

# JOH. SEB. BACH

## KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE  
VON  
FERRUCCIO BUSONI  
EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

BAND I

### Das wohltemperierte Klavier

ERSTER TEIL

Bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und  
Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

von

FERRUCCIO BUSONI

HEFT I  
E. B. 4301 a

HEFT II  
E. B. 4301 b

HEFT III  
E. B. 4301 c

HEFT IV  
E. B. 4301 d



Eigentum der Verleger für alle Länder

**BREITKOPF & HÄRTEL**  
LEIPZIG - WIESBADEN

E. B. 4301 a

Printed in Germany

Veröffentlicht unter der Zulassungs-Nr. US/W/2035 der Nachrichtenkontrolle der Militärregierung von Breitkopf & Härtel G.m.b.H., Wiesbaden.

4000. 19. 48.  
Reinhold  
Muster  
Kontroll

# DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERES ERSTER TEIL

Zum Gebäude der Tonkunst wälzte Johann Sebastian Bach Riesenquadern herbei und fügte sie, Zunerschütterlich fest, zu einem Fundament zusammen. Wo er den Grund zu unserer heutigen Kompositionsrichtung legte, da ist auch der Ausgangspunkt des modernen Klavierspiels zu suchen. Seiner Zeit um Generationen vorausgeeilt, fühlte und dachte er in solchen Größenverhältnissen, daß die damaligen Ausdrucksmittel diesen nicht genügten.

Dieses allein erklärt, dass die Erweiterung, die „Modernisierung“ einiger seiner Werke (durch Liszt, Tausig u. a.) nicht gegen den „Bachschen Stil“ verstößt, — ja, diesen erst zu vervollständigen scheint, — es erklärt, daß Wagnisse, wie Raff beispielsweise eines mit der Chaconne\*) unternommen, möglich waren, ohne der Karikatur zu verfallen.

Bachs Nachfolger, Haydn und Mozart, stehen uns tatsächlich ferner und fügen sich ganz in den Rahmen ihrer Zeit. Bearbeitungsversuche irgend welcher ihrer Werke — im Sinne der bereits angeführten Bach-Übertragungen — wären plumpe Mißgriffe. Die Mozartschen und Haydnschen Klavier-Kompositionen lassen sich in keiner Weise unserem Pianoforte-Stil anpassen: ihrem Gedankenhalt genügt und entspricht allein die Originalsetzung.

Mozarts Klaviergeist überträgt sich in einer innerlich geschwächten, äußerlich bereicherten Form auf Hummel. Mit diesem an zu rechnen, verliert sich auf jener Seite der Musikgeschichte, welche die „weibliche“ zu heißen verdiente, der Einfluß Bachs und somit sein Zusammenhang mit der Richtung der komponierenden Klaviervirtuosen immer mehr: demgemäß auch das Verständnis dieser Herren für die Bachsche Musik.

Die stets allgemeiner werdende (in unsere Zeit noch hineinwuchernde) Neigung zur „eleganten Sentimentalität“ gipfelt in Field, Henselt, Thalberg und Chopin\*\*) und erhebt sich — namentlich durch den ihr eigenen Glanz des Klaviersatzes und -klanges — zu einer beinahe selbständigen Bedeutung in der Klavierliteratur.

Andererseits aber entstanden mit Beethoven neue Berührungspunkte zu dem Eisenacher Meister, die den Gang der Tonkunst ihm wieder näher und stets näher brachten; am nächsten durch Liszt und Wagner,\*\*\*) deren beider Stileigenschaften geradewegs auf Bach hinweisen und mit ihm einen Kreis schließen. Die Errungenschaften des modernen Klavierbaues und unsere Beherrschung ihrer weitgreifenden Mittel geben uns nun erst die Möglichkeit, die unzweideutigen Intentionen Bachs erschöpfender zum Ausdruck zu bringen.

Also glaubte ich den richtigen Weg zu beschreiten, wenn ich vom „Wohltemperierten Klavier“, diesem pianistisch so bedeutungsvollen, musikalisch allumfassenden Werke, ausholte, um „gleichsam vom Stamme“ die vielseitigen Verzweigungen der heutigen Klaviertechnik abzuleiten und darzustellen.

Obwohl wir Carl Czerny (diesem Manne, dessen Bedeutung nicht zum Geringsten darin besteht, das vermittelnde Glied zwischen Beethoven und Liszt gewesen zu sein) gewissermaßen die Auferstehung des

\*) Dieses Stück, von Bach ursprünglich für Solo-Violine komponiert, wurde von Raff für großes Orchester umgearbeitet.

\*\*) Chopins hochgeniale Begabung rang sich aber, durch den Sumpf weichlich-melodischer Phrasenhaftigkeit und klangblendenden Virtuositäts zur ausgeprägten Individualität empor. In harmonischer Intelligenz rückt er dem mächtigen Sebastian um eine gute Spanne näher.

Mendelssohns hummelisierender, von glattem Kontrapunkt überfließender Klaviersatz hat mit Bachs felsentrückender Polyphonie nichts zu schaffen; wie man auch bemüht gewesen sein mag, dieses, lange Zeit hindurch, glauben zu machen.

\*\*\*) In Betreff Liszts erhellt die Wahrheit dieser Behauptung vorzugsweise aus den prächtigen „Variationen über ein Motiv von Bach“ (Weinen, Klagen) und aus dessen „Fantasie und Fuge über B, A, C, H“.

Andererseits stehen die Rezitative in Bachs Passionen, von allen klassisch-musikalischen Kundgebungen, den Bestrebungen Wagners am nächsten.

„Wohltemperierten Klaviers“ verdanken, so bot uns doch dieser vortreffliche Pädagoge dasselbe allzusehr im Gewande seiner Zeit, so daß weder seine Auffassung noch seine Setzweise heute noch widerspruchlos gültig sein können. Erst Bülow und Tausig, auf die Offenbarungen ihres Meisters Liszt in der Wiedergabe der Klassiker weiterbauend, haben befriedigende Resultate in der Interpretation Bachscher Werke erzielt. Namentlich ist es Tausigs „Auswahl“ dieser Präludien und Fugen, die dafür zeugt.

Man wird im Verlaufe der vorliegenden Arbeit stellenweise manches mit Tausig Übereinstimmende, selten etwas durchaus Identisches treffen. Hierbei gestatte ich mir anzuführen, was der Dichter Grabbe, bezüglich einer geplanten Shakespeare-Übersetzung an Immermann schrieb:

„Wo ich Schlegel gebrauchen konnte“, lautet der Brief, „tat ich das auch, denn es ist lächerlich, „dumm oder eitel, wenn der Übersetzer da, wo sein Vorgänger ihm Bahn gemacht, von dieser ab- „und über die Seitenhecken springt.“

Das Bedürfnis einer in jeder Hinsicht möglichst vollständigen\*) und stilgerechten Fassung des „Wohltemperierten Klaviers“ bewog den Herausgeber, an dem Versuch einer solchen die peinlichste Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt sowie die Ergebnisse seines nun mehr als zehnjährigen Studiums des Gegenstandes zu wenden. Wie früher angedeutet, verfolgt aber diese Bearbeitung den weiteren Zweck, das ausgiebige Material nebenbei gewissermaßen zu einer weitumfassenden Hochschule des Klavierspiels umzugießen. Die Erfüllung dieser letzteren Aufgabe wird sich jedoch hauptsächlich auf den ersten Band erstrecken, als den in Bezug auf Mannigfaltigkeit technischer Motive ausschlaggebenden Teil des Werkes\*\*).

Daran anschließend soll des Herausgebers Ausgabe der Bachschen Inventionen (Edition Breitkopf) als eine *Vorschule*, sollen seine Konzertbearbeitungen der Orgelfugen, der Toccaten, der Goldberg-Variationen und der Violin-Chaconne desselben Meisters als *Abschluß* zu dem hier gebotenen Studienwerke dienen.

Nach vollkommen erlangter musikalischer und technischer Kenntnis, dieser Werke, sollte jeder ernststrebende Klavierspieler die noch nicht bearbeiteten Originalorgelkompositionen von Bach auf sein Klavierpult setzen und sich anschicken, dieselben möglichst vollständig und vollstimmig auf dem Pianoforte (wo die Lage es gestattet, mit Oktavenverdoppelung der Pedalstimmen) ex tempore wiederzugeben. In welchem Sinne dieses beiläufig auszuführen, sollen die als Anhang zum I. Bande beigegebenen Transkriptions-Beispiele andeuten.

Dieser umfangreiche Studienplan Bachscher Musik auf dem Pianoforte ist indes nur ein *Teil* dessen, was erforderlich ist, einen von Haus aus musikalisch begabten Menschen zu einem Klavierspieler zu machen. Würde diese Tatsache von jedem ehrlichen Lehrer den musiklustigen Anfängern gründlich vor Augen geführt, so dürfte der Maßstab, den man heute an die künstlerischen und moralischen Fähigkeiten der Schüler zu legen sich begnügt, in Kürze herauf- und in eine für die Allgemeinheit nicht so bequem erreichbare Ferne rücken. Solcherweise könnte allmählich dem Dilettantismus und der Mittelmäßigkeit eine Schranke gesetzt werden, über welche den Sprung zu wagen und möglicherweise den Hals zu brechen sich mancher zuerst reiflicher überlegen würde, als er es unter den herrschenden Umständen für notwendig hält.

\*) Leider hat Tausig die größere Hälfte des Werkes unberücksichtigt gelassen, so daß mehrere Tonarten in seiner Sammlung gar nicht vertreten sind und selbst die monumentale Bmoll-Fuge aus dem II. Bande — nebst anderen — keinen Platz findet; auch kann er sich dem Vorwurf nicht entziehen, einige Unkorrektheiten des Czernyschen Textes reproduziert zu haben. Bischoffs und Krolls hochzuhaltenden Arbeiten beschränken sich meist auf die kritische Revision des Textes. Analysen in Buchform gelangten durch Riemann, vorher durch van Bruyck an die Öffentlichkeit.

\*\*) Dabei ergibt sich H. keineswegs der Trugvorstellung, diese Aufgabe in irgend einer Weise allein erschöpfend lösen zu können. Er wird schon darin eine genügende Befriedigung finden, für das Studium Bachs einen weiteren Horizont eröffnet und den Plan angelegt zu haben, nach welchem eine Brücke vom „Wohltemperierten Klavier“ zur jetzigen Spielweise mit Erfolg zu schlagen.

New York, Januar 1894.

Ferruccio Busoni

# „Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

## Praeludium I.

Erstes Heft.

Moderato.

*p. egualmente*  
*ben tenuto*  
(Ped. .... \*) (Ped. .... \*)

*poco rinf.*  
(*simile*) 2)

1) Die gleichmässigste Sechzehntelbewegung soll statthaben zwischen dem 8. u. 9. Sechzehntel eines jeden Taktes und er Verbindung der Takte untereinander; also nicht:  oder gar: 

2) Herausgeber empfiehlt, das Pedal bis zum 5. Takte des III. Theiles aufzusparen, dafür aber die Noten der linken Hand durchwegs streng zu halten, was der Pedalwirkung beinahe gleichkommt.

3) Auch die Tausig'sche Auffassung dieses Stückes, dasselbe durchwegs, unverändert „pianissimo“ vorzutragen, ist bechtenswerth und bildet eine Studie für sich.

NB. I. Um ein vollkommenes „Legato“ zu erzielen, übe man zunächst die Figur im Andantino-Zeitmaass, ziemlich kräftig und so, dass in der rechten Hand jeder Ton, successive, während des Anschlages des nächsten, liegen bleibt; also

den Werth einer Achtel-Note gewinnt: 

II. Sodann versuche man die Wirkung der Originalsetzung durch die folgende Version zu erreichen.

Allegro, *leggiermente*.

rechte Hand.  oder   
linke Hand.  etc.

*p subito*

*poco rinf.*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*poco*

III. Auch zur Übung eines kräftigen „Staccato“ eignet sich dieses Stück in der folgenden Umschreibung; beim Üben desselben ist darauf zu achten, dass das Abwechseln der Hände auf das gleichmässigste vor sich gehe.

*Allegro moderato.*

etc.

IV. Endlich lässt sich dieses Praeludium auch als Studie des leichtesten Staccato, (das dem springenden Bogen auf der Violine gleichkommen soll,) nützlich verwenden. Das folgende Arrangement möge als eine Vorstudie zu der 4. Nummer der Liszt-Paganini Etuden dienen.

*Allegro vivace leggierissimo.*

etc.

*tenuto, quasi effetto di pedale.*

*meno tenuto*  
*cresc.*  
2) *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

(ossia: *fs sempre forte* - - - - -)

(ossia: *f* - - - - - *molto largamente ed armonioso* - - - - - *allarg.* - - - - - *ff*)

4) Herausgeber warnt davor, dieses Stück allzu hoch zu stellen oder gar zu unterschätzen. Es ist - um mit Rie-nann zu sprechen - einfach ein „Portal“ zum Gesamtwerke; übrigens ein durch Wohl laut und formelle Abrundung ungewöhnlich musikalisch-befriedigendes Einleitungs-Stück.

# Fuga I, a 4.

Moderato, quasi Andante.

1) *mf* A

2) *mf* S

*meno f*

*mf* T

*poco f* B

*quasi f* S

*quasi f* T

*mf* A

*p* B

*mf* A

*quasi f* B

*ten.* B

1) Das Thema umfasst an Zeitdauer 6 Viertel, oder  $1\frac{1}{2}$  C = Takt. Da eine jede Stimme, ohne Vermittlung von Zwischenspielen, hart auf die andere folgt, so findet bei den Einsätzen von S. und B. eine Verschiebung des  $\frac{4}{4}$  = Rhythmus statt, wodurch die Täuschung einer  $\frac{3}{2}$  = Taktart entsteht.

2) S bedeutet Sopran, A Alt, T Tenor, B Bass im Texte und bezieht sich stets auf den Eintritt der Themas. Die Noten auf dem oberen System gelten durchwegs für die rechte Hand, die Noten auf dem unteren System ausschliesslich für die linke.

(5) *mp* *mf poco espress.* *pochissimo riten.*

*mf* *a tempo, meno legato ma sempre molto tenuto* *marc. B*

*calmando* *dolce* *ten.* *oder.*

*marc.* *cresc.*

3) Drittes und viertes Viertel im Bass ursprünglich thematisch gedacht, als:

4) Der doppelte Taktstrich ist, der Satz-form nach, hier am Platze. Der polyphonen Form nach schliessen Sopran und Bass einen halben Takt später.

5) Der Bassgang ist eine Verstümmelung des Themas. Die Engführung wird eben hier allmählig freier. Im vorletzten Takte der Durchführung verharrt endlich der Tenor allein „thematisch“\_ er hat gleichsam im Kampfe seine Mitstreitenden überlebt\_ und im letzten Takte verlieren wir sogar jede Spur des Themas.

First system of musical notation for a fugue. It consists of two staves (treble and bass). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics such as *sfz*. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the piece.

Second system of musical notation. It continues the fugue with similar complexity. A *sostenuto* marking is present in the middle of the system, followed by a fermata. The notation includes various ornaments and dynamics.

oder:  
(nach Tausig)

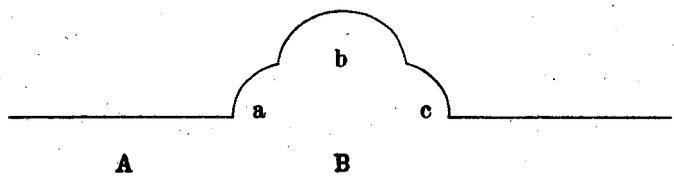
or  
(after Tausig)

Alternative musical notation for the 'oder' section, showing two different phrasings for the same passage. The first is labeled '(nach Tausig)' and the second '(after Tausig)'. Both show a melodic line with a fermata.

NB. Einer architektonisch so vollendeten Gestaltung wie sie dieser Fuge zu eigen, werden wir vielleicht im ersten Bande einmal noch und zwar in der bedeutsamen, allerdings in ganz anderem „Baustyle“ aufgeführten Es moll Fuge begegnen. Hier ist der Höhepunkt der Steigerung in der Mitte aufgethürmt, dort hält das unersättliche Streben nach oben bis zum letzten Schlusstakte an.

Die „Exposition“ (das aufeinander folgende Erscheinen des Themas in je einer der vier Stimmen im alternirenden Tonart-Verhältniss von Tonica zu Dominante) umfasst 6 Takte und bietet sich als eine ruhige Linie dar. Die „Durchführung“ zerfällt sodann in drei Theile, deren mittlerer der an contrapunktischen Künsten meistentwickelte ist, während der dritte Durchführungstheil bereits wieder zur „ruhigen Linie“ („Coda“) allmählig zurückleitet. —

Wenn wir unseren architektonischen Vergleich beibehalten, so werden wir versucht, den Plan dieser Fuge durch die folgende Figur darzustellen:



- Dieser entsprechend ist:
- A = Exposition, 6 Takte
  - B = Durchführung { a = 7 Takte = Engführung  
17 Takte { b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt)  
c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe.
  - C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonica.

# Praeludium II. Allegro con fuoco.

*f distintamente articolato*

*simile*

NB. Der technische Nutzen dieses Stückes - das einem rastlosen, die Flammen einer Feuerbrunst widerscheinenden Strome vergleichbar - kann gesteigert werden: a) durch strenges Halten des 5. Fingers beider Hände b) durch eine „martellato“-Umschreibung der Hauptfigur (abwechselndes Vor- und Nachschlagen der Hände in Zweigriffen) c) durch Octaven Verdoppelung des Ganzen zu einer „transcendentalen“ Sexten-Etüde. (Das Praeludium - wie Bach es hingeschrieben - ist auch als eine tüchtige Vorübung zu Trillerstudien für den 1.2. u. 3. Finger verwendbar.) z. B.

## Studie. (Etude.)

a)

## Studie. (Etude.)

b)

## Takt 10. (Measure 10)

1) Nach des Herausgebers Meinung endet die erste Periode mit dem 14. Takte in der Paralleltonart und die zweite, nach weiteren 13 Takten, unmittelbar vor dem Presto. Dieses umfasst sammt dem Coda wiederum 14 Takte (das Adagio als vier Allegrotakte gerechnet) woraus sich die meist befriedigenden Proportionen ergeben. Auch der natürlichen Empfindung sagt diese Eintheilung am besten zu.

0 **Presto. (poco più vivo)**

*f<sup>ma</sup> legg. (quasi Cadenza)*

**Adagio. (poco a piacere)** *f<sup>z</sup> recitando, drammatico*

**Allegro. (Tempo I, poi allargando)**

2) Zu den künstlerischen Erfordernissen gehört, u. A.: die Kraft für die Höhe- und Wendepunkte aufsparen und sich die Gelegenheit schaffen zu wissen, neue Kraft zu sammeln. In diesem Sinne wird das Anbringen eines Halters (Fermate) auf dem G der linken Hand nicht unangemessen sein. Solches dürfte dem Basse eine gewisse regelmässige Wucht verleihen, von der das sozusagen „aus allen Dämmen hervorbrechende“ Presto (quasi Cadenza) sich um so glänzender abheben wird: der so gewonnene Ruhepunkt wird ausserdem dem Spieler ermöglichen, die nothwendige Leichtigkeit und Elasticität wiederzufinden, welche 24 Takte einer hartnäckig-gleichmässigen Bewegung ermattet haben dürften. Dasselbe G der linken Hand kann endlich in der unteren Octave verdoppelt und durch Anwendung des Steinway'schen dritten (Prolongement- oder Sustaining-) Pedals in einen wirkungsvollen 6-taktigen Orgelpunkt verwandelt werden. (Siehe Studie c.)

3) Das Zeitmaas ist hier viermal so langsam zu nehmen als das vorhergehende, so dass ein Viertel des Adagio einem ganzen Takt des Presto entspricht. Ohne Wechsel der Tempobezeichnung gedacht, würde die folgende Lesart eine rhythmisch correcte Ausführung ergeben:

(Allegro.) *ten. >* *allargando* *f<sup>z</sup>* etc.

Der Unterschied zwischen „Zweiunddreissigsteln“ und „Vierundsechzigsteln“ im Adagio, wird meistens von den Schülern übersehen, die dadurch oft in die phantastischsten Zeitmaasse gerathen. Die angegebene, einfachere Notation dürfte ihnen leicht auf den rechten Weg helfen. — Der Charakter dieser Episode ist im breiten, recitativischen Styl zu halten.

**Presto.**  
Takt 2. (Measure 2.)

*robustamente*

(Coda)

*allargando*

1 5 8 1 4 2 1) 3 1 3 2 4 2 1 4 2 1 4 (3 2 4 2) 8 5 3 1 4 2 1 2 4 1 2 3 5 1 2 3 5 2 1 2 8

**Studie. (Etude.)**

*Allegro moderato.*

c)

Takt 10. (Measure 10)

etc. etc.

Takt 14. (Measure 14)

Takt 16. (Measure 16)

Takt 19. (Measure 19)

etc. etc. etc.

Takt 25. (Measure 25)

r.

*Lo stesso tempo.*

Pedal III.

*Adagio.*

## Fuga II, a 3.

Allegretto, vivacemete.

1) Der Contrapunkt in Achtelnoten ist stets „staccato“ zu geben.

2) Man wird auf den ersten Blick leicht versucht, die erste Hälfte dieses Taktes im Sopran für eine Fortsetzung der vorangegangenen Sequenz zu halten, und das umso mehr, als letztere im Basse thatsächlich noch einen halben Takt fort dauert. Den Eintritt des Themas auf dem 2. Achtel vom Zwischenspiel phrasisch zu trennen und durch eine etwas wichtigere Tongebung bemerkbar zu machen, ist die Aufgabe des Spielers.

NB. Gefälliger, beinahe tanzartiger Rhythmus, ein in den einfachsten Intervallen = Sprüngen sich bewegendes, deshalb leicht fassbares Motiv, grosse Sparsamkeit in den contrapunktischen Künsten haben diese Fuge zu der vielleicht meist populären der ganzen Sammlung gemacht. Die Durchführung ist, im ganzen genommen, als ein einziges grosses Zwischenspiel (divertimento) anzusehen, das in regelmässigen Zeitintervallen dreimal durch das Auftreten des Themas in kleinere Abschnitte getheilt wird. Soweit die polyphone Form. Der Satzform nach ist dieser Theil aus zweimal acht Takte gebildet.



## Praeludium III.

Veloce e leggiero.

(una corda)  
egualmente piano

Ped. .... \*

1)

2)

1) Diese Version ist ebenfalls authentisch und im 2. Takte des 2. Theiles logisch begründet.

2)  in der Folge consequent in zwei Auftakts-Achteln verwandelt: 

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 2, 3, 4, 1). The bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1, 3, 4, 1, 3, 2, 3, 1). There are 'x' marks above some notes in the bass line.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 4). The bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (4, 2). There are 'x' marks above some notes in the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 2, 4, 3, 1, 3). The bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 3). There are 'x' marks above some notes in the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2). The bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1, 3, 5, 3, 1, 3, 4, 1, 4, 5, 2, 5, 1, 5, 2). The instruction *più p* is written above the first measure of the bass line.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1). The bass clef staff contains a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 5). A *pizz* (pizzicato) marking is present in the bass line, with a dynamic marking *p* (piano) following it.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a bass line with slurs.

Musical score for piano, measures 16-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p*, *p subito*, *f*, and *f deciso*. Performance markings include "ped." with asterisks, *poco*, *poco cresc.*, *più cresc.*, and *fz in tempo*. An "Ossia" section is provided at the bottom.

3) Herausgeber spielt den nachschlagenden Daumen (*gis*) aus dem Fingergelenk, bei ruhigem jedoch nicht steif gespannten Handgelenk. Der rhythmische Schwerpunkt und Haltpunkt liegt in der präzis anzuschlagenden Accordfigur der linken Hand.

4) Die drei Achtelschläge dieses Taktes werden meistens in einem undefinirbaren Zeitmaasse gespielt, nach welchem jeder derselben ungefähr der Dauer von 8 Sechzehnteln gleichkommt. Dieser Missgriff ist unvermeidlich, wenn die Sechzehntelfiguren der früheren 6 Takte als Triolen empfunden werden: eine Schwäche, in welche Dilettanten und ihres Gleichen leicht verfallen. Die Cadenz soll aber streng im Takt, höchst energisch, gleichsam wie ein plötzlicher Entschluss klingen.

# Studie. Etude.

## Technische Varianten zu Praeludium III.<sup>1)</sup>

### Technical Variants of Prelude III.

Da eseguirsi il più fedelmente possibile in tempo e carattere del pezzo originale.

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a sequence of chords and arpeggios. The second system includes a section labeled 'Ossia' with a treble clef staff above the main bass clef staff, containing a complex melodic line with fingering numbers (1-5) and slurs. The third system continues with similar arpeggiated patterns. The fourth system features a section with a treble clef staff above the main bass clef staff, containing a melodic line with slurs and fingering. The fifth system includes another 'Ossia' section with a treble clef staff above the main bass clef staff, containing a melodic line with slurs and fingering. The score is filled with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

(1) Sind erst nach erlangter, absoluter technischer Beherrschung des Originalstückes, das eine gewisse „fliegende“ Spielweise erfordert, in Angriff zu nehmen.

Eine Transposition des letzteren nach C-dur mag ebenfalls vorgeübt werden.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Second system of musical notation. The treble clef continues the melodic line. The bass clef accompaniment includes dynamic markings: *cresc.* and *piu cresc.*

Third system of musical notation. It includes an *Ossia* section with a treble clef staff. The main system has a treble clef staff with *f legg.* and *fs* markings. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features *mf legg.* and *cresc.* markings. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, labeled *Ossia*. It consists of a treble clef staff with a melodic line.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef staff includes a *fs* marking. The bass clef staff continues the accompaniment.

# Fuga III, a 3.

Allegro moderato.<sup>1)</sup>

Anfangs mit ruhiger Anmuth, dann mehr und mehr steigernd.

At first smoothly and gracefully; then with a gradual intensification.

*mp* sempre distintamente il ritmo.

Andere Phrasierungsarten des Themas: sind vielleicht gleichberechtigt. *mf*  
Other phrasings of the theme, e. g., may be equally correct.

*ten.* *mf*

*mezza voce*

*poco*

*legg.* *mp.* *poco pronunciato*

1) Riemanns vorgeschlagene Tempobezeichnung: „Andantino piacevole“ könnte leicht zu einer gewissen Mattigkeit der Bewegung und des Ausdrucks verleiten, welche die dem der rhythmischen Spitzen und kräftig-energischer Momente nicht entbehrenden Stücke nachtheilig werden müßte

2) Buchstbliche Ausführung: Der folgende Takt ebenso.

*egualmente*

*marcato ma sotto voce* *ritenutamente poco espress.*

*a tempo* *dolce* Ossia

*più energico* *mf*

oder, nach der Parallelstelle:  
or, acc. to the parallel passage:

8) Die Tonart ist... 3 1/2 Takte hindurch... auf dem Clavier gleich *F moll.* Diese Vorstellung erleichtert hier das Auswendig-Spielen.  
4) Hier kehrt sich im Thema der Septimen-Sprung nach unten zum Secunden-Schritt nach oben um.

*legg.*

*tutto egualmente dolce*

*P legg.*

*subito*

*f*

nach Tausig, zweistimmig.  
acc. to Tausig in two parts.

*marcato*

5) (+)

*f energico e misuratamente*

nach Tausig.  
acc. to Tausig.

5) *His* in der linken Hand und, im nächsten Takt, *gis* in der rechten Hand sind authentisch. Nicht:  und  wie allgemein, fälschlicherweise, üblich.

6) 3 1 2 3 1

Ausführung:  
Execution:

ten. f

meno f

(1 2 1 2 3 1 2 1 3 1 2)

6) Mit den letzten anderthalb Takten endet hier der 2. Theil, während zugleich mit ihnen auch der 8. Theil seinen Anfang nimmt. (//) Combinationen solcher Art sind bei polyphonen Formen nicht selten. (Siehe z. B. N<sup>o</sup> 11 der 8-stimmigen Inventionen in des Herausgebers Edition, sowie den Mittelsatz von Beethoven's Sonate Op. 109 in Bülow's Ausgabe.)

Die vorgeschlagenen, die natürlichen Grenzen innerhalb der Durchführung bezeichnenden Unter-Abtheilungen ergeben zu einander die befriedigenden Verhältnisse von 9:19:9 Takten. Wie ersichtlich, ist die mittlere Abtheilung ungefähr doppelt so gross als jede der beiden anderen. —

Nach des Herausgeber's Dafürhalten ist der nun folgende III. Haupttheil lediglich als ein Epilog anzusehen, indem Alles vorhergesagte sich concentrirt wiederfindet, wobei aber die eigentliche contrapunktische Entwicklung stockt. Die Grundtonart wird der Hauptsache nach von nun an nicht mehr verlassen; die kleinen modulatorischen Abweichungen dienen nur dazu, sie mehr und mehr zu befestigen, wodurch die ganze Resolution allerdings an Energie der Bejahung die grösste Macht erreicht.

7) Das Thema erscheint hier in der Figuration der Oberstimme wie eingewoben; von der Dominante zur Grundtonart modulirend. Der Sopran beantwortet gleichsam sich selbst in der Quintenart und kommt jeder Gegenpartik zuvor, indem er zugleich in die Haupttonart wieder einlenkt und definitiv schliesst.

Das Skelett dieser zwei letzten Takte im Sopran liesse sich etwa darstellen:

# Praeludium IV.

*Ruhig ernst, mit tiefer Empfindung.* 1)

**Andante serioso, non troppo sostenuto ed espressivo.**

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is two sharps (D major or F# minor) and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance instructions include *mezza voce*, *dolce*, *sempre sostenuto*, *poco cresc.*, *poco marcato*, *espress. poco pesante*, *slentando (ma poco)*, *dim.*, *a tempo*, *semplice*, *poco cresc.*, *più cresc.*, *cresc.*, *meno f*, and *poco cresc.*. There are also markings for *(Ped. ....\*)* and *(1 2 3)* indicating pedal use and specific fingering patterns.

1) Der Takt ist zweitheilig geschlagen zu denken ( $\text{♩} \times 2$ ); um eine mögliche Verschleppung des Tempo zu verhüten.

egualmente *f*, molto espress.

*f*<sub>2</sub> sosten. dim.

*f*<sub>2</sub> *largo* (with large Tone)

poco a poco cresc. - *f*, mit grossem Ton.

*f*<sub>2</sub> poco lamentoso

ten.

*f*<sub>2</sub> dolce NB. 2)

*f*<sub>2</sub> più *p* sosten.

*f*<sub>2</sub>  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{2}$

2) Die innerhalb der beiden NB. liegenden Takte sind, formell gesprochen, nur eine melodische Ausbreitung der Cadenz; eine eingeschobene, etwas recitativisch gefärbte, allerdings höchst affektvolle Verzögerung, und somit Steigerung, des Schlusswortes.

Der Satz, in ursprünglicher Fassung, mit Auslassung dieser „Parenthese“ gedacht, lässt sich folgenderweise reconstituieren. woraus der innere Zusammenhang der beiden Takte, vor dem 1. und nach dem 2. NB, deutlich hervorgeht:

NB.

Aus der edlen Schwermuth dieser Töne klingt ein gedämpfter, nur hie und da lauter ausbrechender Schmerz, etwas „Passion“-artiges, welches auszudrücken nur eine weihevollte Sammlung und die vollendete Erfassung Bach'scher Stylgrösse und -Tiefe vermögen. Ausgeklügelte Nuancen thun es nicht; selbst eine gereifte Künstler-schaft bedarf hier dessen, was man gemeinhin „Stimmung“, „Inspiration“ nennt. Demzufolge können und sollen die im Texte angemarkten Vortragszeichen und Schattirungen nur als eine Anleitung, nicht jedoch als unbeding-

## Fuga IV, a 5.

Gravemente e sostenuto, ma non troppo.<sup>1)</sup>

A. II.

T poco pesante

*sotto voce, misterioso*

B poco pesante

S

A. I.

M. D.

*poco*

M. D.

T

1) Die Achteinnten des Contrasubject I sollen in ruhig-fließender Bewegung sich abrollen, wonach sich die Bestimmung des Zeitmaasses zu richten hat.

2) Das Contrasubject  spielt im ersten Theil der Exposition eine wichtige, beinahe obligate Rolle, welche im Vortrage zu berücksichtigen ist.

3) Wo eine bewegte Stimme, in ihrem Gang, auf die übergebundene Note einer anderen stösst, so das ein Einklang entsteht, da ist der in Frage stehende Ton, mit Rücksicht auf die bewegte Stimme, wieder anzuschlagen.

4) Wir pflichten gerne der Ansicht Riemanns bei, die nächsten  $18\frac{1}{2}$  Takte für eine zweite Exposition gelten zu lassen, obwohl eine solche durch das Ausbleiben des Soprans und des I. Alt unvollständig ist und wirkt.

Dafür bringt, in dieser nachträglichen Exposition, der zweite Alt das Thema zwei mal; dieser. (und nicht der erste Alt, wie Riemann behauptet) ist als der letzte Thema-Exponens (in *F dur*) anzusehen.

Durch stellenweise Darstellung des Textes auf 8 Systeme glaubte der Herausgeber den contrapunktischen Satz anschaulicher zu machen.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The upper treble clef contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower treble clef contains a line labeled "M.S." with notes and slurs. The lower bass clef contains a line with notes and slurs, including a section labeled "A II." with a "2" below it. Fingering numbers (1-5) are present throughout.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a grand staff. The upper treble clef has a melodic line. The lower treble clef has a line labeled "M.D." with notes and slurs. The lower bass clef has a line labeled "M.S." and "B. 5" with notes and slurs. Fingering numbers are present.

Third system of musical notation, titled "Contrasubject I. Counter-subject I." in the upper left. The upper treble clef contains a melodic line starting with a "5)" and the word "ruhig." below it. The lower treble clef contains a line with notes and slurs, including a section labeled "A II." with a "1" below it. The lower bass clef contains a line with notes and slurs, including a section labeled "T" with a "4" below it. The instruction "sempre mezza voce" is written across the system.

Fourth system of musical notation, titled "Zwischenspiel. Episode" in the upper right. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. Both the upper and lower treble clefs contain melodic lines with slurs and ornaments. The lower bass clef contains a line with notes and slurs.

Fifth system of musical notation. The upper treble clef contains a melodic line with slurs and ornaments, including a section labeled "(C.I.)" with a "2" below it. The lower treble clef contains a line with notes and slurs, including a section labeled "A.I." with a "1" below it. The lower bass clef contains a line with notes and slurs, including a section labeled "(C.I.)" with a "1" below it. The instruction "ten." is written above the lower treble clef.

5) Die 3 Auftaktvierteln des I. Contrasubjects  sind im Laufe der Durchführung verschiedentlichen Modificationen unterworfen, deren hauptsächlichsten sind:  etc.

Contrasubject II (6)  
Counter subject II.

*poco marc.*

C.I.

B

S

7) A.I.

C.I.

C.I.

S

C.I.

C.I.

S

*poco cresc.*

*ten.*

S

*marcato*

*dolente*

*dolente*

*dim.*

Das I. Contrasubject selbst spielt von nun an, bis zur Coda, eine durchaus obligate Rolle; das heisstes wird zum beharrlichen und beständigen Begleiter des Haupt-Themas.

6) Ebenfalls und zwar durchwegs obligat, bis ans Ende. Die beiden Staccato-Viertelnoten nicht zu kurz angeschlagen.

7) Man verfolge hier die schöne Führung des 1. Altens, der successiverweise das Hauptthema, das zweite und das erste Contrasubject bringt. Desgleichen, am Anfang des III. Theiles, der Bass: nur in anderer Reihenfolge.

8) Die hier beginnende, bis an das Ende des II. Theiles dauernde chromatische Imitation zwischen Sopran und 1. Alt ist merklich hervorzuheben.

Musical score system 1. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp* and a performance instruction of *armonioso*. The second measure has a performance instruction of *(C.I.)*. The bass line has a dynamic marking of *mf sostenuto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section marker 'S' is above the fourth measure. Chord symbols B, #7/E, and 5b are present below the bass line.

Musical score system 2. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp*. The second measure has a performance instruction of *(C.I.)*. The bass line has a dynamic marking of *mf sostenuto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section marker 'S' is above the fourth measure.

Musical score system 3. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp*. The second measure has a performance instruction of *(C.I.)*. The bass line has a dynamic marking of *mf sostenuto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section marker 'S' is above the fourth measure. Performance instructions *ten.* and *poco a* are present in the fourth measure.

Musical score system 4. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp*. The second measure has a performance instruction of *(C.I.)*. The bass line has a dynamic marking of *mf sostenuto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section marker 'S' is above the fourth measure. Performance instruction *poco animando e cresc.* is present in the first measure.

Musical score system 5. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp*. The second measure has a performance instruction of *(C.I.)*. The bass line has a dynamic marking of *mf sostenuto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section marker 'S' is above the first measure. Performance instruction *poco animando e cresc.* is present in the first measure. Performance instruction *più f* is present in the first measure. Performance instruction *cresc.* is present in the third measure.

S *ben marcato*

A.I. *ben marc.*

B *ben marcato*

*ten.*

*f*

*espress.*

T1 *marc.*

S *largamente*

*f*

*sempre f.*

A.I.

*broad*

oder:  
or:

NB. Es ist bei diesem Stücke, als stiege man vom Grabgewölbe eines mächtigen Domes, durch die geräumigen Säle bis in die höchste Wölbung der Kuppel hinauf. In der Mitte unserer Wanderung treten heitere Ornamente an Stelle der früheren, düsteren Schmucklosigkeit; gegen die Höhe zu wird der Bau erhabener und strenger; überall kommt die einheitliche Idee zur Erscheinung, aus jedem Theile leuchtet das eine, durchgeführte Grundmotiv hervor.

## Praeludium V.

Allegro con spirito e molto scorrevole (Quasi „alla breve“). 1)

*leggiere, granulato*

*p*

1) Das Steigen und Fallen der Figuration (im I. Theile) soll entsprechend von einem steten Anschwellen und Abnehmen der dynamischen Schattirungen begleitet sein, deren Nüancen aber mehr empfunden als wirklich hörbar ihrer Zartheit wegen nicht schriftlich angegeben werden können.

2) In Anbetracht der engen Beziehungen dieses Figuren-Motivs zu jenem der bekannten (einzeln herausgegebenen) A moll-Fuge desselben Meisters:  ist die letztere eine „Fünffinger-Übung par excellence“ mit diesem Praeludium zugleich vorzunehmen.

Da hierbei die linke Hand an der Figur ebenfalls stark betheiltigt ist, so wird, nach technischer Bewältigung der Fugenstudie, die folgende Transcription des Praeludiums, für beide Hände, wenig Schwierigkeiten mehr bieten:

Allegro vivace.

etc.

oder auch:  
*or thus:*

etc.

Zu dem „Positiv“ dieses Perpetuum mobile liefern die Etude Op. 25, No 2 (F moll) und das Finale der B-moll Sonate, beide von Chopin, das Comparativ und Superlativ. Selbstverständlich zielt dieser Vergleich vorerst auf den technischen, weniger auf den musikalischen Gehalt der sonst vielfach von einander verschiedenen Stücke. Der geniale Wurf und die Eigenschaft „aus einem Guss“ geformt zu sein ist jedoch allen dreien gemeinsam.

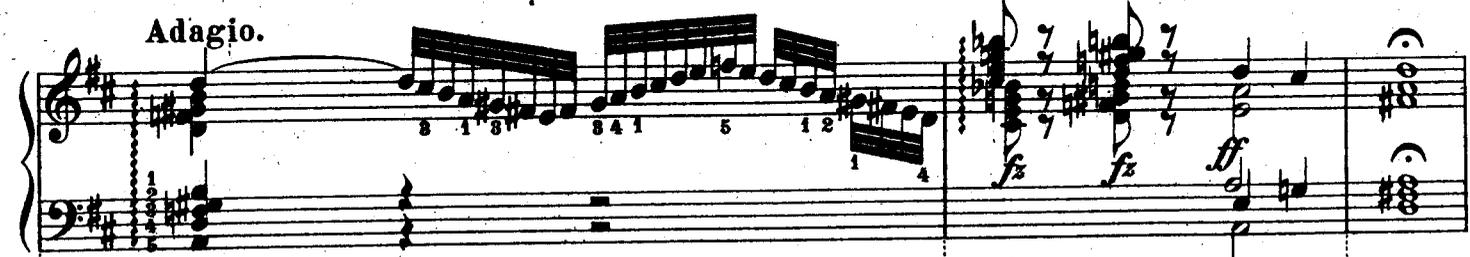
ossia: 



ossia: 



### Adagio.



Ausführung, ohne Änderung des Zeitmaasses. (Sempre allegro)  
Execution, without changing the tempo (sempre allegro)

L.H.



## Fuga V, a 4.

Allegro moderato ed eroico, piuttosto Andante.<sup>1)</sup>

1) Das Zeitmass ist ungefähr dahin zu bestimmen, dass die Zweiundreissigstel der Fuge etwa den Sechzehnteln des Praelüdiums gleichkommen.

2) Man hüte sich davor, die punktirte Note zu lang, das Sechzehntel zu kurz auszuführen; ein Fehler an den sich Lehrerohren seit jeher gewöhnen mussten. Also nicht:  sondern: 

Wo die  $\frac{1}{32}$ -Figur auftritt, da ergibt sich die richtige Ausführung des punktirten Rhythmus von selbst.

NB. Dank ihrer rhythmisch-plastischen Eindringlichkeit und der schier übermässigen Einfachheit ihrer contrapunktischen Construction— (man betrachte nur mit welcher Lässigkeit im III. Theile die Vierstimmigkeit aufrecht gehalten wird), theilt diese Fuge mit ihrer C moll-Gefährtin den Vorrang der Popularität. Dessenungeachtet hat man es hier mit einem musikalischen Characterstück ersten Ranges zu thun, welches in der ihm verliehenen Form den wirksamsten Ausdruck findet.

Im Übrigen sind die thematischen Beziehungen zwischen Praeludium und Fuge enger, als man allgemein annehmen mag; ihre gemeinschaftliche harmonische Basis würde es ermöglichen die beiden Stücke mit entsprechenden Modificationen aufeinander zu bauen; z. B.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes complex rhythmic patterns and slurs in both staves.

Third system of musical notation, showing intricate melodic lines and accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef with many slurs and ornaments.

Fifth system of musical notation, marked with a forte *ff* dynamic. It includes the instruction *in tempo*. The bass clef has a complex rhythmic pattern with many slurs.

Sixth system of musical notation, marked with *ten.* (tension) and *ff*. It includes the instruction *sempre in tempo*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



## Praeludium VI.

Un poco agitato, non allegro.

mezza voce

quasi staccato 2)

1) Die in N<sup>o</sup> 1 zu Praeludium V enthaltene Vorschrift ist auch hier anzuwenden.

2) D. i. etwas kürzer anzuschlagen als die Oberstimme, doch keineswegs trocken.

NB. Dieses Praeludium ist durchwegs „non legato“ zu halten: eine Spielart, welche durch elastisches Anschlagen der Finger, ohne Hülfe des Handgelenks, so ausgeführt wird, dass der liegende Finger von der Taste zurückspringt ehe der nächste Finger sich senkt. Von dem eigentlichen „staccato“ unterscheidet sich diese Anschlagsart indess dadurch, dass die Töne zwar von einander getrennt, jedoch möglichst weich und lang klingen sollen.

Zu diesem Kapitel liefert die 10. der zweistimmigen Inventionen Bach's (in des H<sup>o</sup> Ausgabe) eine geeignete Vorstudie: eine nützliche Nachstudie wird dagegen das mehrmahlige Durchspielen des Praeludiums ohne Anwendung des Daumens erzielen.

Es scheint dem H<sup>o</sup> angemessen, hier auf die Wichtigkeit des „non legato“-Spiels hinzuweisen, als derjenigen Anschlagsart, welche der Natur des Pianoforte am meisten entspricht. In ihr ist, z. B., das Geheimniss des sogenannten „perlenden Spiels“ zu suchen, welches auf die gleichen Voraussetzungen der Getrenntheit, Weichheit und Gleichmässigkeit beruht. Das von der älteren Schule bevorzugte Legato-Spiel ist auf dem Clavier thatsächlich nicht vollkommen erreichbar, wenn auch in einzelnen Fällen eine Täuschung zuwege gebracht werden kann, welche der Legato-Wirkung nahekommt.

Das Jagen nach dem „gebundenen Ideal“ ist auf Rechnung jener Zeit zu setzen, da die Spohr'sche Violin-Schule

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

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

3 1 5 2 2 5 4 1 4 5

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

*ten.*  
*poco cresc.*  
*ten.*

Schluss nach: Friedemann Bach's  
Close acc. to: Clavierbüchlein.

und die italienische Gesangkunst eine unbarmherzige Herrschaft über den Vortrag führten. Es bestand (und besteht noch) unter Musikern die irri- ge Ansicht, dass die Instrumentaltechnik ihr Vorbild im Gesange zu suchen habe; dass sie um so vollkommener zu heissen, je mehr sie diesem höchst willkürlich aufgestellten Vortragsmuster gleich- kommt. Aber die Bedingungen — des Athemholens, der Zusammengehörigkeit oder Trennung von Sylben, Worten und Sätzen — der Verschiedenheit der Register — auf welchem die Gesangkunst beruht, verlieren schon bei der Geige stark von ihrer Bedeutung und haben auf dem Clavier gar keine Gültigkeit. Andere Principien ergeben aber auch andere, eige- ne Wirkungen. Diese letzteren sind also vorzugsweise zu pflegen und auszubilden um den angeborenen Charakter des Instrumentes zum vollen Rechte zu verhelfen.

Für die Staccato-Natur des Clavieres spricht u. A. die in den letzten Decennien ganz enorm gestiegene Bedeu- tung des Handgelenk- und Octavenspiels, wovon bei Fuga X ausführlich die Rede sein wird.

Durch die jemalige Transposition der ersten Note jeder Triole in die höhere Octave gewinnt man in diesem Praeludium eine moderne Etude für gebrochene Accorde in weiter Lage. Dieselbe kann und soll den ähnlichen grösseren Etuden Chopin's und Henselt's zur Vorbereitung dienen.

Vivace legg.

dim. — p

poco p

cresc. poco a poco

f

(Tad.) \*

(Tad.) \*

(Tad.) \*

(Tad.) \*

(Tad.) \*

(Tad.) \*

3) Unbestreitbar klingt diese Cadenz wie eine Vorahnung der für Liszt so charakteristischen chromatischen Läufe. Auch die Blüte der heutigen Chromatik wurzelt in den Bach'schen Tonverschlingungen, wofür zahlreiche Beispiele anzuführen wären. Dies bestätigt einmal mehr Alles im „Einführungswort“ Gesagte.

Übereinstimmend mit der vorgeschlagenen „Transcription“ in Weitgriffen, würde diese „Cadenz“ am besten lauten:

Beim vorhergehenden Takt (nebst dem Auftakts-Achtel g) kann die Originalsetzung beibehalten werden.

# Fuga VI, a 3. Andante espressivo.

- 1) Für diese und spätere Fugen gilt: 2 bezeichnet die Umkehrung des Themas (Th. in der Gegenbewegung) im Sopran, V. im Alt, L. im Tenor, B. im Bass.
- 2) Der Bass werde in diesem Takt als eine Umschreibung (vielmehr Corruption) des Themas gedacht: 
- 3) Überall ist der zum Thema gehörige Triller nach der in der Exposition dargestellten Weise auszuführen.

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece includes various musical ornaments and dynamic markings. The first system has a bass clef with a 'B' below it. The second system has a 'tranquillo' marking. The third system has a 'poco marc.' marking. The fourth system has an 'espressivo e sempre sostenuto' marking. The fifth system has a 'cresc.' marking. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings are indicated by numbers 1-5.

4) Die beiden hierherbezüglichen 4-taktigen Perioden (am Schluss von der Durchführung I. Abschnittes und am Schluss der Fuge überhaupt) stehen zu einander in streng symmetrischem Verhältnisse. Die eine (Dom.) ist eben eine genaue Transposition der anderen (Ton.) Dieses von Bach des öfteren angewendete Verfahren ist, als einer der Vorläufer der Sonatenform, bedeutungsvoll.

Zur Übersicht:

I. Exposition = 9 Takte (der Bass beendet die Periode einen Takt früher.)

Zwischenspiel = 3 Takte.

II. Durchführung { I. Abschnitt = 8 Takte (Schluss in der Dom.-Tonart.  
II. Abschnitt = 8 Takte (der Alt eröffnet bereits mit dem 8. Takt den III. Theil.)

III. Coda. { I. Abschnitt = 10 Takte  
II. Abschnitt = 6 Takte (die vier ersten davon identisch mit den Schlusstakten von der Dfg. = I. Abschnitt)

**Praeludium VII.**  
(Vorspiel.) (Introduction.)  
Allegro deciso.<sup>1)</sup>

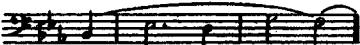
1) Die Tempobezeichnungen sowie die durchaus begründete Eintheilung des Präludiums in „Vorspiel“ und „Fuge“ sind *Riemann's* Verdienste und aus dessen Analyse des „W. Cl.“ entnommen.

2) Aus dieser Sechzehntel-Figur werden wir, in der späteren Fuge, das *Contrasubject* zum Thema erwachsen sehen.

3) Kroll und Bischoff bürgen dafür, dass die übergebundene Achtelnote *d*“ und nicht *c*“ sei. Dieses widerspricht aber ebenso sehr dem in den früheren 4 Takten beobachteten System, als auch dem harmonischen Gefühle, welches hier den Dominantseptimen-Accord von B dur heraushört. Deshalb setzen wir  $\frac{3}{4}$  an der fraglichen Stelle.

4) Das Thema zur späteren Fuge, und gewissermassen auch das Skelett zu ihren Durch- und Engführungen werden hier im Voraus producirt; einer Kapitelüberschrift vergleichbar, die in Kürze den Inhalt desselben angibt.

**Tempo I<sup>1)</sup>**  
**(Fuga a 4)**  
**(C.S.)**

5) Hier erscheint das Fugen-Thema bereits ganz ausgesprochen. Allein die *rhythmische* Form hat noch eine Wandlung durchzumachen. 

6) Kroll und Bischoff lassen hier den Tenor auf es (mit dem Bass *unsono*) eintreten. Statt dessen ertheilt Riemann, irriger Weise, dem *Alle* das Wort, den er von *es* nach *as* hinunterschreiben lässt, während der Tenor gänzlich pausirt. Thatsächlich exponirt der Alt erst im 6. Takte das Thema; anfangs seiner Lage nach, scheinbar die Stimme des Tenors verretend, gelangt er schon im nächsten Takte dazu, den ihm naturgemässen Platz wieder einzunehmen. Der Sopran ist nicht mit dem Thema theilhaftig.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Fingerings: 3 1 2 1 5 2 3 1 2 1 3 2 1 3 4 5 (2) 3 4 5. Includes a section marked 'A'.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Fingerings: 2 1 1 2 1 2 5 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5. Includes markings 'dim.' and 'dolce'.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Fingerings: 1 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1. Includes markings 'dim.' and 'A marc.'.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Fingerings: 3 2 1 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1. Includes a section marked 'S'.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Fingerings: 2 1 4 3 2 1 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1. Includes markings 'S' and 'T'.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Fingerings: 2 4 3 1 2 5 1 4 5 1 2 3 4 5. Includes markings 'Ossia' and 'T'.

The main musical score consists of five systems of piano notation. Each system includes a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes the following markings and dynamics:

- System 1: *fz*, *T.*, *f*
- System 2: *f*, *T.*
- System 3: *meno f*, *B*
- System 4: *T. marc.*, *A marc.*
- System 5: *fz cresc.*

7) Der Stimmführung entsprechender dürfte die folgende Satzungsart sein :

*The following notation seems more conformable to the leading of the parts:*

This block shows an alternative notation for the piano score, specifically for the section marked '7)'. It features a treble and bass staff with notes and fingerings that differ from the main score above. The notation is more compact and follows the phrasing of the vocal parts.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the instruction *più cresc.*

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and the instruction *ff*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and dynamic markings *f* and *ff*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and dynamic markings *f* and *ff*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings and dynamic markings *f* and *ff*.

8) Um den Culminationspunkt zu besserer Geltung zu bringen, erscheint dem Herausgeber die Verdopplung der Bassstimme, für die Dauer des Themas, nicht unangemessen. Demnach würde sich der Part der l. H. folgenderweise gestalten:

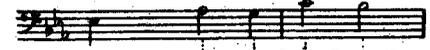
Proposed musical notation for the bass part, including fingerings and the instruction *(NB Alt. H.)*.

Fuga VII,<sup>1)</sup> a 4.  
Tempo giusto.

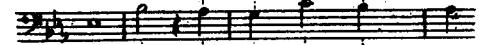
*Wichtig, sehr gehalten,  
Pesante e ben tenuto, ma non legato*

1) Die mehr scherzhafte Fuge, die ursprünglich diesen Platz einnimmt, steht im ausgesprochenen Missverhältniss zu dem nach Inhalt und Form gross angelegten Praeludium. In dieser Meinung bestärkt uns auch der Ausspruch Riemann's. Dagegen zeigt die Es dur-Fuge aus dem zweiten Bande, so in ihrem Thema wie auch in der breiten, markigen Gestaltung eine auffallende Affinität, eine „Wahlverwandschaft“ zum vorigen Stück, welche die Vorstellung wachruft, als hätte man es beinahe mit einem überzähligen Durchführungstheil des „Fugen-Praeludiums“ (mit Weglassung des ornamentalen Contrasubjectes) zu thun. Die Freiheit, die der Herausgeber zu nehmen sich erkühnte, diese Fuge an Stelle der legitimen zu setzen, lässt sich auch damit rechtfertigen, dass Bach bei Ordnung der Reihenfolge sich lediglich durch die Wahl der Tonart bestimmen zu lassen schien. Wären die beiden Bände ihrerzeit zugleich erschienen, (es lagen 20 Jahre dazwischen!) die Vermuthung liegt nahe, dass Bach möglicherweise ihren Inhalt vermischt, manches Praeludium u. manche Fuge anders gepaart hätte, als wie es nun vorliegt. Jedenfalls weist das anmuthige, nicht bedeutende Es dur-Praeludium aus dem 2. Bande mehr sympathische Beziehungen zur ersten, als zur zweiten Es dur-Fuge auf.

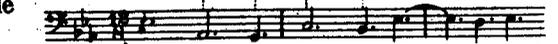
Praeludium (aus dem I. Bde.) (from Part I.)



Fuge (aus dem II. Bde.) (from Part II.)



und im III. Theile  
sogar:



(im Rhythmus mit unserem Praeludium identisch)

Eine Vergleichung der in Rede stehenden Themen dürfte die Ansicht des Herausgebers bekräftigen helfen:

Weiter ist es hier von Interesse, darauf hinzuweisen, dass das Subject der grossen Es dur (Tripel-) Fuge für die Orgel ebenfalls als zur selben Themafamilie gehörig zu betrachten ist. Dasselbe lautet:

Ein im III. Theile der Orgelfuge durchgeführtes obligates Contrasubject in Sechzehntel-Bewegung vervollständigt die Ähnlichkeit dieses Stückes mit dem hier vorliegenden Praeludium.

Solcherweise darf man getrost diese drei Es dur Fugen moralisch als ein einziges Werk, wenigstens als drei Verarbeitungen einer und derselben Idee, als die drei Äste eines Stammes auffassen: ein Bild, welches die unerschöpfliche Gestaltungskraft Bachs, zu unserem Staunen, aufs Neue darlegt.

Eine Bearbeitung der Orgeltripelfuge ist übrigens, laut Vorrede, in den vom Herausgeber entworfenen Studienplan aufgenommen worden.

2) Hier begegnen wir dem seltenen Beispiele, dass der II. Abschnitt des Durchführungstheiles einen Ruhepunkt verzeichnet, der um so wirksamer hervortritt, als die contrapkt. Entwicklung auf das Signal des Tenors sich im III. Theile zu voller Energie wieder aufrafft.

4  
*dolce,  
tranquillo e tutto legato*

*marcato  
ma dolce*

(A) *cresc.* *f come prima* S 8)

*cresc. ed allarg.*

8) Folgende Umschreibung, welche die Octavenverdoppelung der Bassstimme ermöglicht, dürfte der charakteristischen Wucht und Festigkeit dieser Fuge erst die rechte Spitze verleihen:

# Praeludium VIII.

Lento.

*weich, zart*

*dolcissimo, una corda*

1) *Rechtes Pedal*  
*Damper-pedal*

*poco espress.*

*etwas voller armonioso*

*pp*

*voller*

*dim.*

3)

*mit breitem Ton*  
*with broad tone*

4) *mf*

*ten.*

*meno f*

3 corde

*steigernnd cresc.*

*poco*

5)

oder ohne Pedal

1) Der Fuss soll während der Dauer der horizontalen Linie auf dem Pedal liegen bleiben, bei Hebung und Senkung derselben entsprechende Bewegungen ausführen.

Vorschläge zur Ausführung:  
Suggestions for the execution:

2)

3)

4)

5)

non legato  
più deciso  
ma sempre largamente  
non legato  
senza Pedale  
6) dim.  
più dim.  
fz (wie oben) (as above)

dolce  
7)  
cresc. subito  
pp p mf f drammatico

appassionato  
ritenuto  
8)  
ff  
fz ten.  
fr  
p  
una corda 9)  
espress.

6) 7)

8) Das es der Oberstimme soll förmlich „singen“; die Mittelstimme ausdrucksvoll, doch mehr verschleiert.

9) Die Wiederbenutzung des linken Pedals kann auch noch weitere drei Takte (bis zum Eintritt des „misterioso“) aufgespart werden.

NB. Dieser tiefempfundene, von der Fantasie eines religiösen Träumers ausgehauchte Tonsatz ist die Prophezeiung Bach's, dass dereinst ein Chopin entstehen würde. Wer über die äusseren Formen hinweg oder durch diese in den Grund zu blicken vermag, der wird die geheimen Beziehungen, welche zwischen diesem Praeludium und der Chopin'schen Etude Op. 25, N<sup>o</sup> 7, vorwalten, zugestehen.

Der Vortrag langathmiger Melodien auf dem Claviere ist nicht allein schwer, sondern geradezu wider-natürlich. Niemals vermag der Ton in gleichbleibender Stärke ausgehalten zu werden, geschweige denn anzuschwellen; dennoch sind es zwei unerlässliche Bedingungen für den Vortrag gesanglicher Stellen, die hier unerfüllt bleiben. Die Bindung einer gehaltenen Note zur nächsten ist nur dann einigermaßen vollkommen, wenn man die zweite Note um so viel leiser als die erste anschlägt, als das natürliche Abnehmen der Klangstärke es bedingt ( $\frac{A}{B}$ ). Ist auf dem Claviere (dank seiner technischen Construction) das Zunehmen von Kraft und Klangfülle nach der Tiefe zu naturgerecht, so pflegt dagegen die Melodie, wo eine Steigerung eintreten soll, meist aufwärts zu schreiten und dahin ein Anwachsen des Tones zu fordern;— über eine gewisse Tonhöhe hinaus wird aber die Klangdauer auf dem Pianoforte so gering, dass Pausen und Lücken in der melodischen Linie geradezu unvermeidlich werden. Diese Hindernisse, so gut als möglich, zu besiegen, diese Mängel auszugleichen, ist die Aufgabe des Anschlags. Um nicht Manches von Thalberg hierüber schon Gesagte zu wiederholen, lasse ich hier einige Stellen aus der Vorrede zu seiner „L'Art du Chant appliqué au Piano“ wortgetreu folgen. Dies zu thun, erachte ich für um so richtiger, als dieselben bemerkenswerth und doch schon vergessen sind.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes markings for *pp* and *misterioso*. The second system includes *3 corde* and *allargando*. The third system includes *ppp* and *una corda*. A separate staff labeled *10)* and *L.H.* is positioned below the third system.

«1) Eine der ersten Bedingungen, um zu vollklingendem Spiele, zu grossem und aller Schattirungen fähigem Tone zu gelangen, besteht darin, dass man sich von jeder Steifheit freimacht. Es ist daher unerlässlich, im Vorderarme, im Handgelenk und in den Fingern eben so grosse Geschmeidigkeit und vielseitige Biegsamkeit zu besitzen, wie ein gewandter Sänger in der Stimme. (S. Anm. S. 35.)

2) In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muss dem Instrumente viel zugemuthet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, dass man sie kurz anfasst und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften Gesängen muss man die Tastatur gewissermassen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus blossem Fleisch und Fingern von Sammt; die Tasten müssen in diesem Falle mehr angefühlt, als angeschlagen werden.

5) Unbedingt zu vermeiden ist beim Spielen jene lächerliche und geschmacklose Manier, die Melodie-Noten erst übertrieben lange nach denen der Begleitung anzuschlagen und so vom Anfange bis zum Ende des Stückes den Eindruck fortwährender Synkopen hervorzubringen... Wir empfehlen dringend, die Noten auszuhalten und ihnen ihre absolute Geltung zu lassen. Zu dem Ende muss man sich fast beständig, namentlich beim Spiele mehrstimmiger Sätze, eines substituierenden Fingersatzes bedienen. In dieser Beziehung können wir den jungen Künstlern das langsame und gewissenhafte Studium der Fuge nicht genug empfehlen, welches allein die Mittel der Hand giebt, zu einem guten Spiel mehrstimmigen Satzes zu gelangen... Die Vorführung einer einfachen drei- oder vierstimmigen Fuge und ihre korrekte und stylgetreue Darstellung in mässigem Tempo erfordert und beweist mehr Talent, als die Ausführung des glänzendsten, reissend schnellsten und verwickeltesten Pianofortesatzes.»

Die unendlich theilbare Abtönungsscala der Nüancirung, über welche ein moderner Clavierspieler im besten Falle verfügt darf indess bei der Wiedergabe Bach'scher „Vortragsstücke“ nicht zu voller Anwendung kommen. Vielmehr muss hier die Aufeinanderfolge der Schattirungen gewissermassen ruckweise, wie durch Registerwechsel bewirkt, vor sich gehen; auch hat sich — in den meisten Fällen — eine Tonfarbe unverändert auf einen ganzen Satz zu erstrecken.

Der vorgeschriebene hier unentbehrliche Pedalgebrauch ist nicht unbedingt der einzig zulässige seiner Art; er möge aber der individuellen Auffassung einen Anhaltspunkt liefern.

Fuga VIII,<sup>1)</sup> a 3.

Andante penseroso, non troppo accentato.

*p mezza voce*

*p*

*Bmf, dolce*

*legato*

*poco*

*più distintamente*

*mf*

1) Diese Fuge ist –kurzweg gesagt– die bedeutendste des Heftes und vielleicht des ganzen ersten Bandes überhaupt. Dies sei erwähnt, damit der Spieler gleich im Voraus zum rechten Bewusstsein der ihm hier gestellten Aufgabe gelange.

2) Nach des Herausgebers Untersuchung sind es drei Abschnitte, welche innerhalb der Durchführung die Grenzen bilden; von ihnen ist der mittlere beiläufig ebenso gross, als die beiden übrigen zusammengerechnet. Es verhält sich damit hier ähnlich, wie in dem Durchführungstheile der Cis dur-Fuge (der dritten dieses Heftes.) Die allgemeine Analyse ergibt Folgendes:

*p più marcato*

B

*dolce*

*(sotto)*

*dim.*

Durchführung { I=10½ Takte – Engführungen in gerader Bewegung.  
 II=22 Takte – Durch- und Engführung in der Gegenbewegung.  
 III=10 Takte – Engste Führung beider früherer Arten.

Der dritte Theil der Fuge bringt eigentlich noch eine Steigerung des Vorangegangenen: zu allen schon angewendeten Künsten tritt hier noch die Vergrößerung des Themas, unter vielfach verschlungenen contrapunktischen Combinationen, hinzu, deren Spuren im Notentexte zu verfolgen die Mühe reichlich lohnen wird. –

Dem meisterhaften Aufbau der Fuge ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with many slurs and ties, and numerous fingerings (e.g., 5 3, 3 4, 3 4 3 4, 2 5, 1 3 4, 4 3 2 1, 8 4 2, 5 3, 5, 4 5 4, 4 2 3, 1). The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (e.g., 8 1, 4, 8, 2, 1 2 8 4). The tempo marking *p ma marc.* is at the bottom.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings (e.g., 3, 3, 3, 4 2, 3 1 5 2, (3) 5 2 4 5 4, 3 2 5 5). The lower staff has slurs and fingerings (e.g., 5 4 5 4 3 5, 8 5 8 5 4 5, 1 3). The tempo marking *poco stentando* is at the bottom.

Third system of musical notation. The upper staff has slurs and fingerings (e.g., 2 1, 4, 5, 2, 2, 3, 4 8 4 5 8 2, 1 2). The lower staff has slurs and fingerings (e.g., B 1, 3, 4, 8, 5, 5, 2, 1 2 4). The tempo marking *a tempo* is at the beginning.

Fourth system of musical notation. The upper staff has slurs and fingerings (e.g., 5 5 4, S 4, 3, 1 2, 1 1, 5 2, 1 2, 4 8 1). The lower staff has slurs and fingerings (e.g., 1, 2, 3 5 1 2, 1 1, 1 2, 1 2, 4 8 1). The tempo marking *poco marcato* is at the bottom.

Fifth system of musical notation. The upper staff has slurs and fingerings (e.g., 4 3, 4 3, 4 2 1, 3, 4 1 2, 3, 8). The lower staff has slurs and fingerings (e.g., 2 5 4 1, 2 8 5 2, 4 1, 1 2 1). The tempo marking *largamente* is at the beginning, and *molto marc.* is at the bottom.

Vocal score system for Soprano and Alto. The Soprano part is on the upper staff and the Alto part is on the lower staff. Both parts have slurs and ties.

3) Die vielfach gekreuzte Führung der beiden Oberstimmen tritt in der folgenden Darstellung deutlicher hervor. Der Sopran (Thema) soll betont werden:

4) S,A,T,B bedeuten: Thema im Sopran (Alt, Tenor, Bass) in der Augmentation (d.i. Verdoppelung des Notenwertes). Das Auftreten des T. in der A. ist ausserdem durch eine horizontale Klammer gekennzeichnet.

First system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A slur covers the first two measures.

Second system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Section A is marked with *molto marc.* (ritardando). The music features eighth notes and rests. Fingerings are indicated throughout.

Third system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Section A is marked with *meno f* (diminuendo) and *espress.* (espressivo). The music includes eighth notes and slurs. Fingerings are indicated.

Fourth system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Section S is marked with *molto marc.* and *f* (forte). The music features eighth notes and slurs. Fingerings are indicated.

Fifth system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). The music continues with eighth notes and slurs. Fingerings are indicated.

Sixth system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). The music is marked with *ff* (fortissimo) and *allargando* (ritardando). It concludes with a double bar line and a fermata. An *Ossia* section follows.

# „Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

## Praeludium IX.

Zweites Heft.

Allegretto, in modo pastorale.

1) An dieser und den analogen Stellen steht das Zeichen  $\sim$  über der Note. Die ausgeführte Notirung zeigt, wie das Zeichen verstanden werden soll. Dass dieser Pedantismus leider am Platze ist, erkannte schon Bülow und vor ihm Philipp Emanuel Bach, aus dessen „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1787“ wir diesbezüglich die folgenden, noch heute ihre volle Geltung bewahrenden Sätze entnehmen:

„Alle durch kleine Nötgen (Nötchen) angedeutete Manieren (Verzierungen) gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliert, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeinlich hierwider gefehlet wird.“  
 „Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote 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.“  
 „So überflüssig es scheinen könnte, zu erinnern, dass die andern Stimmen samt dem Basse zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, zugleich angeschlagen werden müssen: so oft wird demohngeacht hierwider gefehlet.“  
 (Erster Theil, zweites Hauptstück, § 23 u. 24.)

2) Das „poco ritenuto“ vor den Cadenzen in H dur und E dur, muss höchst discret und geschmackvoll ausgeführt werden, für die hier in Frage kommende Anschlagsart ist der vorgeschriebene Fingersatz naturgemäss.

NB. Nachdem Bach in dem Inhalte des I. Heftes (nach unserer Ausgabe) die vornehmsten Stufen des musikalischen Empfindungskreises berührt und den heroischen, melancholischen, ungestümen, reflexiven, humoristischen Stimmungen in einer Form das Wort verliehen, die zugleich auch das technisch-virtuose Können seiner Zeit vollauf entfaltet, bietet er in diesem Praeludium, zum ersten Male, ein Tonbild von idyllischer Färbung und schlichter Zartheit des Ausdrucks dar, dessen Vortrag die entsprechend gleichen Attribute widerspiegeln soll.

Was Bülow in Bezug auf Beethoven von dessen „Diabelli-Variationen“ behauptet, lässt sich mit gleichem Rechte auf dieses Gesamt-Werk anwenden: wir erblicken in ihm „den Mikrokosmos des Bach'schen Genius.“

*sempre tranquillo e legato*

*poco cresc.* *poco f* *espress.*

2) *poco riten.* - - *a tempo* *un poco sosten.* *più so-ste-nu-to*

*dim.* *p.* *tenuto*

**Fuga IX, a 3.**  
**Allegro giusto.**

*risoluto* *risoluto* *f* *non legato, vivamente*

*f* *non legato, vivamente* *meno f*

1) Der Ideal-Fingersatz für streng gebundene Terzenleitern wäre ein solcher, wobei auf je zwei Nachbarstufen kein gleicher Finger zur Anwendung käme. Eine solche Applicatur\_ obwohl möglich und gerechtfertigt\_ wird deshalb nicht allgemein gepflegt, weil keine Klavier-Methode auf die Begründung eines ähnlichen Fingersatzsystems bedacht ist. Wenn auch die folgenden Beispiele auf den ersten Blick abschreckend fremd erscheinen sollten, so unterlasse

man wenigstens nicht, sie praktisch zu versuchen:

Die dritte Oktave gleich der ersten, die vierte gleich der zweiten.

Demnach würden die hier vorkommenden Terzenpassagen folgendermaassen lauten:

Der Übelstand des übrigens genialen, sogenannten Chopin'schen Fingersatzes für chromatische Terzenleitern liegt hauptsächlich an dem aufeinander folgenden zweimaligen Gebrauche des Daumens auf den Untertasten *e-f*, *h-c*. Diese Klippe wird von einigen neueren Claviervirtuosen dadurch umgangen, dass sie von *es* auf *e* und von *b* auf *h* mit dem zweiten Finger heruntergleiten, ein Verfahren, das sich als vollkommen zweckmässig bewährte und ein absolutes legato ergibt:

In kleinen Terzen: Neuerer Fingersatz: Chopin-Fingersatz: In grossen Terzen:

Beim Absteigen erfolgt das Heruntergleiten des 2. Fingers von *fis* nach *f* und von *cis* nach *c*. Auch der 5. Finger darf in gewissen Fällen „rutschen“; so beispielsweise in dem folgenden: wo die normalere Fingersetzung: sich als unbequem erweist.

2) Man construere das Thema gleichlautend mit dem Original: und es ergibt sich die Thatsache, dass der Zweite Theil im Sopran und Alt erst mit dem 4. Achtel beginnt. Ebenso verhält es sich mit dem Anfange des III. Theiles. soweit er den Bass betrifft.

3) Der ungleichartige Charaktertypus jeder der drei Stimmen möge hier durch die Anwendung verschiedener Anschlagarten zur Darstellung kommen: die Sechzehntel-Figuration in perlendem Fluss, der Achtel-Contrapunkt leicht und getrennt, die Mittelstimme möglichst gehalten und nicht ohne Ausdruck. Dasselbe gilt\_ mit Berücksichtigung des Rollentausches\_ für die Parallelstelle im Dritten Theile, 4. bis 7. Takt.

4) Durch die Übernahme der Alt-Figuration erleidet der Eintritt des Themas im Sopran eine Verstümmelung. Sonach wäre an dieser Stelle eine Änderung, etwa wie folgende, allerdings nicht ganz ungerechtfertigt:  Ungerechtfertigt ist es aber, dass Czerny eine ähnliche Umschreibung ohne weiteres im Texte anbringt.

5) Einige Allverbesserer, welche vor Quarten-Parallelen, jedoch vor keiner Dreistigkeit zurückschrecken, haben das dritte Viertel des vorletzten Taktes folgendermaßen glatt gemacht:  ein um so grösseres Vergehen, als die Stelle thematisch zu verstehen ist.

Im Contrapunkt, dem Reiche der Individualität, darf jede Stimme, die Etwas zu sagen hat, ihren eigenen Weg gehen. Dieses Princip, aus dem sich die „Bach'schen Härten“ erklären, hat der Meister vorzugsweise befolgt.

**NB.** Das Stück erfordert eine frisch-lebendige, kernige Vortragsweise mit energischen „Pointen“ bei jedem Eintritte des Themas. Eine Verzögerung des Tempos am Ende des vorletzten Taktes ist, als charakterwidrig, ausgeschlossen.

## Praeludium X.

Sostenuto, quasi Andante.\*)

*tenuto, cantando 1)*

*ten.*

*simile*

*poco sosten.*

*a tempo*

*simile*

*2)*

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

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

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

*ten.*

*ten.*

*ten. poco agitato*

*p* *cresc.*

*allarg.* *più sosten.*

ossia forte:

*f* *p tranquillo*

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

Presto.  $\text{♩} = \text{♩} \text{ 4}$ )

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time, marked 'Presto'. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a *simile* marking. The third system features a sequence of notes with fingerings 2, 1, 3, 2, 3, 1, 2 written below. The fourth system continues the piece with various articulations and dynamics.

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

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

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

### Anhang.

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

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

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

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

## Fuga X, a 2.

Allegro deciso.<sup>1)</sup>Counter-subject 3)  
Contra-subject 8)

*f, non legato, distintamente\**

2) Counter-subject 3)  
Contra-subject 8)

C.S. 1 3 4 2 1

*più leggiero*

*ff*

1) Der Herausgeber wird sich recht der Schwierigkeit bewusst, eine richtige Deutung für so manches in diesem Werke Unausgesprochene zu treffen; wo vor ihm viele treffliche Männer, deren jeder das beste Vertrauen verdient, mit einander in so offenbarem Widerspruche stehen. Während Riemann dieser Fuge einen „mehr contemplativen Charakter“ zuschreibt; Tausig, durch seine Überschrift „Allegro con fuoco“ die entgegengesetzte Auffassung bekundet, ersinnt Bischoff seinerseits eine dritte Interpretation, für welche er die Bezeichnung „Allegro capriccioso“ wählt. Der Herausgeber neigt mehr der Tausig'schen Ansicht zu, glaubte aber das „Feurige“ durch „Entschiedenheit“ ersetzen zu sollen. Ihm ist hier weniger um dynamische Feinheit und Mannigfaltigkeit zu thun, ein durchschnittliches, stellenweise mehr oder weniger helles forte soll vorherrschen, als vielmehr um grosse Deutlichkeit des Figurenspiels.

2) Den Herausgeber bedünkt es, dass beide Achtelschläge  noch zum Thema gerechnet werden müssen; obzwar Riemann dieses Factum verschweigt.

3) Diese Fuge zeichnet sich, vor allen anderen, durch Einfachheit aus: sie ist die einzige zweistimmiger Art; enthält weder Umkehrungen noch Engführungen; verzichtet auf mannigfache Gestaltung des Contrapunktes, durch consequentes Festhalten des ersten Contra-subjectes.

<sup>\*)</sup> „Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeinlich (im Allgemeinen) in gestossenen Noten... vorgestellt.“ (Ph. E. Bach) Vergl. das NB. zu Prael. VI.

4) Unsere Eintheilung stimmt mit jener Riemanns überein. Zieht man jedoch den Umstand in Betracht, dass der folgende und der nächstfolgende Abschnitt die beiden ersten Abschnitte (wenn auch nicht in harmonischer, so doch in formeller Hinsicht) vollständig und treu wiederholen; dass diese 19 Takte in der That die contrapunktische Umkehrung der ersten 19 Takte enthalten, so werden wir dahin geführt, von dem herkömmlichen Fugenschema abzusehen und ein anderes, dem Inhalt entsprechendes, aufzustellen. Es ist auch des Herausgebers längstgehegte Meinung, dass jedes Thema, jedes Motiv je nach seinem Umfang, Styl oder Charakter, seine eigene, ihm naturgemässe Form erzeugt und dass der vorgeschriebene Zwang, neue Gedanken altgewohnten Formen anzupassen, ein durchaus verderblicher ist. Es ist zu hoffen, dass man einmal dahin gelangen wird, die Fuge, die Symphonie als die vollendeteste Form des Bach'schen, des Beethoven'schen Gedanken anzusehen, nicht aber als die höchsten Aufgaben des modernen Componisten; denn wo man neue Ideen verlangt, da dürfen ungewöhnliche Formen nicht überraschen.

Man gestatte uns, die Riemann'sche und die vom Herausgeber in Vorschlag gebrachte Eintheilung dieser Fuge vergleichsweise darzustellen:

Riemann:	I	II	III		
Anzahl der Takte:	10	9	10	9	4
Abschnitte:	----- ----- ----- -----				
Vorschlag des Herausgebers:	I		II		Coda
	27451		(Wiederholung von I)		

## Anhang zu Fuga X.

Der Herausgeber schlägt vor, diese Fuge, vermittelt Verdoppelung des Soprans in der oberen Octave und des Basses in der unteren Octave, in eine Octaven-Übung zu verwandeln, deren Nutzen – der eigenthümlichen Gestaltung der Figuren zufolge – ein erheblicher sein wird.

So hervorragend die Rolle ist, welche die Octaventechnik in der heutigen Clavierliteratur spielt, so Vieles auch an Schulen und Beispielen davon vorhanden, so wenig ist jedoch gelehrt und geschrieben worden, in welcher Weise Octaven zu spielen sind. Infolgedessen fühlt sich der Herausgeber veranlasst, an dieser Stelle in möglichster Kürze das Wichtigste darüber zu sagen. Als solches ist zu betrachten:

1. Die Stellung der Hand. Der Rücken der Hand, bis zum Mittelgliede der Finger, soll eine ebenmäßige, beinahe horizontale Linie bilden, die eine leichte Neigung vom Handgelenke nach unten zeigt. Die mittleren drei, meist unbeschäftigten Finger sind lose zusammen zu gruppieren, deren Enden nach innen zu kehren, um so das störende Wischen über die innerhalb der Octave liegenden Tasten zu vermeiden. Während das Gelenk vollkommen lose spielen soll, möge man darauf bedacht sein, die Octavendistanz zwischen dem Daumen und dem 5. Finger streng ein- und stets bereit zu halten.

2. Die Bewegung, wovon drei Arten zu unterscheiden sind.

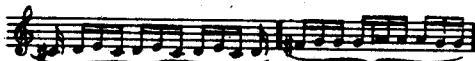
a) das Anschlagen der Taste: eine kurze, entschiedene Bewegung des Gelenkes nach unten. Letzteres will der Herausgeber ausdrücklich betont wissen: das Zurückprallen der Hand von der Tastatur hat unbewusst, einzig durch die combinirte Elasticität der Hand und des Claviermechanismus zu erfolgen. (Gilt dies auch vorzugsweise für das kurze Staccatospiel, das charakteristische Element der Octaventechnik, so bezeichnet es doch ein auch auf ihre Unterarten – das Portamento, das gebundene Octavenspiel – sich erstreckendes, gemeinsames Princip.)

Von den Bewegungen ist die zweite Art

b) jene des Armes. Dieser hat die Aufgabe, in seitwärts-horizontaler Richtung der Hand zu folgen, und sie bis über der Stelle zu führen, wo der Niederstreich erfolgen soll. So wird es möglich, die Tasten in senkrechter Richtung anzuschlagen und voll in die Mitte zu treffen. Auch bei der Bewegung des Armes – sie erstreckt sich übrigens vorwiegend auf den Vorderarm – muss die vollkommenste Ungezwungenheit herrschen.

Die dritte Art der Bewegung

c) ist die Drehung des Gelenkes, beziehungsweise der Hand nach beiden Seiten hin, bei ruhig verhaltenem Arme, sowie die kleine Rückung von den Untertasten auf die Obertasten und umgekehrt. Erstere findet statt, wenn die Entfernung zwischen den anzuschlagenden Tasten zu gering ist, um eine Verschiebung des Armes zu beanspruchen; also beispielsweise bei Vorschlägen, Trillern oder Passagen, die sich eng um einen Mittelton drehen, wie z. B.

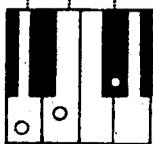


Stellung der Hand: auf Mittelton d.                      auf Mittelton g.

Beim Übergang von den Untertasten zu den weiter zurückliegenden Obertasten ist der Treffpunkt der Taste so zu verrücken, dass die Hand allmähig vom Rande der Tastatur nach der Mitte gebracht werde. Der Weg, den die Hand beispielsweise bei den Octaven:



zu markiren hat,



D E f#

ist demnach ungefähr so zu denken:

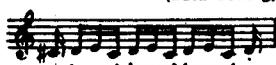
wobei noch die Regel zu berücksichtigen ist, dass das Gelenk so beim Anschlagen der Untertasten wie der Obertasten in gleicher Höhe bleibt; somit die Senkung der Hand bei jenen eine tiefere, bei diesen eine flachere ist. Vor Allem gilt es jedoch, ein tonlich und rhythmisch präzises Treffen und einen gleichen Grad von Stärke in den beiden Noten der Octave zu erlangen.

Eines der bedeutendsten Momente für die Erlernung des Octavenspiels ist endlich

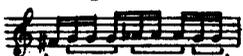
3. die Phrasirung,<sup>\*)</sup> d. i. die Zerlegung einer Passage in Gruppen, je nach ihren musikalischen Motiven (a), der Stellung der Töne auf der Claviatur (b), oder dem Wechsel der Richtung (c). Diese Zergliederung darf aber nur für den Spieler hörbar und beim öffentlichen Vortrag eigentlich nur geistig vorhanden sein.

<sup>\*)</sup>Meines Wissens wurde dieses wichtige Hilfsmittel – welches übrigens von der musikalischen Phrasirung ganz unabhängig ist – bisher nicht theoretisch berücksichtigt.

Beispiele:  So fordert jede Gruppe nur eine Seitenbewegung (aufwärts) und bewahrt die bequeme Secundenfolge.

Die Phrasirung:  würde dagegen eine zweifache Rückung der Hand beanspruchen und einen Secundenschritt nach oben nebst einem Terzensprung nach unten darstellen.

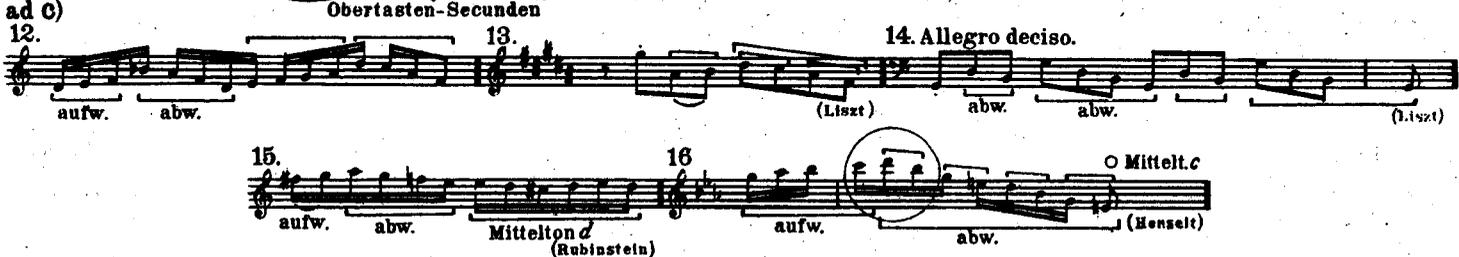
Bei der folgenden Passage:  ergibt die obere Phrasirung Quarten- und Quintensprünge, die untere dagegen Secundenfolgen.

Das bereits angeführte Beispiel aus Chopin's Nocturne ist so zu phrasiren, dass die Hand in jeder Gruppe ruhig auf demselben Ton bleibt:  während das darauffolgende:  in der angegebenen Weise insofern am besten gelingt, als die Hand zwischen dem 1. und 2. Ton je einer Gruppe leicht von der Obertaste zur Untertaste gleitet.

Weitere Phrasirungsbeispiele (sämmtlich in Octaven gedacht) sind:

ad a)  (Liszt)

ad b)  8. 4. 5. abw. gleiten.Ob.T. U.T. gleiten  
6. 7. 8. 9. Terzen Terzen Obert. Untert. Obert. Obert. Untert. Obert. Untert.  
10. 11. chrom. (Liszt)

ad c)  12. aufw. abw. 13. 14. Allegro deciso. abw. abw. (Liszt) (Liszt)  
15. aufw. abw. 16. aufw. abw. Mittelton *h* (Rubinstein) Mittelton *c* (Henselt)

Wenden wir nun diese Principien auf unsere Fuge an, so erhalten wir das Ergebniss:

Moderato.  Mittelton *g*  
Mittelton *h* aufw. abw. Obert. U.S.W.

Ist auch die Kritik des Octavenspiels für das vorliegende Werk verloren, um so hilfreicher wird sie sich bei dem Vortrage Bach'scher Orgelstücke auf dem Claviere erweisen (vergleiche übrigens den Anhang zum I. Bde.)

# Praeludium XI.

Allegro giocoso.

quasi *f*, con spirito

legg. 2)

8)

staccato

1) Die ursprüngliche Idee dieser halbtaktigen thematischen Figur ist eine rein accordische:

Das Einschalten einer Neben- oder Durchgangsnote in je eine Viertelgruppe verleiht ihr die gegenwärtige Gestalt:

2) „leicht“, doch nicht schwach und zierlich: in diesem Sinne ist bei Bach die Bezeichnung zu verstehen und der Vortrag des ganzen Stückes aufzufassen.

3) In Betreff der Triller verweisen wir im Allgemeinen auf den Anhang zu diesem Praeludium, im Besonderen auf die 12. der zweistimmigen Inventionen, (in des Herausgebers Bearbeitung) als eine treffliche Vorstudie.

NB. Dies Praeludium bietet einen dreifachen Übungsstoff: fließende Accordfiguration, Trillerstudien, Springendes Staccato - Contraste, die der Spieler zu einem Ganzen verbinden soll.

4) Von einer Eintheilung der Form musste der Herausgeber hier ebenso absehen, wie anderwärts bei der ersten der dreistimmigen Inventionen. Sie gehören zu jenen Bach'schen „Würfen“, die sich nun einmal nicht in die Grenzen starrer Dogmatik fügen und die durch ihren wahrhaft „praeludirenden“ Charakter ihre Benennung am meisten rechtfertigen.

5) Viele Ausgaben haben hier *F* statt *G*: jenes würde einen Orgelpunkt bedeuten, welcher aber unbeabsichtigt ist; dieses giebt der Grundstimme folgende Gestalt:

### Anhang zu Praeludium XI.

Während die Octaven (vergl. Anhang zur vorigen Fuge) erst im neueren Clavierspiel Bedeutung gewonnen, spielen die Triller in der Clavierliteratur aller Zeiten die wichtigste Rolle. Welche Verwandlungen aber der Triller vom einfachen Ausschmückungsmittel der Melodie bis zur selbständigen Virtuosenleistung erfahren, offenbart sich in seinen hervorragendsten Erscheinungen, bei Bach, Beethoven und Liszt. Die vielgestaltigsten und meines Erachtens verwickeltsten Aufgaben für das Studium des Trillers finden sich in Beethoven's Sonaten, Concerten und Variationswerken. In besonderer Beziehung zu dem speciell Bach'schen Triller stehen vorerst die folgenden Satze Ph. E. Bach's, die wir seinem bereits bei Prael. IX citirten Werke entnehmen:

(Zweytes Hauptstück, dritte Abtheilung) § 8. Man hat bey einer guten Art das Clavier zu spielen viererley Triller, den ordentlichen, den von unten, den von oben und den halben- oder Prall-Triller.

§ 7. Die Triller sind die schwerste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muss sie in der Jugend fleissig üben. Ihr Schlag muss vor allen Ding gleich und geschwinde seyn. Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen;...

§ 8. Man hebt bey dessen Übung die Finger nicht zu hoch;... (wohlgemerkt!) „Man macht ihn Anfangs ganz langsam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich“ (gleichmässig) „die Nerven (Muskeln) müssen hier ebenfalls schlapp (lose) seyn, sonst kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. Mancher will ihn dadurch erzwingen. Bey der Übung muss man in der Geschwindigkeit nicht eher weiter schreiten, als bis der Schlag völlig gleich ist. Der höchste Ton bey den Trillern, wenn er zum letztenmal vorkommt, wird geschnelet, d. i. dass man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das Geschwindeste ganz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurückzieht und abgleiten lässt.“

§ 9. Man muss die Triller mit allen Fingern fleissig üben. ....kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äussersten Stimmen vor, wobei man nicht das Auslesen von Fingern hat, weil unterdessen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten....

§ 12. Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nachschlag.... Ein Triller ohne folgende Note, z. B. am Ende, über einer Fermate u. s. w. hat allezeit einen Nachschlag.“ Bach erklärt es für fehlerhaft:

§ 21. ....„wenn man den Triller nicht gehörig aushält, ohngeachtet alle Arten davon, bis auf den Prall-Triller, so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauret....“

Dem ist noch hinzuzufügen, dass der Triller überall und stets eine gezählte Quantität Noten enthalten und eine rhythmische Eintheilung erfahren soll, wodurch allein eine absolute Gleichmässigkeit bewahrt werden kann.

Der hier folgende Entwurf zu systematischen Trillerübungen ist je nach den individuellen Bedürfnissen zu modifiziren.

Versch. Finger-sätze.

2 Untertasten 2 Obertasten. 1 Unter T. 1 Unter T. 1 Ober T. 1 Ober T.  
1 Ober T. 1 Ober T. 1 Unter T. 1 Unter T.

in kl. Secunde in gr. Sec. in kl. Sec. in gr. Sec.

Dieselben mit wechselnden Fingerpaaren:  
1213 - 1323 - 1423 - 2423 - 2434 - 2534 - 3435 - 3545;

mit wechselnden Accenten, in versch. Combinationen z. B. 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3

und mit wechselnden Secunden, z. B. 1 2 4 2 3 2 4 2 1 2 4 2 3

Als Vorbereitung zu Terzentrillern empfiehlt der Herausgeber

a) einfache Triller mit gehaltenen Tönen, z. B.

b) zerlegte Doppeltriller

Es folgen zunächst Terzentriller:

in den Combinationen von 2 gr. Terzen 2 gr. Terzen 2 kl. Terzen 2 kl. Terzen einer kl. und einer gr. und im Intervalle eines halben Tones ganzen Tones 1/2 Tones 1/4 Tones einer gr. Terz einer kl. Terz welche auf alle Stufen der Octave zu transponiren sind.

Diesen schliessen sich an: die Triller in allen Arten Quarten, Quinten und Sexten; die Triller über, unter oder zwischen zwei oder mehr gehaltenen Tönen, z. B.

Doppeltriller in Gegenbewegung und mit accordischen Intervallen, z. B. (vergl. die Coda von Beethovens Es dur-Concert, I. Satz.)

Die Triller mit wechselnder Stimmenanzahl (blinde Doppeltriller), z. B. (Liszt) (Alkan) (Liszt)

Die Triller mit einer zweiten obligaten Stimme, z. B. (Liszt) (Liszt) wozu auch Melodien mit unterlegten Trillerorganpunkten gehören. (vergl. Beethoven, Op. 58, 109, 111)

Endlich entstand durch den Wunsch, auch drei- und mehr-stimmige Triller erzielen zu können, die Idee:

Triller durch Vor- und Nachschlagen zweier Hände auszuführen: welche sich in der Folge auch auf einstimmige Triller und auf Octaventriller übertrug:

Als eine ergänzende Nachstudie ist noch das Tremolo zu nennen, welches recht eigentlich ein Triller in weiteren Intervallen ist. (vgl. Liszt's Transcendentale Tremolo-Etude nach Paganini's Caprice.)

\*) Die Anführung dieser für ihre Zeit charakteristischen Vortragseigenthümlichkeit glaubte der Herausgeber nicht unterdrücken zu sollen: obwohl kaum ein Pianist unserer Tage sich noch in dieser Manier zurechtfinden dürfte.

## Fuga XI, a 3.

Allegretto, ben misurato, con semplicità.

*In gemessener Bewegung, mit ungekünsteltem Vortrage.*

mezza voce

Th. C.S.

mf dolce

poco marc.

tr

poco marc.

tr

NB. Ungeachtet ihrer sorgfältigen polyphonen Durcharbeitung, gehört diese Fuge doch zu den gefälligen, anspruchloseren. Als Trägerin eines Charaktertypus reicht sie nicht an die Emoll Fuge heran, wenngleich diese über nur bescheidenere Ausdrucksmittel verfügt. Von der allgemein üblichen „eleganten“ Phrasierung der 5 ersten Achtelnoten  - die wohl auf Czerny zurückzuführen ist - musste der Herausgeber, zu Gunsten einer mehr gerechtfertigten Vortragsweise, absehen.

*più marc.*

*più marc.*

5 2

*quasi f*

4 3

5

1

2 1

*meno f*

acc. to nach Tausig(?) Czerny:

*dolce*

ossia:

2

5

8

4

1

5

2 1 3

*a tempo*

*il basso*

cresc.

fz

5 A

2

3 1

4 2

4 2

3 1

1)

4 2

5

5

2)

*a tempo*

1 5 3 4

5

1

2

1) Wenngleich diese 3 Achtelnote infolge des gehaltenen Tones  $b$  nur aus dem Fingergelenk angeschlagen werden können, so müssen sie doch als die directe Fortsetzung des vorhergehenden Staccato zu Gehör gebracht werden, worauf der angegebene Fingersatz zielt. Man nehme sich hierbei die aufsteigende Bassstimme zum Vorbild und lasse die Imitation eindringlich hervortreten.

2) Obwohl ein Jeder in diesen Ornamenten das verkappte Thema erkennen dürfte, so sei dennoch besonders darauf hingewiesen:



3) Ein analoger Fall wie bei 1).

## Praeludium XII.

Andante<sup>1)</sup>

with round, full tone  
largamente, espressivo  
mit vollem Anschlag

poco sentito

più pieno

*p* cresc. con affetto

espressivo molto

dim.

ossia

1) Andante = mässiglangsam, ist im weiteren Verlaufe des Stückes durch die Beiwörter „tranquillo, espressivo. mesto, appassionato“ zu ergänzen.

2) Der Herausgeber hat die stellenweise nicht durchgeführte Vollzähligkeit der 4 Stimmen durch Pausen vervollständigt.

3) Der Herausgeber rechnet die hier in Erscheinung tretende Form zu dem Typus der dreitheiligen und stellt sie als solche in seiner Eintheilung dar. Danach umfasst der erste Theil  $5\frac{1}{2}$  Takte, welchen eine äussere Erweiterung von noch  $2\frac{1}{2}$  Takt anhängt, der zweite Theil zerfällt sodann in zwei Abschnitte von 4 und  $3\frac{1}{2}$  Takt; der dritte Theil reicht bis an den Schluss.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, including the instruction *più dolce*.

Schluss, nach Forkel:  
Close, acc. to Forkel:

Small musical notation snippet corresponding to the 'Schluss' instruction.

Third system of musical notation, including the instruction *poco slentando a tempo* and *più subito*.

Fourth system of musical notation, including 'Red.' and asterisk symbols.

Fifth system of musical notation, including the instruction *sempre sostenuto e con grand'accento* and *più sostenuto*.

Sixth system of musical notation, including *molto cresc.* and *fma non strepitoso*.

ossia  
ad lib.

Red. \*  
m.d. m.s.

etc.  
U.S.W.

III. Red.  
(sustaining Ped.)

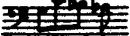
# Fuga XII, a 4.

**Molto sostenuto, ma fermo in tempo e carattere.**  
*Sehr getragen aber fest, so im Zeitmaas wie im Ausdruck.*  
(nach Riemann: Adagio penseroso = ♩)

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system includes the markings *ben tenuto* and *A p*. The second system includes the marking *poco marc.* and a first ending bracket labeled "1) B". The third system includes the marking *dolce* and a second ending bracket labeled "2) S". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

1) Die folgende Setzart... sie beruht auf eine Kreuzung der Hände... dürfte hier das Hervortreten des Themas wesentlich fördern:

2) Aus einer gesonderten Darstellung lässt sich das Verhältniss des Thema und der 3 Contrasubjecten zu einander klar erschauen;... wir lassen eine solche, zur besseren Orientirung der Studierenden, folgen:

Das Bindeglied  ist zu keinem der CC.SS. besonders gehörig und nimmt abwechselnd vor dem IIu.III seine Stellung ein.

This block shows the first ending notation, labeled "1) B". It consists of two staves of music with specific fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

This block shows the second ending notation, labeled "2) S". It consists of four staves of music. The top staff is labeled "Thema." and the following three staves are labeled "Contrasubject I.", "Contrasubject II.", and "Contrasubject III.". The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

8)

4)

4)

4)

4) *grave mente*

3) Vom Beginn der zweiten Exposition an macht sich eine gewisse Starrheit der Form und eine Eintönigkeit des harmonischen und kontrapunktischen Inhaltes bemerkbar, welche die Wirkung des prächtigen, so vielversprechenden I. Theiles langsam vernichten. Der alleinherrschende dreitaktige Rhythmus ( $= \frac{12}{4}$ ) trägt, unseres Erachtens, die erste Schuld. In monotoner Reihenfolge lösen sich sodann vereinzelt Thema-Eintritte und Zwischenspiele unter einander ab. Mit pedantisch-zäher Regelmässigkeit folgt stets Eines auf das Andere. Die Zwischenspiele selbst verarbeiten ein ewig-gleiches Motiv von nicht gerade übermässigem rhythmischen Reiz, auf Grund einer bald auf bald absteigenden harmonischen Sequenz. Man vermeide, bei eben diesem Motive, den anapästischen Charakter (durch Abstossen des Achtels) allzusehr in den Vordergrund zu drängen  - was bei den häufigen Wiederholungen dem Ernste des Stückes gefährlich werden könnte - und folge möglichst der Bezeichnung des Herausgebers.

4) Hier erscheint der 3-taktige Rhythmus um  $\frac{1}{2}$  Takt verkürzt und der Grundrhythmus somit verschoben; diese symmetrische Schmälerung wird aber in dem nächsten Zwischenspiele durch die Einfügung zweier Viertel wieder wett gemacht. Ein ähnliches Spiel findet vor und nach dem Eintritte des Themas in *Es dur* statt.

(N.B. Counter-subject II!)  
(N.B. Contrasubject II!)

NB Zu der ausgesprochenen Verwandtschaft, welche zwischen dieser Fuge und der neunten der dreistimmigen Inventionen besteht, mag zunächst die gleiche Wahl der Tonart Einiges beitragen. Noch engere Beziehungen erhellen aber aus der Gegenüberstellung des thematischen Materials dieser Stücke. So in der Invention wie in der Fuge ist das Haupt- Thema in Viertelnoten und in chromatischer Folge verfasst:

Fuge. Invention.

Hier wie dort schreitet das Contrasubject stufenweise und in halbtaktigen Gruppen aufwärts, die durch Pausen auf den guten Takttheilen von einander gesondert:

Fuge. Invention.

Noch vollkommener wird die Ähnlichkeit infolge des gleichartigen Aufbaues der beiden Compositionen. In der That tritt in beiden noch ein zweites obligates Contrasubject zu dem früheren hinzu und das Spiel der fortwährenden Aufeinanderstellung (kontrapunktischen Umkehrung) der drei Motive, rollt sich ohne weitere eigentliche Entwicklung hier und dort in gleicher Weise ab. In diesem wie in jenem Stücke waltet endlich jene getragene nachdenklich-ernste Stimmung, wie sie die italienische Bezeichnung „grave“ in sich schliesst; die Tiefe und Erhabenheit der Empfindung und die Steigerung des Ausdrucks, welche sich in der Invention offenbaren, werden in der Fuge allerdings nicht erreicht. (Vergleiche Anmerkung 3. und 5. zu dieser Fuge und das NB zu N<sup>o</sup> 9 der 8-stimmigen Inventionen, in des Herausgebers Bearbeitung.)

*sempre f*

*mf*  
*dolce* (Tenor.)  
*p* (Alt.)

*poco a poco - cresc.*

*f*

(8 4 5)  
2 5 4  
2 1 1  
*sostenuto sino al Fine*  
*ten.*

5) Bei sehr sorgfältiger Pedalisierung liesse sich hier eine Octavenverdopplung der Bassstimme wohl ermöglichen. Dass ein solches Verfahren bei Bach zulässig, hat der Herausgeber wiederholt betont. Beispiele dafür bieten unter andern die Fugen II, V, VII, und die neunte der dreistimmigen Inventionen:

C.M.B.

JOHANN SEBASTIAN BACH

# Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und  
Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

von Ferruccio Busoni

Heft 1: BWV 870–876 EB 8276

Heft 2: BWV 877–882 EB 8277

Heft 3: BWV 883–888 EB 8278

Heft 4: BWV 889–893 EB 8279



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

06. 09. 82

C 13 Ba

id 9701824

# Des wohltemperierten Klavieres zweiter Teil

Zwanzig Jahre hat Bach zwischen der Herausgabe des ersten und des zweiten Teils des wohltemperierten Klaviers verstreichen lassen, und es sind ungefähr an die zwanzig Jahre, seit ich selbst die Niederschrift meiner Betrachtungen über das Werk begann. Darum hat ein vernünftiger Leser zu erwarten, daß die Bearbeitung des zweiten Teils eine andere Physiognomie zeige als die des früheren; er muß selbst mit anderen Voraussetzungen und mit reiferer Vorbereitung diesen Band ergreifen.

In diesem vermied ich absichtlich Wiederholungen früherer Argumente, wandte mich vom rein Klavieristischen ab als von einem Gegenstand, der in den fünf vorausgehenden Bänden der Gesamtausgabe meiner Bach-Studien ausführlich zur Sprache gekommen war; ich verweilte nicht (oder kürzer) bei geringeren Einzelheiten, die von den Hauptmomenten ablenken, und bemühte mich vorzugsweise, den Lernenden zu den Mysterien der musikalischen Struktur und in das Innere zu führen.

Obwohl die *Fuge*, mit großem Aufwand von Würde, die strengste Form der musikalischen Komposition genannt wird, liegt — meines Erachtens — die Bedingung für die lebendige Erhaltung dieser Form darin, daß ihr die breitesten Freiheiten eingeräumt werden. Unter den Werken, die auf künstlerischen (nicht allein formalen) Wert Anspruch erheben, bin ich doch niemals auf eine absolut strenge Fuge gestoßen; es schien mir vielmehr, als ob das Zunehmen der Freiheit mit dem Anstieg zur künstlerischen Höhe gleichen Schritt hielte.

Es gibt vielleicht keine Fuge, die nicht auf Augenblicke aufhörte, eine solche zu sein. Eine wahrhaft strenge Fuge wäre ein polyphones Gefüge, das von dem Thema nie abweiche und bei dem keine Stimme jemals pausierte. Dies wäre der ideelle Typus der strengen Fuge, an den noch kein Künstler sich bedingungslos gehalten hat: einem Vogel vergleichbar, der unausgesetzt in der Luft kreist.

Eben die Bachsche Fuge (diese ihm homogenste Form, Empfindung zu äußern) ist reich an Unregelmäßigkeiten und Ausnahmen. Die Theoretiker sind gezwungen, diese Vorkommnisse mit Verlegenheit zu nennen. Und wenn ich ihnen darin beistimmen muß, daß nur die meisterliche Überlegenheit solche Freiheitsrechte einräumt, so folgt daraus ebenso entschie-

den, daß die Meisterschaft nichts anderes erzielt als die Erwerbung dieser Rechte.

Die übernommenen Regeln für die Schreibweise der Fuge sind zum Teil praktischen, zum Teil symbolischen Ursprungs. So ist die Bildung der »Antwort« in Beziehung zu einem gedachten Modulationskreise gebracht.

Die Symbolik der Gesetze läßt sich in die Begriffe zusammenfassen: Harmonie im Kampf; Gleichberechtigung aller Beteiligten, die in dem Hauptgedanken sich vereinen.

Praktisches und symbolisches Endziel der Fuge: die Ausbeutung des Hauptgedankens bis zu dessen Erschöpfung.

In der heutigen Kompositionskunst, die in gerader Linie von der Bachs stammt (insofern als sie, immer bewußter, die durch Polyphonie tönende Empfindung zu werden sich bestrebt), fällt sowohl die nach dem Mittelpunkt des Modulationskreises gravitierende Richtung — die Abhängigkeit von der Tonart — als auch die objektive Symbolik aus dem Plan, die dem subjektiven Temperament gewichen ist. Somit sind auch die Rechte des Meisters größer geworden: er darf nun die Bachschen Ausnahmen als Regeln übernehmen.

Die *Form* der Fuge wird zunächst immer von der Beschaffenheit des Themas abhängig sein. Bach deutet uns diese Wahrheit oft genug an, aber zuweilen zeigte er sich mit ihr im Widerspruch. Des Themas Triebkraft aber liegt in der Ausgiebigkeit und Wandlungsfähigkeit seiner selbst.

Der zweite Gestalter ist die geistige *Idee*, die die Fuge innerlich bewegt, und ein dritter: die Empfindungssphäre, die das Fortschreitende umhüllt.

Einem Beethoven war die Fuge nicht mehr der natürliche Ausdruck seiner Empfindung überhaupt, sondern ein gelegentliches Instrument, das für eine besondere Richtung der Empfindung zur Anwendung kam. Es ist denkbar, daß in der Fuge von heute das Kontrastsubjekt über das Thema siegt, oder daß die Formen unmerklich in andere übergehen, sich auflösen anstatt sich zu verdichten, oder daß aus einer vielgestaltigen Bewegung das Thema als letztes Ergebnis tritt.

Unter den Fugen dieses Bandes stehen die in D-Dur und in E-Dur dem absoluten Typus am nächsten. Ich habe in meinen Anmerkungen die erste künstlerisch abgelehnt, die zweite rückhaltlos anerkannt,

weil der Geist sich hier durch das Scholastische offenbart. Doch erweckte die in fis-Moll stehende Fuge in mir eine reinere Freude, trotzdem sie mancherlei thematische Zusammenstellungen, die ich in Beispielen dargetan habe, außer acht läßt, und weil sie aus dem Gedanken neue Formen ableitet. Die b-Moll-Fuge vereint die glücklichste Idee mit dem vollkommensten Bau zu einem unbedingten Meisterstück. Die Stücke in d-Moll, in e-Moll und in a-Moll repräsentieren die Macht des Temperaments über die Reflexion; die »Tanz-Fuge« in B-Dur verbleibt eine einzelne Blüte der Anmut und der gemilderten Strenge.

Als polyphone Tanzstücke muten auch die Fugen in F-Dur und in f-Moll an, desgleichen das zu einem Springtanz ausholende dreistimmige Spiel in h-Moll. Eine einsame Stellung nimmt die Doppelfuge in gis-Moll ein, die bei großer Formenschönheit und innigster Einheit in der Abwechslung am gemütvollsten wirkt.

Das Verhältnis des obligaten *Präludiums* zur Fuge scheint mir nicht klar genug festgestellt zu sein; die Präludien des Wohltemperierten Klaviers machen es offenbar nicht leicht, in dieser Frage sicherer zu werden. Als Herausgeber habe ich einigen Fleiß daran gewandt, eine geschlossene Beziehung des Präludiums zur Fuge nachzuweisen, gelegentlich auch durch Beispiele herbeizuführen. In den letzteren Fällen glaube ich die Intentionen Bachs übertreten zu haben.

Alle Änderungen und Zutaten verfolgen indessen die erzieherische Absicht, den Lernenden einen Einblick in den Mechanismus der Komposition zu verschaffen; sie illustrieren und ergänzen überdies die in dieser Einleitung nur skizzenhaft dargelegten Anschauungen. In mehreren Fällen bildet die Summe der Anmerkungen zu verschiedenen Stücken erst die vollständige Meinung über eine und dieselbe Frage.

New York, März 1915

Ferruccio Busoni

# Inhalt — Zweiter Teil — Band II

## HEFT I

I	
Praeludium und Fuga C-dur BWV 870	
Praeludium	Seite 2
Fuga	Seite 7
II	
Praeludium und Fuga c-moll BWV 871	
Praeludium	Seite 10
Fuga	Seite 12
III	
Praeludium und Fuga Cis-dur BWV 872	
Praeludium	Seite 16
Fuga	Seite 22
IV	
Praeludium und Fuga cis-moll BWV 873	
Praeludium	Seite 26
Fuga	Seite 30
V	
Praeludium und Fuga D-dur BWV 874	
Praeludium	Seite 36
Fuga	Seite 40
VI	
Praeludium und Fuga d-moll BWV 875	
Praeludium	Seite 43
Fuga	Seite 48
VII	
Praeludium und Fuga Es-dur BWV 876	
Praeludium	Seite 52
Fuga	Seite 56

## HEFT II

VIII	
Praeludium und Fuga dis-moll BWV 877	
Praeludium	Seite 1
Fuga	Seite 4
IX	
Praeludium und Fuga E-dur BWV 878	
Praeludium	Seite 13
Fuga	Seite 16
X	
Praeludium und Fuga e-moll BWV 879	
Praeludium	Seite 21
Fuga	Seite 24
XI	
Praeludium und Fuga F-dur BWV 880	
Praeludium	Seite 30
Fuga	Seite 36
XII	
Praeludium und Fuga f-moll BWV 881	
Praeludium	Seite 40
Fuga	Seite 43
XIII	
Praeludium und Fuga Fis-dur BWV 882	
Praeludium	Seite 46
Fuga	Seite 50

## HEFT III

XIV	
Praeludium und Fuga fis-moll BWV 883	
Praeludium	Seite 2
Fuga	Seite 6
XV	
Praeludium und Fuga G-dur BWV 884	
Praeludium	Seite 14
Fuga	Seite 17
XVI	
Praeludium und Fuga g-moll BWV 885	
Praeludium	Seite 22
Fuga	Seite 25
XVII	
Praeludium und Fuga As-dur BWV 886	
Praeludium	Seite 32
Fuga	Seite 38
XVIII	
Praeludium und Fuga gis-moll BWV 887	
Praeludium	Seite 44
Fuga I	Seite 48
Fuga II	Seite 50
Fuga I u. II	Seite 51
XIX	
Praeludium und Fuga A-dur BWV 888	
Praeludium	Seite 54
Fuga	Seite 56

## HEFT IV

XX	
Praeludium und Fuga a-moll BWV 889	
Praeludium	Seite 1
Fuga	Seite 4
XXI	
Praeludium und Fuga B-dur BWV 890	
Praeludium	Seite 8
Fuga	Seite 16
XXII	
Praeludium und Fuga b-moll BWV 891	
Praeludium	Seite 20
Fuga	Seite 24
XXIII	
Praeludium und Fuga H-dur BWV 892	
Praeludium	Seite 32
Fuga	Seite 35
XXIV	
Praeludium und Fuga h-moll BWV 893	
Praeludium	Seite 40
Fuga	Seite 44
Schlußwort	Seite 49

JOHANN SEBASTIAN BACH

# „Das wohl temperirte Clavier“

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

herausgegeben

von

Ferruccio Busoni

## PRAELUDIUM I

BWV 870

**Allegro maestoso**

*♩ - 103 - 105*

*forte dolce e legato*

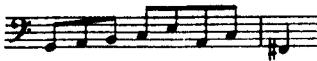
*molto tenuto*

*meno f*

*poco*

Idee:

1) Das Stück ist ursprünglich, ohne Angabe des Tempos, so notiert

2) Von hier an wird die Komposition „thematisch“, die ersten neun Takte des Praeludiums sind als fantasierende Einleitung, der Eintritt des leitenden Motivs  als der eigentliche Beginn des Hauptstückes zu denken.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff. The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. A circled number '8)' is placed above the final measure of the system.

Third system of musical notation, showing further development of the musical theme.

Fourth system of musical notation, including a circled number '5' above a measure in the treble staff.

Idee:

Fifth system of musical notation, which includes the 'Idee' section from the previous block.

Idee:

3) Der Entschluß des Soprans, die höhere Lage aufzusuchen, soll wie ein Manualwechsel auf der Orgel wirken; wie überhaupt das Ganze der Orgel näher steht, als dem Clavecin.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals, including sixths and sevenths, and is marked with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also featuring slurs and accents.

**Più dolce**

The second system is marked "Più dolce" (more sweetly). It features a treble and bass clef. The music is characterized by a slower tempo and a more lyrical quality. The upper staff has a melodic line with long slurs, and the lower staff has a more active accompaniment with some triplet-like figures.

The third system continues the "Più dolce" section. It maintains the same two-staff structure with treble and bass clefs. The melodic line in the upper staff continues with slurs, while the bass line provides a steady accompaniment.

The fourth system shows further development of the "Più dolce" section. The upper staff features a melodic line with some chromaticism, and the lower staff continues with a supportive accompaniment.

The fifth system concludes the "Più dolce" section. It features a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff, ending with a sustained chord.

4) Die nun folgenden siebzehn Takte geben eine fast wörtliche Wiederholung des ersten Teils, in die höhere Quart versetzt.

5) Bei diesem zurückführenden Satz ist im ersten Teil des Praeludiums die Chromatik des Soprans streng eingehalten; das wäre auch hier ohne Gewaltbarkeit durchführbar

Die zufällige fünfte Stimme ist hier überflüssig; nicht so in der Coda.

6) Eine innere Beziehung des Praeludiums zur Fuge vermochte der Herausgeber nicht zu erkennen; es wäre denn in der Idee des Kontrastes. Ein äußerer Zusammenhang wäre hingegen mühelos herzustellen, wenn man in der Coda des Vorspiels das Fugenthema anklingen ließe

# Kompositions-Studie

Das C-dur Praeludium nach J. P. Kellners Handschrift

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece is in C major, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The score concludes with a final cadence in the right hand.

# FUGA I

a 3

J - 102-3

**Allegro**<sup>1)</sup>

*non legato, decisamente in tono e carattere*

1) Das Tempo bewegt sich fast gleich dem des Praeludiums in unserer Aufzeichnung; doch ist die Gebärde hier entschiedener und frischer.

2) Der Sopran beschließt den ersten Teil, der Alt eröffnet zugleich den zweiten.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes a key signature change to one flat and a common time signature. Performance markings include *legg.* and a fermata. A small staff with a single note is shown below the first measure.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance marking includes *tr* (trill).

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance marking includes *poco a poco dimin.* (poco a poco diminuendo). A fermata is present over the final measure of the system.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance markings include *sotto voce* and *crescendo*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance markings include *ten.* (tenuto) and *più f* (più forte).

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance markings include *più f* and *sempre aumentando* (sempre aumentando).

Ossia:  
(J.S.B.)

1)

2)

Ossia:  
(F.B.)

1) Dieser Takt ist weder kontrapunktisch noch harmonisch, noch für die Struktur unentbehrlich. Dies tritt zu Tage, wenn man die beiden Nachbartakte aneinander schließt; geistreich ist der darauf folgende wandernde C-Orgelpunkt durch die drei Stimmen und zuletzt die allmähliche Auflösung der Fuge in Homophonie.

Der in Frage stehende Takt findet seine Erklärung darin, daß die Fuge ursprünglich mit dem darauf folgenden schloß.

## PRAELUDIUM II

BWV 871

Allegro sciolto

quasi forte e leggero

1)

*quasi forte e leggero*

*più leggero*

*dolce*

*forte, leggero*

*tr*

*tr*

1) Hier ist der thematische Zusammenhang mit der Fuge offenbar: trotzdem hält ihn der Herausgeber für unbeabsichtigt; aber die beiden Motive sind aus demselben Geiste heraus geboren

2)

*più leggiero*

Ossia: (F. B.)

3) *diminuendo - - - - - dolce*  
*(Ossia: crescendo - - - - - f)*

Ossia: (F. B.)

2) Eine bei Bach gern wiederkehrende Form der Baßführung  (vergleiche: Dreistimmige Inventionen, Capriccio in B dur, Goldberg-Variationen und die Anmerkungen zur cis moll-Fuge).  
 3) Die Form wäre zweistimmig reiner geblieben.

## FUGA II

a 4<sup>1)</sup>

Andante con moto

*dolce, ma con carattere* (tr)

(tr)

(tr)

*sostenuto*

*meno dolce e più con carattere*

1) Die analytischen Ergebnisse bei Betrachtung dieser Fuge sind in der folgenden Kompositionsstudie niedergelegt.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Ossia:

Second system of musical notation, labeled 'Ossia', showing an alternative melodic line.

Third system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns.

(con 8<sup>va</sup> basso ad lib. .

Fourth system of musical notation, featuring the instruction *sostenendo*.

Fifth system of musical notation, featuring the instruction *forte* and dynamic markings *fs*.

Sixth system of musical notation, featuring the instruction *sostenuto* and dynamic markings *più marcato* and *ten.*

Kompositions-Studie<sup>1)</sup>

The image displays a musical score for a composition study, consisting of four systems of four staves each. The notation is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score is written for four voices: Soprano (top staff), Alto (second staff), Tenor (third staff), and Bass (bottom staff). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is characterized by frequent use of slurs and ties across measures, indicating a continuous melodic flow. The first system shows the initial entry of the themes. The second system continues the development with more complex rhythmic figures. The third system features a prominent bass line with a '4/4' marking, suggesting a change in the bass part's role or a specific rhythmic emphasis. The fourth system concludes the study with a final melodic phrase.

1) Die Kompositionsstudie will eine deutliche Darstellung aller thematischen Stimmen, häufig ihre Zurückführung auf den ursprünglichen Sinn sowie eine Vervollständigung der Vierstimmigkeit in der Exposition darlegen. Dadurch soll dem Studierenden die Bedeutung aller Einschränkungen und Umbildungen des Originals zum Bewußtsein gebracht werden. Das Thema ist überall durch Bögen kenntlich gemacht.

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staves.

The second system continues the musical piece with four staves. It shows further development of the melodic and harmonic themes established in the first system.

The third system continues the musical piece with four staves, showing the progression of the composition.

The fourth system continues the musical piece with four staves, leading towards the end of the main section.

Die Schlußkadenz thematisch ausgestaltet:

The fifth system, titled 'Die Schlußkadenz thematisch ausgestaltet:', shows a concluding cadence. It features four staves with a more simplified and thematic musical texture compared to the previous systems.

## PRAELUDIUM III

BWV 872

Andantino calmo  
Ritmo di 3 battute

*dolce*

Ossia:

*simile*

Ossia:

1)

Ossia:

*ritmo di 2 battute*

Ossia:

1) Ausführung:  ebenso bei allen in der gleichen Weise bezeichneten Stellen.

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The system contains two measures of music. Below the first measure, there is an "Ossia:" section with a single measure of music. Below the second measure, there is another "Ossia:" section with a single measure of music.

Musical score system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The system contains two measures of music.

Musical score system 3, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The system contains two measures of music.

Musical score system 4, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The system contains two measures of music. Above the first measure, the text *ritmo di 3 battute* is written. There are 'x' marks above the first and second notes of the first measure in the treble clef. Below the second measure, there is a small musical staff with a single measure of music.

Musical score system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The system contains two measures of music. Below the second measure, there is an "Ossia:" section with a single measure of music.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below the grand staff, there are two separate staves, each labeled "Ossia:" and containing a simplified version of the melody.

*ritmo di 2 battute*

Second system of musical notation, labeled "ritmo di 2 battute". It follows the same grand staff format as the first system. The music continues with similar rhythmic complexity. Below the grand staff is one "Ossia:" staff with a simplified melody.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features the same grand staff and key signature. The notation includes various ornaments and complex rhythmic figures. There is no ossia staff for this system.

1) Allegro (Fughetta a 3)

Fourth system of musical notation, titled "1) Allegro (Fughetta a 3)". The key signature changes to two sharps (F#, C#). The time signature is 3/8. The music is marked "marcato" and features a more rhythmic and driving character. The grand staff includes various articulations and dynamics.

Fifth system of musical notation, continuing the "Allegro" piece. It features the same grand staff and key signature. The music includes a trill (tr) in the upper voice. The system concludes with a double bar line.

1) Die Angabe des Tempos ist von Bach

Ossia:

*più marcato*

*p cresc.*

1)

*(dimin.)*

1) Wir versuchen die thematische Idee, deren treuere Gestaltung zugunsten der chromatischen Melodieführung aufgegeben ist, zu rekonstruieren und gewinnen in dem folgenden Beispiel eine Fassung, die zwischen der älteren Version und dem Haupttext die Mitte einnimmt

## Anmerkungen

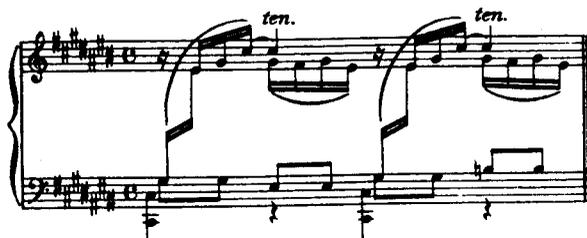
Dies Praeludium besteht aus einem ersten Abschnitt von zweimal drei Takten, einem zweiten von viermal zwei und wieder zweimal drei Takten und einer Gruppe von vier weiteren Takten, die zur Fughette führen. Die Fughette, dreiteilig gestaltet, setzt sich zusammen aus neun, sieben und zehn Takten: Exposition, Durchführung und Coda en miniature. Die melodische Linie, die aus den obersten Noten des Soprans am Ende des ersten und des zweiten Teils des Vorspiels sich ergibt



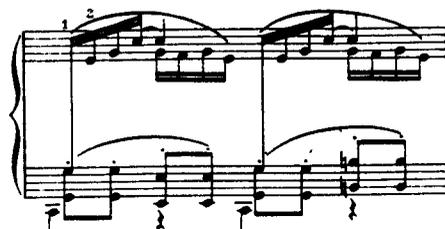
gibt die Veranlassung zum Fughetten-Thema; eine verborgene Beziehung, die man nicht verkennen sollte.



Zur Hebung des Klanges wäre die Verdoppelung des Basses



oder der Mittelstimme von guter Wirkung



wobei man allerdings die weiche Tongebung der Violen und Violoncelle in einem Streichquintettsatz sich zu vergegenwärtigen hätte.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

## Ältere Gestalt des Cis-dur-Praeludiums

The musical score is presented in five systems. The first system is marked 'arpeggio'. The notation includes various accidentals and articulation marks such as slurs and asterisks. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Tonart und Anlage gemahnen an das erste Praeludium des ersten Teils. Es läge recht nahe, das vorgeschriebene *Arpeggio* so auszugestalten, daß die Ähnlichkeit vollkommen würde

This musical example shows a single system of two staves. The right hand part features a continuous arpeggiated figure, while the left hand provides a simple accompaniment. The key signature is different from the original, demonstrating the author's proposed modification.

Aus der unbefangenen Transposition nach *Cis* ist zu entnehmen, daß Bach den Unterschied im Charakter der Tonarten mit der Einführung der temperierten Stimmung für aufgehoben hielt; ein Grundsatz, der späterhin durch unkluge Deutelei (namentlich an Beethoven) wieder wankend wurde.

## FUGA III

a 3

*Sostenuto* <sup>1)</sup>

*non leggiero*

*Ritmo di 6 quarti*

(non legato)

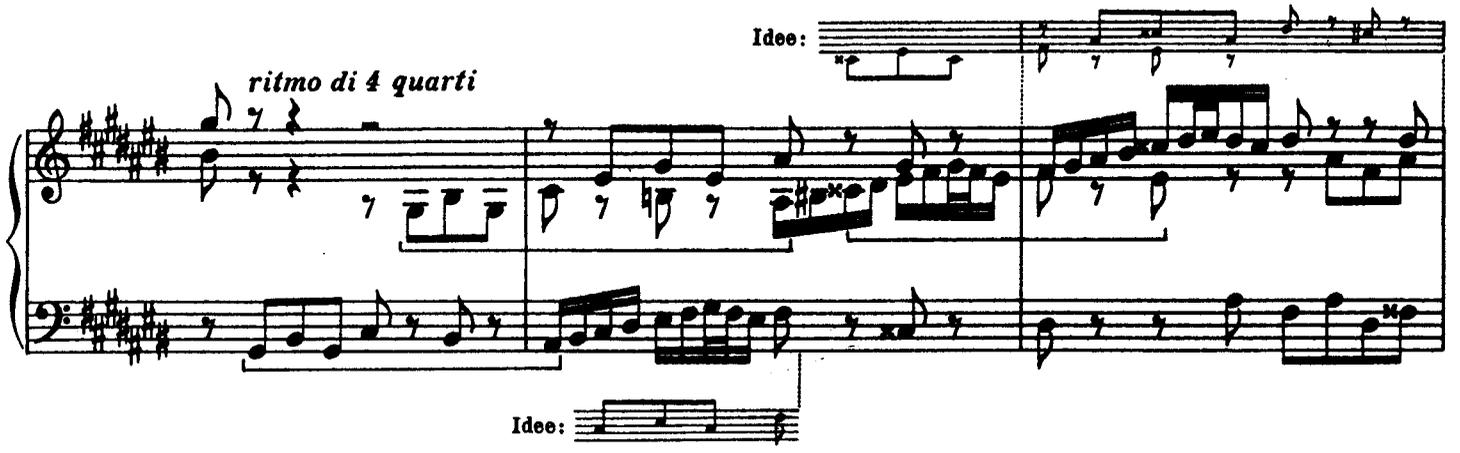
<sup>1)</sup> Die Zweiunddreißigstel-Figuren, die allmählich dichter auftauchen, dürfen keine Überhastung erleiden; das Zeitmaß hat sich ihnen anzupassen.

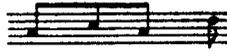
Akkordische Intervalle lassen sich ad infinitum durch- und engführen, ohne Hindernis und ohne besonderen Reiz. Trompetensignale achtstimmig zu setzen, fordert geringe Satzkunst. Um so überraschender ist, welche Vorteile Bach aus dem ersten Gliede des Themas  zu ziehen weiß. Obwohl dieses erste Glied unbestreitbar die Hauptfigur des Stückes ist, so besteht das Thema, genau gesehen, aus mindestens sechs Vierteln, und nur die verfrühten Einsätze von Sopran und Alt bewirken, daß die Fortsetzung des Themas für das Ohr zurücktritt. Denn die Exposition baut sich bereits auf einer Engführung in der geraden und der Gegenbewegung auf, sodaß die kontrapunktischen Möglichkeiten bereits in den ersten zweieinhalb Takt erschöpft scheinen. Doch der Meister steigert unaufhaltsam, und zwar zunächst durch die Rhythmik. Er bringt den Comes um zwei Viertelwerte gekürzt, darauf den Dux auf ein Drittel des Umfangs reduziert in dreistimmigen Nachahmungen. Ferner eine vollständige Inversio der Exposition in der Parallel-(Moll)-Tonart. Weiterhin die Verkleinerung und endlich die Vergrößerung von dem ersten Gliede des Themas. Im sechzehnten Takt wäre eine Nachahmung in der pausierenden Stimme noch möglich gewesen:

Eine Andeutung dieses Satzes ist zu finden in den Dreißig Veränderungen (Goldberg-Variationen), wo, die vierte Variation folgendermaßen lautet:

*ritmo di 4 quarti*

Ideo: 



Ideo: 

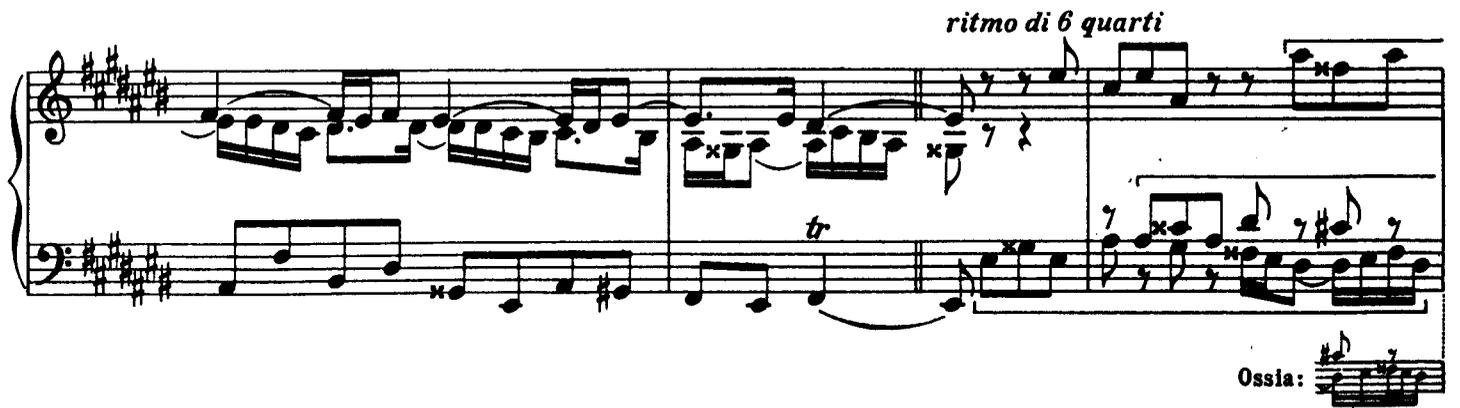
Ideo: 



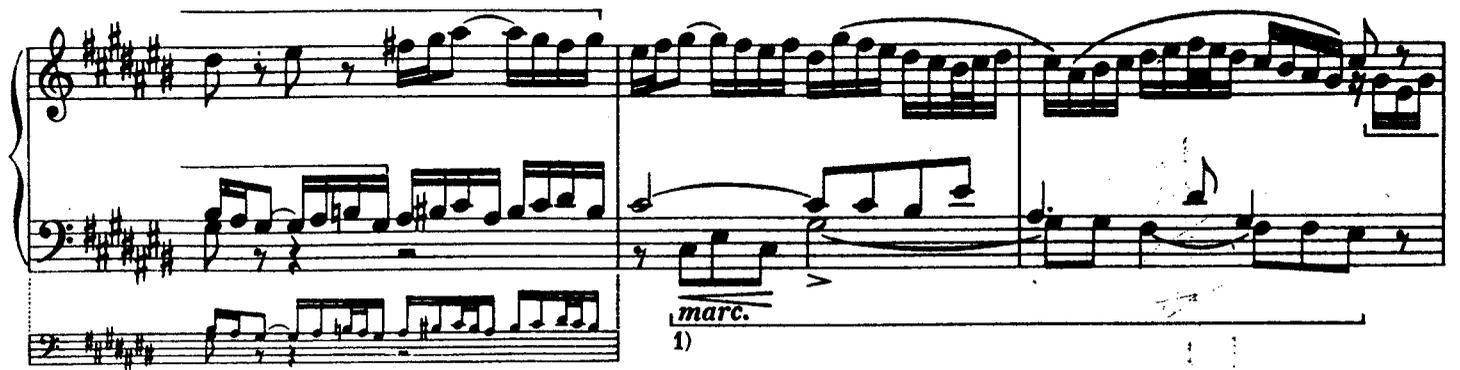
*ritmo di 2 quarti*

*ritmo di 6 quarti*

*tr*



Ossia: 



*marc.*  
1)

1) Zur Frage der thematischen Varianten vergleiche man die Anmerkungen zur E dur-Fuge.

Ossia: *(melodioso)*

The first system of music consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The vocal line is in a single treble clef. The tempo/mood is indicated as *(melodioso)*. The system contains two measures of music.

The second system of music continues the piano accompaniment and vocal line. It contains two measures of music, with the piano part showing more complex rhythmic patterns and the vocal line featuring melodic phrases.

Idee:

The third system of music continues the piano accompaniment and vocal line. It contains two measures of music. The piano part includes some complex rhythmic patterns, and the vocal line features a melodic phrase with fingerings 5, 2, and 4 indicated above the notes.

Ossia: *ten.*

The fourth system of music continues the piano accompaniment and vocal line. It contains two measures of music. The piano part includes some complex rhythmic patterns, and the vocal line features a melodic phrase with a *ten.* (tenuto) marking above the notes.

The fifth system of music continues the piano accompaniment and vocal line. It contains two measures of music. The piano part includes some complex rhythmic patterns, and the vocal line features a melodic phrase.

1) 2)

*più largamente sino al fine*  
*fz*

*forte, tenutamente*

1) Der Sopran ist zwar die Vergrößerung des Subjektes schuldig geblieben, doch ist diese durch das Geschäftige der Figuration hindurch vernehmbar

Konzertmäßig wiedergegeben würde die Episode der Augmentation etwa folgendes Aussehen gewinnen

2) Dieses und das folgende Achtel sind vierstimmig gesetzt; mehrstimmig noch bei Bischoff, woselbst diese Stelle so erscheint

Die beiden Orgelpunkte in den letzten vier Takten überschreiten ebenfalls die regelrechte Dreistimmigkeit. Der Orgelpunktton im Baß stellt sich bei Bach häufig als überzählige freie Stimme ein.

# PRAELUDIUM IV

BWV 873

Andantino sostenuto

*canto*  
*sotto voce*

*3*

*più dolce*  
*canto*  
*legato*

*espress.*  
*poco crescendo*

*3*  
*cresc.*

*quasi f*

meno intenso

*p*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a piano (*p*) dynamic marking. The tempo or mood is indicated as *meno intenso*.

più dolce

canto

This system contains the next two staves. The upper staff continues the melodic line, now marked *più dolce* (more sweet). The lower staff continues the accompaniment. The word *canto* is written below the lower staff, indicating a vocal line.

This system contains two staves of music, continuing the melodic and accompanimental lines from the previous systems.

piacevole

*dim.*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has an accompaniment. The dynamic marking *dim.* (diminuendo) is placed below the lower staff. The mood is indicated as *piacevole* (pleasant).

This system contains two staves of music, continuing the melodic and accompanimental lines.

This system contains the final two staves of music on the page, concluding the melodic and accompanimental lines.

System 1: Treble and bass staves in G major. The treble staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a similar melodic line. The word "canto" is written above the first measure of the bass staff.

System 2: Treble and bass staves. The treble staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a more rhythmic accompaniment.

System 3: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The word "canto" is written above the first measure of the treble staff. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

System 4: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

System 5: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. A footnote number "1)" is written above the first measure of the treble staff. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

1) Bezüglich der absteigenden Chromatik in der Oberstimme vergleiche das erste Praeludium und das NB. zur folgenden Fuge.

1)

(7)

*poco cresc.*

*quasi f*

Anfänglich ein Zwiesengesang über einem obligat geführten Baß, gestaltet sich das Praeludium vom zweiten Teil an zu einem Trio, bei dem der Baß stellenweise zur leitenden Stimme wird. Die Verzweigung der drei Stimmen ist ausserlesen kunstreich und schön. Das Original, reich an Verzierungsnoten, wurde hier mit Bedacht auf die richtige Ausführung der Ausschmückungen ausgeschrieben. Die Einteilung des Stückes in drei Abschnitte stammt vom Herausgeber; der mittlere von ihnen bringt die Durchführung zweier neuer Motive; der dritte Teil faßt die beiden ersten zusammen, in kontrapunktischer und harmonischer Umkehrung.

## FUGA IV

a 3

**Allegro risoluto**

*poco legato*

I 1)

1) Die Durchführungen des Themas sind diesmal beziffert; aus dem Grunde, weil eine solche Darstellung der Form in diesem Falle dem Herausgeber am übersichtlichsten erschien.

II

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system includes various rhythmic values and dynamic markings.

NB.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

III 1)

*più leggero*

Third system of musical notation, marked with a first ending bracket and the instruction *più leggero* (more light).

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps. The system includes various rhythmic values and dynamic markings.

*più f*

Fifth system of musical notation, marked with the instruction *più f* (more forte).

2)

*meno forte*

Sixth system of musical notation, marked with a second ending bracket and the instruction *meno forte* (less forte). A trill is indicated in the bass line.

- 1) Das Thema umfaßt zwar sechs Achtelwerte; in der Umkehrung jedoch erscheint es auf acht Achtel erweitert.  
 2) Dieser Takt ist mit dem siebenten übereinstimmend.

Transposition des ersten Zwischenspiels bis zum fünften folgenden Takt.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows further development of the melodic and harmonic themes established in the first system.

Third system of musical notation. This system includes a dynamic marking of *f* (forte) and a *V* (ritardando) marking. There are also some performance instructions like *7 7* and *x* above notes.

Fourth system of musical notation, featuring various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) placed above and below notes to guide the performer.

Fifth system of musical notation, continuing the intricate musical texture with detailed fingering and dynamic markings.

Sixth and final system of musical notation on this page, concluding the piece with a final cadence and a fermata over the final notes.

NB. Bei der Beleuchtung von Praeludium I, II und IV fanden wir bereits Gelegenheit, auf Episoden absteigender Chromatik hinzuweisen. Hier in der cis moll-Fuge tritt ein derart geführtes obligates Kontrasubjekt in diesem zweiten Teil des Werkes zum ersten Mal in Erscheinung. Es ist eine bevorzugte Form des späten Bach, die er namentlich in Mollsätzen gern anwendet und die für den Meister und seine letzte Ausdrucksart bezeichnend ist. Um späterhin Wiederholungen zu vermeiden, lassen wir an dieser Stelle eine Tabelle der hauptsächlichsten Beispiele folgen, die unsere Bemerkung betrifft.

Fuge VI im Thema:



Fuge XVII im ersten Kontrasubjekt:



Fuge XVIII im zweiten Kontrasubjekt:



Praeludium XX in beiden Stimmen:



Fuge XXII. Im Kontrasubjekt, steigend und fallend:



Man vergleiche überdies den Basso Continuo aus dem Crucifixus in der h moll-Messe.

In der vorliegenden Fuge tritt das absteigende chromatische Kontrasubjekt zuerst über dem Thema in der Paralleltonart, sodann verkleinert über der Umkehrung auf und wird als Zwischenspiel unabhängig durchgeführt. Eine ausgiebigere Benutzung dieses Gegenthemas hätte mühelos zu einer ausgesprochenen Doppelfuge führen können, wofür es in des Meisters Absicht gelegen hätte, eine solche zu schreiben. Die folgende Skizze soll des Herausgebers Behauptung kurz illustrieren.



Der Studierende sollte sorgsam die Rhythmik des Satzbaues beobachten. Sie stellt sich, unregelmäßig abwechselnd, aus zwei- und dreiteiligen Gliedern zusammen. Wenn wir das Zeichen – für die Dauer eines halben Taktes festsetzen, so erhalten wir z. B. vom Anfang der Fuge bis zum Eintritt der zweiten Durchführung das folgende graphisch-rhythmische Satzbild:

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — ||

Diesem Bild entsprechend würde die dritte Durchführung in der Umkehrung so erscheinen: — — — — | — — — — |  
 — — — — | Späterhin bewegen sich die verschiedenen Stimmen in verschiedenen Satzrhythmen übereinander. Für den guten Vortrag der Fuge ist diese Erkenntnis von Wichtigkeit.

## PRAELUDIUM V

BWV 874

Allegro giocoso, ma non troppo

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The first system starts with a forte dynamic marking. The second system includes a fingering diagram for a triplet in the right hand, with fingers 2, 1, 3, 2, 1 indicated. The third and fourth systems feature 'ten.' markings above the right-hand staff, indicating tenuto marks. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Die Trompetenfanfaren muten mehr heiter als heroisch an; wie denn über dem ganzen Stück, trotz aller Beweglichkeit, eine gewisse Behaglichkeit lagert. Inhaltlich und formell von geringerem Interesse, ist das Praeludium doch ein recht frisches Klavierstück, zu dessen gesteigerter Wirkung die Zusätze des Herausgebers beitragen dürften. Die Notierung  entspricht, nach alter Orthographie, der Achteltriole 

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The bass staff features a similar rhythmic pattern with some rests and slurs. There are some markings like '7' and 'z' below the notes.

*quasi Musette*

The second system begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A *2 Pedali* instruction is written below the bass staff. The music includes slurs and a trill (*tr*) in the treble staff.

The third system continues the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A trill (*tr*) is marked in the treble staff. The instruction *senza Pedali* is written below the bass staff.

The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The instruction *poco cresc.* is written below the bass staff.

The fifth system continues the musical piece with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

The sixth system concludes the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The music includes slurs and various note values.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The treble staff includes dynamic markings: *poco f*, *ten.*, *ten.*, *ten.*, and *ten.*. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff begins with the marking *più legg.* and contains a fermata over a measure. The bass staff continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs. The bass staff includes the marking *cresc.* and continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff includes the marking *più cresc.* and continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff includes the marking *tr* (trill) and continues with eighth notes.

3 2 1 4 3 5 1

ten. ten. ten. ten. ten. ten.

Ossia: ten. F. B. a tempo

# FUGA V<sup>1)</sup>

a 4

**Maestoso alla breve**  
1. Durchführung *Af* *stenu*  
*f* *stenu*

2) T

S

B

1) Eine Chorfuge im konventionellen Stil katholischer Kirchenmusik, etwa auf den Text *Christe eleison* zu singen,  die sich in der Welt des Wohltemperierten Klaviers besonders dürr und schul-

mäßig ausnimmt. Der Abschluß in A dur vor der Wendung nach e moll, im zehnten Takt wiederholt sich—fast gleichlautend—weitere zehn Takte später; ein Beweis dafür, daß die Fuge in dieser Zwischenzeit nicht von der Stelle gerückt ist. Rhythmisch bewegt sie sich ununterbrochen in bedächtig-steifen Achtelnoten, die jede Eingebung oder Freiheit im Vortrag versperren. Selbständige Zwischenspiele, die belebende Abwechslung brächten, kommen nicht vor. Zu Zeiten besinnt sich der Herausgeber und fragt sich, welcher Sinn wohl darin liegen möge, eine melodische Formel so durch verschiedene Stimmen und Tonarten zu jagen. Sie schleicht und dreht sich so wie die einförmige Geschäftigkeit des Alltagslebens im eigenen Kreise, um ein ruhmloses Ende zu erreichen. Wenn die Durchführung nicht irgendwohin und darüber hinaus führt, nicht wie eine Kraft wirkt, die Hindernisse aus dem Wege räumt und aus gegebenen Formen neue prägt, wenn sie nicht die innere Wandlung beschwört und wie ein reinigendes Feuer lodert, dann möge dieser Kunstgriff mit dem übrigen Rüstzeug mittelalterlicher Gelehrsamkeit als archivarisches Material ruhen und eine vom Temperament und Poesie getragene Homophonie Recht behalten.

2) Themata, aus sechs Vierteln bestehend, im Viervierteltakt sind in diesem Werk häufig anzutreffen. So bereits in der ersten Fuge des ersten Teils. Was anlässlich der cis moll-Fuge mit Bezug auf den rhythmischen Satzbau angeführt wurde, ist hier vergleichsweise anzuwenden.

Die Engführungen sind auf drei kanonische Stimmen beschränkt. Bei der ersten dieser Engführungen antwortet der Baß, wie zur Besiegelung der Diskussion. In dem gleichen Sinn hat der Herausgeber auch bei der zweiten und dritten Engführung die Erwidrerung des Basses in kleinen Noten angedeutet. Das Thema ist derart richtig gebaut, daß die engste Führung cum gratia ausgesponnen werden kann:

usv.

## 2. Durchführung (Sopran und Alt)

S

Ossia:

## 1. Engführung

## 2. Engführung

3) Im Alt erscheint das Thema notgedrungen verstümmelt.

3. Engführung

The first system of the musical score for '3. Engführung' consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics 'S' and 'A' above it. The lower staff is a piano accompaniment with lyrics 'T' and 'A' above it. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

The second system of the musical score for '3. Engführung' consists of two staves. The upper staff is a vocal line. The lower staff is a piano accompaniment with a section labeled 'B' below it. The music continues in the same key and time signature.

The third system of the musical score for '3. Engführung' consists of two staves. The upper staff is a vocal line. The lower staff is a piano accompaniment with a section labeled 'T' above it. The music continues in the same key and time signature.

Engste Führung

The fourth system of the musical score for 'Engste Führung' consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics 'S' and 'A' above it. The lower staff is a piano accompaniment with lyrics 'T' and 'A' above it, and a section labeled 'B' below it. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

The fifth system of the musical score for 'Engste Führung' consists of two staves. The upper staff is a vocal line. The lower staff is a piano accompaniment with a section labeled 'Ossia:' below it. The music concludes in the same key and time signature.

Wie später in der b moll-Fuge haben wir hier darauf verzichtet, die Verteilung der Stimmen an die Hände zu notieren, um das Satzbild rein zu erhalten.

## PRAELUDIUM VI

BWV 875

Allegro veloce e caratteristico

*poco legato*

*quasi f* *meno f*

*poco legato*

*legato*  
*p subito*  
*con Pedale*

Vorschlag zur Ausführung:

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several slurs and accents. Above it, a smaller staff shows a suggested performance variation with the text "Vorschlag zur Ausführung:". The lower staff contains a bass line with various rhythmic patterns.

The second system features two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked with "quasi f" and "meno f". The lower staff contains a bass line with rhythmic patterns.

The third system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked with "leggiere". The lower staff contains a bass line with rhythmic patterns.

The fourth system features two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked with "ten.". The lower staff contains a bass line with rhythmic patterns.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, marked with "Ossia:" and "1)". It also includes markings "(b)", "(4)", and several triplets. The lower staff contains a bass line with rhythmic patterns and a marking "(b)".

1) Diesen Takt trifft man auch in der folgenden Gestalt an

3  
p

2)

dim.

Ausf.:

m.s.

p (sopra)

con Pedale

pp

2) Der von Bach stammende Bogen über den drei Noten scheint anzudeuten, daß die übrigen Sechzehntel weniger gebunden sein sollten.

Der erste Teil besteht aus drei Abschnitten, die im zweiten Teil, genügend symmetrisch, sich wiederholen. Nur der dritte Abschnitt wird um volle sechs Takte erweitert. Der Orgelpunkt, der den letzten fünf Taktten als Basis dient, stempelt diese zur Coda.

# Kompositions-Studie

Ältere Gestalt des d-moll Praeludiums

The musical score is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble staff contains a series of eighth-note chords, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with more complex rhythmic patterns in the treble staff and a steady bass line.

Third system of musical notation, showing a melodic line in the treble staff and a bass line with some rests.

Fourth system of musical notation, featuring a more active bass line and a treble staff with eighth-note chords.

Fifth system of musical notation, with a treble staff containing a melodic line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, showing a treble staff with a melodic line and a bass line with some rests and eighth-note accompaniment.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a treble staff featuring a melodic line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

## FUGA VI\*)

a 3

**Allegro moderato con slancio e sentimento**

1) Die Antwort könnte schon im zweiten Takt erfolgen

+ eine Form, die als Übergang zum dritten Einsatz des Themas in der Gegenbewegung gebraucht wird. (Takt 5)

2) Langsame chromatische Figuren lassen sich durch Gleiten der Finger schön verbinden, so z. B.:

Im Allgemeinen—diese Erfahrung hat der Herausgeber gewonnen—ist die Vermeidung des Daumen-Untersetzens dem Vortrag dadurch förderlich, daß sie mechanische Unruhe verhütet und eine klarere Zeichnung der Passage ergibt. Der Herausgeber benutzt häufig den Daumen als Stützpunkt und läßt die Gruppe der übrigen vier Finger wie den zweiten Arm eines Zirkels spielen. Als eine Studie zu derartigen Übungen wähle man Chopins Prélude in fis-moll.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and ties. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic accompaniment with slurs and ties. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed below the bass staff. Fingering numbers (1-5) are visible above and below the notes in the bass staff.

Idee:

The second system begins with the word "Idee:" followed by a short melodic phrase in the treble clef. The main body of the system continues with two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present below the bass staff.

The third system continues the musical piece with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is located below the bass staff.

Ossia:

The fourth system starts with the word "Ossia:" followed by a short melodic phrase in the treble clef. The main body of the system consists of two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is placed below the bass staff.

First system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with several slurs and a dynamic marking of *ff*. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with some rests. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff features a melodic line with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *p*. The lower staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *ten. ff* and various fingerings (2, 2, 1, 3, 4, 4, 7, 5). The lower staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *ten.* and a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*f*) section. Fingerings (2, 4, 3, 2, 5) are indicated above a slur. The lower staff continues the bass line with a crescendo (*cresc.*) marking. The system concludes with a double bar line.

diminuendo sempre

3)

*p molto cresc.*

*sostenuto*

*espress.*

3) In den folgenden sechs Vierteln ist der melodische Gegensatz  innerlich hörbar. Dieses schön geschwungene Kontrasubjekt hat den Wert eines selbständigen Fugenthemas; es tritt ausgesprochen im Verlauf der Fuge außer in der Exposition nur zweimal auf; obwohl es auch in der Gegenbewegung sich hätte verwerten lassen.

\*) Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin ist diese Fuge ein starkes Charakterstück, ein echtes Klavierstück. Im zweiten Teil wird das Thema kanonisch geführt derart, daß die zweite Stimme die Antwort in sich schließt; dasselbe wiederholt sich in der Gegenbewegung.

Diese Kombination ließe sich noch bereichern, wenn man eine modernere Auffassung + gelten lassen wollte:

(Takt 17)

Themata von so ausgeprägter Charakteristik sind meist kontrapunktisch wenig ergiebig (wie auch aus der D dur-Fuge des ersten Teils und der hier folgenden e moll-Fuge entnommen werden kann); so verläuft auch dieses Stück, imitatorisch und figurativ, schwungvoll und empfindungsreich, doch ohne namhafte polyphone Kombinationen.

PRAELUDIUM VII<sup>NB.</sup>

BWV 876

Allegretto piacevole

NB. Nach Ansicht des Herausgebers endet der erste Teil in der Paralleltonart *c moll*, und der zweite—im symmetrischen Verhältnis—in der Dominante der Paralleltonart *g moll*; aber der Faden wird ohne Unterbrechung gesponnen und es ist schöner und richtiger die Form als ein einheitliches Ganzes zu sehen und zu empfinden.



Die ausdrucksvolle Gegenmelodie geht bei der Dominanten-Wiederholung\*) im Figurenwerk unter; anstatt daß sie, parallel gestaltet, folgenderweise geführt würde.

Diese Gegenmelodie könnte recht gut das Thema zu einer mit dem Praeludium ineinander zu webenden Fuge abgeben, wären nicht Themata deren Umfang eine Oktave überschreitet, deswegen unhandlich, weil sie mannigfache Kreuzungen der Stimmen heraufbeschwören.

Heikel für den Bau der Fuge wäre auch die Abweichung nach der Unterdominante, mit der das Thema beginnt und die in der Beantwortung ein modulatorisches Problem zu lösen gäbe. Dieselbe Schwierigkeit würde für die Umkehrung des Motivs gelten. Eine symmetrische Umkehrung, wie B. Ziehn sie lehrt, ist im allgemeinen unbachisch; bei unserem Meister gilt es, durch die Folge der Intervalle das Verhältnis der Tonart zu wahren. Von der Terz ausholend würde in diesem Fall die symmetrische Umkehrung ein reizvolles harmonisches Bild ergeben, ohne aus dem Bachschen Kreise zu treten



Demnach wäre die Aufgabe einer solchen Fuge für den Studierenden, der sich ihrer bemächtigte, von erzieherischem Wert und voller anregender Hindernisse.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. A small asterisk (\*) is present at the end of the treble staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The marking *m.s.* is present in the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The marking *m.d.* is present in the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

The second system continues the piece. It features a *poco cresc.* dynamic marking in the right hand. Below the main notation, there is a section labeled "Idea:" which shows a short melodic fragment on a single staff.

The third system shows a change in dynamics with a *p subito* marking. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand continues with a steady eighth-note pattern.

The fourth system continues the musical development. The right hand has a more active melodic line with some chromaticism, and the left hand maintains its accompaniment.

The fifth system concludes the page with a final melodic phrase in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with a slur. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The instruction *poco cresc.* is written above the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff continues the accompaniment. The instruction *decresc.* is written above the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a slur. The bass staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a fermata over a chord, marked with a '2)' above it. The instruction *sostenuto* is written below the treble staff. The bass staff continues the accompaniment. The instruction *a tempo* is written below the bass staff.

2) Wie im ersten Stück von Praeludium, Fuge und Allegro Es dur, mit dem dieses eine starke Verwandtschaft zeigt, tritt vor der endgültigen Resolution ein Halt auf dem Dominant-Sekund-Akkord ein. Es ist dies ein Mittel, die gleichmäßig fließende Bewegung zur Ruhe zu bringen, das beinahe zur Gewohnheit wird. Ihm begegnen wir noch in der e moll-Fuge und im Fis dur-Praeludium; ähnlich am Schlusse der g moll-Fuge, identisch im As dur-Praeludium; mit dem Quint-Sext-Akkord in der ihm zugesellten Fuge; weiterhin im B dur-Praeludium und endlich, im letzten Praeludium dieses Teils.

# FUGA VII<sup>1)</sup>

a 3

Allegretto grazioso

1) Die Gründe, welche die Umstellung der beiden Fugen in *Es* und *G* rechtfertigen sollen, wurden an den entsprechenden Stellen im ersten Teil dargelegt.

2)

3) Schöner Führung der Mittelstimme

dem Sopran in der Exposition nachgebildet

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and a final triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. A slur covers the final triplet in the treble staff, with the instruction "dimin." written below it.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff continues the accompaniment. A piano dynamic marking "p" is placed above the treble staff. A trill "tr" is indicated above a note in the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. A "poco" dynamic marking is placed above the treble staff. A "sotto voce" marking is placed below the bass staff. A trill "tr" is indicated above a note in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. A dynamic marking "4)" is placed above the treble staff.

4) In den hier folgenden Sequenzen ist die verborgene Fortsetzung und Verengung (diminutio) der vorausgegangenen enthalten

Fifth system of musical notation, showing a sequence of notes in both treble and bass clefs, illustrating the concept of hidden continuation and narrowing.

*più marcato* (tr)

*mp* *tr*

*ten.* *ten.* *cresc.*

*f*

5 2 (tr)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke  
Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier  
Zweiter Teil

bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und  
Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik

von Ferruccio Busoni

Heft 1: BWV 870–876 EB 8276  
Heft 2: BWV 877–882 EB 8277  
Heft 3: BWV 883–888 EB 8278  
Heft 4: BWV 889–893 EB 8279



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

C 13 Ba

06. 09. 82

# Inhalt — Zweiter Teil — Band II

## HEFT I

I  
Praeludium und Fuga C-dur BWV 870  
Praeludium Seite 2  
Fuga Seite 7

II  
Praeludium und Fuga c-moll BWV 871  
Praeludium Seite 10  
Fuga Seite 12

III  
Praeludium und Fuga Cis-dur BWV 872  
Praeludium Seite 16  
Fuga Seite 22

IV  
Praeludium und Fuga cis-moll BWV 873  
Praeludium Seite 26  
Fuga Seite 30

V  
Praeludium und Fuga D-dur BWV 874  
Praeludium Seite 36  
Fuga Seite 40

VI  
Praeludium und Fuga d-moll BWV 875  
Praeludium Seite 43  
Fuga Seite 48

VII  
Praeludium und Fuga Es-dur BWV 876  
Praeludium Seite 52  
Fuga Seite 56

## HEFT II

VIII  
Praeludium und Fuga dis-moll BWV 877  
Praeludium Seite 1  
Fuga Seite 4

IX  
Praeludium und Fuga E-dur BWV 878  
Praeludium Seite 13  
Fuga Seite 16

X  
Praeludium und Fuga e-moll BWV 879  
Praeludium Seite 21  
Fuga Seite 24

XI  
Praeludium und Fuga F-dur BWV 880  
Praeludium Seite 30  
Fuga Seite 36

XII  
Praeludium und Fuga f-moll BWV 881  
Praeludium Seite 40  
Fuga Seite 43

XIII  
Praeludium und Fuga Fis-dur BWV 882  
Praeludium Seite 46  
Fuga Seite 50

## HEFT III

XIV  
Praeludium und Fuga fis-moll BWV 883  
Praeludium Seite 2  
Fuga Seite 6

XV  
Praeludium und Fuga G-dur BWV 884  
Praeludium Seite 14  
Fuga Seite 17

XVI  
Praeludium und Fuga g-moll BWV 885  
Praeludium Seite 22  
Fuga Seite 25

XVII  
Praeludium und Fuga As-dur BWV 886  
Praeludium Seite 32  
Fuga Seite 38

XVIII  
Praeludium und Fuga gis-moll BWV 887  
Praeludium Seite 44  
Fuga I Seite 48  
Fuga II Seite 50  
Fuga I u. II Seite 51

XIX  
Praeludium und Fuga A-dur BWV 888  
Praeludium Seite 54  
Fuga Seite 56

## HEFT IV

XX  
Praeludium und Fuga a-moll BWV 889  
Praeludium Seite 1  
Fuga Seite 4

XXI  
Praeludium und Fuga B-dur BWV 890  
Praeludium Seite 8  
Fuga Seite 16

XXII  
Praeludium und Fuga b-moll BWV 891  
Praeludium Seite 20  
Fuga Seite 24

XXIII  
Praeludium und Fuga H-dur BWV 892  
Praeludium Seite 32  
Fuga Seite 35

XXIV  
Praeludium und Fuga h-moll BWV 893  
Praeludium Seite 40  
Fuga Seite 44

Schlußwort Seite 49

# PRAELUDIUM VIII

BWV 877

*Molto tranquillo* <sup>1)</sup>

*mf espressivo*

4 2 3 1 5

*egualmente*

Idee:

1) Am Schluß des ersten Teils treten Zweiunddreißigstel-Figuren auf, die weiterhin eine führende Bedeutung in der Bewegung annehmen. Das anfängliche Gebaren des Praeludiums, das leicht als Allegrosatz empfunden werden könnte, wird kraft dieser dichterem Rhythmen zur richtigen Breite des Zeitmaßes geleitet; daher die Überschrift *Molto tranquillo*. Das Stück gehört in jeder Hinsicht zu der Gattung der Inventionen.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (tr.) and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with fingerings 4, 2, 3, 4, 4, 5. The instruction *sostenuto e cresc.* is written below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line. The instruction *2) meno f* is written below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line. The instruction *poco cresc.* is written below the bass staff, followed by a series of dashes. The instruction *dimin.* is written below the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line.

2) Daß das Thema im zweiten Teil des Stückes anstatt auf dem Dreiklange auf dem Dominant-Septimen-Akkord sich aufbaut, ist als eine Art Umkehrung (diesmal harmonischer Gattung) aufzufassen. In der Regel ist es die Gegenbewegung, die den zweiten Teil eröffnet.

3) *tranquillo*

*p*

*sostenuto*

*p*

*a tempo*

*poco rit.*

*forte e largamente*

3) Würden die Taktstriche nicht als ein notwendiges Übel in die Notierung sich eingeschlichen haben, so wäre dieser halbe Takt nicht eingezwängt worden, um das Maß zu füllen. Bach widerstrebte es, hier einen  $\frac{2}{4}$ -Takt einzuschalten; denn der Satz wäre andernfalls so der natürliche gewesen:

## FUGA VIII

a 4

Sostenuto e serio  
molto tenuto

1) Das Thema reicht in der Tat bis zum dritten Achtel des dritten Taktes; doch werden im Verlaufe der Fuge die beiden letzten Noten minder streng behandelt.

2) Abermals ein Beispiel chromatischen Kontrapunktes, dessen einfache Formel lautet:  und das bis zum vollendeten ersten Abschnitt des zweiten Teils fast die Bedeutung eines obligaten Kontrasubjektes behält. Die schöne, erweiternde und kanonische Baßvariante desselben Kontrasubjektes am Ende der zweiten Durchführung hätte streng chromatisch durchgearbeitet werden können:

Zwei weitere Varianten treten auf, bei \* und \*\*. Letztere (Sopran) in der Verkleinerung und in der Umkehrung nach der Formel  ist wahrscheinlich unbeabsichtigt. (Vergleiche hierbei die Anmerkungen zu den Fugen in *cis moll* und *As dur*.)

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. A dynamic marking **NB** is present above the treble staff.

Second system of musical notation, including a treble and bass staff. It features a dynamic marking **Ossia:** above the treble staff and a section marker **B** at the end of the system.

Third system of musical notation, consisting of treble and bass staves. A section marker **A** is located above the treble staff.

Fourth system of musical notation, with treble and bass staves. It includes a dynamic marking **Ossia:** above the treble staff and section markers **T** and **S** within the system.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. A section marker **A** is positioned above the treble staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A measure in the bass staff is marked with a 'B' below it.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A measure in the treble staff is marked with an 'S' above it. A measure in the bass staff is marked with an asterisk '\*' below it.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A measure in the treble staff is marked with an 'A' above it. A measure in the bass staff is marked with a 'T' above it.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A measure in the bass staff is marked with 'Idee:' below it.

Ossia:

Sostenendo sino al Fine<sup>1)</sup>

1) Es widerstrebe dem Herausgeber, besondere Vortragsnuancen aufzuzeichnen, die aus dem Hervor- und Zurücktreten der Stimmen, dem Steigen und Fallen der Linie unmißverständlich hervorgehen; doch setzt er voraus, daß eine vernünftige Ökonomie derselben eingehalten werde.

NB. Bis der Halbschluß, den wir mit einem doppelten Taktstrich anzeigten, erreicht wird, verschwindet nach dem vollendeten Einsatz der vierten Stimme das Thema aus dem ersten Teil. Genauer geprüft ist es aber in der Ornamentik, die zum zweiten Teil leitet, noch zweimal enthalten, gleich wie aus Arabesken gelegentlich ein Kopf erkennbar wird. Zum Beleg dafür führen wir das Angedeutete vom elften Takte an aus:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with various ornaments, including mordents and grace notes. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The music is divided into measures by a double bar line, indicating a half-cadence.

Der zweite Teil besteht aus einer vollständigen und einer übervollständigen Durchführung. Von diesen ist die erste wiederum durch einen Halbschluß begrenzt, auf dem die zweite zugleich einsetzt, um in der Paralleltonart zu schließen. Ein Zwischenspiel, aus Fragmenten des Themas gestaltet, leitet zur Tonika zurück, wonach das Subjekt im Charakter einer Orgelpedalstimme auftritt

The image shows musical notation for an organ pedal part. The label 'Orgel' is placed to the left of the notation. The notation consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff (likely a second treble clef), and a bass clef staff. The key signature is three sharps and the time signature is common time. The music features a steady, rhythmic pattern characteristic of an organ pedal point, with various ornaments and melodic fragments.

Zum Schluß bringt der Tenor das Thema in der Gegenbewegung, zugleich mit dem Original des Soprans. Daß Bach die Umkehrung nicht selbständig benutzte, ist wohl dahin zu deuten, daß er diese Form des Motivs als nicht schön empfand; denn nicht jedes Thema gewinnt in der Spiegelung ein gefälliges Aussehen.

Es sind nachweisbare und geheime Gesetze hierbei am Werke. Zwar läßt sich ein musikalisches Motiv künstlich bauen, lassen sich seine Gesetze bestimmen; aber glücklicherweise verdanken die häufigsten unter den Motiven dem Einfall ihre Entstehung. Wenn auch in der Umkehrung des musikalischen Motivs das Sinnvolle des Begriffes wegfällt, das im Wort unerlässlich ist, so bleibt doch immer abzuwarten, ob der Ausfall einen musikalischen Sinn und etwas Wohlgestaltetes zutage fördert. Die Umkehrung erfolgt überdies in anderer Weise als im Wort, nämlich durch ein symmetrisches Auseinandergehen der Intervalle von einem gegebenen Punkt aus (Wasserspiegelung, vertikale Umkehrung, Inversion im Raum); die absolute Umkehrung, die Spiegelschrift (horizontale Umkehrung, Inversion in der Zeit) macht das Motiv für das Ohr und selbst für das Auge ebenso unkenntlich, als wenn man das Wort Organismus „Sumsinagro“ läse. Daher die Stupidität des Krebskanon, wenn er als nichts anderes als eine ins Praktische überführte Theorie erscheint. Die strengere symmetrische Umkehrung, wie sie B. Ziehn lehrt, verlangt, daß die Größe der Intervalle eingehalten, daß die Nachahmung zugleich zur Transposition werde.

Thema, Original (Mendelssohn)

Tonale Umkehrung, mit jeder Ausgangsstufe wandelbar:

a) von der Quinte

b) von der Terz

c) von der Prim

Unwandelbares Bild der symmetrischen Umkehrung:

Es folgt aus diesem Beispiel, daß die diatonische Umkehrung, von verschiedenen Intervallen ausholend, verschiedene harmonische Zwischenstufen ergibt; während das Bild der symmetrischen Umkehrung auf allen Stufen dasselbe bleibt. Jene wahrt das Verhältnis der Tonart zum Satz; diese transponiert davon unabhängig und schafft sich für jede Stufe, auf die sie gestellt wird, eine eigene Tonart. Die einzige Ausnahme hierin bildet die Umstürzung der Dur-Tonleiter von der Terz aus.

Einfachstes Beispiel einer zweistimmigen kanonischen symmetrischen Umkehrung über einem freien Baß! (Aus Bachs kanonischen Veränderungen über: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“):

Schema:

Beispiel einer getreuen dreistimmigen symmetrischen Umkehrung:

Beispiel der symmetrischen Umkehrung eines Kanons in Terzen:

(F.B.)

Kettenbeispiel symmetrischer Umkehrung durch vier Stimmen:

Sostenuto

Sostenuto

(F.B.)

Vierstimmige, vollständige Fugen-Exposition  
und ihre symmetrische Umkehrung  
von Wilhelm Middelschulte<sup>1)</sup>

(Thema von Bernhard Ziehn)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and G major. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff is a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Die symmetrische Umkehrung

The second system is labeled "Die symmetrische Umkehrung" (The symmetrical inversion). It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff is a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The third system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff is a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The fourth system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff is a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The fifth system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff is a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The sixth system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time and G major. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the upper staff is a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

<sup>1)</sup> Kanons und Fuge über den Choral „Vater unser im Himmelreich“ für die Orgel von Wilhelm Middelschulte (Leipzig, Leuckart)



## PRAELUDIUM IX

BWV 878

**Andantino**

*dolce*

*egualmente e sempre legato*

Das Praeludium beginnt als ein ausgesprochener Kanon, der mit dem neunten Takt gänzlich aufgegeben wird

wenngleich die Idee des Schlußsatzes \* auf jene des Kanons zurückgeführt werden könnte

und auch für die Sequenz \*\* vom dreizehnten Takt des zweiten Teils an eine kanonische Abstammung nachweisbar wäre.

Der neue Ansatz am Beginn des zweiten Teils bleibt fragmentarisch.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the treble staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. A fermata is placed over a note in the treble staff at the end of the first measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompanimental lines as the first system, with various slurs and ties connecting notes across measures.

Third system of musical notation. The treble staff begins with a star symbol (\*) above the first measure. The instruction *più dolce* is written below the treble staff. The music continues with intricate melodic patterns and accompaniment.

Fourth system of musical notation. The instruction *ritenuto* is written above the treble staff, and *a tempo* is written above the bass staff. The music shows a change in tempo and dynamics.

Fifth system of musical notation. This system includes repeat signs at the beginning and end of the system, indicating a section that is repeated. The musical notation continues with various slurs and ties.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a steady accompaniment in the bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A slur covers the first two measures.

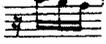
Second system of musical notation. The bass line includes fingerings: 5, 4, 3, 2. The treble line has a double asterisk (\*\*). The music continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, continuing the piece with eighth and sixteenth notes in both staves.

Fourth system of musical notation. The word *ritenuto* is written in the right margin. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation. The word *a tempo* is written in the left margin. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Sixth system of musical notation. The word *non allargando* is written in the left margin. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Ossia: 

# FUGA IX<sup>1)</sup>

a 4

Largo alla breve

*scolpito*

T

A

S

B

A

S

A

T

B

B

SV SD

BV

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various ornaments and dynamics, marked with 'SV' at the beginning and 'SD' at the end. The lower staff provides a harmonic accompaniment, marked with 'BV' at the end.

AD TD BD

Idee des Basses:

Detailed description: This system continues the musical piece. The upper staff has markings 'AD', 'TD', and 'A'. The lower staff has 'BD'. Below the lower staff, there is a short musical phrase labeled 'Idee des Basses:'.

SV TV

Detailed description: This system shows further development of the music. The upper staff is marked with 'SV' and 'TV'. The lower staff continues the accompaniment.

SD S' VD LD

T' B

Detailed description: This system includes markings 'SD', 'S'', 'VD', and 'LD' in the upper staff, and 'T'' and 'B' in the lower staff.

Idee:

B

Detailed description: This system features a musical phrase labeled 'Idee:' above the upper staff and a marking 'B' below the lower staff.

- SV = Sopran - Variation
- SD = Sopran in der Diminution
- SD = Sopran in der Diminution und in der Gegenbewegung

1) Eine Fuge wie aus einem Guß und bei ihrer lapidaren Schmucklosigkeit reich an Scharfsinn und an Mitteln.

Der Plan ist klar, der Inhalt verschlungen:

**Exposition;**

**Engführung** durch alle Stimmen in der Entfernung eines halben Taktes;

**Engführung** " " " " " " " " ganzen Taktes;

**Variation** des Themas im Sopran, darauf im Baß;

**Durchführung** mit dem Thema in der Verkleinerung; gefolgt von einer Erweiterung, die mit allen vorangegangenen Formen arbeitet und zu einer gis moll-Kadenz führt;

**Letzte Durch- und Engführung** des Themas im Original, kombiniert mit der Verkleinerung in der Umkehrung;

**Endgültiges Auftreten** des „Comes“ im Baß und Schluß-Kadenz.

Die in der Mitte der Fuge auftauchende Variation des Themas ist eine Form, die im Wohltemperierten Klavier sehr vereinzelt vorkommt; sie zieht sich hingegen durch das ganze Werk der „Kunst der Fuge“ und ist die bevorzugte Bachsche Technik in seinen Orgelchoralvorspielen.



Die Bachsche Anwendung der Variante besteht hauptsächlich in dem Mittel, die Viertelnoten des Chorals durch rhythmisch belebte Durchgangstöne auszufüllen, wobei die Ornamentik zum Ausdruck wird; der Reichtum an Gebilden und die Innigkeit, die der Meister bei diesem Vorgang entfaltet, sind unübertrefflich. Nach seinem Vorbild ist das folgende Beispiel als Erläuterung konstruiert:



Im gleichen Sinn ist der Herausgeber in einer Fantasia Contrappuntistica über ein Bachsches Fragment dem großen Muster gefolgt, und es sei ihm gestattet gedrängt anzuführen, in welcher Weise dies, soweit es die Variante des ersten Themas betrifft, in dem genannten Werke versucht worden ist.



In diesem selben Werk hat der Herausgeber die Variante auch auf das Kontrasubjekt ausgedehnt:

Als ein klassisches Beispiel der Bachschen Variante gilt dem Herausgeber die letzte der Orgel-Variationen über den Choral

die so gestaltet ist:

In ganz anderer Weise bringt die erste Variation in demselben Werk die Melodie des Chorals zum Ausdruck; wie stammelnd und von Seufzern unterbrochen, in der Sprache einer um Trost flehenden Seele. Eine gleichmäßig bewegte Begleitungsstimme verbindet die Fragmente zu einem vollendeten Satz, der wie für Englisch Horn und Baßklarinette geschrieben scheint.

Ursprüngliches  
Thema:

Variation:

Offenbar führte nach diesem Grundsatz Richard Wagner jene ihm eigene Variation der Melodie ein, die darin sich gefällt, die einzelnen Glieder des melodischen Satzes innerhalb desselben zu wiederholen, um so zu einem längeren Atem zu gelangen. Zu erwähnen wäre an dieser Stelle auch jene Übertragung der unveränderten Intervalle in eine veränderte Taktart: eine Form der Umschreibung, der in Liszts Symphonischen Dichtungen eine Hauptaufgabe zuerteilt ist. Als Gipfel dieser Technik sieht der Herausgeber die Verwandlungen des Florestan-Motivs in den beiden Leonoren-Ouvertüren Beethovens an.

Man kann feststellen, daß die Bachsche Melodie häufig nichts anderes ist als die Ausschmückung (ornamentale Variante) der Oberstimme eines gegebenen bezifferten Basses, wie im e moll-Praeludium des ersten Bandes

In der Tat zeigen die Entwürfe Bachs zu derartigen Stücken oft nur die Aufzeichnung der Akkordfolgen, die späteren Fassungen immer reichere Ornamentik.

Die Technik der Veränderung bietet eine kostbare Handhabe, um den Übergang von einem Thema in ein anderes herzustellen; bei symphonischen Werken ist die Meisterung dieses Kunstgriffes unerlässlich.

Sie macht es möglich, beispielsweise das Thema der D dur-Fuge in jenes der dis moll-Fuge überzuführen:

und aus dem Beethovenschen Motiv:  (Finale der fünften Sinfonie) das Signal zur Stretta ent-

springen zu lassen 

Dies bringt uns auf das konstruierte Beispiel, von dem wir ausgingen, zurück, und beschließt unser Argument, ohne es zu erschöpfen.

Ein Buch über melodisches Gestalten, das in der theoretischen Literatur fehlt, wäre eine wertvolle Erscheinung; wenn auch nicht um zu neuen schönen Motiven zu verhelfen, doch sicherlich, um die Schönheit der vorhandenen zu erkennen und vielleicht um vorzubeugen, daß nachweisbar falsche Melodiebildungen, wie sie nach Beethoven selbst bei den geschätztesten deutschen Tonsetzern gelegentlich auftauchen, weiter entstünden. Es ist immerhin denkbar, daß in Zukunft eine zur höchsten Überlegenheit entwickelte Absicht den allmählich verblässenden Instinkt in der Kunst ersetzen und Werke von gleichlebendiger Beschaffenheit, als jene der Inspiration, werden hinstellen können. Im späteren Tonwerk (welcher bewegendere Kraft es auch entspringen möge) wird aber die Melodie allein herrschend walten müssen und es wird ihm jene letzte Polyphonie in die vollendete Erscheinung treten, die eine Sublimation Bachscher Kunst werden soll. In dieser Anknüpfung willen fanden wir uns veranlaßt, diese Bemerkungen hier anzubringen.

## PRAELUDIUM X

BWV 879

Poco allegro

1) *mf*

*meno legato*

*poco cresc.*

*dim.*

2) *tr.*

1) Das Thema besteht in sich selbst aus einem Motiv und dessen Umkehrung  derart, daß die Umkehrung des Ganzen, die wie üblich den zweiten Teil versorgt, wirkungslos bleibt.

2) Es ist bezeichnend für Bach, daß er die absteigende melodische Moll-Skala mit den erhöhten Intervallen gebraucht. Deswegen muß der Triller mit der erniedrigten Sekunde (♭c) ausgestattet werden, wodurch die Vorstellung von zwei parallellaufenden Stimmen getilgt wird.

2) *tr*

First system of a piano score in G major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with a trill marked '2)' and 'tr'. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a trill marked '(tr)'. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of the piano score, featuring first, second, and third endings. The right hand has a melodic line with a trill marked '3)'. The left hand accompaniment is present. Below the system, there is an 'Ossia' section with a short melodic fragment.

Fourth system of the piano score, continuing the melodic and accompanimental lines.

Fifth system of the piano score, concluding the main piece with a final melodic flourish in the right hand.

3) Dies neue Motiv wird nicht weiter durchgeführt. Seine Beantwortung in der Quinte wäre über dem untransponierten Subjekt möglich gewesen

A short musical fragment in G major, 4/4 time, illustrating the concept mentioned in the text. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

4) Es befremdet, daß das Thematische einzig in diesem Takt nicht beibehalten wird, insofern als das Eigenartige an diesem Stücke eben dem unermülichen Festhalten an dem Hauptmotiv zugeschrieben werden muß. Der in Frage stehende Takt müßte also lauten 

## FUGA X

a 3

**Allegro deciso**

1) *incisivo, disinvolto, marcato*

*non legato*

*tenuto*

*non legato*

1) Das Thema stützt sich auf das Gerüst  das wir als Be-  
kräftigung dessen, was wir anlässlich der vorigen Fuge über die Variation gesagt haben, anführen. Die Art der Aus-  
schmückung hat hier zur Folge, daß dieses in seiner einfacheren Gestalt kontrapunktisch sehr ausgiebige Motiv in der  
angewandten Form diese Eigenschaft fast völlig einbüßt. Die zweite Hälfte des Subjekts in unserer Darstellung deckt  
sich mit dem Thema der fis moll-Fuge, sodaß die Anmerkungen zur fis moll-Fuge teilweise hierher zu beziehen sind.  
Wiederum die Ähnlichkeit von dieses Themas erster Hälfte mit jenem der G dur-Fuge (in diesem Band) ist ein wei-  
terer Beitrag zum Kapitel der Variation:

*e moll*

*G dur*

2) Das Sechzehntel deutlich getrennt und mit Gewicht.

1) *ten.*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth notes and some slurs. A first fingering '1)' is indicated above the first measure of the upper staff, and a '3' is written above the first measure of the lower staff. The word 'ten.' is written above the final measure of the upper staff.

The second system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff has a bass line with eighth notes and slurs. A circled '3' is written above the second measure of the lower staff.

The third system shows the continuation of the melody and bass line. The upper staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff has a bass line with eighth notes and slurs.

The fourth system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff has a bass line with eighth notes and slurs.

(Maggiore)

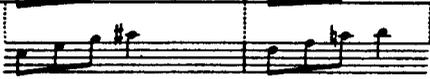
1)

The fifth system is marked '(Maggiore)' above the first measure of the upper staff. The upper staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff has a bass line with eighth notes and slurs. A first fingering '1)' is indicated below the first measure of the lower staff.

1) Die halben Noten durchweg gehalten und voneinander getrennt, beinahe thematisch vorzutragen (vergleiche die erste Anmerkung).

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.

Second system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.

Ossia: 

Third system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a fermata. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and includes fingerings (1, 2, 4, 5). The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.

(Minore)

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The treble staff begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with some slurs and ties. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The word *più* is written in the right margin. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. It includes a first ending bracket labeled '1)' and a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass staff continues with accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff continues with accompaniment.

1) Das Thema liegt im Alt, der Sopran wird zur Mittelstimme.

Ossia:

Ossia: Fine

1) Der entschiedene Eintritt des Themas im folgenden Takt würde eindrucksvoller, wenn der einleitende Lauf der Mittelstimme zufiele:

Ossia: Più lento

Ausführung:

allegro e più legato

2) Die unausgesprochene thematische Idee ist nicht zu übersehen

0  
ikke bland stemme

# PRAELUDIUM XI

BWV 880

Tranquillamente scorrendo

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex melodic line in the right hand with various ornaments and a more rhythmic bass line. Fingering numbers 2, 4, and 5 are visible in the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has a flowing melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics markings *p* (piano) are present in the bass line.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *ten.* (tenuendo) marking. The left hand has a rhythmic pattern with 'X' marks below it. Handwritten notes include "streck opp mot lyakt" and "3" above the right hand, and "3" and "b3" below the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *4/5* marking below it. The left hand has a rhythmic accompaniment with an 'X' mark at the end.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *cantabile* marking above it. The left hand has a rhythmic accompaniment. A handwritten note "parlat" is visible above the right hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *-5* marking above it. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *4/4* marking below it.

7 2 2 5

*un poco aumentando*  
*arrivato*

*sforz.* *largo* *ppp*

*tranquillo*

Handwritten musical notation system 1. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A handwritten '1' is placed above the first measure, and 'lyst' is written above the second measure. There are also some handwritten annotations like '2' and '3' near specific notes.

Handwritten musical notation system 2. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music continues with intricate patterns of notes and rests, including some slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation system 3. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. This system includes a triplet of notes in the treble clef staff, marked with a '3' and a '2' above it. There are also some handwritten annotations like '1' and '2' near the triplet.

Handwritten musical notation system 4. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a triplet of notes in the bass clef staff, marked with a '3' and a '2' below it. There are also some handwritten annotations like '1' and '2' near the triplet.

Handwritten musical notation system 5. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is marked with the word 'cantabile' in the upper right corner. There are some handwritten annotations like 'X' near the end of the system.

Handwritten musical notation system 6. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a triplet of notes in the treble clef staff, marked with a '3' and a '2' above it. There are also some handwritten annotations like '1' and '2' near the triplet.

1) Der Satz ist in der Hauptsache fünfstimmig angelegt; die Fünfstimmigkeit erwächst aus dem Umstand, daß eine Stimme durch Liegenbleiben einzelner Noten auf mehrere Stimmen verteilt wird. Unser Beispiel soll darlegen, wie dieselbe Idee im verschiedenstimmigen Satz fast gleich erschöpfend wiedergegeben werden kann, und wie, namentlich wenn auf das dünnsaitige Clavecin angewandt, die Schreibweise mehr dem Leser als dem Hörer ihren Sinn offenbart.

## Zweistimmig

## Dreistimmig

Vierstimmig („normaler“ Satz)<sup>2)</sup>

## Fünfstimmig (Original)

## Sechstimmig (Orgel-Satz)

<sup>2)</sup> Vergleiche die diesbezügliche Bemerkung in den Anmerkungen zur fis moll-Fuge.

Es ist lehrreich zu verfolgen, wie bei Bachs Werken für das Clavecin die Zweistimmigkeit oft eine verkappte Dreistimmigkeit und, andererseits, die Dreistimmigkeit eine häufig zerlegte Zweistimmigkeit ist.

Gleich im ersten Praeludium dieses Teils ist das Thema abwechselnd als einstimmig und als zweistimmig dargestellt



Bachsche Bässe, wie der folgende



werden stellenweise so geschrieben:



Für die Wahl der einen oder der andern Notierung entscheidet gewöhnlich die Anlage des Stückes. Nicht selten wird zugunsten der Bewegung eine zweistimmige Formel in eine einstimmige aufgelöst, wie zum Beispiel in der G dur-Fuge, die in diesen zweiten Teil aus dem ersten gebracht wurde



Zur Aufrechthaltung der Stimmenzahl zerlegt Bach einen Lauf in zwei und mehr Stimmen; ein Vorgang, der im Vortrag unhörbar bleiben muß:

1) Einstimmig

2a) Zweistimmig

2b)

3) Dreistimmig

4) Vierstimmig

(Man vergleiche das erste Praeludium in seinem fünften und sechsten Takt.)

Es bildet eine gute Übung, einen gegebenen polyphonen Satz auf eine geringere Anzahl Stimmen zu reduzieren, um dazu zu gelangen, mit den wenigsten Mitteln das Gleiche auszudrücken, als mit ihrer vollen Entfaltung.

## FUGA XI

a 3

**Vivace moderato**  
*non troppo leggero*

1)

2)

2

dim.

p

4 3 4 5

1) In Anknüpfung an unsere Anmerkung zum Praeludium und zur Vervollständigung dieses Kapitels sei noch darauf hingewiesen, daß der erste Kontrapunkt recht wohl zweistimmig empfunden werden kann.

Die gegebene Figur  ist leicht

umzubilden in  und daraus,

weitergestaltend, die folgende Form zu erreichen



die jener des 66. und 67. Taktes annähernd gleichkommt.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and ties across measures.

The second system continues the musical piece. It maintains the same key signature and complex rhythmic patterns. The bass line shows some syncopation and rests, while the treble line has more melodic movement.

The third system shows further development of the musical themes. The bass line has some fingerings indicated (1, 2, 1, 1) and rests (7, 7). The treble line continues with intricate melodic lines.

The fourth system includes fingerings such as 5, 1, 3, 4, 1, 3, 5, and 5. The music is highly technical, with many rapid passages and complex rhythmic figures.

The fifth system features a first ending bracket labeled '1)' in the bass line. The music continues with similar complexity and rhythmic intensity.

The sixth system concludes the page's musical notation. It shows the final measures of the piece, maintaining the same key signature and complex rhythmic language.

1) Man beachte die Mannigfaltigkeit der Kontrapunkte über den Sequenzen des thematischen Basses.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. There are handwritten 'X' marks above the bass staff in the second and third measures.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a similar accompaniment. Handwritten 'X' marks are present above the bass staff in the first and second measures. The instruction *rinf. non legato* is written below the bass staff in the second measure.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a similar accompaniment. The instruction *forte dolce* is written below the treble staff in the first measure.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a similar accompaniment. The instruction *ten.* is written above the treble staff in the fifth measure.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a similar accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a similar accompaniment. The instruction *cresc.* is written below the treble staff in the fourth measure.

*poco più*

*largo e meno leggiero*

*con 8<sup>va</sup> bassa*

*ad lib. sino al Fine*

*riprendendo il tempo*

2) Diese Sequenzenkette ist thematisch so zu interpretieren

Es ist umsomehr geboten, sich zu dieser Auffassung zu bekennen, als die Fuge mit dem aufsteigenden Teil

des Themas  fast nicht imitatorisch arbeitet. Hingegen ist in dieser Hinsicht der absteigenden Hälfte des Themas  eine reiche Tätigkeit zugewiesen. Diese füllt den mittleren Teil

der Fuge aus, um den die beiden Durchführungen symmetrisch sich gruppieren. Symmetrisch ist auch der Gang der Modulation, der in der ersten Durchführung (Exposition) von der Tonika zur Dominante, in der zweiten und letzten von der Unterdominante zur Tonika sich bewegt. Greifbar zeigt sich die symmetrische Gestaltung in den sechs Schlußtakten beider Durchführungen. (Vergleiche die B dur-Fuge.)

PRAELUDIUM XII<sup>1)</sup>

BWV 881

**Allegretto tenero**

*un poco espressivo, mezza voce*

*pp* (2 Pedali)

*poco cresc.* *pp* (2 Pedali)

1) Der Herausgeber hört hier aus dem Klang einen Bläasersatz, aus der Stimmung etwa die Einleitung zu einer Arie von jener Art, die in den Kantaten stehen, heraus.

Man denke sich eine Partitur-Zeile, wie die folgende:

Flauto I *pp*

Flauto II *pp*

Clarinetto I in C *dolce*

Clarinetto II in C *dolce*

Fagotto I *p* *pp*

Fagotto II *p*

darauf die hinzutretende Gesangsstimme; der Herausgeber müßte mit seinem Vergleich Recht behalten.

*melodioso*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A star symbol is placed above the bass staff in the third measure. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Ossia:

The ossia notation shows an alternative melodic line for the first system, written in treble clef. It consists of a single line of music with a few notes, providing a different melodic path for the piece.

The second system continues the musical piece with similar notation to the first system. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The melodic line includes various rhythmic patterns and phrasing. The key signature remains two flats.

*affettuoso*

The third system is marked *affettuoso*. The notation shows a change in mood, with more expressive phrasing and dynamics. The treble staff features a melodic line with a long slur, and the bass staff has a more active accompaniment. The key signature is still two flats.

The fourth system continues the *affettuoso* section. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The melodic line has a long slur and a fermata. The key signature is two flats.

The fifth system concludes the page with a final melodic flourish. The treble staff has a melodic line with a long slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The key signature is two flats.

Idee:  *dolciss.*  
*poco espress.*



Ossia:  *con abbandono*

*riprendendo il tempo* *melodioso*



*sempre più dolce* *sosten. a tempo*



## FUGA XII

a 3

Moderato un poco scherzando

27

1) *non troppo staccato e poco forte*

2)

Idee: usro.

1) Durch eine jener okkulten Beziehungen, welche das wenn auch unbewusste, dennoch vorhandene Zusammenschließen der Gedanken zu einem Kreise verraten, läßt sich das Motiv des Praeludiums mit der Umkehrung des Fugenthemas verbinden

2) Das Thema moduliert in die Dominanten-Tonart, indem es über die erhöhte Sext die Terz von *c moll* erreicht; infolgedessen sollte der Comes zur Tonika zurückleiten

Bach behält in der Antwort die Intervalle, die folgerichtig zur Terz von *g moll* führen müßten, bei; durch eine geschickte harmonische Wendung verwandelt er aber den Ton *B+* in die Dominanten-Septime von *f moll*. Ist es auch wider die Regel, so ist es um so geistvoller.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

(Maggiore)

Second system of musical notation, marked "(Maggiore)". It continues the piece with similar rhythmic patterns and includes a fermata over a measure in the bass line.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fermata in the treble line and a fingering instruction "(1 2 1 2) (1 1 2 1)" in the bass line.

(Minore)

Fourth system of musical notation, marked "(Minore)". It shows a change in mood with a key signature change to two flats. Fingering instructions "2 1 2 1 1 2" are present in the bass line.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with various rests and accidentals in both staves.

Ossia:

Sixth system of musical notation, marked "Ossia:". It provides an alternative ending for the piece, including a trill in the bass line and a final cadence with a fermata.

*cresc. il soprano*  
*(cresc. il basso)*

*più cresc.*  
*f*  
*più legg.*

*f*

*più marc.*  
3)

*fermamente*

3) Eine verknappte Engführung, die dem leichten Charakter des Stückes zuliebe unausgeführt bleiben sollte

Eine thematische Engführung wäre noch ausführlicher, wenn auch nicht vollständig möglich

4) Der Ton  ist als ideeller Orgelpunkt sechs Takte lang ausgehalten hinzuzudenken.