

JOHANN SEBASTIAN BACH

KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE

von

FERRUCCIO BUSONI

EGON PETRI und BRUNO MUGELLINI

BAND XVII

TOCCATEN

Nr.		Seite
1.	Toccata fis-Moll (BWV 910)	2
2.	Toccata c-Moll (BWV 911)	16
3.	Toccata D-Dur (BWV 912)	31
4.	Toccata d-Moll (BWV 913)	49

(EGON PETRI)

Gesichtspunkte des Herausgebers siehe vorletzte Seite



VEB BREITKOPF & HÄRTEL MUSIKVERLAG LEIPZIG

Toccata.

Fis moll.

(Preludio)

(Allegro, ♩ = 84-88)

Joh. Seb. Bach (BWV 910)

Herausgegeben von Egon Petri.

f non troppo presto, ben articolato

(improvvisando)

Ped.

rit. - - - - -

con bravura

(p)

(♩ = 76)
*ritenuto,
deciso*

(f)

(p)

(f)

M
22
13118 3
1923
V. 17

rit. - - - (mf) (f) (♩=66) più riten.

ben tenuti (f)

(♩) pesante (mf)

rit. - - - meno f, cantab.

(f) recitando

(mf)

*(Ped. jeden halben Takt)
pedale ad ogni mezza misura*

sost. - - - più f

animato meno f

riten. (p) f

allarg. - - - rit. - - - 3

ff (lunga) f, largamente

27463

molto espr. con duolo

meno p poco agitato

tranq.

sost. -

espr.

dolciss.

ten.

pp

Verschbg. una corda

ten.

sost. -

più lento

dolce

tranq.

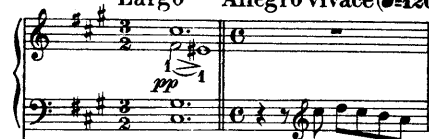
riten. -

smorz.

Verschbg. una corda

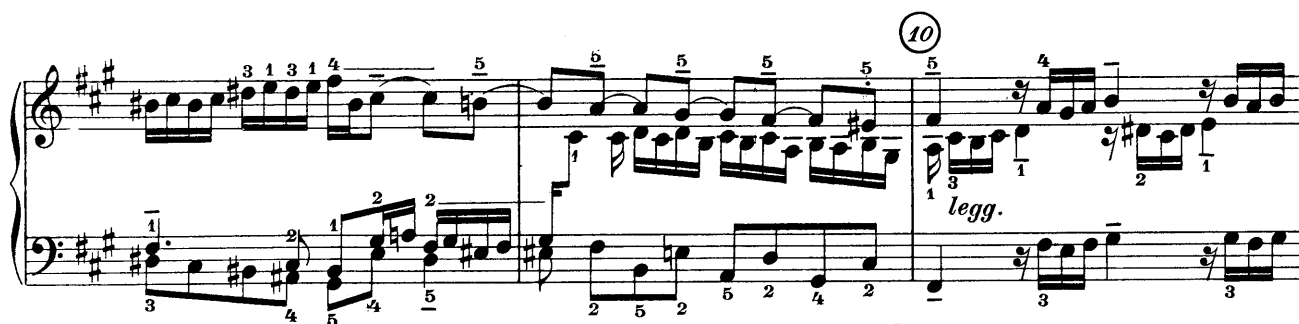
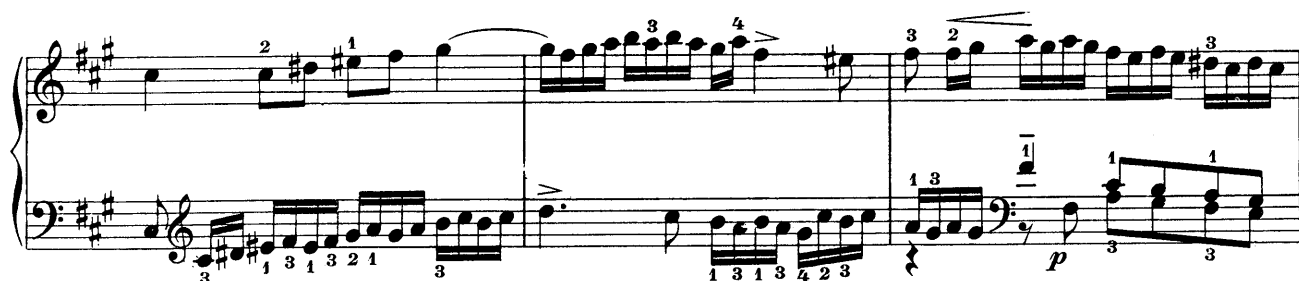
Entstanden aus:
derivato da:

Largo Allegro vivace (♩=120-132)



(Fugato)

Presto e staccato 5)



Ped. \ \



First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with complex fingering and dynamics.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves with complex fingering and dynamics.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves with complex fingering and dynamics.

Erleichterung:
facilitazione:

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves with complex fingering and dynamics.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves with complex fingering and dynamics.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece progresses through different dynamic levels and textures.

System 1: Treble staff begins with a *cresc.* marking. Bass staff has a *sopra* marking. Dynamics include *f, ma legg.*

System 2: Treble staff has a *energicamente* marking.

System 3: Treble staff has a *più* marking. Bass staff has a *più* marking. Dynamics include *f, legg.*

System 4: Treble staff has a *p, cresc.* marking. Bass staff has a *f, legg.* marking.

The musical score for measures 1-3 of 'The Merry Widow' by Franz Lehár is presented in a standard musical notation format. The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'f, brillante'. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The melody is primarily in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated. The left hand provides a bass line with some chords and single notes. The score includes a piano introduction and a repeat sign at the end of measure 3.

The image shows a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It features a piano (p) and a violin (v). The piano part includes fingerings (e.g., 1 3 1 3, 5 3, 2 5 3, 3, 4, 4) and dynamics (e.g., *meno f*, *cresc.*). The violin part includes a trill (tr) and a crescendo (cresc.).

(Intermezzo)
(Più moderato, ♩ = 100)

8)

p
lusingando
sim.

simile sempre
cre
scen

p, cantabile
tranquillo
do

3
Ped. von hier ab jeden halben Takt
pedale oramai ogni mezza misura
Verschiebung
una corda

simile sempre
più p, sotto voce
più p, sotto voce

risvegliando
ohne Verschiebung
tre corde

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with slurs and ties. The bass clef staff contains a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes. The lyrics "cre - - - scen -" are written below the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff continues the accompaniment. The lyrics "- - do" are written below the treble staff. Dynamics include *f* and *fz*.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a *ritenuto* section with slurs and ties. The bass clef staff has a *sf, pesante* section. Dynamics include *sf*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a *più ritenuto* section. The bass clef staff has a *sf* section. Dynamics include *sf*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features an *allarg.* section. The bass clef staff has a *ff* section. Dynamics include *ff*.

(Fuga)

(Andante sostenuto. ♩ = 116)

p, espr.

eguale

sotto

più p e sost.

u. s. v. simile

Verschbg una corda

tranquillo senza espressione

senza Ped.

dolce

Ped. come prima

espr.

senza Ped.

espr.

Ped.

dolce

pp

10) *sotto voce*

mf

ohne Verschbg.
tre corde

p

senza Ped. (V)

p, dolente, sost.

Verschbg.
una corda

u.s.w.
simile

espr.

sost. *pp* *a tempo*

più espr.

senza

sempre cantabile

14)

(U.S.W.

quasi *f*

quasi f

ped.

2 5 1 2 2

senza fretta

ped. jeden halben Takt
pedale ad ogni mezza misura

4 5 4 3 5 3 4 15)

1 2 3 4 1 2

(ohne Daumen)

*egualmente,
tranquillo,
sopra*

p *senza ped.*
Verschbg.
una corda

sost.

p, espr.

ped.
m.d.

(Più lento.)
molto espr.

ten.

rit.

pp

m.s.

Toccata

C moll.

(Preludio)

Im improvisierenden Stil,
doch äußerst rhythmisch (♩ = 63)

(BWV 911)

f *egualmente forte non legato*

(più p)

sost. *(♩ = 56)* *sempre f* *più*

allarg. (♩ = 63)

f, non leg.

16)

rit.

più

allarg. - - - *poco* - - - *a* - - - *poco* - - - *(lunga)*

mf *crese.*

(p) *f*

u.s.w.

Adagio ¹⁷⁾ (♩=54)
sostenuto, serio

*p*² *legato molto* *espr.* *pp*

Verschiebung
una corda

pp *p*

1 3 2

5 2 5 3

5

dolce *molto espressivo* *pp*

5 4 5 4 3 2

5 4 3 2

5 2 4 5

3

u.s.w.
sim.

(Inversion)
(inversione) statt:
invece di:

tranquillo *pp* *mf* *pp* *espr.*

2-2

1 2

3 4-4

(Inversion)
(inversione)

5 4

1 2

p (Inv.) *m.d. pp* *sost.* *sost.* *3*

4 4 4 5 2-2

4 2

5

2

1

3

2

statt:
invece di:

espr. *sost.*

pp

u.s.w. jedes Achtel
simile ad ogni croma

allarg.

pp

cre - scen - do

(Più Adagio, ♩ = 96)

f, ma dolce *piano* *eguale*

51

(Adagissimo, ♩ = 66)

espr. *p* *pp* *dolce*

pp *pp* *pp*

(Fuga: I) 18)
 (Allegro sostenuto, ♩=96)
sempre piano

p, non troppo legato, tranquillo

19) *ossia mezzo stacc.*
mit Verschiebung una corda

dolce

più p

sost. tempo p

sopra

pp²

p

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with various fingerings and articulations.

Second system of musical notation, measures 5-8. Includes markings *marc.* and *cresc. (poco)*.

Third system of musical notation, measures 9-12. Includes markings *marc.*, *meno p (etwas heller)*, and *pp*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Includes markings *zu jedem Viertel* and *ad ogni semiminima*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Includes marking *animato, più energico*.

Ossia:

(L'istesso tempo)

Ossia:

allarg.

largamente, ma in tempo

(quasi rit.)

(Adagio)

rit.

(Fuga: II)(Allegro energico, $\text{♩} = 112$)

non legato

*meno **f** e più misurato -*

a tempo

f

*(wie vorher)
(come prima)*

*meno **f** e più misurato -*

f

Φ ^{VI} = *mēno f*
 22) *e più misurato* -

meno f e più legato

senza

cresc.

23) *m.s.*

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings.

System 1: The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a similar rhythmic pattern. A dynamic marking *p* is present.

System 2: The second system continues the melodic lines. A dynamic marking *p* is present. A performance instruction *più cresc.* is written above the staff. The system concludes with a *risoluto* marking.

System 3: The third system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. A dynamic marking *ff* is present.

System 4: The fourth system continues the melodic lines. A dynamic marking *ff* is present.

System 5: The fifth system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a similar rhythmic pattern. A dynamic marking *mf, più legato* is present. The system concludes with a *senza Ped.* marking.

cantabile

1 2 3 1 5 3

sost.

p

cresc.

p quasi Flauto tranquillo

f

p

Verschbg.
una corda
senza

24)

eguale

1 2 1

5

dolce, legato con espressione

rite - nen - do -

tranne

1 1 1 3

risvegliando

mf

25)

1 3 1 (1) 3

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including triplets and quintuplets. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with similar beamed patterns. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes the instruction *p, cre -* (piano, crescendo). Fingering numbers are present.

u.s.w.
sim.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes the instruction *scen* (scenari) and *do*. The word *pesante* is written below the bass staff. Fingering numbers are present.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes the instruction *1 3* and *1 3*. Fingering numbers are present.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes the instruction *3 4* and *5*. Fingering numbers are present.

più ritenuto

cresc.

f

non leg.

od. opp.

u.s.w. sim.

ritard.

cre

scen

do

a tempo

mf

ff

27)

rit.

mf

4 2 4 *ten.*

f

2 3 2 1

4 5 5 3 2

allar - gan - do

3 2

Ped. jedes Viertel
pedale ad ogni semiminima
(Listesso tempo)

5 2

f

Adagio

1 3 3 2 1 3

ff

più Allegro

rit.

ff

3 1 4 2 1 2 1

29) *Presto*

tr

ff

sempre ff

rit.

5 3

Toccata.³⁰⁾

(Introduzione.)
(Non troppo presto, $\text{♩} = 112$)

D dur.

(BWV 912)

Ossia:

non legato

sim.

ritenuto, liberamente

rfz non leg.

(ossia m.s.)

(ossia m.d.)

rit.

Allegro ³²⁾ (♩ = 126)

f (non troppo) staccato e misurato

sim.

mf marc.

più corrente mf stacc.

p, legg.

mf

sim.

mf

p

mf

p

f, ritenuto - marc.

p

f

p

(8.....):
f
p
marc.
cantab.
stacc.
besser:
meglio:
ten.
cantab.
stacc.
p

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a piano introduction with a treble and bass staff, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *f* to *p*. The second system continues the piano part and introduces a vocal line with a treble staff, marked *cantab.* and *stacc.*. The third system features a tenor vocal line with a treble staff, marked *ten.* and *cantab.*, and a piano accompaniment. The fourth system continues the piano part with a treble and bass staff, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *f* to *p*. The fifth system continues the piano part with a treble and bass staff, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *f* to *p*.

First system of the musical score. The right hand features a complex melodic line with triplets and sixteenth notes, marked with a forte *f* dynamic. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes, including fingerings 4, 3, 1, 3, 2, 2, 4, and 5.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, marked with a piano *p* dynamic. The left hand accompaniment includes a section labeled *sotto voce* (under the voice) with a bracketed measure.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with a mezzo-forte *mf* dynamic, followed by a section marked *f* (forte). The left hand accompaniment includes a section labeled *misurato* (measured) with a bracketed measure.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with a *riten.* (ritardando) marking and a *più f* (più forte) dynamic. The left hand accompaniment includes a section marked *più f* (più forte) with a bracketed measure.

First system of the musical score. The treble clef staff features a melody with triplets of eighth notes, marked with fingerings 3, 5, 3. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *p, legg.* (piano, leggiero) and *f* (forte). Fingerings are indicated throughout, including 1, 2, 3, 4, 5.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melody with triplets and slurs. The bass clef staff has a more active accompaniment. Dynamics include *piano*, *stacc.* (staccato), and *sf p* (sforzando piano). Fingerings 3, 5, 3 and 4, 2 are noted.

Third system of the musical score. The treble clef staff includes a trill (tr.) and a measure marked *sost.* (sostenuto). The bass clef staff has a steady accompaniment. Dynamics include *forte*. A measure number 34 is indicated. Fingerings 3, 2, 5, 4, 2 are shown.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff features a melody with slurs and fingerings 3, 4, 3, 5. The bass clef staff has a more active accompaniment. Dynamics include *allarg.* (allargando) and *ff* (fortissimo). A measure number 35 is indicated. The system ends with a double bar line and the marking *m.d.* (maestri del dischetto).

Adagio. (♩ 76-92)

35)

espr.

p

pp

p

pp

sim.

espr.

p

pp mormorando tranquillo

rit.

p

pp rit.

sotto voce

**)*

8

più espr.

p

pp

f, chiamando

p, dolce

rit.

più espr.

p

pp

raddolcendo, ma sempre recitando

dolciss.

*) kleine Hände nehmen:
a mani piccole:

(Fugato.)

(Molto sostenuto, $\text{♩} = 63$)

37) *p, dolce*
mit Verschbg.
una corda

espr. dolente

Ped. ungef. jedes Achtel
ped. quasi ad ogni croma

ossia:

espr.

dim.

p, dolce
senza Ped.

cantab.

ohne Verschbg.
tre corde

senza Ped.
coll' 8^{va} ad lib.....
(Ped. jedes Achtel),
(ped. ad ogni croma)

coll' 8^{va} ad lib.

mit Verschbg.
una corda

espr.

ohne Verschbg.
tre corde

cantab.

p, aumentando

coll' 8va ad lib...
(Ped. jedes Achtel)
(ped. ad ogni croma)

molto espr.

dim. e rit.

coll' 8va ad lib...

Verschbg.
una corda

(Adagio.)

(♩ = 92)

(improvvisando)

con discrezione

p

rit.

sim.

p

Musical score for "L'Allegretto" by Franz Schubert, Op. 33, No. 3. The score is in G major and 3/4 time, marked "Allegretto" with a tempo of quarter note = 84. It features a piano introduction and a vocal melody. The score includes various musical notations such as "rit.", "recitando quasi f", "tranquillo", "p", "f", "tr", "sempre f", "ten.", "p, sotto voce, eguale", and "largamente". The score is divided into two systems, each with three staves (treble, bass, and piano accompaniment). The first system includes measures 1-8, and the second system includes measures 9-16. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

p. tranquillo

sost.

(Piu allegro, 66)

*f, risvegliato
non legato*

m.d.

The image shows a page from a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It features a piano accompaniment and a vocal soloist. The score is in 3/4 time, key of D major, and includes a 'tr' (trill) marking. The tempo is marked 'allargando'. The piano part consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The vocal part is a single staff with a soprano clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The page number '6' is visible in the bottom right corner.

Fuga.

(Allegro molto, ♩ = 144)

f, ma non troppo non legato

sempre

40) *non leg.*

piu legg.

41)

meno f

42)

Ausführung:
esecuzione:

43)

sempre

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on a grand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece features a variety of musical elements, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *sim.*, *meno f*, *fp*, and *legg.*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, suggesting a technically demanding piece.

legg.

44)

45)

sim.

46)

p, cresc.

f, brillante

(8: :)

This page contains a musical score for a piano piece, likely in D major or D minor, given the key signature of two sharps. The score is organized into several systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below it. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings.

Key features of the notation include:

- Dynamic markings:** *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *meno f* (meno forte), *sim.* (sforzando), and *m.d.* (marcato).
- Articulation:** *acc.* (accents) are present on several notes.
- Figured Bass:** The bottom staff in each system contains figured bass notation, which includes numbers (1-5) and symbols like *b* (flat) and *h* (natural).
- Ornaments:** Some notes in the upper staves are marked with an 'x', indicating ornaments.
- Rehearsal Marks:** Vertical dashed lines are used to divide the score into measures.

41 42 43 44 45 46

m. s.
sim.

mf, cresc.

47 48 49 50 51 52

sost.

f *p subito* *f*

1 senza 3 2

Ped. jeden Takt
ped. ad ogni misura

53 54 55 56 57 58

59 60 61 62 63 64

48 48) *ritenuto il tempo* (♩ = 126)

più f *non legato*

Ped. jeden halben Takt *pedale ad ogni mezza battuta* *in tempo*

più f *martellato*

Adagio. (♩ = 126)

f, largamente *non leg.*

Ped. ten.

Toccata.

D moll.⁴⁹⁾

(Preludio)

(Allegro, ♩ = 116)

(BWV 913)

f, energicamente, non legato

con slancio

meno Allegro (♩ = 84)

più legato

meno Allegro

più leg.

rfz

rit. - - - *fp subito* *aumentando* *ed*

(ossia m.s.)

rit. *sim.* *aumentando* *ed*

ten.

allargando (halb wechseln) (si cambi a metà) 50) *più vivo* (♩=104)

allargando *più vivo*

(halb a metà)

allargando - - -

allargando - - -

(Adagio.)

(♩ = 46)

51)

p, ma con grand' espressione

(p)

sost.

sost.

52) dolce

molto espr.

molto espr.

Qd. come sopra

m.d.

tranq.

p

m.d.

sost.

(etwas fließender)
(più scorrevolmente)

pp 53

(poco agitato)

pp

dolce, egualmente

sost.

rit.

Musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is for piano and voice. The piano part is in G major, 4/4 time, and features a complex, flowing melody with many accidentals and dynamic markings. The voice part is in G major, 4/4 time, and features a simple melody with lyrics in French. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction and the first line of the voice melody. The second system shows the piano melody continuing and the voice melody with lyrics. The third system shows the piano melody continuing and the voice melody with lyrics. The piano part ends with a final chord and a fermata. The voice part ends with a final note and a fermata.

(Fugato)

(Allegro con brio, $\text{♩} = 132$)⁵⁴

(Allegro con brio, ♩ = 132) 54

*legato, ma non troppo,
sempre energicamente*

The musical score for 'Der Hase' is written for piano and voice. The piano part is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with fingerings and articulation marks. The voice part is written in a single line, with lyrics in German. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the tempo is marked 'Allegretto'.

— u. s. w. jedes Viertel
simile ad ogni quarto

55)

simile ad ogni quarto

dolce
meno f

8^{va} ad lib.

(B)

8^{va} ad lib.

jedes Viertel
ad ogni quarto

f subito (B)

ältere Fassung:
lezione più vecchia:

(die nächsten beiden Takte fehlen)
(le due prossime misure mancano)

mf

mf

senza Ped.

Ossia:

(S)

(A)

f

ten.

56

(A)

(S)

(A)

jedes Viertel
ad ogni quarto

cantabile

(S)

mf

(B)

Ped. jedes Viertel
Ped. ad ogni quarto

57) *f* *ten.* *mf* 58)

de Φ

59) *mf* *p* *mf*

jedes Viertel
ad ogni quarto

dolce 132 *mf* *p*

60) *p, legg.* *mf* *p*

f *mf* *sopra* *mf*

senza

Musical score for "L'Espresso" by Franz Liszt, featuring piano and voice parts. The score includes measures 61 and 62, with various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *f*), articulation (*tr*, *ten.*), and performance instructions (*p, sotto voce tranquillo*, *f, risvegliato*, *animato*). The score is written for piano and voice, with a key signature of one flat and a common time signature.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, featuring multiple systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

System 1: The first system shows a treble and bass staff. The treble staff begins with a 5-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a 2-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *energico* and *sim.* (sforzando). A *cresc.* (crescendo) marking is present.

System 2: The second system continues the melodic and harmonic development. It includes a 5-measure rest in the treble staff and a 2-measure rest in the bass staff. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce) and *m.s.* (mezzo-sforzando).

System 3: The third system is marked **(Tempo I.)**. It features a 4-measure rest in the treble staff and a 2-measure rest in the bass staff. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *largamente* (largely). A *meno legato* (less legato) instruction is also present.

System 4: The fourth system continues the piece. It includes a 4-measure rest in the treble staff and a 2-measure rest in the bass staff. Dynamics include *ff* and *sim.* A *con fuoco non legato* (with fire, non legato) instruction is present.

System 5: The fifth system shows a 4-measure rest in the treble staff and a 2-measure rest in the bass staff. Dynamics include *ff* and *m.d.* A *con fuoco* (with fire) instruction is present.

The notation is complex, with many accidentals, ties, and slurs, indicating a technically demanding piece. The page is numbered 63 in the center.

*animando (quasi
Cadenza)*

First system of the musical score. The piano part (left) includes markings for *sim.* (sustained) and *(m.s.)* (mezzo-soprano). The violin part (right) includes markings for *mf* (mezzo-forte), *crescendo*, and *animando*. The system is divided into measures with fingerings and articulation marks.

Second system of the musical score. The piano part continues with *ritenendo* markings. The violin part also includes *ritenendo* markings. The system is divided into measures with fingerings and articulation marks.

Third system of the musical score. The piano part includes markings for *accel.* (accelerando), *rit.* (ritardando), and *allarg.* (allargando). The violin part includes markings for *(Adagio.)* and *tr.* (trill). The system is divided into measures with fingerings and articulation marks.

sost. - - - *dolciss.* *espr.*

pp *m.d.* *pp misterioso*

sost. - - -

sempre più p

66) *ritenuto* *Presto* (= Più Allegro, ♩ = 100)

pp morendo *quasi f, risoluto* *m.d.*

allargando - - -

allargando

60 (Fuga.)
Allegro (♩ = 132)

f, ben ritmato

poco legato

melodioso
tranquillo

f, subito

68 69

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *sim.*. Performance instructions include *con 8 ad lib.*, *come prima*, and *cantabile*. Measure numbers 69, 48, and 35 are indicated. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 2/2 time signature.

f *con 8 ad lib.* *come prima* *p* *melodioso* *mf* *cantabile* *sim.* *mf*

69 48 35

[illegible]

This page of musical notation is a score for a piano piece, likely from a 19th-century repertoire. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is complex, featuring various musical symbols and markings.

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The second staff has a *(poco ritenendo)* marking. The third staff has a *sim.* (simile) marking. The fourth staff has a *4* marking. The fifth staff has a *2* marking.
- System 2:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a *70* marking. The second staff has a *più f* (piano fortissimo) marking. The third staff has a *più f* marking. The fourth staff has a *più f* marking. The fifth staff has a *più f* marking.
- System 3:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a *Red. come sopra* marking. The second staff has a *m.d.* (mezza dolce) marking. The third staff has a *poco legato* marking. The fourth staff has a *riten.* (ritardando) marking. The fifth staff has a *riten.* marking.
- System 4:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a *95* marking. The second staff has a *p, lusing.* (piano, lusingando) marking. The third staff has a *(m.s.)* (mezza sostenuto) marking. The fourth staff has a *(m.s.)* marking. The fifth staff has a *(m.s.)* marking.
- System 5:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a *2* marking. The second staff has a *3* marking. The third staff has a *5* marking. The fourth staff has a *3* marking. The fifth staff has a *5* marking.

The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and ornaments. The page is numbered 70, 95, and 100.

ältere Fassung
lezione più vecchia

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamics and performance instructions are written throughout the score.

System 1: Features a treble staff with a 5 8 5 fingering and a bass staff with a 3 *legg.* instruction. The bass staff also has a *legg.* instruction and a *m.d.* marking.

System 2: The treble staff has a *mf, frenato* instruction. The bass staff has a *mf* instruction and a *come sopra* instruction. There are also markings for *35 tr* and *71*.

System 3: The treble staff has a *p melodioso* instruction. The bass staff has a *p²* instruction and a *mf* instruction.

System 4: The treble staff has a *mf* instruction. The bass staff has a *mf* instruction and a *f subito* instruction.

System 5: The treble staff has a *f subito* instruction. The bass staff has a *f subito* instruction.

ältere Fassung
lezione più vecchia

non legato

fermamente

$\text{= de } \phi$

cresc.

Ped. jeden Takt
ped. ad ogni misura

brillante

ritenuto -

più f

ff

come sopra

(Più largamente)

sempre f

m.d.

27463

Edition Breitkopf

(m.s.)

non legato

p, cresc.

p cresc.

Baß der älteren Fassung
Basso della forma più antica

ossia *m.a.b.*

Oberstimme der älteren Fassung
Parte superiore della forma più antica

f

ff

riten.

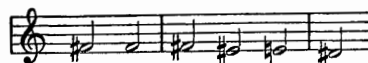
ff

p

riten.

Toccata Fismoll.

1. Bei aller Ähnlichkeit der Grundstimmung steht dieses Largo an Tiefe des Ausdrucks und an Feinfühligkeit der Modulationen weit höher als der langsame Satz der C-moll-Toccata, die im übrigen als »Wurf« einheitlicher geraten ist und als Ganzes geschlossener wirkt. Man kann bei Bach sagen: je mehr enge Intervalle (Halbtöne) das thematische Material enthält, desto reicher gestaltet sich die Harmonik, desto innerlicher wird das Gefühl. Das chromatisch sinkende Motiv, welches in den Sätzen, die klagendes Leid, schmerzgebeugte Trauer ausdrücken — sie stehen ausschließlich in Moll — so oft von Bach als basso ostinato gebraucht wird (z. B. im »Crucifixus« der H-moll-Messe, in der Kantate »Weinen, Klagen«, im »Lamento« des Capriccio), ist hier als Thema verwendet. Man könnte es das »Passions«-Motiv nennen. (Vgl. den Anfang des »Crucifixus« in den Singstimmen.) In seiner reinen Form bringt es der Alt im 2. Takt:



Im Verlauf werden die beiden letzten Noten vielfach umgestaltet oder gänzlich unterdrückt.

2. Man hüte sich, das *gis* der linken Hand zu lange liegen zu lassen; der Daumen muß auf »zwei« präzise zurückspringen. Das zweite *cis* des Alts ist als Thema-Anfang stärker anzuschlagen als das erste.

3. Diese als Ausdrucksmittel wunderbare »schluchzende« Atempause verlangt eine sehr sorgfältige Ausführung. Das *cis* darf nicht, weder durch Finger- noch durch Pedal-Halten, in die Pause hinübergezogen werden.

Bis hierher steigt die Linie des Stückes, hält sich einige Takte lang auf derselben Höhe, um dann bis zum Schlusse sich wiederum zu senken. Wie so oft bei Bach, entspricht dem Streben nach der Höhe eine Steigerung des Ausdrucks. Damit ist nicht die gedankenlose Gewohnheit gemeint, mit jedem Steigen ein *cresc.*, mit jedem Sinken ein *dim.* zu verbinden; ein Verfahren, vor dem der Schüler dringend gewarnt sei.

4. Von hier ab strebt der Sopran in freiem Gesange dem Schlusse zu; das Thema erscheint nicht mehr, außer als versteckte Andeutung im Baß der letzten 3 Takte. Der Schüler unterlasse nicht, sich in die schmerzlich-verfeinerte Harmonik des nächsten Taktes liebevoll hineinzufühlen. Auch der schöne Trugschluß 4 Takte später verdient besondere Beachtung.

Die 3 Schlußtakte müssen in tiefer Versunkenheit, wie im innerlichen Zurückblicken, gleichsam visionär gespielt werden.

5. Das Presto (gleichbedeutend mit dem heutigen Allegro) soll jedenfalls erst mit dem vierten Achtel eintreten. Das Staccato bezieht sich auf die Achtel; die Sechzehntel sind non legato zu spielen.

6. Das Kontrasubjekt ist eigentlich das Thema selbst, in Sechzehntel zerlegt:



Daraus entsteht im Verlauf vielfach der Anschein der Engführung, die sich in Wirklichkeit nirgends findet. Überhaupt arbeitet der Satz mit den einfachsten kontrapunktischen Mitteln; schon daraus, daß das Thema nur einmal vom Alt (in der

Toccata F#minor.

1. In spite of the resemblance in general character, this Largo stands far higher in depth of expression, and in delicacy of feeling in the modulation, than the slow movement in the C minor Toccata, which, however, has more symmetry of form, and produces a greater effect of completeness. Of Bach's works it may be said that the more semitones the thematic material contains, the richer are the harmonies, the more fervent is the expression of feeling. The descending chromatic motive which is so often employed by Bach as basso ostinato in movements which express lamentation and grief, affliction bowed down by sorrow, — they are without exception in the minor key — (for example, in the Crucifixus in the B minor Mass, in the Cantata »Weinen, Klagen«, in the »Lamento« of the Capriccio, has been used here as Theme. It might be called the »Passion« motive. (Compare the beginning of the Crucifixus in the vocal parts.) It appears in the alto in the second bar in its pure form:

In the course of progress the two last notes are frequently changed, or entirely suppressed.

2. Beware of holding the *G#* in the left hand too long; the thumb should spring back precisely on the second beat. The second *C#* in the alto, being the beginning of the theme, must be played louder than the first.

3. This »sobbing« breathing pause, wonderful as a means of expression, demands very careful execution. — The *E#* must not be held over into the rest, either by the fingers or the pedal.

The line of the piece ascends to this point, keeps on the same level for some bars, and then descends again until the conclusion. As so often with Bach, this upward tendency corresponds to an increase in expression. This does not mean the careless habit of making a crescendo at every rise, and a diminuendo at every fall, a proceeding against which the student is earnestly cautioned.

4. From here on, the soprano presses forwards towards the end, in a free cantilena; the theme does not appear again, excepting as a veiled suggestion in the bass in the last 3 bars. The student should not fail to pay special attention to the next bar, and endeavour to realise the refinement of sorrow in the harmonies. The beautiful interrupted cadence, 4 bars later, is also worthy of especial note.

The last three bars must be played in rapt contemplation, like an inward retrospection, as it were in a visionary manner.

5. The Presto (which corresponds to the Allegro of today) should certainly not begin until the fourth quaver. The staccato refers to the quavers; the semi-quavers should be played non legato.

6. The countersubject is really the theme itself, divided into semi-quavers:

In the course of progress, this often assumes the appearance of the stretto, which in reality is nowhere to be found. The movement is worked out with the simplest contrapuntal contrivances. The loose construction can be observed in the fact that

Exposition), sonst immer vom Sopran und Baß gebracht wird, erkennt man die lockere Anlage. Auch läßt sich kaum ein bestimmter Plan im Aufbau feststellen; das Passagenhafte und ein ununterbrochenes Weiterstürmen sind das eigentlich Wesentliche. Wir haben deshalb für diesen Teil die Bezeichnung »Fugato«, nicht »Fuge« gewählt.

7. Das Kontrasubjekt ist hier, wie auch später mehrmals, in die Duodezime versetzt:



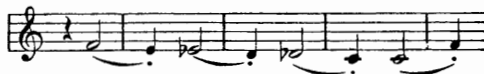
Bei *) springt das Thema vom Baß in den Sopran über, das Kontrasubjekt vom Sopran in den Alt. Das folgende Zwischenspiel entspricht den Takten 10—11: hier Fallen, dort Steigen.

8. Die folgende freie »Fantasia« ist kompositorisch und inhaltlich unzweifelhaft der schwächste Teil der Tokkata. Sie besteht aus einem 24mal wiederholten eintaktigen Gedanken — davon 12mal in der Umkehrung. Als Gegenbeispiel zu dem unter 3. Gesagten kann der Schluß dieses Teiles dienen, da hier das Sinken der Linie mit einer dynamischen Steigerung verbunden ist.

9. Dem Thema der Fuge liegt dieselbe Idee zugrunde wie dem Thema des Largo — chromatisches Sinken, nur um zwei Halbtöne weitergeführt und anders rhythmisiert. Dem Herausgeber erscheint die synkopische Natur des Themas unbestreitbar, daher die Bischoffsche Phrasierung fehlerhaft:



Vgl. die Liszt'sche Bezeichnung in seinen Variationen über den Baß von »Weinen, Klagen«, der mit unserem Thema identisch ist:



10. Eintritt des Themas um einen halben Takt verfrüht.

11. Der mit einer Klammer versehene Takt ist eine Erweiterung, kompositorisch gesprochen; vom psychologischen Standpunkt: Expansion des Gefühls.

12. Die einander näherrückenden Eintritte des Themas sind ein Anzeichen des nahen Schlusses; die schmerzliche Empfindung konzentriert sich und drängt der Lösung entgegen.

13. Das *e* im ersten Taktteil hat ein Stocken der abwärts schreitenden Harmonien zur Folge, woraus sich eine leere Wirkung ergibt. Die Umänderung in *d* würde wiederum durch Vorausnahme das synkopierte zweite Achtel schwächen. Der Herausgeber schlägt daher vor, *dis* zu spielen, welches beide Übel vermeidet und als thematische Andeutung angemessen erscheint.

14. Diese scheinbar unthematische Episode erklärt sich als Umschreibung des folgenden Gedankens:

the theme only appears once in the alto (in the exposition), and is otherwise always found in the soprano and bass; and, again, it is hardly possible to discover a definite plan in the structure; the running, passage-like character, and the perpetual forward rush are the really essential points. For these reasons we have called this part "Fugato" and not "Fugue".

7. The countersubject is here, and again later on, frequently, transposed into the twelfth:

At *) the theme jumps from the bass into the soprano, the countersubject from the soprano into the alto. The following episode corresponds to Bars 10—11, here falling, there rising.

8. The following free "Fantasia" is undoubtedly, both as regards substance and composition, the weakest part of the Toccata. It consists of a one-bar motive, repeated 24 times, 12 of which repetitions are in the inversion. The conclusion of this part might serve as an example for the contrary of that written in Remark 3; as the downward tendency of the line here, is accompanied by an increase in tone volume.

9. The theme of the Largo, and that of the Fugue have the same fundamental idea in common — chromatic descent, here carried on two semitones further, and rhythmically altered. The editor considers the syncopated character of the theme indisputable, and the phrasing in the Bischoff edition accordingly faulty:

Compare Liszt's phrasing in his Variations on the bass of „Weinen, Klagen“, which is identical with our theme:

10. The theme appears half a bar too soon.

11. The bar in brackets is an extension, from the point of view of composition; psychologically speaking: an expansion of feeling.

12. The entries of the theme, continually drawing nearer to each other, are a sign of the approaching conclusion: the sorrowful feeling becomes more concentrated, and presses on to the solution.

13. The *E* in the first part of the bar brings about a cessation of the downward progression of the harmonies, from which an effect of voidness arises. To change it to *D* would, by anticipation, weaken the second, syncopated, quaver. The editor therefore suggests *D#*, which avoids both evils, and as a thematic indication, appears suitable.

14. This apparently unthematic episode may be explained as a paraphrase of the following idea:



15. Anstatt des vorgeschlagenen Piano-Schlusses läßt sich auch eine stetige Steigerung (von der Fermate an) bis zum *ff* ästhetisch rechtfertigen. Im letzteren Falle schlägt der Herausgeber die folgende Version vor, die auf der Auffassung der steigenden Linie als Orgelpedal-Passage basiert:

15. In the place of the piano conclusion suggested, a continual crescendo (from the pause on) to *ff* might be aesthetically justified. In the latter case, the editor suggests the following version, which is based on the assumption of the ascending crescendo line as an organ-pedal passage:

Toccata C moll.

16. Die drei Auftaktnoten sind getrennt und nicht zu schnell zu spielen, damit nicht der Eindruck einer Triole entstehe.

17. Obgleich zum Verständnis einer polyphonen Komposition unbedingt erforderlich ist, daß man sich die Struktur klar mache, die Stimmführung im einzelnen verfolge und kein Auftreten der zugrundeliegenden Motive übersehe, so ist es doch ein übel angebrachtes Bestreben, das Thema bei jedem Erscheinen »herauszuholen«, wie das so oft geschieht. Daß dies in Einzelfällen berechtigt und sogar notwendig sein kann, soll nicht bestritten werden, doch darf man nie vergessen, daß vom künstlerischen Gesichtspunkte aus das Gewebe die Hauptsache ist, nicht der Faden; das Ganze, nicht die Bestandteile, und daß es töricht ist, das auseinanderzureißen, was der Komponist zusammengefügt hat. Das gilt ebenso von Variationen, deren Reiz in den zahlreichen Verwandlungen des stets gleichen Materials besteht — nicht in diesem selbst. (Beispiel: die »Eroica«-Variationen von Beethoven, deren Sinn als Kunstform durch beständiges Herausstechen des Baß-Motivs, wie es eine Ausgabe vorschreibt, gänzlich verkannt wird.) Bei dem vorliegenden Adagio ist vor einem solchen Vorgehen besonders zu warnen, da das Thema (bis auf den freien Schluß) in jedem Takte enthalten ist — durchgehendes Hervorheben desselben würde daher in ein unerträgliches Hin- und Herzerren ausarten. Auch liegt dazu um so weniger Veranlassung vor, als die Engführung (deren das

Toccata C minor.

16. The three notes of the up-beat must be played not too quickly, and detached, in order to avoid the impression of a triplet.

17. Although it is absolutely necessary for the full comprehension of a polyphonic composition, to be clear as to its structure, to be able to follow the voices separately, and not to overlook any appearance of the fundamental motives, it is nevertheless quite out of place to endeavour to "bring out" the theme each time it occurs, as so often happens. That, in particular cases, this may be justifiable, and even necessary, cannot be denied, but it should never be forgotten that from the artistic point of view, the web is the main point, not the thread, the whole, not the component parts, and that it is foolish to tear asunder what the composer has joined together.

This is equally applicable to Variations, the charm of which lies in the numerous transformations of the material, which is always the same, and not in the material itself. (Example: Beethoven's Eroica Variations, the meaning of which, as an art-form, is entirely misconstrued by a perpetual emphasis of the bass-motive, as prescribed by one edition.)

The student is specially cautioned against such a procedure in the Adagio before us, as, (with the exception of the free conclusion) the theme is contained in each bar; and if continually brought into prominence, it would degenerate into a pulling of it hither and thither which would become intolerable. And there

Thema mehrere Möglichkeiten in sich birgt) nirgends angewendet ist, das Thema also immer nur in einer Stimme, niemals in zweien zugleich auftritt.

Der Spieler richte mithin sein Hauptaugenmerk auf die Linie des ganzen Satzes, insbesondere auf die Führung des Soprans, der vor allem da, wo er sich zum ausdrucksvollen Gesange erhebt, das Stimmgefüge zusammenhält. Nur so kann dieses schöne Stück zu einer einheitlichen Wirkung gebracht werden. Selbstverständlich wird die Forderung einer klar getrennten und gut abschattierten Vierstimmigkeit dadurch nicht aufgehoben.

18. Das Tempo muß so genommen werden, daß die 16^{tel} der Fuge den 32^{tel} des Più Adagio entsprechen. Die Verbindung denke man sich so:



19. Von den beiden Phrasierungen des Dreiklangmotivs hält der Herausgeber die obere (legato) für die bessere. Die einmal gewählte Art muß die ganze erste Fuge hindurch (bis zur Kadenz), auch in den vom Thema abgeleiteten Kontrapunkten beibehalten werden. In der zweiten Fuge verlangt unzweifelhaft das Thema, dessen Wucht erst dort zu Tage tritt, einen energischen martellato-Vortrag.

Nicht einverstanden ist der Herausgeber mit der von Bischoff und Kroll angegebenen Phrasierung des Thema-Anfangs:



Noch verfehelter erscheint ihm der von beiden gemachte Vorschlag, dieses Motiv das erste Mal *f*, das zweite Mal *p* zu spielen. Man vergegenwärtige sich die unruhige, ja hysterische Wirkung, die ein Durchführen dieses »Echo« im Verlauf der ganzen Fuge zur Folge haben würde!

Der Herausgeber rät, die ganze Strecke bis kurz vor der Fermate durchweg *piano*, mit äußerst sparsam verteilten Schattierungen zu spielen — gleich einem ruhig dahingleitenden Flusse, der dann nach der Kadenz (die man in diesem Zusammenhang recht wohl mit einem Wasserfall vergleichen könnte) zu einem breiten Strome anwächst. So wird die Gefahr vermieden, die dynamischen Möglichkeiten bereits am Anfang zu erschöpfen; die zweite Fuge wird in das rechte Licht gerückt: sie erscheint als Steigerung und Vollendung der ersten Fuge und als Krönung des Gesamtaufbaus. Daß dies ihre wahre Bedeutung, erhellt ebenso aus der Stellung, die sie im Ganzen einnimmt, als aus der Bereicherung durch das neue, energisch-zackige, gleichsam schäumende Kontrastsubjekt. (Spitta bezeichnet sogar die 2. Fuge als »Doppelfuge«.)

20. Die Umwandlung der beiden Achtel *g—es* in Sechzehntel ist lehrreich als Beweis für die Stilwidrigkeit des »Brechens« von Akkorden bei Bach. Da die Dezime nur von Händen mit außergewöhnlicher Spannfähigkeit zusammen angeschlagen werden konnte und ein Arpeggieren vermieden werden sollte, wurde die rhythmische Form des Themas verändert! Oder anders ausgedrückt: das Arpeggio wurde in den Takt eingeteilt, um einer rhythmisch vagen, undefinierbaren Ausführung vorzubeugen.

21. Die vorgeschriebene Akzentuierung des Alts ist nötig, um die dem Auge ohne weiteres erkennbare Stimmenkreuzung auch dem Ohre deutlich zu machen, das sonst hier parallel fortschreitende Oktaven feststellen würde.

22. Hier ist die Exposition der zweiten Fuge beendet. Was nun folgt (nochmals 3 Thema-Eintritte in C moll), enthält nichts von Bedeutung, was nicht vorher oder nachher gesagt

is all the less reason for it, as the stretto (for which the theme contains several possibilities) is nowhere employed, and the theme appears always only in one voice, never simultaneously in two.

The player should therefore direct his chief attention to the line of the whole movement, and especially to the soprano, which, above all in the parts where it rises to expressive song, holds the entire structure of the voices together. Only in this manner can this beautiful piece be rendered as an unbroken whole. Needless to say, this does not do away with the necessity for keeping the four voices clearly distinct, and well contrasted.

18. The tempo must be so taken that the semiquavers of the fugue correspond to the demisemiquavers of the Più Adagio. The connection may be considered thus:

19. Of the two phrasings of the Triad motive, the editor considers the upper one (legato) the better. The one decided on should be carried out throughout the whole of the first fugue (up to the cadenza), including the counterpoints which are derived from the theme. In the second fugue, the theme, the force of which only really becomes clear here, undoubtedly demands an energetic martellato rendering.

The editor does not agree with the phrasing of the beginning of the theme, as given by Bischoff and Kroll:

The suggestion, made by both to play this motive the first time *f*, the second time *p*, appears to him even more mistaken. Imagine the restless, indeed hysterical impression it would cause, were this "Echo" carried out through the entire fugue!

The editor advises the student to play the whole part up to shortly before the pause *piano* throughout, and to employ light and shade effects but very sparingly — like a smoothly gliding stream, which later, after the cadenza, (which, to continue the metaphor, might be compared to a waterfall) increases to a broad river. Thus the danger of exhausting the dynamic possibilities at the beginning will be avoided; the second fugue will be placed in the right light: it appears as an intensification and completion of the first fugue, and as a culmination of the entire composition. That this is its real signification is clear from its position in the whole, and from the enrichment by the new, vigorous, jagged, as it were foaming countersubject. (Spitta even calls the second fugue a "double fugue".)

20. The transformation of the two quavers *G, E♭*, into semiquavers is instructive as a proof of the bad style of "breaking chords" in Bach's works. As the tenth could only be struck together by hands having an unusually large stretch, and a "broken" or arpeggio chord was to be avoided, the rhythmical form of the theme has been changed! Or, to express it otherwise, the arpeggio was divided up in the bar, in order to prevent a rhythmically vague and indefinite rendering.

21. The accentuation of the alto as prescribed, is necessary in order to make the crossing of the parts, which is immediately recognisable to the eye, equally clear to the ear, which otherwise here, would receive the impression of octaves in parallel motion.

22. The exposition of the second fugue is here concluded. What now follows (again three entries of the theme in C minor) contains nothing of importance, which is not either

wäre, noch fördert es in irgend einer Weise die Entwicklung; die Modulation kommt nicht aus der Haupttonart heraus und nach 24 Takten befindet sich die Musik an derselben Stelle wie zuvor, so daß man sagen kann, die Fuge habe sich auf einem Punkte im Kreise gedreht. Wenn man nun außerdem die Ausdehnung der Fuge, die Länge des Themas, dessen Wiederholung in sich selbst, endlich sein häufiges und stets unverändertes Auftreten (da von der »Engführung« nirgends Gebrauch gemacht wird) in Betracht zieht, so wird wohl nur blinde Buchstaben-Pietät etwas gegen den vom Herausgeber vorgeschlagenen Sprung Φ bis Φ einzuwenden haben. Durch diese Auslassung, die den Grundriß der zweiten Fuge dem der ersten ähnlich macht, kann die Wirkung des Ganzen nur gehoben werden, zumal da auch die im folgenden enthaltene Steigerung beseitigt wird, die auf zweierlei Weise den Gesamteindruck schädigt: nicht nur wird durch sie die Schluß-Steigerung vorweggenommen und somit abgeschwächt; es entsteht auch durch das verschiedene Kadenzieren in C moll der falsche Eindruck eines frühzeitigen Schließens.

Der halbe Takt ($\frac{1}{2}$) kann keine Bedenken erregen, da man sich die zweite Fuge als um einen halben Takt später anfangend denken kann — der Taktstrich steht dann genau so, wie beim Anfang der ersten Fuge.

23. Zerlegung des Kontrapunktes in zwei Stimmen und Verteilung in drei Oktaven, hier fallend, 8 Takte später steigend. Dort wird auch das Thema im 2. Takt um eine Oktave höher gerückt.

24. Der durch Aushalten des *c* um einen halben Takt verschobene Schluß des Themas wird in den nächsten drei Takten durch variierende Wiederholungen ausgesponnen und bereichert; eine Art der Behandlung, die schon bei Buxtehude vorkommt und von Bach, namentlich in den Choralvorspielen, zu so herrlicher Entfaltung gebracht worden ist. In sämtlichen nun folgenden Thema-Auftritten wird dieser halbe Schlußtakt umgestaltet, was aus dem Drängen nach dem Schlusse zu erklären ist, das hier in ununterbrochener Steigerung einsetzt.

25. Das Kontrasubjekt um einen Vierteltakt verfrüht, als Steigerung des dramatischen Ausdrucks; ebenso bei den folgenden Themaetritten.

26. Umdeutung des Es-dur-Akkordes (Abschluß) in den C-moll-Dreiklang (Weiterführung).

27. Zerlegung des Themas in zwei Stimmen und Rückung in die höhere Oktave, siehe 23.

28. Die 5 rezitativischen Schlußakte sind eine höchst dramatische Umschreibung und Ausgestaltung des abschließenden *c*.

29. Spielt man nicht die Version des Herausgebers, so ist es ratsam, das Presto schon hier eintreten zu lassen, damit nicht der F-moll-Akkord, bei der geringen Klangdauer des Klaviertones, als toter Punkt empfunden werde.

Toccata D dur.

30. Betrachtet man die Grundrisse der 7 Klaviertoccaten, so ergibt sich, daß ihnen allen das Prinzip der Dreisätzigkeit gemeinsam ist. (Die zweisätzliche Form: Toccata et Fuga, wobei »Toccata« nur den frei-improvisierenden und virtuosen Charakter des Präludiums betont, findet sich nur in den Orgeltoccaten.) Am reinsten gelangt diese Dreiteilung in der G-dur-Toccata zum Ausdruck. Hier haben wir:

I II III
Allegro — Adagio — Fuga

Es ist dieselbe Anordnung wie im Italienischen Konzert, dem diese Toccata auch durch den konzertmäßigen ersten Satz nahesteht, in dem »Solo« und »Tutti« deutlich unterscheidbar sind.

previously or subsequently said, neither does it in any way further the development; the modulation does not leave the principal key, and after 24 bars the music is at the same point as before, so that it might be said that the fugue had revolved in a circle round one spot. If one considers further the extent of the fugue, the length of the theme, and the repetitions it contains in itself, and finally its frequent and continually unaltered appearance, (the stretto being nowhere employed), only a blind regard for the letter of the law could have any objection to raise to the cut Φ to Φ suggested by the editor. The effect of the whole can only be improved by this omission, (which brings about a similarity in the outline of the second fugue with the first) more particularly as it does away with the rise contained in the following, which is detrimental to the whole impression in two ways: not only is the working up of the conclusion anticipated, and thus weakened, but the decided cadenza-like passages in C minor cause the false impression of a premature close.

There can be no objection to the half-bar (two crotchets), for the second fugue may be considered as beginning half a bar later; the bar-line will then be in precisely the same place as at the beginning of the first fugue.

23. A division of the counterpoint into 2 voices, and distribution in three octaves, here falling, eight bars further on, rising. There also, in the second bar, the theme is brought an octave higher.

24. The close of the theme, delayed by holding the *C* half a bar longer, is spun out and enriched in the next three bars by varied repetitions, a mode of treatment already found in the works of Buxtehude, and which, especially in the Chorale preludes has been brought to such perfection by Bach. In all the following appearances of the theme, this half-bar of conclusion is re-moulded, which may be explained by the eager pressing-on to the end, which begins here, and works up uninterruptedly.

25. The countersubject a quarter of a bar earlier, to increase the dramatic expression; the same in the following entries of the theme.

26. A new interpretation of the *E^b* major chord (termination) into the *C* minor triad (continuation).

27. Division of the theme into two voices, and shifting into the upper octave (compare 23).

28. The 5 recitativo bars of conclusion are an exceedingly dramatic paraphrase and working out of the concluding *C*.

29. Should the Editor's version not be played, it is advisable to begin the Presto here, so that the *F* minor chord, — considering the short resonance of tones on the piano — should not give the impression of a standstill.

Toccata D major.

30. On looking at the structural outline of the 7 Piano-forte Toccatas, we find that the principle of a division into 3 movements is common to them all. (The two-movement form: Toccata et Fuga, in which »Toccata« simply emphasizes the free, extempore, and virtuoso-like character of the Prelude, is only found in the Organ Toccatas.) This division into three finds expression in its purest form in the Toccata in G major. Here we have:

I II III
Allegro — Adagio — Fuga

It is the same arrangement as that of the Italian Concerto, with which this Toccata shows close relationship, another similar feature being the Concerto-like first movement, in which »Solo« and »Tutti« are distinctly distinguishable.

In der Toccata E moll ist der erste Satz durch eine prä-ludierende Einleitung bereichert:

I II III
Introduzione-Fugato — Adagio — Fuga

Als weiterer Zusatz findet sich eine Überleitung zwischen dem zweiten und dritten Satz; zuerst als Keim in der Toccata C moll (die Kadenz zwischen den beiden Fugen; vgl. auch die Überleitung zur Fuge in der Orgeltoccata C dur), dann als selbständigere Gebilde in den Toccatas Fismoll, D moll, G moll (Adagio bzw. Intermezzo). In den letztgenannten 4 Stücken steht das Adagio nicht mehr in der Mitte, sondern zu Anfang; der Plan ist ungefähr folgender:

I II III
Introduzione-Adagio — Fugato — Intermezzo (Adagio)-Fuga

Fugato und Fuga weisen öfters denselben Grundgedanken auf (D moll, Fismoll); in der C moll-Toccata liegt sogar dem zweiten und dritten Satz dasselbe Fugenthema zugrunde.

Am reichsten ausgestaltet ist die D dur-Toccata, in der auch der erste und zweite Satz durch ein Adagio verbunden sind:

I II III
Introduzione-Allegro — Adagio Fugato — Adagio-Fuga

Hier ist wiederum der Mittelsatz (Fugato) ein langsamer; die beiden Adagios sind keine selbständigen Sätze, sondern nur rezitativische Überleitungen, was beim Vortrag im Auge zu behalten ist. Die im Vorigen angegebene Reihenfolge soll übrigens keineswegs die chronologische Entstehung bedeuten, sondern nur einer bequemeren Übersicht dienen.

31. Für die Bestimmung des Tempo, das im Original nicht angegeben ist, dürfte der 9. Takt maßgebend sein. Um den Anfang klavieristisch wirksamer zu gestalten, hat der Herausgeber eine andere Händeverteilung vorgeschlagen als die des Originals, welche allerdings die Polyphonie der Stimmeneintritte besser wiedergibt

32. Das Allegro — die Tempobezeichnung ist authentisch — besteht fast ausschließlich aus dem wechselnden Spiel der beiden Achtel-Motive, die beide aus einer Wurzel stammen: es sind nämlich die ihnen zugrundeliegenden Tonleiterfolgen Umkehrungen voneinander, so daß es möglich ist, sie zu kombinieren:



33. Die Proposition, auf welche diese beiden Takte die Antwort sind, ist um ein Viertel verkürzt; eigentlich (vgl. die analoge Stelle einige Takte später) müßte sie auf dem zweiten Viertel beginnen und so lauten:



34. Diese scheinbar freikadenzierenden Schlußakte ruhen in Wirklichkeit auf dem bereits öfters gehörten Baßgang (siehe 33):



In the Toccata in E minor, the first movement is enriched by a prelude-like introduction:

I II III
Introduzione-Fugato — Adagio — Fuga

As a further addition, we find a transitional intervening passage between the second and third movements; first, in an embryonic form in the Toccata in C minor (the cadenza between the two fugues; compare too the transitional passage to the fugue in the Organ Toccata in C major), then in a more independent form in the Toccatas in F# minor, D minor-G minor (Adagio, Intermezzo, respectively). In the last-mentioned 4 pieces, the Adagio is no longer found in the middle, but at the beginning; the plan is approximately the following:

I II III
Introduzione-Adagio — Fugato — Intermezzo (Adagio)-Fuga

Fugato and Fuga often show the same fundamental idea (D minor, F# minor); in the C minor Toccata, the second and third movements have even the same Fugue-subject as their basis.

The most elaborate of the Tocceatas is that in D major, in which again the first and second movements are connected by an Adagio:

I II III
Introduzione-Allegro — Adagio-Fugato — Adagio-Fuga

Here again we have a slow middle movement (Fugato); the two Adagios are not independent movements, but merely recitative-like transitional passages, a fact which should be borne in mind, when interpreting this work. The order in which the Toccatas are mentioned above is by no means intended to be a chronological register, but serves merely as a help to a quick survey.

31. The 9th bar would be the best guide in determining the tempo, which is not indicated in the original. In order to make the commencement pianistically more effective, the Editor has suggested a different distribution of the hands from that in the original, which certainly brings out the contrapuntal entries of the parts better.

32. The Allegro (the tempo-indication is authentic) consists almost exclusively of the interchanging play of the two quaver-motives, both of which are derived from one root: the scale passages on which they are based, that is to say, are inversions of one another, so that it is possible to combine them:



33. The statement, to which these two bars are the answer, is shortened by one crotchet; as a matter of fact (compare the analogous passage a few bars further on) it ought to begin on the second crotchet, and read as follows:



34. These bars of conclusion, apparently in free cadenza form, are in reality derived from the bass-passage already often heard (see 33):



der aus dem Baß der Anfangstakte entstanden ist:

| which is developed from the bass of the bars of commencement:



35. Die Figur:

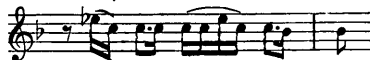


die schon in der Introduction auftrat, findet man bei Bach fast ausschließlich in Werken der jugendlichen Schaffensperiode — in der Klaviertoccata Emoll, den Orgelpräludien Ddur und Amoll u. a. Auch das einige Takte später auftretende Motiv:



deutet, wenn es mehrmals sequenzförmig gebracht wird, auf eine frühe Entstehung. Man begegnet ihm zum Beispiel in den folgenden Kompositionen:

Toccata Dmoll:
D minor:



Capriccio Bdur:
B major:



Suite Emoll:
E minor:



Interessant ist eine frühere einfachere Variante, die wir zum Vergleich hierher setzen wollen:

An earlier, more simple variant, which we give here for comparison, is interesting:

Adagio.



36. In den Rhythmen  und  kündigt sich bereits das Fugato an.

37. Die beiden Motive des Fugato (das im Original mit zwei Kreuzen notiert ist) sind eigentlich die Zerlegung eines Gedankens in zwei Stimmen — ähnlich der Gabelung eines Astes:

36. In the rhythms  and  the Fugato already proclaims itself.

37. The two motives of the Fugato (the notation of which in the original has two sharps) are, properly speaking, the distribution of one thought amongst two parts — resembling the bifurcation of a branch:



als Tonleitergang vereinfacht:

| as a scale-passage, simplified:



38. Nach 7 Dur-Takten leitet dieses 4taktige Zwischenspiel wieder nach Moll zurück.

39. Der Anfangstakt dieses Satzes knüpft an den Schluß des ersten Adagio an. Die Bezeichnung »con discrezione« stammt von Bach. Auch hier, wie im ersten Adagio, dreifache Wiederholung derselben Phrase.

Schwierigkeiten bietet die Feststellung des Tempo. Die im folgenden mitgeteilte frühere Niederschrift läßt ein nicht zu langsames, gleichmäßig durchführbares Zeitmaß zu (etwa Andante sostenuto, ♩ = 66):

38. After 7 bars in major, this episode of 4 bars leads back to minor.

39. The first bar of this movement starts with a reference to the conclusion of the first Adagio. The indication "con discrezione" is Bach's own. Again here, as in the first Adagio, we find a threefold repetition of the same phrase.

Difficulties are met with in determining the tempo. In the following earlier version, an even, not too slow time is feasible throughout (approximately Andante sostenuto, ♩ = 66):

Anders die reicher ausgeführte Fassung: hier würden bei gleichem Tempo die 64tel den Eindruck der Hast und Plötzlichkeit machen, während bei einem diesen angemessenen Adagio die langen Noten und der Schluß wiederum zu schlep-

It is different with the more elaborately worked-out version: here, if the same tempo were taken, the semidemisemiquavers would give an impression of hurry and suddenness, while in an Adagio, which would be suitable to them, on the other

pend wirken. Bleibt noch die merkwürdige, in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft »Presto« überschriebene Stelle. Sie im Adagio zu spielen, geht selbstverständlich nicht an; nimmt man sie schneller, als das Übrige, so wird leicht der Zusammenhang gestört. Zwar ist eine gewisse Freiheit und Elastizität dem Charakter dieses Rezitativs durchaus angemessen, nur möchte der Herausgeber vor einem dem Bachschen Geiste zuwiderlaufenden planlosen, hysterischen Hin und Her warnen. Vielleicht ist es am besten, sich den Lauf genau in den Takt einzuteilen, wobei ein ziemlich langsames Tempo vorausgesetzt wird:

Man zähle Achtel:



Der Schluß, in dem schon der frisch-entschlossene Geist der Fuge weht, verlangt entschieden eine raschere Bewegung. (Bei Bischoff reicht das Presto bis zu den 3 letzten Takten, welche Adagio überschrieben sind.)

Der Herausgeber hat versucht, die Einheitlichkeit durch eine gleichmäßige Auflösung der deklamierenden Stimme in 16tel und 32tel herzustellen (in Takt 5 und 6 wurde das unschöne zweimalige hohe *e* als Höhepunkt der Linie vermieden); die Prestopassage wurde verkürzt in den Rahmen des Ganzen eingefügt und als Nebensache behandelt. Jedenfalls berechtigt uns die in der späteren Fassung erkennbare phantasierende Umbildung der Melodie zu einer ähnlichen, freilich stets dem Stil des Komponisten entsprechenden Freiheit der Interpretation.

Was der junge Bach in Sätzen wie diesen anstrebte — improvisierende Freiheit verbunden mit Geschlossenheit der Form — das hat er später in der chromatischen Phantasie zur höchsten Reife gebracht.

40. Die Achtel durchweg schwer und stark, die Sechzehntel leicht und schwächer.

41. Um das unangenehme Zusammentreffen der Hände auf einer Note zu vermeiden, könnte man hier spielen:



Auf dem Clavicymbel fiel dieser Übelstand weg, da solche Stellen auf 2 Manualen ausgeführt wurden.

42. Auch hier vielleicht besser:



43. Das Thema dreimal hintereinander, vgl. 39.

44. Ungenaue Umkehrung der vorhergehenden 4 Takte.

45.

hand, the long notes, and the conclusion sound too dragged. We have still to consider the remarkable passage, which in the Edition of the Bach-Gesellschaft is marked "Presto". To play it in the Adagio tempo is of course not practicable; taken quicker than the rest, it disturbs the continuity. A certain degree of liberty and elasticity is, without doubt perfectly suitable to the character of this recitative, but the Editor would warn against a planless, spasmodic hither and thither which would be quite opposed to the spirit of Bach. Perhaps it is best to divide the run up exactly into the bar, presupposing a fairly slow tempo:

Count quavers:

The conclusion, in which the brisk and resolute spirit of the fugue is already perceptible, decidedly requires a quicker tempo. (In Bischoff's Edition the Presto is continued until the 3 last bars, which are marked Adagio.)

The Editor has endeavoured, by a uniform resolution of the recitative voice into semiquavers and demisemiquavers to restore symmetry; (in Bars 5 and 6, the unlovely high *E*, occurring twice as culminating point of the line, has been avoided; the Presto passage, in a shortened form, has been fitted into the whole, and treated as subordinate. The characteristics of improvisation, recognizable in the remodelling of the melody in the later version, undoubtedly justify us in adopting a similar freedom in the interpretation, of course always in agreement with the composer's style.

That which the youthful Bach aimed at in movements like this — free improvisation in character, together with completeness of form — he brought to the highest perfection later, in the Chromatic Fantasy.

40. The quavers throughout loud, and with weight, the semiquavers softer and lightly.

41. To avoid the unpleasant encounter of the two hands on one note, the following might be played here:

On the Clavicembalo this drawback was eliminated, as such passages were played on 2 manuals.

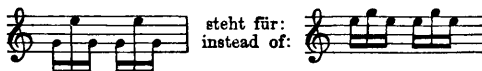
42. Here again, perhaps better thus:



43. The principal subject three times in succession, comp. 39.

44. Inexact inversion of the 4 preceding bars.

45.



46. Die erste Hälfte des Themas im Baß, die zweite im Sopran. Bezeichnend für die sorglos-lockere Anlage der Fuge ist, daß das Thema — das nur eine wiederholte Terzenfolge ist — immer nur in den äußeren Stimmen, niemals im Alt auftritt. (Vgl. Anm. 6.) Auch die Stimmenanzahl wechselt zwischen zwei und vier: es kam dem Komponisten nur auf Lebendigkeit der Bewegung und virtuoson Schwung an.

47. Ein neuer Beweis für das in der vorigen Anmerkung Gesagte: das Thema verschwindet gänzlich; es bleibt nur die Harmonienfolge und die rhythmische Bewegung.

48. Die Schlußkadenz ist in einfacherer Form durch Kellners Abschrift überliefert:



Da offenbar eine technisch-glanzvolle Wirkung und Weiterstürmen nach dem Schlusse zu beabsichtigt sind, so dürfte des Herausgebers Setzung in nachschlagenden 16teln dies heutzutage besser erreichen, wo die Begriffe von Virtuosität sich geändert haben. Auf unserem Klavier klingt die Bachsche Fassung schwerfällig und unwirksam; man muß das Tempo zurückhalten und schwächt dadurch den Eindruck der unaufhaltsamen Bewegung, die allein Sinn und Zweck der Fuge ist.

Toccata D moll.

49. Stand schon die D dur-Toccata, namentlich was die Adagio-sätze anbelangt, nicht auf der Höhe der beiden ersten Toccaten dieses Bandes, so hält die vorliegende Komposition kaum einen Vergleich mit ihnen aus; sie ist weitaus schwächer, steifer, ungelinker und muß als ein ganz jugendliches Werk angesehen werden (sie gilt auch den Historikern als erste Toccatenarbeit Bachs). Es gibt zwei Fassungen: die wenigen mitgeteilten Varianten der früheren sind geringfügige Abweichungen bis auf den Schluß, der in der späteren etwas reicher und lebendiger ausgeführt erscheint.

Die angegebenen Sprünge sind nach des Herausgebers Ansicht geeignet, den Bau des Ganzen gedrängter zu gestalten: sie vermeiden nur die unnötige Wiederholung des bereits zur Genüge Gesagten. Durch einige melodische Veränderungen im ersten Adagio soll der Monotonie gesteuert, mittels der Verdoppelungen und volleren Setzung Licht und Schatten plastisch verteilt werden. In dieser Weise bearbeitet, dürfte das Stück unserer Zeit näher gerückt und seine äußere wie innere Wirkung gehoben sein.

50. Da die tiefen Saiten des Klaviers stärker und länger schwingen und mehr Zeit zu ihrer vollständigen Abdämpfung

46. The first half of the subject is in the bass, the second in the soprano. Characteristic of the negligent and loosely-woven design of the fugue is the fact that the subject, — which is only a repeated succession of Thirds — is never found in the alto, but always only in the extreme parts. (Compare Remark 6.) The number of the parts too, alternates between two and four: the only point of importance to the composer was vivacity of movement, together with swing and spirit.

47. A further proof of what was said in the previous Remark: the subject disappears entirely, only the succession of the harmonies, and the rhythmical movement remain.

48. The concluding cadenza has been handed down to us in a simpler form in Kellner's manuscript copy:

As obviously a technically brilliant effect, and an onward rush towards the end are intended, the Editors setting in semi-quavers, struck one after the other, will be better able to produce this effect, nowadays, when the standards of technical ability and virtuosity have changed. On our pianofortes the Bach version sounds clumsy and ineffectual: the tempo has to be retarded, thereby weakening the impression of irrestrainable movement, which is the sole aim and object of the fugue.

Toccata in D minor.

49. If the Toccata in D major, especially as regards the Adagio movements, is not on the level of the first two Toccatas, of this one we may say that it will hardly bear comparison with them; it is far weaker, more pedantic, more awkward, and must be regarded as a distinctly youthful work (it is also considered by historians to be Bach's first Toccata). There are two versions; the few variants known of the earlier are differences of but slight importance, except for the conclusion, which in the later version appears to be worked out in a somewhat more elaborate and animate form.

In the Editor's opinion, the cuts indicated serve to consolidate the structure of the whole; they only avoid the unnecessary repetition of that which has already been over-abundantly said. The Editor has endeavoured by means of a few variations in the melody, in the first Adagio, to avoid monotony, and by doubling some of the notes, and by a fuller setting, to distribute light and shade in such a manner that the outline may be sharply defined. Thus adapted, the piece is brought nearer to our own times, and both its outward and inward effect intensified.

50. As the lower strings of the Pianoforte when struck, vibrate louder and longer than the higher, and need more time

brauchen, als die höheren, so ist es durchaus möglich, eine stark angeschlagene Baßnote, trotz Pedalwechsels auf den oberen Harmonien, nachklingen zu lassen; nur muß das Pedal äußerst schnell und sozusagen nur »halb« genommen werden.

51. Die vorgeschlagene Bereicherung der Melodie erschien geboten, um die Eintönigkeit des 5mal unverändert wiederkehrenden Motivs  zu beseitigen und ist ganz in

der Art des späteren Bach gehalten; ja, es ist bei der weitaus freieren Ausführung der damaligen Zeit nicht unwahrscheinlich, daß eine ähnliche Ausschmückung vom Spieler als selbstverständlich vorausgesetzt wurde.

52. Über diese Figur vergleiche Anmerkung 35.

53. Die Herausgeber der Bach-Gesellschaft haben hier die Bezeichnung »Presto« (d. h. im heutigen Sinne »Allegro«) hinzugefügt. Abgesehen davon, daß der Schluß schöner wirkt, wenn der Satz ruhig-fließend und weich ausklingt, scheint gegen diese Annahme zu sprechen, daß dann die Figur 

im Adagio angesagt, und im Presto imitierend weitergeführt werden würde, was einen ruckweisen, unlogischen, schiefen Eindruck macht. Aber es wäre immerhin denkbar, nach Analogie der letzten Takte vom 2. Adagio hier einen plötzlichen Entschluß, ein gewaltsames Sich-Losreißen anzunehmen, wobei die Stelle natürlich forte gespielt werden müßte.

54. Die Tempobezeichnung fehlt; einige Ausgaben haben »Presto«.

Das Thema besteht aus zwei auf demselben Rhythmus basierenden Motiven *a* und *b*. Dadurch, daß die 2. Stimme sofort mit dem Motiv *a* antwortet und dasselbe am Schlusse nochmals bringt, wird es in 5 Takten 4 mal gehört; dies ist ein Grund, warum der Satz einen so monotonen und abwechslungsarmen Eindruck hinterläßt.

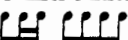


Wegen des Mangels an kontrastierendem Material kann man auch nicht gut von einer »Doppelfuge« sprechen. — Der Oktavensprung wird in der Folge oft zum Sexten-, Quinten- und Quartenschritt.

Als Phrasierung des Themas kommt noch die folgende in Betracht:



doch hat sich der Herausgeber für die Wiedergabe mit legato entschieden, da diese auf die Dauer das Ohr weniger ermüdet und dem Fugato größeren Zusammenhalt und eine gewisse Würde verleiht.

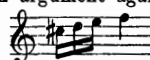
Bei der Fis-moll-Toccata wurde gesagt, daß Bach nirgends reicher und inniger gestaltet, als dort, wo chromatische Motive zugrunde liegen. So kann man andererseits behaupten, daß jene Sätze am schulmeisterlichsten und steifsten, am meisten an das Zeitalter ihrer Entstehung gebunden wirken, welche auf dem Rhythmus  aufgebaut sind — man vergleiche beispielsweise das Doppelkonzert für 2 Violinen und den letzten Satz des Klavierkonzertes D-moll.

for their complete damping, it is quite possible to let a vigorously struck bass note reverberate, in spite of change of pedal in the upper harmonies; only the pedal must be taken extremely quickly, and, as it were, only »half«.

51. The enrichment of the melody, as suggested, seemed necessary, in order to eliminate the monotony of the motive

 repeated 5 times unchanged; it has been kept quite in the style of the later Bach; indeed, considering the far greater freedom in interpretation customary at that time, it is not improbable that a similar elaboration was expected from the player as a matter of course.

52. Concerning this figure, compare Remark 35.

53. The Editors of the Bach-Gesellschaft have added here the indication »Presto«, (that is, in the meaning of today, »Allegro«.) Apart from the fact that the conclusion sounds better, and is more effective, if the movement ends in a smoothly-flowing and soft manner, an argument against the adoption of the Presto is that the figure  would then be first

enunciated Adagio, and continued in imitation Presto, thus making a jerky, illogical, lop-sided impression. Nevertheless, it would be possible to suppose that, analogous to the last bars of the 2nd Adagio, a sudden decision, a violent tearing of itself away was intended, in which case the passage would of course have to be played forte.

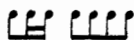
54. The tempo-indication is missing; some editions give »Presto«.

The subject consists of two motives, *a* and *b*, based on the same rhythm. As the 2nd voice immediately answers with the motive *a*, and brings it again at the conclusion, it is heard 4 times in 5 bars; this is one reason why the movement leaves an impression of such monotony and want of variation.

Owing to the lack of contrasting material, it is moreover hardly possible to speak of it as a »double fugue«.

During its course, the leap of an octave frequently changes to the progression of a sixth, fifth, or fourth. As phrasing of the subject, the following may also be taken into consideration:

but the Editor has decided for the rendering with legato, as this, repeatedly heard, is less tiring to the ear, and gives the Fugato more coherence, and a certain dignity.

In the notes to the F[♯] minor Toccata, it was said that Bach never expresses himself in a more varied or fervent manner, than where chromatic motives form the basis. And, on the other hand, it may be maintained that those movements which are built up on the rhythm  are the ones which

give the greatest effect of stiffness and pedantry, and of restriction to the period of their origination. Compare, for example, the Concerto for 2 Solo Violins, and the last movement of the Pianoforte Concerto in D minor.

55. Der Sopran bringt das Thema 1 Takt zu früh, doch verliert diese „Engführung“ aus den in der vorigen Anmerkung dargelegten Gründen ihre Wirkung.

56. Hier endet die Exposition: jede Stimme brauchte bisher einmal das ganze Thema ($a + b$) — durch die beiden in der späteren Fassung eingeschobenen Takte wurde das erste der beiden Motive im Alt ausgedehnt. Von hier ab treten die beiden Teile des Themas nicht mehr vollständig in einer Stimme auf.

57. Der Mangel an Meisterschaft offenbart sich an der sich unbeholfen im Kreis drehenden Modulation — nach 8 Takten, in denen die Tonarten Fdur, Bdur, Amoll berührt werden, sind wir schon wieder beim Dmoll angelangt. Die vorgeschlagene Kürzung läßt diesen wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrenden Umweg aus. (Vgl. Anm. 22.)

58. Variation von b ; der Sinn ist:



usw.
etc.

59. Der Anfang des Themas im Sopran ist verstümmelt:



59. The beginning of the subject in the soprano is mutilated:

Die Weiterführung übernimmt, auf anderer Stufe, der Tenor.

60. Die Basis dieses Zwischenspiels bildet ebenfalls b :



usw.
etc.

The continuation is taken over, on another degree, by the tenor.
60. Once more b forms the basis of this episode:

Im nächsten Takt ist wiederum der Anfang des Themas im Tenor unterdrückt; Weiterführung in derselben Stimme.

61. Derselbe Fall wie bei 57 — nach kurzer Wanderung durch Gmoll, Cmoll und Amoll wiederum Dmoll.

62. Von hier ab strömt der Satz in freierem Flusse dem Ende zu. Auch dieses Sich-Wohlerfühlen in ungebundenem, toccatenhaften Phantasieren als in streng-geschlossener Form ist ein Zeichen von Jugendlichkeit und Unreife.

63. Das Motiv b ist hier zwischen 2 Stimmen verteilt (Alt und Tenor).

64. Diese Stelle ist im Original unklar. Es gibt 3 Arten der Erklärung:

1. Der G-moll-Akkord wird, wie im Text, bis zum Ende des Taktes gehalten und bildet einen Orgelpunkt über der Folge Tonika-Dominante-Tonika:



2. Der Akkord Gmoll wird nur bis zur Hälfte des Taktes ausgehalten; über der Basspassage der zweiten Hälfte ist als Harmonie zu spielen oder nur hinzuzudenken:



In the next bar the beginning of the subject in the tenor is again suppressed; continuation in the same part.

61. The same as at 57 — after a short wandering through G minor, C minor, and A minor, again D minor.

62. From here on, the movement streams along towards the end in freer flow. This being more at ease in unrestrained toccata-like improvisation than in strictly-defined form is again a sign of youthfulness and immaturity.

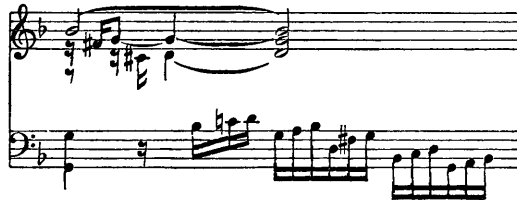
63. The motive b is here divided between two parts (alto and tenor).

64. This passage is not clear in the original. There are three methods of explanation:

1. The G-minor chord, as in the text, is held to the end of the bar, and forms a pedal-point to the succession of Tonic-Dominant-Tonic:

2. The G-minor chord is held for only half the bar; above the bass-passage of the second half, the following should be played, or even only imagined, as harmony:

3. Schließlich wäre es denkbar, daß die Figur des Basses schlecht kopiert wäre und so lauten müßte:



3. Lastly, it is possible that the bass-figure has been copied wrongly, and should really be as follows:

65. Die Tempobezeichnungen Adagio, Presto und später Allegro, sowie die Bögen über den 16teln sind von Bach. In seinen frühen Kompositionen nimmt er häufig ein Motiv (über das vorliegende vgl. Anm. 35) und läßt es, ohne erkennbaren Plan, durch alle Tonarten wandern, aus reiner Freude am improvisierenden Modulieren. Ein Beispiel dafür fand sich bereits im Intermezzo der Fismoll-Toccata. Hier ist das häufige Wiederkehren des verminderten Septimenakkords beachtenswert.

66. Bei Bischoff fehlt die Bezeichnung „Presto“. Wie bei 53, so ist es auch hier möglich, die letzten Takte ohne Tempowechsel, piano und träumerisch, nur etwas fließender zu spielen.

67. Erst hier beginnt die Fuge: was vorhergeht, ist eine Art Tutti, dessen Ausführung sicherlich mit hinzugefügten Füllstimmen gedacht war.

Die beiden Themen, die hier mehr im Sinne einer Doppelfuge voneinander verschieden erfunden sind, zeigen eine nahe Verwandtschaft mit dem ersten Fugato (ein ähnlicher Fall, wie in der Fismoll-Toccata):

65. The tempo-indications Adagio, Presto, and later on, Allegro, and also the slurs over the semiquavers are Bach's own. In his early compositions, he frequently takes a motive, (concerning the one now under consideration compare Remark 35) and lets it wander through all the keys without any recognizable plan, from sheer pleasure in extemporaneous modulation. One example of this was already found in the Intermezzo of the Toccata in F# minor. Here the frequent recurrence of the chord of the diminished seventh is worthy of note.

66. In Bischoff's Edition the indication „Presto“ is missing. As at 53, it is here again possible to play the last bars without change of tempo, piano and dreamily, only somewhat more flowingly.

67. The fugue only begins here: what precedes it is a sort of Tutti, the execution of which was doubtless intended with additional parts.

The two subjects, which here, more in the nature of a double fugue, are devised to contrast one with the other, show a close relationship with the first Fugato, (a case similar to that in the Toccata in F# minor):



Es sind beinahe dieselben Noten, nur anders rhythmisch eingeteilt. (Der Bogen $d - d \times$ fehlt in einigen Ausgaben, ist aber sicher beabsichtigt.) Über das legato vgl. Anm. 54.

68. Das in Sequenzen abwärts schreitende Zwischenspiel (schon in Takt 5—6 angedeutet) macht im Verlauf mehrere Wandlungen durch:

We have almost the same notes, only differently divided rhythmically. (The slur $d - d \times$ is missing in some editions, but is doubtless intended.) Concerning the legato, compare Remark 54.

68. The episode, descending in sequences, (already suggested in bars 5—6) undergoes several transformations in its course:



Takt 20
Bar 20

Takt 32
Bar 32

Takt 39
Bar 39

Takt 63
Bar 63



Takt 48
Bar 48



Takt 76
Bar 76



(einige Beispiele sind des Vergleiches wegen transponiert).

69. Ende der Exposition. Von hier ab wird das Doppelthema meist nur angesagt (Dux), aber nicht beantwortet (Comes). Findet eine Beantwortung statt, so erfolgt sie auf derselben Stufe (also nicht fugiert, sondern nur imitierend). Was die Modulation anbelangt, so ist sie ebenso ungelenk wie im Fugato; auch hier kehrt sie, kaum nach A moll gelangt, sofort zum D moll zurück. Man wird deshalb gut tun, die Kürzung zu benutzen.

Ein weiterer Grund der ermüdenden Monotonie beider fugierten Sätze ist darin zu suchen, daß das Thema zwar von verschiedenen Stimmen, aber oft in derselben Lage gebracht wird, d. h. Alt und Sopran, oder Tenor und Baß benutzen die gleichen Noten und der Hörer konstatiert nur diese und nicht den Wechsel der Stimmen.

70. Das „Tutti“ des Anfangs, ebenfalls 11 Takte zählend, obwohl geringfügig geändert. (3maliges statt 2maliges Auftreten des Themenpaares.)

71. Der Sprung vermeidet das nochmalige Anfangen, welches hemmend wirkt und den Schluß unnötig verzögert.

Plan der Doppelfuge:

ohne Sprünge: Takte:	11	72	11	38	19
mit Sprüngen:		48		23	
Tonarten:	Dm.	(A m.) Gm.	Dm.	Cm. Gm. (B d.)	Dm.

Egon Petri.

(some of the examples have been transposed for the sake of comparison).

69. The end of the exposition. From here onwards, the two subjects are mostly only enunciated (Dux) but not answered (Comes). If there is an answer, it appears on the same degree, (thus, not fugued, but only in imitation). As for the modulation, it is just as awkward as in the Fugato; here again, hardly has it reached A minor than it returns immediately to D minor. It is therefore advisable to make use of the abridgement.

A further cause of the wearisome monotony of both fugato movements is to be found in the fact that, although the subject appears in different parts, it is often in the same position, i. e. the alto and soprano, or tenor and bass make use of the same notes, and the listener only hears these, and not the change of parts.

70. The Tutti of the commencement, also numbering 11 bars, although with insignificant alterations. (The two subjects appear 3 times instead of twice.)

71. By means of the cut, we avoid the recommencement, which only produces retardment, and delays the conclusion unnecessarily.

Plan of the Double Fugue.

without cuts: Bars:	11.	72	11	38	19
with cuts:		48		23	

Keys: D mi. (A mi.) G mi. D mi. C mi. G mi. (B^b maj.) D mi.

English Translation by Mevanwy Roberts.

Über des Herausgebers Gesichtspunkte bei der Bearbeitung der Bachschen Klavierwerke für den Gebrauch für Spieler, Lehrer und Schüler gibt das Vorwort zum 6. Bande ausführlich Auskunft.

Was in runden Klammern () steht, soll gespielt werden; Wegzulassendes ist in eckige Klammern [] gesetzt.

A detailed account of the Editor's point of view regarding the revision of Bach's Pianoforte works for the use of players, teachers and pupils, will be found in the preface to the 6th Vol.

That found within round brackets (), is to be played, that found within square brackets [], to be omitted.

Sui punti di vista dell' editore nell' adattare le opere pianistiche del Bach all' uso dei pianisti, professori e scolari, delle indicazioni dettagliate si trovano nella prefazione al sesto volume.

Ciò che si trova tra uncini tondi (), deve essere suonato; tutto quello che si deve omettere, è scritto tra uncini angolosi [].

Les points de vue de l'arrangeur des œuvres pour piano de Bach, édition pédagogique pour exécutants, maîtres et élèves, se trouvent résumés dans la préface substantielle du 6^{me} volume.

On jouera ce qui se trouve entre parenthèses rondes (), et l'on supprimera les passages entre parenthèses droites [].