JOH. SEB. BACH
KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE
VON
FERRUCCIO BUSONI
EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

BAND XXII

Fantasien und Fugen

Seite

1. Fantasie Cmoll (BWV 919) 2
2. Fantasie über ein Rondo Cmoll (BWV 918) 4
3. Fantasie Gmoll (BWV 917) 11
4. Fantasie (Präludium) Cmoll (BWV 921) 14
5. Fantasie (Präludium) Amoll (BWV 922) 18
6. Fantasie Gmoll (BWV 920) 27
7. Fuga Amoll (BWV 959) 43
8. Fuga Emoll (BWV 956) 48
9. Fuga Amoll (BWV 958) 52
10. Fuga Gdur (BWV 957) 57
11. Fugato Emoll (BWV 962) 61

(EGON PETRI)

EIGENTUM DER VERLEGER FÜR ALLE LÄNDER
BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG
E. B. 4322

Printed in Germany

III/18/157 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)

Lizenz Nr. 472/170/293/50

M
22
.B18
1923
v. 22

Erläuterungen zum 22. Bande

Von den in diesem Bande enthaltenen Stücken sind nur Nr. 1, 3 und 5 unzweifelhaft beglaubigt. Die übrigen hat man, als höchstwahrscheinlich von Bach stammend, in die Gesamt-Ausgabe der Bach-Gesellschaft aufgenommen. Nr. 4 wird von Spitta für echt gehalten, von Bischoff dagegen, ebenso wie Nr. 2 und 9, angezweifelt. Nach des Herausgebers Ansicht liegen keine inneren Gründe vor, irgend eine der acht Kompositionen als nicht von Bach herrührend zu erklären. Doch vergleiche man Band 23, Schlußbemerkung zur Bdur-Suite.

1. Fantasie Cmoll

Den Namen Fantasie wendet Bach für die verschiedensten Formen an (siehe Nr. 3 und 5). Die dreistimmigen Inventionen hießen früher Fantasien; Nr. 4 und 5 werden in einigen Handschriften als Präludium, in anderen als Fantasie bezeichnet; auch die Ddur-Tokkata kommt unter diesem Titel vor.

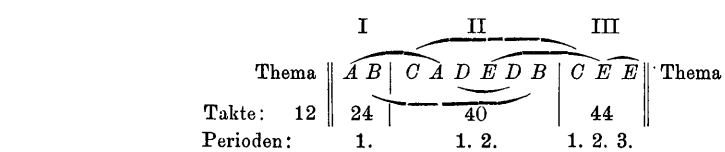
Im vorliegenden Falle handelt es sich eigentlich um eine zweistimmige Invention; nur daß bei diesen meistens ein einziger thematischer Gedanke das Ganze beherrscht, während hier drei Motive zu erkennen sind, die nur insofern untereinander zusammenhängen, als ihnen die gleichmäßige, diatonisch fortschreitende Sechzehntelbewegung gemeinsam ist. Hier der Plan:

Teile:	I	II		III	
Motive:	a	a	b	c	a
Takte:	$5\frac{1}{2}$	5	$3\frac{1}{2}$	8	3
Tonarten:	Cm.	Gm. Cm.	Esdur	Bdur Fm	Cm.

Die Phrasierungsbezeichnung ist bei solchen ununterbrochen fließenden Linien sehr schwer und kann nur den Zweck haben, dem Schüler die innerlich zu fühlende Zusammengehörigkeit der Gruppen klarzumachen; ein äußerlich wahrnehmbares Absetzen soll nicht stattfinden. (Vgl. Bd. 10 Anm. 17.) Man spiele das ganze Stück möglichst glatt und einfach, mit biegsamem Anschlag, ohne größeres An- und Abschwellen.

2. Fantasie über ein Rondo Cmoll

Unter den Klavierwerken steht diese Fantasie als einziges Beispiel da; die Art, wie die drei viertaktigen Perioden des Themas verarbeitet werden, erinnert an die Behandlung der Choralzeilen in denjenigen Orgelchoralvorspielen, in welchen Bach den von seinem Vorgänger Pachelbel ausgebildeten Typus angewendet hat. Die Durchführung besteht aus drei Teilen, in denen der Reihe nach die drei Perioden zuerst als Bruchstücke, dann je einmal vollständig gebracht werden (nur im 3. Teile tritt umgekehrt die 3. Periode zuerst als Ganzes, dann in ihren einzelnen Bestandteilen auf). Der 1. Teil enthält nur die 1. Periode, der 2. die 2. und 1., der 3. die 3., 2. und 1. Außerdem werden gewisse Abschnitte (*A*, *B* usw.) mit Transposition und Stimm-Umkehrung wiederholt. Die schematische Darstellung des Baues ergibt folgendes Bild:



Die Konstruktion dieses »Duetts« ist so eigenartig und sinnreich, daß eine genaue Analyse nicht unwillkommen sein wird (die eingeklammerten Zahlen bedeuten Takte):

(12) Thema

(8) *A.* Kanon, entwickelt aus dem Motiv a der 3. Periode und dem Rhythmus der 1. Periode (2. Takt). Die linke Hand folgt der rechten in der Oktave nach; im 5. Takte wird die Nachahmung aufgegeben, im 6. wiederum, diesmal in der Quinte aufgenommen.

(8) *B.* In der linken Hand zuerst der Anfang des Themas (2mal), dann ein Stück der Fortsetzung in Sequenzen.

(4) Die vollständige 1. Periode in der rechten Hand.

(4) Modulation; a in Imitationen.

(8) *C.* Anfang der 2. Periode.

(8) *A.* Transponiert und umgekehrt (hier und anderswo, wie nicht anders zu erwarten, mit kleinen Modifikationen).

(4) *D.* Der Synkopenrhythmus der 2. Periode (2. Takt). Durch die gebrochenen Akkorde der linken Hand wirkt dieser Abschnitt kontrastierend und ausruhend.

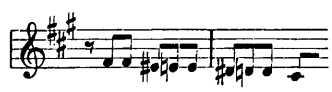
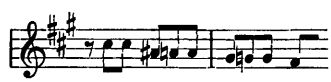
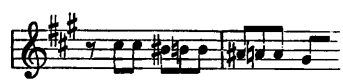
(4) *E.* Die Oberstimme kann als Variation der vorhergehenden Takte aufgefaßt werden. Im 4. Takte tritt die 2. Periode bis auf den fehlenden Anfang vollständig ein (im 5. Takte Quinten- anstatt Terzen-Sprung), dadurch

(2) Erweiterung.
(4) *D.* Transponiert und umgekehrt.
(2) Der Synkopenrhythmus.
(8) *B.* Transponiert und umgekehrt.
(12) Zuerst die 3. Periode vollständig (man beachte den Sprung des Themas im 4. Takte vom Baß in die Oberstimme), darauf die 1. Periode ebenfalls vollständig, nur nicht hintereinander, sondern in drei Teile zerlegt, deren jeder von der anderen Stimme imitiert wird.
(8) *C.* Umgekehrt, aber nicht transponiert.
(4) Anfang der 1. Periode.
(4) *E.* Variiert.
(8) Durchführung der 3. Periode ohne den Anfang, in zwei Teilen. Hier könnte das Stück schließen; was folgt, ist als Coda zu betrachten.
(4) *E.* Transponiert und mit anderer Oberstimme.
(4) Freie Zurückleitung zum
(13) Thema.

3. Fantasie Gmoll

Eigentlich eine primitive, sich im engsten Modulationskreis bewegende Tripelfuge (Fuge mit drei Themen), deren Stil mehr auf die Orgel als auf das Klavier deutet. Der Text weist bei der Bach-Gesellschaft verschiedene Konjekturen auf, denen der Herausgeber in den meisten Fällen gefolgt ist. Die von ihm vorgeschlagene notengetreue Beantwortung des abwärts schreitenden Themas ist logisch und klanglich befriedigender als die fugal korrekte; denn durch die Beantwortung der Tonika mit der Dominante verliert der Gedanke seine charakteristische chromatische Gestalt. Freilich gehen dabei rein kontrapunktische Unterscheidungen verloren; z. B. ist es der Comes in Dmoll, der im 37. Takte auftritt, da er als Anfangsnote *a* hat; begänne das Thema mit *g*, so hätte man den Dux in Gmoll vor sich. Doch das sind nur Verstandes-Spitzfindigkeiten; das Ohr hört nichts davon.

In dem ähnlichen Thema der Fuge in der Fismoll-Tokkata hat Bach selbst die Regel der musikalischen Schönheit zuliebe durchbrochen; zwar wird das erste *fis* mit *cis* beantwortet, aber der Comes schließt mit *gis* statt mit *fis*:

Dux:  Comes nicht:  sondern: 

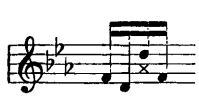
In Takt 29 wird der Abschluß der Kadenz auf der Tonika drei Takte hindurch verzögert, genau so wie in der Cmoll-Tokkata, Bd. 17, Seite 27, Takt 10 und 11. Takt 30 fehlt bei Bischoff.

Die tokkatenartigen Läufe der ersten beiden Takte sind, um einer rhythmisch-unbestimmten Wiedergabe vorzubeugen, zuerst streng im Tempo zu spielen, wobei Achtel gezählt werden mögen. Dasselbe gilt z. B. für den Anfang der chromatischen Fantasie

4. Fantasie (Präludium) Cmoll

Nach Ph. E. Bachs Vorschrift sollten mit »arpeggio« bezeichnete Akkorde ein- oder zweimal herauf und herunter gebrochen werden. Doch hat Bach in einigen Werken die Brechung in verschiedenartiger Weise ausgeschrieben, womit bewiesen wird, daß er bei solchen Akkorden nicht immer nach einer bestimmten starren Manier verfuhr. Man sehe Wohltemperiertes Klavier Teil I, die Präludien in Cdur, Cmoll, Dmoll, Teil II, Präludium Cisdur, das Präludium »pour le Luth« Cmoll u. a. Die Figur des $^6/_8$-Taktes ist auch nichts anderes als ein ausgeschriebenes Arpeggiando, zu dem die Ausführung der ersten Takte unbedingt einen Kontrast bilden muß. (Vgl. auch Busonis Anm. im 18. Bande, Seite 23.)

Takt 71 hat das letzte Viertel in der Bach-Gesellschaft folgendes nicht sehr überzeugendes Aussehen:

 (das *d*× ist Konjektur)

Das erst zum Schluß eintretende Pedal deutet auf eine frühe Entstehung; doch ist es bei dem Charakter des Werkes zweifellos, daß es für Clavicembalo, nicht für die Orgel bestimmt war.

Das »Prestissimo« bezieht sich augenscheinlich weniger auf die Taktschläge, als auf die Schnelligkeit der Noten; das geht daraus hervor, daß z. B. die acht vorhergehenden Takte im »Prestissimo« unerträglich langsam sein würden.

5. Fantasie (Präludium) Amoll

Der Anfang der Fantasie ist sicherlich auf den Wechsel zwischen zwei Manualen berechnet. Wie forte und piano zu verteilen sind, ist Ansichtssache; der Herausgeber hat zwei Möglichkeiten angegeben, die jedoch keineswegs die einzigen sind. Nur daß Takt 8 als Echo von Takt 7 gemeint ist, scheint unbestreitbar.

Die Pause in Takt 11 wirkt zu lang; es dürfte besser sein, hier, wie in kleinen Noten angegeben, einen halben Takt auszulassen. Was die Passagen anlangt, so gilt das am Schluß von Nr. 3 Gesagte.

Das »Sostenuto« (ausgeschriebenes Arpeggiando, siehe Nr. 4) hat große Ähnlichkeit mit dem Schluß des Adagio in der Emoll-Tokkata (Bd. 18, Seite 5). Auch diese Stelle wurde wahrscheinlich auf zwei Manualen gespielt, vielleicht das 1. Viertel forte, das zweite piano usf., was auf dem Clavicymbel gut klingen mochte, auf unserem Instrument aber einen gewaltsamen und zerrissenen Eindruck machen würde. Das große crescendo bis zum Schluß ist zwar, historisch genommen, unbachisch, doch liegt es im Sinne der Musik und dürfte für einen modernen Spieler kaum zu umgehen sein.

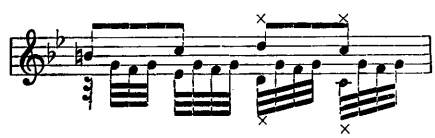
Der junge Bach liebt es, ein Motiv aus reiner Lust am Improvisieren und Modulieren nach entfernten Tonarten — welches die Einführung der gleichschwebenden Temperatur zum ersten Male ermöglicht hatte — endlos zu wiederholen, gleichgültig gegen Architektur und Proportion, worauf er in späteren Jahren so großen Wert legte. Beispiele dafür finden sich in der Fismoll-Tokkata (Bd. 17, Seite 10) und im Cmoll-Konzert (Bd. 25, Seite 38 ff.). So wird im Adagio eine auch am Schlusse der Orgeltokkata Dmoll verarbeitete Figur 92 mal(!) hintereinander, nur von kurzen Kadenzen unterbrochen, durch alle Tonarten geführt. Die kadenzierenden Schlüsse leiten zu den Tonarten Amoll, Hmoll, Cdur, Dmoll, Edur, Fis moll und Gmoll; aus dieser Zusammenstellung ist ersichtlich, daß der ganze Modulationskreis systematisch durchschritten werden sollte. Diesen Satz so zu spielen, daß er eine »Linie« bekommt und nicht langweilig wird, ist eine schwierige und vielleicht unmögliche Aufgabe. Der vorgeschlagene Sprung (oder Sprünge, wenn man den eingeklammerten ebenfalls benutzt) und die vollere Setzung bringen eine größere Kompaktheit und Plastik in das Ganze. Es wird wohl niemand zögern, die rein theoretische Vollständigkeit der durchwanderten Tonarten und einzelne schöne Stellen dem künstlerischen Gesamteindruck zu opfern. Anstatt des angegebenen ersten Sprunges kann man auch nach den ersten $3^1/_2$ Takten sofort auf Seite 22, letzter Takt, übergehen, was vielleicht noch mehr anzuraten ist, da der dann beginnende Abschnitt Wertvolleres enthält als der Anfang.

Nach dem »Echo«-Schluß wird wieder die Figur des »Sostenuto« aufgegriffen (dem Vorbilde dieser Stelle folgend wurde dort statt der hastigen 32stel ein 16tel gesetzt). Eine kurze Presto-Passage wirbelt vorüber; das nun anhebende Rezitativ ist einer der schönsten Einfälle unter den frühen Werken Bachs; hier liegt schon der Keim zu dem ganz in sich selbst versunkenen Schlußgesang der chromatischen Fantasie, freilich noch ganz unentwickelt und nicht, wie dort, organisch mit dem Übrigen verwachsen.

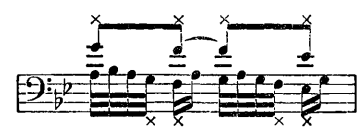
6. Fantasie Gmoll

Die Herausgabe dieser Fantasie bot verschiedene Schwierigkeiten. Zuerst die Feststellung der Tempi. Es sind z. B. im Text Unterschiede zwischen 32steln und 16teln gemacht, die nur für das Auge, nicht für das Ohr sind; wenigstens scheint es zweifellos, daß die 16tel am Schluß genau so schnell genommen werden müssen wie die 32stel des Anfangs. Welches Bewegungsmaß die 16tel im Adagio verlangen, ist nicht leicht zu sagen; der Herausgeber hat sie in das gemeinsame Grundtempo mit einbezogen: dies ist namentlich für den Schüler ein besseres Verfahren als die allgemein gehaltene Angabe von Adagio und Presto. Einen zweiten heiklen Punkt bildeten die leere und steife Stimmführung des Allegro im $^3/_4$-Takt sowie die ungeschickten und unschönen Kontrapunkte der 1. und besonders der 2. Fuge. Die Unbeholfenheit (oder Sorglosigkeit?) geht sogar so weit, daß sich an zwei Stellen parallele Oktaven finden:

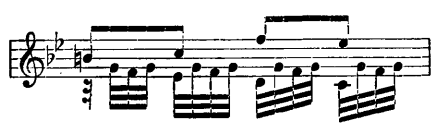
Seite 33, Takt 6 zwischen Sopran und Tenor:

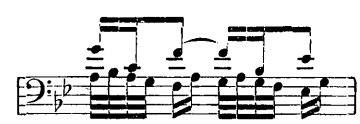


Seite 33, Takt 8 zwischen Alt und Tenor:



Beide Male wäre der Fehler leicht zu vermeiden gewesen:

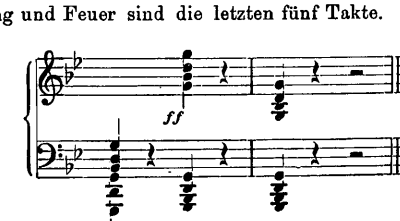




Der Herausgeber hat sich erlaubt, verschiedene Änderungen (in kleinen Noten) und einige unbedeutende Sprünge vorzuschlagen.

Die beiden schwierigsten Probleme jedoch bestanden in der Auflösung der Arpeggien und der Vermeidung von Einförmigkeit und Zerrissenheit im ganzen. Von den mannigfachen Möglichkeiten der Brechung war schon bei Nr. 4 die Rede. Hier wurden, um Monotonie zu vermeiden, die verschiedensten Formen der Auslegung angewendet. Die einzelnen Teile der Komposition kontrastieren allzuwenig miteinander und der Eindruck eines architektonischen Aufbaues, der dem Werke, als einheitliches Ganzes betrachtet, fehlt, konnte nur auf künstlichem Wege durch Verdoppelungen und Hinzufügungen erreicht werden. Ob das gelungen ist, wird die Wirkung entscheiden müssen.

Von beinahe Beethovenschem Schwung und Feuer sind die letzten fünf Takte. Wenn man sich die beiden charakteristischen Moll-Akkorde hinzudenkt:



so hat man das genaue Abbild des Schlusses der Appassionata oder der Mondschein-Sonate.

7. Fuga Amoll

Die drei ersten Noten des Themas, welches dem der Orgeltokkata Dmoll nahe verwandt und in den Anfangsnoten fast gleich ist, sind im Original mit einem Bogen versehen, dessen Bedeutung nicht recht einzusehen ist; es müßte denn damit das Legato der ganzen Phrase gemeint sein. Man beachte, daß die Sequenz als Schlußnote (1. Note des 3. Taktes) *e* und nicht, wie erwartet, *gis* bringt. Die drei Achtelnoten sind nicht schwellend und »gefühlvoll«, doch mit breitem Ton und sprechendem Ausdruck vorzutragen.

In Takt 11 muß die Mittelstimme gut gehalten werden; man übe so:

Die Fuge verrät sich als frühe Arbeit unter anderem dadurch, daß alle Stimmeneintritte in Amoll stattfinden, dann durch eine gewisse Gestaltlosigkeit der (jedesmal verschiedenen) Kontrasubjekte. Auch das zeitweise Stocken in der Bewegung ist bei späteren Werken Bachs nicht anzutreffen. Doch war der gleichmäßige Sechzehntelfluß durch einige geringfügige (in kleinen Noten gestochene) Änderungen leicht zu erhalten.

Der Schüler bemühe sich, dieses liebenswürdige Werkchen möglichst glatt und sanft dahingleitend vorzutragen, ohne jede Steigerung und mit weichem, satten Anschlag.

8. Fuga Emoll

Das Thema leidet entschieden an Steifheit und rhythmischer Einförmigkeit, doch bald tritt in den schönen Zwischenspielen ein biegsameres Wesen zu Tage und gegen den Schluß hin entwickelt sich die Fuge mit den zunehmenden Sechzehnteln kraftvoll und lebendig. Einige Takte rät der Herausgeber, wie aus dem Text zu ersehen, auszulassen oder zu konzentrieren, da sie sich nichtssagend im Kreise drehen und so die Fortbewegung hemmen.

9. Fuga Amoll

Alles bei der vorigen Fuge Angemerkte gilt auch für diese, bei der die harmonische Unbehilflichkeit noch auffallender ist. Die Verwandlung der steifen Bässe (Takt 21) in melodische Achtel, die Auslassung einiger Takte, die vollere Setzung und Erweiterung des Schlusses werden dem Stück zu besserer Wirkung verhelfen.

Merkwürdig ist die Übereinstimmung mit dem Thema der Emoll-Fuge von Händel.

10. Fuga Gdur

»Fughetta« oder »Fugato« wäre eine bessere Bezeichnung. Das Thema wird in der Oktave(!) beantwortet; darauf folgt zweimal der (ziemlich regellose) Comes, und damit ist eigentlich das »fugenhafte« erschöpft, da das Thema später nur noch bruchstückweise erscheint. Die harmonischen Wendungen sind sehr unfrei und gezwungen: man hat den Eindruck, daß die Modulation versucht, sich zu entwickeln, aber sich nicht aus dem Gdur herausfindet. Das trotz alledem überaus anziehende, wie ein Schmetterling leichtbeschwingt vorbeiflatternde Stück hat den Herausgeber zu einer Umarbeitung gereizt, in der er sich die Aufgabe gestellt hat, durch Beantwortung des Themas in der Quinte, strengere Durchführung desselben mit Berührung fremder Tonarten, stärkere Betonung der Dreistimmigkeit, Einführung von Zwischenspielen, Benutzung des Orgelpunktes usw. eine regelrechte kleine Fuge zu entwerfen, die fast das ganze Material des Originals und vor allem seinen graziösen und anmutigen Charakter beibehalten sollte.

11. Fugato Emoll

Ein nicht gerade bedeutendes oder wirksames Stück, aber doch sehr rein und glatt gearbeitet und deshalb zur Erlernung eines sauberen dreistimmigen Legato-Spiels als Unterrichtswerk gut zu gebrauchen.

Egon Petri.

Explanatory Remarks on Volume 22

Of the pieces contained in this volume, only Nos 1, 3, and 5 are indubitably attested. The remainder have been included in the Edition of the complete works, issued by the Bach-Gesellschaft, as most probably deriving from Bach. No. 4 is considered by Spitta to be authentic, Bischoff on the other hand questions the genuineness both of it, and of Nos 2 and 9. In the Editor's opinion there is no internal evidence to prove that any one of the eight compositions should not be by Bach. But compare Vol. 23, the final Remark in the Suite in B♭ major.

1. Fantasia in C minor

Bach employs the name "Fantasie" for the most heterogeneous forms (see Nos 3 and 5). The three-part Inventions were formerly called "Fantasias"; Nos 4 and 5 are described in some manuscripts as Prelude, in others as Fantasia; the Toccata in D major is also met with under this title.

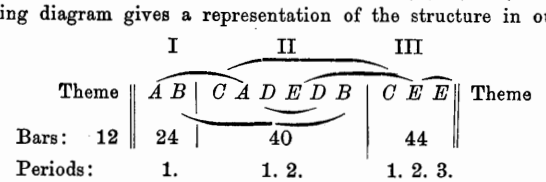
In the present case we are dealing, properly speaking, with a two-part Invention; only that usually with these, one single thematic idea dominates the whole, whereas here, three motives are recognizable, the only inner connection of which is the even flow of semiquavers in diatonic progression, common to all three. The following is the plan:

Parts:	I	II		III	
Motives:	a	a	b	c	a
Bars:	5½	5	3½	8	3
Keys:	C mi.	G mi. C mi.	E♭ maj.	B♭ maj. F mi.	C mi.

The indication for phrasing is very difficult in the case of such uninterrupted flowing lines, and can only serve the purpose of making clear to the pupil, and of helping him to feel inwardly, the way in which the groups belong to one another; an outwardly perceptible break in the continuity should not be made. (Compare Vol. 10, Remark 17.) The whole piece should be played as smoothly and simply as possible, with pliant touch, and without crescendos or diminuendos of importance.

2. Fantasia on a Rondo in C minor

Amongst the pianoforte works, this Fantasia is the sole example of its kind; the way in which the three 4-bar periods of the theme are worked out, recalls the treatment of the lines of the Chorale in those Chorale-preludes for Organ, in which Bach has employed the type cultivated by his predecessor Pachelbel. The development consists of three parts, in which the three periods appear in turn, first as fragments, and then once each completely (only, conversely, in the 3rd part, the 3rd period appears first as a whole, and then in its several constituent parts). The 1st part contains only the 1st period, the 2nd, the 2nd and 1st, the 3rd, the 3rd, 2nd, and 1st. In addition, certain sections (*A*, *B*, etc.) are repeated with transposition and inversion of the parts. The following diagram gives a representation of the structure in outline.



The construction of this "Duet" is so peculiar and ingenious, that a close analysis will not be unwelcome (the numbers in brackets indicate bars):

(12) Theme

(8) *A.* Canon, developed from the motive a of the 3rd period, and from the rhythm of the 1st period (bar 2). The left hand imitates the right at the octave; in the 5th bar the imitation is dropped, and taken up again in the 6th, this time at the fifth.

(8) *B.* In the left hand, first the beginning of the Theme (twice), then a portion of the continuation in sequences.

(4) The entire 1st period in the right hand.

(4) Modulation; a in imitations.

(8) *C.* Beginning of the 2nd period.

(8) *A.* Transposed and inverted (here and elsewhere, as only to be expected, with slight modifications).

(4) *D.* The syncopated rhythm of the 2nd period (bar 2). The broken chords in the left hand give this section the effect of contrast and repose.

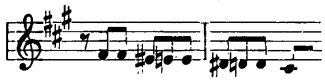
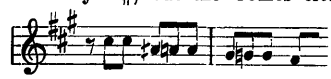
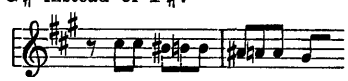
(4) *E.* The upper part may be interpreted as a variation of the preceding bars. In the 4th bar, entry of the 2nd period, complete but for the beginning, which is wanting (in the 5th bar, leap of a fifth, instead of a third), thereby

(2) Extension.
(4) *D.* Transposed and inverted.
(2) The syncopated rhythm.
(8) *B.* Transposed and inverted.
(12) Firstly, the entire 3rd period (in the 4th bar, note the jump of the theme from the bass to the upper part), then the 1st period, also complete, only not together, but divided into three parts, each of which is imitated by the other voice.
(8) *C.* Inverted, but not transposed.
(4) Beginning of the 1st period.
(4) *E.* Varied.
(8) Development of the 3rd period without the beginning, in two parts. The piece might conclude here, what follows is to be regarded as a Coda.
(4) *E.* Transposed, and with a different upper part.
(4) Free Transition back to the
(13) Theme.

3. Fantasia in G minor

Rightly speaking, this is a primitive Triple Fugue (a Fugue with three subjects), confined to the narrowest circle of modulation, the style of which indicates the organ rather than the pianoforte. In the Edition of the Bach-Gesellschaft the text shows various conjectures, to which in most cases the Editor has conformed. The exact copy of the notes as Answer to the descending Subject, suggested by him, is logical, and sounds more satisfactory than the correct fugued Answer; because the idea loses its characteristic chromatic form if the Tonic is answered by the Dominant. Certainly, it entails the loss of purely contrapuntal distinctions; for instance, it is the Comes in D minor which occurs in Bar 37, as it has *a* for its first note; if the subject began with *g*, it would be the Dux in G minor. But these are merely intellectual sophistries; the ear hears nothing of them.

In the very similar subject of the Fugue in the Toccata in F♯ minor, Bach has himself broken through the rules for the sake of musical beauty; true, the first F♯ is answered by C♯, but the Comes closes with G♯ instead of F♯:

Dux:  Comes not:  but: 

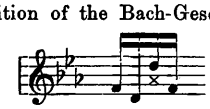
In Bar 29 the close of the Cadence on the Tonic is protracted throughout three bars, exactly as in the Toccata in C minor. (Vol. 17, page 27, bars 10 and 11.) Bar 30 is missing in Bischoff's Edition.

In order to prevent a rhythmically indistinct rendering, the Toccata-like runs in the first two bars should at first be played in strict tempo, counting quavers. The same applies, for instance, to the beginning of the Chromatic Fantasia.

4. Fantasia (Preludio) in C minor

According to Ph. E. Bach's rule, chords marked "arpeggio" should be played so that the notes are sounded rapidly once or twice both in upward and downward succession. But in some works Bach has written out the arpeggio in various ways, thus proving that with such chords he did not always adopt a definite fixed manner. See the "48 Preludes and Fugues" Part I, the Preludes in C major, C minor, D minor, and Part II, Prelude in C♯ major, the Prelude "pour le Luth", C minor, and others. The figure of the Bar in $^6/_8$ time is also nothing more than an arpeggiando written out, to which it is indispensable that the rendering of the first bars should form a contrast. (Compare also Busoni's Remark in Vol. 18, page 23.)

In bar 71, the last crotchet in the Edition of the Bach-Gesellschaft presents the following, not very convincing appearance:

 (the *d*× is conjecture)

The fact that the pedal does not occur until the end, points to an early origin; but the character of the work makes it certain that it was intended for the clavicembalo and not for the organ.

The "Prestissimo" evidently applies less to the beats of the bar, than to the quickness of the notes; this is inferable, for example, from the fact that the eight preceding bars would be intolerably slow in the "Prestissimo".

5. Fantasia (Preludio) in A minor

The beginning of the Fantasia is certainly calculated for the interchange of two manuals. How to distribute forte and piano is a matter of opinion; the Editor has suggested two possibilities, which, however, are by no means the only ones. That Bar 8 is intended as an Echo of Bar 7 seems, at any rate, indisputable.

The rest in Bar 11 seems to be too long; it would probably be better here, as indicated in small type, to omit half a bar. As far as the scale passages are concerned, the Remark at the end of N° 3 applies here also.

The "Sostenuto" (for the written-out arpeggiando, see N° 4) has great similarity with the conclusion of the Adagio in the E minor Toccata (Vol. 18, page 5). This passage too was probably played on two manuals, possibly the first crotchet forte, the second piano, and so on, which might sound well on the clavicembalo, but on our present-day instrument would make a forced and disjointed impression. The great crescendo to the end is, certainly, taken historically, "un-Bachian", but it is implied in the music, and for a modern performer, hardly possible to avoid.

The youthful Bach is fond of repeating a motive ad infinitum, from sheer pleasure in Improvisation and Modulation to keys not nearly related, — a proceeding which for the first time had been rendered possible by the introduction of equal temperament, — regardless of architecture or proportion, on which in later years he placed so much value. Examples of this may be found in the Toccata in F♯minor (Vol. 17, page 10) and in the Concerto in C minor (Vol. 25, page 38). Thus in the Adagio, a figure, which has also been employed at the conclusion of the Organ-Toccata in D minor, is brought 92 times (!) consecutively, wandering through all the keys, only interrupted by short cadences.

The closing cadences lead to the keys of A minor, B minor, C major, D minor, E major, F♯minor, and G minor; from this grouping it is evident that the entire circle of keys was to be gone through systematically. It is a difficult, and perhaps impossible task so to play this movement that it acquires "structural outline", and does not become wearisome. The cut, (or cuts, if the one in brackets be also employed) proposed, and the fuller setting give more compactness and contour to the whole. It is hardly likely that anyone will hesitate to sacrifice the purely theoretical completeness of the keys wandered through, and a few beautiful passages to the artistic good of the total impression. Instead of the first cut indicated, it would be possible to proceed immediately after the first $3\frac{1}{2}$ bars to Page 22, last Bar, and this is perhaps even more advisable, as the section commencing there contains matter of more value than the beginning.

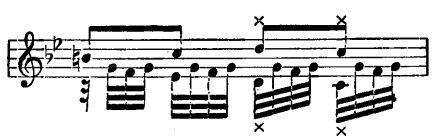
After the "Echo"-conclusion, the figure of the "Sostenuto" is taken up again. (Taking this passage as model, the hurried demi-semiquaver there has been replaced by a semiquaver). A short Presto passage whirls by; the Recitative which now begins is one of the finest conceptions amongst Bach's early works; here, already, lies the germ of that concluding song, so lost in reverie, of the Chromatic Fantasia, although still quite undeveloped, and not as there, grown into the rest as an organic part of the whole.

6. Fantasia in G minor

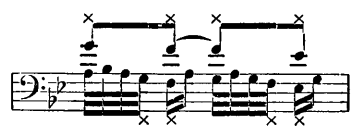
The editing of this Fantasia presented various difficulties. In the first place, the determination of the Tempi. In the text, for instance, distinctions between demi-semiquavers and semiquavers have been made, which are only patent to the eye, not to the ear; it appears certain, however, that the semiquavers at the conclusion must be played quite as quickly as the demi-semiquavers at the beginning. It is difficult to say what speed the semiquavers in the Adagio should have; the Editor has treated them as part of the fundamental tempo common to the whole; for the pupil, particularly, this is a better method than an indication in the general terms of Adagio and Presto. The empty and formal progression of parts in the Allegro in $^3/_4$ time constituted a second ticklish point, as well as the clumsy and by no means beautiful counterpoints in the 1st and especially in the 2nd Fugue.

The awkwardness (or indifference?) even goes so far, that in two places we find consecutive octaves:

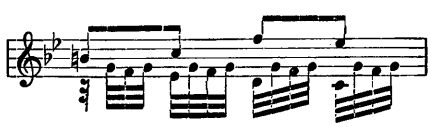
Page 33, Bar 6 between Soprano and Tenor:

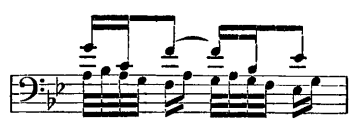


Page 33, Bar 8 between Alto and Tenor:



On both occasions the fault might easily have been avoided:



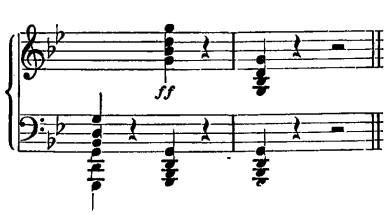


The Editor has ventured to suggest several alterations (in small type) and a few unimportant cuts.

The two most difficult problems, however, were the breaking up of the arpeggios, and the avoidance of monotony and of want of unity in general.

Allusion has already been made to the multifarious ways of breaking up the chords, in the Remarks on N° 4. Here, to avoid sameness, the most varied forms of interpretation have been employed. The individual parts of the composition have far too little contrast, and an impression of architectural structure, which, looking at the work as a whole, is lacking, could only be achieved by resorting to artificial methods, such as Doublings and Additions. Whether this has proved successful or not, the effect it produces must decide.

The last five bars are almost Beethovenish in their fire and enthusiasm. If we imagine the two characteristic minor chords added:



we have an exact counterpart of the conclusion of the Appassionata or Moonlight Sonata.

7. Fugue in A minor

The first three notes of the subject, which is closely related to that of the Organ Toccata in D minor, and in the first notes, almost exactly the same, are provided in the original with a slur, the signification of which is not exactly perceptible; unless indeed it be taken as a general indication of Legato for the whole phrase. Note that in the sequence E and not, as might be expected G♯, appears as the concluding note (1st note of the 3rd bar). The three quavers should not be played crescendo and "with feeling", but with broad and impressive tone.

In Bar 11 the intermediate part must be well sustained; practise thus:

The Fugue betrays itself as an early work by the fact amongst others, that all the entries of the parts occur in A minor; then again by a certain lack of contour in the counter-subjects (which are different each time). And too the stagnation in the movement, which occurs from time to time, is not found in Bach's later works. However, by means of a few slight alterations, (in small type) the even flow of semiquavers was easy to maintain.

The pupil should endeavour to play this pleasing little work as smoothly as possible, gently gliding along, without any working-up to a climax, and with a soft full touch.

8. Fugue in E minor

The subject suffers decidedly from stiffness and monotony of rhythm, but a more supple character soon becomes apparent in the beautiful episodes, and towards the end, the Fugue, with the increasing semiquavers, develops with vigour and animation. As may be seen from the text, the Editor advises either the omission of a few bars, or their concentration, for they merely turn in meaningless circles, thus hindering the onward movement.

9. Fugue in A minor

All the remarks made in connection with the preceding Fugue apply also to this, in which the awkwardness of the harmonies is still more striking. The transformation of the stiff and ungraceful basses (bar 21) into melodious quavers, the omission of a number of bars, the fuller setting, and the extension of the conclusion will all help the piece to a better effect.

The similarity of the subject to that of the E minor fugue by Händel is remarkable.

10. Fugue in G major

"Fughetta" or "Fugato" would be a better title. The subject is answered at the octave (!), whereupon the (somewhat irregular) Comes follows twice, with which, properly speaking, all that is "fugue-like" is exhausted, as after this, the subject only appears in fragmentary form. The harmonies are very constrained and forced; one has the impression that the modulation makes efforts to evolve, but cannot find its way out of the G major. The piece, which nevertheless is exceedingly attractive, fluttering lightly past like a butterfly, tempted the Editor to work it out afresh; and, by answering the subject at the fifth, by stricter treatment of the development, including modulation into keys not nearly related, by laying more stress on its three-part character, by the introduction of episodes, by use of the pedal-point, etc. he set himself the task of designing a little fugue according to rule, in which almost the whole material, and, above all, the graceful and pleasing character of the original should be preserved.

11. Fugato in E minor

A piece which is neither exactly remarkable nor effective, but all the same, very neatly and smoothly worked out, and therefore eminently suitable as an instructive work for the acquisition of a clear three-part Legato execution.

English Translation by **Mevanwy Roberts.**

BAND XXII

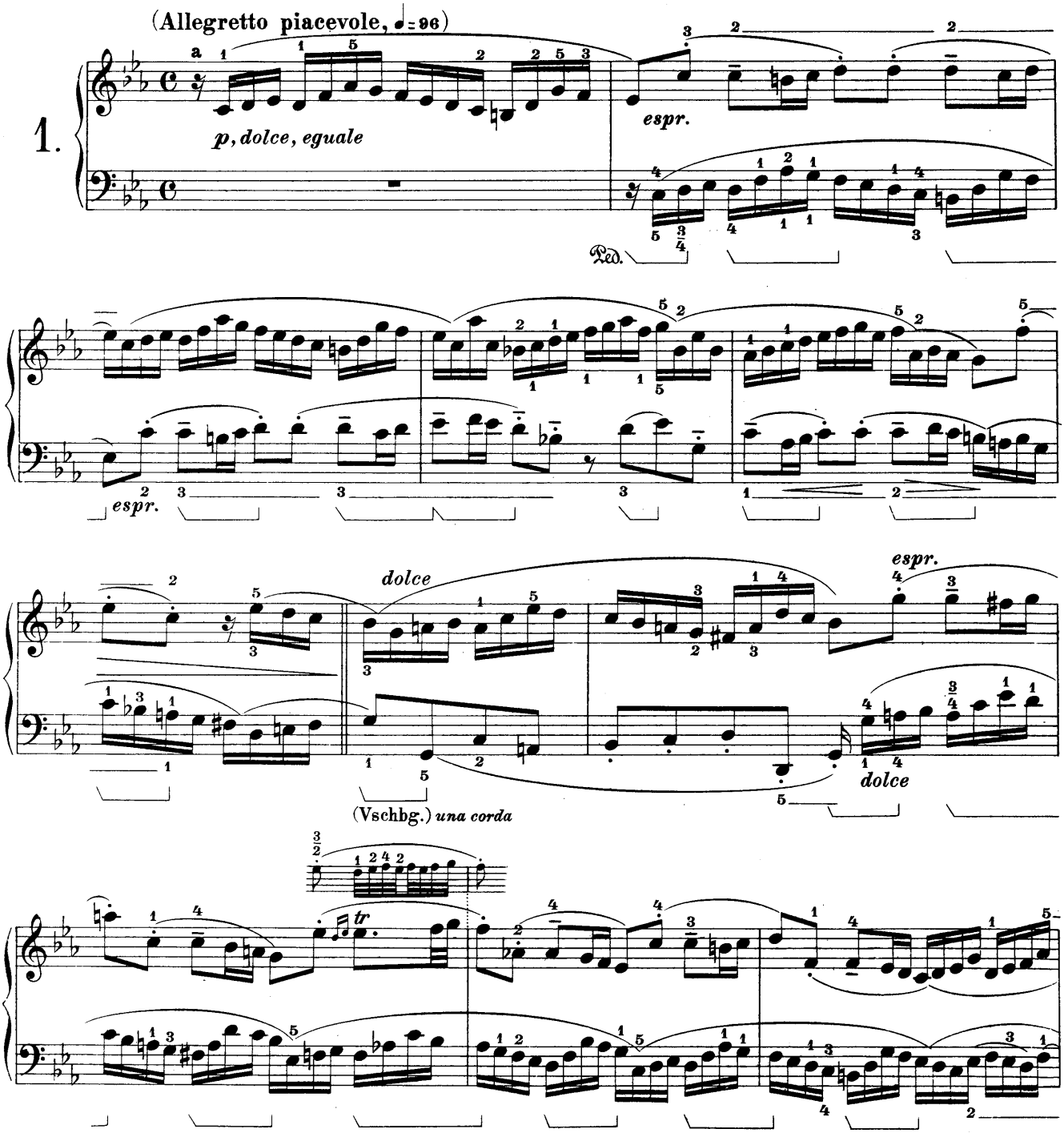
Fantasien und Fugen

Fantasie C moll.
Fantasia C minor.

Fantasia Do minore.
Fantaisie Ut mineur.

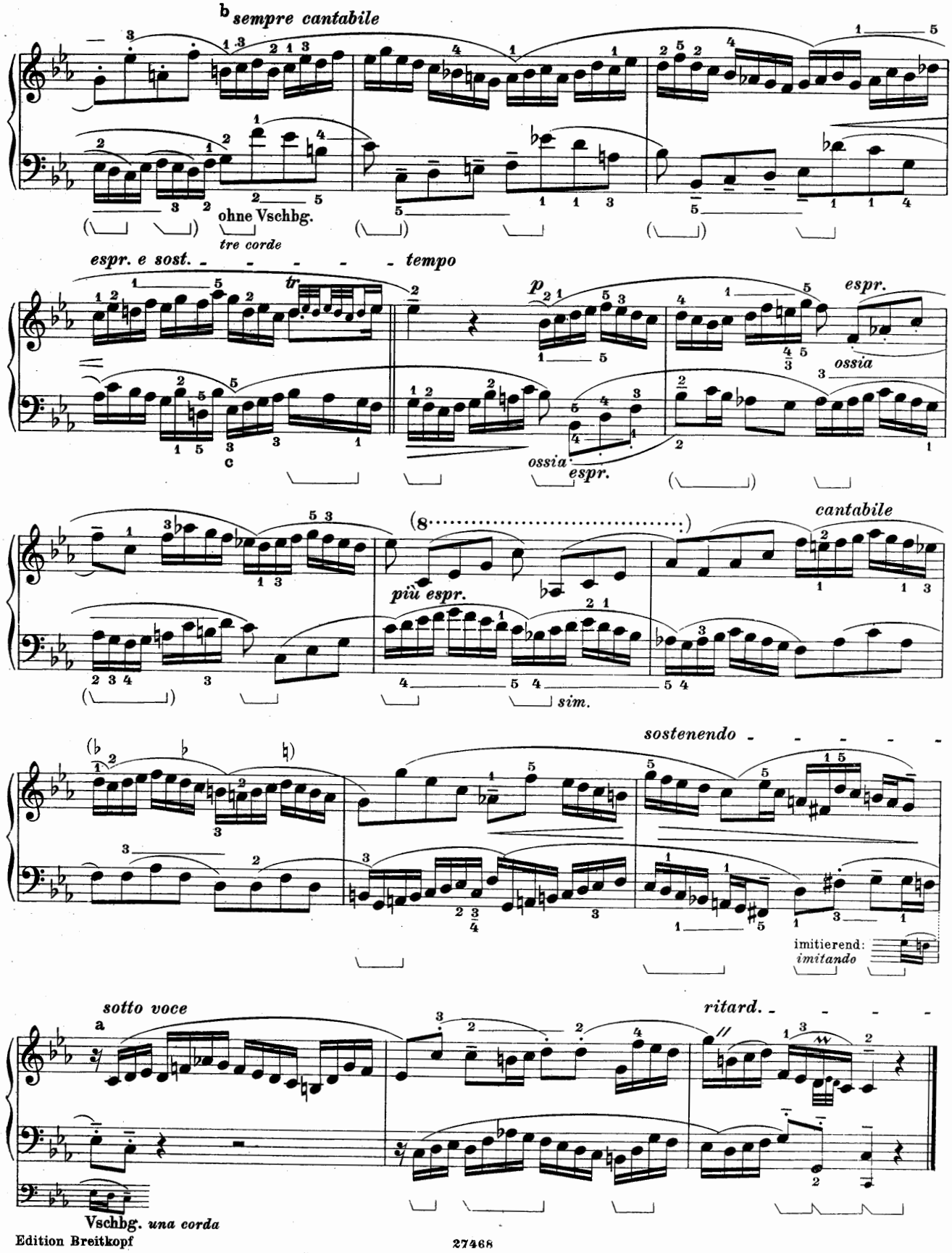
(BWV 919)

Joh. Seb. Bach.
Herausgegeben von Egon Petri.



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Edition Breitkopf Nr. 4322

Copyright 1922 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Aufführungsrecht vorbehalten.


b sempre cantabile
ohne Vschbg.
tre corde
espr. e sost.
tempo
tr
p
espr.
ossia
c
ossia
espr.
cantabile
più espr.
sim.
sostenendo
imitierend:
imitando
sotto voce
a
ritard.
Vschbg. una corda

Fantasie über ein Rondo.

C moll.

Fantasia on a Rondo.

C minor.

Fantasia sopra un Rondò.

Do minore.

Fantaisie sur un Rondo.

Ut mineur.

(Allegro commodo, ♩=108)

(BWV 918)

2.

non troppo piano, semplice

I

Ped.

(poco)

II

meno p

(I)

besser:
meglio:

espr.

III

più p

a

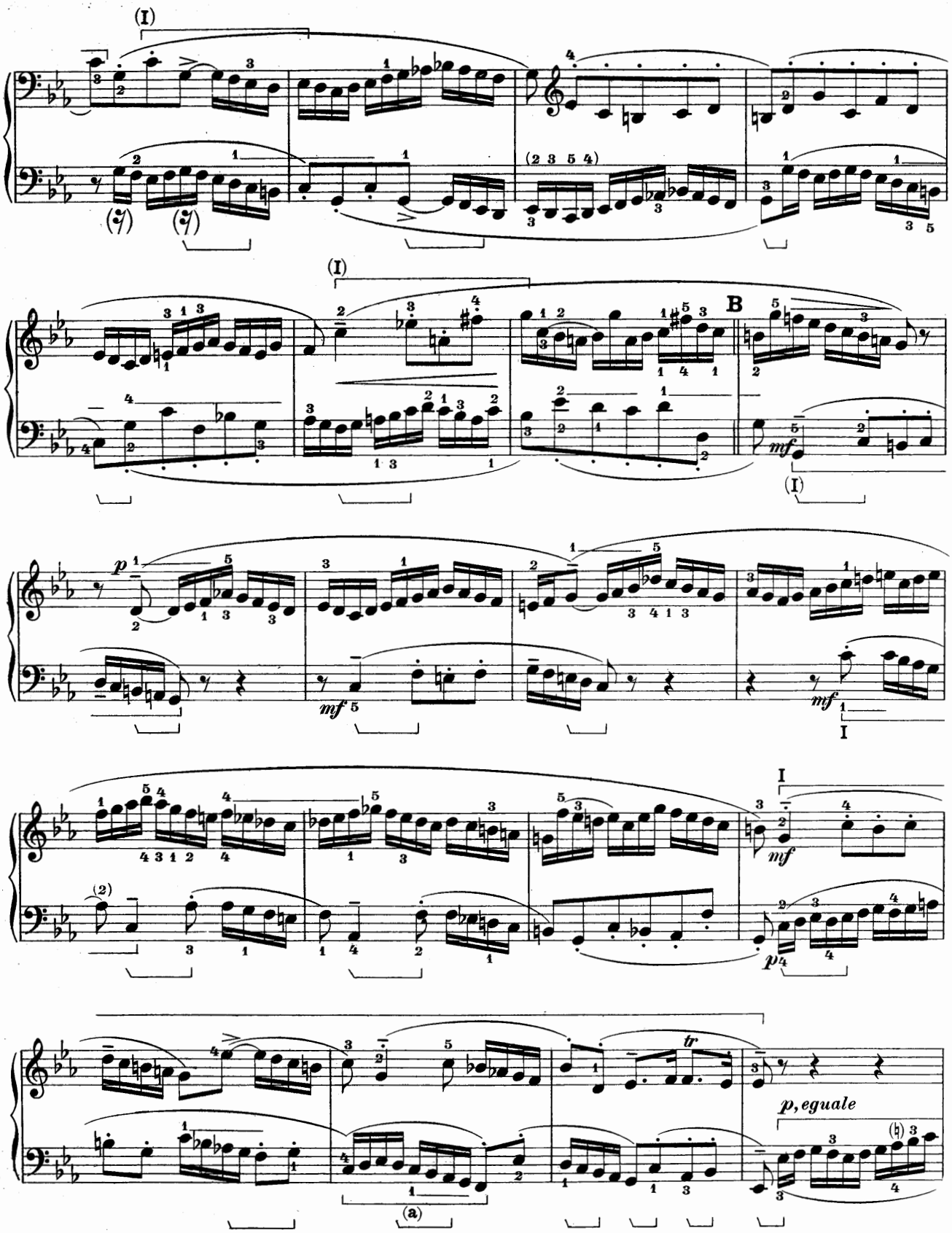
sost.

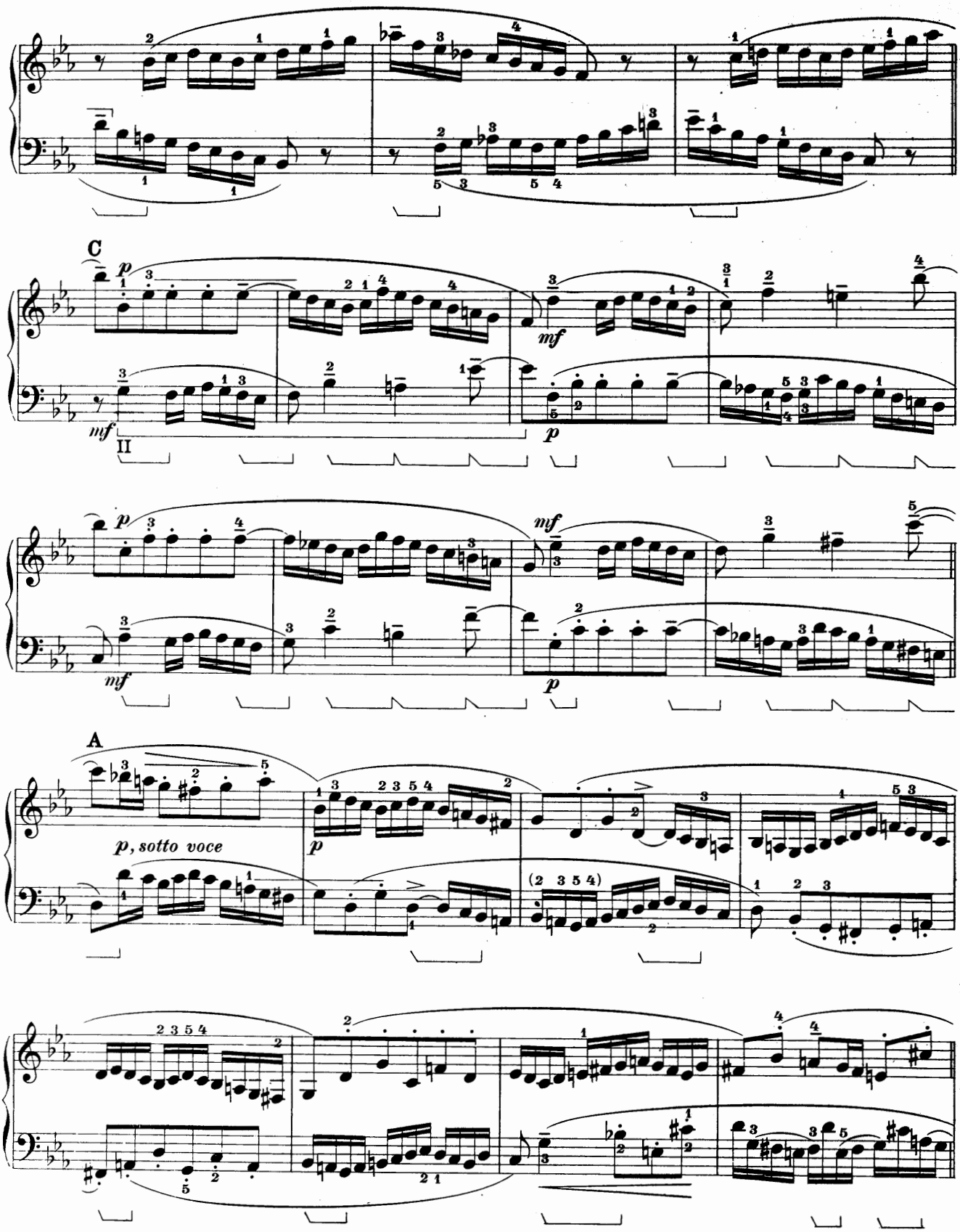
A

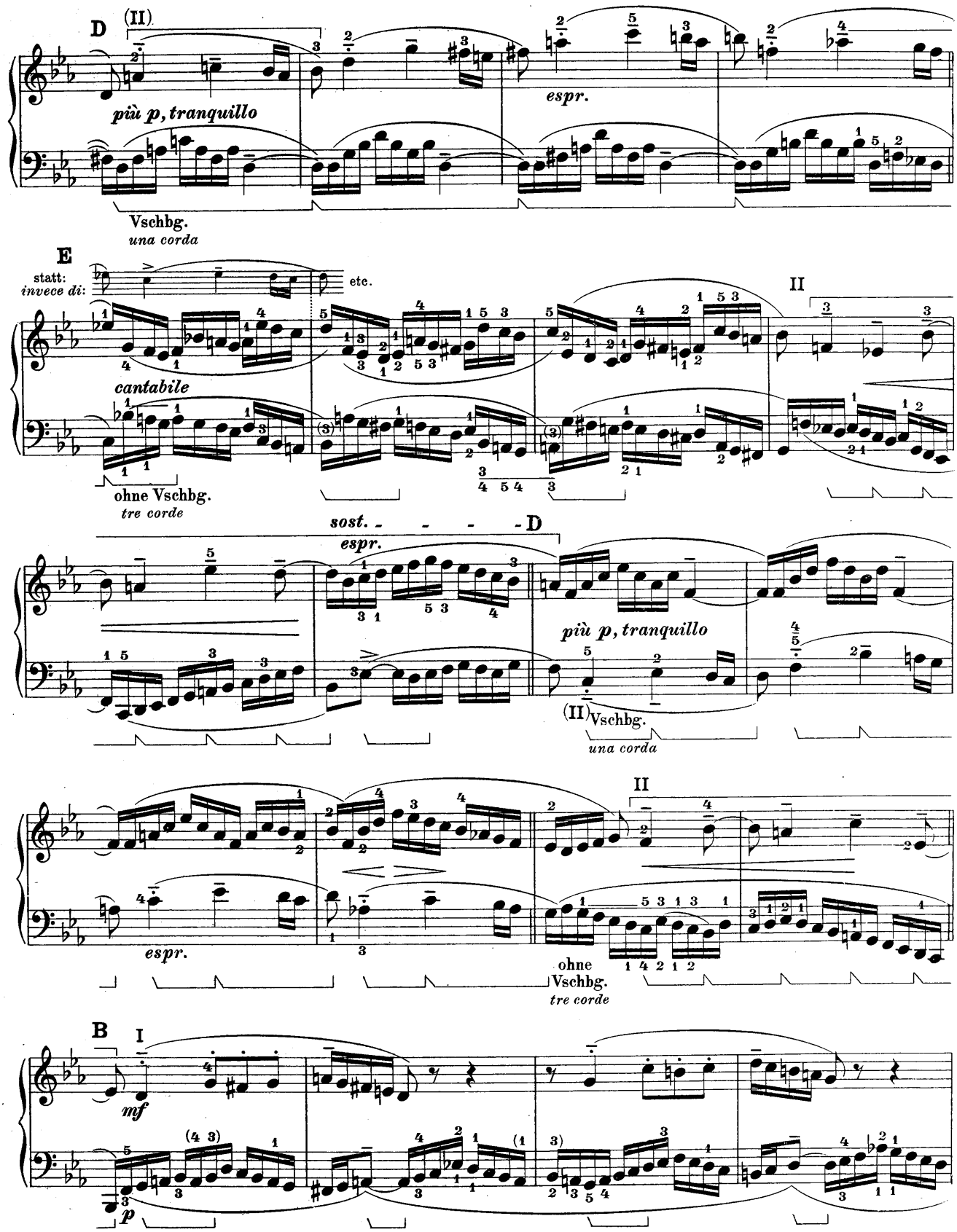
a (Inversion)

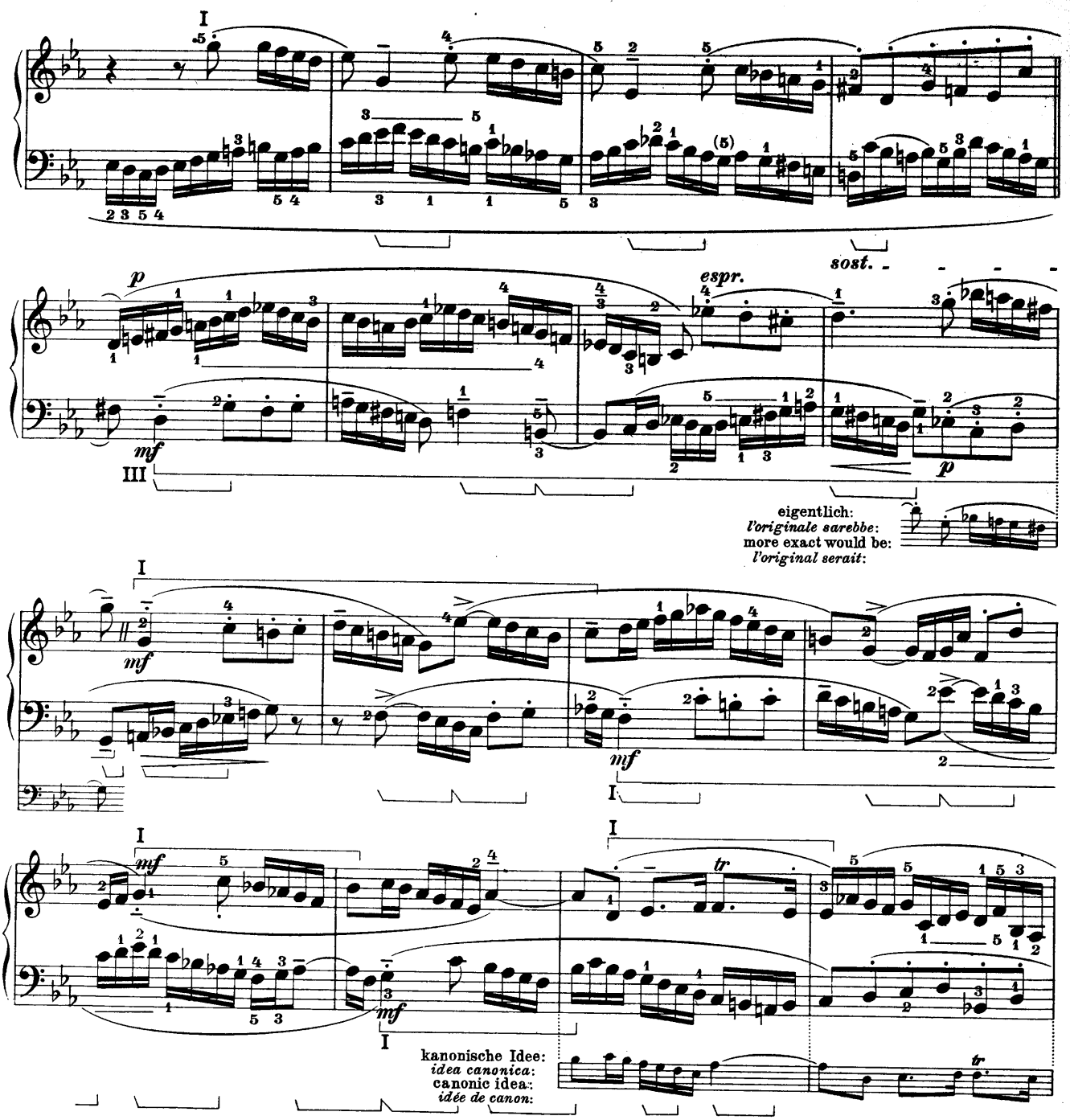
p

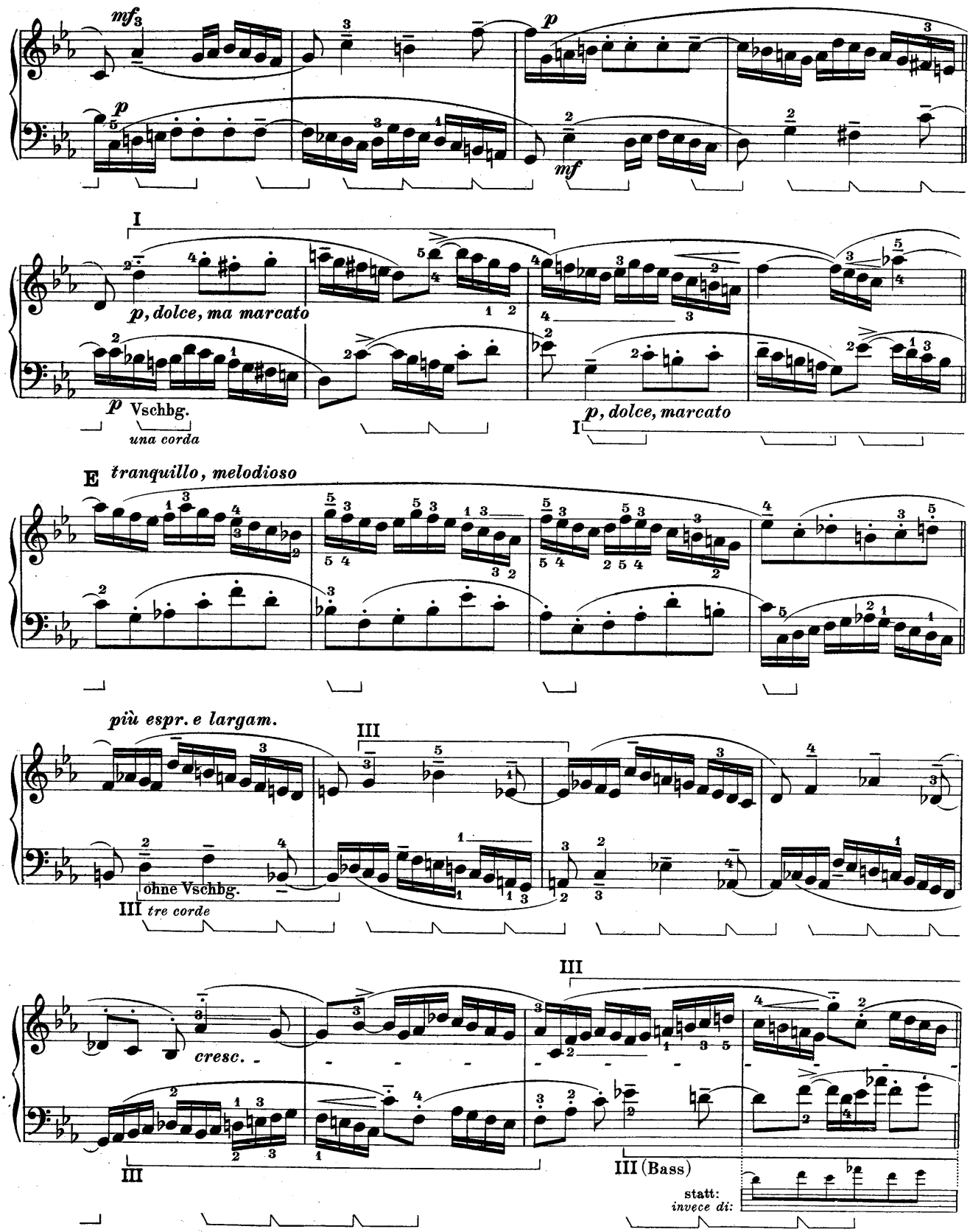
p, sotto voce

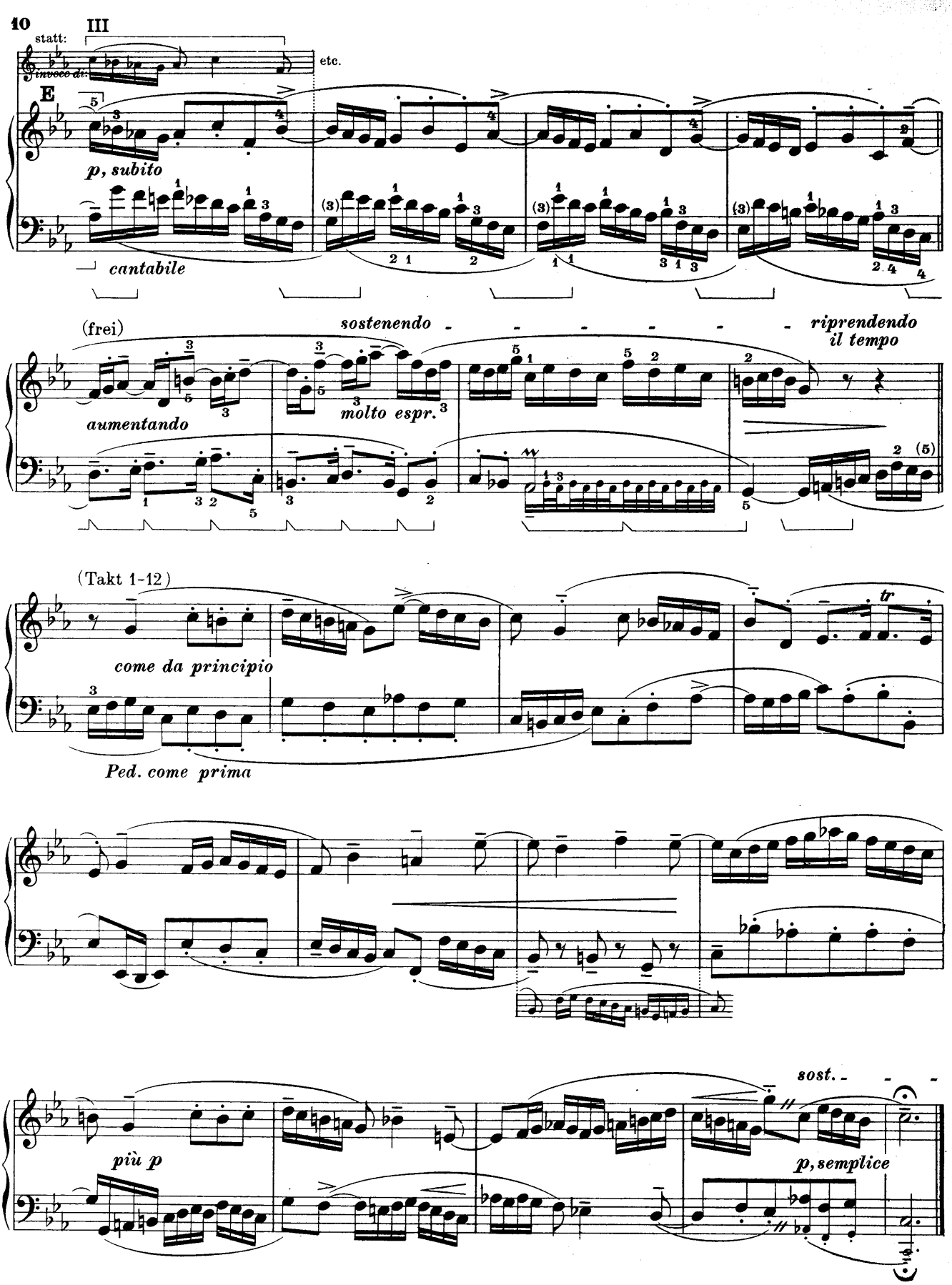

(I)
(I)
B
mf
(I)
p
mf
mf
I
I
mf
p
tr
p, eguale
(a)


C
p
mf
II
p
mf
p
mf
A
p, sotto voce
p


D
(II)
più p, tranquillo
espr.
Vschbg.
una corda
E
statt:
invece di:
etc.
II
cantabile
ohne Vschbg.
tre corde
sost.
espr.
D
più p, tranquillo
(II) Vschbg.
una corda
II
espr.
ohne
Vschbg.
tre corde
B
I
mf
p


I
sost.
p
espr.
mf
III
p
eigentlich:
l'originale sarebbe:
more exact would be:
l'original serait:
I
mf
I
mf
I
I
tr
mf
I
kanonische Idee:
idea canonica:
canonic idea:
idée de canon:
tr
C
II
mf
p
p
mf


mf
p
mf
I
p, dolce, ma marcato
p Vschbg.
una corda
I
p, dolce, marcato
E
tranquillo, melodioso
più espr. e largam.
III
ohne Vschbg.
III tre corde
III
cresc.
III
III (Bass)
statt:
invece di:


III
statt:
etc.
E
p, subito
cantabile
(frei)
sostenendo
riprendendo
il tempo
aumentando
molto espr.
(Takt 1-12)
come da principio
tr
Ped. come prima
più p
sost.
p, semplice

Fantasie G moll.
Fantasia G minor.

Fantasia Sol minore.
Fantaisie Sol mineur.

(BWV 917)

3.

(Allegro, ♩= 76)

non leg.

f, con slancio

più f

Ped.

(Un poco maestoso, 𝅗𝅥= 76)

mf, melodioso

f, non troppo, decisamente

non legato

non legato

mf

mf

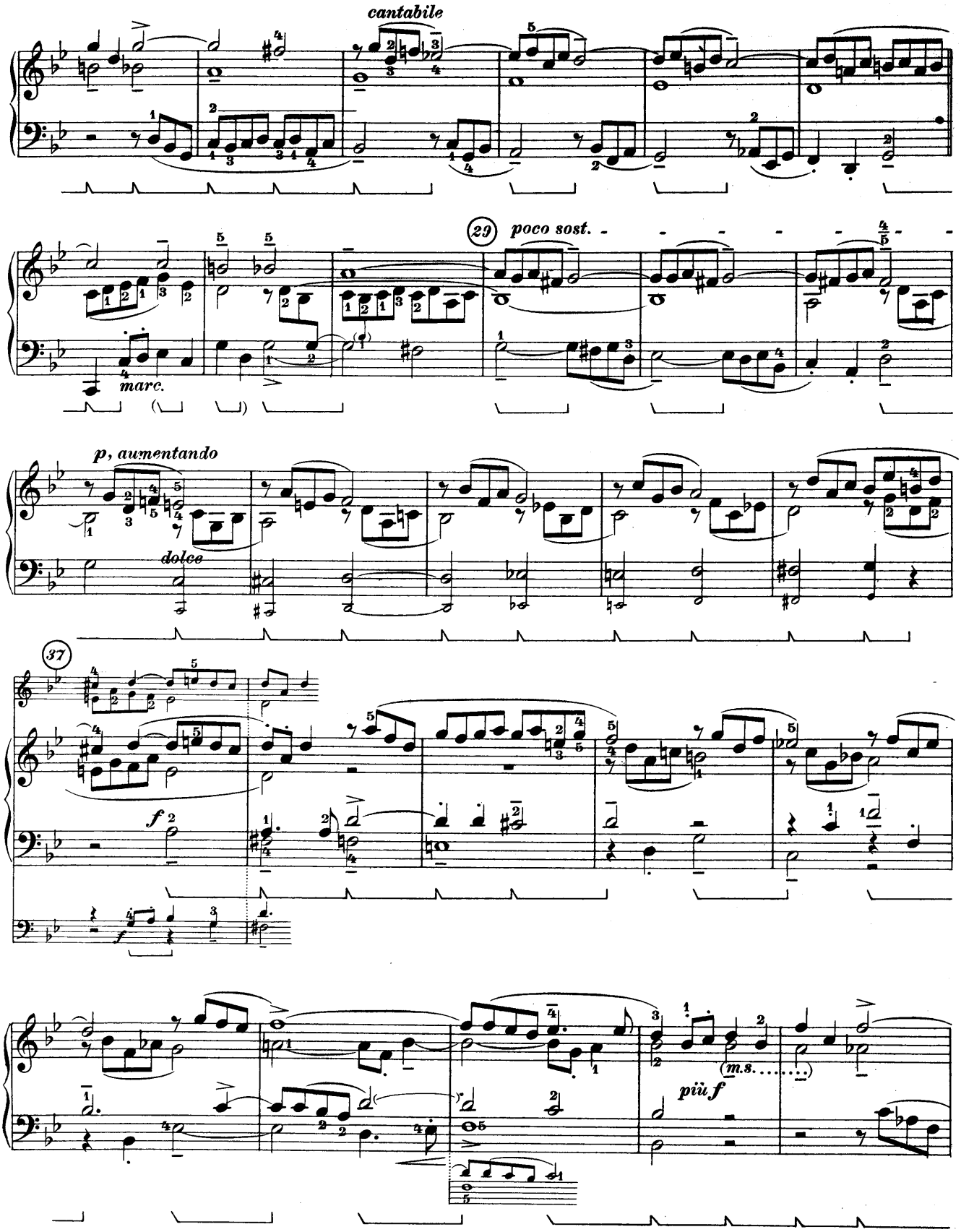
non le-

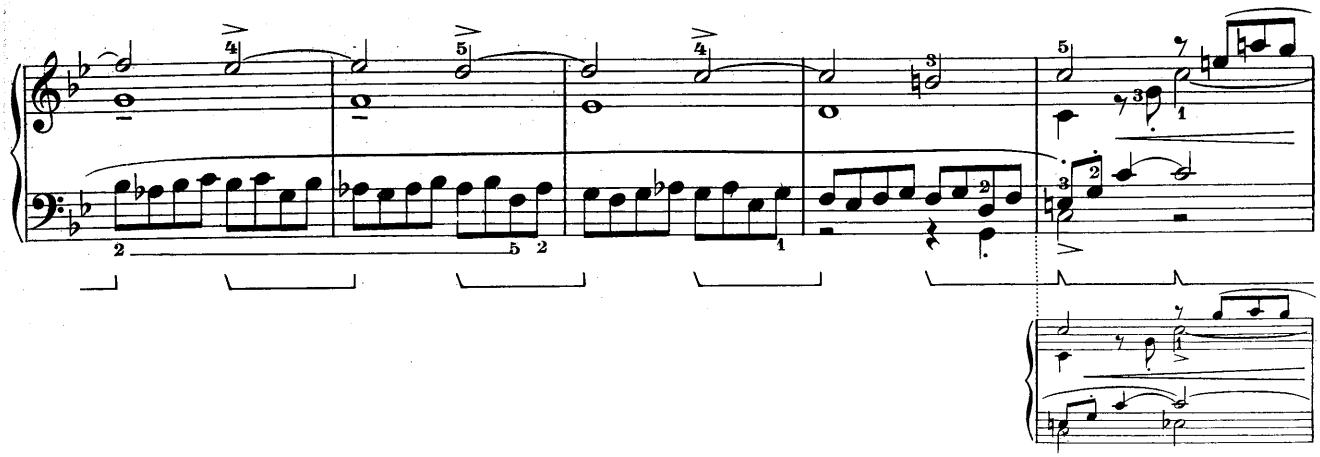
coll'8va

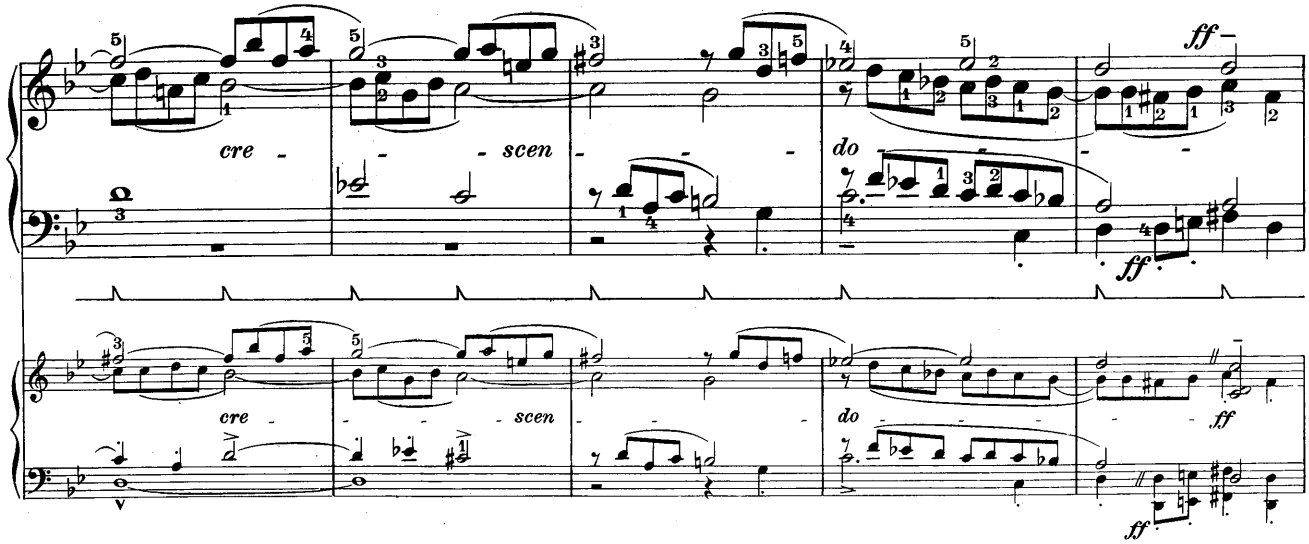
meno f

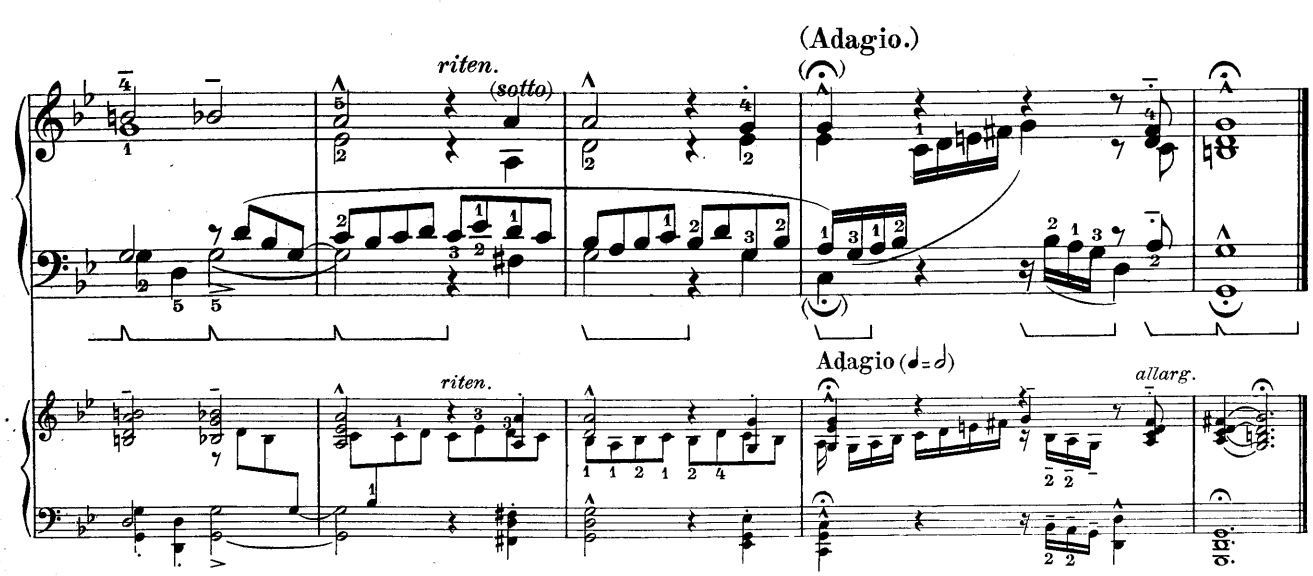
gato

ad lib.


cantabile
29
poco sost.
marc.
p, aumentando
dolce
37
f
più f
m.s.




cre - - - scen - - -
do
ff
ff
cre - - - scen
do
ff
ff


riten.
(sotto)
(Adagio.)
riten.
Adagio (♩= ♩)
allarg.

Fantasie (Präludium).
C moll.

Fantasia (Preludio).
Do minore.

Fantasia (Prelude).
C minor.

Fantaisie (Prélude).
Ut mineur.

(BWV 921)

4.

(Lento)

p arpeggiando

Maestoso ♩= 66

p

(tief, schwer und voll)
profondamente, con grave sonorità

sim.

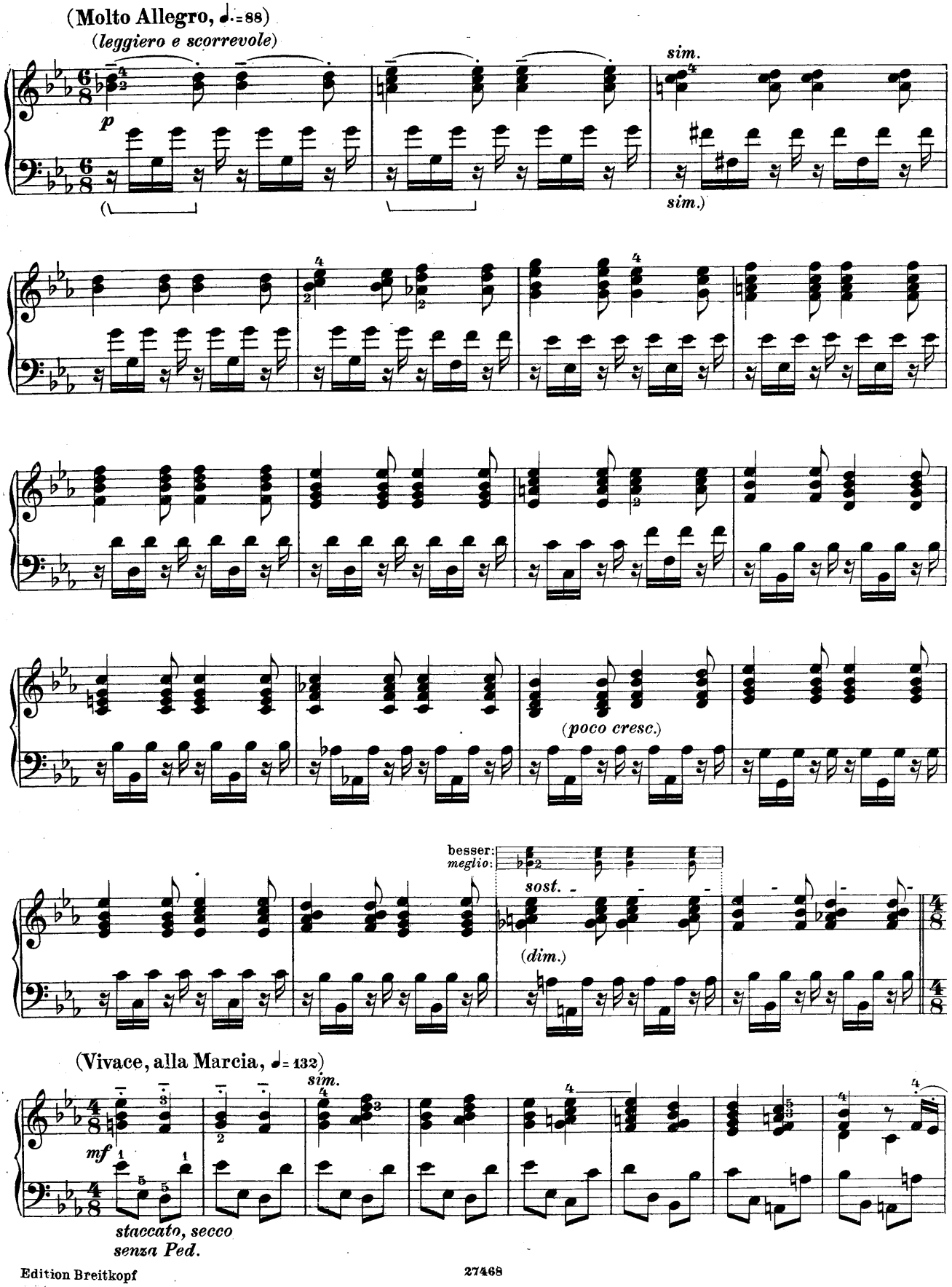
Pedal jeden halben Takt
Pedale ad ogni mezza battuta

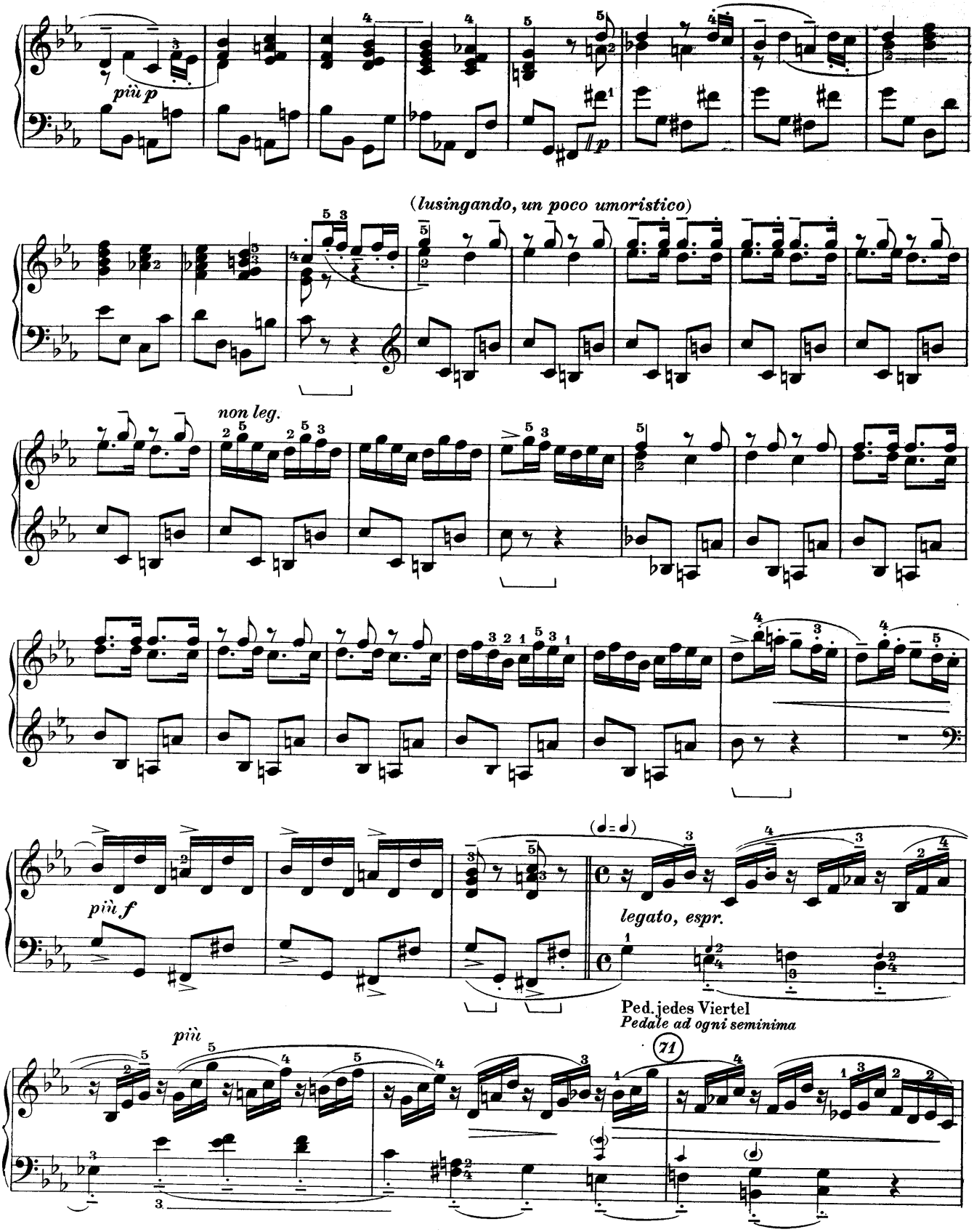
rit.

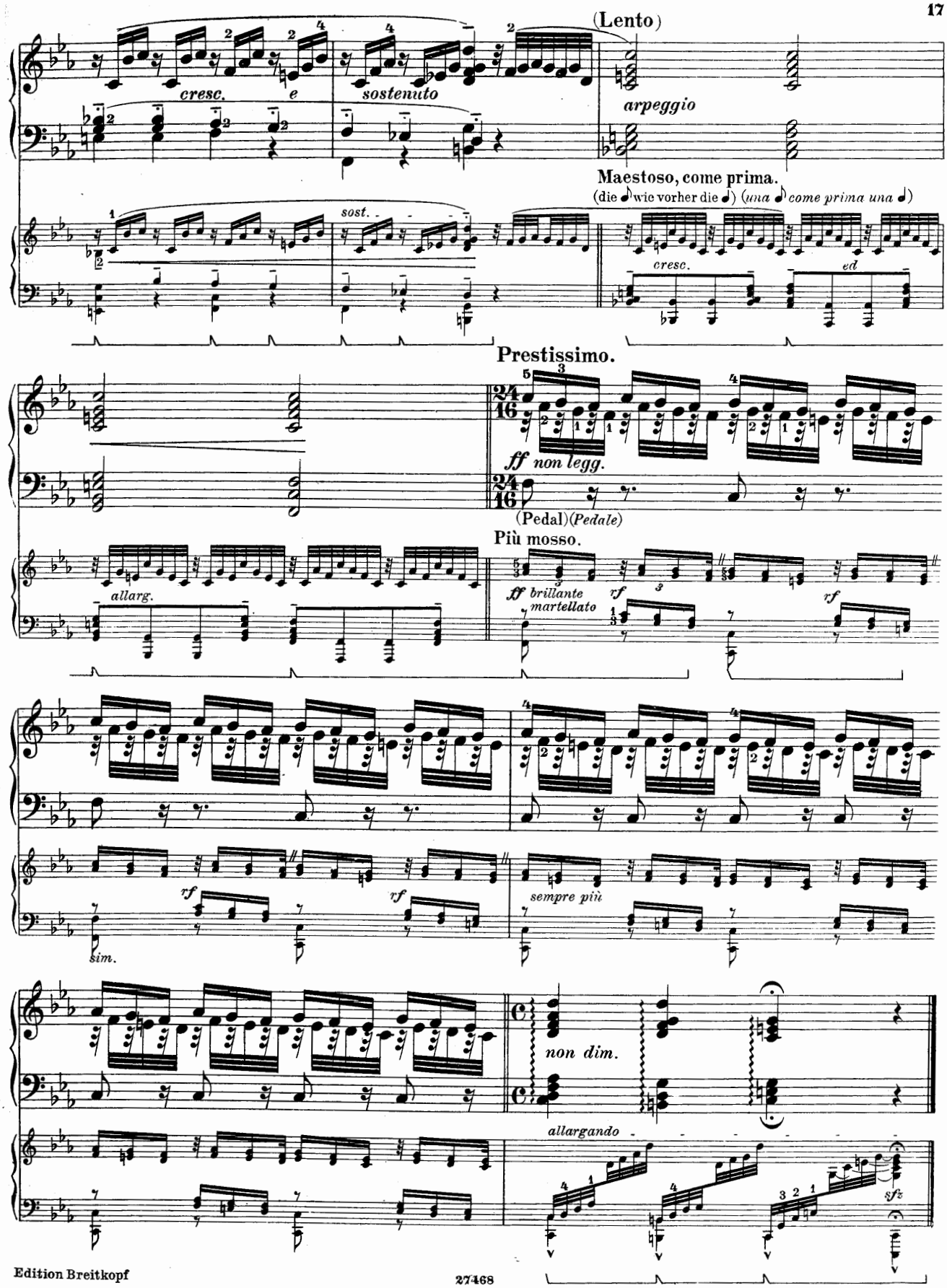
più forte e largamente

allarg.

25


(Molto Allegro, ♩.=88)
(leggiero e scorrevole)
p
sim.
sim.)
(poco cresc.)
besser:
meglio:
sost.
(dim.)
(Vivace, alla Marcia, ♩= 132)
sim.
mf
staccato, secco
senza Ped.


più p
(lusingando, un poco umoristico)
non leg.
più f
(♩= ♩)
legato, espr.
Ped. jedes Viertel
Pedale ad ogni seminima
più
71


(Lento)
cresc.
e
sostenuto
arpeggio
Maestoso, come prima.
(die 𝅗𝅥 wie vorher die 𝅗𝅥) (una 𝅗𝅥 come prima una 𝅗𝅥)
sost.
cresc.
ed
Prestissimo.
ff non legg.
(Pedal)(Pedale)
Più mosso.
allarg.
ff brillante
martellato
rf
rf
rf
rf
sempre più
sim.
non dim.
allargando
sfz

Fantasie (Präludium).
A moll.

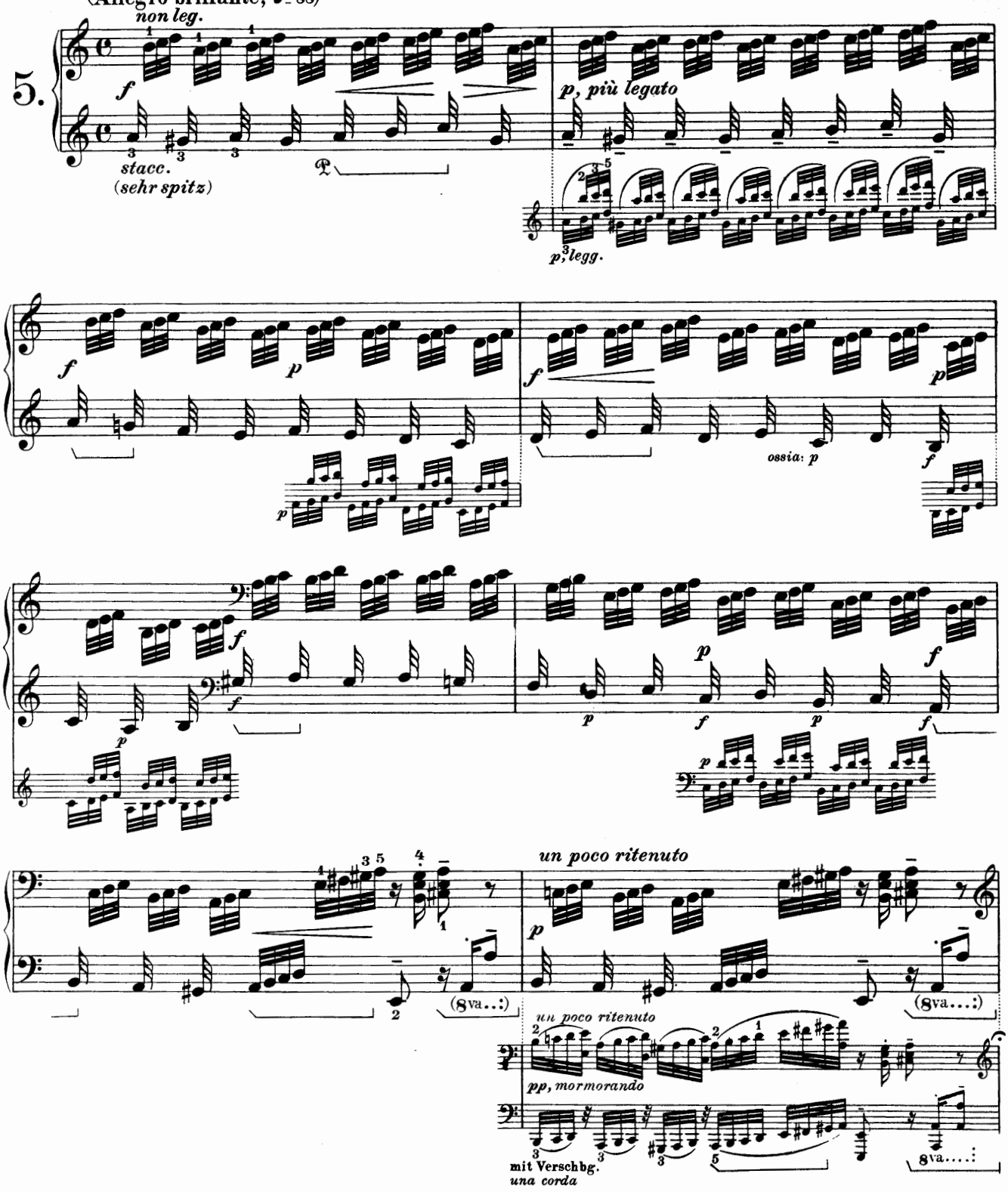
Fantasia (Prelude).
A minor.

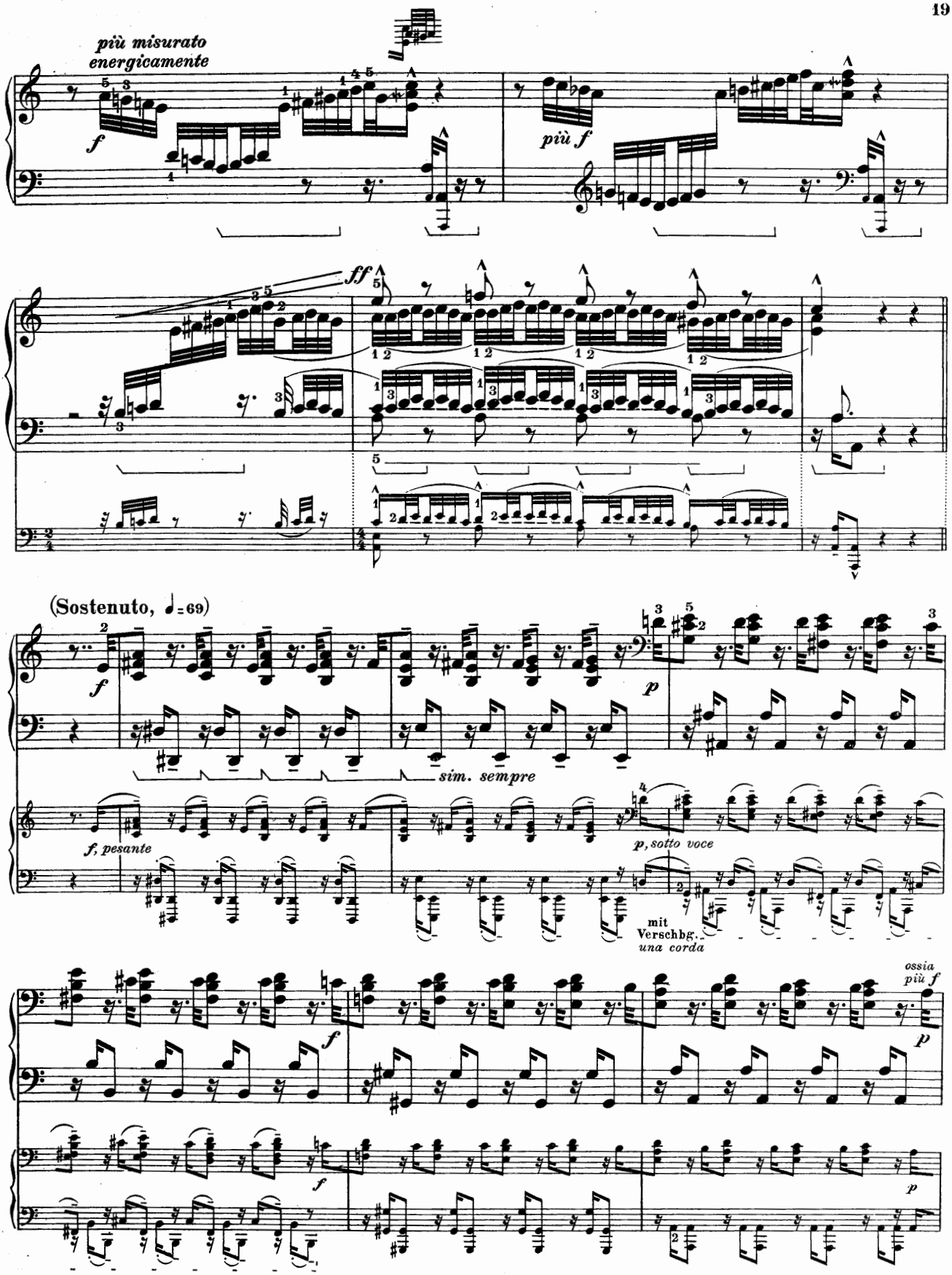
Fantasia (Preludio).
La minore.

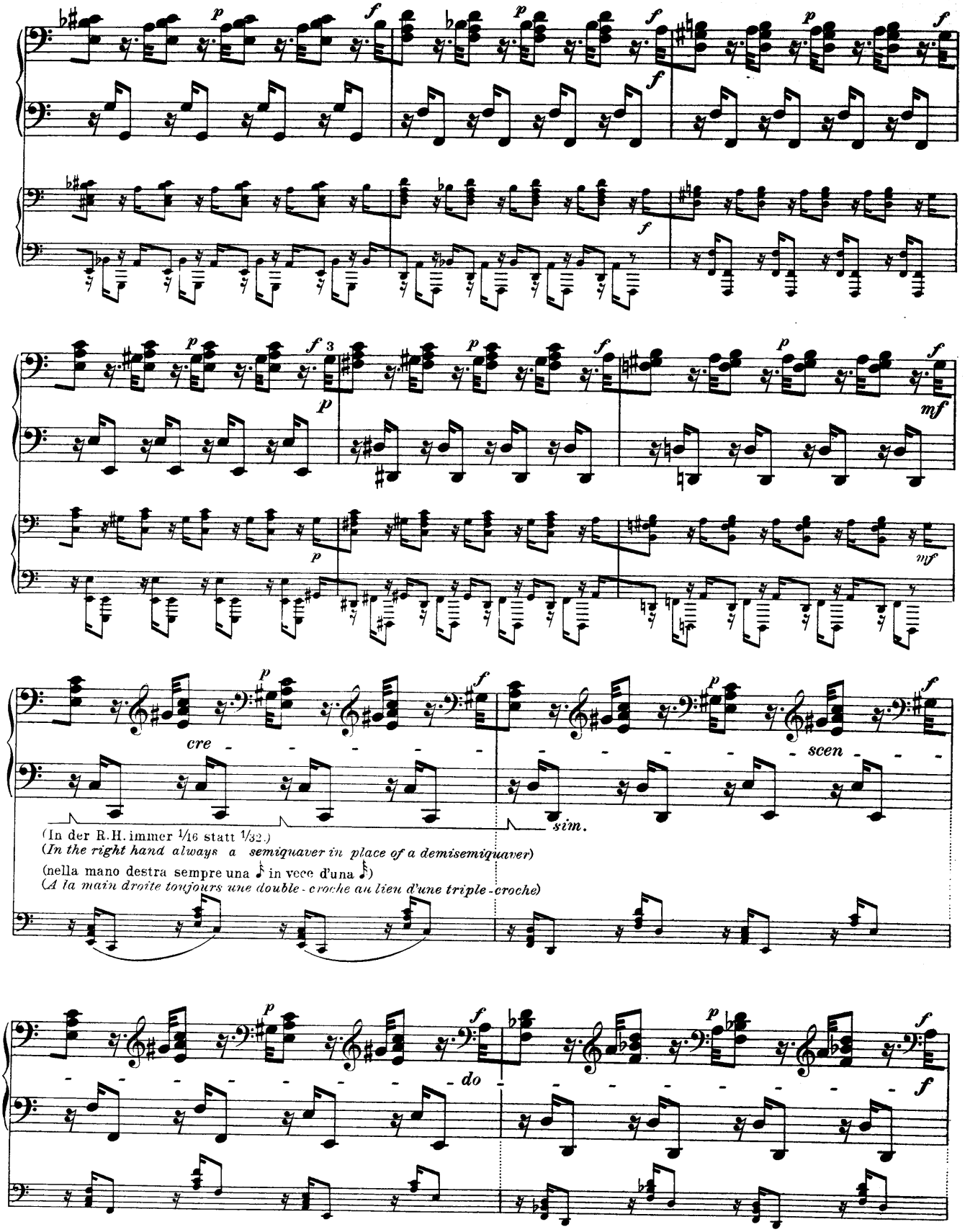
Fantaisie (Prélude).
La mineur.

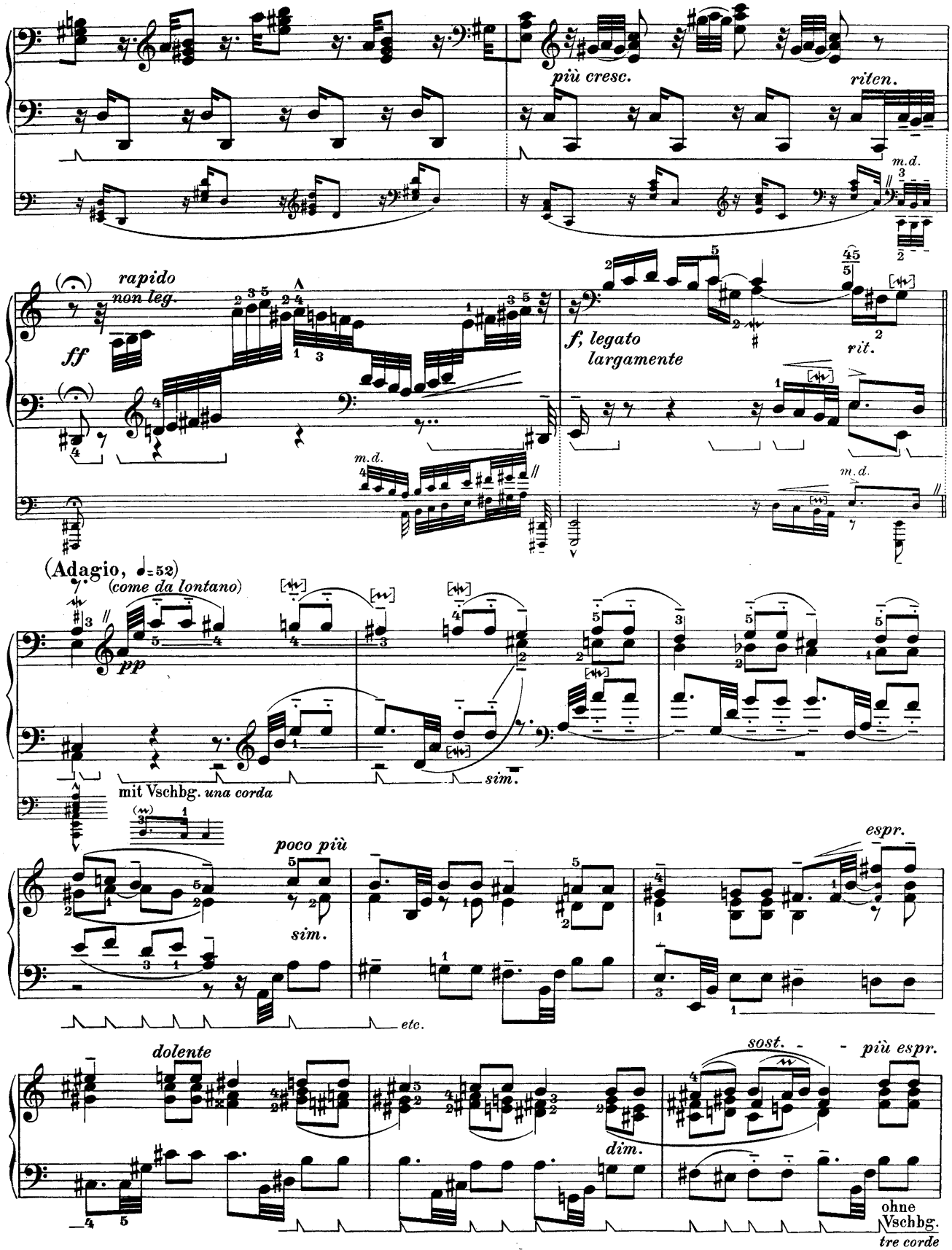
(BWV 922)

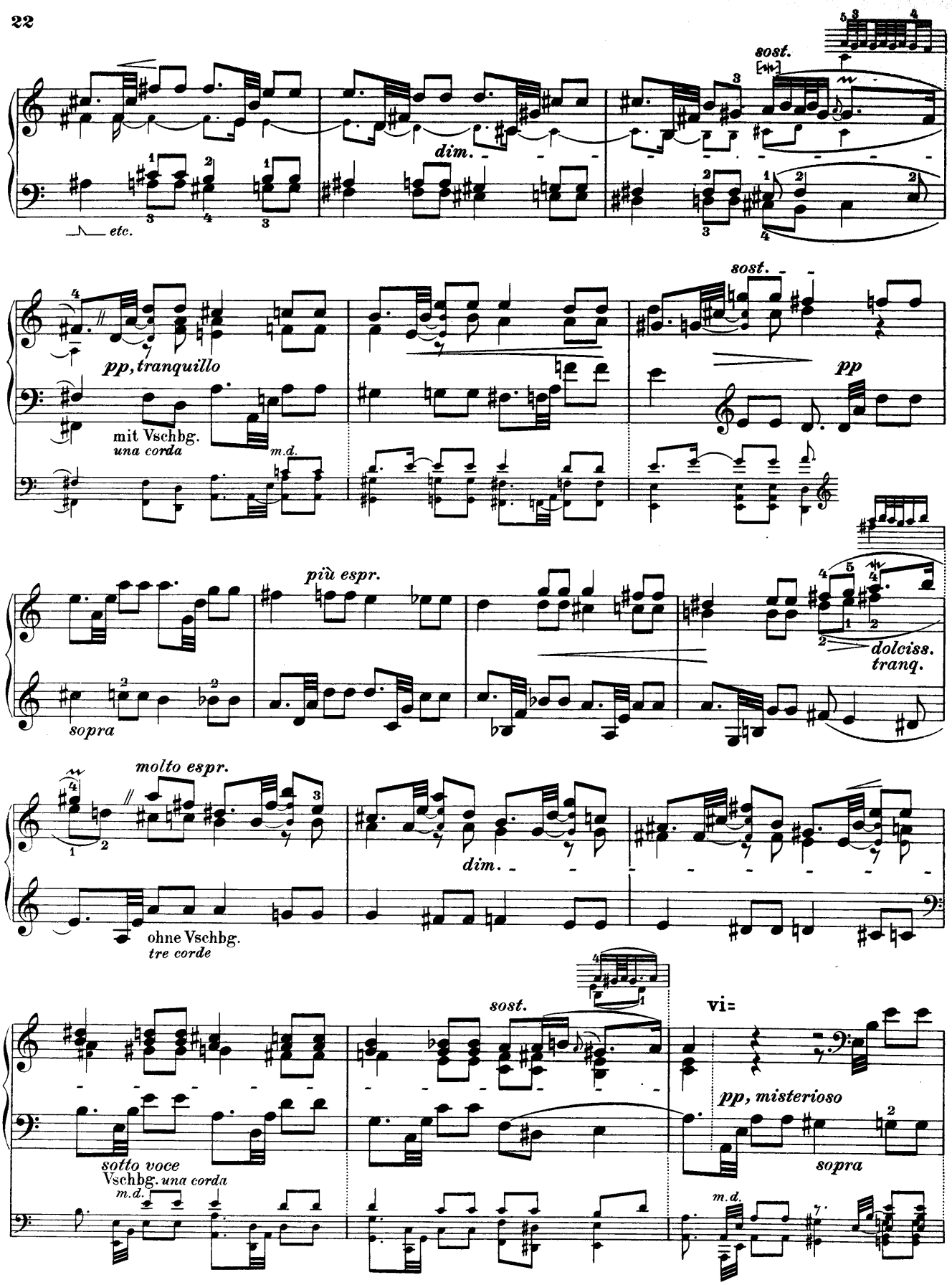
(Allegro brillante, ♩= 88)

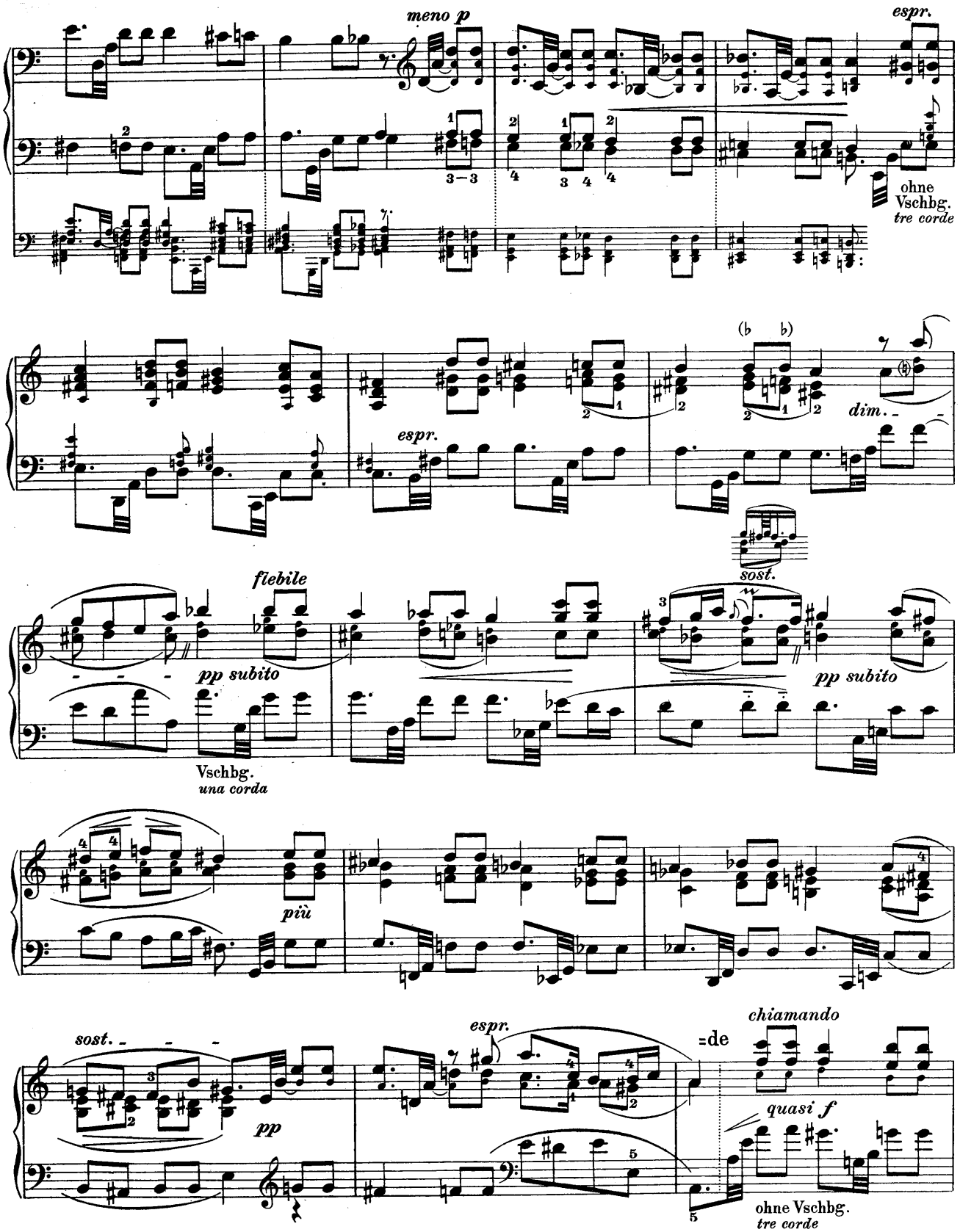


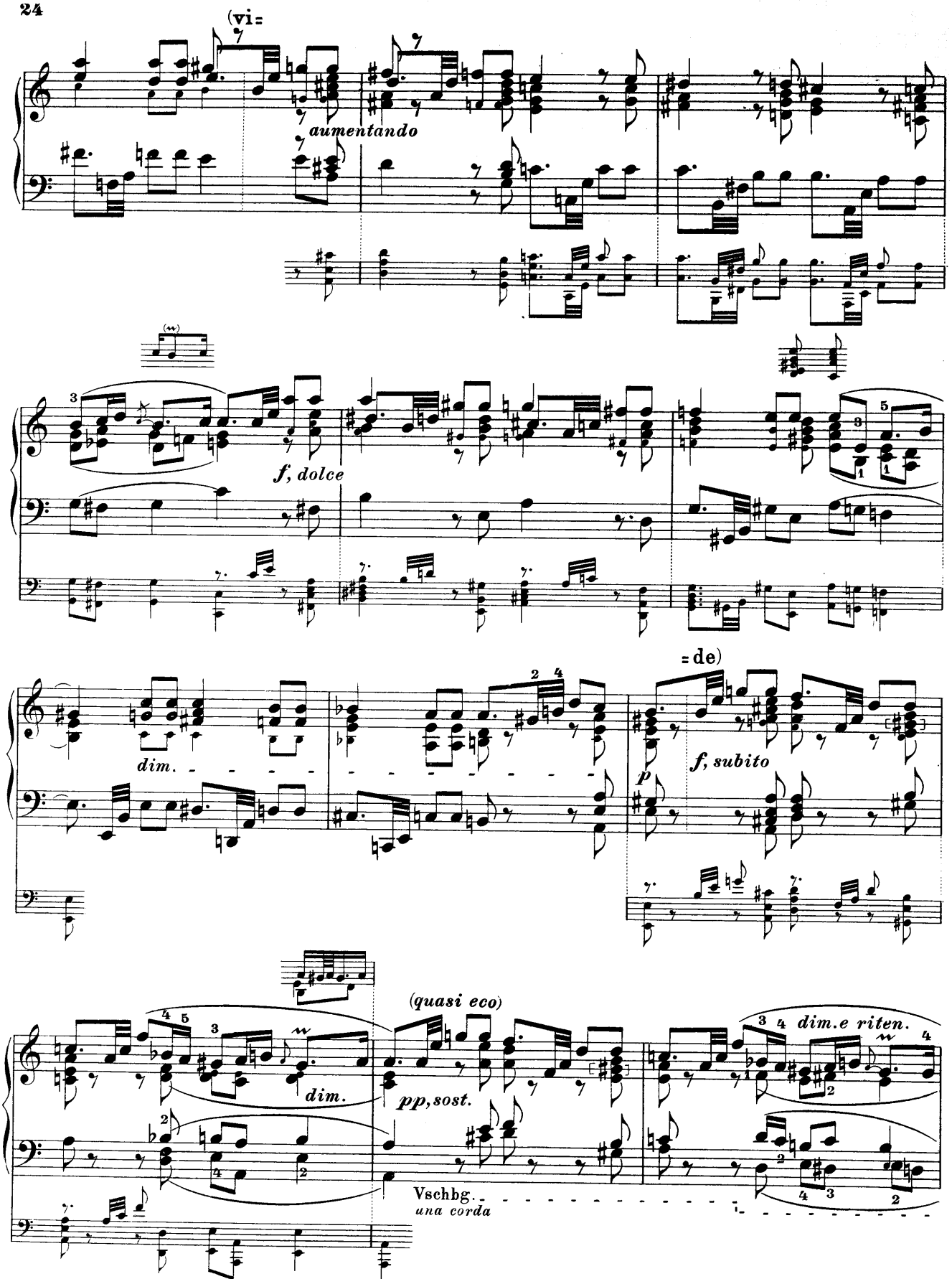

più misurato
energicamente
f
più f
ff
(Sostenuto, ♩= 69)
f
p
sim. sempre
f, pesante
p, sotto voce
mit Verschbg.
una corda
ossia più f
f
p

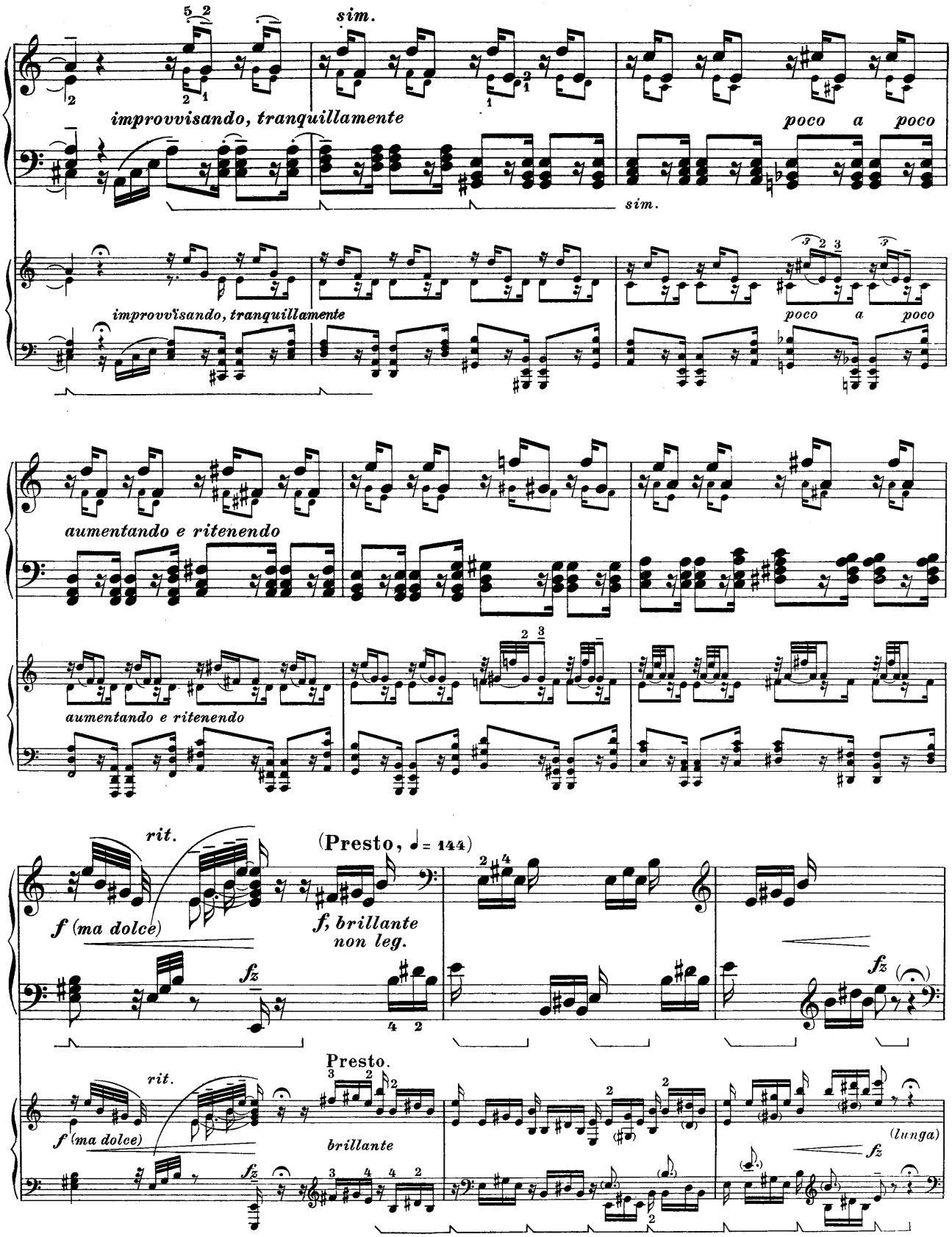

cre
scen
sim.
(In der R.H. immer 1/16 statt 1/32.)
(In the right hand always a semiquaver in place of a demisemiquaver)
(nella mano destra sempre una 𝅘𝅥𝅯 in vece d'una 𝅘𝅥𝅰)
(A la main droite toujours une double-croche au lieu d'une triple-croche)
do


più cresc.
riten.
m.d.
rapido
non leg.
ff
f, legato
largamente
rit.
(Adagio, ♩=52)
(come da lontano)
pp
mit Vschbg. una corda
sim.
poco più
espr.
etc.
dolente
sost.
più espr.
dim.
ohne Vschbg.
tre corde


sost.
dim.
etc.
pp, tranquillo
mit Vschbg.
una corda
m.d.
sost.
pp
più espr.
sopra
dolciss.
tranq.
molto espr.
dim.
ohne Vschbg.
tre corde
sost.
vi=
pp, misterioso
sopra
sotto voce
Vschbg. una corda
m.d.
m.d.


meno p
espr.
ohne Vschbg.
tre corde
espr.
dim.
sost.
flebile
pp subito
Vschbg.
una corda
pp subito
più
sost.
pp
espr.
chiamando
quasi f
ohne Vschbg.
tre corde


(vi=
aumentando
f, dolce
dim.
=de)
p
f, subito
(quasi eco)
dim.
pp, sost.
dim.e riten.
Vschbg.
una corda


sim.
improvvisando, tranquillamente
poco a poco
sim.
improvvisando, tranquillamente
poco a poco
aumentando e ritenendo
aumentando e ritenendo
rit.
(Presto, ♩= 144)
f (ma dolce)
f, brillante
non leg.
fz
fz
Presto.
rit.
f (ma dolce)
brillante
fz
(lunga)
fz

*) Besser *meglio*

(Sostenuto, ♩ = 76)

p, pensieroso, con intimo sentimento

sim.

sim.

aumentando e ritenendo

f, dolce

f, largamente

allarg.

f

allarg.

f

Fantasie G moll.

Fantasia G minor.

Fantasia Sol minore.

Fantaisie Sol mineur.

(BWV 920)

(Allegro moderato, ♩ = 84)

f, non legato, brillante

6.

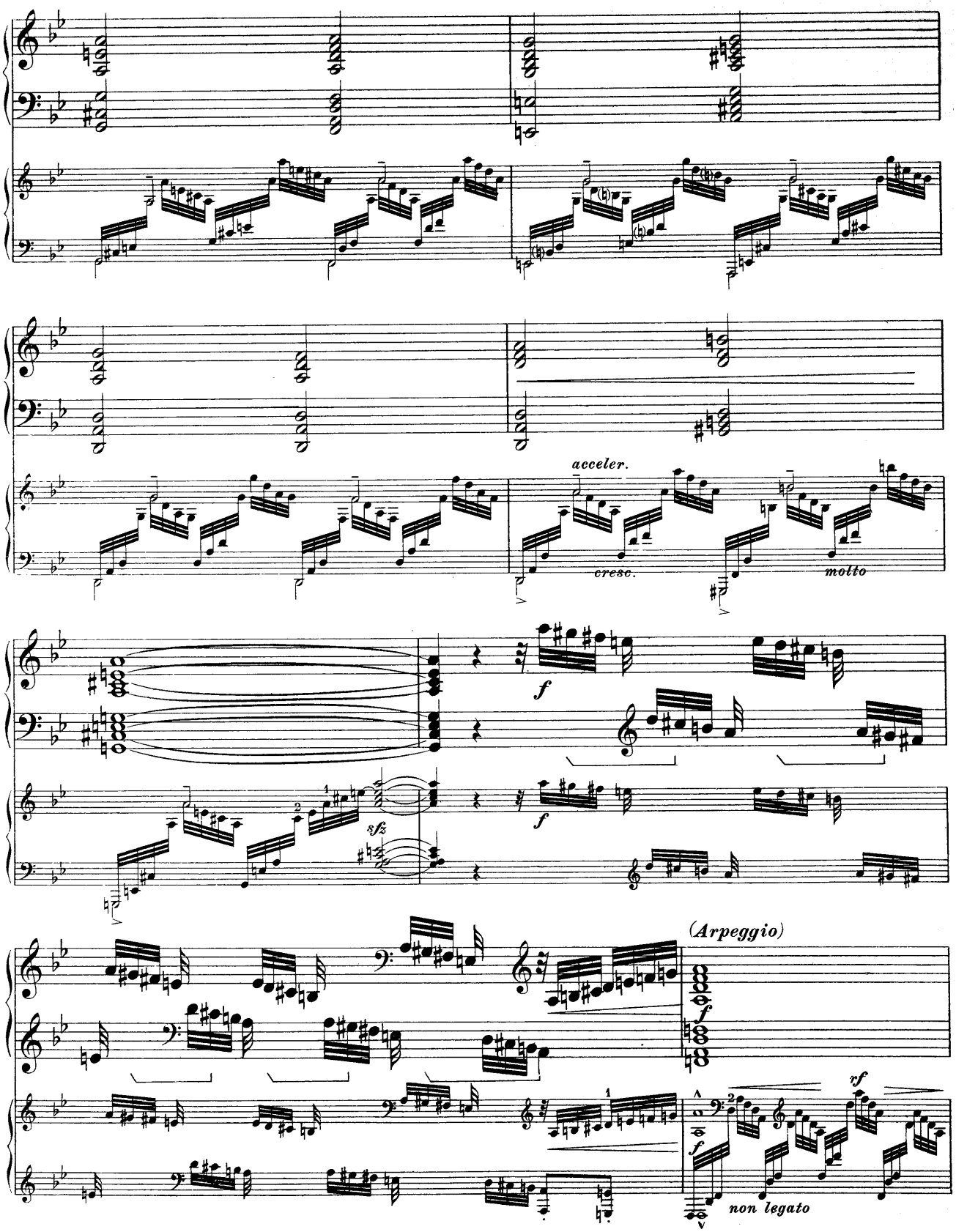
(Arpeggio)

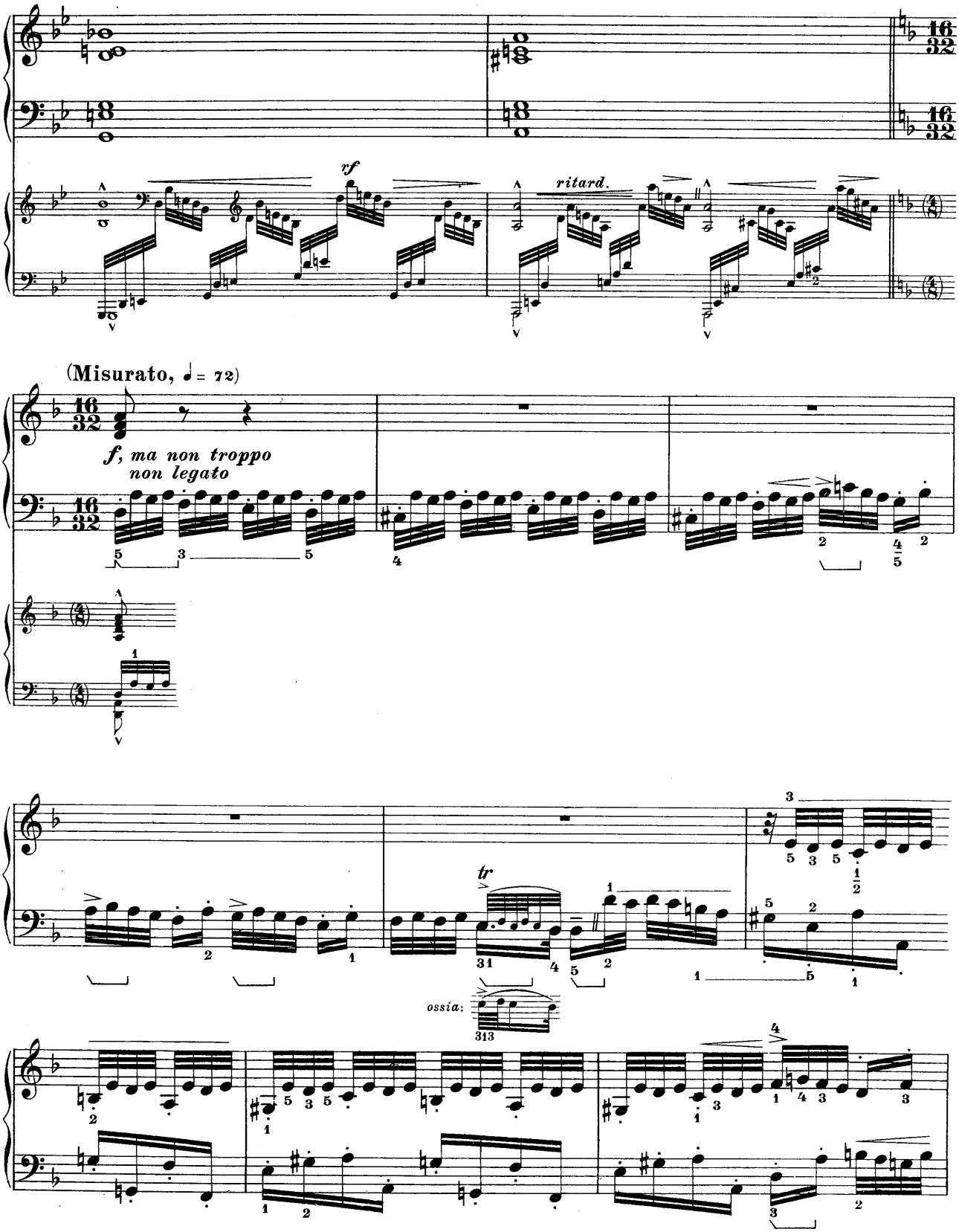
(m.d.) *fp*

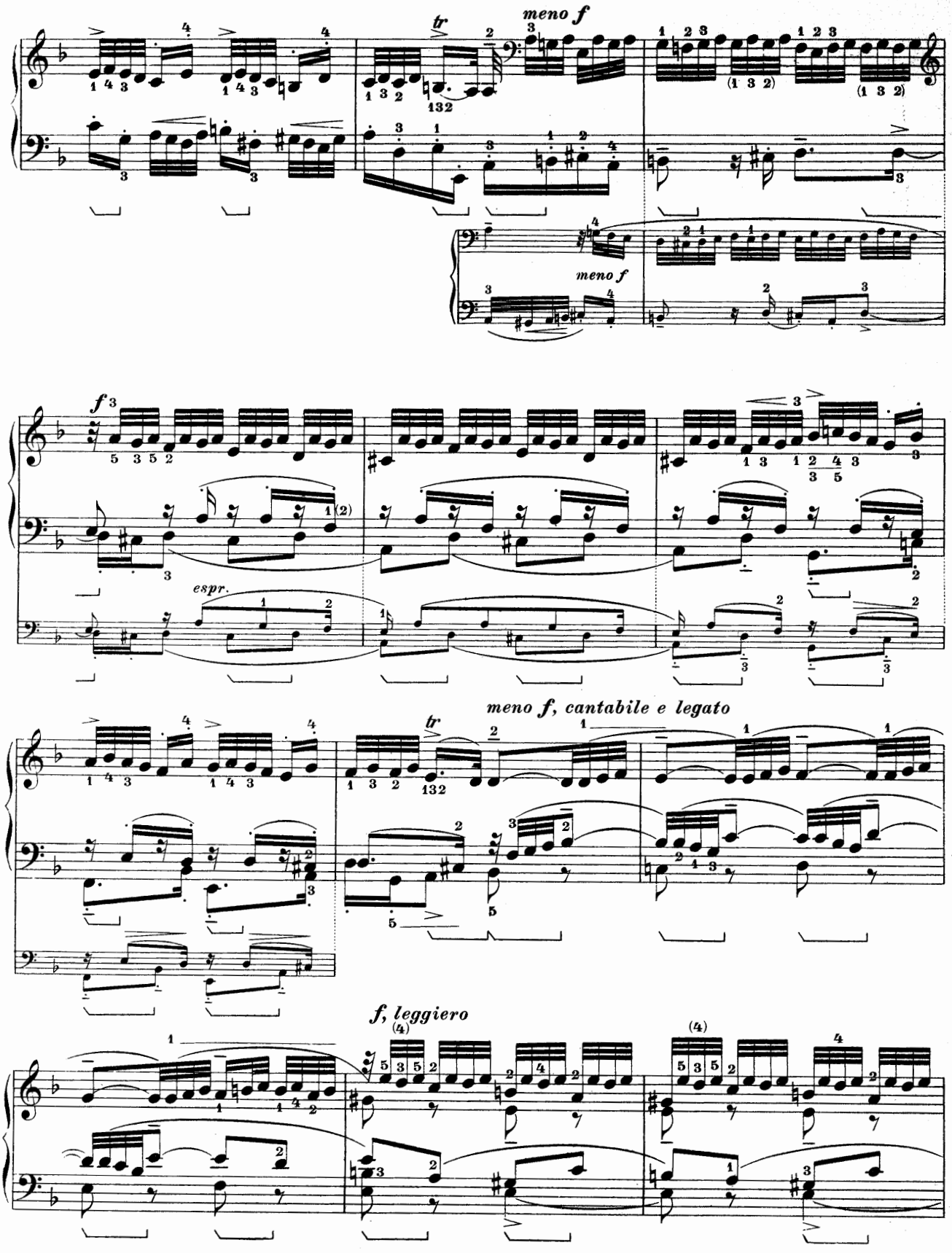
(Un poco più tranq.)

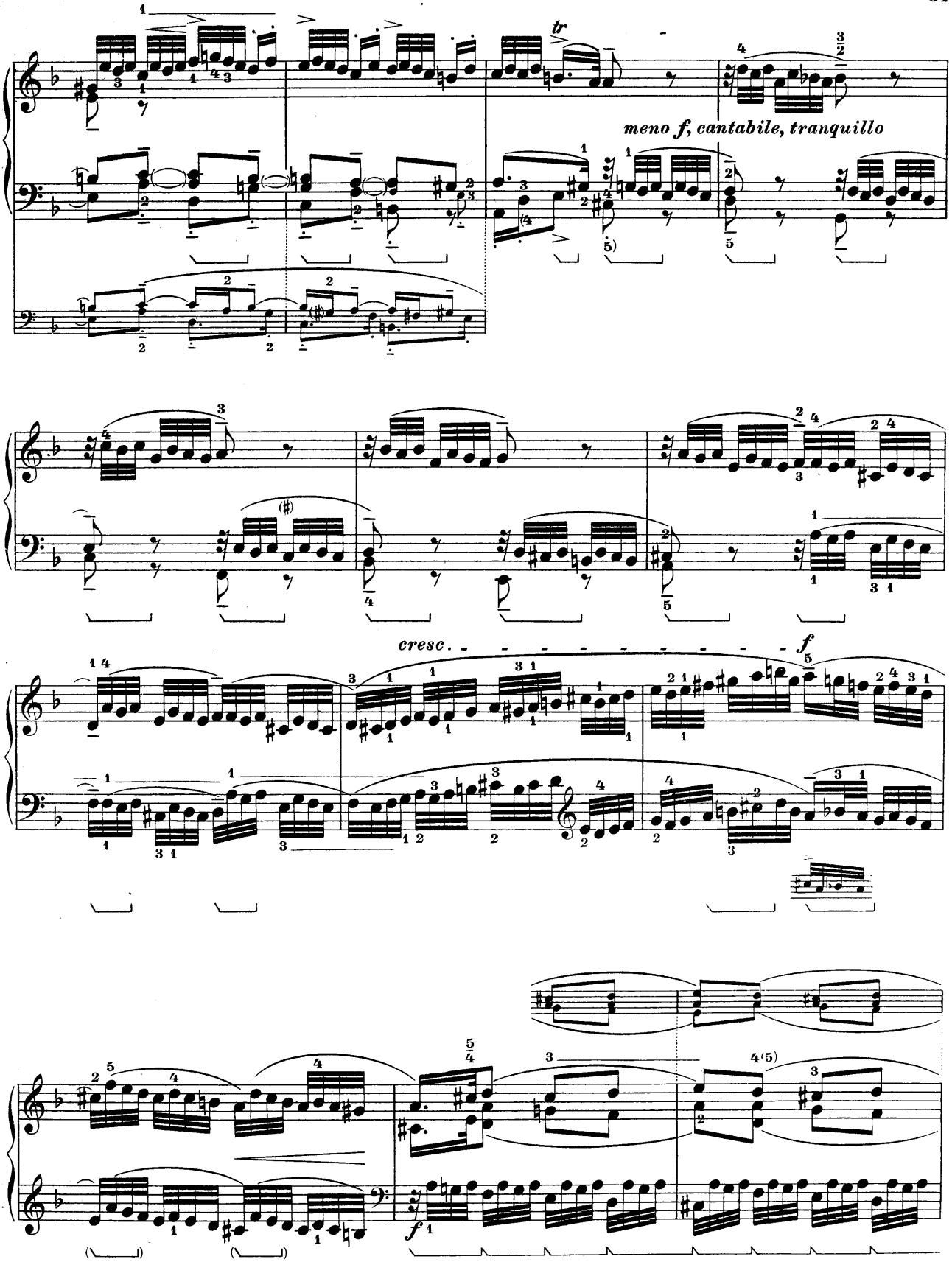
fp *dolce, legato*

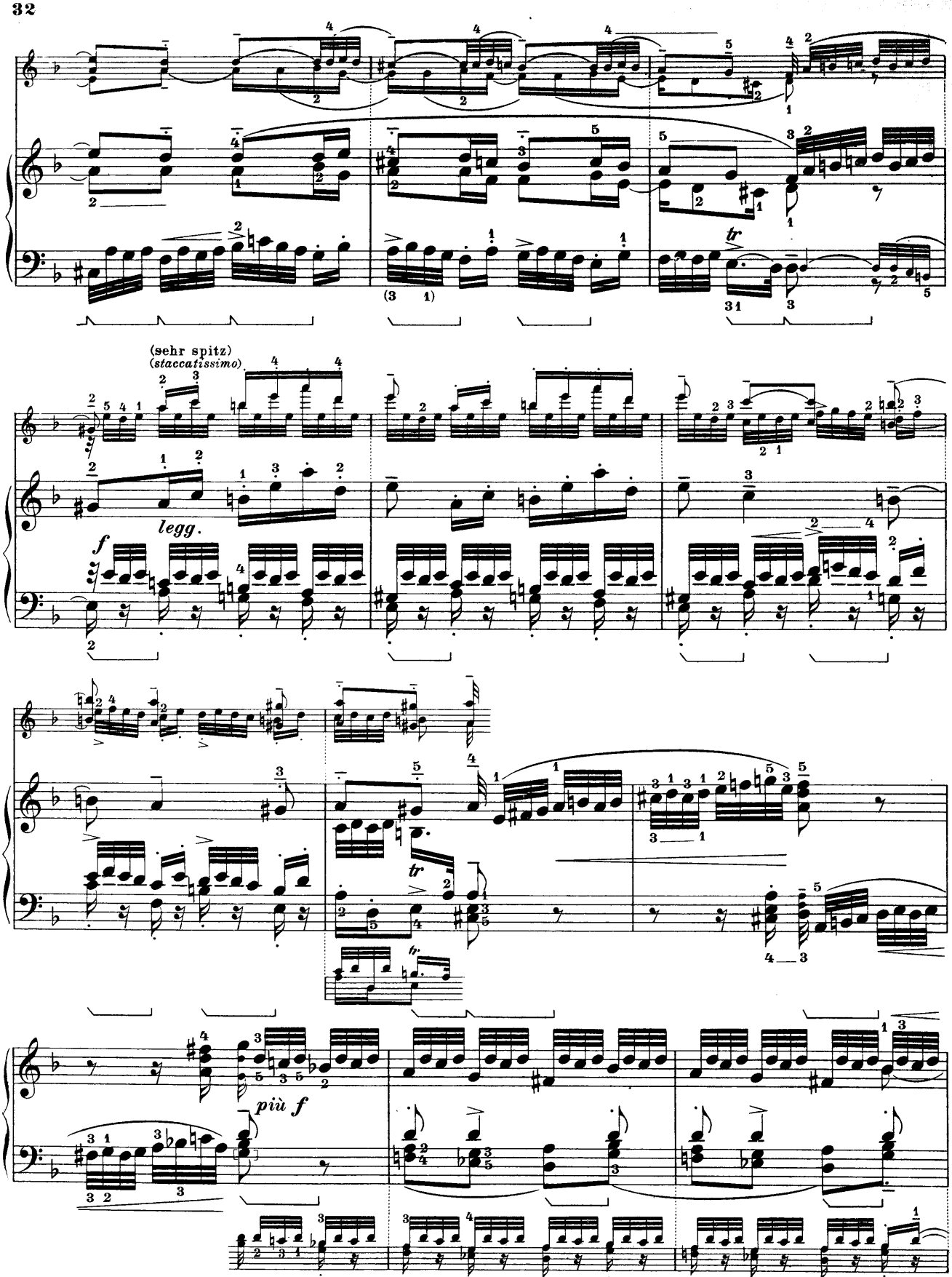
Pedal zu jedem Harmoniewechsel.
Pedale ad ogni nuova armonia.

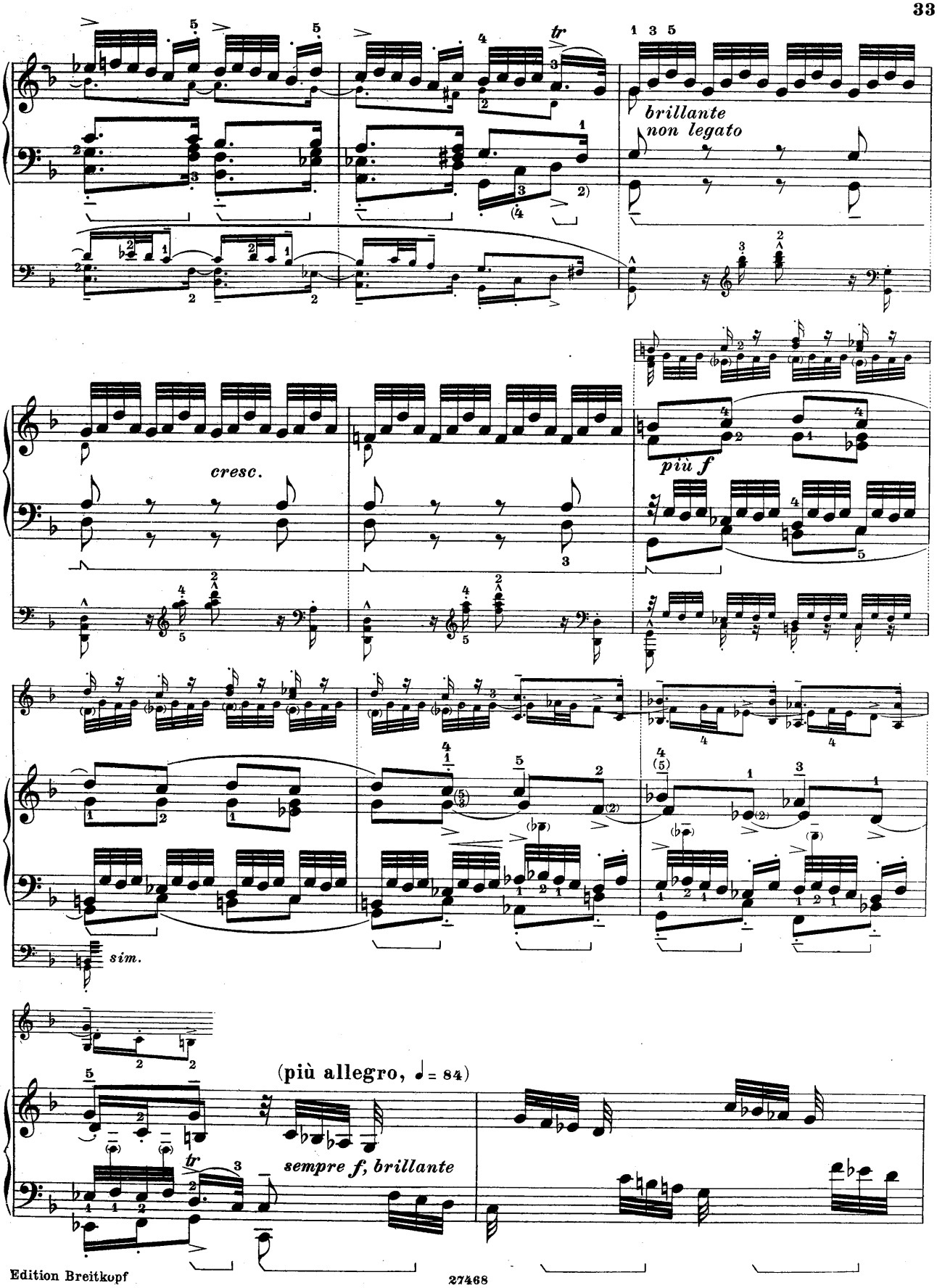

acceler.
cresc.
molto
f
sfz
f
(Arpeggio)
f
rf
f
non legato

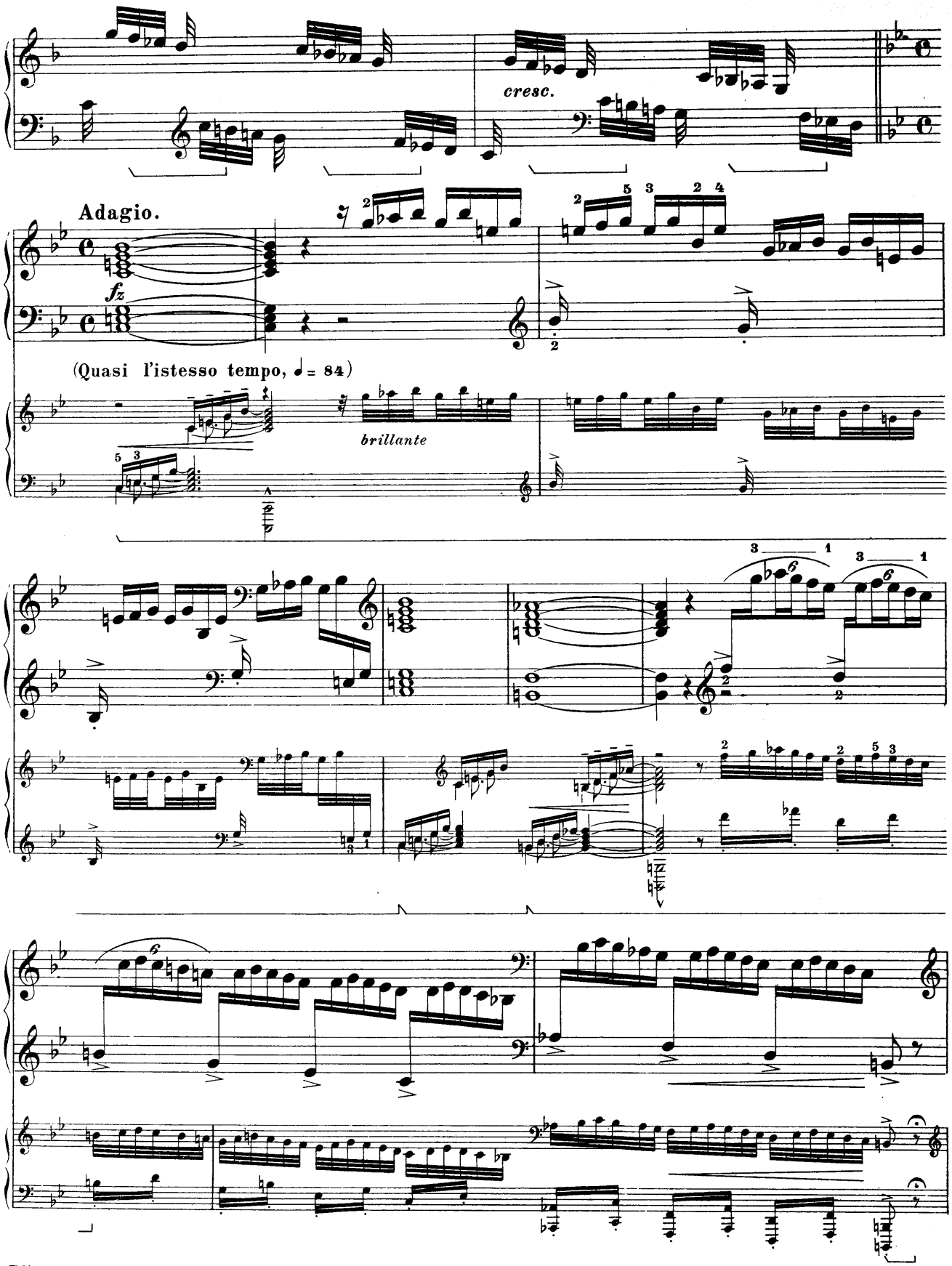

rf
ritard.
(Misurato, ♩ = 72)
f, ma non troppo
non legato
tr
ossia:

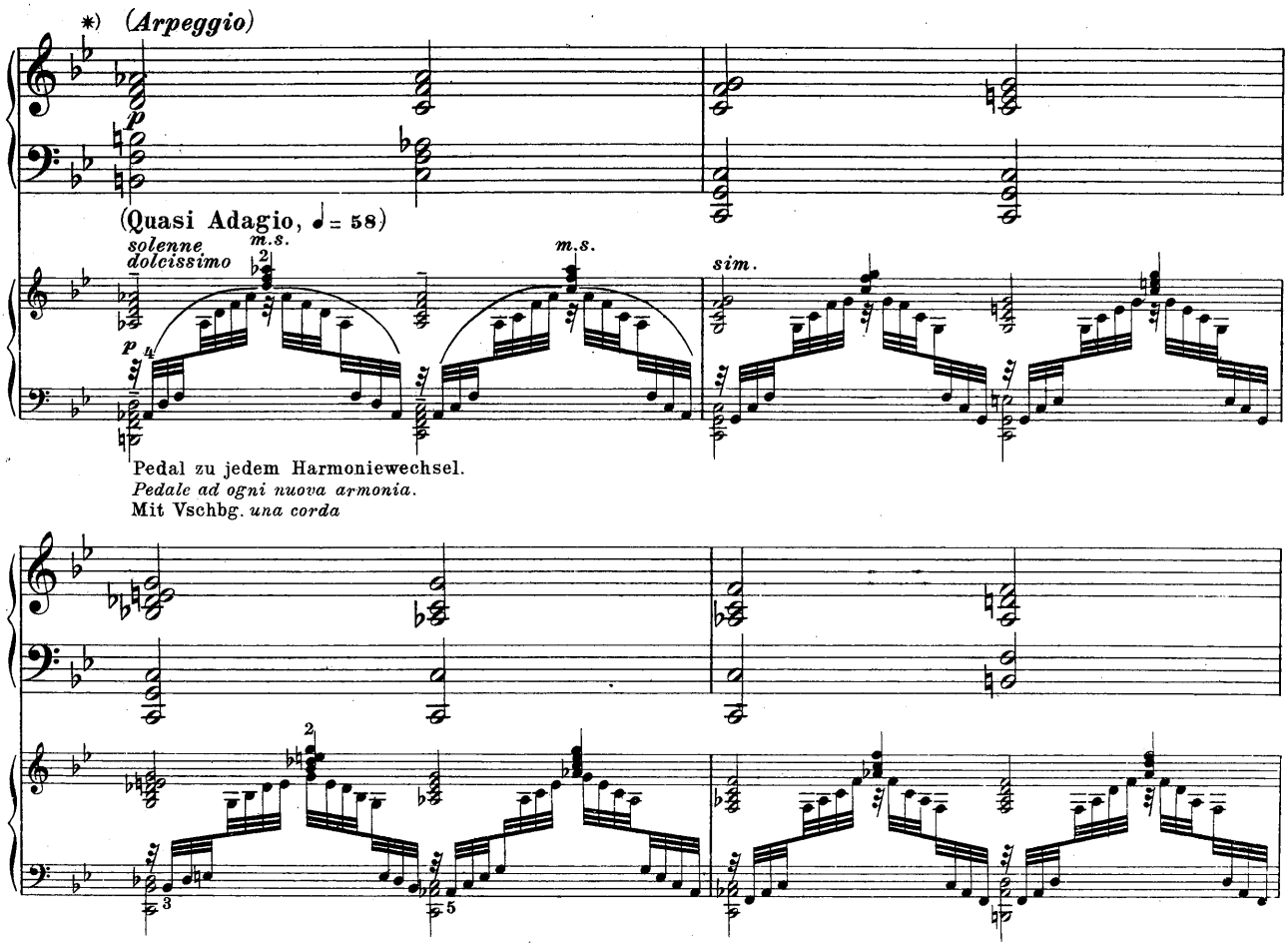

meno f
tr
meno f
f
espr.
meno f, cantabile e legato
tr
f, leggiero


tr
meno f, cantabile, tranquillo
cresc.
f
f


(sehr spitz)
(staccatissimo)
legg.
f
tr
più f


brillante
non legato
cresc.
più f
sim.
(più allegro, ♩ = 84)
sempre f, brillante


cresc.
Adagio.
fz
(Quasi l'istesso tempo, ♩ = 84)
brillante

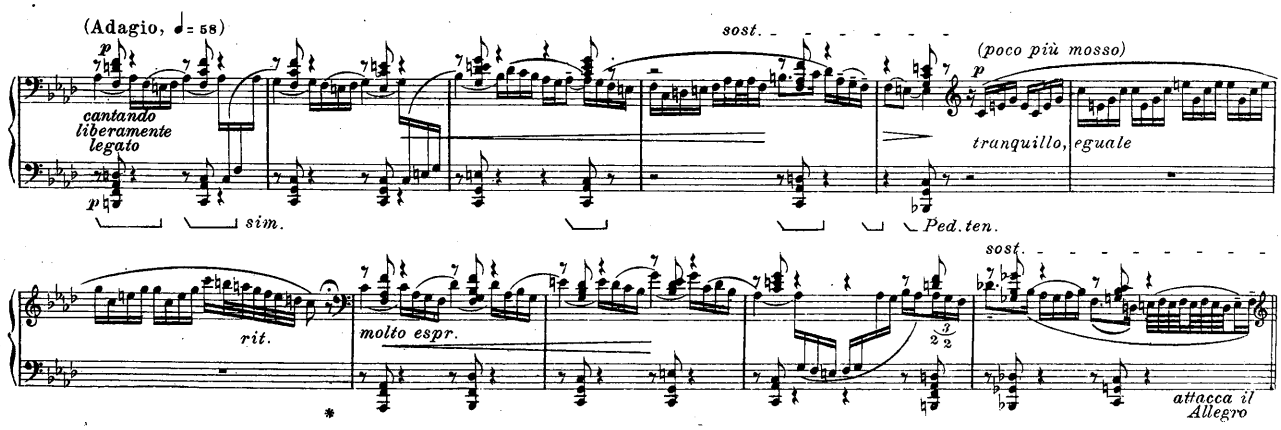


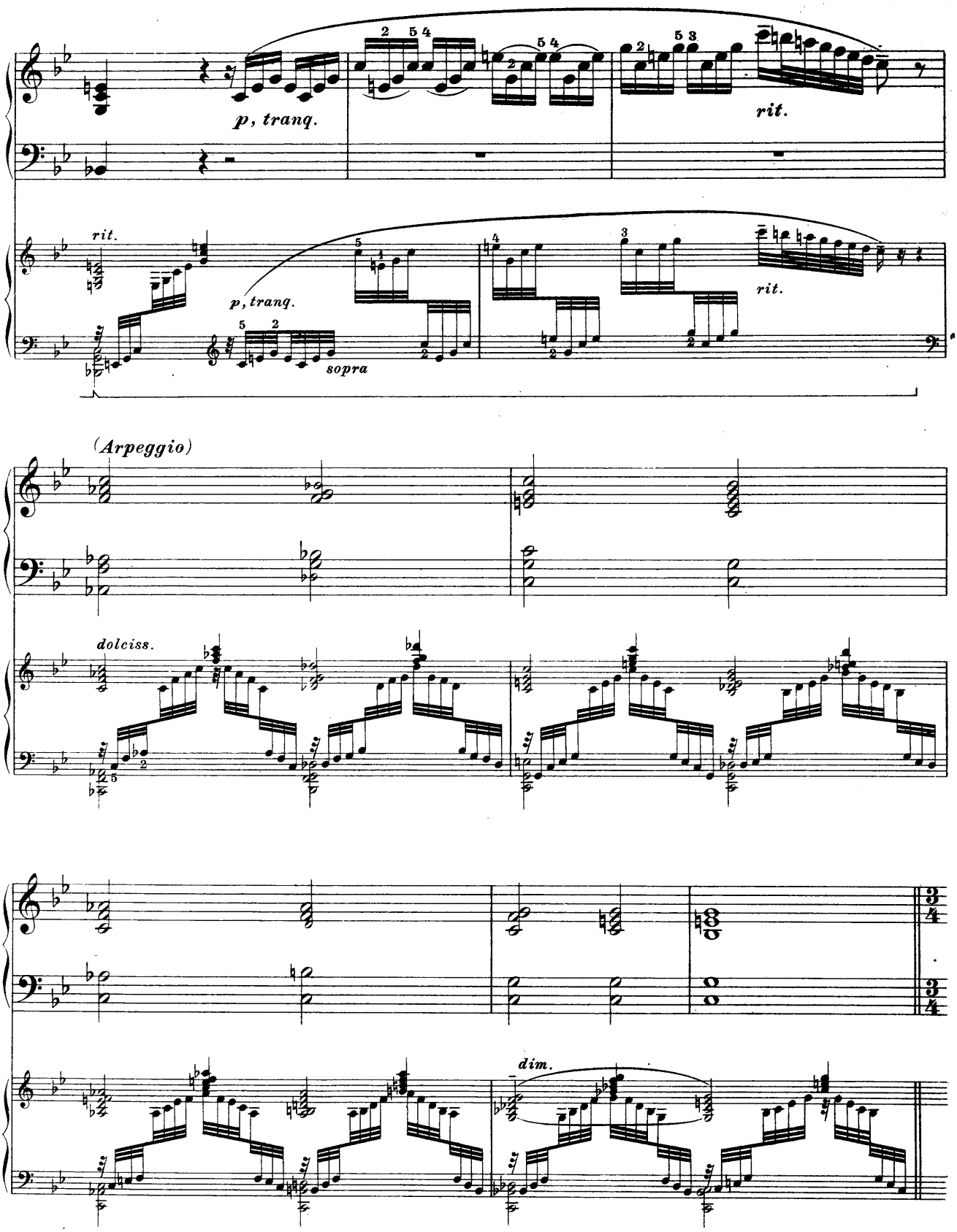
*) Die Fantasie rollt sich fast ausschließlich in gleichmäßig-schnellen Noten ab. Durch die folgende, sich an das Schluß-Recitativ der vorhergehenden Komposition anlehnende freie Interpretation der Arpeggio-Akkorde dürfte der vermißte Ruhepunkt und gleichzeitig ein wirksamer klanglicher Kontrast am besten gewonnen werden.

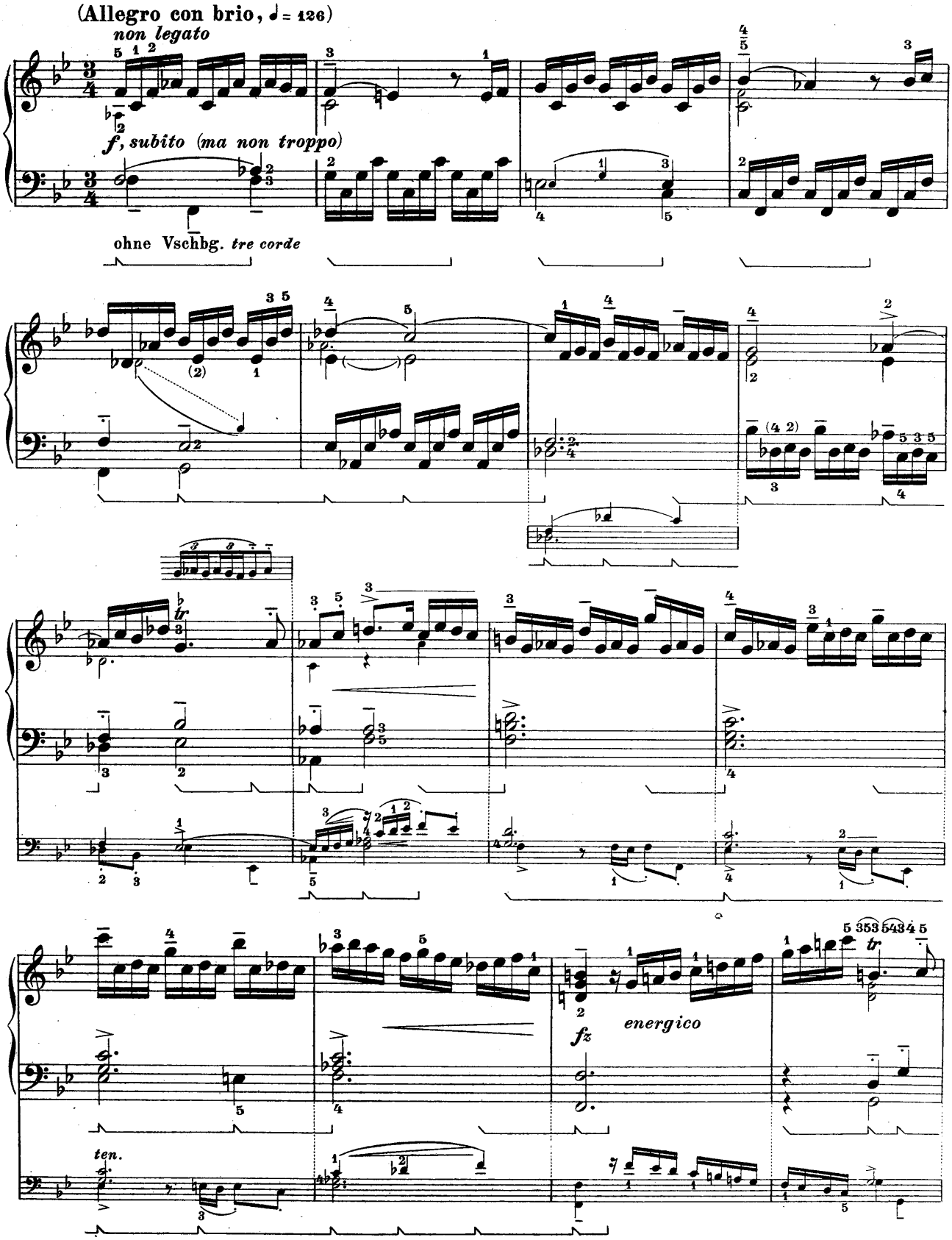
*) The fantasia develops almost exclusively in notes of uniform rapidity. By the following free interpretation of the arpeggio chords derived from the final recitative of the preceding composition the missing point of repose and an effective sonorous contrast may perhaps be gained simultaneously and most easily.

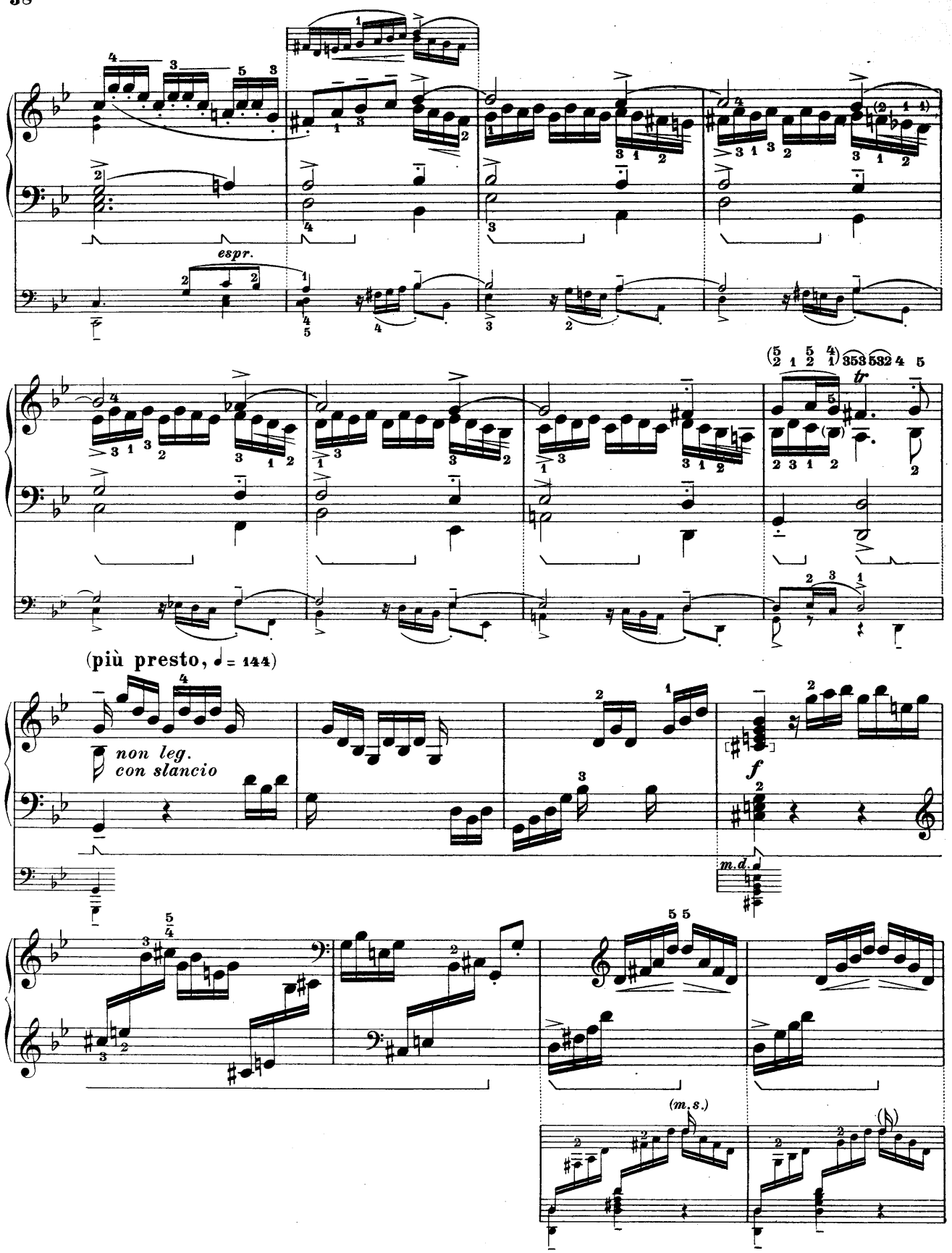
*) La fantasia si muove quasi tutta in valori d'uguale velocità. Pella seguente libera interpretazione degli accordi arpeggiati, basata sull' ultimo recitativo della composizione precedente, si ottiene facilmente il desiderato punto di riposo ed in pari tempo un contrasto acustico di grande effetto.

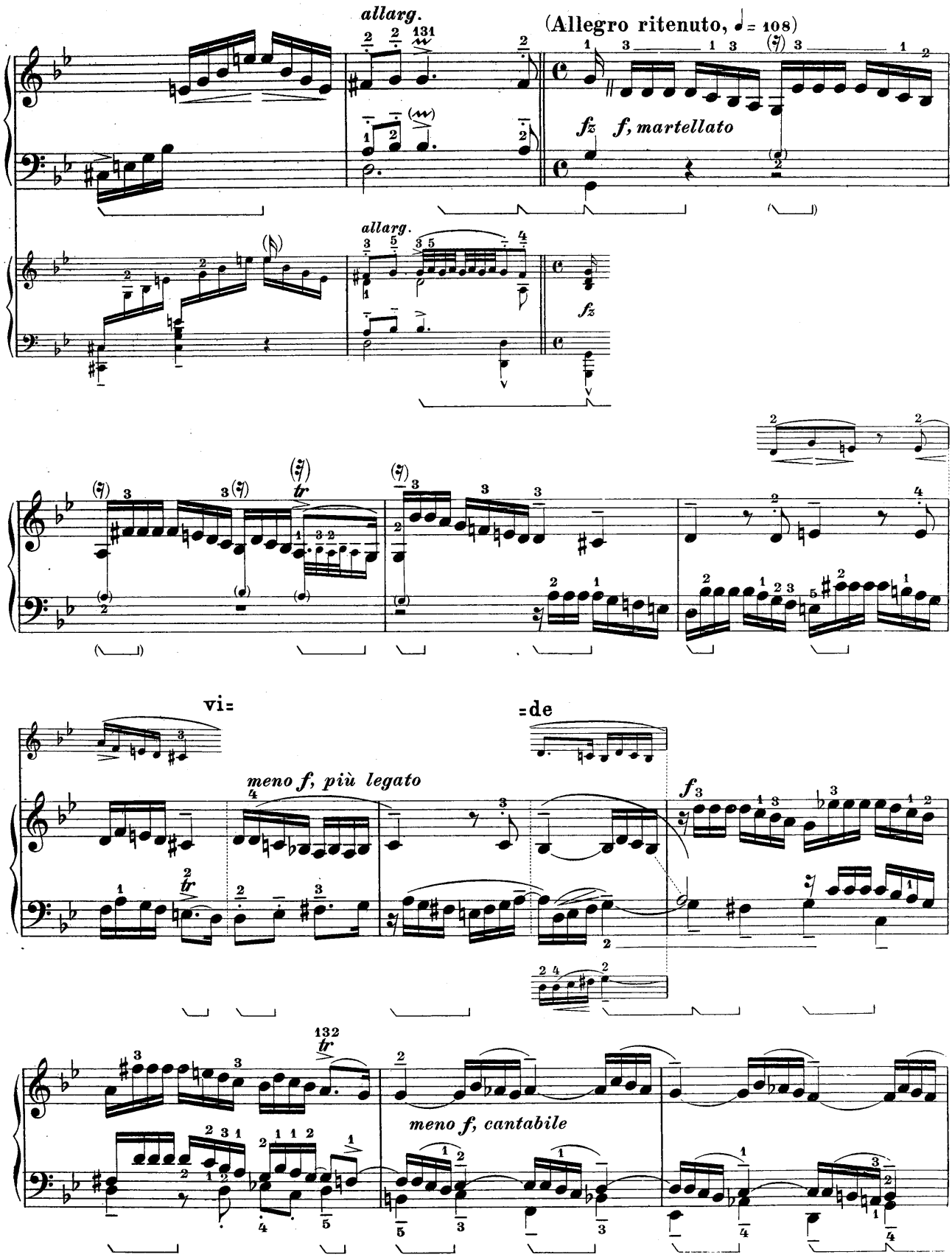
*) Cette fantaisie se présente presque toujours en notes d'une rapidité uniforme. C'est par l'interprétation libre des accords arpegés, s'appuyant au récitatif final de la composition précédente, qu'on obtiendra le plus facilement le point de repos désiré, en même temps qu'un contraste de sonorité efficace.

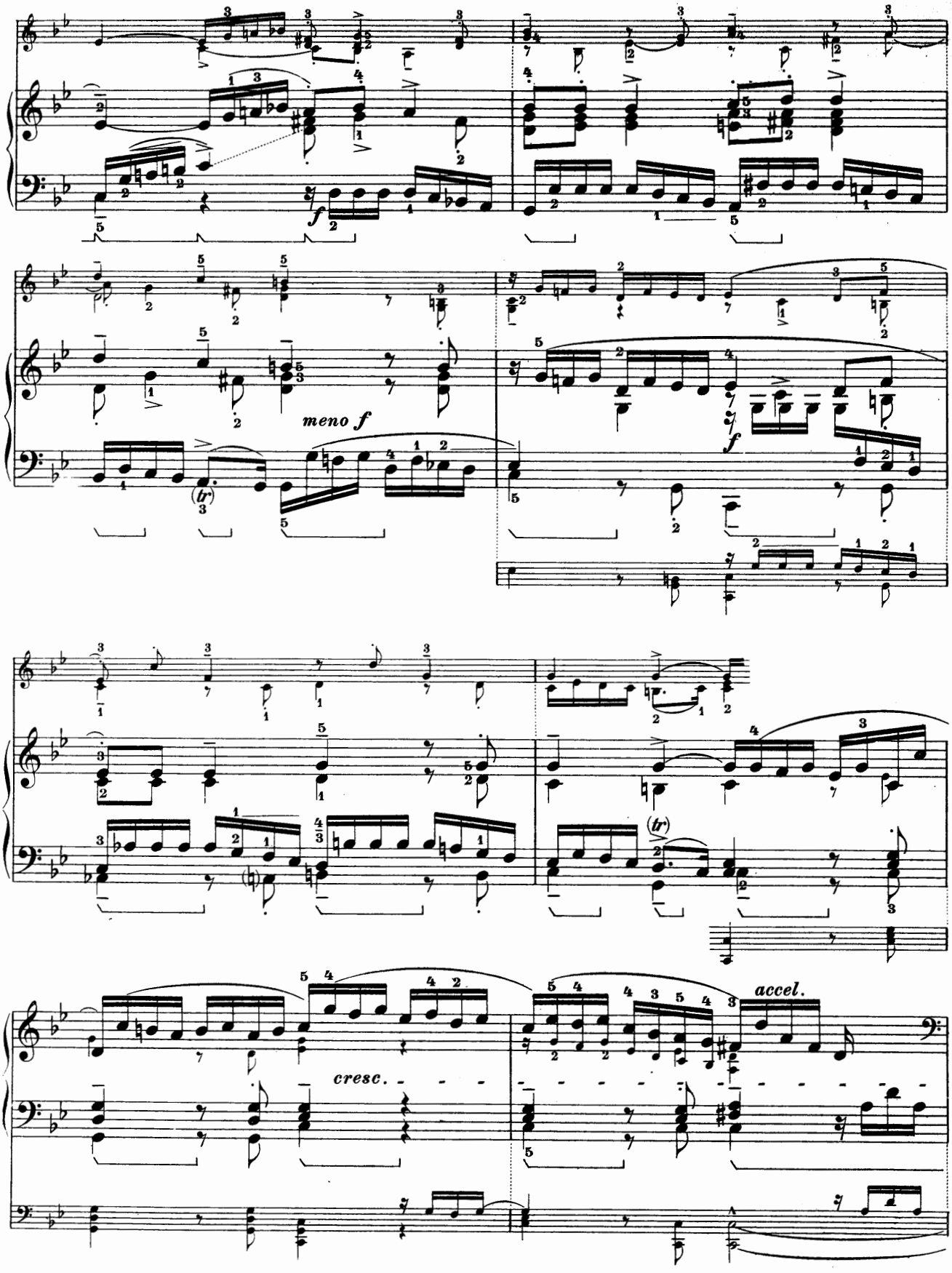


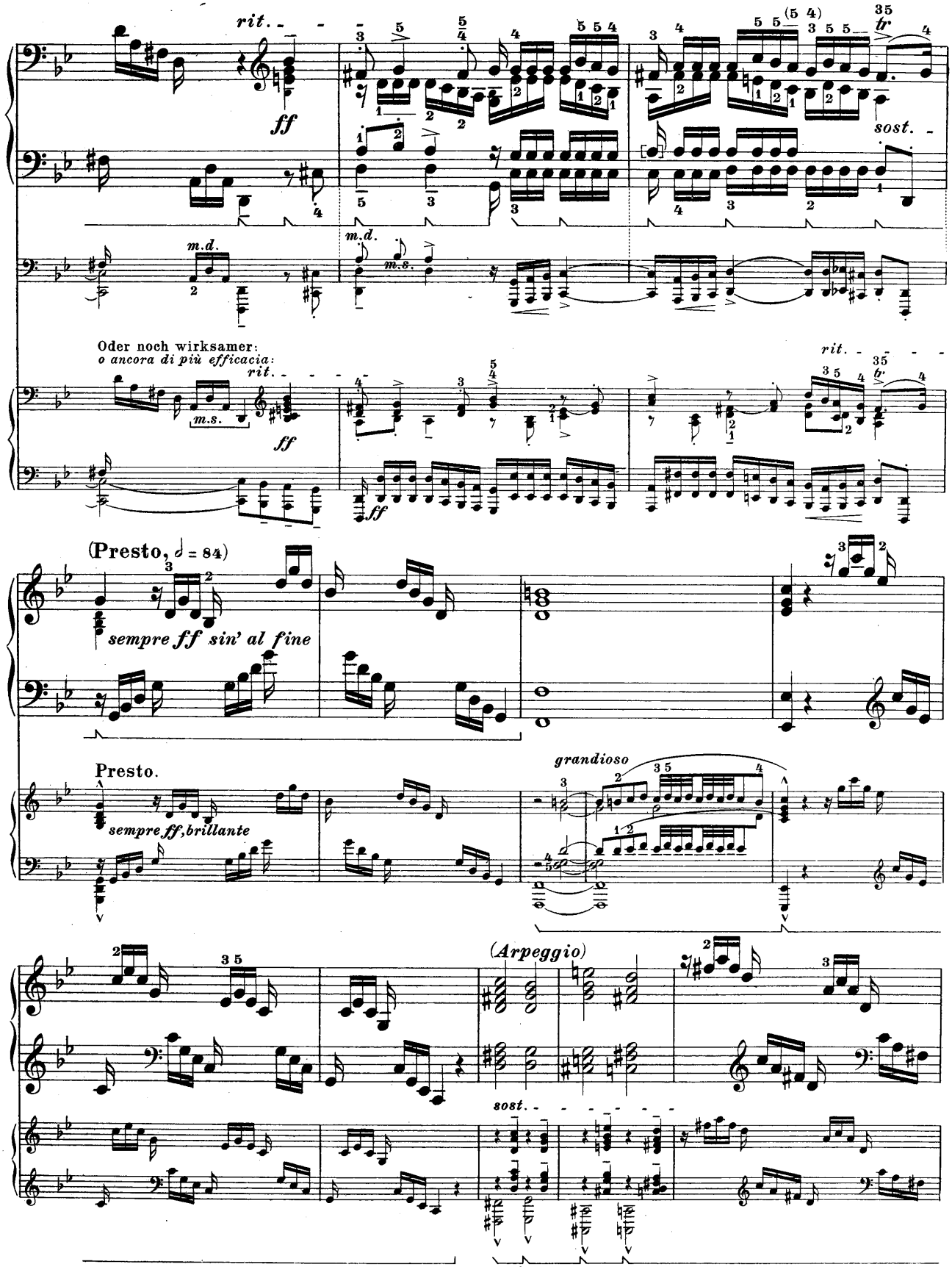

p, tranq.
rit.
rit.
p, tranq.
sopra
rit.
(Arpeggio)
dolciss.
dim.

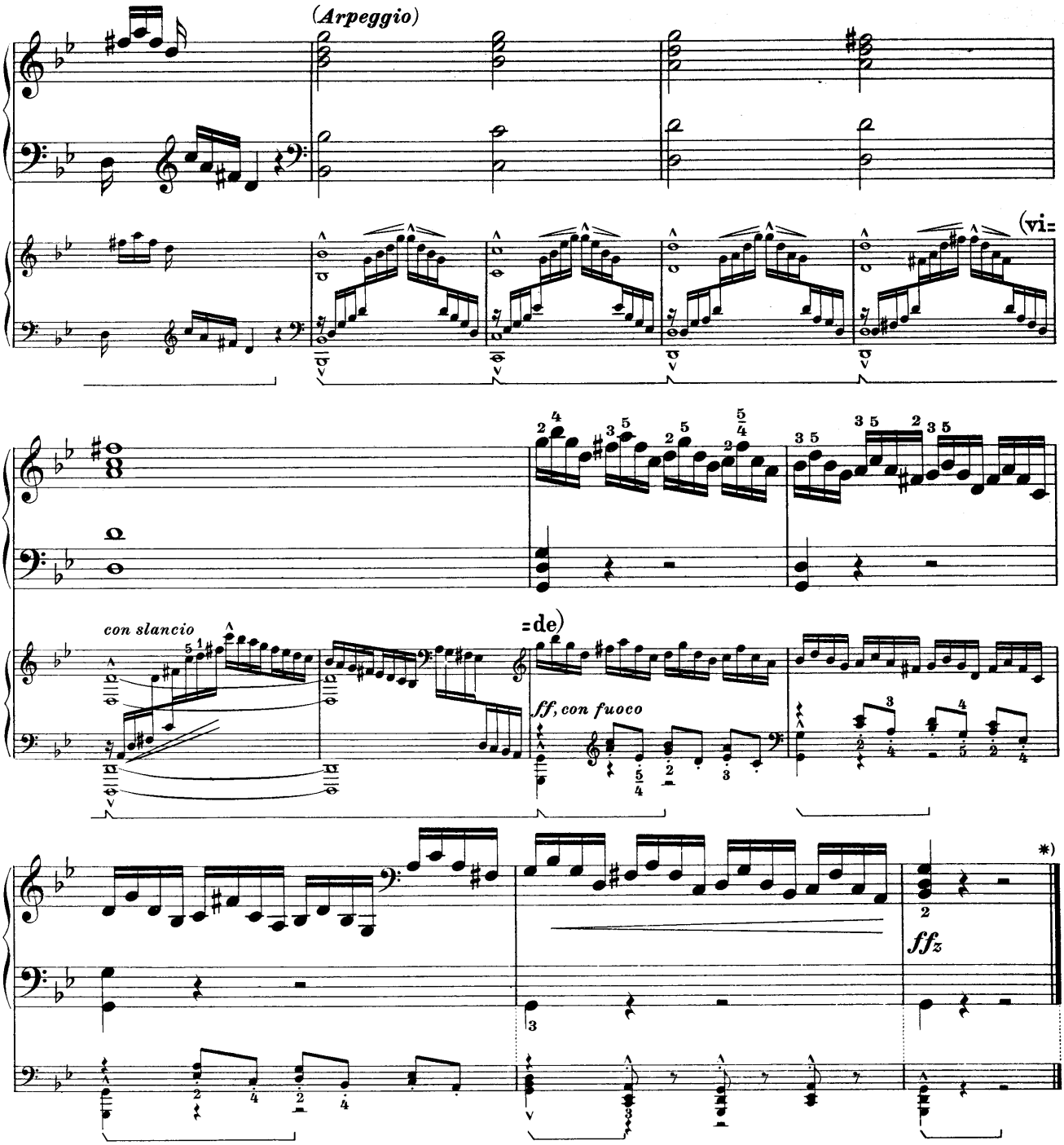

(Allegro con brio, ♩ = 126)
non legato
f, subito (ma non troppo)
ohne Vschbg. tre corde
energico
fz
ten.


espr.
tr
(più presto, ♩ = 144)
non leg.
con slancio
f
m.d.
(m.s.)


allarg.
(Allegro ritenuto, ♩ = 108)
fz
f, martellato
allarg.
fz
tr
vi=
=de
meno f, più legato
f
tr
meno f, cantabile

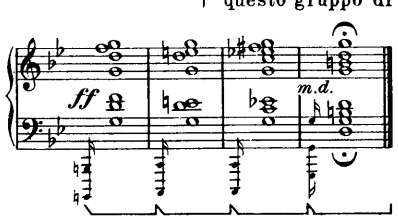

meno f
f
(tr)
(tr)
cresc.
accel.


rit.
ff
sost.
m.d.
m.s.
Oder noch wirksamer:
o ancora di più efficacia:
(Presto, ♩ = 84)
sempre ff sin' al fine
Presto.
sempre ff, brillante
grandioso
(Arpeggio)
sost.



*) Um dem Schluß das Abrupte zu nehmen, könnte man folgende 4 Akkorde hinzufügen:

*) Per rendere la fine meno violenta, si potrebbe aggiungere questo gruppo di 4 accordi:



*) In order to remove the abruptness of the close one might add the following 4 chords:

*) Pour atténuer ce brusque final, on pourrait lui ajouter ces 4 accords:

FUGA.

A moll. A minor. La minore. La mineur.

(BWV 959)

7.

(Poco Allegro, con tranquillità, ♩= 88)

p, dolce

Ped.

p, dolce

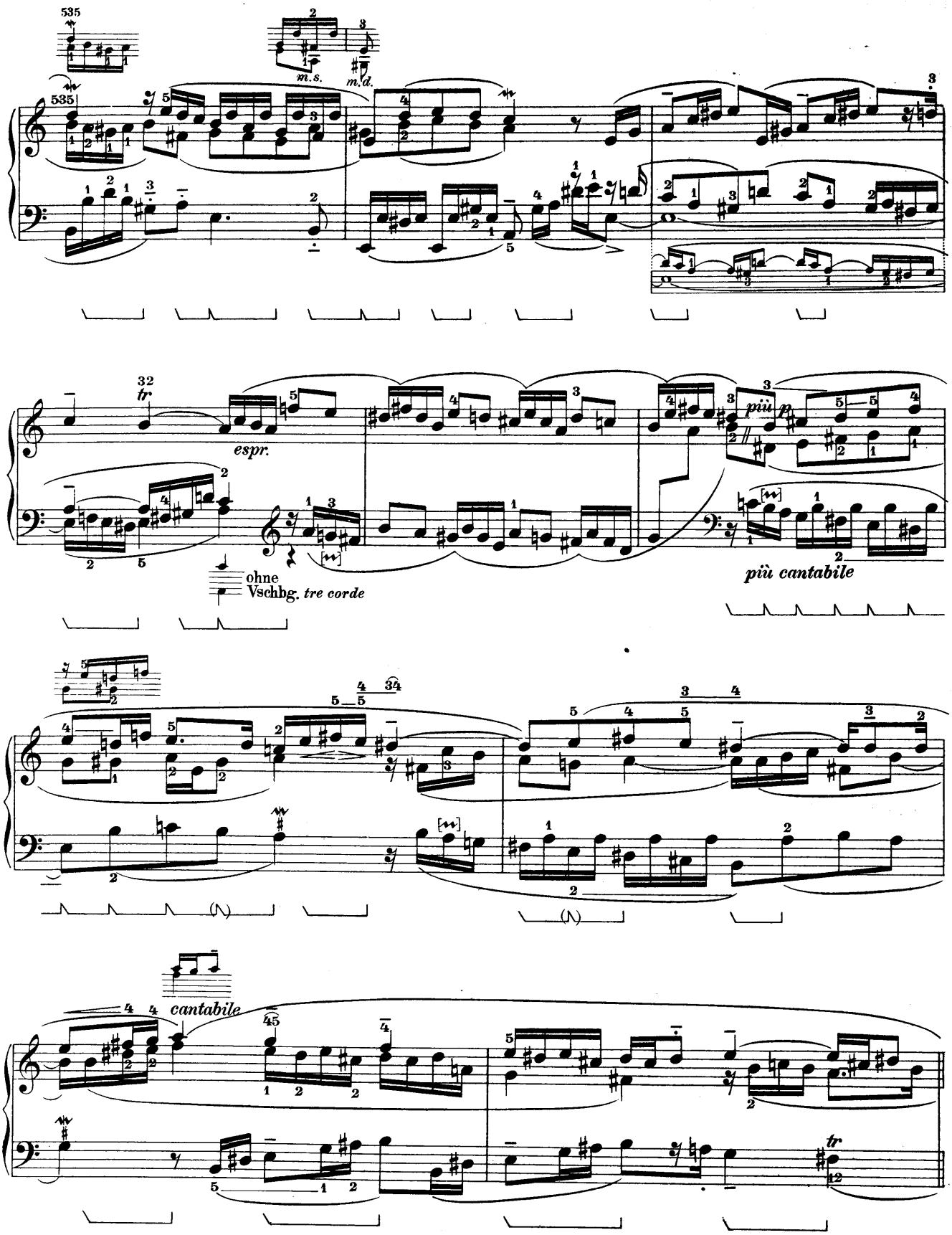
tr

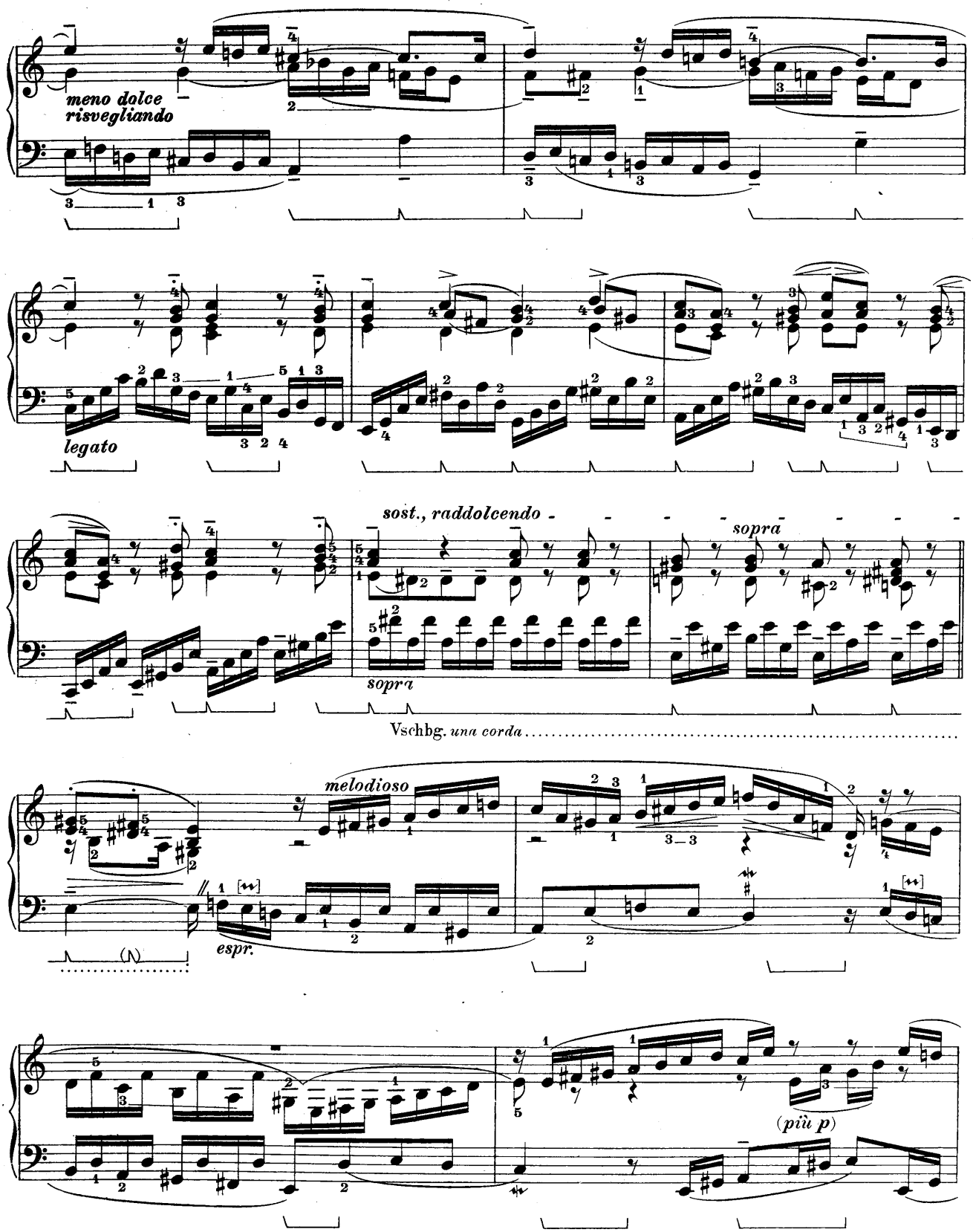
tranquillo

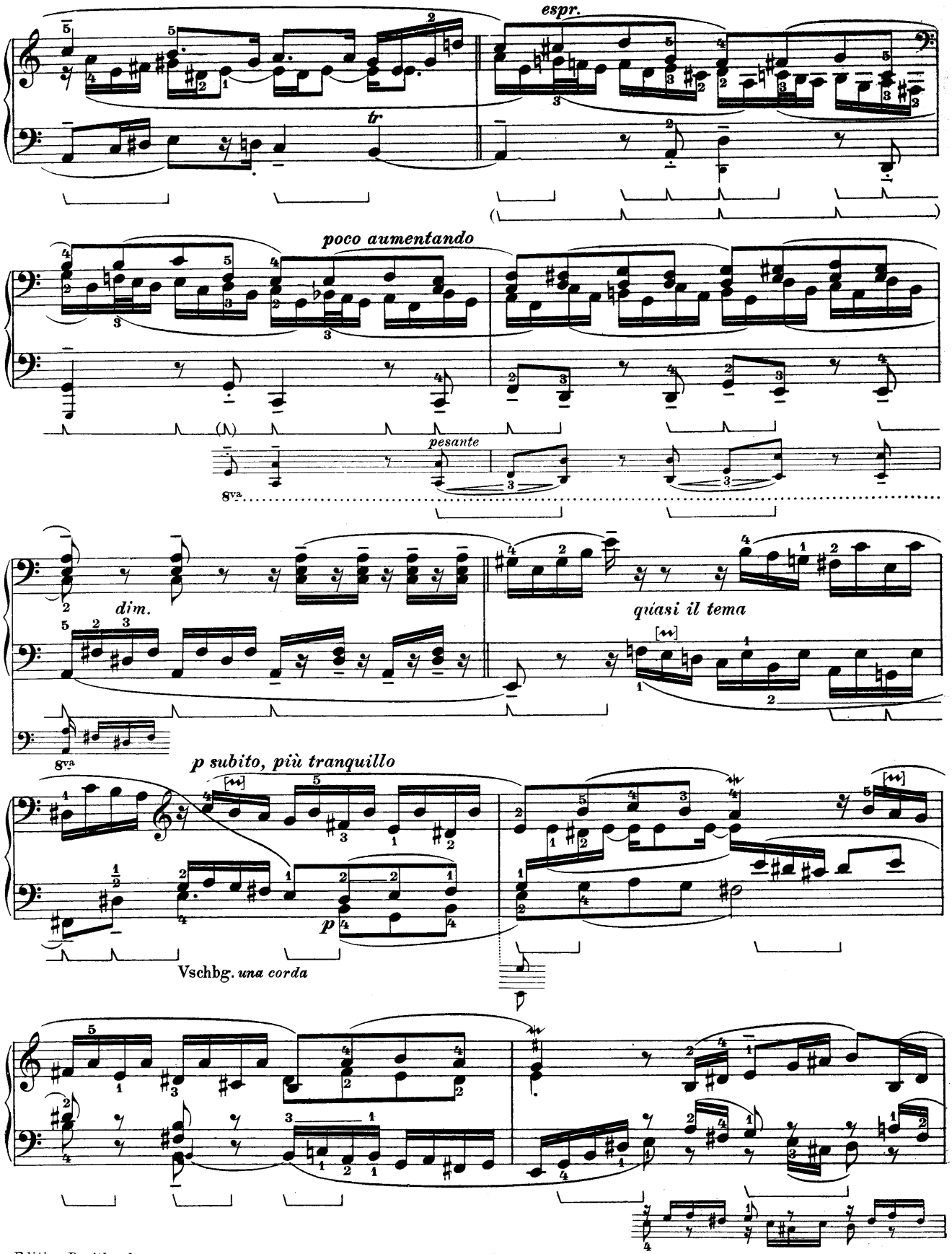
p sempre

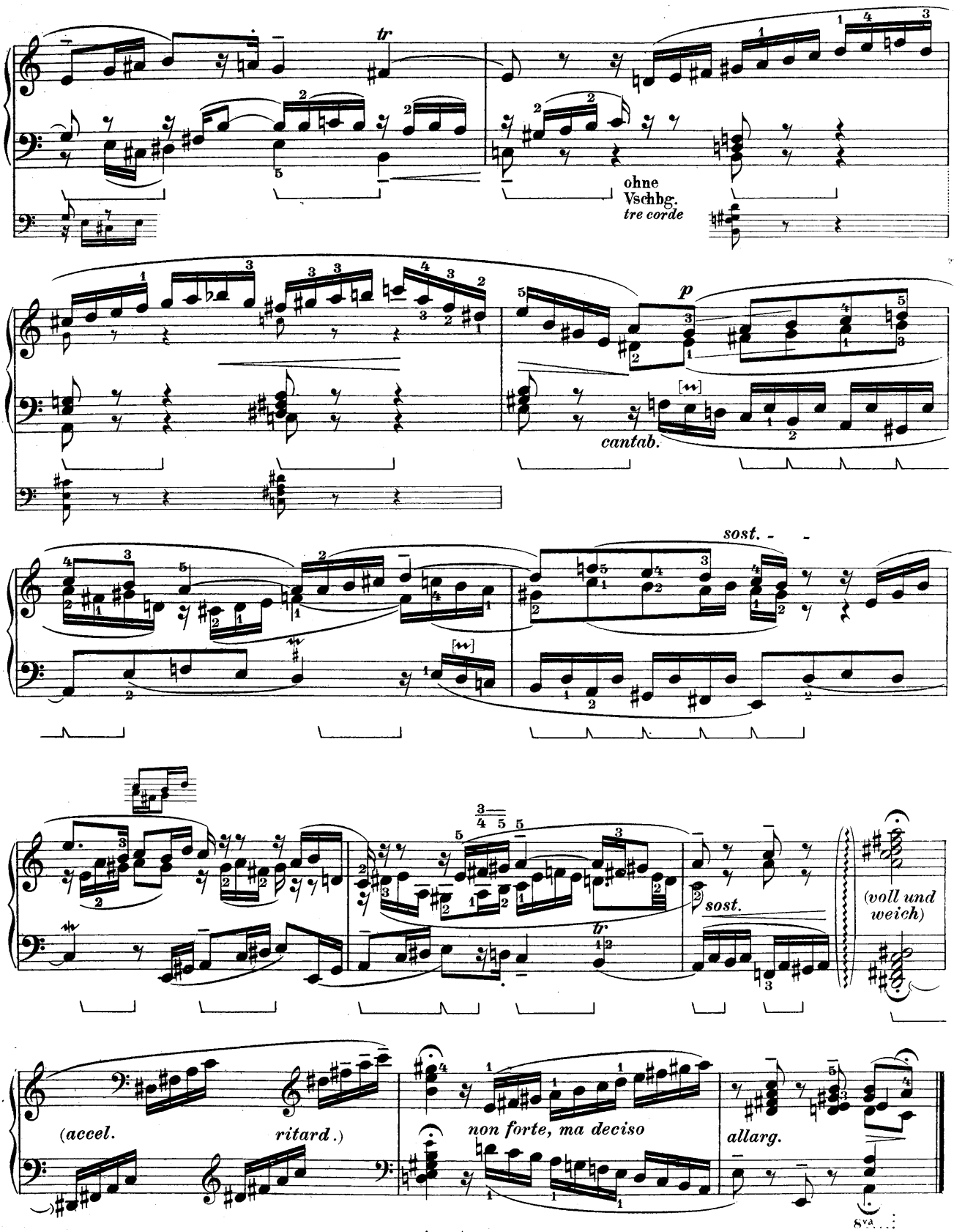
tr

Vschbg. *una corda*


535
m.s.
m.d.
32
tr
espr.
ohne
Vschbg. tre corde
più p
più cantabile
cantabile
tr


meno dolce
risvegliando
legato
sost., raddolcendo
sopra
sopra
Vschbg. una corda
melodioso
espr.
(più p)


espr.
tr
poco aumentando
pesante
8va
dim.
quasi il tema
8va
p subito, più tranquillo
p
Vschbg. una corda


tr
ohne
Vschbg.
tre corde
p
cantab.
sost.
sost.
(voll und
weich)
(accel.
ritard.)
non forte, ma deciso
allarg.
8va

FUGA.

E moll. E minor. Mi minore. Mi mineur.

(BWV 956)

(Allegro con brio, ♩= 116)

8.

poco forte, dolce

espr.

Ped.

espr.

f, dolce

sost.

dim.

espr.

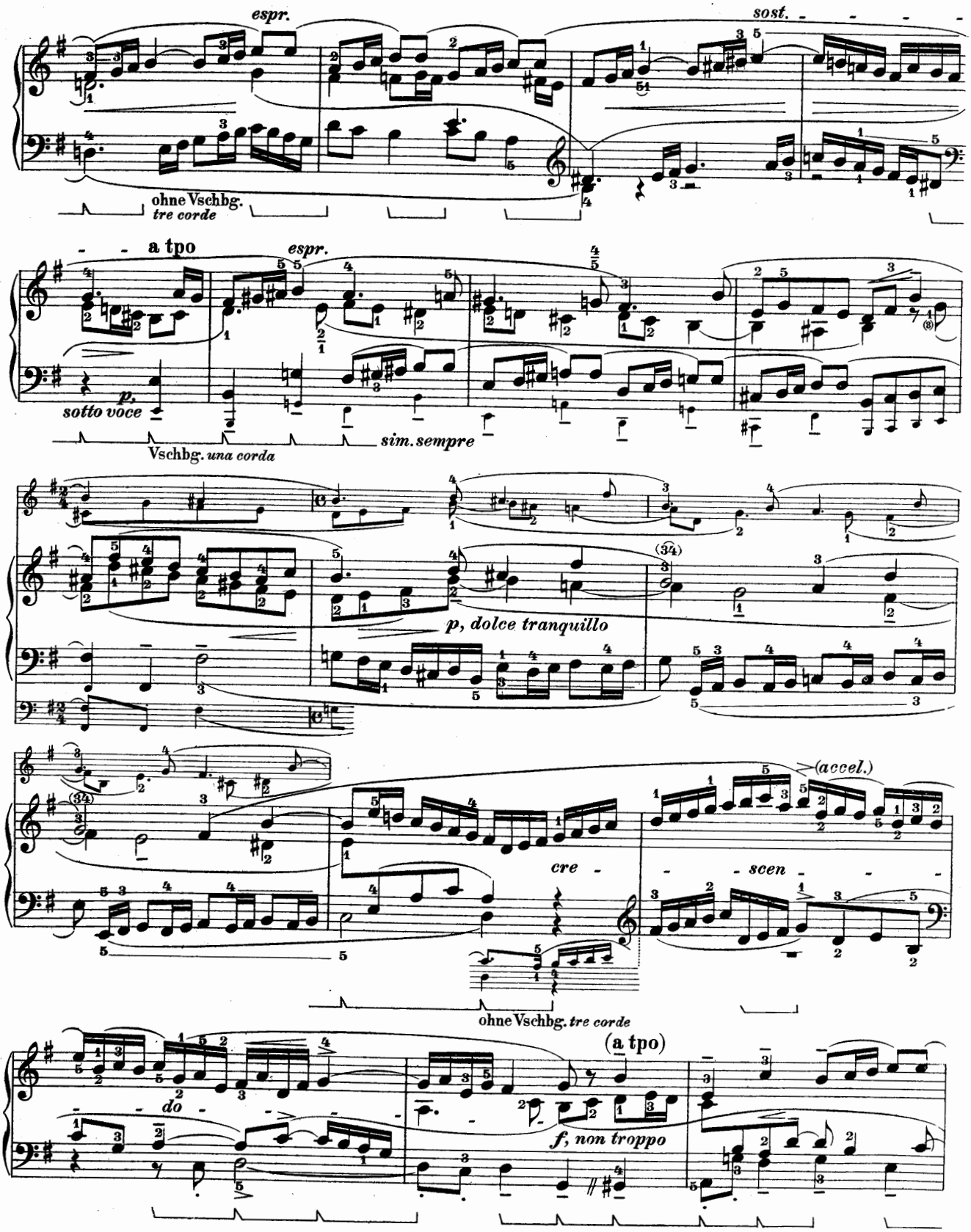
p, dolce

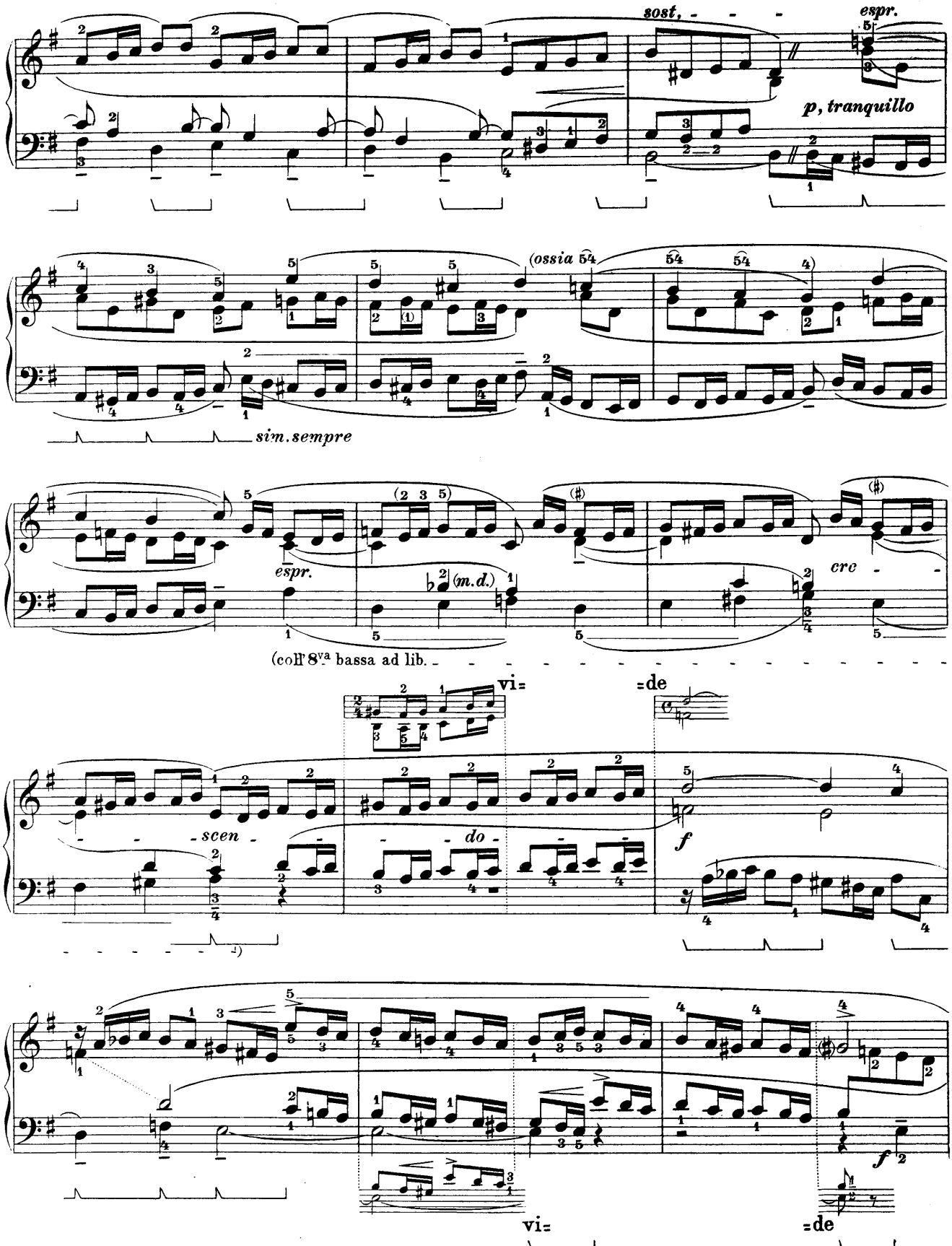
tranquillo

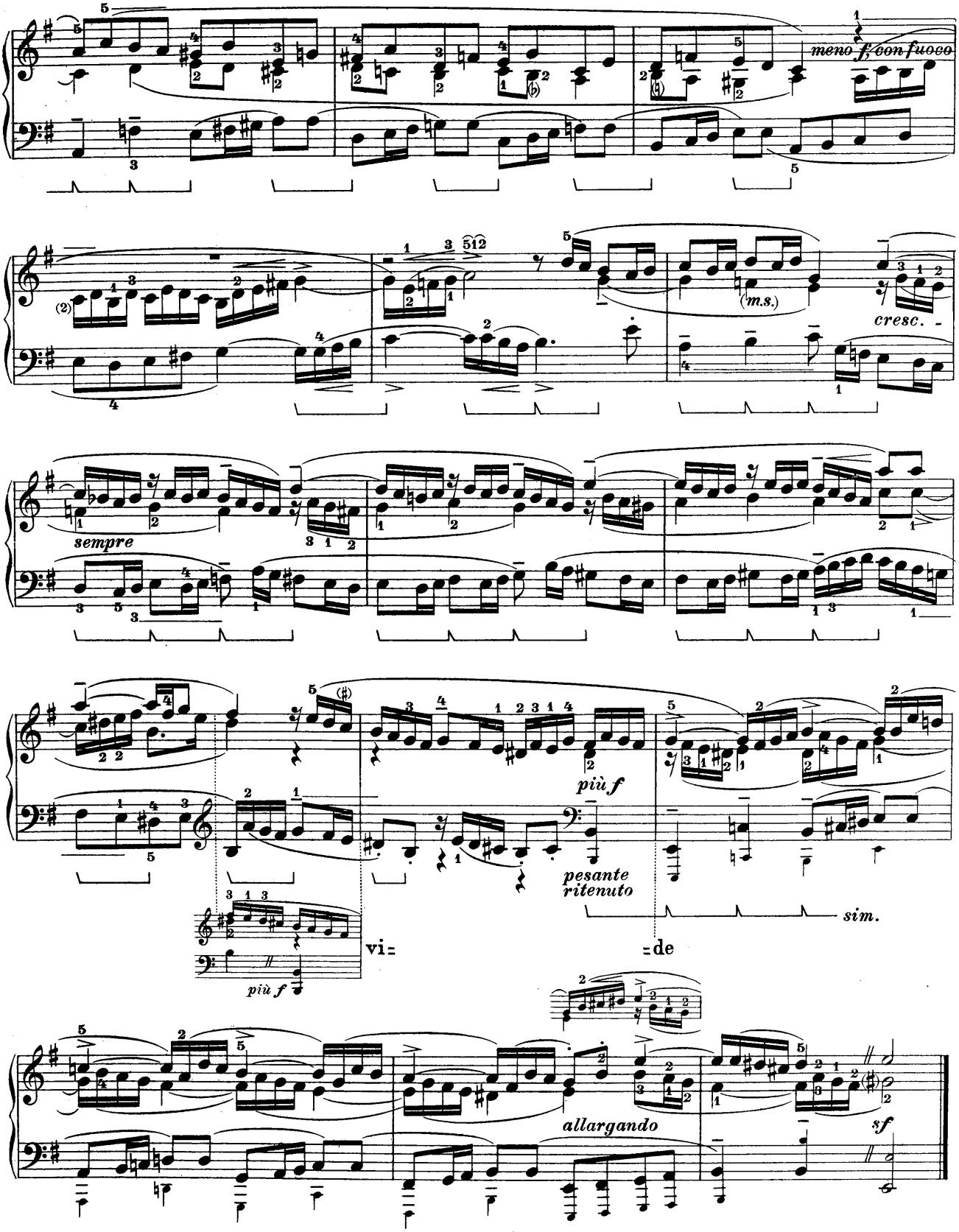
Vschbg.

una corda

(oder Ped. jedes Viertel) (*o Ped. ad ogni semiminima*)


espr.
sost.
ohne Vschbg.
tre corde
a tpo
espr.
p,
sotto voce
Vschbg. una corda
sim. sempre
p, dolce tranquillo
(accel.)
cre -
- scen -
ohne Vschbg. tre corde
(a tpo)
do -
f, non troppo

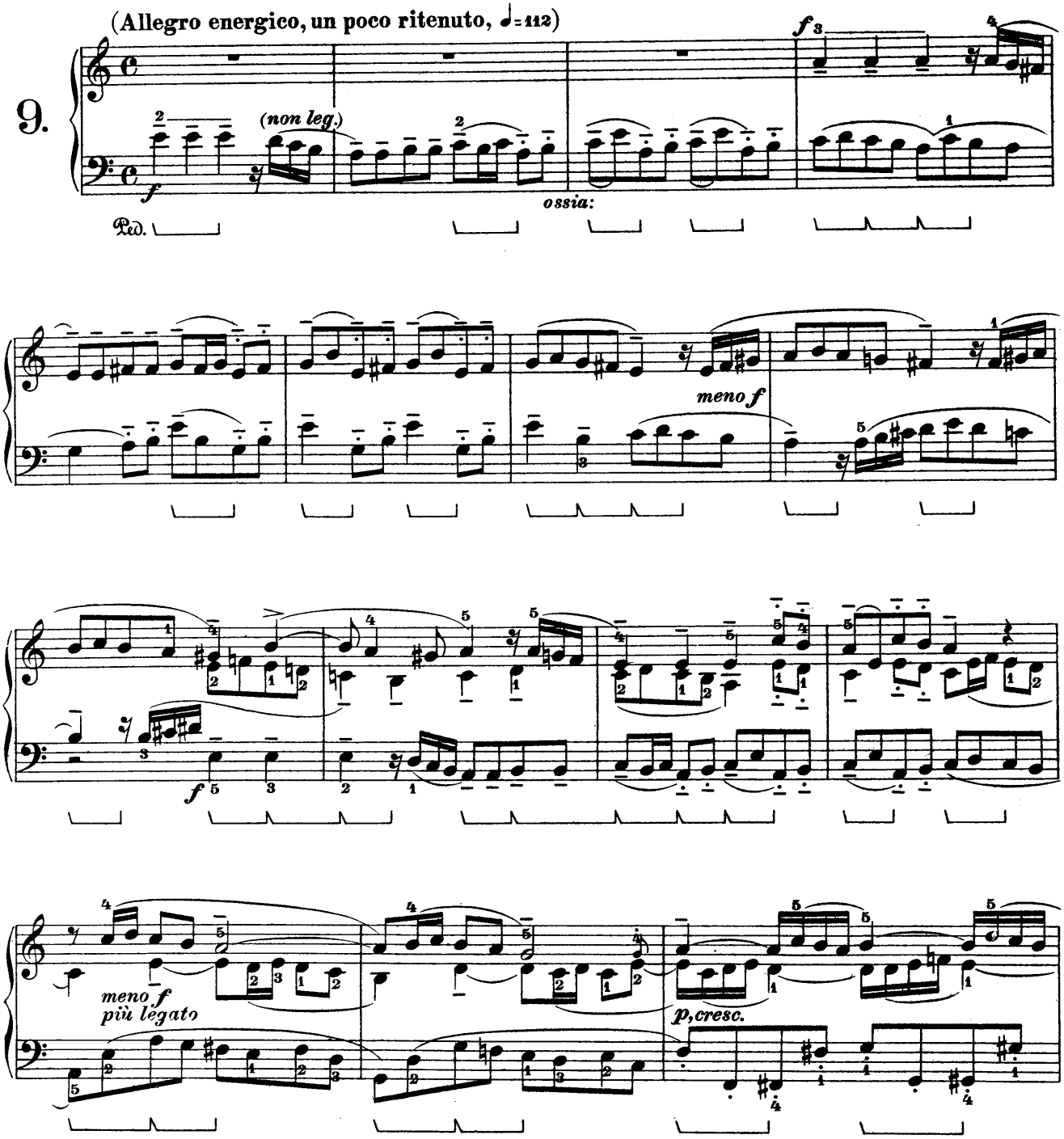

sost.
espr.
p, tranquillo
(ossia
sim. sempre
espr.
(m.d.)
cre
(coll' 8va bassa ad lib.
vi=
=de
scen
do
f
vi=
=de
f

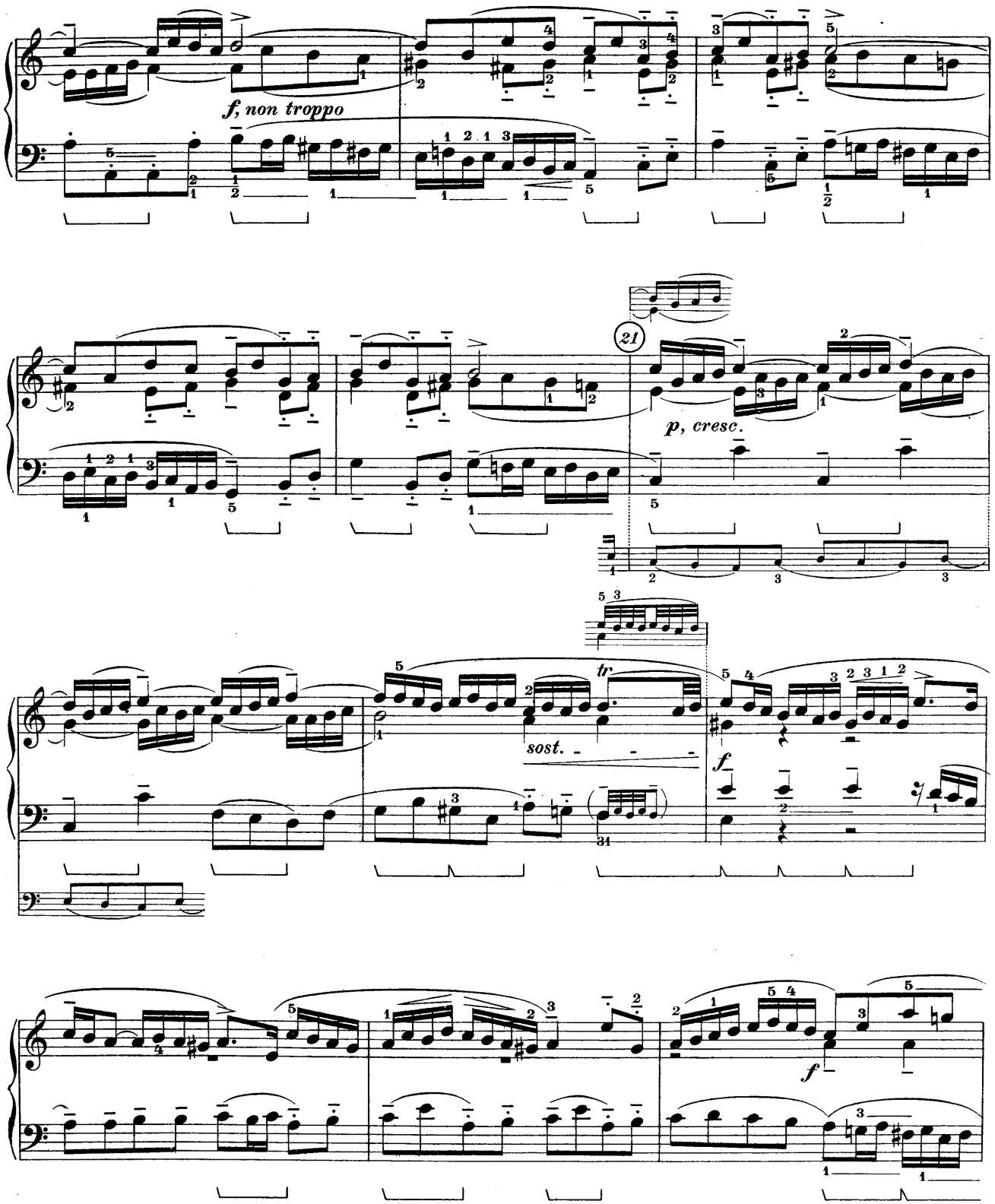

meno f, con fuoco
(m.s.)
cresc.
sempre
più f
pesante
ritenuto
sim.
vi=
=de
più f
allargando
sf

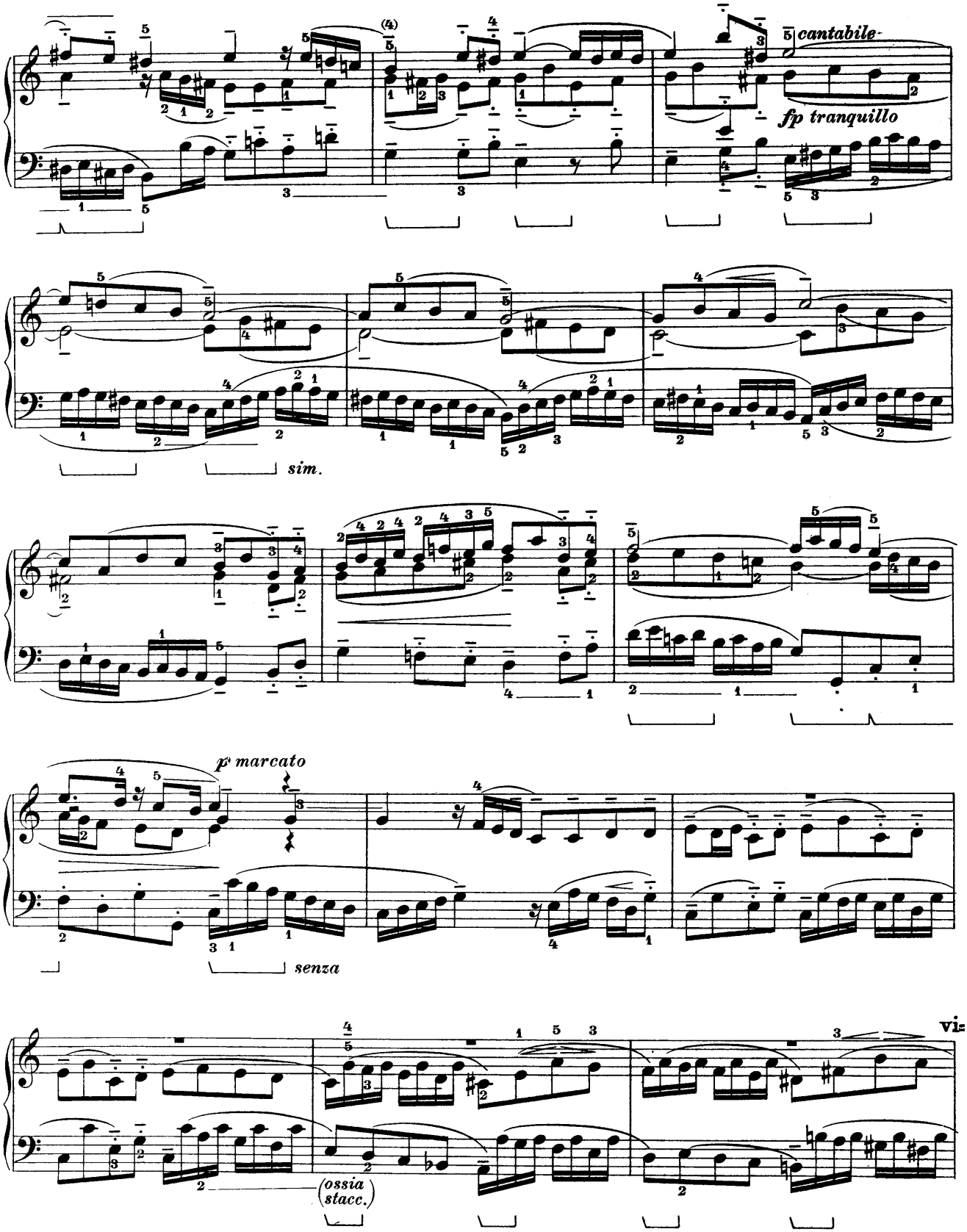
FUGA.

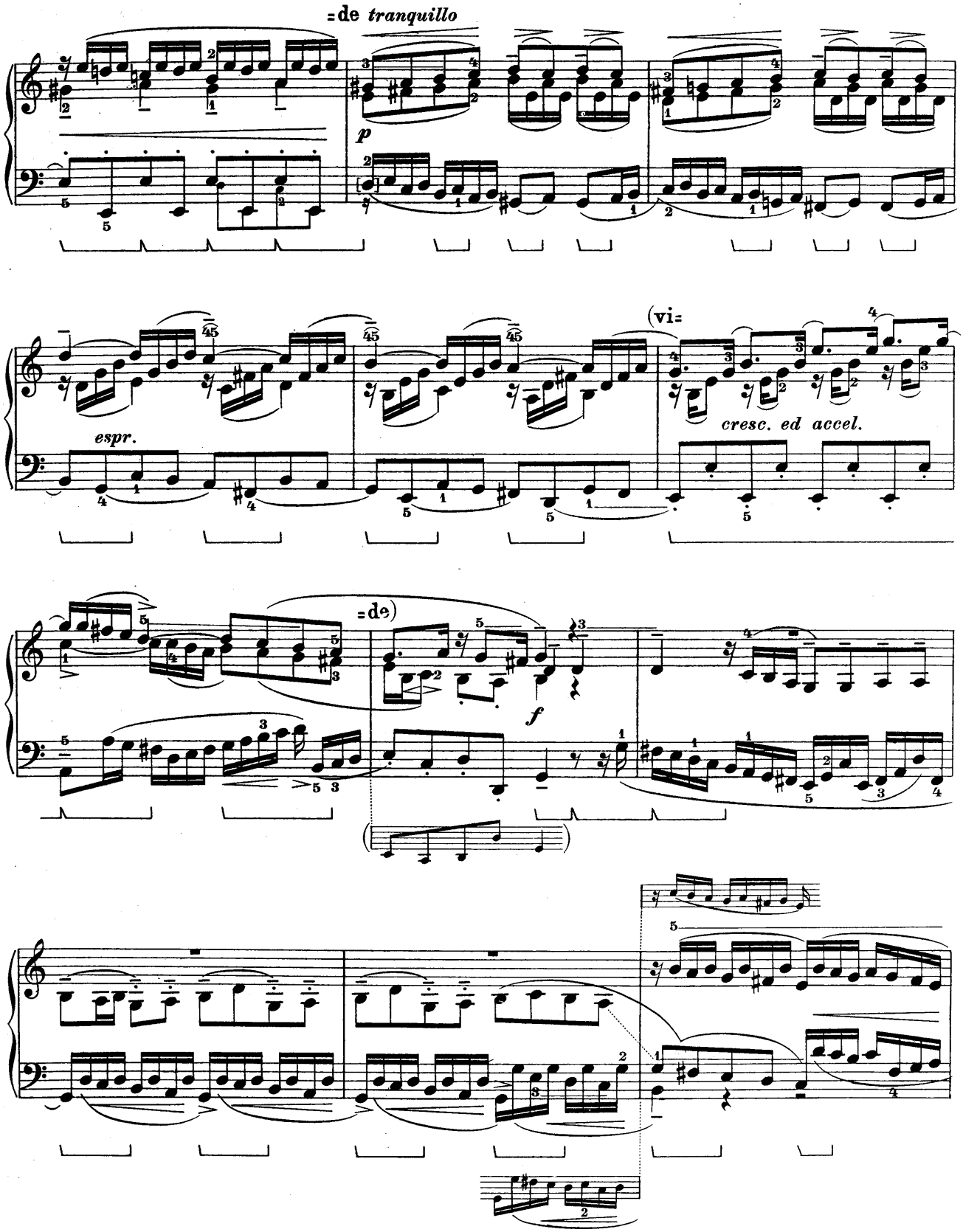
A moll. A minor. La minore. La mineur.

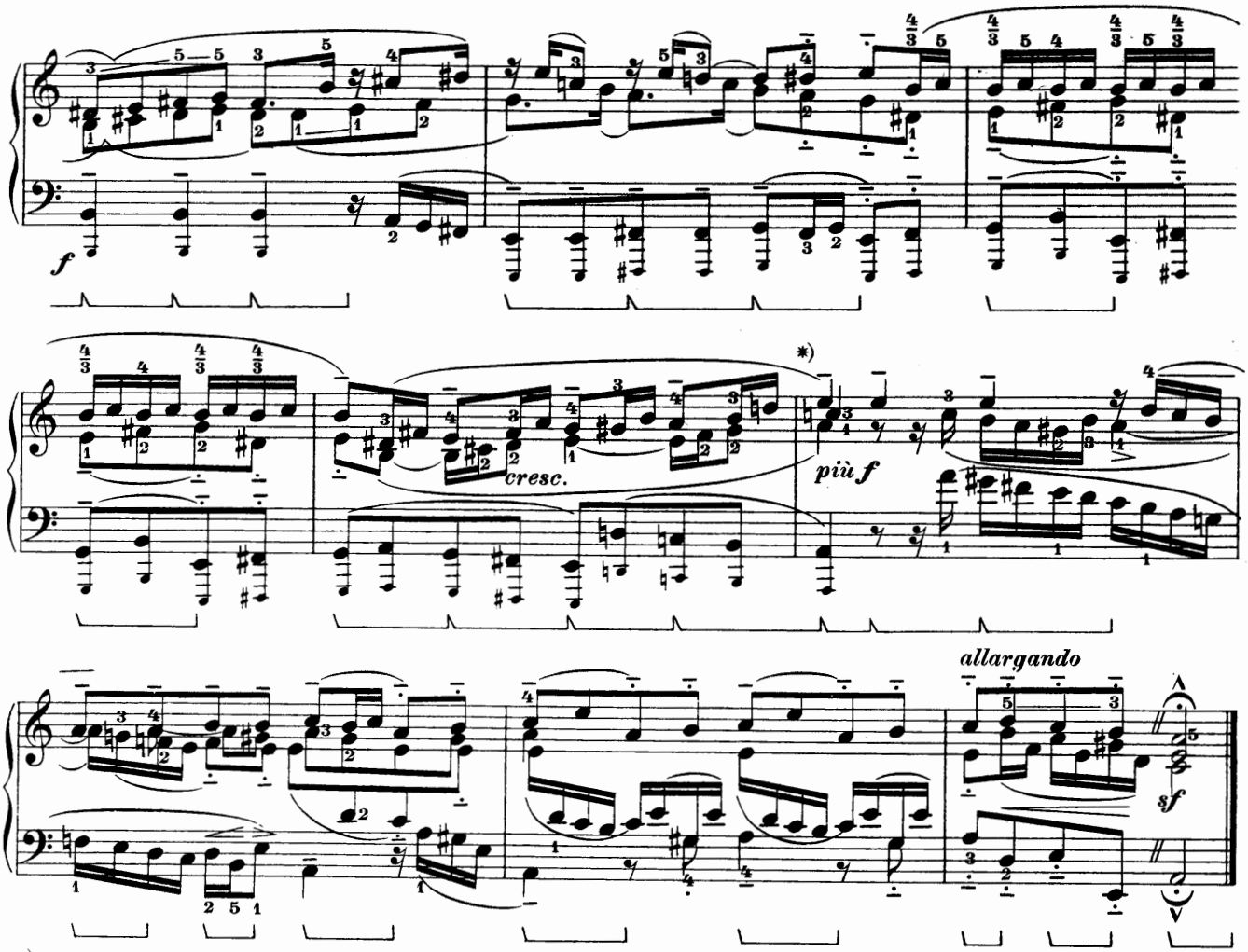
(BWV 958)



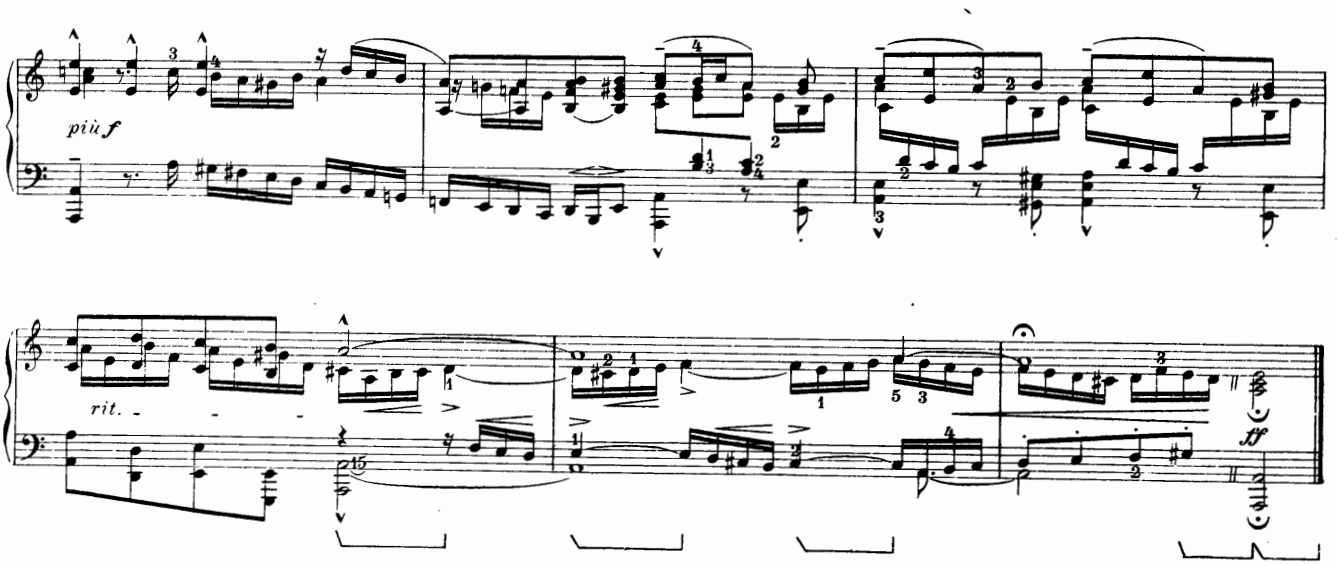

f, non troppo
21
p, cresc.
tr
sost.
f
f


cantabile
fp tranquillo
sim.
p marcato
senza
(ossia stacc.)
vi


=de tranquillo
p
espr.
(vi=
cresc. ed accel.
=de)
f



*) Voller gesetzter und erweiterter Schluß.
Close with fuller chords and extension.
Conclusione più larga e più piena.
Finale plus réalisé et plus développé.



FUGA.

G dur. G major. Sol maggiore. Sol majeur.

(Allegro scorrevole, ♩= 132) (BWV 957)

10.

p, leggiero

Ped.

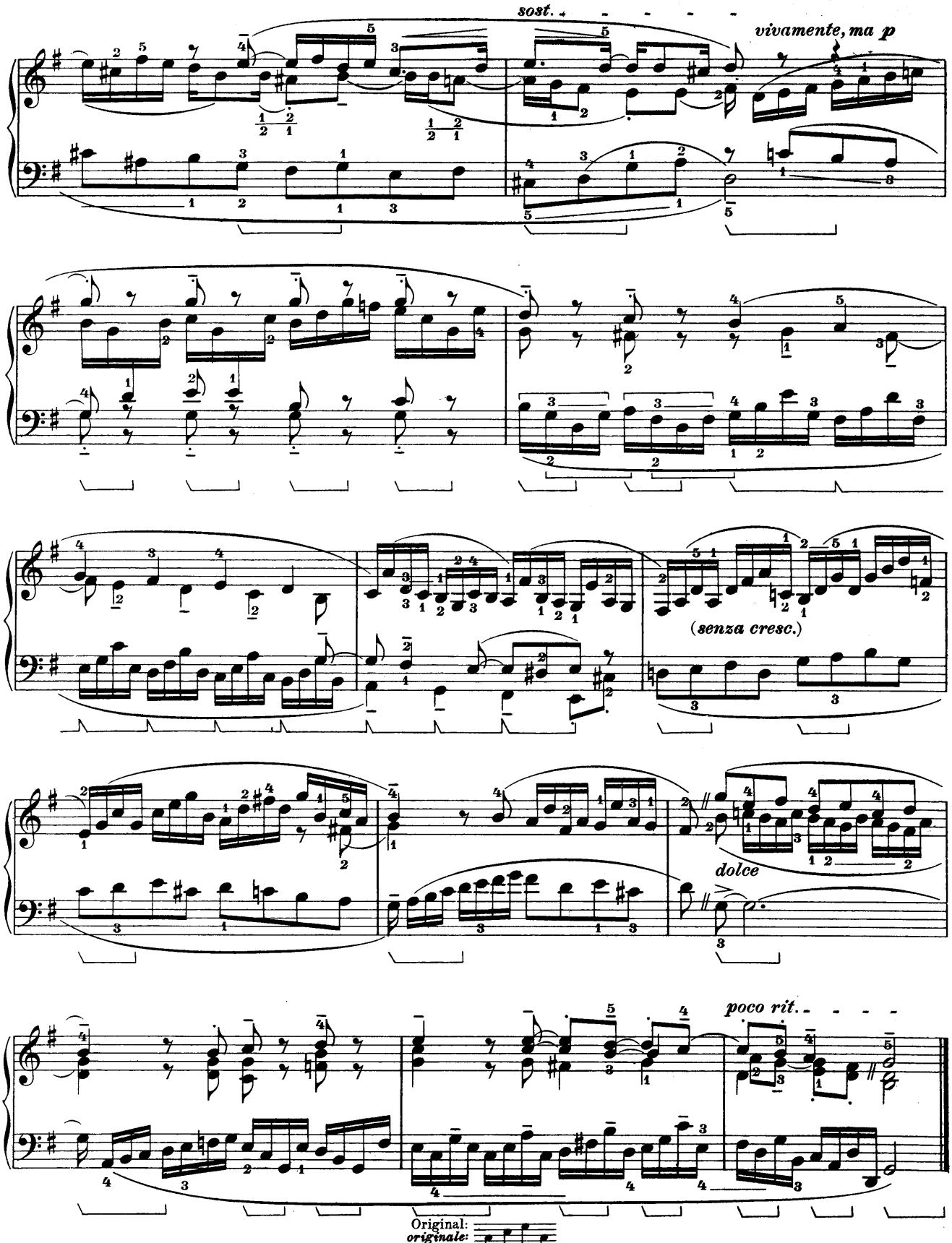
(senza cresc.)

poco espr.

più p

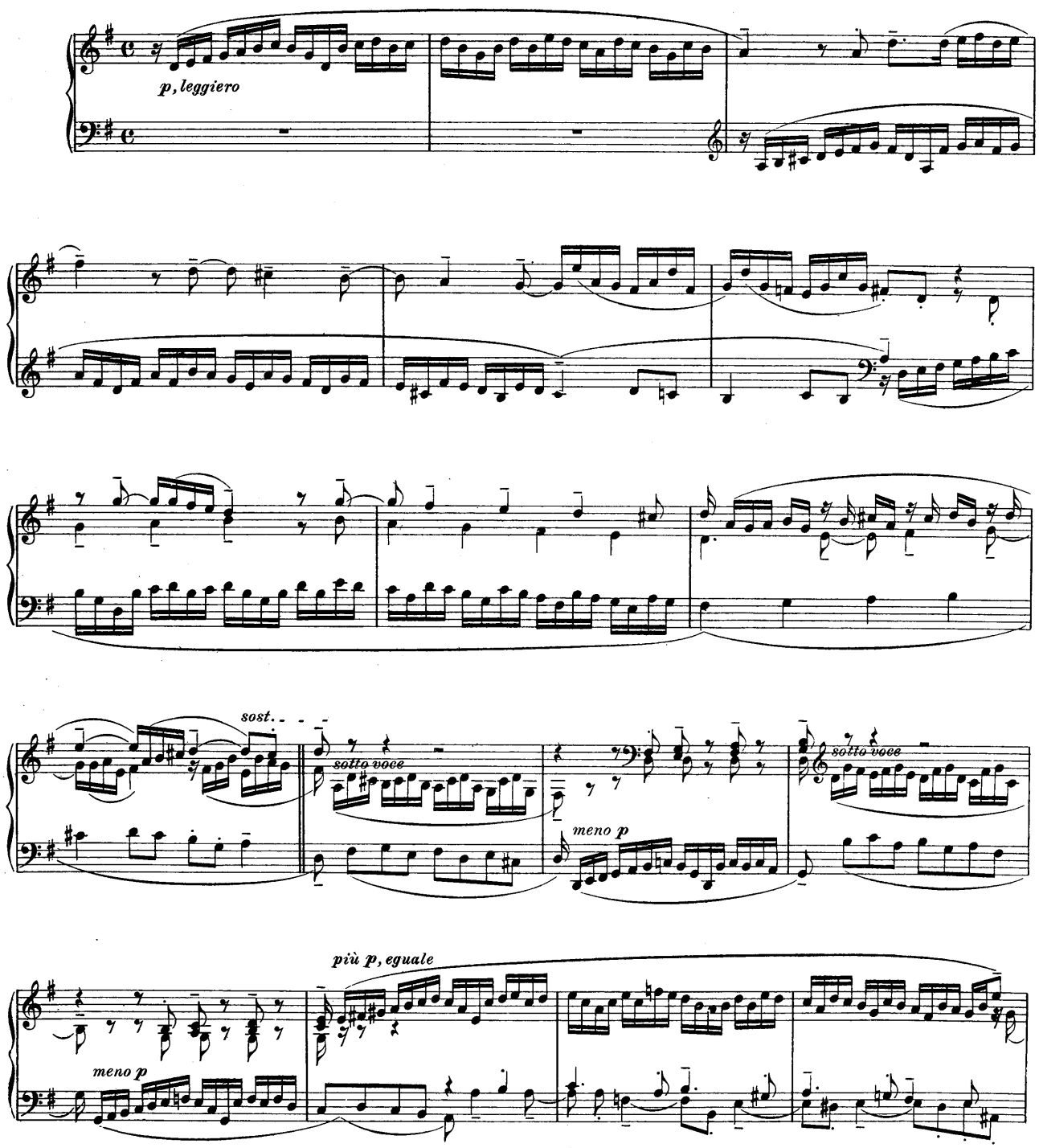
sost.

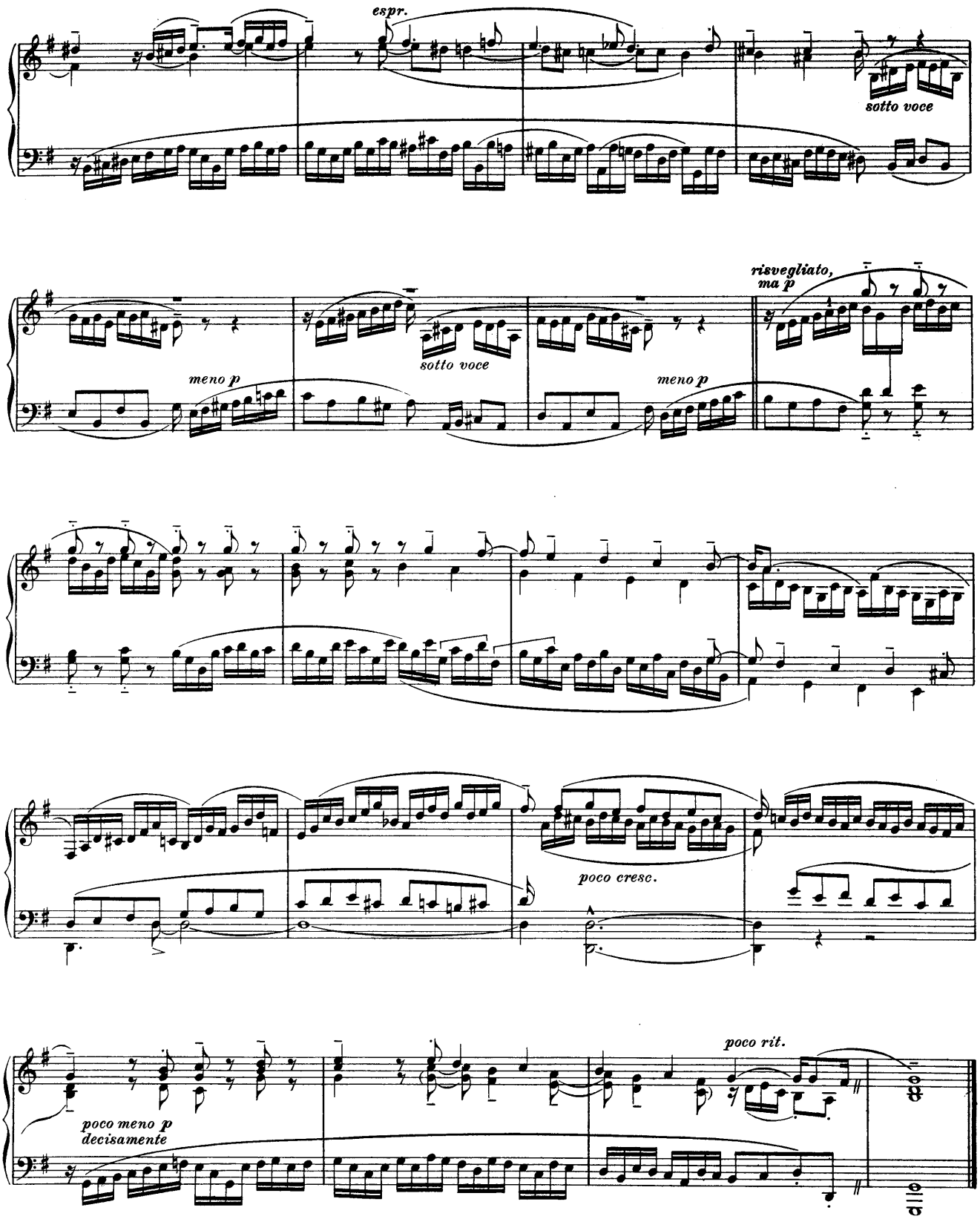
come prima


sost.
vivamente, ma p
(senza cresc.)
dolce
poco rit.
Original:
originale:

Freie Bearbeitung des Herausgebers.
(siehe die Erläuterungen.)
Free arrangement of the editor.
(see the annotations)

Libera trascrizione presentata dall'editore.
(vedi le spiegazioni)
Version libre de l'arrangeur.
(voir les explications)

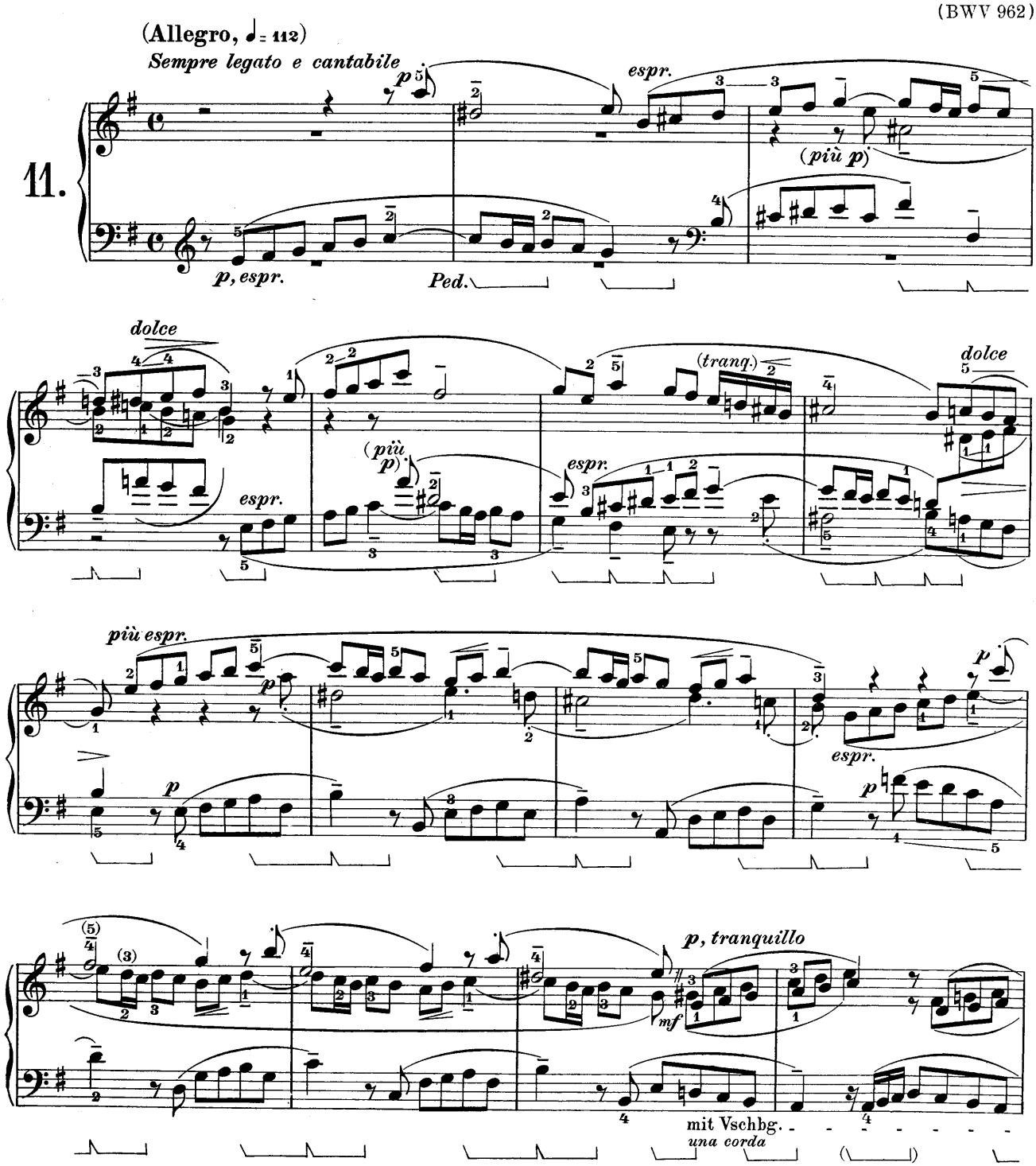


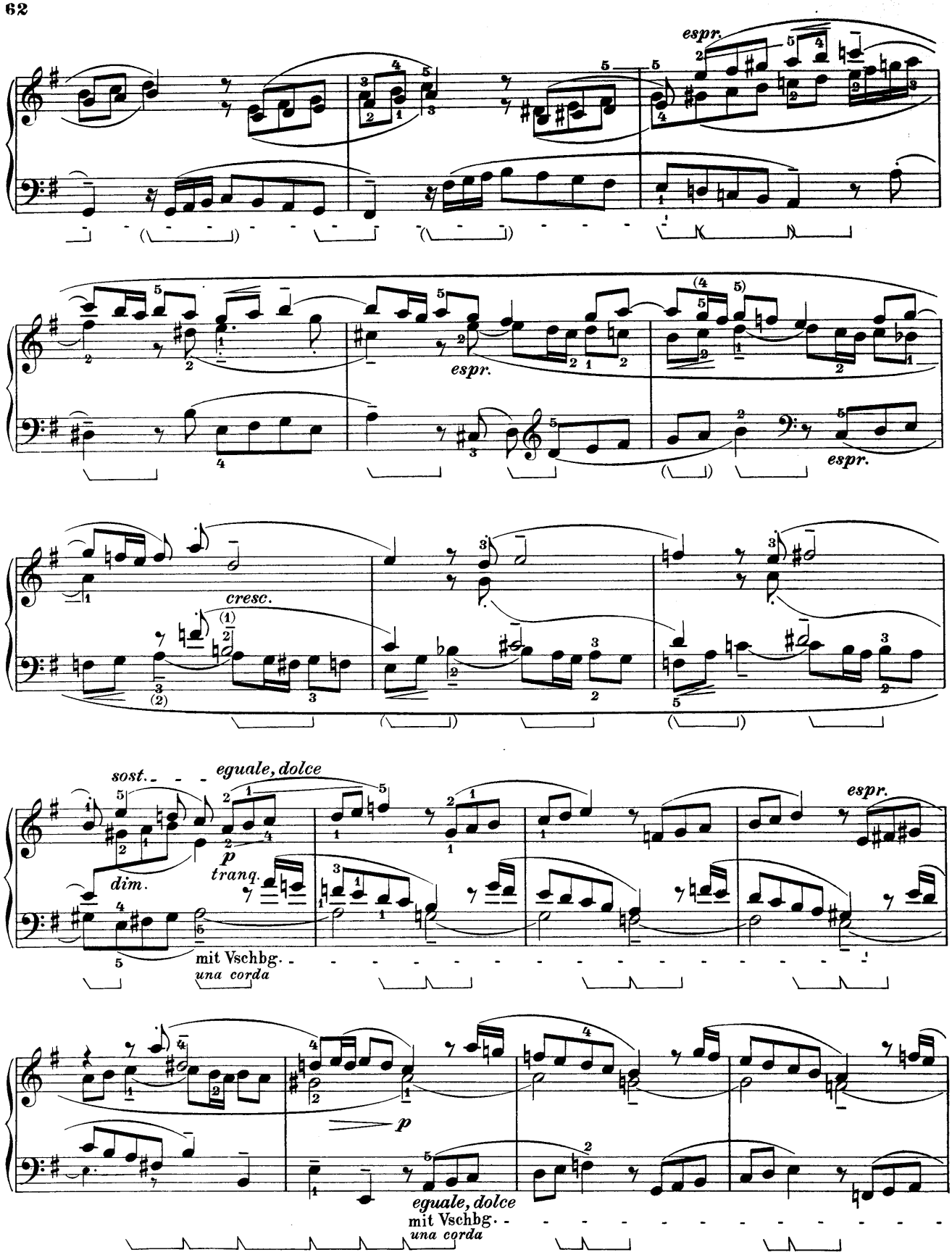

espr.
sotto voce
risvegliato,
ma p
meno p
sotto voce
meno p
poco cresc.
poco meno p
decisamente
poco rit.

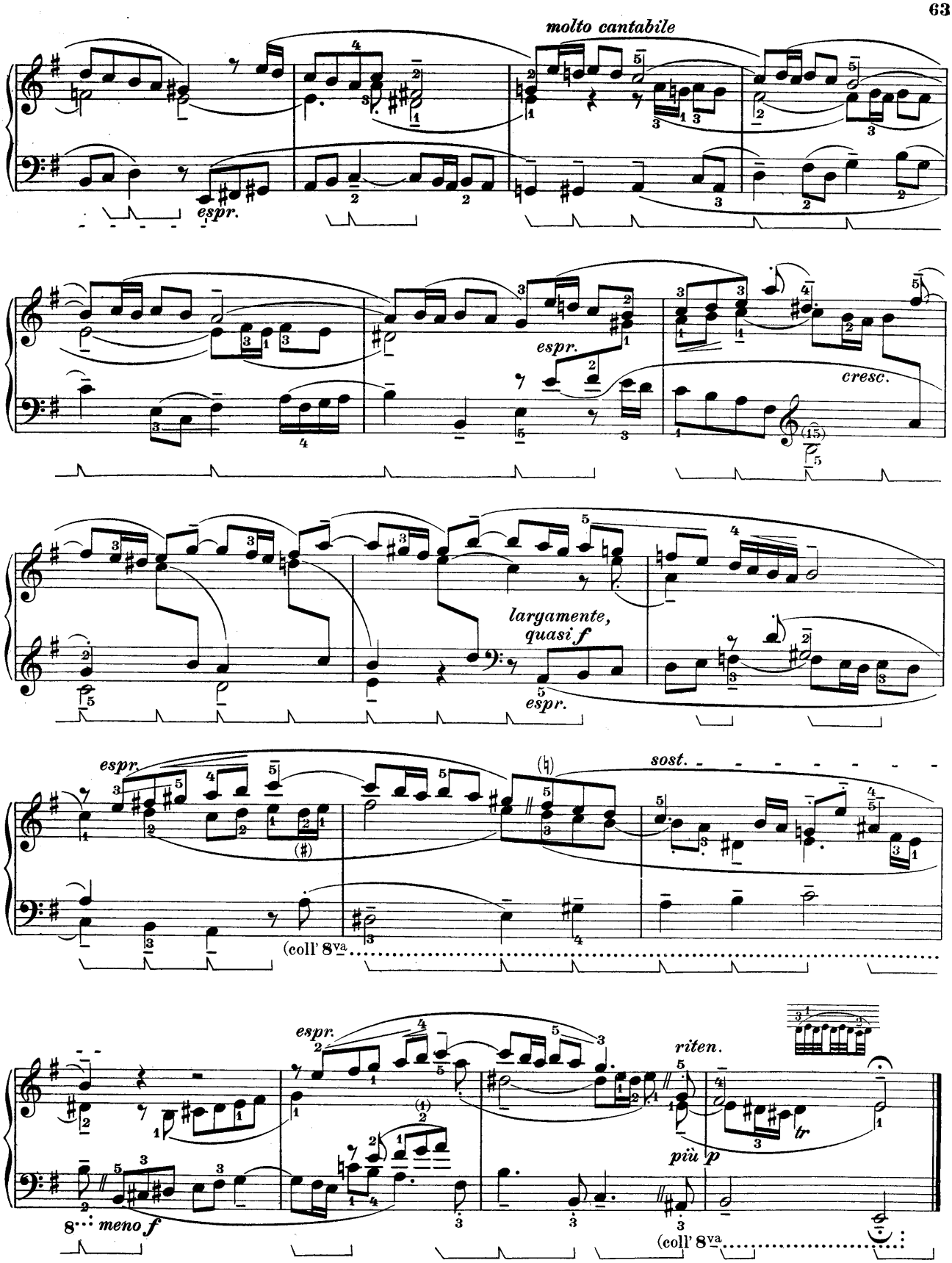
FUGATO.

E moll. E minor. Mi minore. Mi mineur.

(BWV 962)




espr.
espr.
espr.
cresc.
sost.
eguale, dolce
p
tranq.
dim.
mit Vschbg.
una corda
espr.
p
eguale, dolce
mit Vschbg.
una corda


molto cantabile
espr.
espr.
cresc.
largamente,
quasi f
espr.
espr.
sost.
(coll' 8va
espr.
riten.
più p
meno f
(coll' 8va