

EDITION BREITKOPF.

Nr. 6860

J.S. BACH

KLAVIERWERKE

BUSONI-AUSGABE

I

Wohltemperiertes Klavier

Erster Teil Heft 1

(BWV 846 - 853)



(Ferruccio Busoni)

J. S. BACH

Klavierwerke

Busoni-Ausgabe

I

Das wohltemperierte Klavier *Erster Teil*

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

von

FERRUCCIO BUSONI
(BWV 846-869)

HEFT I
E. B. 6860

HEFT II
E. B. 6861

HEFT III
E. B. 6862

HEFT IV
E. B. 6863



BREITKOPF & HÄRTEL, WIESBADEN

Edition Breitkopf Nr. 6860

Printed in Germany

DES WOHLTEMPERierten KLAVIERES

ERSTER TEIL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

New York, Januar 1894.

Ferruccio Busoni

p subito

poco rinf.

p

mp

p

mp

poco

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

Allegro moderato

etc.

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

Allegro vivace *leggierissimo*

etc.

tenuto. quasi effetto di pedale

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

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

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

Fuga I, a 4

Moderato, quasi Andante

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. It consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction (mf) and a soprano entry (S). The second system shows the alto (A) and tenor (T) entries. The third system shows the bass (B) entry and a section marked 'quasi f'. The fourth system shows a section marked 'p' and 'mf'. The fifth system shows a section marked 'ten.' and 'quasi f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

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

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

(5)
mf poco espress.
pochissimo riten.
a tempo, meno legato ma sempre molto tenuto
mf
marc. B
f
calmando
dolce
ten.
oder:
cresc.
marc.

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

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

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

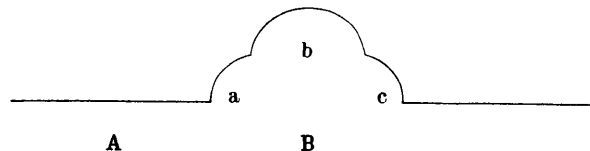
oder:
(nach Tausig)

or
(after Tausig)

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

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

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



Dieser entsprechend ist:

A = Exposition, 6 Takte

B = Durchführung { a = 7 Takte = Engführung
17 Takte { b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt)
c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe.

C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonica.

Praeludium II

Allegro con fuoco

f *distintamente articolato*

simile

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

Studie (Etude)

a)

ten. *ten.*

etc.

Studie (Etude)

b)

ten. *ten.*

Takt 10 (Measure 10)

etc. *etc.*

(3 1 3 2 3 1 8)
 (5 4 3 4 2)
 (4 1 2 3)
 (14)
 1)
 (4 3 4 5 3 2 3)
 3 2 3 4 2 1 3 1
più leggero
 (16)
 (19)
 (1 2 4 2 1 5 2 5 1 2)
cresc.
 (25)
f sempre distintamente
 Red. *
 Red. *
 Red. *
 (3 5 3 2 1)
 1 3 2 1 2 4 5 3 2 1 2 3
 (soffo)

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

Takt 14 (Measure 14)
 Takt 16 (Measure 16)
 Takt 19 (Measure 19)
 etc.
 etc.
 etc.
 (soffo)

Presto (poco più vivo)

Handwritten fingering numbers are present above and below the notes. The first system includes the instruction *f^{ma} legg. (quasi Cadenza)* and a forte (*fz*) dynamic marking. The second system continues the rapid, flowing melody with various articulations.

Adagio. (poco a piacere)

The tempo changes to Adagio. The score includes the instruction *recitando, drammatico* and a forte (*fz*) dynamic. The tempo then changes to **Allegro (Tempo I, poi allargando)**. The final system shows a transition to a slower, more expressive tempo with the instruction *allargando* and a forte (*fz*) dynamic.

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

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

This score illustrates the tempo changes and dynamics discussed in the text. It starts with **Allegro**, then *ten.* (ritardando), and finally *allargando*. The dynamics include *fz* (forte) and *etc.* (et cetera). The notation shows how the tempo changes affect the perceived duration of the notes.

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

Presto
Takt 2 (Measure 2)

This score shows the first two measures of the Presto section. It includes handwritten fingering numbers and a forte (*fz*) dynamic. The notation is clear and precise, designed to help students understand the tempo and rhythm.

robustamente

(Coda)

allargando

11

Studie (Etude)

Allegro moderato

c)

Takt 10 (Measure 10)

etc.

Takt 14 (Measure 14)

Takt 16 (Measure 16)

Takt 19 (Measure 19)

etc.

Takt 25 (Measure 25)

Lo stesso tempo

Pedal III

Afagio

3)

p

meno legg.

poco a poco cresc.

più cresc.

f

fuor legg.

poco largamente (Coda)

rall.

3) Die beiden, hierher bezüglichen Stellen sind nicht so leicht correct auszuführen: der Contrapunkt im leichten Staccato-Anschlag, das Thema hervorgehoben, die Syncope streng gehalten. Man übe es langsam, wie folgt:

4) Durch Czerny ist die Octavenverdopplung im Basse Gang und Gebe geworden. Herausgeber stimmt aber den Herren Franz und Dresel bei, dieselbe erst mit dem Eintritt des Themas in Anwendung zu bringen und tritt dafür ein, dass dieser Zusatz nicht als ein Verstoß gegen den Bach'schen Styl gelten kann.

Praeludium III

Veloce e leggiero

(una corda)
egualmente piano

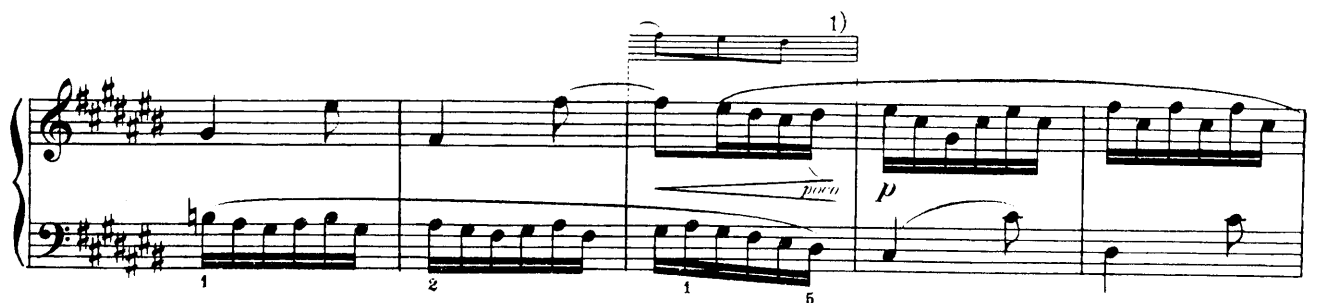
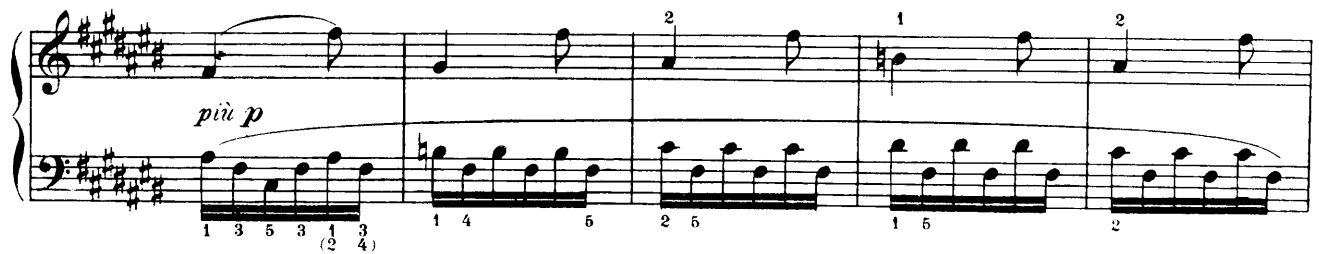
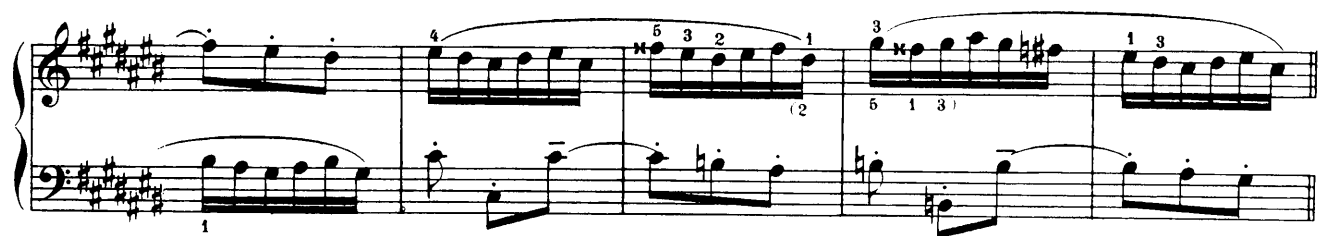
Ced. *

1)

2)

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

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



Musical score for piano, measures 1-18. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece includes various dynamic markings (*p*, *pmo*, *cresc.*, *pmo*, *f*, *f deciso*) and articulation (accents, slurs). The final measure is marked "in tempo" and "f deciso". An "Ossia" section is provided at the bottom right.

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

4) Die drei Achtelschläge dieses Taktes werden meistens in einem undefinirbaren Zeitmaasse gespielt, nach welchem jeder derselben ungefähr der Dauer von 3 Sechzehnteln gleichkommt. Dieser Missgriff ist unvermeidlich, wenn die Sechzehntelfiguren der früheren 6 Takte als Triolen empfunden werden: eine Schwäche, in welche Dilettanten und ihres Gleichen leicht verfallen. Die Cadenz soll aber streng im Takt, höchst energisch, gleichsam wie ein plötzlicher Entschluss klingen.

Studie Etude

17

Technische Varianten zu Praeludium III ¹⁾ Technical Variants of Prelude III

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

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a main melody and a bass line. The first system shows a series of chords and arpeggios. The second system includes a section marked 'Ossia' with a different melodic line. The third system features a section with 'x' marks, possibly indicating a specific performance technique or a section to be omitted. The fourth system continues the main melody with various ornaments. The fifth system includes another 'Ossia' section and ends with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics like 'f' and 'p' are used. The piece is in E major (three sharps).

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

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

First system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p subito* in the bass staff.

Second system of the musical score. It continues the melodic and rhythmic themes. Dynamic markings include *f marc.* and *piu cresc.* in the bass staff.

Third system of the musical score. It includes a section labeled "Ossia" in the treble staff. The bass staff has a *f marc.* section. The system concludes with a *f* marking.

Fourth system of the musical score. It features a *mf legg.* section in the bass staff, followed by a *cresc.* section. The treble staff has a melodic line with slurs.

Fifth system of the musical score, labeled "Ossia" in the treble staff. It features a *f marc.* section in the bass staff.

Sixth system of the musical score. It includes a *f marc.* section in the bass staff, followed by a *f* section. The system concludes with a final chord.

Fuga III, a 3

19

Allegro moderato ¹⁾

Anfangs mit ruhiger Anmuth, dann mehr und mehr steigend

At first smoothly and gracefully; then with a gradual intensification

mp *sempre distintamente il ritmo*

Andere Phrasirungsarten des Themas:

Other phrasings of the theme, e. g.,

sind vielleicht gleichberechtigt
may be equally correct

mf

ten.
mf

mezza voce

poco

p
legg.
mp
poco pronunciato

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

2) Buchstabliche Ausführung:

Der folgende Takt ebenso

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical markings and fingerings:

- System 1:** The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The tempo marking *egualmente* is present below the bass staff.
- System 2:** The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a *marcato* marking above it. The bass staff has a complex accompaniment. The tempo marking *ritenutamente poco espress.* is present above the treble staff.
- System 3:** The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. The tempo marking *a tempo* is present above the treble staff. The word *dolce* is written above the bass staff.
- System 4:** The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. The tempo marking *più energico* is present above the treble staff. The word *mf* is written above the bass staff.
- System 5:** The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment. The tempo marking *oder, nach der Parallelstelle: or, acc. to the parallel passage:* is present above the treble staff.

8) Die Tonart ist $3\frac{1}{2}$ Takte hindurch auf dem Clavier gleich *F moll.* Diese Vorstellung erleichtert hier das Auswendig-Spielen.

4) Hier kehrt sich im Thema der Septimen-Sprung nach unten zum Secunden-Schritt nach oben um.

legg.

tutto egualmente dolce

p legg.

subito

f

marcato

f energico e misuratamente

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

nach Tausig.
acc. to Tausig.

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

Ausführung:
Execution:

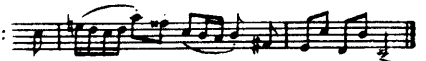
6) Mit den letzten anderthalb Takten endet hier der 2. Theil, während zugleich mit ihnen auch der 3. Theil seinen Anfang nimmt. (//) Combinationen solcher Art sind bei polyphonen Formen nicht selten. (Siehe z. B. N^o 11 der 3-stimmigen Inventionen in des Herausgebers Edition, sowie den Mittelsatz von Beethoven's Sonate Op. 109 in Bülow's Ausgabe.)

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

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

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

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



Praeludium IV

*Ruhig ernst, mit tiefer Empfindung.*¹⁾

Andante serioso, non troppo sostenuto ed espressivo.

The musical score for Praeludium IV is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 24 measures. The tempo and mood are indicated as *Andante serioso, non troppo sostenuto ed espressivo.* The score includes various musical markings and dynamics:

- Measures 1-4:** *mezza voce*, *(Pa...*)*
- Measures 5-8:** *dolce*, *(Pa...*)*
- Measures 9-12:** *sempre sostenuto*, *poco cresc.*, *poco marcato*
- Measures 13-16:** *dolce*, *espress.*, *poco pesante*
- Measures 17-20:** *a tempo*, *p*, *semplice*
- Measures 21-24:** *poco cresc.*, *dim.*, *più cresc.*, *cresc.*, *meno f*, *poco cresc.*

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

4 3 2 1 5 1 1 3 2 #2

2 2 1 4 8 1 2 3 4 8 2 3 5 3 2 1 NB.

egualmente *f*, molto espress. *fz* *dim.* *sosten.*

poco a poco cresc. *f*, mit grossem Ton. *largamente (with large Tone)*

fz *poco lamentoso* *ten.* *fz*

fz *dolce* NB 2) *più p* *sosten.*

fz $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{2}$ *fz*

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

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

NB.

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

Fuga IV, a 5

Gravemente e sostenuto, ma non troppo.¹⁾

sotto voce, misterioso

T poco pesante

B poco pesante

A.II.

S

A.I.

M. D.

poco

M. D.

T

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

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

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

4) Wir pflichten gerne der Ansicht Riemanns bei, die nächsten 13 1/2 Takte für eine zweite Exposition gelten zu lassen, obwohl eine solche durch das Ausbleiben des Soprans und des I. Alt es unvollständig ist und wirkt.

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

Durch stellenweise Darstellung des Textes auf 3 Systeme glaubte der Herausgeber den contrapunktischen Satz anschaulicher zu machen.

M.S.

T

M.D.

M.S. B.

Contrasubject I.
Counter-subject I.

ruhig.

sempre mezza voce

A.II.

Zwischenspiel.
Episode

A.I.

ten.

(C.I.)

S.

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

Contrasubject II.6)
Counter subject II.
poco marc.
B

7) A I.
C.I.
(C. II.)

S
C.I.

S
marcato
poco cresc.
ten.
8) *dolente*

dolente
dim.

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

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

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

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

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system typically includes a treble staff and a bass staff, with some systems featuring a single staff with a grand staff (treble and bass clef) or a single staff with a different clef.

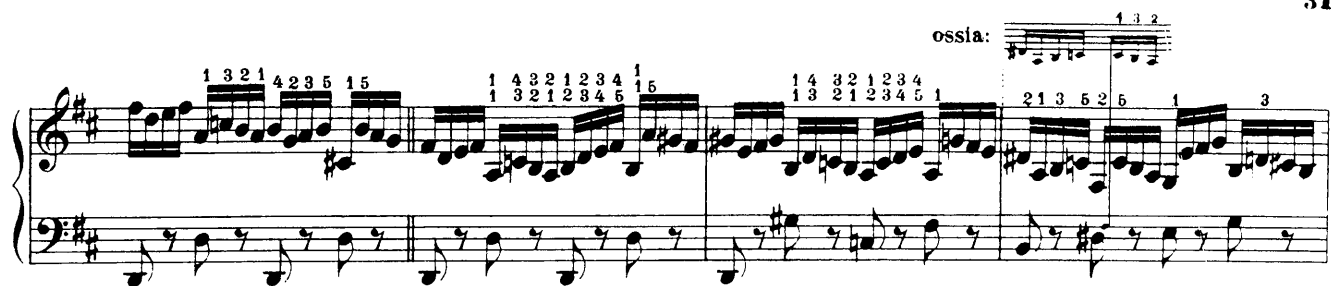
The notation is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and includes various performance instructions and markings:

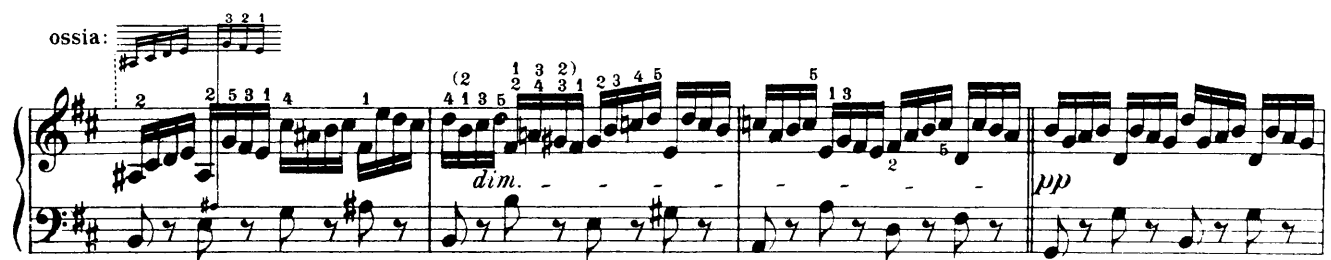
- mp** (mezzo-piano) and **armonioso** (harmonious) are marked in the first system.
- mf sostenuto** (mezzo-forte, sustained) is marked in the second system.
- poco animando e cresc.** (a little more animated and crescendo) is marked in the third system.
- più f** (più forte) and **cresc.** (crescendo) are marked in the fourth system.

The notation includes complex fingerings, slurs, and dynamic markings, indicating a technically demanding piece. The page is numbered 10 in the bottom right corner.

S *ben marcato*
 A.I. *ben marc.*
 1. H. *ben marcato*
 T *marc.*
 S *largamente*
sempre f.
 (völl) (full tone)
 A.I.
broad
 oder: or:

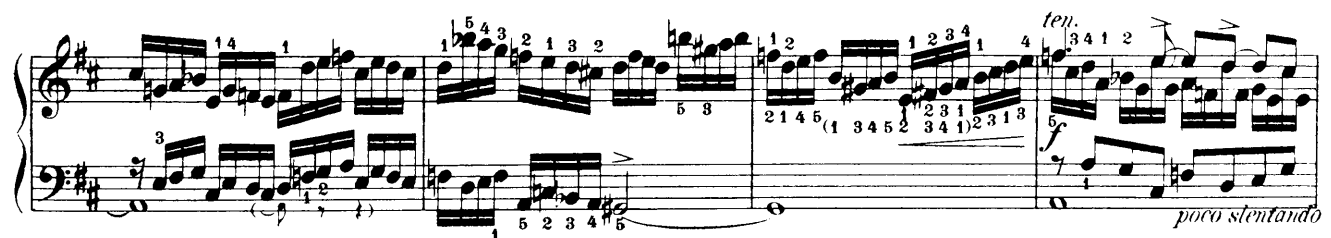
NB. Es ist bei diesem Stücke, als stiege man vom Grabgewölbe eines mächtigen Domes, durch die geräumigen Schiffe bis in die höchste Wölbung der Kuppel hinauf. In der Mitte unserer Wanderung treten heiterere Ornamente an Stelle der früheren, düsteren Schmucklosigkeit; gegen die Höhe zu wird der Bau erhabener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

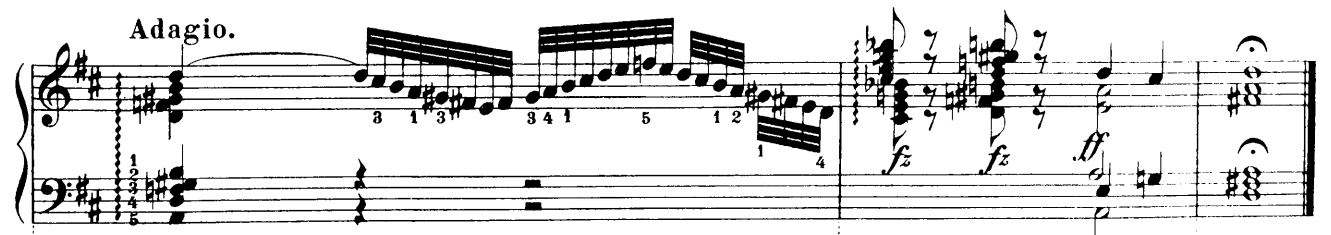
ossia: 

ossia: 

poco a poco cresc. 

sempre più cresc. *ten.* 

ten. *poco slentando* 

Adagio. 

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

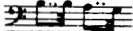
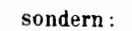
f *veloce e forte* *l.H.* *kurz gerissen* *zusammen* *short and sharp* *together* *ff* 

Fuga V. a 4.

Allegro moderato ed eroico, piuttosto Andante.¹⁾

The musical score for Fuga V. a 4. is presented in four systems. Each system contains staves for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs) are indicated throughout. The tempo is 'Allegro moderato ed eroico, piuttosto Andante.' and the dynamics include 'sempre f' and 'f'.

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

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

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

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

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

This block shows a musical example of how the Praeludium and Fuga can be related thematically. The Praeludium is on the left, and the Fuga is on the right, marked 'Fuga' and 'etc.'. The notation shows how the harmonic basis of both pieces can be used to build them together.

This image shows a page of musical notation for a piano piece, likely a technical exercise or a short composition. The notation is arranged in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex fingerings, often indicated by numbers 1-5 above or below notes, and various articulations such as slurs and accents. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'in tempo'. The piece concludes with a double bar line and a final chord. The page number '27451' is visible at the bottom center.

Praeludium VI

Un poco agitato, non allegro

1) Die in №1 zu Praeludium V enthaltene Vorschrift ist auch hier anzuwenden.

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

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

Zu diesem Kapitel liefert die 10. der zweistimmigen Inventionen Bach's (in des H⁵ Ausgabe) eine geeignete Vorstudie: eine nützliche Nachstudie wird dagegen das mehrmalige Durchspielen des Praeludiums ohne An-

wendung des Daumens erzielen.

Es scheint dem H⁵ angemessen, hier auf die Wichtigkeit des „non legato“-Spiels hinzuweisen, als derjenigen Anschlagsart, welche der Natur des Pianoforte am meisten entspricht. In ihr ist, z. B., das Geheimniss des sogenannten „perlenden Spiels“ zu suchen, welches auf die gleichen Voraussetzungen der Getrenntheit, Weichheit und Gleichmässigkeit beruht. Das von der älteren Schule bevorzugte *Legato*-Spiel ist auf dem Clavier thatsächlich nicht vollkommen erreichbar, wenn auch in einzelnen Fällen eine Täuschung zuwege gebracht werden kann, welche der Legato-Wirkung nahekommt.

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

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

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

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

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

Vivace legg.

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

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando).

27451

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like 'f' (forte) and 'poco meno.' (poco meno). Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some letters like 'B' and 'A' placed near specific notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

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

Zur Übersicht:

- I. Exposition = 9 Takte (der Bass beendet die Periode einen Takt früher.)
Zwischenspiel = 3 Takte.
- II. Durchführung { I. Abschnitt = 8 Takte (Schluss in der Dom.-Tonart.
II. Abschnitt = 8 Takte (der Alt eröffnet bereits mit dem 8. Takt den III. Theil.)
- III. Coda. { I. Abschnitt = 10 Takte
II. Abschnitt = 6 Takte (die vier ersten davon identisch mit den Schlusstakten von der Dfg. = I. Abschnitt)

Praeludium VII
(Vorspiel) (Introduction)
Allegro deciso ¹⁾

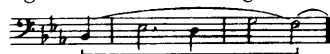
39

The musical score for Praeludium VII is presented in five systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a triplet of eighth notes and a slur over a descending line. The fourth system includes a triplet of eighth notes and a slur over a descending line, with the instruction *con fuoco* (with fire) appearing. The fifth system concludes with a tempo change to *Poco Andante* and a section marked *friten. al recitativo* (friten. al recitativo), which is followed by a *dolce, tenuto* section. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- 1) Die Tempobezeichnungen sowie die durchaus begründete Eintheilung des Präludiums in „Vorspiel“ und „Fuge“ sind *Riemann's* Verdienste und aus dessen Analyse des „W. Cl.“ entnommen.
- 2) Aus dieser Sechzehntel-Figur werden wir, in der späteren Fuge, das *Contrasubject* zum Thema erwachsen sehen.
- 3) Kroll und Bischoff bürgen dafür, dass die übergebundene Achteinote *d*“ und nicht *c*“ sei. Dieses widerspricht aber ebenso sehr dem in den früheren 4 Taktten beobachteten System, als auch dem harmonischen Gefühle, welches hier den Dominantseptimen-Accord von B dur heraushört. Deshalb setzen wir *g* an der fraglichen Stelle.
- 4) Das Thema zur späteren Fuge, und gewissermassen auch das Skelett zu ihren Durch- und Engführungen werden hier im Voraus producirt; einer Kapitelüberschrift vergleichbar, die in Kürze den Inhalt desselben angibt.

Tempo I¹
(Fuga a 4)
 (C. S.)

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



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

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The systems are as follows:

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *dim.* and *dolce*.
- System 2:** Continues the melodic development. Includes a section marked *marc.* (marcato) in the right hand.
- System 3:** Shows a change in texture with more sustained notes in the right hand and active lines in the left.
- System 4:** Features a section marked *ossia* (alternative) in the right hand.
- System 5:** Continues the melodic and harmonic progression.
- System 6:** The final system on the page, ending with a sustained chord in the right hand and a melodic line in the left.

The page number 27451 is printed at the bottom center.

7)

f

meno f

T marc.

A marc.

fz cresc.

7) Der Stimmführung entsprechender dürfte die folgende Setzungsart sein:

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

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "più cresc." and "ff". Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some letters like "S", "A", and "T" placed near specific notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

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

This musical excerpt shows a bass line with a double bass line. It includes dynamic markings "ff" and "fz", and a fingering "12". The notation is in the same key signature as the main score.

Fuga VII.¹⁾ a 4

Tempo giusto

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

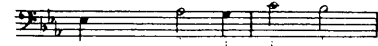
1) Die mehr scherzhafte Fuge, die ursprünglich diesen Platz einnimmt, steht im ausgesprochenen Missverhältniss zu dem nach Inhalt und Form gross angelegten Praeludium. In dieser Meinung bestärkt uns auch der Ausspruch Riemann's. Dagegen zeigt die Es dur-Fuge aus dem zweiten Bande, so in ihrem Thema wie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

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system shows a complex melodic line in the treble with many slurs and fingerings. The second system includes the instruction 'meno fe più legato' and 'T ten.' in the bass. The third system has 'meno f' and 'S5' markings. The fourth system ends with 'dim.' and '2)'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

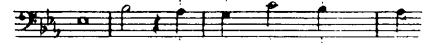
Eine Vergleichung der in Rede stehenden Themen dürfte die Ansicht des Herausgebers bekräftigen helfen:

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

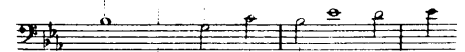
Praeludium (aus dem I. Bde.) (from Part I.)



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



im I. Theile
und im III. Theile
sogar:



(im Rhythmus mit unserem Praeludium identisch)

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

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

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

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

*dolce,
tranquillo e tutto legato*

*marcato
ma dolce*

cresc. *f come prima*

cresc. ed allarg.

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

Praeludium VIII

47

Lento

weich, zart

dolcissimo, una corda

1) *Rechtes Pedal*
Damper-pedal

poco espress.

etwas voller
armonioso

pp

voller

dim.

mit breitem Ton
with broad tone

4) *mf*

meno f

3 corde

steigernd
cresc.

poco

oder ohne Pedal

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

Vorschläge zur Ausführung:
Suggestions for the execution:



non legato
più deciso
ma sempre largamente
non legato
senza Pedale

6) dim. più dim.

dolce 7)

cresc. subito

f drammatico

8)

appassionato
ritenuto

ff

una corda 9)

espress.

6) 7)

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

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

NB. Dieser tiefempfundene, von der Fantasie eines religiösen Träumers ausgehauchte Tonsatz ist die Prophezeiung Bach's, dass dereinst ein Chopin erstehen würde. Wer über die äusseren Formen hinweg oder durch diese in den Grund zu blicken vermag, der wird die geheimen Beziehungen, welche zwischen diesem Praeludium und der Chopin'schen Etude Op. 25, No 7, vorwalten, zugestehen.

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

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass staff with a *pp* dynamic and a *misterioso* tempo marking. The second system includes a *3 corde* marking and an *allargando* tempo change. The third system features a *ppp una corda* marking and a *10)* fingering instruction. A separate staff with *l. H.* is shown below the third system.

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

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

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

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

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

Fuga VIII,¹⁾ a 3

Andante pensieroso, non troppo accentuato

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as "Andante pensieroso, non troppo accentuato". The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (p) dynamic and a "mezza voce" instruction. The second system includes a "poco" dynamic and a "legato" instruction. The third system features a "poco" dynamic and a "più distintamente" instruction. The fourth system includes a "poco" dynamic and a "più distintamente" instruction. The fifth system includes a "poco" dynamic and a "più distintamente" instruction. The score is heavily annotated with fingering numbers and articulation marks.

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

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

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Key markings include *più marcato*, *dolce*, *(sotto)*, and *dim.*. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

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

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

Dem meisterhaften Aufbau der Fuge ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

52

p ma marc.

poco slentando

a tempo

f

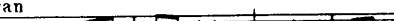
poco marcato

largamente

molto marc. B4

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

Sopran



Alt

The image shows the musical notation for the Soprano and Alto parts of the song 'The Rose Tree'. The Soprano part is written on a single staff with a treble clef, and the Alto part is written on a single staff with an alto clef. Both parts feature a melody with eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the staves.

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

WERKE FÜR KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN

Bach, C. Ph. Em.: Sonate G-dur	EB 6593	— Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzerten: KV 271, 453, 459, 466, 467, 482, 488, 491, 503	AV
Bach, J. S.: Klavierwerke (Busoni-Ausgabe)		— Sechs Etüden nach Paganini-Liszt. Als Transkriptionsstudien	EB 5238
— I: Das wohltemperierte Klavier.		1. Tremolo g-moll	EB 4958
1. Teil BWV 846-869, 4 Hefte	EB 4301a-d	2. Andantino capriccioso Es-dur	EB 4839
— III: Kleine Präludien BWV 924 bis 930, 933-942 999, Fughetta BWV 961, Duette BWV 802-805	EB 4303	3. La Campanella	EB 5206
— IV: 15 zweistimmige Inventionen BWV 772-786	EB 4304	4. Arpeggio E-dur	EB 5239
— V: 15 dreistimmige Inventionen BWV 787-801	EB 4305	5. La chasse E-dur	EB 4360
— VI: 6 Französische Suiten BWV 812-817 (Petri)	EB 4306	6. Tema e variazioni	EB 5093
— VII/VIII: 6 Englische Suiten BWV 812-817 (Petri)		— Sonatina brevis	EB 3828
Heft 1: A-dur, a-moll, g-moll	EB 4307	— Sonatina seconda	EB 4948
Heft 2: F-dur, e-moll, d-moll	EB 4308	— Sonatina	EB 5071
— IX: 3 Partiten BWV 825-827 (Petri)		— Sonatina in Diem Nativitatis Christi MCMXVII	EB 6205
B-dur, c-moll, a-moll	EB 4309	— Sechs kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels	EB 5187
— XIII: Italienisches Konzert BWV 971 und Partita h-moll BWV 831 (Petri)	EB 4313	— Toccata	EB 4836
— XV: Aria mit 30 Veränderungen (Goldberg-Variationen) BWV 988 (Petri)	EB 4315	— Sonatina ad usum infantis	EB 5193
— XVII: Tokkaten BWV 914-916, Fantasie und Fuge a-moll BWV 904	EB 4318	— All' Italia	EB 2907
— Violin-Chaconne d-moll aus BWV 1004 (Busoni)	EB 2334	— An die Jugend	
Dieselbe bearbeitet von Karl Hermann Pillney	EB 6594	— 1. Heft: Preludietto, Fughetta und Esercizio	EB 4944
— 371 vierstimmige Choralgesänge BWV 253-438 usw. (Becker/Dörffel)	EB 10	— 2. Heft: Preludio, Fuga und Fuga figurata	EB 4945
— 60 ausgewählte vierstimmige Choräle (Geßner)	EB 3747	— 3. Heft: Giga, Bolero und Variazione	EB 4946
— 69 Choräle mit beziffertem Baß BWV 439-507 (Becker)	EB 730	— 4. Heft: Introduzione, Capriccio e Epilogo	EB 4947
— Orgel-Choralsvorspiele (Busoni)		— op. 16 Sechs Etüden	EB 5079
Heft 1: Nr. 1-5 BWV 667, 645, 659, 734, 639	EB 2459	— Choralvorspiel und Fuge über ein Bachsches Fragment	EB 3829
Heft 2: Nr. 6-9 BWV 617, 637, 705, 615, 665	EB 2460	— op. 22 Variationen und Fuge über ein Präludium von Chopin	EB 3841
— Die Kunst der Fuge BWV 1080 (Wolfgang Graeser). Studienpartitur mit unterlegtem Klavierauszug	NBG 28, 1	— op. 30a Zwei Tanzstücke	EB 5078
— Orgel-Präludium und -Fuge D-dur BWV 532 (Busoni)	EB 3355	— op. 33a Vierte Ballettszene	EB 3880
— Ricercar (dreistimmig) aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 (Karl Hermann Pillney)	EB 6315	— Fantasia contrappuntistica	EB 3491
— Orgel-Toccata C-dur BWV 564 (Busoni)	EB 1371	— Fantasia nach J. S. Bach	EB 3054
— Orgel-Toccata d-moll BWV 565 (Busoni)	EB 1372	— Kammerfantasia über „Carmen“	EB 5186
— Das wohltemperierte Klavier BWV 846-893 (Mugellini). 2 Bände	EB 2374-75	— Klavierübung Teil II. Präludien	EB 5067
Baur, Jürg: Aphorismen. Zwölf Stücke für Klavier (1948)	EB 6278	— Klavierübung Teil III. Lo staccato	EB 5068
— Capriccio, Studie nach einer Zwölftonreihe (1953)	EB 6279	— Klavierübung Teil V. Variationen, Perpetuum mobile, Tonleitern	EB 5225
— Suite für Cembalo (1956)	EB 6305	— Fünf kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels	EB 5240
— Heptameron. Sieben Stücke für Klavier (Variationen über Strukturen 1964/65)	EB 6473	— Turandot's Frauengemach	EB 2908
Beethoven: Ecossais (Busoni)	EB 2550	— Zehn Variationen über ein Präludium von Chopin	EB 5230
— 8 Original-Kadenzen zu den Klavierkonzerten Nr. 1, 2, 3 und 4	EB 4055	— Zwei Kontrapunkt-Studien nach J. S. Bach	EB 4940
— Leichte Stücke		— Buxtehude: Ausgewählte Werke. Urtext (Walter Haacke)	EB 6281
Aus dem Inhalt: Klavierstück a-moll „Für Elise“, Bagatelle Es-dur, Bagatelle F-dur, Rondo C-dur, Rondo G-dur	EB 1600	— Clementi: Album (Reinecke)	EB 510
— 32 Sonaten für Klavier (Lamond). Band I/II Ganzleinen	EB 4341-42	— Corelli: Album (Reinecke)	EB 1495
— Sonate D-dur op. 28	EB 5904	— Couperin: L'Art de toucher le Clavecin (fr. - d. - e.)	EB 5560
— op. 107 Zehn variierte Themen. 5 Hefte	EB 5645-49	— Czerny: op. 299 Die Schule der Geläufigkeit. Heft 1-3	EB 811-13
Bertini, H.: op. 84 Zwölf leichte Klavierstücke	EB 2226	— David, J. N.: Choralwerk, Heft 7: Partita über „Es kommt ein Schiff geladen“, Partita über „Vom Himmel hoch“, Choral und Fuge „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“	EB 5571g
Böhm: Klavier- und Orgelwerke (Wolgast). 2 Bände	AV	— Partita über „Innsbruck, ich muß dich lassen“ (1955)	
Band I: Freie Kompositionen und Klaviersuiten		— Degen: Erste - Vierte Sonate (1942/1947). 4 Hefte	EB 5958-61
Band II: Choralarbeiten und Anhang		— Diabelli: op. 151 Vier Sonatinen	EB 1225
Borodin: Kleine Suite. 7 Stücke	B	— Duschek, Franz: Sonate B-dur für das Clavier (Prag 1796)	EB 5956
— Symphonie Nr. 1 Es-dur	B	— Finkbeiner: Ciacona (1954)	EB 6216
— Symphonie Nr. 2 h-moll	B	— Komposition in fünf Teilen für Klavier (1962)	AV
Brahms: op. 1 Sonate Nr. 1 C-dur	EB 6000	Fischer, Johann Kaspar Ferdinand: Sämtliche Werke für Klavier und Orgel. Herausgegeben von Ernst v. Werra	AV
— op. 4 Scherzo es-moll	EB 6002	The Fitzwilliam Virginal Book (297 Stücke), nach dem Original-Manuskript herausgegeben. 2 Bände	AV
— op. 21 Zwei Variationen	EB 6006	— Auswahl von 21 Stücken. 2 Hefte	EB 5249-50
— op. 24 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel	EB 6007	— Grieg: op. 7 Sonate e-moll	EB 749
— op. 35 Paganini-Variationen	EB 6008	Heiß, Hermann: Chaconne (1936)	EB 5957
— op. 39 Sechzehn Walzer	EB 6009	— Capricci ritmici (1949/50)	EB 5999
— op. 117 Drei Intermezzi	EB 6013	— Gymnastik auf Tasten. Eine systematische Schule der Fingertechnik	EB 6515
— op. 122 op. posth. Elf Orgel-Choralsvorspiele (Miller)	EB 6129	— Komposition in drei Teilen (1954)	EB 6220
— Presto nach J. S. Bach (1. und 2. Bearbeitung)	EB 6019	— Modi I u. II für Klavier (1951)	EB 6222-23
— Rondo (Perpetuum mobile) nach Weber	EB 6022	Heller St.: op. 125 Melodische Etüden für die Jugend. Heft 1	EB 3186
— 51 Übungen (1893)	EB 6016	Herrmann, Hugo: op. 16 Toccata gotica	EB 5420
Buchmayer: Aus historischen Klavierkonzerten.		Kilpinen: op. 85 Sonate	EB 5625
Heft 1: Matthias Weckmann	EB 5341	Klavierbuch der Anna Maria van Eijl, Arnhem 1671 (Frits Noske) (holl. - engl.)	MMN II
Der neue Busoni. Übungen und Studien für Klavier. Zusammengestellt und eingeleitet von Franzpeter Goebels Teil I/II	EB 6532a/b	Koerppen: Der Jahrmarkt. Suite für Klavier (1953)	EB 6210
Busoni: Berceuse (aus den Elegien)	EB 3053	— Orpheus in Thrazien. Zwölf Klavierstücke (1949)	EB 5975
— Elegien. Sieben neue Klavierstücke	EB 5214	Kuhnau, Johann: Klavierwerke (Karl Päsler)	DDT 4
— Indianisches Tagebuch. Erstes Buch	EB 4837	Le Couppéy: op. 17 Das Alphabet	EB 404
		Liszt: Sechs Paganini-Etüden	EB 484
		— Les Préludes. Symphonische Dichtung Nr. 3	EB 2443
		— La Campanella	EB 4839