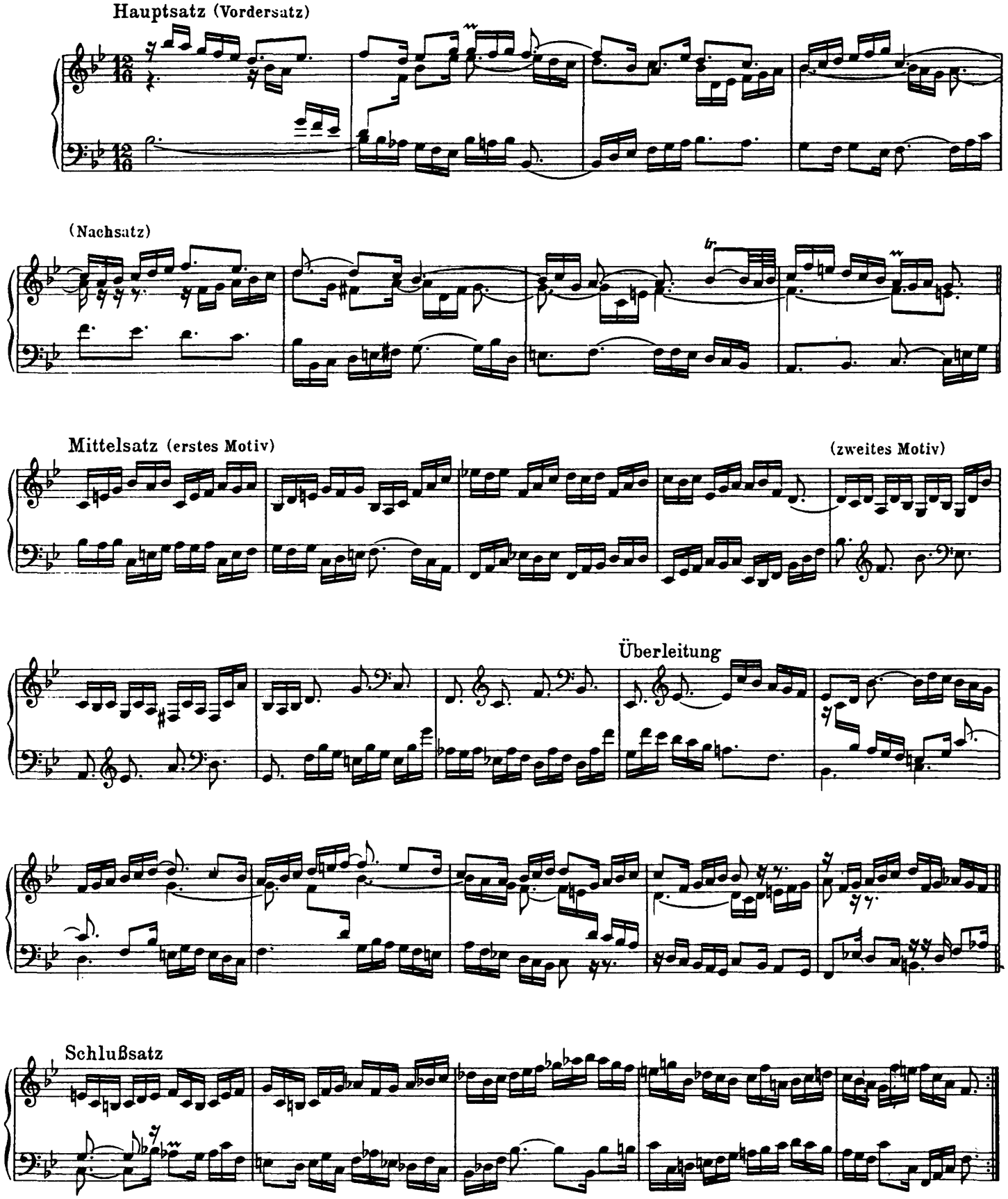
Nach dem Doppelstrich beginnt der mittlere durchführende Teil des Praeludiums. Die drei Takte (vom 43. bis zum Ende des 45.) bedeuten eine Parenthese und könnten entbehrt werden

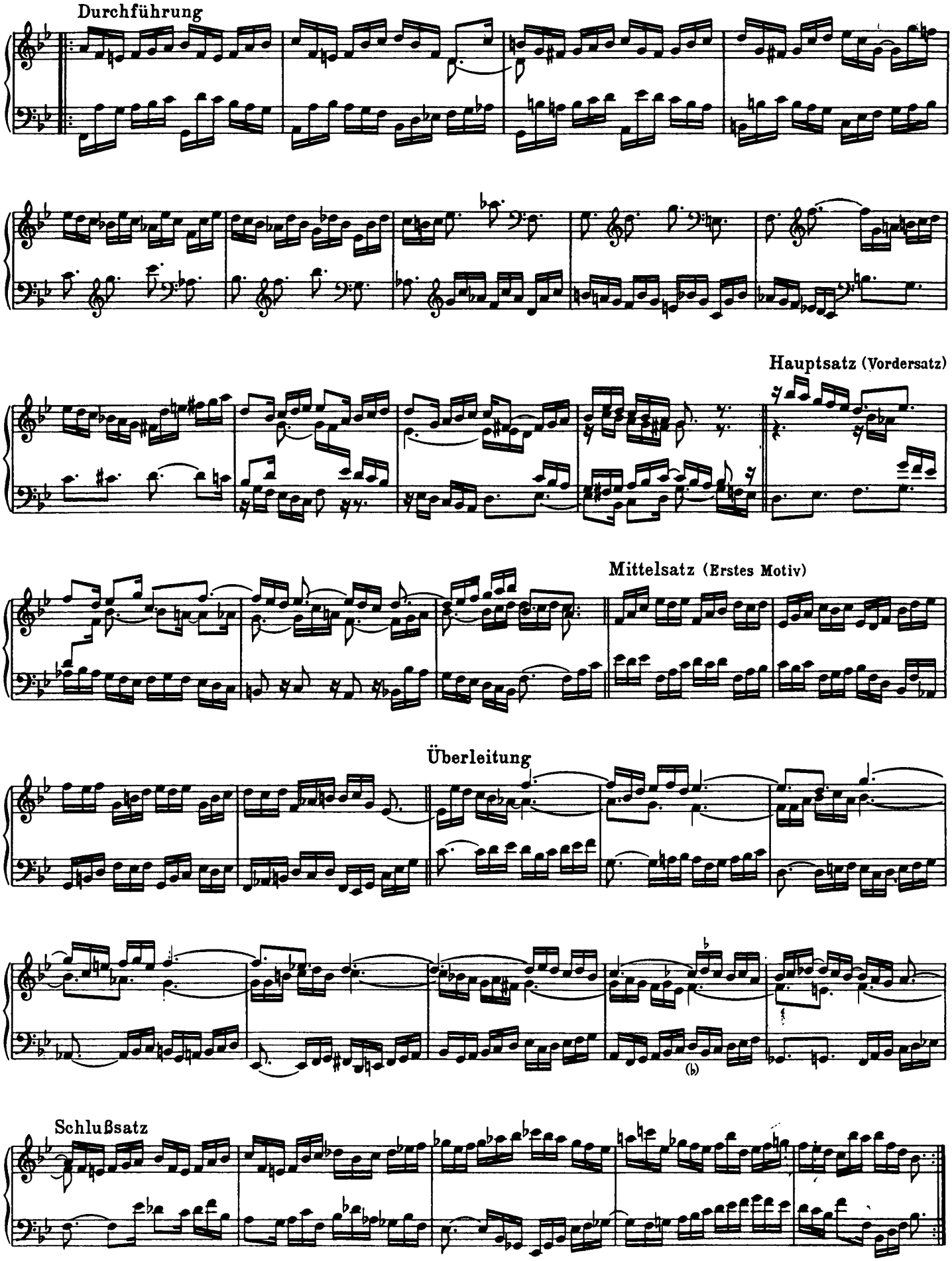


Der dritte Teil wird auf dem 49. Takt eröffnet und als frei-symmetrisches Seitenstück zum ersten fortgesetzt. Aber, anstatt daß, wie diese Anordnung verspricht, der Schlußsatz dem bereits reichlich erweiterten Mittelsatz sich anschlösse, hebt mit dem 65. Takt eine schwungvoll-rollende Kadenz an, der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

Kompositions-Studie

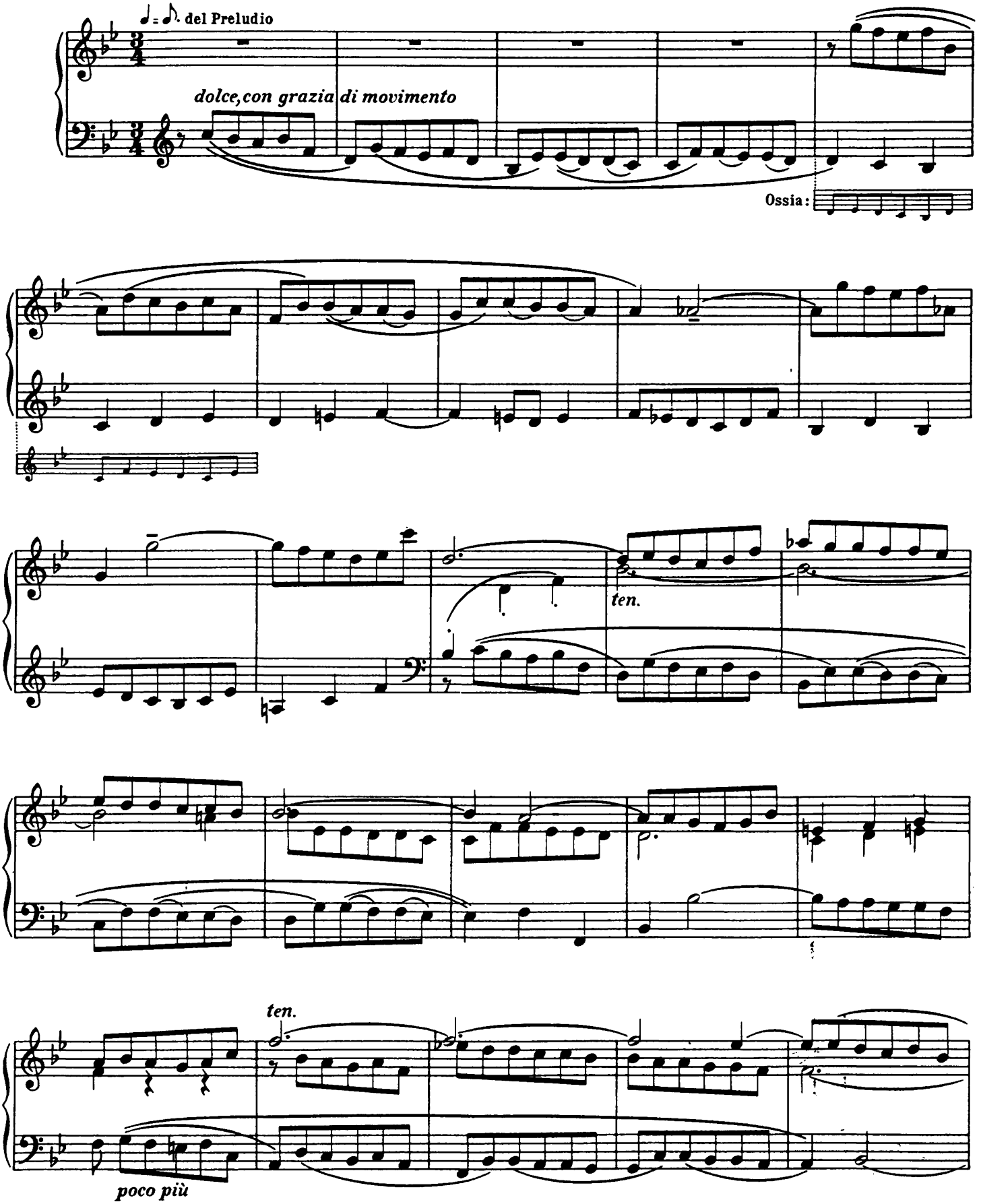
Das B-dur-Praeludium auf seine Grundform zurückgebildet

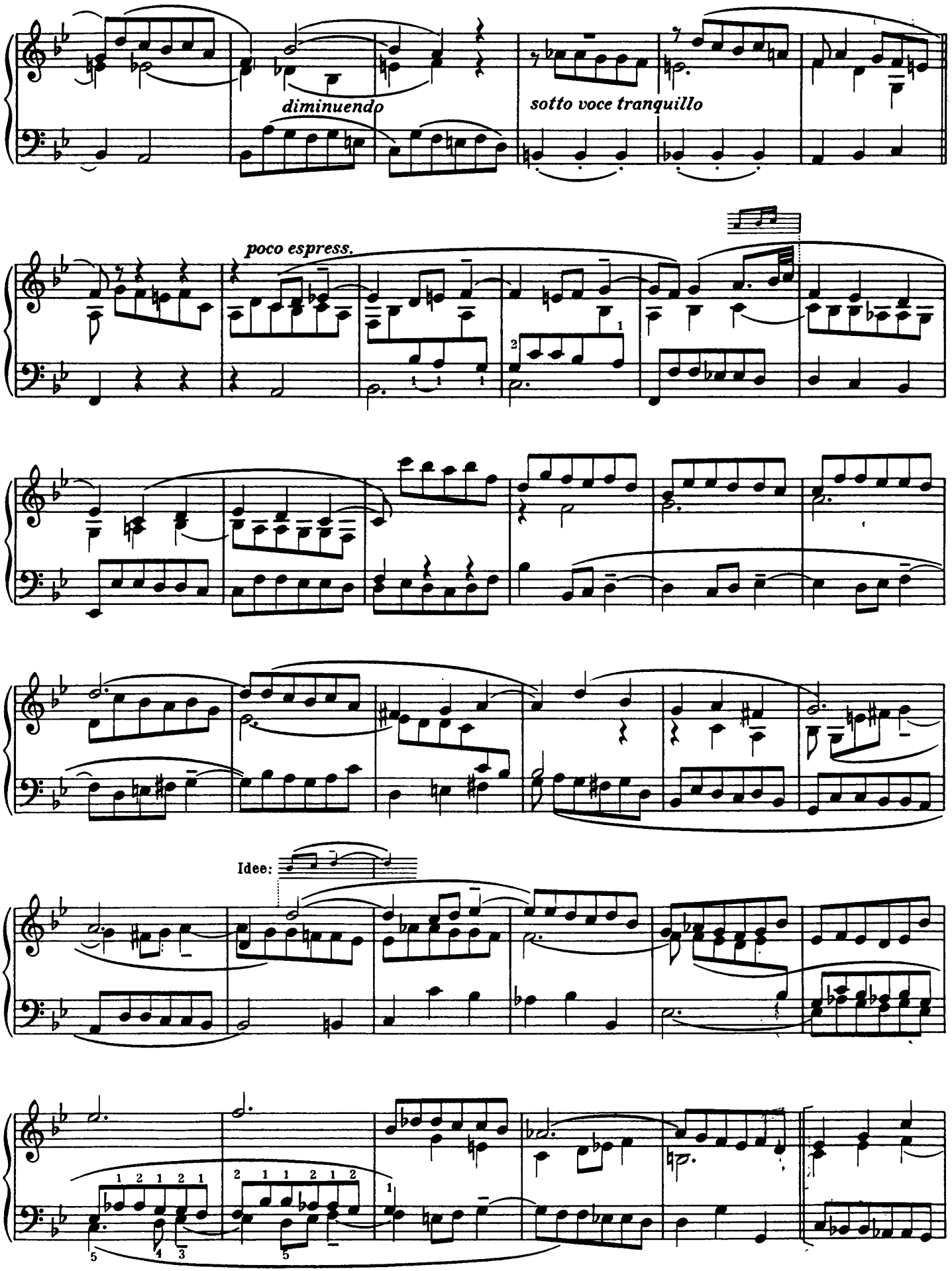


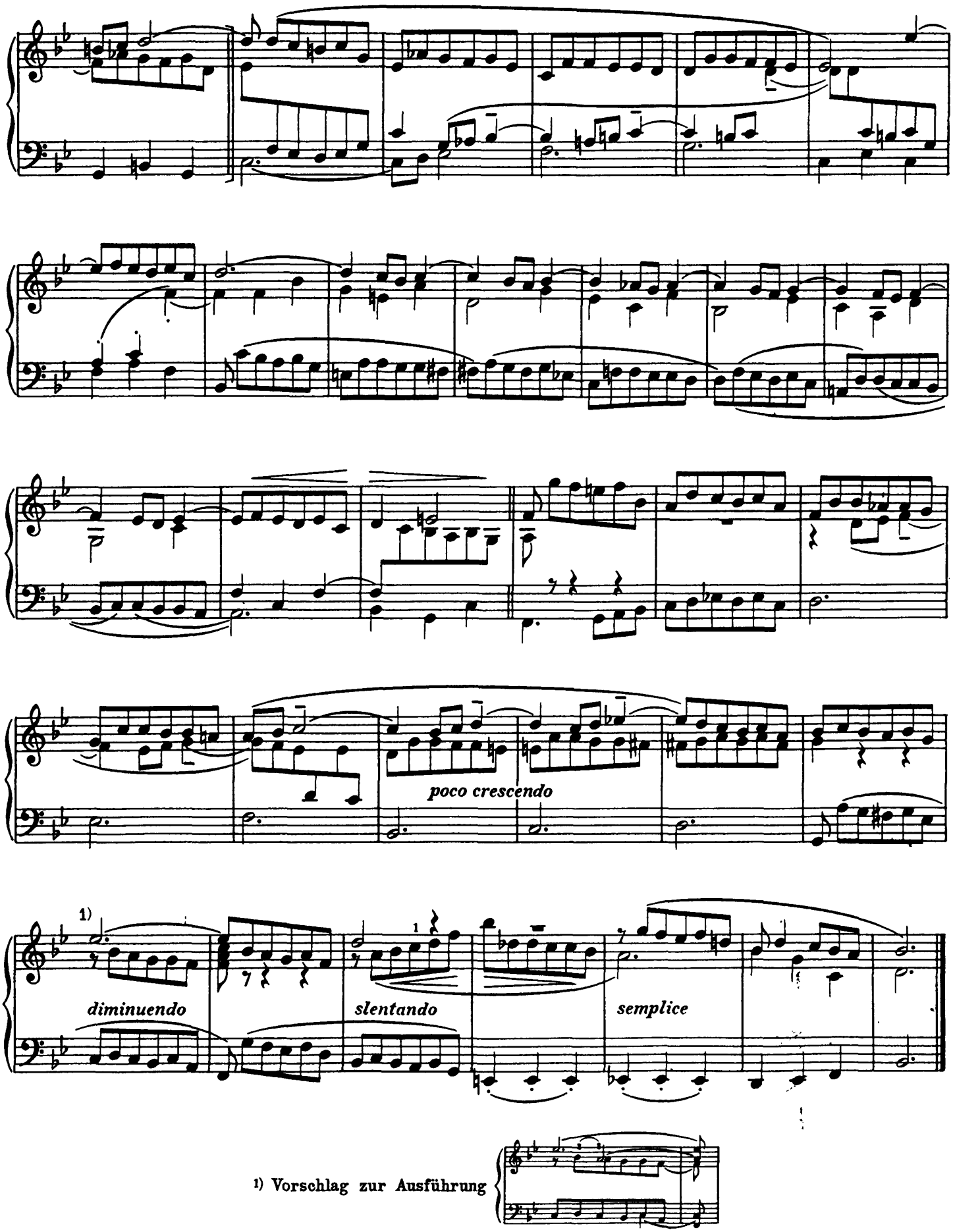

Durchführung
Hauptsatz (Vordersatz)
Mittelsatz (Erstes Motiv)
Überleitung
(b)
Schlußsatz

FUGA XXI

a 3

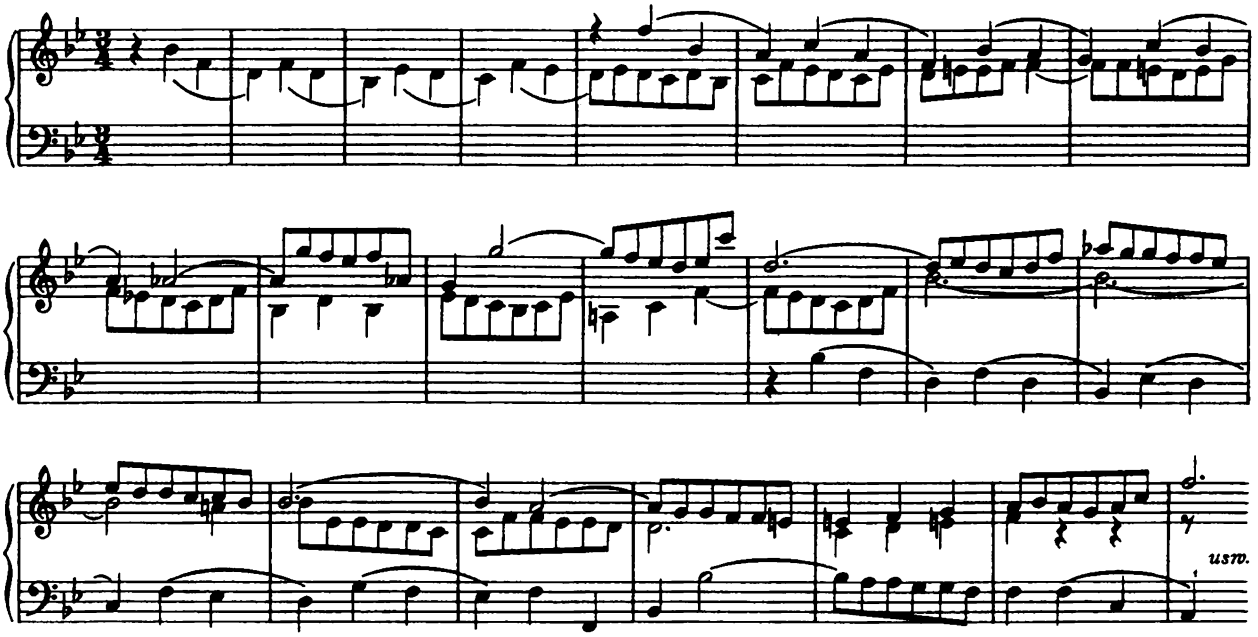

♩ = ♪. del Preludio
dolce, con grazia di movimento
Ossia:
ten.
ten.
poco più


diminuendo
sotto voce tranquillo
poco espress.
Idee:

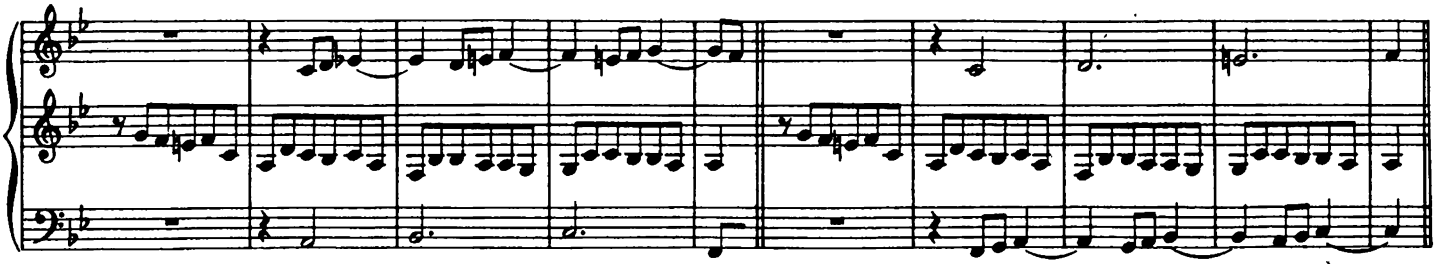


1) Vorschlag zur Ausführung

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

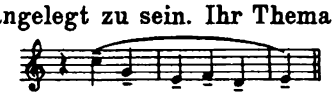


Mit dem 32. Takt sollte die Variation einsetzen, das heißt: es sollte die Fuge im Wortlaut des Originaltextes weitergehen. Bei diesem zweiten Teil treten zwei obligate Kontrasubjekte auf, die die Eigenschaft haben, von zwei verschiedenen Stufen aus das Thema begleiten zu können – nämlich ihre Rollen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



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

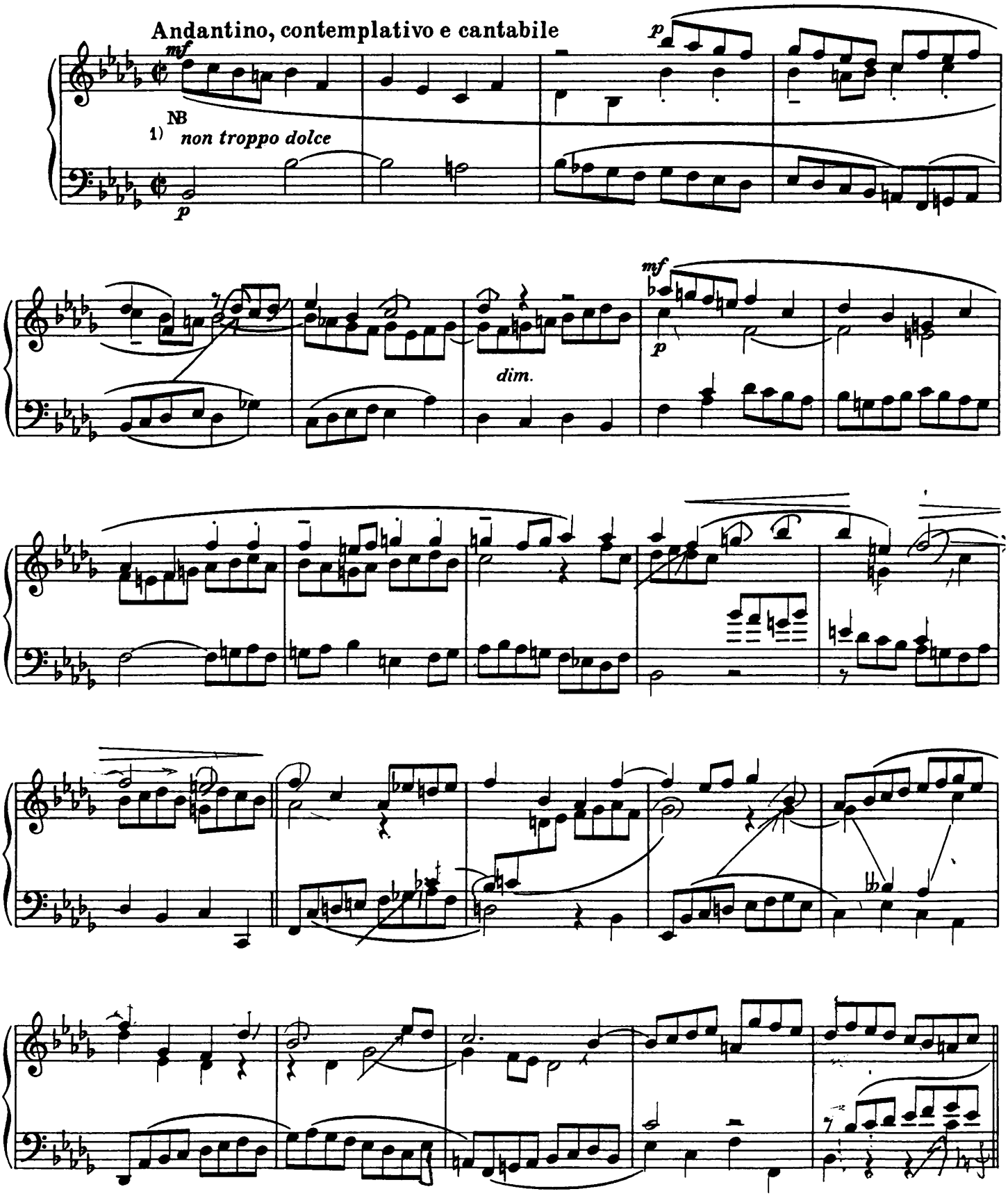
Die Verbindung von Liedform und Fugenform läßt sich an den Variationen 10 und 22 in Bachs Aria mit 30 Veränderungen beobachten und mit diesem Stück vergleichen. Nach diesen Mustern scheint dem Herausgeber auch die Fughetta in Beethovens Diabelli-Variationen angelegt zu sein. Ihr Thema ist dem unserer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



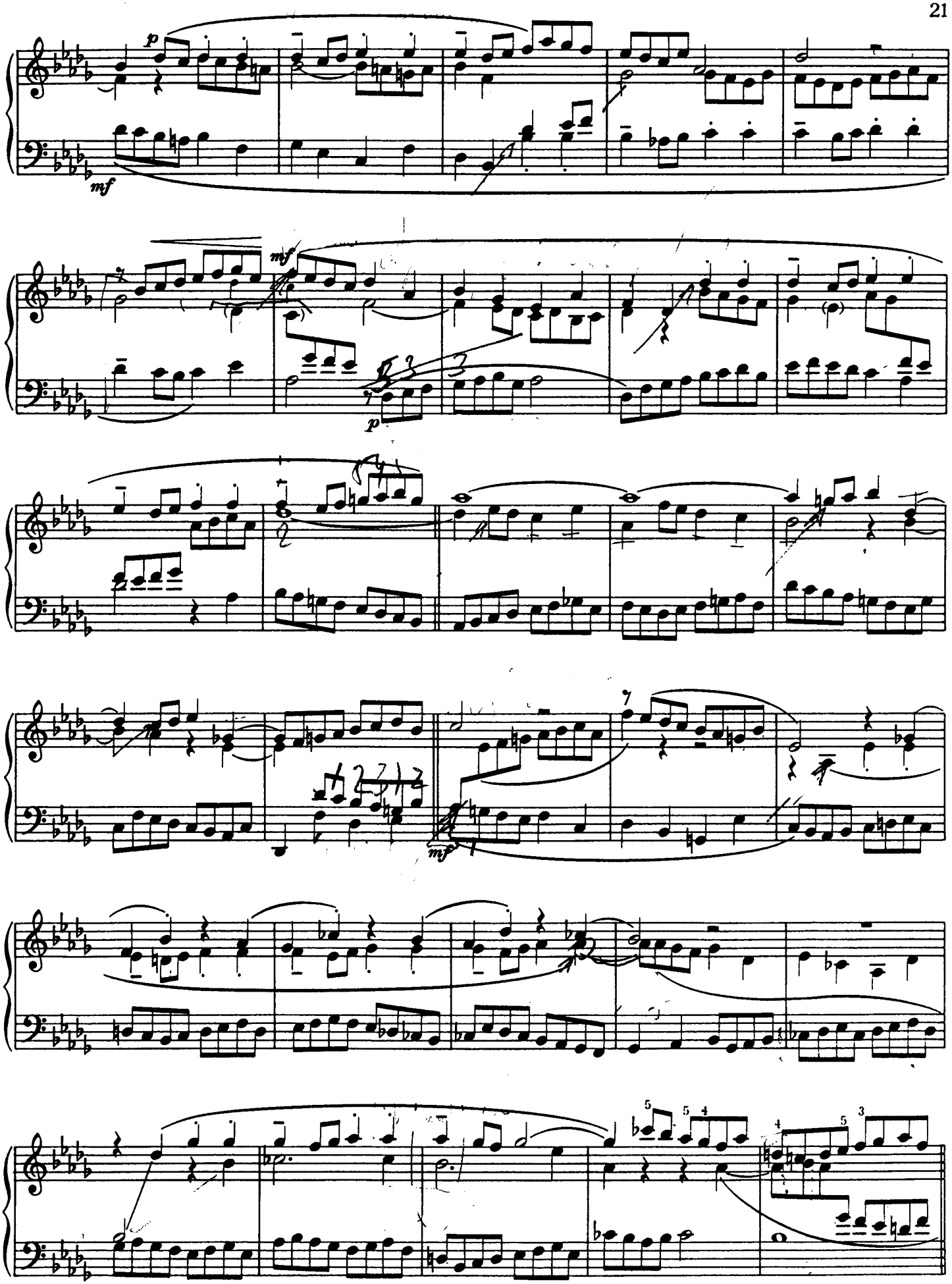
Aus diesen Fugen-Variationen hat sich wohl die Idee und Gestalt der Schlußfuge in den späteren deutschen Variationswerken entwickelt, an der eine Berechtigung und ein geistiger Zusammenhang mit dem Gesamtwerk nicht immer nachweisbar ist. Am engsten ist die Beziehung zwischen Thema, Variation und Fuge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

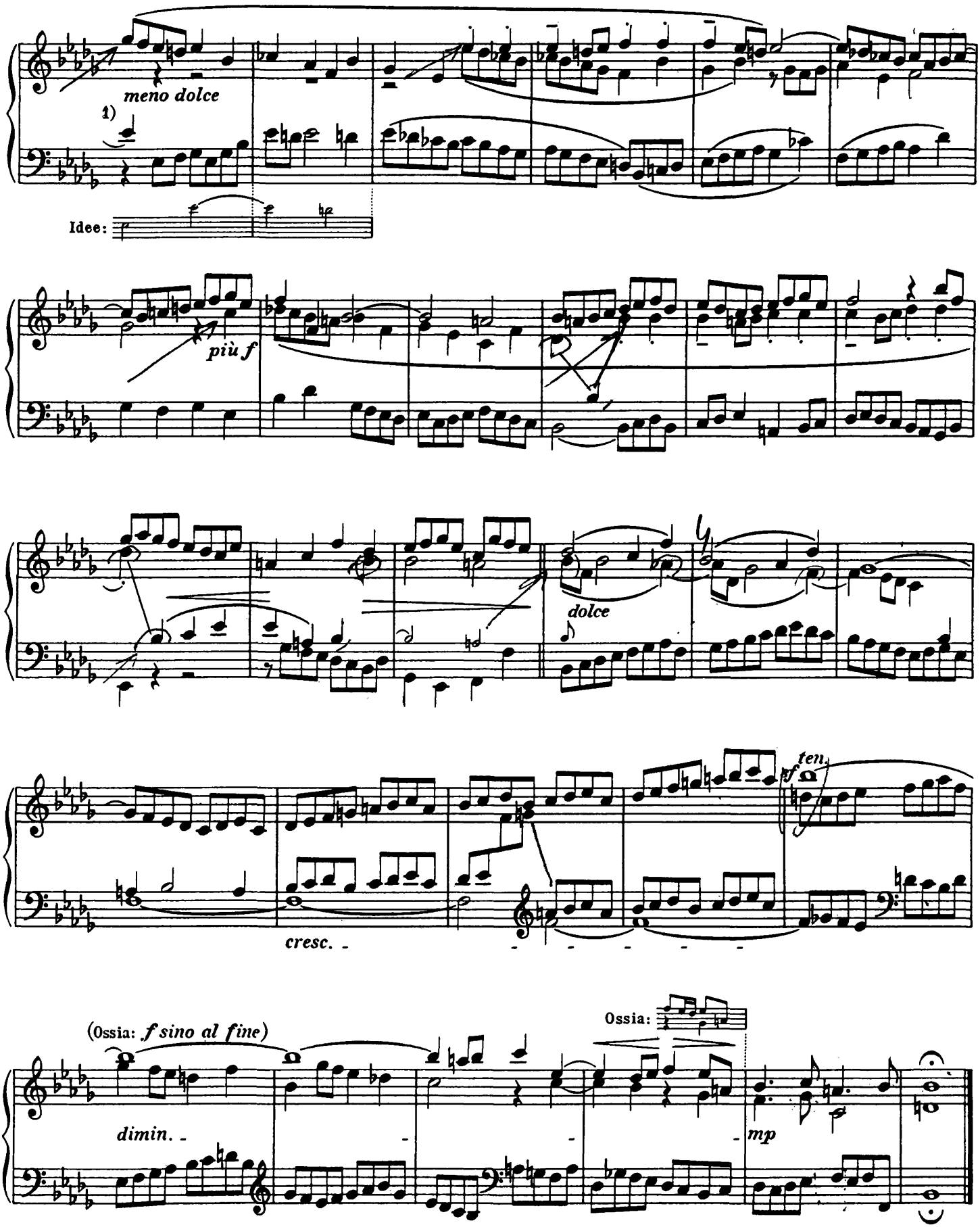
PRAELUDIUM XXII

BWV 891



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


p
mf
mf
p
mf
7

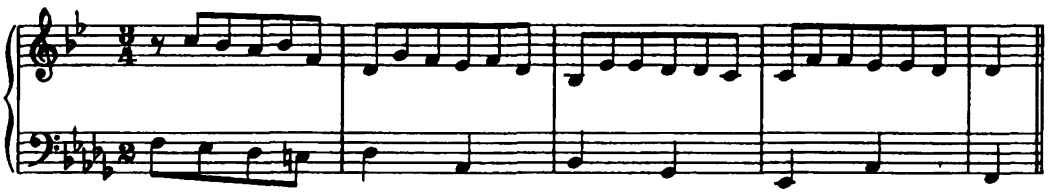


1) Getreue Umkehrung des ersten Teils bis zum nächsten halben Doppelstrich.

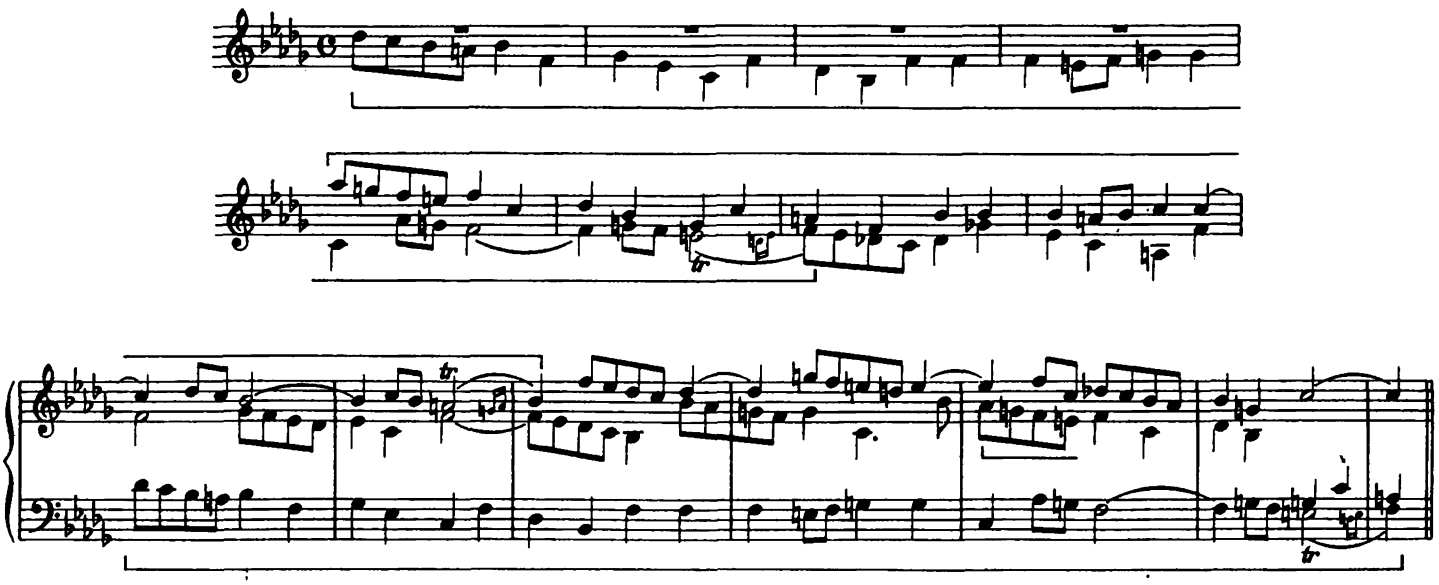
NB. Das Thema, von der Mittelstimme angesagt, umfaßt volle fünf Takte, was durch den Vortrag verständlich gemacht werden soll. Zugleich deutet im fünften Takt der Baß die Umkehrung an. Im dritten und vierten Takt bringen die beiden äußeren Stimmen Variationen des Themas, während es in ihrer Mitte weiterschreitet.

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

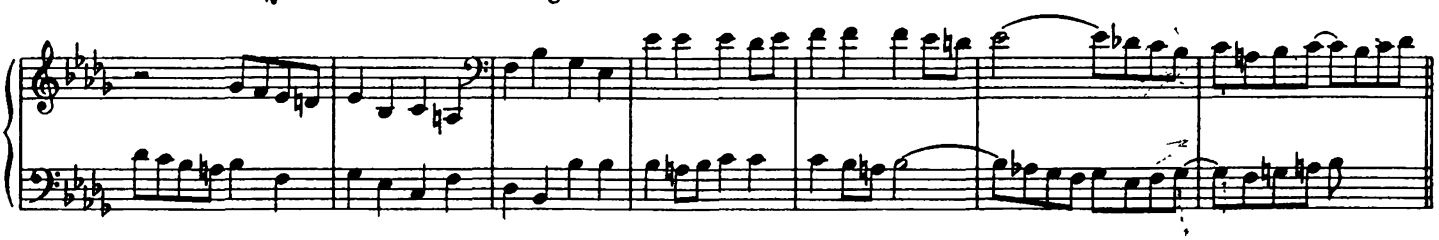
Das Thema ist, genau gesehen, ein melodisches Fugensubjekt, das wie eine Mollvariation des Motivs aus der vorigen B dur-Fuge klingt.



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



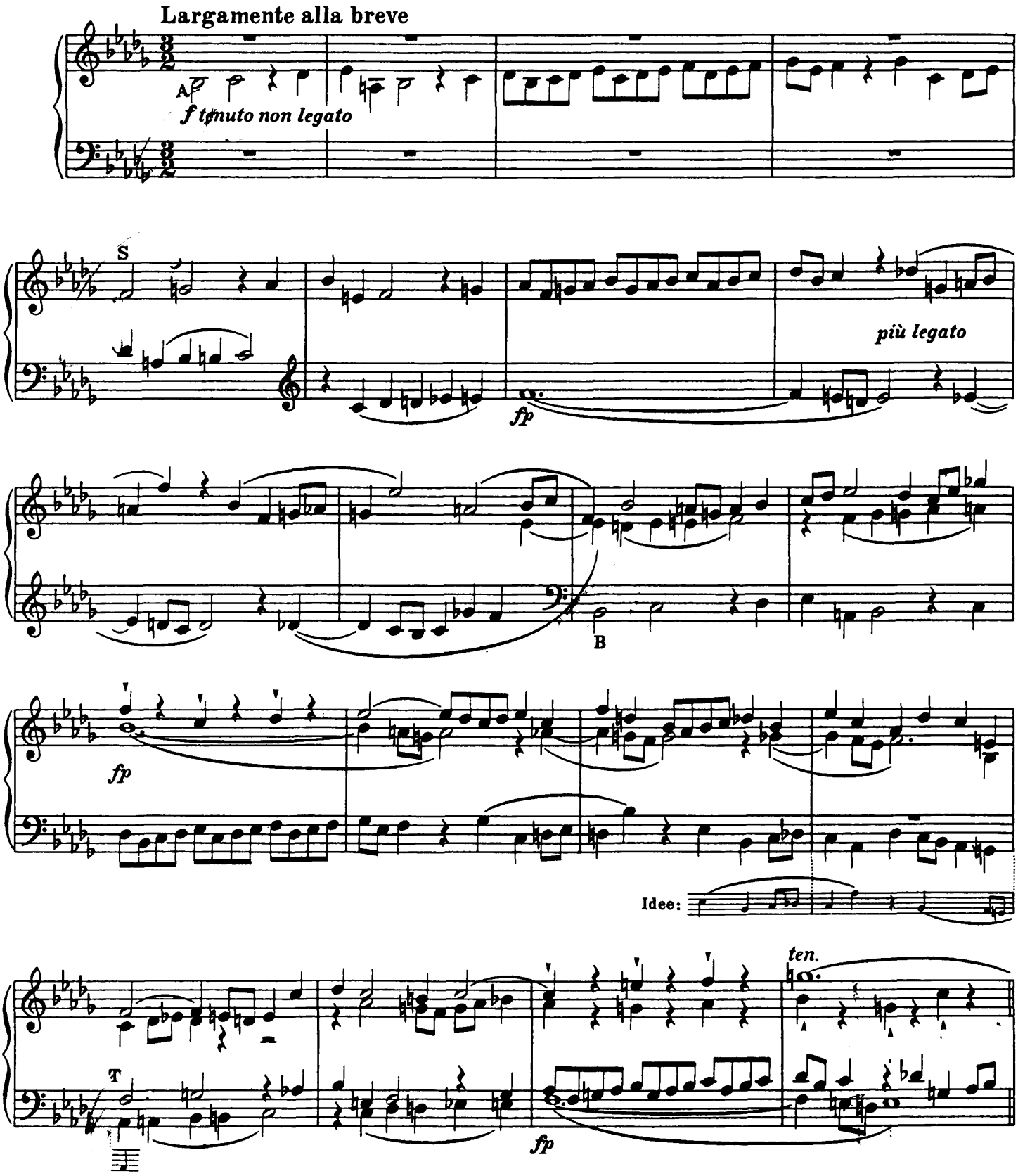
Der Kanon in der Quarte wäre vollständig durchführbar



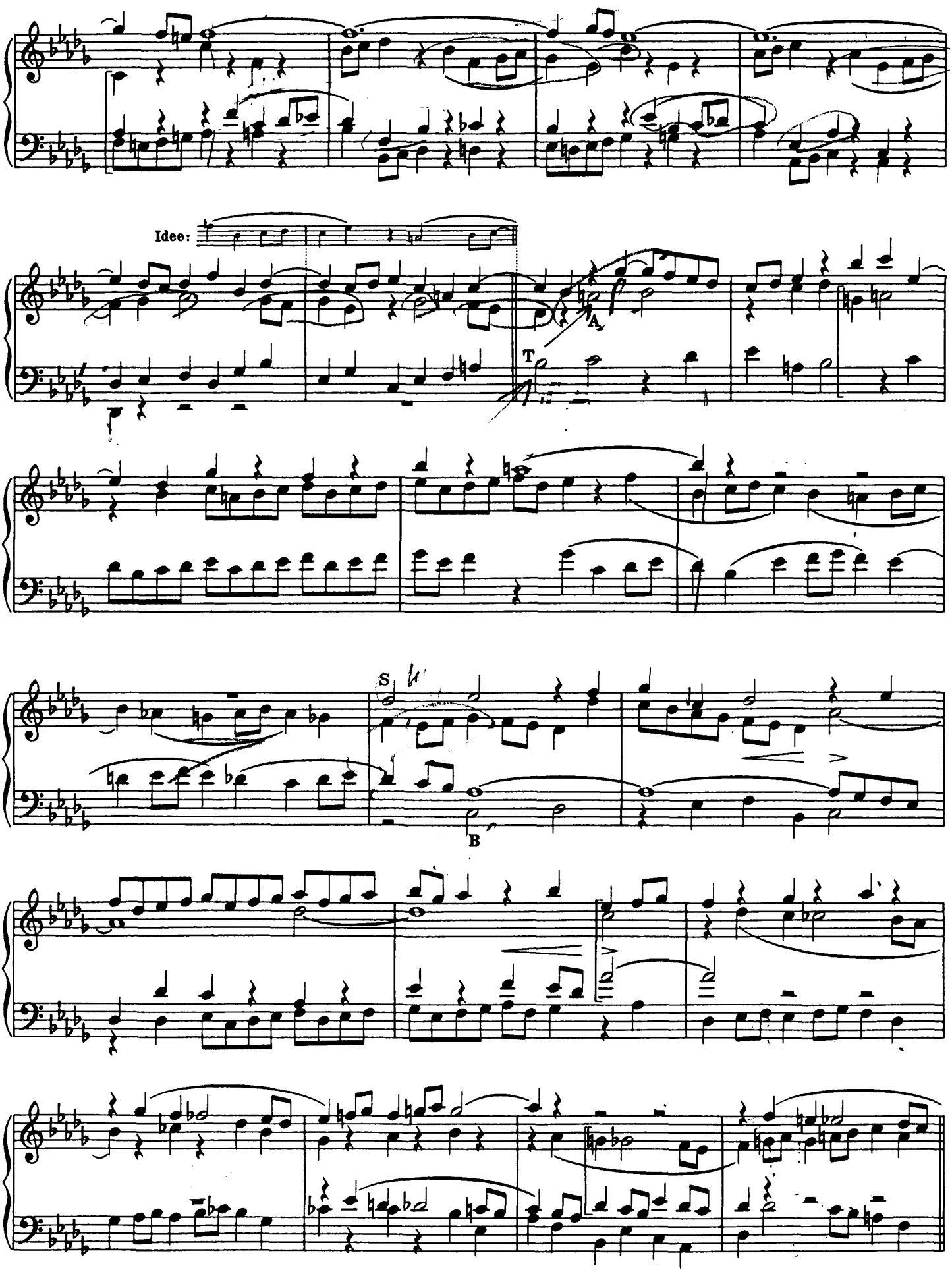
Mannigfache andere kanonische Formen sind in dem Motiv enthalten.

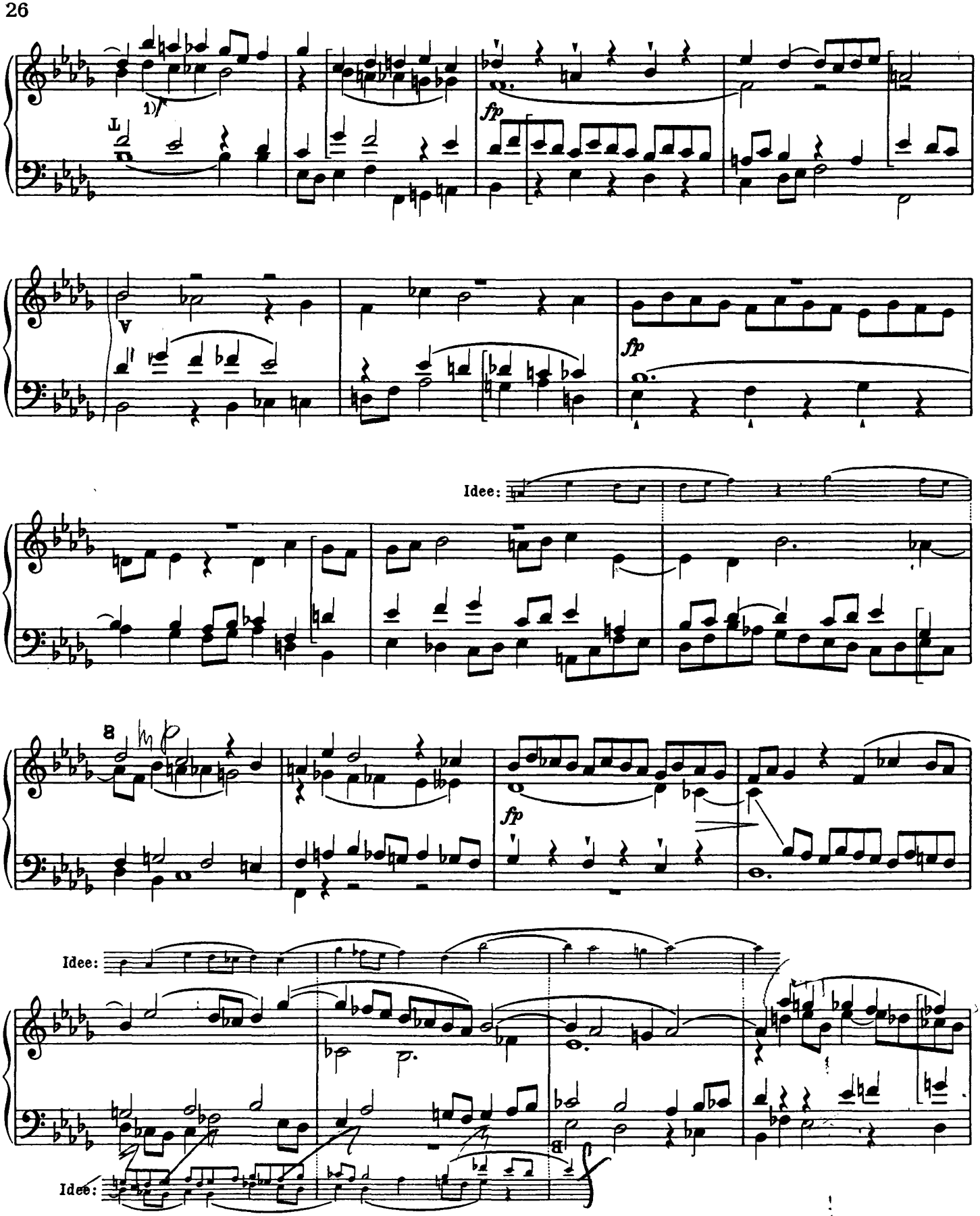
FUGA XXII

a 4

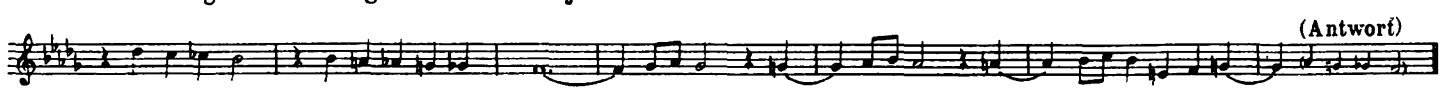


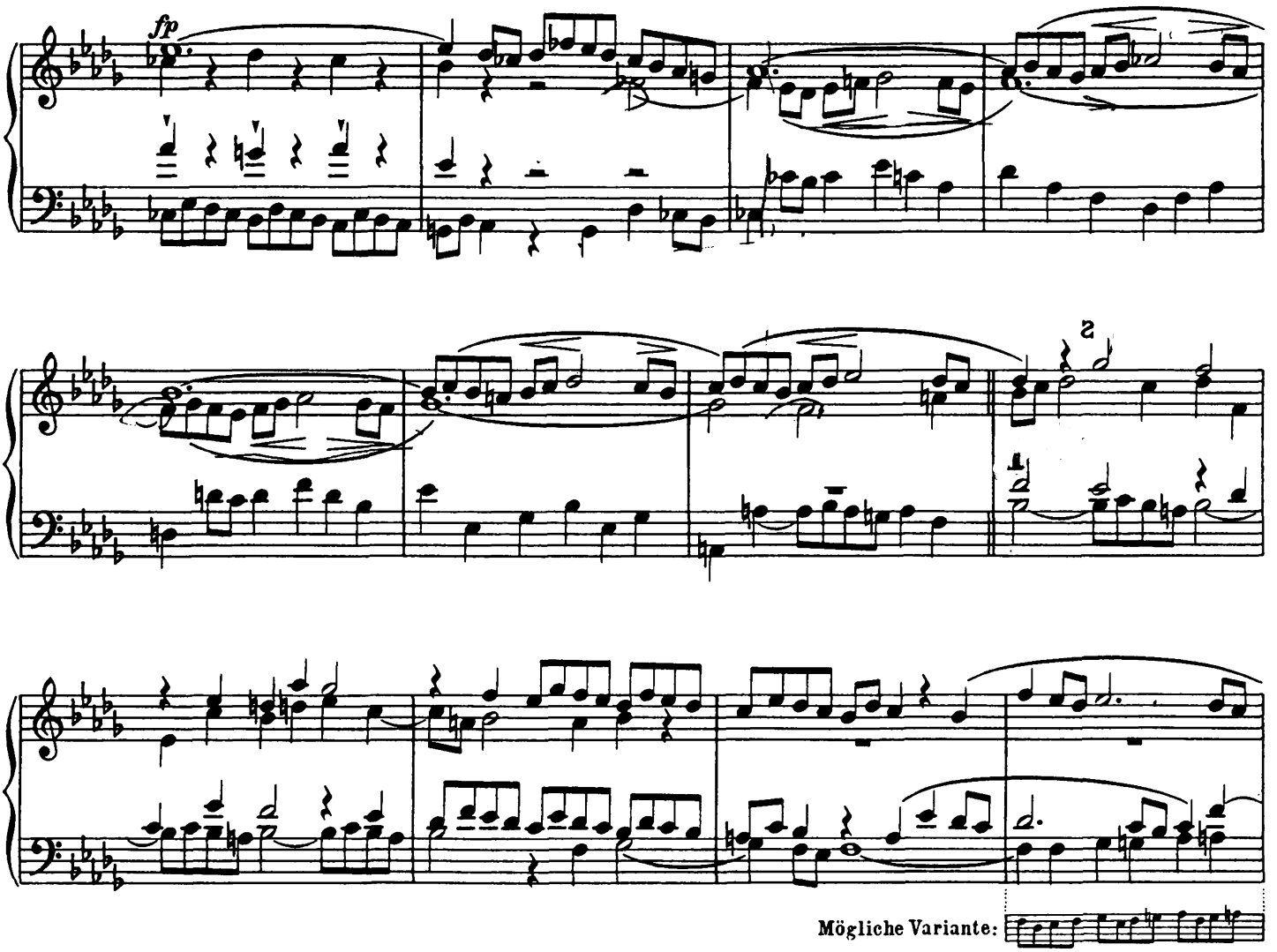
Der Herausgeber hat diesmal die Stimmen unabhängig von ihrer Verteilung auf die beiden Hände vom dritten Eintritt des Themas ab je zu zweien auf jedem System notiert, wie es im Original niedergeschrieben steht und wie es der in erster Linie polyphonen Bedeutung des Satzes entspricht.


Idee:
A
T
S
B

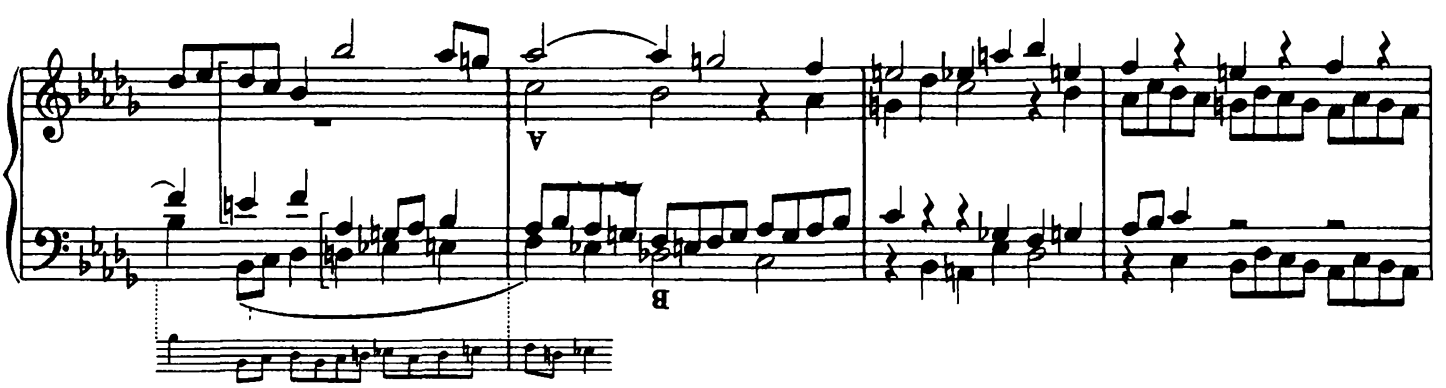


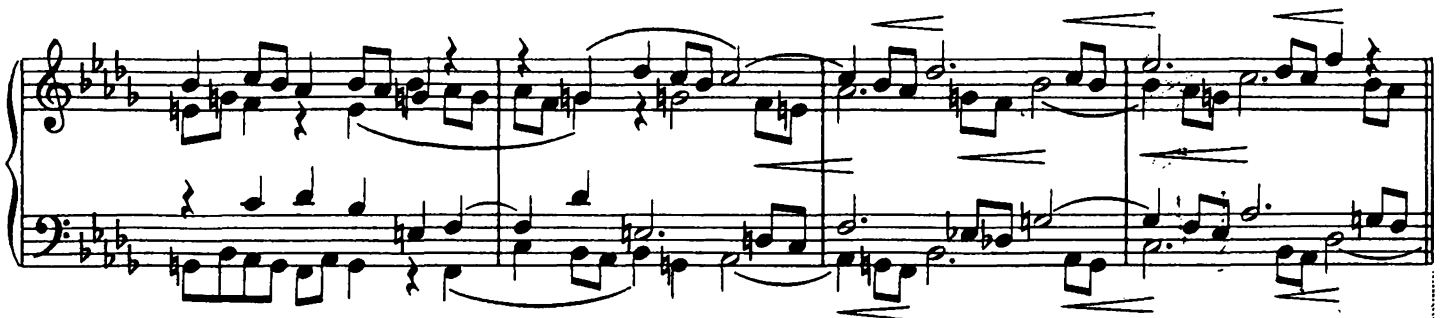
1) Die vollständige Umkehrung des Kontrasubjektes müßte lauten:



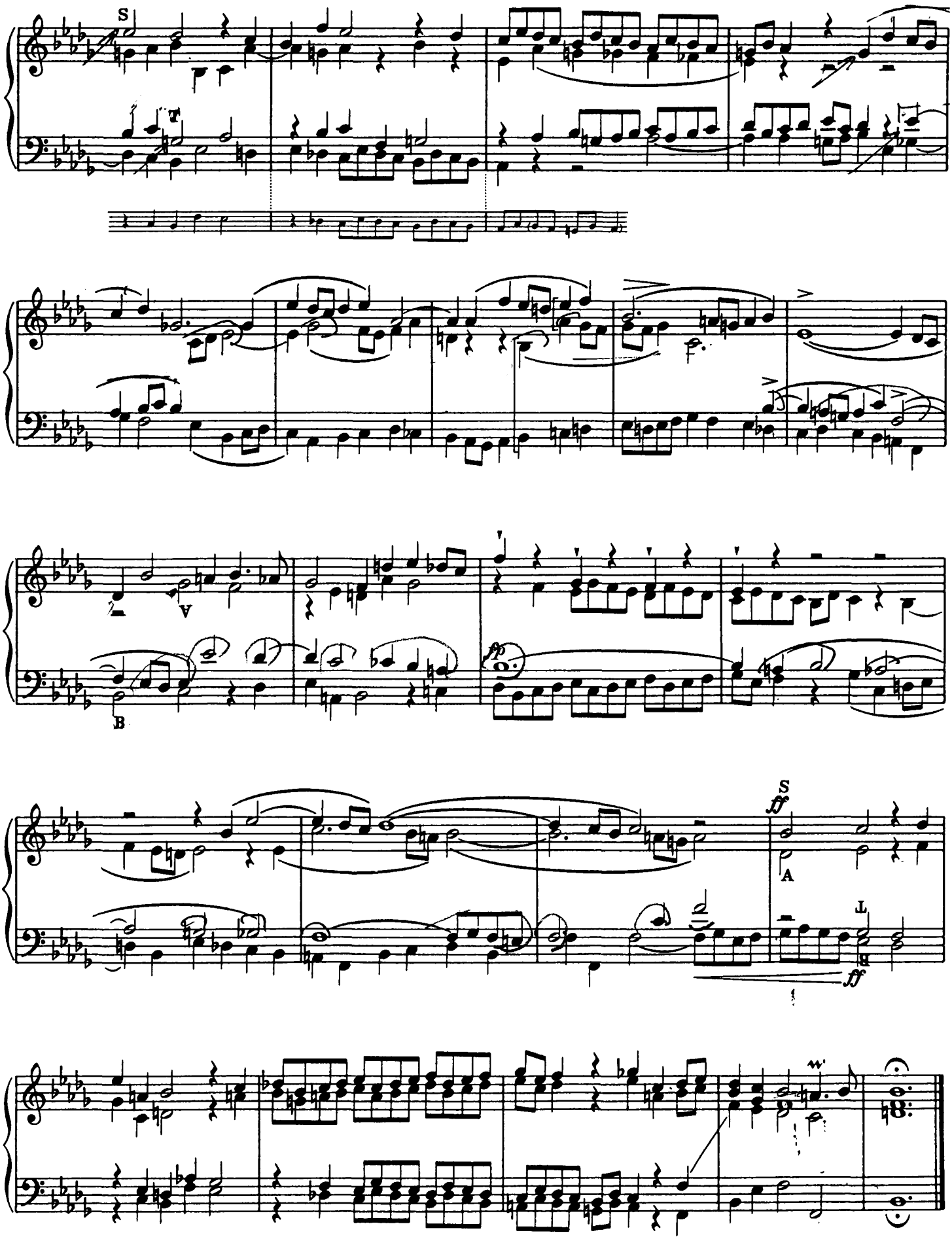


Mögliche Variante:

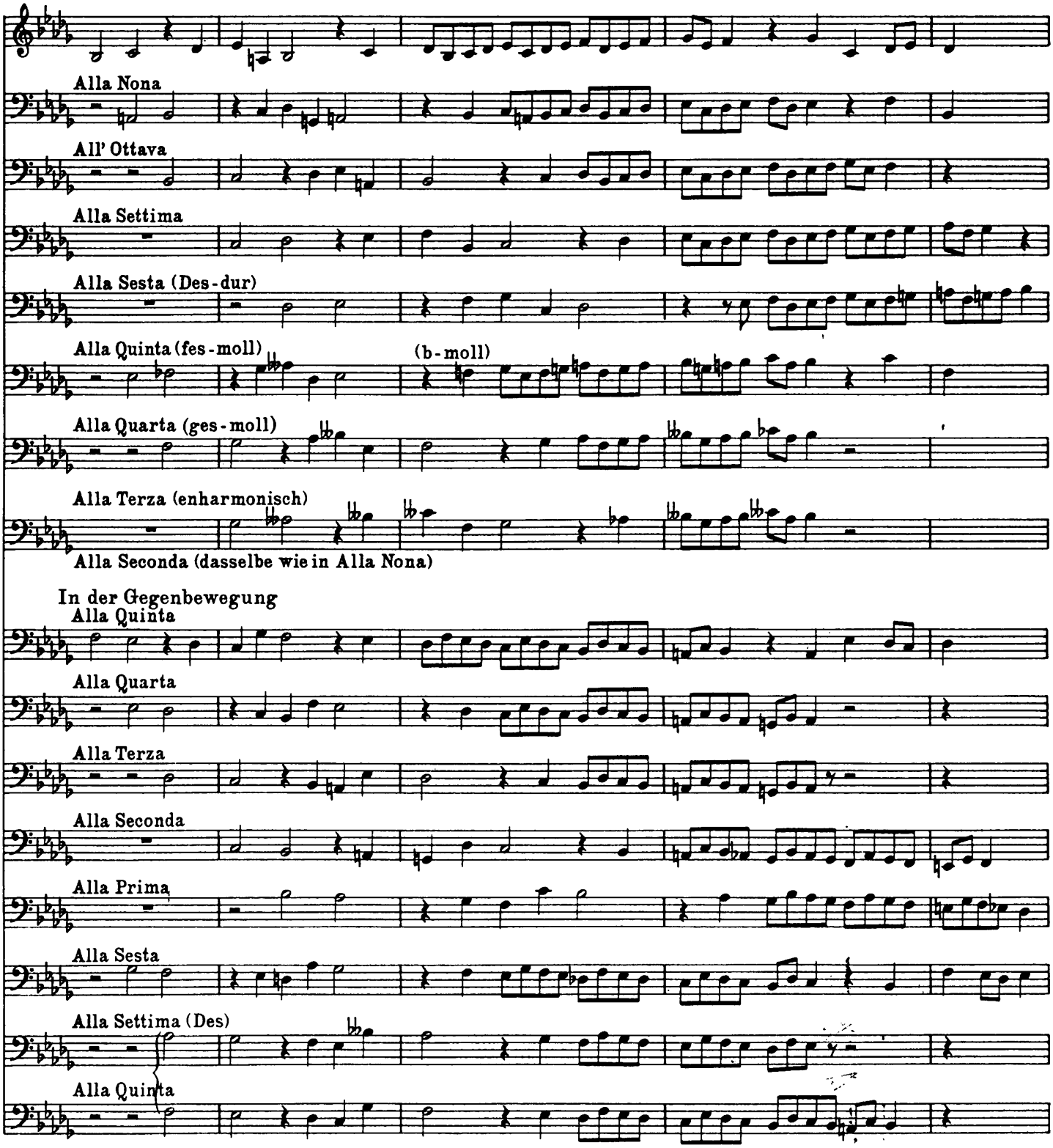




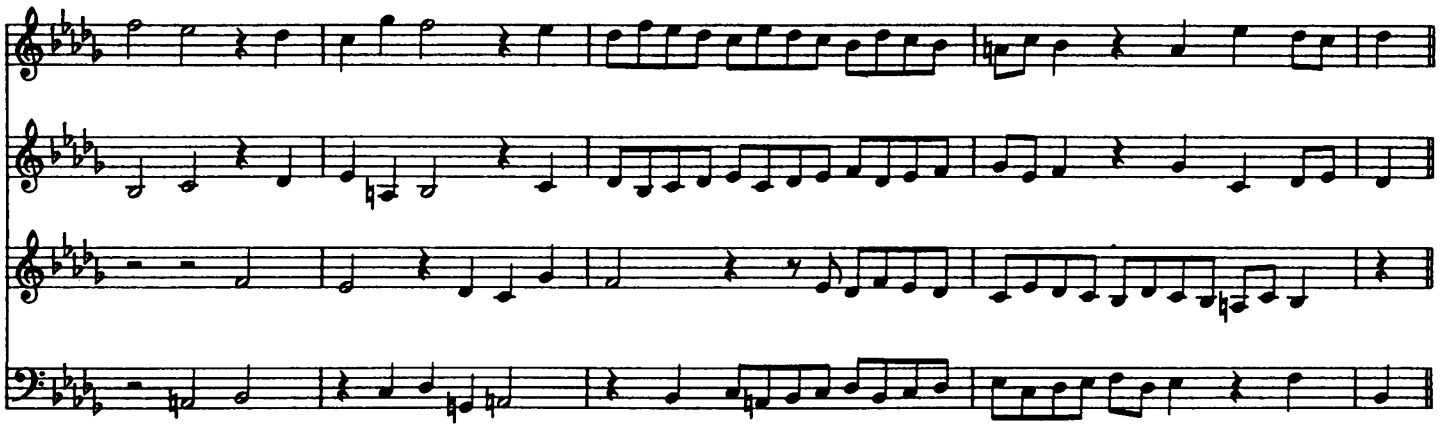
Thematische Idee:


S
V
B
ff
S
A
L
ff

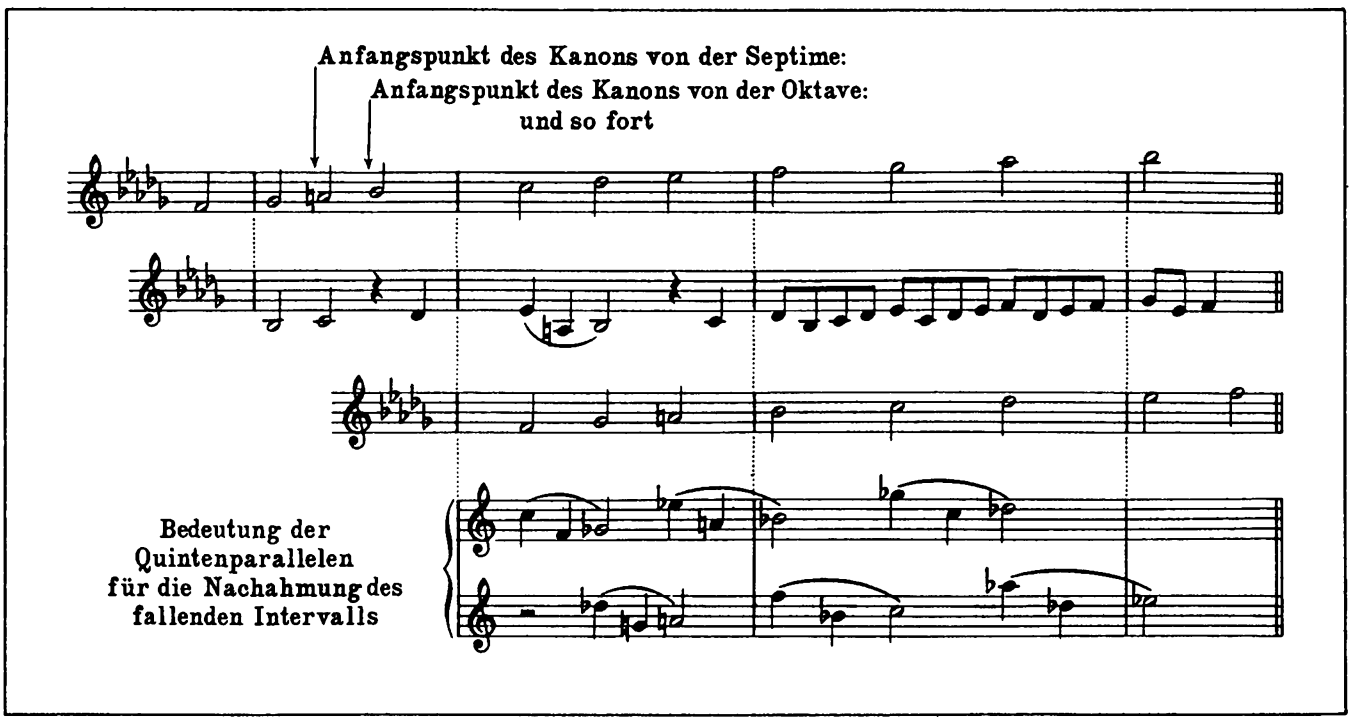
Es ist zu bewundern, wie hier ein kontrapunktisch-souveräner Instinkt ein Motiv von beispielloser Verwendbarkeit ersann, zumal dessen melodischer und rhythmischer Schwung auf etwas Konstruiertes nicht schließen läßt. Nachahmungen des Themas sind von allen Intervallen aus möglich, sowohl in der geraden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



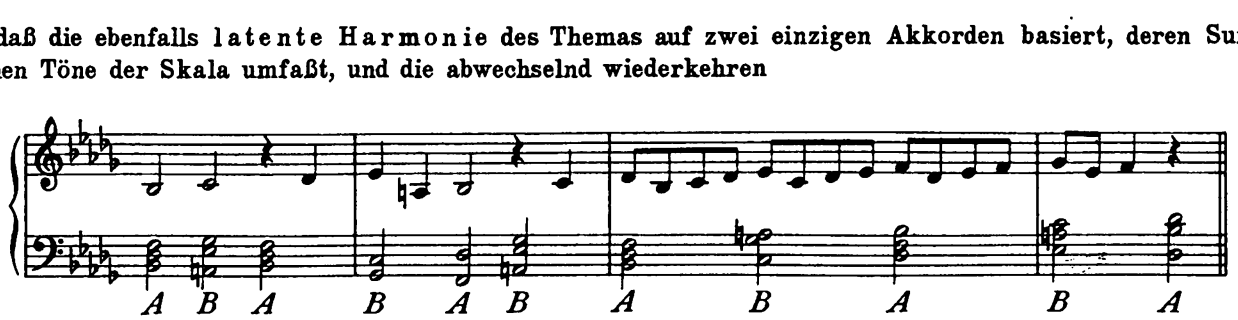
In dieser Tabelle ist jede Zeile im Verhältnis zur obersten (dem Originalthema) gedacht; doch lassen sich die Zeilen wahlweise auch untereinander kombinieren und – nicht minder günstig – in Dur verwandeln. Davon ein Beispiel (siehe nächste Seite):



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

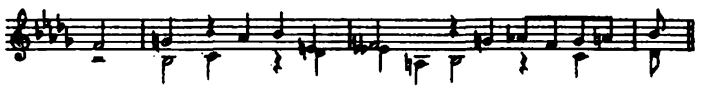


ferner, daß die ebenfalls latente Harmonie des Themas auf zwei einzigen Akkorden basiert, deren Summe die sämtlichen Töne der Skala umfaßt, und die abwechselnd wiederkehren



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

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



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

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

ERSTER TEIL

in der geraden Bewegung

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

ZWEITER TEIL

in der Gegenbewegung

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

DRITTER TEIL

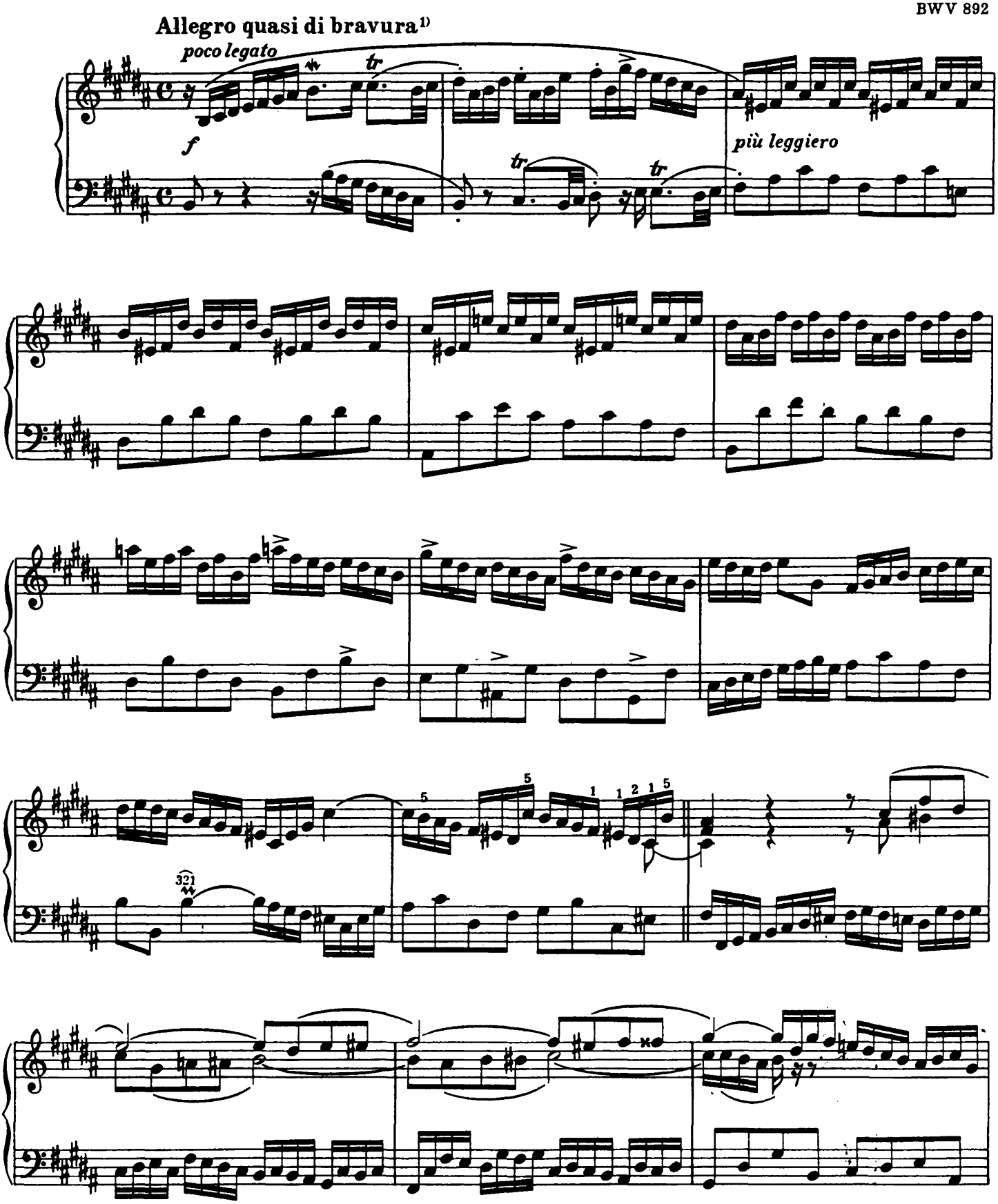
Engführung in der geraden und in der Gegenbewegung

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

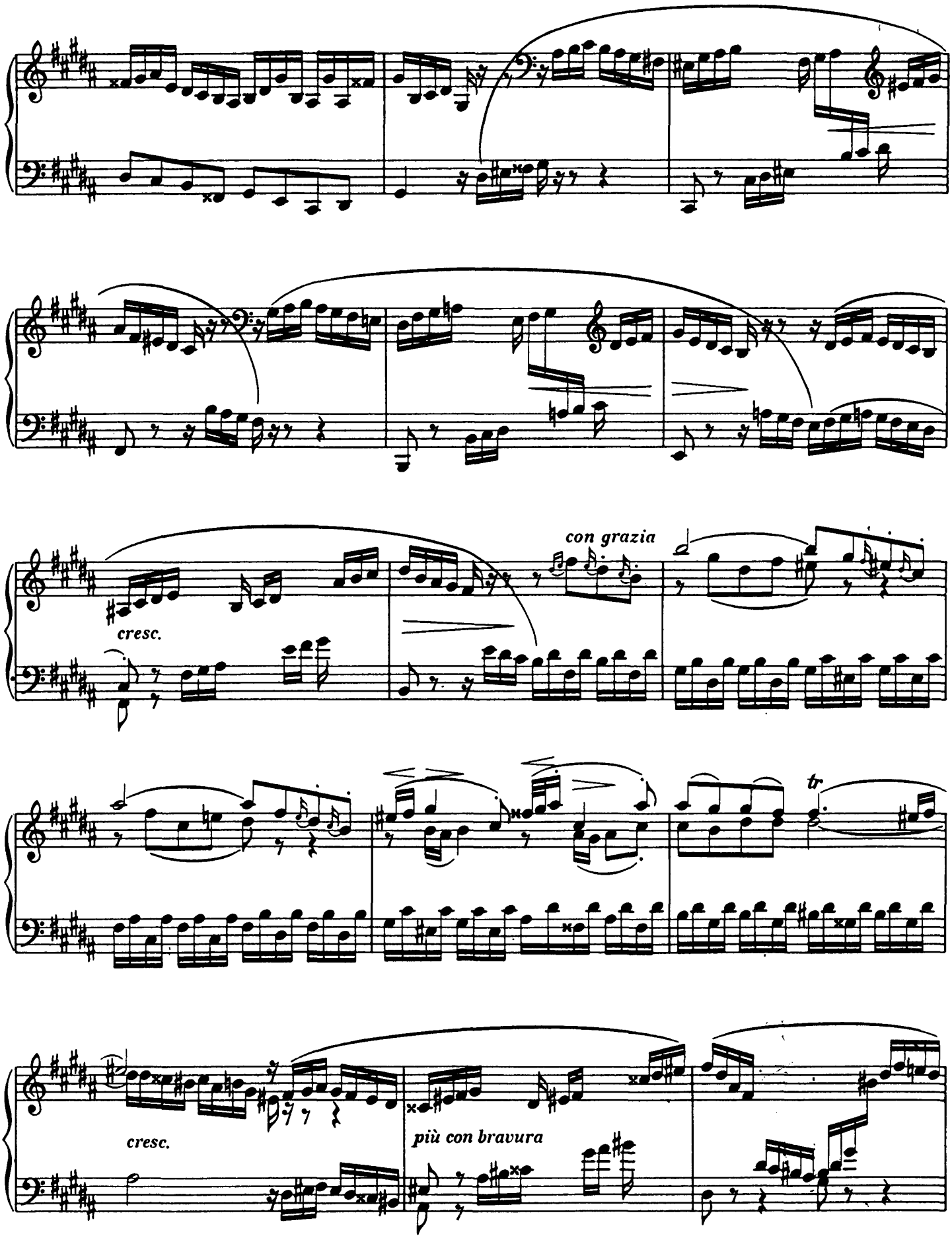
Also sehen wir den in die Höhe (vertikal) strebenden Gedanken durch eine ihm dienende Vier-Linien-Kunst (horizontal) zur Entfaltung gebracht. Das Zeichen des Kreuzes, der Grundriß zur Kathedrale!

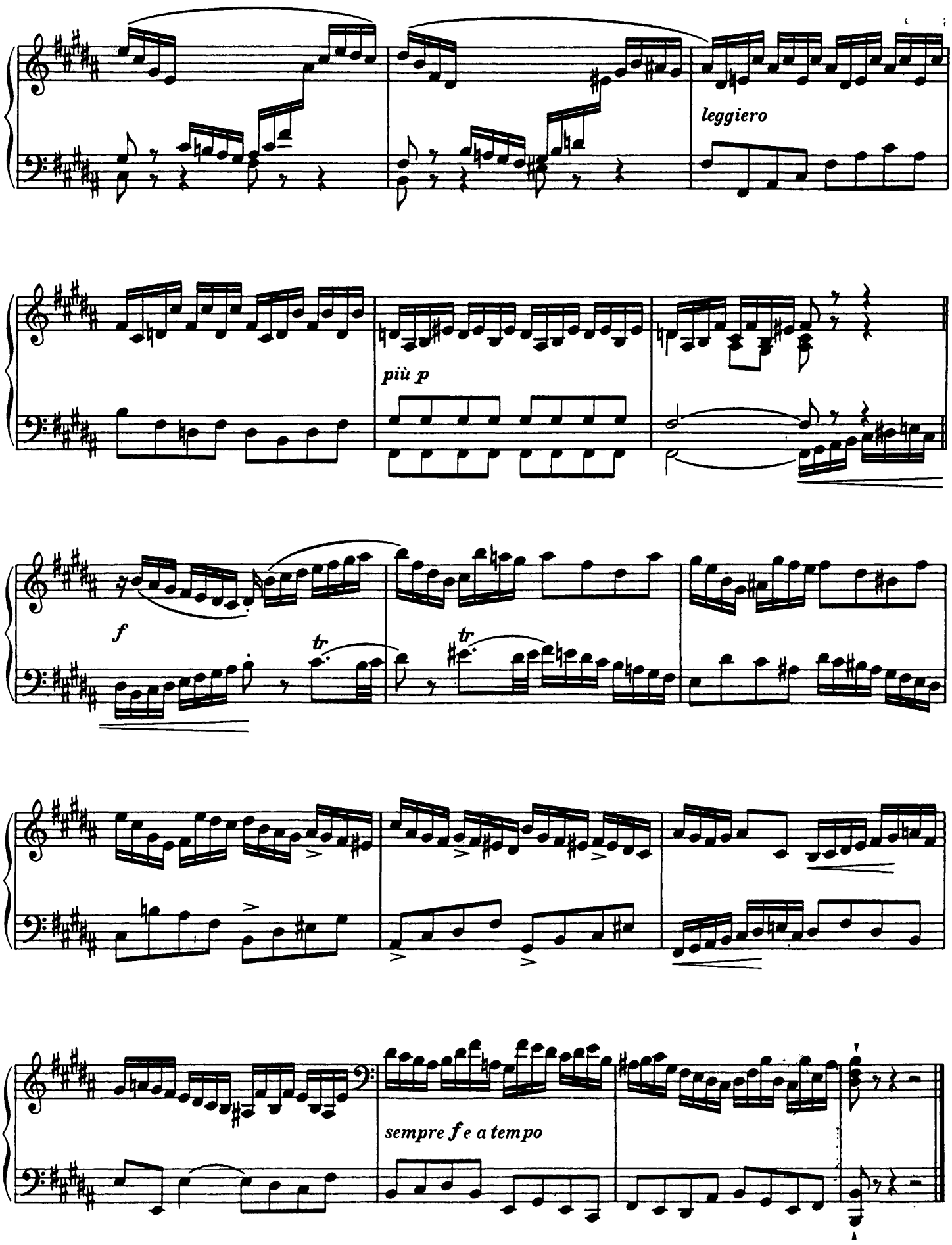
PRAELUDIUM XXIII

BWV 892



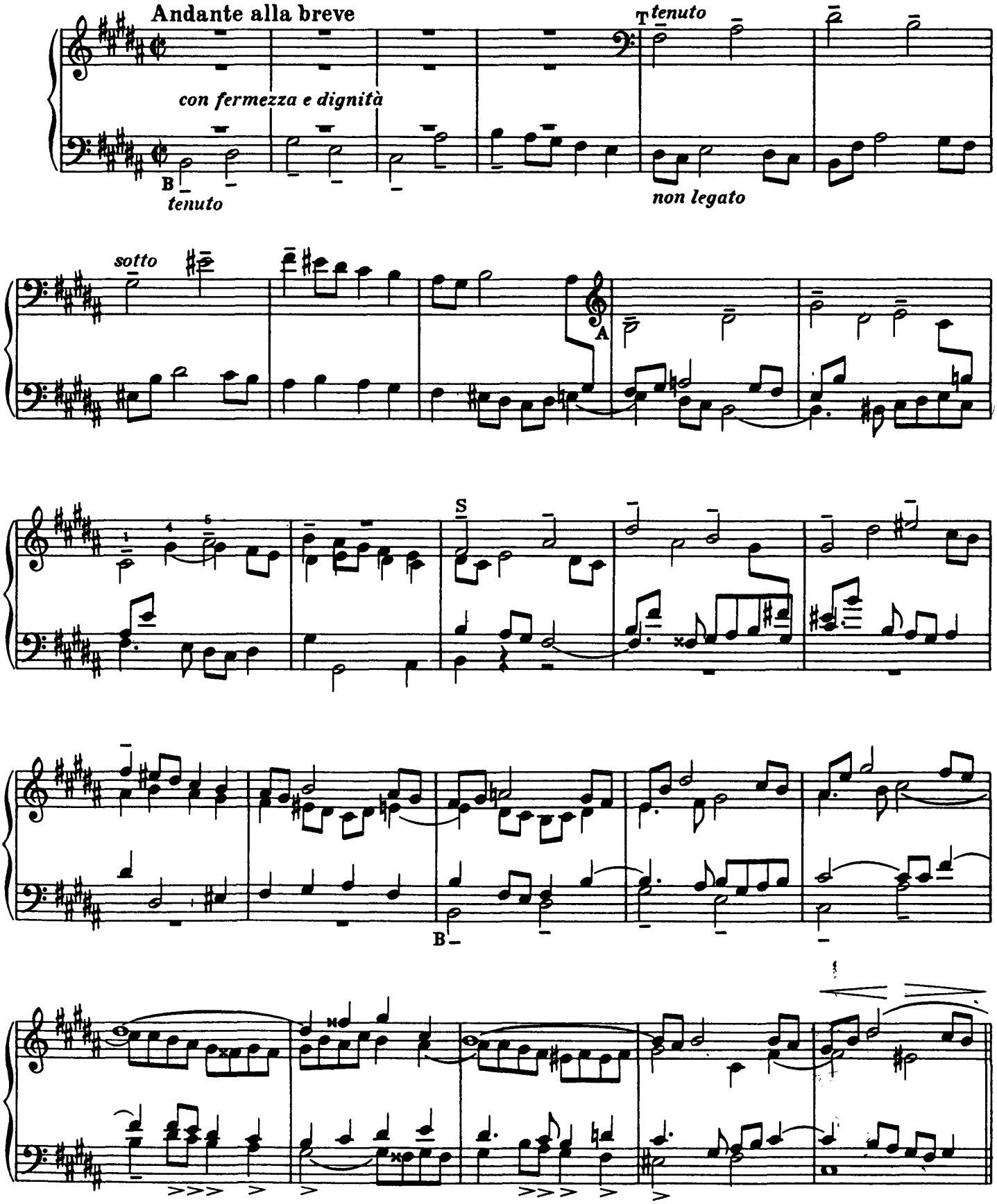
[1)] „Bravura" im Sinne und in den Grenzen des Clavecins.

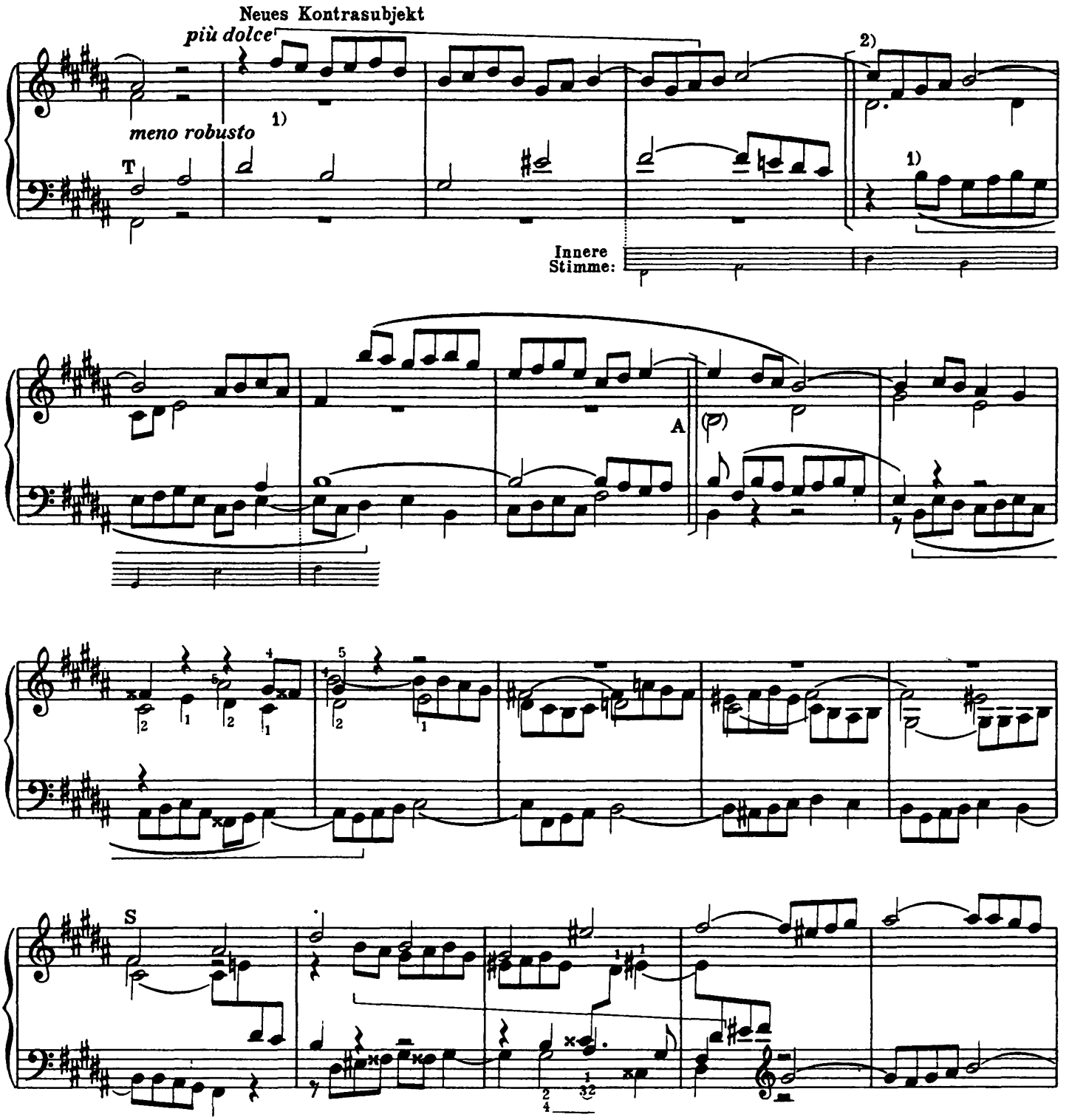

con grazia
cresc.
tr
cresc.
più con bravura


leggiero
più p
f
tr
tr
sempre f e a tempo

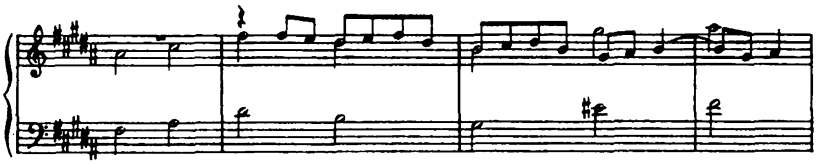
FUGA XXIII

a 4

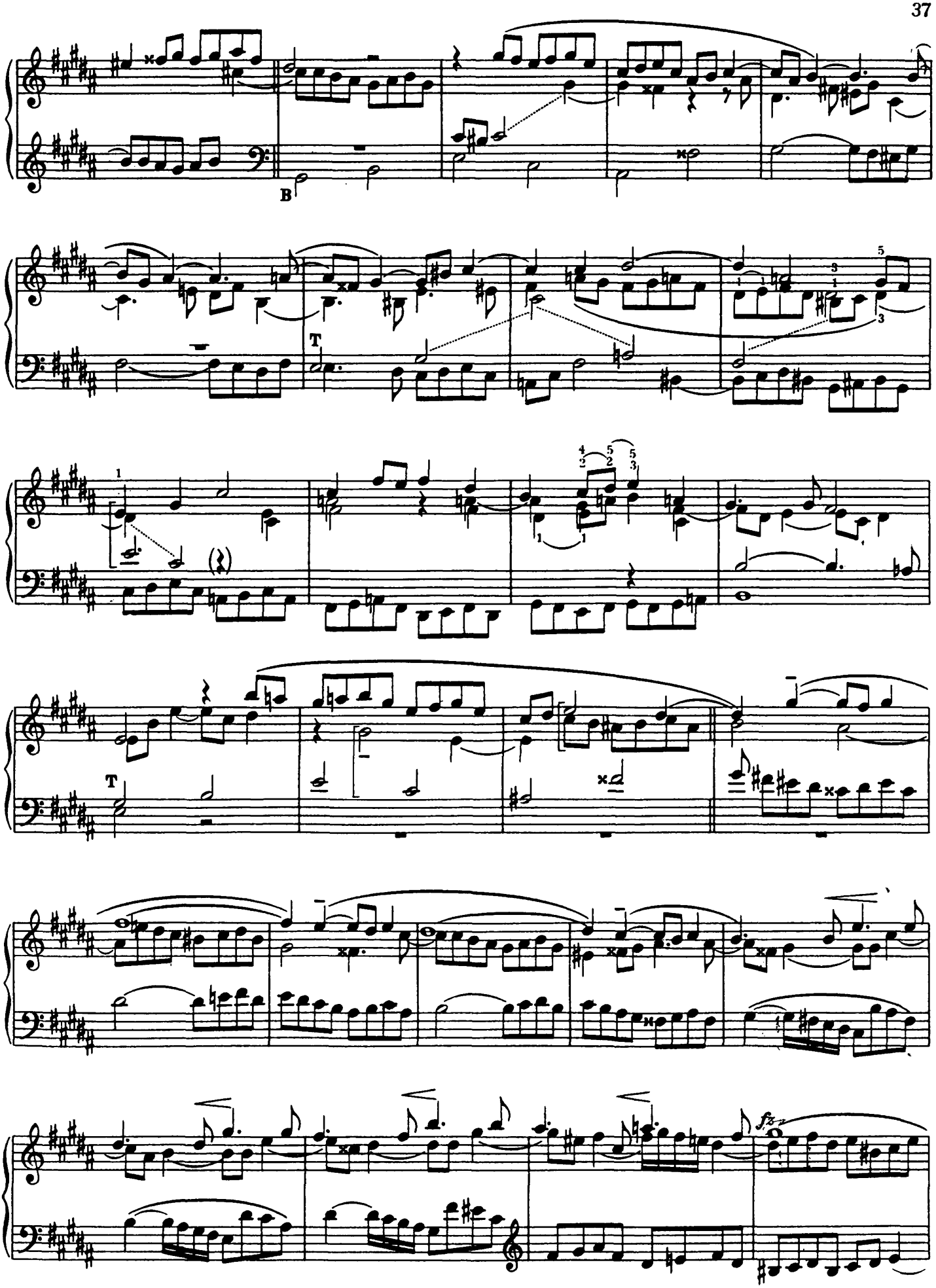


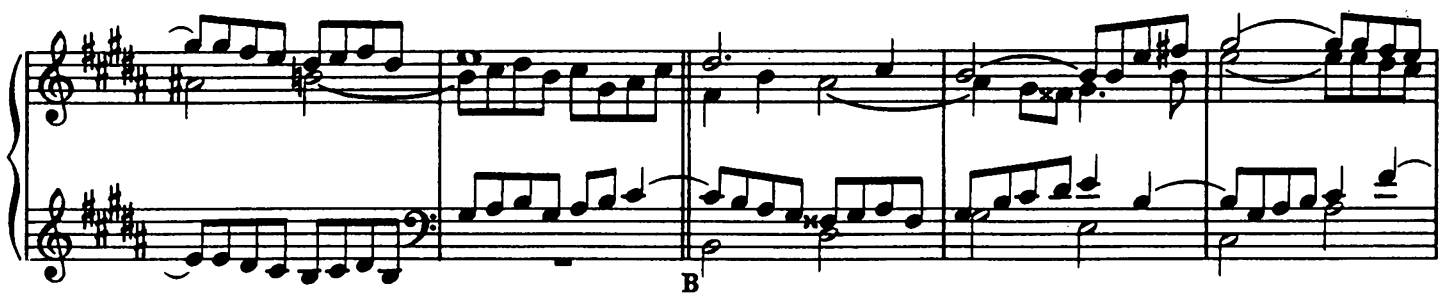


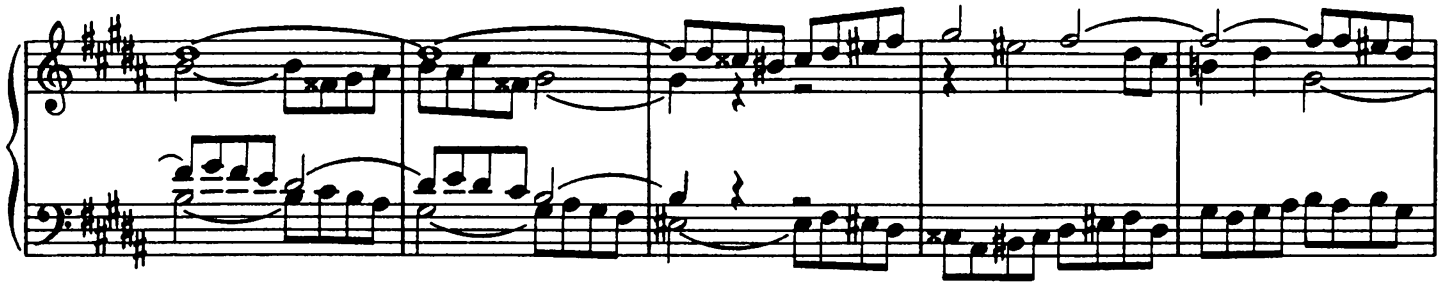
1) Das neue Kontrasubjekt kann sowohl von der Tonika als von der Unterdominante aus über dem Thema geführt werden. Es mutet an wie ein figurierter Dezimen Kontrapunkt:

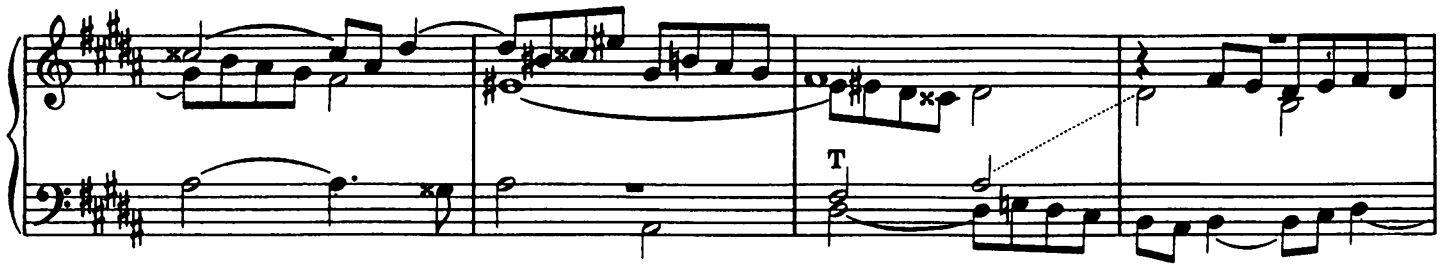


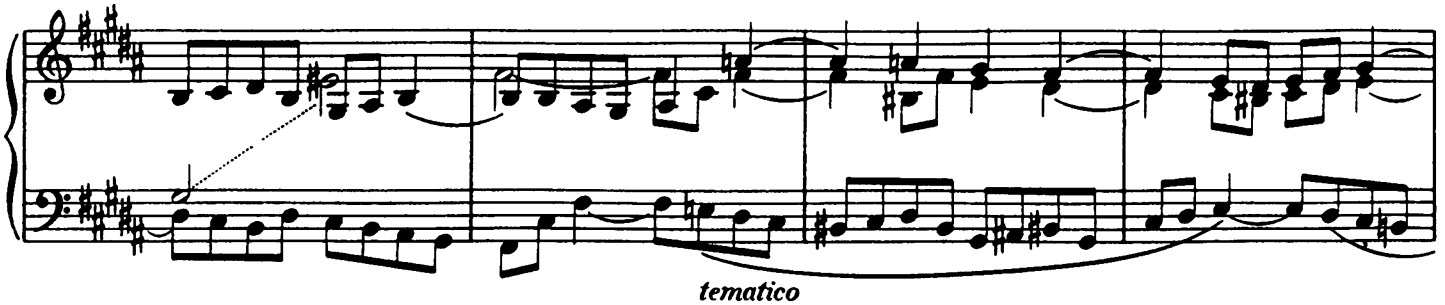
2) Die folgenden vier Takte stellen die uns bereits vertraute Form von Parenthese dar.

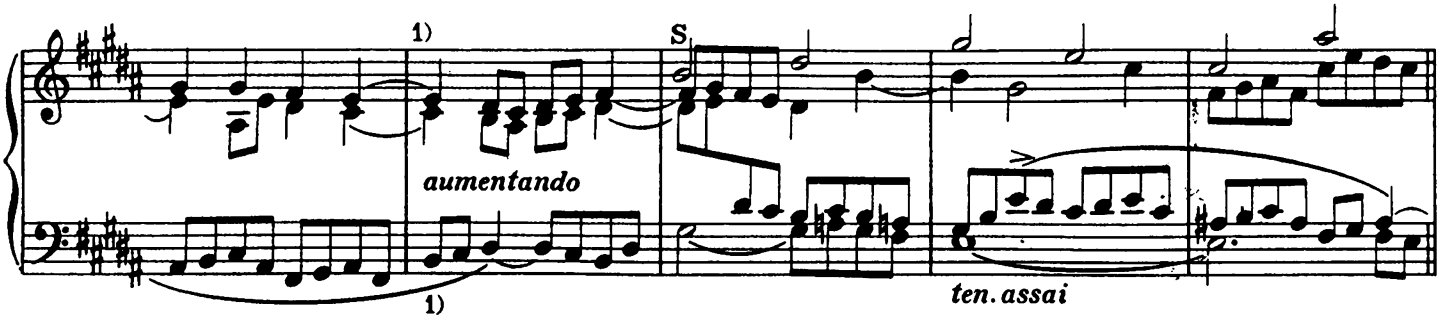

B
T
T
fz



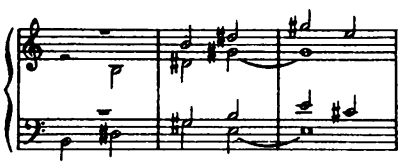


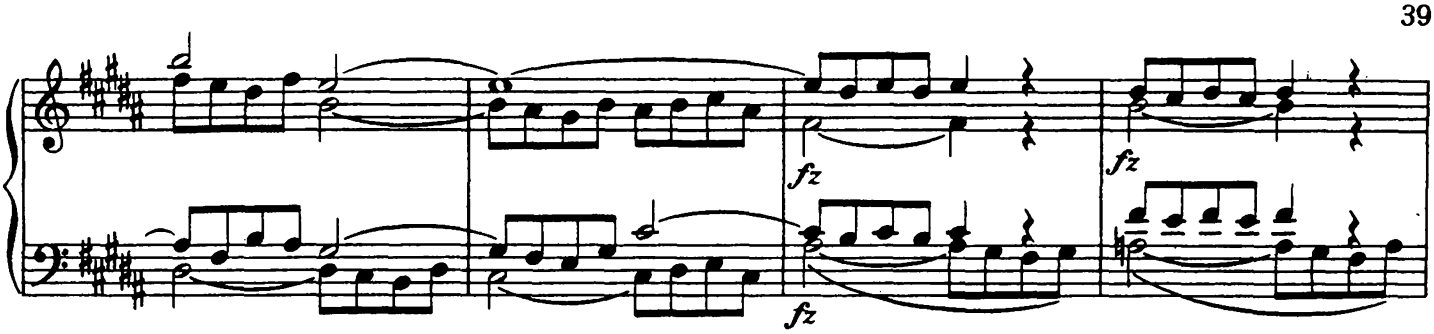


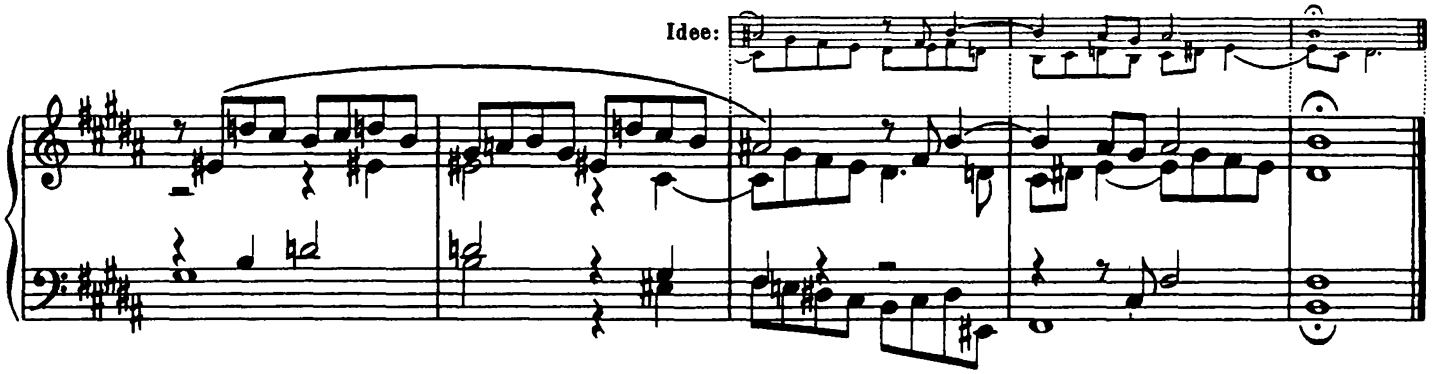




1) Man möchte diese Stelle fast als figurierte Engführung interpretieren

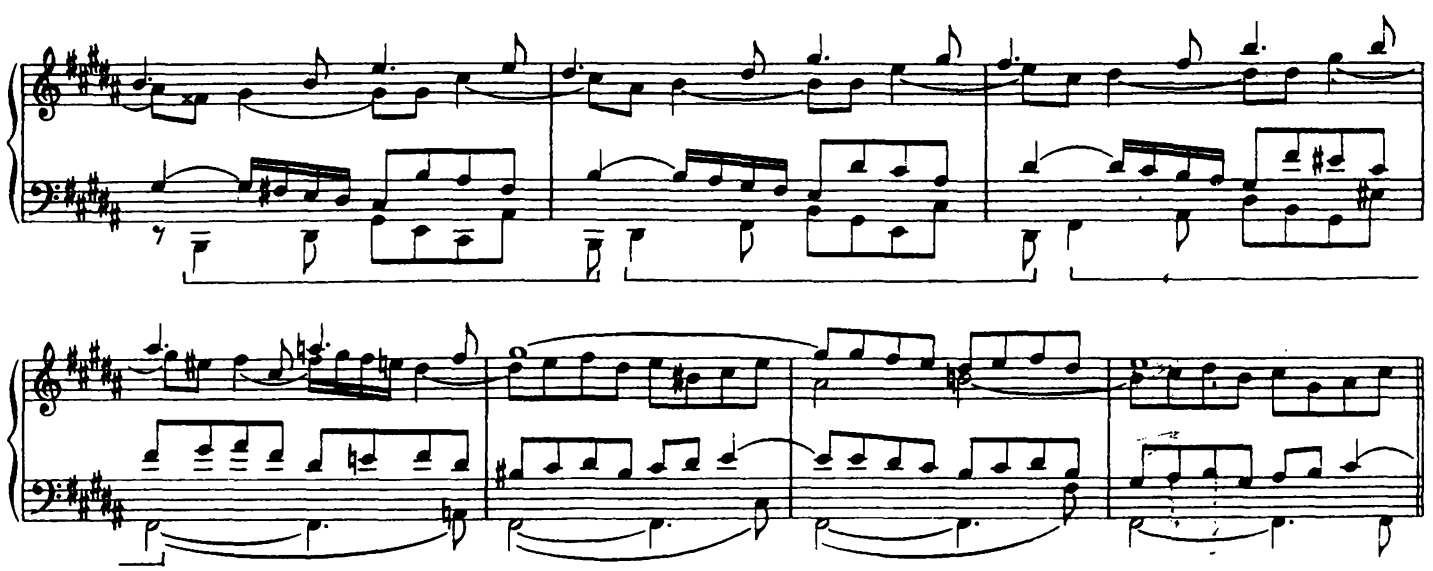






Das Thema, das so sehr würdig sich anläßt und nichts mehr ist als eine Baßstimme zu einem Harmonie-Exempel, ist kontrapunktisch völlig unfruchtbar. Zwar ließe es sich in der Gegenbewegung bringen, aber es würde dadurch keine neue Ausdrucksseite gewinnen. So mußte selbst ein Bach seine Zuflucht im Kontrasubjekt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

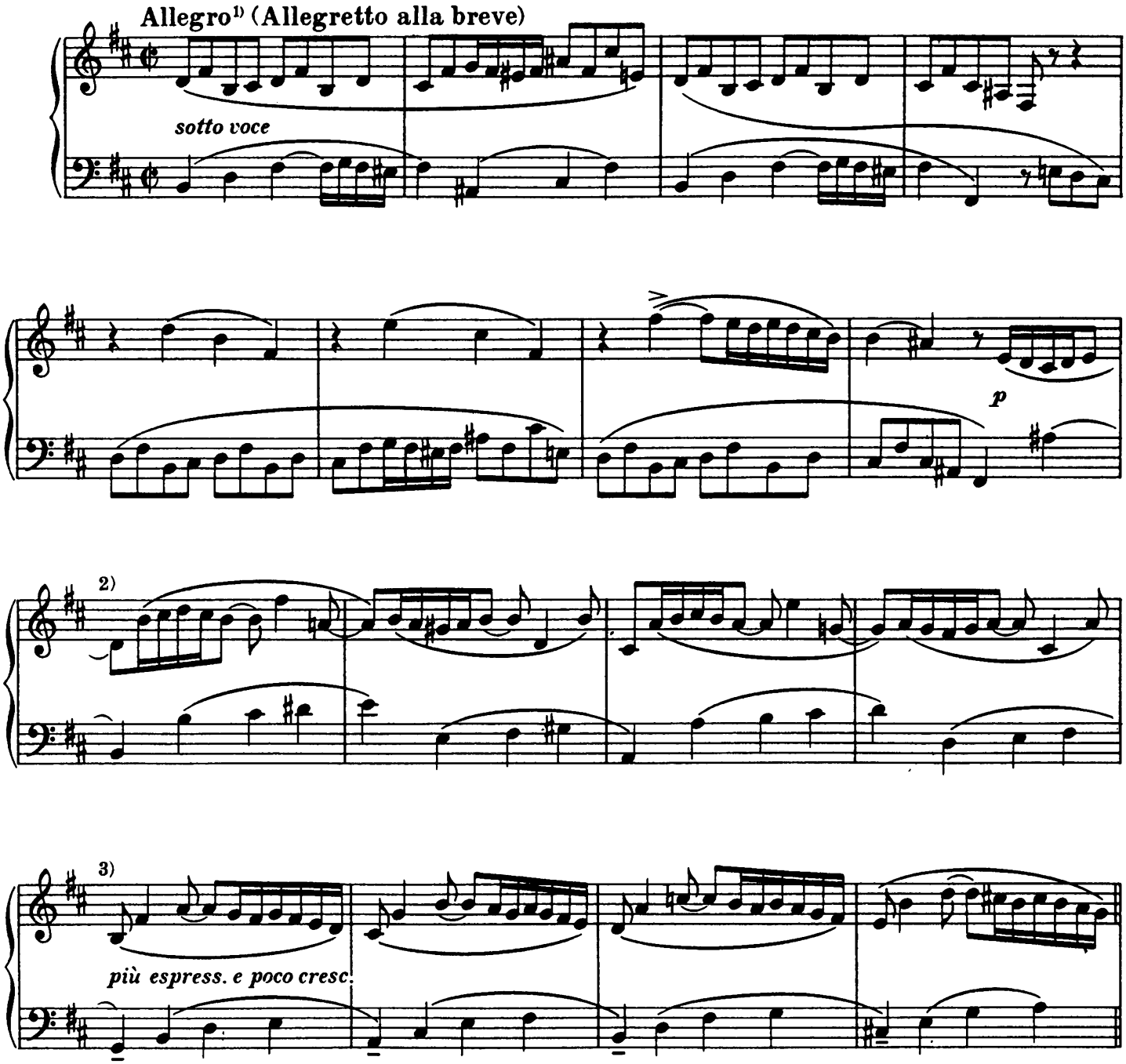
Ihr folgen drei unvollständige Durchführungen mit Hilfe eines neuen Kontrasubjektes:[1] die erste – Comes, Dux, Comes – in der Tonika; die zweite von der Paralleltonart ausgehend (die Antwort in *E dur*, aber als *cis moll* harmonisiert) und die letzte regelrecht in der Tonika. Zwischen der zweiten und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

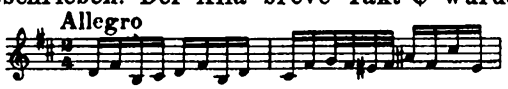


[1] Aus Gewissenhaftigkeit müssen wir noch anführen, daß Riemann in diesem neuen Kontrasubjekt ein zweites Fugenthema erkennen will und daß er daraus die Berechtigung zieht, das Stück zu einer Doppelfuge zu stempeln.
Unsere Auffassung dieser Frage ist in Anmerkung 1) auf Seite 204 zu finden.

PRAELUDIUM XXIV

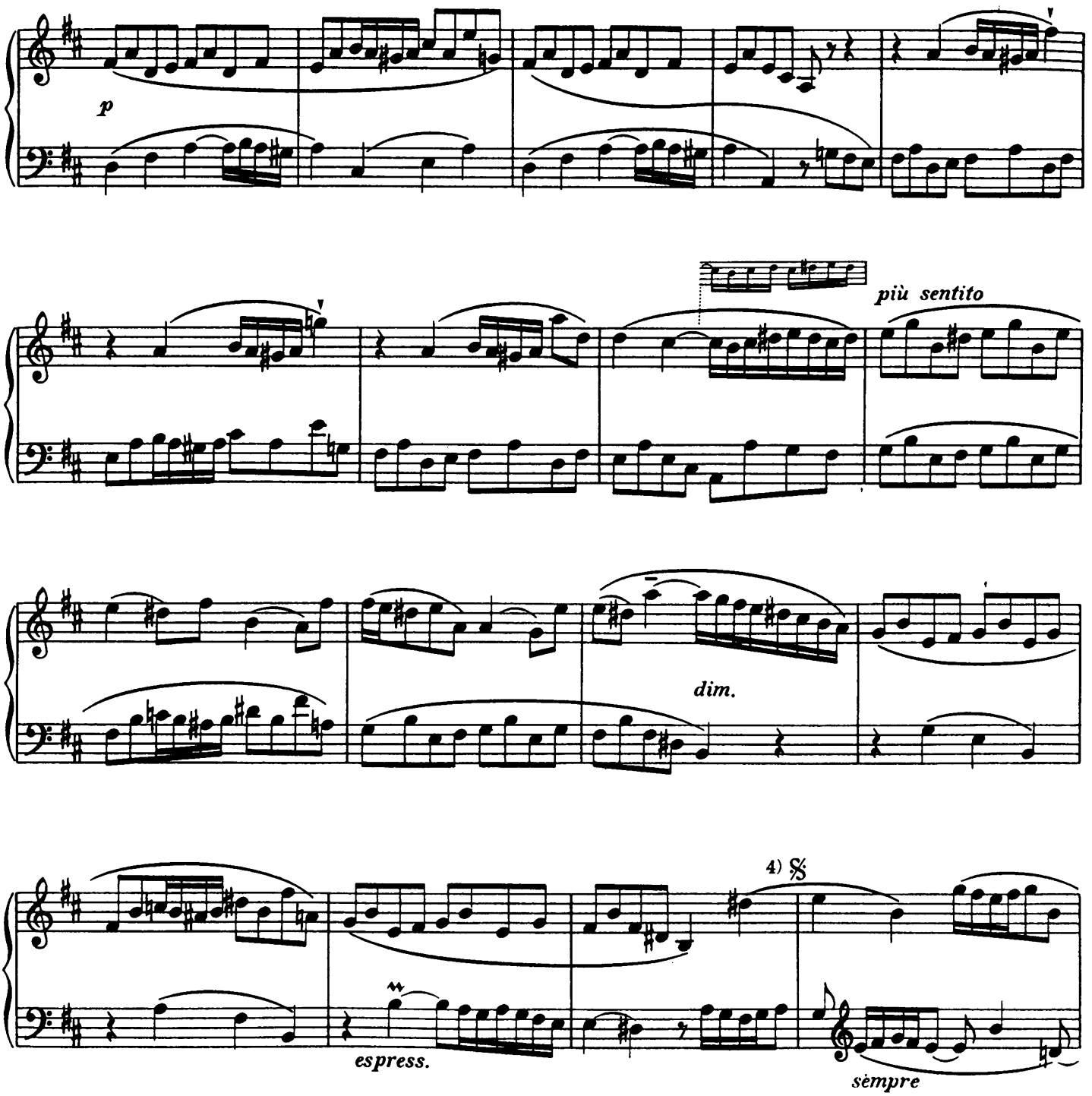
BWV 893



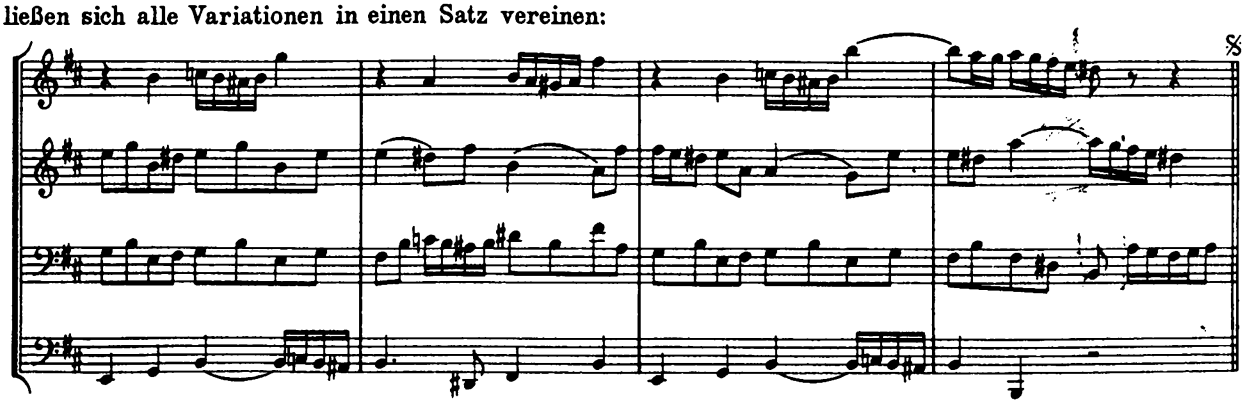
1) Das Tempo ist von Bach vorgeschrieben. Der Alla-breve-Takt ¢ würde die Bewegung noch verdoppeln, so daß das Allegro so zu denken wäre  Der Herausgeber neigt zu einem ruhigeren Vortrag des Stückes.

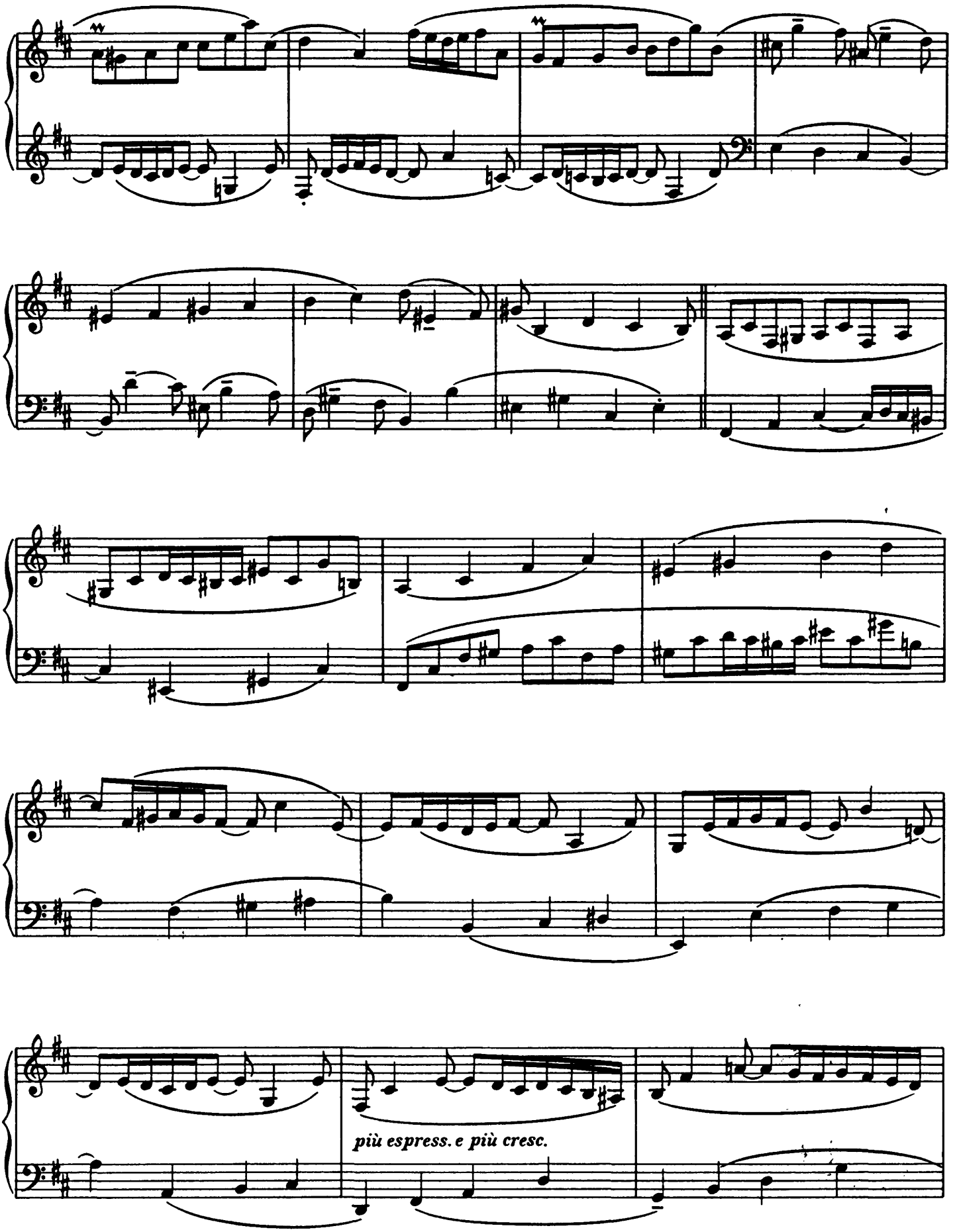
2) Der Nachsatz ist in seinem ersten Gliede (Takt 9-12) eine Parallele zum zweiten Motiv des a moll-Praeludiums. Sein thematischer Trieb liegt vorzugsweise in der Synkope.

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



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




più espress. e più cresc.

quasi appassionato

5)

(Adagio)

a tempo

6)

calmato

cresc.

f

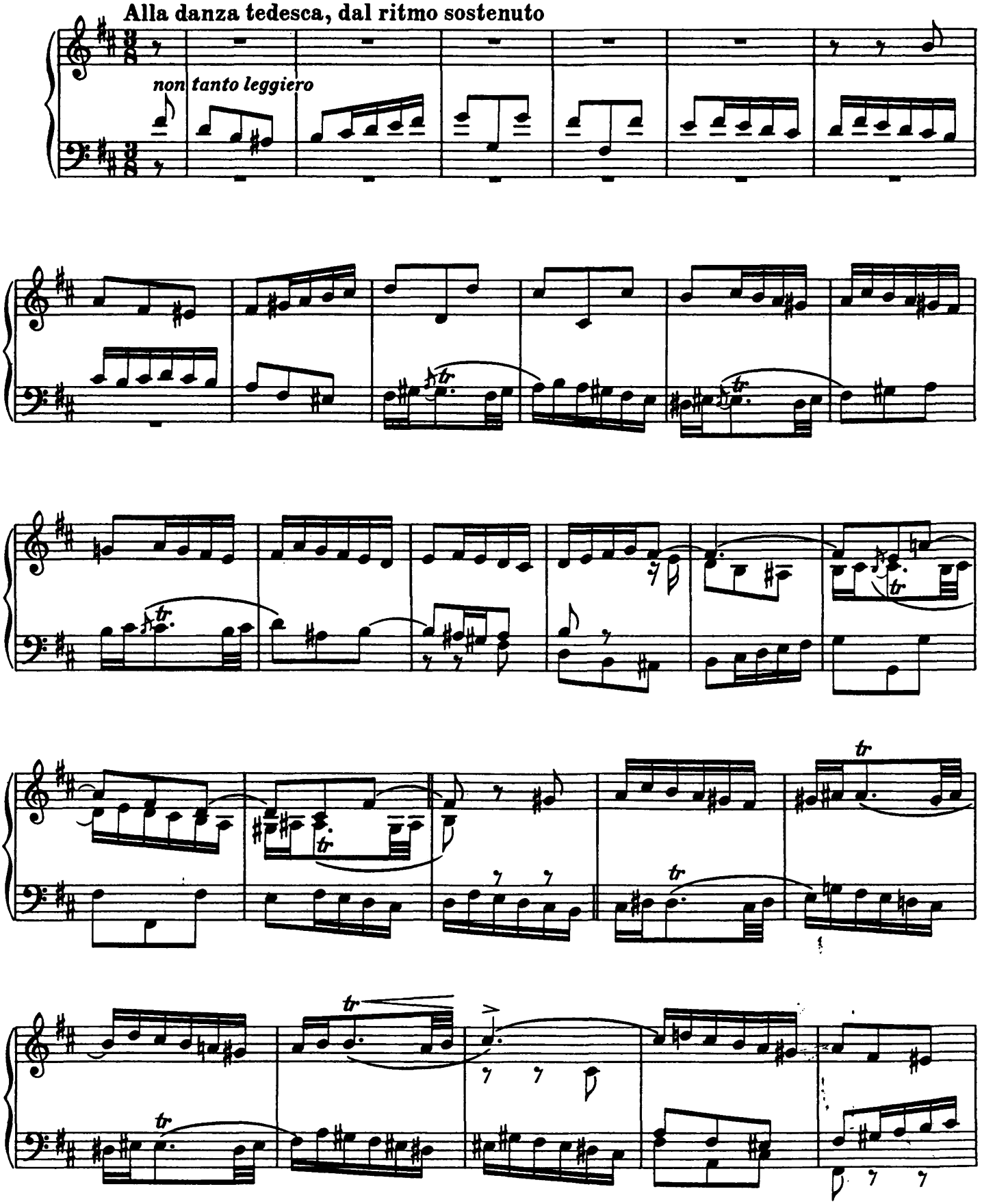
con senno

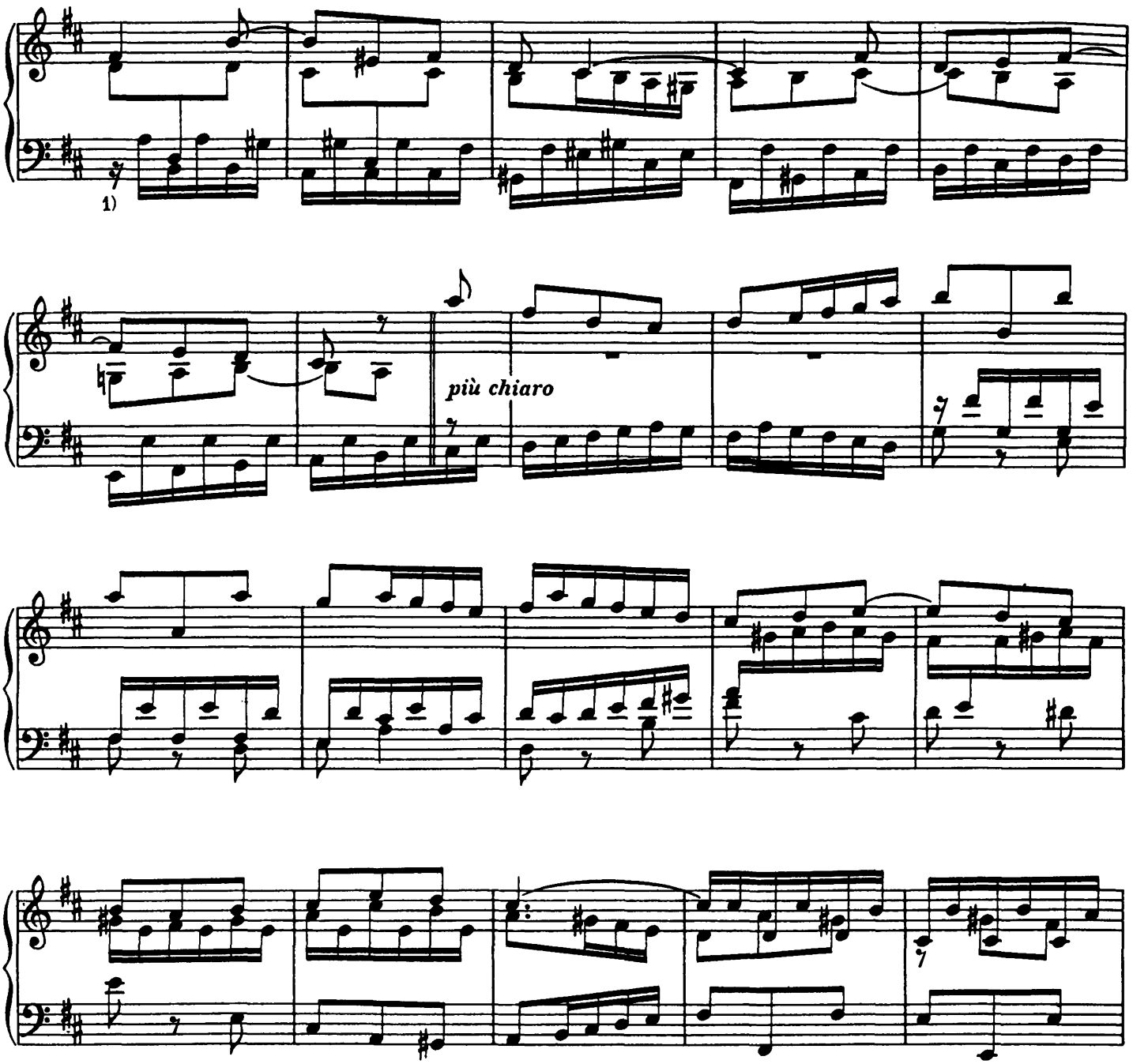
5) Die folgende Phrase bis zur Fermate ist eine Ausschmückung dieses harmonischen und synkopierten Satzes

6) Die kürzeren Bögen von Bach.

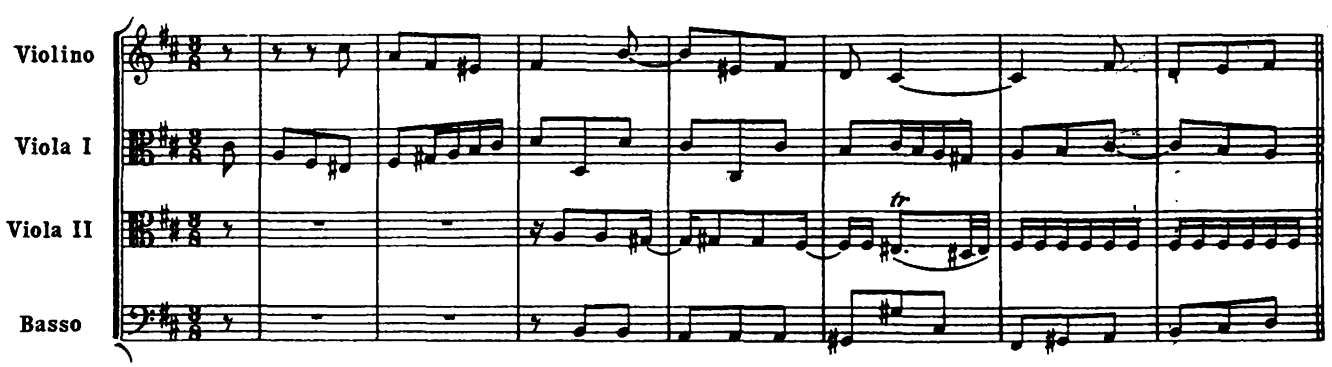
FUGA XXIV

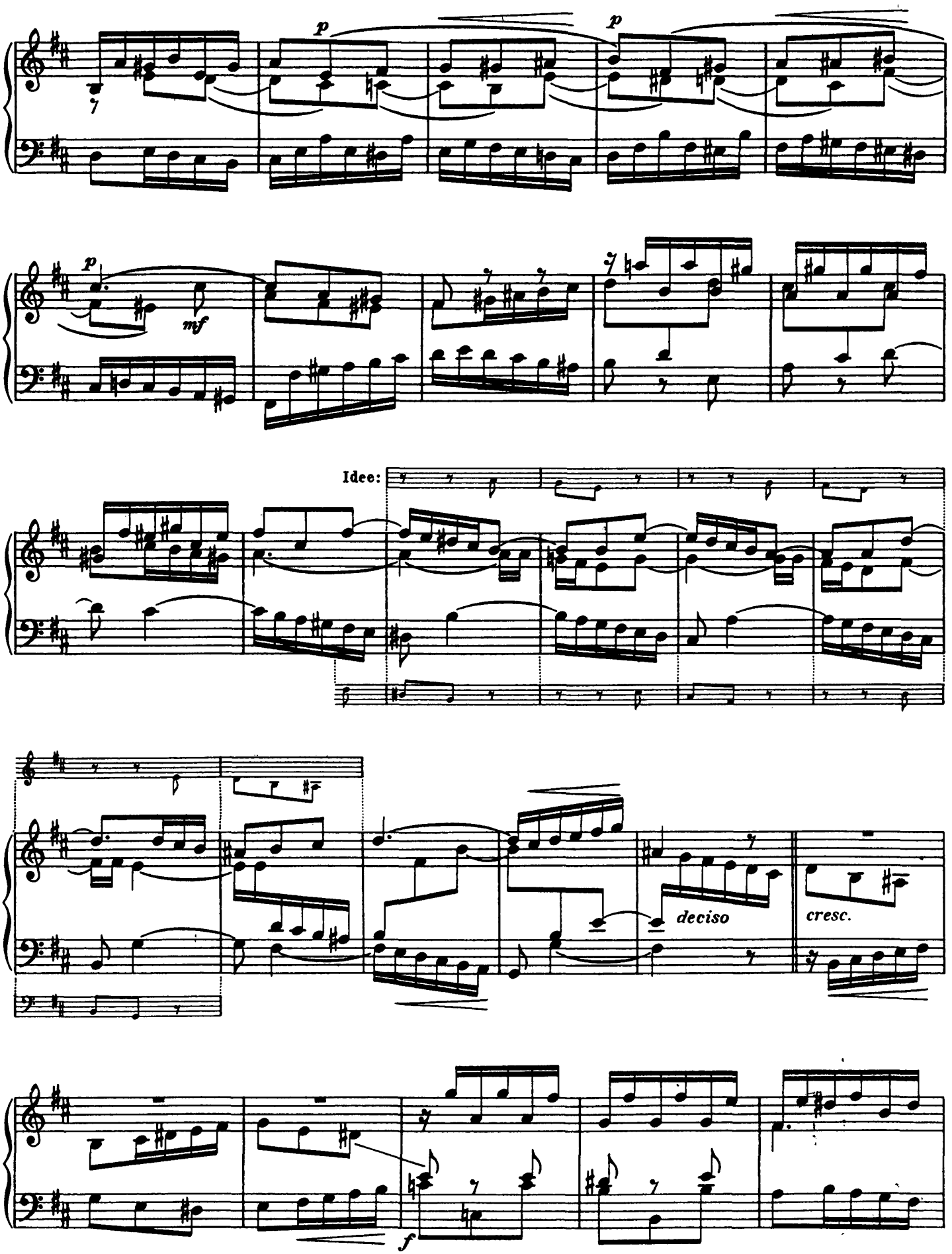
a 3

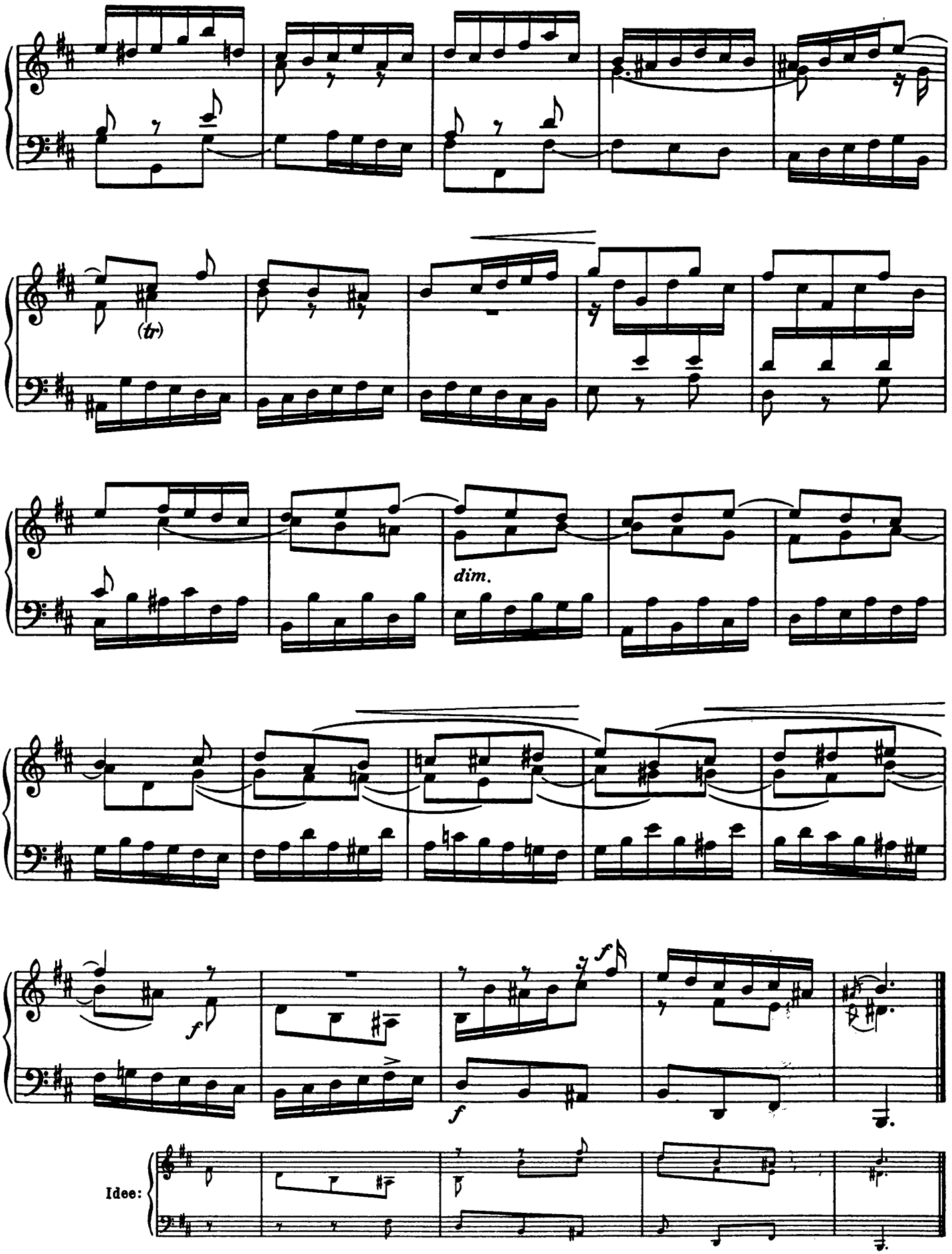




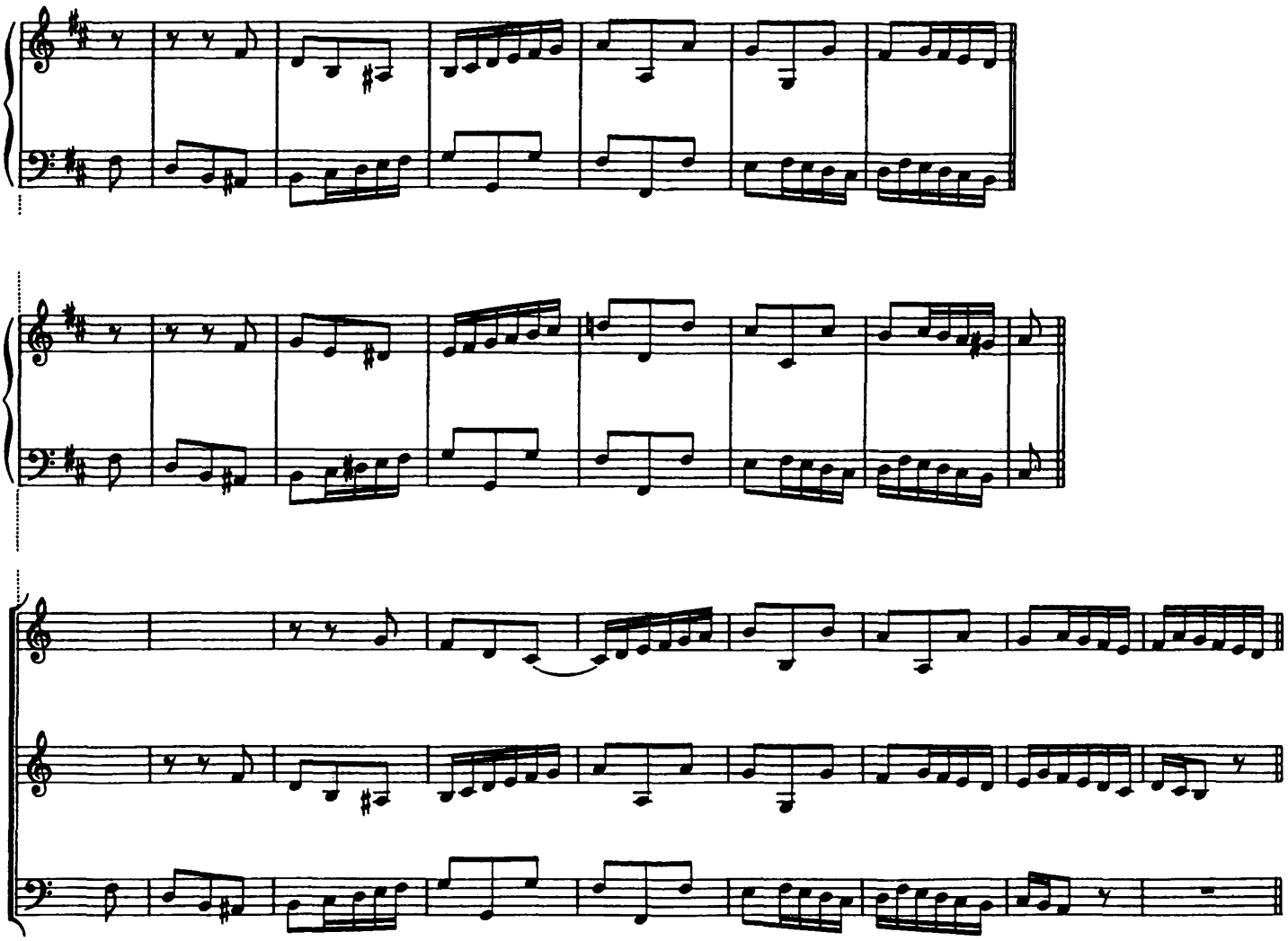
1) Das neue Kontrasubjekt, das auf dem dritten Takt des Themas einsetzt und von nun an obligat wird, ist harmonisch zweistimmig (Anmerkungen zu den Praeludien in *F dur* und in *G dur*) und als eine Klavierbearbeitung dieser Form zu betrachten:



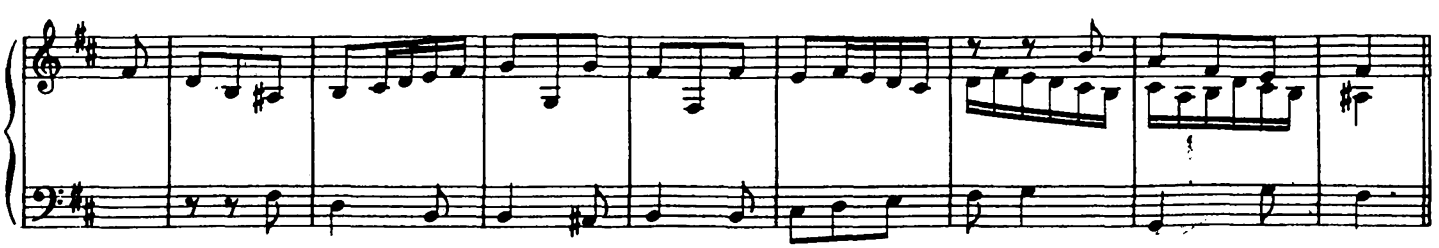

p
p
p
mf
Idee:
deciso
cresc.
f


(tr)
dim.
f
f
f
f
Idee:

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



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



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

Schlußwort

Ich habe bewiesen, daß

– Kanonische Kombinationen eines gegebenen Themas,

– Zusammenstellungen zweier gegebener Subjekte,

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

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

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

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

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

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

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

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

FERRUCCIO BUSONI