

Praeludium XI.

Allegro giocoso.

quasi *f*, con spirito

legg. 2)

3)

staccato

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.

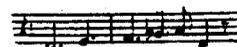
3) In Betreff der Triller verweisen wir im Allgemeinen auf den Anhang zu diesem Praeludium, im Besonderen auf die 12. der zweistimmigen Inventionen, (in des Herausgebers Bearbeitung) als eine treffliche Vorstudie.

NB. Dies Praeludium bietet einen dreifachen Übungsstoff: fließende Accordfiguration, Trillerstudien, Springendes Staccato—Contraste, die der Spieler zu einem Ganzen verbinden soll.

The musical score is written for three voices (treble, bass, and a lower bass line). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The score includes various performance markings such as *pp*, *p cresc.*, and *f*. There are also some numerical sequences like "5 8 1 3 5" and "1 2 4 5 3 1 2" above the notes, and "2 1 2 3 4" and "1 2 3 5" below the notes. The piece concludes with a trill (*tr*) and a final cadence marked with "4)".

4) Von einer Eintheilung der Form 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 giebt 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 verwickeltsten 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 langsamen 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“ (gleichmässig) „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 geschnelet, 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 rhythmische Eintheilung erfahren soll, wodurch allein eine absolute Gleichmässigkeit bewahrt werden kann.

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

Versch. Finger-sätze.

Dieselben mit wechselnden Fingerpaaren:
1213 - 1323 - 1423 - 2423 - 2434 - 2534 - 3435 - 3545;

mit wechselnden Accenten, in versch. Combinationen z. B.
1 4 2 3 1 4 2 3

und mit wechselnden Secunden, z. B.
1 2 4 2 3 2 4 2 1 2 4 2 3

2 Untertasten 2 Obertasten 1 Unter T. 1 Unter T. 1 Ober T. 1 Ober T.
1 Ober T. 1 Ober T. 1 Unter T. 1 Unter T.
in kl. Secunde in gr. Sec. in kl. Sec. in gr. Sec.

Als Vorbereitung zu Terzentrillern empfiehlt der Herausgeber

a) einfache Triller mit gehaltenen Tönen, z. B.

b) zerlegte Doppeltriller

Es folgen zunächst Terzentriller:

in den Combinationen 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 1/2 Tones 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 Quartan, Quinten und Sexten; die Triller über, unter oder zwischen zwei oder mehr gehaltenen Tönen, z. B.

u. s. w.

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

(vergl. die Coda von Beethovens Es dur-Concert, I. Satz.)

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

(Liszt) (Alkan) (Liszt)

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

(Liszt) (Liszt)

wozu auch Melodien mit unterlegten Trillerorgelpunkten gehören. (vergl. Beethoven, Op. 58, 109, 111)

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 semplicità.

In gemessener Bewegung, mit ungekünsteltem Vortrage.

The musical score is divided into two systems. The first system features a vocal line (Th.) and a piano accompaniment (C.S.). The vocal line begins with the instruction *mezza voce*. The piano accompaniment includes dynamic markings *mf dolce* and *poco marc.*. The second system continues the piano accompaniment, also marked *poco marc.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with fingerings and articulation marks.

NB. 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 *b* nur aus dem Fingergelenk angeschlagen werden können, so müssen sie doch als die directe 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.

Andante¹⁾

with round, full tone
largamente, espressivo
mit vollem Anschlag

poco sentito

più pieno

p cresc. con affetto

espressivo molto

dim.

ossia

1) Andante = mässiglangsam, 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 $2\frac{1}{2}$ Takt anhängt, der zweite Theil zerfällt sodann in zwei Abschnitte von 4 und $3\frac{1}{2}$ Takt; der dritte Theil reicht bis an den Schluss.

(m)

p

più dolce

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

poco slentando a tempo

più subito

sempre sostenuto e con grand'accento

molto cresc.

più sostenuto - ten.

f ma non strepitoso

ossia ad lib.

Red. * *m.d.* *m.s.*

etc.
U. S. W.

III. *Red.*
(sustaining Ped.)

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 penseroso = ♩)

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 3 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 IIu.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 (= $1\frac{3}{4}$) trägt, unseres Erachtens, die erste Schuld. In monotoner Reihenfolge lösen sich sodann vereinzelt 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 Ernste des Stückes gefährlich werden könnte - und folge möglichst der Bezeichnung des Herausgebers.

4) Hier erscheint der 3-taktige Rhythmus um $\frac{1}{2}$ Takt verkürzt und der Grundrhythmus somit verschoben; diese symmetrische Schmälerung wird aber in dem nächsten Zwischenspiele durch die Einfügung zweier Viertel wieder wett gemacht. Ein ähnliches Spiel findet vor und nach dem Eintritte des Themas in *Es dur* statt.

NB Zu der ausgesprochenen Verwandtschaft, 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:

Fuge. Invention.

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

Fuge. Invention.

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 waltet 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 3. und 5. zu dieser Fuge und das NB zu N^o 9 der 8-stimmigen Inventionen, in des Herausgebers Bearbeitung.)

sempref

mf
dolce (Tenor.)
p (Alt.)

poco a poco - cresc.

5)

(8 4 5)
2 5 4
2 1 1
2 1
sostenuto sino al Fine
ten.

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

Cemb.

Praeludium XIII.*

Andantino tranquillo ma scorrevole ($\frac{4}{8}$).

Ruhig, gleichmässig fliegend.

1) Mit diesem Praeludium beginnt eine kleine Serie von „elementaren“ Repetitionsstudien, zu welcher noch die beiden nächsten Fugen zu rechnen sind. Diesen möchten wir als Schlussübung die $\frac{9}{16}$ Fuge aus Bach's Ddur Toccata (Bischoff-Ausgabe, I. Band, VI) anhängen, welche eine schon merklich schwierigere Aufgabe im „Wiederholungs-Anschlag“ stellt. — Das Sechzehntel vor der Viertelnote darf nicht abgestossen werden; — es würde dieser „leichtesten Sylbe“ eine unziemliche Wichtigkeit verleihen, — sondern man schlage es sehr weich an und binde es gewissermassen zur nächsten Note über, was mit dem vorgezeichneten Fingerwechsel mühelos auszuführen ist.

2) Die Figur stellt sich aus wechselseitig übergebundenen $\frac{1}{16}$ = Triolen zusammen:

Der Herausgeber erachtet es — nach dieser Erklärung — für überflüssig, das ganze Stück in diesem Sinne umzuschreiben.

3) Die Triller könnten — da ein solcher im Thema zuerst nicht vorkommt — auch hier und späterhin unterbleiben; zumal es nicht günstig scheinen mag, den gleichmässigen Sechzehntel-Fluss durch eiligere Rhythmen zu unterbrechen.

NB. Der Rhythmus bietet in diesem Stücke die zweifach ausserordentliche Erscheinung einer völligen Unabhängigkeit vom 4-taktigen Periodenbau und eines fortgesetzten Wechsels der Taktart ($\frac{12}{16} : \frac{18}{16}$). Wir haben versucht, unsere Auffassung des letzteren in der folgenden Figur darzustellen: die senkrechten Linien bedeuten Taktstriche, die zwischen ihnen liegenden Räume somit Takte. Die in Kreisen geschlossenen Zahlen nennen die Summe der $\frac{12}{16}$ = Takte und correspondiren mit gleichen Nummern im Texte. So besteht z. B. die erste Periode aus vier $\frac{12}{16}$ = Takten und einem $\frac{18}{16}$ Takt, entsprechend $5\frac{1}{2}$ Takten des Originals.

* In den beiden Fis dur-Stücken tritt der heitere, zierliche und weniger inhaltstiefe Rococo-Styl zur Erscheinung: der Styl seiner Epoche, den Bach aber selbst äusserst selten verkörpert; von dessen Charakter seiner Persönlichkeit eigentlich Nichts anhafet. Um so stechender ist hier seine Wirkung. Rechts und links von den düsteren Fugen in Fmoll und Fis moll umgeben, nehmen sich die beiden Tonstücke wie eine Composition Watteau's zwischen zwei Dürer'schen Holzschnitten aus.

5 2 8 1 5 4 2 4 2 5 1 4 9 5 1 2 5 1 3 2 5 1 2 3 5 5

poco

(tr) (tr) 13 p

16 p (tr)

quasif p poco 23

25 pp

28 p subito

(Ped. una corda)

Fuga XIII, a 3.

Allegretto piacevole e scherzoso. NB)

dolce

1)

dolce, poco marc.

2) *quasi staccato*

mf leggiermente

quasi staccato

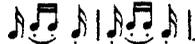
quasi staccato

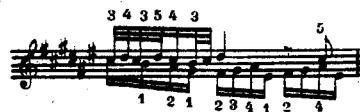
dolce

un poco con piccanteria

1) Wo der Triller einen Bestandtheil des Themas bildet, da sind in der Ausführung desselben keine Varianten statthaft: es hiesse dies, das Thema selbst verändern. Man wähle folglich eine Form des Trillers, welche selbst in den intricatesten Combinationen möglichst treu beibehalten werden kann. Das plastischste Beispiel dieser Art findet sich beiläufig in der Schlussfuge von Beethoven's Sonate Op.106:



2) Man lasse sich ja nicht zur „trochäischen“ Phrasirung  verleiten; der „jambische“ (Synkopen-) Rhythmus ist es, der hier das Wort spricht: 

3) Thematisch correcte Ausführung: 

NB. Die Begriffe „piacevole“ und „scherzoso“ kommen in der Exposition und dem ersten Zwischenspiel getrennt zur Erscheinung; sie vereinigen sich jedoch - vom II.Theile an - zu einem fortwährenden Contrastspiele.

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. A circled '4)' is above the final measure of the treble staff. Fingering numbers 5, 2, 1, 4 are written below the bass staff.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. A circled '5)' is above the final measure of the treble staff. The instruction *più f* is written above the bass staff.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. The instruction *un poco pesante* is written below the bass staff. The instruction *ten.* is written above the treble staff. The instruction *meno f* is written above the bass staff. A circled '(i)' is below the bass staff.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. The instruction *poco a poco dim.* is written above the bass staff.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. The instruction *p* is written above the treble staff. The instruction *mf* is written above the bass staff. The instruction *dolce* is written above the treble staff.

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. The instruction *più risoluto* is written above the bass staff. The instruction *f* is written above the bass staff.

4) Musical notation for a short melodic fragment with fingering numbers 1, 3, 2, 2, 1, 2.

5) Der Herausgeber unterscheidet im II. Theile zwei Durchführungsgruppen, wovon die 1. von der Grundtonart zur Paralleltonart führt, die 2. von dieser zur Tonica zurückleitet.