111134201

Mus. pr. 3270.
20

Carl Philipp Emanuel Bach's

Clavier-Sonaten,

Rondos und freie Fantasien

für

Kenner und Liebhaber.

Neue Ausgabe

von

E. F. Baumgart.

Bach
Clavier-
Sonaten
1-6

Vollständig in sechs Sammlungen.

Erste Sammlung.

Subscriptionspreis: 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Vorrede des Herausgebers, enthaltend Erläuterungen über den Vortrag und über die richtige Ausführung der Verzierungen, ist für Solche, welche die erste Sammlung nicht entnehmen, apart à 10 Sgr. zu haben.

203/1

Breslau.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

In demselben Verlage erschienen:

Johann Sebastian Bach, Arien und Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen, dem Magnificat und aus der Matthäus-Passion mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von **Robert Franz.** In einzelnen Nummern.

Johann Sebastian Bach, Cantaten im Clavier-Auszuge, bearbeitet von **Robert Franz.** Nr. 1 bis 10. Chorstimmen zu den Cantaten Nr. 1 bis 20.

Johann Sebastian Bach, Magnificat (in D.) bearbeitet von **Robert Franz.** Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen.

bb Gm braun

111134261

Carl Philipp Emanuel Bach's

Clavier-Sonaten, Rondos

und freie

Fantasien

für

Kenner und Liebhaber.

Neue Ausgabe

von

E. F. BAUMGART.

BRESLAU,

Verlag von F. E. C. Leuckart

Constantin Sander.

203/1

111134261

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Eine neue Ausgabe der „Sonaten, Rondo's und Phantasieen für Kenner und Liebhaber“ von *C. Ph. Em. Bach* bedarf für die heut noch vorhandenen Kenner und Liebhaber derselben kaum einer Rechtfertigung. Ihnen wird die Möglichkeit, sich diese Werke, die nur noch antiquarisch oder in Auctionen, selten vollständig und immer ziemlich theuer zu erhalten sind, bequemer verschaffen zu können, keine unwillkommene sein. Bei ihnen herrscht wohl auch kein Zweifel über den bedeutenden Werth derselben. Eben deshalb aber ist in einer Zeit, die das Bestreben nach historischer Orientirung vielfach und besonders auch auf dem musikalischen Gebiete zeigt, die Kenntniss *Em. Bach's* auch in weitern Kreisen solider Musiker und Musikfreunde der Förderung werth. Man weiss, dass *Em. Bach* der methodische Begründer der neuern Technik des Klavierspiels gewesen ist; man weiss, dass er der Vermittler zwischen der Schule seines grossen Vaters und der spätern, durch *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und durch verdienstvolle Männer zweiten Ranges ausgebildeten Richtung war. Was *Haydn* ihm verdankte, hat dieser selbst offen bekannt, und seine Werke bestätigen sein Zeugniss; wie *Mozart* an *Em. Bach's* Compositionen genährt wurde, und wie er noch als vollendeter Meister über ihn urtheilte, kann Jeder leicht erfahren; dass er seinen Zeitgenossen als der originellste Klavier-Komponist und trefflichste, echteste Virtuose auf seinem Instrumente galt, dass er der Klavier-Sonate die wesentlichen Grundzüge ihrer jetzigen Form gab, ist unbestritten, und ein solcher Mann wird von Niemandem übersehen werden dürfen, dem es um Einsicht in die geschichtliche Entwickelung der Tonkunst ernstlich zu thun ist. Es ist hier nicht der Ort, auf seine Bedeutung als eigenthümlicher Componist ausführlich einzugehen; das wird ohnehin Keiner bezweifeln, dass *Em. Bach* weder seine Stellung unter den Besten seiner Zeit erringen, noch den entschiedenen Einfluss auf die nachfolgenden grossen Tondichter hätte ausüben können, wenn er blosse Anläufe gemacht, Keime gepflanzt und Anweisungen zum Neuen gegeben, ohne eine in sich feste und geschlossene Künstler-Individualität auch als Schöpfer von bedeutenden Werken gewesen zu sein. Nur eine solche konnte ein Vorbild für *Haydn* und *Mozart* werden. In *Em. Bach* vereinte sich die strenge Schule seines Vaters, dessen kunstvolle Architektonik und harmonischer Reichthum mit dem Schmelz der breitern italienischen Cantilene, wiewohl die Polyphonie in seinen spätern Werken gegen die Cantilene zurücktritt, — jedenfalls absichtlich. Wie *Sebastian* in seinen Klavierwerken französische Eleganz, italienischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu vereinigen wusste, so war auch *Emanuel* sich bewusst, dass „die Deutschen besonders dazu aufgelegt“ seien, „das Propre und Brillante des Französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der Welschen Sing-Art zu vereinigen.“ (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, I, S. 52, zweite Aufl.) Er kann polyphones Stimmengewebe kunstreich gestalten (III. Heft dieser Sonaten etc., II. Sonate, 2. Satz), er kann glänzendes Figurenwerk virtuosenhaft schimmern lassen (I. Sonate des I. Hefts), er kann die einfachsten, schmucklosesten, unschuldigsten Melodieen singen, namentlich in den Rondo's. Wie er in den letztern nahe an Mozart's verwandte Werke reicht, so ist er besonders in der Rhythmik, in der Ausbeutung seiner Motive, in überraschenden Einfällen *Haydn* manchmal zum Verwechseln ähnlich, übertrifft ihn sogar an Kühnheit des Harmonie-Wechsels; und wenn kaum zu bestreiten ist, dass grade in der Verarbeitung kurzer Motive und ihrer kleinsten Elemente, in plötzlichen Unterbrechungen, humoristischen Wendungen *Beethoven* näher an *Haydn*, als an *Mozart* steht, so wird man auch zwischen *Em. Bach* und *Beethoven* Beziehungen anerkennen müssen. Virtuosität der Fingerfertigkeit, wie sie bei *Dom. Scarlatti* unläugbar häufig herrscht, war *Em. Bach's* Ziel nicht; wer z. B. nur darauf achtet, wie er das viel beliebte Ueberschlagen und Ineinandergreifen der Hände beschränkt hat, — „diese natürliche Hexerei,“ wie er spottend sagt, a. a. O. S. 43. — wird sein ernsteres Streben, die Technik als blosses Ausdrucksmittel des Gedankens zu verwenden, bald erkennen.

Nicht alle Werke von ihm haben Anspruch auf gleiche Beachtung. Aus seinen sehr zahlreichen Compositionen müsste das Gute ausgewählt und zusammengestellt werden, was weder in unsern Kräften, noch in unserer Absicht liegt. Wir beschränken uns auf eine Wiederherausgabe der sechs Hefte, deren genauern Titel wir oben angegeben, und die *Em. Bach* durch diesen selbst als eine für sich bestehende Sammlung bezeichnet hat. Sie sind vom Jahre 1779 an bis 1787 erschienen. Populäre Unterhaltungsmusik sollten sie nicht sein und können es auch heute nicht werden; für Kenner und Liebhaber werden sie auch jetzt noch bestimmt bleiben, und wie gross deren Kreis sein kann, steht dahin. Nur dem werden sie etwas bedeuten, der sich ein ernstliches Studium derselben nicht verdriessen lässt, um aus der ungewohnt gewordenen, scheinbar oft leeren Form den Inhalt zu erkennen und lebendig wiederzugeben. Das blosse Durchspielen böte für die heutige Technik nicht einmal einen

lange dauernden Reiz der Schwierigkeit, die sich aber um so reichlicher finden wird, wenn man den Gedanken erfassen und seine ausdrucksvolle Darstellung erstreben will. Und hierin werden nicht die Stücke am schwierigsten sein, die durch kühne Modulationen, kecke Gedankensprünge, scharfe Contraste, brillante Figuren wenigstens im Einzelnen schon eine unverkennbare Physiognomie zeigen, sondern grade die scheinbar einfachsten, ruhig und gleichmässig verlaufenden. Vortrags-Bezeichnungen giebt es hier wenig; es gilt, in die vermeintliche Einförmigkeit mit genauer Beachtung aller bedeutsamen Intervalle und Tonfiguren Licht und Schatten in lebendigem, vielfältigem und doch massvollem Wechsel hineinzubringen. — Dass übrigens alle Stücke der Sammlung von gleichem Werthe seien, behaupten wir nicht und kaum wird es Jemand erwarten.

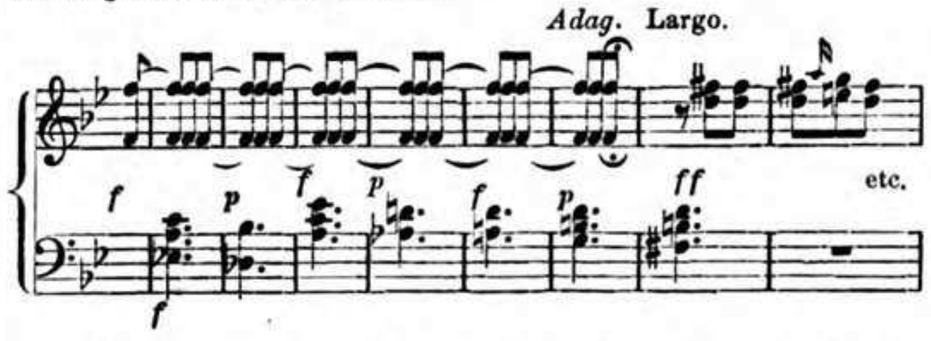
Es lag nahe, durch Hinzusetzung von Vortrags-Bezeichnungen, die sich ja auch als hinzugefügte hätten kenntlich machen lassen, dem Verständniss zu Hülfe zu kommen. Gleichwohl schien es besser, alle solche Zuthaten zu unterlassen. Sie hätten doch nur die Meinung eines Einzelnen dargestellt, neben welcher häufig andere Auffassungen mindestens gleich berechtigt sein konnten, und manchen Spieler hätten sie deshalb vielleicht mehr gestört, als gefördert. Wer sich innerlich für diese Musik stimmen und erwärmen kann, wird den Ausdruck finden und als den seinigen gewiss mit grösserer Freiheit und Innigkeit beherrschen, als die blos angenommene, fremde Ansicht. Er wird wohl auch die Erfahrung machen, dass an gar mancher Stelle ihm selbst zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Vortragsweise berechtigt erscheint. In der That kann man dies als ein Recht ansehn, dessen Beschränkung unstatthaft gewesen wäre. Ist nur erst die meistens sicher gezeichnete und scharf charakterisirte Melodie lebendig begriffen, so findet sich An- und Abschwellen, Ritardiren, Drängen, Betonung und dergl. an vielen Stellen ziemlich von selbst, obschon Worte oder Zeichen dafür im Vergleiche zum heutigen Uebermasse nur unvollkommen angegeben sind.

Eben so haben wir alle harmonische Ausfüllung vermieden, die von manchem an die moderne, orchestrale Fülle der Klavier-Behandlung Gewöhnten voraussichtlich sehr vermisst werden wird. Wo *Bach* — nach seiner Weise — massenhaftes Accordwesen haben will, hat er es hingeschrieben; wo es nicht steht, will er es auch nicht haben. Grossentheils sind diese Compositionen wie Duette anzusehn, für eine melodie-führende und eine begleitende Stimme; drei- und mehrstimmige Behandlung wird häufig genug gebraucht, wo der Gedanke sie zu verlangen schien. Die Einfachheit ist Absicht, so gut wie die Vollstimmigkeit. *Bach's* Endziel als Spieler und Componist war Singen auf dem Clavier. Dazu wollte er durch seine Klavierschule anleiten (vergl. Einleitung z. Versuch etc. §. 2), deshalb wollte er keine „faulen" und „Trommel-Bässe", deshalb verlangte er (a. a. O. S. 107): „Die begleitenden Stimmen muss man, soviel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie selbigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen könne." Unsere weit fortgeschrittene Technik lässt uns allerdiugs Vieles ungehindert auch bei grösserer Harmoniefülle herausbringen, was damals schwer, ja unmöglich war; aber wir müssen, wenn wir aus der Geschichte lernen wollen, die geschichtlichen Erscheinungen nehmen, wie sie sind, nicht wie wir sie heute wünschen. So war auch *Bach* nicht zu arrangiren, sondern in seiner Art durchaus zu belassen. — Um sein singendes Clavier zu verstehen, befolge man nur seinen Rath, besonders auf gute Sänger zu achten; „man lernet dadurch singend dencken, und man wird wohl thun, dass man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen" (S. 107). Auch die Art zu singen, hat sich freilich seit seiner Zeit sehr geändert; dennoch bleibt der Rath, singend zu denken und sich das Darzustellende laut oder leise erst vorzusingen, heute, wie damals, der beste, um alte und neue gute Klaviermusik wirklich musikalisch zu spielen. Einen recitativischen Satz bei *Em. Bach* wird kein Mensch erträglich wiedergeben, wenn er ihn nicht innerlich singt, ganz eben so, wie bei *Beethoven*. Für unzählige Stellen seiner langsamen Sätze gilt dasselbe, und kaum minder für die schnellern; ja grade hier sind die Figuren oft nicht anders zu behandeln, als die Coloraturen und Fiorituren von geschickten Sängern, dass sie die Grundformen schmücken, nicht beschweren und verdecken.

Im nahen Zusammenhange mit dem ausdrucksvollen Gesange steht die richtig angewandte Taktfreiheit, die für *Em. Bach's* Compositionen ganz mit eben dem Rechte und mit eben der Nothwendigkeit zu fordern ist, wie für *Beethoven* — und eigentlich wohl für alle inhaltsvolle Musik. *Bach* selbst rechnet sie entschieden und unzweideutig zu den Erfordernissen eines guten Vortrags: „Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwehlten Bewegung halten muss, ausgenommen in Fermaten und Cadentzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiss begehen." (S. 106.) Er giebt „unterschiedene Exempel, wo man aus Affect bisweilen sowohl die Noten als Pausen länger gelten lässt, als die Schreib-Art erfordert" (S. 114), empfiehlt unter Umständen „allmähliges gelindes Eilen" und wiederum „schläfriges Anhalten im Tacte", „Schleppen und Fortgehen", und wenn man sieht, wie er in diesen Heften hier und da gleich dem modernsten Componisten mit dem Tacte umspringt, dass er mitten im $\frac{6}{8}$-Tact plötzlich einen pausirten $\frac{3}{8}$-Tact einschiebt (II. Heft, I. Rondo), ein Stück im $\frac{3}{8}$-Tact in einem $\frac{5}{4}$-Tact allmählich verhallen lässt (III. Heft, II. Sonate, Mittelsatz), ein Sätzchen von 2 Tacten in freister Umgestaltung bis auf 17 Tacte zerdehnt, so dass die Tactstriche dort fast unbequem erscheinen (IV. Heft, III. Rondo, etwa 2 Seiten vor dem Schlusse); wer die nicht seltnen recitativischen Stellen, die verzierten Cadenzen, die freien Ein- und Ueberleitungen zu einzelnen Stücken (I. Heft, VI. Son. Andante und IV. Sonate, Ende des 1. Satzes), endlich die freien Phantasien selbst kennen lernt: der wird wohl von selbst darauf kommen, dass *Bach* nicht nach dem Metronom gespielt werden darf. — Nur missverstehe Niemand die Tactfreiheit als wildes *Tempo rubato* und verzerre nicht leidenschaftlich bewegte Züge zu einem dämonisch zerrissenen Gebilde; Feuer der Empfindung ist keine verzehrende Gluth, träumerisches Schwanken kein trunkner Taumel. —

In den obigen Worten *E. Bach's* werden neben den Fermaten auch die Cadenzen von der Tactstrenge ausgenommen. Darunter sind verzierte Cadenzen gemeint, wie sie jetzt nur noch in Concerten üblich sind, damals aber auch in weniger ausgedehnten und bravourmässigen Stücken für nöthig galten. Häufig blieben sie der Erfindung des Spielers überlassen, so wie ja auch der Sänger die gleiche Freiheit hatte. *Bach* verlangt ausdrücklich die Verzierung der Fermaten durch solche kürzer oder weiter ausgeführte Cadenzen und erklärt sie namentlich „in langsamen und affecktuösen Stücken" für unentbehrlich, wenn man nicht in den Fehler „der Einfalt" gerathen wolle, widmet ihnen deshalb auch ein besonderes Kapitel (S. 98) mit einigen Beispielen. Man könnte nun wohl auf den Gedanken kommen, von seiner Vorschrift in diesen Heften Gebrauch zu machen, an Stellen, die eine Cadenz zu vertragen scheinen, wie Heft I, Son. IV, die Fermate auf dem $\frac{6}{4}$-Accorde am Schlusse des *Adagio*. Indessen lässt sich überhaupt nicht Jedem aus der freien Hinzufügung einer Cadenz eine Pflicht machen, um so weniger, als die Erfindung im Sinne des Tonstücks, wie sie die Natur der Sache doch verlangt, in ältern Sachen ihre besonderen Schwierigkeiten hat. Sodann hat *Bach* an nicht seltenen Stellen Cadenzen ausführlich hingeschrieben. Endlich führt er selbst einen langen Triller von unten nach der Fermate, wie er sich in dem citirten *Adagio* findet, als genügenden Ersatz einer Cadenz an (S. 100). Dies Alles zusammengenommen macht es wohl wahrscheinlich, dass wir überall genug thun werden, wenn wir das Vorgeschriebene ohne Zuthat sinngemäss ausführen, zumal wir, ausser in Concerten, die Cadenzen überhaupt nicht mehr gewohnt sind und uns also ohne sie nicht grade „einfältig" vorkommen werden.

Wichtiger erscheinen einige Bemerkungen über die Tempo-Bezeichnungen. Die Abstufung der dafür gebräuchlichen Worte, die auch heut noch bekannt sind, ist bei *Em. Bach* die, dass das relativ langsamste Zeitmass mit *Adagio*, das relativ schnellste mit *Presto* bezeichnet wurde, abgesehn von allen steigernden, abschwächenden, charakterisirenden Beisätzen und Modificationen, wie *molto, assai, poco, mesto, maestoso, Andantino, Allegretto* u. s. w Etwa in der Mitte zwischen jenen beiden Grenzen stand *Andante*, das, wie ziemlich bekannt, gemäss seiner Wortbedeutung („gehend") eine bequeme, ruhige Bewegung bedeutete, im Ganzen daher eine raschere, als heut. *Largo* und *Larghetto* sind weniger langsam, als *Adagio* und stehen zwischen den Grenzen des *Adagio* und *Andante*. Den Beweis liefert das *Larghetto sostenuto* der I. Sonate im IV. Heft, wo folgende Stelle vorkommt:



eine ähnliche wenige Tacte später. Ohne Zweifel ist mit dem Adagio vor der Fermate ein *rallentando* bezeichnet, und mit dem folgenden *largo* die Rückkehr zum *tempo primo*. So findet sich auch sonst mit *Adagio* das *rallentando* oder *ritenuto* vorgeschrieben; beide letztern Wörter kommen nicht vor. Jedenfalls brauchte *E. Bach*, wie die Aeltern überhaupt, die italienischen Worte nach ihrer etymologischen Bedeutung. *Largo* bedeutete demnach nicht unmittelbar „langsam", sondern „breit", *larghetto* „etwas breit", und war zunächst nur eine Bezeichnung des Charakters und Vortrags; aus diesem ergab sich ein langsames Zeitmass von selbst. —

Die übrigen Bezeichnungen sind nicht misszuverstehen. Dass aber mit der blossen Ueberschrift weder damals, noch heute das Tempo sicher bestimmt ist, weiss Jeder; man hat es eben aus dem Inhalte des Stücks zu erkennen und wird *Bach's* eigne Anweisung, obwohl sie nichts Neues enthält, ganz gut beherzigen können: „Der Grad der Bewegung lässt sich so wohl nach dem Inhalte des Stücks überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunst-Wörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bei dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im *Allegro* übereilend, noch im *Adagio* zu schläfrig zu werden" (S. 107). — Wo etwa einmal gar kein Zeitmass, sondern nur eine Vortrags-Bezeichnung gegeben ist, wie im Schlusssatz der III. Sonate: *Cantabile*, ist eine mässige Bewegung gemeint.

Endlich ist es nöthig, zur Erklärung der

Verzierungen (Manieren),

die in *Bach's* Compositionen, wie in der ganzen damaligen Musik eine wichtige Rolle spielen, das Nöthige mitzutheilen. Sie wurden für unerlässlich gehalten, um bei der Klangarmuth der Instrumente die Töne inniger zu verbinden, lang gehaltene Noten nicht zu trocken erscheinen zu lassen, dem Vortrage Zierlichkeit, Glanz und Leben zu verleihen. Die meisten sind auch heut noch im Gebrauch, nur die Zeichen nicht, die man damals der ausführlichen Notirung vorzog, um die wesentliche Melodie-Fortschreitung von dem Beiwerk deutlicher unterscheiden zu können. So viel wird man anerkennen müssen, dass die Manieren zu dem eigenthümlichen Charakter der ältern Musik gehören und bei der Reproduction nicht wegfallen können. *Em. Bach* war überhaupt schon darauf bedacht, das Uebermass, besonders der ältern Franzosen, zu beschränken, warnt vor dem Zuviel als „vor einem Gewürtze, womit man die besten Speisen verderben kan", verlangt genaue Bezeichnung und will der Discretion des Spielers lieber Nichts überlassen, sucht die besten Manieren verschiedener Schulen nach seinem Geschmacke aus, braucht bestimmte Zeichen für bestimmte Manieren unveränderlich, sogar mit Einführung neuer, so dass man also annehmen muss: was er in seinen Sachen vorgeschrieben hat, das will er genau, weder vermehrt, noch vermindert ausgeführt wissen.

Der geschickte Vortrag derselben war ein Haupt-Kennzeichen des durchgebildeten, geschmackvollen Spielers; man konnte — sagt *Bach* — Zeit seines Lebens daran lernen. Er ist auch heut keineswegs leicht, vielmehr bei dem Mangel unmittelbarer Tradition eine Hauptschwierigkeit. Die genaue Verdeutlichung fand *Bach* selbst schwer und sie ist ihm auch nicht überall gelungen. Doch halten wir uns im Folgenden an seine Erklärungen, da er für seine

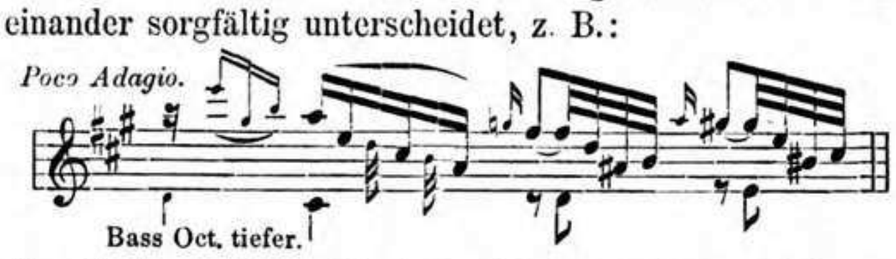
Compositionen der vollgültigste Interpret bleibt und da er sich selbst bewusst ist, in den Manieren seinem Geschmacke gefolgt zu sein (S. 53). Vieles von dem, was er erörtert — und grade das Schwierigste und Unbestimmteste — bezieht sich auf die Angabe des „Sitzes“ jeder Manier, d. h. der Tonverbindungen, bei denen eine oder die andre zulässig oder unzulässig war. Für uns ist dies ziemlich gleichgültig, da wir es nicht mit mangelhaft bezeichneten Stücken, sondern nur mit der richtigen Ausführung der überall angegebenen Zeichen zu thun haben. Manches bleibt dabei freilich zweifelhaft; wir haben versucht, unsre Meinung darüber zu begründen und überlassen sie der Prüfung.

Zunächst ist eine zwar nicht unbekannte, doch oft nicht beachtete Regel zu merken (S. 52):

„Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerckung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet wird.“ — — „Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Haupt-Note diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Haupt-Note hinein plumpt, nachdem noch wohl gar darzu die mit den kleinen Noten vergesellschaftete Manieren ungeschickt an- und herausgebracht worden sind.“

Ueber die einzelnen Figuren bemerken wir Folgendes:

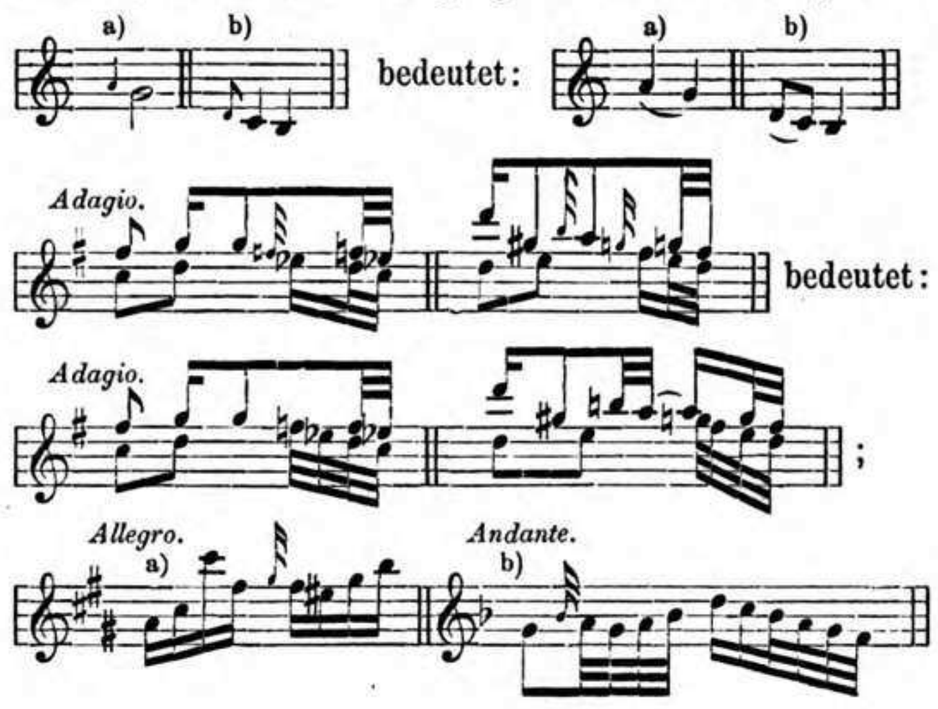
1) Vorschläge. Bekannt ist die Unterscheidung des langen und kurzen Vorschlags. Die heutige Musik kennt nur noch den letztern, da der erstere überall als geltende Note geschrieben wird. In der ältern Zeit wurden beide durch kleine Noten bezeichnet, und es entstand daraus die allgemein anerkannte und übel empfundene Unsicherheit, in jedem Falle den Unterschied richtig zu treffen. Der Name „Vorschlag“ wurde sowohl von der heut noch mit demselben Ausdruck benannten Verzierung, als auch von dem jetzt s. g. „Vorhalte“ gebraucht. Der Vorhalt war meist lang, natürlich aber nach Zeitmass und rhythmischer Eintheilung von verschiedener Dauer, und die allbekannte Vorschrift, dass er vor zweitheiligen Noten die Hälfte, vor dreitheiligen zwei Drittheile von der Dauer derselben betrage, keineswegs zuverlässig. Schon zu *Em. Bach's* Zeit fing man deshalb an, die beabsichtigte Dauer des Vorschlags an der kleinen Note deutlich zu machen, indem man sie als Achtel, Viertel, Halbe u. s. w. schrieb, je nachdem ihre Geltung sein sollte. Doch war das nicht allgemein, und *Bach* sieht sich genöthigt, eine grosse Anzahl Unterscheidungen aufzustellen, wo lange oder kurze Vorschläge am Orte sein sollen. Es wäre vergeblich und überflüssig, alle diese Fälle zu wiederholen; vergeblich, weil sie doch zu keinem sichern Resultate führen; überflüssig, weil in *Bach's* vorliegenden Compositionen die Sache einfacher liegt, wenigstens nach der Meinung des Herausgebers, die dahin geht: dass *Bach* die langen Vorschläge, wenn sie mit kleinen Noten bezeichnet sind, in ihrer wahren Geltung angedeutet hat. Diese Behauptung stützt sich auf folgende Gründe: *Bach* selbst erklärt die Schreibart nach der beabsichtigten Geltung für nöthig, jedenfalls für die beste (a. a. O. S. 56 und 60) und sagt, man könne bei der Unzulänglichkeit aller Regeln ohne diese Genauigkeit nicht mehr fortkommen; — es ist also kaum wahrscheinlich, dass er selbst nachlässig verfahren sei, zumal er überhaupt, wie oben bemerkt, einen besondern Werth auf die rechte Ausführung der Manieren legte und dem Spieler dieselbe nicht einfach anheimgestellt lassen wollte, und zumal er dies wohl grade bei diesen, mit Vorliebe behandelten Werken nicht gewünscht haben kann. Sodann sind in allen Stücken dieser Sammlung Vorschläge, die mehr als die Geltung eines Viertels hätten, in kleinen Noten gar nicht mehr zu finden; solche Vorschläge oder vielmehr Vorhalte sind überall als geltende Noten dargestellt, — ein Beweis, dass *Bach* hierin die ältere Schreibweise schon aufgegeben hatte, während er sie in den Probestücken zur Klavierschule noch anwendet. Dagegen sind in den vorkommenden kleinen Noten Viertel, Achtel, Sechzehntheile und Zweiunddreissigtheile unterschieden, was eine ganz unnöthige Mühe gewesen wäre, hätte der Componist hierbei keinen Unterschied in der Ausführung haben wollen. Dies erscheint sogar als eine ganz unmögliche Meinung, wenn man sieht, wie er bisweilen Vorschläge von verschiedener Geltung unmittelbar hinter einander sorgfältig unterscheidet, z. B.:



eine Stelle aus dem *Adagio* der IV. Sonate dieses Heftes, wo in der Parallel-Stelle des zweiten Theils die als 32-Theile notirten Vorschläge als solche wiederkehren, die als 16-Theile geschriebenen aber als geltende Noten erscheinen, so dass also die Meinung des Componisten unzweifelhaft ist. — Sonach kann man wohl folgende Vorschriften beachten:

a) Alle als Viertel-Noten geschriebene Vorschläge gelten ein Viertel; alle Achtel, als Vorschläge von oben, gelten ein Achtel;

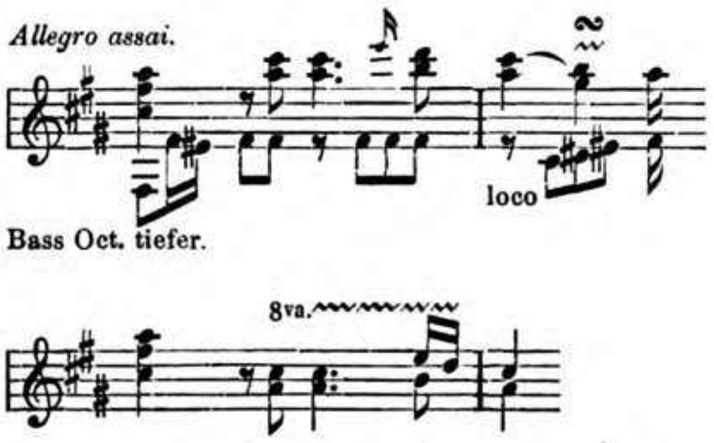
b) die als 32-Theile geschriebenen sind in langsamer Bewegung gleichfalls ihrer Noten-Geltung gemäss zu behandeln, in schneller Bewegung als kurz anzusehn; z. B.:



In den beiden letzten Beispielen sind die Vorschläge kurz. Das letzte, im Tempo *Andante*, zeigt zugleich, dass es bei der Bewegung nicht auf das Zeitmass des ganzen Stücks, sondern auf die Bewegung der jedesmaligen Stelle ankommt. Vor kurzen Noten kann also auch im langsamern Zeitmasse ein kurzer Vorschlag stehen, wenn die Stelle nach der rhythmischen Geltung der Noten rasch geht. Uebrigens kann im letzten Beispiel die Schreibart selbst schon die Kürze des Vorschlags erweisen; sollte er rhythmisch eingetheilt werden, so müsste er als 64-Theil notirt sein.

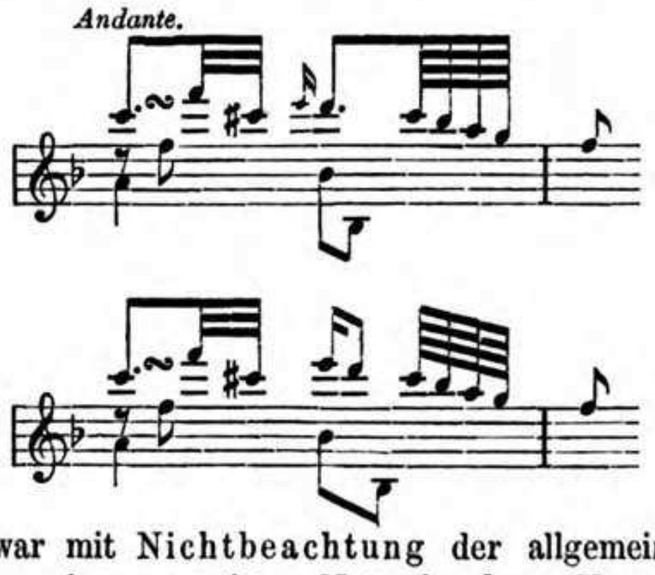
c) Von den als 16-Theilen geschriebenen Vorschlägen sind wir der Ansicht, dass sie in der Regel nach der Noten-Geltung zu spielen sind. Zu dieser Ansicht führt uns die schon erwähnte, an sehr vielen Stellen nachweisbare Genauigkeit *Bach's* in der Notirung der Vorschläge überhaupt; sodann die Bemerkung, die sich aus der Vergleichung vieler Stellen ergiebt, dass 16-Theile als Vorschläge sich vorherrschend nur vor Noten von verhältnissmässig längerer Dauer finden, wo der Ausdruck durch den langen Vorschlag fühlbar gewinnt, namentlich in Stücken von langsamem Zeitmasse, besonders häufig vor Noten mit einem Prall-Triller, wo die lange Geltung des Vorschlags unzweifelhaft durch eine Vorschrift gesichert ist; endlich der Umstand, dass bei schnellerer Bewegung *Bach* den kurzen Vorschlag regelmässig als 32-Theil schreibt. —

Demnach verstehen wir folgende Stelle — (Sonate IV, erster Satz, Tact 15) —



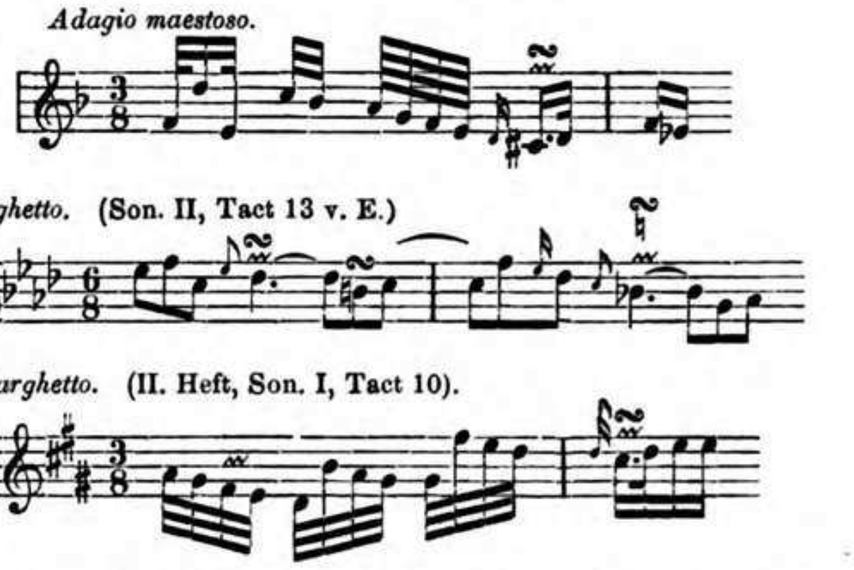
so:

und folgende — (Sonate II, Tact 31 des 2. Theils) —



so:

und zwar mit Nichtbeachtung der allgemeinen Regel, dass vor einer punctirten Note der lange Vorschlag zwei Drittheile gilt. Hätte *Bach* dies gewollt, so hätte er den Vorschlag als Achtel notirt. Dass er grade vor punctirten Noten seine Meinung genau angiebt, zeigen Stellen, wie folgende (Son. V, Adagio, Tact 4 v. E.):



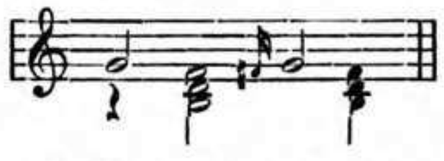
Hier sehen wir Achtel, 16- und 32-Theil sorgfältig abgestuft.

Nun giebt es allerdings Stellen, an welchen der als 16-Theil, sogar als Achtel notirte Vorschlag nicht lang, sondern kurz ist. Sie lassen sich nach folgenden Fällen mit ausreichender Sicherheit unterscheiden:

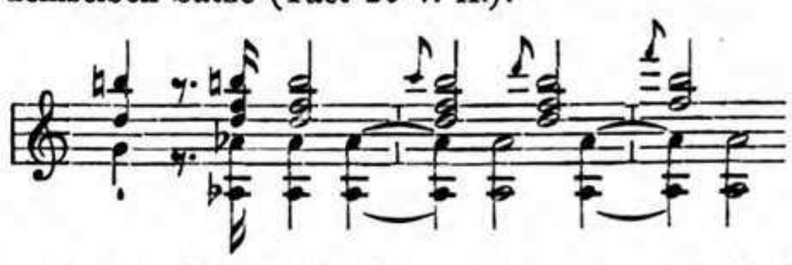
a) Ueberall, wo der Vorschlag vor einer kürzern Note steht, als seine eigne rhythmische Geltung betragen würde, ist er selbstverständlich kurz, wie z. B. (Son. II, 1. Theil, Tact 4 v. E.):

eine Bezeichnungsweise, die nur selten vorkommt; öfter ist der Vorschlag hier von derselben Geltung, wie die Hauptnote.

b) Ueberall, wo eine melodische Tonfigur durch einen langen Vorschlag ihre rhythmische Eigenthümlichkeit verlieren würde, bleibt derselbe kurz. Dies ist der Fall besonders bei Triolen, für die es *Bach* (S. 58) ausdrücklich vorschreibt, aus dem einleuchtenden Grunde, „damit die Natur der Triole deutlich bleibe." Hierfür bedarf es keiner Beispiele. — Es findet ferner Statt bei Wiederholungen desselben Tons (ebendas.), z. B. III. Heft, Son. III, *Allegro assai*, Tact 4 v. E.:

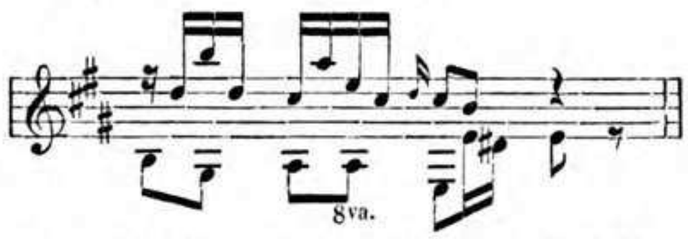


wo in der Parallel-Stelle des ersten Theils unzweideutig das 32-Theil steht. — Hierher gehört, als nahe verwandt, aus demselben Satze (Tact 20 v. A.):



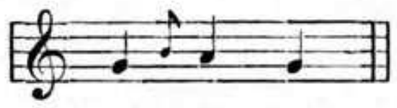
sammt der Parallel-Stelle im zweiten Theile, wo der Vorschlag als Achtel erscheint, jedenfalls deshalb, weil er ganz kurz, wie vor einer einfachen Note, nicht gut mit der gehörigen Energie herausgebracht werden kann; er soll ohne Zweifel klingen, wie eine Fortsetzung des zuerst mit einem 16-Theil notirten Accord-Motives und wird in der Wirklichkeit bei dem schnellen Tempo allerdings nicht viel kürzer, als ein Achtel herauskommen, — ein Beweis mehr, wie

sorgfältig *Bach* in der Notirung der Vorschläge zu sein strebte. — Endlich erwähnt *Bach* kurze Vorschläge „vor den Einschnitten bei einer geschwinden Note“ (S. 58). Das dazu gegebene Beispiel zeigt, dass er unter den Einschnitten rhythmische Abschnitte meint, die einen durch den Vorschlag verzierten Vorhalt (6 vor 5, 4 vor 3) haben. Solche Fälle finden sich z. B. mehrmals in der IV. Sonate, *Allegro assai*, wie Tact 12:

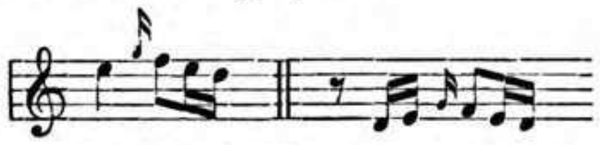


Um sie aber gehörig zu unterscheiden, ist wohl zu beachten, dass *Bach* sie auf „geschwinde Noten“ beschränkt. In langsamerer Bewegung wird also der Vorschlag lang. Schwierig ist dabei nur, die Grenze des Geschwinden und Langsamen zu bestimmen, und es lässt sich nicht läugnen, dass manches Zweifelhafte übrig bleibt. Die Vergleichung von Parallel-Stellen hilft in einzelnen Fällen zur Entscheidung, aber nicht immer. Indessen ist bei Noten von längerer Dauer nur selten der einfache Vorschlag von ihm gebraucht worden; fast immer schreibt er dann eine reichere Verzierung vor, häufig auch bei schnellen, wie z. B. der oben angeführte Halbschluss in demselben *Allegro assai* kurz vorher sogar mit einem Triller versehen ist.

Mit Uebergehung mancher von *Bach* gegebener Vorschriften, die für uns keine unmittelbare Wichtigkeit haben, besprechen wir noch Einzelnheiten, die zweifelhaft erscheinen können. Bei Motiven, sagt er (S. 59), die aus einer steigenden und einer fallenden Secunde gebildet sind, wie:

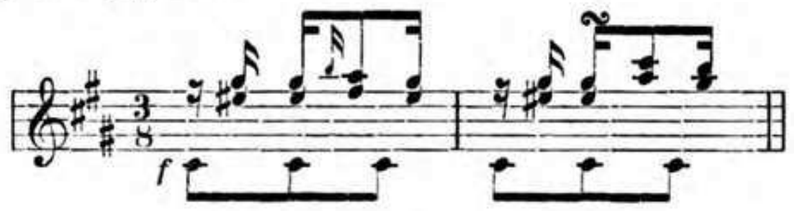


entsteht „vor der mittelsten Note leicht ein kurzer Vorschlag“. Dass er hier selbst nicht sicher ist, zeigt schon das ganz unbestimmte „leicht“; auch der „Haufe Exempel“, den er giebt, um solche Motive in der verschiedensten rhythmischen Gestaltung aufzuweisen, macht die Sache nicht klarer; eine Anzahl derselben ist ganz überflüssig, weil sie Triolen enthalten, andere vertragen den langen Vorschlag sicherlich sehr gut, wie:



Das Zeitmass verlangt er hierbei „proportionirt, weil die gar zu grosse Geschwindigkeit keine Auszierungen verträget“. Dieser Zusammenhang lehrt, dass unter „proportionirt“ eine schnelle, nur nicht übereilte Bewegung verstanden ist. — Wir kommen durch alle diese Bestimmungen zu keinem festen Resultat. Offenbar hat *Bach* bei der ganzen Sache an besonders charakteristische Motive gedacht, die durch den langen Vorschlag ihren Charakter verlieren und matt klingen würden; es bleibt aber unbestimmt, wo eine solche Charakteristik anzunehmen ist und wo nicht, und das liess sich überhaupt nicht genau bestimmen. Deshalb werden auch manche Stellen aus unsern Stücken der Auffassung der Spieler überlassen bleiben müssen, und diese soll durch die folgenden Bemerkungen nicht beeinflusst werden, wenn unsre Meinung nicht haltbar erscheint.

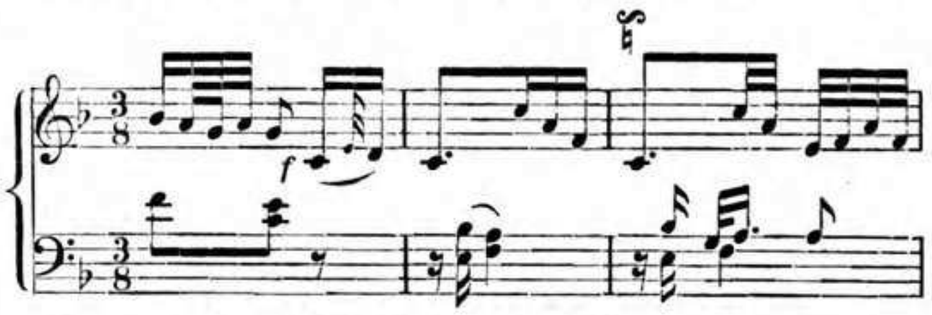
Die von uns angenommene Beschränkung auf besonders charakteristische Motive scheint uns bestätigt zu werden durch eine Stelle aus dem II. Hefte, Sonate I, deren *Larghetto* beginnt:



Der synkopirte Rhythmus ist hier durchaus wesentlich, wie Jeder sogleich sieht, und wie die Wiederholung des Motivs beweist. Der lange Vorschlag aber würde die Synkope in der Oberstimme ganz aufheben und das Motiv aufs Nüchternste umgestalten:

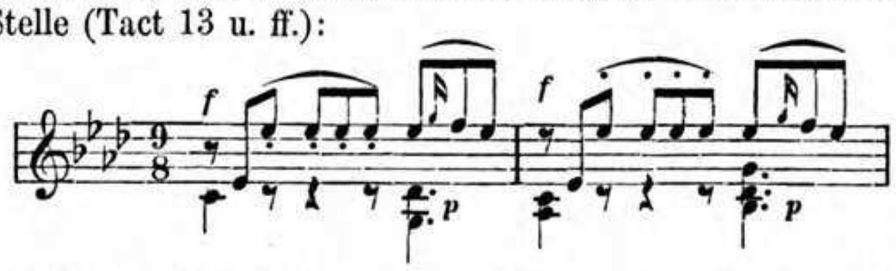
so dass der zweite Tact kaum mehr als die Fortbildung desselben erschiene. Der Vorschlag muss also kurz sein, und die Parallel-Stelle in A-dur schreibt ihn in der That auch als 32-Theil vor.

Dagegen ist Heft I, Son. V, *Adagio mesto,* im 8. Tact:



nach unserm Gefühl der lange Vorschlag, von der vorgeschriebnen Geltung, besser; der tiefinnige Ausdruck des ganzen Stücks, so wie die sonst vorkommenden Vorschläge, die sämmtlich lang und oft als geltende Noten, überall aber genau nach der beabsichtigten Dauer geschrieben sind, begründen ihn wohl besser, als den zu hart klingenden kurzen.

Nun findet sich aber Heft I, Son. II, *Larghetto* eine öfter, wenn auch in verschiedenen Tonarten wiederkehrende Stelle (Tact 13 u. ff.):

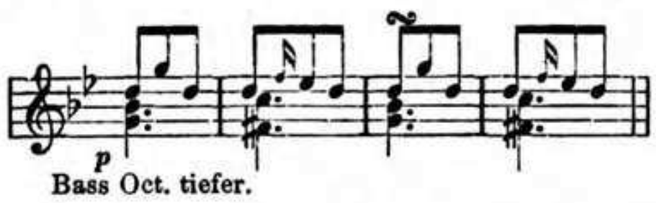


bei der die Sache schwer zu entscheiden sein dürfte. Der Vorschlag ist überall, auch in allen Parallel-Stellen, ohne Ausnahme als 16-Theil notirt, und dies könnte dafür sprechen, dass er als solches gehalten werden soll; es kann aber auch die Unzweideutigkeit des kurzen Vorschlags beweisen. Käme es auf Gefühlsgründe an, so würden wir uns für den letztern erklären, weil das Motiv durch den langen in der öftern Wiederholung einförmiger wird. Indess unser Geschmack ist nicht massgebend für Alle. Ein sachlicher Grund dürfte sich aber daraus ergeben, dass *Bach* (S. 114) den Zwölf-, Neun- und Sechsachtel-Tact wie Viervierteltel-, Dreiviertel- und Zweiviertel-Tact in Triolen-

Bewegung betrachtet — und gewiss nicht unrichtig. Demnach hätten wir es hier mit Triolen zu thun und der Vorschlag wäre kurz. Allerdings steht er nicht vor der Triole, sondern in ihr. Aber *Bach* citirt auch solche Figuren mit kurzen Vorschlägen, in den Exempeln z. Versuch etc. Tafel IV, Fig. XI:

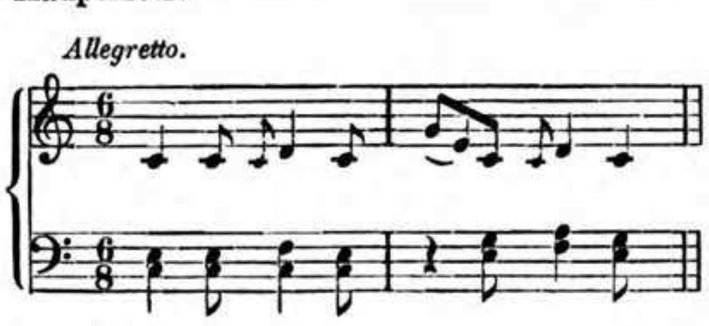
und was wir vorher von der Wahrung der Triolen-Natur bemerkt haben, wird auch hier anwendbar erscheinen. Dazu kommt, dass *Bach* (S. 58) den langen Vorschlag nicht gestatten will, wenn er die reine Octave des Basses trifft, weil dann die Harmonie zu leer klinge. Der tiefere Grund hierfür liegt darin, dass der Reiz des langen Vorschlags hauptsächlich in der Dissonanz gefunden und diese durch die Octave aufgehoben wurde. Dieser Umstand findet in unserm Stücke wenigstens ein Mal (im obigen ersten Tacte) statt; bei der Wiederkehr wird die reine Octave allerdings zur Sext oder zur verminderten Octave, welche letztere *Bach* für gut erklärt, und die Dissonanz bleibt meistens eine sehr scharfe. Aber auch ohne den Vorschlag ist die Hauptnote überall dissonirend, und will man einmal jene reine Octave nicht zulassen, so nöthigt die Consequenz der gleichmässigen Ausführung überall zum kurzen Vorschlage, mit dem man auch der *Bach*'schen Theorie wenigstens mehr genügt, als mit dem langen, für den kein entscheidender Grund zu sprechen scheint.

Eben so halten wir im IV. Heft, I. Sonate, *Larghetto:*



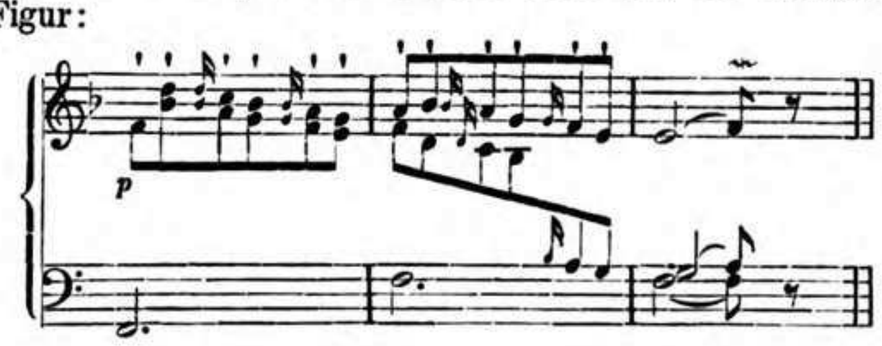
den Vorschlag für kurz. Das Motiv ist ähnlich dem vorigen, wenn auch die rhythmischen und harmonischen Verhältnisse nicht die gleichen sind.

Im I. Rondo des II. Heftes heisst das vielfach vorkommende Hauptmotiv:

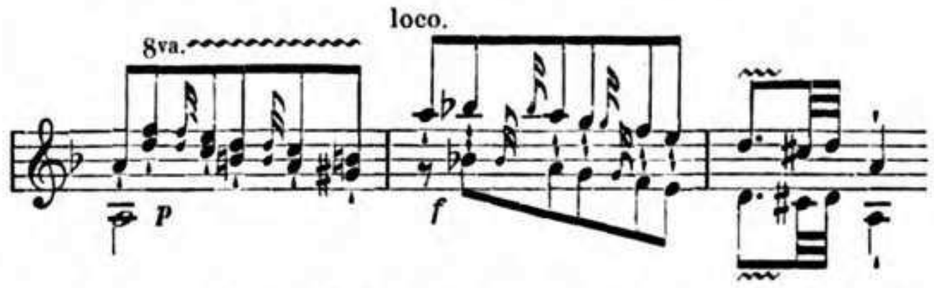


mit einem Vorschlage von unten, während *Bach* in den zu seiner oben besprochenen Regel gegebnen Beispielen nur Vorschläge von oben hat, wie sie auch in den bisher erörterten einzelnen Stellen nur so vorkamen. Der Vorschlag ist durch das ganze Rondo consequent als Achtel geschrieben. Fragt man das Gefühl, so wird er, kurz gespielt, zu der Zierlichkeit des Stücks besser zu passen scheinen; und wir halten ihn auch für einen kurzen, einfach deshalb, weil *Bach*, wenn unsre Beobachtung uns nicht sehr getäuscht hat, lange Vorschläge von unten gar nicht mit kleinen Noten bezeichnet, sondern als geltende Tacttheile schreibt.

Endlich sei noch erwähnt aus dem III. Heft, II. Sonate, der Schluss des ersten Theils vom ersten Satze, *Allegro moderato.* Das pathetische Stück endet mit der zierlichen Figur:



eben so, mit eben solchen 16-Theil-Vorschlägen der zweite Theil in D-moll. Aber in der Mitte desselben, vor der Rückkehr in die Haupt-Tonart, erscheint dasselbe Motiv so:



hier also mit 32-Theil-Vorschlägen. Ob das ganz absichtslos hingeschrieben ist? — Lange Vorschläge, in strenger Tact-Eintheilung, wird kaum Einer aus den 16-Theilen machen; aber der Wechsel der Schreibart erweckt doch die Vermuthung, dass ein Unterschied der ersten und dritten Stelle von der zweiten angedeutet sein soll, der Art, dass die 16-Theile betont und an die folgende Note gebunden, also im Vortrage wie lange Vorschläge behandelt werden, während die 32-Theile ohne Accent, ganz nach der heutigen Art kurzer Vorschläge zu spielen sind. Die erste Stelle hiesse demnach etwa so:

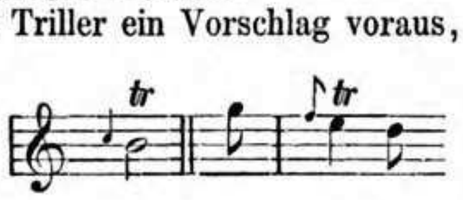
und es will uns scheinen, als ob der mildere Charakter, den sie dadurch bekäme, nicht schlecht zu dem sich allmählich beruhigenden Schlusse des ersten Theils und des ganzen Satzes passte, so wie der härtere Ausdruck der ganz kurzen Vorschläge in der Mitte des zweiten Theils dem erwartungsvollen *Piano* und dem plötzlichen *Forte*, mit dem in das energische erste Thema hineingeleitet wird, eine sinngemässe Färbung verliehe. Doch ist das eben nur eine Ansicht, die Jeder gelten oder fallen lassen kann, wie ihm gut scheint. Mit gewöhnlichen kurzen Vorschlägen an allen drei Stellen wird dem Sinne gewiss nichts Wesentliches verloren gehen. — Ueberhaupt möchten wir in der Behandlung der Vorschläge, auch in Fällen, wo bestimmte Regeln gegeben sind, der Freiheit des Spielers keine Ketten angelegt wissen. Es lässt sich aus *E. Bach* selbst nachweisen, dass er nicht überall ein gleiches Verfahren beobachtete, und dass er die Regeln als normirende, nicht als uniformirende Vorschriften betrachtete.

Der langen Besprechung dieses schwierigen Kapitels fügen wir nur noch eine allgemeine Regel hinzu, deren strenge Beobachtung in der ältern Zeit überhaupt gefordert, auch von *Em. Bach* nachdrücklich eingeschärft wird; dass

sie jetzt ziemlich vergessen ist, dürfte selbst für die heutige Musik kein Vortheil sein. Sie besteht einfach darin: dass jeder lange Vorschlag betont, also stärker angeschlagen, und mit der folgenden Note streng verbunden wird; die letztere wird stets schwächer, als der Vorschlag gespielt, auch wenn sie noch eine besondere Verzierung hat. Sie hiess der „Abzug“. Dass der Grund dieser Vorschrift in der durch die meisten Vorschläge (Vorhalte) entstehenden Dissonanz liegt, braucht kaum bemerkt zu werden. Je mehr wir heut zu Tage durch Vortragszeichen verwöhnt sind, desto mehr müssen wir in der ältern Musik auf solche allgemein geltende und darum nicht besonders vorgeschriebene Gesetze achten, die zur Darstellung des Sinnes von sehr wesentlicher Bedeutung sind.

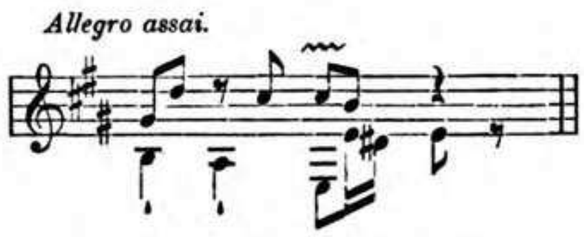
2) Der Triller hat als s. g. ordentlicher Triller, d. h. als der gewöhnliche, von dem heutigen nicht verschiedene, das Zeichen ~~~ über der Note; auch *tr*; das erste Zeichen wird nöthigenfalls verlängert, wie jetzt. Die ältern Zeichen ~, oder ein blosses Kreuz + braucht *Em. Bach* nicht mehr. Die Ausführung des Trillers ist dieselbe, wie bei uns; er beginnt mit dem obern Hülfstone und hat den bekannten Nachschlag, der unter Umständen auch fehlen kann. Die Fälle, wo dies Letztere stattfindet, lassen sich für die ältere Musik so wenig, wie für die moderne, ganz genau bestimmen. *Bach* meint (S. 67): „ein mittelmässig Ohr wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kan oder nicht“, und dabei kann man die Sache lassen. Verbindungen ohne Nachschlag, die er anführt, sind auch jetzt bekannt, eben so die Behandlung desselben bei Synkopen und punctirten Noten. Erwähnenswerth scheint nur, dass damals der höchste Ton (Hülfston) bei den Trillern, wenn er zum letzten Male vorkam, geschnellt wurde, d. h. nach *Bach's* Erklärung, so gespielt, „dass man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das geschwindeste gantz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurücke ziehet und abgleiten lässt“. Diese Vortragsweise bezieht sich aber auf die alten Klaviere; auf dem Fortepiano war alles „Schnellen“ schon damals schwierig (vgl. S. 74), wenigstens wo es leise gemacht werden sollte. Wir werden heut davon absehen oder uns mit einem leichten Accent begnügen müssen. —

Ging dem Triller ein Vorschlag voraus, wie:



so hiess er ein angeschlossener. *Em. Bach* giebt über dessen Ausführung keine besondre Vorschrift; doch ist der Anfang des Trillers vom Haupttone aus in den meisten solchen Fällen natürlicher und der deutlichen Führung der Melodie angemessener. — Streng genommen müsste freilich der Vorschlag wohl den Triller beginnen, aber, wie durch einen Bogen angeschlossen, verschwiegen werden. Dies scheint sich aus dem Vergleiche des prallenden Doppelschlags zu ergeben, von dem später zu sprechen ist.

Mitunter finden sich ordentliche Triller auf verhältnissmässig sehr kurzen Noten vorgeschrieben, wie ein solcher oben bereits erwähnt wurde, z. B.:



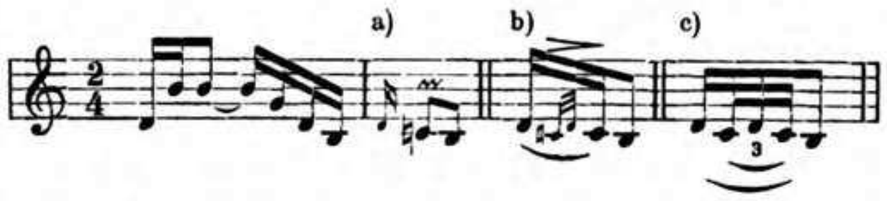
Bach gestattet für dergleichen Fälle ausdrücklich (S. 67) einen blossen Vorschlag, aber mit dem Nachschlage eines Trillers. So muss man wenigstens den Sinn seiner Erklärung mit dem dazu gegebnen Beispiele verstehen. Wie leicht ersichtlich, wird aus dem Triller dann ein Doppelschlag.

Jetzt nicht mehr gebräuchlich sind die Zeichen:

das erstere für den Triller von unten, das andre für den Triller von oben, deren Ausführung beigesetzt ist und keine Schwierigkeit macht; der Nachschlag bleibt, wie beim ordentlichen Triller. Der Triller von oben war zu *E. Bach's* Zeit schon seltner geworden, als der von unten, und irren wir nicht, so findet sich in diesen 6 Heften schon gar kein Beispiel mehr. —

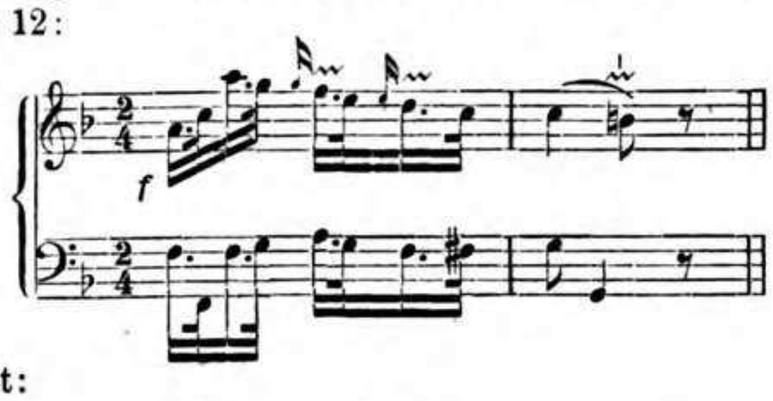
Beachtenswerth ist für das modern gewöhnte Ohr die richtige Wahl des untern Hülfstons zu allen Nachschlägen und zum Anfange des Trillers von unten und von oben. Wir geben hier dem Halbton häufig den Vorzug, ohne zureichenden Grund; in älterer Zeit wurde überall, wo kein beigefügtes Versetzungszeichen es anders vorschrieb, die Unter-Secunde der diatonischen Scala dazu gebraucht, und wir müssen dies festhalten ohne Rücksicht auf unsre Verwöhnung. Besonders wichtig ist dies für die Doppelschläge, wo wir darauf zurückkommen.

Der Prall-Triller (auch halbe genannt) hat das Zeichen ~~~ über der Note. Die Ausführung ist ganz die heutige. *Em. Bach* dringt besonders auf die grösste Geschwindigkeit und auf das Schnellen des letzten Tons, wie es oben erklärt ist. „Dies Schnellen allein macht ihn würcklich“, sagt er, und hält die Ausführung auf einem Fortepiano fast für unmöglich, wenn sie leise geschehen soll. Heut zu Tage ist das Wesentliche gethan, wenn die Verzierung nur recht rund herauskommt, und wenn die vorhergehende Note mit der durch den Prall-Triller verzierten streng gebunden wird; denn über gestossenen Noten kam er nie vor. — Geht ihm ein Vorschlag voran, so wird dieser immer lang:



Die Stelle bei a) würde jetzt wie bei b) geschrieben; der Bogen, den wir zugesetzt, so wie das ≻ über den Noten sind Erinnerungszeichen an den bereits erwähnten Vortrag. Im raschern Tempo wird gewöhnlich, wie man leicht beobachten kann, aus dem Prall-Triller und der Hauptnote zusammen eine Triole, wie bei c). Gewiss ist das auch in der

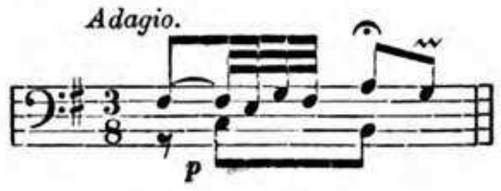
ältern Zeit kaum immer vermeidlich gewesen; das Bestreben aber ging hier, wie bei andern Verzierungen, dahin, die Hauptnote etwas länger klingen zu lassen, so dass zwischen ihr und der folgenden noch ein kleiner Zwischenraum entstand. Die Verzierung wurde eben darum möglichst beschleunigt. — Eine Stelle, wie im I. Heft, II. Son., I. Satz, Tact 12:



heisst:

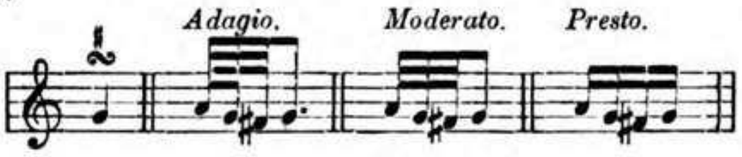
wobei zu sehen ist, dass die kurze Note hinter der punktirten kürzer wird, als sie geschrieben steht. Dies ist aber *Bach's* allgemeine Regel für solche Noten (S. 113: „die kurtzen Noten nach vorgegangenen Puncten werden allezeit kürtzer abgefertiget als ihre Schreibart erfordert"), und namentlich sind die Verzierungen bisweilen ohne diese Verkürzung nicht herauszubringen, wenn nicht die rhythmische Ordnung der Melodie gestört werden soll.

Steht der Prall-Triller über einem Tone nach einer Fermate, so „hält man", nach *Bach's* Vorschrift, „den Vorschlag gantz lang, und schnappt hernach gantz kurtz mit diesem Triller ab, indem man den Finger von der Taste entfernet". So wäre also gemeint, Heft IV, Son. II, *Andantino,* Tact 11 v. E.:



Aehnlich ist wohl auch die Behandlung in einer Stelle der *A-dur-Fantasia* desselben Hefts, Tact 12, 13 und 14 des *Andante.*

3) Der Doppelschlag scheidet sich zunächst in einen von oben und einen von unten. Das Zeichen für jenen ist ∾, für diesen ∽. Den letztern rechnet *Bach* zu den Schleifern (S. 94), was unnöthig erscheint, da er ihn einem Doppelschlage in der Gegenbewegung ganz gleich setzt. Beide werden, wie jetzt, mit zwei Hülfstönen, der obern und untern Sekunde, ausgeführt, und wenn auch der Doppelschlag von unten jetzt nicht mehr in der Bezeichnung unterschieden wird, so ist sein Verständniss doch sehr leicht. — Die Ausführung des Doppelschlags von oben giebt *Bach* so an:



wo aber in der unter *Moderato* stehenden Figur eine Ungenauigkeit oder ein Druckfehler sein muss, da die rhythmische Geltung derselben nur drei 16-Theile beträgt, nicht vier, wie es sein sollte; das *fis* muss jedenfalls als 16-Theil geschrieben werden, also:

Es ergiebt sich hieraus: 1) dass der Doppelschlag regelmässig mit dem Hülfstone beginnt (Ausnahmen haben, wie wir sehen werden, bei *Em. Bach* ihr besonderes Zeichen); 2) dass die letzte Note nur im schnellsten Tempo von gleicher Geschwindigkeit mit den vorangehenden ist, sonst immer länger dauert, und hierauf weist *Bach* mehrmals ausdrücklich hin und findet darin den Unterschied dieser Manier von einem kurzen Triller, der einen Zwischenraum zwischen seinem letzten Tone und dem folgenden nicht dulde. (Diese directe Vorschrift rechtfertigt zugleich unsre Correctur des obigen Original-Beispiels, und erlaubt nicht, dieselbe durch einen Punkt an dem letzten Achtel *g* zu bewerkstelligen.) Ausserdem schreibt er vor: dass die oberste Note geschnellt, dass das Ganze meistens rasch gemacht (S. 75 und 77), und nur zuweilen, „bey langsamen Stücken voller Affeckt mit Fleiss matt gemacht wird". — Die Vorschrift unter 2) wird gewiss am ehesten eine weniger gewissenhafte Beobachtung vertragen, wie wir Aehnliches beim Prall-Triller bemerkten; indess ist nicht zu läugnen, dass sie nicht immer ohne Einfluss auf die Eigenthümlichkeit des Ausdrucks ist. —

Genau zu beachten ist überall, ob das Zeichen des Doppelschlags über der Note oder zwischen zwei Noten steht. Im ersten Falle gilt die allgemeine Regel vom gleichzeitigen Eintritt der Verzierung mit dem verzierten Taktheil und den dazu erklingenden Stimmen; im zweiten Falle wird natürlich der Doppelschlag zwischen den Noten gemacht und nach den auch heut geltenden Gesetzen rhythmisch eingetheilt. Bei punctirten Noten, wo er in der letztern Art am häufigsten erscheint, findet dann die schon erwähnte Verkürzung statt, wenn diese nicht unnöthig ist, wie z. B. zu Anfang der II. Sonate des I. Hefts; dagegen wird sie nöthig in demselben Satze, Tact 19.

Versetzungszeichen, die vor den Hülfstönen nöthig werden, giebt *Bach* überall besonders an. Wo sie fehlen, verstehn sie sich entweder aus der melodischen Fortschreitung und Harmonie von selbst, oder es sollen eben nur die diatonischen Scala-Töne genommen werden, auch wenn unser verwöhntes Ohr nicht sogleich daran glauben will. So in der zuletzt citirten Sonate, Tact 9:

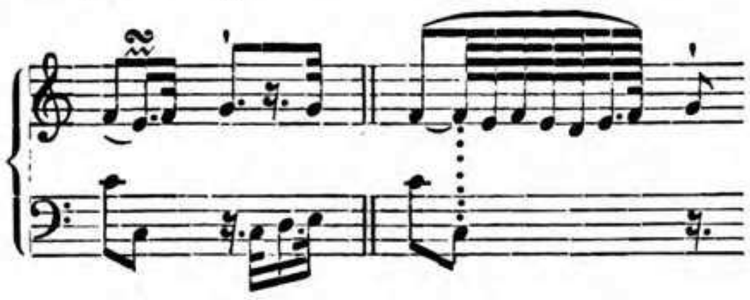
wo uns *h* statt *b* halb unwillkührlich in die Finger kommt. Die rhythmische Eintheilung dieses Doppelschlags stimmt genau mit *Bach's* eigner Erklärung eines ganz gleichen Falles überein (S. 80, sammt Beispiel LXI, 3); aber man sieht wohl, dass hier die schlichte Triole als Doppelschlag keinen wesentlichen Schaden bringen würde. Die Verkür-

zung der beiden 32-Theile zu 64-Theilen, die *Bach* eben so vorschreibt, halten wir dagegen nicht für ganz gleichgültig am wenigsten in diesem sehr zierlich ausgeschmückten, Stücke. Die Wirkung des Punctes darf niemals durch eine Verzierung ganz verloren gehen.

Zwei Modificationen des Doppelschlags sind:
a) der prallende, *b)* der geschnellte Doppelschlag Beide Namen waren wohl nicht allgemein im Gebrauch, sind aber von *E. Bach* angewendet und bequem.

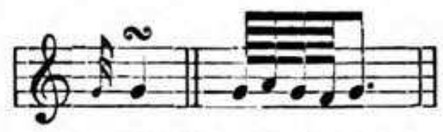
Der prallende Doppelschlag, ungemein häufig bei ihm und noch lange nach ihm zu finden, besteht in der Verbindung des Prall-Trillers mit dem Doppelschlage von oben. Zeichen und Ausführung sind:

Was hier unter *a),* mit *Bach's* eignen Noten (S. 81, Beispiel LXIII) gegeben ist, muss verstanden werden, wie bei *b),* mit Nicht-Anschlagen des zweiten *a* (vgl. S. 72). Daraus geht hervor, dass der Vorschlag oder Vorhalt, der dieser Verzierung immer als fallende Secunde vorausgeht, etwas länger gehalten wird, gleich einer kurzen Synkope. *Bach* vergleicht das Ganze deshalb mit einem angeschlossenen Triller, der seinen Nachschlag hat, nur mit dem bereits besprochenen Unterschiede. Genau genommen muss also eine zweite Stimme auf der in der Verzierung verschwiegenen Note angeschlagen werden, wie (I. Heft, II. Sonate, erster Satz, Tact 15):

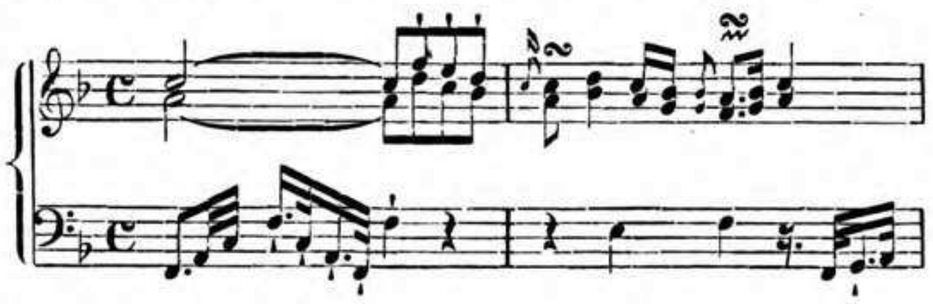


(wobei wir in der Darstellung auf die genaue rhythmische Anordnung der Verzierungs-Noten nicht weiter Rücksicht genommen und nur die Verkürzung der letzten angedeutet haben). Das citirte Stück enthält besonders viele solcher Manieren, wenn auch nicht bei allen die Synkope durch den fortschreitenden Bass deutlich gemacht wird; und selbst in diesem Falle ist sie häufig so kurz, dass sie mehr als eine kleine Dehnung, nicht als Synkope gelten muss. — Es ist leicht erklärlich, dass der geprallte Doppelschlag fast nur auf Noten von längerer Dauer vorkommt, mögen sie nun durch ihren relativen Werth oder durch das Tempo länger werden; ist auch die Dauer nicht immer so lang, dass die deutliche und runde Ausführung der Manier ganz bequem wäre, so ist wenigstens das häufige Vorkommen derselben ein Zeichen, dass ein mässiges Zeitmass anzunehmen ist. In schneller Bewegung steht vorherrschend der einfache Prall-Triller.

Der geschnellte Doppelschlag, von dem *E. Bach* sagt, er habe ihn, d. h. aber wohl nur, sein besondres Zeichen, noch nicht anderswo bemerkt (S. 84, vgl. 85, § 34), ist Nichts, als ein mit der Hauptnote beginnender Doppelschlag von oben:



Die kleine Note, stets als kurzer Vorschlag („dreifach geschwänzt") geschrieben, ist also nicht etwa ein Vorschlag, sondern wird nach *Bach's* Beschreibung „allezeit durch den geschwindesten Anschlag mit einem steifen Finger heraus gebracht und sogleich mit der geschnellten Anfangs-Note des Doppelschlags verbunden", wie es ja auch das Beispiel zeigt. Der „steife Finger" sollte wohl die Schleifung, d. i. die strenge Bindung mit dem folgenden Tone aufheben, und was *Bach* von der sofortigen Verbindung sagt, bezieht sich nicht auf den gebundenen Vortrag im Gegensatze zum Abstossen, sondern auf die schnelle Folge der Töne. Die Manier kommt fast nur über gestossenen Noten vor. Zahlreiche Beispiele bietet der letzte Satz der oben citirten F-dur-Sonate. Die absolute Beschränkung auf gestossene Noten, die *Bach* ausspricht (S. 84 und besonders 85), erscheint besonders beachtenswerth, da man hiernach die so verzierte Note abstossen muss, auch wo es nicht besonders angezeigt ist. Folgende Stelle (aus Heft III, Son. III, *Andante,* zu Anfang und öfter):

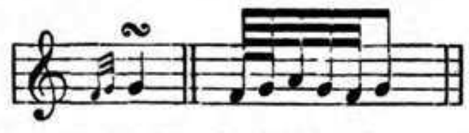


müsste demnach das erste Achtel des 2. Tactes *staccato* haben und nicht an das folgende Viertel binden, wie man versucht ist zu thun. —

Der Unterschied des geschnellten Doppelschlags vom gewöhnlichen, wenn dieser zwischen zwei Noten steht, ist leicht einzusehn; bemerkenswerther scheint die Unterscheidung von solchen Verbindungen:

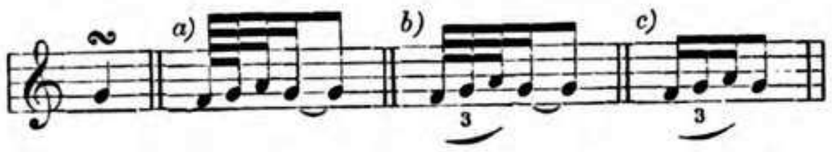
(Heft IV, Son. II, Tact 21 des 2. Theils), eine Schreibart, die offenbar dem ersten kurzen *h* volle rhythmische Geltung sichern soll, wie sie eine dreimal geschwänzte, kleine Note nicht haben würde.

Die Figur:



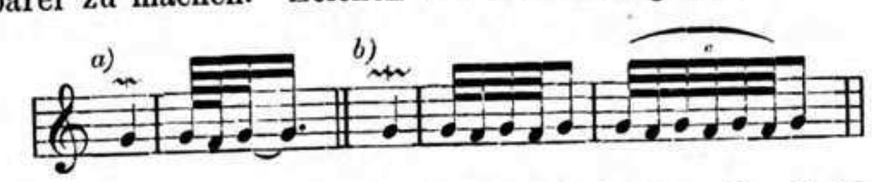
nie anders notirt und von *Bach* in der daneben stehenden, leicht fasslichen Weise erklärt, will er den Doppelschlag von unten nennen. Wir lassen sein Recht hierzu dahingestellt und begnügen uns mit der blossen Kenntnissnahme von der Sache. In unsern Heften ist die Manier überdies gar nicht, oder nur sehr selten anzutreffen.

Der von uns nach der Tradition so genannte Doppelschlag von unten braucht keiner langen Erklärung. Er beginnt eben mit dem Hülfston von unten:



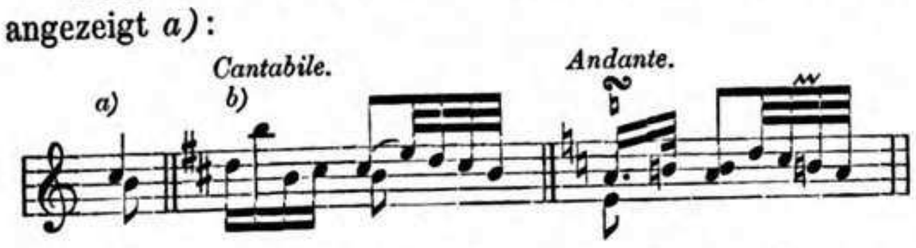
Die Erklärung bei *a)* ist die von *Bach* selbst, die das Schnellen des Anfangs deutlich machen soll; wir meinen, dass die Triolen bei *b)* und *c)* unbedenklich sind. Von diesem Doppelschlage ist namentlich zu beachten, dass die Geschwindigkeit sich nach dem Charakter der Stelle oder des ganzen Stücks richtet und dass er unter Umständen eine verhältnissmässig sehr langsame Bewegung nicht nur verträgt, sondern verlangt.

4) Der Mordent ist im Ganzen der Gegensatz des Prall-Trillers, in seiner kürzesten Form von diesem nur dadurch verschieden, dass er den Hülfston von unten nimmt; doch wird er zu zwei- bis dreimaliger Wiederholung seiner einfachsten Gestalt verlängert, um, wie es überhaupt sein Zweck ist, die Dauer einer längern Note zu unterhalten und die Ueberleitung des Klanges zum folgenden fühlbarer zu machen. Zeichen und Ausführung sind:



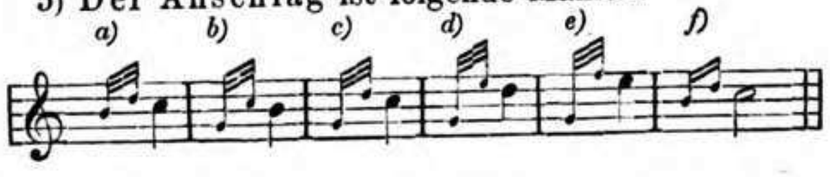
a) zeigt den kurzen, *b)* den langen Mordenten. Das Zeichen für den letztern wird nicht über die angegebne Gestalt hinaus verlängert, die Ausführung aber kann kürzer und länger sein, wie angedeutet. *Bach* verlangt auch für diese Manier, dass sie sich nicht unmittelbar mit der folgenden Note verbinde, sondern immer noch einen kleinen Zwischenraum lasse — natürlich nicht etwa eine Pause; denn die „Schleifung“ ist auch beim Mordenten unerlässlich. Er kommt nie bei einer fallenden Secunde vor — (auch hierin der Gegensatz zum Prall-Triller) —, sehr oft bei steigender Secunde und entferntern Intervallen. Nach einem Vorschlage (Vorhalte) wird er leise gespielt, gemäss der allgemeinen Vorschrift über den „Abzug“. —

Eine seltne Art eines ganz kurzen Mordenten wird so angezeigt *a)*:



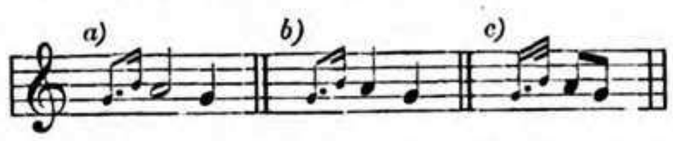
Beide Noten werden gleichzeitig angeschlagen, die tiefere aber sogleich wieder losgelassen und nur die obere gehalten und weiter geführt. Bei *b)* und *c)* sind Stellen angeführt (Heft I, Son. III, letzter und vorletzter Satz), die vielleicht auf jene Art zu verstehen sind, wiewohl die Schreibart der ersten (bei *b)* im Originale einmal (Tact 3) die umgekehrte ist, und die der zweiten wenigstens nicht für sehr genau gelten kann. *Bach* sagt auch: dieser Mordent komme bloss „*ex abrupto*, d. i. ohne Verbindung“ vor, was sehr unbestimmt ist, aber auf die obigen Stellen und ihren Zusammenhang nicht zu passen scheint.

5) Der Anschlag ist folgende Manier:

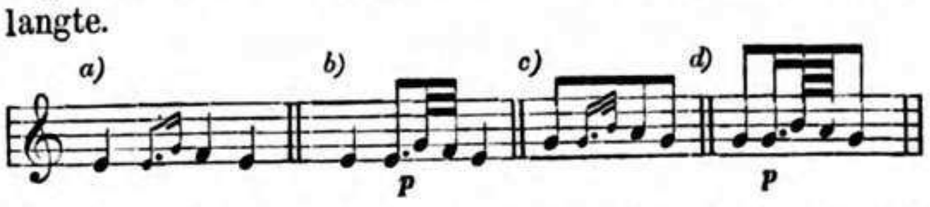


also eigentlich zwei Vorschläge, von unten und von oben, die aber verschiedene Intervallen-Schritte machen können. Die entfernteren Schritte *(b — e)* sind in der Bewegung stets gemässigter. Die Terzen (bei *a)* können sehr rasch gemacht werden, und dies geschieht sogar gewöhnlich. Im Zusammenhange damit steht, dass nach *Em. Bach's* Angabe die weitern Schritte *(b — e)* nur in gemässigtem Zeitmasse gebraucht werden, die Terzen aber auch in schnellerem vorkommen können. Es könnte (nach S. 91, § 5) sogar scheinen, als müsste für die letztere Form immer nur ein Tempo gewählt werden, das nicht langsamer, als *Andante*, aber sehr wohl schneller wäre. Indess meint auch hierbei *Bach* wahrscheinlich die schnellere Bewegung der jedesmaligen Stelle, nicht das Tempo des Stücks. In diesen Heften findet sich der Anschlag bei *a)* sehr oft, und zwar auch in Sätzen, die *Larghetto e sostenuto*, sogar *Adagio* überschrieben sind. Die Schreibart wechselt zwischen 32- uud 16-Theilen (vgl. *a* und *f)* und zwar so, dass man die Vermuthung hegen kann, sie sei für die Ausführung der Verzierung nicht ganz gleichgültig, sondern weise mit 32-Theilen auf grössere Schnelligkeit, mit 16-Theilen auf etwas mattere, weichere Ausführung hin. Wir überlassen dies der eignen Beobachtung des Spielers. — Für Anschläge, die mehr als den Terzenschritt machen, habe ich in unsern Heften gar kein Beispiel finden können.

Eine Modification des Terzen-Anschlags entsteht durch einen Punct bei der ersten Note:



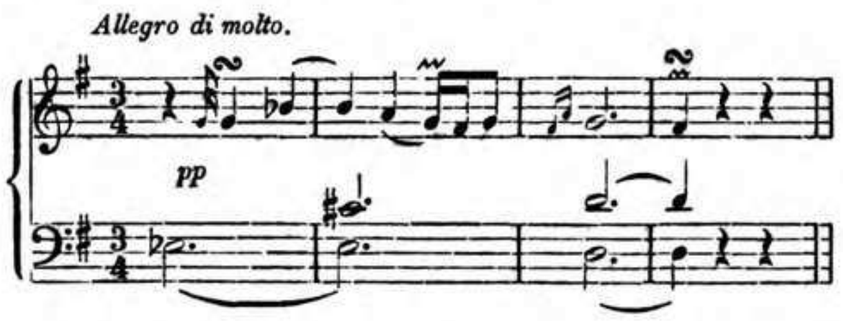
Er kommt nach *Bach's* Angabe niemals „in geschwinden Sachen“ vor, wird aber mit Nutzen „bei affectuösen Stellen“ gebraucht. Unter den „nicht geschwinden“ Stücken hat man aber nicht gradezu langsame zu denken, da er selbst ihn im *Allegretto* braucht, Heft IV, Sonate I, letzter Satz Tact 20. Diese Manier wurde in den Tact eingetheilt, und zwar, wie *Bach* sagt (S. 92), „auf verschiedene Art“. Leider erklärt er dies nicht deutlich, sondern setzt nur hinzu: „Der folgenden Note wird so viel von ihrer Geltung abgezogen, als dieser Anschlag beträgt“, was für alle diejenigen Fälle unmöglich ist, wo die Notirung desselben den ganzen Werth der folgenden Note ausmacht, wie oben bei *b)* und *c)*, und auch in dem citirten Beispiele des IV. Hefts. In den Probestücken zur Klavierschule will er die Eintheilung „allezeit deutlich ausgedruckt“ haben; es steht aber die Sache dort nicht anders. (Man vgl. den Anfang der IV. Sonate in H-moll.) Aus den „Exempeln“, Tafel VI, Fig. LXXXV u. ff. ergiebt sich viel mehr, dass die punctirte Note nach ihrem vollen Werthe gehalten und die beiden folgenden so verkürzt wurden, wie der Rhythmus es verlangte.



Die Stelle bei *a)* verdeutlicht *Bach*, wie bei *b)*; darnach müsste also *c)* klingen wie *d)*, und die Stelle aus dem IV. Heft (— der Bass nur angedeutet) —:

so wie am Ende angegeben. Die Hauptnote träte also fast ganz zurück. Aus den Anweisungen und Beispielen, die *E. Bach* im zweiten Theil seines Versuchs etc. (S. 222 u. ff.) für die Behandlung des punctirten Anschlags beim Generalbassspielen giebt, ersieht man, dass er hier im Ganzen der alten Regel folgt, die für den langen Vorschlag gilt: er weist jenem vor zweitheiligen Noten die Hälfte, vor dreitheiligen zwei Drittheile der Dauer an, doch auch nicht ohne Ausnahmen. Im Ganzen ist dort der leitende Grundsatz, dass der Begleiter die durch den punctirten Anschlag entstehende Dissonanz mit der gehörigen Discretion behandle und mit dem consonirenden Auflösungs-Accorde nicht zu früh eintrete. In der rhythmischen Dauer der Dissonanz musste er sich wohl, wie ja in vielen andern Fällen, nach dem Solisten richten. Da diese Rücksicht beim Klavierspieler, der sich selbst begleitete, wegfiel, so können auch jene Beispiele nicht das von *Bach* im ersten Theil Gesagte gradezu umstossen. Eine Vermittelung, die wir nur als unsre Vermuthung hinstellen, wäre dadurch gegeben, dass man die Hauptnote, wenn sie auch zurücktritt, doch noch etwas hervorhöbe, in der obigen Stelle etwa so:

Uebrigens wird sich ausser dieser Stelle kaum noch ein zweites Mal der punctirte Anschlag vorfinden, wogegen der gewöhnliche sehr häufig ist, auch vor langen Noten und in Stellen, die sichtlich ein *rallentando* verlangen und recht „affectuös" erscheinen. Der Reiz des erstern bestand grade in der Dissonanz, mit der der längere punctirte Vorhalt vor vor der schnell und versteckt vorübereilenden Hauptnote stark hervortrat. Wo dieser Reiz nicht entstand, musste er nicht am Platze scheinen. Das hat *E. Bach* auch ganz klar erkannt, wie man aus dem Versuch etc. II. Theil, S. 228, Exempel *e* sieht. Daher schreibt er z. B. I. Heft, VI. Son., letzter Satz, in der Mitte des 2. Theils:



in einer sehr ausdrucksvollen, gewiss *ritardando* vorzutragenden Stelle vor dem langen *g* keinen punctirten Anschlag, weil er grade die Consonanz an die Stelle der Dissonanz gebracht hätte. Und so öfter. —*)

*) Dagegen betrachte man *Mozart's* berühmte Stelle im *Andante* des ersten Quartetts:

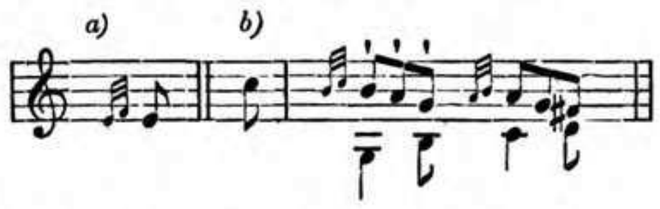
Die ältere Bezeichnungsweise desselben durch einen blossen Vorschlag von unten, wie sie in den Exempeln, Tafel VI, Fig. 87 noch angeführt und erklärt ist, hat er, als undeutlich, jedenfalls gar nicht mehr angewandt.

Der Vortrag des Anschlags verlangt beim gewöhnlichen, ausser dem über das Zeitmass bereits Bemerkten, dass er stets schwächer, als die Hauptnote gespielt wird; dagegen wird beim punctirten die punctirte Note accentuirt und die verkürzten schwach daran gefügt, wie wir es oben bezeichnet haben.

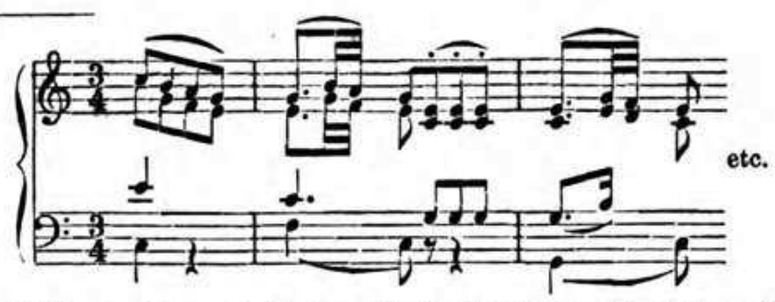
6) Die Schleifer erwähnen wir nur kurz. Der kürzere Schleifer, stets zwischen einem springenden Intervalle, besteht aus zwei stufenweise folgenden, schnellen Noten, die den Sprung ausfüllen sollen. Die Bewegung ist stets schnell. Der längere Schleifer, aus drei Noten bestehend, ist von uns als Doppelschlag von unten behandelt worden. Der punctirte Schleifer ist eine Modification des ersten, ähnlich dem punctirten Anschlage, dessen Ausführungsgesetze auch für ihn wesentlich dieselben sind.

Ausser dem Doppelschlage von unten braucht *E. Bach* in diesen Heften keinen Schleifer mit der alten Bezeichnung, sondern ausgeschriebne, z. B. Heft III, Rondo III zu Anfang. Sollten wir eine oder die andre, gewiss seltne Stelle übersehen haben, so wird das Gesagte zur richtigen Behandlung genügen.

7) Der Schneller, von *E. Bach* erst so genannt, braucht ebenfalls keiner besondern Erklärung, da er stets ausgeschrieben und heut noch üblich ist. Er ist der kurze Mordent in der Umkehrung und eigentlich vom Prall-Triller in seinen einzelnen Tönen nicht verschieden:



Der Unterschied von diesem wurde aber darin empfunden, 1) dass der Schneller niemals angeschlossen und bei Schleifungen stattfand, wie jener stets; 2) nur bei gestossenen und schnellen Noten gemacht wurde. Der oberste Ton sollte geschnellt, die andern beiden (also der erste Hülfston und die Hauptnote) mit steifem Finger vorgetragen werden. Diese gewissermassen harte Art der Ausführung ist für uns heut das Wesentliche.

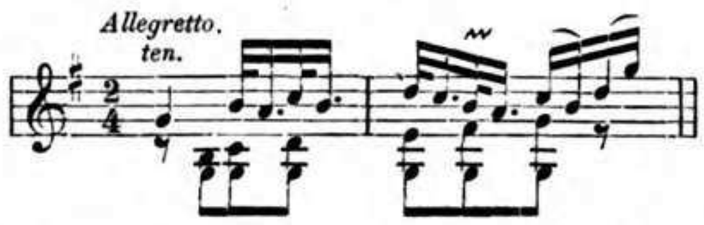


Der viel besprochene 2. Tact und die leicht verständlichen Nachahmungen, die ihm folgen, sind Nichts, als punctirte Anschläge. Die Manier hat sich erhalten, auch bis heut, nur wird sie verständigerweise ausgeschrieben.

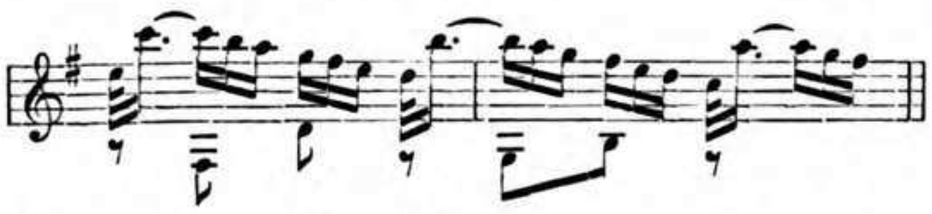
Anhangsweise sei noch erwähnt, dass das Zeichen ⌒ über einer langen Note eine Bebung bedeutete (vgl. Heft I, Son. II); sie wurde auf dem Klaviere dadurch hervorgebracht, „dass man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger gleichsam wiegte“. Wir haben das Zeichen stehen lassen, wenn es für uns auch keine Bedeutung mehr hat.

Wir lassen nun nur noch wenige Bemerkungen über einige andre Dinge folgen.

Melodie-Bildungen, wie folgende:

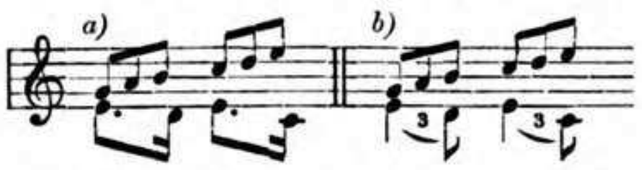


(Heft II, Son. I) mit der kurzen Note auf dem accentuirten Tacttheil, sind in der ältern Musik eben so häufig, wie in der neuern selten. *Bach* schreibt vor, die erste Note werde nicht zu kurz abgefertigt, wenn das Tempo gemässigt oder langsam ist; sie soll durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurzen Stoss oder zu schnellen Ruck marquirt werden (S. 113). Der „Druck“ gilt natürlich nur für die alten Klaviere; für uns besagt das, dass die Note einen mässigen Accent bekommt. Die Bindung, die im Sinne der Melodie begründet ist, wird durch diesen Accent noch gefördert. An manchen Stellen scheint ein solcher Rhythmus die Geltung von synkopirten Triolen zu erhalten, wie in dem citirten Satze, 2. Theil, Tact 5:

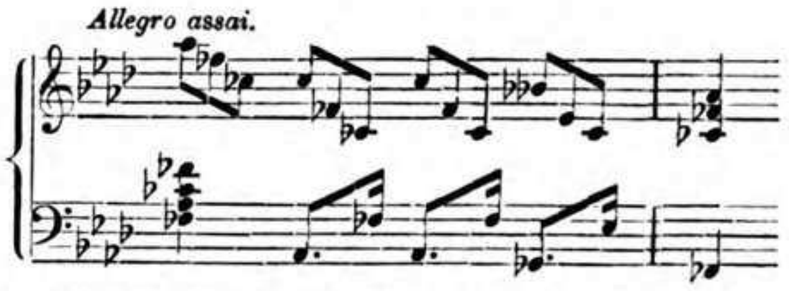


Dass die verkürzte Note nicht etwa wie ein Vorschlag gespielt werden darf, bemerken wir nur, weil man sie hin und wieder so zu hören bekommt. —

Eine Begleitung folgender Art *(a)* zu Triolen:

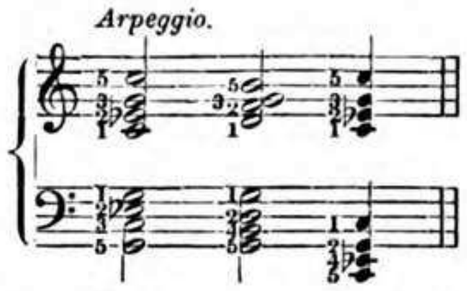


wird ausgeführt, wie bei *b)*, wenigstens in solchen Stücken, die im $\frac{4}{4}$- oder $\frac{3}{4}$- oder $\frac{2}{4}$-Tact die Triolen-Bewegung zur vorherrschenden haben und darum auch, wie *Bach* meint, oft bequemer im $\frac{12}{8}$-, $\frac{9}{8}$-, $\frac{6}{8}$-Tact geschrieben würden. (S. 114)*). Den durch ein genau gespieltes 16-Theil entstehenden Nachschlag nennt er „oft unangenehm“. — In diesen Heften wird sich nur selten ein Beispiel finden, z. B. im II. Heft, Sonate III:

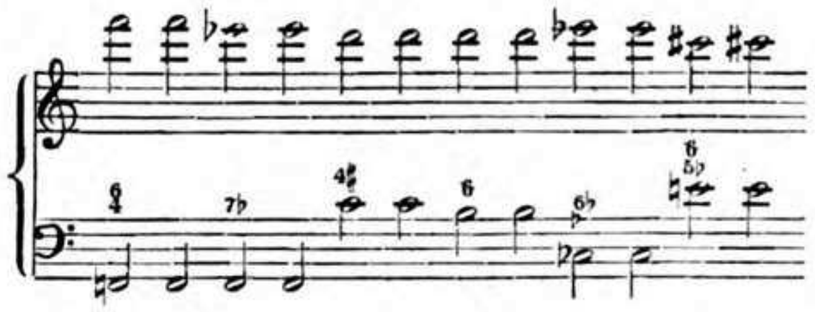


wo das schnelle Tempo den Unterschied nicht einmal sehr deutlich zu machen erlauben würde. —

Stellen, die mit „*arpeggio*“ bezeichnet sind, bleiben in der genauern Ausführung dem Spieler überlassen. *Bach* sagt einfach, die Harmonie werde einige Male hinauf und herunter gebrochen (S. 114*)*. Was er im II. Theil (S. 337) in der Anleitung zum freien Phantasiren darüber sagt, bezieht sich nicht auf den Vortrag vorgeschriebner *Arpeggios*, sondern auf die Erfindung arpeggirter Motive in freien Phantasieen. Die Schmückung solcher Motive mit Hülfstönen (die s. g. Acciaccaturen), namentlich mit der Secunde vor den harmonischen Intervallen, scheint auf die Ausführung der vorgeschriebnen Arpeggios nicht unmittelbar anzuwenden, sondern zunächst das „simple Harpeggio, wobey man blos die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget“. So schreibt er auch im letzten Probestücke solche Arpeggios vor, z. B. am Schlusse:



Andere Arpeggios mit den erwähnten Acciaccaturen scheinen regelmässig ausgeschrieben. Indess dürften sie bei länger dauernder, solcher Figurirung nicht ganz auszuschliessen sein. Beim Dreiklange und seinen Umkehrungen gestattet *Bach* für diesen Fall immer die grosse und kleine Untersecunde vor den Intervallen, die aber, wie er hinzusetzt, nicht liegen bleibt, woraus hervorgeht, dass die Accordtöne gehalten wurden oder doch konnten gehalten werden. Für uns macht der vernünftige Pedal-Gebrauch dies überflüssig. Die Grenzen, innerhalb welcher der gebrochene Accord auf- und abstieg, sind wohl als bestimmt bezeichnet anzusehn, da Bass und Melodie-Ton manchmal sehr weit, manchmal nur wenig entfernt geschrieben werden, wie z. B. in der Es-dur-Phantasie des IV. Hefts:



Man sieht denselben Accord hier stets zweimal notirt, und so soll er auch zweimal gebrochen werden; anderwärts steht er nur einmal für einmalige Brechung. Anschaulich wird das Verfahren durch einzelne ausgeschriebene Stellen, z. B. im III. Rondo des II. Heftes, auch im I. Rondo desselben Heftes, nur dass diese den Tact bewahren, der in den bloss

---

*) Die Notiz über diese Ausführung ist beachtenswerth z. B. für *Seb. Bach's* Cantate: „Du Hirte Israels, höre“, wo *Emanuels* Vorschrift durch den pastoralen Charakter der Composition eine einleuchtende Bestätigung erfährt. Auch in Klavierstücken *Sebastian's* scheint sie Anwendung finden zu müssen, wiewohl wir uns enthalten, sie gradezu als allgemein gültig aufzustellen, weil uns dafür ausreichende Vergleichungen fehlen. —

angedeuteten Arpeggios frei ist. Für Solche, die mit der Generalbass-Bezeichnung nicht vertraut sind, soll in unsrer Ausgabe der vollständige Accord angedeutet werden.

Ueber den Zweck und die Einrichtung dieser Ausgabe noch Mehreres zu sagen, wäre überflüssig; aus dem Voranstehenden ist bereits klar, dass sie nur eine treue Wiedergabe des Originals sein soll und dass der Unterzeichnete für sich kein anderes Verdienst in Anspruch zu nehmen hat, als das einer kritisch sorgfältigen Collation, der Verbesserung offenbarer Druckfehler und hier und da einer bequemeren Anordnung unwesentlicher Dinge. Mancher Druckfehler im Original ist vielleicht noch vorhanden, aber nicht sicher erkennbar; Aenderungen sind hier unterlassen, zumal sie kaum etwas Belangreiches getroffen hätten.

Eine Stelle nur ist zu erwähnen, im vorliegenden ersten Hefte, Sonate II, Mittelsatz *(Larghetto)*, Tact 3 v. E. Dort fehlen im Originale zwischen dem 6. und 7. Achtel in der rechten Hand die Bogen, die doch wohl natürlicher erscheinen, als die nicht synkopirten Noten. Wir haben punctirte Bogen hinzugesetzt, deren Beachtung Jedem überlassen bleibt.

Der Plan zu unsrer Ausgabe war gemacht, der Druck des ersten Heftes bereits im Gange und die Vorrede bis auf die letzten Sätze fertig, als die von *H. v. Bülow* bearbeiteten 6 Sonaten von *Ph. E. Bach* uns zukamen, deren 5 aus der Sammlung für Kenner und Liebhaber entnommen sind. Bei der sehr unbestimmten Kunde, die wir vorher über Umfang, Zweck und Art dieses Unternehmens erreichen konnten, fanden wir keinen Grund, sofort von dem unsrigen abzustehen, was wir aber zu thun beabsichtigten, wenn wir Herrn *v. Bülow* auf gleichen Wegen begegnen sollten. Nach dem Erscheinen jener 6 Sonaten steht es fest, dass unsre Wege und Ziele sehr verschieden sind, und schwerlich wird uns Jemand des Concurrenzmachens oder eitler Rivalität beschuldigen können. Wir haben, wie oben schon gesagt, geschichtlich bedeutsame Werke wieder zugänglicher machen wollen, und zwar für Solche, die sie in ihrer ursprünglichen Gestalt kennen zu lernen ein Interesse, oder auch eine Pflicht haben. *H. v. Bülow's* Bearbeitung ist ein Arrangement, das *E. Bach's* Klaviersprache aus dem 18. Jahrhundert in die des 19. übersetzen will, um sie dem Publikum geniessbar zu machen. Für seinen Zweck war eine Bearbeitung, wie er sie gegeben, förderlich, ja vielleicht nöthig; für den unsern wäre sie ein Fehler gewesen. Was das Recht dazu betrifft, so müssen wir freilich bei unsrer bereits ausgesprochenen Ansicht über das Lernen aus der Geschichte verharren, und haben hier nur ausdrücklich zu bemerken: dass sowohl diese Ansicht, als auch alles Andre, was wie eine Polemik gegen Hrn. *v. Bülow* aussehen kann, niedergeschrieben war, ehe wir eine Note von seiner Ausgabe und ein Wort von seiner Vorrede zu Gesicht bekommen hatten. Wir überlassen es der competenten Kritik, diese Principienfrage zu erörtern.

Breslau, im Juni 1863.

Dr. Baumgart.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

SECHS
Clavier-Sonaten
für
Kenner u. Liebhaber
der
MADAM ZERNITZ geb. DEELING
in Warschau,
aus besonderer Hochachtung u. Freundschaft
gewidmet
und componirt von

Carl Philipp Emanuel Bach.

Erste Sammlung

Leipzig
im Verlage des Autors.

1779.

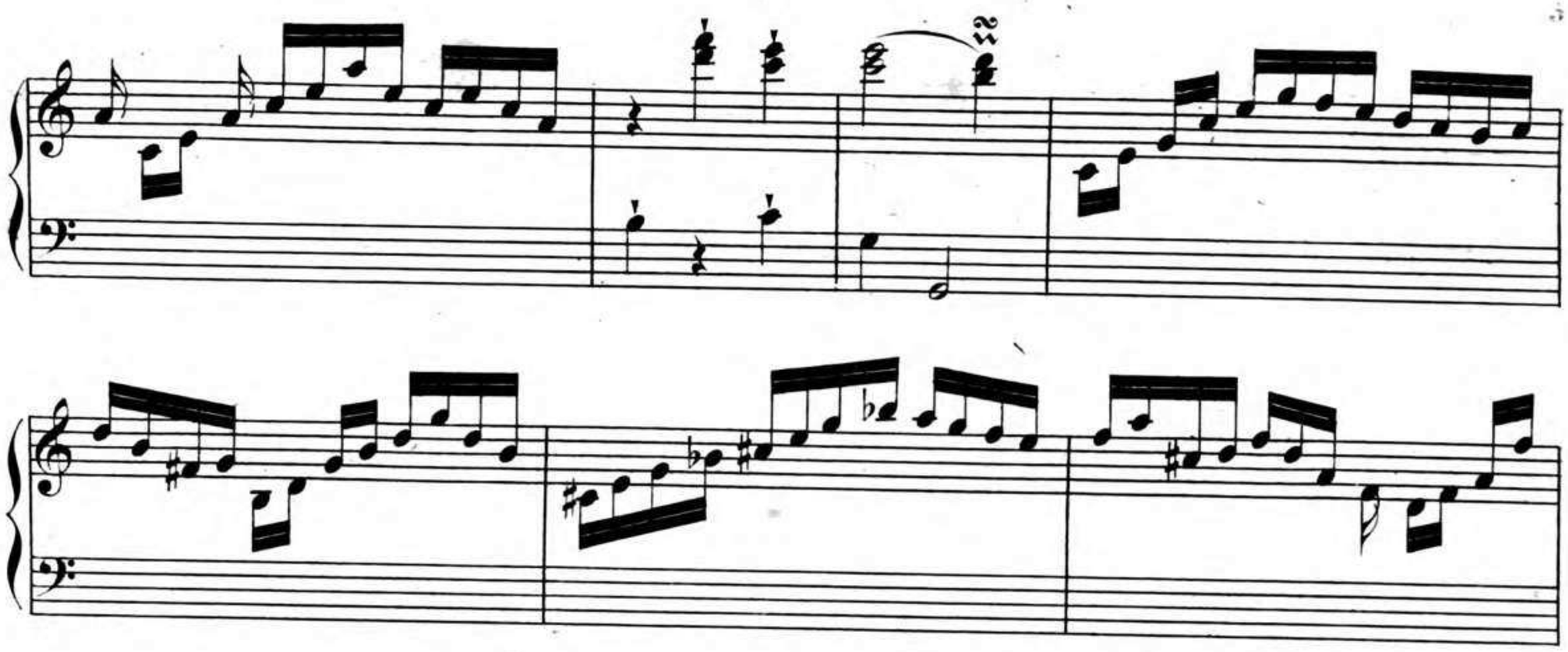
SONATA I.

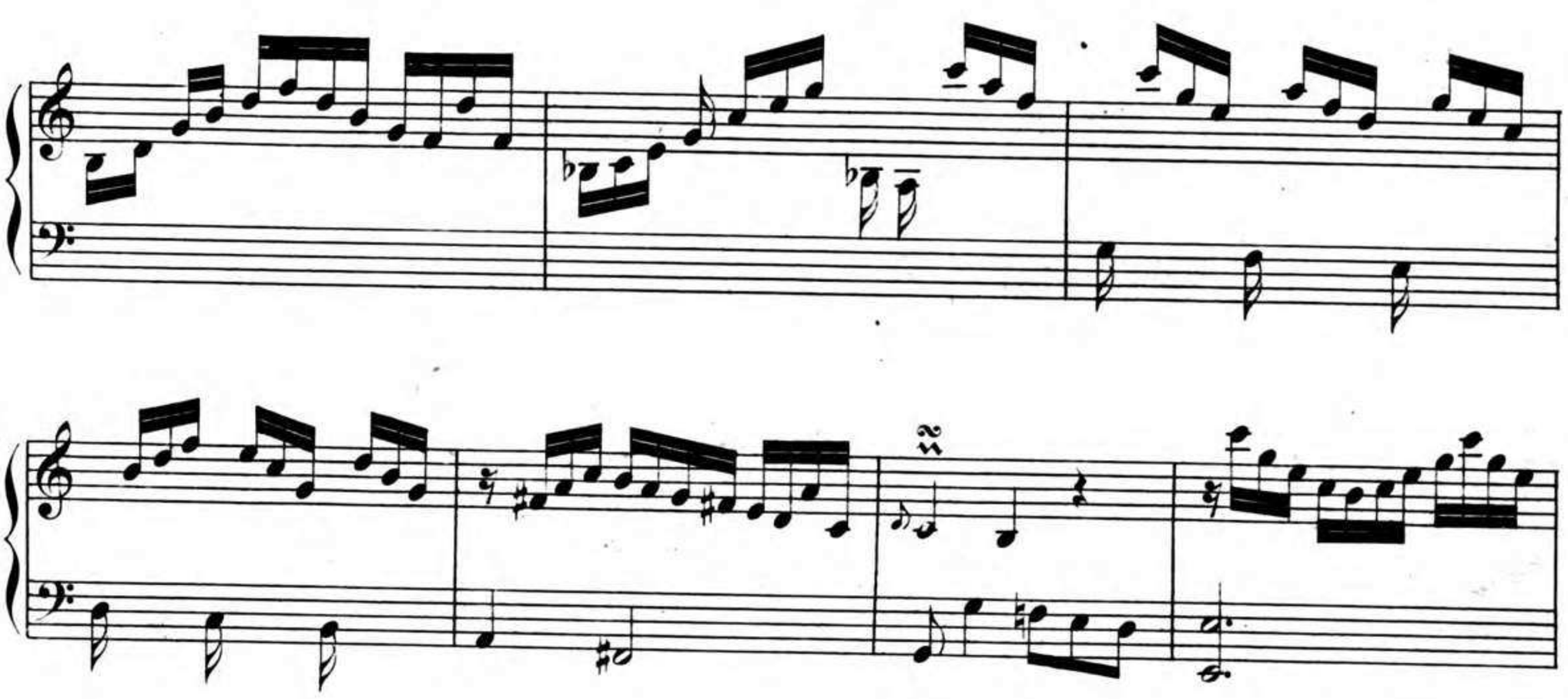
Prestissimo.

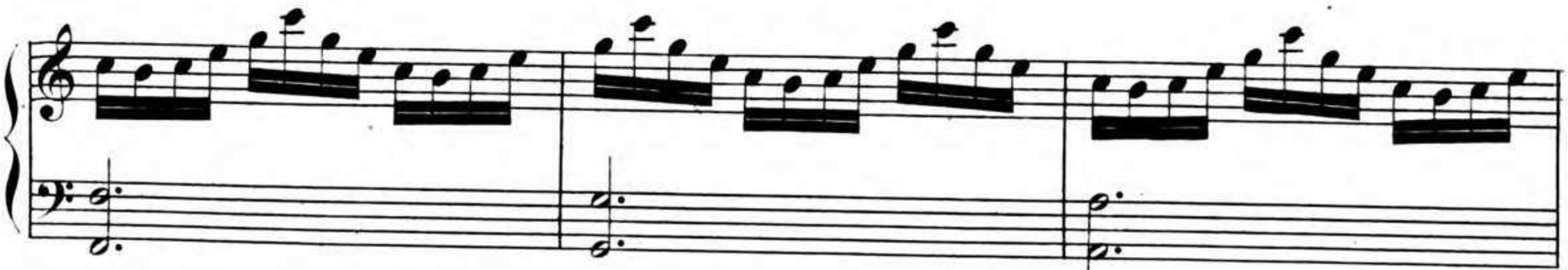
Piano.

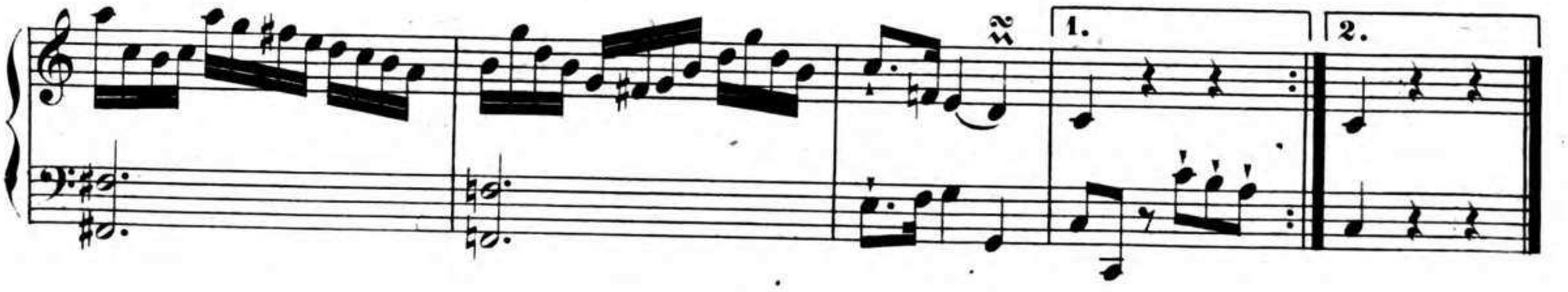
Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

F. E. C. L. 4769









Andante.

F. E. C. L. 1769

Allegretto

f *p* *f*

p

f

p

p *f* *p*

ten.

ff *ten.*

p
f
p
f
p
f
p
ff
ten.
ten.

SONATA II.

Andante.

Piano.

ten.

p

ten.

f

ten.

ten.

p

p

f

p

f

ten.

f

1.

2.

p

p

f

dal Segno.

ten.

ten.

p

f

pp

ff

p

f

ten.

ten.

p f

p f

p

ten.

f p f

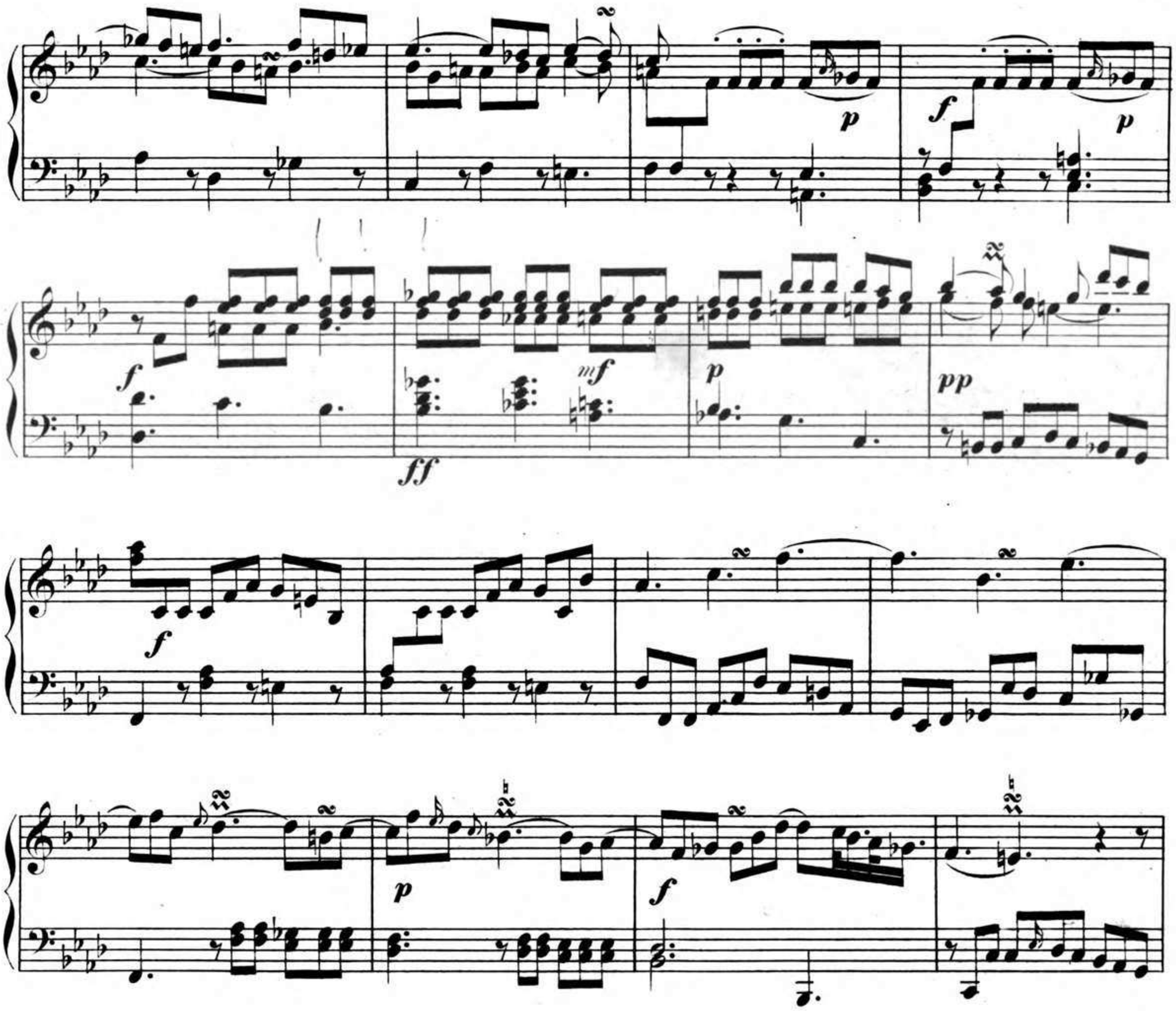
f p

ten. f

1. 2.

pp

Larghetto.


f
p
f
p
f
mf
ff
p
pp
f
p
f
p
f
p
f
p
f
ff
mf
p
ff
pp

Allegro assai.

ten. ten. ten.

p f

p p f pp

f f p

p f

p *f* *ff*

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

ten. ten.

p

f p pp f

p f

pp

f

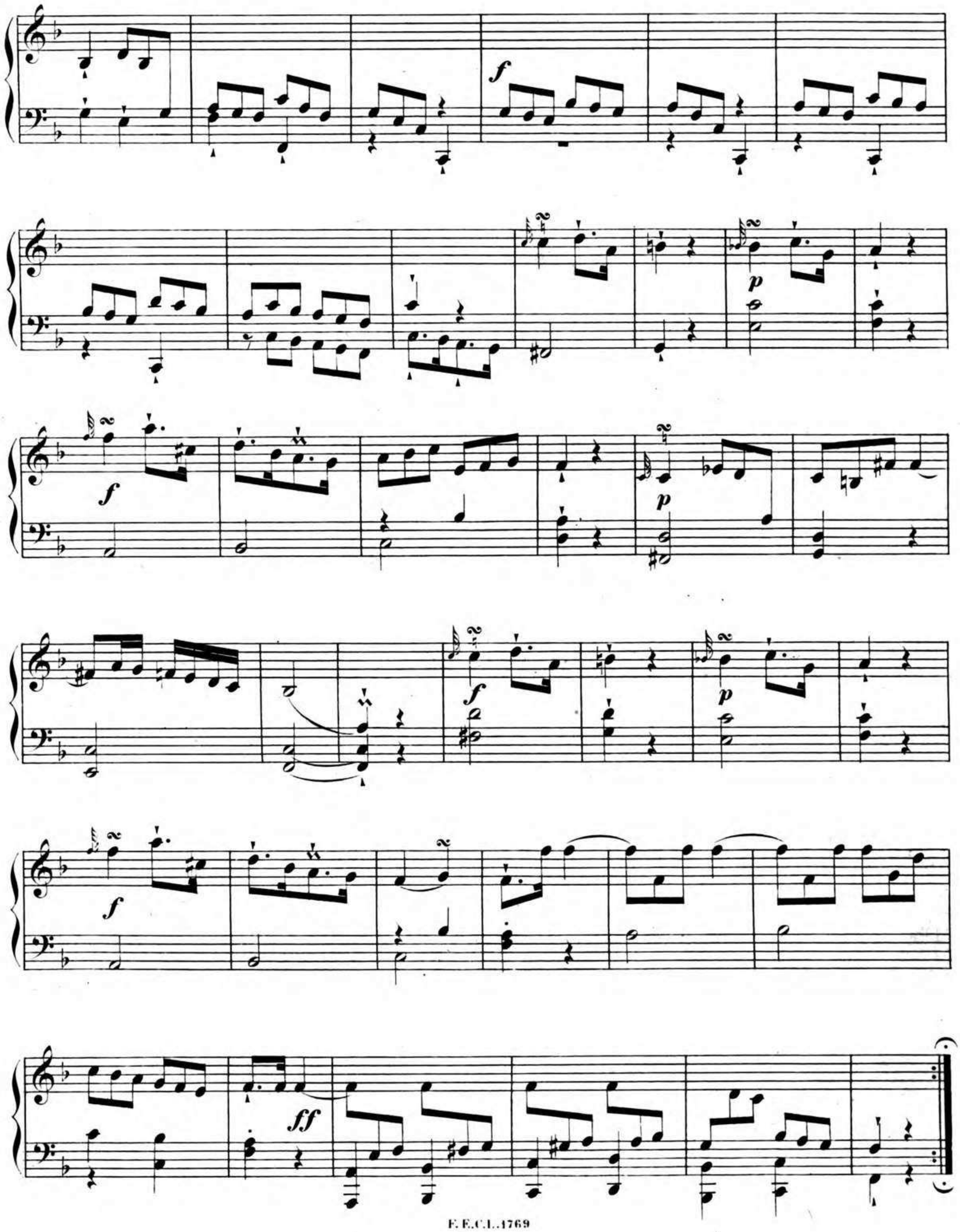
ff

ten.

f

ten. ten.

p


f
p
f
p
f
p
ff

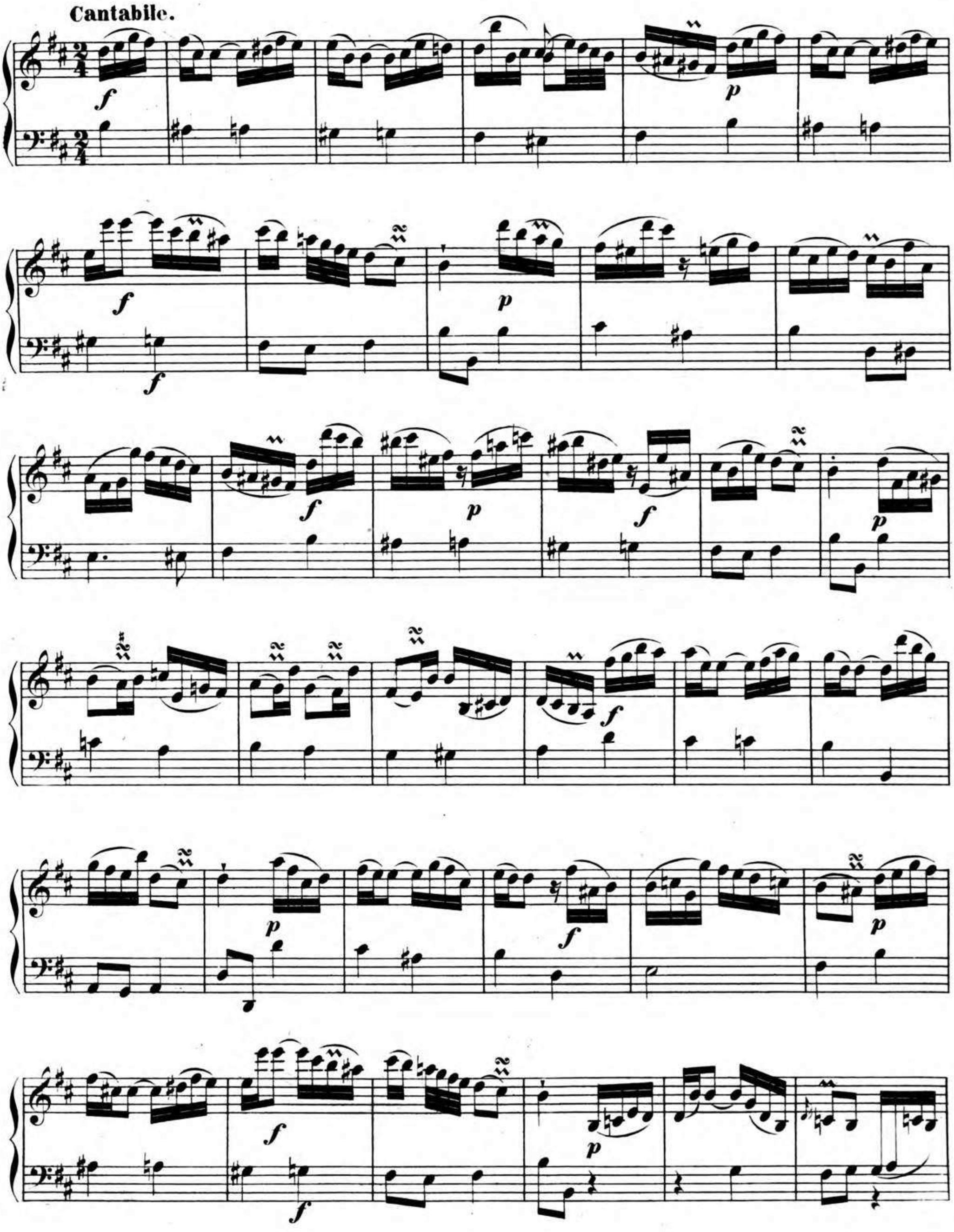
SONATA III.

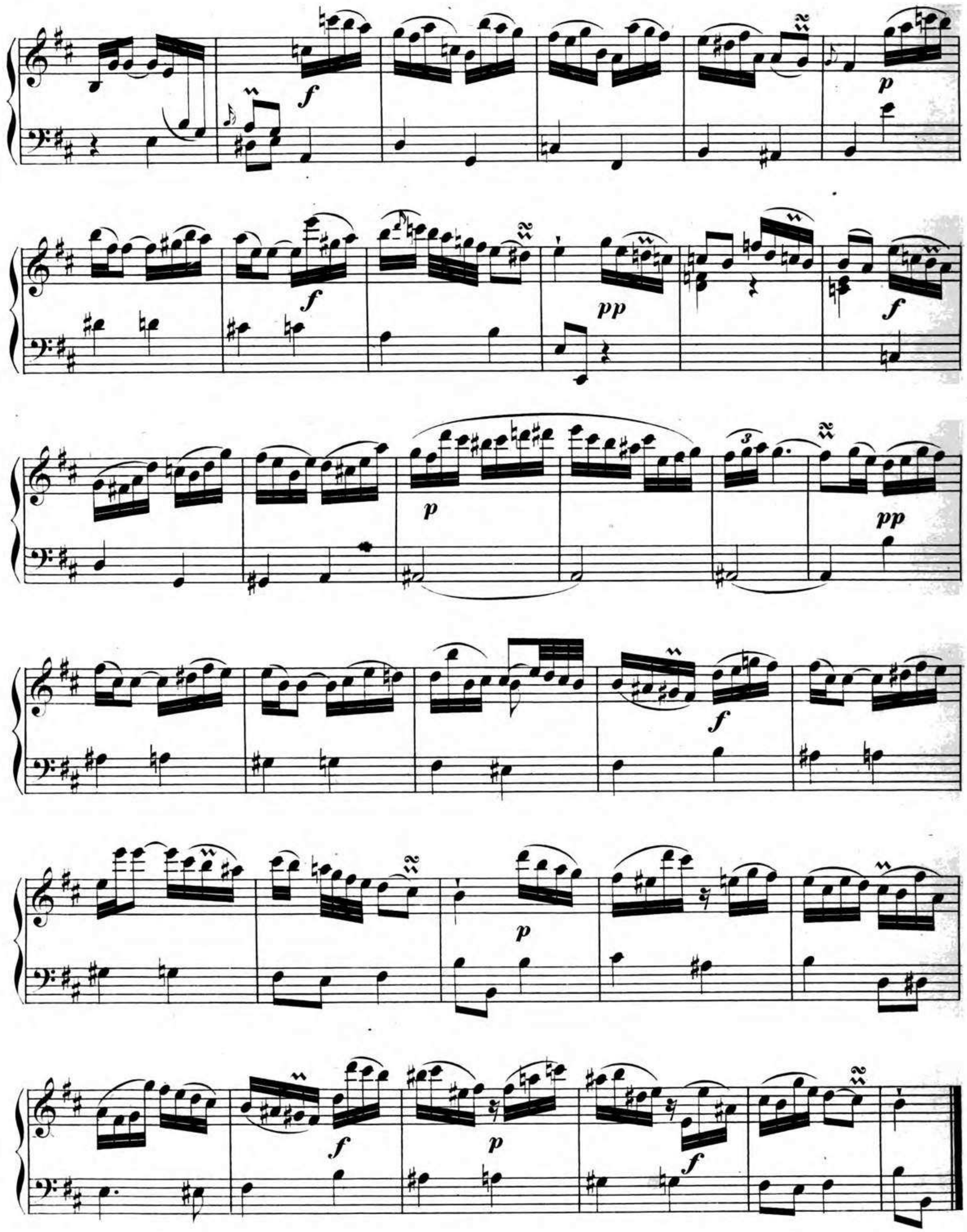
Allegretto.

Piano.

Andante.

Cantabile.

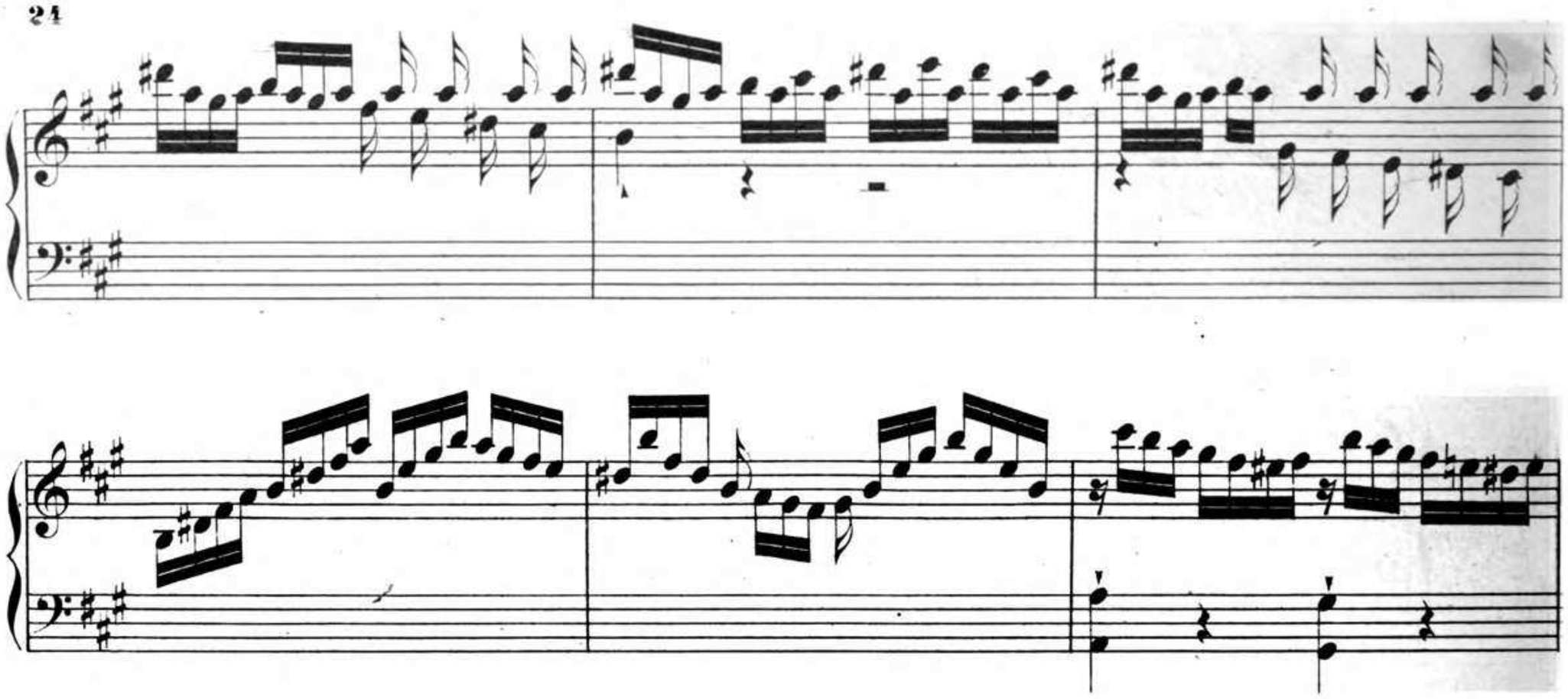



f
p
f
pp
f
p
pp
p
f
f
p
f

SONATA IV.

Allegro assai.

Piano.


p
f
p
f

p

pp

f

1.

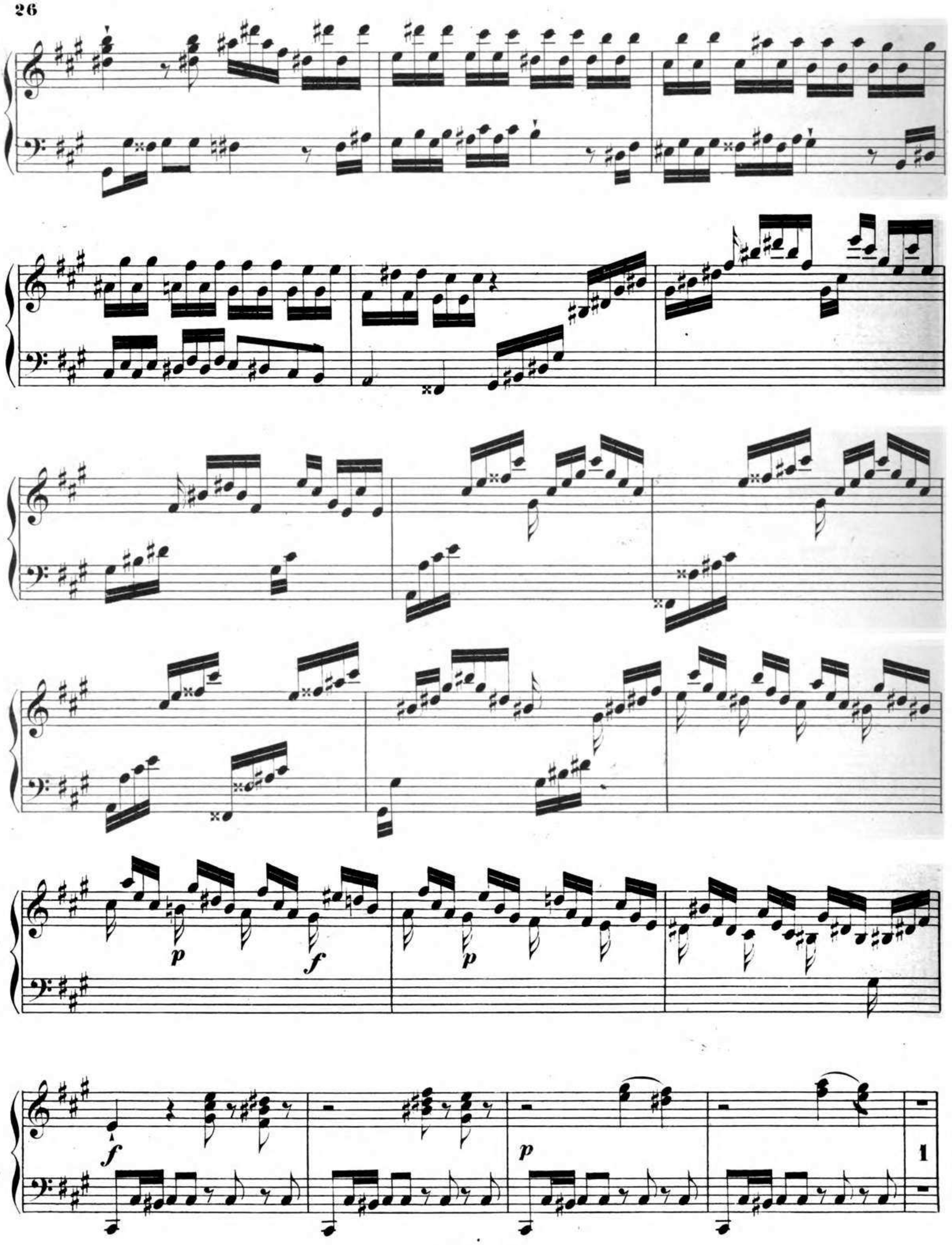
2.

p

f

p

f


p
f
p
f
1

ff

p

1

f *p*

f

p

f

p

pp

1.

2.

f

11134261

Poco Adagio.

ten. ten.

f

p

mf

ff *ff*

Allegro.

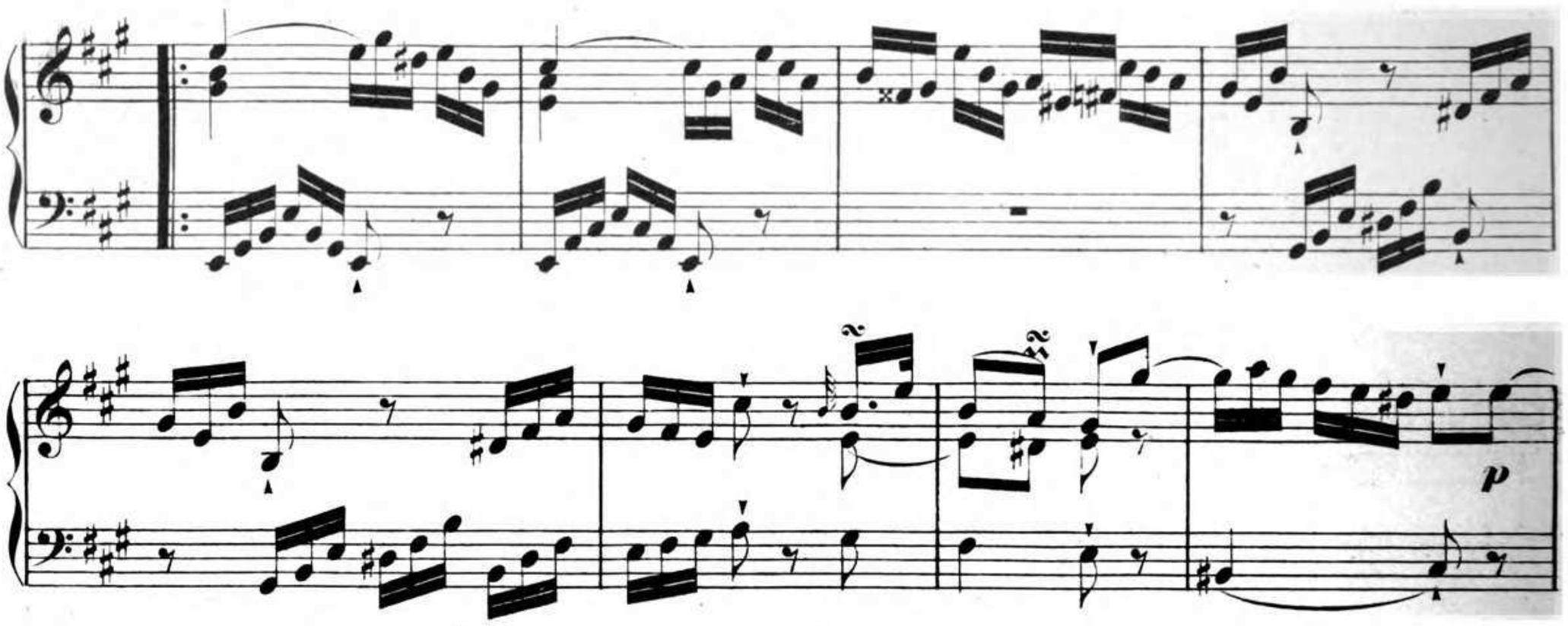
p

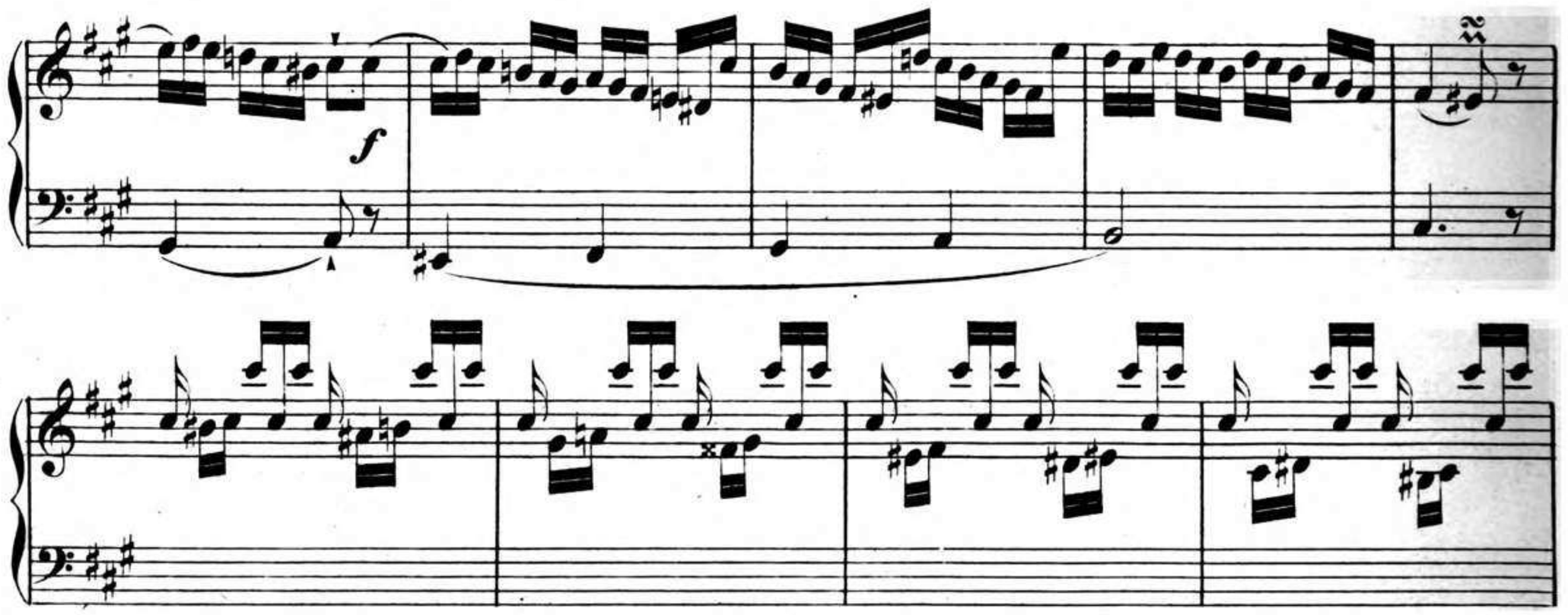
f

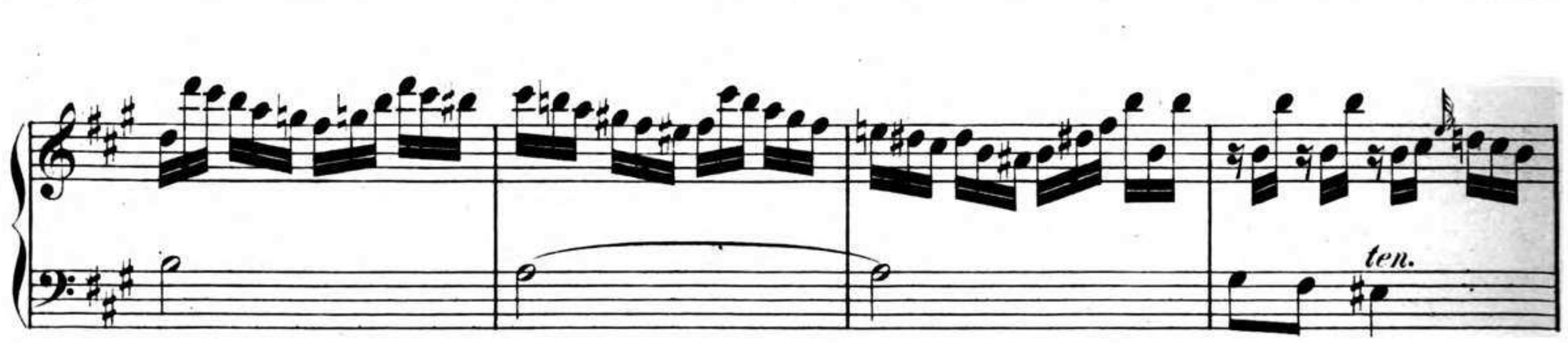
p

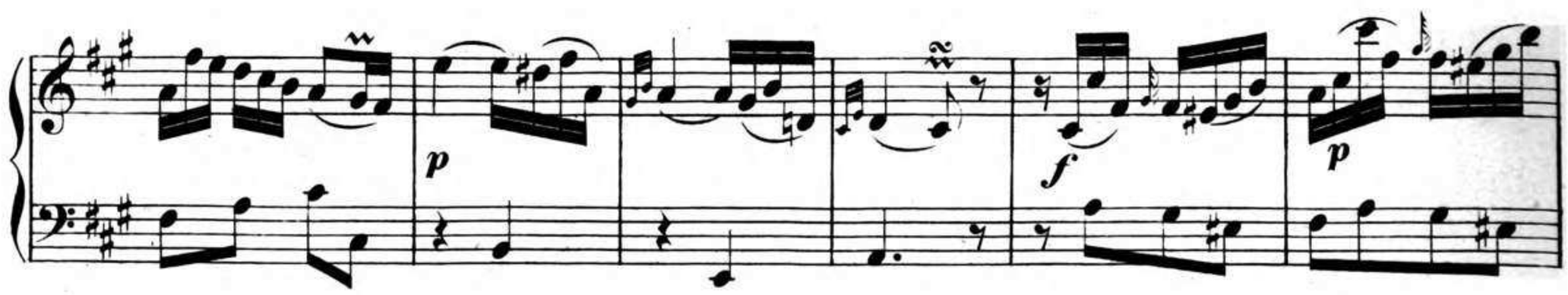
f

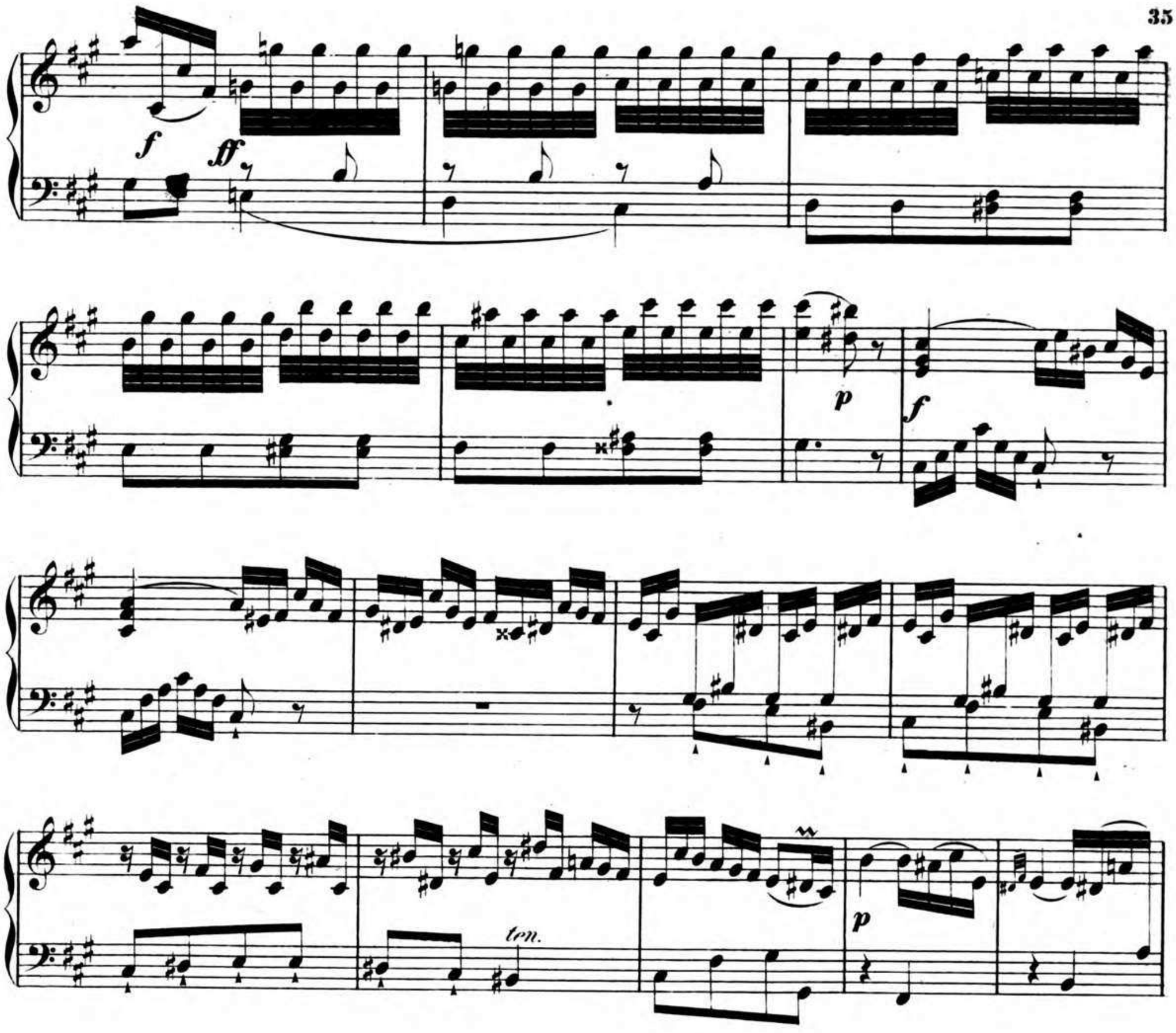
1. 2.

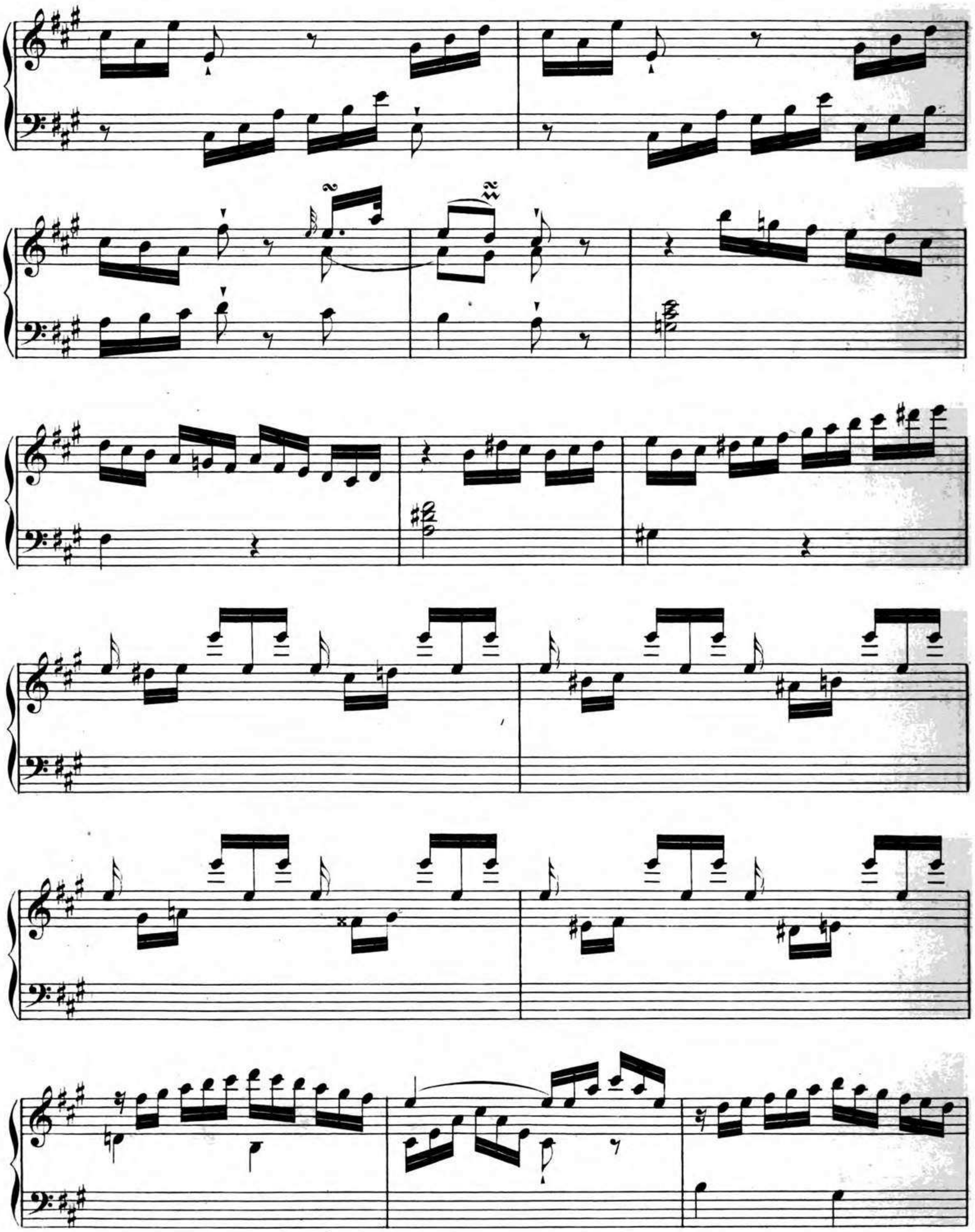

p

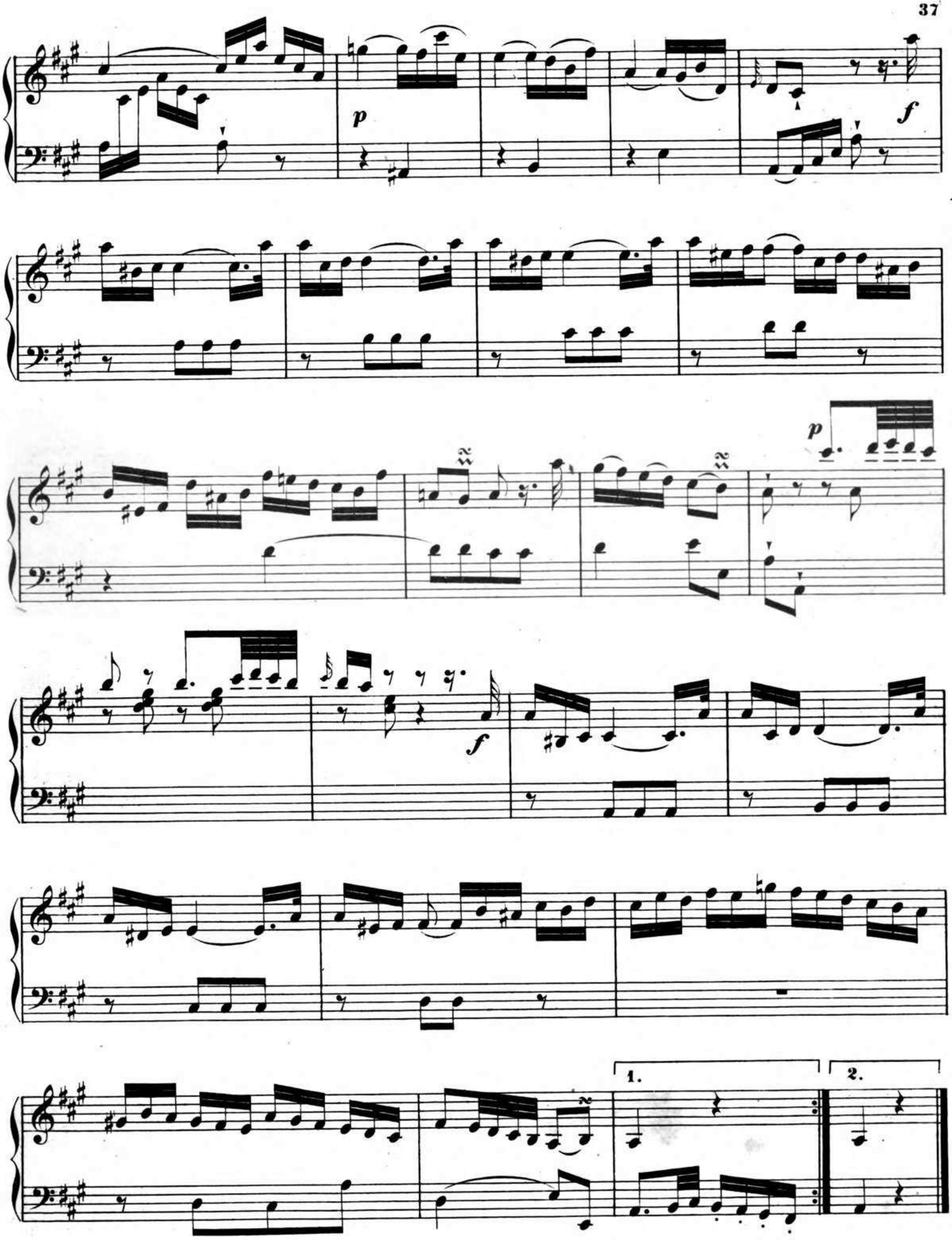

f


ten.


p
f
p


f
ff
p
f
tem.
p
f
p
f
ff
f

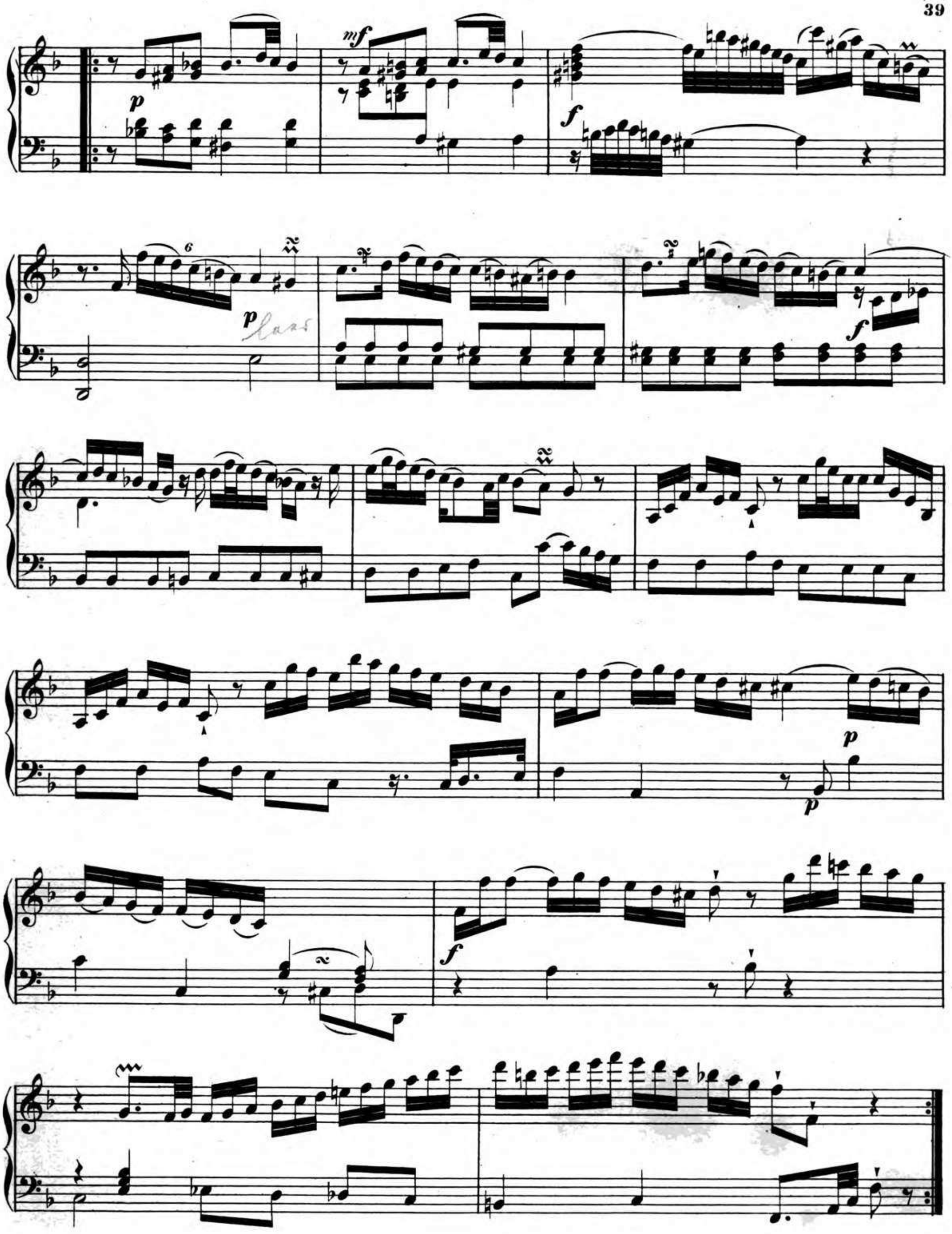



p
f
p
f
1.
2.

SONATA V.

Allegro.

Piano.


p
mf
f
p
f
p
p
f

Adagio maestoso.

Allegretto.

SONATA VI.

Allegretto moderato.

Piano.

1.

2.

cf Andante-Sonate!

f p ten. f

p p f

13 13 13

f p f p f p

p f pp p f

p f p f p f p f

Andante.

p

f

p f p f p f p f p f

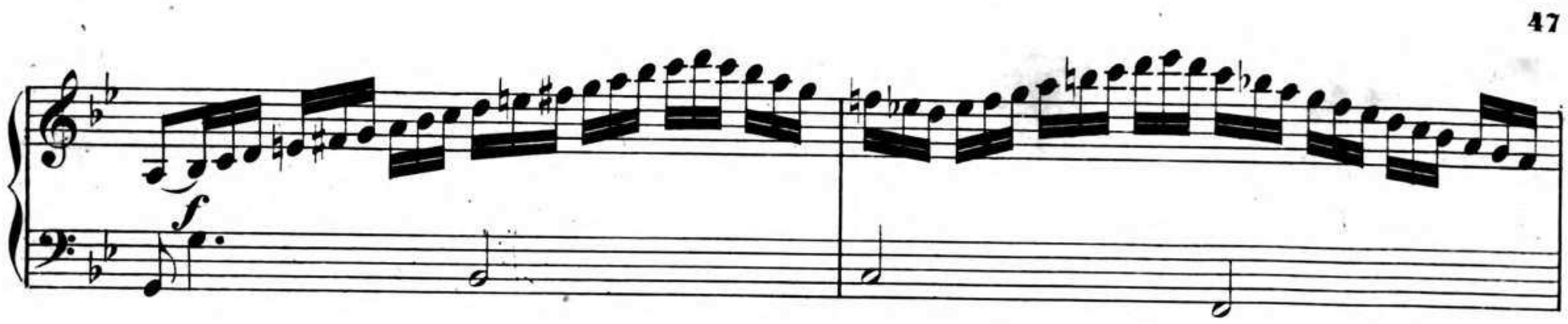
p

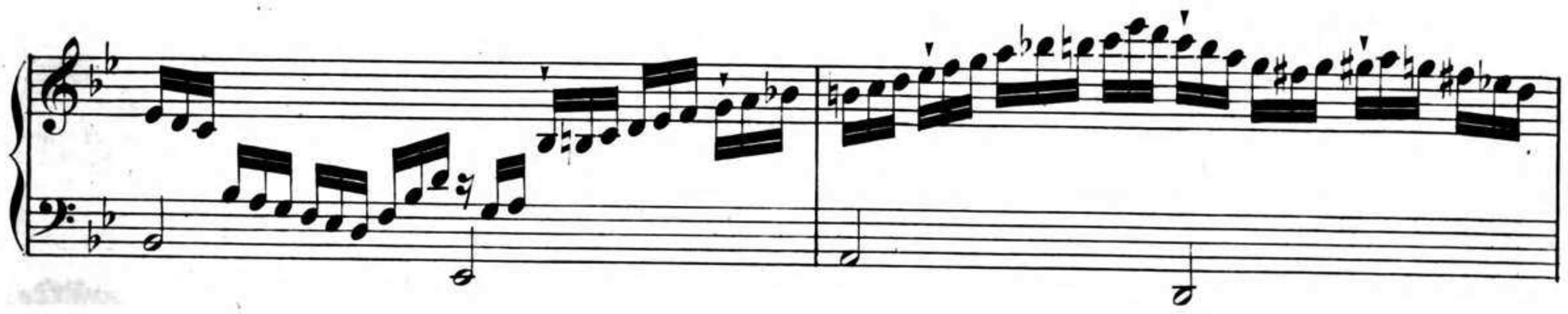
f

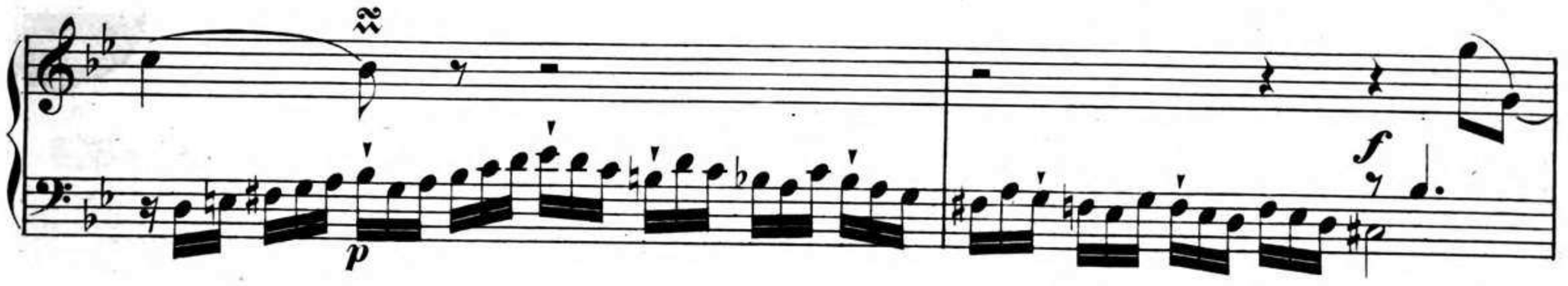
p

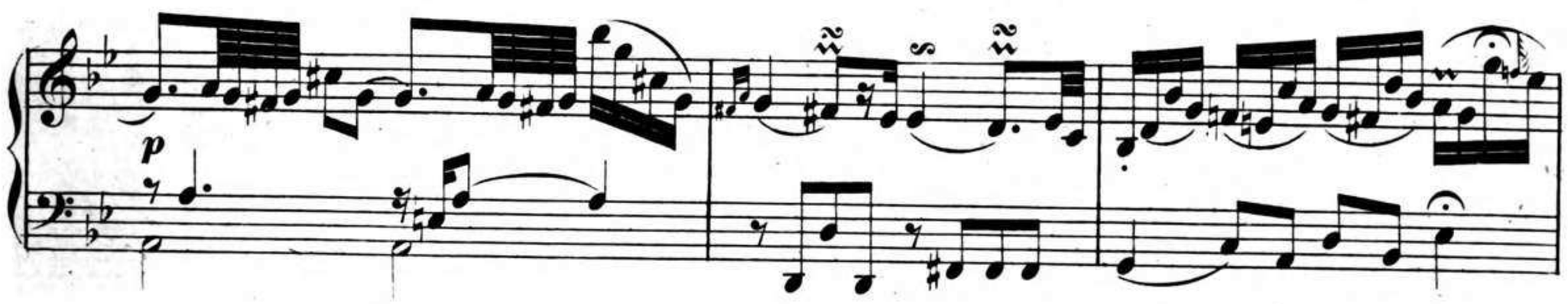
f

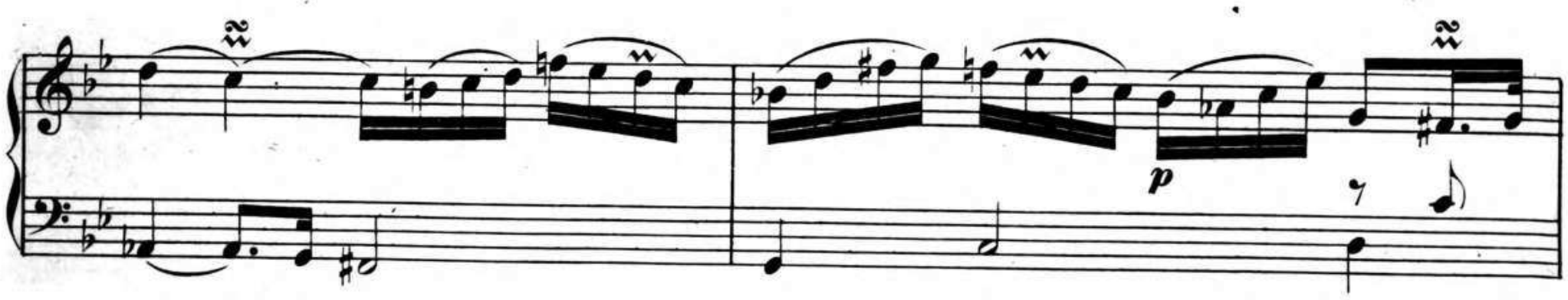
p

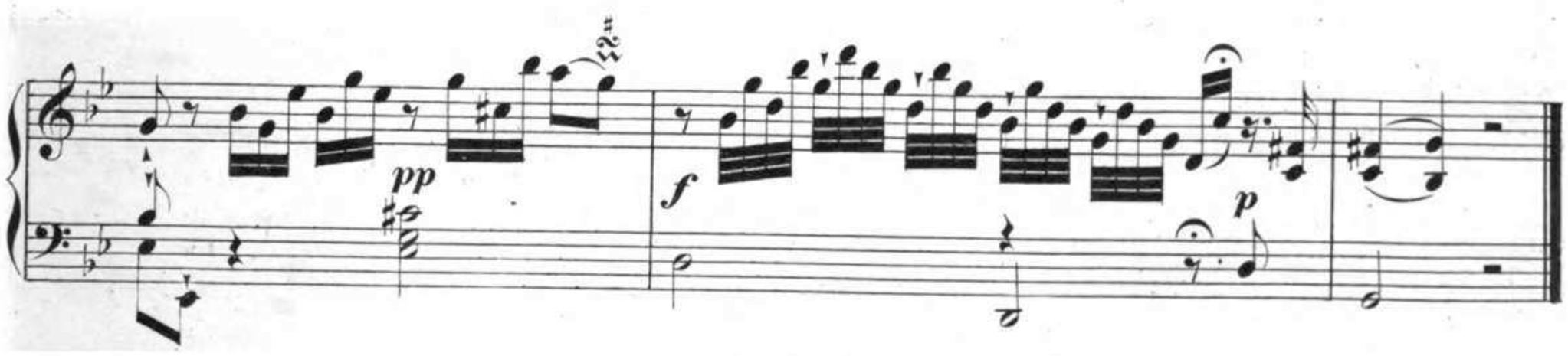

f



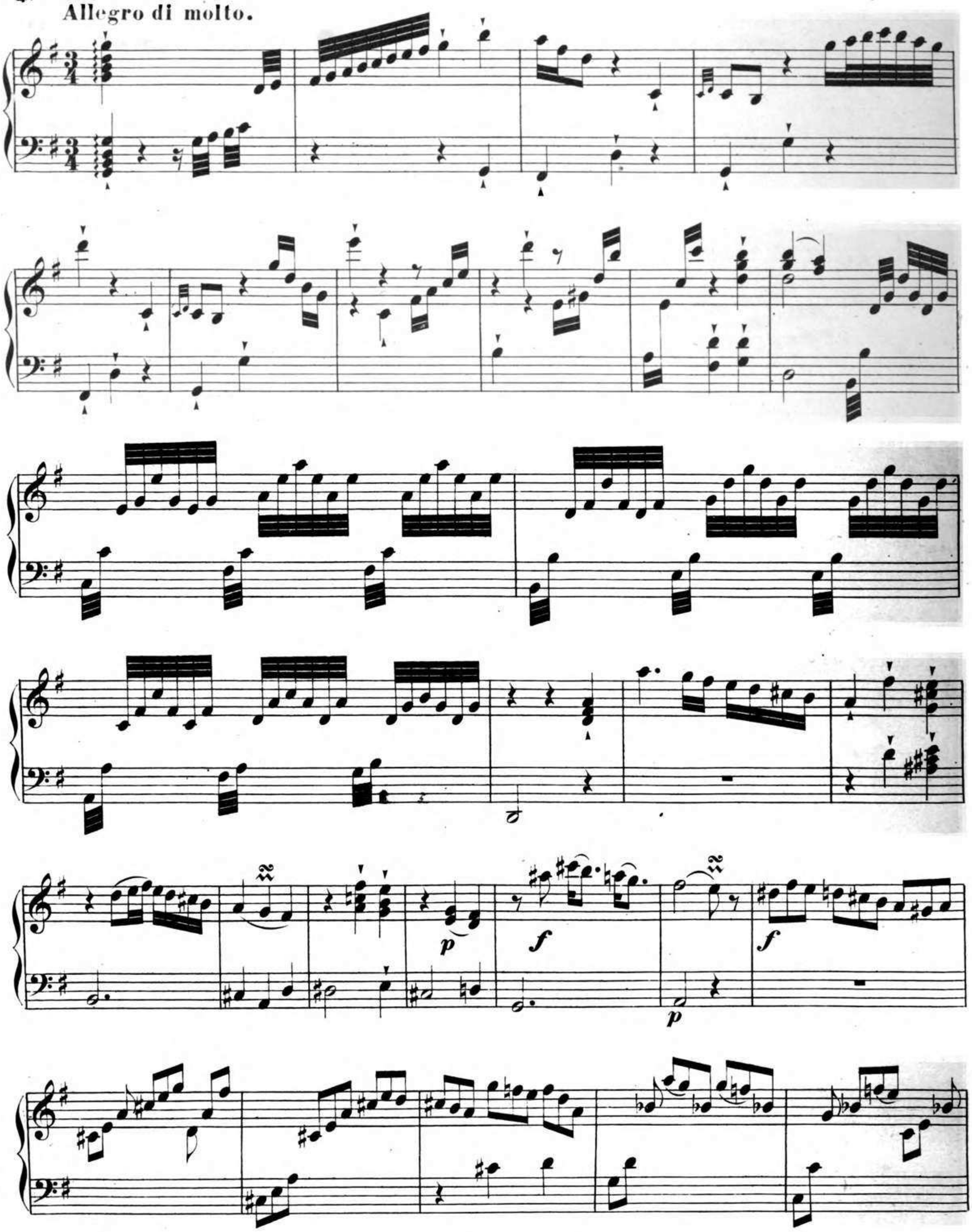

p
f


p


p


pp
f
p

Allegro di molto.



p

pp

f

nach-

drücklich

ff

p

f

p

Il Fine.

Zur Hausmusik.

Im Verlage der Buch- und Musikalienhandlung **F. E. C. Leuckart (Constantin Sander)** in Breslau sind erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

W. A. Mozart's

Clavier-Concerte, -Quartette und -Quintett

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Erste und einzig vollständige, neuerdings revidirte Ausgabe.

Nr. 1 in Es..... 2 Thlr. 5 Sgr.	Nr. 9 in B..... 2 Thlr. 5 Sgr.	Nr. 17 in F..... 1 Thlr. 20 Sgr.
Nr. 2 in D-moll.. 2 Thlr. — Sgr.	Nr. 10 in C..... 2 Thlr. 20 Sgr.	Nr. 18 in Es..... 1 Thlr. 20 Sgr.
Nr. 3 in C-moll.. 2 Thlr. — Sgr.	Nr. 11 in F..... 2 Thlr. — Sgr.	Nr. 19 in Es..... 1 Thlr. 20 Sgr.
Nr. 4 in C. ..... 2 Thlr. 10 Sgr.	Nr. 12 in B. .... 2 Thlr. — Sgr.	Nr. 20 in C. .... 1 Thlr. 10 Sgr.
Nr. 5 in A. ..... 2 Thlr. 10 Sgr.	Nr. 13 in Es. .... 1 Thlr. 10 Sgr.	Nr. 21 in F. .... 1 Thlr. 15 Sgr.
Nr. 6 in D. ..... 2 Thlr. 5 Sgr.	Nr. 14 in A. .... 1 Thlr. 10 Sgr.	Nr. 22 in B. .... 1 Thlr. 10 Sgr.
Nr. 7 in B. ..... 2 Thlr. — Sgr.	Nr. 15 in D. .... 1 Thlr. 20 Sgr.	Nr. 23. Quart. in G-moll 1 Thl. 15 Sgr.
Nr. 8 in G. ..... 2 Thlr. — Sgr.	Nr. 16 in C. .... 1 Thlr. 20 Sgr.	Nr. 24. Quartett in Es 1 Thl. 15 Sg.

Nr. 25. Quintett in Es ..... 1 Thlr.

Alle 25 Nummern zusammen genommen 30 Thlr.

Zum ersten Male liegt dem musikalischen Publikum eine vollständige Ausgabe derjenigen Werke vor, die den eigentlichen Maassstab für die Würdigung Mozart's als Clavier-Componisten bieten. Nicht in den häufig überschätzten Clavier-Sonaten, sondern grade in den Concerten, die Mozart in seiner besten Zeit für sich selbst schrieb und mit denen er bei seinen Zeitgenossen die grössten Triumphe feierte, liegt der Schwerpunkt Mozart'scher Clavier-Musik.

Vor allem durch ihren musikalischen Gehalt bedeutsam, bieten sie eine Fülle des Schönsten, was die musikalische Kunst überhaupt aufzuweisen hat. Der Stimmung nach sehr verschieden, offenbart sich in Conception und Ausführung bei Allen hoher Schwung und volle Freiheit; einige sind heiter und graciös, andere voll leidenschaftlicher Erregung, wieder andere ernst und gehalten, glänzend, prächtig und schwunghaft bis zum Grossartigen. Jedes einzelne Concert kann als ein in sich vollendetes Meisterwerk gelten.

An die Concerte reihen sich die beiden Clavier-Quartette und -Quintett, die Mozart selbst für das Beste hielt, was er geschrieben, in würdiger Weise an.

Die vierhändige Bearbeitung, welche diese wundervollen Schätze dem clavierspielenden Publikum erst recht zugänglich macht, ist vorzüglich; in den Tuttisätzen voll und wirksam, lässt Hugo Ulrich alle Stimmen in möglichst vollkommener Bearbeitung zu Gehör kommen und bewahrt sogar durch kunstvolle Anordnung den einzelnen Instrumenten im Accompagnement ihren speciellen Reiz. — Die verhältnissmässig sehr bequeme Spielbarkeit macht diese Werke jedem gebildeten Clavierspieler zugänglich.

Beethoven, Ludwig van, Violin-Quartette für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. Rechtmässige Ausgabe. In Quer-Format.
Bisher erschienen: Op. 59. Nr. 1 in F. Nr. 2 in E-moll. Nr. 3 in C. Op. 95 in F-moll.
Preis jeder Nummer 1 Thlr. 10 Sgr.

Beethoven, Ludwig van, Op. 81a. Sonate caractéristique in Es-dur. (Les adieux, l'absence et le retour) pour Piano à 4 mains arrangée par G. Godefroid Weiss..... 1 Thlr. 7½ Sgr.

Cherubini, Luigi, Ouverturen für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Carl Klage und Hugo Ulrich. Zweite revidirte Ausgabe.

Nr. 1. Anacreon.....20 Sgr.	Nr. 4. Elise. .....20 Sgr.	Nr. 7. Wasserträger .....20 Sgr.
Nr. 2. Demophon.....15 Sgr.	Nr. 5. Lodoiska.....15 Sgr.	Nr. 8. Abenceragen.....17½ Sgr.
Nr. 3. Medea .....20 Sgr.	Nr. 6. Faniska .....15 Sgr.	Nr. 9. Portugiesischer Gasthof..27½ Sgr.

Mozart, W. A., Ouverturen für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich. (Querformat.)
Bisher erschienen: Nr. 3. Figaro's Hochzeit. Nr. 5. Don Juan. Nr. 7. Zauberflöte à 15 Sgr.

Classische Compositionen,

als Duos für Pianoforte und Violine bearbeitet.

Joseph Haydn, Symphonien für Pianoforte und Violine arrangirt von Georg Vierling.

Nr. 1 in Es.	Nr. 4 in D.	Nr. 7 in C.	Nr. 10 in D.
Nr. 2 in D.	Nr. 5 in D.	Nr. 8 in B.	Nr. 11 in G.
Nr. 3 in Es.	Nr. 6 in C.	Nr. 9 in C-moll.	Nr. 12 in B.

Preis jeder Nummer 1 Thlr. 10 Sgr.

Joseph Haydn's Violin-Quartette für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling.

Serie I. Enthaltend Op. 76, (dem Grafen Erdödy gewidmet).

Nr. 1 in G.	Nr. 3 in C.	Nr. 5 in D.
Nr. 2 in D-moll.	Nr. 4 in B.	Nr. 6 in Es.

Preis jeder Nummer 1 Thlr.

Serie II wird die Quartette Op. 74 (dem Grafen Appony gewidmet) Nr. 1 bis 3, Op. 77 (dem Fürsten Lobkowitz gewidmet) Nr. 1 und 2, und Op. 103 (dem Grafen Fries gewidmet) enthalten.

W. A. Mozart, Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello für Pianoforte und Violine bearbeitet von Georg Vierling.

Bisher erschienen: Nr. 1 in C-moll 1 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2 in C 2 Thlr. 2½ Sgr.
Nr. 3 in G-moll 2 Thlr.
Demnächst erscheinen: Nr. 4 in D und Nr. 5 in Es.

W. A. Mozart, Symphonien für Pianoforte und Violine bearbeitet von Heinrich Gottwald.

Nr. 1 in D.	Nr. 4 in C.	Nr. 7 in D.	Nr. 10 in C.
Nr. 2 in G-moll.	Nr. 5 in D.	Nr. 8 in D.	Nr. 11 in B.
Nr. 3 in Es.	Nr. 6 in C.	Nr. 9 in D.	Nr. 12 in G-moll.

Preis jeder Nummer 1 Thlr. 10 Sgr.

Unter der Presse befinden sich:

W. A. Mozart's Violin-Quartette für Pianoforte und Violine bearbeitet von Hugo Ulrich.

Nr. 1 in G. Nr. 2 in D-moll. Nr. 3 in B.

Es erscheinen in dieser Ausgabe die bekannten 10 Quartette in der üblichen Reihenfolge.

Preis jeder Nummer 1 Thlr.

Bei dem anerkannten Mangel an gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen für Pianoforte und Violine hat es die Verlagshandlung unternommen, obige Meisterwerke von **Haydn** und **Mozart** als Duos für die genannten Instrumente bearbeiten zu lassen. Künstler wie **Georg Vierling, Heinrich Gottwald** und **Hugo Ulrich** haben diese schwierige Aufgabe in würdiger Weise aufgefasst und es ist ihnen trefflich gelungen, treue, dabei höchst wirkungsvolle Wiedergaben der classischen Originale in fliessender, der Technik beider Instrumente entsprechender Weise zu liefern, die den besten Original-Compositionen dieser Gattung an die Seite gestellt werden können. Keine Art des Arrangements dürfte geeigneter sein, die schönsten und erhabensten Schöpfungen unserer Classiker in kleineren musikalischen Kreisen als so recht eigentliche „Hausmusik" einzubürgern, wie die Zusammenwirkung von Pianoforte und Violine, bei welcher diesen Werken grade der ihnen eigenthümliche Violin-Charakter, in dem sie von den Meistern gedacht und geschrieben worden sind, vollständig gewahrt und erhalten bleibt. Der Clavierpart und die Violinstimme sind für auf mittlerer Stufe stehende Spieler ausführbar.

Compositionen von Max Bruch

im Verlage der

Buch- und Musikalienhandlung **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Breslau.

Zu beziehen durch jede Musikalien- oder Buchhandlung.

Die Loreley

Grosse romantische Oper in vier Acten.

Dichtung von Emanuel Geibel. Musik von

Max Bruch.

Op. 16.

Vollständige Partitur ..... 22½ Thlr.

Vollständiger Clavier-Auszug mit Text vom Componisten 8 Thlr. Clavier-Auszug für Pianoforte allein bearbeitet von Theodor Herbert 4 Thlr.

Hieraus einzeln:

Einleitung für Pianoforte zu vier Händen	—	7½
Dieselbe für Pianoforte zu zwei Händen	—	7½
1) **Lied** für Sopran (I. Act Nr. 2.) „Seit ich von mir geschieden"	—	5
2) **Ave Maria** für Sopran-Solo (Lenore) und Chor (I. Act Nr. 4.) „Die du thronest in Wolkengluth"	—	7½
3) **Ensemble** (Hubert, Winzer und Schiffer) für Männerchor und Bass-Solo (I. Act Nr. 5.) „Rührt euch frisch, und schafft die Fässer"	—	17½
4) **Lied der Winzerinnen** für Sopran-Solo und Frauenchor (I. Act Nr. 7.) „Wir grüssen dich fein"	—	7½
5) **Grosse Scene** (Lenore) für Sopran-Solo u. Chor (II. Act Nr. 9.) „Woher am dunklen Rhein"	1	—
6) **Lied** (Reinald) für Bariton (III. Act Nr. 12.) „O Heil dem Herzen, das da liebt"	—	7½
7) **Gesang der Loreley** (Lenore) für Sopran (III. Act Nr. 14.) „Siehst du ihn glühn im Brautpokal"	—	7½
8) **Recitativ und Cavatine** (Bertha) für Sopran (III. Act Nr. 16.) „Zu euch, ihr heiligen Mauern"	—	10
9) **Sopran-Solo** (Lenore) und Ensemble (aus dem Finale des III. Acts Nr. 18.) „Führt mich zum Tode, nehmt mich hin"	—	12½
10) **Lied** (Hubert) für Bass-Solo und Chor (IV. Act Nr. 16.) „Des Tags beim Werk, zur Nacht beim Wein"	—	7½
11) **Scene** (Otto) für Tenor-Solo und Chor (IV. Act Nr. 23.) „O welche Mattigkeit"	—	12½
12) **Lied** (Lenore) für Sopran (aus dem Finale des IV. Acts. Nr. 24.) „Ich hab' mein Herz verloren"	—	7½

Vollständiges Textbuch 4 Sgr.

Potpourri über Motive aus der Oper: „**Loreley** von **Max Bruch**," bearbeitet von Theodor Herbert.
a) Für Pianoforte zu zwei Händen 20 Sgr. b) Für Pianoforte zu vier Händen 1 Thlr. c) Für Pianoforte und Violine 1 Thlr.

Drei Stücke aus der Oper: „**Loreley**" von **Max Bruch** für Pianoforte (Solo), übertragen von Theodor Herbert. Op. 5.
Nr. 1. Gesang der Loreley 12½ Sgr. Nr. 2. Cavatine (Bertha) 10 Sgr. Nr. 3. Schifferlied 12½ Sgr.

Transcriptionen aus der Oper: „**Loreley**" von **Max Bruch** für Pianoforte zu vier Händen von Franz Lanner. Op. 34.
Nr. 1. Gesang der Loreley und Winzerinnen 12½ Sgr. Nr. 2. „O Heil dem Herzen, das da liebt" und Chor der Winzer und Schiffer 15 Sgr.

Deux grandes Fantaisies élégantes sur des motifs de l'opèra: „Loreley" de Max Bruch, pour Violon et Piano par George Wichtl. Op. 67.
Nr. 1. 20 Sgr. Nr. 2. 25 Sgr.

In einem Referate der Kölnischen Blätter über die erste Aufführung von Bruch's Loreley in Mannheim heisst es u. A.:

„Es handelt sich hier um ein Werk, das unbestritten zu dem Besten gehört, was seit Decennien auf dem Gebiete der Oper geleistet worden. Die lebendige Handlung, der poetische Text, die schöne Inscenirung und was die Hauptsache ist, die vortreffliche melodienreiche Musik, die in sich steigerndem Flusse von Anfang bis zum Schlusse fesselt, in den dramatischen Momenten hinreisst, die prachtvollen Ensemble-Sätze, die grossartigen Finale, der klare, polyphone, einheitliche Stil, die Frische und Originalität, die vortreffliche, schwungvolle Instrumentation, endlich die poetische Stimmung, welche die Musik durchweht und das deutsche Gemüth für die dunkle deutsche Sage noch empfänglicher macht, sichern der Oper „Loreley" auf allen grösseren Bühnen Deutschlands bleibenden Erfolg!"

Seitdem ist Bruch's Loreley in Cöln, Hamburg, Coburg und Weimar mit glänzendem Erfolge aufgeführt worden.

Bruch, Max, Op. 17. **Zehn Lieder** für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.

Heft I. **Drei geistliche Lieder** aus dem Spanischen von Paul Heyse 12½ Sgr.
- Nr. 1. An die heilige Jungfrau ..... 5 Sgr.
- Nr. 2. Der heilige Joseph singt ..... 5 Sgr.
- Nr. 3. An den Jesusknaben ..... 5 Sgr.

Heft II. **Vier weltliche Lieder** aus dem Spanischen und Italienischen von Emanuel Geibel und Paul Heyse ..... 15 Sgr.
- Nr. 1. Von den Rosen komm ich ..... 5 Sgr.
- Nr. 2. Carmosenella ..... 7½ Sgr.
- Nr. 3. Verlassen ..... 5 Sgr.
- Nr. 4. Parte la nave ..... 5 Sgr.

Heft III. **Drei Lieder** gedichtet von Hermann Lingg ..... 15 Sgr.
- Nr. 1. Tannhäuser ..... 7½ Sgr.
- Nr. 2. Der junge Invalide ..... 7½ Sgr.
- Nr. 3. Klosterlied ..... 5 Sgr.

Bruch, Max, Op. 19. **Männerchöre mit Orchester.** In 2 Heften.

Heft I. **Römischer Triumphgesang.** „Io Triumphe, Heil dir Caesar", Dichtung von Hermann Lingg. (Mit Begleitung von grossem Orchester). **Preis-Composition.**

Partitur	*1 Thlr.*
Orchesterstimmen	*1 Thlr. 20 Sgr.*
Clavierauszug	*— „ 20 Sgr.*
Singstimmen	*— „ 10 Sgr.*

Heft II. **Das Wessobrunner Gebet, Lied der Städte, Schottlands Thränen,** mit Begleitung von Blechinstrumenten.

Partitur	*20 Sgr.*
Orchesterstimmen	*1 Thlr.*
Clavierauszug	*15 Sgr.*
Singstimmen	*10 Sgr.*

Bruch, Max, Op. 20. **Die Flucht der heiligen Familie.** Gedicht von J. von Eichendorff, für gemischten Chor und Orchester.

Partitur mit untergelegtem Clavierauszug	*1 Thlr.*
Orchesterstimmen	*1 Thlr. 12½ Sgr.*
Singstimmen	*— „ 10 Sgr.*

Bruch, Max, Op. 21. **Gesang der heiligen drei Könige.** Gedicht von Max von Schenkendorf, für 3 Männerstimmen und Orchester.

Partitur mit untergelegtem Clavierauszug	*1 Thlr.*
Orchesterstimmen	*1 Thlr. 15 Sgr.*
Singstimmen	*— „ 5 Sgr.*

Bruch, Max, Op. 23. **Frithjof, Scenen aus der Frithjof-Sage** von Esaias Tegnèr für Männerchor, Solostimmen und Orchester.

Partitur	*Netto 1 Thlr. 15 Sgr.*
Clavierauszug	*„ 2 Thlr. 15 Sgr.*
Chorstimmen (à 5 Sgr.)	*„ — „ 20 Sgr.*

Hieraus apart: **Ingeborg's Klage** (für Sopran) mit Begleitung des Pianoforte **10 Sgr.**

Sechs dramatische Scenen aus der herrlichen Frithjof-Sage — Frithjofs Heimfahrt; Ingeborg's Brautzug zu König Ring; Frithjof's Rache, Tempelbrand, Fluch; Frithjof's Abschied von Nordland; Ingeborg's Klage; Frithjof auf der See — sind es, die der Componist musikalisch illustrirt und in denen er einheitliche, stimmungsvolle Bilder entrollt, die von seiner reichen musikalischen Erfindung und Gestaltungskraft Zeugniss geben. —

Bruch, Max, Zwölf Schottische Volkslieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. Mit englischem und deutschem Texte. Elegant cartonnirt 1 Thlr.

Diese Lieder, die bisher in Deutschland fast gänzlich unbekannt geblieben, erscheinen hier überhaupt zum ersten Male in einer dem Publikum zugänglichen Bearbeitung. Ohne Ausnahme sind sie von **melodischem Reiz**, einem **eigenthümlichen Zauber**, einer **Innerlichkeit** und **Stimmung**, wie man das in dieser Vereinigung nur sehr selten antrifft. —

Druck von C. H. Storch und Comp. in Breslau.