

Vorwort zur ersten Ausgabe.

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

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

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

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

Moskau, 1891.

Ferruccio Busoni.

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

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

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 würde ich heute selber anders empfinden.

So erschien es mir geschmackvoller, das Thema der achten dreistimmigen in einem einzigen Legato-Bogen zu spielen; die elfte 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.

15 zweistimmige Inventionen.

Joh. Seb. Bach.

Bearbeitung von F. B. Busoni.

Allegro.

Lebhaft und bestimmt.

1.

mf

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both in C major. The tempo is marked 'Allegro' and the character 'Lebhaft und bestimmt'. The dynamics start at *mf*. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents). The second system includes a dynamic change to *f*. The third system includes a dynamic change to *meno f*. The fourth system includes a dynamic change to *f*. The fifth system includes a dynamic change to *meno f*. The score concludes with a final cadence.

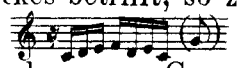
1) Dass auf dem 2. Achtel des Taktes ein \sharp vor dem *e* gestanden, wird hier von den Schülern beinahe regelmässig vergessen. Die Erfahrung liess die Wiederholung des \sharp vor dem zweiten *e*'s dem Herausgeber notwendig erscheinen.

^{1a)} Um eine Kollision beider Daumen auf derselben Taste zu vermeiden, kann das eingeklammerte *e* in der linken Hand durch eine $\frac{1}{16}$ 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 *Arpeggiando* zeichen, 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.

NB. 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 Schlussformeln, 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 modulatorische 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 Teilabschlüsse notiert worden.

Moderato.
Ausdrucksvoll, nicht schleppend.

2. *dolce, semplice*

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'dolce, semplice'. The second system features a forte *fz* marking. The third system includes a *fz* marking and a section labeled 'nK 1)'. The fourth system is marked 'A piu f'. The fifth system concludes the piece with a final cadence. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are used throughout the score.

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 unbedeckt auftreten, die Oberstimme pausieren.

2) Eigentlich und ursprünglich lautet das zweite Achtel: .

3) Aus naheliegenden technischen Gründen ist der Pralltriller auf *d* weggelassen.

2 4 3

cresc.

f

(sopra)

f

f

più cresc.

f

cresc.

f

f

molto

f

f

più f

poco ritard.

ff

4) FS = freier Schluss.

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 machen. – 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 zu erst 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.

Vivace, quasi Allegro.

*Lebhaft und kräftig.*¹⁾

3. *f*

1 5 (4 5) 2) (3 5 3) 2) 3) + + 5 3 4 2 1 2

(4 5) 2) (3 5 3) 2) 3) + + 5 3 4 2 1 2

2 3 1 1) *poco meno f*

5 2 5 3 1 4 1 4 3 2 1 3 2 1 *ten.* NB *sempre f*

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


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


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

1 2 3 4 5 *meno f* *mp*

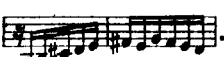
3 3 1 3 2 1 3 2 1 3 3 1 3 1 3 1 3 1 *ten.* *f* *p*

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

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 1^a), auftritt.

2) Bei rascherem Tempo – die Auffassung lässt eben mehrere Nuancen des Bewegungsmasses zu – empfiehlt der Herausgeber die Stelle folgenderweise zu vereinfachen: . Die rhythmischen und melodischen Umriss 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.

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a tenuto (*ten.*) marking. The left hand (bass clef) starts with a forte (*fz*) dynamic and a tenuto (*ten.*) marking. The system contains six measures with various fingerings and articulations. Fingerings include 1, 1, 1, 1, 1, 1 in the right hand and 4, 1 3, 2 (1 3 4 5), 2, 1 4, 1 4, 1 4 in the left hand. A first ending bracket labeled *1a)* spans the final two measures.

Second system of the musical score. The right hand continues with a piano (*p*) dynamic. The left hand also plays piano (*p*). The system contains six measures with complex fingerings and articulations. Fingerings include 2 3 2 1, 2 1 2, 3 (+ - 2, 3, 4 3 1 2 3) in the right hand and 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 3 1 2 in the left hand.

Third system of the musical score. The right hand features a forte (*f*) dynamic. The left hand also plays forte (*f*). The system contains six measures with complex fingerings and articulations. Fingerings include 2 4, 4 - (+) (3 1 3 2 1) 4, 2) in the right hand and 4, 3, 2, 1, 3, 4 in the left hand. An *Ossia* marking is present in the final measure of the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand plays *meno f* (moderato forte). The left hand plays *f* (forte). The system contains six measures with complex fingerings and articulations. Fingerings include 5, 3) (+ +) in the right hand and 5, 4, 3, 2, 1, 3, 4, (4) 3 1 3, (2 3 1 2) in the left hand.

Fifth system of the musical score, labeled *(Coda)*. The right hand plays *fz* (fortissimo). The left hand plays *rinforz.* (rinforzando). The system contains six measures with complex fingerings and articulations. Fingerings include 4 3 2 1 (2 4), 1 3, 3) (2 1 5), 4) in the right hand and 3, 3, 1, 1 3 2 1 3, 3 2 1 in the left hand. A second ending bracket labeled *(2)* spans the final two measures.

NB. 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.)

Allegro deciso.
Rasch und kräftig.

4. *f sempre*

Ossia

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 Gelenkbewegung 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:

System 1: Treble clef with notes and fingerings (3, 5, 4, 2, 1, 5, 4, 1, 3, 1, 4, 3, 4). Bass clef with notes and fingerings (3), *p cresc.*, *tr.*, *tr.*, and a circled 12.

System 2: Treble clef with notes and fingerings (1, 2, 1, 1, 2, 4, 3, 2). Bass clef with notes and fingerings (1, 1, 2, 1, 3, 2, 1) and *f*.

System 3: Treble clef with notes and fingerings (1, 3, 1, 2, 4, 3, 4, 3, 5). Bass clef with notes and fingerings (1, 4, 1, 2, 2, 1, 5, 2, 1, 4, 3, 3) and *meno f*, *cresc.*

System 4: Treble clef with notes and fingerings (1, 4, 2, 1, 5, 3, 3, 2, 4, 1, 3). Bass clef with notes and fingerings (5, 1, 5, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4) and *non legato*.

System 5: (Coda) Treble clef with notes and fingerings (4, 4, 5, 2, 5, 1, 1, 4, 3, 2, 1). Bass clef with notes and fingerings (3, 1, 1, 5, 3, 2, 1) and *f*, *non rall.*, *ten.*

3) Der Triller mit der kleinen Sekunde ist hier, im Bachschen Sinne, durchaus richtig und stilgemäss, wenn auch das daraus entspringende „querständige“ Verhältnis zu der Oberstimme allzu früde musikalische Ohren verletzen mag. Der Triller repräsentiert eben die absteigende, die darüber laufende Thema-Verkettung die aufwärtssteigende melodische Molltonleiter.

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.

Allegro risoluto.

Schnell, kräftig und feurig.

5.

non legato 1) *ten. ten.*
f 3 1 2 1 2) *mf* 2 3 1 1
sempre legato
cresc. (2 1) (2 1 3) *f* *ten. ten.*
fz meno f *ten. ten.* *cresc.*
piu cresc. *f* *ten. ten.*
mf

1) Des Themas Hauptfigur muss im kräftigsten „non legato“ gleichsam gehämmert werden. Folgende Art der Ausführung gibt ungefähr ein Bild des gewünschten Charakters:

2) Die Sechzehntelfiguren des Kontrasubjektes sollen dagegen im gleichmässigsten „legato“ dahinfließen.

Die drei einander ablösenden Gestalten: wirken anfangs durch ihre Ähnlichkeit verwirrend. Der Spieler möge sich deshalb durch das Vergleichen ihrer Wiederkehr eine Regel darüber bilden: diese wird das Gedächtnis wesentlich unterstützen, wie andererseits 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 Sequenz benützt. Diesem ersten Teile entspricht in allem der zweite, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Sequenz sich diesmal abwärts bewegt.

2 4 2 3 1 3 2 (1) 2 2 4 3 1 4 2 4 4

fz meno f

cresc. (2 4 1) (2 1 3) 1 2 3 2 3 1 2

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

dim. (2 3 1) (2) 1 1 3 2 1 2 3 4 2 3

piu dim. 2 3 1 3 1 3 2 1 4) *p* 2 3 1 5 2 4 1

(2 3 1) 2 3 1

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

cresc. 4 2 3 1 1 2 4 3 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2

mf *piu cresc.* 2 3 1 2 3 1 1

(1 3 2) 1

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

f *fz* 1 2 3 4 3 1 4 1 4 1 4 2 3 1 2 3 1 1

mf *meno f*

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

cresc. 4 1 4 1 4 1 4 2 3 2 1 2 3 3 1 5 3 2 3 5 3 2 3

piu cresc. 4 2 3 1 4 2 1 2 3 1 3 2 1 3 2

f riten.

4) Die folgenden 4 Takte sieht der Herausgeber als des Themas I. Hälfte und deren Imitation in der Tonica an. Eine andere, weniger berechnete 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:

(III, Takt 2)

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

NB. 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.

Allegretto piacevole, quasi Andantino.

Anmutig bewegt, nicht schnell.

6.


espress.
p

p *mf* *fz*

dim. *legg.* *p tranquillo*

2) *dolce egualmente*
*Ped. ** *dolce egualmente*

3) *meno p* *poco cresc.* *quasi f.*

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 $\frac{4}{32}$ -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.

NB. 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 **NB** 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.

Allegro moderato ma deciso.

Recht lebhaft und bestimmt.

7*

f

marc.

p subito

Ossia

trillo simile

cresc.

f

meno f

f

energico, risoluto

stacc. leggiero

p

*) Der Form und Beschaffenheit nach könnte man diese Invention etwa als eine „zu höherer Entwicklungsstufe gelangte“ erste Invention klassifizieren.

First system of a musical score in G major. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking *mf* is present. The word "Ossia" is written below the left hand.



NB

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand features a *trillo simile* (trill-like) pattern. Dynamic marking *p sempre* is present. Fingerings and articulation marks are clearly visible.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a complex rhythmic pattern with slurs. Dynamic marking *più f* is present. Fingerings are indicated throughout.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a complex rhythmic pattern with slurs. Dynamic marking *crusc.* (crescendo) is present. Fingerings are indicated throughout.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a complex rhythmic pattern with slurs. Dynamic marking *f sempre* is present. Fingerings are indicated throughout.

NB 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.

Presto e leggiero possibile. *)
So schnell und leicht als möglich. *)

8.

quasi f

Republication of all of RowyNet's sheet music is forbidden!

Musical score system 1, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *p*. Fingerings and slurs are indicated throughout.

Musical score system 2, measures 5-8. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *cresc.* and *f*. Fingerings and slurs are indicated throughout.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *meno f* and *meno legato*. Fingerings and slurs are indicated throughout.

Musical score system 4, measures 13-16. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *mf* and *meno legato*. Fingerings and slurs are indicated throughout.

1) In allen übrigen Ausgaben erscheint dieses Achtel zu den folgenden Sechzehnteln 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.

NB. 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) abubrechen. — c) bezeichnet den Anfang der Durchführung (II. Teil), in der sich eine lebhaftere modulato-rische 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 aus-gelassenen) drei Takte nach dem Schema des I. Teiles einschaltet:

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

Nebst der bereits vorgeschriebenen Schnelligkeit und Leichtigkeit der Spielweise erfordert der Vortrag die-ses „Virtuosentückchens“ überdies die grösstmögliche Präzision.

Allegro non troppo, ma con spirito.

Nicht zu lebhaft, doch schwungvoll.

9.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a 'ten.' instruction. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a *cresc.* instruction. The fifth system includes a *poco f* dynamic and a *non rall.* instruction. An 'Ossia' section is also present. The score is heavily annotated with fingerings (1-5) and articulation marks.

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 beiden 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 legato“ noch keineswegs „staccato“ bedeutet.

2

p

mf

(4 3 2 1)

mf

più deciso e f

5)

(*)


f sempre

6)


poco largamente

Ossia

ten.


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.

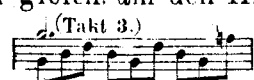
6) Dieser scheinbar neue Kontrapunkt ist in der Tat nur eine durchsichtige Variation des ersten Kontrastsubjektes. Die Figur  soll im kräftigen „non legato“ erklingen.


Tempo di Gigue. Vivacissimo e leggero.
Sehr lebhaft, mit springendem Anschlag.

10. *mf* *sempre staccato* 1)

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: . 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: . In ähnlicher 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.

NB. 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).

Ruhig bewegt und ausdrucksvoll (mit weichem doch vollem Anschlag vorzutragen).

11.

mf ten.

poco marc.

dim.

poco cresc.

p tranquillo

legg.

sostenuto

poco dim.

cresc.

Ossia

f con grand' espress.

poco riten.

dim.

p a tempo ten.

4)

5)

1) Die Rolle, welche dem (hier beinahe zur Bedeutung eines selbständigen zweiten Themas gesteigerten) Kontrasubjekte zufällt, ist in dem NB. zu Inv. 5 bereits erörtert worden.

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 Tonic beantwortet wird.

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, bewundernswürdige kontrapunktische Kombination.

4) u. 5) Sind aufzufassen als Varianten des thematischen Grundgedankens:  und 

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

1 2 5 1 4 3 1 2 1 5

mf

mf sostenuto

3 4 3 4 3 1 5 2 3 1

dim.

poco cresc.

1 3 3 5 2 1 3 4 1

mf

p sost.

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

cresc.

f

con grand' espress.

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

poco a poco riten. e dim. - 6)

poco

mf

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.

NB. 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.

NB. 2. Die event. Benützung der kleingestochenen Verzierungen bleibt dem Geschmacke des Spielers überlassen.

Allegro vivace e brioso. *)
 Sehr lebhaft und schwungvoll. *)

12.

f brillante. Ossia *più leggero*

f Ossia *più leggero*

f *più leggero*

f *più leggero*

(sotto) (sopra) (sotto)

legg *p*

f *più leggero*

1) Anfangs, bei langsamem Spiele, ist der Triller in eine 32^{stel}- Figur zu verwandeln .

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.

copyrights pdf © 2006 www.rowy.net

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 ausgiebigeren heutigen Flügel rechtfertigen werden. Der virtuose Charakter des Stückes dürfte, nach erlangter technischer Unfehlbarkeit, selbst einen mässigen Pedalgebrauch gestatten.

**) Siehe NB. zu Inv. 5.

First system of the musical score. Treble clef, key signature of two sharps (D major). The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Fingerings and articulations are clearly marked. Dynamics include *f* and *p subito*. Pedal marks are present.

Second system of the musical score. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. Pedal marks and asterisks are used for performance guidance.

Third system of the musical score. Includes a vocal line labeled "(sopra)" with the instruction "besser:" and a piano accompaniment. Dynamics include *p legg.*, *cresc.*, and *cresc.*. Pedal marks and asterisks are present.

Fourth system of the musical score. Dynamics include *f*, *ff*, and *meno f*. Pedal marks and asterisks are present.

Fifth system of the musical score. Dynamics include *molto* and *non riten.*. Pedal marks and asterisks are present.

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 Verzerrungen Gebrauch machen:

A small musical snippet showing a melodic line with the instruction "allargando".

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

Allegro giusto.

Lebhaft, mit festem Rhythmus.

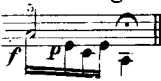

13.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff marked *mf* and a bass staff with fingerings 1, 3, 2, 5, 3, 1, 2. The second system has a treble staff with slurs and a bass staff with dynamics *f* and *p*, and a *dim.* marking. The third system has a treble staff with a *p* marking and a bass staff with a *f* marking. The fourth system has a treble staff with dynamics *f*, *mf*, and *mf*, and a bass staff with dynamics *f* and *mf*. The fifth system has a treble staff with a *f* marking and a bass staff with a *f* marking. The score includes numerous slurs, accents, and fingerings throughout.

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  ist keinesfalls nachzugeben. Die Akkordfigur dieses „verspäteten“ Viertels ist kein ornamentaler Schlusschnörkel; sie findet in dem Anfange des 3. Taktes:  ihren thematischen Ursprung und somit ihre wahre Bedeutung.

NB. 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.

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:

Allegretto piacevole.

Nicht zu rasch, in anmuthiger und gleichmässiger Bewegung.

14

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 es angeraten, dieses I. Motiv als die Variation einer Synkope zu behandeln, wodurch die hier geforderte

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.) Zwischenspiels 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.

cresc. *poco f* *+ - deciso*
cresc. *fz* *più f*
nicht eilen!
NB 2. *sempre sostenuto*
meno legato
energico, sempre f e marcatissimo
meno legato *ff*

3) Das Original schreibt den doppelten Wert des *d* vor.

NB. 1. Die Originalnotierung hat folgende Gestalt:

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

NB. 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.

Moderato ma con spirito.
Mässig, doch frisch bewegt.

15. *p*

p equalmente

mp

mf

dolce, equalmente

poco marc.

marc.

p


f sempre

1) Das Thema umfasst volle 2 Takte.

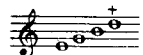
2) Ganzschluss, anstatt des ursprünglichen Halbschlusses, im Thema.

The musical score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p*, *mp*, *più f*, and *cresc.*. The piece features several musical markings: '3) 1 3' and '3) 1 3' in the first system; '3) 1 3' and '2) 1 2 4' in the second; '4) 5 3 1 3' and '5) 3 4' in the third; '5) 3 4 2' and '5) 3 4 2' in the fourth; '5) 3 4 2' and '5) 3 4 2' in the fifth; and '6) 1 2 4' and '6) 1 2 4' in the sixth. The piece concludes with a fermata on a final chord.

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.

Variante der 1. Invention.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth notes and a wavy line (trill) over a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth notes and a wavy line (trill) over a dotted quarter note.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, followed by a wavy line (trill) over a dotted quarter note.

The first system of music features a treble clef staff with a melody of eighth and quarter notes, and a bass clef staff with a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece, with the treble staff showing a more active melodic line and the bass staff providing a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

The third system introduces a slur over the treble staff, indicating a phrase of eighth notes. The bass staff continues with its accompaniment. The key signature is still one sharp.

The fourth system features a slur over the treble staff and a change in the bass staff accompaniment, including a flat (Bb) in the key signature.

The fifth and final system on the page concludes the piece with a double bar line and repeat signs. The treble staff has a final melodic flourish, and the bass staff ends with a few notes. The key signature is one sharp.