

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. 4301 a

HEFT II
E. B. 4301 b

HEFT III
E. B. 4301 c

HEFT IV
E. B. 4301 d



Eigentum der Verleger für alle Länder

BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG - WIESBADEN

E. B. 4301 b

Printed in Germany

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

4000. 10. 48.

„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 (Nötchen) 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 gemeiniglich 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 ritenuto“ vor den Cadenzen in H dur und E dur, muss höchst discret und geschmackvoll ausgeführt werden, für die hier in Frage kommende Anschlagsart ist der vorgeschriebene Fingersatz naturgemäss.

NB. 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 widerspiegeln 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 Mikrokosmos des Bach'schen Genius.“

*sempre tranquillo
e legato*

poco cresc. *poco f* *espress.*

2) *poco riten.* *a tempo* *un poco sosten.* *più so-ste-nu-to*

dim. *p.* *tenuto*

Fuga IX, a 3.

Allegro giusto.

risoluto *f* *non legato, vivamente* *meno f*

nach Kroll:
acc. to Kroll:

1) 4 8 4 5 8 2 5 2 5 4 3) *poco espress.*
1 2 1 8 2 1 8 2 1 2

4) 8 4 5
1 1 2

5) 8 1
2 4 5 3 *ten.*

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 folgende, allerdings nicht ganz ungerechtfertigt: Ungerechtfertigt ist es aber, dass Czerny eine ähnliche Umschreibung ohne weiteres im Texte anbringt.

5) Einige Allverbesserer, welche vor Quarten-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Taktes folgendermaassen glatt gemacht: 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 Princip, aus dem sich die „Bach'schen Härten“ erklären, hat der Meister vorzugsweise befolgt.

NB. 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)
dolce, egualmente.
Ten.
simile
poco sosten.
a tempo
simile
2)

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 gröss und breit empfundenen Gesanges beinahe bis zur Leidenschaft. Das Stück athmet Traurigkeit, doch nicht Empfindsamkeit oder Entmuthigung Nichts darf darin schwachen, schweben, 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 Überspringen 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 übereilt, noch pathetisch verschleppt.

ten.

ten.

ten. poco agitato
p *cresc.*

allarg. *più sosten.*

ossia forte: *f* *p tranquillo*

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

Presto. $\text{♩} = \text{♩} \text{ 4)}$

4) Trotz des veränderten Charakters, steht der Inhalt des Presto im engsten Zusammenhang mit jenem des langsamen Satzes. Einerseits sind die Sechzehntel-Figuren eine directe Fortsetzung des früheren Begleitungsmotives; 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 rathen, dasselbe bei dieser Gelegenheit wieder vorzunehmen) wegen der langsame Theil dieses Stückes 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) Durch eine Verdoppelung des Notenwerthes 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 unserm 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 Mittelstrasse 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 bloss simple Noten. Es gehört hierzu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmässige ausschliesst. Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

§ 18. „Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muss er sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.... Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt – (hauptsächlich) – bei Stücken, welche ausdrückend – (ausdrucksvoll) – 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)
Contrasubject 8)

*f, non legato, distintamente**

più leggiero

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 Widerspruche stehen. Während Riemann dieser Fuge einen „mehr contemplativen Charakter“ zuschreibt; Tausig, durch seine Überschrift „Allegro con fuoco“ die entgegengesetzte Auffassung bekundet, erinnert 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 Contrasubjectes.

*), „Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich (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 abzugehen 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 naturgemässe 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 vollendeteste 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:	10	9	4
Vorschlag des Herausgebers:	I	II	Coda
	27451	(Wiederholung von I)	

Anhang zu Fuga X.

Der Herausgeber schlägt vor, diese Fuge, mittelst 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 unbeschäftigten Finger sind lose zusammen zu gruppieren, deren Enden nach innen zu kehren, 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.

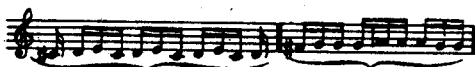
a) das Anschlagen der Taste: eine kurze, entschiedene Bewegung des Gelenkes nach unten. Letzteres will der Herausgeber ausdrücklich betont wissen: das Zurückprallen der Hand von der Tastatur hat unbewusst, einzig durch die combinirte Elasticität der Hand und des Claviermechanismus zu erfolgen. (Gilt 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 Princip.)

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

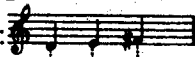
c) ist die Drehung des Gelenkes, beziehungsweise der Hand nach beiden Seiten hin, bei ruhig verhaltenem Arme, sowie die kleine Rückung von den Untertasten auf die Obertasten und umgekehrt. Erstere findet statt, wenn die Entfernung zwischen den anzuschlagenden Tasten zu gering ist, um eine Verschiebung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



Stellung der Hand: auf Mittelton d.

auf Mittelton g.

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



zu markiren hat,



D E f#

ist demnach ungefähr so zu denken:

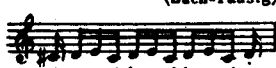
wobei noch die Regel zu berücksichtigen ist, dass das Gelenk so beim Anschlagen der Untertasten wie der Obertasten in gleicher Höhe bleibt; somit die Senkung der Hand bei jenen eine tiefere, bei diesen eine flachere ist. Vor Allem gilt es jedoch, ein tonlich und rhythmisch präzises Treffen und einen 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.

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

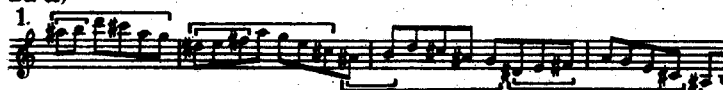
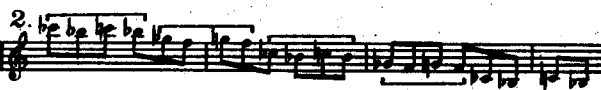
Die Phrasierung:  würde dagegen eine zweifache Rückung der Hand beanspruchen und einen Secundenschritt nach oben nebst einem Terzensprung nach unten darstellen.

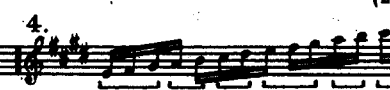
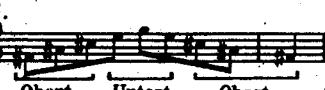
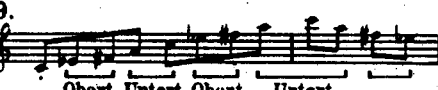
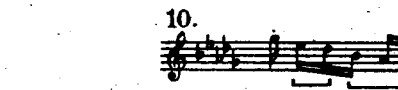
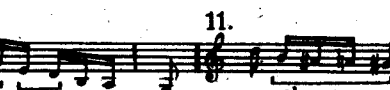
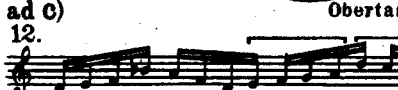
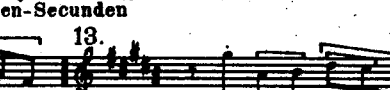
Bei der folgenden Passage:  ergibt die obere Phrasierung Quarten- und Quintensprünge, die untere dagegen Secundenfolgen.

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: 

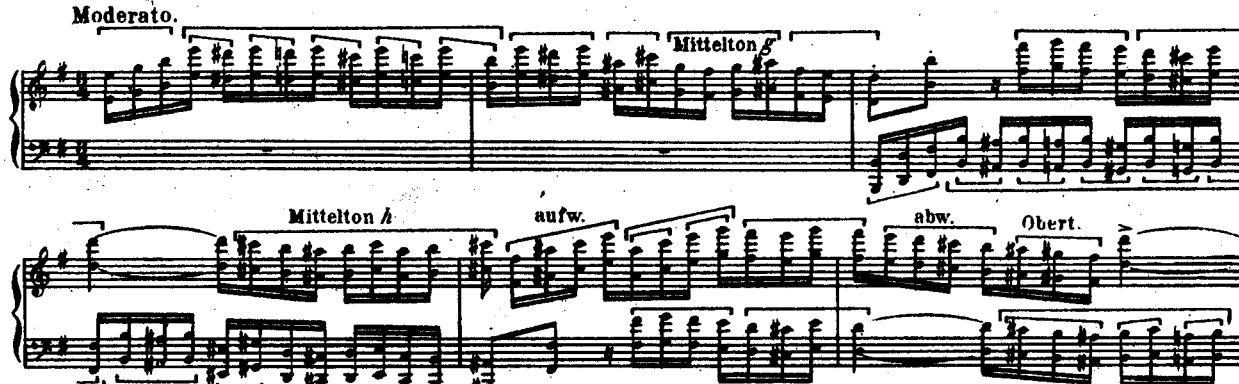
in der angegebenen Weise insofern am besten gelingt, als die Hand zwischen dem 1. und 2. Ton je einer Gruppe leicht von der Obertaste zur Untertaste gleitet.

Weitere Phrasierungsbeispiele (sämmtlich in Octaven gedacht) sind:

ad a.)
1.  2.  (Liszt)

ad b.)
3.  4.  5.  abw. gleiten. Ob.T. U.T. gleiten
6.  7.  8.  Obert. Untert. Obert. 9.  Obert. Untert. Obert. Untert.
10.  Terzen 11.  Terzen chrom. (Liszt)
12.  aufw. abw. 13.  Obertasten-Secunden 14.  Allegro deciso. abw. abw. (Liszt) (Liszt)
15.  aufw. abw. 16.  Mittelt. d (Rubinstein) aufw. abw. Mittelt. c (Henselt)

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

Moderato.
 Mittelt. d Mittelt. c 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.

quasi f, con spirito

legg. 2)

8)

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.

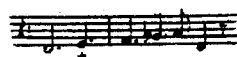
NB. Dies Praeludium bietet einen dreifachen Übungsstoff: fließende Accordfiguration, Trillerstudien, Springendes Staccato – Contraste, die der Spieler zu einem Ganzen verbinden soll.

Copyright, 1895, by G. Schirmer.

27451

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 modificiren.

Versch. Finger-sätze.

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 3 2 4 2 1 2 4 2 3

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) (Liszt)

wozu auch Melodien mit unterlegten Trillerorganelpunkten 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.

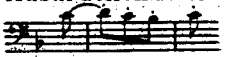
mezza voce

Th. C.S.

mf dolce

poco marc.

poco marc.

NB. Ungeachtet ihrer sorgfältigen polyphonen Durcharbeitung, gehört diese Fuge doch zu den gefälligen, anspruchsloseren. 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.

più marc.

più marc.

quasi f

meno f

acc. to nach Tausig(?) Czerny:

dolce

poco slentando

crescendo

a tempo

il basso

cresc.

fz

a tempo

1) Wenngleich diese 3 Achtelnoten infolge des gehaltenen Tones $\flat$ 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 $2\frac{1}{2}$ 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.

First system of musical notation, piano score, measures 1-4. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and 3/4 time. It features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking *p* (piano) is present in the fourth measure.

Second system of musical notation, piano score, measures 5-8. The melody continues with grace notes and slurs. A dynamic marking *più dolce* (more sweet) is placed above the first measure of this system.

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

Small musical notation snippet showing the conclusion of the piece, consisting of a few notes in both hands.

Third system of musical notation, piano score, measures 9-12. The tempo changes to *a tempo*. The music is marked *poco slentando* (slightly slowing down). In the second measure of this system, it is marked *più subito* (more suddenly). The system ends with a repeat sign and a key signature change to two flats (B-flat, E-flat).

Fourth system of musical notation, piano score, measures 13-16. The music is marked *sempre sostenuto e con grand'accento* (always sustained and with great accent). The tempo is marked *più sostenuto* (more sustained). The dynamic marking *molto cresc.* (much crescendo) is present in the first measure. In the fourth measure, it is marked *f ma non strepitoso* (forte but not uproariously). The system ends with a repeat sign and a key signature change to one flat (B-flat, E-flat).

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.

8)

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 allein herrschende dreitaktige Rhythmus ($= 1\frac{3}{4}$) 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 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.

sempre f

mf

dolce (Tenor.)

p (Alt.)

poco a poco - cresc. -

sostenuto sino al Fine

ten.

tr.

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