

JOH. SEB. BACH KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE
VON
FERRUCCIO BUSONI
EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

BAND I

Das wohltemperierte Klavier

ERSTER TEIL

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

von

FERRUCCIO BUSONI

HEFT I

E. B. 4301a

HEFT II

E. B. 4301b

HEFT III

E. B. 4301c

HEFT IV

E. B. 4301d



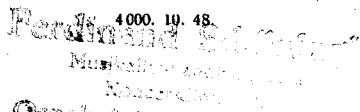
Eigentum der Verleger für alle Länder

BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG - WIESBADEN

E. B. 4301a

Printed in Germany

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



DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERES ERSTER TEIL

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

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

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

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

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

Anderseits aber entstanden mit Beethoven neue Berührungspunkte zu dem Eisenacher Meister, die den Gang der Tonkunst ihm wieder näher und stets näher brachten; am nächsten durch Liszt und Wagner,*** deren beider Stileigenschaften geradewegs auf Bach hinweisen und mit ihm einen Kreis schließen. Die Errungenschaften des modernen Klavierbaues und unsere Beherrschung ihrer weitgreifenden Mittel geben uns nun erst die Möglichkeit, die unzweideutigen Intentionen Bachs erschöpfender zum Ausdruck zu bringen.

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

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

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

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

Mendelssohns hummelisierender, von glattem Kontrapunkt überschließender Klaviersatz hat mit Bachs felsenstückender Polyphonie nichts zu schaffen; wie man auch bemüht gewesen sein mag, dieses, lange Zeit hindurch, glauben zu machen.

***) In Betreff Liszts erhellt die Wahrheit dieser Behauptung vorzugsweise aus den prächtigen „Variationen über ein Motiv von Bach“ (Weinen, Klagen) und aus dessen „Fantasie und Fuge über B, A, C, H“.

Anderseits stehen die Rezitative in Bachs Passionen, von allen klassisch-musikalischen Kundgebungen, den Bestrebungen Wagners am nächsten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

New York, Januar 1894.

Ferruccio Busoni

„Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

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

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

Praeludium I.

Erstes Heft.

Moderato.

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

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

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

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

en Werth einer Achtel-Note gewinnt: r.H.
l.H.

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

Allegro, leggiermente.
oder

rechte Hand. etc.
linke Hand.

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

Allegro moderato.

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

Allegro vivace *leggierissimo*.

tenuto, quasi effetto di pedale.

A musical score for piano featuring three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The score consists of three measures. Measure 1 starts with a dynamic 'p' (piano) and includes fingerings '2 3 5' over the first two measures and '1 3' over the third. Measure 2 starts with a dynamic 'f' (forte). Measure 3 starts with a dynamic 'p' and includes fingerings '1 2 4'. The score concludes with a final dynamic 'p'.

A musical score page featuring two staves. The top staff is in soprano range, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. It contains six measures of music, each consisting of a eighth note followed by a sixteenth-note grace followed by a eighth note. The bottom staff is in basso continuo range, starting with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. It also contains six measures of music, each consisting of a eighth note followed by a sixteenth-note grace followed by a eighth note. The notes are connected by horizontal stems and vertical bar lines. The first measure has a dynamic marking 'fed.'. The second measure has a dynamic marking 'fed.'. The third measure has a dynamic marking 'fed.'. The fourth measure has a dynamic marking 'fed.'. The fifth measure has a dynamic marking 'fed.'. The sixth measure has a dynamic marking 'fed.'. The word 'più' is written above the soprano staff in the fifth measure.

(ossia: *fz* sempre forte)

A musical score for piano, featuring three staves. The top staff uses a treble clef and has a forte dynamic (ff). It consists of six measures, each starting with a quarter note followed by a sixteenth-note pattern. The middle staff uses a bass clef and has a forte dynamic (f). It also consists of six measures, each starting with an eighth note followed by a sixteenth-note pattern. The bottom staff uses a bass clef and has a forte dynamic (f). It consists of six measures, each starting with an eighth note followed by a sixteenth-note pattern. Vertical dotted lines divide the measures into groups of two. Ending symbols are placed at the end of the first, third, and fifth measures of each staff, with the instruction "Red." followed by a circled 3.

(ossia: *ff.* -

(ossia: ff.)

molto largamente ed armonioso

allare.

p

dolce

p 4)

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

4) Herausgeber warnt davor, dieses Stück allzu hoch zu stellen oder gar zu unterschätzen. Es ist um mit Rennan zu sprechen – einfach ein „Portal“ zum Gesammtwerke; übrigens ein durch Wohlaut und formelle Abrundung ungewöhnlich musikalisch-befriedigendes Einleitungs-Stück.

Fuga I, a 4.

Moderato, quasi Andante.

1) Das Thema umfasst an Zeitdauer 6 Viertel, oder $1\frac{1}{2}$ C-Takt. Da eine jede Stimme, ohne Vermittlung von Zwischenspielen, hart auf die andere folgt, so findet bei den Einsätzen von S. und B. eine Verschiebung des $\frac{4}{4}$ -Rhythmus statt, wodurch die Täuschung einer $\frac{8}{2}$ -Taktart entsteht.

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

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

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

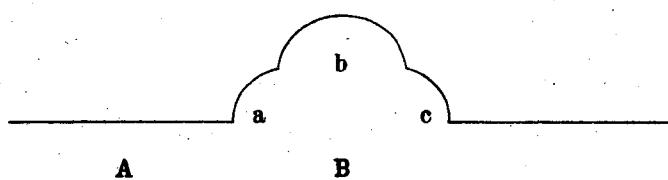
5) Der Bassgang ist eine Verstümmelung des Themas. Die Einführung wird eben hier allmälig freier. Im vorletzten Takte der Durchführung verharrt endlich der Tenor allein „thematisch“ - er hat gleichsam im Kampfe seine Mitstreitenden überlebt - und im letzten Takte verlieren wir sogar jede Spur des Themas.

oder:
(nach Tausig)
or
(after Tausig)

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

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

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



Dieser entsprechend ist:

A = Exposition, 6 Takte

B = Durchführung $\left\{ \begin{array}{l} a = 7 \text{ Takte} = \text{Engführung} \\ b = 5 \text{ Takte} = \text{engere und engste Führung (Höhepunkt)} \\ 17 \text{ Takte} \\ c = 5 \text{ Takte} = \text{wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe.} \end{array} \right.$

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

Praeludium II.

Allegro con fuoco.

N.B. Der technische Nutzen dieses Stücks – das einem rastlosen, die Flammen einer Feuerbrunst wiederscheinenden Strom vergleichbar – kann gesteigert werden: a) durch strenges Halten des 5. Fingers beider Hände b) durch eine „martellato“-Umschreibung der Hauptfigur (abwechselndes Vor- und Nachschlagen der Hände in Zweigriffen) c) durch Octaven Verdoppelung des Ganzen zu einer „transcendentalen“ Sexten-Etüde. (Das Praeludium – wie Bach es hingeschrieben – ist auch als eine tüchtige Vorübung zu Trillerstudien für den 1. 2. u. 8. Finger verwendbar.) z. B.

Studie. (Etude.)

a)

Studie. (Etude.)

b)

Takt 10. (Measure 10)

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

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

(14) 1)

(1) (1)

5 8
più leggero
(6 2 8 1 2 8 4 2 5)

(16) 5 2 1 4 2
(1 2 4 2 1 5 2 5 1 2)

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

(19) 1 8
fp cresc.
5 2 8 2 4
(1 4)

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

(25) f sempre distintamente
x^o *

5 2 1 4 2 3 1 3 2 8
x^o *

(8 5 3 2 1)
1 3 2 1 2 4 5 3 2 8
x^o *

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

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

etc.

etc.

(sotto)

0 **Presto. (poco più vivo)**
Adagio. (poco a piacere)**Allegro. (Tempo I, poi allargando)**

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

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

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

Presto.
Takt 2. (Measure 2.)

robustamente

11

(Coda)

allargando

f

Largo

Studie. (Etude.)

Allegro moderato.

c)

Takt 10. (Measure 10)

etc.

etc.

Takt 14. (Measure 14)

Takt 16. (Measure 16)

Takt 19. (Measure 19)

etc.

etc.

etc.

Takt 25. (Measure 25)

Lo stesso tempo.

Pedal III.

Adagio.

Fuga II, a 3.

Allegretto, vivacemente.

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

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

N.B. Gefälliger, beinahe tanzartiger Rhythmus, ein in den einfachsten Intervallen – Sprüngen sich bewegendes, deshalb leicht fassbares Motiv, grosse Sparsamkeit in den contrapunktischen Künsten haben diese Fuge zu der vielleicht meist populären der ganzen Sammlung gemacht.
Die Durchführung ist, im ganzen genommen, als ein einziges grosses Zwischenspiel (divertimento) anzusehen, das in regelmässigen Zeitintervallen dreimal durch das Auftreten des Themas in kleinere Abschnitte getheilt wird. Soweit die polyphone Form. Der Satzform nach ist dieser Theil aus zweimal acht Takte gebildet.

Sheet music for piano, page 13, featuring five staves of musical notation. The music includes dynamic markings such as *p*, *meno legg.*, *poco a poco cresc.*, *più cresc.*, *f non legg.*, *poco largamente (Coda)*, and *mf*. Fingerings are indicated above the notes, and a tempo marking *ton.* is present. The score consists of two systems of music, each with five staves. The first system starts with a treble clef and a bass clef, while the second system starts with a bass clef. The music is set in common time.

8) Die beiden, hierher bezüglichen Stellen sind nicht so leicht correct auszuführen: der Contrapunkt im leichten Staccato-Anschlag, das Thema hervorgehoben, die Syncope streng gehalten. Man übe es langsam, wie folgt:

4) Durch Czerny ist die Octavenverdopplung im Basse Gang und Gebe geworden. Herausgeber stimmt aber den Herren Franz und Dresel bei, dieselbe erst mit dem Eintritt des Themas in Anwendung zu bringen und tritt dafür ein, dass dieser Zusatz nicht als ein Verstoss gegen den Bach'schen Styl gelten kann.

Praeludium III.

Veloce e leggiero.

Verac e leggero.

(una corda)
egualmente piano

Tempo: *

Musical score for violin and piano. The top system shows the violin part with fingerings and string indications (una corda, egualmente piano). The piano part consists of eighth-note chords. The second system continues the violin's eighth-note patterns and piano chords. The third system shows the violin playing eighth-note pairs and piano chords. The fourth system concludes the section with eighth-note pairs and piano chords.

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

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

Sheet music for piano, page 15, featuring two staves (treble and bass) in G major (four sharps). The music is divided into six measures by vertical bar lines. Fingerings are indicated above the notes:

- Measure 1:** Treble staff: 1 3 4; Bass staff: x 2 3 4
- Measure 2:** Treble staff: 1 3 2 3; Bass staff: x 2 3 4
- Measure 3:** Treble staff: 3 2 3 4 3 2; Bass staff: 1 3 2 4
- Measure 4:** Treble staff: 4 5 3 2 1; Bass staff: x 2 3 4
- Measure 5:** Treble staff: 5 3 2 1; Bass staff: 4 2
- Measure 6:** Treble staff: 1 3 5 3 1 3; Bass staff: 1 4 5 2 5 1 5 2

più p

Measure 7: Treble staff: 1 2; Bass staff: 1 5. Dynamic: *p*

Measure 8: Treble staff: 1 2 1 5; Bass staff: 1 2 1 5. Dynamic: *p*

Measure 9: Treble staff: 1 2 1 5; Bass staff: 1 2 1 5.

16

ped. * ped. * ped. * simile

poco cresc.

poco

cresc.

p subito

cresc.

più cresc.

ped.

f

ped.

ped.

4) 5 4 5 f deciso

sf in tempo

Ossia:

2 3 5

1 3 5 3 2 1

r.H. 3 3 3

2 3 5

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

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

Studie. Etude.

Technische Varianten zu Praeludium III.¹⁾

Technical Variants of Prelude III.

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

The sheet music consists of six staves of musical notation for piano. The notation includes various technical variants such as grace notes, slurs, and different fingerings. Fingerings are indicated by numbers above or below the keys. The first staff shows a series of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The second staff includes an 'Ossia' section with fingerings 3, 1, 2, 4, 5, 4, 2, 1, 1, 4, 2, 1. The third staff also has an 'Ossia' section with fingerings 5, 3, 5, 4, 5, 5, 1, 5, 4, 5. The fourth staff features a sequence of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3. The fifth staff shows a series of eighth-note chords with fingerings 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5. The sixth staff concludes with an 'Ossia' section with fingerings 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2.

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

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

Sheet music for piano, page 18, featuring five staves of musical notation. The music is in common time and consists of measures 18 through 23.

Staff 1: Measures 18-19. Dynamics: δ , δ , δ , δ . Measure 20: p subito. Measure 21: p .

Staff 2: Measures 18-19. Dynamics: δ , δ , δ , δ . Measure 20: $cresc.$ Measure 21: $p\breve{}$, $p\breve{}$, $p\breve{}$, $p\breve{}$.

Staff 3: Measures 18-19. Dynamics: δ , δ , δ , δ . Measure 20: **Ossia**. Measure 21: $p\breve{}$, $p\breve{}$, $p\breve{}$, $p\breve{}$.

Staff 4: Measures 18-19. Dynamics: f , f , f , f . Measure 20: f , f , f , f . Measure 21: f , f , f , f .

Staff 5: Measures 18-19. Dynamics: δ , δ , δ , δ . Measure 20: mf , $legg.$ Measure 21: $cresc.$

Ossia: Measures 18-19. Dynamics: f , f , f , f . Measure 20: f , f , f , f .

Final Staff: Measures 20-21. Dynamics: f , f , f , f . Measure 22: f , f , f , f .

Fuga III, a 3.

19

Allegro moderato.¹⁾

Anfangs mit ruhiger Anmut, dann mehr und mehr steigernd.

At first smooth and gracefully; then with a gradual intensification.

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

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

2) Buchstabile Ausführung:

Der folgende Takt ebenso.

egualmente

ritenutamente
poco espress.

marcato
ma sotto voce

a tempo

dolce

più energico

Ossia

Ossia

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

8) Die Tonart ist $3\frac{1}{2}$ Takte hindurch auf dem Clavier gleich *F moll.* Diese Vorstellung erleichtert hier das Auswendig-Spielen.

4) Hier kehrt sich im Thema der Septimen-Sprung nach unten zum Secunden-Schritt nach oben um.

legg.

tutto egualmente dolce

p legg.

subito

f

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

marcato

5) (4).

f energico e misuratamente

nach Tausig.
acc. to Tausig.

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

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff (treble clef) has fingerings: 6) 3 4 2 3 1, 8 2 1 2 4 3 1, 5, 1 2 1. It includes performance instructions: Ausführung: 1 3 2 1, ten., f. The second staff (treble clef) has fingerings: 2 3 4, 5, 5 5 5, 5, 2. It includes performance instruction: meno f. The third staff (bass clef) has fingerings: 1 2 4, 3, 4 8 1 2, 4 8 2 1, 5 (8). The fourth staff (bass clef) has fingerings: 5 4 2, 2 3 4 1, 4 8 5 4 2, 1 2 3 1, 2 3 1. The fifth staff (bass clef) has fingerings: 1 2 1 2 3 1 2 1 3 1 2, 5. It includes performance instruction: ff.

6) Mit den letzten anderthalb Takten endet hier der 2. Theil, während zugleich mit ihnen auch der 8. Theil seinen Anfang nimmt. (//) Combinationen solcher Art sind bei polyphonen Formen nicht selten. (Siehe z. B. № 11 der 8-stimmigen Inventionen in des Herausgebers Edition, sowie den Mittelsatz von Beethoven's Sonate Op. 109 in Bülow's Ausgabe.)

Die vorgeschlagenen, die natürlichen Grenzen innerhalb der Durchführung bezeichnenden Unter-Abtheilungen ergeben zu einander die befriedigenden Verhältnisse von 9:19:9 Takt. Wie ersichtlich, ist die mittlere Abtheilung ungefähr doppelt so gross als jede der beiden anderen. —

Nach des Herausgeber's Dafürhalten ist der nun folgende III. Haupttheil lediglich als ein Epilog anzusehen, indem Alles vorhergesagte sich concentrirt wiederfindet, wobei aber die eigentliche contrapunktische Entwicklung stockt. Die Grundtonart wird der Hauptsache nach von nun an nicht mehr verlassen; die kleinen modulatorischen Abweichungen dienen nur dazu, sie mehr und mehr zu festigen, wodurch die ganze Resolution allerdings an Energie der Bejahung die grösste Macht erreicht.

7) Das Thema erscheint hier in der Figuration der Oberstimme wie eingewoben; von der Dominante zur Grundtonart modulirend. Der Sopran beantwortet gleichsam sich selbst in der Quintentonart und kommt jeder Gegenreplik zuvor, indem er zugleich in die Haupttonart wieder einlenkt und definitiv schliesst.

Das Skelett dieser zwei letzten Takte im Sopran liesse sich etwa darstellen:

Praeludium IV.

Ruhig ernst, mit tiefer Empfindung.¹⁾

Andante serioso, non troppo sostenuto ed espressivo.

The musical score consists of ten staves of music for two hands (two pianos or two players). The key signature is A major (three sharps). The time signature varies between common time and 6/8. The dynamics are rich, including 'mezza voce', 'dolce', 'poco cresc.', 'espress.', 'poco pesante', 'a tempo.', 'sempr. sostenuto', 'poco marcato', 'slentando (ma poco)', 'dim.', and 'cresc.'. Fingerings such as 4 3 1 2 3 1 5, 5 4 3 2, 4 3 2 1 5, etc., are written above the notes in several staves. The score is divided into sections by measure numbers and bar lines.

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

4 3 2 1 5

2 1 4 3 4 5 5

bd. *bd.*

equalmente f, molto espress.

sosten. *dim.*

NB. 2)

largamente (with large Tone)

poco a poco cresc. - - - - -

f, mit grossem Ton.

f, poco lamentoso

ten.

dolce

NB. 2)

più p

sosten.

fz

fz

(4 3) fz (5 2)

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

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

NB.

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

Fuga IV, a 5.

Gravemente e sostenuto, ma non troppo.¹⁾

T poco pesante

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

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

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

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

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

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

Contrasubject I.
Counter-subject I.

ruhig.

sempre mezza voce

A.II.

Zwischenspiel.
Episode

A.I.

ten.

(C.I.)

S

5) Die 8 Auftaktsvierteln des I. Contrasubjects sind im Laufe der Durchführung verschiedenen Modifikationen unterworfen, deren hauptsächlichsten sind: etc.

(C. II.)

Contrasubject II.6
Counter subject II.
poco marc.

S
7) A.I.

C.I.

S (5)
marcato
dolente
poco cresc.

dolente
dim.

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

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

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

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

Musical score for piano, page 15, measures 4-5. The score consists of two staves. The top staff is for the right hand and the bottom staff is for the left hand. Measure 4 starts with a dynamic *mp*. The right hand has a sixteenth-note pattern with grace notes. The left hand provides harmonic support. Measure 5 begins with a sustained note from the left hand. The right hand continues its sixteenth-note pattern. Measure 6 starts with a dynamic *sforzando* (sf). The right hand plays eighth-note chords. The left hand provides harmonic support. Measure 7 concludes with a dynamic *sf*.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of four sharps. Measure 5 begins with a sixteenth-note pattern (F#-G#-A#-B#) followed by a whole note G#. Measure 6 starts with a half note E, followed by a sixteenth-note pattern (E-G#-B#-D#). The bottom staff uses a bass clef and has a key signature of one sharp. It features eighth-note patterns throughout both measures.

poco animando e cresc.

A musical score for piano in G major (two sharps) and common time. The top staff shows a melodic line with fingerings: 1, 8, 1; 2, 4; 1, 2, 4, 3; 1, 2, 8, 1; 2; 5. The bottom staff shows harmonic support with fingerings: 2; 3; 1; 2; 1, 2; 3, 2; 1, 2, 4, 2; 5. Dynamics include 'più f' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo). The score is annotated with 'S' at the beginning of the first measure.

S *ben marcato*
 f
 3 5 1 2
 4 A.I. *ben marc.* 2(1)
 S (4) 5 4 3 2
 1.H. 1 2 3 4 5 4 3 2
 r.H. 1 2 3 4 5 4 3 2
 B *ben marcato* 5
 ten.
 fz
 espress.
 T¹ *marc.*
 S *largamente* fz
 5 4 3 2
 1 2 3 4 5 4 3 2
 sempre f.
 (voll)
 (full tone)
 5 4 3 2
 1 2 3 4 5 4 3 2
 A.I. 5 4 3 2
 breit
 broad 1 2 3 4 5 4 3 2
 oder:
 or: 1 2 3 4 5 4 3 2

NB. Es ist bei diesem Stücke, als stiege man vom Grabgewölbe eines mächtigen Domes, durch die geräumigen Schiffe bis in die höchste Wölbung der Kuppel hinauf. In der Mitte unserer Wanderung treten heiterere Ornamente an Stelle der früheren, düsteren Schmucklosigkeit; gegen die Höhe zu wird der Bau erhabener und strenger; doch überall kommt die einheitliche Idee zur Erscheinung, aus jedem Theile leuchtet das eine, durchgeföhrte Grundsätzliches hervor.

D Praeludium V.

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

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in common time (C) and has two endings: ending 1 shows a sequence of sixteenth-note patterns with fingerings like 2 2, 5, 5 8 4 5 1 8, 2 8, (3 2 1 2 8 4 5), 1 4 8 2 1 2 8 4, and (3 2 1 2 8 4 5); ending 2 shows a similar sequence with different fingerings. The middle staff is also in common time (C) and shows a sequence of sixteenth-note patterns with fingerings like (1 8 5 2 4 8 1 2), (1 4 3 2 8 1), (5 2 3 1 2 1), 1 5, and (8 5 2 5 4 8) 1 8 (1). The bottom staff is in common time (C) and shows a sequence of eighth-note patterns with fingerings like 5 8 1, 4, 1, 2, 5, 1, 2, 3 4 5 1 4, 1 8, 1 8, 2, and 5 1. The instruction "leggiero, granulato" is placed under the first ending of the top staff, and "simile" is placed under the eighth-note pattern of the bottom staff. The dynamic "p" is indicated at the beginning of the top staff.

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

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

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

Allegro vivace.

The transcription consists of two staves of music. The top staff is for the right hand and the bottom staff is for the left hand. Both staves show sixteenth-note patterns. The right hand staff has fingerings like 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2, 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2, 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2, 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2, 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2, 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2, etc. The left hand staff has fingerings like (1) 2 1 2 1, (2 1 2 1), etc. The instruction "etc." appears at the end of both staves.

oder auch:
or thus:

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

ossia: 1 8 2 1 4 2 8 5 1 5 1 4 8 2 1 2 8 4 1 5 1 4 8 2 1 2 8 4 1 5
 ossia: 2 5 8 1 4 1 4 1 8 5 (2 1 8 2) 2 3 4 5 5 1 8 pp
 dim.
 poco a poco cresc.
 sempre più cresc.
 ten.
 ten.
 poco slentana

Adagio.

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

f veloce e forte I.H.
 kurz gerissen short and sharp zusammen together ff
 ff

Fuga V. a 4.

Allegro moderato ed eroico, piuttosto Andante.¹⁾

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

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

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

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

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

The image shows a page of sheet music for piano, numbered 33 at the top right. The music is arranged in six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The first four staves consist of two systems of measures each, while the last two staves are a single system. The notation includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *ten.*. Fingerings are indicated by numbers above or below the notes. In the fifth staff, there is a instruction "in tempo" with a corresponding fingering pattern: 4 3 2 3 1 3 2 4. The sixth staff begins with a dynamic *ff* and a tempo marking *ten.* It also features a complex fingering pattern involving multiple fingers per note. The music concludes with a dynamic *ff* and a tempo marking *sempre in tempo*.

Praeludium VI.

Un poco agitato, non allegro.

The musical score consists of four staves of music for two hands. The top two staves are for the right hand (Treble clef) and the bottom two are for the left hand (Bass clef). The music is in common time. Fingerings are indicated above the notes, such as 4 2 1, 5 3 2 4, etc. Performance instructions include "mezza voce" and "quasi staccato 2)." There are also markings like "(Pd.)" and "*" with arrows pointing to specific notes.

1) Die in №1 zu Praeludium V enthaltene Vorschrift ist auch hier anzuwenden.

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

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

Zu diesem Kapitel liefert die 10. der zweistimmigen Inventionen Bach's (in der H⁸ Ausgabe) eine geeignete Vorstudie: eine nützliche Nachstudie wird dagegen das mehrmähige Durchspielen des Praeludiums ohne Anwendung des Daumens erzielen.



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

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

ten.

poco cresc.

Pd. Pd.

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

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

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

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

Vivace legg.

This page contains five staves of musical notation for piano, arranged vertically. The top staff uses a treble clef and includes dynamic markings like *dim.*, *p*, and *poco*. Fingerings such as 1, 2, 3, 4, 5, and 8 are indicated above the notes. The second staff uses a bass clef and includes dynamic markings like *p* and *poco a poco*. The third staff uses a treble clef and includes dynamic markings like *cresc.*, *poco a poco*, and *#p.* The fourth staff uses a bass clef and includes dynamic markings like *p* and *poco*. The bottom staff uses a treble clef and includes dynamic markings like *f* and *fz*.

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

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

A musical score page featuring two staves of music. The top staff consists of two systems of six measures each, with a dynamic of f (fortissimo) at the beginning of the first system and ff (fuerzamente) at the beginning of the second system. The bottom staff has a dynamic of f (fortissimo) at its start. The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes having vertical lines extending from them.

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

Fuga VI, a 3.

Andante espressivo.

The musical score for Fuga VI, a 3., Andante espressivo, features six staves of music for two voices (Soprano and Alto) and basso continuo. The score is in common time. The vocal parts are written in soprano and alto clefs, while the basso continuo part includes bassoon entries. Various dynamics and performance instructions are included, such as 'dolce', 'poco cresc.', and 'tranzillo'. Fingerings and slurs are also present above the notes. The basso continuo part includes harmonic indications like 'V' and 'tr'.

- 1.) Für diese und spätere Fugen gilt: 2 bezeichnet die *Umkehrung* des Themas (Th. in der Gegenbewegung) im Sopran, V. im Alt. L. im Tenor, B. im Bass.
- 2.) Der Bass werde in diesem Takt als eine Umschreibung (vielmehr Corruption) des Themas gedacht:
- 3.) Überall ist der zum Thema gehörige Triller nach der in der Exposition dargestellten Weise auszuführen.

espressivo e sempre sostenuto

cresc.

tranquillo

poco moto.

4)

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

Zur Übersicht:

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

Zwischenspiel = 3 Takte.

II. Durchführung { I. Abschnitt = 8 Takte (Schluss in der Dom.-Tonart.

II. Abschnitt = 8 Takte (der Alt eröffnet bereits mit dem 8. Takt den III. Theil.)

III. Coda { I. Abschnitt = 10 Takte

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

Praeludium VII.

(Vorspiel.) (*Introduction.*)

Allegro deciso.¹⁾

The musical score consists of five staves of music for two voices (Soprano and Bass) and piano. The score begins with a dynamic **f** and a tempo marking **Allegro deciso.¹⁾**. The music features various rhythmic patterns, including sixteenth-note figures and eighth-note chords. Performance instructions include **con fuoco** and **non legato**. Fingerings are marked above the notes in several staves. The key signature changes from B-flat major to A major at the end of the piece. The score is divided into sections by vertical bar lines and measures, with measure numbers 1 through 12 indicated.

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

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

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

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

0



5)



Tempo I¹⁾
(Fuga a 4)
(C. S.)

non f.

B

6)

5) Hier erscheint das Fugen-Thema bereits ganz ausgesprochen. Allein die *rhythmische Form* hat noch eine Wandlung durchzumachen.

6) Kroll und Bischoff lassen hier den Tenor auf es (mit dem Bass *umsono*) eintreten. Statt dessen erheilt Riemann, irriger Weise, dem *Alle* das Wort, den er von *es* nach *as* hinunterschreiten lässt, während der Tenor gänzlich pausiert. Thatsächlich exponirt der Alt erst im 6. Takte das Thema; anfangs seiner Lage nach, scheinbar die Stimme des Tenors vertretend, gelangt er schon im nächsten Takte dazu, den ihm naturgemäßen Platz wieder einzunehmen. Der Sopran ist nicht mit dem Thema betheiligt.

This page contains six staves of musical notation for piano, arranged in two columns of three staves each. The notation includes various dynamics such as *dim.*, *dolce*, *Al marc.*, and *Ossia*. Fingerings are indicated by numbers above or below the keys. Performance instructions like *S* (Sforzando) and *T* (Tremolo) are also present. The music consists of a mix of treble and bass clef staves, with some staves featuring both hands and others focusing on one hand.

5) *fz*

7) *T* 2 1 3 1 4

5(2) 2 1

f

B *f*

T 2 4

menof

B

T marc.

A *marc.*

fz cresc.

7) Der Stimmführung entsprechender dürfte die folgende Setzungsart sein:

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

5 4 3 2 1

T 5 4 3 2 1

2 4 3 5 4 3 2 1

8.) Um den Culminationspunkt zu besserer Geltung zu bringen, erscheint dem Herausgeber die Verdopplung der Bassstimme, für die Dauer des Themas, nicht unangemessen. Demnach würde sich der Part der 1. H. folgenderweise gestalten:

Fuga VII,¹⁾ a 4.

Tempo giusto.

Wuchtig, sehr gehalten;
Pesante e ben tenuto, ma non legato

f

p

f

p

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

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

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

im I. Theile
und im III. Theile
sogar:

(im Rhythmus mit unserem Praeludium identisch)

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

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

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

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

46

*dolce,
tranquillo e tutto legato*

*marcato
ma dolce*

cresc.

f come prima

cresc. ed allarg.

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

Praeludium VIII.

Lento.

weich, zart

dolcissimo, una corda

1) Rechtes Pedal
Dampfer-pedal

poco express.

etwas voller
armonioso

voller

dim.

mit breitem Ton
with broad tone

4) *mf*

ten.

meno f

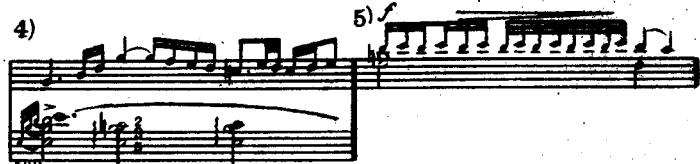
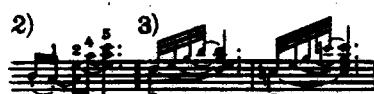
3 corde

steigernd
cresc.

oder ohne Pedal

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

Vorschläge zur Ausführung:
Suggestions for the execution:



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

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

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

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

The image shows three staves of musical notation for piano, likely from a score by Bach. The top staff uses a treble clef and has a dynamic marking of *pp*. The middle staff uses a bass clef and has a dynamic marking of *3 corde*. The bottom staff uses a bass clef and has a dynamic marking of *una corda*. Fingerings are indicated above the notes in each staff.

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

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

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

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

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

0 Fuga VIII,¹⁾ a 3.

Andante pensieroso, non troppo accentato.

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

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

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (top) starts with a bass clef, four sharps, and common time. It features a melodic line with fingerings like 5-4-3, 8-4-5, and 5-4-3. Staff 2 (second from top) has a bass clef and common time, with a melodic line starting with 1-2-3. Staff 3 (third from top) also has a bass clef and common time, with a melodic line starting with 2-1-2-1. Staff 4 (fourth from top) has a bass clef and common time, with a melodic line starting with 4-5. Staff 5 (bottom) has a bass clef and common time, with a melodic line starting with 8. Various dynamics and performance instructions like 'più marcato', 'dolce', '(sotto)', and 'dim.' are scattered throughout the score.

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

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

Dem meisterhaften Aufbau der Fuge ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

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

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

The image shows a page of sheet music for piano, page 53. It consists of six staves of musical notation. The top two staves are treble clef, and the bottom four are bass clef. The music is in 2/4 time with a key signature of five flats. Fingerings are indicated above the notes, and dynamics like 'molto marc.', 'meno f', 'espress.', 'ff', and 'allargando' are used. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 53 and 54 are visible at the top right. The page is filled with dense musical content, with some sections labeled 'A' and 'B'.

„Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

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

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

Praeludium IX.

Zweites Heft.

Allegretto, in modo pastorale.

1) An dieser und den analogen Stellen steht das Zeichen \sim über der Note. Die ausgeführte Notirung zeigt, wie das Zeichen verstanden werden soll. Dass dieser Pedantismus leider am Platze ist, erkannte schon Bülow und vor ihm Philipp Emanuel Bach, aus dessen „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1787“ wir diesbezüglich die folgenden, noch heute ihre volle Geltung bewahrenden Sätze entnehmen:

„Alle durch kleine Nötgen (Nötkchen) angedeutete Manieren (Verzierungen) gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliert als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeinlich hierwider gefehlet wird.“
 „Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet.“
 „So überflüssig es scheinen könnte, zu erinnern, dass die andern Stimmen samt dem Basse zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, zugleich angeschlagen werden müssen: so oft wird demohngeacht hierwider gefehlet.“
 (Erster Theil, zweites Hauptstück, § 23 u. 24.)

2) Das „poco ritenuo“ vor den Cadenzien in H dur und E dur, muss höchst discret und geschmackvoll ausgeführt werden, für die hier in Frage kommende Anschlagsart ist der vorgeschrriebene Fingersatz naturgemäß.

N.B. Nachdem Bach in dem Inhalte des I. Heftes (nach unserer Ausgabe) die vornehmsten Stufen des musikalischen Empfindungskreises berührt und den heroischen, melancholischen, ungestümen, reflexiven, humoristischen Stimmungen in einer Form das Wort verliehen, die zugleich auch das technisch-virtuose Können seiner Zeit vollauf entfaltet, bietet er in diesem Praeludium, zum ersten Male, ein Tonbild von idyllischer Färbung und schlichter Zartheit des Ausdrucks dar, dessen Vortrag die entsprechend gleichen Attribute wiederspiegeln soll.
 Was Bülow in Bezug auf Beethoven von dessen „Diabelli-Variationen“ behauptet, lässt sich mit gleichem Rechte auf dieses Gesamt-Werk anwenden: wir erblicken in ihm „den Mikrokosmus des Bach'schen Genius.“

*sempre tranquillo
e legato*

poco cresc.

poco riten. - a tempo

un poco sosten.

più so-ste-nu-to

dim.

p.

f.

non legato, vivamente

risoluto

menof

Fuga IX, a 3.

Allegro giusto.

f.

non legato, vivamente

risoluto

menof

1) Der Ideal-Fingersatz für streng gebundene Terzenleitern wäre ein solcher, wobei auf je zwei Nachbarstufen kein gleicher Finger zur Anwendung käme. Eine solche Applicatur—obwohl möglich und gerechtfertigt—wird deshalb nicht allgemein gepflegt, weil keine Klavier-Methode auf die Begründung eines ähnlichen Fingersatzsystems bedacht ist. Wenn auch die folgenden Beispiele auf den ersten Blick abschreckend fremd erscheinen sollten, so unterlasse

man wenigstens nicht, sie praktisch zu versuchen:

Die dritte Oktave gleich der ersten.
die vierte gleich der zweiten.

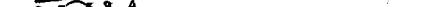
Demnach würden die hier vorkommenden Terzenpassagen folgendermaassen lauten: 7

Musical score for 'Die Schnecke' showing measures 4-5 and 9-10. The score consists of two staves. The top staff uses soprano C-clef, and the bottom staff uses bass F-clef. Measures 4-5 show a melodic line with various dynamics and rests. Measures 9-10 continue the melody with similar patterns.

Der Übelstand des übrigens genialen, sogenannten Chopin'schen Fingersatzes für chromatische Terzenleitern liegt hauptsächlich an dem aufeinander folgenden zweimaligen Gebrauche des Daumens auf den Untertasten e-f, h-c. Diese Klippe wird von einigen neueren Clavierspezialisten dadurch umgangen, dass sie von es auf e und von b auf h mit dem zweiten Finger heruntergleiten, ein Verfahren, das sich als vollkommen zweckmässig bewährt und ein absolutes Legato ergiebt.

In kleinen Terzen:

Neuerer Fingersatz: 3 4 8 2 1 8
 In grossen Terzen:
 -Fingersatz: 4 2 1 2 1 2 1 2 1

Beim Absteigen erfolgt das Heruntergleiten des 2. Fingers von *fis* nach *f* und von *cis* nach *c*. Auch der 5. Finger darf in gewissen Fällen „rutschen“; so beispielsweise in dem folgenden:  wo die normalere Fingersetzung: 2 5 4 3 4 sich als unbehaglich erweist.

2) Man construire das Thema gleichlautend mit dem Original:

A musical score for two pianos. The title "Thema" is written above the staves. The score consists of two staves, one for each piano. The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "ff" (fortissimo). The notation is typical of early 20th-century classical music.

und es ergibt sich die Thatssache, dass der Zweite Theil im Sopran und Alt erst mit dem 4. Achtel beginnt. Ebenso verhält es sich mit dem Anfange des III. Theiles, soweit er den Bass betrifft.

8) Der ungleichartige Charaktertypus jeder der drei Stimmen möge hier durch die Anwendung verschiedener Anschlagsarten zur Darstellung kommen; die Sechzehntel-Figuration in perlendem Fluss, der Achtel-Contrapunkt leicht und getrennt, die Mittelstimme möglichst gehalten und nicht ohne Ausdruck. Dasselbe gilt mit Berücksichtigung des Rollentausches für die Parallelstelle im Dritten Theile, 4. bis 7. Takt.

nach Kroll:
acc. to Kroll:

4)

1) 4 3 4 5 3 2 3) *poco express.*

5 3

3 1 2 1

5 1 2 4 5 3 *ten.*

5 5)

Bassstimme nach Kroll:
Bass part acc. to Kroll:

ossia
ad lib.

4) Durch die Übernahme der Alt-Figuration erleidet der Eintritt des Themas im Sopran eine Verstümmelung. Sonach wäre an dieser Stelle eine Änderung, etwa wie fol- Ungerechtfertigt ist es aber, dass Czerny eine ähnliche Umschreibung ohne weiteres im Texte anbringt.

5) Einige Allverbesserer, welche vor Quartens-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Taktes fol- ein um so grösseres Vergehen, als die Stelle thematisch zu verstehen ist.

Im Contrapunkt, dem Reiche der Individualität darf jede Stimme, die Etwas zu sagen hat, ihren eigenen Weg gehen. Dieses Prinzip, aus dem sich die „Bach'schen Härten“ erklären, hat der Meister vorzugsweise befolgt.

N.B. Das Stück erfordert eine frisch-lebendige, kernige Vortragsweise mit energischen „Pointen“ bei jedem Eintritte des Themas. Eine Verzögerung des Tempos am Ende des vorletzten Taktes ist, als charakterwidrig, ausgeschlossen.

Praeludium X.

Sostenuto, quasi Andante.*

tenuto, cantando 1)

1) Das *f* welches Tausig bis zum Eintritt des A-moll für alle Stimmen vorschreibt, darf doch hauptsächlich nur auf die im wirklichen Sinne des Wortes „singende“ Oberstimme angewendet werden; (wir verweisen diesbezüglich auf die ausführliche Besprechung im NB. zu Prael. VIII.) die Mittelstimmen sind leiser und als streng geschlossene Accorde anzuschlagen; die Figuration im Bass soll ruhig-gleichmässig, unbeeinträchtigt von den wechselnden Affecten der Melodie dahinfliessen.— Der Ausdruck (wir haben uns der Vorschrift „espressivo“ als einer nicht erschöpfenden Bezeichnung enthalten) erhebt sich bei einigen Momenten dieses gross und breit empfundenen Gesanges beinahe bis zur Leidenschaft. Das Stück atmet Traurigkeit, doch nicht Empfindsamkeit oder Entmuthigung. Nichts darf darin schmachten, schwelen, zögern. Die Betrübniss einer starken Natur äussert sich eben in ganz anderen Tönen als die einer matten, kränklichen Seele. So unterscheide man Bach von Chopin. selbst wo Jener die volle Energie seiner Kraft vorübergehend ruhen lässt. Diese bricht auch hier unvermuthet aus, wie ein frischer Wasserstrahl aus der Erde, wie die Flamme eines verborgenen Feuers. Dieses plötzliche Überschlagen der Stimmung (man könnte es auch für den Ausbruch eines verzweifelten „Galgenhumors“ halten) gestattet nicht, dass man die beiden Überleitungstakte 3) dazu benutzt, die Contraste durch ein „wohlabgerundetes“ Accelerando zu vermitteln; vielmehr verharre man im ruhigen ersten Zeitmaass bis unmittelbar vor dem „Presto.“

2) Man achte sorgfältig auf die Pause zwischen dem Triller und dem Nachschlag; diese eigenartige, höchst ausdrucksvolle Unterbrechung der melodischen Linie wurde selbst von Tausig missverstanden.

* Die Zweiunddreissigstel-Figuren weder ausdruckslos überliefert noch pathetisch verschleppt.

ten.

2)

ten.

ten. poco agitato

cresc.

allarg.

più sosten.

ossia forte:

3)

p tranquillo

Schluss, nach Friedemann Bach's „Clavierbüchlein“
Close given in

Presto. $\text{d} = \text{J} \cdot 4)$

The musical score consists of six staves of piano music. The first two staves are in common time, while the remaining four staves are in 2/4 time. The key signature is one sharp throughout. The dynamics are consistently marked with f . Measure 8 is preceded by the word "simile". The notation includes various note heads and stems, with some measure endings indicated by vertical lines.

4) Trotz des veränderten Charakters, steht der Inhalt des Presto im engsten Zusammenhang mit jenem des langsamten Satzes. Einerseits sind die Sechzehntel-Figuren eine directe Fortsetzung des früheren Begleitmotives; andererseits ist es die im Ganzen und Grossen gemeinschaftliche harmonische Basis, welche die beiden Theile innerlich verbindet. So sind (in harmon. Hinsicht) die ersten 4 Takte des Presto eine Transposition der Anfangstakte des Praeludiums nach der Unterdominante. Die Takte 5-7 des Presto enthalten eine „Zusammenziehung“ des 10-14. des Andante, in der Originaltonart. Takt 8, 9 und die Hälfte des 10. im Presto sind völlig gleichlautend mit dem 15., 16. und dem halben 17. Takte des vorigen Satzes. Von hier ab macht sich der harmonische Zwang frei und die stürmische Bewegung gipfelt in einem cadenzartigen Orgelpunkt. Dieser letztere Umstand, nicht weniger als der Typus des halbtaktigen figurirten Motives mit seiner consequenten Wiederholung und der eigenthümlichen Auftaktsphrasirung, mahnen uns lebhaft an das II. (C-moll) Praeludium; (wir raten, dasselbe bei dieser Gelegenheit wieder vorzunehmen) wogegen der langsame Theil dieses Stücks ein noch vollkommeneres Vorbild in dem Mittelsatz des „Italienischen Concertes“ besitzt, welcher als eine werthvolle Nebenstudie hier eingeschoben werden kann. (Vergl. den Anhang hierzu.)

5)

5) Durch eine Verdoppelung des Notenwertes im Schlusstakte würde die Cadenz Nichts von ihrer Energie einbüßen und vielleicht nicht unbeträchtlich an Festigkeit gewinnen;

der Spieler urtheile, ob diese Fassung dem rhythmisch-symmetrischen Gefühle nicht besser zusagt, als die ursprüngliche; und wähle danach. Ein Mittelding (in der Form eines unbestimmten „Allargando“) ist nicht statthaft: in beiden Fällen muss das Zeitmaass streng bewahrt bleiben.

Anhang.

Aus Ph. E. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“

(Erster Theil, drittes Hauptstück) § 7. „Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmens des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht malerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserem Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen (Verzierungen, Schnörkel) zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden.... Die Mittestrasse ist freilich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich;.... Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, dass man glauben sollte, man höre blosse simple Noten. Es gehört hierzu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmässige ausschliesst. Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

§ 18. „Indem ein Musikus nicht anders röhren kann, er sey dann selbst gerührt; so muss er sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er gibt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.... Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt (hauptsächlich) bei Stücken, welche ausdrückend (ausdrucksvooll) gesetzt sind,.... im letztern Falle muss er dieselben Leydenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des..... Stückes bey dessen Verfertigung hatte.“ Wie ersichtlich, stimmen diese Aufzeichnungen des jüngeren Bach vollkommen mit dem in den NB NB zu Prael. IV und VIII Gesagten überein. Von ihm erhält somit das Letztere „Bestätigung und Recht und Licht.“

Fuga X, a 2.

Allegro deciso.¹⁾Counter-subject 3)
Contratenor 8)

1) Der Herausgeber wird sich recht der Schwierigkeit bewusst, eine richtige Deutung für so manches in diesem Werke Unausgesprochene zu treffen; wo „vor ihm“ viele treffliche Männer, deren jeder das beste Vertrauen verdient, mit einander in so offenbarem Widerspruch stehen. Während Riemann dieser Fuge einen „mehr contemplativen Charakter“ zuschreibt; Tausig, durch seine Überschrift „Allegro con fuoco“ die entgegengesetzte Auffassung bekundet, ersinnt Bischoff seinerseits eine dritte Interpretation, für welche er die Bezeichnung „Allegro capriccioso“ wählt. Der Herausgeber neigt mehr der Tausig'schen Ansicht zu, glaubte aber das „Feurige“ durch „Entschiedenheit“ ersetzen zu sollen. Ihm ist hier weniger um dynamische Feinheit und Mannigfaltigkeit zu thun, – ein durchschnittliches, stellenweise mehr oder weniger helles forte soll vorherrschen – als vielmehr um grosse Deutlichkeit des Figurenspiels.

2) Den Herausgeber bedünkt es, dass beide Achtelschläge noch zum Thema gerechnet werden müssen; obzwar Riemann dieses Factum verschweigt.

3) Diese Fuge zeichnet sich, vor allen anderen, durch Einfachheit aus:

sie ist die einzige zweistimmiger Art; enthält weder Umkehrungen noch Engführungen; verzichtet auf mannigfache Gestaltung des Contrapunktes, durch consequentes Festhalten des ersten Contratenors.

¹⁾ „Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeinlich (im Allgemeinen) in gestossenen Noten... vorgestellt.“ (Ph. E. Bach)
Vergl. das NB. zu Prael. VI.

4) Unsere Eintheilung stimmt mit jener Riemanns überein. Zieht man jedoch den Umstand in Betracht, dass der folgende und der nächstfolgende Abschnitt die beiden ersten Abschnitte (wenn auch nicht in harmonischer, so doch in formeller Hinsicht) vollständig und treu wiederholen; dass diese 19 Takte in der That die contrapunktische Umkehrung der ersten 19 Takte enthalten, so werden wir dahin geführt, von dem herkömmlichen Fugenschema abzusehen und ein anderes, dem Inhalt entsprechendes, aufzustellen. Es ist auch des Herausgebers längstgehegte Meinung, dass jedes Thema, jedes Motiv je nach seinem Umfang, Styl oder Charakter seine eigene, ihm naturgemäß Form erzeugt und dass der vorgeschriebene Zwang, neue Gedanken altgewohnten Formen anzupassen, ein durchaus verderblicher ist. Es ist zu hoffen, dass man einmal dahin gelangen wird, die Fuge, die Symphonie als die vollendetste Form des Bach'schen, des Beethoven'schen Gedanken anzusehen, nicht aber als die höchsten Aufgaben des modernen Componisten; denn wo man neue Ideen verlangt, da dürfen ungewöhnliche Formen nicht überraschen.

Man gestatte uns, die Riemann'sche und die vom Herausgeber in Vorschlag gebrachte Eintheilung dieser Fuge vergleichsweise darzustellen:

Riemann:	I	II	III
Anzahl der Takte:	10	9	10
Abschnitte:			
Vorschlag des Herausgebers:	I	II	Coda

Anhang zu Fuga X.

Der Herausgeber schlägt vor, diese Fuge, vermittelst Verdoppelung des Soprans in der oberen Octave und des Basses in der unteren Octave, in eine Octaven-Übung zu verwandeln, deren Nutzen – der eigenthümlichen Gestaltung der Figuren zufolge – ein erheblicher sein wird.

So hervorragend die Rolle ist, welche die Octaventechnik in der heutigen Clavierliteratur spielt, so Vieles auch an Schulen und Beispielen davon vorhanden, so wenig ist jedoch gelehrt und geschrieben worden, in welcher Weise Octaven zu spielen sind. Infolgedessen fühlt sich der Herausgeber veranlasst, an dieser Stelle in möglichster Kürze das Wichtigste darüber zu sagen. Als solches ist zu betrachten:

1. Die Stellung der Hand. Der Rücken der Hand, bis zum Mittelgliede der Finger, soll eine ebenmässige, beinahe horizontale Linie bilden, die eine leichte Neigung vom Handgelenke nach unten zeigt. Die mittleren drei, meist unbeschäftigte Finger sind lose zusammen zu gruppieren, deren Enden nach innen zu ziehen, um so das störende Wischen über die innerhalb der Octave liegenden Tasten zu vermeiden. Während das Gelenk vollkommen lose spielen soll, möge man darauf bedacht sein, die Octavendistanz zwischen dem Daumen und dem 5. Finger streng ein- und stets bereit zu halten.

2. Die Bewegung, wovon drei Arten zu unterscheiden sind.

a) das Anschlagen der Taste: eine kurze, entschiedene Bewegung des Gelenkes nach unten. Letzteres will der Herausgeber ausdrücklich betont wissen: das Zurückprallen der Hand von der Tastatur hat unbewusst, einzig durch die kombinierte Elastizität der Hand und des Claviermechanismus zu erfolgen. (Gilt dies auch vorzugsweise für das kurze Staccatospiel, das charakteristische Element der Octaventechnik, so bezeichnet es doch ein auch auf ihre Unterarten – das Portamento, das gebundene Octavenspiel – sich erstreckendes, gemeinsames Prinzip.)

Von den Bewegungen ist die zweite Art

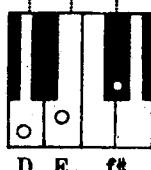
b) jene des Armes. Dieser hat die Aufgabe, in seitwärts-horizontaler Richtung der Hand zu folgen, und sie bis über der Stelle zu führen, wo der Niederstreich erfolgen soll. So wird es möglich, die Tasten in senkrechter Richtung anzuschlagen und voll in die Mitte zu treffen. Auch bei der Bewegung des Armes – sie erstreckt sich übrigens vorwiegend auf den Vorderarm – muss die vollkommenste Ungezwungenheit herrschen.

Die dritte Art der Bewegung

c) ist die Drehung des Gelenkes, beziehungsweise der Hand nach beiden Seiten hin, bei ruhig verhaltenem Arme, sowie die kleine Rückung von den Untertasten auf die Obertasten und umgekehrt. Erstere findet statt, wenn die Entfernung zwischen den anzuschlagenden Tasten zu gering ist, um eine Verschiebung des Armes zu beanspruchen; also beispielsweise bei Vorschlägen, Trillern oder Passagen, die sich eng um einen Mittelton drehen, wie z.B.



Beim Übergang von den Untertasten zu den weiter zurückliegenden Obertasten ist der Treppunkt der Taste so zu verrücken, dass die Hand allmälig vom Rande der Tastatur nach der Mitte gebracht werde. Der Weg, den die Hand beispielsweise bei den Octaven: zu markiren hat,



ist demnach ungefähr so zu denken:

wobei noch die Regel zu berücksichtigen ist, dass das Gelenk so beim Anschlagen der Untertasten wie der Obertasten in gleicher Höhe bleibt; somit die Senkung der Hand bei jenen eine tiefer, bei diesen eine flachere ist.

Vor Allem gilt es jedoch, ein tonlich und rhythmisch präzises Treffen und einen gleichen Grad von Stärke in den beiden Noten der Octave zu erlangen.

Eines der bedeutendsten Momente für die Erlernung des Octavenspiels ist endlich

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

^{*)} Meines Wissens wurde dieses wichtige Hilfsmittel – welches übrigens von der musikalischen Phrasirung ganz unabhängig ist – bisher nicht theoretisch berücksichtigt.



So fordert jede Gruppe nur eine Seitenbewegung (aufwärts) und bewahrt die bequeme Secundenfolge.



würde dagegen eine zweifache Rückung der Hand beanspruchen und einen Secundenschritt nach oben nebst einem Terzensprung nach unten darstellen.



ergiebt die obere Phrasirung Quartens- und Quintensprünge, die untere dagegen Secundenfolgen.

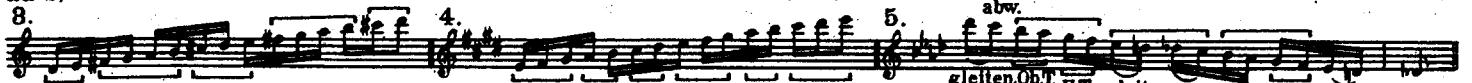
Das bereits angeführte Beispiel aus Chopin's Nocturne ist so zu phrasiren, dass die Hand in jeder Gruppe ruhig auf demselben Ton bleibt: während das darauffolgende: in der angegebenen Weise insofern am besten gelingt, als die Hand zwischen dem 1. und 2. Ton je einer Gruppe leicht von der Obertaste zur Untertaste gleitet.

Weitere Phrasirungsbeispiele (sämtlich in Octaven gedacht) sind:

ad a)



ad b)



6.



Terzen

Terzen

8.

Obert.

Untert.

Obert.

Obert.

Untert.

Obert.

Untert.

10.

11.

9.

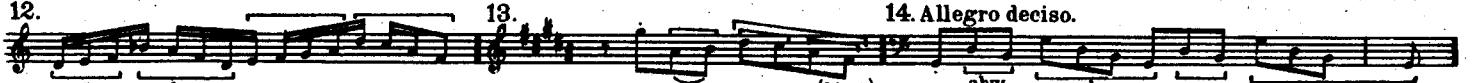
10.

11.

12.

14. Allegro deciso.

ad c)



15.

16.

O Mittelt.c

aufw. abw.

Mitteltон d

(Rubinstein)

aufw.

abw.

abw.

(Henselt)

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

Moderato.



Mitteltон h

aufw.

abw.

Obert.

u.s.w.

Ist auch die Kritik des Octavenspiels für das vorliegende Werk verloren, um so hilfreicher wird sie sich bei dem Vortrage Bach'scher Orgelstücke auf dem Claviere erweisen (vergleiche übrigens den Anhang zum I. Bde.)

Praeludium XI.

Allegro giocoso.

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



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



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

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

NB. Dies Praeludium bietet einen dreifachen Übungsstoff: fliessende Accordfiguren, Trillerstudien, Springendes Staccato-Contraste, die der Spieler zu einem Ganzen verbinden soll.

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

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



Anhang zu Praeludium XI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Versch. Finger-sätze.

Dieselben mit wechselnden Fingerpaaren:
1213 - 1323 - 1423 - 2423 - 2434 - 2534 - 3435 - 3545;
mit wechselnden Accenten, in versch Combinationen z.B. und mit wechselnden Secunden, z.B.
1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3
1 2 4 2 3 2 4 2 1 2 4 2 3

Als Vorbereitung zu Terzentrillern empfiehlt der Herausgeber

a) einfache Triller mit gehaltenen Tönen, z.B.
b) zerlegte Doppeltriller

Es folgen zunächst Terzentrillen:

in den Combinations von - 2 gr. Terzen 2 gr. Terzen 2 kl. Terzen 2 kl. Terzen einer kl. und einer gr. und im Intervalle eines halben Tones ganzen Tones $\frac{1}{2}$ Tones $\frac{1}{4}$ Tones einer gr. Terz einer kl. Terz welche auf alle Stufen der Octave zu transponiren sind.

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

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

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

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

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

Triller durch Vor- und Nachschlagen zweier Hände auszuführen:

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

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

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

Fuga XI, a 3.

Allegretto, ben misurato, con semplicita.

In gemessener Bewegung, mit ungekünsteltem Vortrage.

The musical score for Fuga XI, a 3., page 69, consists of six staves of music for two hands. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature varies between common time and 3/8. The music is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a melodic line, followed by grace notes. The dynamic 'mezza voce' is indicated. The second staff continues the melodic line. The third staff features rhythmic patterns with hand numbers above the notes, such as 5 3 2 3 4 5, 1 2 1, 3 6 4 3 4 3, 2 4 3, and 5 2 4 3 1 2 1. The fourth staff includes dynamic markings 'tr' and 'poco marc.'. The fifth staff has hand number markings above the notes, such as 5 4, 5 2, 5 2 4, 3 1 2 1, 2 3 1, and 5 2 4 3 1 2 1. The sixth staff concludes with a dynamic marking 'poco marc.'.

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

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

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

3) Ein analoger Fall wie bei 1).

Praeludium XII.

Andante.¹⁾

*with round, full tone
largamente, espressivo
mit vollem Anschlag*

poco sentito

più pieno

p cresc. con affetto

espressivo molto

dim.

ossia

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

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

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

Musical score for piano, page 72, measures 1-2. The score consists of two staves: treble and bass. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 1 starts with eighth-note chords in the treble staff. Measure 2 begins with eighth-note chords in the bass staff.

Musical score for piano, page 72, measures 3-4. The treble staff features eighth-note chords. The bass staff has eighth-note chords. The instruction *più dolce* (more gentle) appears above the treble staff.

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

A small musical example showing a single measure of piano music, likely the 'Close' or final section as indicated by the text above.

Musical score for piano, page 72, concluding section. The treble staff shows eighth-note chords. The bass staff has eighth-note chords. The instruction *poco slentando a tempo* (slightly slowing down to tempo) appears above the treble staff. The bass staff includes markings *più f subito*, *Ped.*, ***, *Ped.*, and ***.

Musical score for piano, page 72, concluding section. The treble staff shows eighth-note chords. The bass staff has eighth-note chords. The instruction *sempre sostenuto e con grand' accento* (always sustained and with great accent) appears above the treble staff. The bass staff includes markings *molto cresc.*, *ten.*, and *fma non strepitoso*. The bass staff also includes *ossia ad lib.*, *Ped.*, ***, *m.d.*, *m.s.*, *e.c.*, and *u.s.w.*

III. Ped.
(sustaining Prd.)

Fuga XII, a 4.

Molto sostenuto, ma fermo in tempo e carattere.
Sehr getragen aber fest, so im Zeitmaas wie im Ausdruck.
 (nach Riemann: Adagio pensieroso = $\frac{6}{8}$)
acc. to

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

2) Aus einer gesonderten Darstellung lässt sich das Verhältniss des Thema und der 8 Contrasubjecten zu einander klar erschauen; - wir lassen eine solche, zur besseren Orientirung der Studierenden, folgen:

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

3) Vom Beginn der zweiten Exposition an macht sich eine gewisse Starrheit der Form und eine Eintönigkeit des harmonischen und kontrapunktischen Inhaltes bemerkbar, welche die Wirkung des prächtigen, so vielversprechenden I. Theiles langsam vernichten. Der alleinherrschende dreitaktige Rhythmus (= $\frac{12}{4}$) trägt, unseres Erachtens, die erste Schuld. In monotoner Reihenfolge lösen sich sodann vereinzelte Thema-Eintritte und Zwischenspiele unter einander ab. Mit pedantisch-zäher Regelmäßigkeit folgt stets Eines auf das Andere. Die Zwischenspiele selbst verarbeiten ein ewig-gleiches Motiv von nicht gerade übermäßigem rhythmischen Reiz, auf Grund einer bald auf bald absteigenden harmonischen Sequenz. Man vermeide, bei eben diesem Motive, den anapästischen Charakter (durch Abstossen des Achtels) allzusehr in den Vordergrund zu drängen — was bei den häufigen Wiederholungen dem Ernst des Stückes gefährlich werden könnte — und folge möglichst der Bezeichnung des Herausgebers.

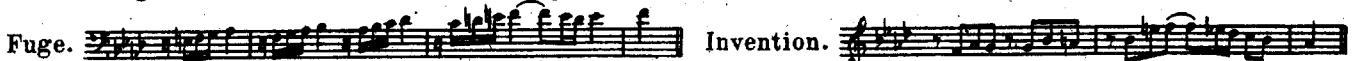
4) Hier erscheint der 8-taktige Rhythmus um $\frac{1}{2}$ Takt verkürzt und der Grundrhythmus somit verschoben; diese symmetrische Schmälerung wird aber in dem nächsten Zwischenspiel durch die Einfügung zweier Viertel wieder wett gemacht. Ein ähnliches Spiel findet vor und nach dem Eintritt des Themas in Es dur statt.

75

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



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



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

(845)
454
211

sostenuto sino al Fine

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