

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier

Zweiter Teil

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

von Ferruccio Busoni

Heft 1: BWV 870–876 EB 8276

Heft 2: BWV 877–882 EB 8277

Heft 3: BWV 883–888 EB 8278

Heft 4: BWV 889–893 EB 8279



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

06. 09. 82

C 13 Ba

12 9701824

Des wohltemperierten Klavieres zweiter Teil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

New York, März 1915

Ferruccio Busoni

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

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

HEFT II

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

HEFT III

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

HEFT IV

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

JOHANN SEBASTIAN BACH

„Das wohl temperirte Clavier“

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

herausgegeben

von

Ferruccio Busoni

PRAELUDIUM I

BWV 870

Allegro maestoso

♩ - 103 - 105

forte dolce e legato

molto tenuto

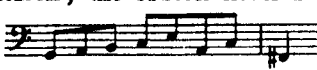
meno f

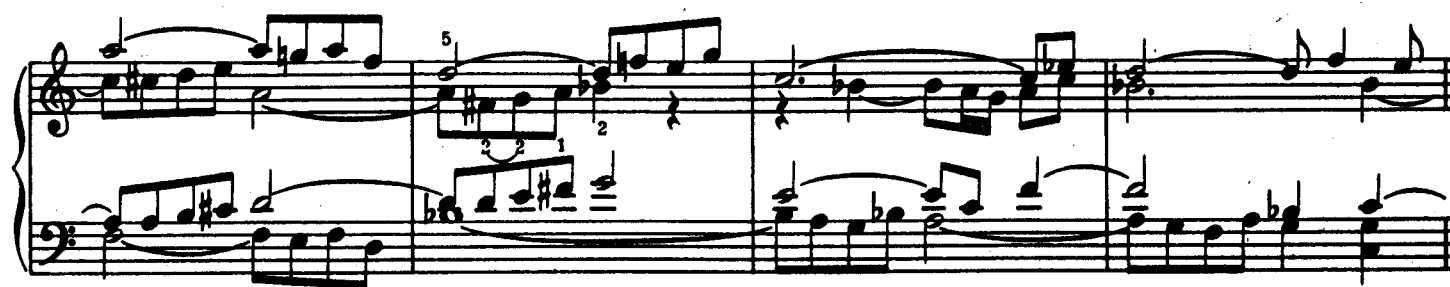
poco

Idee:

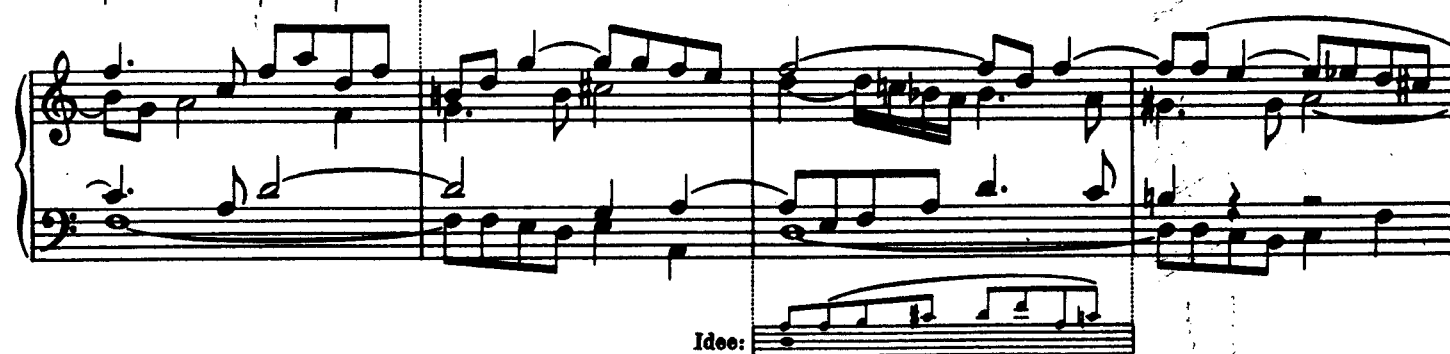
1) Das Stück ist ursprünglich, ohne Angabe des Tempos, so notiert



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

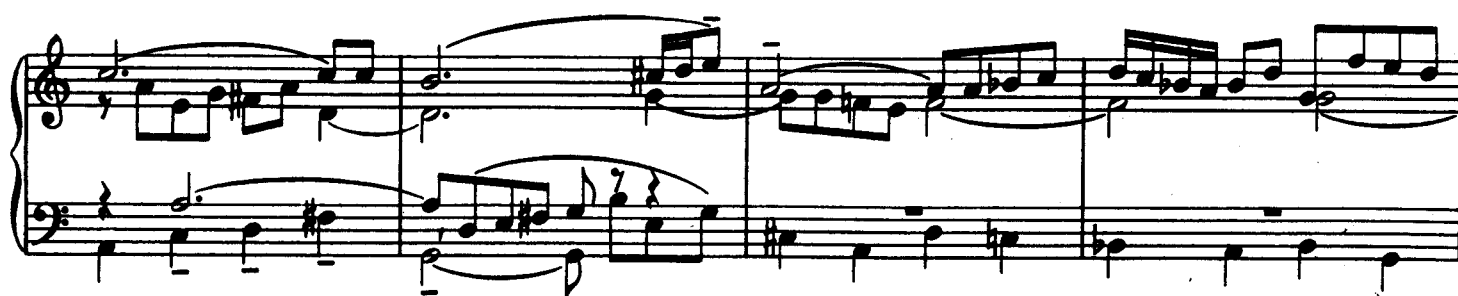
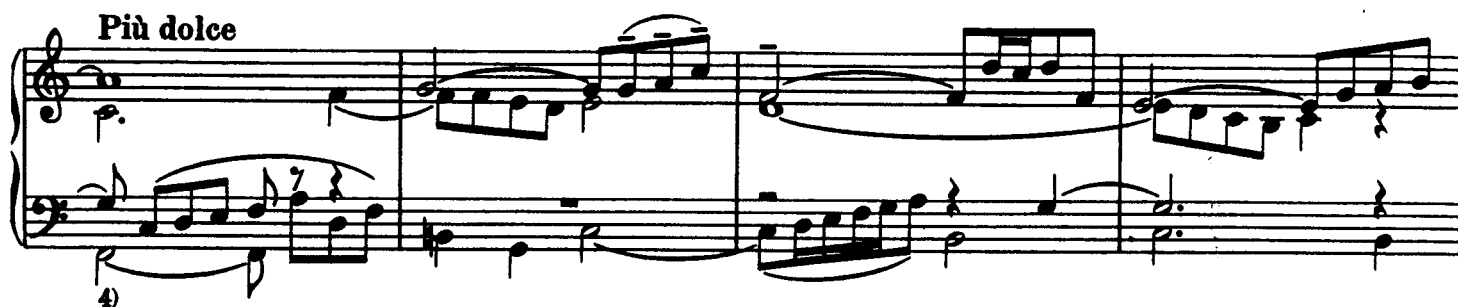


Idee: 

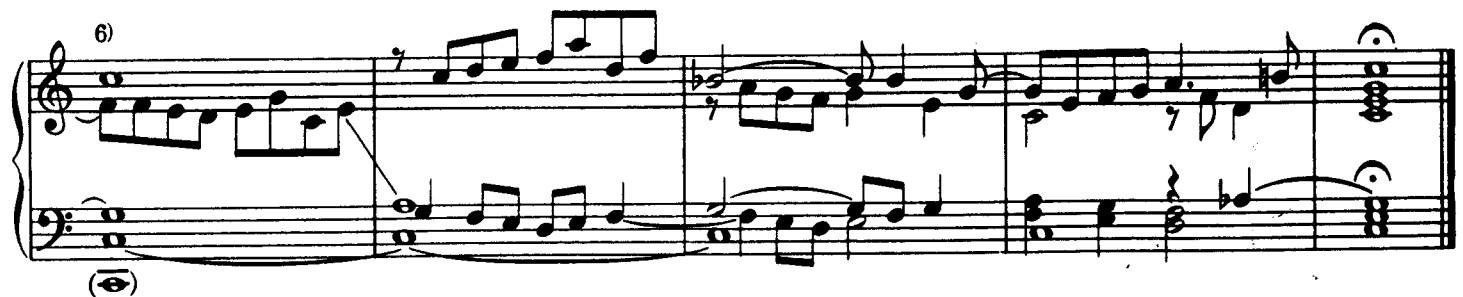
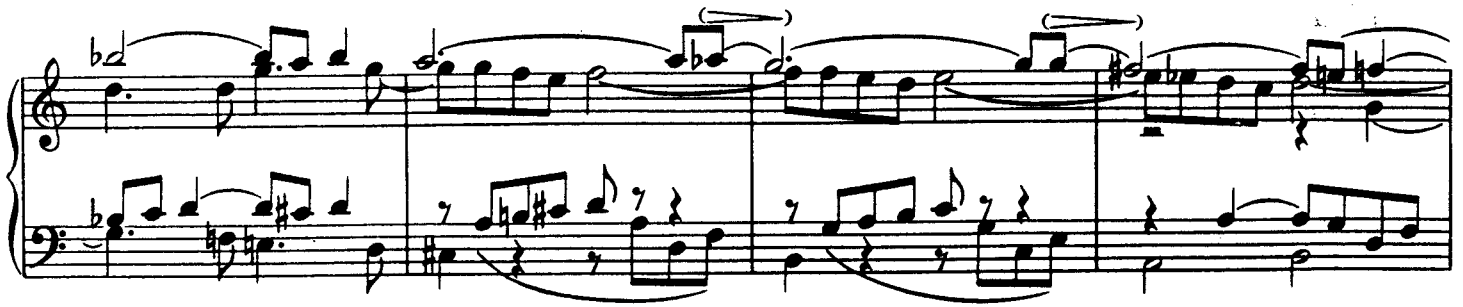


Idee: 

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



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



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



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

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



Kompositions-Studie

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

The image displays a musical score for a C major prelude, arranged in six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The subsequent systems show a progression of musical ideas, including arpeggiated figures and flowing melodic lines. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

FUGA I

a 3

♩ - 102-3

Allegro¹⁾*non legato, decisamente in tono e carattere*

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

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

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) contains a melody with various intervals and a fermata. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A small musical staff with a single note is positioned below the bass staff. The tempo marking *legg.* is placed below the bass staff. There are two dynamic markings: *(p)* at the beginning of the upper staff and *(f)* at the end of the upper staff.

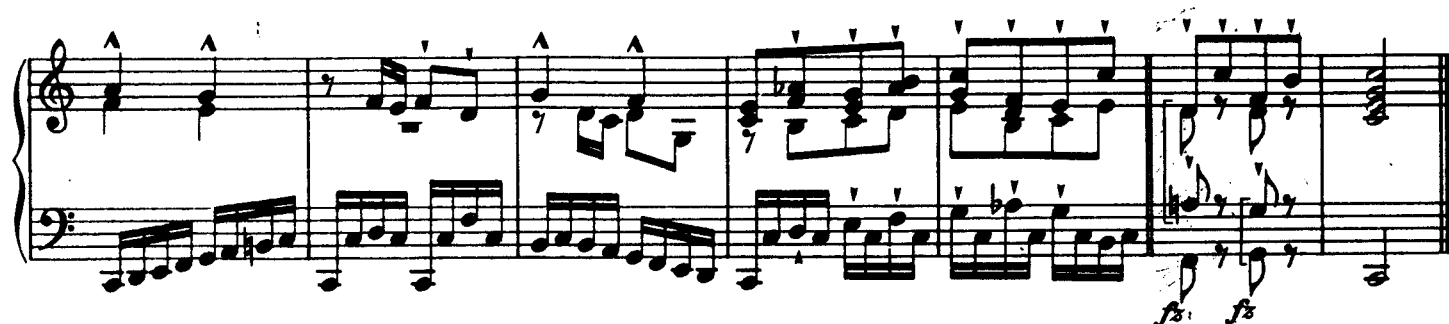
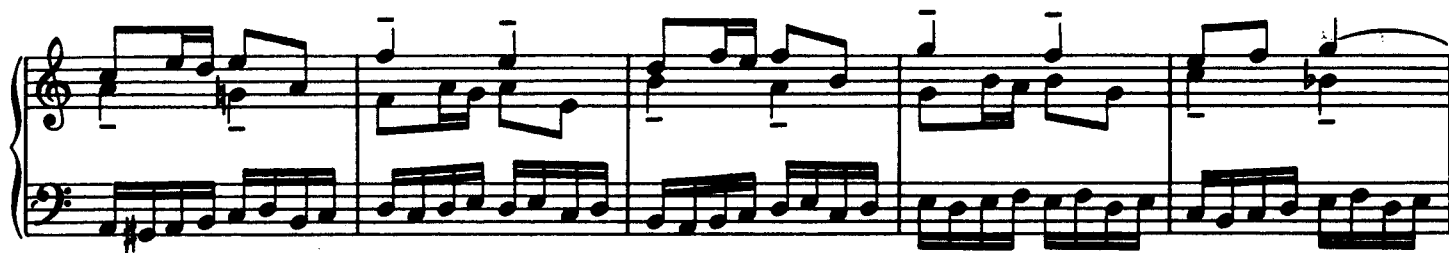
Second system of the musical score. The upper staff continues the melody, and the lower staff continues the rhythmic accompaniment. A trill marking *tr* is placed below the lower staff.

Third system of the musical score. The upper staff features a melodic line with a trill marking *tr* and a wavy line indicating a tremolo. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The tempo marking *poco a poco dimin.* is placed below the lower staff.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the melody, and the lower staff continues the rhythmic accompaniment. The tempo marking *crescendo* is placed above the upper staff. The dynamic marking *sotto voce* is placed below the lower staff. There is a dynamic marking *(p)* below the lower staff.

Fifth system of the musical score. The upper staff continues the melody, and the lower staff continues the rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ten.* is placed above the upper staff. The dynamic marking *più f* is placed below the lower staff. There is a dynamic marking *(f)* below the lower staff. The dynamic marking *ten.* is placed below the lower staff.

Sixth system of the musical score. The upper staff continues the melody, and the lower staff continues the rhythmic accompaniment. The dynamic marking *più f* is placed above the upper staff. There is a dynamic marking *(f)* below the lower staff. The dynamic marking *sempre aumentando* is placed below the lower staff.



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

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

PRAELUDIUM II

BWV 871

Allegro sciolto

1)

quasi forte e leggiero

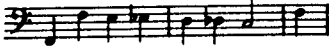
più leggiero

dolce

forte, leggiero

tr

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

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

3) Die Form wäre zweistimmig reiner geblieben.

FUGA II

a 4¹⁾

Andante con moto

dolce, ma con carattere (tr)

(tr)

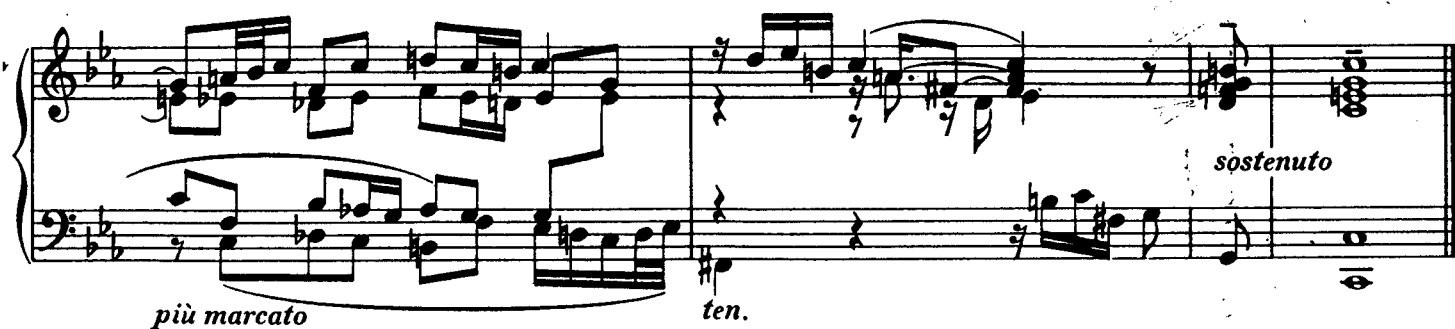
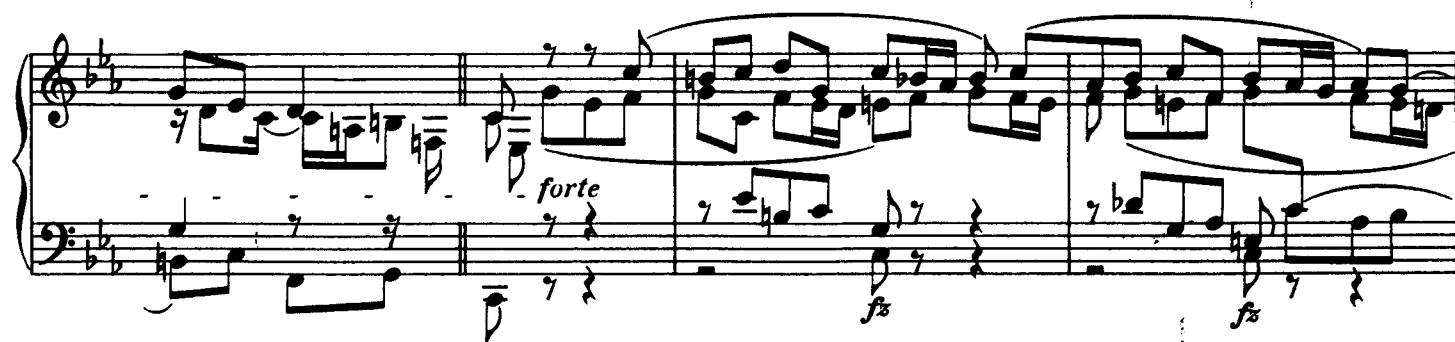
sostenuto

meno dolce e più con carattere

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



Ossia:

(con 8^{va} basso ad lib. -

Kompositions-Studie¹⁾

The musical score is divided into four systems, each containing four staves. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and accidentals, which are used to develop a central theme through various transformations and voice entries. The first system shows the initial presentation of the theme. The subsequent systems show the theme being taken up by different voices and undergoing various modifications, such as inversion and retrograde motion, as indicated by the phrasing and the specific notes used.

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

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex, flowing melody in the upper staves, with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The lower staves provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

The second system continues the musical piece with four staves. The melody in the upper staves remains intricate, with frequent use of slurs and ties. The bass staves continue to support the melody with a steady accompaniment.

The third system of musical notation, measures 9-12, shows the continuation of the complex melodic lines. The upper staves have a lot of activity with many beamed notes, while the lower staves provide a more stable harmonic base.

The fourth system of musical notation, measures 13-16, shows the continuation of the complex melodic lines. The upper staves have a lot of activity with many beamed notes, while the lower staves provide a more stable harmonic base.

Die Schlußkadenz thematisch ausgestaltet:

The fifth system of musical notation, measures 17-20, shows the final cadence. The music concludes with a series of sustained notes and a final chord. The upper staves have a lot of activity with many beamed notes, while the lower staves provide a more stable harmonic base.

PRAELUDIUM III

BWV 872

Andantino calmo

Ritmo di 3 battute

dolce

Ossia:

simile

Ossia:

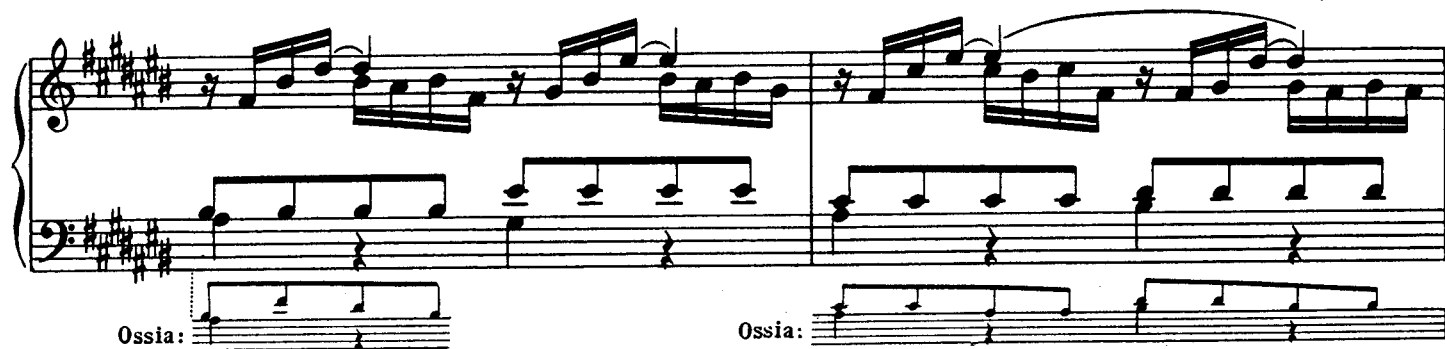
1)

Ossia:

ritmo di 2 battute

Ossia:

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



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a supporting line with eighth notes and rests. Below the bass staff, there are two short musical phrases, each preceded by the word "Ossia:".



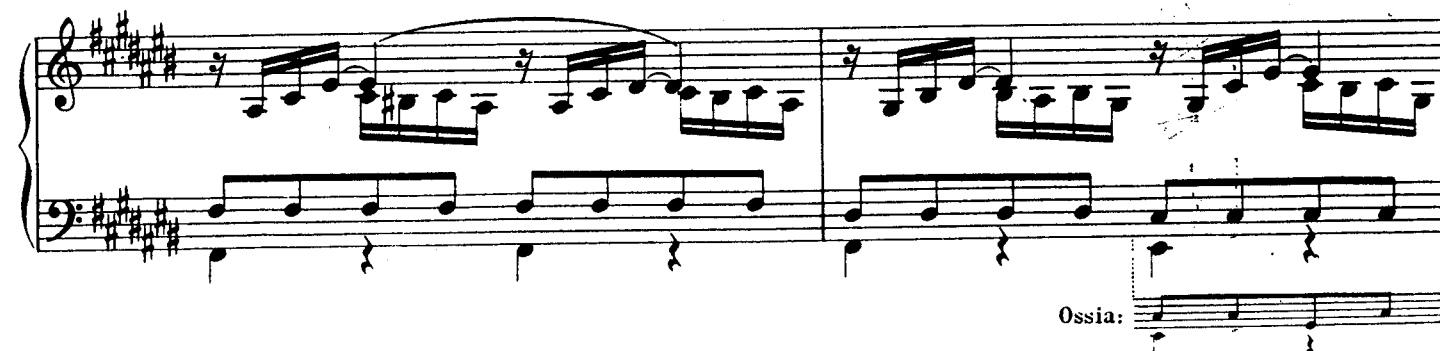
Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic patterns in the treble and bass staves.



Third system of musical notation, featuring more complex melodic runs in the treble staff and corresponding bass accompaniment.



Fourth system of musical notation. Above the treble staff, the text *ritmo di 3 battute* is written. The system includes a small musical phrase at the bottom right, separate from the main staff.



Fifth system of musical notation. It concludes with a short musical phrase at the bottom right, preceded by the word "Ossia:".

Ossia:

Ossia:

ritmo di 2 battute

Ossia:

¹⁾ Allegro (Fughetta a 3)

marcato

tr

1) Die Angabe des Tempos ist von Bach

Ossia:

più marcato

p cresc.

1)

(dimin.)

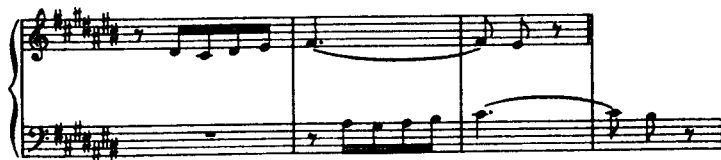
1) Wir versuchen die thematische Idee, deren treuere Gestaltung zugunsten der chromatischen Melodieführung aufgegeben ist, zu rekonstruieren und gewinnen in dem folgenden Beispiel eine Fassung, die zwischen der älteren Version und dem Haupttext die Mitte einnimmt

Anmerkungen

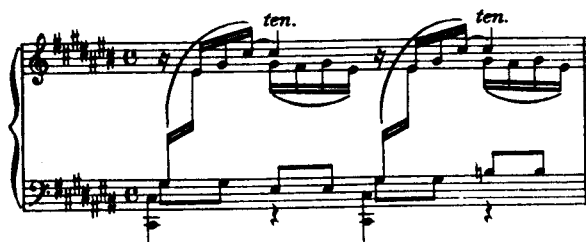
Dies Praeludium besteht aus einem ersten Abschnitt von zweimal drei Takten, einem zweiten von viermal zwei und wieder zweimal drei Takten und einer Gruppe von vier weiteren Takten, die zur Fughette führen. Die Fughette, dreiteilig gestaltet, setzt sich zusammen aus neun, sieben und zehn Takten: Exposition,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



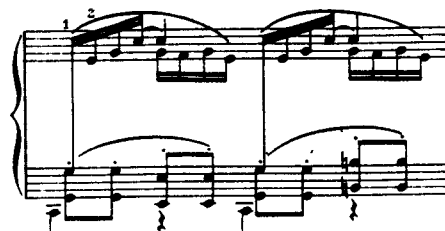
gibt die Veranlassung zum Fughetten-Thema; eine verborgene Beziehung, die man nicht verkennen sollte.



Zur Hebung des Klanges wäre die Verdoppelung des Basses



oder der Mittelstimme von guter Wirkung



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

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Ältere Gestalt des Cis-dur-Praeludiums

arpeggio

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

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

FUGA III

a 3

Sostenuto ¹⁾

non leggiero

Ritmo di 6 quarti

(non legato)

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

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

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

ritmo di 4 quarti

Idee:

Idee:

ritmo di 2 quarti

ritmo di 6 quarti

tr

Ossia:

marc.
1)

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

Ossia: *(melodioso)*

The first system of musical notation for the Ossia section. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The time signature is 7/8. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic, arpeggiated line in the bass. There are several slurs and ties throughout the system.

The second system of musical notation for the Ossia section. It continues the melodic and rhythmic themes from the first system. The treble staff has a prominent melodic line with slurs, while the bass staff provides harmonic support with arpeggiated figures.

Idee:

The third system of musical notation, labeled 'Idee:'. It continues the musical ideas. The treble staff features a complex melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 4). The bass staff continues with arpeggiated patterns. The system ends with a double bar line.

Ossia:

ten.

The fourth system of musical notation for the Ossia section. It features a melodic line in the treble and a rhythmic line in the bass. The system includes a 'ten.' (tension) marking above the treble staff, indicating a point of musical tension or a specific performance instruction.

The fifth system of musical notation for the Ossia section. It continues the melodic and rhythmic themes. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic line with arpeggiated figures. The system ends with a double bar line.

1) 2)

più largamente sino al fine

forte, tenutamente

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

Konzertmäßig wiedergegeben würde die Episode der Augmentation etwa folgendes Aussehen gewinnen

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

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

PRAELUDIUM IV

BWV 873

Andantino sostenuto

canto

sotto voce

più dolce

canto

legato

espress.

poco crescendo

cresc.

quasi f



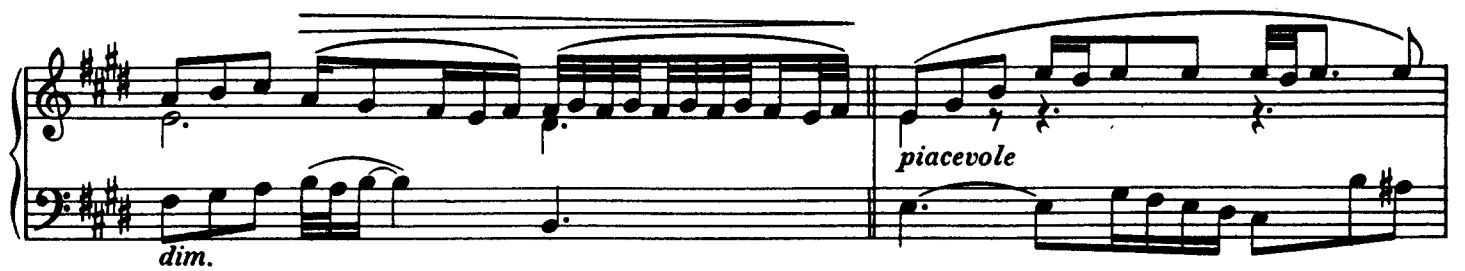
First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and rests. The bass staff features a piano accompaniment starting with a *p* (piano) dynamic. The tempo/mood instruction *meno intenso* is written above the bass staff.



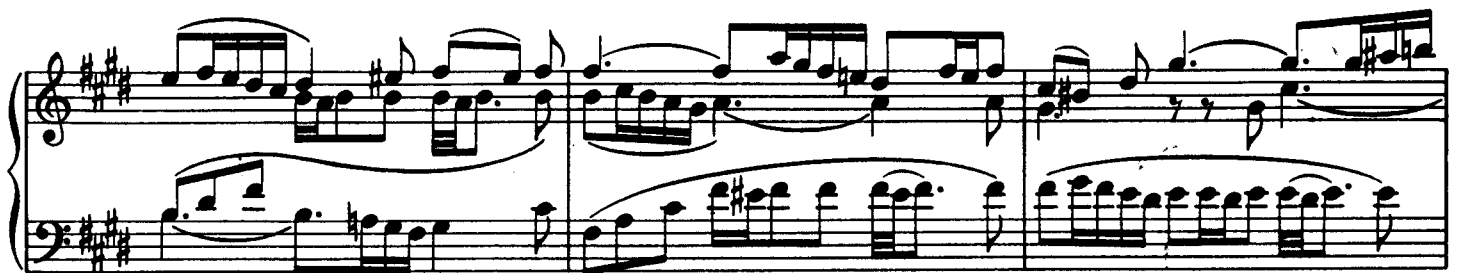
Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a piano accompaniment. The tempo/mood instruction *più dolce* is written above the treble staff, and *canto* is written below the bass staff.



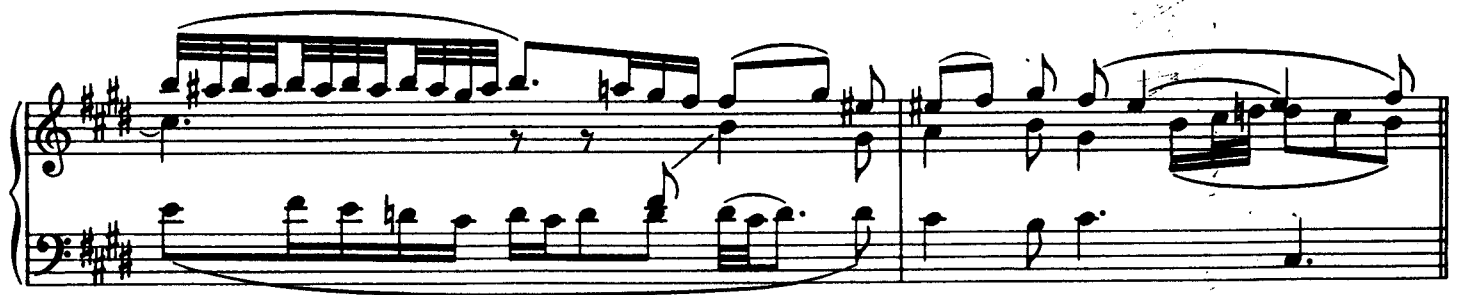
Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a piano accompaniment.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a piano accompaniment. The tempo/mood instruction *piacevole* is written above the bass staff, and *dim.* (diminuendo) is written below the bass staff.



Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a piano accompaniment.



Sixth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a piano accompaniment.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The word "canto" is written above the first staff of the second system. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

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

1)

(7)

poco cresc.

quasi f

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

FUGA IV

a 3

Allegro risoluto

poco legato

I 1)

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

II

NB.

III 1)

più leggero

più f

meno forte

2)

1) Das Thema umfaßt zwar sechs Achtelwerte; in der Umkehrung jedoch erscheint es auf acht Achtel erweitert.

2) Dieser Takt ist mit dem siebenten übereinstimmend.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A first ending bracket labeled "1)" is present in the second system. A section marked "IV" begins in the third system. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Transposition des ersten Zwischenspiels bis zum fünften folgenden Takt.

This page contains six systems of musical notation for piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'V'. Fingering numbers (1-5) are present throughout the piece.

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

Fuge VI im Thema:



Fuge XVII im ersten Kontrasubjekt:



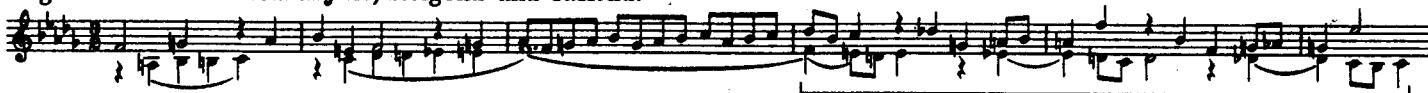
Fuge XVIII im zweiten Kontrasubjekt:



Praeludium XX in beiden Stimmen:



Fuge XXII. Im Kontrasubjekt, steigend und fallend:



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

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





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

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

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

PRAELUDIUM V

BWV 874

Allegro giocoso, ma non troppo

The musical score for Praeludium V, BWV 874, is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The tempo/mood is indicated as *Allegro giocoso, ma non troppo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a fermata over a measure in the right hand. The third system features a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The fourth system includes a trill in the right hand and a triplet in the left hand.

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



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings like '7' and '(w)' above notes.



Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) at the end. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The tempo/mood is marked *quasi Musette*. The dynamic is marked *p* (piano). The instruction *2 Pedali* (2 pedals) is written below the bass staff.



Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) at the end. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The instruction *senza Pedali* (without pedals) is written below the bass staff.



Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The instruction *poco cresc.* (poco crescendo) is written below the bass staff.



Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment.



Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

musical score for piano, featuring six systems of staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols, including slurs, ties, and dynamic markings such as *poco f*, *ten.*, *più legg.*, *cresc.*, and *più cresc.*. The piece concludes with a trill marked *tr*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in D major. The treble staff includes a sequence of fingerings: 3, 2, 1, 4, 2, 3, 5, 1.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff in D major. The treble staff includes a sequence of fingerings: 3, 2, 1, 4, 2, 3, 5, 1.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff in D major. The treble staff includes a sequence of fingerings: 3, 2, 1, 4, 2, 3, 5, 1. The word "ten." is written above the treble staff in three places.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff in D major. The treble staff includes a sequence of fingerings: 3, 2, 1, 4, 2, 3, 5, 1.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff in D major. The treble staff includes a sequence of fingerings: 3, 2, 1, 4, 2, 3, 5, 1. The word "Ossia:" is written above the treble staff, followed by "ten." and "a tempo". The word "F. B." is written at the end of the system.

FUGA V¹⁾

a 4

Maestoso alla breve

1. Durchführung

Af tenuto

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

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

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

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

2. Durchführung (Sopran und Alt)

S

Ossia:

1. Engführung

2. Engführung

3) Im Alt erscheint das Thema notgedrungen verstümmelt.

3. Engführung

Engste Führung

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

PRAELUDIUM VI

BWV 875

Allegro veloce e caratteristico

poco legato

Vorschlag zur
Ausführung:

First system of the musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a continuous eighth-note pattern in the top staff, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bottom staff has a more varied melody with eighth and quarter notes.

Second system of the musical score. The top staff continues the eighth-note pattern. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note pattern. Dynamic markings include *quasi f* and *meno f*.

Third system of the musical score. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *leggiere* is present.

Fourth system of the musical score. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *ten.* is present.

Fifth system of the musical score. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note pattern. A dynamic marking of *Ossia:* is present. There are also markings for *(b)* and *(h)*.

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

Sixth system of the musical score. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a continuous eighth-note pattern.



2)



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

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

Kompositions-Studie

Ältere Gestalt des d-moll Praeludiums

This musical score is for a composition study titled 'Ältere Gestalt des d-moll Praeludiums'. It is written for piano in 4/4 time and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (e.g., 'f' for fortissimo). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall structure is a single melodic line in the treble with a supporting bass line.



FUGA VI*)

a 3

Allegro moderato con slancio e sentimento

1) Die Antwort könnte schon im zweiten Takt erfolgen

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

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

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

First system of musical notation, piano score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals and a more rhythmic, arpeggiated line in the lower staff. A dynamic marking *fz* (forzando) is present in the lower staff. Fingering numbers (1-5) are indicated for several notes in both staves.

Idee:

Second system of musical notation, piano score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music continues with complex melodic and rhythmic patterns. A dynamic marking *fz* is present in the lower staff.

Third system of musical notation, piano score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music continues with complex melodic and rhythmic patterns. A dynamic marking *fz* is present in the upper staff.

Ossia:

Fourth system of musical notation, piano score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music continues with complex melodic and rhythmic patterns. A dynamic marking *fz* is present in the upper staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *fz* (forzando) and *f* (forte). The system is divided into two measures by a bar line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *fz* (forzando). The system is divided into two measures by a bar line.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ten.* (tenuto) and *fz* (forzando). The system is divided into two measures by a bar line.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *cresc.* (crescendo), *ten.* (tenuto), and *f* (forte). The system is divided into two measures by a bar line.

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

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

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

(Takt 17)

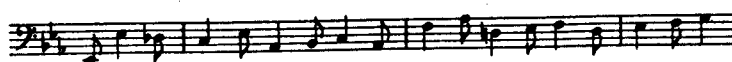
Themata von so ausgeprägter Charakteristik sind meist kontrapunktisch wenig ergiebig (wie auch aus der D-dur-Fuge des ersten Teils und der hier folgenden e-moll-Fuge entnommen werden kann); so verläuft auch dieses Stück, imitatorisch und figurativ, schwungvoll und empfindungsreich, doch ohne namhafte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

PRAELUDIUM VII^{NB.}

BWV 876

Allegretto piacevole

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



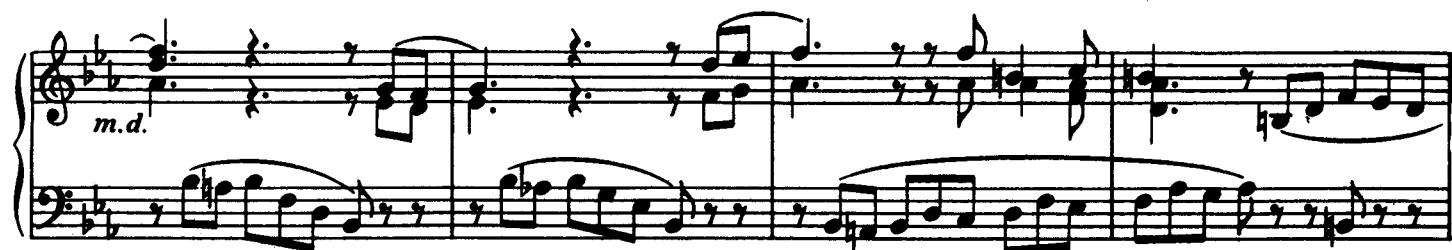
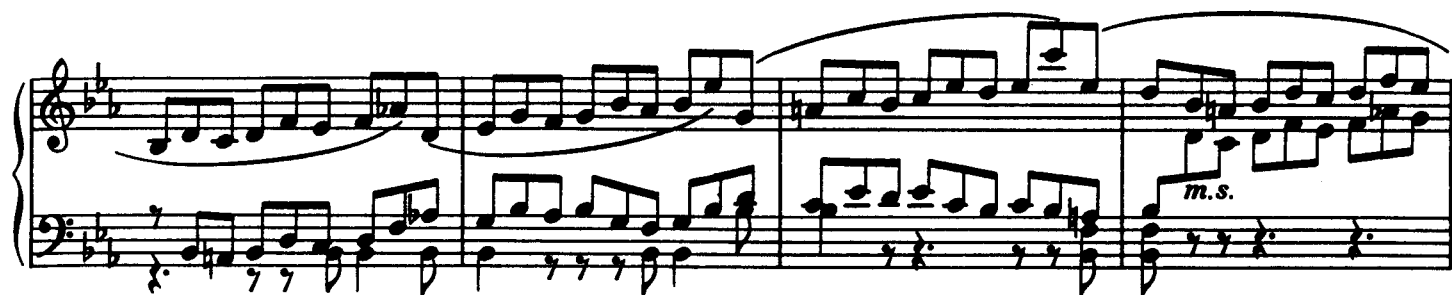
Die ausdrucksvolle Gegenmelodie geht bei der Dominanten-Wiederholung^{*)} im Figurenwerk unter; anstatt daß sie, parallel gestaltet, folgenderweise geführt würde.

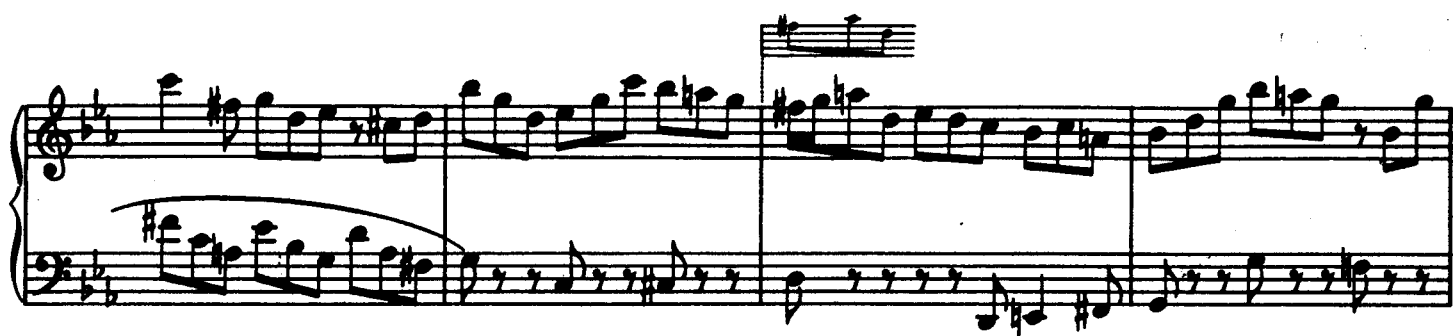
Diese Gegenmelodie könnte recht gut das Thema zu einer mit dem Praeludium ineinander zu webenden Fuge abgeben, wären nicht Themata deren Umfang eine Oktave überschreitet, deswegen unhandlich, weil sie mannigfache Kreuzungen der Stimmen heraufbeschwören.

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



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





4

poco cresc. -

decresc. -

sostenuto

a tempo

2)

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

FUGA VII¹⁾

a 3

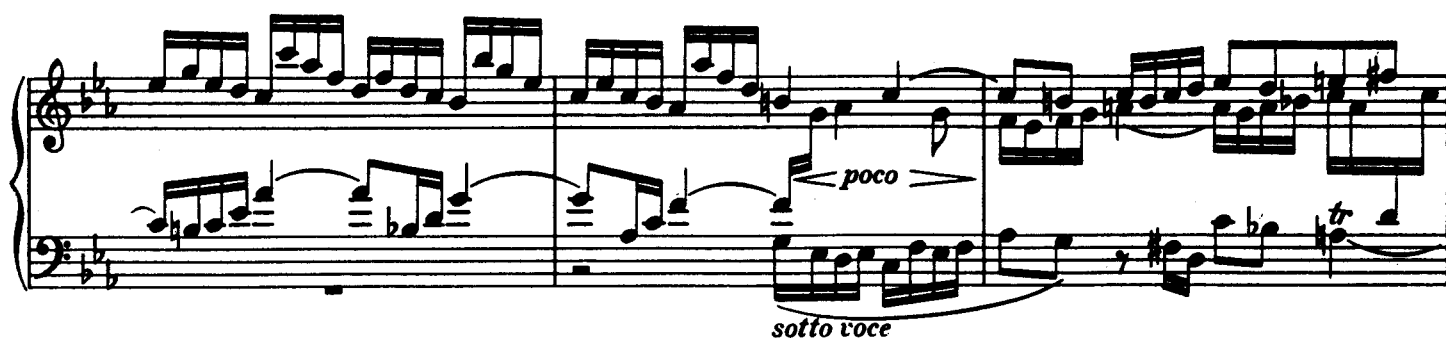
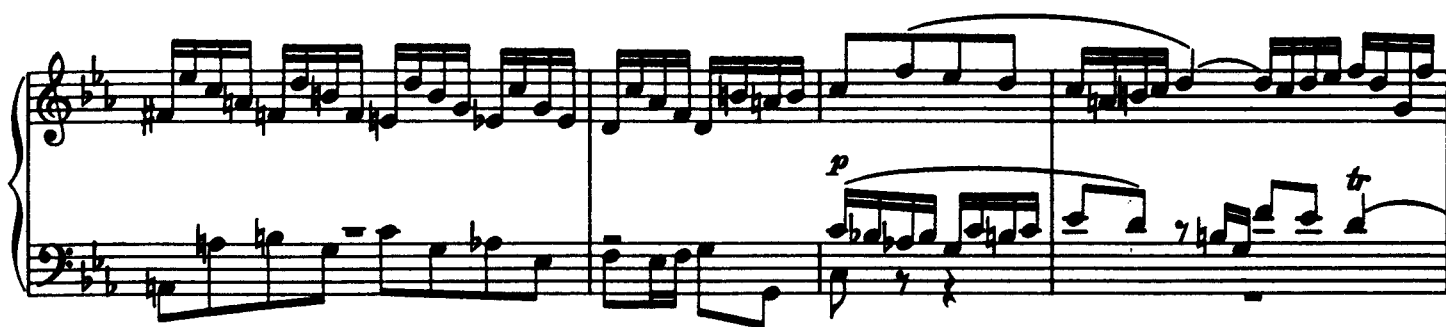
Allegretto grazioso

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

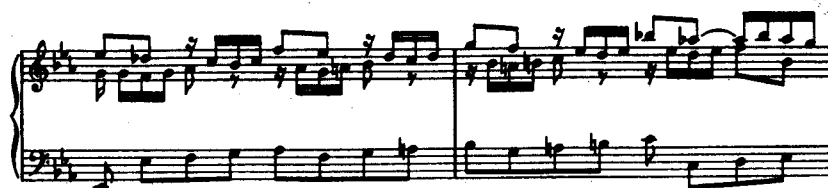
3) Schöner Führung der Mittelstimme

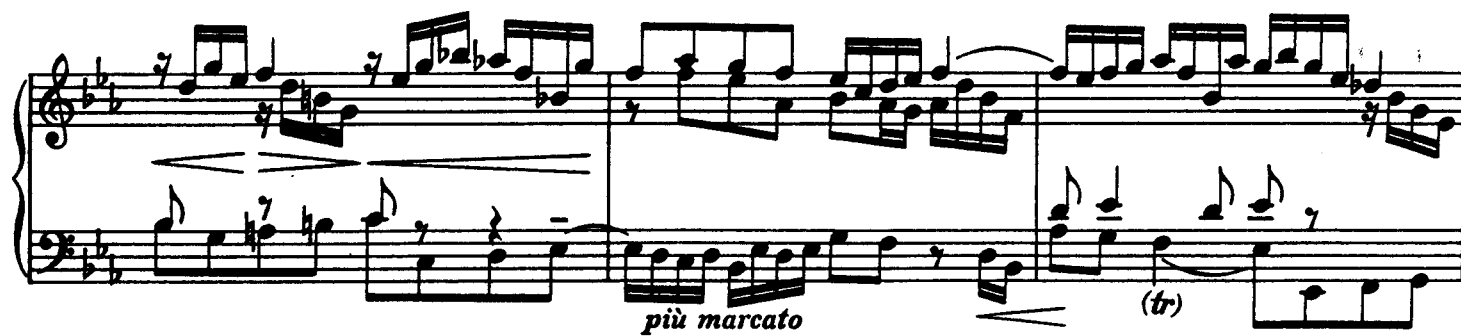
dem Sopran in der Exposition nachgebildet

2)

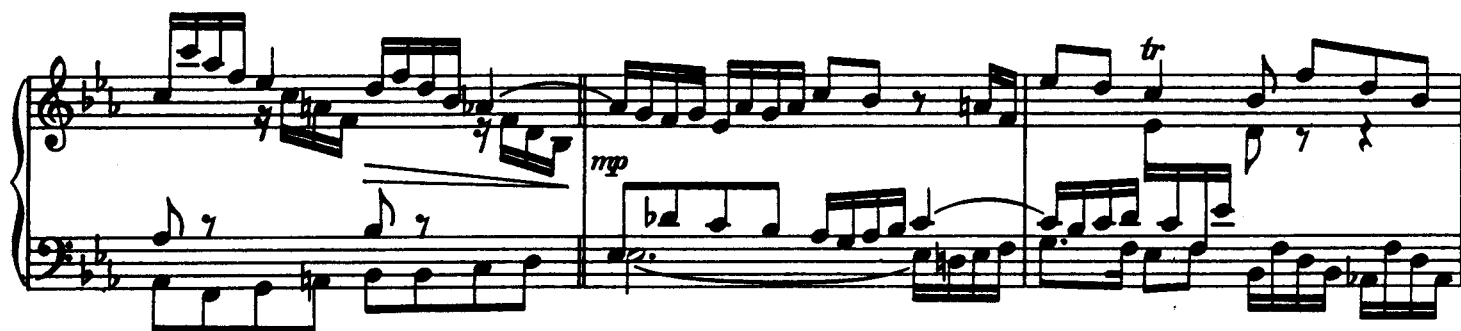


4) In den hier folgenden Sequenzen ist die verborgene Fortsetzung und Verengung (diminutio) der vorausgegangenen enthalten

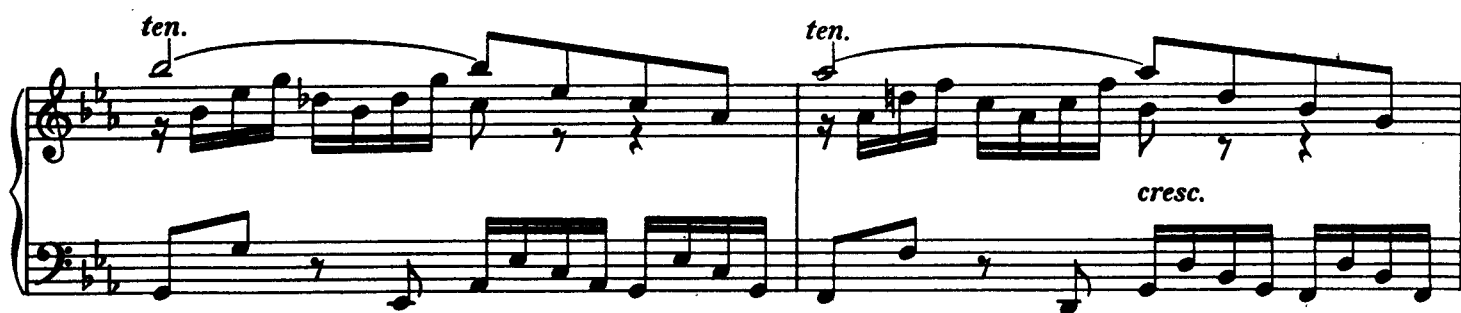




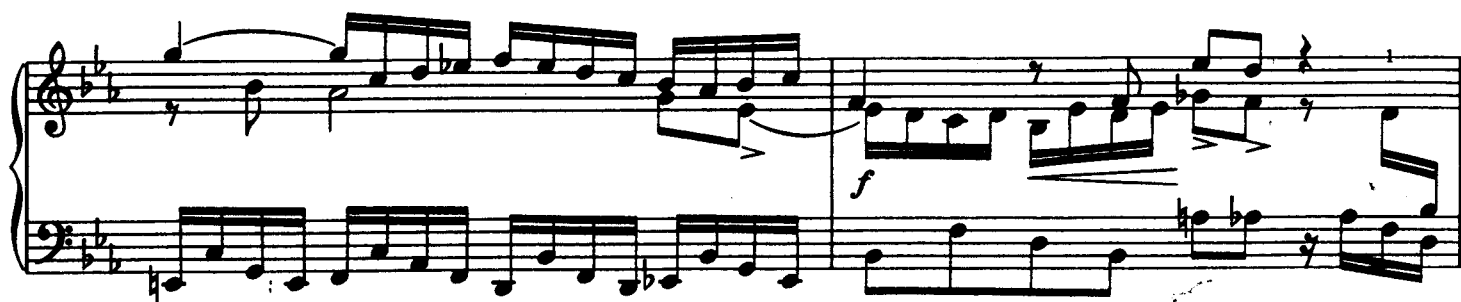
First system of musical notation. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood marking *più marcato* is centered below the staff. A trill ornament, marked *(tr)*, is indicated on a note in the final measure of the system.



Second system of musical notation. The treble staff continues the intricate melodic pattern. The bass staff has a more active line with frequent sixteenth-note runs. The marking *mp* (mezzo-piano) is placed between the staves. A trill ornament, marked *tr*, is indicated on a note in the final measure of the system.



Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a tenuto mark (*ten.*) over a pair of notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The marking *cresc.* (crescendo) is placed below the bass staff. Another tenuto mark (*ten.*) is present over a note in the final measure of the system.



Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a tenuto mark (*ten.*) over a pair of notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The marking *f* (forte) is placed below the bass staff.



Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a fingering number '5' above the first note. It includes a trill ornament marked *(tr)*. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Klavierwerke
Busoni-Ausgabe

Band II

Das Wohltemperierte Klavier
Zweiter Teil

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

von Ferruccio Busoni

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



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Printed in Germany

C 13 Ba

06. 09. 82

Inhalt — Zweiter Teil — Band II

HEFT I

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

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

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

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

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

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

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

HEFT II

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

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

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

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

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

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

HEFT III

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

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

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

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

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

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

HEFT IV

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

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

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

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

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

Schlußwort	Seite 49
------------	----------

PRAELUDIUM VIII

BWV 877

Molto tranquillo ¹⁾

mf espressivo

egualmente

Idee:

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

sostenuto e cresc.

tr.

2) meno f

poco cresc.

dimin.

2)

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

3) *tranquillo*

p *sostenuto* *p*

a tempo *poco rit.*

forte e largamente

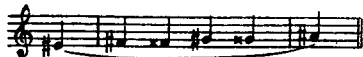
3) Würden die Taktstriche nicht als ein notwendiges Übel in die Notierung sich eingeschlichen haben, so wäre dieser halbe Takt nicht eingezwängt worden, um das Maß zu füllen. Bach widerstrebe es, hier einen $\frac{2}{4}$ -Takt einzuschalten; denn der Satz wäre andernfalls so der natürliche gewesen:

FUGA VIII

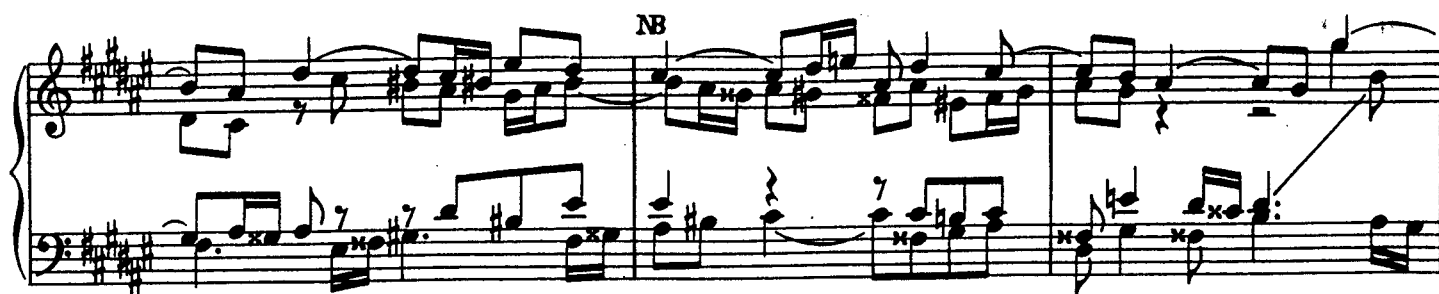
a 4

Sostenuto e serio
molto tenuto

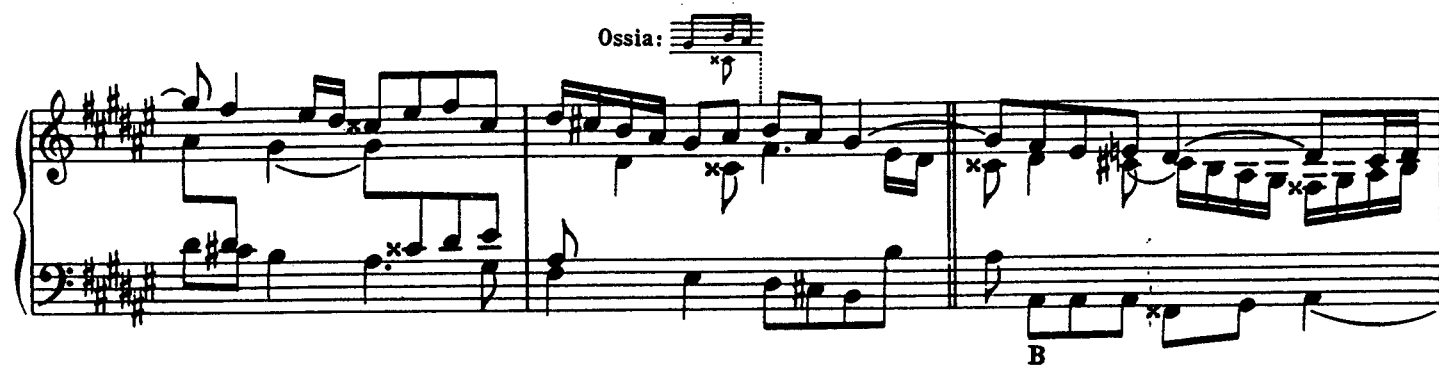
1) Das Thema reicht in der Tat bis zum dritten Achtel des dritten Taktes; doch werden im Verlaufe der Fuge die beiden letzten Noten minder streng behandelt.

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

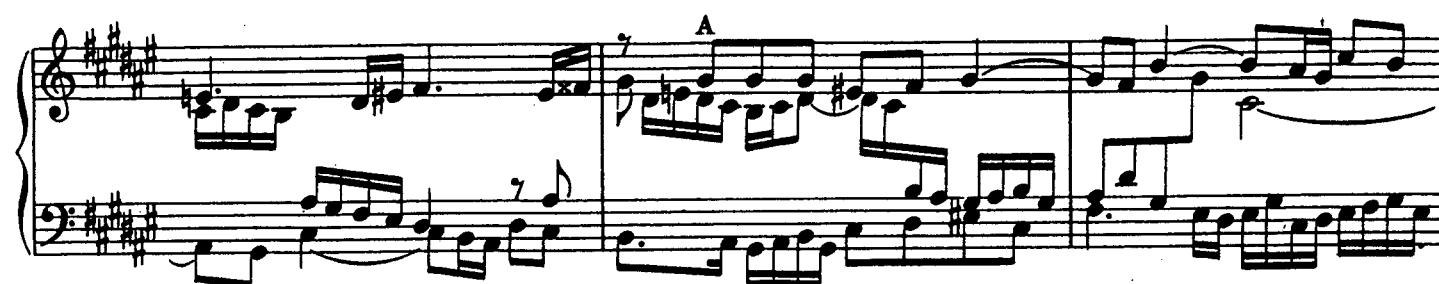
Zwei weitere Varianten treten auf, bei * und **. Letztere (Sopran) in der Verkleinerung und in der Umkehrung nach der Formel  ist wahrscheinlich unbeabsichtigt. (Vergleiche hierbei die Anmerkungen zu den Fugen in *cis moll* und *As dur*.)



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in G major (one sharp). The treble staff contains a melodic line with various ornaments (x) and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with triplets (7) and ornaments (x). A label "NB" is positioned above the treble staff.



Second system of musical notation. It includes a treble and bass staff. A label "Ossia:" is placed above the treble staff, with a bracket indicating an alternative melodic line. The bass staff continues the accompaniment. A label "B" is located at the bottom right of the system.



Third system of musical notation. It features a treble and bass staff. A label "A" is placed above the treble staff, with a bracket indicating an alternative melodic line. The bass staff continues the accompaniment.



Fourth system of musical notation. It includes a treble and bass staff. A label "Ossia:" is placed above the treble staff, with a bracket indicating an alternative melodic line. The bass staff continues the accompaniment. Labels "T" and "S" are present below the treble staff.



Fifth system of musical notation. It features a treble and bass staff. A label "A" is placed above the treble staff, with a bracket indicating an alternative melodic line. The bass staff continues the accompaniment.



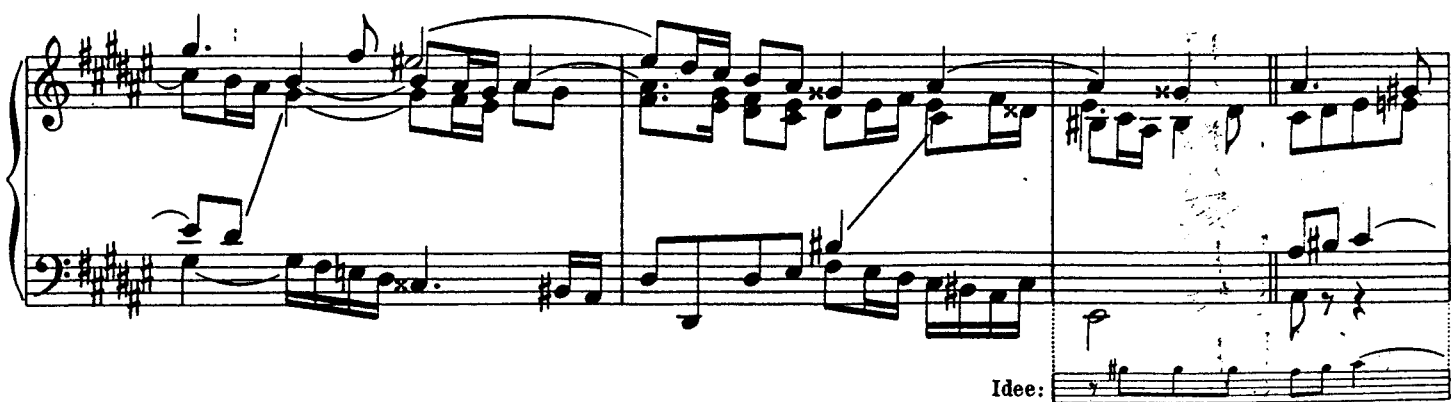
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in G major (one sharp). The treble staff contains a melodic line with a 7-measure rest and various ornaments. The bass staff contains a supporting line with a 'B' marking below it.



Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a 'S' marking above it. The system concludes with an asterisk (*) below the bass staff.



Third system of musical notation. The treble staff is marked with 'A' and the bass staff with 'T'.



Fourth system of musical notation, concluding the piece. It includes a section labeled 'Idee:' at the bottom right.

Ossia:

Sostenendo sino al Fine¹⁾

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

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



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



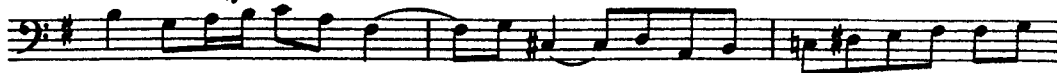
Zum Schluß bringt der Tenor das Thema in der Gegenbewegung, zugleich mit dem Original des Soprans. Daß Bach die Umkehrung nicht selbständig benutzte, ist wohl dahin zu deuten, daß er diese Form des Motivs als nicht schön empfand; denn nicht jedes Thema gewinnt in der Spiegelung ein gefälliges Aussehen.

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

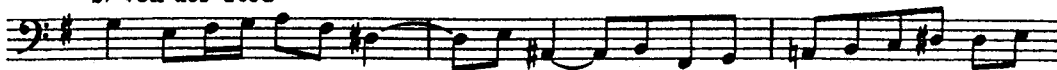


Tonale Umkehrung, mit jeder Ausgangsstufe wandelbar:

a) von der Quinte



b) von der Terz



c) von der Prim



Unwandelbares Bild der symmetrischen Umkehrung:



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

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



Beispiel einer getreuen dreistimmigen symmetrischen Umkehrung:

Beispiel der symmetrischen Umkehrung eines Kanons in Terzen:

Kettenbeispiel symmetrischer Umkehrung durch vier Stimmen:

Vierstimmige, vollständige Fugen-Exposition und ihre symmetrische Umkehrung von Wilhelm Middelschulte¹⁾

(Thema von Bernhard Ziehn)

Die symmetrische Umkehrung

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

PRAELUDIUM IX

BWV 878

Andantino

*dolce**egualmente e sempre legato*

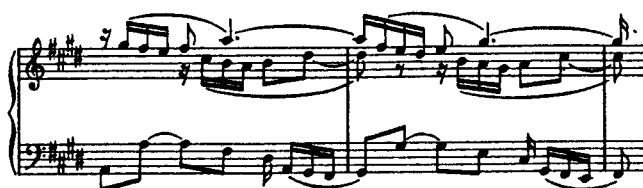
Das Praeludium beginnt als ein ausgesprochener Kanon, der mit dem neunten Takt gänzlich aufgegeben wird



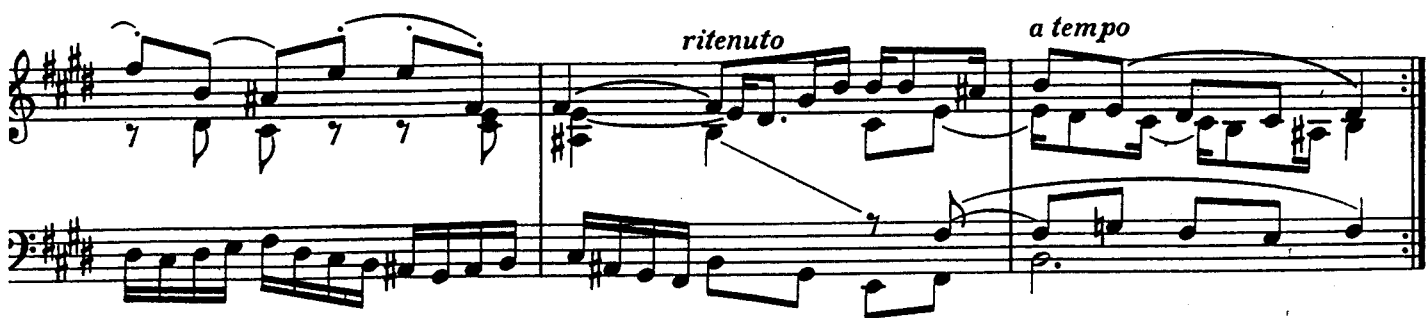
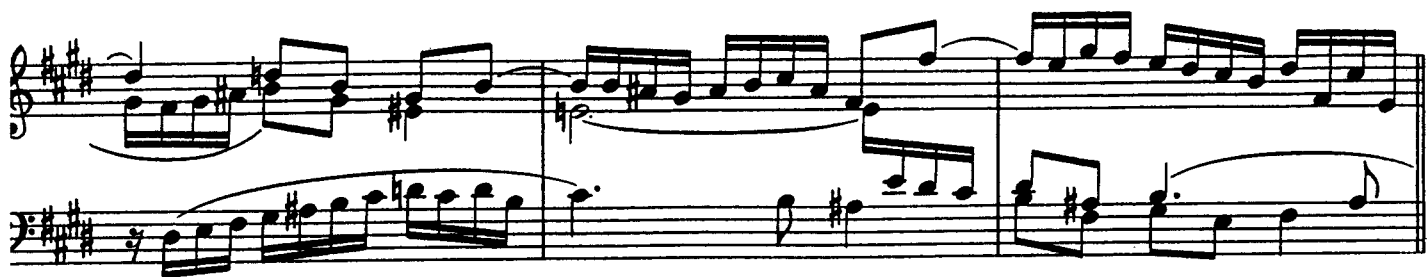
wenngleich die Idee des Schlußsatzes * auf jene des Kanons zurückgeführt werden könnte

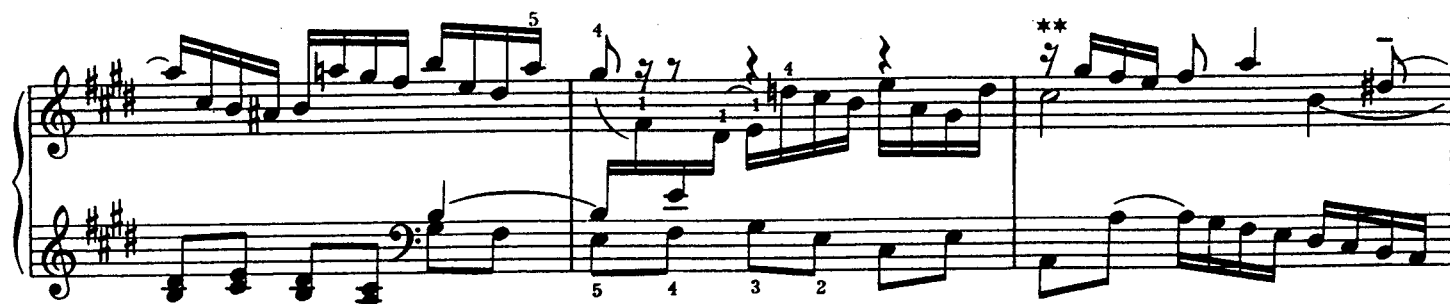
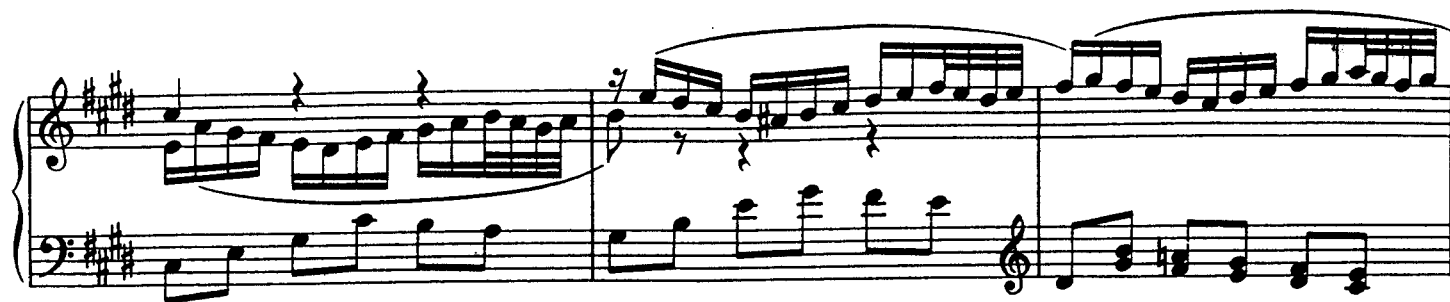


und auch für die Sequenz ** vom dreizehnten Takt des zweiten Teils an eine kanonische Abstammung nachweisbar wäre.



Der neue Ansatz am Beginn des zweiten Teils bleibt fragmentarisch.





Ossia: 

FUGA IX¹⁾

a 4

Largo alla breve

sculpito

S

T

A

B

A

B

S

A

S

A

T

B

B

SV SD

BV

First system of musical notation with treble and bass staves. Labels SV and SD are above the treble staff, and BV is below the bass staff.

AD TD BD

A

Idee des Basses:

Second system of musical notation. Labels AD, TD, and BD are below the bass staff. Label A is below the treble staff. A short staff labeled 'Idee des Basses:' is at the end.

SV TV

Third system of musical notation. Labels SV and TV are above the treble staff.

SD S' VD LD

A T' B

Fourth system of musical notation. Labels SD, S', VD, and LD are above the treble staff. Labels A, T', and B are below the bass staff.

Idee:

B

Fifth system of musical notation. A short staff labeled 'Idee:' is at the beginning. Label B is below the bass staff.

SV = Sopran-Variation

SD = Sopran in der Diminution

SD = Sopran in der Diminution und in der Gegenbewegung

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

Der Plan ist klar, der Inhalt verschlungen:

Exposition;

Engführung durch alle Stimmen in der Entfernung eines halben Taktes;

Engführung " " " " " " " ganzen Taktes;

Variation des Themas im Sopran, darauf im Baß;

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

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

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

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



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



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



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



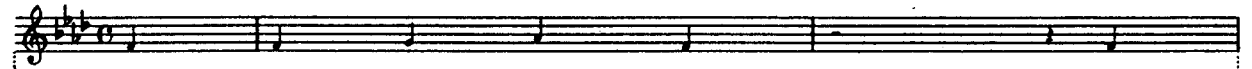
Als ein klassisches Beispiel der Bachschen Variante gilt dem Herausgeber die letzte der Orgel-Variationen über den Choral

die so gestaltet ist:

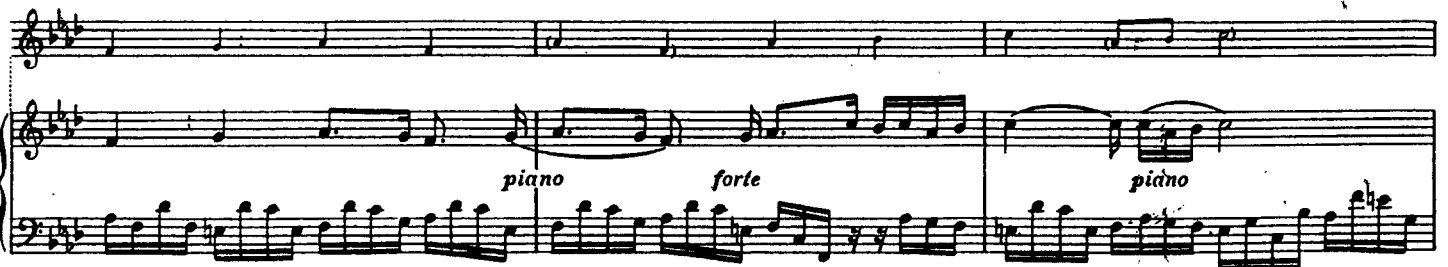


In ganz anderer Weise bringt die erste Variation in demselben Werk die Melodie des Chorals zum Ausdruck; wie stammelnd und von Seufzern unterbrochen, in der Sprache einer um Trost flehenden Seele. Eine gleichmäßig bewegte Begleitungsstimme verbindet die Fragmente zu einem vollendeten Satz, der wie für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

Ursprüngliches
Thema:



Variation:



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

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



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

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

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



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

springen zu lassen 

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

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

PRAELUDIUM X

BWV 879

Poco allegro

1) *mf*

meno legato

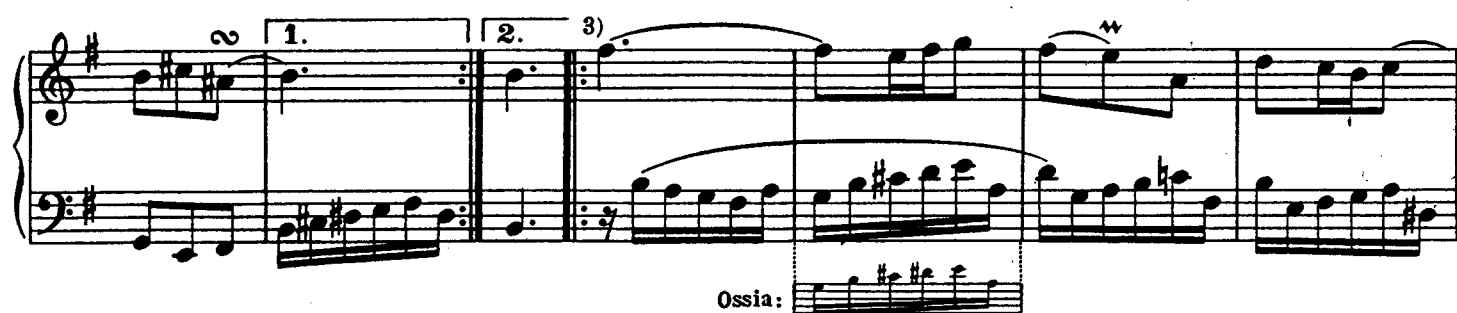
poco cresc.

dim.

2) *tr*

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

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



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



The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like *poco cresc.*, *dim.*, and *mf*. It also features performance instructions like *tr* (trill), *2)* (second ending), and *(Coda)*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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

FUGA X

a 3

Allegro deciso

1) *incisivo, disinvolto, marcato*

2)

non legato

tenuto

non legato

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

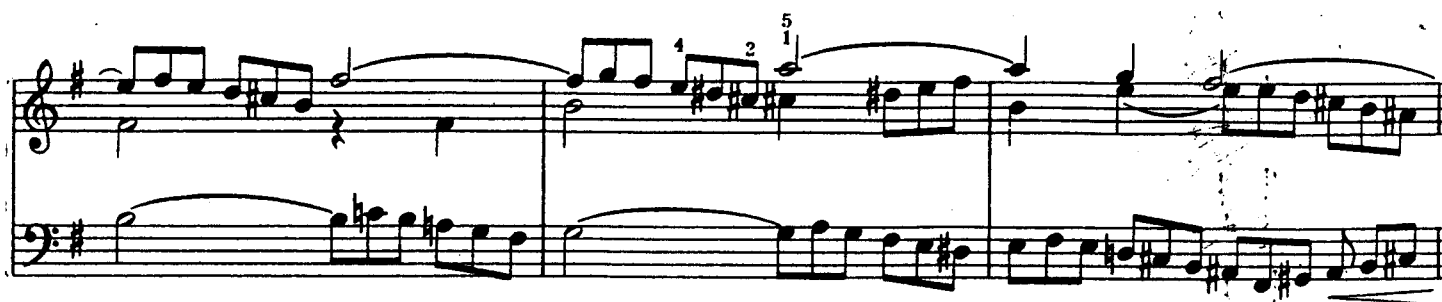
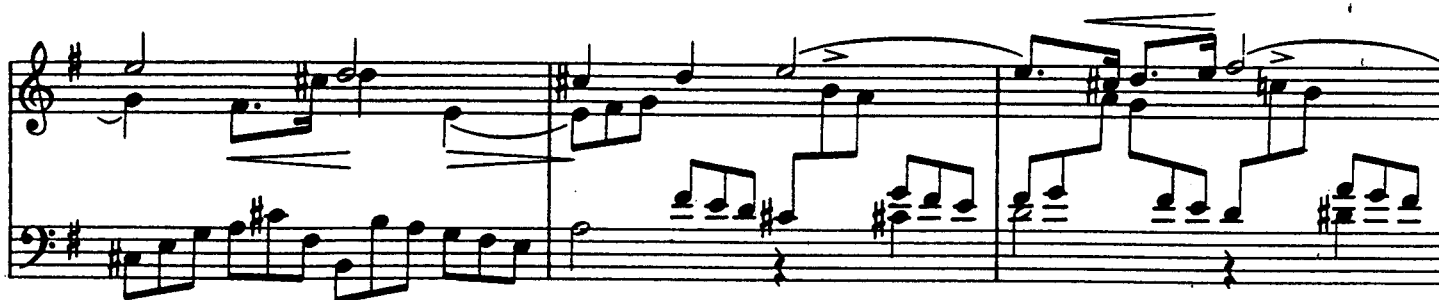
e moll

G dur

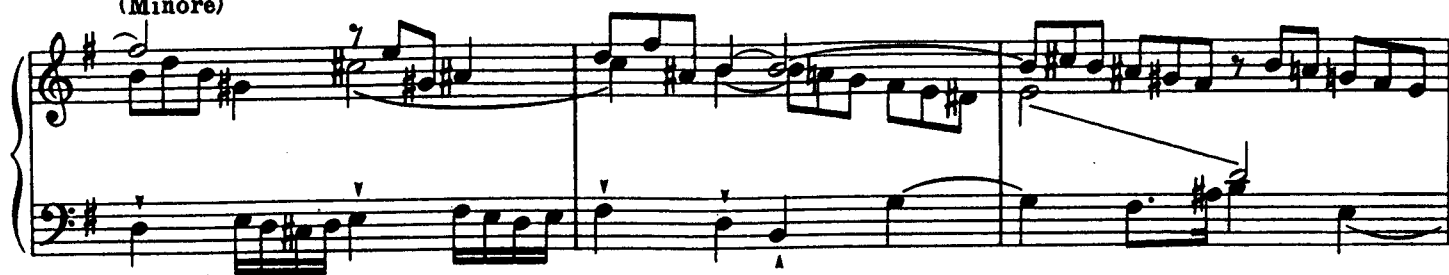
2) Das Sechzehntel deutlich getrennt und mit Gewicht.



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



(Minore)



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



Ossia:



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





Meno

ff recitato

Ossia: Più lento

Ausführung:



2) Die unausgesprochene thematische Idee ist nicht zu übersehen

ikke bland stemme:

PRAELUDIUM XI

BWV 880

Tranquillamente scorrendo

dolce e tenuto, armonioso

5

5

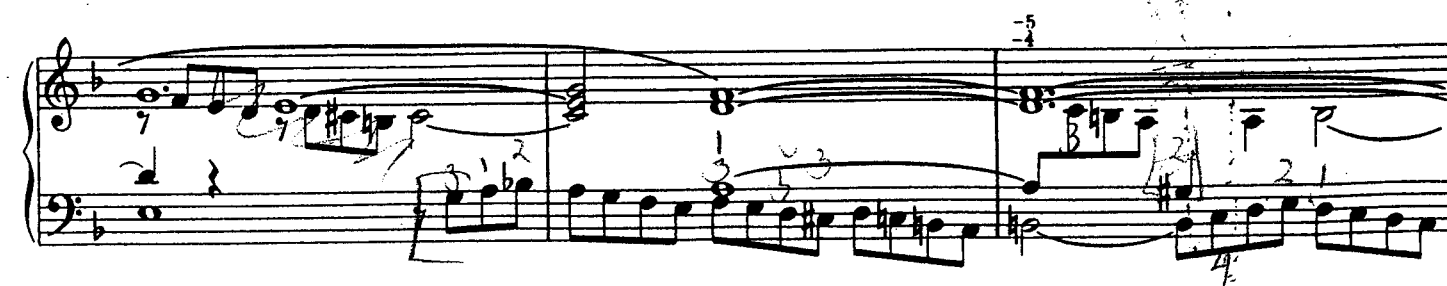
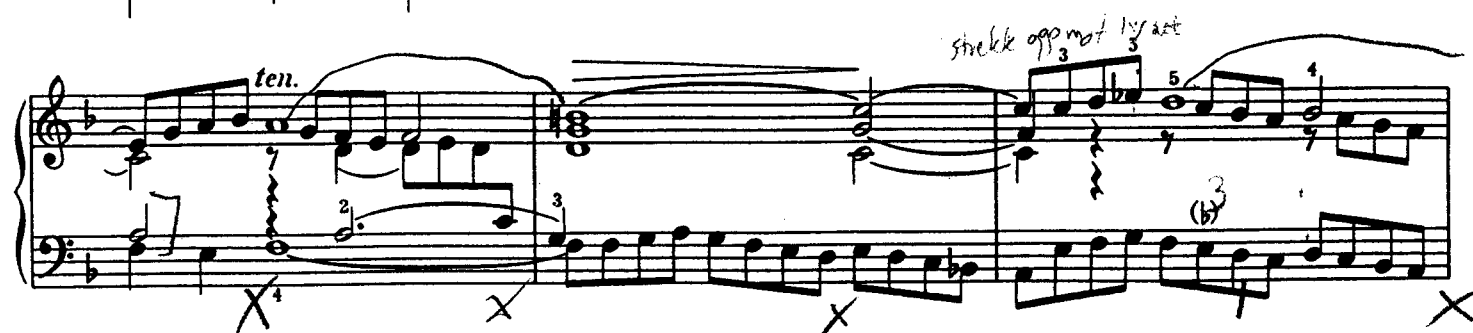
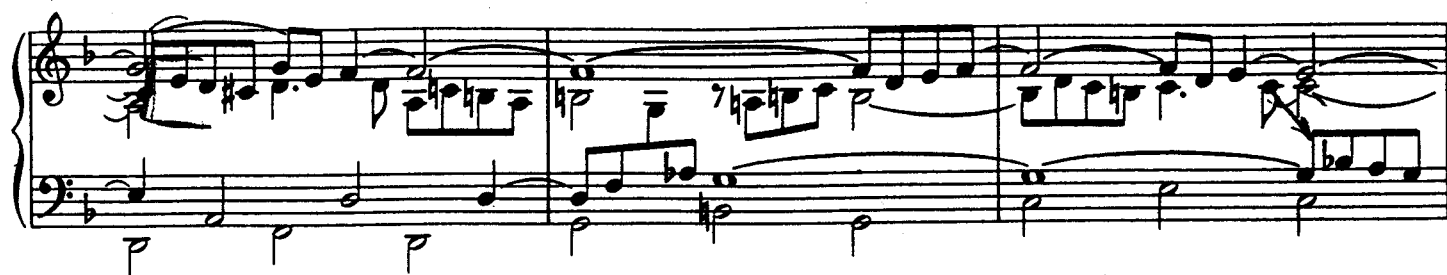
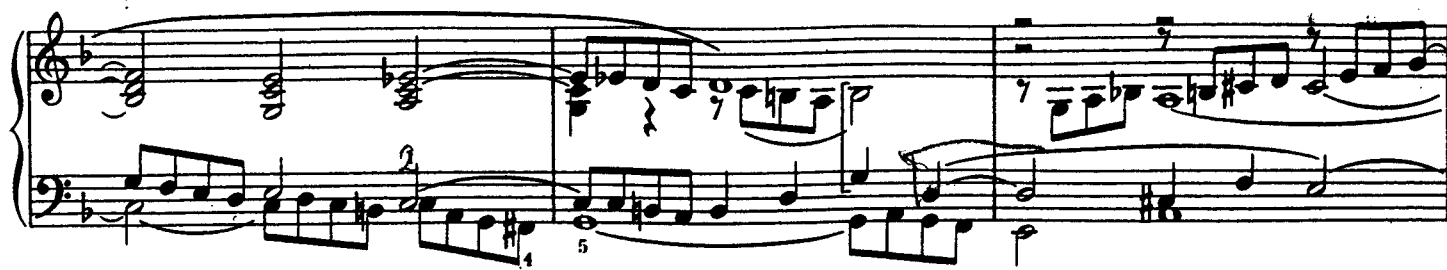
ten.

3

cantabile

cantabile

Mordent

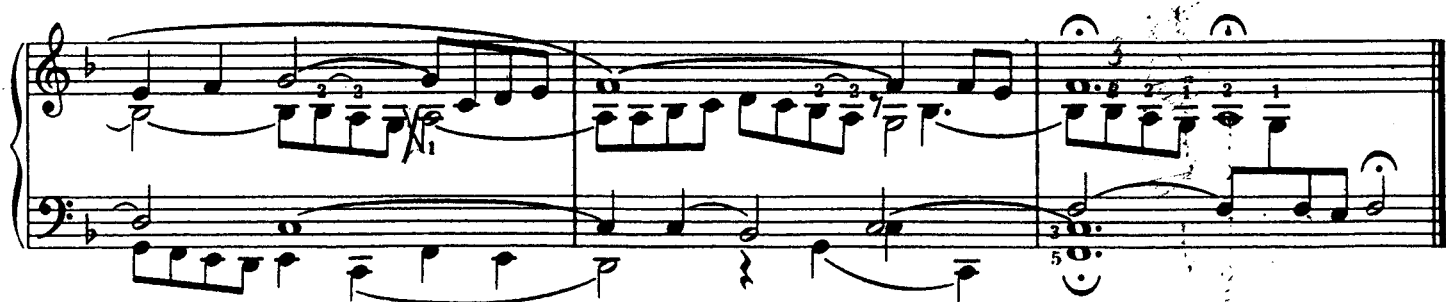
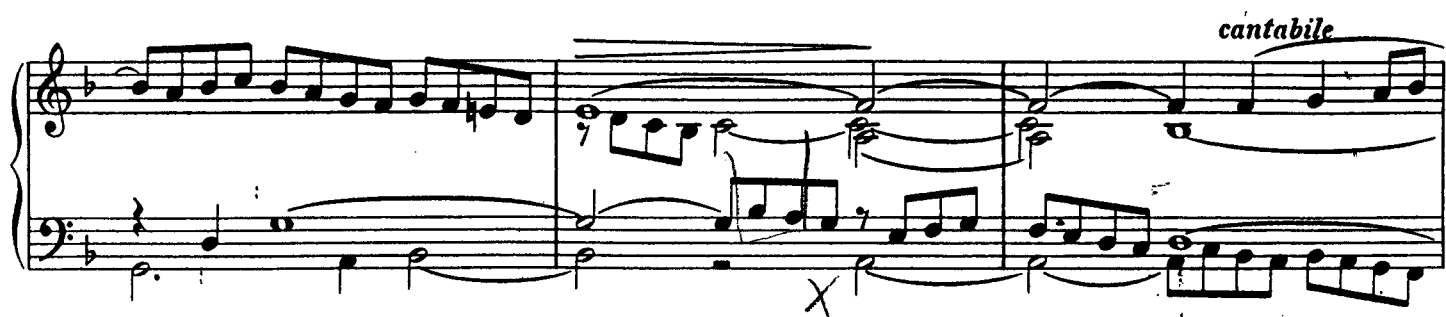
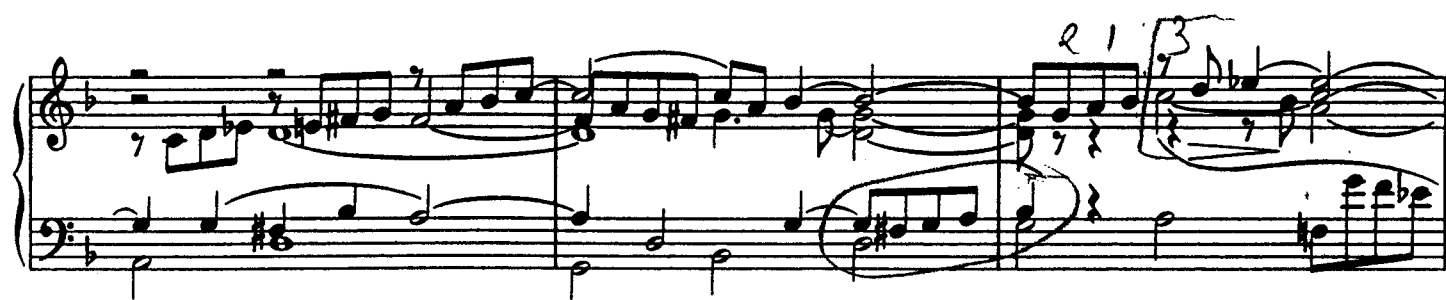


Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system of two staves per system, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4.

Key markings and annotations include:

- un poco aumentando* (un poco aumentando)
- tratt.* (tratt.)
- largo* (largo)
- tranquillo* (tranquillo)

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system of two staves per system, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4.

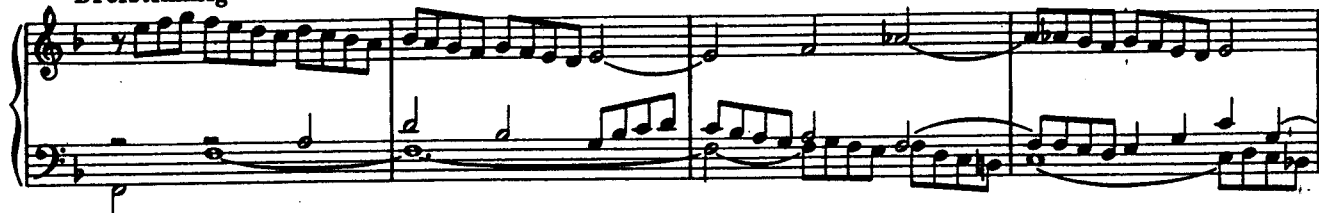


1) Der Satz ist in der Hauptsache fünfstimmig angelegt; die Fünfstimmigkeit erwächst aus dem Umstand, daß eine Stimme durch Liegenbleiben einzelner Noten auf mehrere Stimmen verteilt wird. Unser Beispiel soll darlegen, wie dieselbe Idee im verschiedenstimmigen Satz fast gleich erschöpfend wiedergegeben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

Zweistimmig



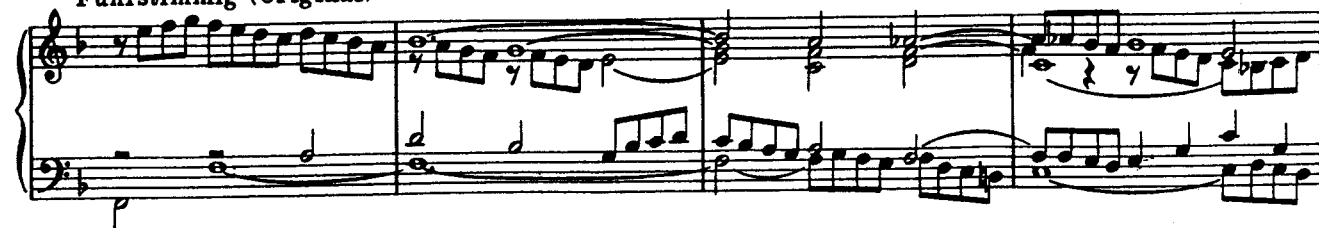
Dreistimmig



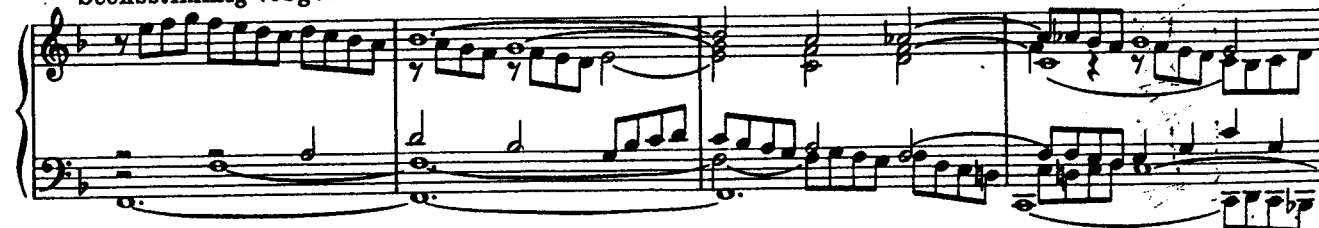
Vierstimmig („normaler“ Satz) 2)



Fünfstimmig (Original)



Sechstimmig (Orgel-Satz)



2) Vergleiche die diesbezügliche Bemerkung in den Anmerkungen zur fis moll-Fuge.

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

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



Bachsche Bässe, wie der folgende



werden stellenweise so geschrieben:

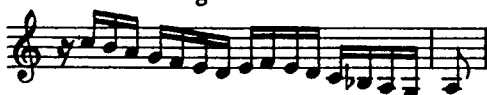


Für die Wahl der einen oder der andern Notierung entscheidet gewöhnlich die Anlage des Stückes. Nicht selten wird zugunsten der Bewegung eine zweistimmige Formel in eine einstimmige aufgelöst, wie zum Beispiel in der G dur-Fuge, die in diesen zweiten Teil aus dem ersten gebracht wurde

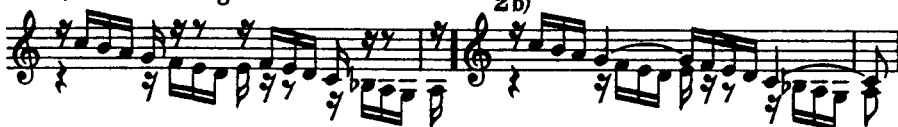


Zur Aufrechthaltung der Stimmenzahl zerlegt Bach einen Lauf in zwei und mehr Stimmen; ein Vorgang, der im Vortrag unhörbar bleiben muß:

1) Einstimmig



2a) Zweistimmig



2b)

3) Dreistimmig

4) Vierstimmig



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

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

FUGA XI

a 3

Vivace moderato
non troppo leggiero

1)

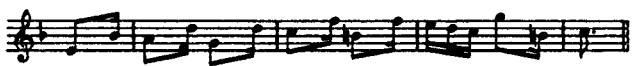
2

dim.

p

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

Die gegebene Figur



ist leicht

umzubilden in



und daraus,

weitergestaltend, die folgende Form zu erreichen



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

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A first ending bracket is present in the fifth system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

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

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten 'X' marks are present in the first two systems, indicating specific notes. The following table summarizes the key performance instructions found in the score:

System	Performance Instructions
1	None
2	<i>rinf. non legato</i>
3	<i>forte dolce</i>
4	<i>ten.</i>
5	None
6	<i>cresc.</i>

poco più

largo e meno leggiero

ad lib. sino al Fine

con 8^{va} bassa

riprendendo il tempo

2) Diese Sequenzenkette ist thematisch so zu interpretieren

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

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

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

PRAELUDIUM XII¹⁾

BWV 881

Allegretto tenero

un poco espressivo, mezza voce

pp (2 Pedali)

poco cresc. *pp* (2 Pedali)

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

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

Flauto I *pp*

Flauto II *pp*

Clarinetto I in C *dolce*

Clarinetto II in C *dolce*

Fagotto I *p* *pp*

Fagotto II *p*

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

melodioso

Ossia:

affettuoso

Idee: 

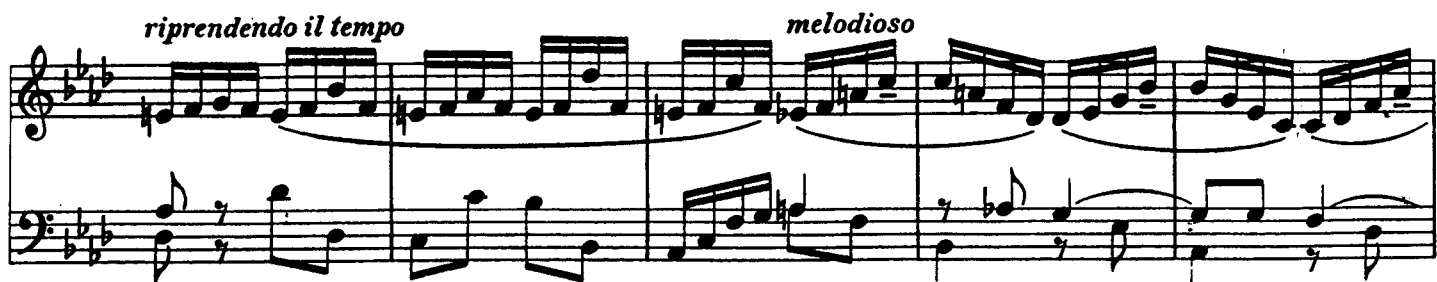
dolciss.

poco espress.



Ossia: 

con abbandono

riprendendo il tempo  *melodioso*

sempre più dolce  *sosten. a tempo*

FUGA XII

a 3

Moderato un poco scherzando

Handwritten: 27

1) non troppo staccato e poco forte

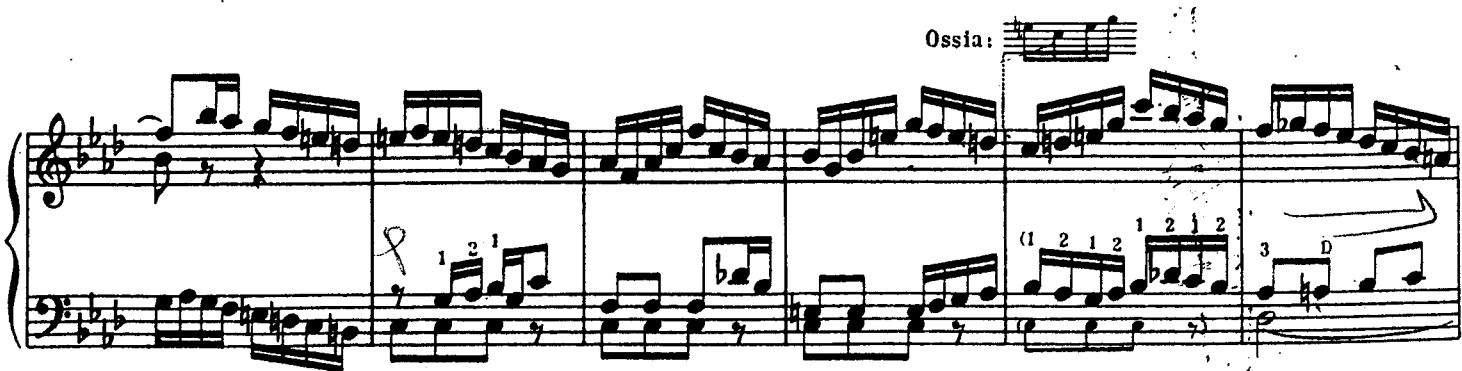
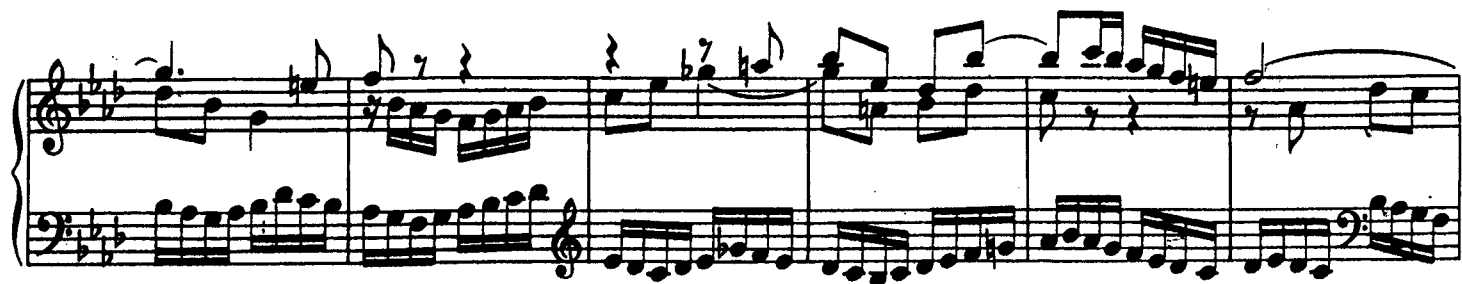
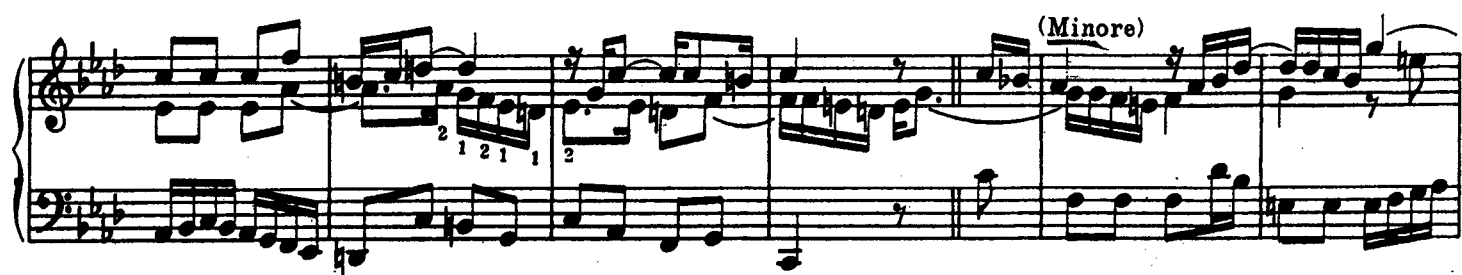
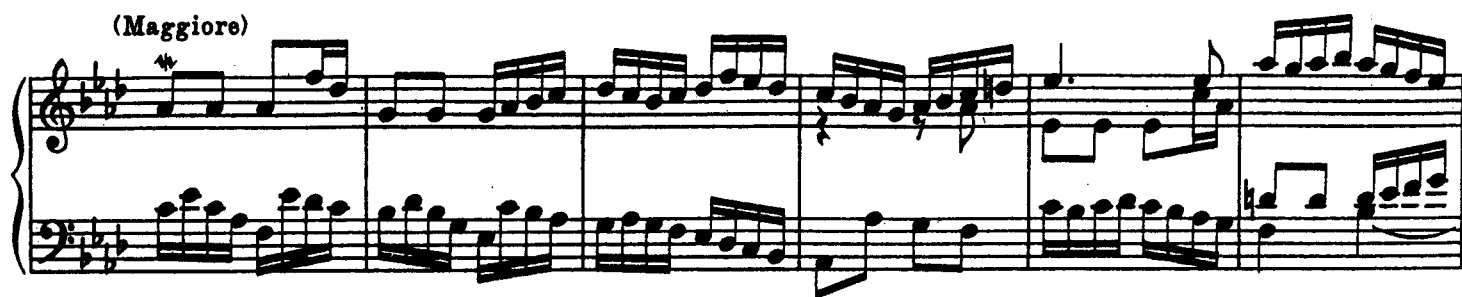
2)

Idee: usro.

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

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

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



cresc. il soprano

(cresc. il basso)

più cresc.

più legg.

più marc.

fermamente

3) Eine verknappte Engführung, die dem leichten Charakter des Stückes zuliebe unausgeführt bleiben sollte

Eine thematische Engführung wäre noch ausführlicher, wenn auch nicht vollständig möglich

4) Der Ton  ist als ideeller Orgelpunkt sechs Takte lang ausgehalten hinzuzudenken.