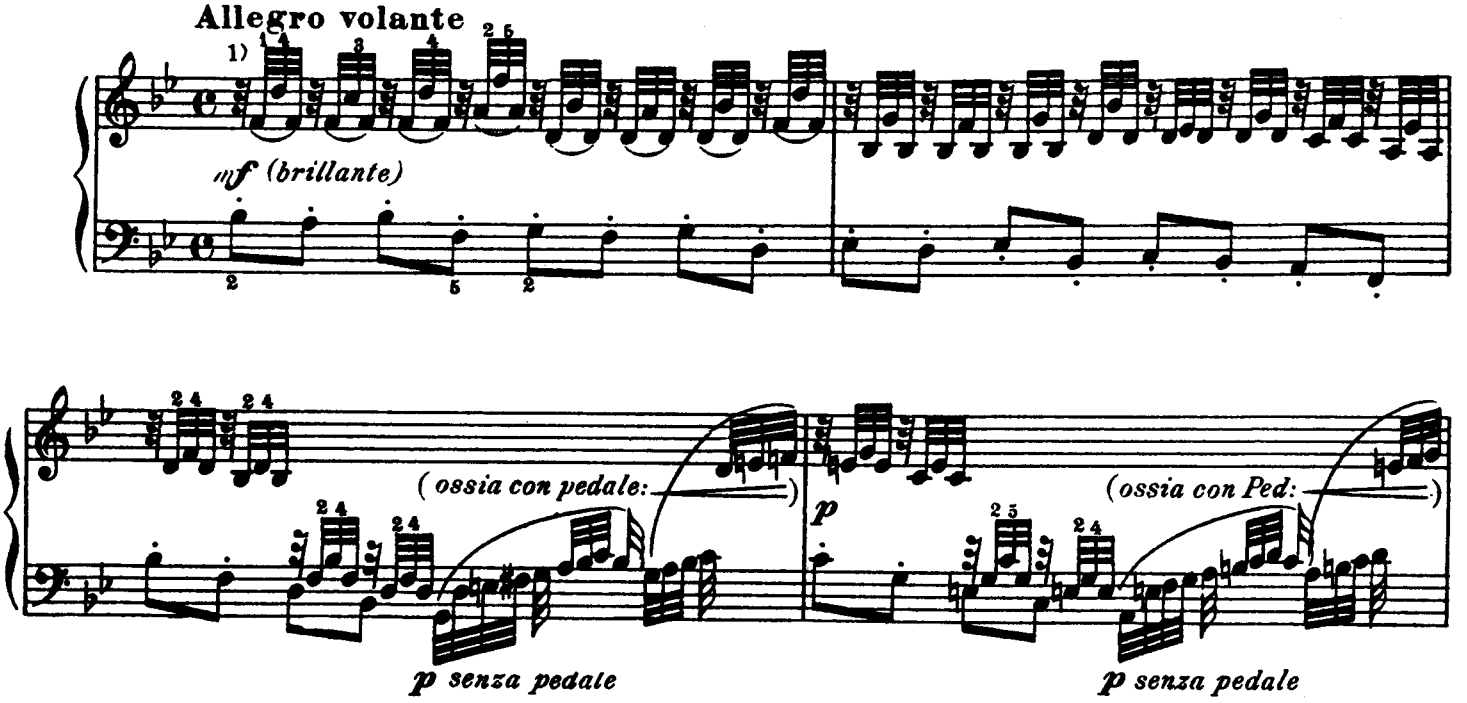
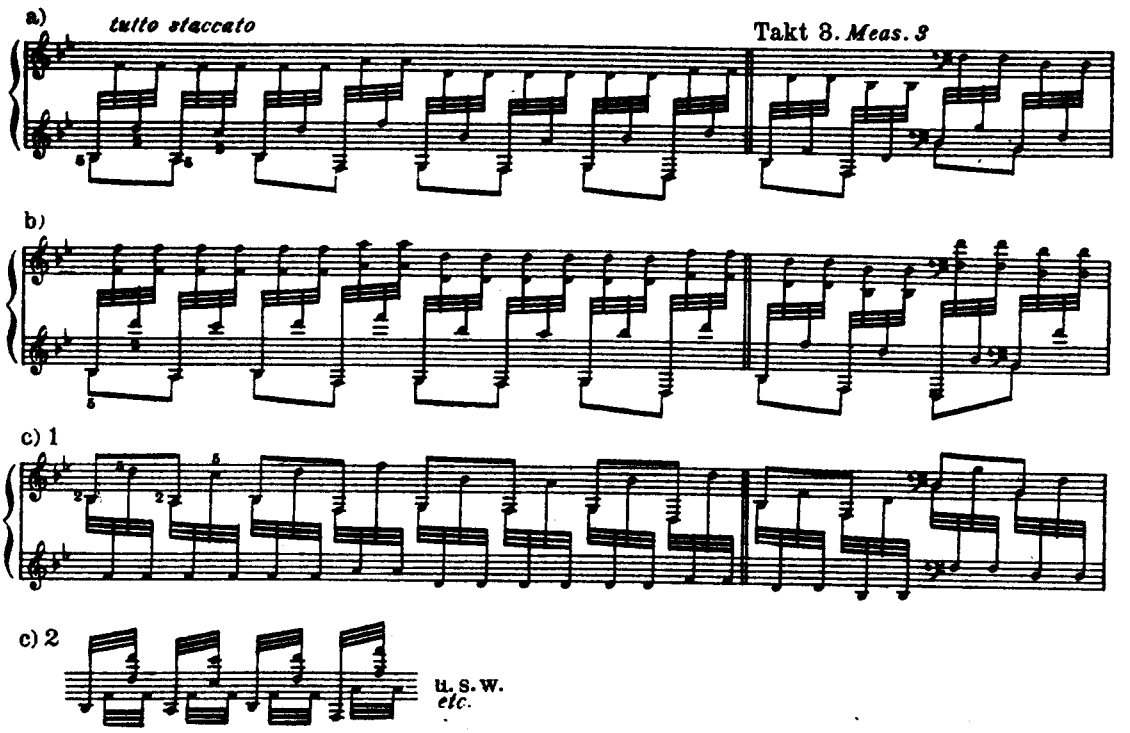
Praeludium XXI (Toccata) NB.

BWV 866

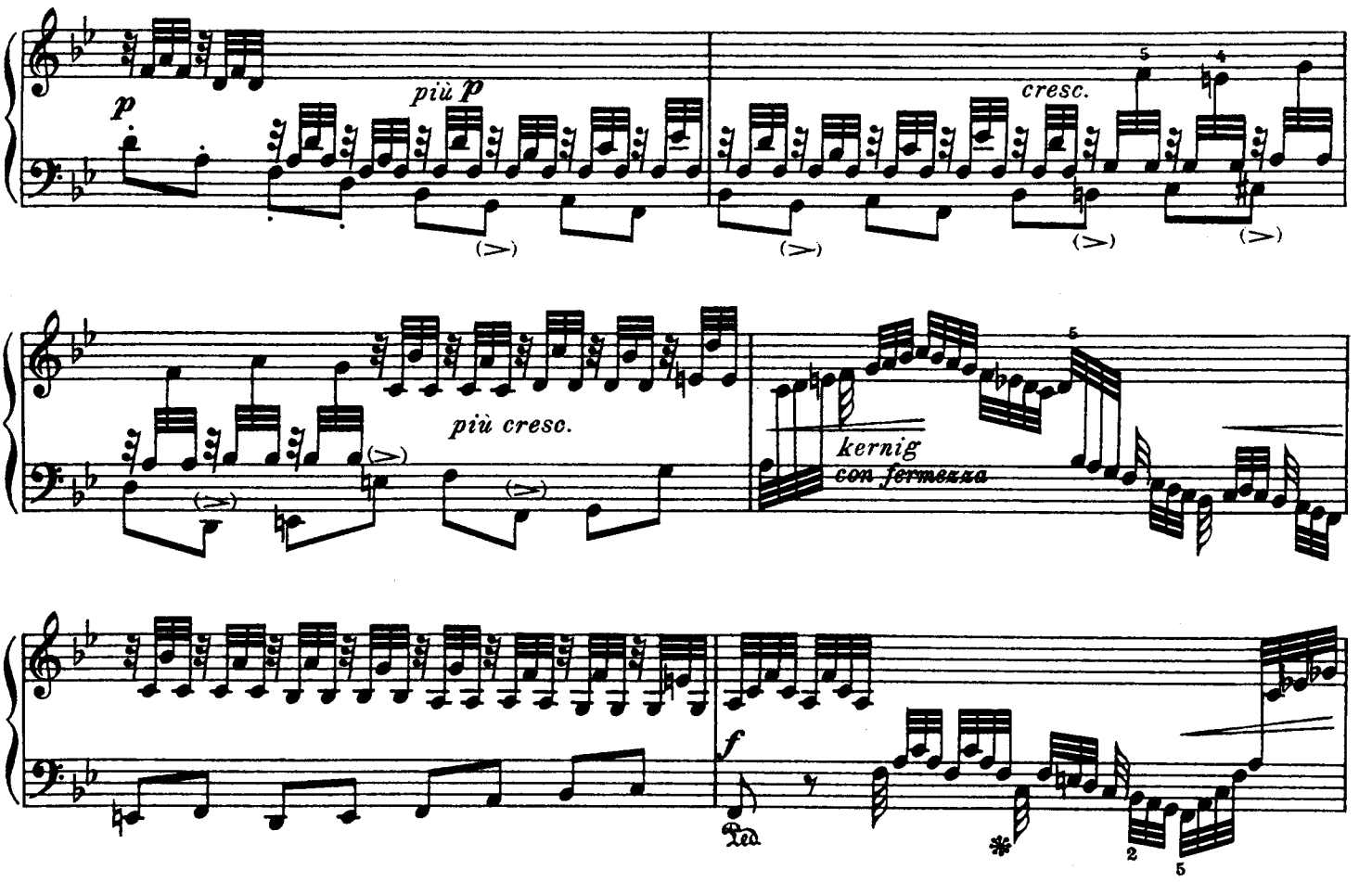
Allegro volante



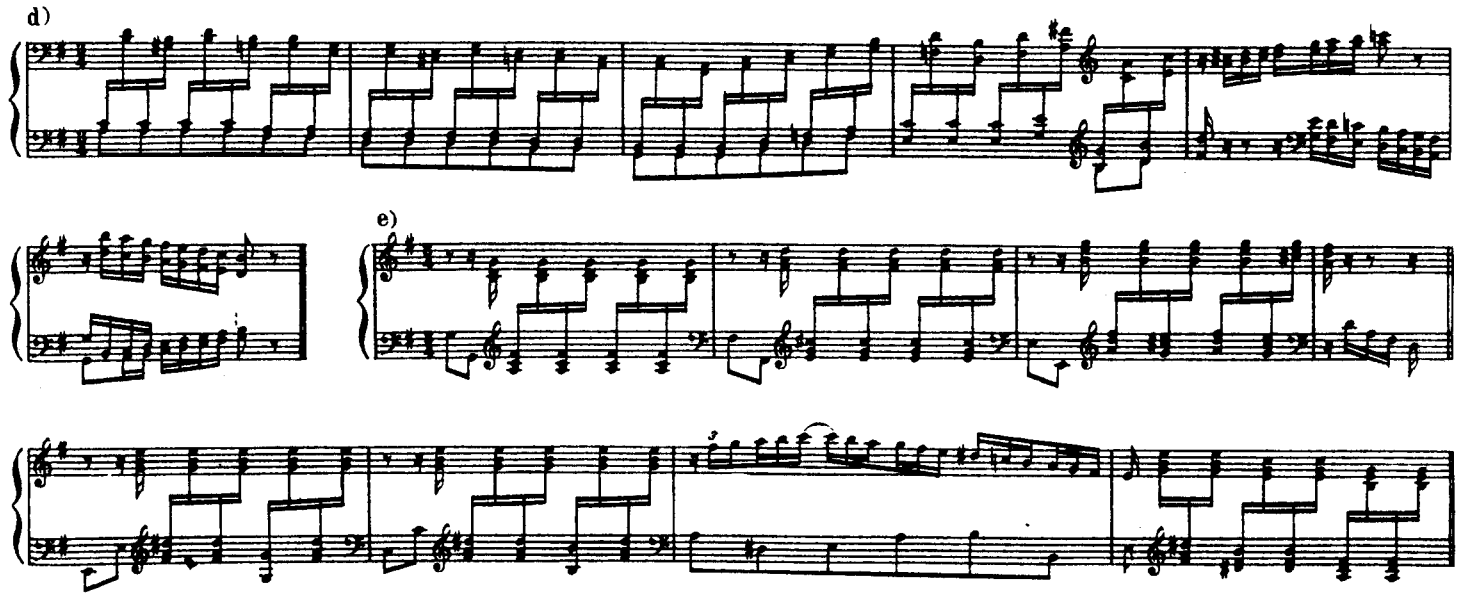
1) Diese Figur giebt uns Gelegenheit zu Übungen in weiten Sprüngen. Sprünge gehörten zu Bach's Zeiten zu den Bravourleistungen; sie bilden z. B. ein hervorstechendes Merkmal der Scarlatti'schen Technik. Wir empfehlen, das Studium einiger Sonaten dieses Meisters in Zusammenhang mit den folgenden Varianten vorzunehmen:



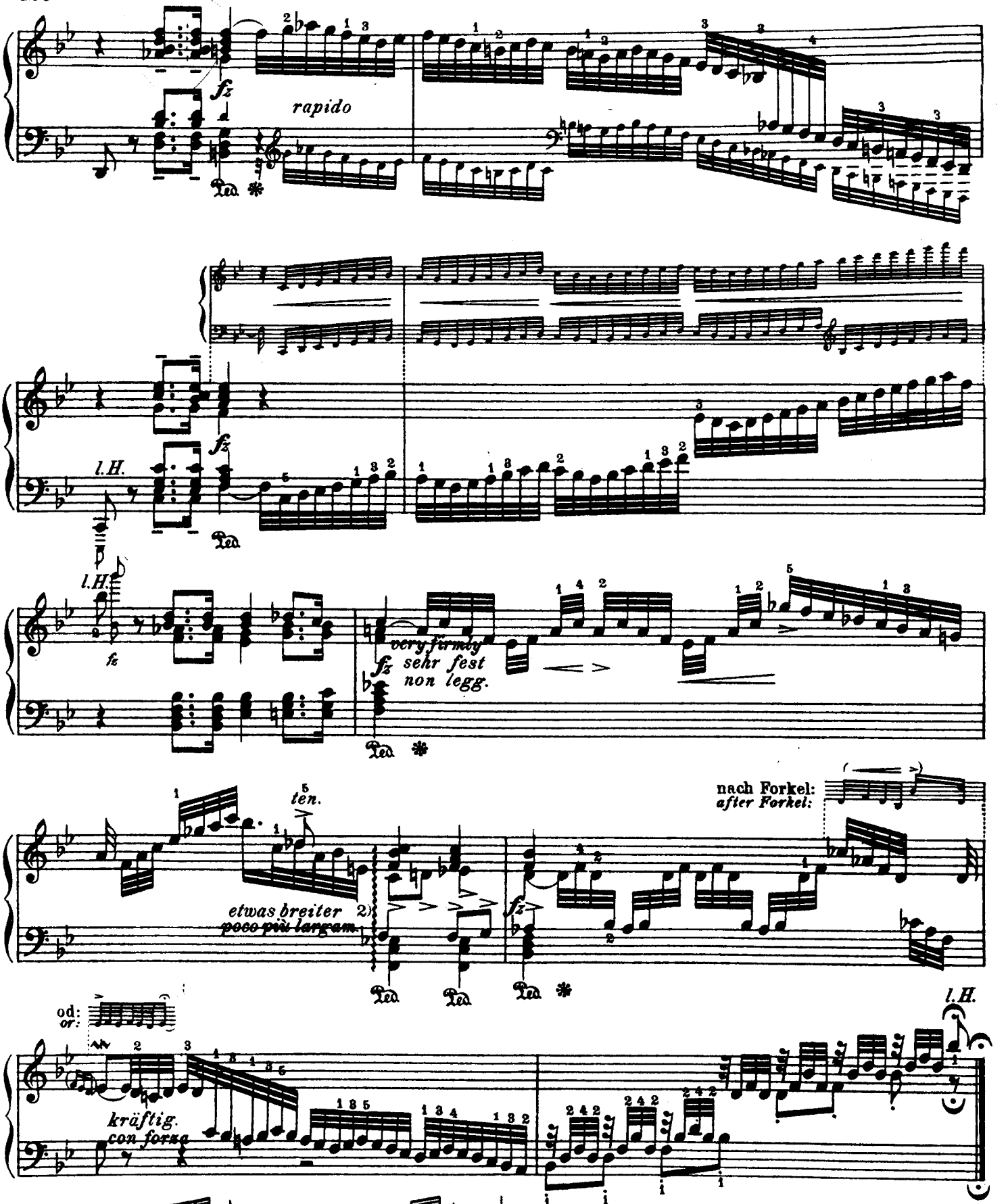
Wir haben diese Setzweise (welche die Figuren in vor= und nachschlagenden Noten an beide Hände vertheilt) wiederholt angeführt; so in den Varianten zu den Praeludien in C moll, Cis dur, zur Fuge in G dur. — Seit Liszt dieser Art Technik, durch die gewollte Imitation des Cymbals, einen neuen Ton verlieh, hat dieselbe einen stark modernen Klang gewonnen; derart, dass es zuerst verfehlt scheinen könnte, sie mit Bach in Verbindung zu bringen. Ihr Ursprung ist aber älter, reicht bis an Bach hinan und wurzelt in dem Claviere mit zwei Manualen. In den von



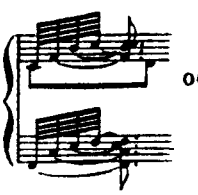
Bach für dieses Instrument geschriebenen Tonstücken sind Passagen dieser Art bereits anzutreffen. Verfügen wir heutzutage auch nicht über zwei Claviaturen, so haben wir dafür gelernt, dergleichen auf einem Manual auszuführen. Die folgenden, aus Bach's „30 Variationen" entnommenen Beispiele mögen das Gesagte beweisen:



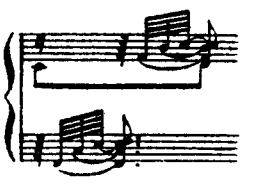
Auch die Kreuzungen, welche dem Satz für 2 Claviaturen eigentliümlich sind, lassen sich auf unserem Flügel -mit kleinen Umschreibungen- bewältigen; der Mangel an Glätte, den wir etwa dabei wahrnehmen, ist nur auf Rechnung der Ungewohnheit zu setzen. Man lasse die, auf diese Spielart stark abzielenden 30 Variationen (G dur) des Meisters nicht unversucht: sie erweitern den Geist und die Technik.



2) Ausführung: Execution:



oder: or:

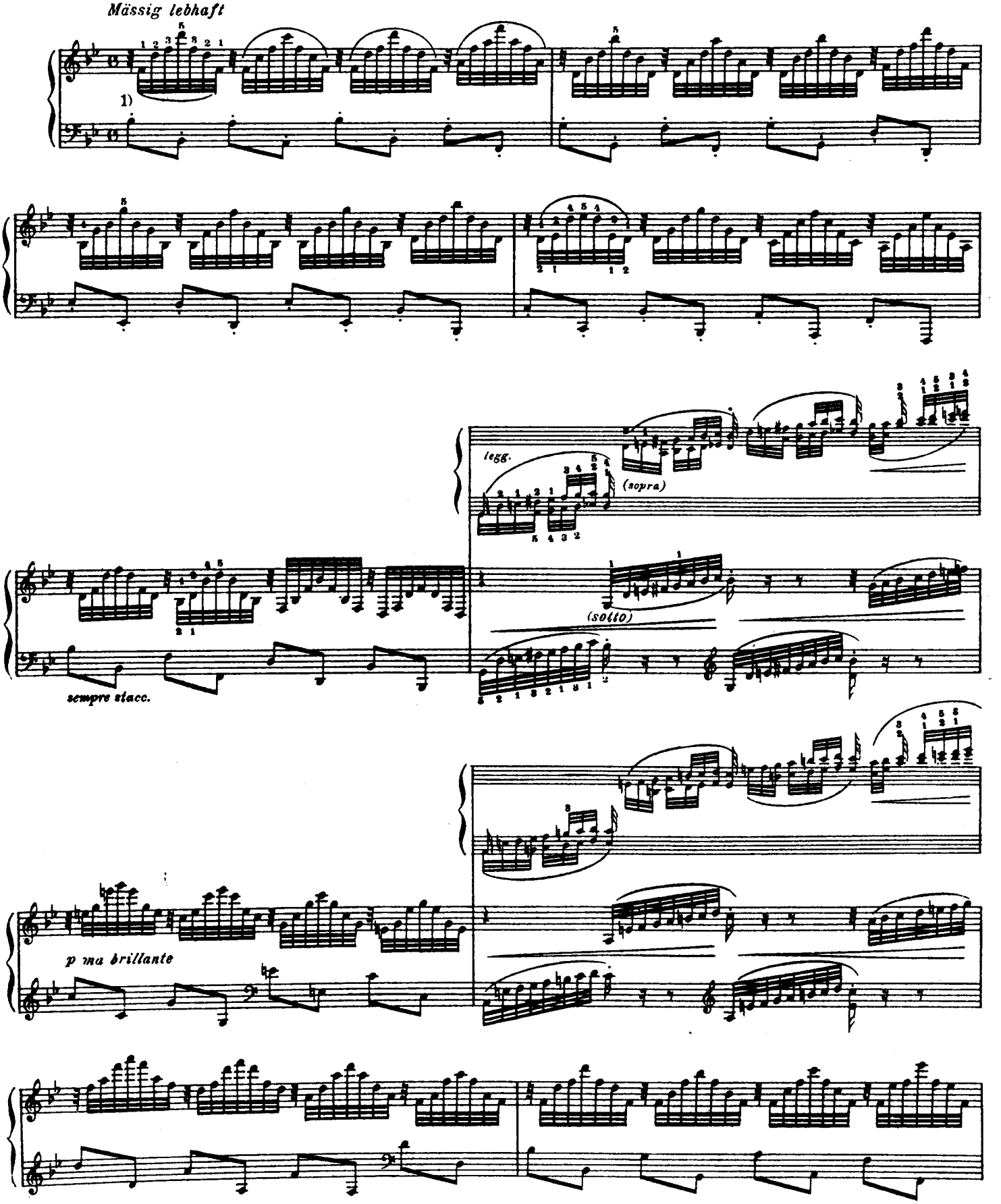


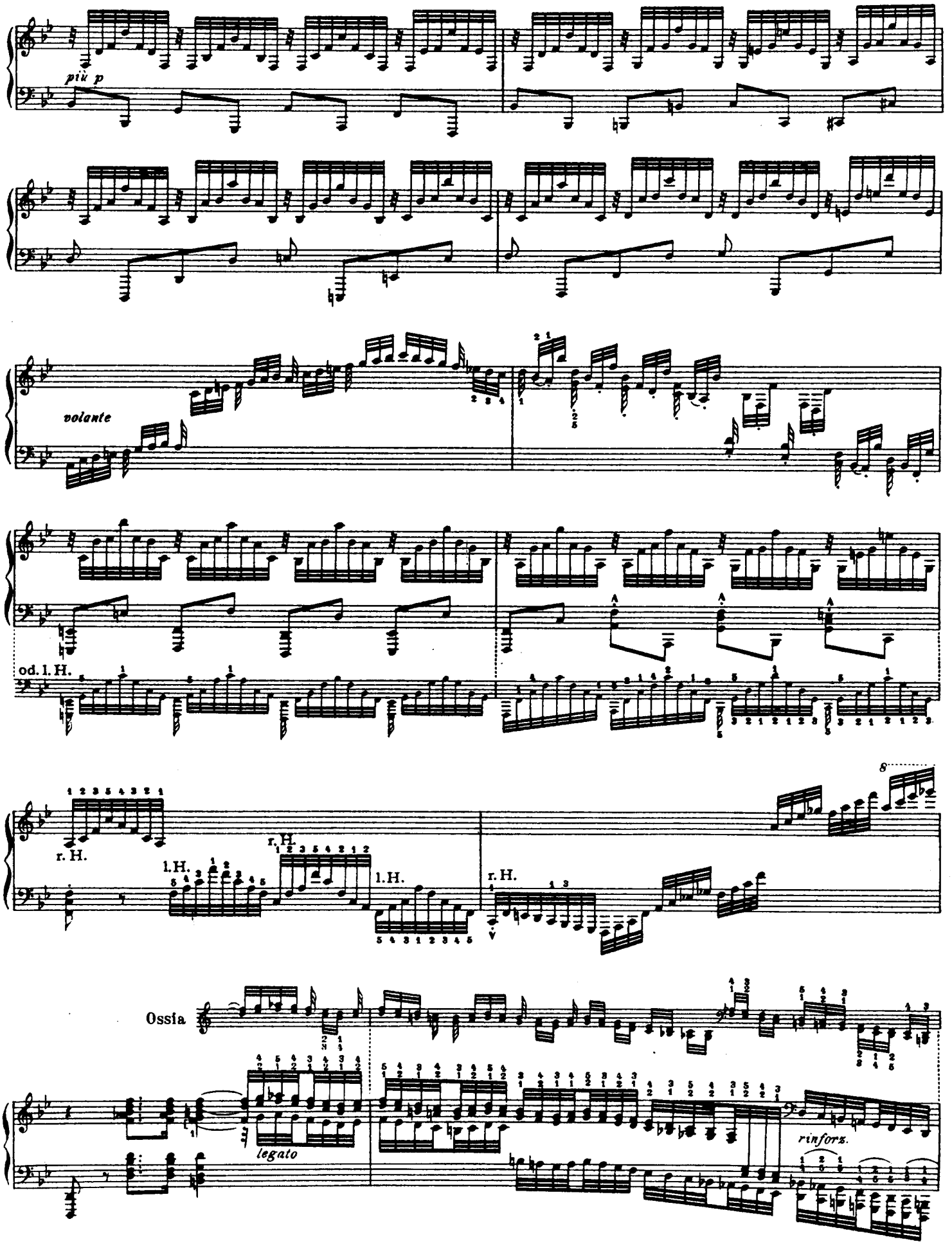
NB. Seinem virtuosenhaften Charakter zufolge nennen wir das Stück Toccata. Virtuosenstückchen im Bach'schen Sinne sind immerhin noch ernsthaft zu nehmen. Dieses werde „spielend" (jedoch nicht leichtsinnig) vorgetragen.

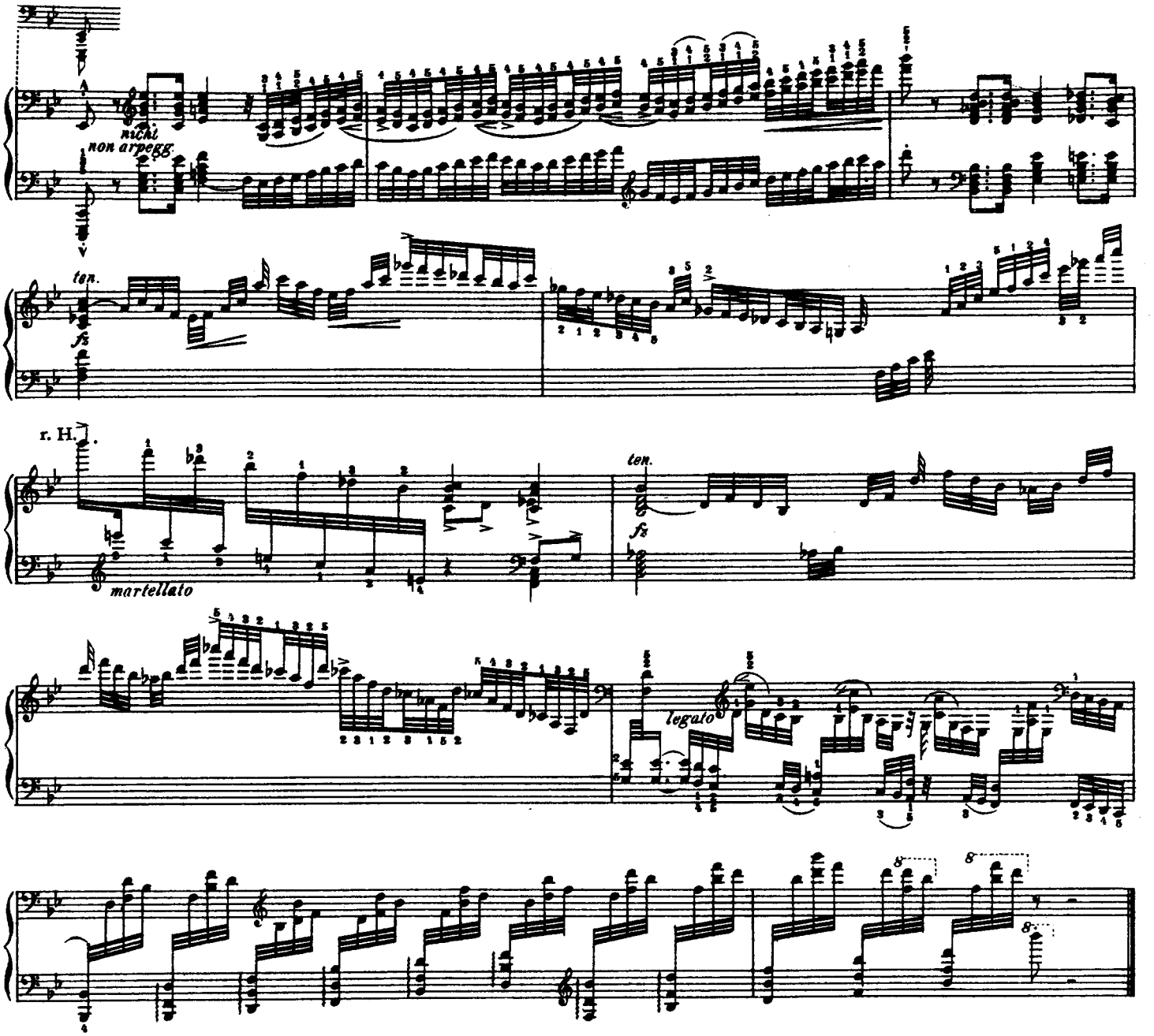
Studie

Technische Varianten zu Praeludium XXI

Moderato vivace
Mässig lebhaft

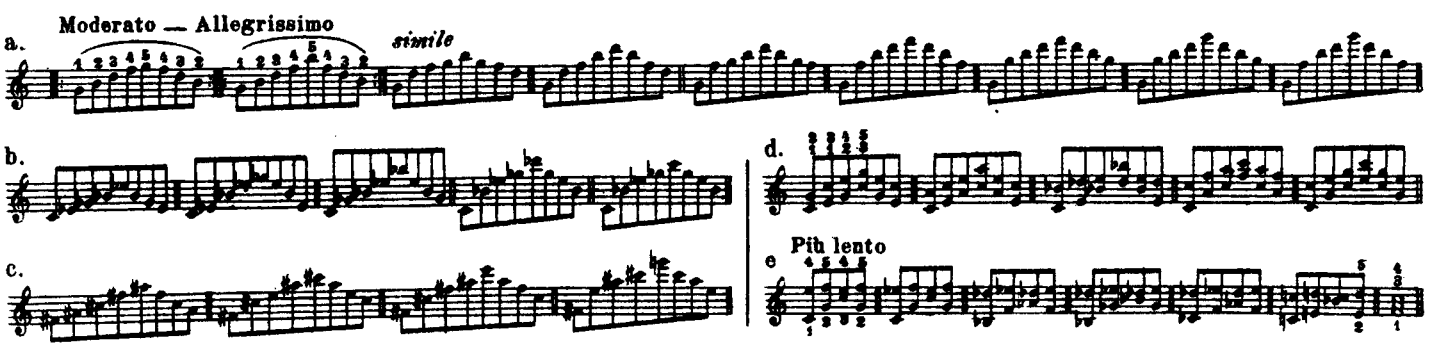



più p
volante
od. l. H.
r. H.
l. H.
r. H.
l. H.
r. H.
8
Ossia
legato
rinforz.



NB. Gebrochene Accorde in weiter Lage, ohne Daumenuntersatz gespielt, fordern dauernde Festigkeit in der Haltung der Finger, Geschmeidigkeit (Nachgiebigkeit) des Gelenkes, Leichtigkeit des Anschlages (welche mit der Schnelligkeit der Bewegung naturgemäss zunimmt und nicht in Klanglosigkeit ausarten darf.)

Als Vor- und Mitübung zu obiger Studie schlägt der Herausgeber folgende und ähnliche Figuren in verschiedenen Transpositionen vor:



Als Gipfelpunkte dieser Studienart mögen hier angeführt werden: Chopins Etude Op. 10, № 11 (die wir in auf-u. absteigenden zerlegten Accorden zu üben empfehlen) u. Liszt's Vision."

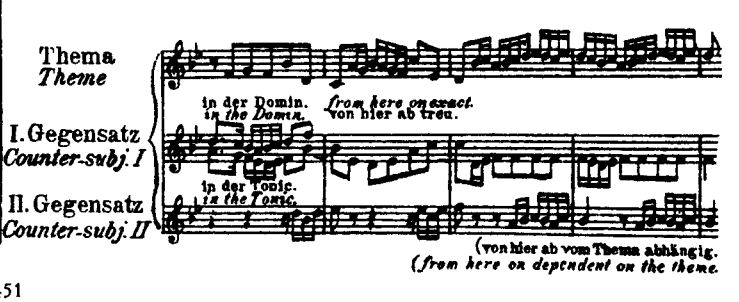
Fuga XXI, a 3

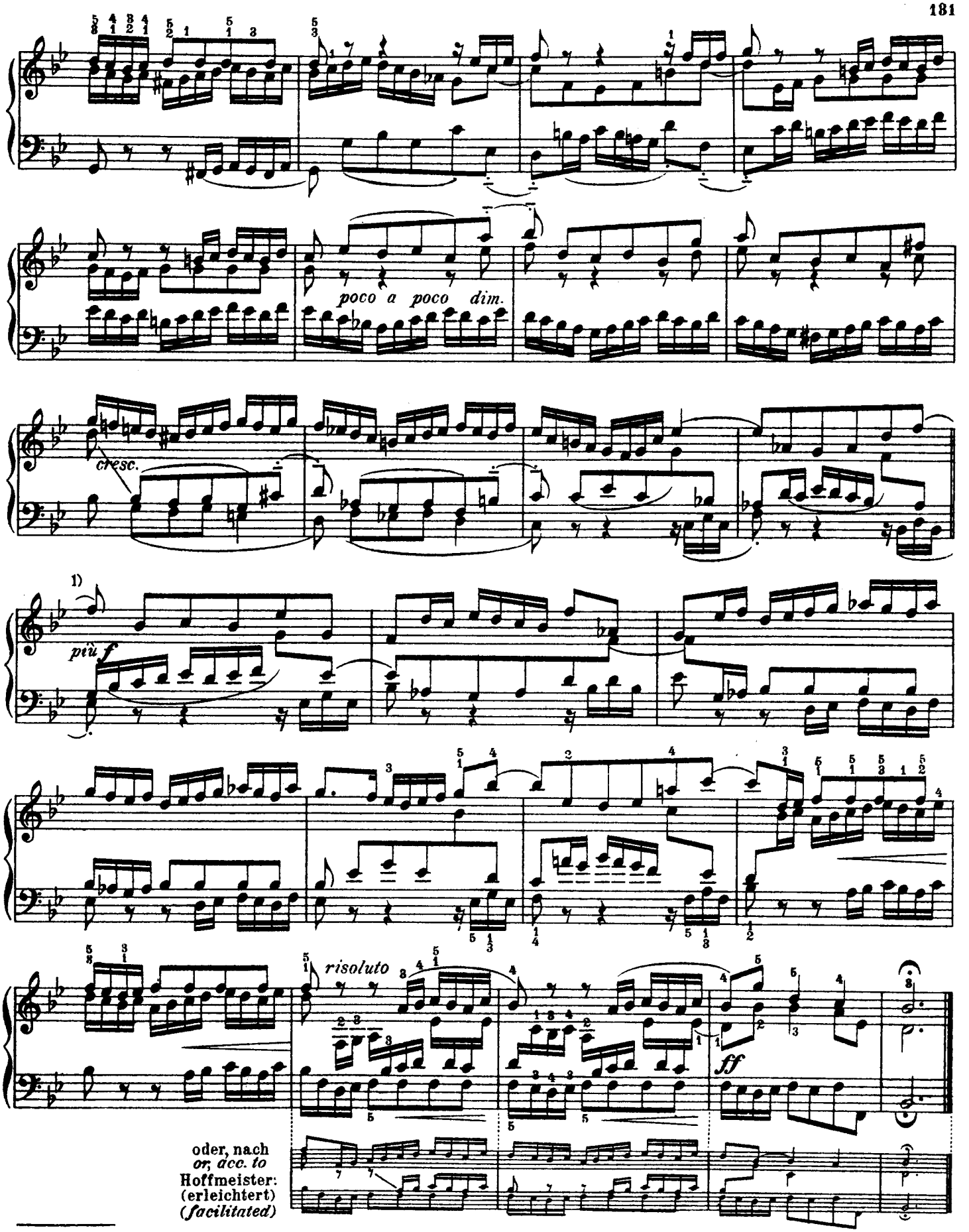
Allegretto semplice

Mit harmloser Heiterkeit

mf

NB. Diese Fuge arbeitet streng und ausschliesslich mit dem Thema und seinen beiden Gegensätzen; kein anderes motivisches Material kommt auch nur vorübergehend zur Verwendung; Durchführung bedeutet hier so viel, als: fortgesetzte contrapunktische Umkehrung der drei Subjecte. Aus dem letzten Takte des Themas sind Sequenzen gebildet. welche die Zwischenspiele ausfüllen; von der Umkehrung des ersten Thematakte entstehen ebenfalls Sequenzketten, welche den Contrapunkt zu den ersten liefern. Nur die letzten fünf Viertel





Das Stück bewahrt durchaus ein behagliches Gepräge und hat weder geistige Tiefe noch Höhe, ohne deswegen flach zu sein; seine Formen zeigen hingegen Glätte und Rundung.

1) Dieser und der folgende Einsatz des Themas – Dux und Comes nach der Unterdominante transponirt – gehören zueinander; mit ihm betrachten wir den dritten Theil der Fuge als eröffnet. –

Praeludium XXII

BWV 867

Andante mistico

Molto sostenuto e con raccoglimento

flebile, tranquillamente

poco marc.
espress.

ten.

(poco crescendo)
(etwas zunehmend im Ton)

poco marc. espress.

10

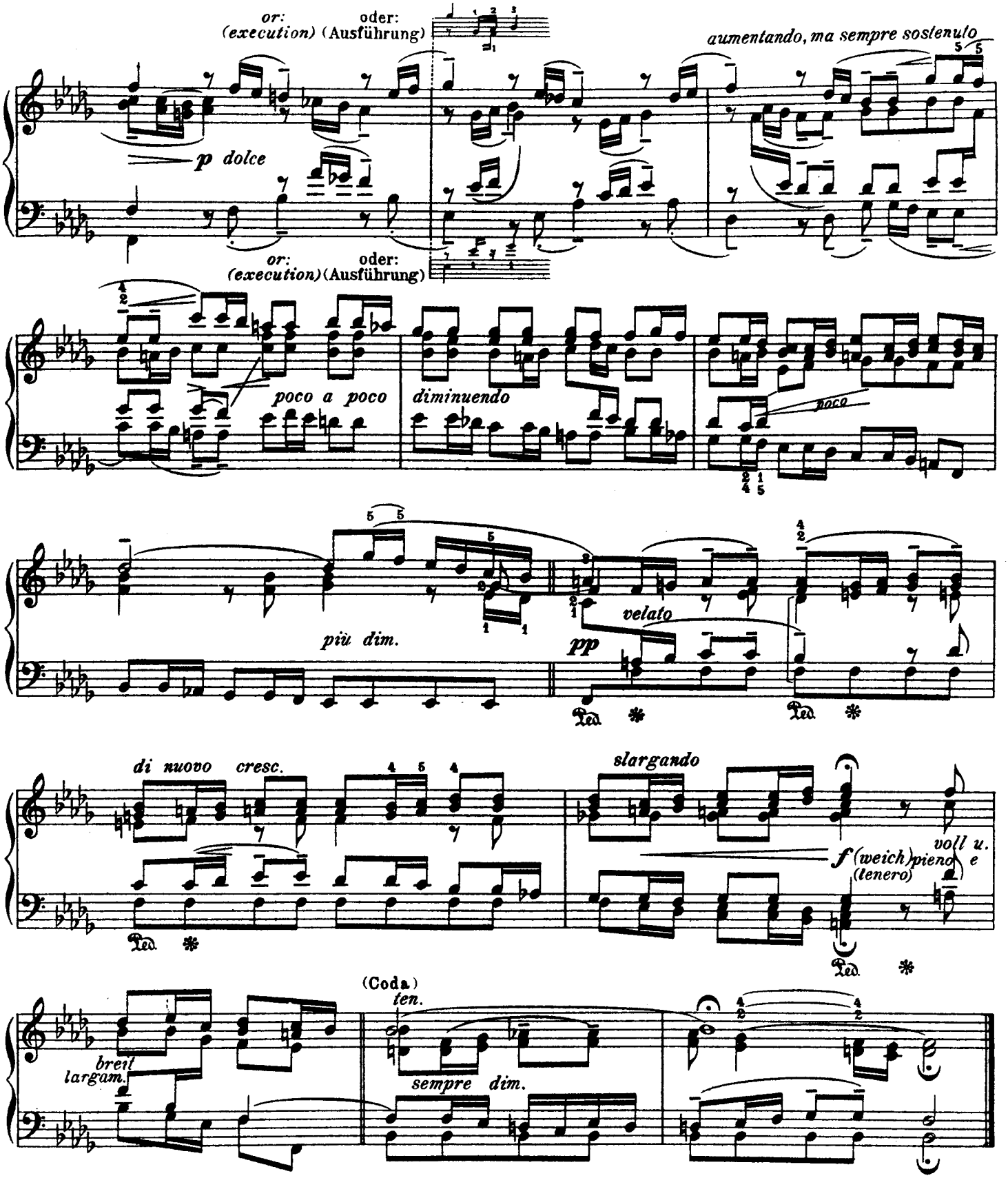
più pieno e sostenuto

12

NB. Sowohl das Praeludium als auch die Fuge sind von der erhabenen Art jener in Cis moll und Es moll. Hatten wir bei der Cis moll Fuge die Vorstellung eines mächtigen Domes, so möchten wir die beiden Bmoll-Stücke mit kunstvollen Seitenkapellen vergleichen: jenen Gewölben, in welchen das Kostbarste aufbewahrt wird.–

Hervorzuheben ist im Praeludium die vollendeste Bauart, von der wir nicht umhin können, den Grundriss in wenigen Strichen wiederzugeben.

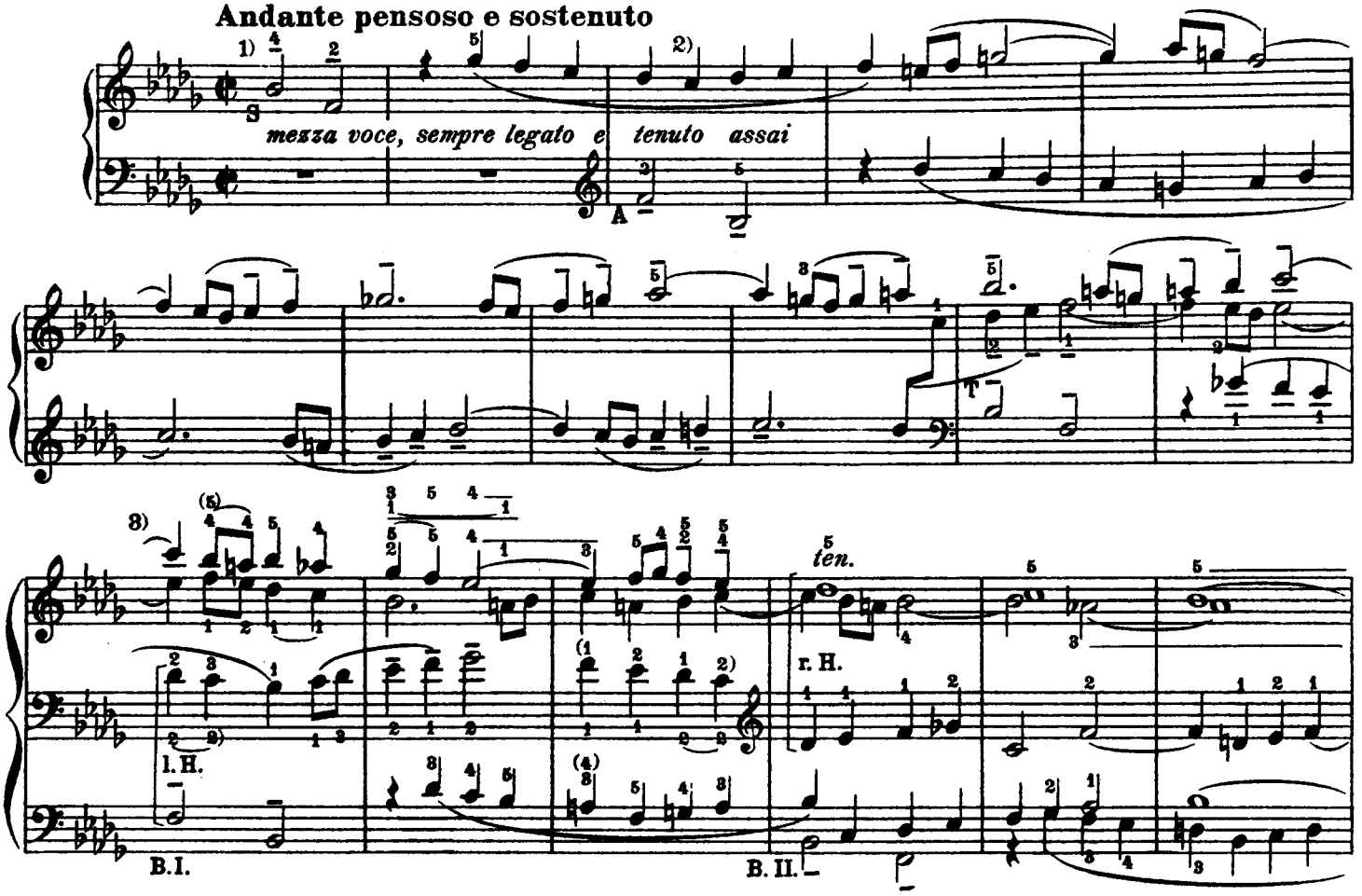
Über einem Orgelpunkt steigt das Thema im Sopran stufenweise auf und wird im 3. u. 4. Takt vom Basse frei nachgeahmt. Ein Zwischenspiel von 2½ Takt führt gewissermassen zum Anfange zurück. Der Sopran übernimmt wieder das Thema, diesmal aber stufenweise fallend und modulirend; im 10. Takte ahmt es der Alt (wie vorher der Bass) nach. Der 12. Takt beschliesst den I. Theil in der Dominantentonart, indem das wiederum aufsteigende Thema (Alt) abgebrochen wird.



Was nun folgt ist in gewissem Sinne eine „Durchführung“ mit den Motiven des Themas; diese währt sieben Takte und erreicht genau in der Mitte des vierten ihren Höhepunkt. Von da ab senkt sich wieder die Linie und hält vor einem Orgelpunkt auf F inne, auf welchem das Thema zum letzten Male aufzusteigen beginnt. Fermate, Resolution und Coda sind dem Gis moll-Praeludium auf's Engste verwandt. – Dem Vortragenden fällt die überaus schwierige Aufgabe zu, zwischen Strenge und Ergebung die richtige Mitte des Ausdruckes zu treffen und über diesen das Zwielicht einer inmateriellen Klangfärbung auszubreiten.

Fuga XXII, à 5

Andante pensoso e sostenuto

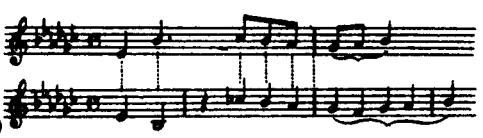


1) Die vorliegende Fuge ist jener in Es moll geistig nicht nur, sondern auch thematisch verwandt. Die Ähnlichkeit der Themen ist so offenbar, das die Commentatoren - vielleicht eben deshalb - sie nicht besonders erwähnen:

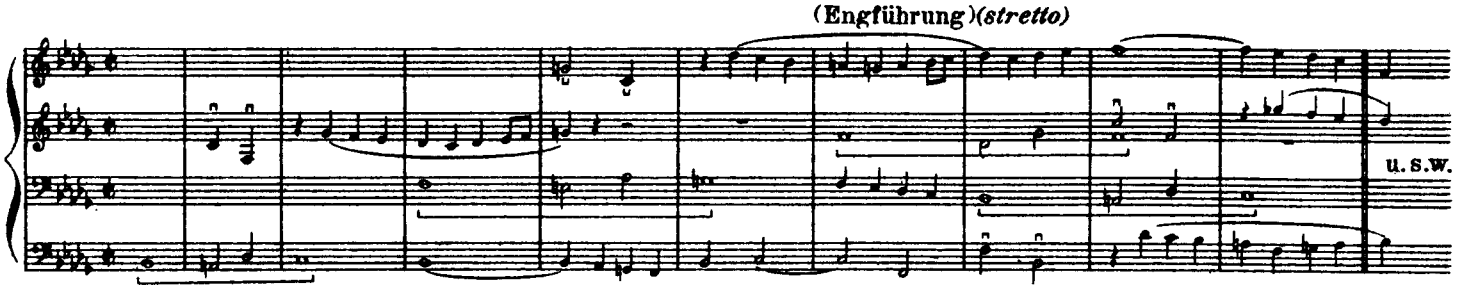
Fuge in Es moll

Fuge in B moll.

(des Vergleiches wegen transponirt.)

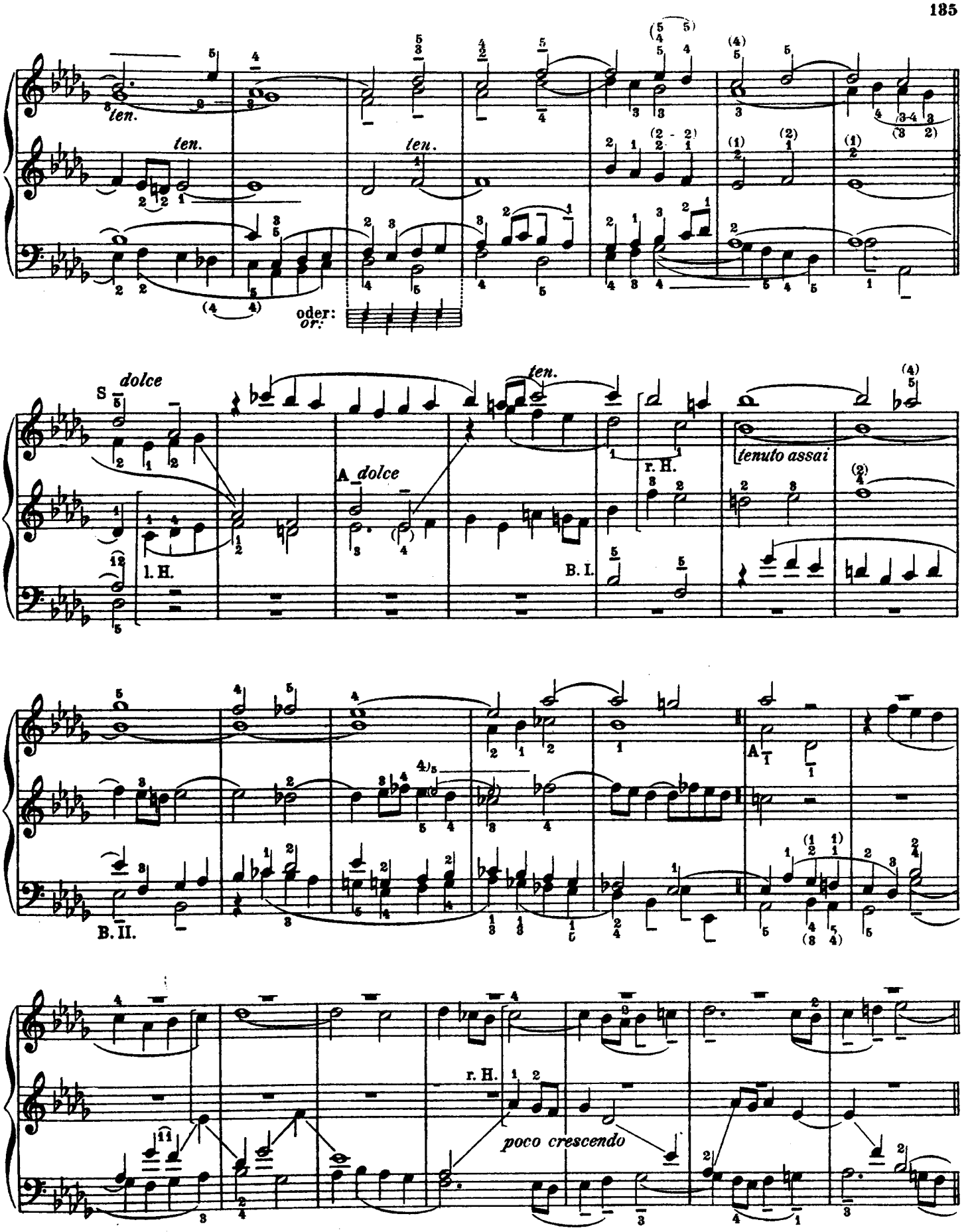


Auch zu dem Thema der Cis moll-Fuge steht das unsere in gewissem Verhältnisse: diese beiden liessen sich, ohne vieles Kopfzerbrechen, zu einer Doppelfuge zusammen schmelzen; z. B:

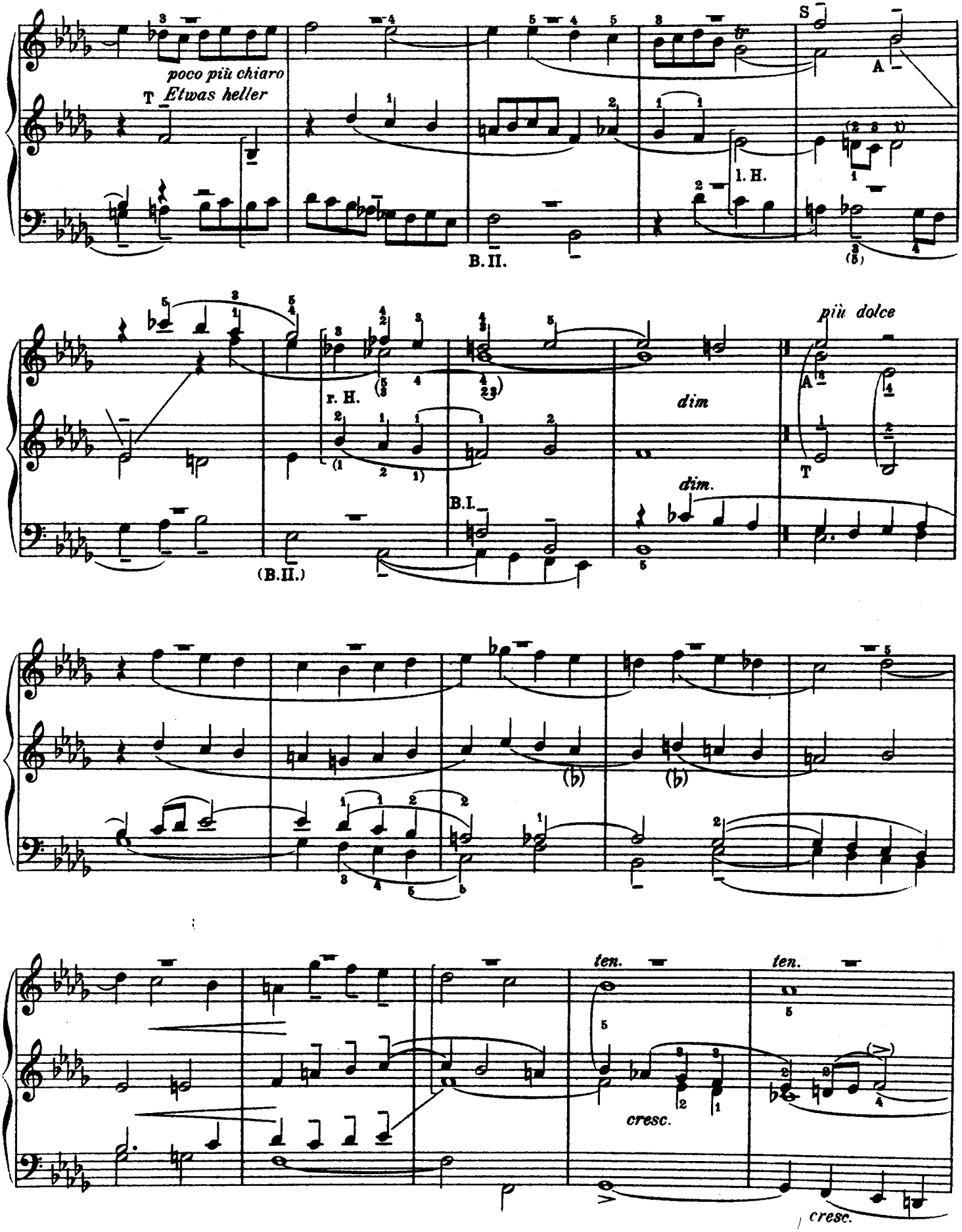


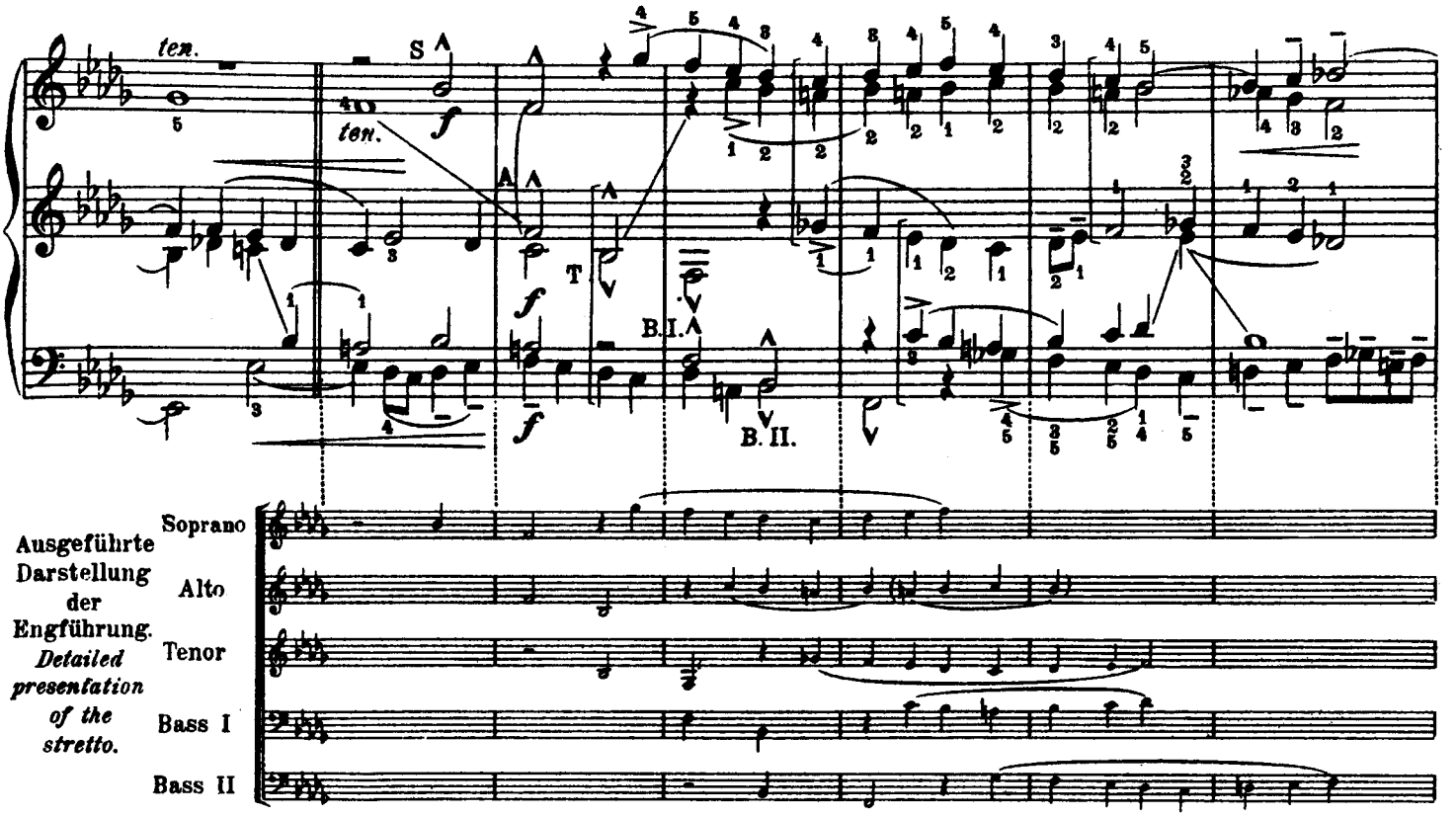
2) In melodischer Hinsicht gehören die nächstfolgenden vier Viertelnoten zweifellos noch zu dem Thema; contrapunktisch stehen sie allerdings in zweiter Reihe, doch ist das Hauptmoment dieses „Nachthemas" – die zuerst sinkende, dann wieder steigende Viertelbewegung – im ganzen durchgeführt.

3) Nur mit unserer 8-zeiligen Darstellung des Textes ist es möglich, die bald beginnende, hartnäckige Kreuzung zwischen Alt und Tenor ohne Verwirrung zu überblicken, so gewinnt man auch die sichere Unterscheidung der Mittelstimmen von einander, die in allen früheren Ausgaben und Analysen mehr oder weniger ungenaue Grenzen zeigen.

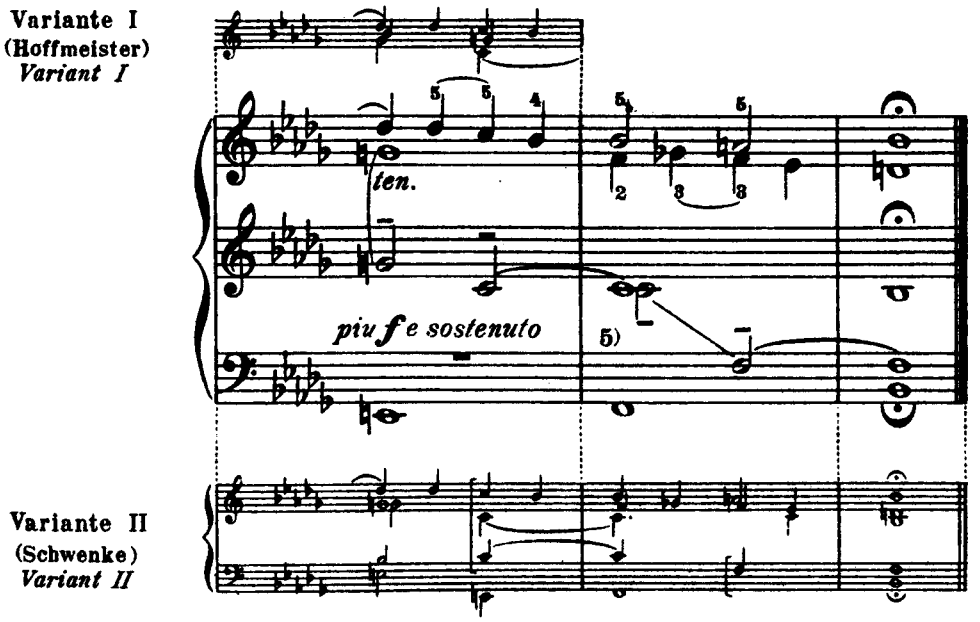


4) Das es″ = 1. Viertel im Tenor ist, mit Rücksicht auf die liegende gleiche Note im Sopran, festzuhalten.
4) This E♭ in the tenor is to be held 4 beats, on account of the corresponding note in the soprano.


poco più chiaro
T Etwas heller
S
A
l. H.
B. II.
r. H.
(B. II.)
B. I.
dim
dim.
più dolce
T
ten.
ten.
cresc.
cresc.



Ausgeführte Darstellung der Engführung. *Detailed presentation of the stretto.*



Variante I (Hoffmeister) *Variant I*

Variante II (Schwenke) *Variant II*

5) Das c, mit Bezug auf die darauf neu einsetzende Stimme, wieder anzuschlagen.

NB. Die Exposition und ihr Nachspiel enden mit dem 24. Takte in der Paralleltonart.

Der Durchführungstheil stellt sich aus zwei grösseren symmetrisch gestalteten Abschnitten zusammen, wovon jeder in seiner ersten Hälfte eine Durchführung des Themas, in seiner zweiten Hälfte einen einzelnen Themaeinsatz von einem längeren Zwischenspiel gefolgt, enthält. Der zweite Abschnitt des Durchführungstheiles ist ein gesteigertes Abbild des ersten, insofern als die Durchführung (erste Hälfte) mit zwei Engführungen bereichert, der einzelne Thema-Einsatz (zweite Hälfte) diesmal in zwei Stimmen zugleich, das darauffolgende Zwischenspiel aber vierstimmig (anstatt dreistimmig) gesetzt erscheinen.

Im dritten Theile wird die mangelnde Ausbreitung durch die Inhaltschwere (5-stimmige engste Führung) vollauf ausgeglichen.

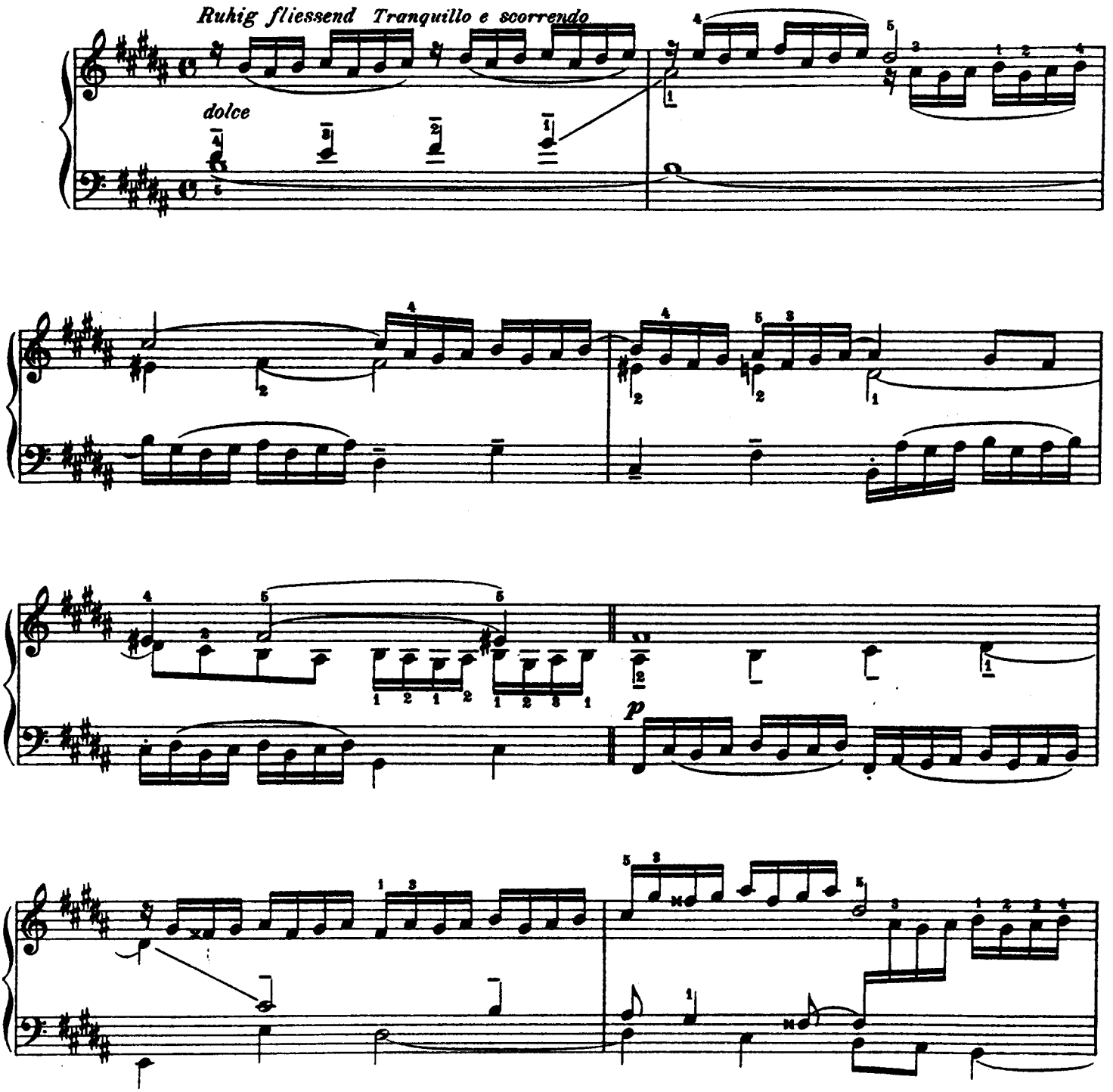
Praeludium XXIII N.B.

BWV 868

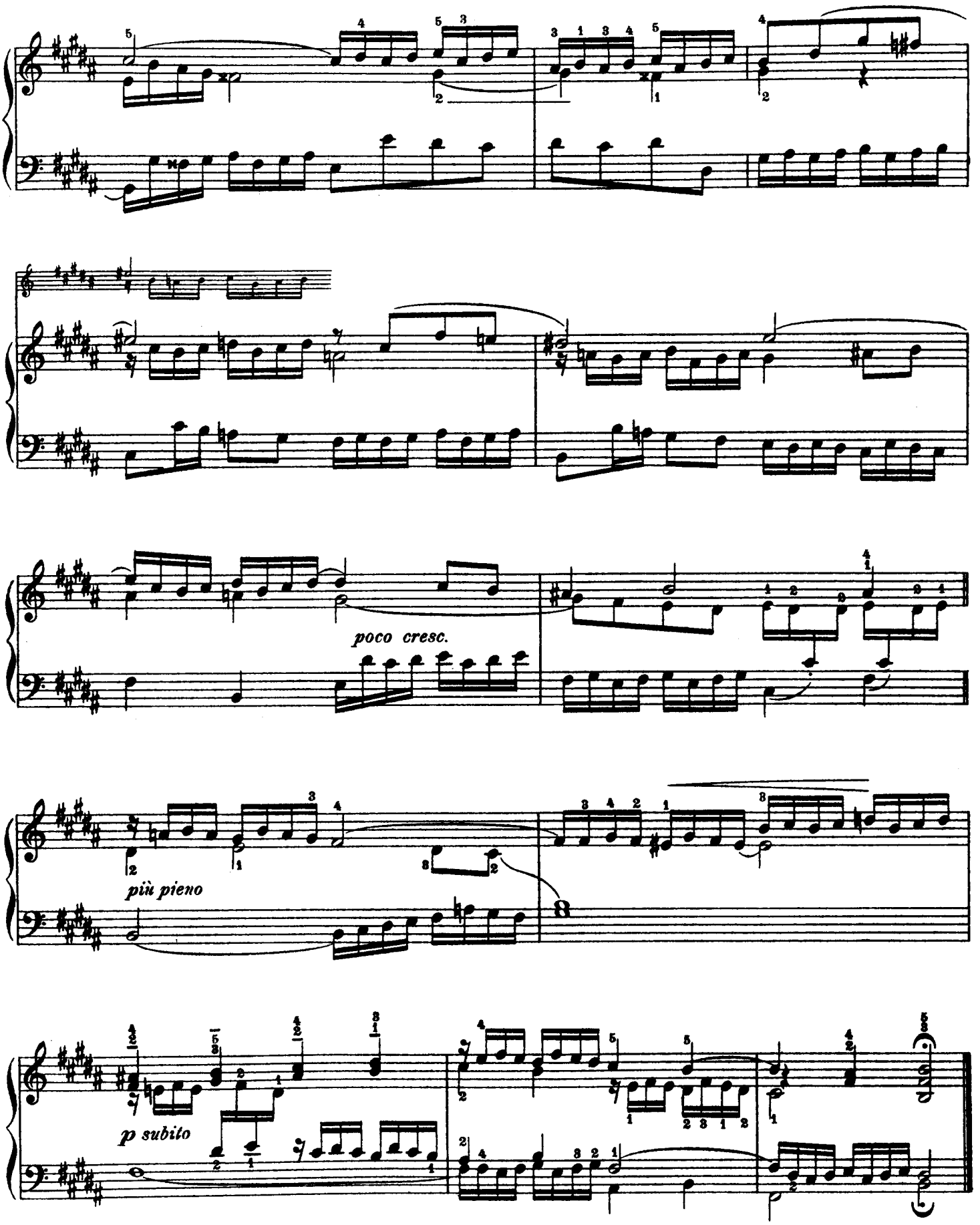
Andantino idillico

Ruhig fliessend Tranquillo e scorrendo

dolce



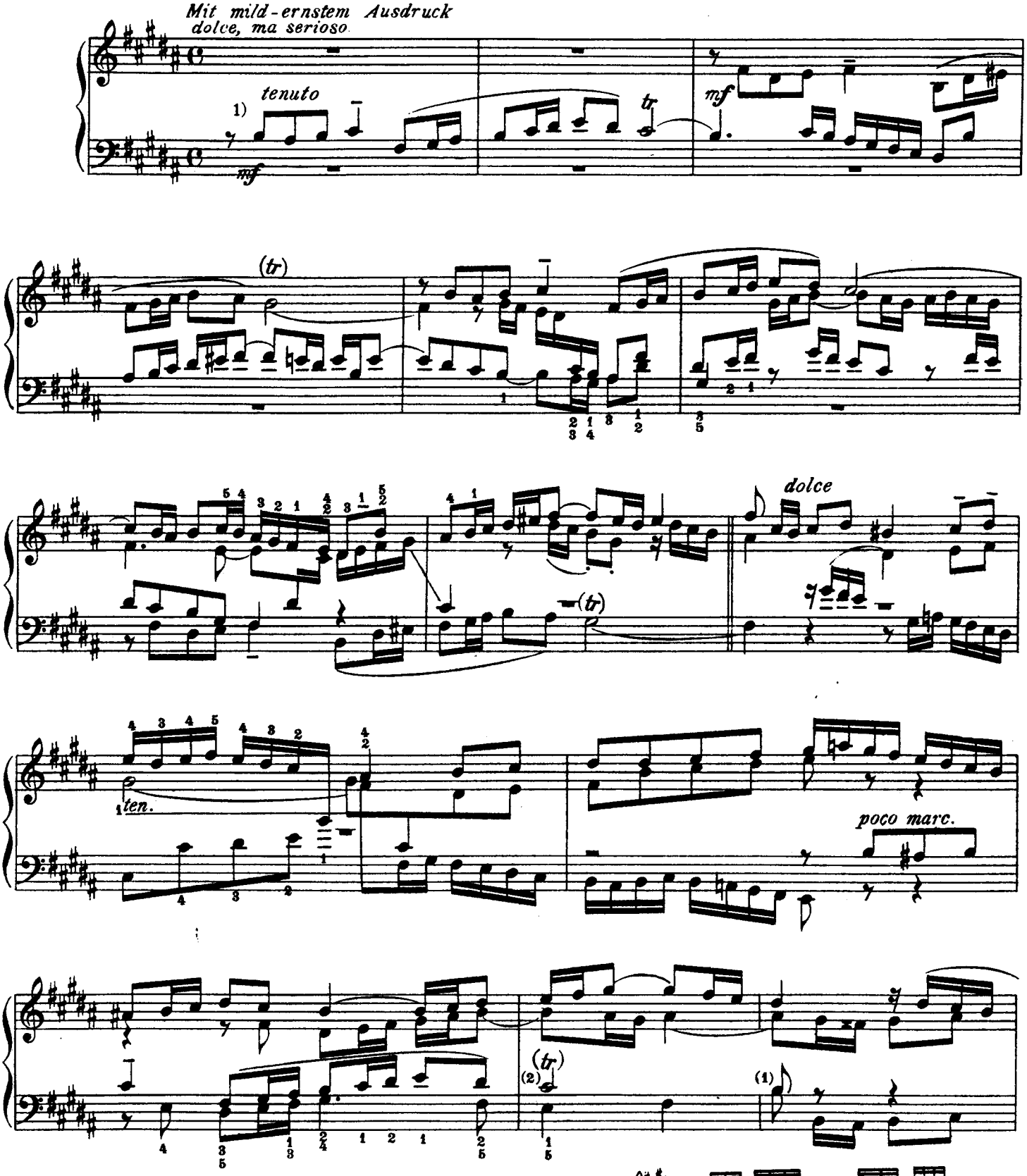
NB. Wir möchten es als eine „Klang- und Stimmungsstudie" bezeichnen. In erster Hinsicht zielt die Aufgabe auf die Bildung eines zarten Anschlages, welchem die weichen Holzbläserarten als Vorbild dienen mögen, durch ihn soll das Tongewebe in ein ruhiges Halblicht eingehüllt werden. – Man unterbreche nicht die Einheit der Stimmung durch ein „allzumusikalisches" Betonen der Nachahmungen, welchen hier nur eine Hilfsrolle zufällt. –


poco cresc.
più pieno
p subito

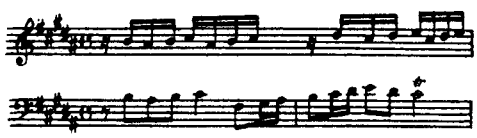
Fuga XXIII, a 4

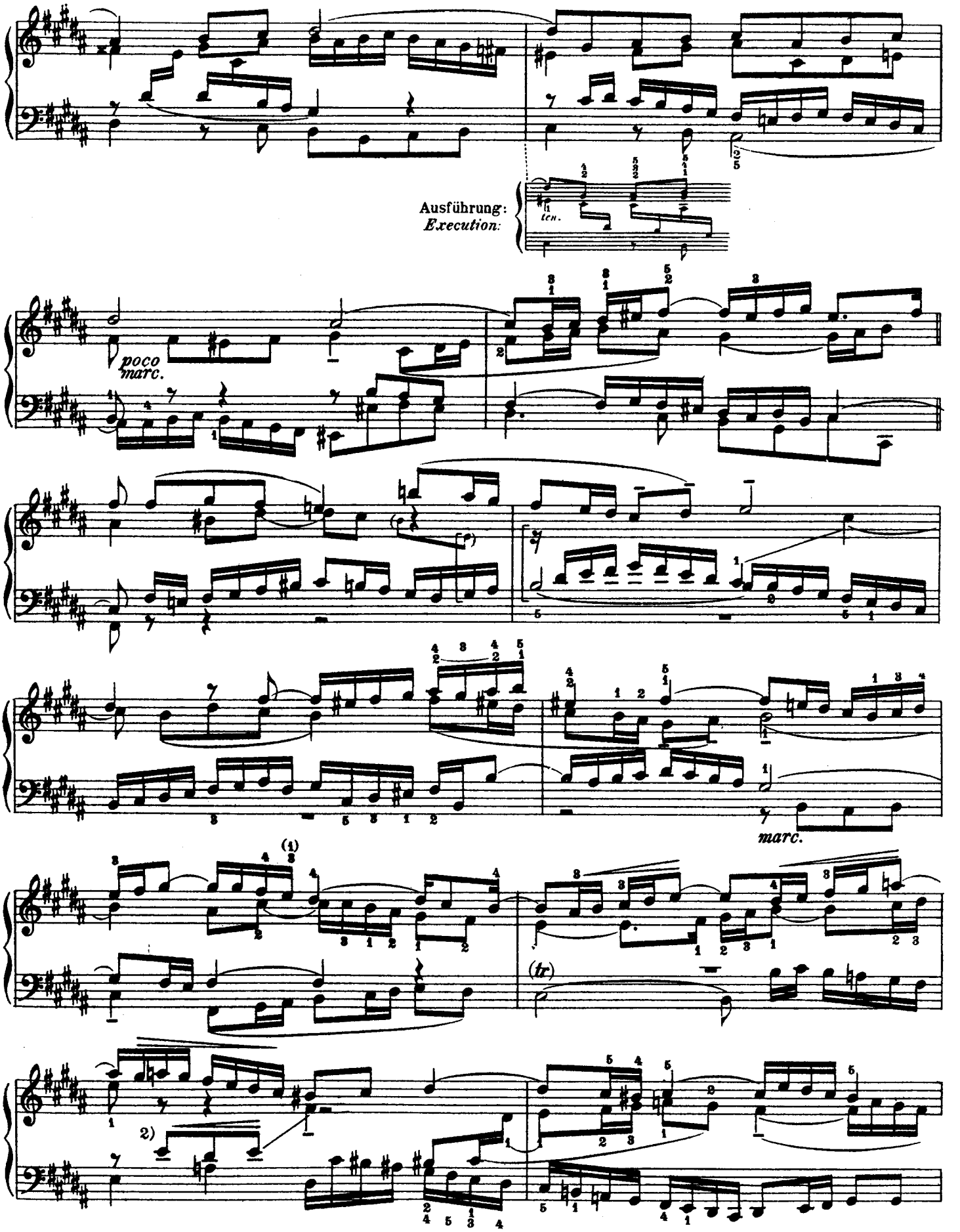
Poco Andante

Mit mild-ernstem Ausdruck
dolce, ma serioso

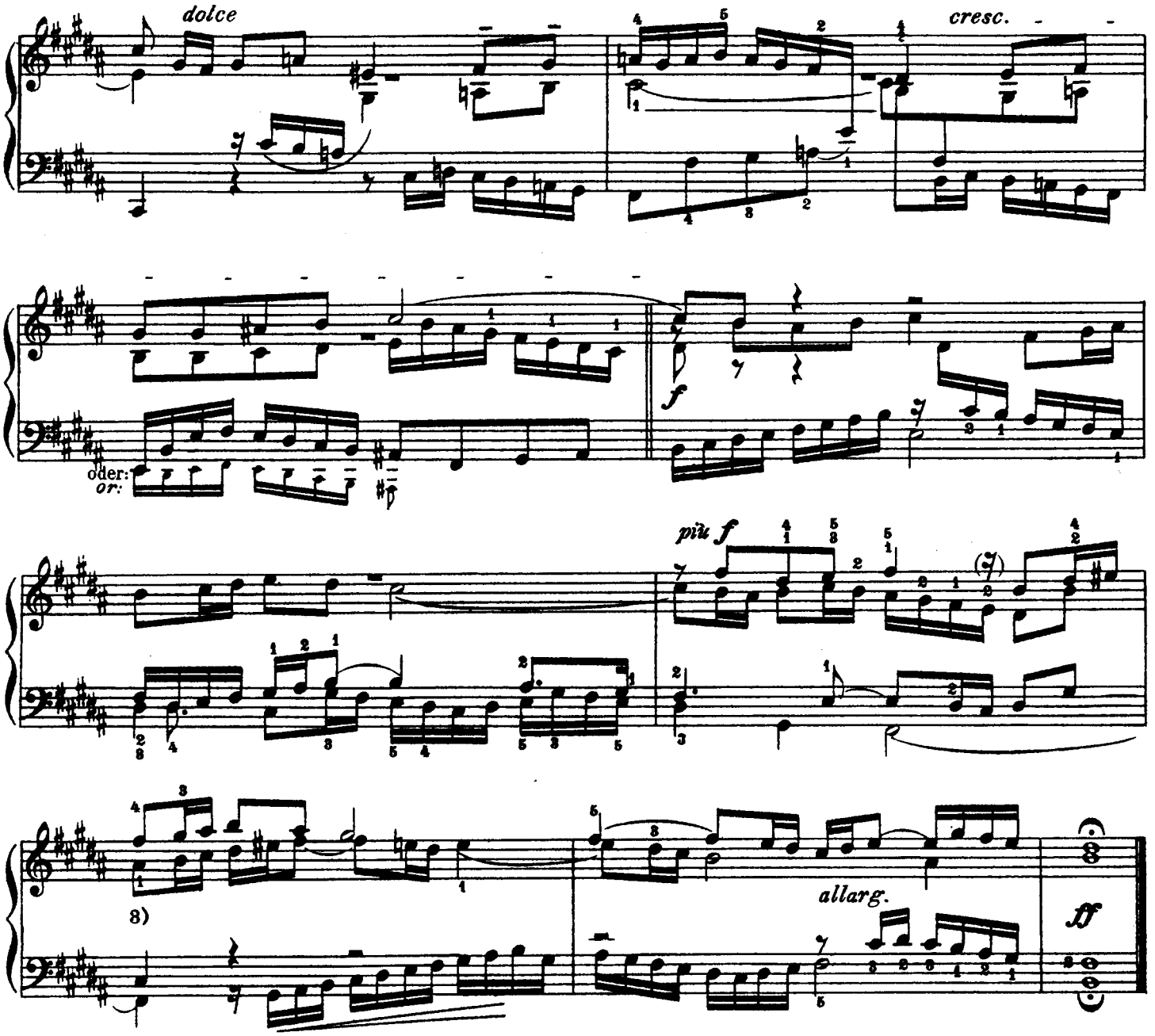


1) Praeludium und Fuge haben im Grunde ein und dasselbe Thema:
1) Prelude and Fugue have at bottom one and the same theme:



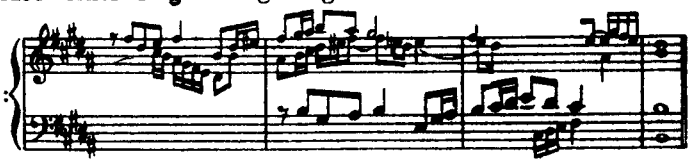


2) Die Lage des Themas entspricht hier der Tonart der Unterdominante (E dur), der Harmonie nach ist es jedoch Cis moll.



8) In ähnlicher Weise wie am Schlusse der As dur Fuge, hört der Herausgeber auch hier durch die Harmonie der letzten drei Takte eine „innere" Stimme klingen, welche die Idee einer Engführung trägt:

Wir versuchen unsere Vorstellung in Noten zu verdeutlichen:



NB. Die Exposition schliesst zugleich mit dem Thema in der vierten Stimme.

Der zweite Theil ist unleugbar schwunglos und träge; eigenthümlich steif in der theilweisen Symmetrie seines Baues.

Ein zweiundeinhalbtaktiges Zwischenspiel, welches von einem vereinzelten Themaeinsatz abgeschlossen wird, erscheint im Verlaufe der Durchführung dreimal, das zweite Mal unmittelbar nach dem ersten, in contrapunktischer Umkehrung und nach der Dominantentonart verlegt, später ein drittes Mal in der Tonart der Unterdominante, diesmal zu drei Takten erweitert und ohne den Thema-Nachsatz.

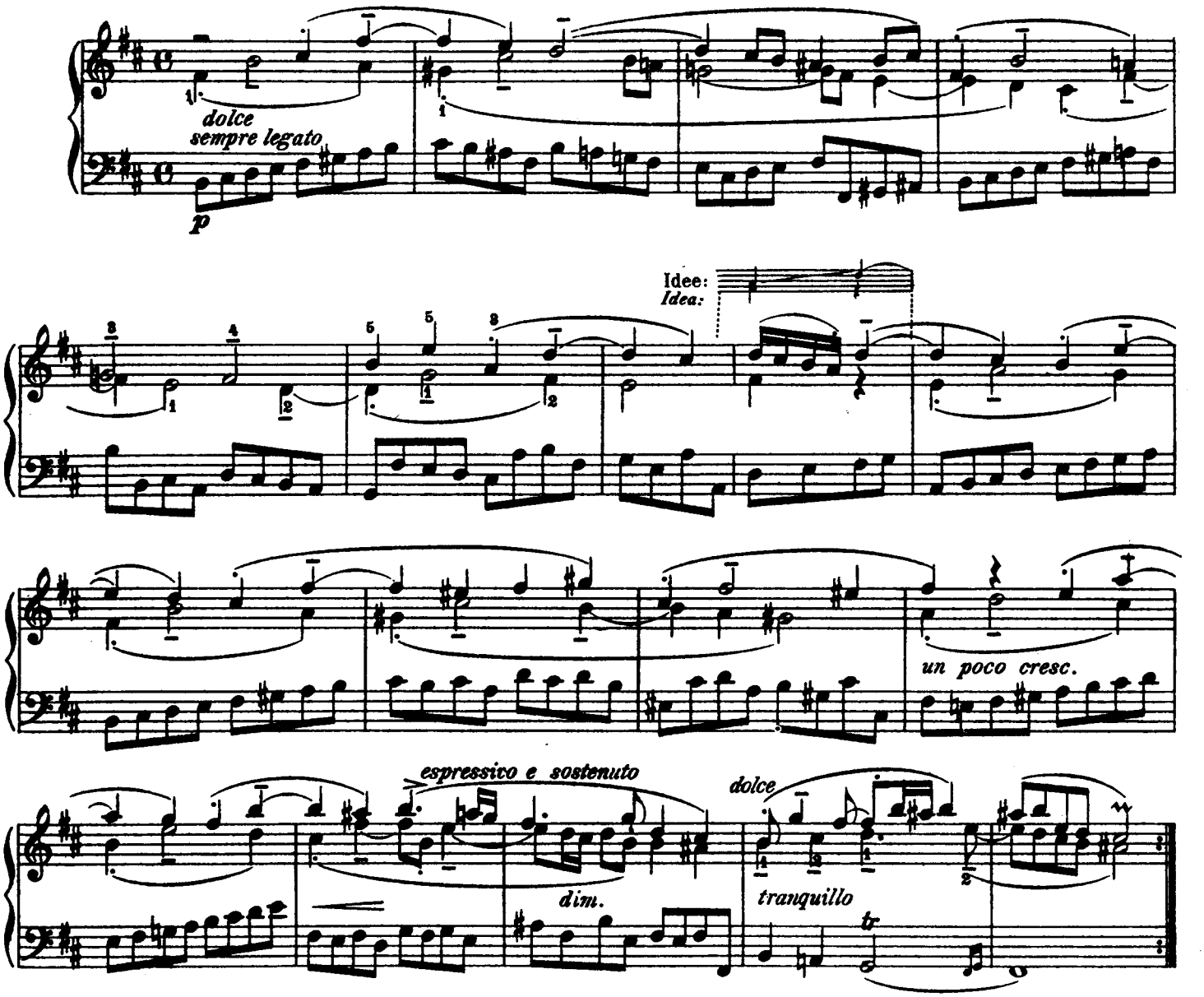
Zwischen das II. und III. Zwischenspiel ist eine vollzählige Durchführung des Themas gestellt: Sopran und Alt in der Gegenbewegung, Bass und Tenor in gerader Bewegung.

Der dritte Theil repräsentirt eine dritte, unvollständig gebliebene Durchführung (wozu die Anmerkung 8) verglichen werde).

Praeludium XXIV NB.

BWV 869

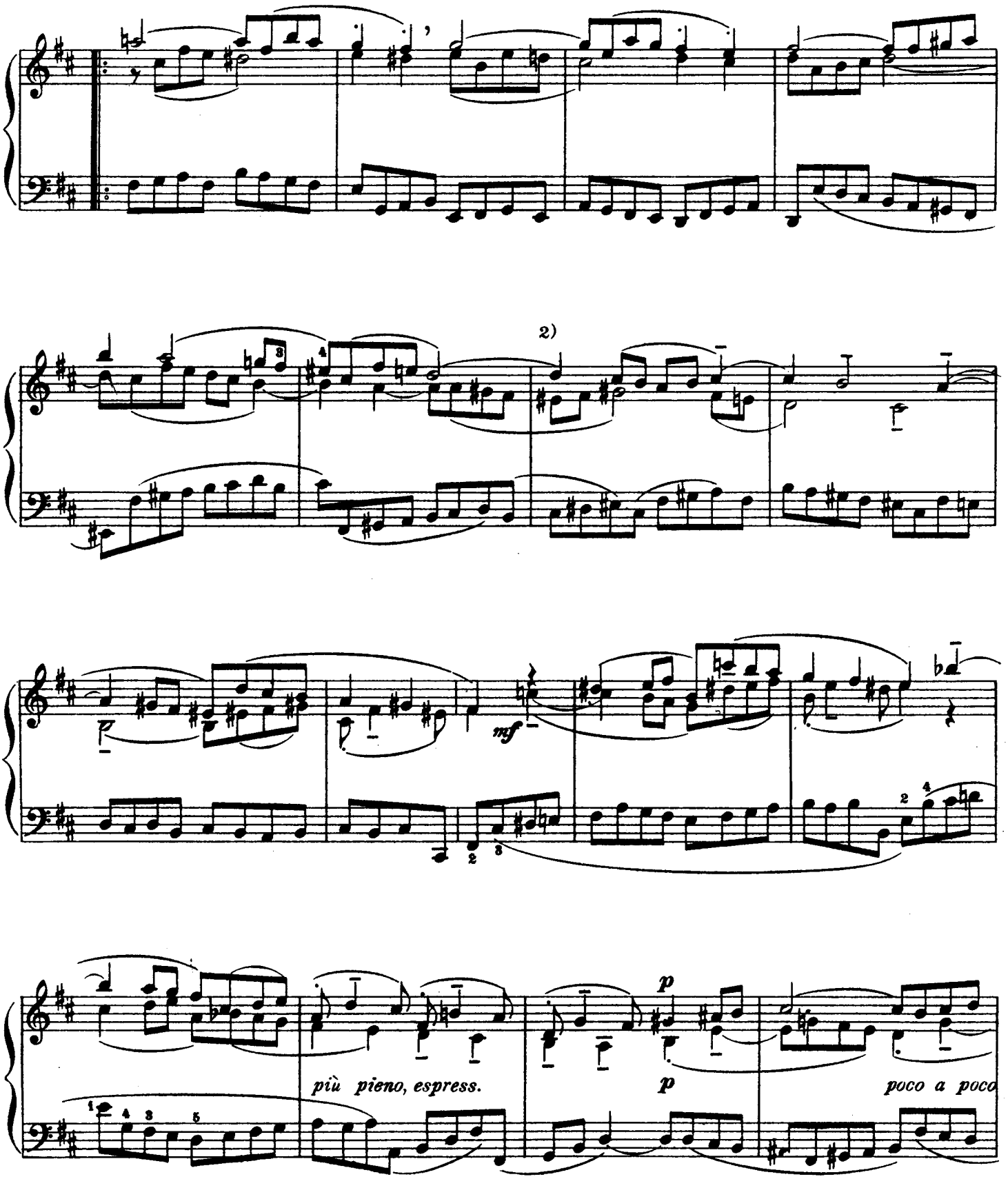
1) Andante (religioso)



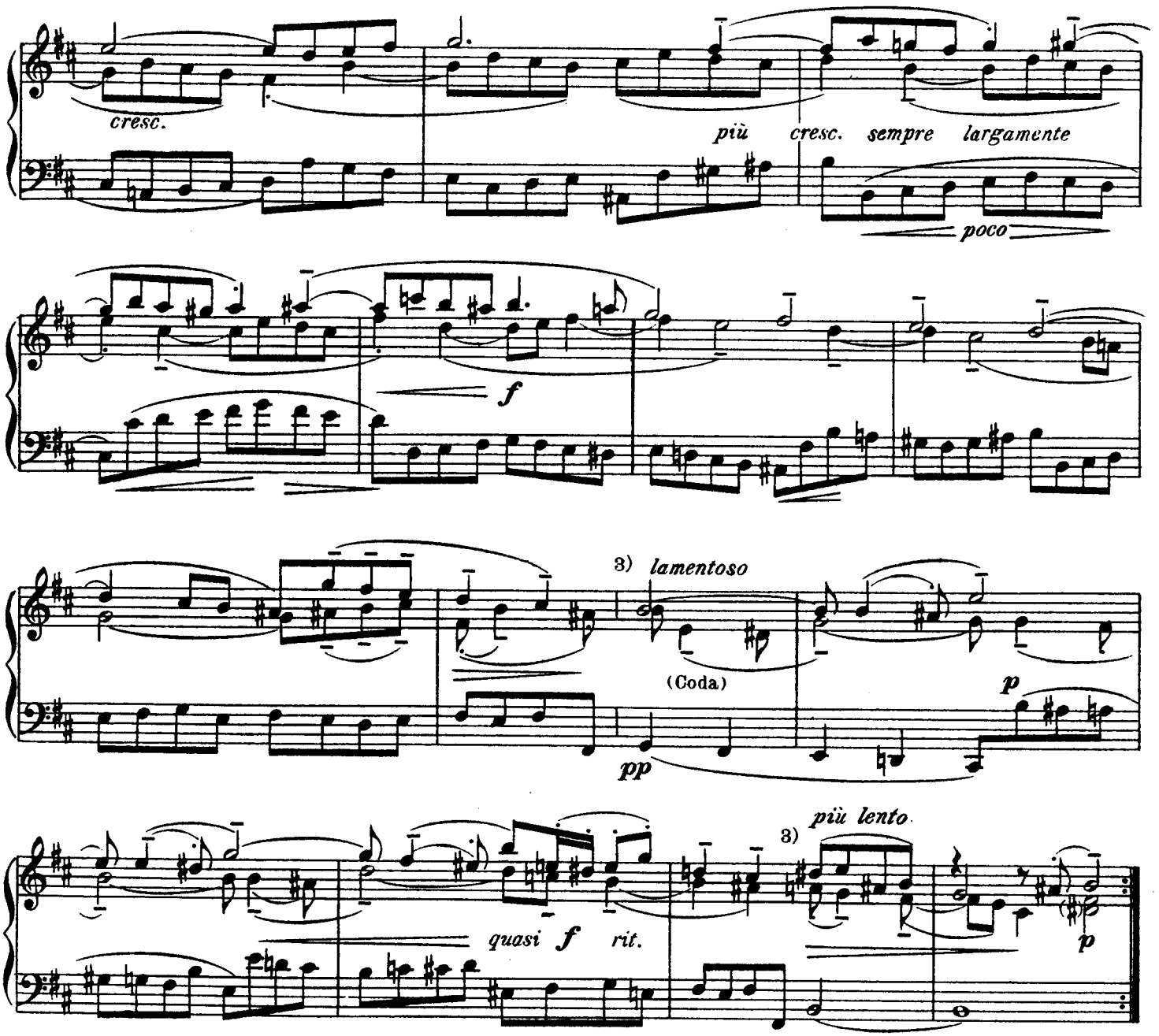
1) Die Tempobezeichnung (Andante) stammt von Bach, desgleichen der doppelte Taktstrich am Schlusse des ersten Theiles; leider die ersten und einzigen eigenhändigen Vorschriften des Meisters.

NB. Dieses prächtige Stück (nebenbei ein Musterbeispiel von doppeltem Contrapunkt über einem Basso continuo)beschliesst in edelster Weise die wunderbare dritte Reihe der Praeludien.– Von dem eifrigen Wunsche bewegt, die vielen, noch halbverborgenen Schönheiten dieses Werkes auch einem weiteren Kreise zu enthüllen und in dem Bestreben, eine leichtansprechende Form zu finden, in welcher sie dem Publikum dargereicht werden. schlägt der Herausgeber vor: kleinere Gruppen (Auswahlen) von Praeludien zu Suiten zusammenzureihen, die als Concertnummern – selbst von mittleren Spielern – mit guter Wirkung verwendet werden könnten.– Die folgende Zusammenstellung von vier Praeludien (ein Beispiel für viele) schiene uns besonders günstig: Praeludium in H dur, als „Praeludium"
Praeludium in A dur, als „Fughetta"
Praeludium in H moll, als „Andante"
Praeludium in B dur, als „Toccata" (Finale)

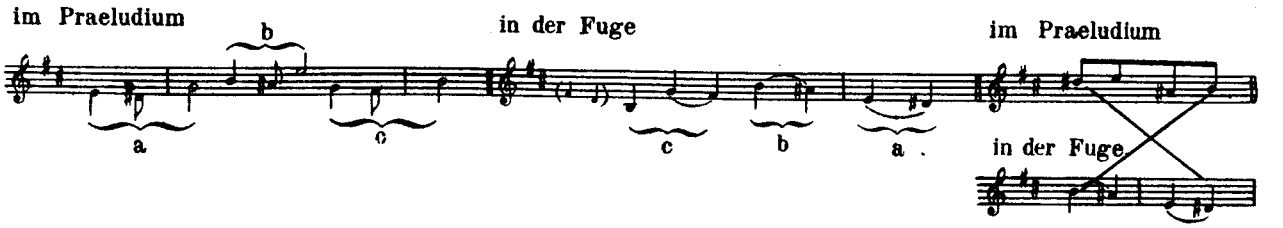
Allerdings müssten, des Zusammenhanges halber, sämtliche Stücke in einer Tonart stehen: die drei ersten also etwa nach B transponirt werden: eine aesthetische Uebertretung, über die – muthmasslich – viel unaesthetisches Geschrei erhoben würde.– Eine gute Gelegenheit zu einer Legato-Übung im Octavenspiel ergiebt sich bei diesem Praeludium, wenn man die Bassstimme durchwegs nach unten verdoppelt.



2) Der Inhalt dieses Taktes ist gleichlautend mit dem Motiv der Zwischenspiele in der Fuge in den Oberstimmen durchaus, im Bass variirt. Diese Beziehung zu der Fuge steht nicht vereinzelt da; man vergleiche darüber Anm. 3).



3) So in dem syncopirten Motive (a, b, c.), als auch in der Achtelfigur des Soprans im vorletzten Takte erblicken wir eine Mahnung an die folgende Fuge, eine vorweg genommene Reminiscenz des Fugenthemas.

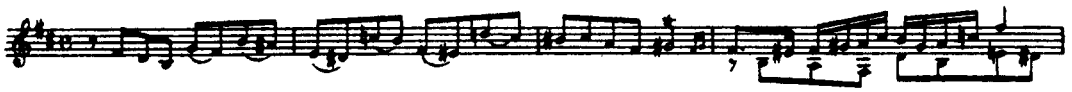


Beabsichtigt oder nicht – (wenn unbeabsichtigt, um so bezeichnender für das Genie Bach's) – diese thematische Vorahnung bildet, für uns, einen der aesthetisch-gerechtesten Übergänge, die wir kennen. Der chromatische Bass (eine Variation der anfänglichen Viertelbewegung) ist harmonisch und contrapunktisch von höchster Schönheit. Man spiele ihn etwas zögernd, ausdrucksvoll gegliedert, auf dass dem Hörer jede harmonische Einzelheit verständlich werde.

Fuga XXIV, a 4

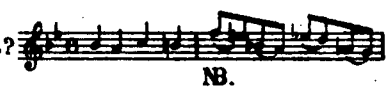
(Largo)[1] Andante grave e solenne

1) Bach schreibt das Zeitmass „**Largo**" vor und notirt die ganze Fuge in C: („tempo ordinario")

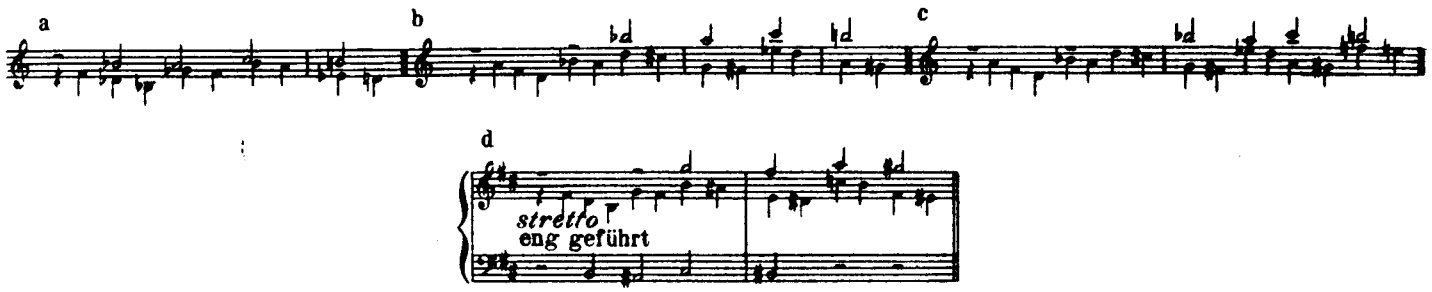


Der Herausgeber hat die Erfahrung gemacht, dass die vielen Sechszehntelfiguren, durch das Auge, die Vorstellung eines Allegrosatzes wachrufen und leicht zur Eile verführen. Unsere Notirung vermag das Schwere, Gewichtige, wie es in Bach's Absichten gelegen, anschaulicher darzustellen und das Einhalten einer durchaus feierlich-gemessenen Bewegung zu unterstützen. Auch die kleinen Bögen (trochäische Phrasirung) sind authentisch.

2) Wer würde hier nicht an das Thema der Fuge über den Namen Bach erinnert?



Dass die Verwandschaft mit dem „b, a, c, h"= Motiv keine blos oberflächliche, vielmehr eng-harmonischer Art ist, wird zur gewissen Thatsache, sobald man einige Versuche mit den Themen anstellt, z. B.:



2b) Als Gegensatz verwendet, erscheint das „Bach"-Motiv in dieser Fuge einmal, am Anfange des III. Theiles; und zwar in einer unserem Beispiel b) nächstverwandten Form:

3) Dem obligaten Nachsatze des I. Contrasubjectes darf man beinahe die Bedeutung eines zweiten Themas zuerkennen.

r. H.

B

delicato
zart

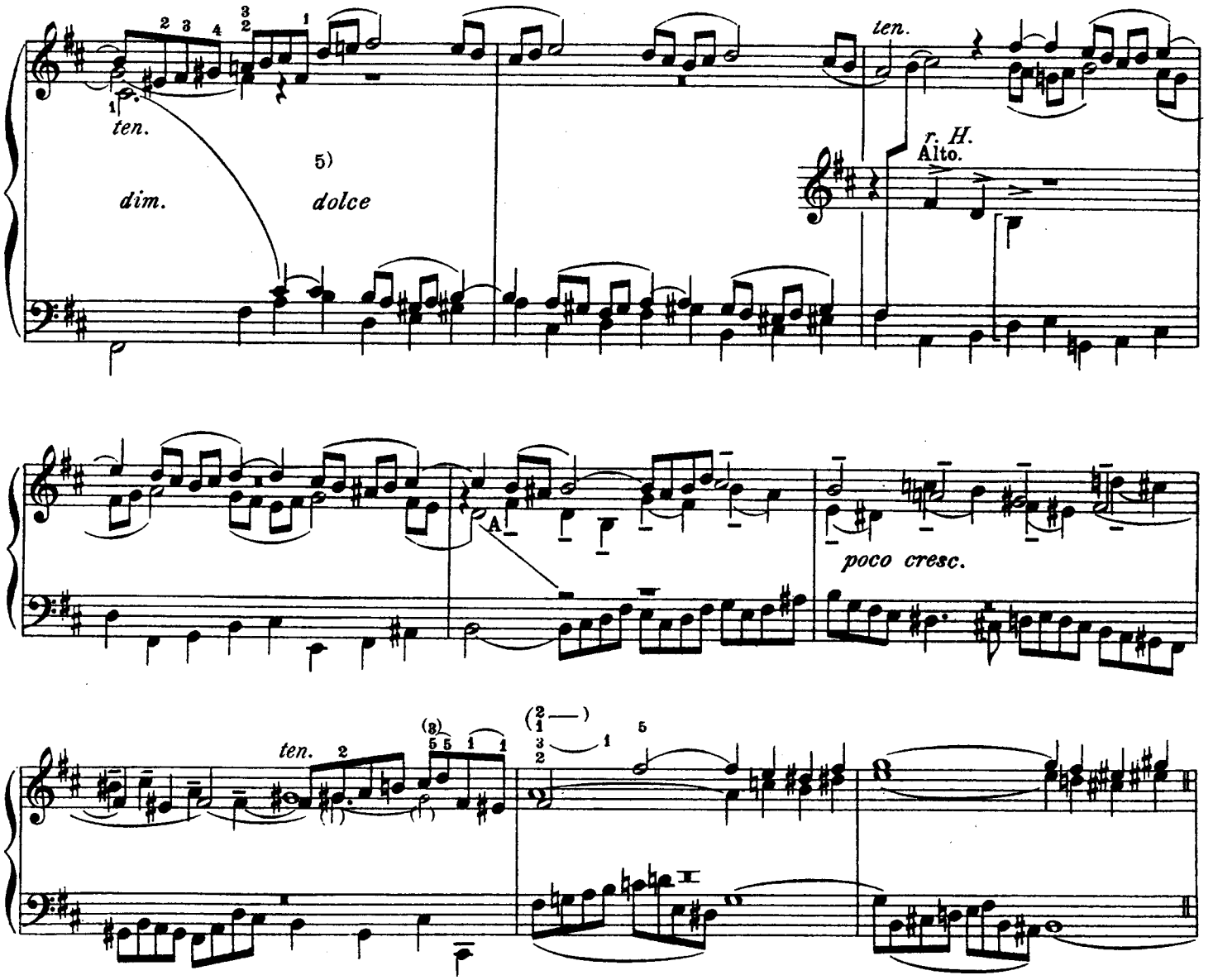
4)

tr

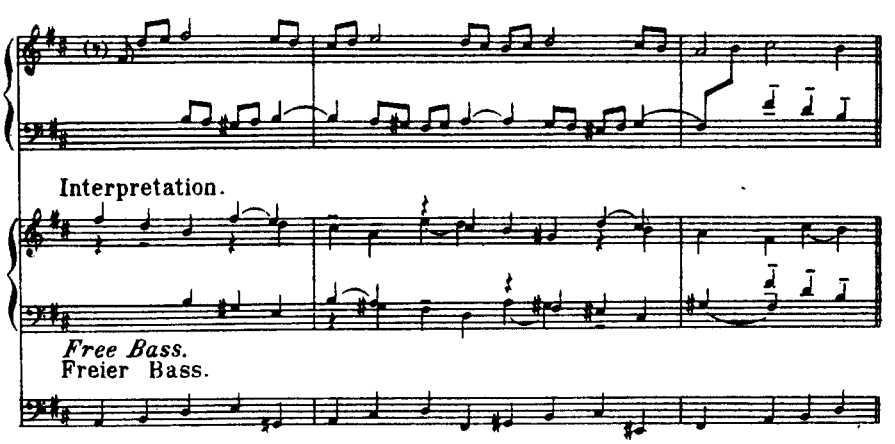
S

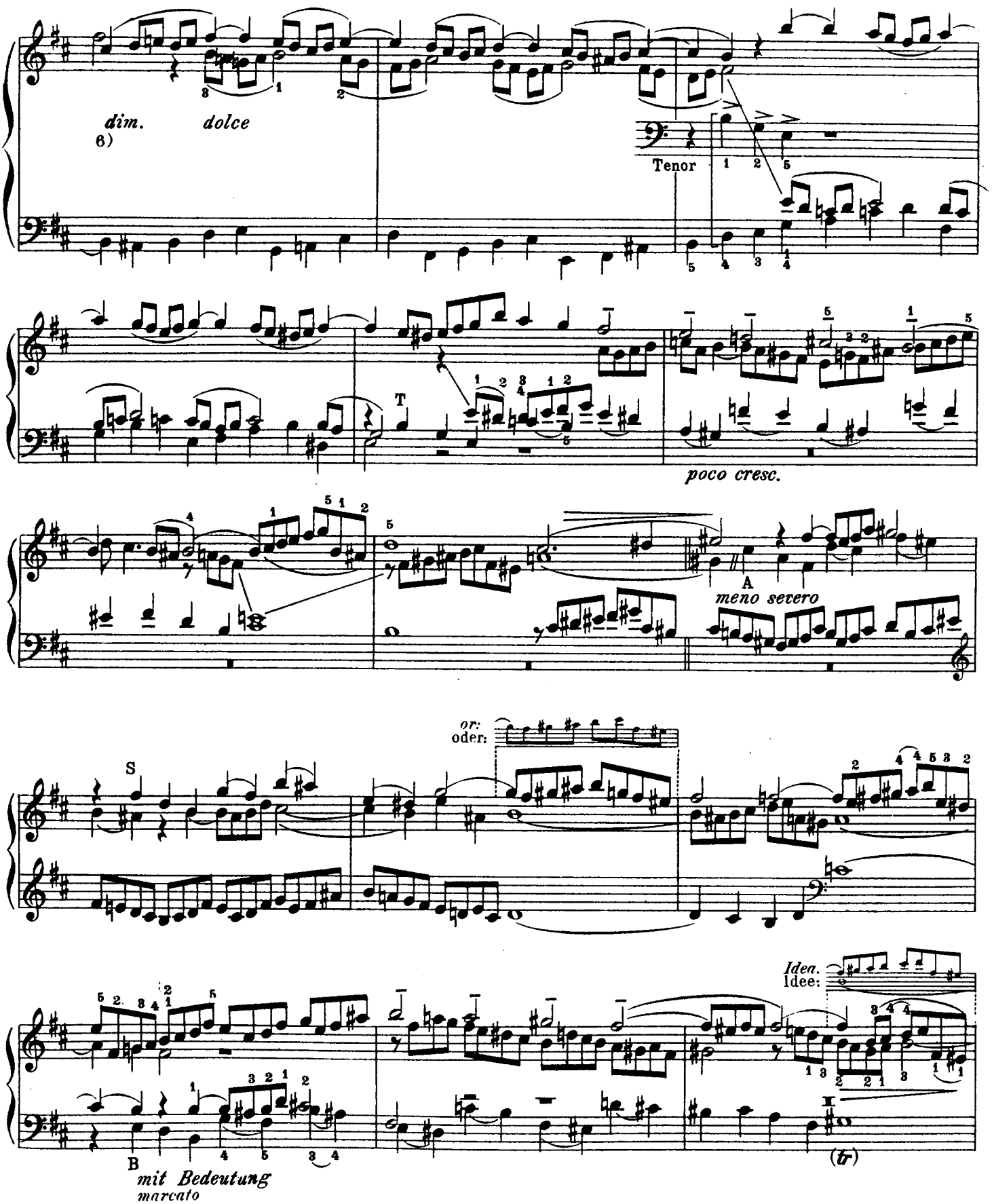
(tr)

4) Ausführung:
Execution:

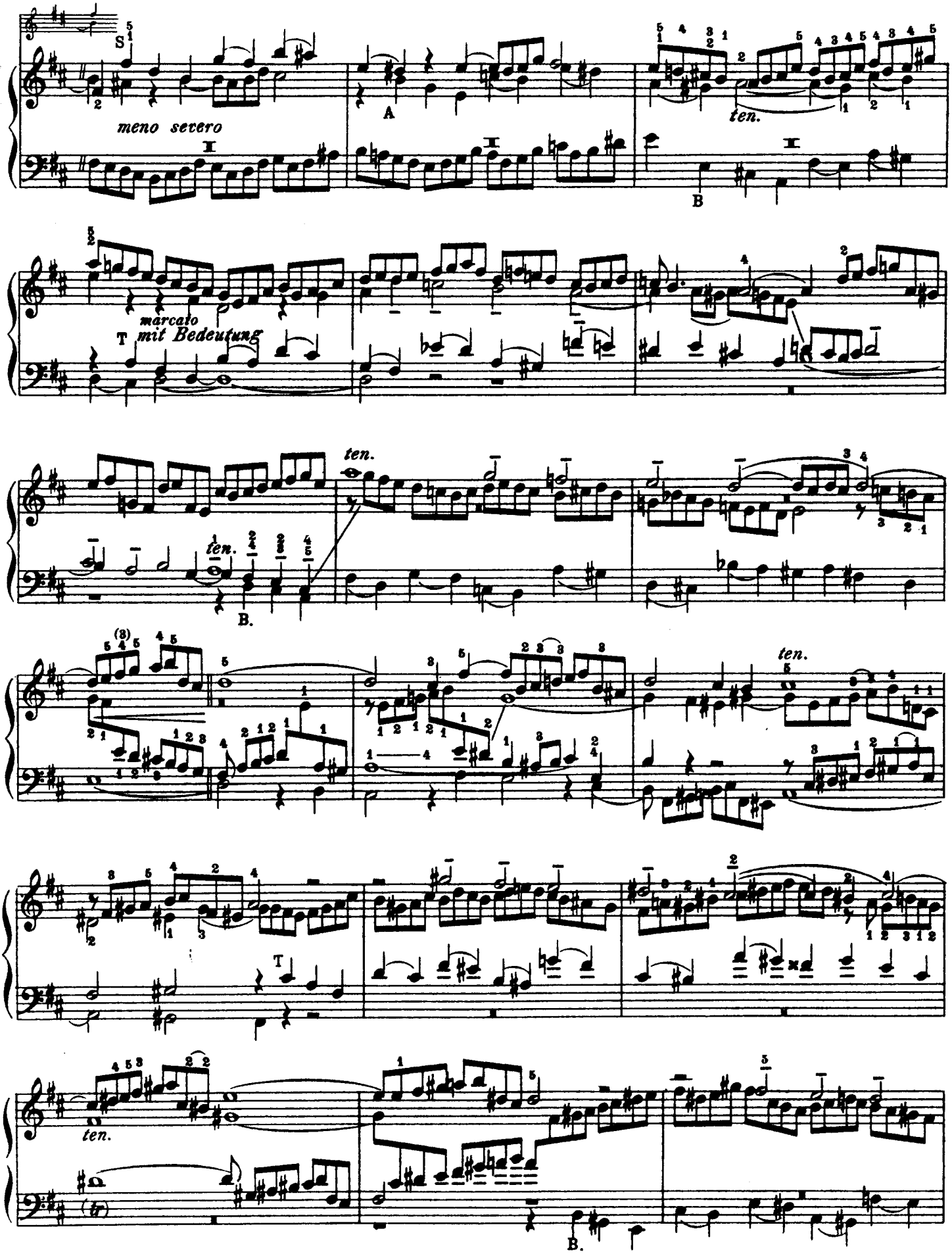


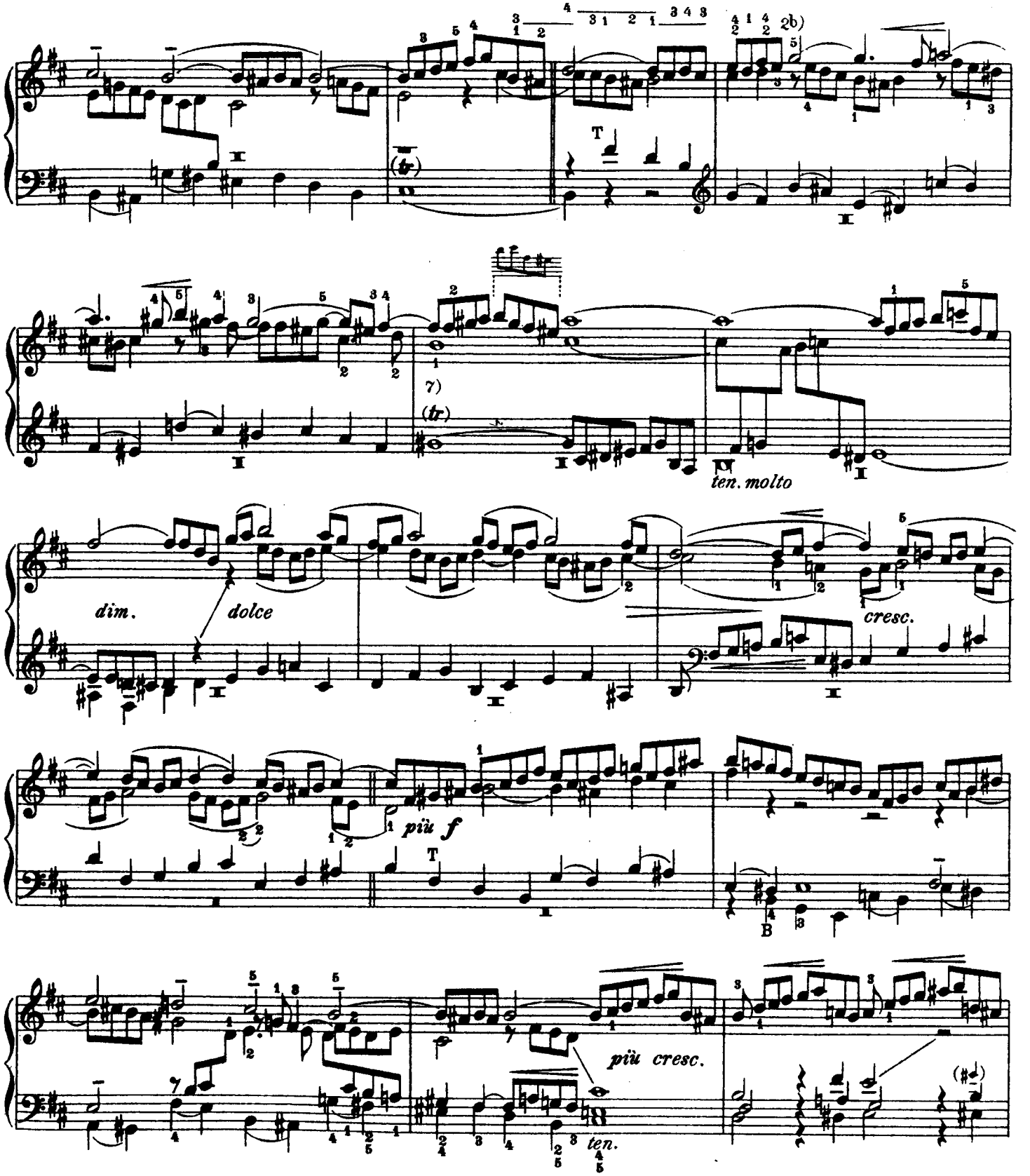
5) Diese oft wiederkehrenden Zwischenspiel-Sequenzen würden eine zu geringe Bedeutung und vor allem zu lockere Beziehungen zu den Haupttheilen der Fuge haben, wenn man sie nicht als ornamentale Darstellungen eines thematischen Inhaltes interpretirte. Sie sind mit jener Blätter-Ornamentik vergleichbar, aus welcher sich bei näherer Betrachtung allerhand verschnörkelte Menschen-und Thiergestalten entwickeln



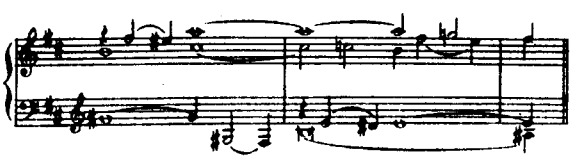


6) Bei Fugen von grosser Ausdehnung (-sie sind nicht immer die kunstreichsten-) gehört es zu Bach's Eigenthümlichkeiten (um nicht zu sagen „Manieren"),ganze Zwischenspielperioden in Dominantentranspositionen zu wiederholen und so in das contrapunktische Gewoge eine gewisse symmetrische Ordnung (Anhaltspunkte) zu bringen. Dieser Fall trifft hier ein.

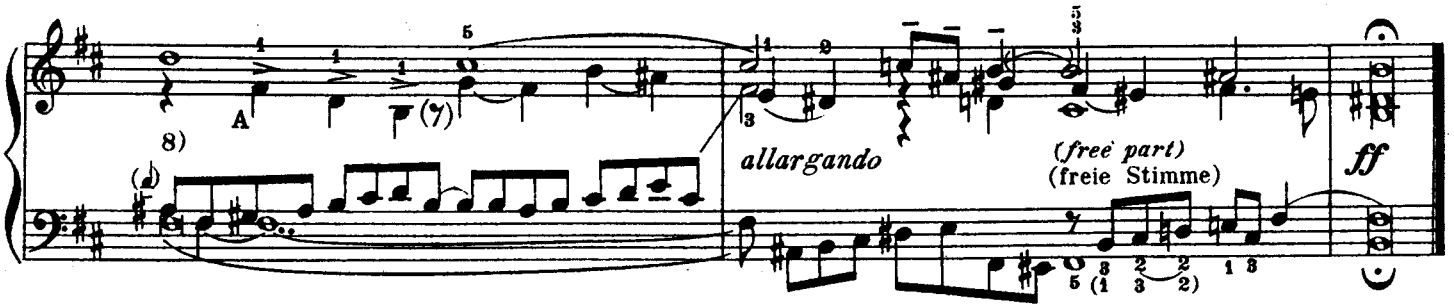

meno severo
A
ten.
B
marcato
mit Bedeutung
ten.
B.
ten.
ten.
B.



7) Die harmonisch-melodische Quintessenz dieses und des nächsten Taktes verdichtet sich zur folgenden Gestalt:

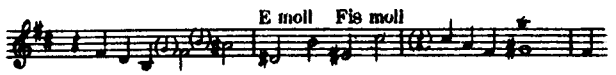


Man vergleiche damit die Coda des Praeludiums und die daran anknüpfende Bemerkung.



8) Das Thema, zuerst vom Alt getragen und im 3. und 4. Viertel des vorletzten Taktes auf den Sopran übergehend ist bis zum Schlusse hindurch (innerlich) hörbar:

Allgemeine Darstellung der Form

Die harmonische Grundlage des Themas ist einfacher, als sie auf den ersten Blick erscheint. Wenn man an ihm. sozusagen, die Muskeln bloslegt, so gewinnt es folgendes Aussehen: 

Man bemerke, dass der dritte Takt gewissermassen die Beantwortung des ersten in sich schliesst.

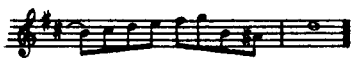
I. Theil. Exposition. Alt, Tenor, Bass, Sopran = 16 Takte. (endet auf einem unaufgelösten Halbschluss).

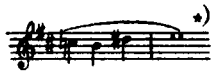
II. Theil.
- I. Abschnitt. I. Zwischenspiel (vgl. Anm. 5) Thema-Einsatz des Alts = 7 Takte; imitat.-modulat. Übergang = 2 Takte
- II. Zwischenspiel (vgl. Anm. 6) Thema-Einsatz des Tenors = 7 Takte; imitat.-modulat. Übergang = 1 Takt } Transposition des Obigen.
- II. Abschnitt. Imitation mit Thema-Fragment zw. A. und S.. imitat-modulat. Übergang, Thema-Einsatz im Bass = 7 Takte.
  Imitation mit Thema-Fragment zw. S., A. und B.. Thema-Einsatz des T. (Dux, D dur), Antwort des B. Comes, (A dur) = 9½ Takte
- III. Abschnitt. Imitatorisch-modulat. Übergang zu einem 8-taktigen Zwischenspiel ausgedehnt. Thema-Einsatz des T., Übergang. Thema-Einsatz des B. (mündet in die Grundtonart). = 10 T.

III. Theil. I. Abschnitt. Thema im Tenor (h moll). III. Zwischenspiel, (gleich dem I. und II. Zw. = Sp.). = 8½ Takte.
II. Abschnitt. Thema-Fragment im Tenor. Thema im Bass (von e moll nach h moll), Thema im Alt, = 8 Takte.

Wir verzeichnen zwei Arten von Zwischenspielen im Bau und in den Motiven von einander verschieden.

Die erste Art (als I.. II., III. Zwischenspiel classificirt) ist die wichtigere; wir haben sie in den Anm. 5) und 6) ausführlich besprochen.

Die zweite Art, welche wir zur Unterscheidung „imitatorisch-modulatorische Übergänge" benannten, ist aus dem Schlussschnörkel des I. Gegensatzes gebildet  welches Motiv gewöhnlich 3- oder 4-stimmig „durchgeführt" wird.

Endlich ist noch eine dritte (Neben-) Art von Zwischensatz-Motiv anzuführen:  (Fortsetzung des I. Gegensatzes), welche in der Exposition und zu Anfang des Durchführungstheiles in Verbindung mit dem Motiv der zweiten Art auftritt, um dann fast gänzlich zu verschwinden.

Sehr anregend ist es, das harmonische Geflecht dieser Fuge zu verfolgen, es weist die prächtigsten Rücksichtslosigkeiten seiner Art auf.

*) Man vergleiche übrigens die gemeinsamen Züge dieses ersten Zwischensatzes (Takt 7 und 8) und jenes (im 6-9. Takte) der B moll-Fuge.

Druck: „Pirol" Minden (Westf.)