

# Praeludium XIII.\*

Andantino tranquillo ma scorrevole ( $\frac{4}{8}$ ).

Ruhig, gleichmässig fliegend.

1) Mit diesem Praeludium beginnt eine kleine Serie von „elementaren“ Repetitionsstudien, zu welcher noch die beiden nächsten Fugen zu rechnen sind. Diesen möchten wir als Schlussübung die  $\frac{9}{16}$  Fuge aus Bach's Ddur Toccata (Bischoff-Ausgabe, I. Band, VI) anhängen, welche eine schon merklich schwierigere Aufgabe im „Wiederholungs-Anschlag“ stellt. — Das Sechzehntel vor der Viertelnote darf nicht abgestossen werden; — es würde dieser „leichtesten Sylbe“ eine unziemliche Wichtigkeit verleihen, — sondern man schlage es sehr weich an und binde es gewissermassen zur nächsten Note über, was mit dem vorgezeichneten Fingerwechsel mühelos auszuführen ist.

2) Die Figur stellt sich aus wechselseitig übergebundenen  $\frac{1}{16}$  = Triolen zusammen:

Der Herausgeber erachtet es — nach dieser Erklärung — für überflüssig, das ganze Stück in diesem Sinne umzuschreiben.

3) Die Triller könnten — da ein solcher im Thema zuerst nicht vorkommt — auch hier und späterhin unterbleiben; zumal es nicht günstig scheinen mag, den gleichmässigen Sechzehntel-Fluss durch eiligere Rhythmen zu unterbrechen.

NB. Der Rhythmus bietet in diesem Stücke die zweifach ausserordentliche Erscheinung einer völligen Unabhängigkeit vom 4-taktigen Periodenbau und eines fortgesetzten Wechsels der Taktart ( $\frac{12}{16} : \frac{18}{16}$ ). Wir haben versucht, unsere Auffassung des letzteren in der folgenden Figur darzustellen: die senkrechten Linien bedeuten Taktstriche, die zwischen ihnen liegenden Räume somit Takte. Die in Kreisen geschlossenen Zahlen nennen die Summe der  $\frac{12}{16}$  = Takte und correspondieren mit gleichen Nummern im Texte. So besteht z. B. die erste Periode aus vier  $\frac{12}{16}$  = Takten und einem  $\frac{18}{16}$  Takt, entsprechend  $5\frac{1}{2}$  Takten des Originals.

\* In den beiden Fis dur-Stücken tritt der heitere, zierliche und weniger inhaltstiefe Rococo-Styl zur Erscheinung: der Styl seiner Epoche, den Bach aber selbst äusserst selten verkörpert; von dessen Charakter seiner Persönlichkeit eigentlich Nichts anhafet. Um so stechender ist hier seine Wirkung. Rechts und links von den düsteren Fugen in Fmoll und Fis moll umgeben, nehmen sich die beiden Tonstücke wie eine Composition Watteau's zwischen zwei Dürer'schen Holzschnitten aus.

Musical notation for the first system, measures 1-8. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Fingerings are indicated above the notes: 5, 2, 8, 1, 5, 4, 2, 5, 1, 4, 9, 5, 1, 2, 5, 1, 3, 2, 5, 1, 2, 3, 5, 5. A *poco* dynamic marking is present in measure 7.

Musical notation for the second system, measures 9-15. Measure 9 is circled. Trills are marked with (tr) above notes in measures 10 and 11. A *p* dynamic marking is in measure 12. Measure 13 is circled.

Musical notation for the third system, measures 16-22. Measure 16 is circled. A *p* dynamic marking is in measure 17. Trills are marked with (tr) above notes in measures 21 and 22.

Musical notation for the fourth system, measures 23-27. Measure 23 is circled. Dynamics include *quasif* in measure 23, *p* in measure 24, and *poco* in measure 25. A circled (4) is above a note in measure 24.

Musical notation for the fifth system, measures 28-34. Measure 28 is circled. A *pp* dynamic marking is in measure 29. Measure 25 is circled.

Musical notation for the sixth system, measures 35-41. Measure 28 is circled. A *p subito* dynamic marking is in measure 36. A circled (28) is above a note in measure 36.

(Ped.  una corda)

## Fuga XIII, a 3.

Allegretto piacevole e scherzoso. NB)

*dolce*

1)

*dolce, poco marc.*

2) *quasi staccato*

*mf leggiermente*



*quasi staccato*

*quasi staccato*

*dolce*

*un poco con piccanteria*

1) Wo der Triller einen Bestandtheil des Themas bildet, da sind in der Ausführung desselben keine Varianten statthaft: es hiesse dies, das Thema selbst verändern. Man wähle folglich eine Form des Trillers, welche selbst in den intricatesten Combinationen möglichst treu beibehalten werden kann. Das plastischste Beispiel dieser Art findet sich beiläufig in der Schlussfuge von Beethoven's Sonate Op.106:

2) Man lasse sich ja nicht zur „trochäischen“ Phrasirung  verleiten; der „jambische“ (Synkopen-) Rhythmus ist es, der hier das Wort spricht: 

3) Thematisch correcte Ausführung:

NB. Die Begriffe „piacevole“ und „scherzoso“ kommen in der Exposition und dem ersten Zwischenspiel getrennt zur Erscheinung; sie vereinigen sich jedoch vom II.Theile an zu einem fortwährenden Contrastspiele.

5 2 1 4

più f

un poco pesante (l)

meno f

poco a poco dim.

p

mf

dolce

più risoluto

f

4)

1 3 2 2 1 2

5) Der Herausgeber unterscheidet im II. Theile zwei Durchführungsgruppen, wovon die 1. von der Grundtonart zur Paralleltönart führt, die 2. von dieser zur Tonica zurückleitet.

## Praeludium XIV.

Allegro con spirito.

*fdecisamente, poco legato 1)*

*meno f*

1) poco legato = wenig gebunden ist - im Gegensatz zu: un poco legato (ein wenig gebunden) - negativ aufzufassen. Man spiele demnach etwas mehr „geschliffen“ als das absolute „non legato!“

2) „Punktirte Noten, worauf eine kurze im Hinaufgehen folgt, leiden auch Triller mit dem Nachschlage. Anstatt, dass sonst die letzte Note von dem Nachschlage allezeit in der grössten Geschwindigkeit mit der folgenden verbunden wird: so geschieht dieses bei punktirten Noten nicht, weil ein ganz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlages und der folgenden bleiben muss. Dieser Raum muss nur so viel betragen, dass man kaum hören kann, dass der Nachschlag und die folgende Note zwei abgesonderte Dinge sind..... Es rührt dieses von dem Vortrage der punktirten Noten,..... vermöge dessen die auf die Punkte folgenden kurzen (Noten)-allezeit kürzer, als die Schreibart erfordert, abgefertigt werden.“ (Ph. E. Bach.)

Beispiel:  oder:  ohne Nachschlag: 

3) Möglichst zusammen anzuschlagen.

## Fuga XIV, a 4.

Sostenuto e severo, ma piuttosto Andante.<sup>1)</sup>

*molta tenuto*  
*mf*  
*mp*  
2) *mezza voce*

*più legato*  
*tr*

3) *p*  
*quasi misterioso*  
*tr*  
+ 4)

*egualmente*

1) *Sostenuto*-getragen bezieht sich auf das Zeitmaass, *severo*=streng auf den Ausdruck; „*piuttosto Andante*“ besagt, dass die Bewegung keine Verschleppung erdulden darf.

2) Vergl. Anm. 1) zu Fuga XIII.

3) Diese Repetitionen (Doppelschläge) des Contrasubjectes (Vergl. Anm. 1) zu Prael. XIII. und 2) zu Fuga XIII) dürfen nicht als Vorschläge empfunden werden, denn sie bedeuten Viertel-Syncopen zu Hälften (beziehungsweise Achtern) getheilt:

Originalfigur:

falsche Auffassung:

richtige Auffassung:

Ein consequenter Fingerwechsel ist hiebei unerlässlich.

4) Das *Cis* + ist mit Rücksicht auf die Mittelstimme wieder anzuschlagen.

5) Dieser und alle folgenden Triller sind vom Herausgeber nach thematischem Muster hinzugefügt.

6)  ist als verkürzte und figurative Gestaltung des Themas (Comes):  zu verstehen.

NB. Es ist dem Herausgeber nicht recht begreiflich, warum Riemann es sich ernstlich zur Aufgabe macht, die Form dieser Fuge auf drei Theile auszustrecken; während er selbst eingestehen muss, welche Schwierigkeiten ihm darum erwachsen. Diese fallen mit einem Schlage fort, sobald man die Zweitheiligkeit der Form einsehen lernt: allsogleich tritt auch der Grundriss der Fuge plastisch, wie eine Gebirgskarte, hervor.

In beiden Theilen bringt jede Stimme, je einmal, das Thema und in der Coda spendet es uns der Sopran noch ein letztes Mal, glatt, einfach, wie es zu Anfang der Fuge gehört wurde. Hier das Schema:

- I. Theil
  - Tenor (Dux) Alt (Comes)
  - 1 Takt Modulation
  - Bass (Dux)
  - Zwischenspiel = 4 Takte
  - Sopran (Dux)
  - Modulation und Ueberleitung = 2 1/2 Takte
- II. Theil
  - Alt (Comes in der Gegenbewegung)
  - Zwischenspiel = 1 1/2 Takte
  - Sopran (Comes in gerader Bewegung)
  - 1 Takt Modulation = (übereinstimmend mit dem gleichen im I. Theile)
  - Tenor (Dux)
  - Bass (Dux in der Gegenbewegung)
  - Überleitung = 2 Takte

Coda = Sopran (Dux)

(Kleine Abweichungen nach der Unterdominante abgerechnet, finden keine Modulationen nach einer anderen Tonart statt.) Wir berufen uns auf das in Anm. 4) zur E-moll Fuge gesagte und sprechen nochmals unsere Bedenken über Einführung und Gebrauch eines Durchschnittsmaasses aus. Der Maasstab der dreitheiligen Form, welcher wie bewiesen für dieses Stück ein zu weiter ist, wäre beispielsweise auf die grenzenstürmende Fuge in Beethoven's Sonate Op. 106 angewandt ganz und gar unzureichend.



5 5 6) S  
 (tr) 8 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2

(tr) 4 5 8 1 4 5 1  
*quasi f*

*meno f*  
*marc.* 4 3 2 3 2 3 2 4 3 5 2 5 2 3 1 2 3 4 5 (tr)

*marc.* 8 4 2 3 3 3 4 4 3 2 3 2 4 3 4 3  
 (tr)

*dim.* S  
*cresc.*

(tr) 5 3 4 5 4 1 4 5  
*f allarg.* 5 3 1 5 4

## Praeludium XV.

Allegro.

NB

*f rapidamente, ma robusto*

NB. Festigkeit des Anschlages und Treffsicherheit sind für das Spiel von drei- und vierstimmigen gebrochenen Accorden nothwendigste Bedingungen. Die Hand soll die Lage der Töne im Voraus fühlen, ja der volle Accord in den Fingern bereit liegen, als wenn sämtliche Stimmen zugleich anzuschlagen wären: dadurch wird der Ungleichmässigkeit und Fehlgriffen der Weg versperrt. Es erscheint deshalb rathsam, die Figur vorerst in geschlossenen

nen Accorden zu üben: a) b) c) d) die folgenden Varianten ermöglichen sodann, einen mannigfacheren Nutzen aus ihr zu ziehen: u. s. w.

Es ist von mehr als nebensächlichem Interesse (man gestatte uns hier eine kleine Abschweifung) zu beobachten, welche Wandlungen die Anwendung gebrochener Accorde als Begleitungsfigur in der Entwicklung der Clavierliteratur erfahren hat. Während

Mozart sich darauf beschränkt, eine liegende Harmonie innerhalb des Octavenumfanges zu zerlegen, (D-moll Concert, letzter Satz, Coda) enthüllt uns bereits

Beethoven die Zauber der Klangwirkung und die Bedeutung der Lage (Op. 58. Rondo; Op. 109, Schluss der Trillervariation; 82 C-moll Variationen, XXXI und XXXII);

Chopin benutzt die gebrochenen Accorde zur leidenschaftlichen Belebung seiner Melodien, wozu uns die Parthie der linken Hand im Finale der H-moll Sonate in ihren drei gesteigerten Formen ein bemerkenswerthes Beispiel liefert. Bei

Henselt erreicht die Weitgriffigkeit ihre grösstmögliche Ausdehnung und er ergiesst darüber den Glanz und die Bravour des Virtuosenstyls; (Etüden Op. 2, N<sup>o</sup> 1) endlich gelingt es

Liszt alle Resultate seiner Vorgänger in pianistisch-vollendeter Setzung zu vereinen und die „Arpeggien“ durch Betonung des charakteristischen und des tonmalerischen Momentes in eine höhere Rangordnung der Ornamentik zu rücken. (Wir erinnern u. A. an: „Bénédiction de Dieu dans la solitude“ 3. Theil: Norma-Fantasie H dur Satz C, „arpeggiando con grandezza“; die Etüden: Vision, Waldesrauschen, Des dur (de Concert); St. Francois marchant sur les flots, Durchführungstheil; u. s. w. Liszt benutzt hierbei den vollen Umfang der Claviatur.)

Der durchaus polyphonen Natur Bach's widerstrebt es, seine Begleitungsstimmen lange Strecken hindurch in mühsigen Accordfiguren zu bewegen; er wählt bei solchen Anlässen Formen, wie sie die Praeludien in Es moll und E moll aufweisen. Dafür gefällt es ihm oft, Figurationen gebrochener Accorde als selbständige Motive auftreten zu lassen; die Praeludien in C dur, D moll und G dur sind als Typen dieser Art anzusehen.

In diesem Sinne finden wir die Arpeggien auch bei Beethoven, besonders in seinen Durchführungssätzen, werthet und selbst in der neueren Literatur (Chopin, Op. 10, N<sup>o</sup> 1) fehlt es nicht an derartigen Beispielen. Dem Studierenden empfehlen wir hier, die grosse Steigerung vor dem Prestissimo in Beethovens Rondosatz vom Op. 53 als Nebenstudie einzuschalten, und zwar die Stelle in allen Tonarten mit gleichem Fingersatz zu üben.

Schluss nach Forkel:  
Close, acc. to Forkel:

1) Man kann hier zwar recht deutlich einen „Einschnitt“ in der Form wahrnehmen; dessenungeachtet lässt sich dieselbe ebenso wenig als beim F dur-Praeludium in Grenzen einzwängen.

# Ⓐ Fuga XV, a 3.<sup>1)</sup>

**Allegretto scherzoso.**  
*Etwas mit Humor.*

*p*  
*sempre staccato. non troppo leggiero*

*mit præcisem Anschlag.*  
*with an even touch.*

*mp* *mf*

*poco marc.*

1) Diese Fuge ist ursprünglich die 15. des zweiten Bandes. Waren es, bei der Es-dur Fuge, vorwiegend ästhetische Gründe, die den Herausgeber zu dem gleichen Tausch veranlassten, so sind es hier hauptsächlich technische Zwecke, auf welche die Aenderung zielt. Die Beziehungen dieser Motive („zackige“ Accordfiguren, wie wir sie

in einer Anmerkung zur letzten Invention nannten):

zu einander, sind in der That unlegbar.

Durch ihre Nebeneinanderstellung und mit den folgenden Varianten gewinnen wir einen Cyclus zusammengehöriger Studien. Es blieb also dem Herausgeber nur noch übrig, den ästhetischen Werth seiner Neuerung zu prüfen; sie ergibt ein überraschend harmonisches Verhältniss der Fuge zum Praeludium. Das letzte Bedenken — wie die zwei übrigbleibenden Stücke zu einander passen — scheint uns, nach einer Vergleichung ihres gemeinsamen leichtartigen Charakters, ebenfalls gehoben.

Musical notation for the first system, showing a piano introduction with a treble and bass clef. The music features a series of sixteenth-note runs in both hands. Dynamic markings include *dim.* and *p*.

Musical notation for the second system, continuing the piano introduction. It includes trills and a *sempre p* marking.

Musical notation for the third system, showing a gradual increase in volume with *poco a poco cresc.* marking.

Musical notation for the fourth system, featuring a bass clef and a *cresc.* marking with a *8)* annotation.

Musical notation for the fifth system, concluding the piano introduction with a *risoluto* marking.

2) Der Eintritt des Dominanten- Orgelpunktes – wir haben es anderswo schon bemerkt – verkündigt bei contrapunktischen Tonstücken die Eröffnung des III. Theiles.

3) Die Ablösung der drei Stimmen von einander in diesem Laufe, welcher im Basse wurzelt und im Sopran gipfelt, liesse sich verschiedentlich darstellen. Wir wählen, aus clavieristischen Gründen, folgende Zerlegung:

Musical notation showing the decomposition of the piano introduction into three voices: Bass, Middle, and Soprano, marked *con bravura*.

## (B) Compositions-Studie.<sup>1)</sup>

Andere Fassung der Fuga XV, nach Kellner's Abschrift.

The image displays a musical score for a composition study, consisting of seven systems of music. Each system is written for piano and features a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain fingerings indicated by the number '7'. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed manuscript.

1) Die vorliegende Fassung der Fuge, welche wie die Redewendung lautet „uns einen Einblick in die Werkstatt des Meisters gestattet“ und recht gut als eine ausgeführte Skizze des vorhergehenden Stückes gelten kann, möge hier als eine „Compositionsstudie“ betrachtet und gewürdigt werden. Ihre naive Ausdrucksform ist entschieden nicht ohne Reiz; so viel bestechende Eigenschaften bewogen den Herausgeber, diese „Fugette“ in die Sammlung aufzunehmen.

# © Studie. Etude.<sup>1)</sup>

Bearbeitung der Fuga XV für zwei Pianoforte.

Pianoforte I.

*staccato*

Pianoforte II.

*staccato*

1) Die Figuration ist ganz nach dem Muster echt Bach'scher Orgelpedal-Passagen beschaffen; und wenn auch das leichte, humorvolle Stück eine solche Belastung— wie es durch diese Bearbeitung erfährt— seinem Charakter nach kaum verträgt, so können wir, andererseits, die Gelegenheit nicht unbenutzt verstreichen lassen, eine Studiennummer zu einer Art Technik zu bieten, welche bei den Transcriptionen Bach'scher Orgelstücke sehr zu statten kommen wird. Doch selbst in dieser Form wird die Fuge— wenn richtig gespielt— nichts von ihrer Anmuth und Durchsichtigkeit einbüßen. Wir betonen nachdrücklich— und haben es wiederholt gethan— dass die technischen Bereicherungen, deren die Bach'sche Musik fähig ist, niemals auf die Schaustellung der Virtuosität hinzielen dürfen; dass sie aber, als ein Mittel zur wirksamen Darstellung von des Meisters Stylgrösse, berechtigt und selbst nothwendig erscheinen.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with '5' and '4' above them.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. This system includes dynamic markings such as *ten.* and fingerings like *1 2 1* and *2 1*.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

ossia  
Pianoforte II.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. It includes dynamic markings *m. d.* and *m. s.*



First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *p subito* marking is present in the middle staff.

ossia  
a 2 mani:

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff with accompaniment. Dynamics include *f*, *ff*, and *ten.*. Performance instructions include *cresc. legato* and *molto cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff with accompaniment. Dynamics include *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

## Praeludium XVI.

Larghetto, senza troppa espressione. NB)

tr

*egualmente mezza voce*

oder  
or:

( )

auch:  
also:

*poco cresc.*

*poco slent. a tempo*

*dolce*

*p tr*

1

1

tr

*pp*

NB) So auffallend – Manchem selbst anstößig – die Vorschrift „ohne besonderen Ausdruck“ zuerst erscheinen mag, so haben wir sie doch mit vollem Bewusstsein hingesetzt. Es wird an übermäßigem Gefühl oft genug gesündigt, namentlich da, wo es an dem wahren Ausdruck gebricht. Deshalb erscheint es zu Zeiten geboten, auf die Unterdrückung der Gefühlswärmerei hinzuwirken. Wenn auch der Vortrag dieses Stückes – welches in gewissem Sinne ein Seitenstück zu dem Fmoll-Praeludium bildet – weder die schwellenden dynamischen Linien, noch eine Steigerung und einen Höhepunkt vermissen lassen darf, so weist doch der Charakter der Composition im ganzen auf eine gleichmäßige, hell-dunkle Registrierung hin, welche alle Schattirungsdetails beherrschen soll. Man studire die sanften Register der Orgel und ihre Behandlung, namentlich in Bach'schen Werken. Die Bezeichnung „Larghetto“ entnahmen wir Riemann's Analyse.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

Second system of musical notation. The right-hand part continues with intricate sixteenth-note passages. The left-hand part has a more melodic line. The instruction *piu pieno e espressivo* is written in the right margin.

Third system of musical notation. The music becomes more expansive. The instruction *crescendo* is placed above the first measure, and *largamente* is placed above a later measure.

ossia: *sempre f e largamente sino al Fine.*

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It includes a small diagram of a trill with fingerings: 5, 2, 8, 4, 3, 4, 2, 1. The instruction *(Coda) piu p* is written in the left margin. *allargando* is written above the middle section, and *quasi Adagio 1)* is written above the final section.

1) „Ein Triller ohne folgende Noten. z. E. am Ende, über einer Fermate u.s.w. hat allezeit einen Nachschlag“ (Ph. E. Bach).  
 Ausführung dieses Schlusstrillers, eingerechnet die Dauer der Fermate:

A diagram showing a trill on a single note with a fermata above it. The trill consists of a series of sixteenth notes. The word *ten.* is written below the diagram.

(vergl. den Anhang zum XI. Praeludium.)

# Fuga XVI, a 4. 1) Andante con moto.

1) Nach Tausig.

2) Stimmführung:

3) Die Vertheilung der Stimmen auf die beiden Systeme in diesem Takte lautet nach Tausig:

4) Diese Engführung (Bass und Alt) findet sich in der Riemann'schen Analyse nicht erwähnt.

Der Spieler möge diese Lesart mit der unsern vergleichen und - sobald er beide technisch beherrschen gelernt - seine Wahl treffen.


5 4  
5 3 4  
5 4 3 4 5  
5 4 3 4 5  
Ossia:  
*P dolce*  
5  
5) (Variante des H's)  
(Variant by the Ed.)

*mf*  
6) 7) 1  
*egualmente*

*cresc.*  
4 8 8

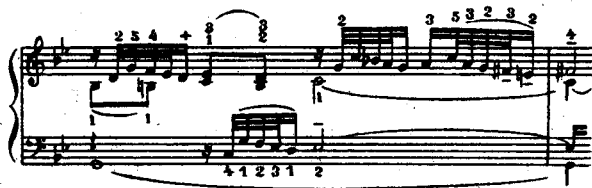
*f meno legato*  
4 5 1 2 5 4 3 7 5 2 1 8 4 8 2 1 1

*più cresc.*  
5 8 4 5 8 4 5  
7) (4 5 4 5)  
Ossia:

- 5) Des etwaigen Zweifels, ob wir es in den nächsten 8 Takten mit dem Tenor oder dem Basse zu thun haben?,- enthebt uns die Notation des Autographs, welche die ersten 4 Achtelnoten unter einem „Balken“ vereint:  und somit, nach dem Vorangegangenen zu folgern, für den Bass entscheidet. Der Tenor pausirt — genau gerechnet — volle 10 Takte.
- 6) Aus harmonischen Rücksichten erscheint hier im Thema eine übergebundene Note an Stelle der ursprünglichen Achtelpause.
- 7) Der Hinzutritt einer freien, überzähligen Stimme zur Erzielung einer grösseren Klangfülle und-Kompaktheit, weist in den beiden letzten Takten, entschieden auf das Fortissimo hin.

### Anhang zu Praeludium XVI.

**Präludium XVI.** Die Anwendung der Verschiebung (des linken Pedals) erscheint für die Dauer des ganzen Stückes gerathen: allein die letzte Phrase vor der Coda fordert hierin eine Ausnahme. Von der mit „*piu pieno ed espressivo*“ bezeichneten Stelle an bis zum nächsten Doppelstriche ist demzufolge die Verschiebung ausser Gebrauch zu setzen. Soll die Coda breit und stark klingen (der H. hat diese Nuance als Variante angegeben), so bleibt die Verschiebung selbstverständlich auch hier unbenützt. Im ersten Takte der Coda ist der folgende Fingersatz anzuwenden:

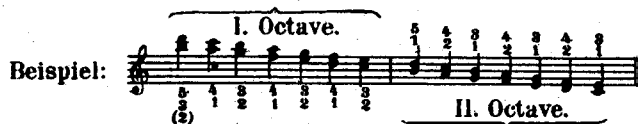


+ Im Texte ist *d* irrthümlich eine Achtelnote.

Ferner ist zu den Betrachtungen über Terzenfingersatz (Fuga IX. Anm. 1) nachzutragen: dass bei Terzentonleitern, welche, mit dem üblichen Fingersatze gespielt, *legato* wirken sollen, im Aufsteigen vorzugsweise die Oberstimme, im Absteigen die Unterstimme gebunden (gehalten) werden muss:



2. Strengstes Legato für diatonische Terzengänge, absteigend: (vergl. das Notenbeispiel, Fuga IX, Anm. 1)



die III. Octave gleich der ersten, die IV. gleich der zweiten, u. s. f.

Schliesslich haben wir unterlassen zu erwähnen, dass die Taktstricharten, — durch welche wir im Texte die Theilung der Form markirten, — folgende Bedeutung haben:

Schluss eines Theiles:	Theilung eines Theiles:	Abschnitte, Perioden, deren Feststellung wichtig:	oder: Ende:
---------------------------	----------------------------	--	-------------

Zu den in einer Anmerkung des „Einführungswortes“ genannten Ausgaben des „wohltemperirten Clavieres“ sind, während unseres Druckes, eine neue — von Prof. Karl Klindworth verfasste — Bearbeitung des Werkes und eine analytische „Partitur-Ausgabe der Fugen“ von Dr. F. Stade hinzugetreten.



JOHANN SEBASTIAN BACH

# Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

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 1 : BWV 846 – 853 . . . . . EB 6860

Heft 2 : BWV 854 – 861 . . . . . EB 6861

Heft 3 : BWV 862 – 869 . . . . . EB 6862



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

06. 09. 82

C 13 Ba

11 0201021



JOHANN SEBASTIAN BACH

# „Das wohltemperirte Clavier“

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

herausgegeben

von

Ferruccio Busoni

## Praeludium XVII

BWV 862

**Allegretto, un poco maestoso**

*Mit einer gewissen Feierlichkeit. NB.*

NB. Feierlich und „ceremoniell“ muthet uns dieses Einleitungsstück an, wengleich die etwas dürftige Setzung diese seine Charaktereigenschaften nicht recht aufkommen lässt. Zur grösseren Entfaltung derselben erschiene es wohl angebracht, den Claviersatz, etwa in der folgenden Weise, zu amplificiren:

Etwas breiter im Zeitmaass als ursprünglich

Takt 9. Meas. 9.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (1 3, 2 1 3, 1 3 2 3, 1). The bass clef contains a supporting line. The instruction *più p cresc.* is written at the end of the system.

Musical score system 2, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (5 2 4 3 2). The bass clef contains a supporting line.

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (8, 1 8 2 4, 1). The bass clef contains a supporting line. The instruction *f* is written at the beginning of the system.

Musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef contains a supporting line. The instruction *più robusto* is written above the first measure, and *poco legato* is written above the second measure. Below the bass clef, the instruction *poco legato* is written under the first measure, and *più robusto* is written under the second measure.

Musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef contains a supporting line. The instruction *nach Hoffmeister:* is written above the first measure, and *after Hoffmeister:* is written above the second measure.

(26)

*f poco a poco dim.*

*cresc.*

oder:  
or:

(89)

*f*

*f energico non legato tenuto*

Takt 26.  
Meas. 26.



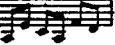
Takt 39.  
Meas. 39.

u. s. w.  
etc.

## Fuga XVII, a 4

Moderato

*Bedächtig, doch nicht schleppend With deliberation, but not draggingly*

1) Das Thema ist aus dem Motiv:  und seiner gesteigerten Wiederholung  gebildet. Dessenungeachtet wird es trochäisch gebraucht:  Die Modificationen, welche die Intervallenfolge des Themas erleidet, je nachdem dieses als Führer oder Gefährte, in Moll oder Dur erscheint, zeigen eine bemerkenswerthe Varietät und beanspruchen besondere Aufmerksamkeit.

2) Die Sechzehntel-Figur spielt eine obligate Rolle, ist demnach wichtig und soll stets deutlich, selbst etwas aufdringlich (doch ja nicht gefühlvoll!) zu Gehör gebracht werden.

3) In diesem 8-stimmigen Zwischenspiele (Sequenz) und seinen späteren drei Nachbildungen liegt das charakteristische Moment für die Durchführung der gegenwärtigen Fuge. Man vergleiche diese Stellen mit den ihnen geistes- und formverwandten im zweiten Theile der F dur-Fuge (IX), Anmerkung 3.)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. The score features various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments. Performance instructions include *dolce*, *marc.*, *ten.*, *poco cresc.*, and *mf*. Fingerings and articulation marks are also present throughout the piece.

4) Inversion of the Figure mentioned in Note 2.  
 4) Umkehrung der in Anm. 2) besprochenen Figur.

*più cresc.*

*f*

5) *marcato*

*ten.*

*un poco affrettando*

*sempre più cresc.*

*in tempo*

*ff*

*ten.*

*fz*

*con 8<sup>a</sup> bassa ad libitum*

5) Man beachte die aufsteigende thematische Kette in der geordneten Reihenfolge der vier Stimmen.

6) Die „innere Stimme“, welche die Resolution durchklingt, ist so zu empfinden:

NB. Der Herausgeber theilt die Form ein wie folgt:

I. Theil. Exposition = 6 Takte.

Nachspiel = 3 Takte.

- |           |   |  |
|-----------|---|--|
| II. Theil | } | 1. Abschnitt. Tenor. I. 3-stimmiges Zwischenspiel (Sequenz) = 3 Takte.   |
|           |   | Alt. II. 3 stimmiges Zwischenspiel = 3 Takte.  |
|           |   | 2. Abschnitt. Freier Takt. Tenor, Alt, III. 3-stimmiges Zwischenspiel = 5 Takte.<br>Modulatorisch-thematischer Übergang = 2 Takte. |
|           |   | 3. Abschnitt. Alt, Sopran. IV. 3-stimmiges Zwischenspiel = 4 Takte und 1 Viertel.  |

III. Theil. Aufsteigende themat. Kette: Bass, Tenor, Alt, Sopran. = 4 Takte. (vgl. Anm. 5)

(beginnt auf Zwischenspiel. Sopran, Resolution. = 5 Takte.  
dem 2. Viertel)

Das Umfangsverhältniss der drei Theile zu einander: 1: 2: 1 (= 9: 17: 9 Takte) ist das befriedigendste.

**Praeludium XVIII**  
Andantino, lusingando

BWV 863

*legatissimo, egualmente*

*dolce*

*espress.*

*poco cresc.  
etwas steigernd*

*decresc.  
wieder abnehmend*

*pochiss. slentando*

*a tempo*

1) Excepting the following 7 eighths, and the closing measure and one-half, which are written in four parts, this Prelude (which we classify as an "Invention") is written in three parts (triple counterpoint).

1) Die folgenden 7 Achtel und die letzten anderthalb Takte ausgenommen, welche vierstimmig gesetzt sind, ist dieses Praeludium— wir zählen es zu der Gattung der „Inventionen“—im rein-dreistimmigen Satze (dreifacher Contrapunkt) geschrieben.

*poco cresc.  
etwas steigend*

*molto espress.*

*a poco a poco decresc.  
allmählig abnehmend*

*legato*

8) a

*cresc.  
wieder steigend*

*p* *sf*

8) b 8) c

*largo e forte* *meno f* *fz (molto tenuto)* *poco rit.*

*più p*

2) Man betone die Durchführung des umgekehrten Motives: Alt, Sopran, Bass.

3) Die Formel der Sequenz erscheint zuerst ganztaktig (a) dann halbtaktig (b), dann vierteltaktig (c) zusammengezogen.




## Fuga XVIII, a 4

Andante (non troppo) con un certo sentimento severo.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as "Andante (non troppo) con un certo sentimento severo." The score includes various performance instructions and ornaments:

- System 1:** Starts with a treble clef staff containing a trill (T) and a fermata. Dynamics include *non f* and *quasi stacc.* Fingerings 1, 2, 5, 4, 3, 2, 1 are shown. A first ending bracket (1) leads to a *poco legato* section.
- System 2:** Features a second ending bracket (2) and a *mp* dynamic. A trill (T) is present. A first ending bracket (3) leads to a *poco legato* section. Dynamics include *p* and *più p*. A *r.H.* (right hand) instruction is present.
- System 3:** Includes a *un poco cresc.* instruction and a trill (T).
- System 4:** Features a *poco dim.* instruction and a *poco legato* instruction.
- System 5:** Includes a *sotto voce* instruction and a *espr.* (espressivo) instruction.

- 1) Das Motiv,  nicht eigentlich zum Thema gehörend, folgt demselben jedoch beinahe stets auf dem Fusse, wenn auch oft in einer anderen Stimme als die des Themas selbst.
- 2) Dieser höchst ausdrucksvolle zweite Gegensatz darf, in der Bedeutung, die man ihm bei dem Vortrage einräumt, beinahe mit dem Hauptthema wetteifern.
- 3) Diese Accorde (die Schlussformel des ersten Gegensatzes) sehr compact und nicht zu kurz angeschlagen.

*animando ed aumentando di forza*

4) 6) 5) S

*quasi f*

*ten.*

*dim.*

*dolce*

*meno p*

*più f*

*f pesante*

*largamente fz*

4) Das Zwischenspiel-Motiv ist aus der freien Umkehrung des Themas entstanden: Die veränderte Phrasierung ist darin begründet, dass die kurze (leichte) End-Note des Themamotives in der neuen Fassung zur langen (Haupt-Note) wird. (+) Auch die aesthetische Regel des Contrastes berechtigt die Änderung.

5) Durch einen harmonischen Kunstgriff wird hier der sonst fragende Charakter der fallenden Secunde im Thema zu einem bejahenden.

6) Wollte man diese Secunden-Schritte auf das Thema beziehen so musste deren Vortragsart gebunden sein. Wir leiten sie aber von dem überschüssigen Themamotivchen (vgl. Anm. 1) ab.

Praeludium XIX (Fughetta a tre soggetti ed a tre voci.) NB.  
Allegretto sereno e spiritoso

BWV 864

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It features a melody with various ornaments and fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 2, 5). The bass line provides harmonic support. The second system continues the melody and includes a first ending marked 'più leggero' and a second ending marked 'più f'. The third system includes a first ending marked 'più f' and a second ending marked '2) III'. The score is annotated with Roman numerals (I, II, III) and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

NB. Das Wesen dieses Praeludiums scheint bisher nicht recht erkannt worden zu sein. Wir erblicken in ihm eine Fugette, in elegantester Art auf drei Subjecte gebaut, von welchen die beiden ruhigeren etwas freier behandelt, doch deswegen nicht untergeordnet erscheinen. Die Exposition ist vollkommen, denn sie bringt jedes der drei Themata in allen Stimmen. Der Durchführungstheil ist zwar wenig entwickelt und – (den musterhaften dreifachen Contrapunkt, welcher die Grundidee des ganzen Stückes bildet, abgerechnet) – von polyphonen Künsten frei; doch eben dieser Umstand stempelt das Praeludium zur „Fugette,“ unterscheidet es von der höheren Gattung der Fuge.<sup>\*)</sup> Die Structur lässt sich in dem Folgenden zusammenfassen:

- I. Theil: Exposition, 10 Takte + 1 Modulationstakt = 11 Takte.  
 II. Theil: 1. Abschnitt. Die 3 Subjecte in Fis moll. 8-taktiges Zwischenspiel = 5½ Takte.  
 2. Abschnitt. Zweimaliges Erscheinen der Subjecte in der Tonica = 5 Takte.  
 Coda. Freies Ausklingen des I. Subjectes.

Somit sind die beiden Theile von gleicher Länge.

\*) Man denke z. B. an die in Fugetten-Form verfasste (10.) Variation, von den 80 Bach'schen in G dur, welche aus zwei einzigen Durchführungen, ohne Zwischenspiele und Coda, besteht.

1) So des Wohlklanges wegen umschrieben. Die treue Lesart würde sein: 

2) Aus Gründen der Spielbarkeit ist der Eintritt des III. Subjectes um ein Sechzehntel anticipirt. (Überhaupt empfiehlt der Herausgeber, die interessanten Varianten des II. u. III. Subjectes im Verlaufe der Fugette zu verfolgen.)

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both in G major. The first subject (I) is marked *f deciso*. The second system includes *mf cresc.* and *più cresc.* markings. The third system is marked *più deciso*. The fourth system is marked *aumentando sempre*. The fifth system ends with *ff* and *con 8<sup>a</sup> bassa, ad lib.* The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Die drei Subjecte, die wir übersichtshalber im Texte mit römischen Ziffern bezeichneten, lauten:

Three short musical excerpts labeled I, II, and III, showing the individual subjects from the main score. Excerpt I is in the treble clef, II in the bass clef, and III in the bass clef. Excerpt II has a small note above it that says "(ou, auch)".

Man vergleiche bei dieser Gelegenheit die sehr formverwandte IX. dreistimmige Invention (F-moll), deren Thema in Viertelnoten mit dem II. Subject hier beinahe gleichlautend ist.

3) Der plastisch-zweistimmige Vortrag der hier und an anderer Stelle ineinandergreifenden zwei Subjecte fordert ein eigenes kleines Nebenstudium. Bisher hörten wir dieses „a due“ nicht anders herunterhämmern, als so:

A short musical example showing two voices playing together, illustrating the "a due" technique. The notation shows two staves with notes and slurs, demonstrating the interlocking of the two subjects.

# Fuga XIX, a 3

## Tranquillo e piacevole

*geschmeidig*  
*flexibly*

1) *sotto voce, dolcemente*

*sempre legato*

od:  
or:

*sempre egualmente*

*poco marc.*

*poco cresc.*

*fuller*  
*più pieno*

1) Of the coarse "sforzato" on the first eighth-note of the theme, given in most editions "true to Czerny", there is no trace in Bach.

1) Von dem groben „Sforzato“ auf dem ersten Achtel des Themas, wie es die meisten Ausgaben „treu nach Czerny“ vorzeichnen, fehlt bei Bach jede Spur.

un poco allarg. a tempo p non cresc.

scorrevolmente legato dolce

scorrevolmente

oder: or:

marc. l'Alto

2) Da es offenbar die Mittelstimme ist, welche den figurirten Gegensatz bringt, so muss, folgerichtig, die jetzt eintretende Stimme die Oberstimme sein. Recht „unbachisch“ klänge es, wenn der Alt (welcher im drittfolgenden Takte erwiedert) das Thema zweimal in einem Athem und in derselben Lage brächte. In diese irrthümliche Annahme ist Riemann verfallen.

4 5 4 5 8 6 8) 5 8 1 2 5 8

2 1 2 2 1 2 2 2 2 2 2

5 1 2 5 1 4 1 2 1

5 8 8 4 5 4 6 4 3 2

*poco* *poco*

2 4 3

*cresc.*

3) The development-section of the fugue comprises two divisions, one quiet, the other rapid. The latter may, in turn, be divided into a fore-phrase and an after-phrase, the boundaries of which meet at this point.

3) Der Durchführungstheil der Fuge zerfällt in zwei Abschnitte, einen ruhigen und einen bewegten. Letzterer theilt sich wiederum in einen Vordersatz und einen Nachsatz, deren Grenzen sich an dieser Stelle berühren.

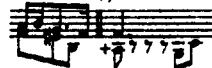
4) *più f*

*poco slentando con affabilità dim.*

*a tempo*

(Coda) *dolce*

*espress. l'Alto*

4) Trotz des trügerischen Fis moll-Klanges der ersten drei Achtel ist es die Grundtonart (A dur), die bereits herrscht und von nun ab bis zum Schlusse andauert... (Der „korrektere“ Themaesatz wäre übrigens: ) Der hier beginnende III. Theil stellt sich als ein verkleinertes Abbild des zweiten dar.

5) Bischoff nennt dieses *gis* „etwas befremdlich“ und lässt sich in Gemeinschaft mit Kroll verleiten, demselben ein *e* vorzuziehen. Wir bitten, die Oberstimme im 6. und 7. Takte des III. Theiles mit der hier fraglichen Altstelle zu vergleichen, um die Legitimität des *gis* zweifellos anzuerkennen.

NB. I. Dieser Mangel an rhythmischen Gegensätzen, an rhythmischer Gliederung, diese sammetweiche Biagsamkeit der Tonfiguren sind an dem kernigen und kantigen Bach etwas Absonderliches. Es wiederstrebe dem Vortragenden nicht, einmal auch die „Weiblichkeit“ in seiner Kunst hervorzukehren.

NB. II. Erwähnenswerth dünken dem Herausgeber die wechselseitigen thematischen Beziehungen der A-dur Praeludien und Fugen aus dem I. und dem II. Bande zu einander. Man vergleiche:

Praeludium aus dem I. Bande. Fuge aus dem I. Bande.

Fuge aus dem II. Bande. Praeludium aus dem II. Bande.



# Praeludium XX

**Allegro (impetuoso)**

*mit ungestümem Schwung. with sweeping impetuosity*

1) Die folgende Setzart ergäbe eine schwungvollere Phrasierung:  
 1) The following notation would lend a stronger movement to the phrasing:

2) Der H. benutzt die folgende thematisch-symmetrische Gestaltung:

3) Das thematische e der Tenorstimme soll hervorstechen; deshalb erscheint es verdoppelt. Sonst wäre wohlklingender

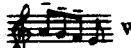
## Fuga XX, a 4

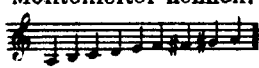
Moderato deciso, con fermezza e gravità

(Mässig-schnell, doch bestimmt; mit Festigkeit und Würde)

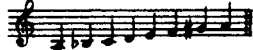
I. Exposition

The musical score for Fuga XX, a 4, I. Exposition, is presented in five systems of piano accompaniment. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and the instruction *non legato*. The second system continues with *non legato*. The third system includes fingering numbers: (1) 5 5 4 3 5 5 4 8 5 5 4 and (2). The fourth system is marked *B gravemente* and includes fingering numbers: 4 2 4 2 4 2 4 2 5 3 5 2 4 1 3 2 1. The fifth system is marked *II Inversion II Umkehrung* and *meho pesante*, and includes fingering numbers: 4 5 8 1 2.

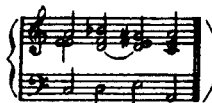
1) Auf das erste Motiv des Gegensatzes,  welches sich durch die ganze Fuge zieht, ist ein ziemliches Gewicht zu legen.

2) Eine reichere Art der Mollscala ist es, die hier in der Altstimme zur Erscheinung kommt. Wir möchten sie die „harmonisch-melodische“ oder „combinirte“ Molltonleiter nennen. Ihre Eigenthümlichkeit beruht auf der Verwendung beider Sexten, der niederen und der erhöhten.  Es gibt noch Reichthümer in der Praxis, welche die Dürftigkeit der Theoretiker nicht fassen kann. So existirt z. B. in Wirk-

lichkeit die Scala:



(man denke nur an die alltägliche harmonische Formel:



) doch findet man sie in den Lehrbüchern nirgends erwähnt.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'V' marking is present above the treble staff.

Musical notation for the second system, continuing the piece with similar notation and fingerings.

Musical notation for the third system, showing more complex rhythmic patterns and fingerings.

Musical notation for the fourth system, featuring a variety of note values and fingerings.

***II<sup>B</sup> Stretto***  
***II<sup>B</sup> Engführung***  
*in grader Bewegung*  
*in direct motion*

Musical notation for the fifth system, including performance instructions and specific markings like 'S' and 'T'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a bass line with eighth notes and rests. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible at the end of the system.

Second system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a bass line with slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are present. Labels 'A' and 'B' are placed below the bass line. A circled 'S' is above a note in the treble clef.

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a bass line with slurs. A circled 'T' is above a note in the bass clef.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a bass line with slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are present.

Fifth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a bass line with slurs. The instruction *poco dimin.* is written above the treble clef. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are present.

*più f*

*cresc.*

5 4 2 1 5 4 2 1 5 3 4 2 1 2 3 4 5 6

4 5 3 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2

T A

**III Stretto**  
**III Engführung**  
 in der Gegenbewegung. *in contrary motion*

*ten.* V

8 4 5 4 5 4 1 5 2 4 1 5 2 5 3 4 5 6

*ten.*

tr tr

8 2 12 4 5

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A trill (tr) is marked above the final note of the first staff.

Second system of musical notation. The first staff includes fingering numbers (1, 2, 1, 2, 1) and a 'V' marking. The second staff includes fingering numbers (2, 1, 2, 1) and a 'V' marking. The third staff includes fingering numbers (4, 5, 4, 2, 4, 1, 6, 2, 1, 2, 5).

Third system of musical notation. The first staff includes fingering numbers (3, 1, 2, 5, 3, 1, 5, 2, 2, 3, 4, 3, 4, 3). The second staff includes fingering numbers (2, 1) and the dynamic marking *meno f, cresc.*

Fourth system of musical notation. The first staff includes fingering numbers (2, 4, 3, 5, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 4, 5, 4, 1). The second staff includes a dynamic marking *f* and a fermata over the final measure.

III. Closest stretto  
III. Engste Führung

Fifth system of musical notation. The first staff includes a dynamic marking *p* and fingering numbers (1, 3, 2, 4, 1, 3, 1, 3, 2, 4). The second staff includes a dynamic marking *p* and fingering numbers (3, 5). The system concludes with the instruction *3) sotto voce, poco a poco cresc. fino alla Coda*.

3) Die nun beginnende Engführung bringt in der That noch eine contrapunktische Steigerung, insofern als die Imitation der zweiten Stimme zugleich die Dominanten-Antwort zur ersten enthält (Canon in der Duodecime), sodann weil die nächste Engführung zwischen Sopr. u. Alt (in der Umkehrung) einsetzt, bevor die frühere ausgeklungen hat.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) begins with a fermata on a whole note, followed by a series of eighth notes. A '2' is written above the first eighth note. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A 'V' marking is present above the first measure of the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes. The left hand features a complex eighth-note accompaniment with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a '7' marking.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with 'ten.' above the first and second measures. The left hand continues with eighth-note accompaniment, including a triplet and various fingering numbers.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with '4' above the first measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment, including a triplet and various fingering numbers.



*più cresc.*

*ten.*

*allarg.*

Resolution and Coda  
Resolution und Coda

*sostenuto*

*ten.*

*sempre forte*

*e robustamente*

*largamente*

Modernere Ausführung des Orgelpunktes:  
Modern rendering of the organ-point:

*Più largo*

*ten.*

4) Fermate:

5) Engführungen: zwischen Bass u. Tenor in der Gegenbewegung; daraufhin zwischen Sopran und Alt in gerader Bewegung. Der Orgelpunkt ist als eine freie Pedalstimme gedacht.

## Praeludium XXI (Toccata) NB.)

BWV 866

Allegro volante

1) *mf* (brillante)

(ossia con pedale:)

*p* senza pedale

(ossia con Ped:)

*p* senza pedale

1) Diese Figur giebt uns Gelegenheit zu Übungen in weiten Sprüngen. Sprünge gehörten zu Bach's Zeiten zu den Bravourleistungen; sie bilden z. B. ein hervorstechendes Merkmal der Scarlatti'schen Technik. Wir empfehlen, das Studium einiger Sonaten dieses Meisters in Zusammenhang mit den folgenden Varianten vorzunehmen:

a) *tutto staccato* Takt 8. Meas. 3

b)

c) 1

c) 2 u. s. w. etc.

Wir haben diese Setzweise (welche die Figuren in vor- und nachschlagenden Noten an beide Hände vertheilt) wiederholt angeführt; so in den Varianten zu den Praeludien in C moll, Cis dur, zur Fuge in G dur. — Seit Liszt dieser Art Technik, durch die gewollte Imitation des Cymbals, einen neuen Ton verlieh, hat dieselbe einen stark modernen Klang gewonnen; derart, dass es zuerst verfehlt scheinen könnte, sie mit Bach in Verbindung zu bringen. Ihr Ursprung ist aber älter, reicht bis an Bach hinan und wurzelt in dem Claviere mit zwei Manualen. In den von

Bach für dieses Instrument geschriebenen Tonstücken sind Passagen dieser Art bereits anzutreffen. Verfügen wir heutzutage auch nicht über zwei Claviaturen, so haben wir dafür gelernt, dergleichen auf einem Manual auszuführen. Die folgenden, aus Bach's „30 Variationen“ entnommenen Beispiele mögen das Gesagte beweisen:

d)

Auch die Kreuzungen, welche dem Satz für 2 Claviaturen eigentümlich sind, lassen sich auf unserem Flügel -mit kleinen Umschreibungen- bewältigen; der Mangel an Glätte, den wir etwa dabei wahrnehmen, ist nur auf Rechnung der Ungewohnheit zu setzen. Man lasse die, auf diese Spielart stark abzielenden 30 Variationen (G dur) des Meisters nicht unversucht: sie erweitern den Geist und die Technik.

First system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key. The tempo is marked *rapido* and the dynamic is *ff*. There are various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a *ped \** marking.

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

Third system of the musical score. It includes the marking *l.H.* (left hand) and *ff*. The music continues with complex rhythmic patterns and fingering.

Fourth system of the musical score. It features the marking *ff* and the instruction *very firmly / sehr fest / non legg.* with a double arrow indicating a change in articulation. There are also *ped \** markings.

Fifth system of the musical score. It includes the marking *lén.* (lento) and the instruction *etwas breiter / poco più langsam.* with a '2)' indicating a second performance option. There are also *ff* and *ped \** markings.

Sixth system of the musical score. It includes the marking *l.H.* and the instruction *kräftig / con forza*. The music features complex rhythmic patterns and fingering.

2) Ausführung:  
Execution:

Two alternative musical notations for execution, separated by the word 'oder:' (or). Each notation shows a different fingering or articulation for a specific passage.

NB. Seinem virtuosenhaften Charakter zufolge nennen wir das Stück Toccata. Virtuosenstückchen im Bach'schen Sinne sind immerhin noch ernsthaft zu nehmen. Dieses werde „spielend“ (jedoch nicht leichtsinnig) vorgetragen.

## Studie

## Technische Varianten zu Praeludium XXI

Moderato vivace

*Mässig lebhaft*

1)

5

4 3 2 1

legg.

(sopra)

(sotto)

sempre stacc.

p ma brillante

5 4 3 2 1

2 1 2 1 2 1

5 4 3 2 1

2 1 2 1 2 1

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line is marked *più p*. The music consists of a continuous stream of eighth notes in the treble and a more melodic line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both hands.

Third system of musical notation, marked *volante*. The treble clef part features rapid sixteenth-note passages, while the bass clef part continues with a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the complex rhythmic textures in both staves.

Fifth system of musical notation, including fingerings and articulation. The treble clef part is marked *r. H.* and includes fingerings like 1 2 3 5 4 3 2 1. The bass clef part includes fingerings like 1 2 3 4 5 and 5 4 3 1 2 3 4 5.

Sixth system of musical notation, featuring an *Ossia* section in the treble clef and a *legato* section in the bass clef. The piece concludes with a *rinforz.* (ritornello) section. Fingerings and articulation are clearly indicated throughout.

NB. Gebrochene Accorde in weiter Lage, ohne Daumenuntersatz gespielt, fordern dauernde Festigkeit in der Haltung der Finger, Geschmeidigkeit (Nachgiebigkeit) des Gelenkes, Leichtigkeit des Anschlages (welche mit der Schnelligkeit der Bewegung naturgemäss zunimmt und nicht in Klanglosigkeit ausarten darf.)

Als Vor- und Mitübung zu obiger Studie schlägt der Herausgeber folgende und ähnliche Figuren in verschiedenen Transpositionen vor:

Als Gipfelpunkte dieser Studienart mögen hier angeführt werden: Chopins Etude Op. 10, N<sup>o</sup> 11 (die wir in auf- u. absteigenden zerlegten Accorden zu üben empfehlen) u. Liszt's Vision."

Fuga XXI, a 3  
 Allegretto semplice  
 Mit harmloser Heiterkeit

NB. Diese Fuge arbeitet streng und ausschliesslich mit dem Thema und seinen beiden Gegensätzen; kein anderes motivisches Material kommt auch nur vorübergehend zur Verwendung; Durchführung bedeutet hier so viel, als: fortgesetzte contrapunktische Umkehrung der drei Subjecte. Aus dem letzten Takte des Themas sind Sequenzen gebildet, welche die Zwischenspiele ausfüllen; von der Umkehrung des ersten Themataktes entstehen ebenfalls Sequenzketten, welche den Contrapunkt zu den ersten liefern. Nur die letzten fünf Viertel

Thema  
 Theme

I. Gegensatz  
 Counter-subj. I

II. Gegensatz  
 Counter-subj. II

(von hier ab vom Thema abhängig.  
 (from here on dependent on the theme.)



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

First system of a piano score, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated above the notes.

Second system of the piano score. The treble clef continues with melodic lines, while the bass clef provides harmonic support. The instruction *poco a poco dim.* is written above the bass staff.

Third system of the piano score. The treble clef features a *cresc.* (crescendo) marking. The music continues with intricate rhythmic patterns in both hands.

Fourth system of the piano score. The treble clef begins with a *più f* (piano fortissimo) marking. The music is marked with a '1)' above the first measure.

Fifth system of the piano score. This system contains numerous fingerings and slurs for both the treble and bass clefs, indicating complex technical passages.

Sixth system of the piano score. The treble clef is marked *risoluto* (resolutely). The bass clef has a *ff* (fortissimo) marking. The system includes many fingerings and slurs.

oder, nach  
or, acc. to  
Hoffmeister:  
(erleichtert)  
(facilitated)

Seventh system of the piano score, continuing the musical piece with various rhythmic and melodic elements.

Das Stück bewahrt durchaus ein behagliches Gepräge und hat weder geistige Tiefe noch Höhe, ohne deswegen flach zu sein; seine Formen zeigen hingegen Glätte und Rundung.  
1) Dieser und der folgende Einsatz des Themas – Dux und Comes nach der Unterdominante transponirt – gehören zueinander; mit ihm betrachten wir den dritten Theil der Fuge als eröffnet. –

## Praeludium XXII

Andante mistico

BWV 867

*Molto sostenuto e con raccoglimento*

*flebile, tranquillamente*

*poco marc. espress.*

*ten.*

*(poco crescendo)  
(etwas zunehmend im Ton)*

*poco marc. espress.*

*più pieno e sostenuto*

NB. Sowohl das Praeludium als auch die Fuge sind von der erhabenen Art jener in Cis moll und Es moll. Hatten wir bei der Cis moll Fuge die Vorstellung eines mächtigen Domes, so möchten wir die beiden Bmoll-Stücke mit kunstvollen Seitenkapellen vergleichen: jenen Gewölben, in welchen das Kostbarste aufbewahrt wird. —

Hervorzuheben ist im Praeludium die vollendete Bauart, von der wir nicht umhin können, den Grundriss in wenigen Strichen wiederzugeben.

Über einem Orgelpunkt steigt das Thema im Sopran stufenweise auf und wird im 3. u. 4. Takt vom Basse frei nachgeahmt. Ein Zwischenspiel von  $2\frac{1}{2}$  Takt führt gewissermassen zum Anfange zurück. Der Sopran übernimmt wieder das Thema, diesmal aber stufenweise fallend und modulirend; im 10. Takte ahmt es der Alt (wie vorher der Bass) nach. Der 12. Takt beschliesst den I. Theil in der Dominantentonart, indem das wiederum aufsteigende Thema (Alt) abgebrochen wird.

or: (execution) oder: (Ausführung)

*p dolce*

*aumentando, ma sempre sostenuto*

or: (execution) oder: (Ausführung)

*poco a poco diminuendo*

*poco*

*più dim.*

*pp*

*velato*

*di nuovo cresc.*

*slargando*

*f (weich) pieno e (tenero) voll u.*

*ten.*

*breit largam.*

*sempre dim.*

Was nun folgt ist in gewissem Sinne eine „Durchführung“ mit den Motiven des Themas; diese währt sieben Takte und erreicht genau in der Mitte des vierten ihren Höhepunkt. Von da ab senkt sich wieder die Linie und hält vor einem Orgelpunkt auf F inne, auf welchem das Thema zum letzten Male aufzusteigen beginnt. Fermate, Resolution und Coda sind dem Gis moll-Praeludium auf's Engste verwandt. — Dem Vortragenden fällt die überaus schwierige Aufgabe zu, zwischen Strenge und Ergebung die richtige Mitte des Ausdruckes zu treffen und über diesen das Zwielficht einer inmateriellen Klangfärbung auszubreiten.

# Fuga XXII, à 5

Andante pensoso e sostenuto

mezza voce, sempre legato e tenuto assai

ten.

B. I. B. II.

1) Die vorliegende Fuge ist jener in Es moll geistig nicht nur, sondern auch thematisch verwandt. Die Ähnlichkeit der Themen ist so offenbar, das die Commentatoren- vielleicht eben deshalb- sie nicht besonders erwähnen:

Fuge in Es moll

Fuge in B moll.

(des Vergleiches wegen transponirt.)

Auch zu dem Thema der Cis moll-Fuge  steht das unsere in gewissem Verhältnisse: diese beiden liessen sich, ohne vieles Kopfzerbrechen, zu einer Doppelfuge zusammen schmelzen; z. B:

(Engführung)(stretto)

U. S. W.

2) In melodischer Hinsicht gehören die nächstfolgenden vier Viertelnoten-zweifellos noch zu dem Thema; contrapunktisch stehen sie allerdings in zweiter Reihe, doch ist das Hauptmoment dieses „Nachthemas“ - die zuerst sinkende, dann wieder steigende Viertelbewegung - im ganzen durchgeführt.

3) Nur mit unserer 3-zeiligen Darstellung des Textes ist es möglich, die bald beginnende, hartnäckige Kreuzung zwischen Alt und Tenor ohne Verwirrung zu überblicken, so gewinnt man auch die sichere Unterscheidung der Mittelstimmen von einander, die in allen früheren Ausgaben und Analysen mehr oder weniger ungenaue Grenzen zeigen.

System 1: Piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes markings: *ten.*, *ten.*, *ten.*, *oder: or:*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

System 2: Piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes markings: *S dolce*, *A dolce*, *ten.*, *tenuto assai*, *r. H.*, *B. I.*, *1. H.*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

System 3: Piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes marking: *B. II.*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

System 4: Piano accompaniment. Treble and bass staves. Includes marking: *poco crescendo*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

4) Das es<sup>~</sup> = 1. Viertel im Tenor ist, mit Rücksicht auf die liegende gleiche Note im Sopran, festzuhalten.  
 4) This E<sup>b</sup> in the tenor is to be held 4 beats, on account of the corresponding note in the soprano.

musical score system 1, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part includes fingerings (3, 4, 5, 4, 5, 3) and a section labeled "B. II." with a circled "5". The vocal line includes the instruction "poco più chiaro" and "T Etwas heller".

musical score system 2, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part includes fingerings (5, 3, 1, 5, 4, 3, 4, 3, 5) and a section labeled "B. I." with a circled "5". The vocal line includes the instruction "più dolce" and "dim".

musical score system 3, featuring piano accompaniment. The piano part includes fingerings (1, 1, 2, 2, 1) and a circled "5".

musical score system 4, featuring piano accompaniment. The piano part includes fingerings (5, 3, 2, 1, 5) and a circled "5". The system includes the instruction "cresc." and "ten.".

ten. *f* S A T B. I. B. II.

Ausgeführte Darstellung der Engführung. Detailed presentation of the stretto.

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass I  
Bass II

Variante I  
(Hoffmeister)  
Variant I

ten. *piu fe sostenuto* 5)

Variante II  
(Schwenke)  
Variant II

5) Das c, mit Bezug auf die darauf neu einsetzende Stimme, wieder anzuschlagen.

NB. Die Exposition und ihr Nachspiel enden mit dem 24. Takte in der Paralleltonart.

Der Durchführungstheil stellt sich aus zwei grösseren symmetrisch gestalteten Abschnitten zusammen, wovon jeder in seiner ersten Hälfte eine Durchführung des Themas, in seiner zweiten Hälfte einen einzelnen Themasinsatz von einem längeren Zwischenspiel gefolgt, enthält. Der zweite Abschnitt des Durchführungstheiles ist ein gesteigertes Abbild des ersten, insofern als die Durchführung (erste Hälfte) mit zwei Engführungen bereichert, der einzelne Thema-Einsatz (zweite Hälfte) diesmal in zwei Stimmen zugleich, das darauffolgende Zwischenspiel aber vierstimmig (anstatt dreistimmig) gesetzt erscheinen.

Im dritten Theile wird die mangelnde Ausbreitung durch die Inhaltsschwere (5-stimmige engste Führung) voll- auf ausgeglichen.

## Praeludium XXIII N.B.

BWV 868

Andantino idillico

*Ruhig fliessend Tranquillo e scorrendo*

*dolce*

*p*

NB. Wir möchten es als eine „Klang- und Stimmungsstudie“ bezeichnen. In erster Hinsicht zielt die Aufgabe auf die Bildung eines zarten Anschlages, welchem die weichen Holzbläserarten als Vorbild dienen mögen, durch ihn soll das Tongewebe in ein ruhiges Halblicht eingehüllt werden. – Man unterbreche nicht die Einheit der Stimmung durch ein „allzumusikalisches“ Betonen der Nachahmungen, welchen hier nur eine Hilfsrolle zufällt. –



5 4 5 3 3 1 3 4 5 4 2

*poco cresc.*

*più pieno*

*p subito*

# Fuga XXIII, a 4

Poco Andante

Mit mild-ernstem Ausdruck  
dolce, ma serio.

1) Praeludium und Fuge haben im Grunde ein und dasselbe Thema:  
1) Prelude and Fugue have at bottom one and the same theme:

Ausführung:  
Execution:

2) Die Lage des Themas entspricht hier der Tonart der Unterdominante (E dur), der Harmonie nach ist es jedoch Cis moll.

*dolce* *cresc.*

oder:  
Or:

*piu f*

*allarg.*

8) In ähnlicher Weise wie am Schlusse der As dur Fuge, hört der Herausgeber auch hier durch die Harmonie der letzten drei Takte eine „innere“ Stimme klingen, welche die Idee einer Engführung trägt:

Wir versuchen unsere Vorstellung in Noten zu verdeutlichen:

NB. Die Exposition schliesst zugleich mit dem Thema in der vierten Stimme.

Der zweite Theil ist unleugbar schwunglos und träge; eigenthümlich steif in der theilweisen Symmetrie seines Baues.

Ein zweiundeinhalbtaktiges Zwischenspiel, welches von einem vereinzelt Themeninsatz abgeschlossen wird, erscheint im Verlaufe der Durchführung dreimal, das zweite Mal unmittelbar nach dem ersten, in contrapunktischer Umkehrung und nach der Dominantentonart verlegt, später ein drittes Mal in der Tonart der Unterdominante, diesmal zu drei Takten erweitert und ohne den Thema-Nachsatz.

Zwischen das II. und III. Zwischenspiel ist eine vollzählige Durchführung des Themas gestellt: Sopran und Alt in der Gegenbewegung, Bass und Tenor in gerader Bewegung.

Der dritte Theil repräsentirt eine dritte, unvollständig gebliebene Durchführung (wozu die Anmerkung 8) verglichen werde).

## Praeludium XXIV NB.

BWV 869

1) Andante (religioso)

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with the instruction "dolce sempre legato" and a piano dynamic "p". The second system features a section labeled "Idea: Idea:" with a dotted line indicating a repeat or variation. The third system concludes with "un poco cresc." and "tranquillo". Other performance markings include "espressivo e sostenuto", "dim.", and "dolce".

1) Die Tempobezeichnung (Andante) stammt von Bach, desgleichen der doppelte Taktstrich am Schlusse des ersten Theiles; leider die ersten und einzigen eigenhändigen Vorschriften des Meisters.

NB. Dieses prächtige Stück (nebenbei ein Musterbeispiel von doppeltem Contrapunkt über einem Basso continuo) beschliesst in edelster Weise die wunderbare dritte Reihe der Praeludien... Von dem eifrigen Wunsche bewegt, die vielen, noch halb-verborgenen Schönheiten dieses Werkes auch einem weiteren Kreise zu enthüllen und in dem Bestreben, eine leicht-ansprechende Form zu finden, in welcher sie dem Publikum dargereicht werden, schlägt der Herausgeber vor: kleinere Gruppen (Auswahlen) von Praeludien zu Suiten zusammenzureihen, die als Concertnummern - selbst von mittleren Spielern - mit guter Wirkung verwendet werden könnten... Die folgende Zusammenstellung von vier Praeludien (ein Beispiel für viele) schiene uns besonders günstig: Praeludium in H dur, als „Praeludium“

Praeludium in A dur, als „Fughetta“

Praeludium in H moll, als „Andante“

Praeludium in B dur, als „Toccata“ (Finale)

Allerdings müssten, des Zusammenhanges halber, sämtliche Stücke in einer Tonart stehen: die drei ersten also etwa nach B transponirt werden: eine aesthetische Uebertretung, über die - muthmasslich - viel unaesthetisches Geschrei erhoben würde... Eine gute Gelegenheit zu einer Legato - Übung im Octavenspiel ergibt sich bei diesem Praeludium, wenn man die Bassstimme durchwegs nach unten verdoppelt.

The first system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some grouped with slurs and accents. The bass staff begins with a bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the musical piece. A '2)' annotation is placed above the treble staff in the second measure, indicating a specific rhythmic or melodic pattern. The notation includes slurs, accents, and various note values across both staves.

The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the treble staff. The bass staff includes fingerings such as '2', '3', '2', and '4'. The notation continues with complex rhythmic patterns and slurs.

The fourth system contains several dynamic and performance markings. In the treble staff, there is a *più pieno, espress.* marking, followed by a *p* (piano) marking, and finally a *poco a poco* (poco a poco) marking. The bass staff includes fingerings '1', '2', '4', '3', and '5'. The notation concludes with slurs and various note values.

2). Der Inhalt dieses Taktes ist gleichlautend mit dem Motiv der Zwischenspiele in der Fuge in den Oberstimmen durchaus, im Bass variiert. Diese Beziehung zu der Fuge steht nicht vereinzelt da; man vergleiche darüber Anm. 3).

*cresc.* *più cresc. sempre largamente* *poco*

*f*

3) *lamentoso* (Coda) *pp* *p*

*più lento.* 3) *quasi f rit.* *p*

3) So in dem syncopierten Motive (a, b, c.), als auch in der Achtelfigur des Soprans im vorletzten Takte erblicken wir eine Mahnung an die folgende Fuge, eine vorweg genommene Reminiscenz des Fugenthemas.

im Praeludium *b* *a* *c* *b* *a* in der Fuge

im Praeludium *a* *b* *c* in der Fuge

Beabsichtigt oder nicht... (wenn unbeabsichtigt, um so bezeichnender für das Genie Bach's)... diese thematische Vorahnung bildet, für uns, einen der ästhetisch-gerechtesten Übergänge, die wir kennen. Der chromatische Bass (eine Variation der anfänglichen Viertelbewegung) ist harmonisch und contrapunktisch von höchster Schönheit. Man spiele ihn etwas zögernd, ausdrucksvoll gegliedert, auf dass dem Hörer jede harmonische Einzelheit verständlich werde.

# Fuga XXIV, a 4

(Largo)<sup>1)</sup> Andante grave e solenne

1) Bach schreibt das Zeitmass „Largo“ vor und notirt die ganze Fuge in C: („tempo ordinario“)

Der Herausgeber hat die Erfahrung gemacht, dass die vielen Sechszehntelfiguren, durch das Auge, die Vorstellung eines Allegrosatzes wachrufen und leicht zur Eile verführen. Unsere Notirung vermag das Schwere, Gewichtige, wie es in Bach's Absichten gelegen, anschaulicher darzustellen und das Einhalten einer durchaus feierlich-gemessenen Bewegung zu unterstützen... Auch die kleinen Bögen (trochäische Phrasirung) sind authentisch.

2) Wer würde hier nicht an das Thema der Fuge über den Namen Bach erinnert? NB.

Dass die Verwandtschaft mit dem „b, a, c, h“- Motiv keine bloß oberflächliche, vielmehr eng-harmonischer Art ist, wird zur gewissen Thatsache, sobald man einige Versuche mit den Themen anstellt, z. B.:

2b) Als Gegensatz verwendet, erscheint das „Bach“-Motiv in dieser Fuge einmal, am Anfange des III. Theiles; und zwar in einer unserem Beispiel b) nächstverwandten Form:

3) Dem obligaten Nachsatze des I. Contrasubjectes darf man beinahe die Bedeutung eines zweiten Themas zuerkennen.



First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff contains a bass line with a slur and fingerings 1, 2, 4, 5, 1. The third staff contains a bass line with a slur and a 'B' marking. The text 'r. H.' is written above the second staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has the markings 'delicato' and 'zart' above it. The second staff has a slur and a '4)' marking. The third staff has a slur and a 'tr' marking.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a slur and a '5' marking. The second and third staves contain complex melodic and bass lines with various slurs and articulations.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a slur and a '(tr)' marking. The second staff has a slur and a '(p)' marking. The third staff has a slur and a '5' marking. There are also some numerical markings like '(1 2 4)' and '5 3 2' above the notes.

4) Ausführung:  
Execution:

2 3 4 2 1

ten.

dim.

5) dolce

f. H. Alto.

ten.

poco cresc.

ten. 2 (3) 5 5 1 1 (2) 1 3 2 1 5

5) Diese oft wiederkehrenden Zwischenspiel-Sequenzen würden eine zu geringe Bedeutung und vor allem zu lockere Beziehungen zu den Haupttheilen der Fuge haben, wenn man sie nicht als ornamentale Darstellungen eines thematischen Inhaltes interpretirte. Sie sind mit jener Blätter-Ornamentik vergleichbar, aus welcher sich bei näherer Betrachtung allerhand verschnörkelte Menschen- und Thiergestalten entwickeln

Interpretation.

Free Bass.  
Freier Bass.

*dim.*  
6) *dolce*

Tenor 1 2 5

*poco cresc.*

*meno severo*

S

or:  
oder:

B

*mit Bedeutung marcato*

Idea.  
Idee:

(tr)

6) Bei Fugen von grosser Ausdehnung (-sie sind nicht immer die kunstreichsten-) gehört es zu Bach's Eigenthümlichkeiten (um nicht zu sagen „Manieren“), ganze Zwischenspielperioden in Dominantentranspositionen zu wiederholen und so in das contrapunktische Gewoge eine gewisse symmetrische Ordnung (Anhaltspunkte) zu bringen. Dieser Fall trifft hier ein.

5 S 1  
2  
meno seccero  
A  
ten.  
5 4 3 1 2  
5 4 3 4 5 4 3 4 5  
1 2 1  
I  
B

100  
marcato  
T mit Bedeutung

ten.  
ten.  
3 4  
3 2 1  
B.

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

8 5 4 2 4  
2  
1 3  
T  
2  
1 2 3 1 2

4 5 3  
2 2  
ten.  
1  
5  
B.

7) Die harmonisch-melodische Quintessenz dieses und des nächsten Taktes verdichtet sich zur folgenden Gestalt:

Man vergleiche damit die Coda des Praeludiums und die daran anknüpfende Bemerkung.

8) Das Thema, zuerst vom Alt getragen und im 3. und 4. Viertel des vorletzten Taktes auf den Sopran übergehend ist bis zum Schlusse hindurch (innerlich) hörbar:

### Allgemeine Darstellung der Form

Die harmonische Grundlage des Themas ist einfacher, als sie auf den ersten Blick erscheint. Wenn man an ihm, sozusagen, die Muskeln bloßlegt, so gewinnt es folgendes Aussehen:

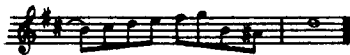
Man bemerke, dass der dritte Takt gewissermassen die Beantwortung des ersten in sich schliesst.


I. Theil. Exposition. Alt, Tenor, Bass, Sopran = 16 Takte. (endet auf einem unaufgelösten Halbschluss).

- |   |      |  |                             |
|---|------|--|-----------------------------|
| } | I.   | I. Abschnitt. I. Zwischenspiel (vgl. Anm. 5) Thema-Einsatz des Alts = 7 Takte }<br>imitat.-modulat. Übergang = 2 Takte }   | } Transposition des Obigen. |
|   |      | II. Abschnitt. II. Zwischenspiel (vgl. Anm. 6) Thema-Einsatz des Tenors = 7 Takte }<br>imitat.-modulat. Übergang = 1 Takt }  |                             |
| } | II.  | II. Abschnitt. Imitation mit Thema-Fragment zw. A. und S.. imitat - modulat. Übergang, Thema-Einsatz im Bass = 7 Takte.  | } Transposition des Obigen. |
|   |      | Imitation mit Thema-Fragment zw. S., A. und B.. Thema-Einsatz des T. (Dux, D dur), Antwort des B. Comes, (A dur) = 9 $\frac{1}{2}$ Takte   |                             |
|   |      | III. Abschnitt. Imitatorisch-modulat. Übergang zu einem 3-taktigen Zwischenspiel ausgedehnt. Thema-Einsatz des T., Übergang. Thema-Einsatz des B. (mündet in die Grundtonart). = 10 T. |                             |
| } | III. | I. Abschnitt. Thema im Tenor (h moll). III. Zwischenspiel, (gleich dem I. und II. Zw. = Sp.) = 8 $\frac{1}{2}$ Takte.  | } Transposition des Obigen. |
|   |      | II. Abschnitt. Thema-Fragment im Tenor. Thema im Bass (von e moll nach h moll), Thema im Alt, = 8 Takte  |                             |

Wir verzeichnen zwei Arten von Zwischenspielen im Bau und in den Motiven von einander verschieden.

Die erste Art (als I., II., III. Zwischenspiel classificirt) ist die wichtigere; wir haben sie in den Anm. 5) und 6) ausführlich besprochen.

Die zweite Art, welche wir zur Unterscheidung „imitatorisch-modulatorische Übergänge“ benannten, ist aus dem Schlusschnörkel des I. Gegensatzes gebildet  welches Motiv gewöhnlich 3 - oder 4 - stimmig „durchgeführt“ wird.

Endlich ist noch eine dritte (Neben-) Art von Zwischensatz - Motiv anzuführen:  (Fortsetzung des I. Gegensatzes), welche in der Exposition und zu Anfang des Durchführungstheiles in Verbindung mit dem Motiv der zweiten Art auftritt, um dann fast gänzlich zu verschwinden.

Sehr anregend ist es, das harmonische Geflecht dieser Fuge zu verfolgen, es weist die prächtigsten Rücksichtslosigkeiten seiner Art auf.

\* Man vergleiche übrigens die gemeinsamen Züge dieses ersten Zwischensatzes (Takt 7 und 8) und jenes (im 6-9. Takte) der B moll-Fuge.



JOH. SEB. BACH.

DAS

WOHLTEMPERIERTE KLAVIER

BEARBEITET, ERLÄUTERT UND MIT DARAN ANKNÜPFENDEN  
BEISPIELEN UND ANWEISUNGEN FÜR DAS STUDIUM DER  
MODERNEN KLAVIERSPIELTECHNIK  
HERAUSGEGEBEN VON

FERRUCCIO B. BUSONI.



1. TEIL

IV

LEIPZIG  
BREITKOPF & HÄRTEL

In die Universal-Edition aufgenommen.



1 12 2. 2/52

# Nachtrag.

Bach in seiner Eigenschaft als Harmoniker ist zugleich ein transcendentaler Chromatiker; — wo er im Passagenwerk chromatische Figurationen anwendet, da sind sie ebenfalls meistens (wenn nicht immer!) harmonischer Art. So z. B., in der Coda des Dmoll-Präludiums. Chromatische Figurationen melodischer Art haben wir jedenfalls im I. Baude des „wohltemperirten Claviers“ nicht angetroffen und so wurde uns keine Gelegenheit, diesen wichtigen Zweig der Claviertechnik zu berühren.

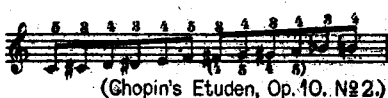
Vollständigkeitshalber — (wir glauben jede andere Art Technik annähernd erwähnt zu haben) — müssen wir auch die chromatische Spielweise durch einige Beispiele veranschaulichen.

## I. Fingersatz für einfache chromatische Scalen.

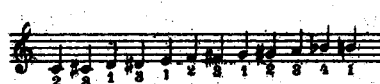
a) Mit den unteren drei Fingern.



b) Mit den oberen drei Fingern.



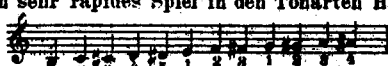
c) Mit den unteren vier Fingern.



d) Mit den oberen vier Fingern.



e) Mit fünf Fingern (geeigneter Fingersatz für ein sehr rapides Spiel in den Tonarten H, E, G.):



in Fis:



in Es:



(Beethoven.)

u. s. w.

## II. Fingersatz für doppelte chromatische Scalen.

a) In grossen Secunden:



b) In Terzen. Vergl. die 1. Anmerkung zur IX. Fuge.

c) In Quartan:



— Ähnlich gestaltet sich der Fingersatz

d) In übermässigen Quartan, oder verminderten Quintan.

e) Den bekannteren Fingersätzen für kleine und grosse chrom. Sextan sei noch hinzugefügt:



f) In kleinen Septimen:



## III. Chromatische Tonleiter, in vor- und nachschlagenden Noten, mit zwei Händen (jede Hand in ganzen Tönen) gespielt.

a) einfach (mit oder ohne Octavenverdopplung)



in blinden Quartsext-Acc.

Presto.

b) in Accorden, z. B.



in blinden Sext-Acc.

c) Theilung in obere und untere Tasten:



(Hier vergleiche man die zweite Nummer der Paganini-Liszt'schen Etuden.)

Damit ist die Anregung zu weiteren Combinationen gegeben.



## Erster Anhang zum I. Bande.

### Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte.

\* \* \* Der Herausgeber hält die Wiedergabe der Bach'schen Orgelwerke auf dem Clavier für eine *n o t h w e n d i g e* Vervollständigung pianistischer Bachstudien. Er fordert, dass jeder Clavierspieler nicht allein alle bereits vorhandenen Übertragungen kenne und beherrsche, sondern auch, dass er selbstständig Bach'sche Tonstücke von der Orgel auf das Clavier übertragen könne. Unterlässt er's, so wird er Bach nur zur Hälfte kennen.

\* \* \* Das damalige Clavier gebot manche Einschränkung. Die Tiefe der Gedanken fand erst auf der Orgel die volle Breite des Ausdrucks. Der Bach'sche Gedanke aber geht als eine grosse Einheit durch alle seine Werke. Die Gestalten in welchen er sich — sei es auf der Orgel oder auf dem Clavier — verkörpert, zeigen nur eine Verschiedenheit der Dimensionen; — des Charakters und der Formen kaum. Diese eine Verschiedenheit ist aber oft gewaltig genug, der Physiognomie Bach's ein weit mächtigeres Gepräge zu geben.

\* \* \* Man trifft unter des Meisters Orgelwerken ebenso auf Tonstücke einer mehr pianistischen Art, als wiederum unter den Clavierfugen auf manche in das Gebiet der Orgel gehörende Typen. Die technische Setzweise Bach's ist, in ihrem Kerne, auf beiden Instrumenten eine und dieselbe: wenige unterschiedliche Nuancen, von denen einige Pedalpassagen die hervorstechendsten sind, abgerechnet.

Es kann also, bei der Übertragung Bach's von der Orgel auf das Clavier, von ästhetischen Verstössen nicht die Rede sein.

\* \* \* Erkennen wir aber die Berechtigung solcher Übertragungen an, so haben wir einen beträchtlichen Gewinn. Die Clavierliteratur vermehrt sich um das Hervorragendste, was diese Kunstgattung überhaupt birgt. Soweit für den Künstler. Dem Studierenden dagegen eröffnet sich in weitester Ausdehnung ein technisches Feld, welches von den Bahnen des wohltemperirten Claviers eingefasst — eine gesteigerte Bewegungsfreiheit nach allen Seiten hin gewährt.

\* \* \* Dass solche Übertragungen durchführbar sind, ohne zu blossen Verstümmelungen ihres Vorbildes herab zu sinken, dafür erbrachten schon Liszt und Tausig befriedigende Beweise. Wir wollen das Erwiesene bekräftigen, vervollkommen und dem glücklichen Einfall des Clavierfürsten einen systematischen Halt verleihen.\*)

Mag man auch, im Verfolgen dieses Zieles, auf manch unerwartetes, schwer zu lösendes Problem des Claviersatzes stossen; die Bemühungen um die Lösung eines solchen können nur zu neuen pianistischen Errungenschaften führen.

\* \* \* Wir treffen aber nicht durchwegs auf Schwierigkeiten. Das Clavier verfügt über einige Eigenschaften, durch welche es vor der Orgel einen Vorsprung hat. Rhythmische Präcision. Markante Genauigkeit im Einsatz. Grössere Wucht und Deutlichkeit im Passagenwerk. Modulationsfähigkeit des Anschlages. Durchsichtigkeit in verwickelten Sätzen. Schnelligkeit, wo solche geboten.\*\*)

Ein einfacherer, stets bereiter Apparat, welcher überall zur Hand. — Die Dauer des Tones auf dem Pianoforte ist, bei kunstvoller Behandlung, immerhin weniger beschränkt, als man dem — in dieser Hinsicht verrufenen — Instrumente zumuthet. Der Bass ist sogar sehr ausgiebig und sein Ton kann, durch geschicktes, unauffälliges Wiederanschlagen, beliebig verlängert werden. Günstigerweise ist die Mehrzahl der Bach'schen Orgelfugen in figurirten und bewegten Formen gehalten: so hebt sich der vornehmste Antagonismus zwischen Clavier und Orgel, das Fortklingen langgehaltener Töne, zum Theile von selbst auf. —

\* \* \* Geht man an die Aufgabe der Clavierübertragungen eines Orgelstückes, so vergegenwärtige man sich vor Allem seine Klangwirkungen auf der Orgel bei einem vollendeten Vortrage. Man lasse es sich von einem ausgezeichneten Organisten vorspielen. Der Übertragende experimentire selbst auf der Orgel herum, lasse die Register spielen und versuche ihre Zusammenstellungen. Er studire und beobachte die akustischen Wirkungen der „Koppelungen“ und „Mixturen“; suche den Weg zu einer täuschenden Nachahmung. In der Wahl der Lage der Accorde, der zu verdoppelnden Intervalle, der Octaventranspositionen liegen wichtige Charactermomente für den nachgeahmten Orgelklang. Ein einzelner Ton des Flötenregisters klingt einer wirklichen Flöte zum Verwechseln ähnlich; ein vollstimmiger Satz damit gespielt — und die ganze Persönlichkeit der Orgel tritt in Erscheinung.

\* \* \* Dieser Aufsatz soll kein selbständiges Buch werden; er dürfte sonst seiner Ausdehnung wie seiner Bedeutung nach das Hauptwerk überwiegen. Es genüge somit eine gedrängte, von Beispielen begleitete Aufführung der hauptsächlichsten Punkte. Es sind die folgenden:

1. Verdoppelungen.
2. Registrirung.
3. Zusätze (Füllungen), Weglassungen, Freiheiten.
4. Pedalgebrauch.
5. Vortrag.

\*) Wir haben Liszt oft genannt. Vielleicht nicht oft genug, — denn das heutige Clavierspiel verdankt ihm beinahe Alles. Noch immer gefällt sich das musikalische Bürgerthum darin, die modernen Virtuosen als Classikerverderber zu verschreien; indes gerade Liszt und dessen Schüler (Hüllo, Tausig) für das allgemeine Verständniss Bach's und Beethoven's Thaten geleistet haben, gegen welche jede theoretisch-praktische Schulmeisterstümperei, alle stirnrunzelnden Grübeleien steifwürdiger Professoren ergebnisslos erscheinen.

\*\*) „Es ist ein Vorzug für's Clavier, dass man es in der Geschwindigkeit darauf höher als“ (auf) — „einem anderen Instrumente bringen kann.“

# 1. Verdoppelungen.

## I. Einfache Verdoppelung der Pedalstimme.

Das Pedal ist fast ausnahmslos 8- u. 16-füssig, d. i. in der unteren Octave verdoppelt zu denken. Es entspricht dies der normalen Setzweise von Violoncell u. Contrabass im Orchester. Der Fusstechnik gemäss, soll es im wuchtigen „non legato“ ausgeführt werden; ein strenges „legato“ ist sogar charakterwidrig.

a. Ruhiger Satz, durchwegs gehalten. a. Quiet movement, sustained throughout.

### Beispiel 1. Example 1.

(Original.)  
 Organ.  
 Manuals.  
 Pedal.

(Übertragung.)  
 (Transcription.)  
 Pianoforte.

b. Quiet movement, interrupted by participation of l.h. in manual-parts.  
 b. Ruhiger Satz, durch Betheiligung der l.H. an den Manualstimmen unterbrochen.

### Beispiel 2. Example 2.

### Beispiel 3. Example 3.

Organ.  
 Orgel.

Pianoforte.

(molto sost. der Bass mög-  
 il basso) lchst gehalten.

c. Figurative bass, doubled throughout.  
 c. Figurirter Bass durchaus verdoppelt.

### Beispiel 4. Example 4.

Organ.  
 Orgel.

Pianoforte.

Allegro.  
 (zusammen)  
 (non arpegg.)

d. Figurirter Bass, abwechselnd einfach und doppelt („blinde“ Octaven).

Diese bequeme Setzweise ist für das Verdoppeln accordischer Figuren günstig. Die Unvollständigkeit der oberen Octave ist in schnellen Gängen unauffällig, weil die tiefere Note die Octave als „Oberton“ enthält. Die Unterbrechung der unteren Octave würde dagegen sehr störend wirken.

Beispiel 5. Example 5.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

This musical score for Example 5 consists of two systems. The first system is for Organ/Orgel, with a treble clef staff and a bass clef staff. The Organ part features a melodic line with some grace notes and rests, while the Organ/Orgel part provides a steady accompaniment. The second system is for Pianoforte, also with treble and bass clefs. The piano part features a more active melodic line with many sixteenth notes, while the piano accompaniment is a simple, rhythmic pattern.

Beispiel 6. Example 6.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.  
weniger gut:  
not so good:

This musical score for Example 6 consists of two systems. The first system is for Organ/Orgel, with a treble clef staff and a bass clef staff. The Organ part has a melodic line with some grace notes, and the Organ/Orgel part has a steady accompaniment. The second system is for Pianoforte, with treble and bass clefs. The piano part has a melodic line with many sixteenth notes, and the piano accompaniment is a simple, rhythmic pattern. The text 'weniger gut: not so good:' is written to the left of the piano part. The word '(Tausig)' is written at the end of the piano part.

e. Bass accompaniment (example of dividing parts between r. and l. hand).

e. Begleitungs-Bass (Beispiel von Vertheilung der Stimmen zwischen r. und l. Hand).

Beispiel 7. Example 7.

Lentamente.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

This musical score for Example 7 consists of two systems. The first system is for Organ/Orgel, with a treble clef staff and a bass clef staff. The Organ part has a melodic line with many sixteenth notes, and the Organ/Orgel part has a steady accompaniment. The second system is for Pianoforte, with treble and bass clefs. The piano part has a melodic line with many sixteenth notes, and the piano accompaniment is a simple, rhythmic pattern. The text 'Lentamente.' is written above the organ part. The text 'U.S.W. etc.' is written at the end of the organ part. The text 'U.S.W. etc.' is written at the end of the piano part. The text 'ten.' is written at the end of the piano part.

II. Einfache Verdoppelung der Manualstimmen. (Ob die Octavenverdoppelung in die höhere oder in die tiefere Octave zu setzen sei, darüber entscheidet der Geschmack des Bearbeiters oder auch die Forderungen der musikalischen Situation. Doch ist die Verzweifachung in der höheren Octave als Norm anzunehmen. (4-Fuss Stimme.)

a. Einstimmig. a. In one part.

Beispiel 8. Example 8.

(Fantasia) Très vitement.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

This musical score for Example 8 consists of two systems. The top system is for the Organ (Orgel) and the bottom system is for the Pianoforte. Both parts are in a single voice. The Organ part features a melodic line with eighth-note patterns, while the Pianoforte part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. The tempo is marked 'Très vite'.

Anticipation and after-striking of both hands in simulated octaves.

Vor- und Nachschlagen beider Hände in blinden Octaven.

Beispiel 9. Example 9.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

Presto.

*f quasi legato*

This musical score for Example 9 consists of two systems. The top system is for the Organ (Orgel) and the bottom system is for the Pianoforte. Both parts are in a single voice. The Organ part features a melodic line with eighth-note patterns, while the Pianoforte part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are 'f quasi legato'.

This block shows the continuation of the musical score for Example 9, featuring the Organ and Pianoforte parts. The Organ part continues with its melodic line, and the Pianoforte part continues with its rhythmic accompaniment.

Also compare the first 5 measures of the E-minor Prelude in App. II to Volume I.

b. In two parts.

b. Zweistimmig.

Beispiel 10. Example 10.

Beispiel 11. Example 11.

Organ.  
Orgel.  
(Manuals.)

Pianoforte.

*legato*

This block contains the musical scores for Examples 10 and 11. The top system is for the Organ (Orgel) and the bottom system is for the Pianoforte. Example 10 is in two parts (Zweistimmig). The Organ part features a melodic line with eighth-note patterns, while the Pianoforte part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are 'f quasi legato'. Example 11 is also in two parts. The Organ part features a melodic line with eighth-note patterns, while the Pianoforte part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are 'f quasi legato'.

Geben beide Stimmen in Octaven (s.d. folgd. Beisp.) so erscheint die Verdoppelung der unteren Stimme im Einklang mit der oberen Stimme: es kommt also nur eine dritte reelle Octave hinzu.

**Beispiel 12. Example 12.**

*Organ. Orgel. (Manuals.)*

*Correcte Übertragung. Correct transcription.*

*legato*

*Freie (pianistische) Übertragung von Tausig. Free (pianistic) transcription by Tausig.*

*Simulated (interrupted) octave-doubling of passages in sixths (chords). Blinde (unterbrochene) Octaven-Verdoppelung von Sextengängen (accordisch).*

The musical score for Example 12 consists of three systems. The first system shows the organ manual with two staves (treble and bass clef) playing a continuous sixteenth-note pattern. The second system shows a 'Correct transcription' for piano, with a 'legato' marking and fingerings (1-2-3-4) indicated. The third system shows a 'Free (pianistic) transcription by Tausig', which uses a more fluid, interrupted octave-doubling technique.

**Beispiel 13. Example 13.**

*Organ. Orgel. (Manuals.)*

*Pianoforte. 1<sup>st</sup> Version.*

*Pianoforte. 2<sup>d</sup> Version.*

*Tausig's Version.*

*(Freie Behandlung der Intervalle und Vernachlässigung des Orgelklanges.) (Free treatment of the intervals, and neglect of the organ-tone.)*

The musical score for Example 13 consists of four systems. The first system shows the organ manual with two staves. The second system shows the '1st Version' for piano, which is a more literal transcription of the organ manual. The third system shows the '2nd Version' for piano, which is a more fluid transcription. The fourth system shows 'Tausig's Version', which is a free transcription with a 'ff' marking and a note about the free treatment of intervals and neglect of organ tone.

Man unterlasse womöglich in der zweistimmigen Manual-Verdoppelung (überhaupt in den Ober- und Mittelstimmen) Octavengänge für eine Hand allein zu schreiben. Der rein pianistische Charakter derselben und die Unmöglichkeit einer vollkommenen Bindung sind dafür die Gründe.

**Beispiel 14. Example 14.**

*Organ. Orgel. (Manuals.)*

*Schlechte Übertragung. Incorrect transcription.*

*Correcte Übertragung. Correct transcription.*

The musical score for Example 14 consists of three systems. The first system shows the organ manual with two staves. The second system shows a 'Schlechte Übertragung' (Incorrect transcription) for piano, which is a very dense and cluttered transcription. The third system shows a 'Correcte Übertragung' (Correct transcription) for piano, which is a more clear and fluid transcription.

c. In three or more parts.  
c. Drei-(u. mehr-) stimmig.  
Beispiel 15. Example 15.

Organ.  
Orgel.  
(Manuals.)

Pianoforte.

Detailed description: This musical score for Example 15 consists of two systems. The first system is for the Organ (Manuals), with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is for the Piano, with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Beispiel 16. Example 16.

Organ.  
Orgel.  
(Manuals.)

Pianoforte.

Detailed description: This musical score for Example 16 consists of two systems. The first system is for the Organ (Manuals), with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system is for the Piano, with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

An mancher „piano“-Stelle könnte die Verdoppelung der tiefsten Stimme unterbleiben. Der erste „Cberton“ ist ausgiebig genug, die Täuschung einer angeschlagenen Octave hervorzurufen. (In dem folgenden Beispiel rechtfertigt der Staccato-Charakter des Basses dieses Verfahren noch besonders.)

Beispiel 17. Example 17.

Organ.  
Orgel.  
(Manuals.)

Pianoforte.

Detailed description: This musical score for Example 17 consists of two systems. The first system is for the Organ (Manuals), with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system is for the Piano, with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The word 'legato' is written above the piano part. The text 'u. s. w. etc.' appears at the end of both systems.

Vergleiche auch die dreistimmige Stelle gegen Schluss der Emoll-Fuge im zweiten Anhang zum I. Bde.  
Also compare the 3-part passage towards the close of the E minor Fugue in Appendix II to Vol I.

Beispiel 18. Example 18.

Organ.  
Orgel.  
(Manuals.)

Pianoforte.

Detailed description: This musical score for Example 18 consists of two systems. The first system is for the Organ (Manuals), with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system is for the Piano, with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The text '(das nachschlagende „a“ der r. H. repräsentirt die Verdoppl. der Mittel-Stimme.)' is written above the piano part. The text '(Tausig)' is written at the bottom right. The word 'ten.' is written at the bottom left.

III. Octavenverdoppelung sämtlicher Pedal- und Manualstimmen. (Selten vollständig durchführbar. Zur Ermöglichung dieser Aufgabe muss die Verdoppelung abwechselnd nach der unteren und oberen Octave verlegt werden.)

a. Die Manualstimmen in der tieferen Octave verdoppelt.

Beispiel 19. Example 19.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

*tranquillo*  
*dolce legato*

This musical score for Example 19 is written for organ and piano. It consists of two systems of staves. The first system is for the organ, with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system is for the piano, also with a grand staff and a single bass staff. The piano part includes performance markings: *tranquillo* and *dolce legato*. The score demonstrates manual doubling in the lower octave, with the piano's right and left hands playing the same melodic lines as the organ's manual parts, but an octave lower.

b. The manual-parts doubled in the higher octave.

b. Die Manualstimmen in der höheren Octave verdoppelt.

Beispiel 20. Example 20.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

*i. h.*

This musical score for Example 20 is written for organ and piano. It consists of two systems of staves. The first system is for the organ, with a grand staff and a single bass staff. The second system is for the piano, with a grand staff and a single bass staff. The piano part includes the marking *i. h.* (likely indicating a specific fingering or articulation). The score demonstrates manual doubling in the higher octave, with the piano's right and left hands playing the same melodic lines as the organ's manual parts, but an octave higher.

This block contains the continuation of the musical score for Example 20. It features two systems of staves for organ and piano. The organ part continues with its grand staff and bass staff. The piano part continues with its grand staff and bass staff, showing further development of the melodic and harmonic material from the previous system.

c. The manual-parts doubled partly in the higher, partly in the lower octave.  
 c. Die Manualstimme theils in der tieferen, theils in der höheren Octave verdoppelt.

**Beispiel 21. Example 21.**

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

d. In simulated octave-doubling throughout.  
 d. Durchwegs in „blinder“ Octaven-Verdoppelung.

**Beispiel 22. Example 22.**

**Beispiel 23. Example 23.**

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.



**IV. Verdreifachung** (gleichzeitiges Erklängen einer Stimme in drei Octaven) wird meistens nur einstimmig gebraucht. Die Verdreifachung eines mehrstimmigen Satzes ist kaum durchführbar. Terzen- und Sextengänge (zweistimmig) können immerhin in drei Octaven gleichzeitig gespielt werden, doch tritt dabei der pianistische Bravour-Charakter allzu sehr in den Vordergrund. (Die Verdreifachung dreistimmiger Sätze betreffend, vergl. den 8. Abschnitt dieses Aufsatzes.) Bei dieser Übertragungsart ist es rathsam, der Originalstimme eine untere und eine obere Octave hinzuzufügen. — Bei Pedal-Solos können auch zwei untere Octaven hinzutreten. (16-Fuss und 32-Fuss Stimmen.)

- a. Pedal-part, in triple octaves throughout.  
a. Pedalstimme, durchwegs verdreifacht.

**Beispiel 24. Example 24.**

Orgel (Pedal.)  
Orgel (Pedal.)

Piano.

- b. Pedal-part in triple octaves divided between the hands (legato effect).  
b. Verdreifachte Pedalstimme, die Octaven zwischen beiden Händen vertheilt. (*legato*-Wirkung.)

**Beispiel 25. Example 25.**

Orgel (Pedal.)  
Orgel (Pedal.)

Piano.

*quasi legato*

- c. Pedal-part in anticipating and after-striking octaves (imitation of pedal-technic).  
c. Pedalstimme, in vor- und nachschlagenden Octaven. (Nachahmung der Pedaltechnik.)

**Beispiel 26. Example 26.**

Pedal.

**Beispiel 27. Example 27.**

Pedal.

**Beispiel 28. Example 28.**

Organ-Pedal.  
Orgel-Pedal.

Moderato.

Piano.

### Beispiel 29. Example 29.

Organ (Pedal)  
Orgel (Pedal.)

Correcte  
Ausführung.  
Correct  
Execution:

Praktischere Ausführung:  
More practical execution:

Die Pedalbeispiele b. und c. können auch auf Manualstimmen übertragen werden.  
*Pedal-examples b and c may also be transferred to manual-parts.*

d. Manualstimme, in „blinder“ Verdreifachung (legato). d. Manual-part, in simulated triple octaves (legato).

### Beispiel 30. Example 30.

### Beispiel 31. Example 31.

Organ (Manuals)  
Orgel (Manual)

Tausig'sche  
Übertragung  
(sehr frei).  
*Tausig's  
transcription  
(very free).*

Variante  
des H<sup>2</sup>  
*Variant  
by the ed.*

e. In Entfernung von zwei Octaven, einstimmiges Manual. Die Weglassung der mittleren Octave wird, aus schon besprochenen akustischen Gründen, als Lücke nicht empfunden. Diese Setzart (man muss sie zu den Verdreifachungen rechnen) ist bei rapiden Geläufigkeitspassagen sogar sehr angezeigt. Ruhige „Pianosätze“ erhalten dadurch eine eigenthümliche Klangfärbung, welche bei der Registrierung (siehe das) glücklich zu verwenden ist.

Beispiel 32. Example 32.

Organ(Manual.)

Velocemente. *s*

*f. legato*

f. At an interval of two octaves; two manual-parts.  
f. In Entfernung von zwei Octaven, zweistimmiges Manual.

Beispiel 33. Example 33.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

*mf*

anschlagen u. halten.  
strike and hold.

Beispiel 34. Example 34.

Organ(Manual.)  
Orgel(Manual.)

Pianoforte.  
(Tausig.)

g. Zusammenstellung von d. und e..

Beispiel 35. - Example 35.

Organ  
Orgel  
(Manual)

Piano.

h. Andere Zusammenstellungen.

Beispiel 36. Example 36.

Beispiel 37. Example 37.

Maestoso.

Organ.

Piano  
forte.

*marcato*

N.B. (Pedalton nachschlagend) N. B. (Pedal-tone belated.)

i. Versuch einer Verdreifachung durch alle Stimmen (nicht zu empfehlen.)

**Beispiel 38. Example 38.**

The score for Example 38 is divided into two main sections. The first section, labeled 'Organ Orgel.' and 'Pianoforte.', consists of two systems of staves. Each system has four staves: two for the Organ (treble and bass clefs) and two for the Piano (right and left hands). The Organ part features a melodic line with some triplets. The Piano part is highly rhythmic, with dense chords and repeated patterns. The second section continues the musical ideas, with the Organ part playing a similar melodic line and the Piano part providing accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

**V. Verdoppelung einer einzelnen Manualstimme, bei einfacher Setzung der übrigen.**

Wenngleich es im Ganzen wünschenswerth erscheint, eine möglichst vollständige, in allen Stimmen gleichmässige Verdoppelung zu verwirklichen, so kann doch gelegentlich, zu Gunsten des Themas, die führende Stimme den anderen gegenüber bevorzugt werden.

a. Verdoppelter Sopran. a. Doubled Soprano.

**Beispiel 39. Example 39.**

The score for Example 39 is divided into two main sections. The first section, labeled 'Organ Orgel (Manuals.)', consists of two systems of staves. Each system has four staves: two for the Organ (treble and bass clefs) and two for the Piano (right and left hands). The Organ part features a melodic line with some triplets. The Piano part is highly rhythmic, with dense chords and repeated patterns. The second section continues the musical ideas, with the Organ part playing a similar melodic line and the Piano part providing accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'dolce' and 'legato'.

b. Doubled Alto.  
 b. Verdoppelter Alt.

**Beispiel 40. Example 40.**

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

c. Doubled Tenor.  
 c. Verdoppelter Tenor.

**Beispiel 41. Example 41.**

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

d. Doubled Bass (later doubled Alto.)  
 d. Verdoppelter Bass (später verdoppelter Alt.)

**Beispiel 42. Example 42.**

Organ  
Orgel  
(Manuals.)

Pianoforte.

## 2. Registrirung.

Bei Registrirung eines Orgelstückes hat der Übertragende zunächst sich an die Gebräuche der Orgel und an die berechtigten Traditionen der Orgelspieler zu halten. Wie weit er ihnen folgen, welcher Art der Ersatz für das Abzulehnende sein kann, die Entscheidung darüber bildet eben die künstlerische und denkende Seite der Aufgabe. Der Übertragende wird die Klangmittel des Clavieres gegen jene der Orgel abwägen und ein Compromiss zwischen der geforderten Wirkung und den gegebenen Möglichkeiten schliessen müssen.

Die Grund-Gegensätze der Orgelregister kann man zusammenfassen unter den Begriffen:

Einfaches Positiv — Hilfsstimmen

Labialstimmen (Flötenwerke) — Zungenstimmen (Schnarrwerke).

Die dazwischenliegenden, fast unendlich-möglichen Abstufungen und Combinationen aufzuzählen, unternehmen wir nicht.

Der Übertragende erwäge: ob dunklere oder hellere, stärkere oder schwächere, mildere oder schärfere Klangfarben zu wählen?— Ob Verdoppelungen überhaupt stattfinden sollen und welcher Art?— Tiefe oder hohe, weite oder enge Lage?— Wie die Pedale anzuwenden?— Genaue dynamische Vorschriften — Er sei auf mannigfache Combinationen der Verdoppelungs- und Setzungsarten, auf Abwechslung und Contrast bedacht.

Orgelwirkung, Stylgemässheit, Spielbarkeit sind Hauptbedingungen, an denen unter allen Umständen festgehalten werden muss.

Wenn eine Regel beobachtet werden soll (der Herausgeber will sich nicht zum Gesetzgeber aufspielen), so sei es vor Allem die: in der Exposition der Fuge, meistens auch bei Zwischenspielen, sich der Verdoppelungen zu enthalten und die dynamischen Mittel gegen den Schluss allmählig zu häufen. Damit soll jene anhaltende Steigerung verwirklicht werden, welche — nach des H<sup>rs</sup> Anschauung — dieser CompositionsGattung durchschnittlich zukommt.

Der Wechsel der Register, das Zu- und Abnehmen der Fülle möge in scharfen Absätzen, ruckweise, (terrassenförmig), ohne kleinliche dynamische Übergänge geschehen: diese Manier reproducirt eine der charakteristischsten Eigenthümlichkeiten der Orgel.

Eine wichtige Stütze der Registrirung liegt in dem Vortrage, bez. in der pianistischen Anschlagskunst. Vergl. darüber den 5. Abschnitt dieses Aufsatzes.

Wollten wir, an der Hand Bach'scher Citate, alle Classen der Registrirung in Beispielen darstellen, so würden wir entweder unvollständig oder übermässig ausführlich.\*)

Wir haben deshalb ein Beispiel construirt, an welchem eine Anzahl von Nuancirungsmöglichkeiten dargewiesen werden kann. Diese haben wir in einer Tabelle zusammengestellt.

\*) Der Herausgeber hat in seinen Übertragungen der Praeludien und Fugen in D, Es und E moll auf die Registrirung viele Sorgfalt gewendet und er weist auf dieselben, als auf eine Gesamtheit von Beispielen dieser Art hin. Auch die Clavierbearbeitung der Violin-Chaconne desselben Meisters darf in die Reihe mit herangezogen werden; insofern als der Herausgeber die Klangwirkung, hier wie dort, im organistischen Sinne behandelt hat. Dieses Vorgehen, welches vielfach angegriffen wird, findet seine Rechtfertigung zunächst in dem bedeutenden, durch die Geige nicht erschöpfend zum Ausdruck gelangenden Inhalt, sodann in dem von Bach selbst mit der eigenen Orgelübertragung seiner Violinfuge in G moll aufgestellten Beispiele. Darüber finden wir bei Griepenkerl Folgendes gesagt: „Wichtig sei hier die Bemerkung, dass die Fuge von J. S. Bach höchst wahrscheinlich ursprünglich für die Violine componirt wurde. Sie findet sich in dieser Gestalt in der ersten der bekannten sechs Sonaten für Violine allein, und zwar aus G moll gehend, während sie für die Orgel der Ausführbarkeit und des Effects wegen nach D moll transponirt werden musste. Das Präludium ist ein völlig anderes, und in der Fuge sind alle der Violine eigenthümlichen Stellen für die Tastatur der Orgel erst applicabel gemacht; ausser diesen Abweichungen aber ist die Übereinstimmung ausserordentlich gross.“

## Beispiel 43. Example 43.

(change of register)  
(Registerwechsel)Organ.  
Orgel.

1. 2. Dasselbe, eine Octave höher. 2. Same, an octave higher.

*(con 8va bassa*

3. 4. u. 5. Dasselbe, eine Octave, oder zwei Octaven höher. 4. &amp; 5. Same, 1 octave, or 2 octaves, higher.

10. 11. u. 12. Dasselbe eine Octave höher, oder eine Octave tiefer. 11. &amp; 12. Same, an octave higher, or an octave lower.

13. 14. Dasselbe eine Octave höher. 14. Same, an octave higher.

15. 16: Dasselbe eine Octave höher. 16. Same, an octave higher.

Man ergänze jedes Beispiel durch eine contrastierende Übertragung des Nachsatzes.  
Complete each of these examples by a contrasting transcription of the after-phrase.

Jedes dieser 16 Registrierungsbeispiele kann durch weitere Varianten, verschiedene Dynamik (*p-mf-f*) oder gelegentliche Anwendung des Verschiebungsmedals noch vervielfacht werden.

### 3. Zusätze, Weglassungen, Freiheiten.

#### I. Zusätze.

(Füllungen, Vervollständigungen) kommen vor: zur Erzielung einer grösseren Tonfülle; bei zu weitem Abstand zweier Stimmen von einander; bei Massenwirkungen, Höhepunkten; an Stelle der Verdoppelung, wo diese praktisch unausführbar ist; zur Bereicherung des Claviersatzes, und A.m. Sie sind meistens harmonischer oder figurativer, selten contrapunktischer, melodischer oder überhaupt selbständiger Art. — Zusätze, ohne Verletzung des Styles, natürlich einzutragen, ist ein Prüfstein für den Geschmack des Übersetzers.

Beispiel 44. Example 44.

Beispiel 45. Example 45.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

Beispiel 46. Example 46.

Beispiel 47. Example 47.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.  
*non legato*



Beispiel 48. Example 48.

(Manuals.)  
Organ.  
Orgel.

(Pedal.)

Pianoforte.  
(Tausig.)

Beispiel 49. Example 49.

Organ (Manuals.)  
Orgel (Manual.)

Pianoforte.  
(Tausig.)

N.B. (rhythmischer Zusatz)  
N.B. (rhythmic addition)

Beispiel 50. Example 50.

Organ (Manuals.)  
Orgel (Manual.)

Pianoforte.  
(Tausig.)

Beispiel 51. Example 51.

Organ (Manuals.)  
Orgel (Manual.)

Pianoforte.

con Pedale

Beispiel 52. Example 52.

Organ (Manuals.)  
Orgel (Manual.)

Pianoforte.

mf

Beispiel 53. Example 53.

Organ,  
Orgel.

Pianoforte.

*ff con Ped.*

The musical score is arranged in two systems. The first system is for Organ and Piano. The Organ part consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The Piano part also consists of two staves: a treble staff with a complex, multi-voiced texture and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the Piano part with similar complexity. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A specific instruction *ff con Ped.* is present in the Piano part. The piece concludes with a short melodic fragment at the bottom of the page.

## II. Weglassungen

(Lücken in der Stimmführung, Unvollständigkeiten der Verdoppelungen, ungenaue Wiedergabe der Lage der Accorde, verspätete oder antieipirte Einsätze) müssen entstehen: in Folge der begrenzten Spannungsfähigkeit der Hände, der bequemeren Spielweise wegen, bei grosser Vielstimmigkeit. Oft ist es ein einzelner Ton der vermisst, in die Octave transponirt oder durch ein anderes harmonisches Intervall ersetzt werden muss. Derartige Unvollkommenheiten wirken, bei umsichtiger Behandlung, nicht sehr störend, ausser an der themaführenden Stimme. Diese bleibe also, wo nur möglich, verschont.

Beispiel 54. Example 54.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

Beispiel 55. Example 55.

Beispiel 56. Example 56.

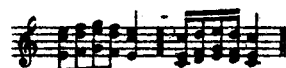
Beispiel 57. Example 57.

a)

b)

Zu diesem Kapitel rechnen wir noch jene einseitige aber verwendbare Verdoppelung von Terzen- und Sextengängen, welche mit einer Hand allein ausführbar: - - - - -

Ferner die zuweilen nothwendige Omission von Vorschlägen, Pralltrillern und anderen „Manieren“



Beispiel 58. Example 58.

The musical score for Beispiel 58, Example 58, consists of two systems. Each system has three staves: a top staff for the right hand of a piano, a middle staff for the left hand of a piano, and a bottom staff for an organ. The music is in a 3/4 time signature and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The organ part includes specific fingering and articulation markings.

Beispiel 59. Example 59.

Beispiel 60. Example 60.

The musical score for Beispiel 59 and Beispiel 60, Example 59, consists of two systems. Each system has three staves: a top staff for the right hand of a piano, a middle staff for the left hand of a piano, and a bottom staff for an organ. The music is in a 3/4 time signature. The first system includes the instruction "(Full Organ) (Volles Werk)". The second system includes the instruction "ff molto tenuto". The organ part includes specific fingering and articulation markings.

\*) Vergl. über „das dritte Pedal“  
 \*) Compare Note on the "Sustaining-pedal", p. 84.

### III. Freiheiten

(freie Bearbeitungen) sind — in Anbetracht einiger unausgleichbaren Gegensätze der beiden Instrumente — nicht unstatthaft; sie können technischer und formeller Art sein: „technischer“ (virtuoser) Art, wenn sie die Erweiterung der Passagen, Änderung gewisser Figuren und Rhythmen betreffen; „formeller“ (compositorischer) Art, wenn sie sich auf harmonische, contrapunktische, thematische<sup>2)</sup> oder Modificationen der musikalischen Structur beziehen. Solcherart Freiheiten enthalten die Praeludien und Fugen in D und Es (in des H's Übertragung) drei Beispiele, welche wiederum drei Unterarten darstellen könnten:

1. im Es dur-Praeludium Sprung von 18 schon vorher gehörten Takten;
2. harmonische Suspension (anstatt des Ganzschlusses) am Fusse desselben Praeludiums, an welchen sich eine cadenzartige Überleitung zur Fuge anschliesst;
3. in der D dur-Fuge: hinzugefügte „Coda“, welche einer Episode aus dem Praeludium treu nachgebildet ist. — (Man vergleiche diese Stellen in den betreffenden Drucken.)

*Illustrations of the first kind.*  
Beispiele der ersten Art.

#### Beispiel 61. Example 61.

Manual.

#### Beispiel 62. Example 62.

#### Beispiel 63. Example 63.

#### Beispiel 64. Example 64.

<sup>2)</sup> In Bach we repeatedly meet with the theme taken up in simplified form by the pedal: e. g.:  
Wiederholt treffen wir bei Bach das Thema vom Pedal in vereinfachter Form gebracht, z. B.

Beispiel der zweiten Art. (Die veranlassende Absicht ist, an dem Culminationspunkt der Fuge dem Thema den grössten Nachdruck zu geben.)

*Illustration of the second kind. (The reason for choosing this form is, to give the theme the greatest emphasis at the culminating point of the Fugue.)*

**Beispiel 65. Example 65.**

Organ.  
Orgel.

Exact piano-transcription.  
Treue Clavier-Übertragung  
(Tausig.)

Freie Clavier-Übertragung.  
Free piano-transcription.

The score for Example 65 consists of three systems of staves. The first system is for Organ/Orgel, showing a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system is an 'Exact piano-transcription' (Treue Clavier-Übertragung) by Tausig, which faithfully reproduces the organ's texture on the piano. The third system is a 'Free piano-transcription' (Freie Clavier-Übertragung), which uses a more idiomatic piano texture, including chords and arpeggios. Dynamics like *ff* and *mf* are indicated throughout.

Beispiel beider Arten *Illustrations of both kinds.*

**Beispiel 66. Example 66.**

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

The score for Example 66 is divided into two main parts. The upper part is for Organ/Orgel, showing a complex melodic line with many accidentals and a steady bass accompaniment. The lower part is for Pianoforte, which transcribes the organ's texture. The bottom section of the score is marked *Presto* and features a highly rhythmic and technically demanding passage with many sixteenth notes and complex chordal structures.

\*) „Die verzierten Cadenzen sind gleichsam eine Composition aus dem Stegreif. Sie werden nach dem Inhalte“ (am Ende) eines Stückes mit einer Freiheit wider den Takt“ (ohne bestimmtes Zeitmaass) „vorgetragen.“

## 4. Pedalgebrauch.

### a) das Dämpferpedal (rechtes, grosses Pedal)

Man glaube nicht an die legendarische Tradition: es müsste Bach ohne Pedal gespielt werden.\*)

Ist der Pedalgebrauch schon in Bach's Clavierwerken zuweilen nothwendig, so ist er bei dessen übertragenen Orgelwerken unersetzlich. Bei den Clavierwerken ist allerdings jener Pedalgebrauch, der nicht gehört wird, oft der allein rechtmässige. Wir meinen, die Verwendung des Pedals zur Bindung einzelner Töne, zweier Accorde, zur Betonung eines Vorhaltes, zum Nachklingenlassen einer Stimme, u. s. f.: eine Art Thätigkeit des Dämpfersystems, welche keine eigentlichen Pedaleffekte hervorbringt. Im gebundenen mehrstimmigen Satz unerlässlich, ist sie auch da berechtigt einzutreten, wo der Vorschrift „ohne Pedal“ im Allgemeinen gefolgt wird. Hier ersetzt der Fuss gewissermassen einen fehlenden Finger.

(Dass der Nichtgebrauch des Pedals oft der beste Pedalgebrauch ist, dieser Satz dürfte nicht nur für das Bachspiel, vielmehr für das Clavierspiel überhaupt zu beherzigen sein.)

Wo es nur angeht, ist es vorzuziehen, die Töne mit der Hand, anstatt mit dem Pedal auszuhalten.

„Rauschende“ Pedalwirkungen im pianistischen Sinne fallen aus dem Styl.

Wo Accorde (compacte oder gebrochene) mit Pedal genommen werden, da hebe man die Hände gleichzeitig mit dem Pedale auf. Das unbestimmte Nachklingen ist gegen die Natur der Orgel.

An Stellen, welche die Orgelpracht bei „vollem Werk“ nachzuahmen haben, ist das Pedal nicht zu sparen. Die aufgehobene Dämpfung wirkt bei Durchgangs-, Wechselnoten und dgl. nicht anstössig. Man bedenke, dass die bei vollem Werk mittönenden „Mixturen“ die Quinte und Octave, ja selbst die Terz und Septime eines jeden angeschlagenen Tones enthalten. Eine annähernd täuschende Imitation dieser Klangmischungen (Klangwirrnisse) kann auf dem Clavier eben nur das Pedal hervorbringen.

### Beispiel 67. Example 67.

Adagio.

### Beispiel 68. Example 68.

### Beispiel 69. Example 69.

\*) Sie wird von solchen Leuten lebendig erhalten, welche auch verlangen, man solle Bach nur auf dem Spinett oder dem Clavichord vortragen. Es sind die Nämlichen, welche ärgerlich behaupten, dass vieles Lisztspielen dem Pianisten schade, dass die Erfindungskraft Beethoven's in den Werken seiner dritten Periode alterschwach geworden, dass chromatische Trompeten etwas Unmusikalisches sind;— fragliche Meinungen, die wir vorsätzlich nicht widerlegen, da dieses Werk weder eine Polemik enthalten noch eine herausfordern soll.

Beispiel 70. Example 70.

Beispiel 71. Example 71.

(Die Anwendung des Dämpfer-Pedals betreffend, vergl. noch im Allgemeinen die Fantasie in G moll in Liszts Übertragung.)  
 b.) die Verschiebung.

Vom zweiten (linken, Sordinen-) Pedal (welches auch mit „una corda“ bezeichnet wird) sei im Vorhinein gesagt, dass es nicht allein für die letzte Abstufung des „pianissimo“, sondern dass es auch im „mezzoforte“ und bei allen dazwischenliegenden dynamischen Abstufungen gebraucht werden kann. Es darf selbst der Fall eintreten, dass manche Sätze ohne Verschiebung leiser gespielt werden, als andere mit ihr. Worauf hier gerechnet wird, ist nicht der Stärkegrad, sondern die Eigenthümlichkeit des Klanges. (Vergl. „Registrierung.“)

Beispiel 72. Example 72.

Adagio.

Beispiel 73. Example 73.

poco legato

Beispiel 74. Example 74.

Example 75.  
 Beispiel 75.  
 Moderato maestoso.  
 len.

Vergl. die Coda zum D dur-Praeludium (i. d. H<sup>2</sup> Übertragung) und die E moll-Fuge im II. Anhang zum I. Bde.

Der Eintritt der Orgel-Pedalstimme in der Fugen-Exposition wird in der Regel vom II. Pedal vorthellhaft unterstützt. Die Exposition überhaupt, auch die Zwischenspiele, vertragen meistens gut die Verschiebung. (Vergl. die Fuge in Es dur = C). So spielt, z. B., der Herausgeber die Wiederholung des Seitensatzes (beginnend in F moll) in der G moll-Fantasie mit Verschiebung und bis zum Halbschluss in G moll (also 6 volle Takte) im gleichmässigsten „piano.“



c.) das Prolongement. (mittleres, Verlängerungs-, „Suspension or Sustaining - Pedal“)

Die Clavierbauer Steinway & Sons haben an ihren Instrumenten ein Pedal angebracht, mittelst welches ermöglicht wird, bei einzelnen Tönen die Dämpfer aufgehoben zu halten, indess die ganze übrige Claviatur „ohne Pedal“ spielt.

Die Procedur besteht darin, dass man besagtes Pedal unmittelbar nach dem (stummen oder lauten) Anschlagen der zum „Liegenbleiben“ bestimmten Töne niedertritt; wodurch diese wie festgebannt sind. Angeschlagen, klingen sie so lange fort, als das Pedal gehalten wird; und zwar reiner als beim gewöhnlichen Pedal, insofern als hier die übrigen Saiten nicht mitschwingen können. Währenddessen kann das grosse Pedal beliebig benutzt werden; seine Funktion kreuzt sich mit jener des Prolongementhebels nicht. Wird eine Figur gespielt, welche, unter anderen, auch die festgehaltenen Töne berührt, so erklingen diese bei einem jedesmaligen Wiederanschlagen mit neuer Stärke; geschieht dies in regelmässigen Abständen, so gewinnen diese Töne eine thatsächlich unendliche Klangdauer.

Die für das III. Pedal bestimmten Töne sind in viereckiger Form notirt.  
(Notes for the sustaining-pedal are square.)

Beispiel 76. Example 76.

ohne Pedal  
*senza Pedale*

III. Ped.  
*Sust.-ped.*

Example 77.  
Beispiel 77.

*strike silently, take sust.-pedal, then lift hand.*  
Stumm anschlagen, III. Ped. treten, darauf die Hand aufheben.

*senza Pedale*  
ohne Pedal.

*p*  
(Wirkung) (effect)

*p senza Pedale*  
ohne Pedal

Beispiel 78. Example 78.

*dolce*

ohne Pedal  
*senza Pedale*

(as above)  
(wie oben)

*p*  
effect  
Wirkung.

Erst aus dem vereinigttem Wirken aller drei Pedale können Effecte wahrhaft organistischer Art erstehen.

Dem Herausgeber ist, wie zu erwarten steht, noch nicht gelungen alle Möglichkeiten, welche die Steinway'sche Erfindung in sich birgt, aufzudecken: soweit dies ihm glückte, in den folgenden Beispielen sei's mitgetheilt. -

Beispiel 79. Example 79.

Prolongement allein. *Sust.-pedal alone.*

*legato*

ohne Pedal *senza Pedale*

III. Ped.  
*Sust.-ped.*

U. S. W.  
etc.

Beispiel 80. Example 80.

Prolongement und grosses Pedal.  
Adagio. *Sust.-ped. and loud Pedal.*

III. Ped. immer gehalten mit dem l. Fuss.  
*Sust.-pedal continually held with left foot.*

Beispiel 81. Example 81.

Beispiel 82. Example 82.

Prolongement und Verschiebung. *Sust.-ped. and soft pedal.*

mf III. Ped. mit dem r. Fuss.

U.S.W.  
etc.

(Liszt)

Beispiel 83. Example 83.

Grave. *mf espress.*

(Liszt)

Beispiel 84. Example 84.

Adagio.

III. Ped. (r. Fuss)  
*Sust.-ped. (r. foot)*

Beispiel 85. Example 85.

8 Pedale.

III. Ped.  
*Sust.-ped.*

Vergl. auch  
Beisp. 94  
Also see  
Ex. 97.

### Beispiel 86. Example 86.

Andante sostenuto.

*p dolce III. Ped. Sust.-ped.*    *III. Ped. Sust.-ped.*    *III. Ped. Sust.-ped.*    *III. Ped. Sust.-p.*

mit Verschiebung *una corda*

### Beispiel 87. Example 87.

Andante *dolciss.*

mit Verschiebung *dolce una corda*

*III. Ped. Sust.-ped.*    *III. Ped. Sust.-ped.*    *III. Ped. Sust.-ped.*    *III. Ped. Sust.-p.*

*una corda mit Verschiebung*

### Beispiel 88. Example 88.

*fz*    *fz*    *fz*    *fz*    *p*

*III. Ped. Sust.-p.*

### Beispiel 89. Example 89.

*mf*

*senza ped. p olmo Ped.*

### Beispiel 90. Example 90.

*III. Ped. Sust.-p.*

## 5. Vortrag.

Der Vortrag sei vor Allem grosszügig, breit und fest, eher härter als zu weich.

„Elegante“ Nuancen, wie: „gefühlvolles“ Anschwellen der Phrasen, kokettes Eilen und Zögern, allzuleichtes Staccato, allzugeschmeidiges Legato, Pedalschwelgerei und Ähnliches mehr sind und bleiben Unarten, wo immer sie vorkommen; für das Bachspiel sind es beleidigende Fehler. — In grossen Proportionen angewandt verleiht dagegen eine gewisse Elasticität des Tempo dem Vortrage jenen Zug von Freiheit, welcher jede künstlerische Leistung kennzeichnet. So dürften z. B. die Orgelfantasien von Bach nicht von Anfang bis zu Ende in einem metronomisch - unwandelbaren Zeitmaass gespielt werden.

Das Studium des Anschlages \*) nimmt in unserem Falle mit die erste Reihe ein. Die Aufgaben, die es stellt, sind: eine möglichst reiche Skala von dynamischen Graden zu erwerben und innerhalb eines jeden Grades eine tadellose Ebenmässigkeit zu wahren. Besonders in den sanften Registern (die eine grosse Varietät von Stufen verlangen) ist eine glanzlos - starre Gleichartigkeit der Töne gefordert.

Bei der Orgel werden die Pfeifen eines und desselben Registers mit peinlichem Fleiss ausgeglichen: ein nur etwas lauterer Ton würde förmlich herausschreien.

Lässt man, auf dem Clavier, eine Stimme der anderen gegenüber stärker hervortreten (Thema, Imitation), dann sei dieses contrastirende Register - etwa ein Ober - Manual der Orgel - ebenfalls und in allen Tönen von gemessen-gleicher Beschaffenheit.

Eineneinzelnen Ton aus den Klangmassen heraus heben zu können (Accent) ist ein Vorzug, den das Clavier der Orgel voraus hat und es wäre unvernünftig ihn nicht zu benützen, wo es musikalisch verfechtbar ist; auch den melodischen Episoden darf und soll im Vortrage Athem und Empfindung eingehaucht werden, in den gewaltigen Steigerungen muss das Leben pulsiren und treiben.

Ganz besonders achte man darauf, alle Töne eines Accordes streng zusammen anzuschlagen. Das Arpeggiren und das eilige Vorschlagen der Bässe ist von sehr bedenklichem Geschmack; vorerst, weil es dem Charakter der Orgel zuwiderläuft, sodann weil es den Eindruck der Anstrengung hervorbringt. Überdies entbehren solche Bässe des nöthigen Gewichtes. Die Veranlassung liegt meist in der Übertragung selbst; dem Bearbeiter fällt es zu, Unbeholfenheiten dieser Art vorzubeugen.

## Beispiel 91. Example 91.

Orgel.  
Orgel.

Clavier.  
Nicht gut.  
Pianoforte.  
(not good)

besser.  
better.

Adeagio molto.

## Beispiel 92. Example 92.

ossia

weniger gut.  
not so good.

(Liszt)

\*) Auf der Orgel hat der Vortragende die Register klug zu wählen; auf dem Claviere müssen sie erst unter den Fingern entstehen.

### Beispiel 93. Example 93.

Organ.  
Orgel.

nicht gut  
not good.

besser.  
better.

noch besser.  
still better.

Pianoforte - Übertragung.  
Pianoforte - transcription.

(Vergl. noch zahlreiche Beispiele in der Übertragung des Es dur-Praeludium und Fuge.)

Noch ein Behelf für die Nachahmung der Orgel liegt in dem stummen Wiederanschlagen gehaltener Töne bei Gelegenheiten, wie sie die folgenden Beispiele zeigen:

### Beispiel 94. Example 94.

Adagio.

Mit Verschiebung,  
immer.  
sempre una corda.

Beispiel 95. Example 95.

Molto lentamente

Pedal und Verschiebung zugleich  
Pedal and una corda together.

Ausführung der Mittelstimme.  
Execution of the inner part.

(stumm)  
(silent)

Beispiel 96. Example 96.

Allegro.

Verschiebung una corda

Ausführung:  
Execution: silent stumm

(More on Interpretation in the chapters on *Registration and Use of the Pedals.*)  
Weiteres vom Vortrag in den Capiteln über Registrirung und Pedalgebrauch.

6. Nachträgliches.

Grössere Forderungen stellen in der Übertragung einzelne Arten von Orgelstücken, welche entweder einer zu verschlungenen Polyphonie zufolge auf dem Claviere von zwei Händen nicht vollständig (die nothwendigen Verdoppelungen vorausgesetzt) bewältigt werden können; oder weil sie für zwei Manuale gedacht, andere praktische Unausführbarkeiten darbieten. In beiden Fällen findet die Übertragungsaufgabe ihre Lösung durch die Bearbeitung für zwei Claviere. \*) (vergl. auch die Variante für die XV. Fuge.

Beispiel 97. Example 97.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte I.  
*f legato*

Pianoforte II.  
*f*

\*) Zu diesem Ausweg greift, aus ähnlichen Gründen, einmal auch Bach; und zwar in den beiden vorletzten Fugen seines contrapunktischen Vermächtnisses: „Die Kunst der Fuge.“

This page of musical notation is divided into three systems, each containing a grand staff and a separate bass line. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and ties. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *len.* (ritardando) are present. Performance instructions like *rit.* (ritardando) and *Ped.* (pedal) are also included. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The page number 184 is located in the top left corner.

Beispiel 98. Example 98.

Allegro (sostenuto.)  
Oberwerk. Choir org.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes the Organ part and the first two staves of Piano I. The second system includes the second two staves of Piano I and the first two staves of Piano II. The third system includes the second two staves of Piano II. The Organ part consists of a single staff with a treble clef. Piano I consists of two staves (treble and bass clefs). Piano II consists of two staves (treble and bass clefs). The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings. Pedal markings (ped.) are present throughout. The tempo is marked 'Allegro (sostenuto.)' and the instrument is 'Oberwerk. Choir org.'.

Organ.

Piano I.  
mit Verschiebung *pp*  
*una corda*

Piano II.  
*mf molto tenuto*  
The chords with  
soft pedal.  
(very gently).  
Die Accorde mit  
Verschiebung.  
(sehr weich)



Von einer ganz anderen Seite zeigt sich unsere Aufgabe, wenn es gilt, den Inhalt eines Orgelstückes völlig auf den Styl und den Charakter des Pianoforte zu übertragen, ihn förmlich in die Sprache des Clavieres zu übersetzen. Ebenso wie beim „Orchestriren“ ist das Gelingen hier um so grösser, je weniger die Natur des übertragenden Instrumentes verleugnet wird, je enger die musikalischen Gedanken dieser angepasst werden. Sie werden nicht einfach übersetzt, sie werden „nachgedichtet“.

Da sind alle Mittel des Instrumentes zu entfalten, wo sie zur Wirkung verhelfen können, und die „Freiheit“ der Bearbeitung gewinnt weitere Grenzen. Sie wird fast unbeschränkt, wenn es sich, – wie in den folgenden Meisterbeispielen, – um die Übertragung eigener Compositionen handelt. \*)

### Beispiel 99.

#### Example 99.

Alle Noten gehalten.  
*All notes held.*

Organ.

\*) From this standpoint the editor has attempted a transcription of Liszt's Fantasia and Fugue on the chorale in Meyerbeer's *Prophet*.

\*) Von diesem Standpunkt aus versuchte der H. eine Übertragung der Liszt'schen Fantasia und Fuge über den Choral aus Meyerbeer's „Prophet.“

Pianoforte.

*sempre ff e presto*

The first system of the score consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo and dynamics are marked as *sempre ff e presto*. There are several slurs and accents throughout the system.

The second system continues the piece with similar complexity. The treble staff features intricate melodic passages, while the bass staff maintains a dense accompaniment. The notation includes various articulations and dynamic markings consistent with the first system.

The third system shows the continuation of the piece. The melodic lines in the treble staff are highly active, and the bass staff accompaniment is equally complex. The overall texture is dense and virtuosic.

The fourth system is marked *fff Trillo* and *(ben in tempo)*. It features a prominent trill in the bass staff, indicated by a bracket and the number '12'. The treble staff continues with complex rhythmic patterns. The dynamic marking *fff* is clearly visible.

The fifth system concludes the piece. It features a section marked *f* (forte) in the treble staff. The notation includes various slurs and articulations, leading to a final chord. The bass staff continues with complex accompaniment.

Beispiel 100. Example 100.

Organ.

The first system of the organ score consists of three staves. The top staff is the right-hand manual, the middle is the left-hand manual, and the bottom is the pedal. The music is in a minor key and features intricate, flowing lines with frequent accidentals. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in the right hand and *pp* in the left hand.

The second system continues the organ part with three staves. It includes dynamic markings *poco* (poco) and *a* (accrescendo). The right-hand manual part is highly melodic and ornamented, while the left hand provides a steady accompaniment. The pedal part features long, sustained notes.

Volles Werk  
Full organ

The third system is marked *Volles Werk* and *Full organ*, indicating a change in registration. It features a dense texture with many notes across all three staves. The right hand has a complex, rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) and *scen* (scenari). The word *do* is written below the left-hand manual staff.

The fourth system continues the organ part with three staves. It features a dense, rhythmic texture. Dynamic markings include *tenuto* (tenuto), *ten.* (tenuto), and *ff* (fortissimo). The right-hand manual part is particularly active with many sixteenth notes.

The fifth system continues the organ part with three staves. It features a dense, rhythmic texture. Dynamic markings include *ten.* (tenuto) in both the right and left hands. The right-hand manual part is particularly active with many sixteenth notes.

The sixth system continues the organ part with three staves. It features a dense, rhythmic texture. The right-hand manual part is particularly active with many sixteenth notes. The system concludes with a final cadence.

Quasi Allegro moderato.

Pianoforte.

*tranquillo* *sotto voce gemendo*  
*sempre pp* *poco a poco cresc.*  
*e un poco acceler. il tempo f marc.*  
*sempre più agitato e cresc.* *rinforz.*  
*stringendo*  
*marcatissimo*  
*più rinforzando*  
 F. Liszt.

Als dankbare. grosse Aufgaben empfehlen wir zunächst zur Übertragung: Bach's Toccata in F dur, Toccata e Fuga in C dur, Fantasia in G dur und zur vierhändigen Bearbeitung auf 2 Clavieren die Passacaglia.

Von den angeführten Beispielen sind  
entnommen aus:

die Nummern:

Orgelwerke.

Bach's Es dur-Praeludium & Fuge .....	2. 3. 5. 11. 16. 17. 21. 40. 42. 44. 45. 46. 52. 55. 56. 57. 68. 74. 75. 85.
„ D dur-Praeludium & Fuge .....	4. 10. 15. 24. 33. 41. 47. 51. 69. 70. 71. 73. 79. 80. 94.
„ D moll-Toccata & Fuge .....	6. 9. 12. 13. 18. 31. 34. 48. 49. 50. 54. 61. 62. 64. 65.
„ Passacaglia .....	1. 19. 20. 38. 39. 98. 97.
„ Fantasie in G dur .....	7. 8. 30.
„ Toccata in F dur .....	22. 23. 26. 53. 58. 59. 81.
„ Toccata & Fuge in C dur .....	14. 25. 28. 35. 36. 37.
„ Fantasie & Fuge in G moll .....	63. 83. 92.
„ Fuge (Violinfuge) in D moll .....	66. 91.
„ Praeludium in A moll .....	82.
„ Toccata („dorische“) in D moll .....	60.
„ Praeludium in G moll .....	32.
„ Praeludium in E moll .....	29.
„ II. Concert in A moll (nach Vivaldi) ...	98.
„ Chaconne .....	72.
Beethoven's IV. Symphonie .....	84.
Liszt's Fuge über den Namen „BACH“ .....	99.
Liszt's Variationen über „WEINEN & KLAGEN“ 100. (nach einem Motiv von Bach)	

---

Original..... 27. 43. 67. 76. 77. 78. 86. 87. 88. 89. 90. 95. 96.

# Zweiter Anhang zum I. Bande.

## Praeludium et Fuga.

(Beispiel einer Übertragung von der Orgel auf das Pianoforte)

Organ. (Original)

Musical score for Organ (Original) in G major, 3/4 time. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, and two bass staves with accompaniment. The tempo is marked 'Moderato deciso'.

Pianoforte. Transcription.

Moderato deciso. non legato (sotto)

ma tenutamente (sopra)

od: or:

Musical score for Pianoforte Transcription. It features a treble staff with a melodic line and two bass staves with accompaniment. The tempo is 'Moderato deciso' and the articulation is 'non legato'. Performance instructions include '(sotto)', 'ma tenutamente', and '(sopra)'. There are also 'od:' and 'or:' markings.

Musical score for Pianoforte Transcription, continuing from the previous system. It shows the treble and bass staves with various chords and melodic fragments.

nicht schnell. non allegro.

1. II.

ten. ten. ten.

od: or:

Musical score for Pianoforte Transcription. The tempo is 'nicht schnell. non allegro.'. It includes a first ending marked '1. II.'. There are 'ten.' markings and 'od:' 'or:' markings.

Musical score for Pianoforte Transcription, continuing the piece. It shows the treble and bass staves with various chords and melodic fragments.

pesante

ten. sosten.

Musical score for Pianoforte Transcription. The tempo is 'pesante'. It includes 'ten.' and 'sosten.' markings. There are also some numerical markings like '3', '4 2', '3 2', '5 4 3 5'.

r. H.

od: or:

l. H.

Musical score for Pianoforte Transcription. It includes 'r. H.' and 'l. H.' markings, and 'od:' 'or:' markings. There are also numerical markings like '5 2' and '8 1 3 2'.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff with chords and accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, consisting of three staves. Similar to the first system, with a single melodic line on top and grand staff accompaniment below.

Third system of musical notation, consisting of three staves. Includes performance markings: *f*, *p tenuto*, *non legato*, *più f*, and *ff*. There are also markings for *ten. ten.* and *ten.* with a fermata. The number *82* appears above the staff.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. Continuation of the musical piece with complex chordal textures.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. Includes performance markings: *non leg.* and *1. II.*. The number *82* appears above the staff.

Sust. Ped.

Andante tranquillo.  
 Mit der starren dynamischen Gleichmässigkeit einer Orgelstimme.  
 Con la rigida eguaglianza dinamica d'un registro d'organo.  
 una corda.

Verschiebung. *legato* *non cresc.*  
*sempre p*

*dolce*  
*dolciss.*

od:  
 or:

*legato possibile ed egualmente*  
*più piano senza transizione plützlich leiser*



*sempre dolce*

*sehr weich morbidiſſimo*

*ten. ten. ten.*

*dolciſſ.*

*ppp subito*

*ppp subito*

Diese Fuge soll klingen wie ohne Pedal gespielt.

Der Gebrauch desselben sei darauf beschränkt, schwer zu bindende Töne zu verbinden und solche, die mit der Hand nicht ausgehalten werden können, fortklingen zu lassen; wobei der vorgeschriebene Dauerwerth weder verkürzt noch überschritten werden darf.

# Dritter Anhang zum I Bande.

## Analytische Darstellung der Fuge aus Beethovens Sonate, Op. 106.<sup>NB)</sup>

### I. Theil, A.-Exposition.

<sup>NB)</sup> Wir würden das Studium der Clavierfuge, welches doch das oberste Ziel des „Wohltemperirten Claviers“ bleibt, nicht als vollständig abgeschlossen betrachten, ohne den Höhepunkt aller Clavierfugencomposition, den Schlusssatz aus Beethovens 106. Werke (ein Tonstück von elementarer Gewalt) zu berühren.

Durch die Beleuchtung seiner Formen tritt auch der Inhalt an das Licht; an ihm selbst ist Nichts derart dunkles und trübes, das die unleugbare Unpopularität dieser Composition erklärte. (Eher möchten wir's der ihr innewohnenden Rastlosigkeit (d. i.: Mangel an Behaglichkeit) zuschreiben.)

Nur ein öfterer vollendeter Vortrag und das Vermitteln einer vollkommenen Übersicht des Beethoven'schen Gedankenganges können diese Unvolksthümlichkeit bekämpfen und vielleicht brechen. Der Herausgeber hat beide Wege versucht, um dem als „hässlich und unclavieristisch“ verschrieenen, in Wahrheit aber genialen und meisterlichen Stücke zu dem ihm gebührenden Platze in der Öffentlichkeit zu verhelfen. Er ist darin nur Hans von Bülow gefolgt, dessen musterhafte Ausgabe dieser Fuge hier nach einer Richtung hin ergänzt wird.

1) Das Thema umfasst nur sechs Takte. Dafür erbringen wir zwei Beweise. Zum 1.) Im Verlaufe der Fuge wird das Thema niemals über den 6. Takt hinaus treu wiedergegeben. Zum 2.) Der „Canon cancrizans“ (Spiegel-canon) im III. Theile bringt das Subject vom 6. Takte angefangen.

Thema

Das Thema zerfällt in:

Motiv A. Motiv B. Motiv C.

Motiv C zerfällt in:

Motiv c, 1. c, 2. c, 3.

2) In dieser Fuge gilt die Sechszehntelbewegung an und für sich, und ohne Rücksicht auf ihre Intervallenfolge, als thematisch. Dabei wird immerhin an einem bestimmten Typus der diatonischen Gänge festgehalten.

\*) Wird in drei Gestalten gebraucht:

I. C. S.  
II. Contrasubject.  
Motiv a.  
Th.

Zwischenspiel: Sequenzartige Nachahmungen  
II. C. S. b. I. C. S. b 2  
I. C. S. b 2 II. C. S. b.  
Motiv b.  
Freie Erweiterung.

von C. S. i. b, 2  
verkleinert.  
verkleinert.  
Th. A

Freie Gestaltung von Th. C. I. Theil, B. = Zweite Ex-  
Th. A Thema  
Der Rhythmus um 1 Viertel ver-

position (unvollständig) in entlegener Tonart.  
Decimencontrap.  
Freier Contrapunkt.  
I. C. S. Motiv b.  
Th. C, 8  
früht.

I. C. S. b, 2 mit verschobenem Rhythmus.  
thematische Sechzehntelbewegung.  
Imitation der Mittelstimme.  
Imitation des Soprans.

Antwort in der Dominante der fremden Tonart. Der Rhyth-

Th.

verkleinert.

H.C.S.I.

I.C.S. *f*

verkleinert.

mus um 1 Viertel verspätet.

Contrapunktische Umkehrung der letzten vorhergegangenen 2 Takte.

Sechsmalige Imitation des letzten Taktes (modulatorische Sequenz) (Umkehrung)

(Musical notation)

I.C.S. b.

Th. A.

*f* ben marcato

Th. A

Imit.

Erstes selbständiges Zwischenspiel.

(Divertimento.)

Motiv ①

*dimin.*

*p*

Motiv ①

*cresc.*

Verwandlung v.

*dimin.*

*p*

Motiv ②

*cresc.*

des Soprans

M. ①

M ①

II. Theil. Augmentation.

I. u. II. Contrasubject in der Vergrößerung, einstimmig umschrieben.

Thema in der Vergrößerung. (Doppelter Dauerwerth) 12 Takte.

Th. im Decimencontrapunkt.

I.C.S. b. Freie Imitation des Themas C (Erweiterung) I.C.S. b. Frag Th.

I.C.S. b.

einer Engführung in der Gegenwgg. u. der Vergrößerung, zwischen Sopran u. Bass. Engführendes Spiel mit Themafragment

(Domin. Antw.) Th.

(Th. A) in der Vergrößerung. dimin. I.C.S. b. I.C.S. b. im Originalwerth. (Idee)

Zweites selbständiges Zwischenspiel.

Symmetrisches Gegenstück zum I. Zw. = Sp.

p cresc. p cresc.

Sequenz von vier einzelnen Takten.

Stimmenumkehrung der Sequenz; Sopran

Verwandlung von ①

u. Alt imitierend. (dreitaktig) Ausdehnung des 1 taktigen Sequenzmotives auf zwei Takte. Viermaliges Aufeinanderfolgen derselben.

Imitation der letzten vorhergegangenen vier Viertel und Überleitung.

III. Theil. Canon cancrizans. (Spiegelcanon) 1)  
Neues (III.) Contrasubject.

matische Sechzehntelbewegung. Antwort in der Paralleltonart.

Durchführung mit Themafragmenten im Canon cancrizans.

- 1) D. i.: Umkehrung der Reihenfolge der Töne, mit Beibehaltung ihres ursprünglichen Dauerwerthes und der Intervalle, z. B.: Umwendung des Rhythmus.
- 2) Das fis ist zugleich die letzte Note des III. Contrasubj. u. die erste des Themas.
- 3) Dieser Contrapunkt, eine rhythmische Variation des III. C. S., eilt diesem voraus und bildet so einen eigenartigen Canon.

Sequenz. 11 maliges Aufeinanderfolgen einer 1-taktigen Formel.

Th. B. in der Gegenbewegung des Spiegelcanons.

Th. B. in der Gegenbewegung des Originals.

*cresc.*

*f ben legato*

*sf*

Th. B. in der Gg.bewgg. des Spiegelcanon

Th. B. im Spiegelcanon.

Imitatorische Varianten.

Verengung.

*sf*

*(p)*

*sf*

Freier Übergang (dreitaktig)

Neuer Contrapunkttypus

*sf*

*sf*

Thema in der Originalgestalt.

in Sopr. u. Alt. (eng imitierend)

Vergößerung des letzten Contrapunktgliedes vom Alt.

*sf*

*sf*

*NB.b*

NB. Sequenzmässiges Weiterschreiten des 5. Themataktes.

Übergang

IV. Theil. Inversion.

Thema in der Gegenbewegung.

*dolce*

*cresc.*

*sf*

*sf*

Fortsetzung der themat. Sequenz in der Mittelstimme.

LC.S. in d. Gg.bwgg.

*sf*

*(frei)*

*sf*

NB. Der 6. Takt des Themas fällt hier weg.

Variation des I.C.S.<sup>S</sup>  
in der Gg.bwgg.

[Imitat. u. Fortsetzung.

(Antwort in der Dom. (die letzten 1½ Takt fallen weg)

Sequenz (dreitaktig)

Th. A

Umkehrung der Sequenz.

Variirte Imitat.  
des Basses.

Th. B. (freie Umkehrung)

dem Thema entlehnter Contrap.

Thema in der Gegenbeweg. in entlegener Tonart. Parallelstelle zum I. Theil, B. (nicht vollständig). Freie Fortsetzung.

Imitatorische Steigerung. (zweistimmig)

(dreistimmig)

Th. A.

Th. A.

themat. Sechzehntelbewg.

Th. A.

1) Diminution (Verkleinerung von Th. A,  
zur Hälfte des Dauerwerthes)

Freier Halbschluss.

(tr)

(tr)

1

1

1) Bülow will in den Trillern „die dreifache Verkleinerung des Themas erkennen.“ Wäre dem so, dann müssten die Auftaktnoten Sechzehntel sein. Wir erblicken demnach nur eine einfache Verkleinerung (die Hälfte des ursprünglichen Notenwerthes) und sehen die Triller für Viertelnoten, durch Pausen verkürzt, an. Die unverkürzte Darstellung dieses Satzes dürfte also lauten:

Die Ausführung ist aus Clavier-  
technischen Gründen unterblieben.



V. Theil, A. Novation.

Neues (IV.) Contrasubject, zuerst als selbständiges Fugenthema. 1)

Übergang und Modulation.

Idee der Imitationen im Sopran u. Alt.

V. Theil, B. Doppelfugato. (Wiederherstellung der Grundtonart)

a tempo

Sequenz mit Bruchtheilen vom IV. Contrasubj. u. Thema B. Der Bass im

$\frac{3}{4}$  - Rhythmus, die Oberstimmen in  $\frac{2}{4}$  - Rhythmus.

Verengung.

1) Eine Fughette in der Fuge; gleichsam ein Theater auf dem Theater, worauf ein selbständiges Stückchen gespielt, welches mit der Haupthandlung zusammenhängt und in diese eingreift.

## V. Theil, C. Einführung in gerader und in der Gegenbewegung.

Thema in gerader Bewegung, Rhythmus um 2 Viertel verspätet.

Thema in der Gegenbewegung, Rhythmus um 1 Viertel verspätet. frei

Th. in der Gg. bwegg. frei

Thema in gerader Bewegung. NB!

Gerade Bewegung Sequenz (dreitaktig)

Umkehrung.

Freie Umkehrung der Sequenz. Andere Umkehrung der Sequenz.

Wiederauftreten des I. Contrasubjectes.

thematisch.

Umkehrung der Orgelpunkt-Episode. (Imitation des Basses - fragmentarisch)

1)

1) Der Dominanten-Orgelpunkt, welcher in der Regel den Beschluss der Fuge macht, ist hier nur ein Alarmzeichen, das auf das baldige Erscheinen des ernstlich letzten Orgelpunktes vorbereitet. Wenn er für das Gehör auch nur 4 Takte lang vorhanden ist, so erstreckt er sich in der Idee thatsächlich auf 12 Takte u. 2 Viertel; wenn nicht gar bis zum Beginn des VI. Theiles.

2) Der Sopran ist hier zweistimmig gesetzt; im fünften Takt darauf der Bass - wie schon früher wiederholt - mit Octavenverdopplung. Man denke sich den Satz für Streich-Orchester: die Violinen stellenweise „getheilt“, den Bass mit Violoncellen und Contrabässen besetzt.

noch enger (aufsteigend)

Imit. (Sopr. u. Bass)

Verengte Wiederh. (absteigend)

VI. Theil. Conclusion. \*)

Imitation (Sopr. u. Bass)

(Th.)

Harmonische Erstarrung.

(Suspension)

Th.

I.C.S.

I.C.S.

(Th.)

Idee:

Thema, gleichzeitig in gerader und in der Gegenbewegung.

cresc.

piu cresc.

f

Th.

I.C.S.

dreistimmige Engführung des Themas A und B.

(Idee)

Th.

(Idee)

\*) „Von hier ab beginnt die sogenannte Stretta“ sagt Bülow und irrt sich in der Bezeichnung. In der contrapunktischen Terminologie (welche hier in Betracht kommt) ist Stretta gleichbedeutend mit „Engführung“ (stretto, ital., s. v. w. eng). Bei den homophonon Formen dagegen versteht man allerdings unter Stretta jenen Theil der Coda, welcher durch beschleunigtes Zeitmaass und gesteigerten Ausdruck zum Schlusse „eilt“ (stringendo = eiland, beschleunigend.) Den Unterschied zwischen Coda und Stretta ist beispielsweise in der grossen Leonoren-Ouverture sehr deutlich wahrzunehmen.

1) Der Sopran vervollständigt hier das im Alt abgebrochene Thema, indem er den 6. Takt 1 Octave höher bringt.

Th.

First system of musical notation with treble and bass staves.

II. C.S. I.C.S.

Resolution.

Second system of musical notation with treble and bass staves.

Cadenza.

Harmonische Suspension, figurirt.

(vgl. d. Schluss d. V. Theiles)

Third system of musical notation with treble and bass staves.

Orgelpunkt. Lu. II. C.S. einstimmig umschrieben. (vgl. II. Theil, 3. u. 4. Takt.) I. C.S. (imit)

Thema

I.C.S.

ritardando

Fourth system of musical notation with treble and bass staves.

Poco Adagio. Freie Coda. Tempo I.

Fifth system of musical notation with treble and bass staves.

Rhythmus von vier Vierteln.

Idee:

Sixth system of musical notation with treble and bass staves.

\*) Hier endet die Polyphonie und damit die eigentliche Fuge. Der nun folgende pianistisch und inhaltlich glanz- und schwungvolle Anhang beschliesst gewissermaassen das Gesamtwerk der Hammerclaviersonate.

# Vierter Anhang zum I. Bande.

Der als „Compositionsstudie“ zur XV. Fuge beigegebenen „Fughetta“ geht in Kellners Abschrift das folgende Stück voraus:

## Praeludium.

(Allegro)

*leggiermente*  
3\*)

(flüsternd) *susurrando*

3 (springend) *saltando*  
From here, play each successive measure of the following  
von hier ab jeder Takt etwas stärker, bis zum folgen-

6 somewhat louder.  
den Sechsten.

*f risoluto*  
3 *p subito*

*sempre crescendo molto* *misuratamente*  
4

wahrscheinlicher:  
more probably:  
3 *f* *p subito*

*f* *con 89 ad lib.*  
3

attacca la Fughetta (XV) (B)

\*) Bemerkenswerth ist an diesem -übrigens reizvollen und pianistisch dankbaren- Stückchen der Wechsel von drei- und viertaktigen Rhythmus. Wir haben denselben durch Zahlen am Beginne jeder Taktgruppe unter den Systemen notirt.

## Inhaltsverzeichnis des ersten Bandes.

Einführungswort			
Praeludium I.	<i>C dur</i>	Seite	2
Fuga I, a 4.	<i>C dur</i>	"	5
Praeludium II.	<i>C moll</i>	"	8
Fuga II, a 3.	<i>C moll</i>	"	12
Praeludium III.	<i>Cis dur</i>	"	14
Studie		"	17
Fuga III, a 3.	<i>Cis dur</i>	"	19
Praeludium IV.	<i>Cis moll</i>	"	23
Fuga IV, a 5.	<i>Cis moll</i>	"	25
Praeludium V.	<i>D dur</i>	"	30
Fuga V, a 4	<i>D dur</i>	"	32
Praeludium VI.	<i>D moll</i>	"	34
Fuga VI, a 3.	<i>D moll</i>	"	37
Praeludium VII.	<i>Es dur</i> (Vorspiel u. Fuge, a 4)	"	39
Fuga VII, a 4.	<i>Es dur</i>	"	44
Praeludium VIII.	<i>Es moll</i>	"	47
Fuga VIII, a 3.	<i>Es moll</i>	"	50
Praeludium IX.	<i>E dur</i>	"	54
Fuga IX, a 3.	<i>E dur</i>	"	55
Praeludium X.	<i>E moll</i>	"	58
Fuga X, a 2.	<i>E moll</i>	"	62
Anhang zu Fuga X.		"	64
Praeludium XI.	<i>F dur</i>	"	66
Anhang zu Praeludium XI.		"	68
Fuga XI, a 3.	<i>F dur</i>	"	69
Praeludium XII.	<i>F moll</i>	"	71
Fuga XII, a 4.	<i>F moll</i>	"	73
Praeludium XIII.	<i>Fis dur</i>	"	77
Fuga XIII, a 3.	<i>Fis dur</i>	"	79
Praeludium XIV.	<i>Fis moll</i>	Seite	81
Fuga XIV, a 4.	<i>Fis moll</i>	"	83
Praeludium XV.	<i>G dur</i>	"	86
Ⓐ Fuga XV, a 3.	<i>G dur</i>	"	88
Ⓑ Compositionstudie.		"	90
Ⓒ Studie (zu 2 Clavieren).		"	91
Praeludium XVI.	<i>G moll</i> mit Anhang	"	94
Fuga XVI, a 4.	<i>G moll</i>	"	96
Praeludium XVII.	<i>As dur</i>	"	99
Fuga XVII, a 4.	<i>As dur</i>	"	102
Praeludium XVIII.	<i>Gis moll</i>	"	105
Fuga XVIII, a 4.	<i>Gis moll</i>	"	107
Praeludium XIX.	<i>A dur</i> (Fughetta)	"	109
Fuga XIX, a 3.	<i>A dur</i>	"	111
Praeludium XX.	<i>A moll</i>	"	115
Fuga XX, a 4.	<i>A moll</i>	"	117
Praeludium XXI.	<i>B dur</i> (Toccata)	"	124
Studie		"	127
Fuga XXI, a 3.	<i>B dur</i>	"	130
Praeludium XXII.	<i>B moll</i>	"	132
Fuga XXII, a 5.	<i>B moll</i>	"	135
Praeludium XXIII.	<i>H dur</i>	"	138
Fuga XXIII, a 4.	<i>H dur</i>	"	140
Praeludium XXIV.	<i>H moll</i>	"	143
Fuga XXIV, a 4.	<i>H moll</i>	"	146
Nachtrag		"	153-2
Erster Anhang zum I. Bande		"	154-8
Zweiter	"	"	191-40
Dritter	"	"	195-44
Vierter	"	"	206-55