

## Praeludium X.

Sostenuto, quasi Andante.\*)

tenuto, cantando 1)

*ten.* *dolce, egualmente.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

*ten.* *simile*

*ten.* *poco sosten.*

*a tempo* *simile*

1) Das *f* welches Tausig bis zum Eintritt des A-moll für alle Stimmen vorschreibt, darf doch hauptsächlich nur auf die im wirklichen Sinne des Wortes „singende“ Oberstimme angewendet werden; (wir verweisen diesbezüglich auf die ausführliche Besprechung im NB. zu Prael. VIII.) die Mittelstimmen sind leiser und als streng geschlossene Accorde anzuschlagen; die Figuration im Bass soll ruhig-gleichmässig, unbeeinträchtigt von den wechselnden Affecten der Melodie dahinfließen. — Der Ausdruck (wir haben uns der Vorschrift „*espressivo*“ als einer nicht erschöpfenden Bezeichnung enthalten) erhebt sich bei einigen Momenten dieses gröss und breit empfundenen Gesanges beinahe bis zur Leidenschaft. Das Stück athmet Traurigkeit, doch nicht Empfindsamkeit oder Entmuthigung Nichts darf darin schmachten, schweben, zögern. Die Betrübniß einer starken Natur äussert sich eben in ganz anderen Tönen als die einer matten, kränklichen Seele. So unterscheide man Bach von Chopin. selbst wo Jener die volle Energie seiner Kraft vorübergehend ruhen lässt. Diese bricht auch hier unvermuthet aus, wie ein frischer Wasserstrahl aus der Erde, wie die Flamme eines verborgenen Feuers. Dieses plötzliche Überschlagen der Stimmung (man könnte es auch für den Ausbruch eines verzweifelten „Galgenhumors“ halten) gestattet nicht, dass man die beiden Überleitungstakte 3) dazu benutzt, die Contraste durch ein „wohlabgerundetes“ *Accelerando* zu vermitteln; vielmehr verharre man im ruhigen ersten Zeitmaass bis unmittelbar vor dem „*Presto*“

2) Man achte sorgfältig auf die Pause zwischen dem Triller und dem Nachschlag; diese eigenartige, höchst ausdrucksvolle Unterbrechung der melodischen Linie wurde selbst von Tausig missverstanden.

\*) Die Zweiunddreissigstel-Figuren weder ausdruckslos übereilt, noch pathetisch verschleppt.



*ten.*

*ten.*

*ten. poco agitato*

*p*

*cresc.*

*allarg.*

*più sosten.*

*f*

ossia forte:

*3)*

*fp*

*p tranquillo*

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



Presto.  $\text{♩} = \text{♩}$  4)

4) Trotz des veränderten Charakters, steht der Inhalt des Presto im engsten Zusammenhang mit jenem des langsamen Satzes. Einerseits sind die Sechzehntel-Figuren eine directe Fortsetzung des früheren Begleitungsmotives; andererseits ist es die im Ganzen und Grossen gemeinschaftliche harmonische Basis, welche die beiden Theile innerlich verbindet. So sind (in harmon. Hinsicht) die ersten 4 Takte des Presto eine Transposition der Anfangstakte des Praeludiums nach der Unterdominante. Die Takte 5-7 des Presto enthalten eine „Zusammenziehung“ des 10-14. des Andante, in der Originaltonart. Takt 8, 9 und die Hälfte des 10. im Presto sind völlig gleichlautend mit dem 15., 16. und dem halben 17. Takte des vorigen Satzes. Von hier ab macht sich der harmonische Zwang frei und die stürmische Bewegung gipfelt in einem cadenzartigen Orgelpunkt. Dieser letztere Umstand, nicht weniger als der Typus des halbtaktigen figurirten Motives mit seiner consequenten Wiederholung und der eigenthümlichen Auftaktsphrasirung, mahnen uns lebhaft an das II. (C-moll) Praeludium; (wir rathen, dasselbe bei dieser Gelegenheit wieder vorzunehmen) wogegen der langsame Theil dieses Stückes ein noch vollkommeneres Vorbild in dem Mittelsatz des „Italienischen Concertes“ besitzt, welcher als eine werthvolle Nebenstudie hier eingeschoben werden kann. (Vergl. den Anhang hierzu.)



5) Durch eine Verdoppelung des Notenwerthes im Schlusstakte würde die Cadenz Nichts von ihrer Energie einbüßen und vielleicht nicht unbeträchtlich an Festigkeit gewinnen;

der Spieler urtheile, ob diese Fassung dem rhythmisch-symmetrischen Gefühle nicht besser zusagt, als die ursprüngliche; und wähle danach. Ein Mittelding (in der Form eines unbestimmten „Allargando“) ist nicht statthaft: in beiden Fällen muss das Zeitmaass streng bewahrt bleiben.

### Anhang.

Aus Ph. E. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“

(Erster Theil, drittes Hauptstück) § 7. „Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmens des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht malerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen – (Verzierungen, Schnörkel) – zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden.... Die Mittelstrasse ist freilich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich;.... Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, dass man glauben sollte, man höre blosse simple Noten. Es gehört hierzu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmässige ausschliesst. Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

§ 18. „Indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muss er sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.... Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt – (hauptsächlich) – bei Stücken, welche ausdrückend – (ausdrucksvoll) – gesetzt sind,.... im letztern Falle muss er dieselben Leydenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des..... Stückes bey dessen Verfertigung hatte.“

Wie ersichtlich, stimmen diese Aufzeichnungen des jüngeren Bach vollkommen mit dem in den NB NB zu Prael. IV und VIII Gesagten überein. Von ihm erhält somit das Letztere „Bestätigung und Recht und Licht.“