

PRAELUDIUM IX

BWV 854

Allegretto, in modo pastorale

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1-8, starting with a *dolce* dynamic and a first ornament. The second system covers measures 9-16, ending with a *espress.* dynamic and a second ornament. The score includes detailed fingerings, ornaments, and dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *p*, and *sempre tranquillo e legato*. Performance instructions include *poco riten.* and *a tempo*.

1) An dieser und den analogen Stellen steht das Zeichen \approx über der Note. Die ausgeführte Notierung zeigt, wie das Zeichen verstanden werden soll. Daß diese Pedanterie 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 bloß die folgende so viel verliert, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nötiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet“..

„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 Teil, zweites Hauptstück, § 23 und 24.)

2) Das *poco ritenuto* vor den Kadenz in *H-dur* und *E-dur* muß höchst diskret und geschmackvoll ausgeführt werden; für die hier in Frage kommende Anschlagsart ist der vorgeschriebene Fingersatz naturgemäß.

NB. Nachdem Bach in dem Inhalt 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 Mal 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 Recht auf dieses Gesamtwerk anwenden: wir erblicken in ihm „den Mikrokosmos des Bachschen Genius“

First system of musical notation for Fuga IX, measures 1-4. The treble clef contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The bass clef provides a rhythmic accompaniment. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes throughout the system.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef features a series of slurs and ornaments. The bass clef continues the accompaniment. Fingering numbers are present.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a more active accompaniment. Dynamics include *poco cresc.* and *poco f*. The word *espr.* is written above the final measure.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a more active accompaniment. Dynamics include *dim.*, *p*, and *tenuto*. Performance instructions include *2) poco riten.*, *a tempo*, *un poco sosten.*, and *più sosten.*

FUGA IX

a 3

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble clef has a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef has a more active accompaniment. Dynamics include *risoluto*, *f*, and *meno f*. Performance instructions include *Allegro giusto*, *risoluto >*, and *non legato, vivamente*.

1) Der Idealfingersatz für streng gebaute Klavierinstrumente wäre ein System, bei dem auf je zwei Nachbarstufen kein gleicher Finger zur Anwendung käme. Eine solche Applikation, wohl möglich und gerechtfertigt, wird deshalb nicht allgemein gepflegt, weil Klavierinstrumente auf die Benutzung eines ähnlichen Fingersatzsystems bedacht ist. Wenn auch die folgenden Beispiele an sich nicht als vollkommen fremd erscheinen sollten, so unter-

lasse man nicht, sie wenigstens praktisch zu versuchen

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

Demnach würden die hier vorkommenden Terzenpassagen folgendermaßen lauten:

Der Übelstand der übrigen Klavierinstrumente (Chopin'schen Fingersatzes) und haupt sächlich in dem feinen, rüchende zwanzigste Generation des Pianisten, Intention, h-c. Diese Klippe wird von einigen Klaviervirtuosen durch das Heruntergleiten des zweiten Finger heruntergleiten, ein verfahren, das sich als vollkommen zweckmäßig bewährte und ein absolutes Legato ergibt:

In kleinen Terzen Neuerer Fingersatz: $\begin{matrix} 3+4 & 3 & 3+4 & 3 \\ 3 & 2 & 1 & 1 \end{matrix}$ Chopin-Fingersatz: $\begin{matrix} 3 & 4 & 5 & 3 & 4 & 3 & 4 & 5 & 3 & 4 & 3 \\ 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$

In großen Terzen $\begin{matrix} 4 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 4 & 5 \\ 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$

Beim Absteigen erfolgt das Heruntergleiten des zweiten Fingers von *fis* nach *f* und von *cis* nach *c*. Auch der fünfte Finger darf in gewissen Fällen „rutschen“, so beispielsweise in dem folgenden Thema wo der normalere Fingersatz $\begin{matrix} 2^5 & 4^3 & 3^4 \\ 1 & 3 & 2 & 1 & 2 \end{matrix}$ sich als unbequem erweist.

2) Man konstruiere das Thema gleichlautend mit dem Original

und es ergibt sich die Tatsache, daß der zweite Teil im Sopran und Alt erst mit dem vierten Achtel beginnt. Ebenso verhält es sich mit dem Anfang des III. Teils, soweit er den Baß betrifft.

3) 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-Kontrapunkt leicht und getrennt, die Mittelstimme möglichst gehalten und nicht ohne Ausdruck. Dasselbe gilt mit Berücksichtigung des Rollentausches für die Parallelstelle im dritten Teil, vierter bis siebenter Takt.

nach Kroll

Leseprobe

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


3 ten.

Sample page

Baßstimme nach Kroll


Ossia ad lib.

4) Durch die Übernahme der Alt-Figuration erleidet der Eintritt des Themas im Sopran eine Verstümmelung. So- nach wäre an dieser Stelle eine Än- derung, etwa wie folgende, allerdings nicht ganz ungerechtfertigt



Ungerechtfertigt ist es aber, daß Czerny eine ähnliche Umschreibung ohne weiteres im Text anbringt.

5) Einige Allesverbesserer, die vor Quartan-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Tak- tes folgendermaßen glatt gemacht



ein um so größeres Vergehen, als die Stelle thematisch zu verstehen ist.

Im Kontrapunkt, dem Reiche der Individualität, darf jede Stimme, die etwas zu sagen hat, ihren eigenen Weg gehen. Dieses Prinzip, aus dem sich die „Bachschen Härten“ erklären, hat der Meister vorzugsweise befolgt.

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