Vorwort zur ersten Ausgabe.

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

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

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

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

Moskau, 1891.

Ferruccio Busoni.

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

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

Vorwort zur zweiten Ausgabe.

Wenn ich diese vor mehr als 20 Jahren entstandene Arbeit heute betrachte, so erscheint sie mir in sich selbst folgerichtig geschlossen, und ich beschließe, trotz mancher Wandlung meiner Ansichten, sie unverändert abdrucken zu lassen.

Den Studierenden würde ich davor warnen, meiner »Interpretation« allzu buchstäblich nachzugehen. Der Augenblick und das Individuum haben hier ihre eigenen Rechte. Meine Auffassung mag als ein guter Wegweiser dienen, nach dem sich Einer nicht zu richten braucht, der einen anderen guten Weg kennt.

Für die meisten der Inventionen dürfte es zwar nur den einen geben; über einige derselben wurde ich heute selber anders empfinden.

So erschiene es mir geschmackvoller, das Thema der achten dreistimmigen in einem einzigen Legato-Bogen zu spielen; die elste würde ich jetzt weicher gestalten, die letzte folgenderweise phrasieren:



Ich mache gegenwärtig vom Fingerwechsel auf repetierten Noten wenig oder kaum Gebrauch (ebenso bei Pralltrillern und Mordenten) und vermeide mehr und mehr das Untersetzen des Daumens.

Endlich halte ich mich bei geringen Details und Nebenmomenten nicht länger auf und der Ausdruck eines Gesichtes ist mir wichtiger, als der Schnitt seiner Züge.

Berlin, Juli 1914.

Ferruccio Busoni.

www.rowy.net 2005

15 zweistimmige Inventionen.



1) Dass auf dem 2. Achtel des Taktes ein # vor dem c gestanden, wird hier von den Schülern beinahe regelmässig vergessen. Die Erfahrung liess die Wiederholung des # vor dem zweiten cis dem Herausgeber notwendig erscheinen.

13) Um eine Kollision beider Daumen auf derselben Taste zu vermeiden kann das eingeklammerte e in der linken Hand durch eine 16 Pause ersetzt werden.



2) Der gleiche Fall wie bei 1).

3) Die Festsetzung der Haupttonart ist im drittletzten Takte genügend ausgesprochen, um ein Zurückhalten des Tempos im vorletzten Takte – allwo sich der unmittelbar erfolgende Schluss deutlich ausdrückt-überflüssig zu machen.

4) Das unbegreifliche Arpeggiaudozeichen, welches man vor diesem Schlussakkorde in vielfachen Ausgaben antrifft, widerspricht durchaus dem männlichen Stile des Stückes und ist, im Bach'schen Sinne, als "Stillosigkeit" zu qualifizieren. Vor solchen Verweichlichungen soll der Schüler an dieser und anderen analogen Stellen besonders gewarnt werden.

MB. Was zunächst die Form dieses Stückes betrifft, so zählt dieselbe, ihrer Haupteinteilung nach, zu den dreiteiligen. Das halbtaktige Thema: (das eingeklammerte Achtel ist als Intervall frei behandelt) liegt der ganzen Komposition durchwegs zu Grunde; nur die Schlussformelu, die jemalig einen der drei (durch doppelte Taktstriche*) angedeuteten) Teile besiegeln, weisen eine Nichtverwertung des Hauptmotivs auf. Zuerst erscheint das Thema viermal abwechselnd in Ober- und Unterstimme, um sodann. durch eine viermalige Aneinanderkettung seiner Umkehrung, in der Oberstimme einen abwärts steigenden Gang zu vollführen, welcher zugleich die Modulation nach der Dominantentonart bewerkstelligt: im fünften Takte führt endlich die sequenzartige Verlängerung von des Themas zweiter Hälfte zu der den ersten Teil abschliessenden Dominanten-Kadenz. Beinahe vollkommen symmetrisch verhält sich, zu dem ersten, der zweite (in der Parallel-Tonart ausklingende) Teil, in welchem die beiden Stimmen ihre Rollen vertauschen. Der eingeschobene dritte und vierte Takt- eine freisymmetrische Nachahmung der beiden vorhergehenden- haben vorzüglich eine modulatori sche Bedeutung. Diese Verdoppelung der beiden ersten Takte im II. Teile gestaltet sich organischer im dritten, wo das Thema ebenso im Original als in der Gegenbewegung, taktweise abwechselnd, auftritt. Bemerkenswert ist hier die Verwandlung der bisherigen Achtelbewegung des "Gegensatzes" (des über dem Thema geführten Kontrapunktes) in eine gehaltene halbe Note und darauf die Umkehrung des ursprünglich abwärtssteigenden, nun (durch dreimalige Verkettung des Thema-Originals) aufwärtsschreitenden Ganges, der siegreich in die Haupttonart zurück leitet.

Durch strammes, rhythmisches Spiel wird dieses Musterstückchen am Entsprechendsten wiederzugeben sein.

^{*)} Durch diese sind in jeder der 30 Inventionen die jeweiligen Teilabschlusse notiert worden,



- 1) nK = neuer Kontrapunkt, darf hier nur als eine harmonische Notwendigkeit angesehen werden, um den Übergang zur Dominante zu verdeutlichen. Nach der allgemeinen Grundidee der hier aufgestellten Form dürfte sonst A in der Unterstimme un be deckt auftreten, die Oberstimme pausieren.
 - 2) Eigentlich und ursprünglich lautet das zweite Achtel:
 - 3) Aus naheliegenden technischen Gründen ist der Pralltriller auf \underline{d} weggelassen.





NB. Das vollkommen neue Gepräge, das sich in dieser Invention – im Vergleich zur ersten – durch Form, Charakter und Inhalt kund gibt, musste eine entsprechend verschiedene Darstellungsweise zur Bedingung ma-

chen. - Vor Allem war es das hier meistens übersehene kanonische Moment, das klar und übersichtlich zur Anschauung gebracht werden sollte und von dessen richtiger Darstellung die Erkenntnis der Form abhing.

Die, an Stelle des Themas beginnende, zweitaktige Phrase A wird – im 3 und 4. Takte von der zweiten Stimme in der tieferen Oktave wiederholt, indess die erste darüber einen Kontrapunkt B führt. Dieselbe Behandlung erfährt seinerseits der Kontrapunkt B in der Unterstimme und ein neuer Kontrapunkt (C) baut sich darüber auf. So wird in der Folge – taktpaarweise – D über C, E über D gestellt, wodurch die Oberstimme einen, aus der Verkettung von A, B, C, D, E entstandenen, ununterbrochen fortlaufenden Satz von 10 Takten ergibt, welcher in der Unterstimme, um 2 Takte verspätet, erklingt. Da beide Stimmen jedoch ihren imitatorischen Lauf mit dem 10. Takte zugleich beenden, so muss die Phrase E in der nachahmenden Stimme unterbleiben. – Dafür ergreift im zweiten Teile die Unterstimme zuerst das Wort und das ganze Spiel wiederholt sich in der Tonart der Unterdominante und in der Umkehrung des doppelten Kontrapunktes weitere 10 Takte hindurch.

^{*)} Die nun folgenden zwei Takte dienen dazu, die modulatorische Rückkehr zur Tonica zu bewerkstelligen und stehen gewissermassen auf neutralem Boden, zwischen dem II. und dem kurz abschliessenden III. Teile.

www.rowy.net



- 1) Obwohl dieser Takt noch zweifellos dem Thema zuzurechnen ist, so ist die Figur: deshalb von geringerer Bedeutung, weil sie, ausgenommen bei der Parallelstelle im III. Teile, im Verlaufe des Stückes nur noch einmal, und zwar bei 1a), auftritt.
- 2) Bei rascherem Tempo die Auffassung lässt eben mehrere Nüancen des Bewegungsmasses zu empfiehlt der Herausgeber die Stelle folgenderweise zu vereinfachen: Umrisse dürfen niemals "verwischt" klingen.
 - 3) Der Sekundenschritt des Themas wird bei + zum Terzensprunge.
- 4) Den beiden Auftaktssechzehnteln des Themas werden in der Durchführung noch drei vorangefügt; woraus sich folgende Figur ergibt: Diese Fassung ist auch in der "Coda" benützt worden.



MB. Mit derselben Strenge, mit welcher auf das genaue Festhalten der Taste bei liegenden Tönen zu achten ist, soll auch – anderseits – auf die Bedeutung der Pause, durch entsprechendes Aufheben der Hände, Rücksicht genommen werden. Die unbeschäftigte Hand (namentlich die linke) bleibt gerne auf der Klaviatur liegen: eine Angewohnheit, welche häufig das Entstehen unbeabsichtigter somit störender Orgelpunkte zur Folge hat und die deshalb von Anfang an zu unterdrücken ist. Die hier angebrachte Bemerkung hat für alle diesbezüglichen Stellen sämtlicher Inventionen Gültigkeit und ist für den Vortrag überhaupt von Bedeutung.

^{*)+-+} Eigentlich: Überleitungstakte vom II. zum III. Teile. (Siehe Anm.*) zur vorigen Inv.)



- 1) Das hier in Frage kommende "staccato" soll auf dem Klavier etwa der Wirkung entsprechen, welche auf der Geige die "gestossene" Strichart erzeugt. Man entlehne dem vorgeschriebenen Werte der Note nur soviel von seiner Dauer, als erforderlich ist, um vor dem Anschlagen der nächsten Taste eine kurze, energische Gelenksbewegung auszuführen.
- 2) Um sich den Satzbau richtig zu vergegenwärtigen, ist es von Vorteil, sich diese Stelle dem Anfang des II. Teiles "parallel" zu denken. Also ungefähr folgendermassen:





auch das daraus entspringende "querständige" Verhältnis zu der Oberstimme allzu prüde musikalische Ohren verletzen mag. Der Triller repräsentiert eben die absteigende, die darüber laufende Thema-Verkettung die auf-

4) Der hier eingeschobene, mit dem Schluss des I. Teiles im symmetrischen Verhältnisse stehende Takt. deutet bereits auf das Ende des Stückes, so dass man geneigt wird die vier noch folgenden Takte als "Coda" zu betrachten.



2) Die Sechzehntelfiguren des Kontrasubjektes sollen dagegen im gleichmässigsten "legato" dahinfliessen. Die drei einander ablösenden Gestalten: The proposition oder das Vergleichen ihrer Wiederkehr eine Regel darüber bilden: diese wird das Gedächtnis wesentlich unterstützen, wie anderseits das technische Üben der Figurenkette die Beherrschung der Finger kräftig fördern wird.

3) Das Thema selbst umfasst volle 4 Takte, erfährt sodann eine Nachahmung in der Dominante und wird endlich fragmentweise zu einer aufsteigenden, 3-taktigen Se quen z benützt. Diesem ersten Teile entspricht in allem der zweite, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Sequenz sich diesmal ab wärts bewegt.



4) Die folgenden 4 Takte sieht der Herausgeber als des Themas I. Hälfte und deren Imitation in der Tonica an. Eine andere, weniger berechtigte Auffassung wäre: den vorangegangenen letzten Takt des II. Teiles mit dem 4. des dritten Teiles (zu einer einzigen Sequenz) in Verbindung zu bringen und das Dazwischenliegende als "Erweiterung" zu betrachten:

5) Ein breiteres "Ritenuto", das übrigens auch statthaft erscheint, bedingt eine Bereicherung des Trillers:

MB. Dieses Stück eröffnet die Reihe jener zweistimmigen Inventionen, bei welchen das "Kontrasubjekt" eine "obligate" Rolle spielt, d. i. bei denen ein und derselbe Gegensatz (Kontrapunkt zum Thema) das ganze Stück hindurch beibehalten wird und als des Themas unzertrennlicher Begleiter auftritt. Zu dieser Klasse der I. gehören noch die Nummern 6.9. 11 und 12. Auf diese ihre Eigentümlichkeit ist hier, einmal für alle, verwiesen worden.



- 1) Diese Figur soll, nach der Meinung des Herausgebers, streng rhythmisch, nicht zu sehr *legato* und frei von jener modernen Eleganz erklingen, die sich nun einmal mit dem Bachschen Stil nicht verträgt. Die altherkömmliche Phrasierung: (wobei gewöhnlich die beiden ½2 = Noten im Tempo etwas beschleunigt werden) ist daher zu verwerfen.
 - 2) Nur durch den vorgeschriebenen Pedalgebrauch ist hier das Legato der Oberstimme zu erwirken.
 - 3) Das bei 1) Gesagte gilt hier in vollem Masse.



4) Die vorgezeichnete Phrasierung soll die thematische Beziehung dieses und der folgenden Parallel-takte andeuten.

MB. Diese Invention ist von Allen die einzige, bei welcher das Original den ersten Teil durch einen doppelten Taktstrich begrenzt. Wir haben es an dieser (mit MB bezeichneten) Stelle unterlassen, die Grenze des II. und III. Teiles in gleicher Weise zu markieren, um nicht solcherweise die Bedeutung des am Schlusse angebrachten Wiederholungszeichens (welches sich auf beide Teile zusammen bezieht) zu verwirren.

Das zweistimmige Lied – etwa ein Intermezzo für Flöte und Violoncell in einer Pastoral - Kantate – bestrickt durch seinen sanften melodischen Reiz und die Natürlichkeit im kontrapunktischen Satze und wird, durch Anwendung verschiedener Anschlagsarten, zu einer nützlichen Vortragsstudie. Nebenbei bemerkt ist der dritte Teil eine kontrapunktische Umkehrung des ersten, d. i. der Rollentausch beider Stimmen; einige Varianten ausgenommen, die aus dem Verbleiben in der Haupttonart sich ergeben.



*) Der Form und Beschaffenheit nach könnte man diese Invention etwa als eine "zu höherer Entwickelungsstufe gelangte" erste Invention klassificieren.



MB Bei kontrapunktischen Sätzen ist der Eintritt des Orgelpunktes auf der Dominante stets als ein Merkmal für das Beginnen des letzten Teiles. anzunehmen. Es ist dies hier um so mehr der Fall, als von diesem Momente an die Haupttonart nicht wieder verlassen wird. Die Figur: und das Folgende ist als eine Umschreibung von und seinen Sequenzen aufzufassen.



- 1) In allen übrigen Ausgaben erscheint dieses Achtel zu den folgenden Sechzennteln übergebunden: ein offenbarer Verstoss gegen den "Auftakts"- Charakter der beiden, deutlich von einander getrennten Figuren.
 2) Dieser und der folgende Takt wollen, in der linken Hand, fleissig geübt werden.



MB. Der Hauptsache nach ist diese Form eine dreiteilige, die aber (analog der 2. Inv.) durch die hinzutretende kanonische Behandlung eine grössere Bedeutung erfährt.— Der anfangs streng in der Oktave nachahmende Kanon springt bei a)— aus harmon. Rücksichten— in die untere None über, um sodann bei b) abzubrechen.— c) bezeichnet den Anfang der Durchführung (II. Teil), in der sich eine lebhaftere modulatorische Bewegung und das Auftreten einer relativ neuen Figur— d)— bemerkbar machen.— Wenn man an der Grenze des II. und III. Teiles e) die (zur Vermeidung einer Unterbrechung der Sechzehntelbewegung ausgelassenen) drei Takte. nach dem Schema des I. Teiles einschaltet:



so erhält man, im III. Teile, eine exakte Kopie des ganzen I. Teiles, nach dessen Unterdominante transponiert, und gewinnt so einen klaren Überblick über den Grundplan der Form.

Nebst der bereits vorgeschriebenen Schnelligkeit und Leichtigkeit der Spielweise erfordert der Vortrag dieses "Virtuosenstückchens" überdies die grösstmögliche Präzision.



- 1) Bezüglich des Kontrasubjektes siehe NB. zu Invention 5.
- 2) Dieser Takt muss noch zum Thema gerechnet werden, da er wiederholt in Verbindung des letzteren auftritt und auch durchgeführt wird.
- 3) Der Sextensprung nach oben ist hier umgekehrt worden, um nicht die Oberstimme aus der Mittellage zu entfernen.

^{*)} Die springenden Achtel sollen in heiden Händen kräftig angeschlagen werden und sich streng rhythmisch bewegen. Die übergebundene Note werde scharf betont und voll ausgehalten. Für die hier in Frage kommende Vortragsweise dürfte die Bezeichnung "non leggiero" wohlangebracht sein. – "Non leggiero" ist jedoch ebenso entfernt von "pesante" (schwerfällig) als "non leguto" noch keineswegs "staccato" bedeutet.



4) Aus harmonischen Gründen ist hier die Originalgestalt: verwandelt; dieselben leuchten besonders aus dem zweiten Takte hervor.

5) Einmaliges Wiederkehren des Themas, durch eine Schlusskadenz erweitert, kann nicht als ein selbständiger Teil gelten. Also müssen die 6 Schlusstakte hier entweder dem zweiten Teile zuerkannt oder als "Anhang" aufgefasst werden. Sobald man den offenbaren Zusammenhang zwischen dem vorausgegangenen Takte (*) und dem vorletzten des Stückes erkannt hat, wird man versucht, die vier dazwischenliegenden Takte als einen, lediglich zur Befriedigung des symmetrischen Gefühles, eingeschalteten Zusatz zu betrachten.

6) Dieser scheinbar neue Kontrapunkt ist in der Tat nur eine durchsichtige Variation des ersten Kontrasubjektes Die Figur soll im kräftigen "non legato" erklingen.



1) Bei stets ruhig bleibendem Handgelenke soll der Finger die Taste eher verlassen, als der Anschlag der nächsten erfolgt. Dieses muss namentlich zuerst – etwa folgendermassen – langsam und kräftig geübt werden: Takt 1) – Anschlagen ist.

Natürlich erstreckt sich diese Vorschrift nicht auch auf die Ausführung der häufigen legato zu spielenden Pralltriller, wobei nur die letzte der drei Noten (wo solche nicht übergebunden) kurz anzuschlagen ist.

Das Befolgen dieser Vorschrift ergibt, nach mehrmaligem Durchspielen, einen erheblichen technischen Nutzen und fördert besonders die Präzision und die Leichtigkeit des Anschlages.

2) Zur besseren Veranschaulichung des formellen Aufbaues denke man gleichsam den Hinzutritt einer 3.

Stimme hinzu, dessen Idee hier gewissermassen "reduziert" erscheint:



3) Man achte auf die Analogie zwischen diesem und den folgenden 3 Takten und den Takten 2-5 des I. Teiles. 4) Die Führung der Oberstimme soll in diesem Takte nichts Anderes ausdrücken, als die Figuration eines auf der Septime ruhenden "Vorhaltes", welcher im nächsten Takte sich auflöst:

Weise wird, ein Takt später, der (ausgehalten gedachte) Grundton des Dominant-Sekund-Akkordes im Basse

ausgeschmückt.

5) Dieser und der nächstfolgende Takt sind lediglich als eine "innere Erweiterung" des Satzes zu betrachten, welche der melodischen Phrase eine schwungvollere Langatmigkeit und der Schlussresolution gewissermassen das Gepräge der "Unwiderruflichkeit" verleiht. Im streng-organischen Sinne hängt der vorhergehende Takt mit dem vorletzten des Stückes unmittelbar zusammen, wobei allerdings die Oberstimme zuletzt in der höheren Oktave gedacht werden muss.

MB. Die Form ergibt sich deutlich als eine zweiteilige. Dieser entsprechen sämtliche noch folgende zweistimmige Inventionen - (etwaige Varianten abgerechnet) - ebenfalls.

Moderato espressivo (il tocco dolce, ma pieno).

www.rowy.net





2) Die fugenmässige Modulation nach der Dominante ist an dieser Stelle nur eine scheinbare, indem das Thema (von einer kleinen Abweichung des Septimenintervalles (+) abgesehen) tatsächlich in der Tonica

beantwortet wird.

 \bar{a} tempo

3) Die Beantwortung des Kontrasubjektes erfolgt in der Gegenbewegung. Sie beginnt um einen halben Takt später als das Original, also auf dem 8. anstatt auf dem 4. Achtel, und nimmt ihren Ausgang von der Quinte. Es ist dies eine, dank ihrer melodischen und harmonischen Schönheit, bewunderungswürdige kontrapunktische Kombination. 4) u. 5) Sind aufzufassen als Varianten des thematischen Grundgedankens:

*) Dreitaktige Parallelstellen am Schlusse des I. und des II. Teiles im Tonartverhältniss von Dominante und Tonica.



6) Aus der gewundenen Linie dieser melodischen Figuration (die mit breitem Ausdrucke vorzutragen ist) ist der harmonische Grund erkennbar.

Der Spieler sei bestrebt den Vorhaltscharakter desselben gewissermassen "durchscheinen" zu lassen.

18.2. Die event. Benützung der kleingestochenen Verzierungen bleibt dem Geschmacke des Spie-

lers überlassen.

M. 1. Durch die ebenen Verhältnisse ihrer Form und das edle Gepräge ihrer Melodik ist diese Invention zu den vollendeten Mustern ihrer Art zu zählen. Sie findet in der dreistimmigen Invention 7 (22) ein entsprechendes Seitenstück.



Bei sehr raschem Tempo – eine vollendete Ausführung lässt eben ein solches zu – genügt sogar:

2) Nach der Skala der A-dur Tonart, in der wir uns eben befinden, muss der Pralltriller die grosse Sekunde zu seiner Neben-Note wählen.

3) Die Figur: ist als eine Variante des Themas: aufzufassen.

^{*)} Das kernige Abrollen der Figuren und der Triller darf, bei steter und grösster Deutlichkeit, einen gewissen modernen Glanz entwickeln, welchen unsere ausgibigeren heutigen Flügel rechtfertigen werder. Der virtuose Charakter des Stückes dürfte, nach erlangter technischer Unfehlbarkeit, selbst einen mässigen Pedalgebrauch gestatten.

^{**)} Siehe B. zu Inv. 5.

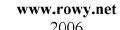


4) Die Bogen auf den vier folgenden Vorschlägen (Sekundenschritten) (+) sind zwar traditionell, doch deshalb nicht unanfechtbar. Ein ununterbrochenes staccato dürfte wohl eine gleiche Berechtigung haben.

5) Herausgeber zieht es vor, dem Schlusse energisch, ohne Tempo-Verzögerung, zuzueilen. Spieler, die sich hier ohne das althergebrachte Bachsche "Allargando" nicht behelfen können, mögen – je nach ihrem Geschmacke – von den im Autograph vorhandenen Verzierungen Gebrauch machen:



^{***)} Ein ähnlicher Fall, wie der bei Anm. 5) zu Inv. 9 verzeichnete.





1) Nach dem vorausgegangenen kanonischen Schema wäre es naturgemäss, dass an den beiden, hier bezüglichen Stellen – anstatt des Folgenden – eine Viertel und eine 16^{tel} Pause stünden.

Man hebe – von den 4 Achteln – die beiden ersten etwas stärker hervor, wodurch das imitatorische Moment zu seiner Geltung gelangt.



2) In vielen Ausgaben steht fälschlich as anstatt a.

3) Der Versuchung – die Möglichkeit einer solchen wäre allenfalls erklärbar – diese Stelle zweistimmig zu spielen für ist keinesfalls nachzugeben. Die Akkordfigur dieses "verspäteten" Viertels ist kein ornamentaler Schlussschnörkel; sie findet in dem Anfange des 3. Taktes:

M. Augenscheinlich ist die Zweiteiligkeit das vorherrschende Merkmal dieser Form, wonach jeder der beiden Teile wiederum in zwei Abschnitte zerfällt.

Es liesse sich jedoch auch der Versuch rechtfertigen, das Stück als ein dreiteiliges darzustellen; zu einem solchen gestaltet es sich vorzugsweise, wenn man eine ideelle Verbindung zwischen der I. Hälfte des 13. und der II. Hälfte des 17. Taktes herstellt und sodann das Dazwischenliegende als eine Überleitung vom zweiten zum dritten Teile betrachtet. Z. B.

Takt 13.

NB Takt 17.

NB Takt 17.

Danach stellt sich jeder Abschnitt als ein selbständiger Teil dar.

Auch die in Friedemann Bachs "Klavierbüchlein" anzutreffende Lesart lässt nur die Dreiteilung zu. Erstere bringt anstatt des 16. und des 17. Taktes die folgende Variante dieser beiden und springt, über die nächsten 4 Takte hinweg, sofort auf den 22. über:





1) Die thematische Figur setzt sich aus zwei in einandergreifenden Auftaktsmotiven zusammen, einem diatonischen und einem akkordischen, deren Zusammenhang etwa in folgender Gestalt zu denken

ist: Den Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung liefert vorzüglich der Durchführung 2. Teil (+ - +) welcher nur das erste der dargestellten Motive verarbeitet. Herausgeber findet

führung 2. Teil (+ - +) welcher nur das erste der dargestellten Motive verarbeitet. Herausgeber findet es angeraten, dieses I. Motiv als die Variation einer Synkope zu behandeln, wodurch die hier geforderte Umkehrung

rhythmische Betonung leicht erzielt werden wird:

Aus der dreifachen Verkettung der erwähnten Figur und ihrer Umkehrung ergibt sich der eigentliche thematische Satz.

2) Die Beantwortung des Themas (thematischen Satzes) in der Dominante findet erst nach Verlauf eines 4-taktigen (resp. 2-takt.) Zwischenspieles statt. Sie bildet zugleich den Abschluss des ersten (eine 16-takt. Periode darstellenden) Teiles. Ihrer seltenen Einfachheit wegen darf man diese an sich vollständige Form schlechthin als die "Urform" ihrer Gattung bezeichnen.



NB. 1. Die Originalnotierung hat folgende Gestalt:



Durch die Verdoppelung des Notenwertes dürfte die Darstellung des Textes an Klarheit und Übersichtlichkeit gewonnen haben.

MB. 2. Das in Anmerk. 5) zu Inv. 9 Gesagte hat auch auf das nun Folgende, mit geringer Modifikation, Bezug. Es handelt sich hier eben, anstatt um sechs, um acht Takte, die aber jenen sechs – in formeller Beziehung — vollkommen entsprechen.



- 1) Das Thema umfasst volle 2 Takte.
- 2) Ganzschluss, anstatt des ursprünglichen Halbschlusses, im Thema.

f sempre



- 3) Wenn dieser flüchtige kanonische Moment vielleicht auch unbeabsichtigt ist, so soll er dennoch für den Hörer nicht unbemerkt vorübergehen.
- 4) Diese und die folgenden drei, je 2 Viertel umfassenden Figuren sind eine freie Nachahmung des vorausgegangenen themat. Bruchteiles: Des besseren Flusses wegen ist der Pralltriller in einen Terzensprung verwandelt. Im zweiten Takte wird der Sekundenschritt (auf dem 2. Achtel) (+) zur absteigenden Septime umgekehrt.
 - 5) Die Antwort auf der Tonica ist hier um einen halben Takt verfrüht.
 - 6) Das d ist als Septime des Nebenseptimen-Akkordes auf der vierten Stufe zu betrachten

2006

Anhang.

Variante der 1. Invention.



