

ROZSNYAI KÁROLY KIADÁSA

246. SZ.

Bachowen c moll op 13

BACH J. S.

„Wohltemperirtes Klavier“

48 preludium és fuga

fokozatos összeállításban, újrenddel, előadási jelekkel és jegyzetekkel

48 Praeludien und Fugen

progressiv geordnet, neu eingerichtet, mit Fingersatz, Vortragszeichen und Anmerkungen

ellátta

versehen von

Bartók Béla

az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia rendes tanára

Professor a. d. königl. ung. Landes-Musikakademie

Chopin Adur
Rubinstein Gavotte

Ára: I. kötet Kor. 3.- netto
Preis: I. Band Mk. 3.-

„ II. „ „ 3.- „

„ III. „ „ 3.- „

„ IV. „ „ 3.- „

1913.1

BUDAPEST
ANDRÁSSY-UT 48.

AKIADÓ SALÁTJA HINDEN ORSZÁGRA NÉZVE




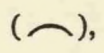


ROZSNYAI KÁROLY

Könyv és zeneműkiadóhivatala
BUDAPEST
IV. Muzeum körút 15.

Kiadó: Rozsnyai Karoly Kiadó, Budapest


Előszó.

Ez a kiadás útba akar igazítani olyan növendékeket is, akiknek nincs arra alkalmuk, hogy megfelelő vezetés mellett tanuljanak.

Ez az oka annak, hogy sok, máskülönben fölöslegesnek látszó előadási jel került belé. Ilyenek például a hajszálvonallal jelzett  és > jelek, melyek tulajdonképen csak olyan árnyalásokra akarnak rámutatni, melyek a melódia menetéből önként és magától értetődően következnek. A *molto legato*-tól az éles *staccato*-ig létező számtalan átmeneti fokra sajnos alig van néhány jelünk; én a következőket használom: *molto legato** és *legato* ()¹,  mint „*non legato*” jelzés,  az előbbinél is rövidebb hangok megjelölésére s végre a rendes „*staccato*”. Nagyon rövid, vagy éppen éles *staccato* nem igen illik Bach művekbe.

Az ezeken belül levő különbségek megválasztását már az előadónak jó ízlésére kell bíznom, ha nem akarom, hogy ez a kiadás hemzsegjen előadási jelektől.

A mi a pedálvételt illeti, meg kell jegyezmem, hogy sok rövid félpedálozás** főleg a *molto legato*, nagyon polifón és nehezen köthető helyeknél nagyon is szükséges. Célja tulajdonképen csak az, hogy a hangzást teltebbé tegye, s hogy a *legato* játékot elősegítse; ez mindig úgy történjék, hogy a hallgató észre se vegye közvetlenül a pedálozást. Mindenféle modern pedáleffektust teljesen mellőzünk.

Szükségesnek gondoltam, hogy a preludiumoknál is, fugáknál is meghatározzam a formát. A legtöbbje háromrészű, de akad elég kétrészű is (ez megfelel a három- és kétrészű dalformának). Az egyes részek közt  ilyen jelet alkalmaztam.

A kótaszöveget a Bach-Gesellschaft kiadásából vettem, mint a mely ez időszerint a lehető legponatosabb.

Bartók Béla,


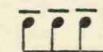
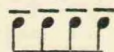

az orsz. magy. kir. zeneakadémia rendes tanára.

* A „*molto legato*” tulajdonképen a túlzott *legato* egy neme, melyet főleg az orgonaszerű preludiumoknál és fugáknál alkalmazunk (bővebb magyarázatát lásd az I. füzet II. preludiumánál).

** Félpedálozás az, ha a pedált csak félig nyomjuk le.


Vorwort.

Ein gewisses Übermaß von Vortragszeichen in dieser Ausgabe erklären wir damit, daß wir dieselbe als Führer auch für solche Schüler empfehlen, denen kein erfahrener und tüchtiger Lehrer beim Studium an die Hand gehen kann.

Zum Beispiel die mit Haarstrichlinien bezeichneten  und > Zeichen, welche eigentlich bloß solche Schattierungen verlangen, welche mit der Natur der Melodie verwachsen und selbstverständlich sind, und die sonst anzugeben überflüssig wäre. Vom *molto legato* bis zum scharfen *Staccato* gibt es unendlich viele Abstufungen, für welche wir leider kaum einige entsprechende Zeichen haben; ich gebrauche folgende: *molto legato** und *legato* ()¹,  als Zeichen des *non legato*,  zur Bezeichnung von noch kürzeren Tönen als die früheren, endlich das gewöhnliche „*Staccato*”. Ein sehr kurzes oder geradezu ein scharfes *Staccato* paßt nicht in die Werke Bachs.

Eine weitere, noch subtilere Unterscheidung der Anschlagsarten müssen wir schon dem Geschmacke des Vortragenden anheimstellen, denn sonst würde diese Ausgabe von Vortragszeichen wimmeln.

Was die Pedalisierung anbetrifft, muß ich bemerken, daß häufiges, kurzes halbes Pedalisieren,** hauptsächlich bei *molto legato*, sehr polyphonem Spiel und bei schwer zu bindenden Stellen unvermeidlich ist. Der Hauptzweck ist eigentlich der, daß der Klang voller und das Legatospiel erleichtert werde, ohne daß der Zuhörer den Gebrauch des Pedals merke. Alle modernen Pedaleffekte müssen gänzlich vermieden werden.

Ich erachtete es für notwendig, daß ich bei den Präludien und Fugen die Form klarlege. Die meisten derselben sind dreiteilig, doch gibt es auch in genügender Anzahl zweiteilige (entsprechend der zwei- und dreiteiligen Liedform). Zwischen den einzelnen Teilen gebrauchte ich dieses Zeichen .

Den Notentext entnahm ich der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, welche zur Zeit die möglichst genaueste und zuverlässigste ist.

Béla Bartók,

ord. Prof. der kön. ung. Landes-Musikakademie.

* Das *molto legato* ist eigentlich eine übertriebene Art des *legato*, welche man hauptsächlich bei den orgelmäßigen Präludien und den Fugen anwendet. Nähere Aufklärungen siehe im I. Heft beim zweiten Präludium.

** Halbes Pedalisieren ist, wenn man das Pedal nur halb niederdrückt.

Függelék.

Ha régi zeneműveknek akarjuk megállapítani előadásmódját, melyekbe a szerző előadási jegyeket csak nagy ritkán jegyzett be, első dolgunk lesz a frazeálás.

Ebben a munkában főleg kettőre kell ügyelnünk, 1. hogy természetsszerűleg összetartozó hangcsoportokat frazeáló ívekkel ne szakítsunk széjjel; 2. hogy következetesek legyünk, vagyis egy és ugyanazt a motivumot valahányszor előfordul, mindig egyformán frazeáljuk.

Ha hosszúra nyúló legatokon belül egyes kisebb frázisokat ívekkel akarunk megjelölni anélkül, hogy a legatot a frázisok végén meg akarnók szakítani, akkor a kisebb frazeáló ívek fölé még egy nagyobb legato-ívet teszünk. (Pl. a 6. fuga 3.—6. ütemeiben ahol a kisebb ív a téma végét akarja jelezni, vagy a 9. prel. 5. ütemében.)

Megtörténik, hogy valamelyik frázis vége közvetlenül beletorkollik egy másiknak az elejébe, vagyis egy hangon végződik és kezdődik frázis; ilyenkor természetesen ezen a hangon összeér az előbbi frazeáló ív vége és a következőnek eleje. (Pl. a 10. fuga 8. és 9. ütemében az alsó szólam.)

Ami a tempó megállapítását illeti, arra szabályt nem igen lehet adni; ezt a darab karakteréből kell kiérezni. Legföljebb azt jegyezhetjük meg, hogy gyors tempók aránylag kevésbé illenek ezekhez a régi művekhez, a legesleggyorsabbak meg éppen nem.

Bach nem a mai zongorára írta zongoraműveit, hanem a régi clavecinra, a mely hangszer egészen más szerkezetű és összehasonlíthatatlanul tökéletlenebb volt a mai zongoránál. Bach ilyenfajta művei megírásánál bizonyára a sokkal tökéleesebb orgonára gondolt (pedálszólam elhagyásával), melynek mintegy szurrogátumaként szerepelt a könnyebben felállítható és olcsóbb clavecin.

Egynéhány túlbuzgó rajongónak az az állítása, hogy Bach lángelméje előre „megsejtette“ a mai annyira tökéletes zongorát, nem más fantasztikus képzelődésnél. Ezért legjobb, ha Bach zongoraszerzeményeit mint orgonára írottakat tekintjük (karakterük és technikájuk teljesen is azonos is amazokéval), s az előadásmód megállapításánál is ehhez alkalmazkodunk. Ebből következik többek közt az, hogy túlhajtott tempokról egyáltalában lemondunk, hogy a modern pedáleffektusokat (vagyis felbontott akkordok hangjainak összezúgátását) elhagyjuk, de viszont nem az, hogy a mai zongorának olyan jó tulajdonságát, melyben túlsz

Anhang.

Da die alten Meister nur wenige Vortragszeichen in ihren Werken angegeben haben, so ist auch in deren Vortrag viel freier Spielraum dem Spieler überlassen.

Sehen wir zuerst die Phrasierung. Hierbei haben wir zweierlei im Auge zu behalten, zunächst, daß naturgemäß zusammengehörige Tongruppen nicht mittels Phrasierungsbogen getrennt werden dürfen, ferner, daß wir die von uns einmal für richtig erkannte Phrasierung eines Motives, so oft sich im Laufe des Stückes dieses Motiv wiederholt, konsequent durchführen.

Wollen wir innerhalb eines lange sich hinziehenden Legatos einzelne kürzere Phrasen andeuten, ohne daß das Legato, durch Trennung dieser Phrasen voneinander, eine Unterbrechung erleiden solle, so setzen wir über die kürzeren Phrasierungsbogen noch einen langen Legatobogen. (Siehe z. B. 3. bis 6. Takt der 6. Fuge, wo der kurze Bogen den Schluß des Themas bezeichnete; desgleichen der 5. Takt im 9. Präl.)

Zuweilen mündet der Schluß einer Phrase in den Anfang der nächsten, so daß der Schlußton der vorhergehenden Phrase den Anfangston der folgenden bildet. In solchen Fällen berühren sich über diesem Tone natürlicherweise auch die zwei Phrasierungsbogen. (Siehe z. B. die Unterstimme im 8. und 9. Takte der 10. Fuge.)

Bezüglich der Tempi ist es nicht leicht eine Norm festzustellen. Das Tempo muß aus dem Charakter des Stückes herausempfunden werden. Wir bemerken allenfalls, daß sehr lebhaftes Tempi diesen Werken relativ weniger entsprechen und äußerst rasche erst recht nicht.

Bach schrieb seine Klavierwerke nicht für unseren heutigen Flügel, sondern für das Clavecin, ein äußerst unvollkommenes Instrument, welches in Bezug auf Ton kaum über dem unseres jetzigen Zimbals stand. Bach dachte ohne Zweifel, als er diese Werke schrieb, eher an die viel vollkommenere Orgel (natürlich bis auf die Pedalstimme). Denn daß das Clavecin, trotz seiner weitaus geringeren Vollkommenheit gegenüber der Orgel, doch unvergleichlich verbreiteter war und gleichsam einen Ersatz für die Orgel bot, liegt hauptsächlich an seiner Wohlfeilheit, ferner daran, daß es leichter unterzubringen und transportabler war.

Mancher übereifrige Schwärmer meint, Bachs Genie hätte in seinen Klavierwerken unser heutiges Klavier vorausgeahnt. Diese Idee kann nur einer phantastischen Einbildung entspringen. Wir sind dafür, daß man diese Werke als für Orgel gedacht betrachte. Sowohl ihr Charakter, wie ihre Technik spricht hiefür, und so möge uns auch im Vortrag derselben dies als Richtschnur dienen. Daraus folgt unter anderem, daß wir auf übermäßig rasche Tempi durchwegs verzichten, daß wir ferner die modernen Pedaleffekte (d. h. das Zusammenklängenlassen zerlegter Akkorde) unbenutzt lassen; hingegen folgt daraus durchaus nicht, daß wir die Vorzüge des heutigen Flügels, welche der Orgel

az orgonán, vagyis a tetszés szerinti fokozatos dinamikai árnyalás lehetőségét ki ne aknázzuk.

A dinamikai beosztásra adhatunk néhány szabályt és pedig:

1. Fölfelé menő szólamra rendszerint *cresc.*, lefelé menőre *dim. jut.* Ez a szabály pl. még szekvenciális előrehaladásnál is érvényesül olyanformán, hogy felmenő irányban minden ütemcsoport erősebb az előtte valónál, lemenő irányban gyöngébb. A dinamikai árnyalás az egyes ütemcsoportokon belül ettől eltekintve a szólamok hajlásaihoz alkalmazkodik.

2. Rövidebb értékű hangok közé beékelte hosszabb értékű hangokat, szinkopált és átnyújtott hangokat (Vorhalt) valamivel erősebben játszunk (>).

Mindebben persze ne túlozzunk soha és ne gondoljuk, hogy kivételek nincsenek (lásd az I. f. 10. fugájának témáját). *Rubato tempo* Bachnál alig fordulhat elő, de viszont teljesen feszes ritmusú előadás se legyen valami gyakori. Az egyes szakaszok végén sokszor nagyon határozott kadenciákat találunk. Ezeket legtöbbször nagyobb vagy kisebb — néha alig észrevehető *ritard.*-val kell jelezni. Néhány prel.-nak és fugának főleg a kevésbé nagyszabásuaknak végéről a lassítást, mint oda nem illőt, el kell hagyni.

Néha sajátos ütemváltásra akadunk: pl. e kötet *fis-dur* prel.-nak 6. ütemében, ahol az ütem első fele tulajdonképpen az előbbihez tartozik s vele $\frac{18}{16}$ -os ütemet képezne, míg a 6. ütem második fele a következő ütem első feléhez tartozik és így tovább egészen a 8. ütemig, amelynek 2. fele és az egész 9. ütem ismét egy $\frac{18}{16}$ -os ütemet ad; a 10. ütemtől fogva megint rendes a helyzet. Még több ugyanilyen ütemcsere van ebben a prel.-ban. A *c-moll* fugának 25. üteme és a 26.-nak első fele tulajdonképpen együtt egy $\frac{3}{2}$ -es ütemet adnak, míg innen egészen a fuga végéig az ütemvonalak egy féllal eltolódtak, úgy hogy a legnagyobb hangsúly nem közvetlenül az ütemvonal után, hanem a látszólagos ütem közepére esik. („Látszólagos“, mert a tulajdonképeni ütemnek a határait nem az ütemvonalak jelzik, hanem csupán a frázisok kezdete és vége; ezért nem is szabad túlságos nagy jelentőséget tulajdonítani az ütemvonalaknak.) S épen a helytelen hangsúlyozás elkerüléseért fontos, hogy minden efféle rendellenességet meg tudjunk állapítani.

Ilyen ütemeltolódások még nagyon egyszerűek. De egynémely fugában olyan eset kerül elénk, hogy az egyik szólamban ütemeltolódást látunk, míg a többiben nem. A következő füzetek egyikében majd partitúra alakban közlünk egy ilyen fugát, úgy hogy az ütemvonalakat minden szólamban a megfelelő szólam frázisai szerint fogjuk bejelölni.

nicht eigen sind, das heißt die nach Belieben möglichen Steigerungen und dynamischen Schattierungen nicht voll und ganz ausnützen.

Bezüglich der Dynamik geben wir folgende Ratschläge:

1. *Aufsteigende Stimmführung* wird zumeist mit *cresc.*, *abwärtsgehende* mit *dim.* verbunden. Diese Regel kann beispielsweise auch bei fortschreitenden Sequenzen derartig angewendet werden, daß in aufwärts steigender Richtung jede folgende Gruppe stärker, als die vorhergehende gespielt wird und umgekehrt. Innerhalb dieser Gruppen schmiegt sich außerdem das dynamische Kolorit den Krümmungen der Stimmungen an.

2. Zwischen minderwertige Notenwerte eingekeilte längere Noten, ferner Vorhalte und Synkopen bekommen einen kleinen Accent (>).

Natürlich ist da jede Übertreibung zu vermeiden, und sind auch stellenweise Ausnahmen von dieser Regel zulässig (z. B. im Thema der 10. Fuge des I. Heftes). Das *Rubato* ist bei Bach kaum gebräuchlich, hingegen soll ein ganz strammer Rhythmus im Vortrag auch nicht überwiegen. Wir finden als Abschluß mancher Teile oft sehr entschiedene Kadenz, diese soll man mittels mehr oder weniger — manchmal kaum fühlbarem — *ritard.* andeuten. Trotzdem gibt es einige Präludien und Fugen, namentlich unter denjenigen kleineren Kalibers, bei deren Schluß ein *rit.* uns nicht angebracht erscheint.

Zuweilen begegnen wir ganz merkwürdigen Taktverschiebungen. Z. B. im 6. Takt des *Fis-dur* Präludiums in diesem Hefte, wo die erste Hälfte des Taktes eigentlich zu dem früheren Takte gehört und mit demselben einen $\frac{18}{16}$ Takt bilden sollte, während die zweite Hälfte jenes Taktes zu der ersten des nächsten Taktes gehört, und so weiter bis zum 8. Takt, dessen zweite Hälfte samt dem vollen 9. Takt abermals einen $\frac{18}{16}$ Takt bildet; von da an hört diese Unregelmäßigkeit auf. Übrigens gibt es in diesem Präludium auch sonst solche Taktwechsel. Der 25. Takt der *c-moll* Fuge und die erste Hälfte des 26. Taktes geben eigentlich zusammen einen $\frac{3}{2}$ Takt, infolgedessen wir von hier ab bis zum Schluß der Fuge die Taktstriche um $\frac{1}{4}$ verschoben sehen, so daß der stärkste Accent nicht auf die Note nach dem Taktstrich, sondern auf die Mitte des scheinbaren Taktes fällt (und zwar „scheinbar“ weil die Grenzen des eigentlichen Taktes nicht durch Taktstriche, sondern durch Anfang und Schluß der Phrase begrenzt werden, daher ist auch den Taktstrichen keine allzugroße Bedeutung beizumessen.) Der richtigen Betonung halber ist es von großer Wichtigkeit, daß wir an derlei abnormen Gebilden nicht achtlos vorbeigehen.

Diese Art von Taktverschiebungen ist noch relativ einfach. Viel komplizierter ist der Fall, wenn in einer Stimme eine Taktverschiebung stattfindet, in den anderen aber nicht. In einem der nächsten Hefte werden wir eine derartige Fuge in Partiturform erscheinen lassen, in welcher jede Stimme die ihren Phrasen entsprechenden Taktstriche erhalten werden.