

## 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 erschiene 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.

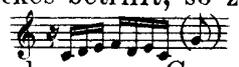
Ferruccio Busoni.



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.