

Carl Philipp Emanuel Bach Album

EINE AUSWAHL VON
KLAVIERSTÜCKEN AUS DEN WERKEN VON
EMANUEL BACH



Mit Fingersatz, Pedalzeichen, Vortragsbezeichnung, Metronomisierung
und Verzierungs ausschreibung versehen, begleitet von einer
Einführung und einigen Notentexterläuterungen

herausgegeben von

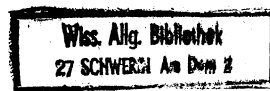
ELISABETH CALAND



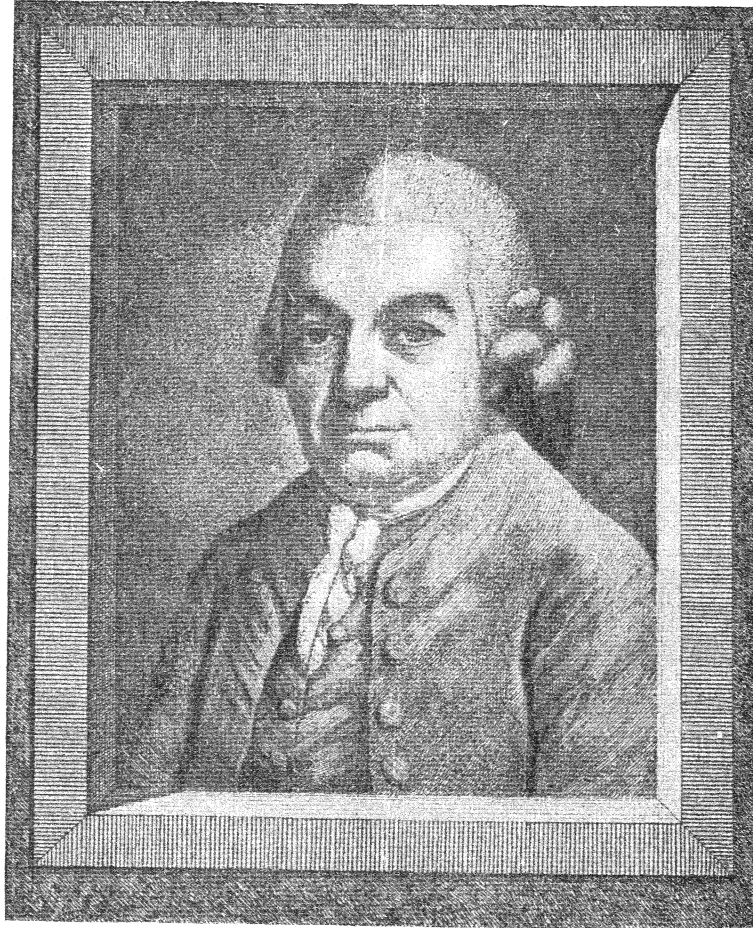
Copyright 1923 by Heinrichshofen's Verlag / Alle Rechte vorbehalten / Eigentum für alle Länder von
HEINRICHSHOFEN'S VERLAG · MAGDEBURG

Gegründet 1797

25 083



Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig
134723



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

(Nach einem Stich des Gemäldes von Pfeninger)

Inhalts-Übersicht.

	Seite
Zur Einführung	7—17
Fingersatz und Spielbewegung bei Emanuel Bach	18—23
Tabelle der in den vorliegenden Stücken vorkommenden „Manieren“ (Verzierungen)	24
Die Manieren	25—27
Erläuterung zur <i>F</i> -dur Sonate	29—30
1. Sonate in <i>F</i> -dur	31—41
2. Sonate in <i>D</i> -moll	42—53
3. Rondo in <i>E</i> -dur	54—59
4. Rondo in <i>A</i> -dur	59—65
5. Rondo in <i>B</i> -dur	66—73
6. Rondo in <i>D</i> -dur	74—80
7. La Xenophon in <i>Cis</i> -dur	81
8. La Sybille in <i>Cis</i> -moll	82
9. La Complaisante in <i>B</i> -dur	83—84
10. La Stahl in <i>D</i> -moll	85—86
11. Les langueurs tendres in <i>F</i> -moll	87
Anhang: Der musikalische Vortrag in Aussprüchen unserer Altklassiker und neuerer Meister	88

„Niemand kann ein Instrument zierlich handhaben, der nicht das meiste und beste seiner Geschicklichkeit vom Singen entlehnet, indem aller musicalischen Hände Werck zur Nachahmung der Menschenstimme dienet: denn alles, auch das gespielte selbst muß singen“

Mattheson¹⁾

¹⁾ Aus: „Der vollkommene Kapellmeister“ (Hamburg, 1739)

Zur Einführung.

„Es ist die Melodie, welche der Musik ihren Reiz giebt; das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius.“

Joseph Haydn.

Bei der Zusammenstellung der von mir herausgegebenen „Zehn Klavierstücke älterer Meister“¹⁾ erkannte ich, zum erstenmal eingehender mit den Klavierwerken Emanuel Bachs vertraut werdend, welchen reichen Schatz echter deutscher Musik diese Kompositionen enthalten, wie tief, lebensvoll und doch einfach in ihrer Klarheit und Ungesuchtheit Emanuel Bachs Musik ist. Dabei überrascht sie durch eine Fülle von oft verblüffend kühnen Einfällen, vielfach modernen Modulationen und fast neuzeitlichen Zügen, ist voller Poesie und voller Lieblichkeit, von oft sich zur Dramatik steigernder Gemühtiefe, die eine starke Beweglichkeit der Phantasie bekundet und vermöge ihrer Reinheit, ja Keuschheit, intimste seelische Regungen in uns wachruft. Sie versetzt uns in eine Empfindungswelt ganz eigener Art. So wurde der Wunsch in mir rege, diese Musik, deren Originalauflagen fast alle in Archiven und Liebhaberbibliotheken ruhen²⁾, auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Ich habe in dem vorliegenden Hefte eine Auswahl aus verschiedenen Werken getroffen, deren in der Hauptsache noch von Emanuel Bach selbst stammende Originalauflagen ich zu besitzen mich glücklich schätze.

Man könnte einwenden, Emanuel Bachs Musik sei veraltet, sei fast ausnahmslos für die alte Instrumentenart, das Klavichord, empfunden und geschrieben. Ich kenne auch die Ansicht vieler, die dahingeht, der Bachsche Klaviersatz bedürfe eines Aufputzes durch sogenannte Füllstimmen, da er sonst zu leer oder zu dürrt klinge u. dgl. mehr. Die Erfahrung hat mir aber beim Vorspielen dieser Tonstücke in musikliebenden und musikverständigen Kreisen immer wieder bestätigt, daß ihre vermeintliche Verblichenheit völlig schwindet, wenn sie, unter Wahrung ihres Stils, mit innerster Anteilnahme zur herzhaften Darstellung gelangen. Dazu gehören allerdings ganz bestimmte Vorbedingungen, auf die ich noch zurückkomme.

¹⁾ Kahnt, Leipzig, 3. Auflage, 1917.

²⁾ Bach hinterließ ca. 400 Tonwerke für Klavier-Solo.

Das Klavichord, das „Instrument der Bache“¹⁾ (denn „auch Sebastian Bachs Klavierkompositionen gehören noch der Literatur des Clavichordes an“²⁾), „das Handinstrument“, das Lieblingsklavier Emanuel Bachs, war zwar von „vorzüglicher Spielbarkeit und auch Tonfeinheit“³⁾ und hatte außerdem den Vorzug „der Abstufung des einzelnen Tones“; jedoch der Ton selbst war äußerst dürrt, schwach und leicht verhallend. Das Instrument war daher seiner Beschaffenheit nach vom öffentlichen Konzert ausgeschlossen. „Sein Mangel an Fortissimo“, wie uns Quantz, der Zeitgenosse unseres Meisters, der große Flötenspieler und Lehrer Friedrichs des Großen, übermitteln hat⁴⁾, wird dabei mitbestimmend gewesen sein. Alles was wir über dieses alte Instrument wissen, dürfte zeigen, daß die Ansprüche der damaligen Klavierspieler ziemlich bescheiden gewesen sind. Emanuel Bach schätzte das Klavichord gegenüber dem damaligen Klavizimbel (auch Cembalo oder Kielflügel genannt) mit seinem hellen durchdringenden Ton und dem „Fortepiano“ (oder Hammerklavier, der Anfang unseres modernen Klaviers) zwar so hoch ein, daß er meinte: nur „das Clavichord ist das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurteilen fähig ist“⁵⁾; er verkannte aber keinesfalls die Nachteile des Klavichords, da er an anderer Stelle zugibt: „daß es keine geringe Aufgabe sei, auf unserem Instrumente ein Adagio singend zu spielen“⁶⁾, und „den Mangel an Aus-

¹⁾ „Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder“ von C. H. Bitter (Berlin 1868, Bd. I, S. 48).

²⁾ „Geschichte des Klavierspiels“ von C. F. Weitzmann (Stuttgart 1879, Bd. II, S. 48).

³⁾ „Vorlesungen über Musik“ von Hans Georg Nägeli (Stuttgart und Tübingen 1826, S. 150).

⁴⁾ „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ von Johann Joachim Quantz (Breslau, 1780, zweite Auflage, S. 231).

⁵⁾ „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von Carl Philipp Emanuel Bach (Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1787, dritte Auflage, S. 6). Wenn in dieser vorliegenden Arbeit Bachsche Worte zitiert werden, so sind sie stets diesem Buche und dieser Auflage entnommen. Auf S. 38 und in der Vorrede tut Bach auch den interessanten Ausspruch: „daß das Clavier durch seine vorzüglichen Reize“, sogar der Singe-Stimme vorzuziehen sei, da es „das Überraschende und Feurige vor dieser voraus habe“.

⁶⁾ Bach, S. 88.

haltung [des Tones]¹⁾ hervorhob. Sollte unser Meister, „dessen Hauptstudium“ nach eigener Aussage darauf gerichtet gewesen ist, „auf dem Klavier so viel [wie] möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen“²⁾, der „das Herz zu rühren“³⁾ als Hauptaufgabe eines guten Vortrags betrachtete, der einige seiner Gesangsstücke „Lieder für das Herz“⁴⁾ benannte und in der Gestaltung das Rhythmisch-Melodische und Gesangliche allem voranstellte, sollte dieser Meister nicht unsere vervollkommenen Instrumente gleichsam vorgeahnt haben und wenn er heute noch unter uns weilte, nicht gleich uns empfinden, daß auf ihnen erst die Feinheiten seiner „Seelenmusik“ zur vollsten Wirkung gelangen können? — Mir scheint, daß wir das ohne weiteres bejahen können; denn das Klavichord hat in unseren heutigen erstklassigen, fast unerschöpflichen Tasteninstrumenten, die auch auf den leisesten Fingerdruck reagieren und die feinsten Tonqualitäten ermöglichen, nicht allein einen völligen Ausgleich seiner, auch von Bach selbst empfundenen Mängel gefunden, sondern die unübertreffbare Verfeinerung ihres Mechanismus mit ihrer fast unendlichen Modulationsfähigkeit des Tones (Repetitions-Mechanik, Pedal- und Dämpferwirkung) gibt uns alle erdenklichen Mittel an die Hand, dieser Musik ebensowohl vollauf gerecht zu werden, wie ihre ursprünglich gedachte Wirkung erheblich zu erhöhen. Schon Bachs Zeitgenosse Burney äußert, daß „Emanuel Bach sein Zeitalter hinter sich zurückzulassen scheint“, „daß seine Musik für eine andere Sphäre, für ein anderes Jahrhundert gemacht zu sein scheint“⁵⁾. Das berechtigt uns wohl zu der Annahme, daß Bach mit dem Tonvolumen unserer heutigen Instrumente nicht nur einverstanden, sondern sogar glücklich gewesen wäre, wenn er seine Tonwerke auf diesen hätte vernehmen können.

Freilich ist außer der ersten Forderung, nämlich dem geistig-seelischen Erfassen des inneren Gehaltes der Bachschen Tonsprache, und der intensiven Gefühls-einstellung zu dieser Musik für ihre Ausführung noch ein ganz besonders verfeinertes Klangreizbewußtsein notwendig, wie denn überhaupt zur Hervorkehrung ihres poetischen Gehaltes ein durchaus feinfühliges melodisches Spiel gefordert werden muß. Vom rein technischen Standpunkte gehören, wie schon erwähnt, ganz bestimmte Voraussetzungen zur Wiedergabe dieser Musik: Außer der heute als selbstverständlich vorausgesetzten Beherrschung aller Anschlagsmöglichkeiten und -Feinheiten wäre vor allem ein klangvolles, volltönendes nicht scharfklingendes Nonlegato, — Größe

des Tones ist hier nicht mit Härte zu verwechseln, man denke an: „Jeder Ton ist nichts weiter als klingen-des Licht“ (Schumann) — ein perlendes Leggierospil, ein zartes, aber „klingendes“ Piano, sowie ein vollkommenes Legato (ohne Pedal) hervorzuheben. So einfach auch das Notenbild dieser Musik uns entgegenschaut, und so leicht oft das einfache Abspielen dieser Noten ist, so muß doch gesagt werden, daß der Übermittler gerade dieser Tonwelt über ein bedeutendes technisches Können, über eine meisterhafte Behandlung des Instrumentes, ja über eine fast virtuose Technik verfügen muß, um alle ihre Feinheiten, insbesondere die reizvollen „Manieren“, die dieser Kunst ihr eigenartiges Gepräge verleihen, in ihrer vollen Schönheit stilecht vor unserer Seele wieder erstehen zu lassen. „Man denke bei einem einfachen, leichten Stück ja nicht, daß man es ohne Studium spielen könne; je leichter es ist, desto schwerer ist der gute Vortrag“ (Rubinstein).

Wenn nun „Einfachheit und Verständlichkeit das Schwerste, aber auch das Schönste sind“ und nach Lessing „Zum Erfinden Einfalt gehört“, so treffen diese Worte wohl im wahrsten Sinne auf die Musik Emanuel Bachs zu. Wie unerschöpflich ist bei aller Einfachheit der Reichtum seiner Gedankenfülle, wie voller Eigenart seine melodische Erfindung; wie voller Prägnanz und voller Zauber sind seine Themen! — Das alte aus Italien und Frankreich stammende „in freivariationeller Form“¹⁾ gehaltene Rondo²⁾ wird von diesem genialen Sohn unseres großen Bach zu einer gemischten, neuen, eigenartigen Rondoform entwickelt, dadurch, daß er es erweiternd mit Sonatenbestandteilen bereicherte (z. B. Ansätze zu einem zweiten Thema, Nebensätze, Schlußanhängsel usw. hinzufügte). Die thematische Arbeit ein und desselben Grundgedankens, d. h. der dominierenden, meistens liedartigen Stimme, wird hierin durchführungsartig (in Umbildungen, Erweiterungen, Kürzungen) vollzogen, ähnlich wie bei der strengen Form des Kontrapunktes, wie etwa eine Fugenstimme in Begleitung des die Harmonie jener Stimme unterstützenden und die Harmonie bestimmenden Basses. Die melodieführende Stimme wird bei ihrer mehrmaligen Wiederholung, oft in den entlegensten Tonarten, fast immer wieder variiert; Bach selbst nennt es „Verändern Beym Wiederholen“ und fordert es. Diese Veränderungen werden von Bach mit einer derartigen Meisterschaft ausgeführt, daß wir oft Wunder an poetischen Feinheiten der zeichnerischen Linie staunend erleben.

¹⁾ freivariationell = „lockere Variationenform“, ein gangartiges Weiterspinnen des Themas ohne besondere Kontrastwirkung. (Siehe die wertvolle Schrift von Witold Chrzanowski: „Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert“, Leipzig, 1911, Dissertation).

²⁾ Das Rondo ist eine alte Instrumentalform, ursprünglich aus dem Volksrundgesang, mit seinem immer wiederkehrenden Rundreim, hervorgegangen.

¹⁾ Selbstbiographie Bachs in Carl Burneys „Musikalischen Reisen“. (Hamburg 1773, Bd. III, S. 209.)

²⁾ Ebenda, S. 209.

³⁾ Ebenda, S. 209.

⁴⁾ Bitter, Bd. II, S. 74.

⁵⁾ Burney, S. 214/5.

In natürlichster und ungesuchter Weise und unter steter Wahrung des Charakters des Stückes wird der Grundgedanke oder auch nur einzelne Teile desselben mit überraschender Vielseitigkeit der Behandlungsweise (Figuration) fast immer oder doch vielfach umgestaltet (ein hervorragendes Beispiel dieser Art des „Veränderns“ bietet das in diesem Heft enthaltene *D-dur-Rondo*). Nägeli hebt in seinen „Vorlesungen über Musik“ treffend als Eigentümlichkeit Bachs die „Feinheit“, die „Geistigkeit“ seiner keineswegs durch Volltönigkeit glänzenden Klavierkompositionen hervor, in denen durch ein „Minimum von Materie“ [Ausdrucksmittel] ein „Maximum von Geist“ offenbart wird, und „deren buntgemischte Noten, sozusagen die feingezogenen, schöngeschlängelten, in- und auseinanderlaufenden Lineamente einer ausdrucksvollen Physiognomie bilden“ (S. 141). So wäre Emanuel Bachs Stil im Vergleich zur strengen polyphonen Satzkunst, als harmonisch-figurativ, als melodisch-rhythmisch-homophonisch zu bezeichnen. — Wie wohltuend berührt uns ferner bei den Sonaten¹⁾ dieses Meisters der schöngliederte Bau seiner vorwiegend vier- und achttaktigen Themen! Die durchweg durchsichtige Sprache, sowie die bereits erreichte Geschlossenheit der Form in ihrer Dreisätzigkeit mit Durchführung und Wiederholung als „innerlich verbundenes Ganzes“²⁾ steht in reizvollem Gegensatz zu dem durchführungslosen italienischen Sonatensatz sowie zu der Einsätzigkeit der Scarlattischen Sonatenform mit ihrer mehr rein motivischen Arbeit, bei der die bis dahin noch gebräuchliche alte Suitenform mit allen ihren in ein und derselben Tonart stehenden, meist innerlich losen Sätzen dominierte³⁾. Überraschend ist Bachs Reichtum in der Figuration und vor allem, für seine Zeit, auch in der Dynamik. Wie modern sind vielfach seine Modulationen, wie eigenartig und mannigfaltig ist seine Rhythmik! Wie liebt er die Vorhalte und die Verzögerungen als Ausdrucksmittel! Welch echt deutsche, ergreifende Empfindungstiefe spricht aus seinen langsamen Sätzen, diesen herzbewegenden und herzerhebenden „Gesängen des Gemüts“! Und wiederum, wie voll fröhlicher Laune und Grazie, wie lebenssprühend in ihrem oft wie gemeißelten Rhythmus sind seine Allegri! Schließlich seien hier noch die Verbindungs- oder Vermittlungssätze, die sog. Brücken erwähnt, die in ihrem abwechslungsvoll

wirkenden Figurenwerk (— Akkordbrechungen, arpeggierten Akkorden, fließenden Passagen — als sog. konzertmäßiges Element) den wiederkehrenden liedartigen Hauptgedanken in die verschiedenen Tonarten hinüberleiten.

Kurz sei hier noch der kleinen Stücke gedacht, die den Schluß dieses Heftes bilden. Es sind Salonstücke von besonders ausgeprägter Eigenart, wie sie zu Bachs Zeit sehr beliebt waren, und die man „charakteristische Stücke“¹⁾ nannte. Des Komponisten Absicht war dabei, gleichsam ein musikalisches Porträt einer ihm bekannten Persönlichkeit zu geben, oder auch irgend eine Leidenschaft auszudrücken. Wie gefühlssicher und klar Emanuel Bach hier zu Werke ging und wie sehr gerade er Vollendetes in diesen Charakteristiken, die weit mehr als Kuriositätswert haben, schuf, sagen uns am besten die Worte Bitters²⁾, die er nach einem Zeitgenossen Bachs zitiert: „Karl Philipp Emanuel Bach charakterisierte, wie er noch in Berlin war, mehrere Frauenzimmer, die er kannte, durch angemessene Klavierstücke; und mehrere Personen, die jedes Individuum damals kannten, versicherten mich, ihr Humor und Benehmen im Umgange sei glücklich in denselben ausgedrückt gewesen; nur habe man sie von Bach selbst spielen hören müssen.“

In Carl Philipp Emanuel Bach, dessen Vater die großen und letzten Möglichkeiten des strengen kontrapunktischen Stils in erhabenster Weise erschöpft hatte, vollzog sich die Wendung des alten formstrengen Klavierstils zur „freien“ Schreibart, von der Polyphonie zur Homophonie. Wenn Bach auch primitiver ist als die Meister des klassischen Stils und noch nicht ihre erhabene Höhe erreichte, so erinnert uns doch manches seiner Werke in seiner edlen Linienführung und in seiner inneren Kraft des Ausdrucks an die Tonsprache des großen Dreigestirns des 18. Jahrhunderts, eines Haydn, Mozart und Beethoven. Emanuel Bach stellt so als Begründer der neuen Stil- und Genieepoche, als direkter Vorläufer der Wiener Klassiker den entwicklungsgeschichtlichen Wendepunkt in der Klaviermusik dar. Entgegen dieser bislang allgemein vertretenen Anschauung erhoben sich vor nicht langer Zeit Stimmen, nach denen Haydn, Mozart und Beethoven nicht „auf den Schultern“ Emanuel Bachs, sondern auf denen der Mannheimer Schule (Johann Wenzel Stamitz) ständen. Dieser Auffassung traten Heinrich Schenker³⁾, der

¹⁾ Der Name „Sonata“ ist in seiner früheren Bedeutung als Klangstück, abgeleitet von „Sonare“ = Klingen. (Siehe Otto Klauwell: „Geschichte der Sonate“, Leipzig).

²⁾ „Die Söhne Sebastian Bachs“ von C. H. Bitter. (Breitkopf & Härtel, 1883, S. 20).

³⁾ Ich verweise hierbei auf den äußerst lehrreichen Aufsatz von Hermann Abert: „Joseph Haydns Klavierwerke“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2. Jahrgang, 1920, Heft 10 und Heft 9/10 des 3. Jahrganges 1921) in dem auch die Beziehungen zwischen Haydn und Emanuel Bach beleuchtet werden, bzw. was ersterer Bach als Vorbild verdankte, und wie bedeutend dessen Einfluß auf Haydn gewesen ist.

¹⁾ „Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen“ von Daniel Gottlob Türk (Leipzig und Halle, Schwickert, 1789, S. 395).

²⁾ Bd. I, S. 86.

³⁾ „Ein Beitrag zur Ornamentik“ von Heinrich Schenker, neue revidierte und vermehrte Auflage, Universal-Edition Wien, Vorwort.

bekannte Musiker, Musikhistoriker und „ausgezeichnete Philipp Emanuel Bach-Kenner“¹⁾ sowie Otto Vrieslander in scharfer Weise entgegen, die in neuester Zeit durch den führenden Musikwissenschaftler Professor Dr. Hermann Abert (Leipzig — jetzt Berlin, siehe die Fußnote S. 9 dieser Einführung) sowie auch durch Universitätsdozenten Dr. Wilhelm Fischer in dessen Aufsatz „Beethoven und die vorklassische Übergangszeit“²⁾, Unterstützung fanden. Ferner dürften die Aussprüche unserer drei großen deutschen Meister, die in ihrer Eindeutigkeit doch gewiß nicht nur „verbindliche Phrasen“ bedeuten, wohl kaum aus der Welt zu schaffen sein. Bekannten sich doch sowohl Haydn wie Mozart offen zu Emanuel Bach: „Was ich weiß, habe ich dem Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken“ waren Haydns Worte³⁾, und Mozarts Bekenntnis: „Er ist der Vater, wir sind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt“⁴⁾, zeugt nicht weniger von unbestreitbarer Verehrung für unseren Meister. Sogar von Beethoven, der erst 18 Jahre zählte als Bach starb, besitzen wir die anerkennenden verehrungsvollen Worte: „Von Emanuel Bachs Clavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiß nicht allein zum hohen Genuß, sondern auch zum Studium dienen“⁵⁾.

Wenn nun die historische Forschung bislang noch nicht zu einer einheitlichen Auffassung dieser musikwissenschaftlichen Streitfrage gelangt ist, deren Klärung und endgültige Lösung dem Historiker obliegt, so habe ich sie hier nur zu dem Zweck berührt, um den Spieler der vorliegenden Bachschen Kompositionen auf den meiner Meinung nach unverkennbaren Zusammenhang

¹⁾ Erläuterungsausgabe von Otto Vrieslander: „Carl Philipp Emanuel Bach's kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beygefüger Fingersetzung für Anfänger“ (Universal-Edition, 1912, S. 33) — ein sehr empfehlenswertes Heft zur Übung des Bachschen Klaviersatzes.

²⁾ „Neue Musik-Zeitung“, 1921, Heft 6. Weiter las ich kürzlich, nach Niederschrift der vorliegenden Arbeit, in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ (5. Jahrgang, Heft 3) über einen Vortrag, den Professor Dr. H. Abert im Dezember 1922 in Leipzig über das Thema: „Aus Mozarts Jugendzeit“ gehalten hat, in der der Vortragende „besonders nachdrücklich hinwies auf die bis jetzt viel zu wenig beachtete Einwirkung der norddeutschen Schule auf den jungen Mozart (Telemann, Philipp Emanuel Bach, Hasse usw.)“. Und im Oktoberheft desselben Jahrganges dieser Zeitschrift finden wir einen das gleiche Thema behandelnden Artikel von Reinhard Oppel: „Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Philipp Emanuel Bach“.

³⁾ C. F. Weitzmann: „Geschichte des Clavierspiels“, Bd. II, 1879, S. 79.

⁴⁾ Otto Jahn: „Mozart“, Bd. II, S. 133, auch Rochlitz: „Für Freunde der Tonkunst“, Bd. IV, S. 308. Unterstützt wird die Bedeutung dieser Mozartschen Worte, wenn wir in Otto Jahns ebengenanntem Werke an gleicher Stelle lesen: „Mozart scheint frühzeitig die Klaviersachen Philipp Emanuel Bachs gespielt zu haben — sein Vater bestellt in seinen Briefen an Breitkopf häufig die neuesten Compositionen desselben.“ Siehe hierüber auch die Fußnote S. 18.

⁵⁾ Brief von Beethoven an Breitkopf & Härtel; siehe S. 33 des vorzüglichen Nachwortes der hier ebengenannten „Erläuterungsausgabe“ von Otto Vrieslander.

mit der „Norddeutschen Schule der Bach-Familie“ hinzuweisen. Ihm werden sicherlich nicht die vielen Haydnschen, Mozartschen und auch Beethovenschen Züge, die diese Musik in sich birgt und die den Geist dieser klassischen Großmeister vorahnen, entgehen.

Wahrlich, es müßte dieser Emanuel Bachschen Klavierskunst allgemeines künstlerisches Interesse entgegengebracht werden. Das wird geschehen, wenn sie noch mehr als bislang, der Vergessenheit entrissen durch gewisse Erläuterungen und durch geeignete Behandlung der Allgemeinheit wieder zugänglich gemacht wird. Darunter möchte ich — außer Erklärung der Manieren, teilweise Transponierung in die heutige Violinschlüsselnotation, Fingersatz, Pedalbezeichnung, Tempoangabe, gelegentlich ergänzende, den Inhalt verdeutlichende Phrasierungsbögen — vor allem eine unserer heutigen künstlerischen Empfindung entsprechende, geschickte, in modernem Sinne Bezeichnung für Dynamik und Vortrag verstanden wissen. Dann wird sich sogleich ein, ich möchte sagen, persönliches Verhältnis des Spielers zu dieser Musik herstellen. Bach selbst hat (außer bei den Charakterstücken, die ohne jegliche Bezeichnung sind) in bezug auf dynamische Zeichen viele Angaben gemacht, so daß man darauf weiter bauend, sie vervollständigen und ergänzen kann. Selbstverständlich wird und muß hierbei das subjektive Empfinden mitsprechen, aber auch Kretzschmar empfiehlt „den Vortrag der alten Musik genau auszuarbeiten“ und bemerkt dazu, „daß ein Zuviel von moderner persönlicher Empfindung immer noch viel weniger schadet, als das mechanische Abspielen der alten Musik“¹⁾. So, glaube ich, wird mein Vorgehen nicht nur nicht gegen den Bachschen Stil verstoßen, sondern vielmehr diese Musik unseren heutigen Spielern näherrücken. Auch will es mir, wenn ich sogar einige direkte dynamische Abänderungen vornahm (z. B. in dem Largo der *D*-moll-Sonate), fast scheinen, als würde Bach bei Kenntnis unserer heutigen so nuancenreichen und volltönigen Instrumente selbst derartige kurze Änderungen vorgenommen haben. Im übrigen aber habe ich die Treue gegenüber den Originalen bewahrt und bei den Bindebögen, Artikulationszeichen usw. mich streng an den Urtext gehalten²⁾. Einige Stücke habe ich im Gegensatz zu ihren früheren Herausgaben wieder in die Urgestalt zurückübertragen (ich komme hierauf noch zurück). Besonders vorsichtig bin ich mit der sogenannten Echotechnik um-

¹⁾ Hermann Kretzschmar: „Gesammelte Aufsätze über Musik“ Bd. II, S. 111.

²⁾ Nur in vereinzelten Fällen habe ich Bindebögen hinzugefügt; auch habe ich, um Einförmigkeit zu vermeiden, einmal eine kleine Zäsur angebracht (im *B*-moll-Rondo), und einmal (am Schlusse des Largos der *D*-moll-Sonate) ließ ich einen prallenden Doppelschlag weg, weil er hier die Größe des Ausdrucks beeinträchtigte.

gegangen, meinem Empfinden nach durch die eigenen Worte Emanuel Bachs bei Angabe seiner Beispiele unterstützt: „ich habe das *f* und *p* häufen müssen, ohngeacht ich wohl weiß, daß diese Art, alle Augenblicke Schatten [piano] und Licht [forte] anzubringen, verwerflich ist, weil sie statt der Deutlichkeit eine Dunkelheit hervor bringet, und statt des Frappanten zuletzt etwas Gewöhnliches wird“¹⁾. Bach selbst ist weit davon entfernt, diese Echotechnik überall dort anzubringen, wo ein kurzer Gedanke unmittelbar wiederholt wird (so z. B. die ersten Takte der *F*-dur-Sonate), und wie es bei der altklassischen Klaviermusik, noch „bis ans Ende des 18. Jahrhunderts hineinreichend“, mit ihren oft kurzatmigen, gedankenarmen Themen üblich oder geboten war. In Emanuel Bachs so gedankenreicher Musik aber würde das Anbringen dieses schnellen Wechsels von Forte und Piano überall dort, wo die Wiederholung einer Figur oder eines Motivs stattfindet, Unruhe verursachen, vielfach den natürlichen Fluß der melodischen Linie beeinträchtigen und für unser Gefühl, statt natürlich oder belebend, direkt erkülgelt und gekünstelt wirken. Der fein empfindende Schenker äußert u. a. zu der Bachschen Dynamik, daß nicht immer das *f* und *p* einen so raschen Wechsel der Stärkegrade bedeutet, sondern: „das Bachsche *f* und *p* vertritt offenbar [häufig] unser *crescendo* und *decrescendo*, oder, was dasselbe, die Zeichen:  und .

— — — Ein untrügliches Merkmal für diese Verwendungsart ist, daß die beiden dynamischen Grade sehr nahe aneinander gerückt sind“²⁾. Und fürwahr, welche reizvolle Wirkung erzielen wir durch ein solch intensives oder jenachdem zartes An- und Abschwollen innerhalb bestimmter Gruppenglieder gerade bei dieser Musik!

Was das Pedal anbetrifft, so soll es mit vieler Vorsicht angewandt werden; ja, man tut öfters gut (die technische Beherrschung natürlich vorausgesetzt, „so daß z. B. auch Töne, die in größter Entfernung voneinander liegen, miteinander ohne Pedal gebunden werden können“), auf seine Wirkung ganz zu verzichten, weil die Emanuel Bachsche Musik in ihrer Reinheit und Klarheit große Umsicht bei seiner Anwendung erfordert. Es soll in der Hauptsache als „Stimmungspedal“ und nicht als „Bindungspedal“ Anwendung finden. — Nur wo mir die Pedalwirkung unentbehrlich schien, sind diesbezügliche Zeichen in den vorliegenden Stücken gesetzt worden; für den weiteren Pedalgebrauch rechne ich auf das Empfinden und das fein erzogene Ohr

¹⁾ Emanuel Bach, S. 101. Quantz hatte kurz vorher in seinem „Versuch“ dieses „Echo“ folgendermaßen beschrieben: „Bey Wiederholung oder Ähnlichkeit der Gedanken, die aus halben oder ganzen Tacten bestehen, es sey in eben denselben Tönen, oder in einer Versetzung, kann (und nicht „soll“, wie es anderweitig beim Zitieren dieses Quantzschen Ausspruches heißt) die Wiederholung eines solchen Satzes etwas schwächer, als der erste Vortrag derselben, gespielt werden.“ (S. 253.)

²⁾ „Ein Beytrag zur Ornamentik.“ (S. 13.)

des musikalisch durchgebildeten Spielers, der bedacht sein soll, weder die Konturen noch insbesondere die zarten melodischen Linienbiegungen zu verwischen. — Daß das Pedal nur in vereinzelt Fällen, z. B. zur Erzielung besonderer Brillanz, einen Moment vor dem Tonnehmen getreten werden kann, und es sonst als Regel gilt „das Pedal erst niederzudrücken, nachdem die Töne bereits genommen sind“, schrieb ich wiederholt anderweitig (siehe weiteres über Pedalanwendung, Kapitel 6 in „Die Deppesche Lehre des Klavierspiels“, „Einleitung“ zu: „Zehn Klavierstücke älterer Meister“, sowie „Das künstlerische Klavierspiel“, Seite 43/47 usw.).

Als Vorlage zu den in diesem Hefte enthaltenen beiden Sonaten diente mir die Originalausgabe der Fortsetzung von: „Sechs Sonaten fürs Klavier mit veränderten Reprisen“, der Prinzessin Amalia von Preußen, der Schwester Friedrichs des Großen gewidmet, die eine „vorzügliche Klavierspielerin war und in der Künstlergeschichte des 18. Jahrhunderts eine nicht wenig bedeutende Stellung eingenommen hat“¹⁾. Emanuel Bach schreibt in seiner den Sonaten vorangehenden Widmung von ihren „vollkommenen Einsichten in die Grundsätze der Music“. Diese Sonaten, die auf Seite 9–10 in Wotquenne²⁾ genannt sind, erschienen zuerst 1760–61 bei Winter (Berlin) und 1786 in zweiter Auflage bei Rellstab³⁾, während etwas später bei Walsch in London eine Ausgabe von ihnen veranstaltet wurde. Dies bestätigte mir 1917 auch der bekannte Berliner Antiquar Leo Liepmannssohn. Ferner gab mir Professor Dr. Wilhelm Altmann, der Direktor der Musik-Abteilung der Preussischen Staatsbibliothek, wiederum in bekannter hilfsbereiter und zuvorkommender Weise manchen Aufschluß über verschiedenes hier Interessierende, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen wärmsten Dank darbringe. So teilte er mir im Februar 1920 mit, daß eine Neuauflage dieser Sonaten nicht vorliege. Ebenso verhält es sich, soweit ich es in Erfahrung bringen konnte, mit dem an den Schluß dieses Heftes gesetzten Charakterstück „La Stahl“. Die zwei Sonaten, sowie das letztgenannte Stück sind somit der klavierspielenden Welt erneut zugänglich gemacht worden. Von den Rondos besitzen wir die von Professor Carl Krebs herausgegebene, 1895 im Breitkopf & Härtelschen Verlage erschienene Urtextausgabe (also ohne „Bearbeitung“, jedoch mit kurzen Erklärungen der „Manieren“ und mit Transponierung der oberen Stimme in die heutige Violinschlüsselnotation) der „Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber“, in der die vier vorliegenden Rondi enthalten sind, für

¹⁾ „Karl Philipp Emanuel Bach und W. Friedemann Bach“ von C. H. Bitter, Bd. I, S. 66.

²⁾ „Carl Philipp Emanuel Bach, Thematisches Verzeichnis seiner Werke“ von Alfred Wotquenne, Breitkopf & Härtel, 1905.

³⁾ Siehe Wotquenne, S. 9, 2. Fußnote.

die mir aber die von Bach selbst besorgte Originalausgabe vorlag, in Leipzig, „im Verlage des Autors“ erschienen. Unsere Rondos sind der zweiten (1780) und vierten (1783) Sammlung entnommen¹⁾.

Von den fünf Charakterstücken, die den Schluß des vorliegenden Heftes bilden, wurden außer von „La Stahl“ in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Neuausgaben veranstaltet von Louis Köhler („Les Maitres du Clavecin“ — Litolf —), von Pauer („Alte Klaviermusik“ — Simrock —) und von Rubinstein („Historische Konzerte“ — Moscou, chez Jurgenson —), wie mir von Professor Altmann mitgeteilt wurde, dem ich auch die Einsicht in die Pauersche und Rubinsteinsche Ausgabe verdanke. Auch zu diesen Stücken benutzte ich die Originalausgaben, die sich in den Sammlungen „Musikalisches Allerley“ (Berlin, 1761–63, Birnstiel) und „Musikalisches Mancherley“ (Berlin, 1762–63, Winter) befinden, an deren Redaktion Emanuel Bach offenbar einen sehr wesentlichen Anteil gehabt hat, wie wir von Bitter erfahren²⁾.

Diese so ganz aus ihrer Zeit, jenem galanten Zeitalter mit seiner etwas steifen Grazie, heraus entstandenen Stücke, die durch sie eine ganz eigene Note erhalten haben, möchte ich als historische Stücke bezeichnen. In ihnen kommt Lieblichkeit, Stolz, Gefühl, Gemüts tiefe, Ernst, vielleicht aber auch ein wenig Spott und Ironie zum Ausdruck.

Wenn ich oben eine Rückübertragung in die Urform erwähnte, so bezieht sich dies auf einige dieser Charakterstücke, insbesondere auf „La Complaisante“ und „La Sybille“, die ihre besondere Charakteristik mit durch die in ihnen angewandten Manieren erhalten. Da es sich gerade bei diesen Verzierungen in der Hauptsache um zwei von Emanuel Bach selbst erfundene Ornamente (den prallenden Doppelschlag und den geschnellten Doppelschlag) handelt, sollte man sie genau nach Bachs eigenen Auseinandersetzungen und Vorschriften unverändert bringen, nicht, wie es in den drei genannten Ausgaben geschehen ist, den prallenden und geschnellten Doppelschlag durch Triller ersetzen und eine Ablösung des vorgeschriebenen langen Vorschlags durch einen ebensolchen kurzen eintreten lassen³⁾. Der Unterschied der Wirkung

¹⁾ Bekanntlich hat Hans von Bülow sechs Sonaten, größtenteils aus diesen Sammlungen, herausgegeben (1862), die von ihm durch Füllstimmen usw. „modernisiert“ wurden. Auch von Felix Baumgart sowie von Hans Michel Schletterer existiert eine Herausgabe von je sechs Sonaten, und weiter gab Hugo Riemann Sonaten und Klavierkonzerte von Emanuel Bach heraus (Steingraber). Die Veröffentlichung von Otto Vrieslander wurde hier auf Seite 10 bereits erwähnt, und ein Hinweis auf diejenige von Heinrich Schenker findet sich auf Seite 15 der vorliegenden Arbeit.

²⁾ Bitter, Bd. I, S. 202.

³⁾ Die Übereinstimmung in der Notierung der Verzierungen dieser drei Ausgaben ist vollkommen, so daß man geneigt ist anzunehmen, sie ist auf ein ungeprüftes Nachschreiben von der ersten Herausgabe dieser Stücke zurückzuführen. In Dynamik und Phrasierung weist die Rubinsteinsche Ausgabe manche reizvolle Abweichung der beiden anderen Ausgaben auf, und ich habe davon vieles übernommen. Wer der erste Herausgeber war, ist mir nicht bekannt; ich vermute, daß es Louis Köhler war.

beim Vergleich dieser früheren Ausgaben mit der exakten Wiedergabe nach den Originalen ist zu groß. Wenn wir z. B. „La Complaisante“ (die Verbindliche) wie es vorgeschrieben ist, mit den prallenden Doppelschlägen in ihren zarten melodischen Linienbiegungen spielen, ist uns dabei nicht zu Mute, als ob wir fast mit leibhaftigem Auge eine Persönlichkeit vor uns erstehen sehen, die sich in graziösen Bewegungen eindringlich zu befeißigen scheint, uns ihre Verbindlichkeit und Bereitwilligkeit darzutun? Spielt man nun aber, wie es bei den genannten Ausgaben verlangt wird, anstatt des prallenden Doppelschlages den Pralltriller und den Triller mit kurzem Nachschlag, oder auch anstatt des geschnellten Doppelschlages den Triller mit Vor- und Nachschlag (was auch vorkommt), so wird, auch zum Schaden für das charakteristische optische Bild — eine Art „Augenmusik“, der Spieler durch die schnellen Noten des Pralltrillers und des Trillers ganz unbewußt zu einem schnelleren Tempo gedrängt. So wird ein ganz anderer Eindruck hervorgerufen und die beabsichtigte Wirkung gemindert, wenn nicht gar verändert. Mehr oder weniger ist das auch bei „La Sybille“ der Fall, die als Gegensatz zu der in ihrer Lieblichkeit und Anmut sie einrahmenden „La Xenophon“ meinem Empfinden nach gerade das Stolze, Trotzige und Ablehnende zum Ausdruck bringt; denn auch in den genannten Ausgaben werden die prallenden Doppelschläge durch einfache Doppelschläge oder auch durch Triller mit kurzem Vorschlag ersetzt, und die so ausdrucksvollen langen Vorschläge in kurze umgewandelt, wie denn überhaupt hier alle langen Vorschläge in kurze abgeändert sind. Bemerkenswert ist in diesem Stück, daß Bach hier dem prallenden Doppelschlag eine Note im Werte eines halben Tones vorangehen läßt, die als obere Sekunde an den prallenden Doppelschlag „geschleift“ (gezogen) wird. Mir gab dieser Umstand in Verbindung mit dem langen Vorschlag des darauffolgenden Taktes Veranlassung zu einer besonderen dynamischen Ausführung, durch welche hier ein besonderer charakteristischer Ausdruck hervorgerufen wird.

Man wird es mir daher wohl nicht verübeln und kaum als Schematismus oder „Besserwisserei“ auslegen, wenn ich diese Charakterstücke in der hier gewählten Form herausgebe. Es lag mir wie gesagt daran, ihnen wieder zu ihrer ursprünglich vom Meister beabsichtigten Wirkung zu verhelfen. Für den Interessenten, dem die Originalauflage nicht zugänglich ist und der die betreffende Ausgabe nicht kennt, lasse ich hier eine Gegenüberstellung der Anfangstakte der Originale und der drei anderen Ausgaben dieser beiden Stücke folgen (siehe S. 13 oben).

Je mehr man in das Wesen der Emanuel Bachschen Klaviermusik eindringt, desto klarer wird einem der innige Zusammenhang seiner Fiorituren mit dem

La Complaisante.

Allegretto grazioso.

Original-Notierung
der Manieren
(Emanuel Bach):

Ausgabe Köhler,
Pauer und
Rubinstein:

La Sybille.

Allegretto.

Original-Notierung
der Manieren
(Emanuel Bach):

Ausgabe Köhler,
Pauer und
Rubinstein:

jeweiligen Inhalt und Charakter des Stückes. Die Klavierwerke alter Meister weisen viele Ornamente auf, und Bach, der empfiehlt, „daß man mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe“ (S. 39), hat trotzdem diese Manieren um vier neue von ihm erfundene vermehrt¹⁾. Dies Verzierungswesen stellt eben einen unerläßlichen Bestandteil gerade seiner Klaviermusik dar; denn nicht nur als Verschönerungsmittel sind sie bei ihm zu bewerten, sondern meistens erweisen sie sich als melodisches Element und somit als wichtiger musikalischer Faktor²⁾. So ist die

¹⁾ Der geschnellte Doppelschlag (S. 71), der Doppelschlag von unten (S. 73), der prallende Doppelschlag (S. 63) und der Schneller (S. 83). Über diese vier Manieren schreibt Bach fast immer das gleiche: „diese noch sonst nicht bemerkte Manier“.

²⁾ Auch beim Gesang und bei Streichinstrumenten galten die „Manieren“ für wichtig; schreibt doch Emanuel Bach: „Bey der Stimme [Sänger], und den anderen Instrumenten sind unsere meisten Hilfsmittel, z. B. die Triller und Mordenten zum Aushalten [des Tones] so gut gewöhnlich als bey dem unsrigen [Klavier]. Die Sänger und Instrumentalisten dürfen ebenfalls nur selten die langen Noten ohne Zierrathen vortragen“ (S. 88/89). „Die Sänger sowohl als andere Instrumentalisten können, wenn sie ihre Stücke gut ausüben wollen, ebensowenig die meisten von unseren kleinen Manieren entbehren als die Clavieristen“ (S. 40).

Anschauung, daß die Überhäufung von Verzierungen in der Klangarmut der damaligen Klaviere ihre Ursache hatte (was allerdings aus Verzierungsgewohnheit damals bei Komponisten von geringerer Bedeutung der Fall gewesen sein mag), für die Tonsprache Emanuel Bachs unzutreffend; daher sind gerade seine Manieren auf das Sorgfältigste und Genaueste nach seinen Angaben wiederzugeben. Heinrich Schenkers Wort: „daß Emanuel Bach in der Tat seiner originellen Ornamente und Passagen wegen als der echteste Clavierpoet aufzufassen ist“ (S. 9), ist voll beizupflichten. Es erhellt aus alledem, daß die Verzierungen dieser Musik als wichtige musikalische Ausdrucksmittel in „die Lehre vom Vortrag“ einzubeziehen sind; denn nach Bach ist „der gute Vortrag sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stückes abgewogenen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entsteht das Runde, Reine und Fließende in der Spiel-Art, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend“ (S. 87).

Bach wollte also seine Manieren vielfach als integrierenden Bestandteil, als Vervollständigung der Melodie aufgefaßt wissen, wie er denn überhaupt beim Vortrag neben der Voraussetzung voller Beherrschung der verschiedenartigen technisch-musikalischen Mittel wie: „Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stoßen, Beben, Brechen“, und im Zusammenhang mit dem rhythmischen Element wie: „halten, schleppen und fortgehen“ (S. 87) das Hauptgewicht auf das Ausdrücken der „Affecte“, auf das „aus der Seele spielen“, auf das Übermitteln der dem Tonstücke innewohnenden Hauptleidenschaften, sowie auf die richtige Darstellung seines geistigen Gehaltes legt. „Ohne hinlängliche Empfindung kann nichts rechtes ausgerichtet werden“, heißt es (S. 100) und weiter: „man lerne singend denken“, wobei der Meister empfiehlt, „sich selbst einen Gedanken vorzusingen, um den rechten Vortrag desselben zu treffen“ (S. 91). Das kann auch unseren heutigen Studierenden nicht genug ans Herz gelegt werden! — So notwendig nun zur richtigen Darstellung des Charakters eines Tonstückes und zu seiner stilistischen Wiedergabe die Kenntnis der Struktur des Kunstwerkes und die Vertrautheit mit der thematischen Arbeit, mit der eine sinngemäße Phrasierung aufs engste zusammenhängt, ist, erweist sich als wesentliches Moment des künstlerischen Erfolges eine glückliche Paarung von Reflektion und Impuls, von Geistestätigkeit und seelischem Erleben. Allerdings bleibt die von der Phantasie inspirierte, nachschöpferische Gestaltungskraft und mit ihr das durch den Schönheitssinn geläuterte und disziplinierte Gefühl als letzte entscheidende Instanz für eine stimmungsvolle, poetische und edel-maßvolle Wiedergabe ausschlaggebend. Sicherlich läßt sich das Formgefühl, der Sinn für die Architektonik eines Musikstückes in weitem Maße anerkennen; aber auch hier wird ihr Bestes und Tiefstes immer nur das Angeborene sein und bleiben. Musik ist vor allem Herzenssache; sie ist, wie Schumann in seiner ihm eigenen innigen Art sagt: „vor allen anderen Künsten die Kunst der Herzenssprache“, und wer nicht fähig ist, den wahren Empfindungsgehalt eines Kunstwerkes zu erkennen und zu erleben, ihn beim Vortrag unmittelbar seinem Gefühl entströmen zu lassen, vielmehr seinem Verstand die Führung überläßt und der inneren Wärme barm ist, dem wird es für immer versagt bleiben, auf andere eine tiefere und nachhaltigere Wirkung auszuüben; es sei denn, daß er durch sein virtuosos Können brillieren und bestechen will. Dazu bietet ihm allerdings die Bachsche Musik keine Gelegenheit. Nach Emanuel Bach „kann ein Musicus nicht anders rühren, er sey dann selbst gerührt; so muß er sich selbst in alle Affecte setzen können, welche er bey seinem Zuhörer erregen will; er giebt ihm seine Empfindungen zu

verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung“ (S. 91). — So wird das Nachspüren des geistigen Gehaltes, das richtige Empfinden, die instinktsichere Musikalität zu dem richtigen Zeitmaß führen, mit dem die richtige Darstellung des Charakters und des Gefühlsgehaltes des Tonstückes im innersten Zusammenhang steht. Daraus ergeben sich dann der Rhythmus und mit ihm die Modifikationen der Tempi von selbst. Nach Emanuel Bach „läßt sich der Grad der Bewegung nach dem Inhalt des Stückes beurteilen“ (S. 90). Ein starr eingehaltenes Tempo gibt es nicht; das Zeitmaß soll immer mehr oder weniger belebt sein; es soll immer eine gewisse berechnete „Elastizität der Bewegung“ bestehen, wobei jedoch ein Ausarten in willkürlichen freien Takt sowie Verschleppungen, die leicht zur Sentimentalität oder zur Affektation leiten, streng zu vermeiden sind. Auch soll das Zeitmaß den Anforderungen der damaligen Epoche entsprechend also im Allegro nicht gar zu schnell und im Adagio nicht allzu breit genommen werden, wie unser Meister sich ausdrückt: „Man soll weder im Allegro übereilend, noch im Adagio zu schläfrig werden“ (S. 90)¹⁾. Von Beethoven besitzen wir die kernigen Worte: „Es ist dummes Zeug, man muß die Tempi fühlen“, und C. M. von Weber faßt über diesen wichtigen Punkt das wesentlichste in treffender Weise wie folgt zusammen: „Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. Doch glaube um Himmelswillen niemand sich zu jener tollhändlerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt. Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das

¹⁾ Es dürfte manchem unbekannt, aber doch interessant sein zu wissen, daß die Altklassiker als Anhalt für das Zeitmaß, das man durch die bekannten italienischen Worte andeutete, den Pulsschlag des Menschen, „eines gesunden und etwas feurigen Menschen“ (Türk, S. 111) heranzogen. Quantz gibt hierfür genauere Angaben; er unterscheidet vier verschiedene Hauptklassen und lehrte, daß z. B. beim Allegro assai im Vierviertel-Takt auf jeden halben Takt die Zeit eines Pulsschlages zu rechnen sei; weiter erhielt im Allegretto jedes Viertel und im Adagio cantabile jedes Achtel einen Pulsschlag, während im Adagio assai zwei Pulsschläge auf ein Achtel kamen. Nun berichtet aber Türk, daß die derzeitigen „Komponisten selbst in der Bestimmung des Zeitmaßes und der dabey gebräuchlichen Kunstwörter nicht durchgängig einerley Meynung [waren]: denn der Eine versteht unter Allegro einen weit größern Grad der Geschwindigkeit, als der Andere“ (S. 111), und Quantz selbst bemerkt, daß sich gegen den hier eben mitgeteilten Maßstab manches einwenden läßt. Es scheint daher einleuchtend, daß sich durch ein derartiges Vorgehen zwar wohl ein ungefähres, aber keinesfalls ein genau zutreffendes Bild der damaligen Temponahme gewinnen läßt.

Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- oder phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes. Für alles dies haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust, und finden sie sich nicht da, so hilft weder der nur grobe Mißgriffe verhütende Metronom, noch helfen Andeutungen¹⁾. Aus alledem ergibt sich, daß der stilgerechte Vortrag nicht wohl lehrbar noch lernbar ist. Er wird als Bekenntnis des Ureigenpersönlichen erst dann selbsttätig hervorzudringen vermögen, wenn der Interpretierende des Letzten, Entscheidenden, Undefinierbaren, der inneren Beschwingtheit, des „göttlichen Funkens“, und sei es auch nur ein Hauch dieser göttlichen Urkraft, als eines himmlischen Geschenkes teilhaftig wurde. —

Leider muß ich mir ein tieferes Eingehen auf die Bachsche „Formalistik“ an dieser Stelle versagen. Wer sich näher über Klavierstil, Klaviersatz, Form und auch Vortrag der Klavierwerke dieses Meisters orientieren will, sei hier nochmals auf die aufschlußreiche Schrift von Heinrich Schenker: „Ein Beitrag zur Ornamentik“ verwiesen²⁾. Meine mehr allgemeinen Bemerkungen über die Emanuel Bachsche Klavierkunst bezwecken hauptsächlich, den Spieler zum liebevollen Erfassen dieser Musik und zur Gefühlseinstellung zu ihr und ihrem „Ausdrucksgrund“ anzuregen.

Möchte denn diese Herausgabe dazu beitragen, daß die Carl Philipp Emanuel Bachsche Muse auf dem Gebiete der reinen Klaviermusik sich im Herzen der heutigen Musikerwelt wieder ihren festen Platz sichert. Freunde der Kunst, deren Sinn für wahre und edle Musik, deren gesundes natürliches Musikempfinden unverseht geblieben ist, die nicht dem Einfluß der „künstlerischen Problematik“, der Atonalität, des Futurismus, bzw. der ultramodernen — harmonischen und formverneinenden Richtung, des „sog. musikalischen Fortschritts mit ihren unerquicklichen Dissonanzen und ihrem Verzicht auf melodische Linie“ unterlegen sind, werden bei einiger Bereitwilligkeit zur Erkenntnis und Anerkennung der Bedeutung dieser Musik zweifelsohne deren feine Reize spüren und in den Bannkreis ihrer starken, empfindungsreichen Wirkung gezogen werden.

Wenn wir uns nun seelisch ganz auf diese Emanuel Bachsche Musik eingestellt haben, so werden wir auch unwillkürlich das Bedürfnis empfinden, einiges über

den äußeren Lebenswandel, sowie über den Charakter dieses Mannes zu erfahren. Zwar liegen hierüber leider nur spärliche Mitteilungen vor, aber diese erweisen sich als genügend, uns unseren Meister persönlich nahe zu bringen. In der Hauptsache entnehme ich nachstehendes dem bereits genannten Werke von Carl Burney („Tagebuch seiner musikalischen Reisen“), in dessen drittem Bande die Biographie unseres Bach enthalten ist. Auch das Bittersche Werk habe ich vielfach herangezogen.

Carl Philipp Emanuel Bach, der Hamburger Bach genannt, wurde als dritter Sohn des großen Sebastian Bach am 8. März 1714 zu Weimar geboren. Er war 10 Jahre alt, als sein Vater, nachdem dieser 7 Jahre in Cöthen gewohnt, nach Leipzig zog und dort als der große Kantor an der Thomasschule wirkte. Emanuel Bachs Mutter, deren Vater „ein gründlicher Komponist“ war, wie Emanuel uns in seiner Selbstbiographie erzählt, war die jüngste Tochter des Komponisten „Johann Michael Bachen“ und hieß „Maria Barbara Bachin“. Über die im Vaterhaus verbrachten Jahre berichtet Bach selbst mit den inhaltschweren Worten: „Ich hatte von Jugend an das besondere Glück, in der Nähe das Vortrefflichste von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen und zum Teil Ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vorteil schon in Leipzig; denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Größe dieses meines Vaters in der Komposition, im Orgel- und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als daß ein Musiker von Ansehen die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbeylegen lassen, diesen großen Mann näher kennen zu lernen.“ Ehrfurcht ergreift uns, wenn wir die Bedeutung seiner einfachen Worte erfassen: „In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater.“ Die Einflüsse dieser Jugendzeit dürften wohl kaum von geringerer Bedeutung auf Emanuel Bachs musikalische Entwicklung und auf seinen künstlerischen Werdegang gewesen sein, als die später am Hofe des großen Preußenkönigs verlebte Zeit.

Nach gründlichen Schulstudien auf der Leipziger Thomasschule studierte Bach die Rechte in Leipzig und in Frankfurt a. d. Oder. Dieser für die damaligen Verhältnisse sicherlich etwas ungewöhnlichen wissenschaftlichen Vorbildung verdanken wir wohl in erster Linie die Gewandtheit und Schönheit des Ausdruckes sowie die Klarheit der Darstellung, durch die sein klassisches theoretisches Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ sich auszeichnet. Er legte hierin bekanntlich den Grund zu der neueren Technik des

¹⁾ „Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber“, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser (Breitkopf & Härtel, S. 224).

²⁾ Ganz besonders sei hier noch verwiesen auf seine Herausgabe: „Philipp Emanuel Bach. Klavierwerke“ (Universal-Edition). Eine wertvolle Auswahl Bachscher Stücke.

Klavierspiels. Wer sollte nicht heute noch mit Genuß und Nutzen u. a. dort seine Worte über den Vortrag lesen.

Bach stand im 21. Lebensjahre (1735), als er seinen Studien in Frankfurt a. d. Oder oblag, die er dort in drei Jahren vollendete. An diesem Ort hat er „sowohl eine musikalische Akademie als auch alle damals vorkommenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigiert und komponiert“. 1738 siedelte Emanuel Bach nach Berlin über, wohin er „einen unvermuteten gnädigen Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen, jetzigem König“ (dem „großen Fritz“), erhielt und wo er 1740 bei Antritt der Regierung des Königs „förmlich in dessen Dienste trat“. Er hatte bei Hofkonzerten und bei den Privatkonzerten des Königs als Cembalist die Begleitung am Flügel auszuführen. Bach berichtet mit Genugtuung in seiner Selbstbiographie, daß er „die Gnade hatte, das erste Flötensolo, daß Friedrich als König gespielt, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten“¹⁾. 27 Jahre bis 1767, über die er sich auffallend wenig und kurz äußert, war er Cembalist des Königs, der wie bekannt ein Mann von erhabener persönlicher Bedeutung und zugleich von künstlerischer Größe war. Hier wirkte Bach geradezu im Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Im Jahre 1742 wurde die vom König neu erbaute „Große Oper“ eröffnet. Sie war von Graun organisiert und besaß eine Kapelle von 39—42 Mitgliedern. Trotz der Vorliebe des „alten Fritz“ für die italienische Musikrichtung mit ihren „reizvollen Melodiebildungen“ (der französischen Musik brachte der König keine Sympathien entgegen), wurden keine italienischen Opern aufgeführt. Die Deutschen, Graun und Hasse, waren Friedrichs des Großen Komponisten, so daß der altklassische Stil sich mit dem gesanglichen zu mischen begann, und infolgedessen eine Atmosphäre „von Gesang und klassischer Würde“ entstand. Diese Sachlage war bei Philipp Emanuels spezieller Begabung und im Verein mit den in den Jugendjahren ihn stark beeinflussenden Eindrücken wohl dazu angetan, ihn zu einer über seine Zeitgenossen hinausragenden Entwicklung gelangen zu lassen, die ihm die Geltung eines Vorläufers des „Wiener klassischen Stils“ verschafft hat. Zwar ist ihm sein Wunsch, das Ausland zu bereisen, versagt geblieben, weil, wie er sagt, „meine preußischen Dienste mir nie so viel Zeit gelassen haben, in fremde Länder zu reisen“, und so ist er „beständig in Deutschland geblieben“ und hat „nur in diesem seinem Vaterlande einige Reisen getan“. Ein gewisser Ausgleich hat aber wohl dadurch stattgefunden, daß er 27 Jahre in Berlin in unmittelbarer Umgebung des großen Königs zubrachte, der auch durch sein tiefes Kunstverständnis einen sehr bedeutenden und nach-

haltigen Einfluß auf die künstlerischen Bestrebungen nicht nur seiner Hauptstadt, sondern auch seiner Zeit überhaupt ausgeübt hat und „einer der Haupthebel der musikalischen Bildung seiner Zeit“ gewesen ist.

In seinem 43. Lebensjahre (1757) siedelte Bach nach Hamburg über, nachdem er vor seinem Abgange von Berlin von der Prinzessin Amalia von Preußen, die ihn besonders schätzte, zu deren Hofkapellmeister ernannt worden war. Hier erhielt er „als Musikdirektor an die Stelle des seligen Herrn Kapellmeisters Telemanns die Vocation“ und hier wohnte er 31 Jahre bis zu seinem Tode (1788). Er war auch hier als Kirchenmusikdirektor in dienstlicher Stellung tätig ähnlich der seines Vaters in Leipzig an der Thomasschule der Tradition der „Bachen“ entsprechend; aber er nahm eine freiere und selbständigere künstlerische Stellung ein, wie als Cembalist Friedrichs des Großen.

Von den näheren Lebensverhältnissen Bachs ist uns nur weniges übermittelt worden. 1743, also ein Jahr vor seiner Verheiratung war er „sehr gichtbrüchig und mußte deshalb das Teplitzer Bad gebrauchen“. Weiter sagt Bach uns nur mit spärlichen Worten: „Anno 1744 habe ich mich in Berlin mit Jungfer Johanna Maria Dannemannin, eines dasigen damals lebenden Weinhändlers jüngsten Tochter verheyrathet.“ Er hatte aus seiner Ehe zwei Söhne und eine Tochter. Der älteste Sohn, Johann August, 1745 in Berlin geboren, der dort Jura studierte und praktizierte, starb wenige Monate nach seinem Vater in Hamburg. Der zweite Sohn, nach dem Großvater Johann Sebastian genannt, 1748 geboren, sehr begabt und der Malkunst ergeben, allerdings „zu des Vaters Schreck“ wie Forkel berichtet¹⁾, studierte auf den Malerakademien Leipzig und Dresden. Er starb jedoch schon im 30. Lebensjahre 1778 in Rom und hat dem Vater durch seine schwache Gesundheit viel Sorge gemacht, wovon Briefe Bachs an Forkel zeugen. So haben nur die Gattin und die Tochter Emanuel Bach überlebt. Von seinen letzten Lebenstagen ist nichts bekannt. „Ein bißchen krank, dann wieder gesund“, wie er an Grotthus schrieb. Doch soll er in seinem letzten Lebensjahr, auch infolge einer Brustkrankheit sehr leidend gewesen sein. Bach ist 74 Jahre alt geworden. Er starb am 14. Dezember 1788, nachdem er sich also 31 Jahre in Hamburg aufgehalten hatte. Er soll ein „aufgeweckter, munterer Mann voll Witz und Laune, heiter und fröhlich in der Gesellschaft seiner Freunde“ gewesen sein, „dessen Charakter hämisches Wesen durchaus fern lag“. Zu seinen Hausfreunden gehörte Klopstock (der eigentlich „kein Musikliebhaber“ war). Alles, was sonst von Bach bekannt geworden ist, vereinigt sich, ihn als „eine durchaus ehrenwerte, liebenswürdige, heitere, der Kunst ergebene

¹⁾ Burney, S. 200.

¹⁾ Albert Schweitzer: „J. S. Bach“ (Breitkopf & Härtel, 1920, S. 135).

und der Freundschaft offene Natur“ darzustellen. Ein gestochenes Porträt Bachs deutet daraufhin, daß er eher stark als mager gewesen sein müsse. Das Auge ist geistvoll; die stark gebogene Nase und die vorstehende Unterlippe geben dem Kopfe einen besonders charakteristischen Ausdruck.

Als Lehrer hat er die Schule seines Vaters fortgeführt und nicht eigentlich seine eigene Methode als solche fortgepflanzt, auch wohl, weil sein Klavierspiel ein „vorzugsweise persönliches“ war, ein Fall für sich! Obwohl er viele Schüler gehabt hat, sind bedeutende Namen darunter nicht bekannt geworden. „Die Schule seines Vaters starb mit ihm aus“¹⁾. Ein Bittersches Wort über das in einfacher Linie verlaufende Leben unseres Meisters möge hier folgen: „So spann sich dieses lange und glänzende Künstlerleben bis zu den Grenzen des hohen Greisenalters ab, ein Leben, dessen phantasiereiche innere Bewegung, dessen geniales Wirken und Schaffen von keiner romantischen Begebenheit, von keinem Einfluß dramatischen Charakters zu einer, äußerliches Interesse erregenden Erscheinung gestaltet worden ist.“

Von den so wenigen Überlieferungen dürfte uns nichts diesen großen Meister so nahe bringen, wie die lebendige Schilderung seines Zeitgenossen Burney über seinen Besuch im Bachschen Hause. Besonders interessant ist das Bild, welches er uns über Bach am Klavier gibt. Nichts könnte uns ihn lebhafter vor unsere Seele führen und uns empfinden lassen, wie seine ganze Persönlichkeit während des Spiels von der Intensität des Gefühls und Ausdrucks beherrscht und getragen wurde. Burney, dessen Wunsch es schon lange gewesen war, „Bach zu sehen und zu hören“, schreibt über dieses erste Zusammentreffen mit dem Meister, den er in Hamburg 1773 aufsuchte: „sein spaßhafter Ton entfernte gleich allen Zwang, ohne ihm die Achtung und die Ehrerbietung zu benehmen, die ihm seine Werke schon in der Entfernung eingeflößt hatten“. Weiter erzählt Burney²⁾: „Als ich nach seinem Hause kam, fand ich

ihn mit drey oder vier wohlgezogenen Personen, von seinen Freunden, außer seiner Familie, die aus Madame Bach, seinem Sohn dem Licentiaten und seiner Tochter bestand. Den Augenblick, da ich ins Haus trat, führte er mich die Treppen hinauf in ein schönes großes Musikzimmer, welches mit mehr als hundert und fünfzig Bildnissen von großen Tonkünstlern, theils gemahlt theils in Kupfer gestochen, ausgeziert war. Ich fand darunter viele Engländer und unter anderen auch ein paar Originalgemälde in Oel von seinem Vater und Grossvater. Nachdem ich solche besehen hatte, war Herr Bach so verbindlich, sich an sein Lieblingsinstrument, ein Silbermannsches Clavier zu setzen, auf welchem er drey oder viere von seinen besten und schweresten Kompositionen mit der Delikatesse, mit der Präcision und mit dem Feuer spielte, wegen welcher er unter seinen Landsleuten mit Recht so berühmt ist. Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiß er mit großer Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzes und der Klagen aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur auf dem Clavichord, und vielleicht nur ihm allein, möglich ist hervorzubringen.

Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ich von ihm, daß er sich abermals ans Clavier setzte; und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis Elf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines außer sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden. Er ist itzt neun und fünfzig Jahr alt, ist eher kurz als lang vom Wuchs, hat schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene, und ist dabey munter und lebhaft von Gemüth“.

¹⁾ Bitter, Bd. II, S. 122.

²⁾ Burney, „Musikalische Reisen“, Bd. III, S. 212/13.

Fingersatz und Spielbewegung

bei Emanuel Bach.

„Versteht der Spieler die wahre Applikatur, so wird er die schweresten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt.“

Emanuel Bach.

Dem in der Einführung nur kurz gestreiften, ebenso weitläufigen wie wichtigen Kapitel über Fingersatz, Phrasierung und Spielbewegung seien hier in Beziehung zu Emanuel Bachs Kunst noch einige Worte gewidmet. Die sinngemäße Phrasierung hängt aufs engste mit dem richtigen Gebrauch der Finger (Fingersatz) zusammen, und diese beiden Faktoren stehen wiederum in inniger Wechselbeziehung zu der richtigen Spielweise; ja, sie sind bis zu einem gewissen Grade direkt von dieser abhängig, und man kann mit Recht behaupten, daß durch die richtige Spielart diese beiden Probleme (Phrasierung und Fingersatz) zugleich ihre Lösung finden. In diesem Sinne ist m. A. n. folgendes Wort von Emanuel Bach aufzufassen: „Der rechte Gebrauch der Finger hat einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der ganzen Spielart. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab“ (S. 11)¹⁾; ebenso Türks Ausspruch: „Die bequemste Fingersetzung ist die, welche am wenigsten Bewegung von Hand [und Arm] verursacht“ (S. 129). So lassen sich aus dem Fingersatz vielfach auch die richtigen Spielbewegungen ableiten. Als solche erweisen sich nach dem Prinzip der einfachsten und bequemsten Erreichbarkeit der Töne —

¹⁾ Im Zusammenhang hiermit müssen uns die Worte von Niemetschek, Mozarts Zeitgenosse und persönlich mit Mozart bekannt, aus seiner Mozartbiographie („W. A. Mozarts Leben nach Originalquellen beschrieben“ von Franz Niemetschek — Seite 66) aufs höchste interessieren: „Mozart hatte kleine schöne Hände; bey dem Klavierspielen wußte er sie so sanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, daß sich das Auge daran nicht minder, als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte. ES IST ZU VERWUNDERN, WIE ER DAMIT SO VIELES BESONDERS IM BASSE GREIFEN KONNTE. DIESE ERSCHEINUNG MUSZ MAN DER TREFFLICHEN APPLIKATUR ZUSCHREIBEN, DIE ER NACH EIGENEM GESTÄNDNISZE DEM FLEISSIGEN STUDIUM DER BACHISCHEN WERKE ZU DANKEN HATTE.“ Dieses Studium Mozarts wurde bereits erwähnt (Siehe Seite 10, 4. Fußnote).

bei Zusammenfassung der Motiv- und Phrasenbildung —, unter gleichmäßiger natürlicher Ausnutzung sämtlicher Finger, die von mir so oft beschriebenen auf ihr richtiges Maß beschränkten, „einfachen“ und „runden Bewegungen“, deren Ergebnis die „ruhige Hand“ ist. Da bei diesem Spiel alle Finger gleichmäßig ausgebildet, in gleichem Maße stark und brauchbar und deshalb alle gleichberechtigt sind, werden der vierte und fünfte Finger viel häufiger als bei den älteren Methoden gebraucht. Es kann auf manches, ja vieles Unter- und Übersetzen verzichtet werden, weil die Möglichkeit besteht, sämtliche Finger — gemäß der Zusammengehörigkeit der Motive und Phrasen in ihrer „Folge von Tönen“ — zum möglichst nacheinanderfolgenden Gebrauch, sozusagen in ihrem natürlichen Ablauf zu benutzen. Als Folge der Ununterbrochenheit (Kontinuität) und Abrundung der Bewegung wird so die Kluft zwischen den einzelnen Tönen gewissermaßen überbrückt¹⁾. Wenn wir in dieser Weise dem Tongehalte „geistig nachgehen“, können die Motive und Phrasen in ihrem Ausdruck in Wahrheit plastisch belebt genannt werden.

Wenn auch der soeben geäußerte Gedanke heute wohl manchem noch zu kühn erscheinen mag, so beruht er doch auf einer Tatsache, die derjenige, der das Wesentliche und spezifisch Eigentümliche meiner Lehre wirklich erfaßte, bereits herausgeföhlt und an sich selbst erfahren hat. Er wird ihn nur als eine Bestätigung eigenen Erlebens empfinden. Ernst Kurth sagt sehr

¹⁾ Dies gilt hier nicht allein bei stufenweiser Folge von Tönen, da auch, wenn Noten „übersprungen“ werden, durch die Tragung der Hand und die „einfache runde Bewegung“ Bindung der Töne erfolgt. Siehe hierüber auch S. 11 dieser Arbeit, sowie in „Technische Ratschläge“: Übung für Bindung auseinanderliegender Tonfiguren“ (S. 14/17), „Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels“ 1. Teil, Gruppe 9, usw.

bezeichnend in seinem 1917 erschienenen, in unserem Sinne auf das Freudigste zu begrüßenden Werke¹⁾, u. a. über das Wesen des Melodischen: „In der Bewegung durch die Töne beruht das Melodische, nicht in den Einzeltönen, die von ihr durchströmt sind, und ihre Aneinanderreihung — — —; nicht die Töne sind zuerst da, und ihre Verbindung hinterher, sondern der Bewegungszug ist das Primäre“ (S. 15 und 17); und später heißt es: „Die beste Darstellung ist die, welche die Töne vergißt und die Linienbewegungen mitgestaltet“ (S. 427)²⁾. Schließlich läßt sich im Zusammenhang mit meiner obigen Äußerung erklären, weshalb ich mit der Befingerung bei den vorliegenden Stücken nicht sparsam gewesen bin. Ich gab sie in der Hoffnung, auch hierdurch den Spieler bewußt oder unbewußt zur Ausführung „einfacher“ Bewegungen anzuleiten, damit er alle störenden und unzweckmäßigen Nebenbewegungen vermeide, wozu allerdings die Beherrschung der zweckmäßigen, sich mit dem Inhalt des Stückes deckenden Armbewegungen mehr oder weniger vorausgesetzt werden muß. Vielleicht gelingt es dem Spieler, aus diesen Fingersätzen die Bewegungen, die zu diesen geführt haben, zu erkennen und sich anzueignen; am einleuchtendsten dürfte ein solcher Zusammenhang bei dem vorliegenden *E-dur-Rondo* sein, wo durch die „fingertechnische Zusammengehörigkeit der betreffenden Tasten-

gruppen“, d. i. durch gelegentliches Auf- und Absetzen der Hand, der Anfang und das Ende der betreffenden Motive und Phrasen zum Ausdruck kommt³⁾.

Es scheint, als ob Bach, wohl weil ihm damals die physiologische Unterlage zur Begründung fehlte, oft mehr intuitiv als wissend vieles ausführte, was dann in späteren Zeiten wieder verloren ging, als man Fesselübungen ersann und u. a. den „hohen Fingerzug“ anwandte. So brauchte man z. B. entweder den fünften oder den vierten Finger für kleine Sekunden (Sekunde von oben) bei Legatostellen, während hier ein und derselbe Finger für die zwei Tasten gebraucht werden soll, wie die Originalfingersätze von Bach es vielfach fordern. Das ist nur durch ein Abgleiten („Herabgleiten“, Bach, S. 33) von der schwarzen auf die weiße Taste und ein Hinübergleiten auf die folgenden ausführbar. Dabei muß dann auch eine Fixation von Fingern und Hand stattfinden, damit man nicht auf die zweite Taste „rauh hineinplumpt“ (Bach, S. 42). Wenn ferner Bach auf Seite 13 sagt: „daß die Steife [wie ja naturgemäß] aller Bewegung hinderlich ist“ und dann doch von einem „Vortragen mit steifen Fingern“ (beim Ausführen des Schnellers) schreibt, so meint er hier zweifelsohne keine unbewegliche Steifheit, sondern sicherlich eine elastische Fixation. Nachstehend folgen Beispiele für dieses Abgleiten⁴⁾:

1. Aus: Sonata I.

Andante. ma innocentemente.



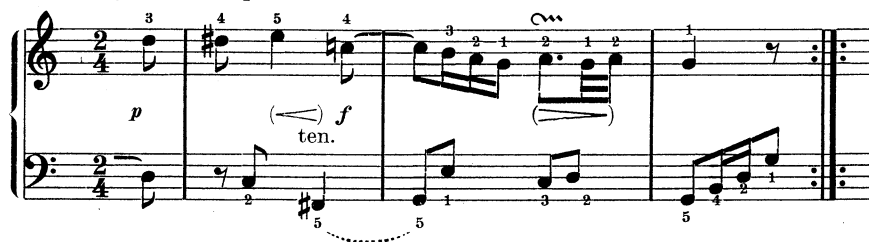
2. Aus: Sonata I.

Allegretto. tranquillamente.



3. Aus: Sonata I.

Allegretto. tranquillamente.



¹⁾ „Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie“ (Max Hesses Verlag Berlin), in welchem, in Verbindung mit seinem vorhergehenden Werk: „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonie“, das Musikalisch-Konstruktive auf eine neue Basis gestellt wird und als „Wissenschaft der lebendigen Musik“ eine Dar- und Klarstellung erfährt.

²⁾ Der Sinn dieser Aussprüche spiegelt sich wieder in dem Hauptgedanken der meiner „Deppeschen Lehre“ zu Grunde liegt, (1897, 1. Auflage, S. 19 u. 20): „Diese Bewegung nannte Deppe die ‚einfache runde‘, . . . sie entspricht der unendlich spiralförmigen oder geistigen Linie, . . . so ist die Bewegung eine fortschreitende die mit dem ersten Ton des Stückes beginnt und erst mit dem letzten Ton endet . . . Diese stets durchdachte, einfache Bewegung ist der geistige Faden der den Gedanken des ganzen Stückes wiedergibt“, usw.

³⁾ Die Tongruppengliederung wird mehr oder weniger immer eine diskutable Angelegenheit bleiben, und so wird man auch bei den vorliegenden Stücken hie und da anderer Meinung sein können, die dann auch eine andere als die gegebene Befingerung ergeben wird. Ein äußerlich ruhigeres Spiel aber dürfte durch einen anderen Fingersatz nicht erreicht werden.

⁴⁾ Die betreffenden Fingersätze resp. Noten sind hier und bei den folgenden Beispielen durch punktierte Halbbögen kenntlich gemacht.

Auch andere Fingersätze dürften, wie folgende Beispiele zeigen, mit Bestimmtheit darauf hindeuten, daß der Meister Hand und Finger beim Legato zusammenzog und somit „die Töne in der Hand verband“ — in

Form „einer Nußschale“, — (Die Deppesche Lehre S. 21) in der Absicht, durch die Spannung der inneren Handmuskeln die Töne mit abgepaßter Kraft zum Erklingen zu bringen¹⁾.

4. Aus: Sonata I. *Andante. ma innocentemente.*



5. Aus: Sonatine nuove. *Allegro.*

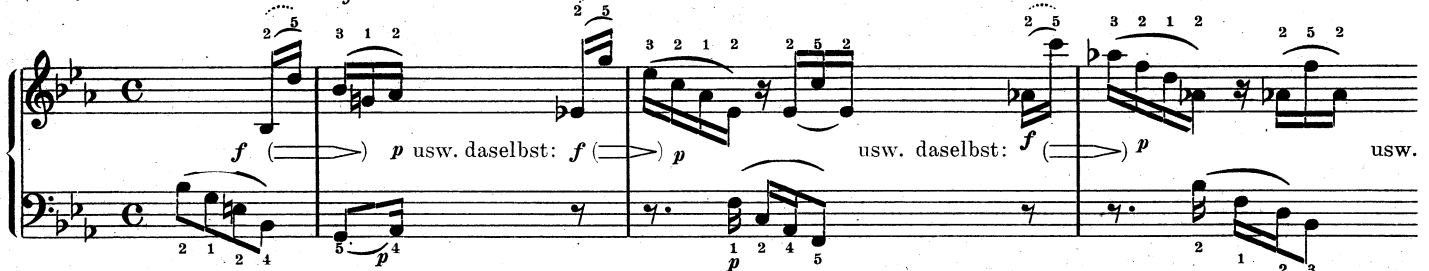


6. Aus: Sonata II. *Adagio sostenuto.*



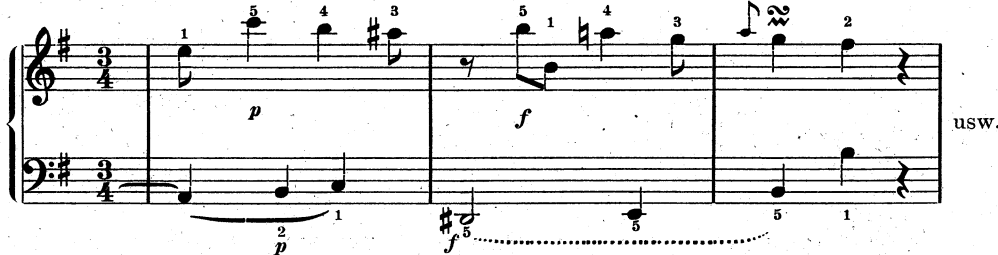
Auch Sprünge kommen vor:

7. Aus: Sonata II. *Adagio sostenuto.*



Und folgende Fingersätze lassen direkt darauf | bezeichneten Töne „frei“ spielte und somit den sog. schließen, daß Bach die im Baß mit dem fünften Finger | „freien Fall“ schon unbewußt ausführte:

8. Aus: Sonata I. *Andante. ma innocentemente.*



9. Aus: Sonata III. *Allegro.*



¹⁾ Wir finden in den Probestücken viele Fingersatzbezeichnungen, die folgende Worte Türks bestätigen, daß: „wenn kein Über- und Untersetzen stattfindet, man die Finger nach- oder aneinanderzog, um sich eine hinlängliche Anzahl Finger zu verschaffen“ (S. 140). Bei den obigen Beispielen (Nr. 4, 5, 6 und 13) aber kann es sich hierum kaum handeln, da Bach an diesen (sowie an vielen anderen ähnlichen Stellen in den Probestücken) ohne den oben angedeuteten, von mir vorausgesetzten Zweck zu verfolgen, gar leicht eine andere als die vorgeschriebene Befingerung hätte wählen können, wobei die Hand dann ebenfalls ihre Ruhe bewahrt hätte, die obenerwähnte Klangwirkung aber vermisst würde.

10. Aus: Sonata V.
Allegretto arioso ed amoroso.

11. Aus: Sonata IV. *Allegretto. grazioso.*

Es kann sich bei vorstehenden Fingersätzen Nr. 8, 9, 10 und 11 doch gewiß nicht um ein „aus Not mit einem Finger Fortgehen“ handeln. Ein Beispiel dieses „Fortgehens“ wird bei Besprechung des Schnellers (S. 83) gegeben, wo der Schneller mit dem dritten und vierten Finger gespielt wurde, und zwecks Bindung der Oktave $\bar{e}-e$, „aus Not“ zweimal der zweite Finger gebraucht wird:

(Tabelle VI, Figur XCV [a])

Bei den Beispielen 8, 9, 10 und 11 hätte Bach ja, wie leicht einzusehen ist, ganz anders verfahren können, wenn er gewollt hätte und vielfach Töne, anstatt sie hintereinander mit demselben Finger zu bezeichnen — also „frei“ zu spielen —, durch entsprechende Fingersetzung miteinander verbinden können. Ich meine, es muß Bach in den Fingersatzbeispielen vielmehr um bestimmte, durch die Fingersetzung und somit durch die Bewegungen hervorgerufene und beabsichtigte Klangwirkungen zu tun gewesen sein.

¹⁾ 12. Aus: Sonata IV. *Allegro Siciliano e scherzando.*

¹⁾ Ich gebe dies Beispiel für rechts, (Nr. 12) um zu zeigen, wie hier in der rechten Hand auch das Graziöse, durch das zarte, leichte, „freie“ Aufsetzen bei „gestoßenen Noten herauszubringen ist“ (Bach S. 33). Allerdings wird dieses „freie Aufsetzen“ in den Probestücken in der Hauptsache der linken Hand zugewiesen, wo die Töne offenbar durch einen gewissen Schwung hervor gehoben werden sollen; die Punkte aber über den Noten dieses rechtshändigen Beispiels sind sicherlich als eine Art von Portato zeichen aufzufassen (die wir heute durch Punkt mit Bogen darüber bezeichnen), und mit „freiem“ Spiel auszuführen, d. i. des sog. „freie Fall in verkleinerter Bewegung“ (siehe hierüber die erläuternden Worte zu der F-dur-Sonate dieses Heftes) — das absolute Stakkato wird von Bach mit „Strichelchen“ bezeichnet (siehe über die Manieren S. 26 dieses Heftes). Bei den anderen für diese Art „freien“ Spiels hier gegebenen Beispielen dagegen ergibt sich durch die mehr oder weniger größere Entfernung zwischen den betr. Tasten, die trotzdem mit ein und demselben Finger gespielt werden, das „freie“ Aufsetzen von selbst; es lag hier zweifellos in Bachs Absicht, durch diesen Fingersatz eine Bindung zu verhüten.

Ich lasse hier noch ein Beispiel folgen, das drei in diesem Abschnitt besprochene Fingersätze zusammen in einem Takt vorkommend zeigt:

13. Aus: Sonata II.
Adagio. sostenuto.

Feinsinnig deutet Bach oft sichtbar, durch geschwungene Linien der Notengeltungsstriche die eine Folge von Tönen zusammenfassen, (deren Wiedergabe hier leider aus technischen Gründen unterbleiben mußte), die Klangwirkung an, die in diesen Tönen ausgedrückt werden soll. — Es wird ferner in diesen Probestücken in fast neuzeitlicher Weise dem vierten und fünften Finger eine, man kann wohl sagen, auffallend bedeutende Rolle zugewiesen. Wie gewandt man damals schon den Daumen zu benutzen verstand, sagen uns die Worte: „Man kann das Steigen des Daumens auf einen halben Ton [schwarze Taste] als Hilfsmittel ohne Bedenken brauchen“ (Bach S. 31). Weiter ist wunderschön zu beobachten, wie sehr oft durch die Benutzung der Finger in ihrer natürlichen Reihenfolge nacheinander die Egalität der Töne erzielt wird.

Die von mir in diesem Abschnitt gegebenen Fingersatzbeispiele sind sämtlich den „achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten“ und den, bei einer späteren Auflage des Atlases (1787, siehe Wotquenne S. 105) hinzugekommenen „Sechs neuen Clavier-Stücken“ entnommen¹⁾. Der Druck dieser Noten mit ihrem Fingersatz, ihren Bindebögen, Artikulations- und dynamischen Zeichen ist getreu nach den Originalen wiedergegeben, so daß diese Beispiele ihrem Urtext genau entsprechen; nur die zwischen Klammern stehenden Zeichen: $\langle \rangle$ sind zum besseren Verständnis des musikalischen Gehaltes von mir hinzugefügt worden. Bach hat alle diese Stücke überaus reich mit Fingersatz versehen, und nennt sie daher auch mit Recht „eine mühsam hinzugefügte Applicatur“ (S. 10), denn fast ausnahmslos weist jeder Ton eine Befingerung auf. Bewundernd betrachten wir diese der damaligen Zeit so vorausseilende Bachsche Fingersetzung, aus deren Beobachtung für unser Spiel man noch heute nicht allein den größten Nutzen ziehen kann, sondern die für uns sogar gegenwärtig noch als vorbildlich gelten kann, ausgenommen ein gelegentliches, wohl aus Überlieferung beibehaltenes,

¹⁾ Es sei noch bemerkt, daß diese Beispiele keineswegs Ausnahmefälle Bachscher Befingerung sind, sondern daß die Probestücke viele derartige Fingersätze aufweisen.

uns jetzt fremdes und durch unsere neuere Spielweise auch überflüssiges Übersetzen vom dritten über den vierten und vom vierten über den fünften Finger (hauptsächlich bei Übergang von weißen auf schwarze Tasten).

Überraschend wird es für manchen wirken, daß Bach für die Ausführung des Pralltrillers (bei dem Exempel in seinem Atlas, Tabelle IV, Figur XLVI), außer dem zweiten und dritten Finger auch den dritten und vierten angibt und daß er diesen Fingersatz auch für den Triller der rechten Hand vorschreibt (S. 53). Da nun die Muskeln des dritten und vierten Fingers in der Mitte der Hand liegen und daher in direktester Verbindung mit der oberen Muskulatur, d. h. mit ihrer eigentlichen Kraftzufuhr stehen, ist diese Vorschrift, meiner Meinung nach um so bezeichnender, als diese Verzierung, wenn richtig gespielt, als eine der am schwersten auszuführenden zu betrachten ist; heißt es doch auch über den Pralltriller, er sei „die schwerste Manier. Man kann ihn seinen Schülern nicht wohl langsam weisen, wie die übrigen Manieren. — Er muß nicht anders als besonders geschickt und geschwind gemacht werden“ usw. (S. 59—60). Diesen Pralltriller nun mit dem dritten und vierten Finger in der geforderten außerordentlich großen Schnelligkeit gleichzeitig klar zu spielen, wird, — so rätselhaft es vielleicht manchem auch klingen mag —, ganz bestimmt demjenigen am leichtesten und sichersten gelingen, der sich hierzu des von mir gelehrt und beschriebenen Muskelzuges des Latissimus dorsi auf Hand und Arm bedienen wird, d. i. der selbsttätigen Arbeit der Rumpf- und Rückenmuskulatur in Verbindung mit der aktiven Fixation bei der etwas nach innen gerichteten Handstellung (Achsrichtung). Auf diese Weise wird tatsächlich dieser „kürzeste Triller“ stets „prallen“ — „abschnappen“ (nach „fermierenden Noten“, Bach S. 60), wie ich bei jedem, der diesen Muskelzug sowie die Ausbildung der Hand und Finger (die „Formirung der Finger“, wie Bach es ausdrückt [S. 3]) usw., bei mir erlernte, ohne Unterschied feststellen konnte und zwar in kürzester Zeit und in einer für den Ausführenden überraschenden Weise. Mir war die exakte Ausführung des Pralltrillers

sogar oft ein Prüfstein dafür, ob die Rumpfmuskelspannung sich in richtiger Weise bis in die Fingerspitzen hinein fortpflanzte. Heinrich Schenker rät: „im Notfalle die Töne des Pralltrillers gar gleichzeitig anzuschlagen und den Finger von der höheren Sekunde sofort abzuziehen“. Er meint, dies sei „eher zu empfehlen, als eine Triole zu spielen“ (Beitrag zur Ornamentik, S. 41, dritte Fußnote), wie es wohl meistens nur zu leicht in dilettantischer Weise geschieht. Anfangs mag dieser Vorschlag zur Erleichterung empfehlenswert sein; derjenige aber, der zur Herrschaft über den eben erwähnten Muskelzug gelangt ist, wird nicht nötig haben, diesen Ausweg zu wählen.

Beim Lesen der Bachschen Befingerung werde ich immer wieder in meiner Ansicht bestärkt, daß Emanuel Bach seine Spielbewegungen auch für unser heutiges Spiel in vielem durchaus zweckentsprechend gestaltet hat. Wenn er nun selbst den Unterschied zwischen der Satzkunst seiner Vorgänger (Polyphonie, strenge kontrapunktische Schreibart) und der „freien“ Schreibart betont, indem er von ersterer sagt: „Unsere Verfahren, welche sich überhaupt mehr mit der Harmonie als Melodie abgaben, spielten folglich auch meistens vollstimmig — — —, wobei jedem Finger seine

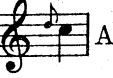
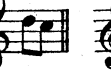
Stelle gleichsam angewiesen ist“, und über letztere berichtet: „der Gebrauch der Finger bei den melodischen Passagien [freie Schreibart] ist viel willkürlicher als bei jenen, bei denen man nicht die Verschiedenheit von Passagien hatte“ (S. 12), so können wir nur bedauern, daß er nicht noch aufschlußreicher über seine eigene Spielweise geschrieben hat. Seine neue „freie“ Satzkunst (siehe Einführung S. 9) erforderte ja auch eine größere Freiheit der Spielbewegungen und drängte so zu einer eigenen, besonderen — ich möchte wiederholen — „vorzugsweise persönlichen“ Spielart. Es scheint mir kaum zweifelhaft, daß Bach bei noch genauerer Beobachtung dieses „Persönlichen“ den Spielorganismus in seiner Fähigkeit zur Beherrschung der Tonbildung und Bewegung noch mehr bewußt als nur intuitiv herangezogen hätte. Sicherlich machte er vieles anders als seine Zeitgenossen, und wahrscheinlich konnten diese auch nur deshalb von ihm sagen: „daß er der erste war der Kolorit in das Klavichord brachte“ (Schubarth)¹⁾ und „daß er Töne aus dem Klavichord zu ziehen wußte, wie sie vielleicht nur er allein imstande gewesen ist hervorzubringen“²⁾.

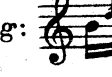
¹⁾ Bitter, Bd. II, S. 119.

²⁾ Burney, S. 212.

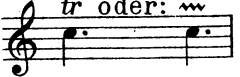
Tabelle

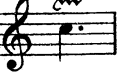
der in den vorliegenden Stücken vorkommenden „Manieren“ (Verzierungen).

Lange Vorschläge:  Ausführung:   Ausführung:   Ausführung: 

Kurze Vorschläge:  Ausführung:   Ausführung:   Ausführung: 

Ausdrucksvoller kurzer Vorschlag:  Ausführung: 

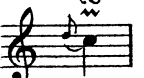
Der ordentliche Triller:  Ausführung: 

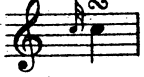
Der Triller von unten:  Ausführung: 

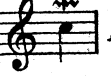
Der Pralltriller:  Ausführung:  populär: 

Der Doppelschlag:  Ausführung (Adagioformel):  (Moderatoformel): 

Der Doppelschlag (nach der Hauptnote):  Ausführung: 

Der prallende Doppelschlag:  Ausführung: 

Der geschnellte Doppelschlag:  Ausführung: 

Der Mordent:  Ausführung:  Der lange Mordent:  Ausführung: 

Der Anschlag:  Ausführung: 
p f

Der Schleifer (Doppelschlag in der Gegenbewegung):  Ausführung: 

Zusammensetzung von Schleifer und Anschlag:  Ausführung: 

¹⁾ Nach Heinrich Schenker: „Klavierwerke von Philipp Emanuel Bach“, neue kritische Ausgabe (Universal Edition), Seite 18.

²⁾ Diese Verzierung „gehört mehr zu den willkürlichen Verzierungen als zu den wesentlichen Manieren.“ (Daniel Gottlob Türk: „Klavierschule“, Leipzig und Halle, 1789, Seite 245.)

Die Manieren.

„Es müssen alle Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte, man höre bloße simple Noten. Es gehört hierzu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschließt.“

Emanuel Bach.

Über die Vortragsregeln der schwierigen Materie der Manieren glaube ich mich hier kurz fassen zu können, da ich vorstehend eine Tabelle mit den in den vorliegenden Stücken enthaltenen Verzierungen, mit der Art ihrer Ausführung, und außerdem im Notentexte über den betr. Stellen ausgeschrieben beigegeben habe. Ferner habe ich in den Fußnoten dazu einige diesbezügliche Regeln gebracht. Trotzdem erscheint es mir zweckmäßig, hier über die hauptsächlichsten Regeln, die für unsere Stücke von Bedeutung sind, noch eigene Worte Emanuel Bachs wiederzugeben:

1. „Die Manieren hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie helfen ihren Inhalt erklären; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage.“
2. „Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren 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. Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen.“
3. „Alle Vorschläge werden stärker als die folgende Note samt ihren Zierathen angeschlagen, und an diese gezogen, es mag nun der Bogen dabey stehen oder nicht.“
4. Die langen Vorschläge gelten die Hälfte von einer folgenden Note; folglich wird ihr Wert von der folgenden Note abgezogen; sie haben die Wirkung eines harmonischen und melodischen Vorhalts und „sie bekommen die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, und bey ungleichen Theilen zwei Drittheile“. Es hat also die Regel zu gelten, daß vor einer zweitheiligen Note der Dauer des langen Vorschlags die Hälfte, und vor einer dreitheiligen

Note zwei Drittel des Wertes der Hauptnote zukommt; der Vorschlag erhält den ganzen Wert der Hauptnote, wenn an die Hauptnote eine Note im selben Werte „geschleift“ (gebunden) wird.

5. Bach schreibt die langen Vorschläge ihrem genauen Werte nach aus und teilt auch für den „kurzen Vorschlag“ ausdrücklich einige Regeln mit, obgleich er dem Ausübenden häufig eine nicht geringe Freiheit in der Wertbestimmung dieses Vorschlags läßt. Die Hauptregel ist: „Die unveränderlich kurzen Vorschläge, die am häufigsten bey kurzen Noten vorkommen, werden ein, zwey, drey mal oder noch öfter geschwänzt und so kurz abgefertigt, dasz man kaum merkt, dasz die folgende Note an ihrer Geltung etwas verlieret.“¹⁾
6. Der „ordentliche Triller“ hat das Zeichen *tr* oder auch *tr* und „nimmt allezeit seinen Anfang von der Secunde über dem Ton. Die Triller sind die schwereste Manier. Ihr Schlag muß vor allen Dingen gleich und geschwinde seyn.“
7. Der Triller von unten, auch „Triller mit dem Vorschlage“ genannt, „enthält viele Noten; er erfordert zu seinem Sitze eine lange Note und hat also auch den gewöhnlichen Nachschlag, es wäre denn, daß Nachschläge ausgeschrieben sind.“
8. „Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nachschlag.“

¹⁾ Auch Türk gibt gewisse Regeln für den kurzen Vorschlag und sagt dann zum Schlusse: „Die wenigen Fälle, welche noch übrig seyn mögen, wird ein geschmackvoller Lehrer seinen Schülern gelegentlich erklären“, wobei er die Worte Agricolas zitiert: „Es ist nicht möglich, alle und jede Stellen, welche Vorschläge erfordern, und was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen“ (Türk, S. 229/30). Immerhin aber bestehen doch einige bestimmte Regeln für diese Verzierungen und ein feinfühler Spieler wird bei Berücksichtigung dieser Regeln im übrigen wohl immer das Richtige treffen.

9. „Der Nachschlag wird manchmal ausgeschrieben“ (er wird also nicht immer besonders vorgezeichnet).
10. „Eine fallende Secunde ist einem Nachschlag am meisten zuwider.“
11. „Bey dem Schlußtriller eines Stückes wird mehrentheils angehalten, das Tempo sey wie es wolle. Hierdurch gibt man dem Schlusse des Stückes noch zuletzt ein Gewicht, und läßt den Zuhörer empfinden, daß es aus sey.“
12. „Der Pralltriller“ (siehe auch S. 22/23 dieses Heftes) „muß so hurtig [scharf und kurz] gemacht werden, daß man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöre nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern träte auf einen Punkt zur rechten Zeit ein.“ „Nach den Regeln des Vortrags aller Vorschläge muß der Vorschlag stärker“ als die Töne des Pralltrillers angeschlagen werden; das Schnellen des Pralltrillers, d. i. seine drei Töne, sollen „piano“ (Bach, S. 61) gespielt werden.
13. „Der Mordent nach einem Vorschlage wird nach der Regel des Vortrags der Vorschläge leise gemacht.“¹⁾
14. „Beim Anschlag werden diese Nötgen schwächer als die Haupt-Note gespielt“ (siehe Tabelle).
15. „Die in den Manieren steckenden Noten richten sich wegen der Versetzungs-Zeichen nach der Vorzeichnung bey dem Schlüssel. Dem ohngeacht werden bald die vorhergehenden, bald die nachfolgenden Noten und überhaupt die Ausweichungen eines Gesanges in eine andere Ton-Art hierinnen eine Ausnahme oft zu machen pflegen.“

Für die Anleitung zur Ausführung der übrigen Ornamente, wie „des Doppelschlages über einer Note“, der allemal mit dem oberen Hilfston angefangen werden soll, des prallenden Doppelschlages, der eine Verkopplung von Pralltriller und Doppelschlag darstellt, und „des Schleifers, welchen man vor der Haupt-Note anschlägt, und dessen Ausführung einem Doppelschlage in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist“ usw. dürfte die Tabelle genügen; außerdem aber empfehle ich für intensiveres Studium dieser für den Uneingeweihten fast „unzugänglich schwierigen“ Materie neben dem Werk von Schenker noch Beyschlags: „Die Ornamentik der Musik“, und weiter den Neudruck des Emanuel Bach-

¹⁾ Über den Mordent lesen wir bei Türk (S. 275), daß über diese Verzierung, die früher „Beißer“ genannt wurde, in einer „Anweisung“ von Heinichen geschrieben wurde: „Diese Manier wurde deswegen Mordente oder beissend genennet, weil sie sey, wie der Bisz eines kleinen Tiergens, welches kaum anbeißet, und sogleich wieder ohne Verwundung fahren lasset.“ Ein amüsanter und zugleich sehr bezeichnender Vergleich für die Schnelligkeit und Leichtigkeit, womit diese Verzierung ausgeführt werden soll.

schen Werkes: „Ueber die wahre Art das Clavier zu spielen“. In dieses sind dankenswerter Weise vom Herausgeber Dr. Walter Niemann die Exempel aus dem Atlas, der nur wenigen zugänglich ist, mit in den Text (leider nicht transponiert) hinübergenommen, was sehr zur Erleichterung des Verständnisses beim Studium des Bachschen Werkes mit seinen vielen Regeln beiträgt¹⁾.

Was das Legato und Stakkato betrifft, so schreibt Bach über ersteres: „Die Noten, welche geschleift [gebunden] werden sollen, müssen ausgehalten werden; man deutet sie mit darüber gesetztem Bogen [unserem Legatobogen] an. Dieses Ziehen dauert so lange, als der Bogen ist.“ Jedoch werden oft nur über die ersten Takte des Stückes Legatobogen gesetzt, „und es versteht sich, daß diese Zeichen [alsdann] so lange gelten, bis sie aufgehoben werden“ (durch entgegengesetzte Zeichen, wie Pausen oder Stakkatozeichen usw.). Über das Stakkato heißt es: „Die Noten, welche gestoßen werden sollen, werden sowohl durch darüber gesetzte Strichelchen ['] als auch durch Punkte [•] bezeichnet.“ Aus dem, was Bach weiter über diese beiden Bezeichnungsarten kurz mitteilt, geht hervor, daß die mit „Strichelchen“ bezeichneten Noten, immer ein absolutes Stakkato bedeuten, und daß die mit Punkten versehenen Noten mehr als leichtes zartes Stakkato, eventl. auch als Portato auszuführen sind.

Was ich bereits in der Einführung sagte, sei hier nochmals wiederholt, daß ich es für eine besondere Pflicht halte, gerade bei den Klavierwerken Emanuel Bachs die Verzierungen genau nach seinen Angaben auszuführen, um so mehr, als er keinen Zweifel darüber aufkommen läßt, wo sie angebracht und wie sie ausgeführt werden sollen, ganz exakt bei ihrer jeweiligen Anwendung vorgeht und sich auch „in fest bestimmten Sätzen“ (Bach, S. 39) über sie äußert. Zwar stellt Bach es in einigen wenigen Fällen dem musikalisch fein empfindenden Spieler anheim, wie er sich beim Anbringen einiger derselben (z. B. des Nachschlages, S. 55, die Art eines Trillers, S. 57, und eventl. „Versetzungszeichen bei Ausweichungen in eine andere Tonart“, S. 41) zu verhalten hat, und überläßt hier einem „mittelmäßigen“ oder auch „geübten Ohr“, also dem Gutbefinden des Spielers die Entscheidung. Das berechtigt aber durchaus nicht, aus diesen seinen ebengenannten Aussprüchen die Folgerung zu ziehen, wie es einmal getan wurde, daß Bach: „zuletzt den Entscheid bei Ausführung der Ornamente dem künstlerischen Geschmack anheimstellt, sodaß er [Emanuel Bach] dadurch die Scholastik verneint“ (Schweitzer, S. 325). Ich schließe mich hier

¹⁾ In der Türkschen „Klavierschule“, von der bedauerlicherweise kein Neudruck veranstaltet worden ist, wird die Lehre von den Verzierungen sehr eingehend behandelt, so daß dieses Werk sich in vielen Fällen als Erläuterung und wertvolle Ergänzung für das Verständnis der damaligen Regeln erweist.

ganz Heinrich Schenker und Otto Vrieslander an, die beide in exakter und außerordentlich feinfühler Weise bei ihren Herausgaben Bachscher Klavierwerke diese Ornamente in ihrer Wertbezeichnung — oft bis zu einem $\frac{1}{256}$ tel — behandelt und ausgeschrieben haben. Weil nun das Verzierungs Wesen, gerade in der Klavierkunst unseres Bach, feinste und subtilste „psychische Werte“ einschließt, die so überaus reizvoll sind und empfindungsvoll wirken, so liegt meiner Ansicht nach in ihrer ungenauen Wiedergabe einer der Hauptursachen, weshalb seine Klaviermusik bislang so wenig zu ihrem Rechte gelangt ist. Die „melodische Funktion“ dieser Ornamente setzt nicht allein ein überaus feines künstlerisches Nachempfindungsvermögen voraus, sondern es muß sich zu diesem, um ihre richtige Ausführung zu ermöglichen, noch das eindringende Studium ihrer Regeln zugesellen. Dazu mangelt es vielen Spielern wohl an Hingabe und vielleicht auch an genügendem Verständnis. „Man lehnte sich“, um mit Schenker zu sprechen, „ohne daß man es sich eingestand, gegen sie auf, aus dem einfachen Grunde, weil man nicht genau wußte, wie sie zu spielen sind“ (S. 10). Frau Wanda Landowska sagt gewiß nicht mit Unrecht, daß „man es wahrscheinlich leichter fand, sie [die Manieren] zu verspotten als sie auszuführen“ (Bach, Jahrbuch, 1910, Breitkopf & Härtel, S. 37). Der empfängliche Spieler aber, für den aus den Klavierschöpfungen Emanuel Bachs die feinsten Genüsse ausgehen können,

der sich ihrem Studium mit Liebe hingibt, wird es auch gerne durchführen, und es wird ihm nicht gar zu beschwerlich fallen, da wir für noch nicht bezeichnete Stücke unseres Meisters (wie u. a. die in der Einführung erwähnten, in der Urtextausgabe von Professor Krebs herausgegebenen 6 Hefte mit Sonaten, freien Phantasien und Rondos) viele aufklärende Abhandlungen über Ornamentik besitzen.¹⁾ (Siehe die in diesem Abschnitt genannten drei Werke, wozu noch das Dammreuthersche Werk: „Musical ornamentation“ (1893/95), sowie M. Seiffert: „Geschichte der Klaviermusik“ und Fr. Kuhlo: „Über melodische Verzierungen in der Tonkunst“ (1896, Dissertation) zu nennen wären).

¹⁾ Soeben während Beendigung der Drucklegung des vorliegenden Werkes, und daher zu spät zur näheren Berücksichtigung, erhalte ich Kenntnis eines längeren Aufsatzes von Otto Vrieslander: „C. P. E. Bach“ (enthalten im 4. Bande von „Ganymed, Jahrbuch für die Kunst“ 1922) in dem in warm empfundenen Worten aufs eindringlichste für die Klaviermusik Emanuel Bachs geworben wird. Es wird hierin die Parallele mit Chopin gezogen, indem „Emanuel Bach und Chopin als die restlosen Klaviermeister, deren Klavierstil aus dem Klavierton selbst geschöpft ist“, angeführt und hingestellt werden; „von beiden Meistern sind alle Möglichkeiten des Klaviers, als Instrument ohne Kompromiß mit andern Instrumenten, bis in seine äußersten Konsequenzen ausgenutzt“. „Studium und Liebe“ fordert auch Vrieslander hier „für den Weg zu der Sprache dieses Großmeisters“, wobei sein Mahnruf dahingeht: „Der Vortrag Bachscher Klavierwerke geschehe mit intensiver Leidenschaft.“ Es ist bedauerlich, daß diese schöne und inhaltsreiche Arbeit Vrieslanders, wegen des fast unerschwinglichen Preises des Ganymedbandes, nur wenigen zugänglich ist.

Wernigerode a. H.

Mai 1922.

Elisabeth Caland.

„Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich
das Herz rühren, und dahin bringe es ein Klavier-
spieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln
und Harpeggieren, wenigstens bey mir nicht“

Emanuel Bach¹⁾

¹⁾ Aus Emanuel Bach's Selbstbiographie, in Carl Burney's:
„Musikalische Reisen“ (Hamburg, 1773. S.209)

Erläuterung

zur F-Dur-Sonate.

Manchem mag vielleicht dieser erste Satz der Sonate etwas zu weit ausgesponnen erscheinen; niemand wird sich jedoch dem Reiz seiner blühenden Melodik entziehen können. Das Thema mit seinen weichen Terzen und Akkorden ist von einem derartigen Liebreiz, daß man sich vorstellen könnte, Bach selbst wäre es schwer geworden, sich von ihm loszulösen. Mich dünkt, wir werden durch diese Klänge geradezu in den Zauber eines echt deutschen Weihnachtstraumes versetzt. Dieselbe Stimmung, meine ich, erfüllt auch die beiden anderen Sätze, sowohl in der ernsten und tiefinnerlichen Weise des zweiten, wie in den jubelnden Tönen des mehr leicht hingeworfenen dritten Satzes, wie ja überhaupt im allgemeinen trotz des verschiedenen Charakters der einzelnen Sätze eine Hauptempfindung dem Ganzen einer Sonate zugrunde liegt. Wenn nun auch in diesem ersten Satz der Hauptgedanke (das Hauptthema) vorherrscht und des Wechsels mit einer starken Gegenkraft entbehrt, so wird das Gefühl der Einförmigkeit nicht aufkommen können, wenn der Vortragende bei den verschiedenen Episoden diesem stets wieder-

kehrenden, das ganze Tonstück durchziehenden Hauptgedanken durch eine grade hier erforderliche Anschlagsnuancierungskunst immer neue Reize zu verleihen vermag. Auch kann man, „falls eine Stelle unmittelbar wiederholt wird, sie mit [etwas] veränderter Temponahme, meist etwas breiter (ausdrucksvoller) vortragen“ (Otto Klauwell: „Der Vortrag in der Musik“). Emanuel Bach selbst bemerkt: „man kann durch die Verschiedenheit des Vortrages einerley Gedanken dem Ohre so veränderlich machen, daß man kaum mehr empfindet, daß es einerley Gedanken gewesen sind“ (S. 87). — Was nun das Technische anbelangt, so hat Bach in den ersten Takt für die rechte Hand über je drei Achtelterzen einen Bogen gesetzt. Ich habe dazu je ein Portatozeichen angebracht und glaube damit keinen Fehler begangen zu haben. In der bereits genannten Otto Vriesländerschen „Erläuterungsausgabe“ der „Kurzen und leichten Klavierstücke“ von Carl Philipp Emanuel Bach mit „Beygefügter Fingersetzung“, also mit Bachs eigener Befingerung, finden wir nämlich in Nr. 7 und in Nr. 20 folgende Stellen:

7. *Alla Polacca.*



20. *Allegretto.*



Wir sehen, daß hier bei fortlaufenden, mit Bögen versehenen Terzgängen, sogar bei Aufeinanderfolge von weißen und schwarzen Tasten die Terzen mehrfach mit je zwei gleichen Fingern zu spielen sind. Nach Vrieslander sind diese, wie er sich ausdrückt, mit „Handgelenk-portato“ vorzutragen. Mit noch größerem Rechte als dort dürfte das Portato m. M. n. in diesem Sonatensatz angebracht sein, da die betreffenden Bögen nicht als Bindungszeichen, sondern vielmehr als Motiv-

bezeichnung und zwar gewissermaßen als Zeichen für die Bewegungsart aufzufassen sind. Das Thema weist ja erstens keine Aufeinanderfolge von weißen und schwarzen Tasten auf, und zum andern sagt uns hier die natürliche Empfindung, daß sich der volle Reiz dieser sanften weichen Akkorde erst dann entwickelt, wenn sie in Portatobewegung, d. i. nach Art des sog. „freien beherrschten Falles“ gespielt werden. Hierbei sollen die Finger in ganz geringer Entfernung von den Tasten,

eventuell auch in leichter Fühlungnahme mit ihnen, sie mit festen Fingerspitzen in gleitender Bewegung nehmen und verlassen. Während des Spiels sollen die Finger in die Tasten ein klein wenig hineingeschoben und ebenso von ihnen wieder gleitend abgezogen werden, wobei die „leichte Hand“ vom Arm getragen wird, und das Handgelenk bei jedem Hineingleiten beherrscht nachgibt, was ich alles früher und auch im „Praktischen Lehrgang“, besonders in Gruppe 5, Nr. 28, beschrieben und angegeben habe. Dieser erste Sonatensatz erweist sich somit rein technisch betrachtet, als eine sehr gute Übung für das Portato, und bietet eine nicht weniger gute, ja hervorragende Übung für „Bindung aufeinanderfolgender gleicher Töne“, die in den Legatostellen, sogleich in Takt 5, 6 und 7 durch zwei gleiche Töne vorkommt. Diese Bindung ist am leichtesten und einwandfreiesten durch das (von uns zuerst 1902 in „Technische Ratschläge“ (S. 22) und dann wiederholt beschriebene) sogenannte „Auffangen der Tasten“ zu erreichen. „Man soll dabei die Taste (hier zuerst in Takt 5 und 6 [das *b*] und besonders in Takt 7 [das *d* und *b*]), nachdem sie niedergedrückt ist, nicht ganz wieder in ihre ursprüngliche Lage zurückkehren lassen, d. h. man soll sie, bevor sie Zeit hatte sich ganz in die Höhe zu bewegen, wieder hinuntersinken, und zwar des nicht schnellen Tempos wegen etwas langsam. Der Finger verläßt also die Taste nicht, sondern bleibt in Berührung mit ihr.“ (Aus „Zehn Klavierstücke älterer Meister“, S. 11.) Hierdurch wird eine vollkommene Bindung der Töne miteinander bewirkt, eine ununterbrochene und schwebende Klangwirkung erzielt und eine Klarheit der Töne erreicht, die durch Pedalanwendung nicht annähernd in dieser Weise erfolgen kann (siehe auch hierüber „Das künstlerische Klavierspiel“ 2. Auflage, 1920, S. 42/43 u. a. m.). Außerdem aber ist in diesem Satz neben einem volltönenden Nonlegato ein gelegentliches „Durchklingen-

lassen“ der Baßtöne notwendig, um das Stück zur vollen Wirkung zu bringen. Beides ist an der Stelle, wo es stattfinden soll, im Notentext angegeben, und zwar letzteres durch die Buchstaben: „D. kl.“ (Durchklingen). Mit diesem Durchklingenlassen des Basses ist gemeint, daß man wie hier gleich in den Anfangstakten, jedesmal die vier Tasten der vier Töne, die den Vierklang bilden, nicht losläßt, sondern niedergedrückt hält, so daß sie während des ganzen Taktes zusammen durchklingen. Dadurch wird die Melodie bei voller Harmoniewirkung auch ohne Pedalanwendung getragen. Überhaupt wird mit diesem Mittel eine akustisch-ästhetische Wirkung erzielt, die vornehmlich bei Begleitungen in gebrochenen Akkorden anzuwenden, und deren Anwendung in den in diesem Heft dargebotenen Kompositionen zu empfehlen ist. Ich habe es öfter bei betreffenden Stellen angegeben. Emanuel Bach selbst empfiehlt gelegentlich ein „Nachklingen der liegengebliebenen Intervalle“ und schreibt über die „singende Wirkung der Begleitung“ (S. 203, 2. Teil). Bei folgendem Beispiel:



heißt es: „Wenn Schleifungen über gebrochenen Harmonien vorkommen, so kann man zugleich mit der ganzen Harmonie liegen bleiben. Man erhält hierdurch eine besonders gute Wirkung“ (S. 94).

Die Anwendung des „Auffangens der Tasten“ kommt in diesen Stücken zu häufig vor, als daß dies jedesmal hätte bezeichnet werden können. Es ist Aufgabe des Vortragenden, herauszufühlen, wo diese Anschlagsweise ihrer vorzüglichen Wirkung wegen stattfinden muß.

Sonate.

Allegro assai. (♩ etwa = 66)

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (e.g., 3 1, 5 3, 4 2, 3 1) and a *molto legato* instruction. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *p* dynamic. The third system includes *non legato* and *leggiermente* markings, along with a *f* dynamic and a *senza Pedale* instruction. The fourth system contains trills (*tr*) and a *p* dynamic. The fifth system concludes with *decresc.* markings and a *p* dynamic. The score is marked with various fingerings and articulations throughout.

¹⁾ Dieses Zeichen ist hier in einem speziellen Sinne aufzufassen; es soll nicht so sehr ein Zu- und Abnehmen des Stärkegrades, als vielmehr das sanft Belebende das dieser zarten, melodischen Stelle widerfahren soll, andeuten. Wenn in den vor-

liegenden Stücken dieses Zeichen wiederholt wird, so hat es stets dieselbe Bedeutung.

²⁾ „Der Nachschlag des ordentlichen Trillers muß so geschwind wie der Triller sein“ (Bach, S. 55).

senza Pedale
p leggiermente

p

cresc.

decresc.

p

f

senza Pedale
p leggiermente

p

cresc.

f

senza Pedale
p leggiermente

f

Siehe Takt 8

S. T. 12

tr

tr

¹⁾ Wie oben populär, wie folgt, in der alten Schreibweise:

4 5 2 4 1 2 1

p *poco a poco cresc.*

D. kl. + *D. kl.* +

5 4 3 1 4 3 2 1 5 3 2 1 3 4 5 2 3 4 2 1

f *decresc.*

D. kl. + *D. kl.* + *D. kl.* +

2 4 3 4 3 4 3

p *non legato*

f *D. kl.* +

3 1 2 1 3 1 3

p *senza Pedale e leggiermente*

D. kl. +

5 3 4 5 3 4 3 2 5 3 2 1 2 5 4 5 4 3 1 2 1 3 4 1 1

legato *p*

Red. *

5 4 5 5 4 1 3 1 5 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 1 3 2 5 1 3 2 1 3

cresc. *f* *decresc.*

2 4 3 4 5 3 1

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff starts with a *p* dynamic. Bass staff has a *D. kl.* marking. Fingerings are shown for both hands.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff has a *f a tempo* marking. Bass staff has a *p* marking. Fingerings are shown for both hands.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff has a *p* marking. Bass staff has a *p* marking. Fingerings are shown for both hands.

System 4: Treble and Bass staves. Treble staff has a *f* marking. Bass staff has a *f* marking. Fingerings are shown for both hands.

System 5: Treble and Bass staves. Treble staff has a *non legato* marking. Bass staff has a *non legato* marking. Fingerings are shown for both hands.

System 6: Treble and Bass staves. Treble staff has a *non legato* marking. Bass staff has a *non legato* marking. Fingerings are shown for both hands.

Additional markings include *rit.*, *p*, *f*, *D. kl.*, *mit Pedal*, and *cresc.*

1 2 3 1 3 1 2 3

mf

p

f

senza Pedale
p leggiermente

poco a poco cresc.

decresc.

p

f

mf

senza Pedale
p leggiermente

un poco meno mosso

D. kl. + *D. kl.* + *D. kl.* + *D. kl.*

D. kl. + *D. kl.* + *D. kl.* + *D. kl.*

D. kl. + *D. kl.*

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with dynamic markings and performance instructions.

System 1: The first system begins with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked *a tempo*. The first measure of the bass staff includes a fingering of 1 3 2 1 3 and a fermata. The second measure of the treble staff includes a fingering of 1 2 5. The third measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 3 1 2. The fourth measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 4 1 5 1 4 1. The dynamic is marked *p*.

System 2: The second system begins with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked *a tempo*. The first measure of the bass staff includes a fingering of 1 3 2 1 3 and a fermata. The second measure of the treble staff includes a fingering of 1 2 5. The third measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 3 1 2. The fourth measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 4 1 5 1 4 1. The dynamic is marked *p*.

System 3: The third system begins with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked *a tempo*. The first measure of the bass staff includes a fingering of 1 3 2 1 3 and a fermata. The second measure of the treble staff includes a fingering of 1 2 5. The third measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 3 1 2. The fourth measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 4 1 5 1 4 1. The dynamic is marked *p*.

System 4: The fourth system begins with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked *a tempo*. The first measure of the bass staff includes a fingering of 1 3 2 1 3 and a fermata. The second measure of the treble staff includes a fingering of 1 2 5. The third measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 3 1 2. The fourth measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 4 1 5 1 4 1. The dynamic is marked *p*.

System 5: The fifth system begins with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked *a tempo*. The first measure of the bass staff includes a fingering of 1 3 2 1 3 and a fermata. The second measure of the treble staff includes a fingering of 1 2 5. The third measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 3 1 2. The fourth measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 4 1 5 1 4 1. The dynamic is marked *p*.

System 6: The sixth system begins with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The tempo is marked *a tempo*. The first measure of the bass staff includes a fingering of 1 3 2 1 3 and a fermata. The second measure of the treble staff includes a fingering of 1 2 5. The third measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 3 1 2. The fourth measure of the treble staff includes a fingering of 3 5 4 1 5 1 4 1. The dynamic is marked *p*.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked as 'Larghetto' with a quarter note equal to 76 beats (♩ = 76). The dynamics range from 'mf' (mezzo-forte) to 'pp' (pianissimo). The piece is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The notation includes many fingerings and articulations, such as slurs, accents, and breath marks. The first system starts with a 'mf' dynamic and 'con espressione' marking. The second system features a 'p' (piano) dynamic. The third system includes a 'pp' (pianissimo) dynamic. The fourth system ends with a 'p' (piano) dynamic. The notation is complex, with many slurs and fingerings, indicating a technically demanding piece.

First system of musical notation, measures 1-5. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *p*, *ff*, *p*, *f*, *p*. Fingerings: 3 2 3 1, 2 4 3 2, 13, 23212, 1) 5 4 2 1, 4 3 4 3, 2 4 3 2, 2 4 1 2, 5 2 1 2. Ornaments: 2 4, 1 5, 2 3 5, 1 5, 1 4.

Second system of musical notation, measures 6-11. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. Fingerings: 4 3 2, 1 4 5 1, 2 4 3 5 2, 4 3 2 1, 2 4 3, 3 4 3 2 3, 1 2 5 4, 2. Ornaments: 1 5, 1 5, 1 5 4, 1 3 2 1 4, 1 5 4, 5 4, 5, 4.

Third system of musical notation, measures 12-17. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *ff*, *pp* (subito). Fingerings: 4 1, 4 2 3, 5 3 1, 4 2 1, 3 4 3 2 1 5 4, 3 4 3 2 3, 4. Ornaments: 3, 1 4, 1 5, 1 4, 5, 4 5, 1, 2, 1, 5 3, 5.

Allegro. (♩ = 116)

Fourth system of musical notation, measures 18-23. Treble and bass staves. Dynamics: *f* *rythmisch bestimmt.*, *p*, *f*, *decresc.*, *f*. Fingerings: 1 2 4 5, 4 3 1, 2 4 5, 4 3 1, 5 1 2 3 5, 2 3 5, 1 3 4, 2 1 5, 1 2 4 5, 3 4 3, 1 2 4 5. Ornaments: 3, 21, 5, 1, 2, 3, 4.

Fifth system of musical notation, measures 24-29. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *f*, *decresc.*, *f*, *p*. Fingerings: 4 3 1, 4 3 1, 5 1 3 5, 2 5 3, 2 1 5, 4 2 1, 2 1 2 3 1, 2 4 5, 1 3 1 2 4 5. Ornaments: 5, 1, 3, 21, 5, 4, 1, 5.

¹⁾ Das Arpeggio mit beiden Händen zugleich beginnen und zu gleicher Zeit endigen.

S. Takt 5
343

3 5 2 1 3 5 1 2 4 5 1 3 5 1 3 5 2

decresc.

f

p

f

2 1 3 5 1 2 3 4 5 1 3 1 2 1 4 5

[illegible]

323

p

p un poco meno mosso

[illegible]

323

p

5

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is marked with fingerings (1-5) and includes a crescendo (cresc.) marking. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with fingerings (1-5). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

1 3 1 3 5 1 3 5 2 5 1 2 1 1 4 1 4

p *f*

5 1 3 1 2 1 4 6 6 6

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, fingerings, and dynamics.

System 1: Treble staff has fingerings 2 1 2 3 1 3 1 and 3 1 5 1. Dynamics include *f*. Bass staff has fingerings 3, 4, 5, 4, 1.

System 2: Treble staff has fingerings 4 1, 3 1, 5 3, 4 3, 4 2, 4 3, 4 2, 5 2, 2 1, 3 1, 3 5 4, 1 3. Dynamics include *decresc.*. Bass staff has fingerings 5 3 1 4, 5 1 4 2, 5 1 4 2, 5 1 3 5 4, 2.

System 3: Treble staff has fingerings 2 5 4 1, 3 2 3, 1 2, 1 2 3 5 4 2 5 4, 1 4 2 5, 1 4. Dynamics include *p*, *f*, *ten.*, *p*, *ten.*. Bass staff has fingerings 1 5 3 2, 5, 1 3, 1 3.

System 4: Treble staff has fingerings 3 1 2 1 3, 4 3 2 5 1 2 1, 3 1 2 1 3 1 5 1 4 3 2 1 2 1. Dynamics include *f*, *p*. Bass staff has fingerings 1 2 3 4, 2 3 4, 2 3 4.

System 5: Treble staff has fingerings 3 1 2 1 3 1 2 4 1 4 1 4 3 4, 5 4 3 4 5 4 1 4 1 5 1 5 1 5. Dynamics include *mf*, *poco a poco cresc.*, *f*. Bass staff has fingerings 1 2 3 2, 1 2 3 4 3, 1 2 3 4 1.

System 6: Treble staff has fingerings 3 1, 4 2, 5 3, 3 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 5 3, 4 2, 3 1, 5 4 2. Dynamics include *dim.*, *ritardando*. Bass staff has fingerings 3 4 5, 1 2 5, 1 2 3 2, 2 1 2 3 4, 3.

f non legato
p
f legato
ten.
p
leggermente
cresc.
p
f
decresc.
p

Largo e sostenuto. (♩ = 48.)

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked "Largo e sostenuto. (♩ = 48.)". It consists of four systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic and includes fingerings (e.g., 5 2 1, 4 3 2, 3 1, 4 2, 5 3, 1 2 3, 4 1, 2 5, 4 1, 2 5, 4 3 2, 4 3). A subito piano (pp) instruction is present. The second system starts with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (ff) section, and then a non legato section. The third system includes a decrescendo, a piano (p) section, and a leggiermente section. The fourth system is marked "molto espressivo" and includes a piano (p) section and a forte (f) section. The score is heavily annotated with fingerings, slurs, and dynamic markings.

¹⁾ Ob nicht diese Art melodischer Vorhalte, in ihrer spannenden-lösenden Wirkung, Beethoven in seinem Trauermarsch der Eroica-Symphonie vorgeschwebt haben mögen, wo es im dritten Takt des Anfangs heißt:



²⁾ Dieser 20 resp. 22 Töne enthaltende, kühne und geniale Notenwurf, in dem wir einen direkten Vorboten wesensverwandter

(emporschnellender notenreicher) Figuren der Romantiker und ihrer Nachfolger (z. B. in Chopins G-moll Ballade, As-dur Polonaise, in Brahms B-dur Konzert, 1. Satz, u. s. w.) begegnen, ist in der Geltung von $\frac{5}{16}$ resp. $\frac{3}{8}$, in gleichmäßiger Geschwindigkeit (bis auf die zwei letzten ein klein wenig langsamer zu spielenden Zweiunddreißigstel) hinzuwerfen, wobei die Töne klar, rollend und perlend klingen sollen.

³⁾ „Die Tasten auffangen.“

1)

decresc.

2)

3)

un poco stringendo
(S. T. vorher)

cresc.

tempo primo

più forte pesante

ff

pp

*Red. * Red. **

pp
(subito)

decresc.

1) In alter Schreibweise
wie folgt:



2) Ausgeschriebener Nachschlag.

3) Hier stehen im Original die dynamischen Zeichen wie folgt:



molto espressivo

p *pf* *p*

non legato

un poco stringendo *cresc.* *f* *più forte pesante* *pp*

ff *tempo primo*

molto espress. *pp*

*Ad. * Ad. **

1) „Die Tasten auffangen“
2) „Die Tasten auffangen.“

3) Im Original steht hier ein prallender Doppelschlag, worauf ich in der Einführung (Seite 10) schon hinwies.

Presto. (♩ = 116 = 120)

1) 5 4 3 2 1 3 4 5 4 3 2 1 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2

p

un poco meno mosso
f non legato

2 1 2 3 1 4 5 1 4 5 1 4 5 1 4

2 1 2 3 2 1 2 4 2 1 2 4 1 5 1 4 1 5 1 4 1 3 1 4 2 1

p a tempo
leggierrmente

1 2 1 2 1 2 1 4 5 3 4 1 2 3 1 2 1 2 1

5 1 4 5 1 4 5

4 2 1 2 4 5 4 1 2 1 tr 1 2 5 2

2 1 3 1 5 1 5 1 3 1 5 1 3 1 5 1 2 3 1 3 4 5

4 2 1 2 5 2 4 2 tr 1 2 5 2 2 5 4 3 2 1 2 3

ritardando

5 1 2 1 2 3 4 5 2 5 2 1 2 1 3 4 5 1 4 1 2 3 4 1 3 2 1 5

1) Man beobachte, wie hier die in uns ausgelösten Empfindungen der soeben verklungenen Weise des Largos durch die feine zarte Thematik, trotz abweichender eigenartiger Rhythmisierung, gewissermaßen in uns zum Nachschwingen gebracht werden. In überaus poetischer Weise werden hier die ersten vier Takte des Themas wie durch ein inneres Band mit dem vorhergehenden Satze verbunden. Das Thema offenbart gleichsam in den Geist des eben verklungenen Satzes zurückführend, den organischen Zusammenhang der beiden Sätze. Man schließe deshalb diesen Satz sogleich dem Largo an, indem man nach einer kurzen Luft- oder Atempause dessen entstellenden Klang sozusagen aufgreift. Der zweite Teil des Themas (die nun folgenden vier Takte) mit seiner plötzlich einsetzenden, fast heftigen Beweglich-

keit der gebrochenen Sextengänge in beiden Händen, steht in ausgesprochenem motivischen Gegensatz zu seinem so zarten Anfangsteil und ist in seiner fast stürmischen Gewalt scharf markiert und mit großer Tonfülle (*non legato*) zu spielen. Darauf folgt (bis zu der Fermate) ein reiz- und kunstvolles Tonspiel, das leicht, gleichmäßig und perlend klingen soll, wobei der reiche Trillerschmuck dieses konzertmäßigen Tonstückes glänzend zu Gehör gebracht werden soll.

2) Die populäre Schreibweise wie oben; die alte Schreibweise wie folgt:

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a prelude with a trill and a fermata, followed by a section marked *un poco più vivo* and *mf a tempo*. The second system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section marked *f a tempo* and *brillante*. The third system continues the *brillante* section. The fourth system includes a section marked *un poco più vivo* and a section marked *S. zweiten T. vorher* (Second time through, as before). The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section marked *a tempo leggiermente* and a section marked *f*.

¹⁾ „Beim Eingange in einer Fermate, pflegt man etwas in den Takt anzuhalten.“ „Ein Triller über einer Fermate hat allezeit einen Nachschlag“ (Bach, Seite 99 und 54). „Nach dem Triller bei einer Fermate kann ein etwas langsamer Nachschlag stattfinden“ (Türk, S. 261).

²⁾ Aus melodischer Rücksicht ist der Triller hier mit dem Me-

lodieton (*a*) anzufangen, da hierdurch die aufsteigende Linie *b*, *c* nicht gestört wird, indem das *b*, und das *c* des folgenden Taktes „den Nachschlag ausdrücken“ (Bach, S. 55). In der linken Hand „die Tasten auffangen.“

³⁾ Das Arpeggio nicht mit beiden Händen zugleich beginnen, sondern durch beide Hände nacheinander laufend (Siehe S. 62).

[illegible]

¹⁾ Bei den hier, je durch einen Takt voneinander getrennten Trillertakten, soll der Triller jedesmal mit dem oberen Hilfsston angefangen werden, ebenso wie dies im Anfang des Stückes vor

der Fermate, in Takt 17 angegeben ist und ausgeschrieben steht.
 2), „Die Tasten auffangen.“

First system of musical notation. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings 1 3, 1 2 3 4, 1 2 3 4, and 1 5 4 3 2 1 3. The left hand has a bass line with fingerings 1 4, 2, 3 1, and 3 5 3. The tempo marking is *p³ leggiermente a tempo*.

Second system of musical notation. The right hand begins with a forte *f* dynamic and a triplet of eighth notes (fingerings 3 1, 2 1, 5). It continues with eighth-note patterns and fingerings 1 3, 5, 3, 4, and 3. The tempo marking is *un poco più vivo*.

Third system of musical notation. The right hand has a half note (fingering 2) and eighth-note patterns with fingerings 4 1, 2 1 2 3, and 4 2 1 2. The left hand has a bass line with fingerings 2, 3 2, 5 3, and 2. The tempo marking is *p a tempo leggiermente*.

Fourth system of musical notation. The right hand features eighth-note patterns with fingerings 4 5, 4 5, 4 3, 4 2 1 2, and 4 5. The left hand has a bass line with fingerings 1 4 5 3, 4 1 2 3, 5 4 2 1, 2 1, and 3 1 5 3. The dynamic marking is *f*.

Fifth system of musical notation. The right hand has eighth-note patterns with fingerings 4 5, 4 2 1, 4 2, 5 2, and 4 2. The left hand has a bass line with fingerings 3 5, 5 1 2 3 1 3 4, 5 1, 5 1 2 1 2 3 4, and 5 1 2 3 1 3. The dynamic marking is *f*.

Sixth system of musical notation. The right hand features eighth-note patterns with fingerings 1 5, 1 3, 4 2 4 2, 5 4 2 1 2, and 5 4 2 1 3. The left hand has a bass line with fingerings 5 1 2, 4 1 3, 2 1 2, 4 5, 4, and 3. The tempo marking is *calando*.



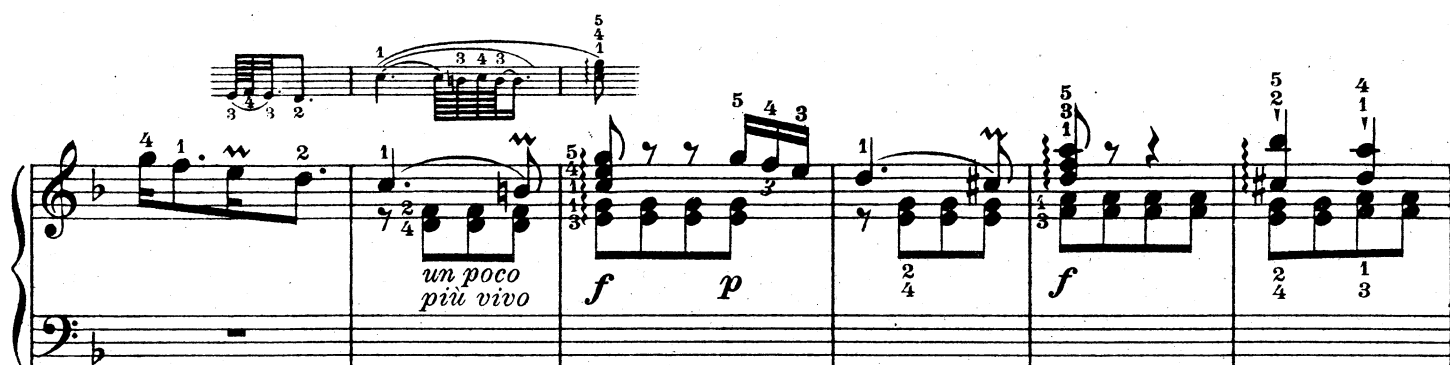
First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of descending and ascending eighth-note patterns with fingerings 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The bass clef staff is mostly empty. Dynamics include *p* and *a tempo* in the treble, and *f non legato un poco meno mosso* in the bass.



Second system of musical notation. The treble clef staff continues with eighth-note patterns and fingerings. The bass clef staff has a few notes. Dynamics include *p legato a tempo* in the treble.



Third system of musical notation. The treble clef staff features eighth-note patterns with fingerings. The bass clef staff has a few notes. Dynamics include *un poco meno mosso*, *f non legato*, and *a tempo p legato*.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff has eighth-note patterns with fingerings. The bass clef staff has a few notes. Dynamics include *un poco più vivo*, *f*, and *p*.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff has eighth-note patterns with fingerings. The bass clef staff has a few notes. Dynamics include *p a tempo leggiermente*.

First system of musical notation, measures 1-5. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The music features a strong dynamic of *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 42 and 43 are written above the treble staff.

Second system of musical notation, measures 6-10. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The music continues with a strong dynamic of *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 42, 43, and 44 are written above the treble staff.

Third system of musical notation, measures 11-15. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The music features a dynamic of *meno mosso e non legato* (moderately slower and non-legato). The tempo marking *ritard.* (ritardando) is present. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The music features a dynamic of *p* (piano) and *slentando* (decelerando). The tempo marking *a tempo non legato* (return to tempo, non-legato) is present. The dynamic changes to *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the later measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. Treble clef has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The music features a dynamic of *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The tempo marking *a tempo non legato* (return to tempo, non-legato) is present. The dynamic changes to *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the later measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Rondo.

Mäßig und sanft.¹⁾ (♩ = 138)

¹⁾ Originalbezeichnung.

Bei diesem weich dahinfließenden Tongemälde (einer Art Duett von melodieführender und begleitender Stimme auf homophoner Grundlage) mit seinen graziösen Gängen und seiner zartumspannenen Melodik kann man in der ersten sechszehntaktigen Periode durch Zusammenfassung bestimmter, den melodischen Gängen eingewobener Töne, eine melodische Grundlinie erkennen, ähnlich wie der Altmeister dies selbst unvermittelt im weiteren Verlauf des Stückes in einigen Takten auf-

genommen hat. Wenn wir den Auftakt, wie auch die reizvolle, rhythmische Gliederung außer acht lassend, die in Rede stehenden Töne (durch Sternchen im Notentext bezeichnet) als Achtel spielen und dabei zur Verdeutlichung oder Hervorhebung der Phrasenschlüsse die Abschnitte jedesmal durch eine Pause von einander trennen, so ergibt sich für die ersten sechzehn Takte folgender, der melodischen Linie zu Grunde liegender, sich als Träger des ganzen Stückes erweisenden, Hauptgedanke:

Dieser Hauptgedanke soll selbstverständlich als solcher hier keinesfalls akzentuiert hervorgehoben werden, und die Kontinuität der einzelnen Linienphasen muß vor allem gewahrt bleiben; den letzten Ton der Phrase ziehe man sanft ab und den nächsten Ton lasse man ein wenig stärker anklingen. Die Gänge und Wendungen der melodischen Züge müssen ihren feinen und zarten Wellungen gemäß „abschattiert“ werden, d. i. die fallenden Linienbildungen sollen durch ein wenig Abnehmen der Klangstärke (*diminuendo*) und die emporsteigenden durch geringes Zunehmen der Klangstärke (*leises crescendo*), zugleich mit fast unmerklichem Nachlassen und Beleben in der Beweglichkeit des Zeitmaßes, zu Gehör gebracht werden, so daß die Anmut des Stils hier zur vollen Geltung gelangt. Die Wiedergabe besonders dieses Stückes, erfordert daher ein durchaus feinfühliges melodisches Spiel (siehe die Einführung, Seite 8 dieses Heftes).

Ferner stoßen wir in Takt 12 dieser ersten Periode auf eine reizvolle, vorwärtsstrebende und steigernd wirkende, für Emanuel Bachs Satzkunst charakteristische

Erscheinung rhythmisch-harmonischer und melodischer Natur. Wir sehen, daß das *gis* hier eine doppelte Bedeutung hat, d. h. dieser Ton ist einmal als „verzögerte“ unregelmäßige Auflösung des vorangegangenen Tones, des Vorhaltes *fisis*, das Ende der letzten Tonsilbe dieses Abschnittes, und zweitens stellt er den Anfang des neuen Einschnittes dar. Er ist also gleichzeitig Ende des vorangegangenen Abschnittes und Anfang der neuen Phrase.¹⁾ Zur Bekräftigung der erwähnten vorwärtstreibenden, steigernden Wirkung, die die neue Phrase hier erfährt, lasse ich von dem Auflösungsston (*gis*) an sowohl Pedal anwenden, als auch in der linken Hand die Tasten der vier, den Vierklang (E-Dur) bildenden Töne durchklingen, (siehe über „Durchklingenlassen“ die Erläuterung zur F-Dur Sonate Seite 30). Beides vereint trägt hier zur Erhöhung der spannenden Wirkung um vieles bei. — Dieses Rondo ist so recht ein Prüfstein für ein ausgeglichenes Legatospiel und stellt daher eine ausgezeichnete Übung für diese Spielart dar.

¹⁾ Siehe besonders bei Theodor Wihmayer: „Musikalische Rhythmik und Metrik“ (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg) S. 50

die klaren, durch Belege aus der Literatur glücklich unterstützten, Auseinandersetzungen über diese Art Phrasenschlüsse.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Treble clef has a *cresc. f* marking. Bass clef has a *D. kl.* marking. Dynamics include *p* and *f*.
- System 2:** Treble clef has a *f* marking. Bass clef has a *p* marking. Dynamics include *f* and *dim.*.
- System 3:** Treble clef has a *pf* marking. Bass clef has a *f* marking. Dynamics include *pf* and *f*.
- System 4:** Treble clef has a *p* marking. Bass clef has a *cresc.* marking. Dynamics include *p* and *cresc.*.
- System 5:** Treble clef has a *un poco meno mosso* marking. Bass clef has a *p tempo primo* marking. Dynamics include *f* and *p*.
- System 6:** Treble clef has a *p* marking. Bass clef has a *f* marking. Dynamics include *f* and *p*.

The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a *p f* dynamic marking.

¹⁾ „Die Tasten auffangen.“

[illegible]

1) *Strisciando.*
p a tempo

pf

f

dim.

cresc.

f

f

p

f

dim.

p

rallentando

ff a tempo

p

p

1) *Strisciando* = „Einen Ton in den andern hinüberziehen“ (Siehe die Fußnote auf Seite 76 wo eine solche Ausführung und ihre Wirkung näher beschrieben ist).

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1: *pf*, *f*, *dim.*
- System 2: *p*, *cresc.*, *f*, *D. kl.*
- System 3: *p*, *p*
- System 4: *p*, *mf*, *un poco meno mosso*
- System 5: *p tempo primo*, *f*, *p*
- System 6: *f*, *p*, *f*, *p*

 The score also features numerous fingerings, slurs, and accents throughout the piece.

¹⁾ Die Tasten auffangen.

First system of musical notation. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff (treble clef) contains a trill marked with a wavy line and the number 343, followed by a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (e.g., 5 1 4, 1 3 1 4 5, 4 1 4 3 4 3, 4 5, 4 3 2 1). The second staff (bass clef) has a forte *f* dynamic, a trill marked with a wavy line and the number 2 1, and a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with a piano *p* dynamic and a trill marked with a wavy line and the number 2 1 4.

Rondo.

Andantino.

(♩ = 112 - 116.)

Second system of musical notation. The tempo is marked *Andantino.* with a metronome marking of (♩ = 112 - 116.). The first staff (treble clef) begins with a piano *p* dynamic and a trill marked with a wavy line and the number 343231. The second staff (bass clef) has a piano *p* dynamic and a trill marked with a wavy line and the number 1 343232. The system continues with various dynamics including *p*, *mf*, *f*, and *pp*, and includes musical ornaments like trills and grace notes. The key signature remains three sharps.

¹⁾ Siehe über dieses Zeichen die Fußnote auf Seite 31.

The musical score consists of five systems of staves. The first system begins with a treble and bass staff in G major (one sharp). The first staff has a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, and then a piano (*p*) section. The second system continues with *mf*, *p*, *f*, *mf*, and *p dolce* dynamics. The third system includes *stringendo*, *ritardando*, *f tempo primo*, and *mf* dynamics. The fourth system features *dolcissimo*, *stringendo*, *f tempo primo*, and *p* dynamics. The fifth system is marked *f non legato* and includes the instruction *più vivo Mit Pedal*.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with a trill symbol and the sequence 34323. The piece concludes with a series of chords marked *D.kl.+* (D. kl. +).

3
a tempo
ff
decresc.
strin - gen -
cre - scen -

- do
- do
sempre più cre - - - scen -
f
precipitando
- do ff

3 4 3 2 3 5 4
3 4 3 2 3
2 3 2 1 2
p tempo primo
p
dolcissimo
delicatamente
f

5 3 4 3
3 4 3 2 3
5 3 4 3
2 4 3 5 4 3
1
decresc.

p
(subito)
ff più vivo e non legato
senza Pedale

[illegible]

The musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns is presented in a single system with two staves. The upper staff is for the piano and the lower staff is for the swan. The piano part begins with a piano (pp) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The swan part begins with a piano (pp) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The tempo is marked 'moderato'. The score is in 3/4 time and consists of 12 measures. The piano part is in the upper staff, and the swan part is in the lower staff. The piano part starts with a piano (pp) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The swan part starts with a piano (pp) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The tempo is marked 'moderato'.

The Song of the Lark

legato
decresc.

pf

Red. * Red. *

decresc.
ritardando

p

f tempo primo

D. Kl.

5 4 2 1 3 4 3 2 3

mf

f

mf

p dolcissimo

1 5

2

3

5 3 1 2 3 2 5 3 1 2 3 2 4 3 2 3 5 4

p

(subito) *non legato*
un poco più vivo

Mit Pedal

strin -
cre -

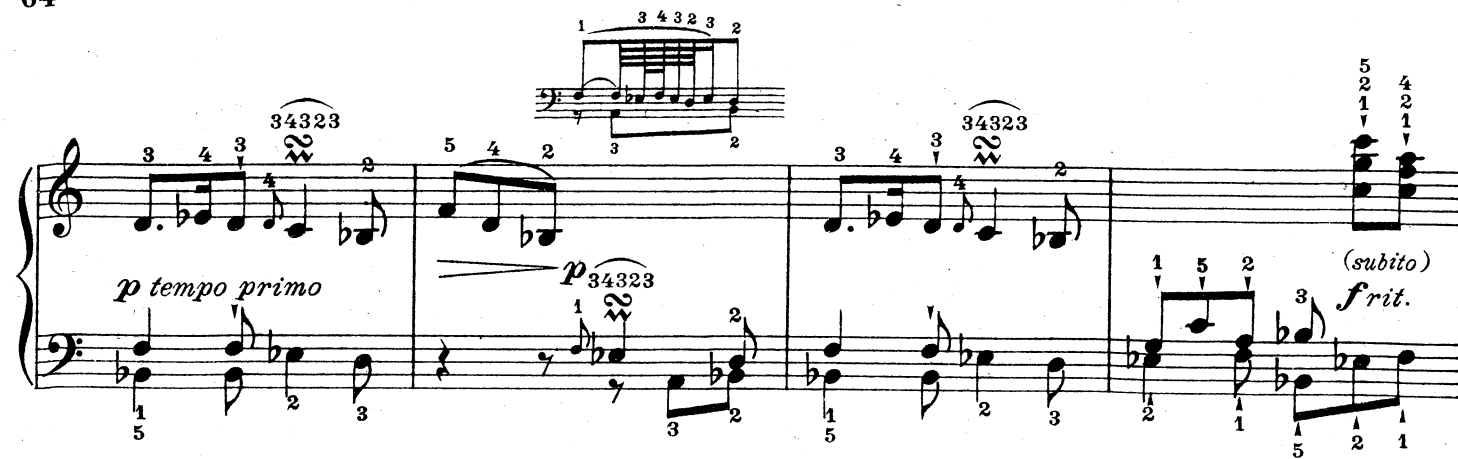
- gen -
- scen -

- do
- do

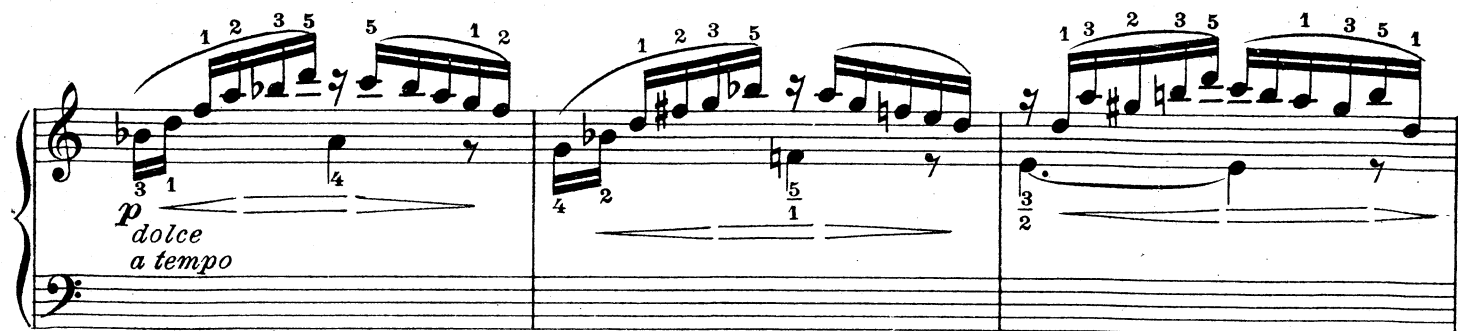
sempre più cre -
- scen -
- do

allar -
- gan -
- do

ff



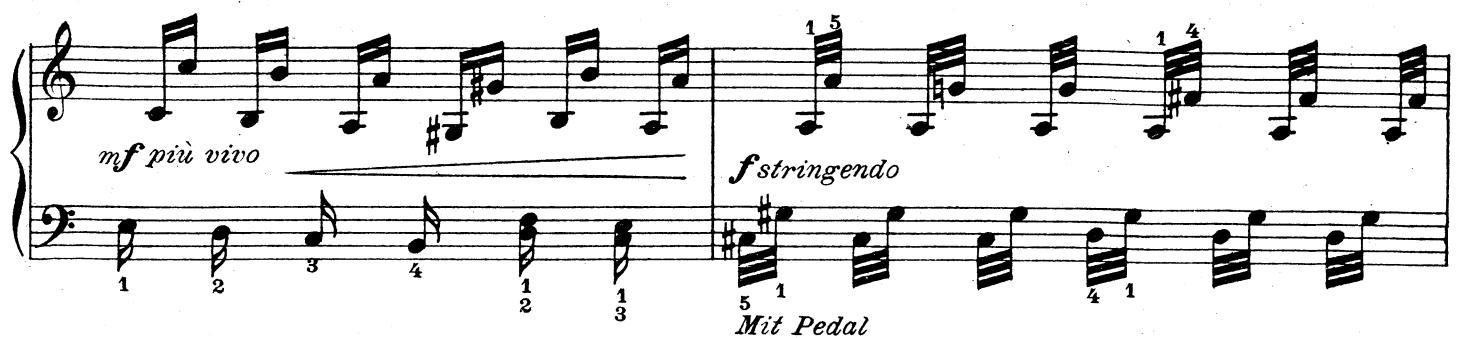
First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 3 4 3, 3 4 3 2 3, 3 4 3, 3 4 3 2 3, 5 2 1, 4 2 1). The bass clef staff contains a supporting line with fingerings (e.g., 1 5, 3 2, 1 5, 2 3, 2 1, 5 2 1). The tempo marking is *p tempo primo*. A dynamic marking *p* is present. A *trill* is indicated. A *subito* marking is present.



Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 1 2 3 5, 5 1 2, 1 2 3 5, 1 3 2 3 5, 1 3 5 1). The bass clef staff contains a supporting line with fingerings (e.g., 3 1, 4, 4 2, 5 1, 3 2). The tempo marking is *p dolce a tempo*. A dynamic marking *p* is present.



Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 3 4 3 2 1 3, 1 3 5, 1 2 3, 4). The bass clef staff contains a supporting line with fingerings (e.g., 1 2 3, 4, 1 2, 3). A dynamic marking *mf* is present.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 1 5, 1 4, 1 5, 1 4). The bass clef staff contains a supporting line with fingerings (e.g., 1 2 3 4, 1 2, 1 3, 5 1, 4 1). The tempo marking is *mf più vivo*. A dynamic marking *f* is present. The instruction *stringendo* is present. The instruction *Mit Pedal* is present.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 1 5, 1 3, 2 5). The bass clef staff contains a supporting line with fingerings (e.g., 5 1, 3 1, 5 2). A dynamic marking *f* is present.

*un poco meno mosso
decresc.*

rinforzando a rallentando

f

f precipitando

Red. *

*p dolce
tempo primo*

p

pp dolcissimo

f legato

decresc.

p

molto leggiere e delicamente

pp

senza Pedale

ff

Red. *

¹⁾ Die Töne dieses Notenwurfes sollen gleichmäßig, klar, rollend und perlend klingen.

Rondo.

Allegro. (♩ = 100)

The musical score is written for piano and bass in 2/4 time, marked Allegro (♩ = 100). It consists of four systems of staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *frescamente*. The second system includes a piano (*p*) dynamic and the instruction *dolce*. The third system features a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction *decresc.*. The fourth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5), slurs, and articulation marks. A trill is indicated in the second system with the instruction "oder:" followed by two alternative trill patterns. The piece ends with a final cadence marked with a double bar line.

Ein frei von aller Künstelei, kräftiges und schwungvolles Tonstück voller Humor und Grazie aus dem, wenngleich auch vielleicht nicht ohne einen kleinen Stich ins derb-Vernügte, uns Licht und Freude entgegenstrahlt, und das in seiner rhythmischen Prägnanz dementsprechend vorge-

tragen werden muß. Die Stakkati sind wegen des Leichtbeschwingten „kurz gestoßen“ (spitz) zu spielen. Türk schreibt über das Staccato „Springende Töne werden, im ganzen genommen, kürzer gestoßen, als stufenweise fortschreitende Intervalle.“ (S. 354.)

¹⁾ Wegen der Brillanz empfehle ich hier den Triller in Vierundsechzigstel; für weniger gewandte Spieler ist er in Zweiunddreißigstel ausgeschrieben.

$\begin{matrix} 4 & 2 & 4 & 2 \\ 4 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}$ $\frac{1}{2}$ $\begin{matrix} 4 & 2 & 4 & 2 & 1 \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 2 \end{matrix}$

oder:

cresc. *f*

p

ten. *rit. cresc.* *non legato fa tempo*

p gebunden *f*

p dolce

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (numbers 1-5). Dynamic markings like *cresc.*, *f*, *p*, *ten.*, *rit. cresc.*, *non legato fa tempo*, *p gebunden*, and *p dolce* are used throughout. There are also some specific performance instructions like *tr* (trill) and *tr* (trill). The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and a variety of fingerings are indicated for both hands.

1 4 1 5 4 2 4 1 5 1 2 3 4 1 3

3 1 4 1 5 1 5 1 3 1 4 1 5 1 5 1 3 1 4 1 3 1 3 2 4 2 4 2 4 2 4

p 3 5 4 3 2 1 *cresc.* 3 4 1 2 3

1 4 1 4 1 5 1 3 1 4 1 4 1 5 1 3 1 4 2 5 5 1

2 5 4 3 2 5 4 3 2 1 2 3 1 4 3 2 4

p dolce

3 2 3 2 3 4 3 4 3 2 2 1 5 3 5 3 1 2 4 2

un poco meno mosso *f a tempo*

1 4 2 3 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 1 2 5 4 1 2 5 3 1 3 1 2

3 2 5 3 5 2 4 1 5 2 1 2 1 5

3 5 2 4 1 5 2 1 2 1 5

p 3 5 1 4 1 3 2 5 5

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation includes treble and bass staves with various musical elements:

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 3:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 4:** Features a *f* (forte) marking. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 5:** Includes a *legato* marking. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 6:** Concludes with a *decresc. rit.* (decrescendo and ritardando) marking. Dynamics include *ten.* (tension) and *tr* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is marked with various dynamics and articulations throughout.

p *a tempo*
(*p*)

cresc.

f

f *cresc.*
al - lar - gan -

più forte
do
ff *rall. molto*
non legato
p *ff* *non legato*
p

1) *D. kl.* + *D. kl.* +

1) Man spiele diese vier Takte ohne Pedal und lasse die forte und non legato zu spielenden vier Töne des Basses jedesmal durch zwei Takte hindurchklingen (Siehe über „Durchklingen lassen“ Seite 30), wobei dann beide Male die rechtshändigen Ter-

zen des zweiten und vierten Taktes in die Klänge des ihnen vorangehenden Dreiklages sozusagen aufgenommen und mit diesen zusammen ausklingen. Hierdurch wird in einfachster Weise eine feine, akustisch-ästhetische Wirkung erzielt.

ff *reprenando il tempo primo* *f a tempo*

D. kl.
Ped.

p *p dolce*

f

p *f* *cre-*

scen. *do* *p*

Do. *

f *p* *rallent.* *f a tempo*

Do. *

The image displays three systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The notation includes various technical exercises and performance instructions.

System 1: The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The tempo is marked *non legato*. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *f* (forte). The tempo changes to *ff risoluto (ardito) a tempo* and then *calando* (ritardando). The system ends with a *f* (forte) dynamic and a *51* measure mark.

System 2: The second system continues the melodic and supporting lines. The tempo is marked *brillante veloce*. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *sfz* (sforzando). The tempo changes to *ten.* (tenuto) and then *legato*. The system ends with a *fp* (fortissimo piano) dynamic and a *poco a poco dim. et rallentando dolce* (poco a poco diminuendo e rallentando dolce) instruction.

System 3: The third system continues the melodic and supporting lines. The tempo is marked *molto legato*. The dynamics range from *fp* (fortissimo piano) to *ppp* (pianissimo). The tempo changes to *leggero* and then *precipitando et perdendosi* (precipitando e perdendosi). The system ends with a *ppp* (pianissimo) dynamic and a *23* measure mark.

der anderthalb bis zwei Takte zu gelten hat, läßt sich das Ge- | rüst des ihm Folgenden etwa so darstellen:



Diese Töne sind im Notentext durch Sternchen bezeichnet. Diejenigen von ihnen die mit Vortragszeichen versehen sind müssen, je nachdem die Gestaltung es verlangt, als „rhythmische Spitzen“ oder auch, unter Nachlassen der rhythmischen Schärfe, mehr oder weniger als energische Momente hervorgehoben werden, wobei das Deklamationsartige, das durch die mit Brillanz zu spielenden Zweiunddreißigstelpassagen ausgeschmückt ist, scharf zu betonen ist. Dagegen sind die mit weicher und weicherer Tongebung vorzutragenden Achtelpassagen, mit ihrem mehr rein melodischen Charakter, mit ihren feinen Linienbiegungen, als solche ihrer Bedeutung gemäß zur vollen Geltung zu bringen. Bei diesen zarteren Stellen verlangsamt sich nach und nach das Tempo, bis der letzte Zweiunddreißigstellauf schnellstens und wie verflüchtigt zu dem, dem Dominantseptimen-

akkord vorangehenden *e* leise, wie in diesen versinkend, hinüberhuscht. Erst nachdem der langangehaltene, leis angefangene, in seiner Rundung anschwellende, alsdann an Stärke wieder nachlassende, zuletzt zarte, hingehauchte Schlußtriller, (der mit seinen vorausgehenden Hilfsnoten und seinem Nachschlag im ganzen etwa $\frac{6}{4}$ des vorgeschriebenen Zeitmaßes — also die Dauer von etwa 3 Takten haben soll) verklungen ist, erfolgt der vollständige Schluß des eigenartigen und farbenprächtigen Gebildes. Die im Notentext angebrachten Vortrags- und dynamischen Zeichen, sowie die hier angegebenen Anweisungen sind nicht als unbedingt zu befolgende Vorschriften zu betrachten, sie sind nur als Anregung gedacht für diesen nicht leicht zu gestaltenden, dem persönlichen Geschmack unterworfenen Schlußsatz.

Rondo.

Allegretto. (♩ = 69)

mf

p

f

decresc.

p

cresc.

Siehe T. 4.

S. T. 10.

pp

delicatamente una corde

mf

tre corde

decresc.

Dieses durch seine phantastische Form und originelle Zeichnung ungewöhnlich die Phantasie anregende Rondo, mit seinen vielfachen „Veränderungen“ des Grundgedankens, der bald verkürzt, bald umgekehrt, bald passagenartig umgewandelt wird (siehe die Einführung dieser Arbeit, S. 8/9), mit seinen Ruhestellen, seinen eingestreuten Fermaten die in rhythmischer Ungebundenheit in verschiedenartige willkürliche Verzierungen ausgestaltet werden, mit seinem an die De-

klamationen in Beethovens Rezitativ-Sonate (Opus 31, Nummer 2) gemahnenden rezitativischen Gebilde (S. 78, unterstes System), stellt keine geringe Anforderungen an das Gestaltungsvermögen des Vortragenden und erheischt bei feinstem Empfinden vor allem viel Feinhörigkeit für den Bach'schen eigenartigen Stil. Hier gilt es ganz besonders die poetische Seite des Inhalts hervorzukehren damit er in seiner zarten und vollen Schönheit aufblühe.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Dynamics and performance instructions are written throughout the piece.

System 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Dynamics: *p*. Fingerings: 3 4, 4 5, 1 2, 4 5, 1 2, 4 5, 1 2, 4 3, 2 3.

System 2: Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics: *f*, *decresc.*, *p*, *ff*, *p*, *f a tempo*. Performance instruction: *Siehe T. 4.* Fingerings: 4 3 2 3, 4 4 4, 2 1 5 3, 3 4 3 2 3, 5 3, 2 3, 5 1 1, 5 4 3 4, 5 4 3 2 4.

System 3: Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics: *p calando*, *mf a tempo*, *stringendo et cresc.*. Fingerings: 4 2 3 2, 4 2 5 3, 4 2 3 2, 4 2 5 3, 5 1 4 1, 5 1 2, 5 1 4 1, 5 1 2, 5 2 2.

System 4: Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics: *f*, *dim.*, *tempo primo*, *pf*, *cantabile*, *p molto legato*. Fingerings: 4 5 1, 4 3, 3 4 3 2 3, 4 5, 5 1 4 3 1, 5 2 4, 4 2, 2 5 4, 3 5 1, 3 1 2 3 4.

System 5: Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics: *frit.*, *langsam*, *f a tempo non legato*. Fingerings: 2 5 4, 3 2 5 3 4, 3 4 3 2 3, 5 2 1, 5 2 1, 4, 1 5 1.

¹⁾ „Bei den Einschnitten bei Fermaten, Cadenzen u. s. w. pflegt man mit Fleiß in dem Tempo etwas zu schleppen, und man muß also von der Strenge des Taktes etwas fahren lassen, weil sowohl bei der letzten Note vor der Fermate, als auch bei der Pause selbst, gemeinlich länger angehalten wird, als es sein sollte.“ (Bach, Seite 207, 2. Teil.)

²⁾ Um einen völlig gleichmäßigen Klang der einzelnen Töne

dieser Akkorde zu erzielen, lasse ich sie hier und im nächsten Takt mit einer Hand und fest gespannten Fingern spielen; die hierdurch erzielte gleichmäßige Verteilung der Kraft auf die Tasten sichert an dieser Stelle die Egalität der Töne weit mehr als das zweihändige Spiel. (Siehe eine ähnliche Stelle Seite 79, 1. u. 2. System von oben).

1 5 1 1 5 1 2 5 2 1 5 1 1 5 1

stringendo et cresc.

D.kl. + 5 *D.kl.* + 5

ff *p a tempo* *f* *p*

Strisciando rit. *cresc.* *p*

fa tempo *pf* *p rit.*

¹⁾ Damit der geistige Faden nicht unterbrochen wird sollen, mit der gleichen Tonstärke wie die Töne des Dreiklanges der linken Hand zusammen mit dem letzten Ton des prallenden Doppelschlages nach dem Ruhepunkte (Fermate) nachklingen, hier die ersten Töne dieser, aus dem Hauptmotiv des Themas gebildeten, aufsteigenden, uns in eine geheimnisvolle Spannung versetzenden, Folge ähnlicher Tonfiguren (Sequenz) anklingen, sodaß die Töne

geistig zu einander hinübergeleitet werden. (Siehe Ähnliches S.78, System 3 von oben und S.79 oberstes System). Auch soll man nach der Fermate nicht unvermittelt in das angegebene schnellere Tempo zurückkehren, wie es denn überhaupt beim Vortrag nach einem Ritardando empfehlenswert ist das Zurückkehren in das angegebene Tempo nicht ruckartig sondern allmählich zu vollziehen.

långsam

ppp

fa tempo

non legato

ff

D.kl. + D.kl. + D.kl. + D.kl.

** +*

D.kl.

** + D.kl. + D.kl. + D.kl. + D.kl. + D.kl. + D.kl. +*

(subito)

p

** senza Pedale*

cresc. poco stringendo

Mit Pedal

ff martellato

precipitando

poco Adagio
Allegretto
molto legato

p
cresc.
f
decresc.
p

p
pp
rit.

p
stringendo
mf
slentando
p
a tempo

ff
dim.
rit.
pf
p
Strisciando

1) poco Adagio ten.
zurückhalten
dim.
frit.
f
con espressione e semplice
senza tempo, quasi recitativo
ten. pf
accel.
rit.
langsam
p
Strisciando

¹⁾ Siehe Bachs Worte über den Vortrag einer verzierten Cadenz Seite 72 dieser Arbeit.

79

cresc. stringendo

poco ritardando

p rit.

pp langsam

a tempo

f

decresc.

p

stringendo

cresc.

Mit Pedal

ff

meno mosso

decresc.

poco Adagio

Adagio

Allegretto

fritardando

dim.

p

pp

Pf

p

Strisciando

¹⁾ Siehe über diese rechtshändig zu spielenden Akkorde die 2. Fußnote Seite 75.

²⁾ Eine gleichsam zögernd verweilende Stimme, ähnlich einem (die Akkorde zusammenhaltenden) Orgelpunkt in der

Oberstimme als beweglicher Halteton, über dahinziehenden, buntwechselnden, langsam und sanft verklingenden Akkorden. Ein ungemein reizvolles Klangbild.

[illegible]

¹⁾ Ohne Nachschlag, nur den letzten Ton ein klein wenig länger, etwa so: 

²⁾ Ebenfalls ohne Nachschlag.

La Xenophon.

Allegretto I. (♩ = 112)

*dolce
semplice*

molto legato

poco a poco cresc.

dolce *p* *Fine.* *cresc.*

f *p*

cresc. *cresc.* *sf* *un poco meno mosso*

cresc. *reprende il tempo primo* *dim.* *dolce* *D.C. al Fine.*

siehe Takt vorher

Ad. *

1) Es dürfte zur Erleichterung beitragen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Tonart auf dem Klavier Des - Dur darstellt.
2) Hier kurzer Vorschlag. „Der Vorschlag soll von kurzer Dauer sein wenn der Gesang eine Stufe steigt, und sogleich wieder in den vorigen Ton zurück tritt“ (Türk, Seite 222).

La Sybille.

Allegretto
(quito) II.
(♩ = 60 = 63)

1)

f

meno forte

p

cresc.

p

f

dim. p

dolce

sf

dim.

p mf

f

das d sehr zart

das Fis weich

Siehe Takt 1 34323

Red.*

1) Dynamische Zeichen nach Türk; über den langen Vor-
schlag heißt es: „Dissonanzen müssen merklich stärker ange-

schlagen werden als die konsonierenden Intervalle“ (Seite 218).

Siehe Takt 4

Siehe Takt 7
2. Teil

meno forte *p* *dim.* *p*

La Xenophon wird wiederholt

La Complaisante.

Allegretto
grazioso.
(♩ = 96)

p dolce *cresc.*

Siehe Takt 3

idem

Siehe Takt 1

pp *dolcissimo*

Siehe Takt 3

cresc. *Fine.*

1) Der geschnellte Doppelschlag braucht nach Bach nicht immer vor einem Gange oder Sprunge zu stehen, sondern „kann auch bey geschleiften Noten über der steigenden Secunde [wie hier] angebracht werden“ (Seite 72).

(♩ = 104)

2.

mf un poco più vivo

dim. reprenando il tempo primo cresc.

f p a tempo, dolce

Siehe Takt 1

Siehe Takt 3
34323

poco rit.

sf

p

cresc.

f decresc.

Da Capo.

La Stahl.

Grave. ($\text{♩} = 54$)

f maestoso *p* *f* *p* *f*

p cresc. *f*

p stringendo *p* *fa tempo* *a tempo*

p un poco più lento molto cantando la melodia *ff tempo primo*

Ein ergreifendes Tonstück von vorzüglicher Schönheit; ein von tiefster Empfindung durchtränktes Kunst- gebilde, das bei aller Schlichtheit der Sprache, das Gefühl der Erhabenheit in uns auslöst.

¹⁾ Links „Tasten auffangen“

86

86

L'Espresso
 Maurice Strakosky
 Op. 10, No. 1

moderato

cantabile

decresc.

Les langueurs tendres.

87

Poco allegro. (♩ = 76 = 80)

p *amoroso* *cresc.* *dolce* *Fine.*

Siehe Takt 7

pp *cresc.* *dolce* *cresc.* *sf dim.* *p* *Da Capo.*

Rufen nicht unwillkürlich die innigen, sehnsvollen Klänge dieses zarten Zwiegesprächs uns die, einer verwandten Stimmung zu Grunde liegenden, wundersamen Themen von Sebastian Bachs F-dur Präludium (2. Teil, Wohltemperiertes Klavier) sowie

seine, in derselben Tonart stehenden, dreistimmigen Invention ins Gedächtnis? Und könnte man dieses, so stark an unsere Empfindung rührende und unsere Ausdrucksfähigkeit geradezu wachrufende Stimmungsgedicht Emanuel Bachs nicht ein „Lied der Sehnsucht“ nennen?

Anhang.

Der musikalische Vortrag in Aussprüchen unserer Altklassiker und neuerer Meister.

Der musikalische Vortrag und der Vortrag eines Redners haben einerley Absicht, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen.

Johann Joachim Quantz (1697—1773).

Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aufsuchen———. Man muß sich alle Mühe geben, den Affect zu finden und richtig vorzutragen———.

Leopold Mozart (1719—1787).

Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweren Solo und Concerte studieren.

Leopold Mozart.

Man muß „singend denken können“.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788).

Die Manieren erfordern zum Theil mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit als alle Passagien.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Man kann alles auf das pünktlichste befolgen, und dessen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabey der wesentlichste Theil, nämlich der Ausdruck des herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte.

Daniel Gottlob Türk (1750—1813).

Derjenige Instrumentalist spielt am besten welcher der Singstimme am nächsten kommt oder einen schönen singenden Ton hervorzubringen weiß.

Daniel Gottlob Türk.

Man soll das Stück im rechten Tempo, wie es sein soll, spielen, alle Noten, Vorschläge u. s. w. mit der gehörigen Expression und Gusto [Geschmack], wie es steht, ausdrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componiert, der es spielt.

Wolfg. Amad. Mozart (1756—1791).

Dem Künstler soll die Kunst Bedürfnis, nicht Beschäftigung sein; er soll Musik erleben, nicht machen.

Robert Franz (1815—1892).

Die Seele muß durch die Finger zum Herzen reden.

Ignaz Moscheles (1794—1870).

Klavierspiel ist eine Fingerbewegung, Klaviervortrag eine Seelenbewegung.

Anton Rubinstein (1829—1894).

Es gibt kein leichtes Stück, es ist alles schwer.

Hans von Bülow (1830—1894).

Es gehört Rhythmus des Geistes dazu, um Musik in ihrer Wesenheit zu erfassen.

G. Mensch.¹⁾

¹⁾ Aus „Beethoven“ von G. Mensch, Leipzig 1871, Verlag von F. E. C. Leuckart, S. 230.

HEINRICHSHOFEN'S VERLAG, MAGDEBURG

Von derselben Verfasserin sind erschienen:

„Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel“

Mit 13 Abbildungen.
1919.

„Das Künstlerische Klavierspiel“ in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen.

Versuch einer praktischen Anleitung
zur Ausnützung seiner Kraftquellen.

Mit 30 Abbildungen.
2. Auflage. 1919.

„Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel“ Physiologisch-anatomische Betrachtungen.

Mit 38 Abbildungen.
2. ergänzte und vermehrte Auflage 1922.

„Ludwig Deppe's Fünffingerübungen und Übungsmaterial“

Mit einem erläuternden Anhang:

„Vorübungen zum schnellen Oktavenspiel“

Mit deutschem, französischem, holländischem, englischem und russischem Text.

4. Auflage. 1923.

„Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels“

Mit einem Nachtrage:

„Technische Ratschläge für Klavierspieler“

Mit 17 Abbildungen.
5. Auflage. 1921.

In englischer, französischer, holländischer u. russischer Übersetzung erschienen,
in italienischer in Vorbereitung.

Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels

Anleitung

zur Ausnutzung der Kraftquellen und zur Aneignung
der Bewegungsformen beim künstlerischen Klavierspiel

In zwei Teilen
Dritte Auflage. 1922.