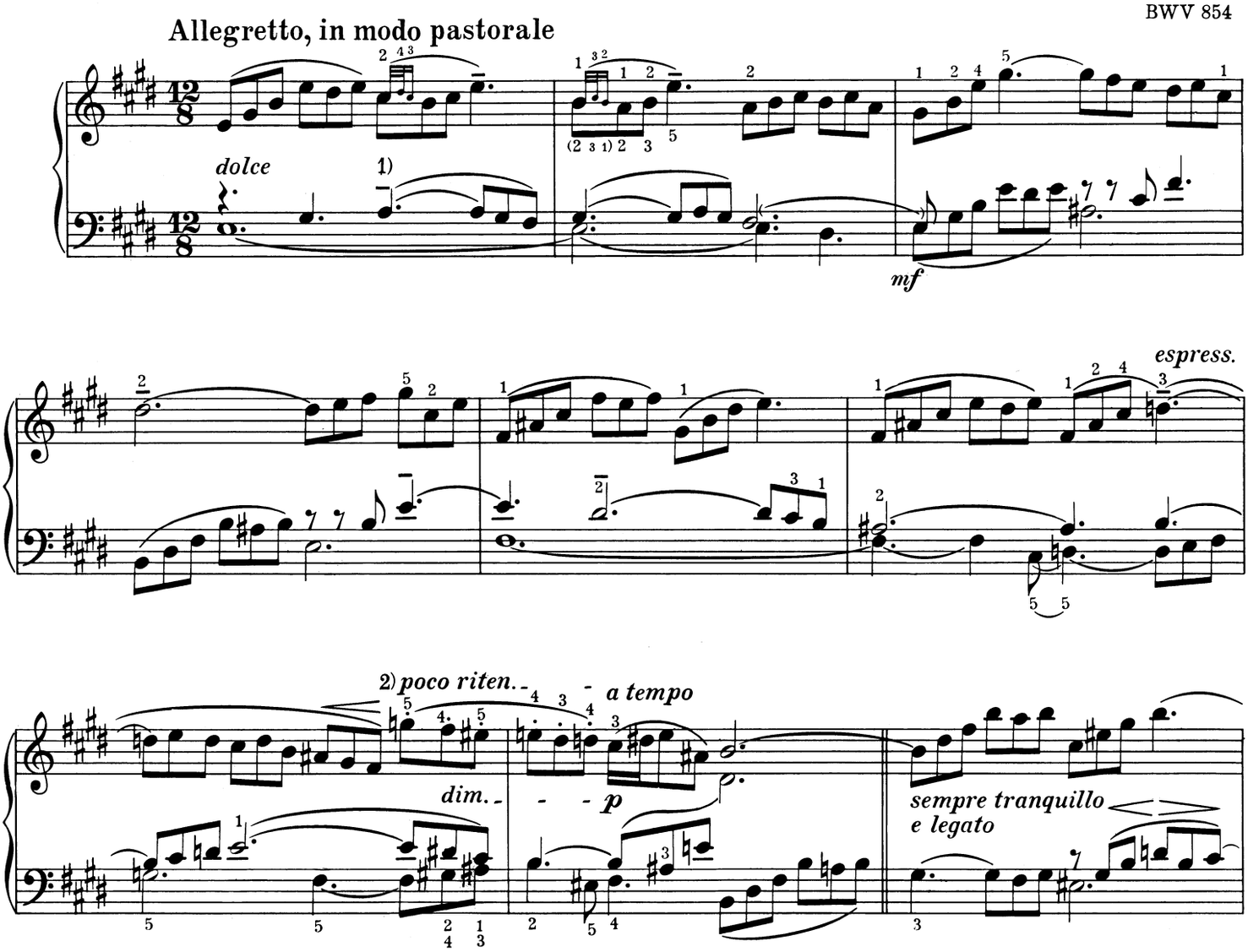
PRAELUDIUM IX

BWV 854



1) An dieser und den analogen Stellen steht das Zeichen ∾ 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 wird"...

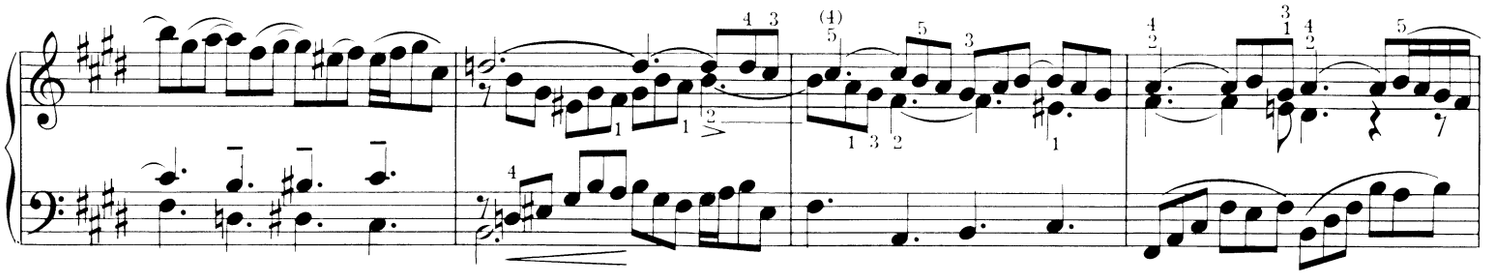
„Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet"...

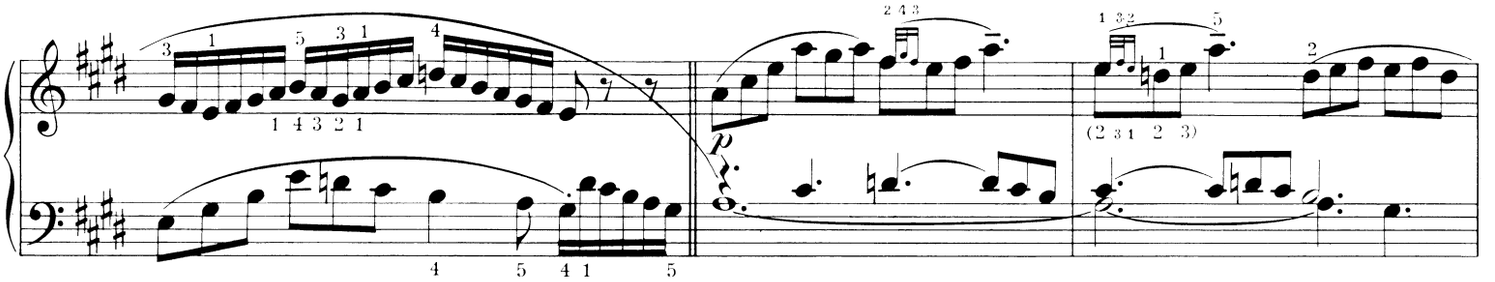
„So überflüssig es scheinen könnte, zu erinnern, daß die andern Stimmen samt dem Basse zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, zugleich angeschlagen werden müssen: so oft wird demohngeacht hierwider gefehlet" (Erster Teil, zweites Hauptstück, § 23 und 24.)

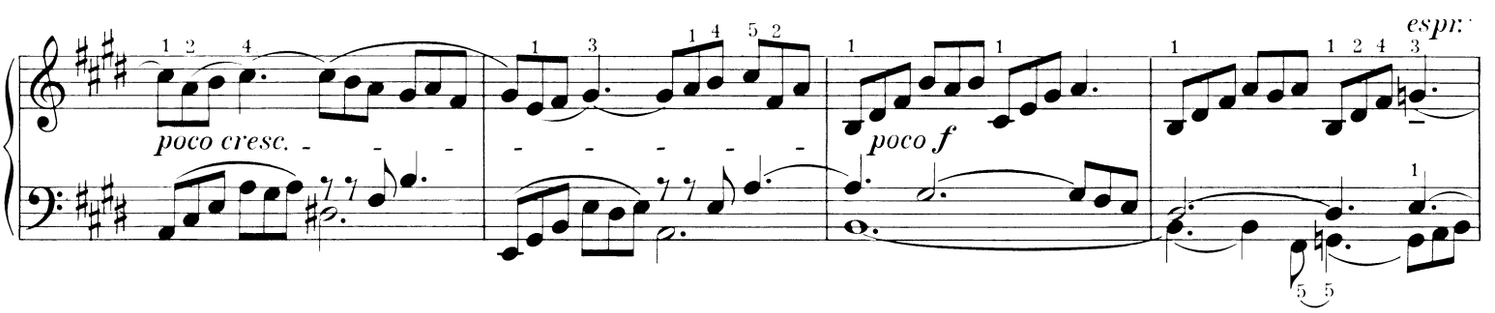
2) Das *poco ritenuto* vor den Kadenzen in *H-dur* und *E-dur* muß höchst diskret und geschmackvoll ausgeführt werden; für die hier in Frage kommende Anschlagsart ist der vorgeschriebene Fingersatz naturgemäß.

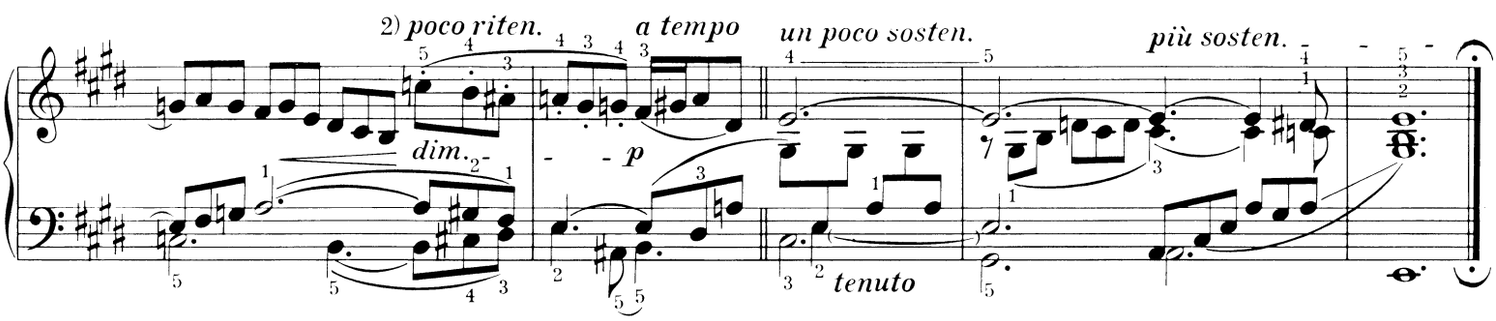
NB. Nachdem Bach in dem Inhalt des I. Heftes (nach unserer Ausgabe) die vornehmsten Stufen des musikalischen Empfindungskreises berührt und den heroischen, melancholischen, ungestümen, reflexiven, humoristischen Stimmungen in einer Form das Wort verliehen, die zugleich auch das technisch-virtuose Können 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."



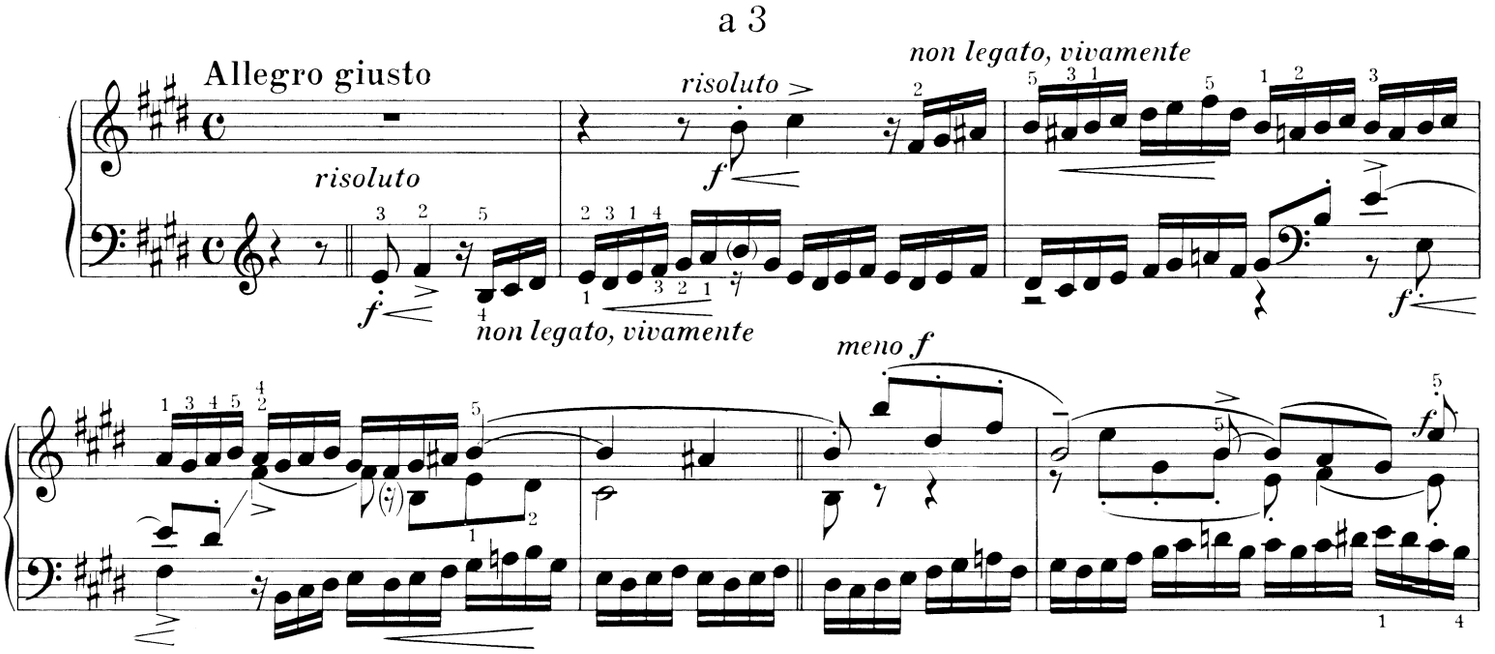

p

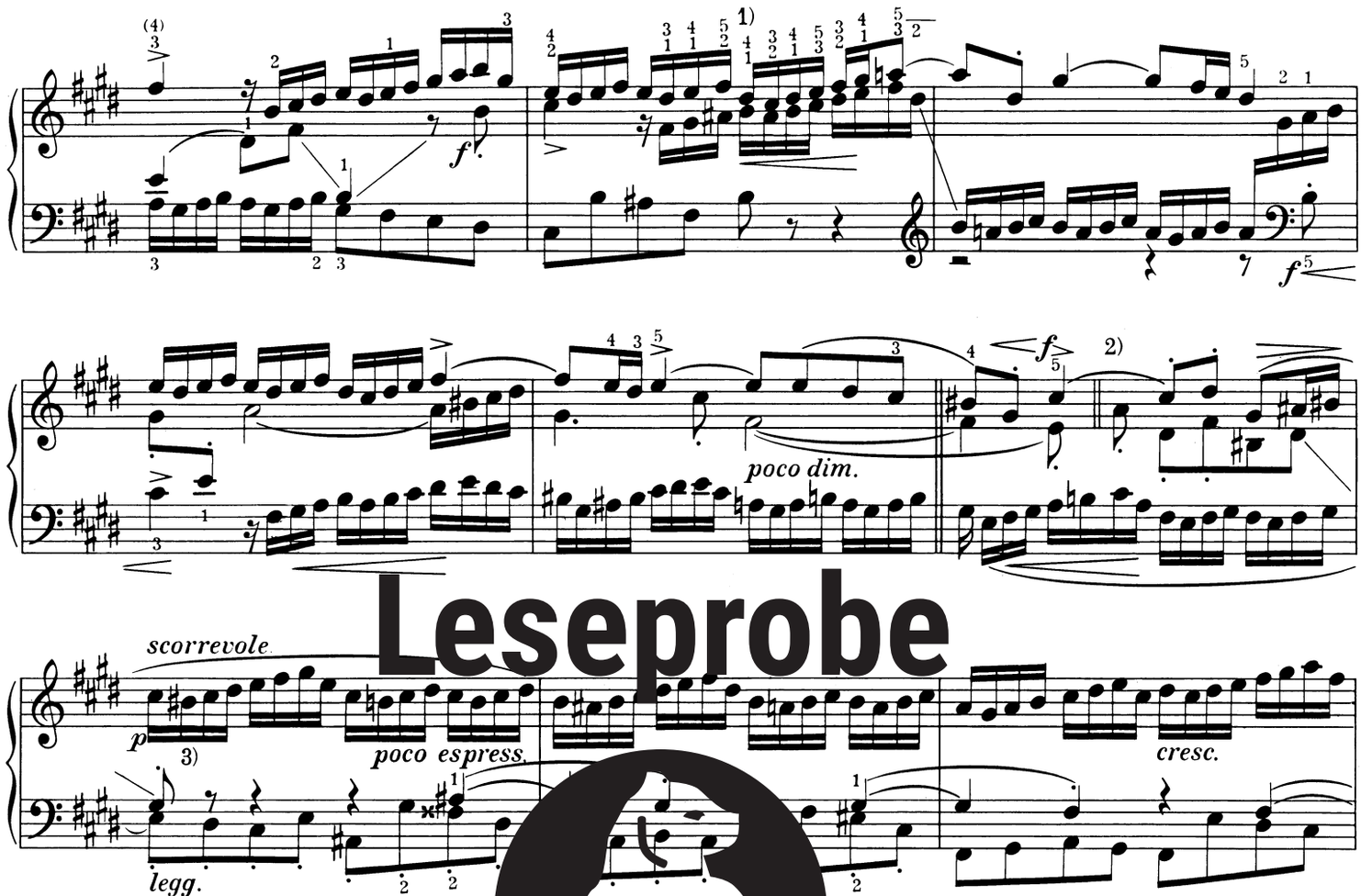

poco cresc.
poco f
espr.


2) poco riten.
a tempo
dim.
p
un poco sosten.
più sosten.
tenuto

FUGA IX

a 3


Allegro giusto
risoluto
risoluto
f
non legato, vivamente
non legato, vivamente
meno f



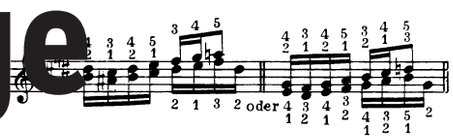
Leseprobe

1) Der Idealfingersatz für streng gebund[e] [T]erzen[l]eitern wäre [f]olgender, bei dem auf je zwei Nachbarstufen kein gleicher Finger zur Anwendung [k]ä[m]e. [D]ie solche Appl[i]katur, obwohl möglich und gerechtfertigt, wird deshalb nicht allgemein gepflegt, weil kein [P]ä[d]agog[e] auf [die] Begründung eines ähnlichen Fingersatzsystems bedacht ist. Wenn auch die folgenden Beispie[le] [z]unächst abschreckend fremd erscheinen sollten, so unterlasse man nicht, sie wenigstens praktisch zu versuchen

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

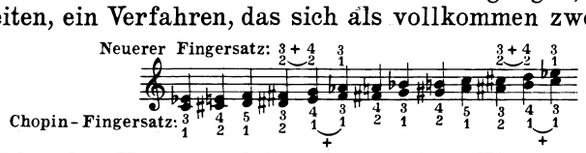
Sample page

Demnach würden die hier [vo]rkommenden [Ter]zenleitern folgend[er]maßen [ge]nommen:

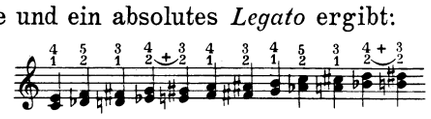


Der Übelstand des übrigens genialen, sogenannten Chopinschen Fingersatzes für chromatische Terzenleitern liegt hauptsächlich in dem aufeinander folgenden zweimaligen Gebrauch des Daumens auf den Untertasten *e-f, h-c.* Diese Klippe wird von einigen neueren Klaviervirtuosen dadurch umgangen, daß sie von *es* auf *e* und von *b* auf *h* mit dem zweiten Finger heruntergleiten, ein Verfahren, das sich als vollkommen zweckmäßig bewährte und ein absolutes *Legato* ergibt:

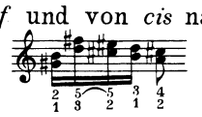
In kleinen Terzen



In großen Terzen

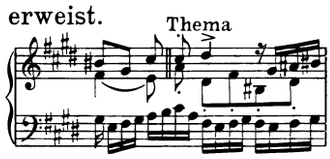


Beim Absteigen erfolgt das Heruntergleiten des zweiten Fingers von *fis* nach *f* und von *cis* nach *c.* Auch der fünfte Finger darf in gewissen Fällen „rutschen"; so beispielsweise in dem folgenden



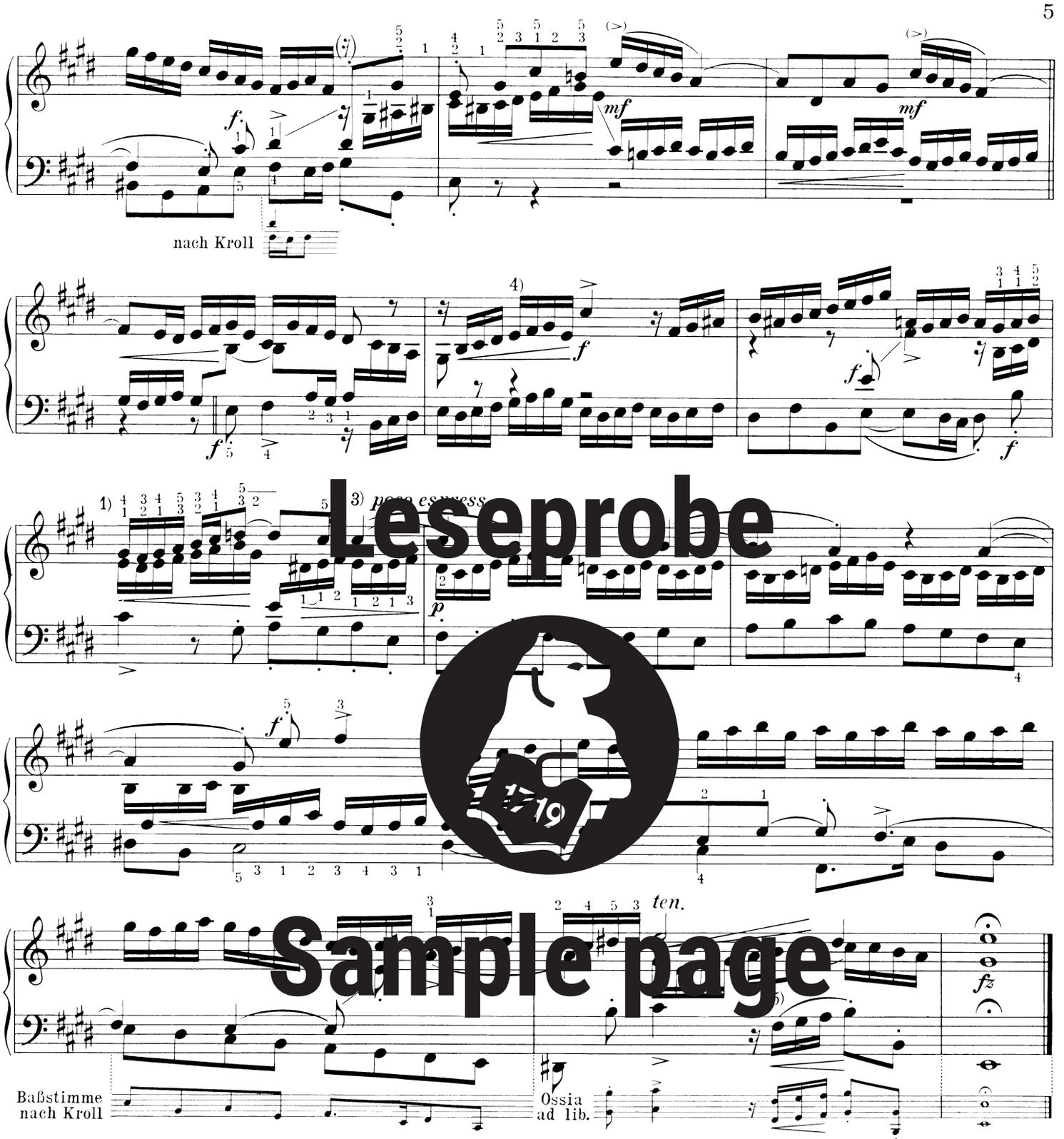
wo der normalere Fingersatz $\frac{25434}{13212}$ sich als unbequem erweist.

2) Man konstruiere das Thema

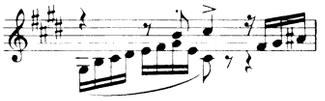


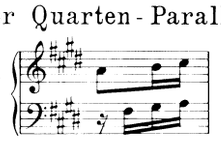
gleichlautend mit dem Original und es ergibt sich die Tatsache, daß der zweite Teil im Sopran und Alt erst mit dem vierten Achtel beginnt. Ebenso verhält es sich mit dem Anfang des III. Teils, soweit er den Baß betrifft.

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.



Leseprobe
Sample page

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 Text anbringt.

5) Einige Allesverbesserer, die vor Quarten-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Taktes 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.