

# 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.

5 2 8 1 5 4 2 4 2 5 1 4 9 5 1 2 5 1 3 2 5 1 2 3 5 5

*poco*

(tr) (tr) 13 p

16 p (tr)

quasif p poco 23

25 pp



28 p subito

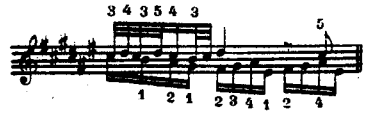
(Ped. una corda)

# Fuga XIII, a 3.

Allegretto piacevole e scherzoso. NB)

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.



## 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>

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.

8) 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 Achtein) getheilt:

Originalfigur:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass staff with a 'poco a poco cresc.' marking. The second system includes fingering numbers (1-5) and a 'dim.' marking. The third system includes a 'poco marc.' marking and a 'p dolce' marking.

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



First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with trills and slurs, marked with a '5' above the first measure and a '6) S' above the last measure. The left hand provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, including a trill marked '(tr)'. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *quasi f* is present. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation. The right hand features a more complex melodic line with many slurs and trills. The left hand accompaniment includes a *marc.* (marcato) marking. Dynamic markings include *meno f* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, including a trill marked '(tr)'. The left hand accompaniment includes a *marc.* (marcato) marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. A 'S' marking is present above the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *f* (forte) dynamic marking and an *allarg.* (allargando) marking. The left hand accompaniment includes a *f* (forte) dynamic marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

## 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:

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, No 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, No 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.



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

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

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.

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 unbenützt 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 treble clefs, and the bottom two are bass clefs. 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 treble clefs, and the bottom two are bass clefs. This system includes dynamic markings such as 'ten.' and '1 2 1' above notes, indicating technical exercises or specific performance instructions.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings, including some notes marked with '1 2' above them.

ossia  
Pianoforte II.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is a treble clef and the bottom is a bass clef. This system includes dynamic markings 'm. d.' and 'm. s.' near the notes.



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 grand staff notation (treble and bass clefs). 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 two staves. The top staff is a treble clef. Dynamics include *cresc.*, *legato*, and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is a treble clef. Dynamics include *ten.*, *molto cresc.*, and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is a treble clef. Dynamics include *f* and *ff*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is a treble clef. Dynamics include *ff*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is a treble clef. Dynamics include *f*.

## 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 Registrirung 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. It features a complex melodic line in the right hand with many slurs and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a steady accompaniment. The instruction *piu pieno e espressivo* is written in the right margin.

Third system of musical notation. The tempo and dynamics change. The instruction *crescendo* appears in the left margin, followed by *largamente* in the right margin.

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

Fourth system of musical notation, including a Coda section. The instruction *(Coda) piu p* is in the left margin. *allargando* is written in the center, and *quasi Adagio 1)* is in the right margin. A small diagram of a trill is shown above the right hand staff.

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 rapid 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:

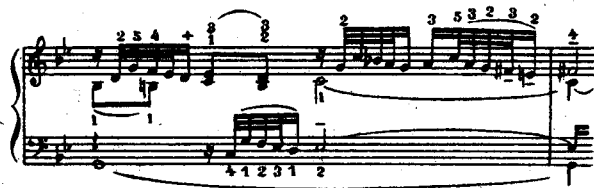
4) Diese Engführung (Bass und Alt) findet sich in der Riemann'schen Analyse nicht erwähnt.

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



### 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:

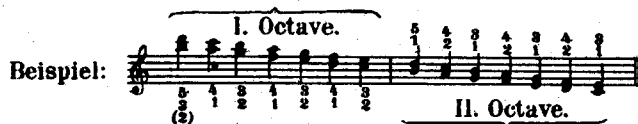


+ Im Texte ist *d* irrthümlich eine Achtelnote.

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.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a minor key. The grand staff contains complex rhythmic patterns with many slurs and ties. Fingerings are indicated with numbers 1-3. The instruction *più p cresc.* is written in the right-hand part of the system.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. It features similar rhythmic complexity and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1-3. The system concludes with a triplet of notes marked with the numbers 2, 4, 8.

Third system of musical notation. The top staff begins with a dynamic marking of *f*. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1-4. The system concludes with a triplet of notes marked with the numbers 8, 1, 8, 2, 4, 1.

Fourth system of musical notation. The top staff is marked *più robusto* and the bottom staff is marked *poco legato*. The music features a change in texture and dynamics. The top staff is marked *poco legato* and the bottom staff is marked *più robusto*.

Fifth system of musical notation. The top staff is labeled *nach Hoffmeister:* and the bottom staff is labeled *after Hoffmeister:*. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

(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*

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a 'T' marking. The second system includes a 'B' marking and a 'mf' dynamic. The third system features a 'ten.' marking and a 'mf' dynamic. The fourth system has a '3) dolce' marking and a 'tenutamente' marking. The fifth system includes a 'poco marc.' marking and a 'T' marking. The score is annotated with various performance instructions and fingering numbers.

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.)

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes markings: *dolce*, *marc.*, *T.*, *(1)*, *(2)*, *(b)*. Fingerings: 8 4, 2 8 5, 3 2 (5 3).

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes markings: *ten.*, *(8 4)*, *1 3 2 1*, *2 1 4*, *1 3 5*, *2 1 4*, *1 3 2 1*, *8 1 2 1*. Fingerings: 8 1, 4 5, 4 3, 1 3 5, 2 1 4, 1 3 2 1, 8 1 2 1. Includes a dashed line labeled 'A' pointing to a specific figure.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes markings: *ten.*, *r.H.*, *poco cresc.*, *1 3 4 2 1 1*, *2*. Fingerings: 1 3 4 2 1 1, 2.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes markings: *A*, *mf*. Fingerings: 1 3 4 2 1 1.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes marking: *piu f*. Fingerings: 1 3 4 2 1 1.

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*

6) S

*ff*

*ten.*

*fz*

*con 8a 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.  |
|           |   | 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*

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 3)c

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

*meno f* *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 written for piano and consists of 16 measures. 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 several performance instructions and markings:

- Measure 1:** *non f*, *quasi stacc.*, *1)*
- Measure 2:** *quasi stacc.*, *2)*
- Measure 3:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 4:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 5:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 6:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 7:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 8:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 9:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 10:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 11:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 12:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 13:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 14:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 15:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*
- Measure 16:** *quasi stacc.*, *1)*, *poco legato*

Other markings include *mp*, *p*, *più p*, *un poco cresc.*, *poco dim.*, *espr.*, *sotto voce*, and *r.H.* (right hand).

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) 5) 6) 8) 2) 4)

*quasi f*

*ten.*

*f*

*dim.*

*p*

*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

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 key signature of one sharp (F#). The music is marked *f deciso*. The first subject (I) is marked with a '3' above it. The second subject (II) is marked with a '4' above it. The third subject (III) is marked with a '3)' above it. The score includes various dynamics such as *p cresc.*, *mf cresc.*, *più cresc.*, *più deciso*, and *ff*. There are also markings for *ten.* (tenuto) and *con 8<sup>a</sup> bassa, ad lib.* (with the 8th octave lower, ad libitum).

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)'. The excerpts are arranged vertically.

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 music is in G major and 3/4 time, with a dynamic marking of *mf*. The two voices are shown in a close, overlapping texture.

# 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* *non cresc.* *p*

*scorrevolmente* *legato* *dolce*

*scorrevolmente*

*marc. l'Alto*

2)

oder:  
or:

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.



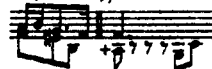
4) *più f*

*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

The musical score consists of four systems of piano music. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first system includes dynamics *f* and *staccatiss.* with fingerings like 2, 3, 1, 3, 2, 3, 1. The second system includes dynamics *ff* and *f*, with fingerings like 1) and 2). The third system includes dynamics *ff* and *f*, with fingerings like 1). The fourth system includes dynamics *meno f*, *cresc.*, and *or. od:* with a crescendo hairpin.

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

Two alternative musical notations for a phrase, showing different phrasings. The first notation is in treble clef and the second is in bass clef, both in 2/4 time. They show different ways to phrase a sequence of notes.

System 1: Treble and bass clefs. Dynamics: *f*, *sf*.

System 2: Treble and bass clefs. Dynamics: *f*, *più p*, *f*.


System 3: Treble and bass clefs. Dynamics: *più p*, *f*.

System 4: Treble and bass clefs. Includes fingerings (5, 1, 2, 5) and accents.

System 5: Treble and bass clefs. Dynamics: *ff*, *non rall.*. Includes fingerings (3, 4, 5, 1, 2) and (1, 2, 5, 3, 8).

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

Musical notation showing a thematic-symmetrical melodic phrase.

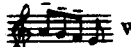
3) Das thematische *e* der Tenorstimme soll hervorstechen; deshalb erscheint es verdoppelt. Sonst wäre  wohlklingender

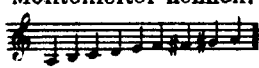
## Fuga XX, a 4


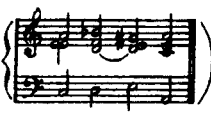
Moderato deciso, con fermezza e gravità

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

I. Exposition

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 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 dense sixteenth-note passages and various 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. 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. Label 'A' is placed below the treble line.

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 line. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are present.



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, 1, 5, 3, 4, 5, 4). The second staff includes fingering numbers (8, 2, 1, 2, 2) and the dynamic marking *f*. A small musical staff with a treble clef and a fermata is shown below the main system.

III. Closest stretto  
III. Engste Führung

Fifth system of musical notation. The first staff includes fingering numbers (5, 3, 2, 1). The second staff includes fingering numbers (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) and the dynamic marking *p*. The third staff includes fingering numbers (3, 5) and the dynamic marking *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 right hand in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand features a complex rhythmic pattern with fingerings (1, 2, 3, 4) and a '7' marking below the first measure.

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 fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a '4' marking below the final measure.

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 fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a '4' marking below the final measure.



*più cresc.*

*ten.*

Resolution and Coda  
Resolution und Coda

*allarg.*

*S*

Resolution and Coda  
Resolution und Coda

*largamente*

*sostenuto*

*ten.*

*sempre forte*

*e robustamente*

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 (Toccatà) NB.)

BWV 866

Allegro volante

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 Scarlattischen Technik. Wir empfehlen, das Studium einiger Sonaten dieses Meisters in Zusammenhang mit den folgenden Varianten vorzunehmen:

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 consists of a grand staff with a treble and bass clef. 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. The left hand is marked *l.H.* and *ff*. It includes fingering numbers and a *ped \** marking.

Fourth system of the musical score. The left hand is marked *l.H.* and *ff*. It includes the instruction *very firmly ff sehr fest non legg.* and a *ped \** marking.

Fifth system of the musical score. It includes the instruction *etwas breiter poco più langsam.* and a *ten.* marking. A note is marked *nach Forkel: after Forkel:*. It also features a *ped \** marking.

Sixth system of the musical score. It includes the instruction *kräftig. con forza* and a *l.H.* marking. There are various fingering numbers and a *ped \** marking.

2) Ausführung:  
Execution:

Two alternative musical notations for execution, separated by the word "oder:" (or).

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

5 4 3 2 1

2 1 1 2

*legg.*

(sopra)

(sotto)

*sempre stacc.*

*p ma brillante*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line is marked *più p*. The music consists of a continuous eighth-note pattern in the treble and a descending eighth-note line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the eighth-note patterns from the first system.

Third system of musical notation, marked *volante*. It features a more complex treble line with sixteenth-note runs and a bass line with eighth notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble line with sixteenth-note runs and a bass line with eighth notes.

Fifth system of musical notation, marked *od. 1. H.* and *r. H.*. It includes fingerings (1 2 3 5 4 3 2 1) and *1. H.* with fingerings (1 2 3 4 5). The bass line has a descending eighth-note line with fingerings (5 4 3 1 2 3 4 5).

Sixth system of musical notation, marked *Ossia*, *legato*, and *rinforz.*. It features a treble line with sixteenth-note runs and a bass line with chords and eighth notes. Fingerings are provided for the treble line.

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*

The main score consists of six systems of piano music. Each system has a treble and a bass staff. The music is in 3/4 time and B-flat major. It features a complex contrapuntal texture with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated throughout, and there are several trills and grace notes. The first system starts with a dynamic marking of *mf*.

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  
ThemeI. Gegensatz  
Counter-subj. III. Gegensatz  
Counter-subj. II

The diagram shows the Theme and its two counter-subjects. The Theme is written in a single staff. The two counter-subjects are written in two staves. The Theme and Counter-subj. I are in the original key (B-flat major). Counter-subj. II is in the tonic (B-flat major). Annotations in German and English explain the key changes and the relationship to the theme.

(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 musical notation with treble and bass staves. Includes fingerings and slurs.

Second system of musical notation. Includes the instruction *poco a poco dim.*

Third system of musical notation. Includes the instruction *cresc.*

Fourth system of musical notation. Includes the instruction *più f* and a first ending bracket labeled '1)'. Includes slurs and phrasing marks.

Fifth system of musical notation. Includes various fingerings and slurs.

Sixth system of musical notation. Includes the instruction *risoluto* and *ff*. Includes fingerings and slurs.

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

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

BWV 867

Andante mistico

*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

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)

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.

ten.

ten.

ten.

oder:  
or:

S dolce

A dolce

ten.

tenuto assai

1. H.

r. H.

B. I.

B. II.

r. H.

poco crescendo

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.". The piano part also includes "r. H." and "l. H." markings.

musical score system 3, featuring piano accompaniment. The piano part includes fingerings (1, 1, 2, 2, 1, 2) and a circled 5. The system contains two measures marked with a circled (b).

musical score system 4, featuring piano accompaniment. The piano part includes fingerings (5, 3, 2, 1, 4) and a circled 5. The system contains two measures marked with "ten." and a circled 5. The piano part also includes "cresc." markings.

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. *f*

*piu fe sostenuto*

5)

Variante II  
(Schwenke)  
*Variant II*

5)

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 Thema-einsatz 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. –



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (5, 4, 5, 3, 3, 1, 3, 4, 5, 4) and a slur. The bass staff contains a supporting line with fingerings (2, 1, 2).

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur. The bass staff contains a supporting line.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass staff contains a supporting line. The instruction *poco cresc.* is written below the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and fingerings (3, 4, 3, 4, 2, 1, 3). The bass staff contains a supporting line with fingerings (12, 1, 2). The instruction *più pieno* is written below the treble staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The bass staff contains a supporting line with fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1). The instruction *p subito* is written below the treble staff.

# Fuga XXIII, a 4

Poco Andante

Mit mild-ernstem Ausdruck  
dolce, ma serioso.

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)

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 music 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 several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and some notes with slurs. The bass staff begins with a bass clef and contains a steady stream of eighth notes, some with slurs.

The second system continues the musical piece. A '2)' annotation is placed above the treble staff in the second measure. The notation includes various rhythmic values and slurs, with some notes marked with accents.

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

The fourth system contains several dynamic markings: *più pieno, espress.* in the first measure, *p* (piano) in the second and third measures, and *poco a poco* in the fourth measure. The bass staff shows fingerings '1', '2', '4', '3', and '5' for the first five notes.

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 *b* *a* im Praeludium 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 single treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). 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 dynamic marking *r. H.* above it. A letter *B* is placed above the third measure of the third staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a melodic line with a slur and the markings *delicato* and *zart* above it. The second staff has a bass line with a slur and a dynamic marking *4)* above it. The third staff has a bass line with a slur and a trill marking *tr* above it.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking *s* above it. The second staff has a bass line with a slur and a dynamic marking *(p)* below it. The third staff has a bass line with a slur and a dynamic marking *(p)* below it.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The first staff has a melodic line with a slur and a trill marking *(tr)* above it. The second staff has a bass line with a slur and a dynamic marking *(p)* below it. The third staff has a bass line with a slur and a dynamic marking *(p)* below it. There are fingerings (1, 2, 4) and (1) above the first measure of the second staff, and fingerings 5, 3, 2 above the first measure of the third staff.

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.

6) *dim. dolce*

Tenor 1 2 5

*poco cresc.*

*meno severo*

S

or: oder:

Idea: Idee:

B *mit Bedeutung marcato*

(b)

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  
5 4 3 1  
2  
5 4 3 4 5 4 3 4 5  
1 2 1  
ten.  
I  
B

100  
marcato  
T mit Bedeutung

ten.  
ten.  
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 1  
2 4  
ten.

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

4 5 3  
2 2  
ten.  
B.



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:

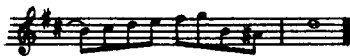
Man bemerke, dass der dritte Takt gewissermassen die Beantwortung des ersten in sich schliesst.


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

- |             |  |   |                           |
|-------------|--|---|---------------------------|
| }           | I. Abschnitt. I. Zwischenspiel (vgl. Anm. 5) Thema-Einsatz des Alts = 7 Takte  | } | Transposition des Obigen. |
|             | imitat.-modulat. Übergang = 2 Takte  |   |                           |
|             | II. Zwischenspiel (vgl. Anm. 6) Thema-Einsatz des Tenors = 7 Takte   |   |                           |
| II. Theil.  | 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 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. Theil. | I. Abschnitt. Thema im Tenor (h moll). III. Zwischenspiel, (gleich dem I. und II. Zw. = Sp.). = 8 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.

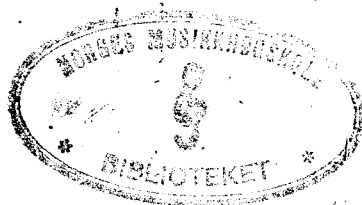


1. TEIL

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.

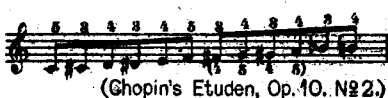
Vollständigkeitshalber — (wir glauben jede andere Art Technik annähernd erwähnt zu haben) — müssen wir auch die chromatische Spielweise durch einige Beispiele veranschaulichen.

## I. Fingersatz für einfache chromatische Scalen.

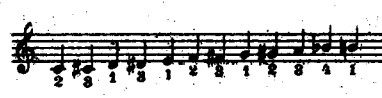
a) Mit den unteren drei Fingern.



b) Mit den oberen drei Fingern.



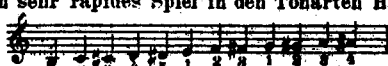
c) Mit den unteren vier Fingern.



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:



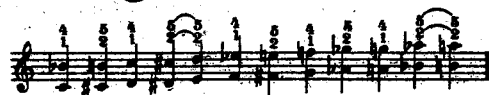
— Ähnlich gestaltet sich der Fingersatz

d) In übermässigen Quartan, oder verminderten Quintan.

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



f) In kleinen Septan:



## 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.

in blinden Sext-Acc.

b) in Accorden, z. B.



Untere Tasten.

r. H.

c) Theilung in obere und untere Tasten:



Obere 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 **notwendige** 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 Clavieres 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 (Hülow, Tausig) für das allgemeine Verständniss Bach's und Beethoven's Thaten geleistet haben, gegen welche jede theoretisch-praktische Schulmeisterstümperhaft, alle stirnrunzelnden Grübeleien steifwürdiger Professoren ergebnislos 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. il basso) der Bass mög-  
lichst gehalten.

c. Figurate 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.

Beispiel 6. Example 6.

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.  
weniger gut:  
not so good:

(Tausig)

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.

U.S.W.  
etc.

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.

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*

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*

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.*

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

*legato*

*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 two staves (treble and bass clef) and a 'legato' marking. The third system shows a 'Free (pianistic) transcription by Tausig', with two staves (treble and bass clef) featuring a more fluid, interrupted sixteenth-note pattern.

**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.)*

*ff*

The musical score for Example 13 consists of four systems. The first system shows the organ manual with two staves (treble and bass clef) playing a sixteenth-note pattern. The second system shows the '1st Version' for piano with two staves (treble and bass clef). The third system shows the '2d Version' for piano with two staves (treble and bass clef). The fourth system shows 'Tausig's Version' for piano with two staves (treble and bass clef), marked with 'ff' and featuring a more expressive, interrupted sixteenth-note pattern.

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 (treble and bass clef) playing a sixteenth-note pattern. The second system shows a 'Schlechte Übertragung' (Incorrect transcription) for piano with two staves (treble and bass clef), where the sixteenth-note pattern is written in a way that is difficult to play on a single hand. The third system shows a 'Correcte Übertragung' (Correct transcription) for piano with two staves (treble and bass clef), where the sixteenth-note pattern is written in a way that is more playable on a single hand.

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 top 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 bottom system is for the Piano, with a treble clef staff mirroring the Organ's melody and a bass clef staff with a similar accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Beispiel 16. Example 16.

Organ.  
Orgel.  
(Manuals.)

Pianoforte.

Detailed description: This musical score for Example 16 consists of two systems. The top 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 bottom system is for the Piano, with a treble clef staff mirroring the Organ's melody and a bass clef staff with a similar accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C).

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 top 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 bottom system is for the Piano, with a treble clef staff mirroring the Organ's melody and a bass clef staff with a similar accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The word 'legato' is written above the piano part. The text 'u. s. w. etc.' appears at the end of both staves.

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 top 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 bottom system is for the Piano, with a treble clef staff mirroring the Organ's melody and a bass clef staff with a similar accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The text '(das nachschlagende „a“ der r. H. repräsentirt die Verdoppl. der Mittel-Stimme.)' is written above the piano part. The text 'ten.' is written below the piano part. The text '(Tausig)' is written at the bottom right of the piano part.

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 Organ part is shown in a grand staff with a treble and bass clef. The Piano part is also in a grand staff. The piano part includes performance markings: 'tranquillo' and 'dolce legato'. The score demonstrates the manual parts being doubled in the lower octave.

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 Organ part is in a grand staff. The Piano part is in a grand staff and includes the marking 'i. h.'. The score demonstrates the manual parts being doubled in the higher octave.

This block contains the continuation of the musical score for Example 20. It shows the Organ and Piano parts across several measures, including various fingering numbers (1, 2, 4, 5, 8) and articulation marks.

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.

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.

Pianoforte.

marcatiss.

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

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

Beispiel 38. Example 38.

Organ Orgel.

Pianoforte.

The score for Example 38 is divided into two main sections. The top section is for the Organ (Orgel) and consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The Organ part features a complex, multi-voiced texture with many notes per measure. The bottom section is for the Piano (Pianoforte) and also consists of three staves: a single treble staff and a grand staff. The piano part is marked with 'r.H.' (right hand) and 'l.H.' (left hand), and includes dynamic markings like 'ff'. The piano part has a more rhythmic and harmonic accompaniment compared to the organ part.

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.

Organ Orgel (Manuals.)

Pianoforte.

The score for Example 39 is divided into two main sections. The top section is for the Organ (Orgel) and consists of two staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The organ part features a complex, multi-voiced texture with many notes per measure. The bottom section is for the Piano (Pianoforte) and consists of two staves: a single treble staff and a grand staff. The piano part is marked with 'dolce' and 'legato', and includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings like 'ff'. The piano part has a more rhythmic and harmonic accompaniment compared to the organ part.

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 allmähig 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 Registrirungsbeispiele 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.

Beispiel 53. Example 53.

Organ,  
Orgel.

Pianoforte.

*ff con Ped.*

(solid)

27451

## 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.

This musical example shows two systems of staves. The top system is labeled 'Organ. Orgel.' and contains two staves with musical notation. The bottom system is labeled 'Pianoforte.' and also contains two staves with musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Beispiel 55. Example 55.

This musical example shows two systems of staves. The top system is labeled 'Organ. Orgel.' and contains two staves with musical notation. The bottom system is labeled 'Pianoforte.' and also contains two staves with musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Beispiel 56. Example 56.

This musical example shows two systems of staves. The top system is labeled 'Organ. Orgel.' and contains two staves with musical notation. The bottom system is labeled 'Pianoforte.' and also contains two staves with musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Beispiel 57. Example 57.

a)

b)

This musical example is divided into two sections, 'a)' and 'b)'. Each section contains two systems of staves. The top system is labeled 'Organ. Orgel.' and contains two staves with musical notation. The bottom system is labeled 'Pianoforte.' and also contains two staves with musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

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“

A small musical notation fragment showing a chord or interval, likely related to the text above.

Beispiel 58. Example 58.

The musical score for Beispiel 58, Example 58, consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and a bass staff. The first system shows a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The second system continues this texture with various articulations and dynamics. The notation includes many slurs, ties, and fingering numbers (1-5).

Beispiel 59. Example 59.

Beispiel 60. Example 60.

The musical score for Beispiel 59 and Beispiel 60, Example 59, consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked "(Full Organ) (Volles Werk)" and features a dense texture of chords and moving lines. The second system is marked "ff molto tenuto" and continues the dense texture. The notation includes many slurs, ties, and fingering numbers (1-5). There are also some performance instructions like "8" and "ff molto tenuto".

\*) 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 Modifikationen 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 single melodic line. The second system is for Exact piano-transcription/Treue Clavier-Übertragung, featuring a treble and bass staff with a forte (ff) dynamic marking. The third system is for Free Clavier-Übertragung/Free piano-transcription, also in treble and bass staves with a forte (ff) dynamic marking. The music is in a major key and 4/4 time, with a clear cadence at the end of the piece.

Beispiel beider Arten *Illustrations of both kinds.*

**Beispiel 66. Example 66.**

Organ.  
Orgel.

Pianoforte.

The score for Example 66 is divided into two main sections. The first section is for Organ/Orgel, showing a single melodic line. The second section is for Pianoforte, featuring a treble and bass staff. The music is in a major key and 4/4 time, with a tempo marking of *Presto* and a star symbol (\*). The piece concludes with a cadence.

\*) „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.

u. s. w. etc.

(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>8</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 gleichmässigen „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.

III. Ped. Sust.-ped.  
energicoamente

Beispiel 82. Example 82.

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

Verschiebung, una corda Sust.-ped. with right foot.

III. Ped. mit dem r. Fuss.

U.S.W.  
etc.

(Liszt)

Beispiel 83. Example 83.

Grave. *mf* *espress.*

II. Ped. u. c. (Liszt)

Beispiel 84. Example 84.

Adagio.

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

Sust. ped. III. Ped.  
una corda  
pp Verschiebung

Beispiel 85. Example 85.

8 Pedale.

III. Ped. Sust.-ped.  
Fuga.  
Verschiebung una corda  
Vergl. auch Beisp. 94  
Also see Ex 94.

### 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.*

### Beispiel 89. Example 89.

*mf*

*senza ped. p olmo Ped.*

### Beispiel 90. Example 90.

## 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 benutzen, 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.

The score for Example 91 is presented in three systems. The first system is for the Organ, showing a single melodic line with a long, sustained note. The second system is for the Clavier, showing a similar melodic line but with a more fragmented and less sustained quality. The third system is for the Clavier, showing a more complex and rhythmic passage. The tempo is marked 'Adagio molto'.

Organ.  
Orgel.

Clavier.  
Nicht gut.  
Pianoforte.  
(not good)

besser.  
better.

Adagio molto.

## Beispiel 92. Example 92.

The score for Example 92 is presented in two systems. The first system is for the Organ, showing a complex, rhythmic passage. The second system is for the Clavier, showing a similar passage but with a more fragmented and less sustained quality. The tempo is marked 'Adagio molto'.

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.

III. Ped. Sust.-ped. \* Ped. \* Ped. stumm silently \* Ped.

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 a complex piano score, likely for a solo instrument. It consists of four systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *len.* (ritardando) are used throughout. Performance instructions like *rit.* (ritardando) and *Ped.* (pedal) are also present. The notation includes various ornaments and articulations, such as slurs and accents. The overall style is highly technical and detailed, typical of a classical piano composition.

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 two staves of Piano II. The third system includes the final 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 are indicated by a stylized 'Ped.' symbol with a star. Performance instructions are provided in German and English.

*mit Verschiebung pp una corda*

*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 upper staff is in treble clef and contains a melodic line with frequent sixteenth-note runs and slurs. The lower staff is in bass clef and 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 melodic and harmonic textures. It features more complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *ff* and *pp*. There are several slurs and accents throughout the system.

The third system continues the piece with similar melodic and harmonic textures. It features more complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *ff* and *pp*. There are several slurs and accents throughout the system.

The fourth system is a trillo section. The upper staff is in treble clef and contains a trillo of sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a trillo of sixteenth notes. The tempo is marked as *ben in tempo* and the dynamics as *fff*. There are several slurs and accents throughout the system.

The fifth system continues the piece with similar melodic and harmonic textures. It features more complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *ff* and *pp*. There are several slurs and accents throughout the system.

Beispiel 100. Example 100.

Organ.

*poco* - *a* - *poco*

Volles Werk  
Full organ

*scen* - *do*

*tenuto* *ten.*

*ten.* *ten.*

Quasi Allegro moderato.

Pianoforte.

pp

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, 4/4 time. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, and two bass staves with accompaniment. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Pianoforte. Transcription.

Moderato deciso.  
non legato

*mf*

(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 'non legato'. Dynamics include 'mf' and 'sotto'. The instruction 'ma tenutamente' is present. There are also 'od:' and 'or:' markings.

Musical score for Pianoforte Transcription, continuing from the previous system. It shows the continuation of the melodic and accompaniment lines.

nicht schnell.  
non allegro.

4 3 2

1. II.

ten.

od:  
or:

Musical score for Pianoforte Transcription. The tempo is 'nicht schnell' and 'non allegro'. There are fingerings '4 3 2' and a first ending '1. II.'. The instruction 'ten.' is used. There are also 'od:' and 'or:' markings.

Musical score for Pianoforte Transcription, continuing the piece. It shows the continuation of the melodic and accompaniment lines.

pesante

ten.

sosten.

5 4 3 2

Musical score for Pianoforte Transcription. The instruction 'pesante' is present. There are 'ten.' and 'sosten.' markings. Fingerings '5 4 3 2' are shown.

r. H.

od:  
or:

l. H.

5 2 8 1 3 2

Musical score for Pianoforte Transcription, showing the right hand ('r. H.') and left hand ('l. H.') parts. There are 'od:' and 'or:' markings and fingerings '5 2 8 1 3 2'.

First system of musical notation, consisting of two grand staves (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement. The right hand has a melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a dense harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The texture remains dense with intricate fingerings and dynamic markings.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings such as *f*, *p tenuto*, *non legato*, *più f*, and *ff*. There are also performance instructions like *ten. ten.* and *ten.* with a fermata. The system ends with a repeat sign and the number 82.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fifth system of musical notation. It includes the marking *non leg.* and a first ending bracket labeled *I. II.* with a repeat sign.

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*

*isopru.* *dolce* *dolciss.*

od:  
 or:

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



*sempre dolce*

*sehr weich morbidiſſimo*

*ten.* *ten.* *ten.* *pp* *ppp subito*

*dolciss.* *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 Beethoven's 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*

mus um 1 Viertel verspätet.

Contrapunktische Umkehrung der letzten vorhergegangenen 2 Takte.

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

Th.A.

*f* ben marcato

Th. A

Imit.

Erstes selbständiges Zwischenspiel.

(Divertimento.)

Motiv ①

des Soprans

*dimin.*

*dimin.*

*p*

*p*

Motiv ①

Motiv ②

*cresc.*

*cresc.*

Verwandlung v.

M ①

M ②

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line (Th.) and piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a note of being delayed by a quarter note. The third system features a six-fold imitation of the previous measure. The fourth system includes a section marked 'ben marcato' and 'Th. A'. The fifth system is the 'Erstes selbständiges Zwischenspiel' (Divertimento), which includes motifs 1, 2, and 3, and a transformation of a soprano motif. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

II. Theil. Augmentation.

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

Th. im Decimencontrapunkt.

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

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

Fragment

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

(Domin. Antw.) Th.

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

Zweites selbständiges Zwischenspiel.

Symmetrisches Gegenstück zum I. Zw. = Sp.

cresc. 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 Aufeinander-  
folgen 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.

Freier Übergang (dreitaktig)

Neuer Contrapunkttypus

Thema in der Originalgestalt.

in Sopr. u. Alt. (eng imitierend)

Vergrößerung des  
letzten Contrapunkt-  
Gliedes vom Alt.

*sf* *NB. b*

NB. Sequenzmässiges Weiterschreiten des 5. Themataktes.

Übergang

IV. Theil. Inversion.

Thema in der Gegenbewegung.

*dolce* *cresc.* *sf*  
H.C.S. ind. Gg. bwgg.  
L.C.S. in d. Gg. bwgg.

Fortsetzung der themat. Sequenz in der Mittelstimme.

(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 1 1/2 Takt fallen weg)

Sequenz (dreitaktig)

Th. A

Umkehrung der Sequenz.

Variirte Imitat.  
des Basses.

dem Thema entlehnter Contrap.

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

Imitatorische Steigerung. (zweistimmig)

(dreistimmig)

themat. Sechzehntelbewg.

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

Freier Halbschluss.

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.

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 = eilend, beschleunigend.) Den Unterschied zwischen Coda und Stretta ist beispielsweise in der grossen Leonoren-Ouvertüre sehr deutlich wahrzunehmen.

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

Th.

sf

II. C.S.

I. C.S.

ff

Reso- lution.

Cadenza.

*p cresc.*

ff

Harmonische Suspension, figurirt.

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

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

Thema

I. C.S.

*ritardando*

Poco Adagio.

Freie Coda.

Tempo I.

*pp*

Rhythmus von vier Vierteln.

Idee:

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

## 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

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.

4

*f risoluto*

3

*p subito*

4<sup>2</sup>

*sempre crescendo molto* *misuratamente*

4

wahrscheinlicher:  
more probably:

*f* *p subito*

3

*f* *con 8<sup>a</sup> 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