PRUEBA DE ACCESO AL PROGRAMA DE FORMACIÓN MEDIA

Estructura de la prueba:

Prueba de instrumento. Constará de dos partes:

_ Lectura a primera vista de un fragmento con una extensión aproximada de 8 a 12 compases con dificultad correspondiente al curso 1º del Programa de Formación General Elemental.

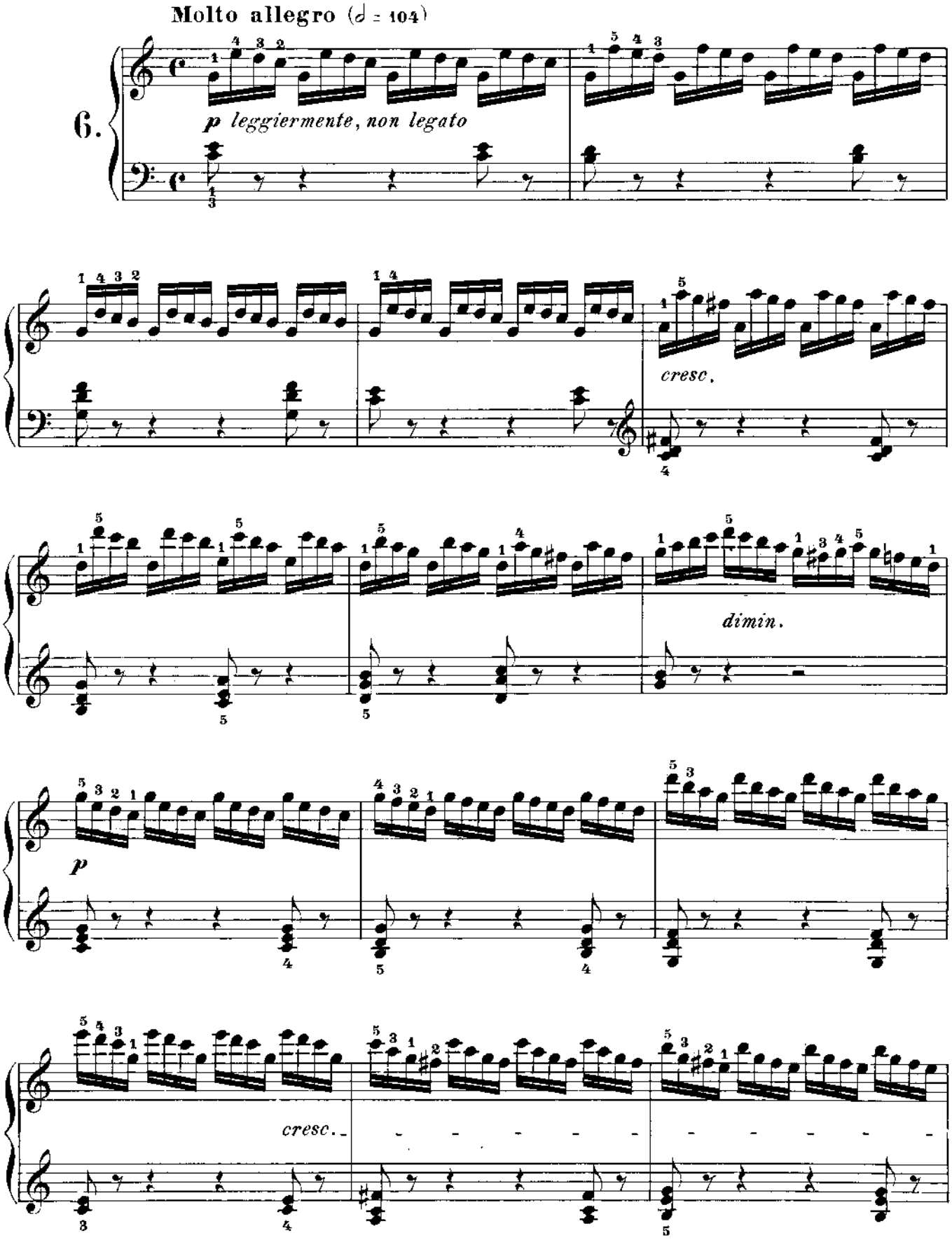
_ Interpretación como mínimo de 4 obras de distintos estilos, más una impuesta **(C. Czerny: *Op. 299 N° 6; o* J. B. Cramer: *N° 1*)** incluidas en el curso 4º del Programa de Formación General Elemental. Las cinco obras se exigirán completas. Se valorará la ejecución de memoria de las obras presentadas. El aspirante tocará como mínimo un lapso de 20 minutos pudiendo el tribunal finalizar la prueba a partir de ese momento.

Las obras y piezas que seleccione el estudiante para la prueba estarán incluidas en el siguiente listado:

Estudios y Obras a elección:

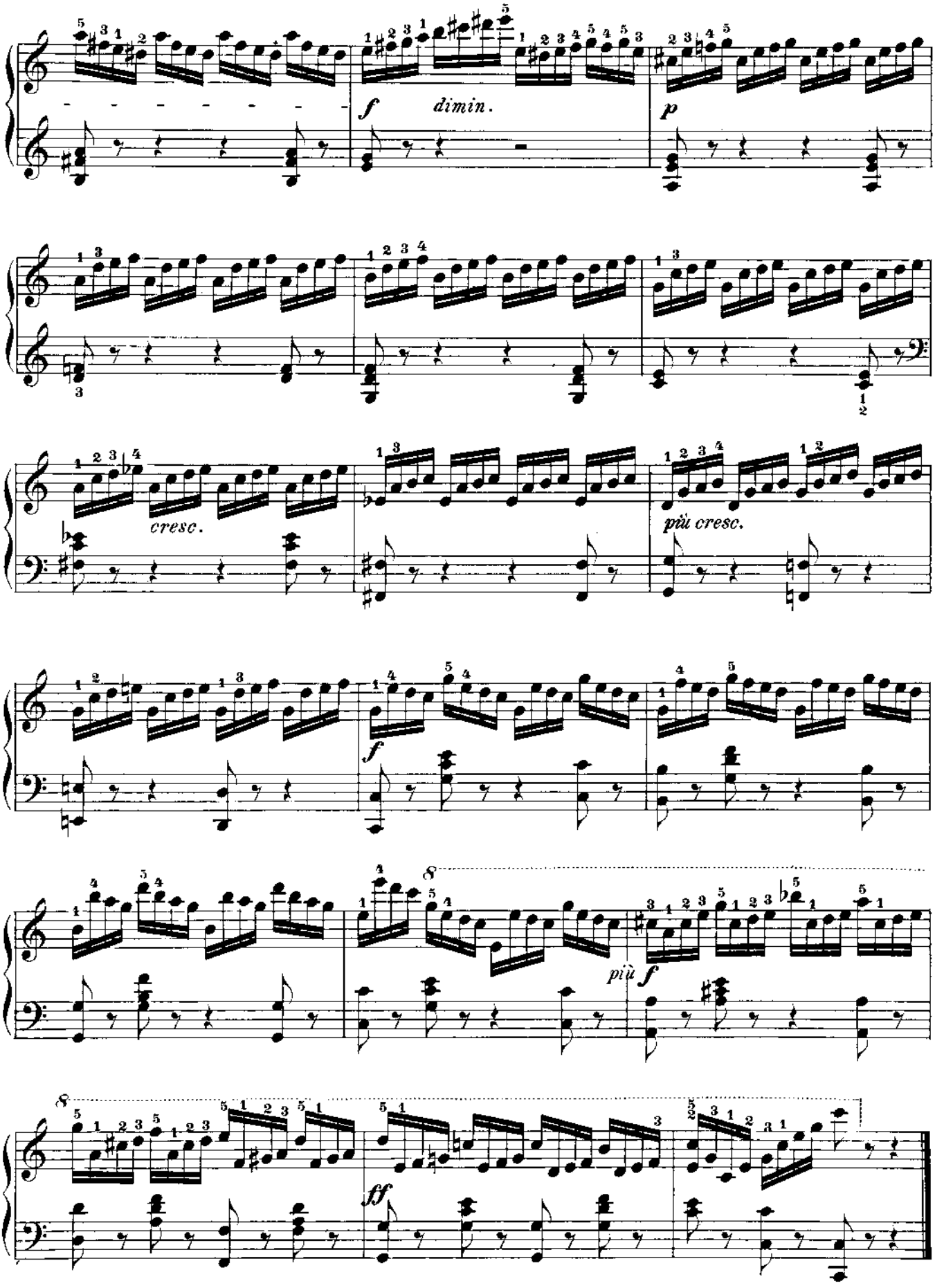
- Estilo Barroco - J. S. Bach: *Una Invención a 3 voces, o un Pequeño Preludio y Fuga o un Preludio y Fuga del Clave Bien Temperado.*
- Estilo Clásico – Una Sonata a elección entre:
  - J. Haydn: *Hob. XVI/13.*
  - W. A. Mozart: *K. 545.*
  - L. V. Beethoven: *Op. 49 N° 1 o 2.*
- Estilo Romántico – F. Chopin: un *Vals.*
- *Siglo XX-XI - Debussy: una pieza del Children's Corner ó Bartók: 2 piezas a elección del Mikrokosmos 4*

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

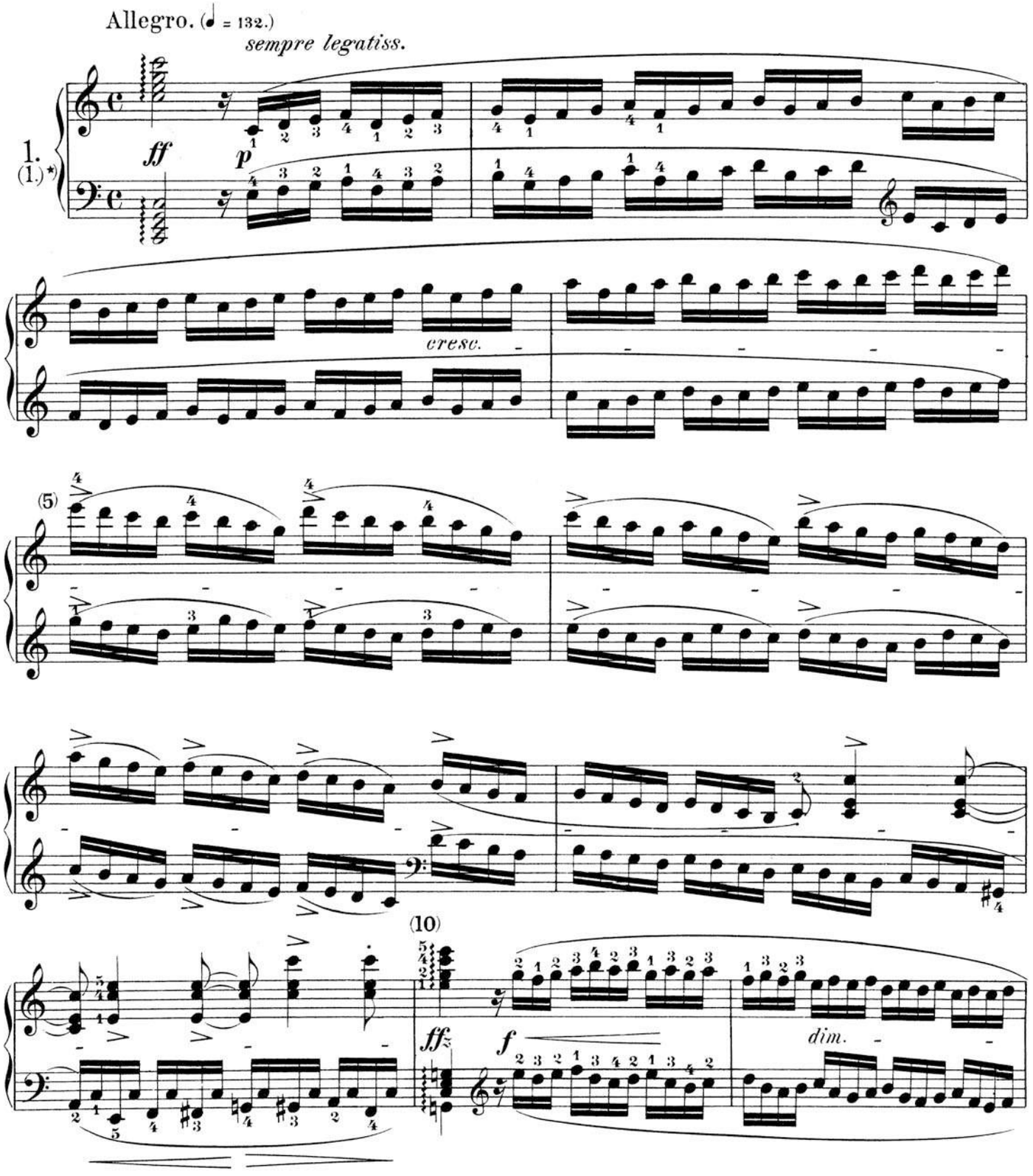


Material compilado con fines académicos

Fifty Selected Pianoforte-Studies

by

J. B. Cramer.



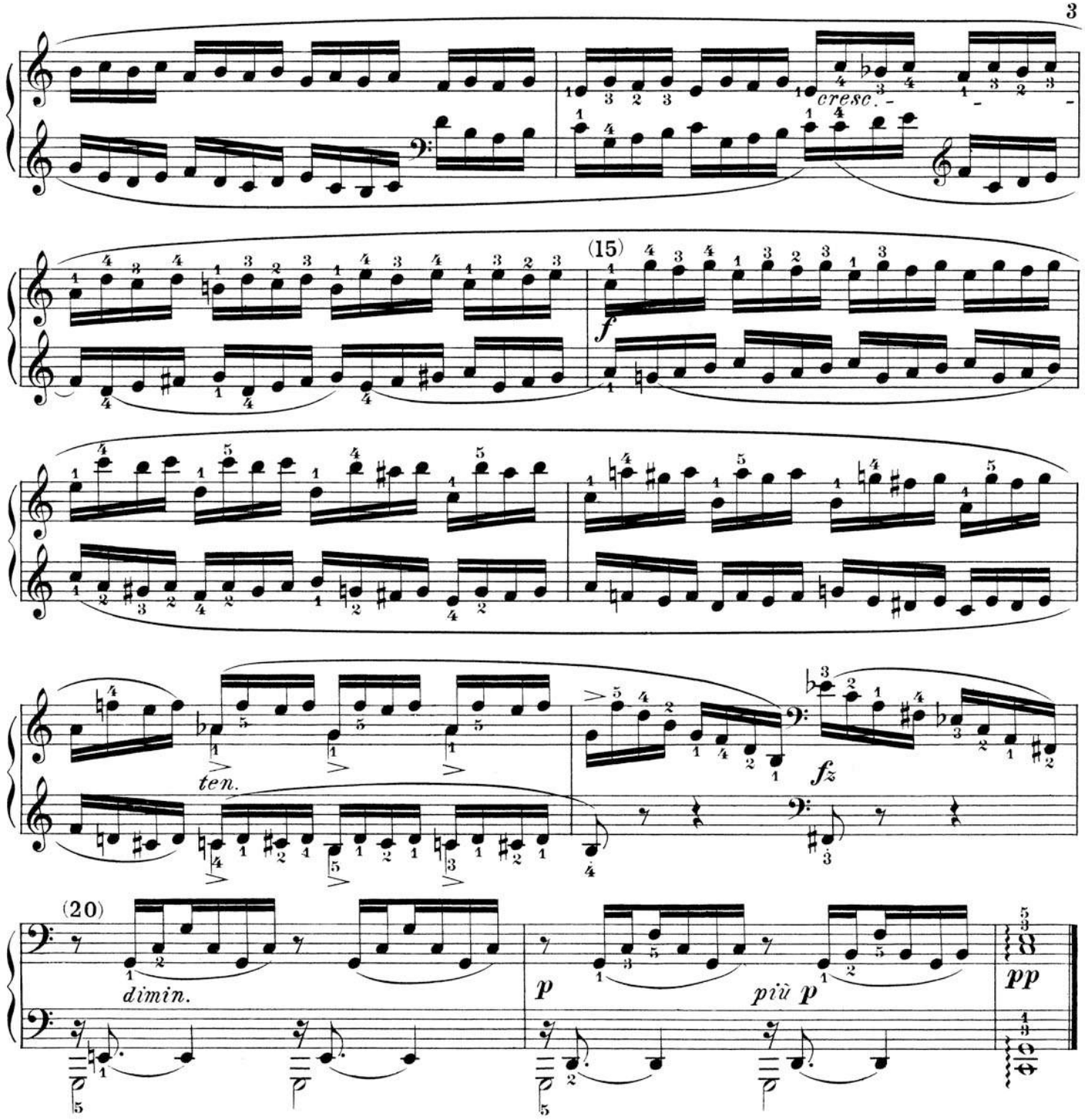
*) The figures given in brackets are the *original numbers* of the études in the first edition of Cramer's 84 celebrated Studies.

Copyright, 1875, by G. Schirmer
Copyright, 1899, by G. Schirmer, Inc.

1764

Printed in the U. S. A.

Material compilado con fines académicos



(1.) Each hand should first practise its part alone, in slow tempo and with a uniform degree of loudness. Then, by way of a test, try to play in faster tempo and an even *mezzo-piano* instead of the previous *forte*. If the slightest indistinctness should be detected, resume the first method of practice. Both hands must not play together until the mechanical difficulties are overcome. The study of execution with *crescendos* and *diminuendos*, etc., must then be worked out along the same lines; i. e., before the hands play together, each must have learned to perform its part alone with strict observance of the dynamic marks of expression. These rules apply, of course, to the study of all these Etudes.

(2.) The teacher must insist upon a *systematic* arpeggiation, wherever this figure occurs; and discourage with equal strictness, the habit of breaking the chords where no arpeggio is explicitly marked. The slightest latitude allowed in this matter, at the beginning of instruction, will work irreparable injury.

Execute the first arpeggio'd chord as follows:



the second, measure 10, thus:

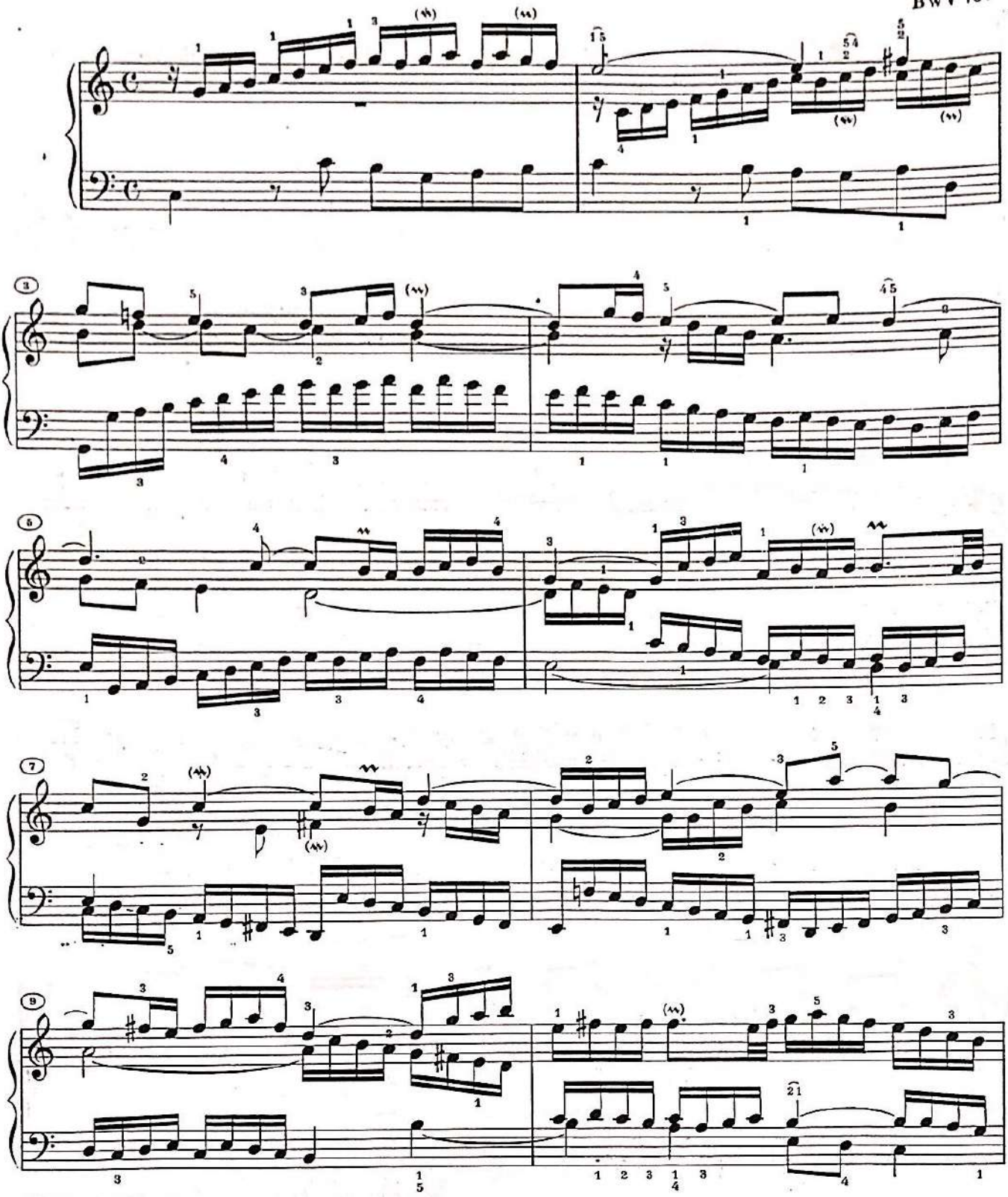


The difference in the execution of these two arpeggio'd chords depends, in part, on their different time-value, and in part on the different manner in which the chord-tones combine. The necessity for the *successive* arpeggio in measure 1, is evident from the lack of fullness which would result from a mode of execution similar to that in measure 10; because, in the former case, the right-hand part would merely double the left-hand part at an interval of 3 octaves.

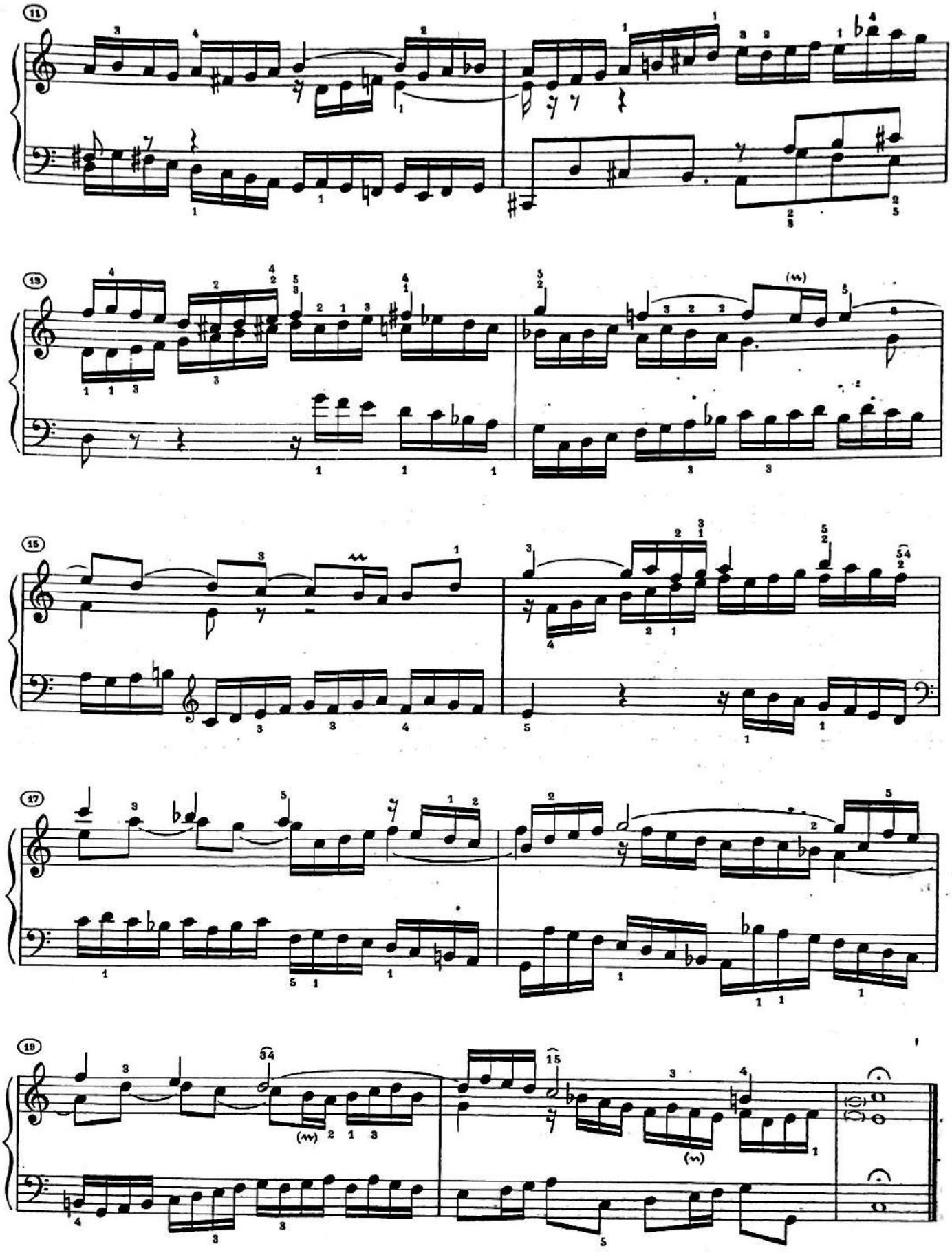
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 1

BWV 787



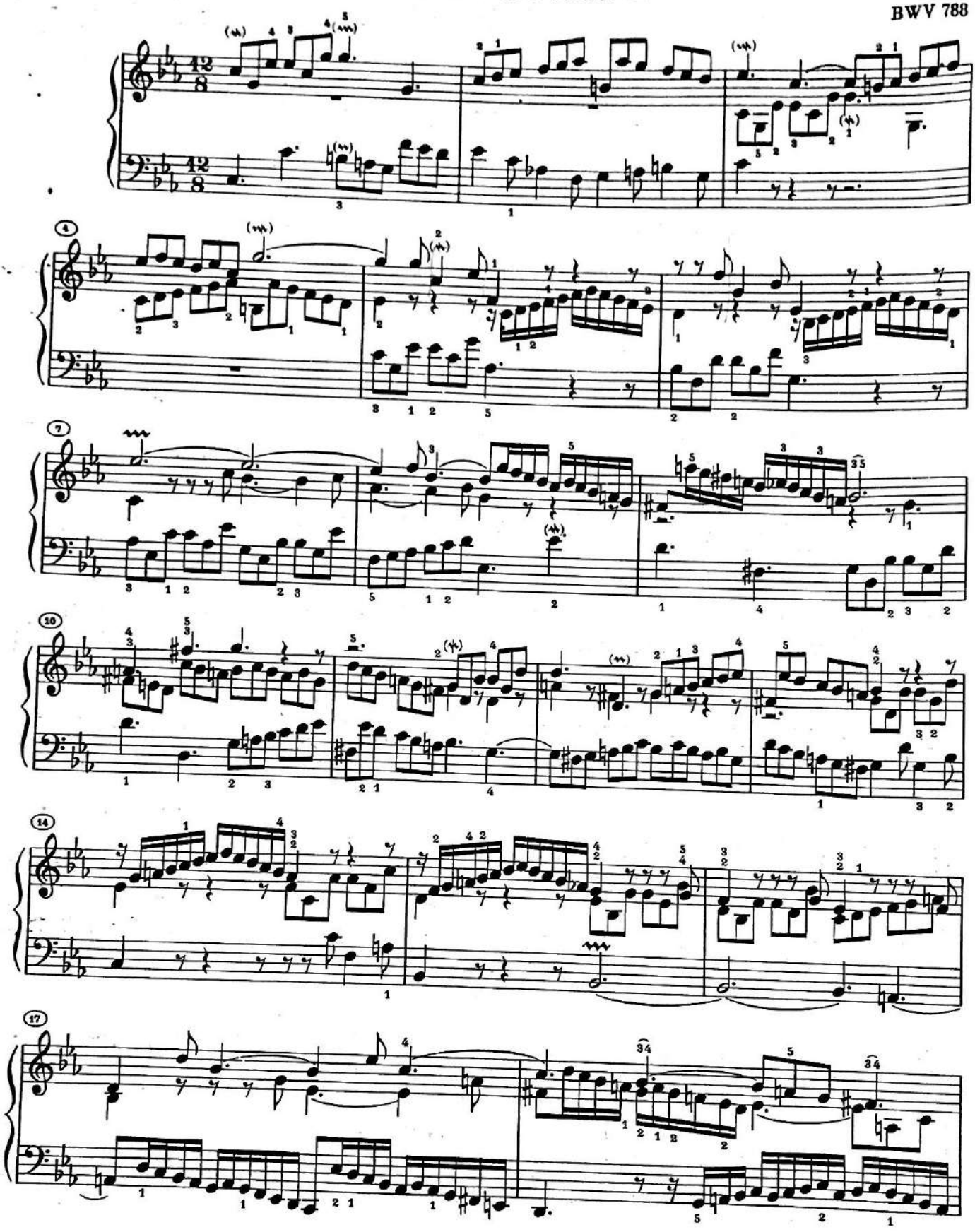
Material compilado con fines académicos



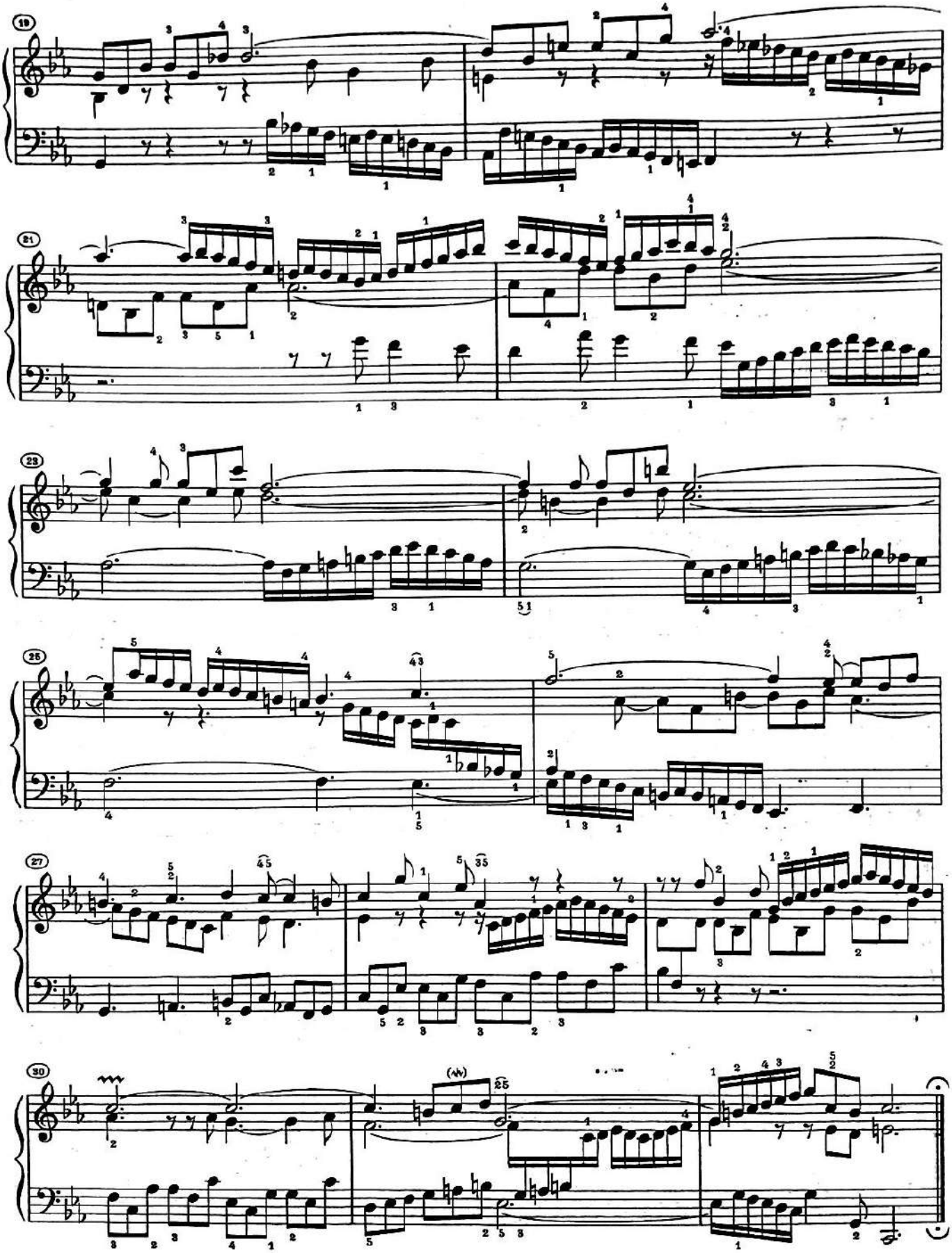
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 2

BWV 788



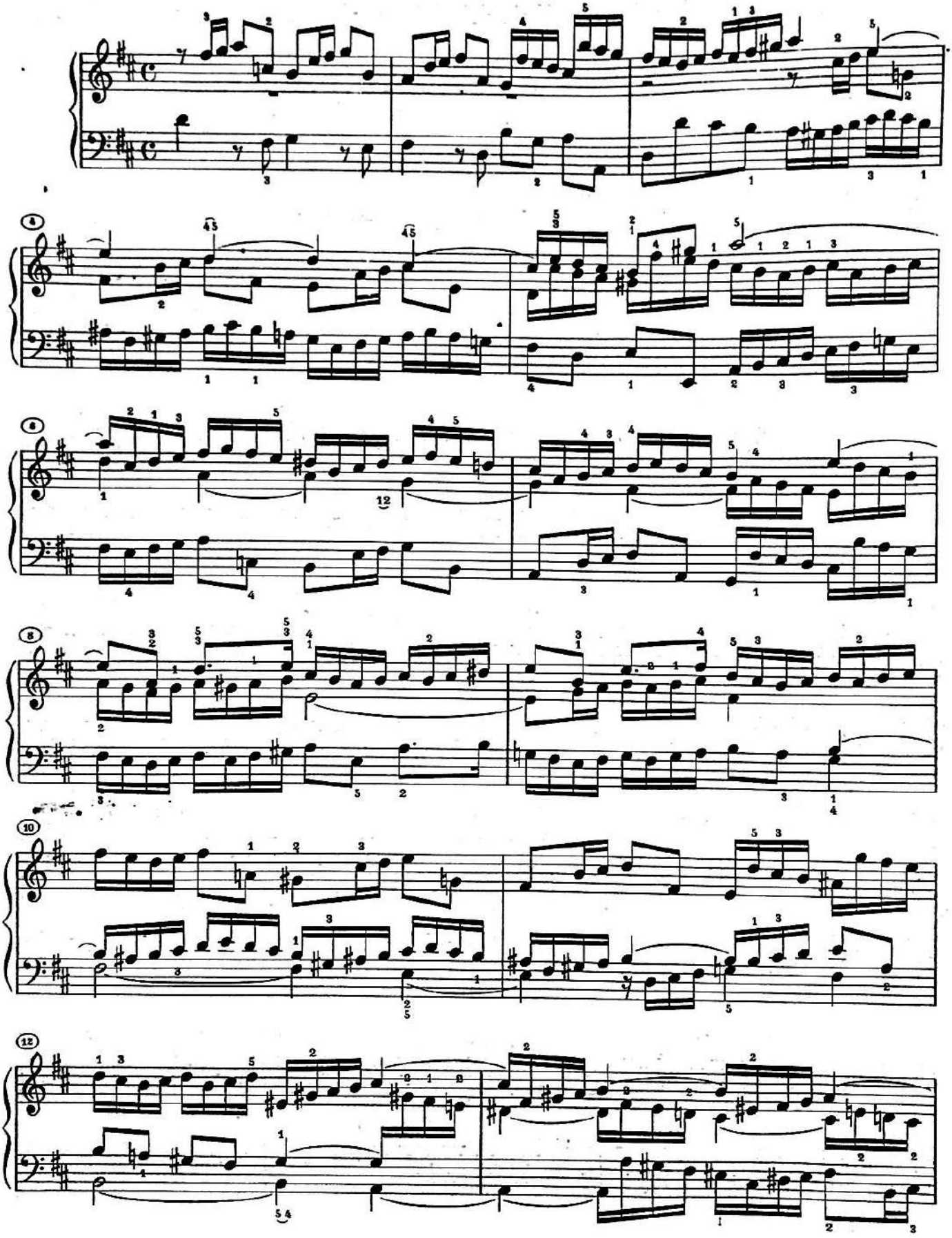
Material compilado con fines académicos



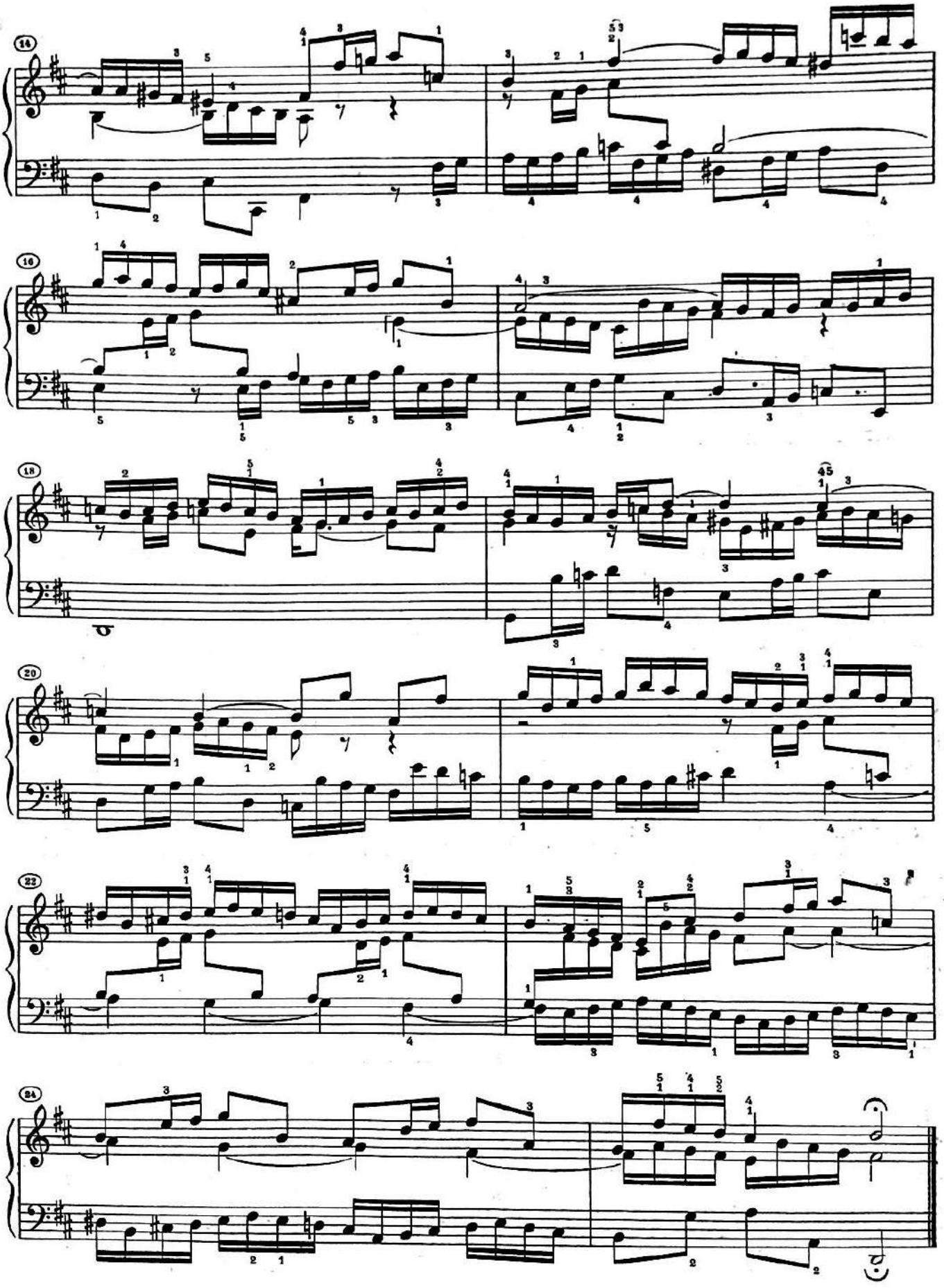
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 3

BWV 789



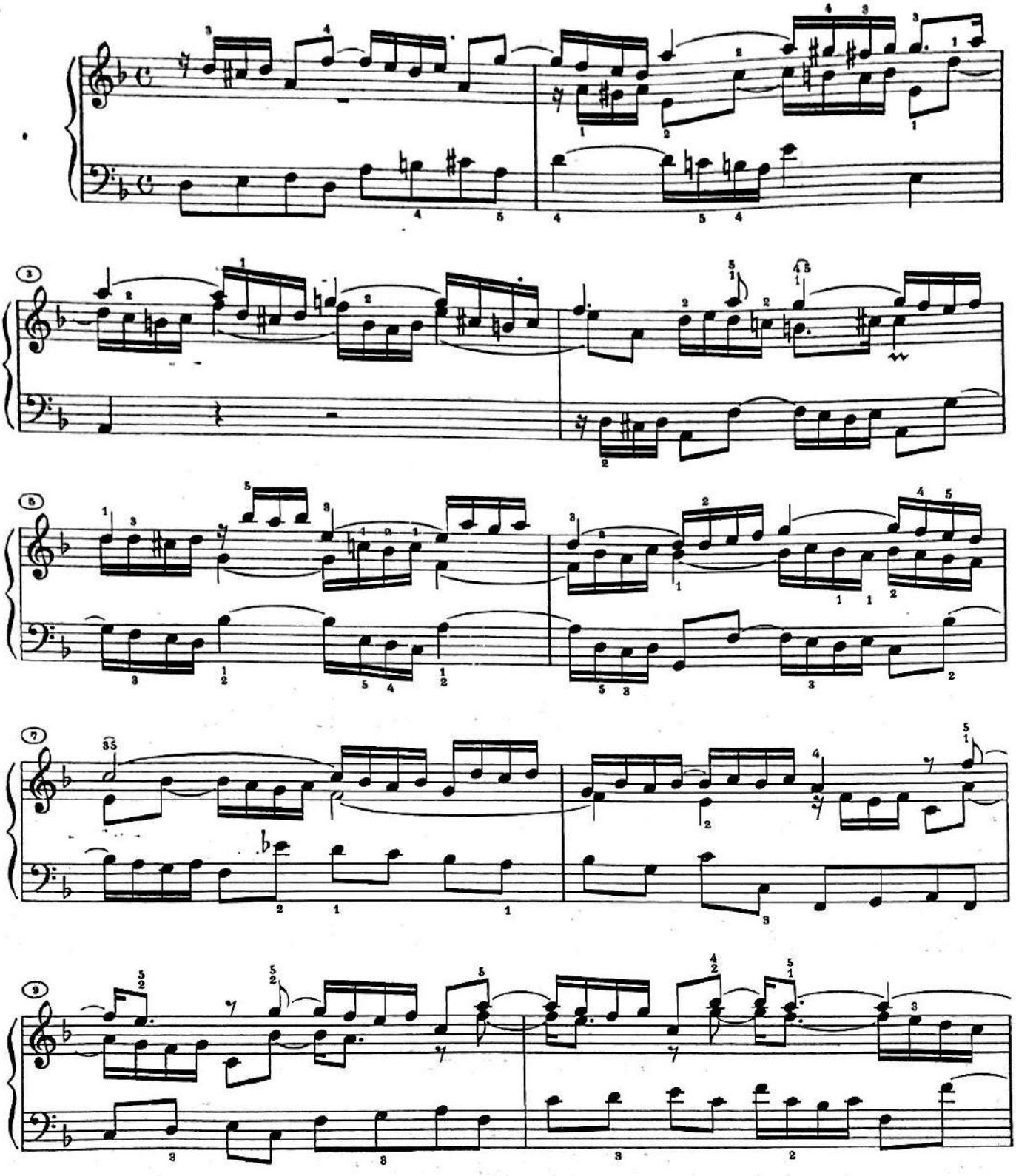
Material compilado con fines académicos



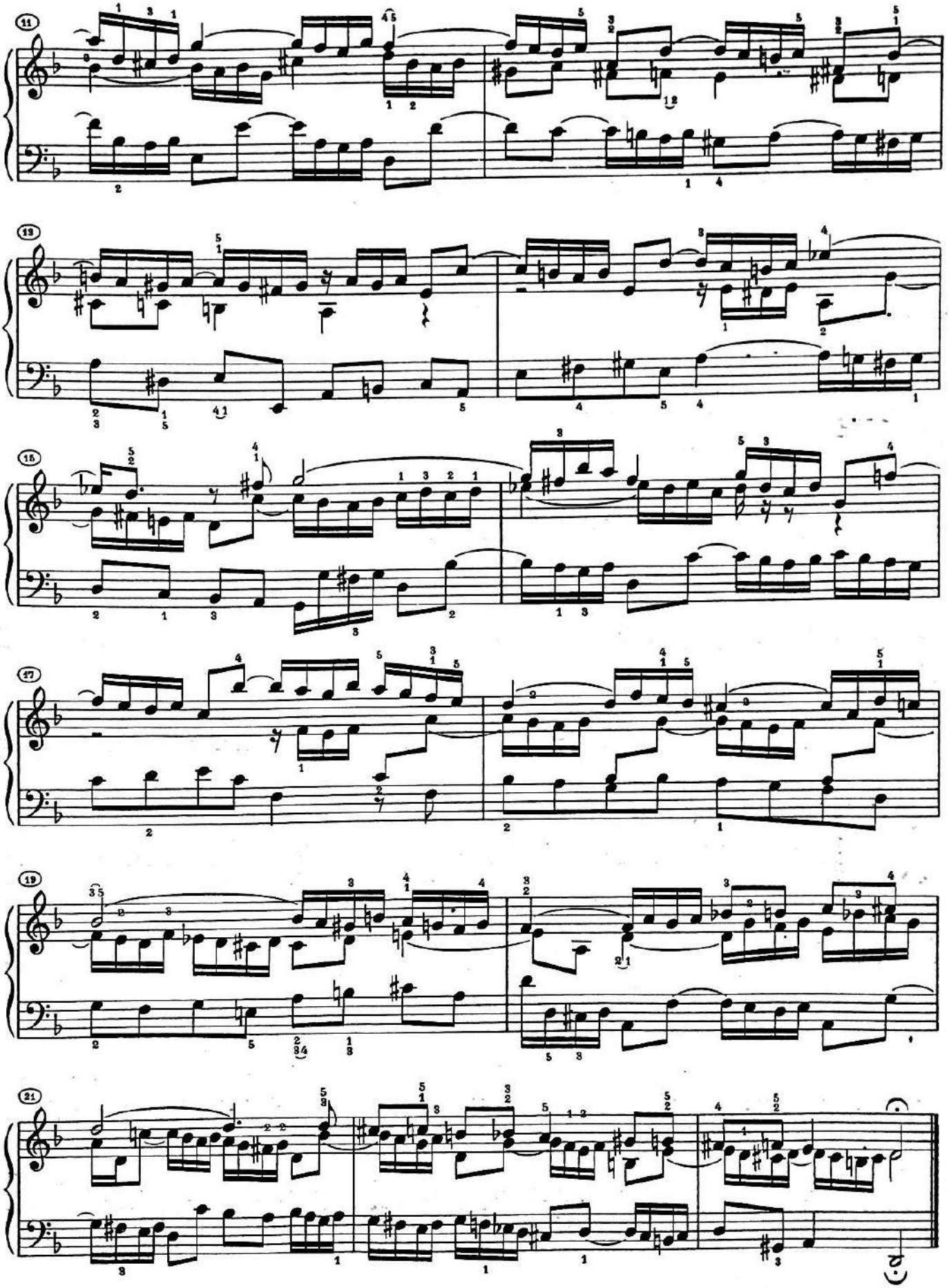
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 4

BWV 790



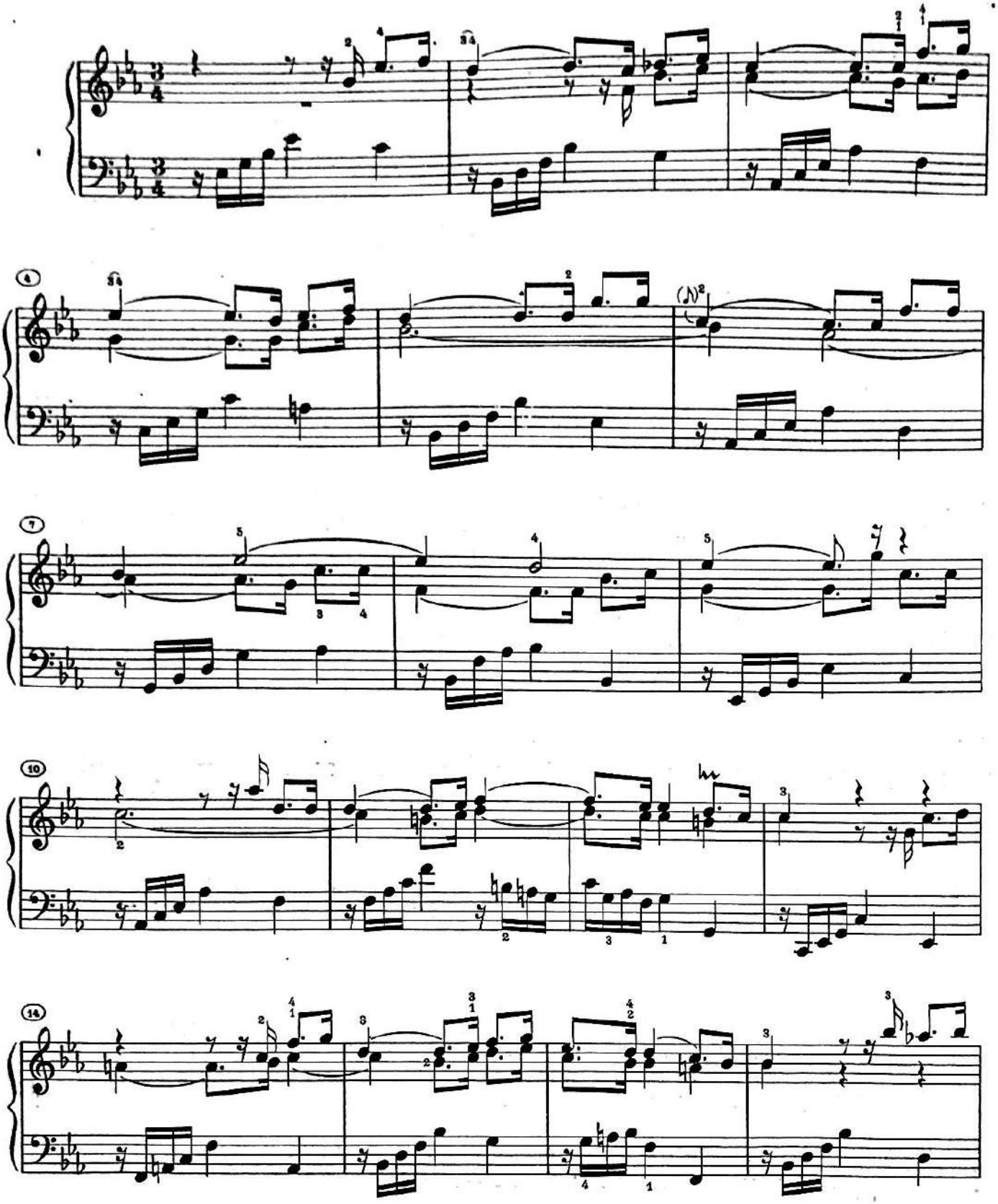
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

SINFONIA 5*)

BWV 791

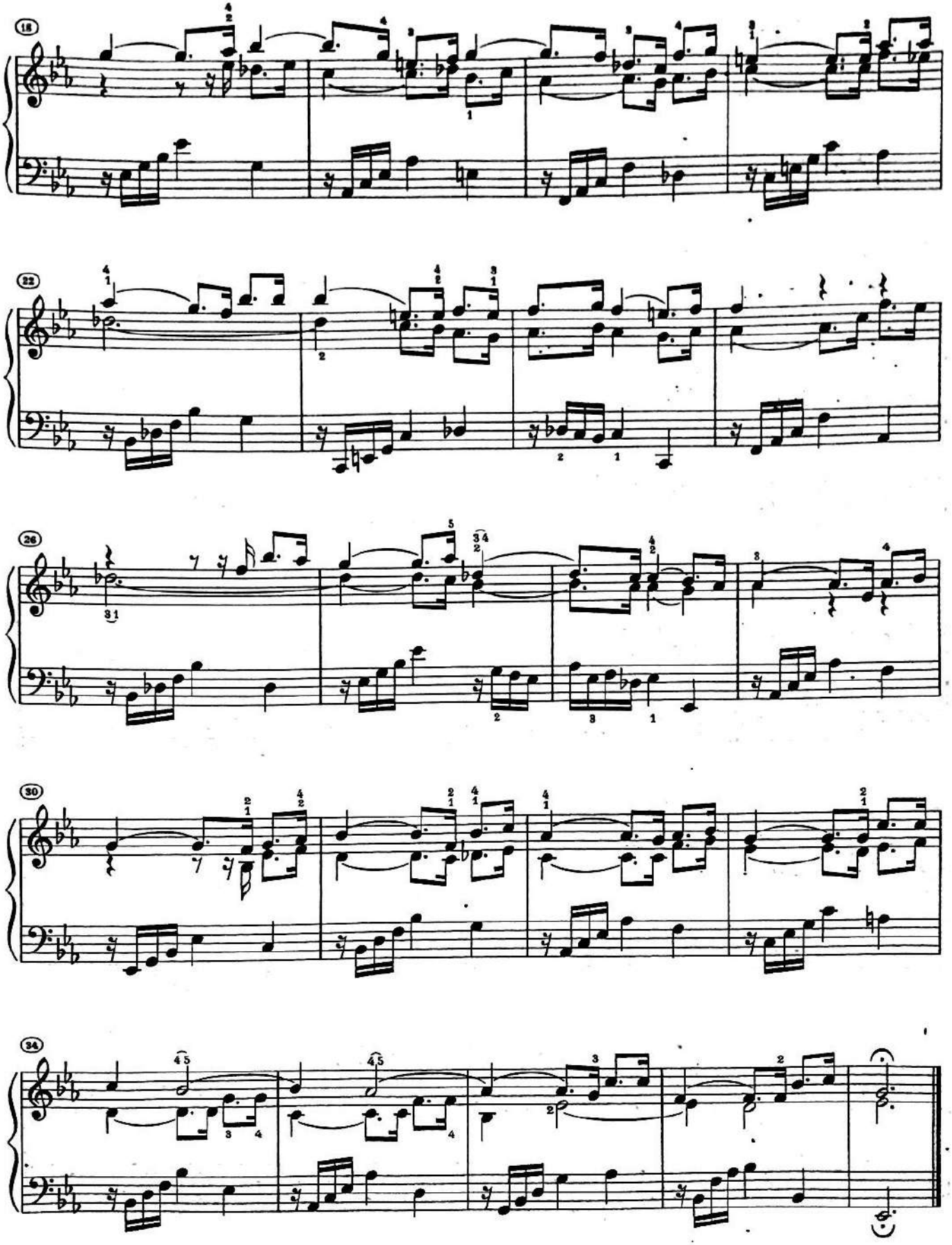


*) Nach Bachs Reinschrift von 1723 ohne die später eingefügten Auszierungen. Siehe Seite 42.

*) According to Bach's fair copy of 1723 without the embellishments that were added later. See Page 42.

*) D'après la copie au net de Bach de 1723 sans les ornements ajoutés plus tard. Voir page 42.

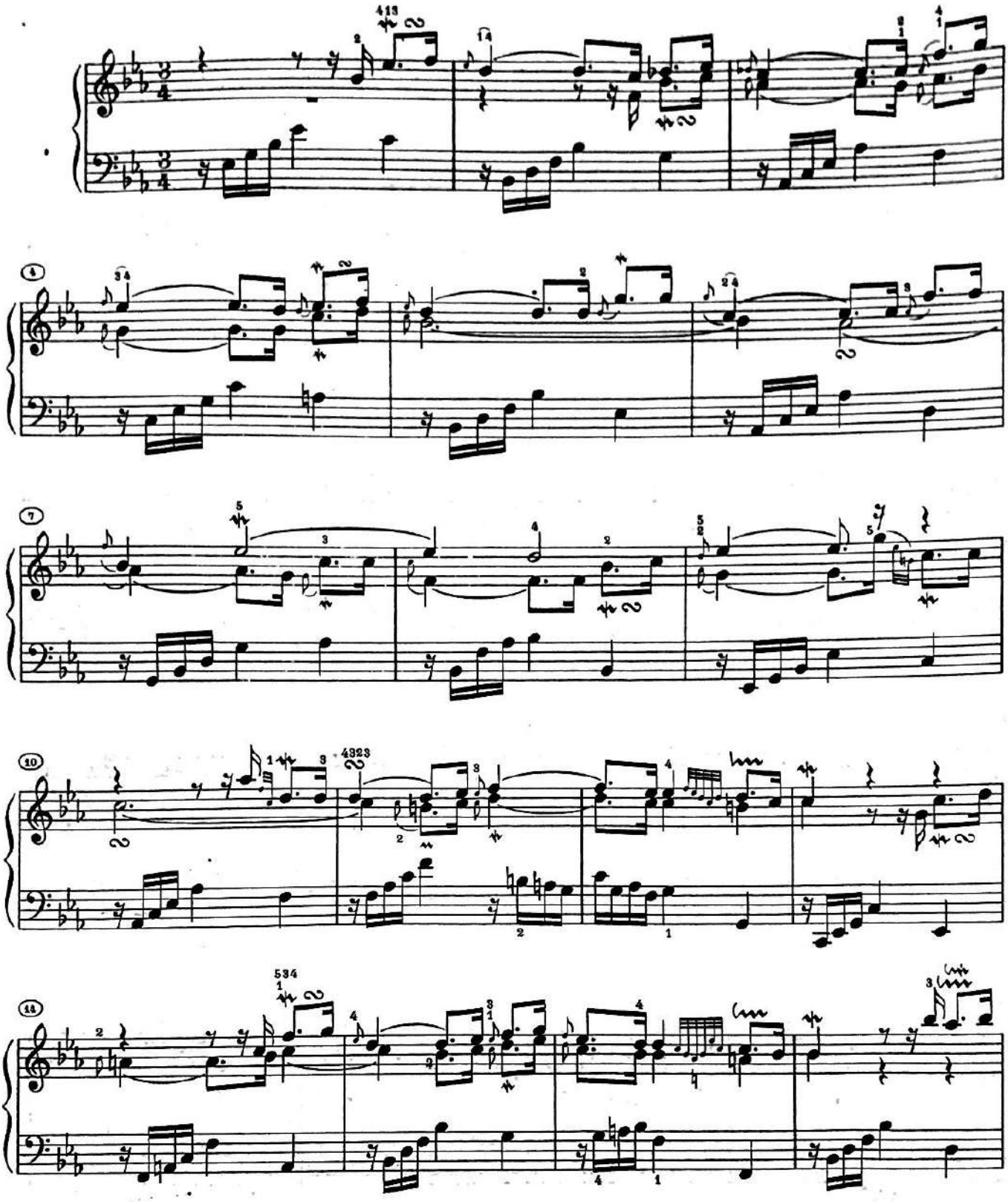
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

SINFONIA 5*)

BWV 791

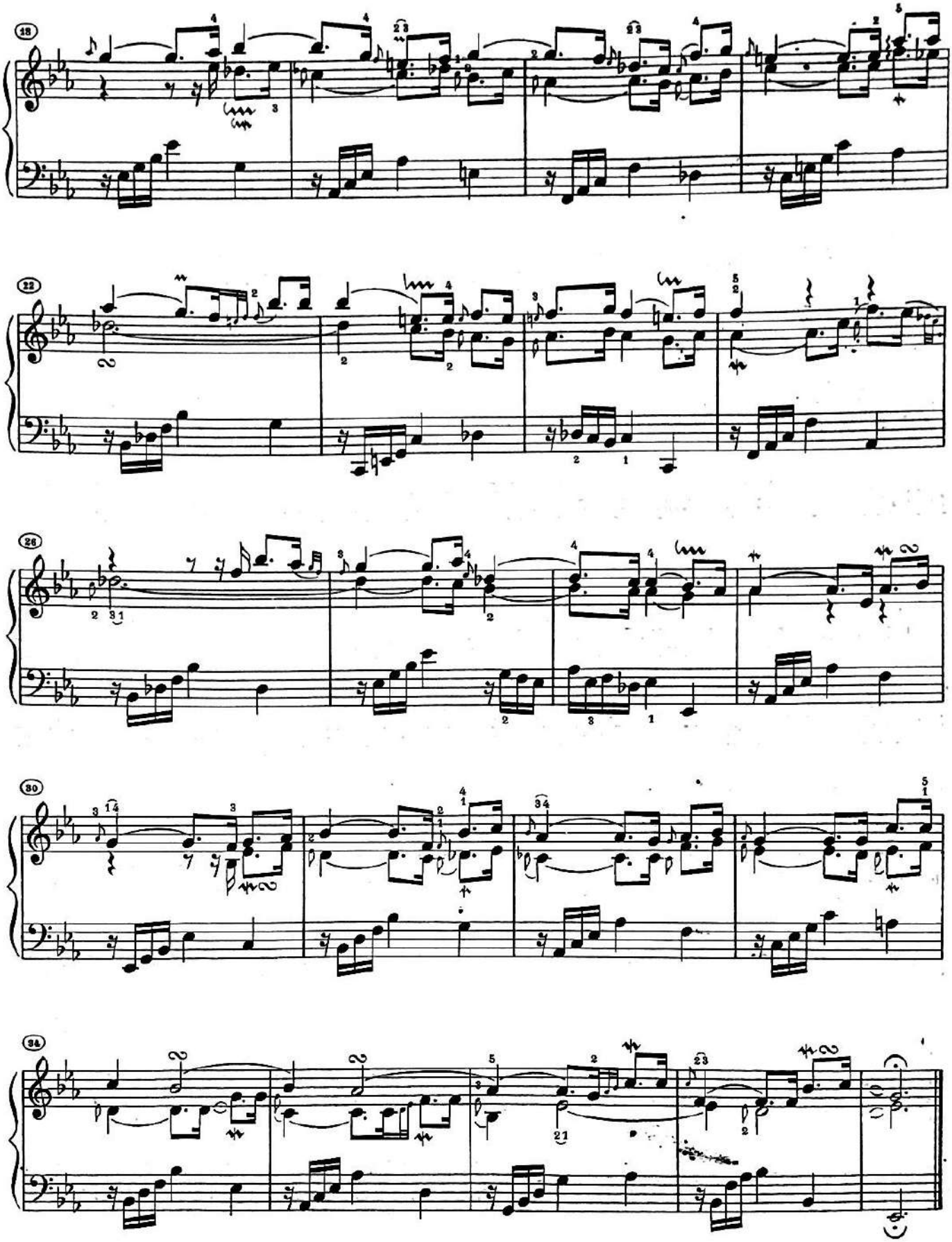


*) Nach Bachs Reinschrift von 1723 mit den von ihm nachgetragenen Auszierungen.

*) According to Bach's fair copy of 1723 with the embellishments he added later.

*) D'après la copie au net de Bach de 1723 avec les ornements qu'il y a ajoutés.

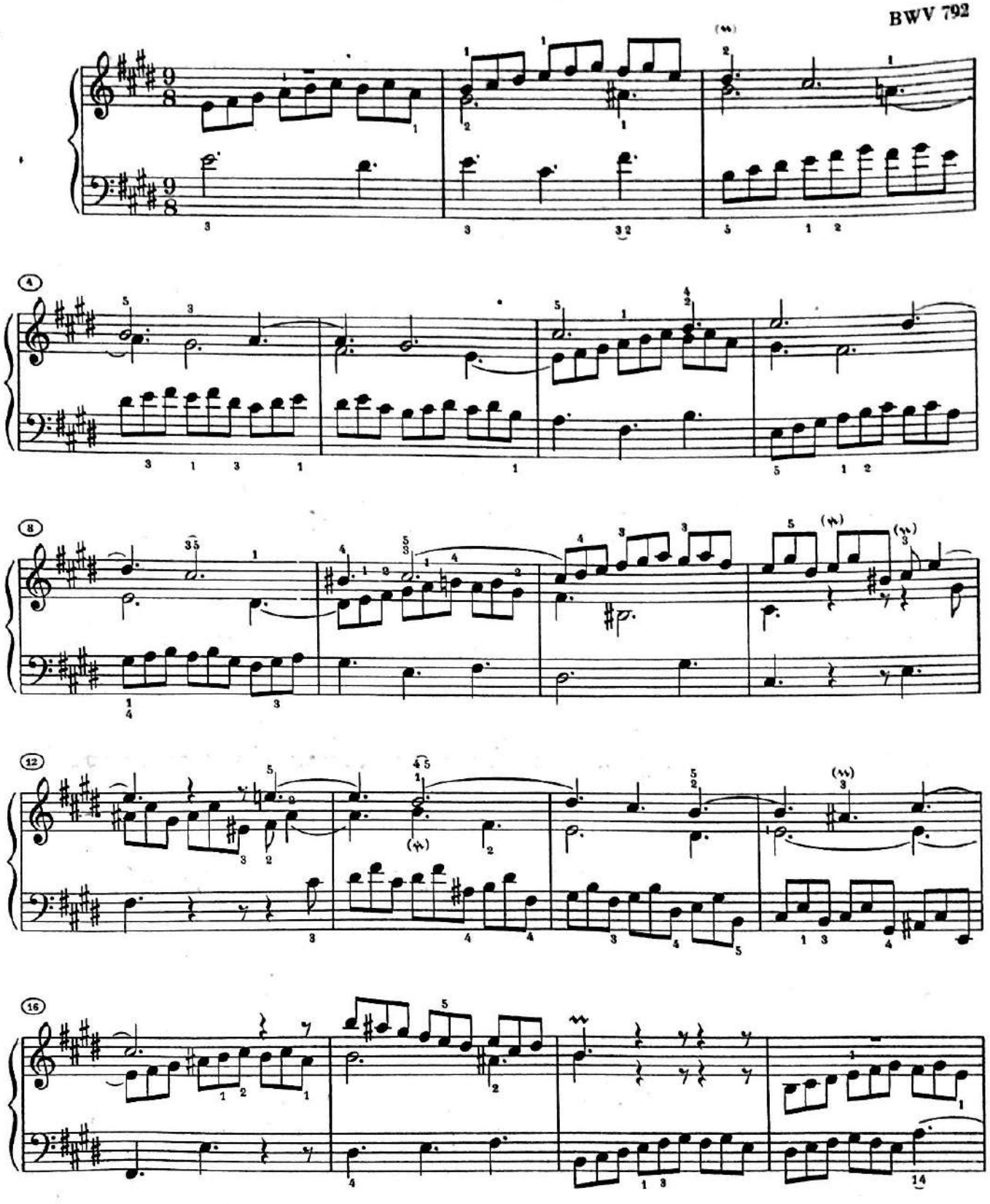
Material compilado con fines académicos



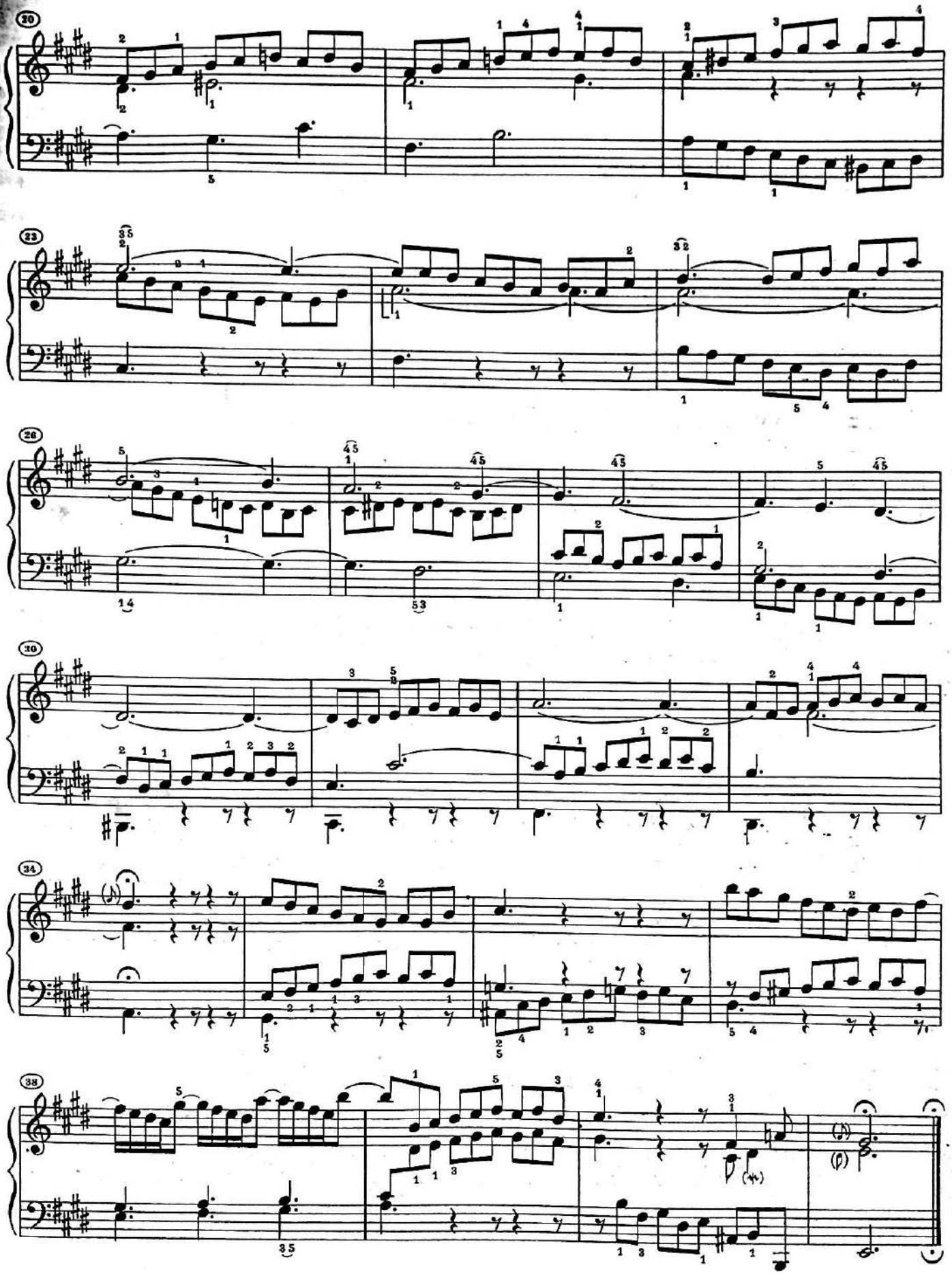
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 6

BWV 792



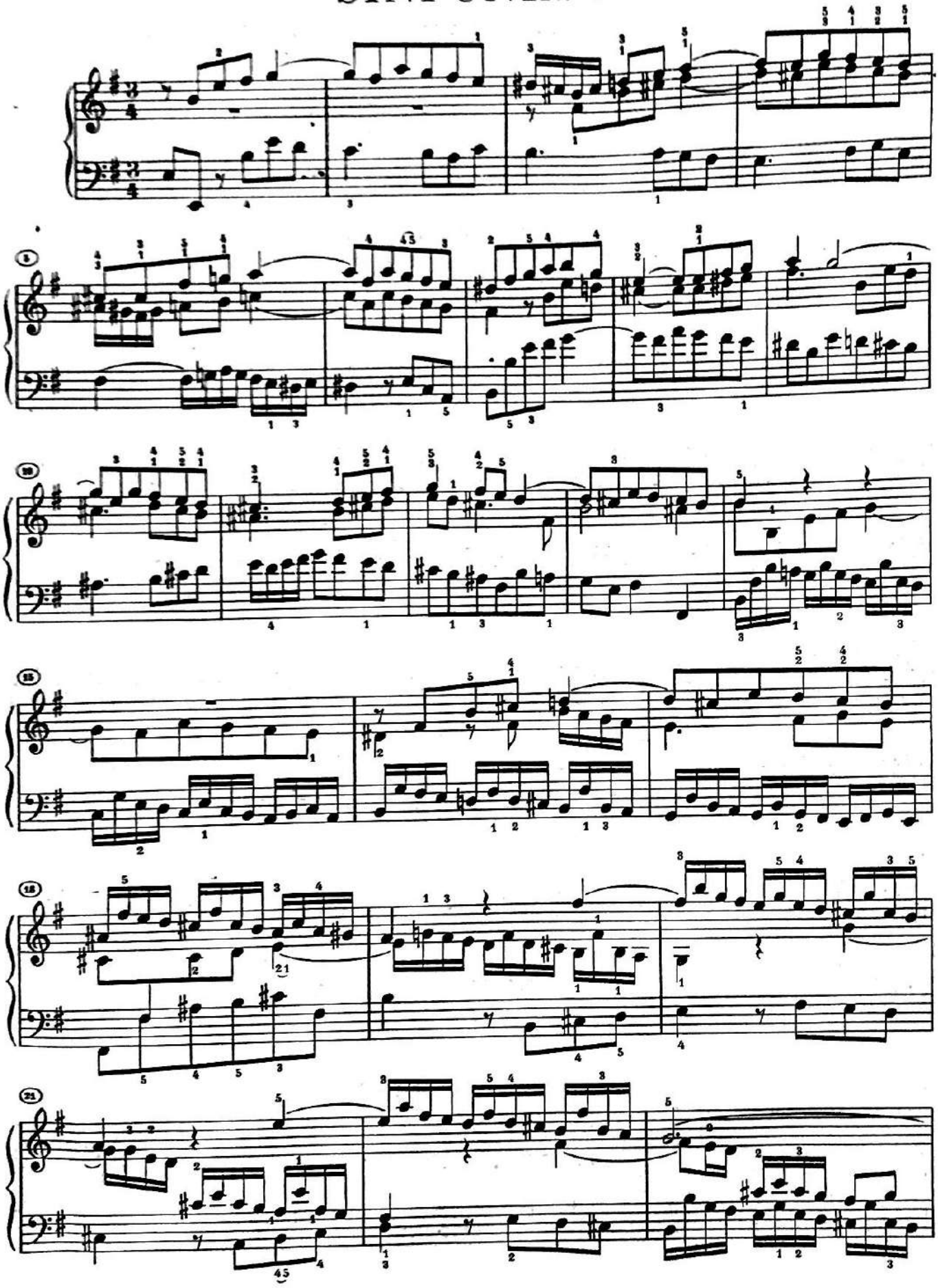
Material compilado con fines académicos



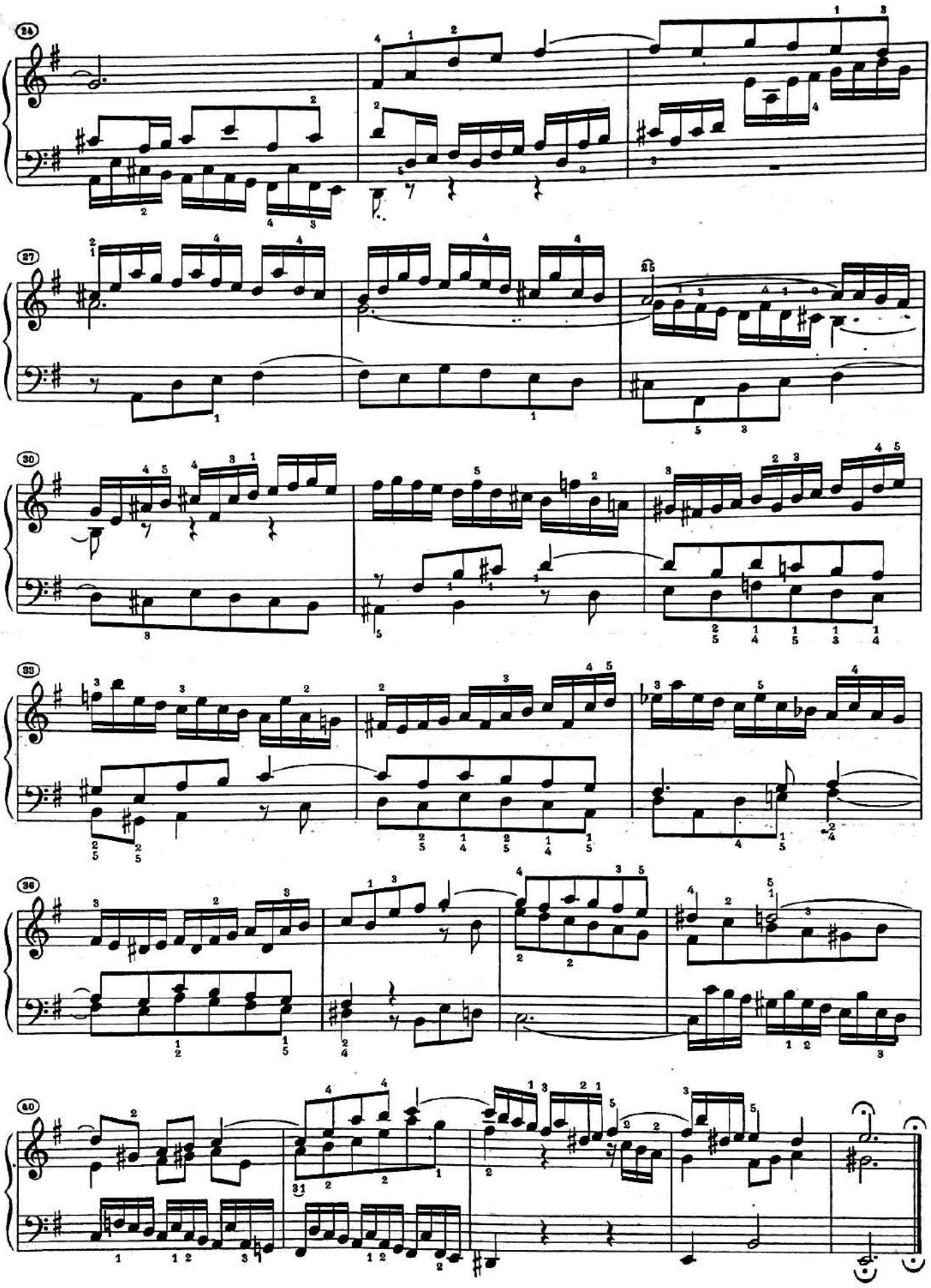
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 7

BWV 793



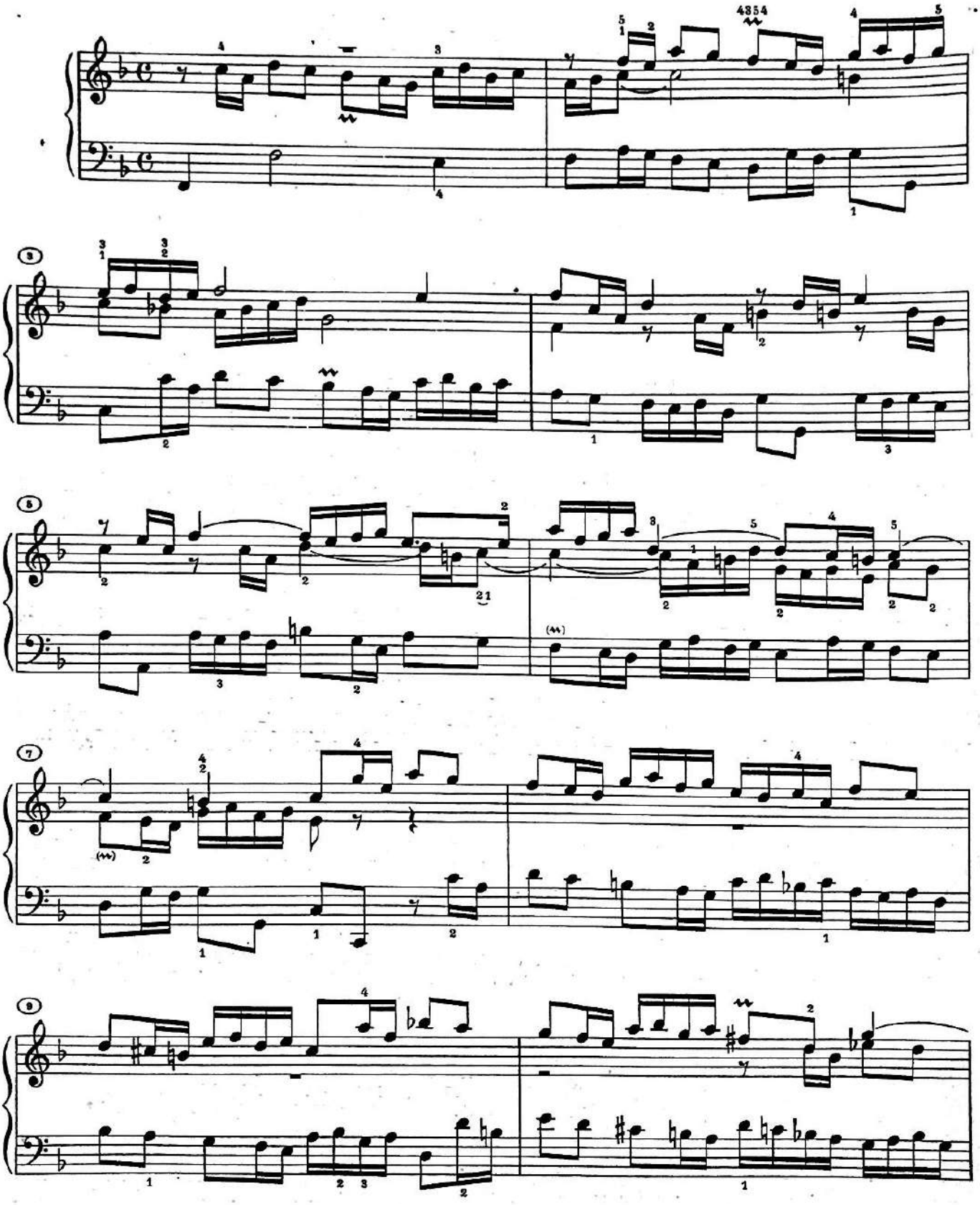
Material compilado con fines académicos



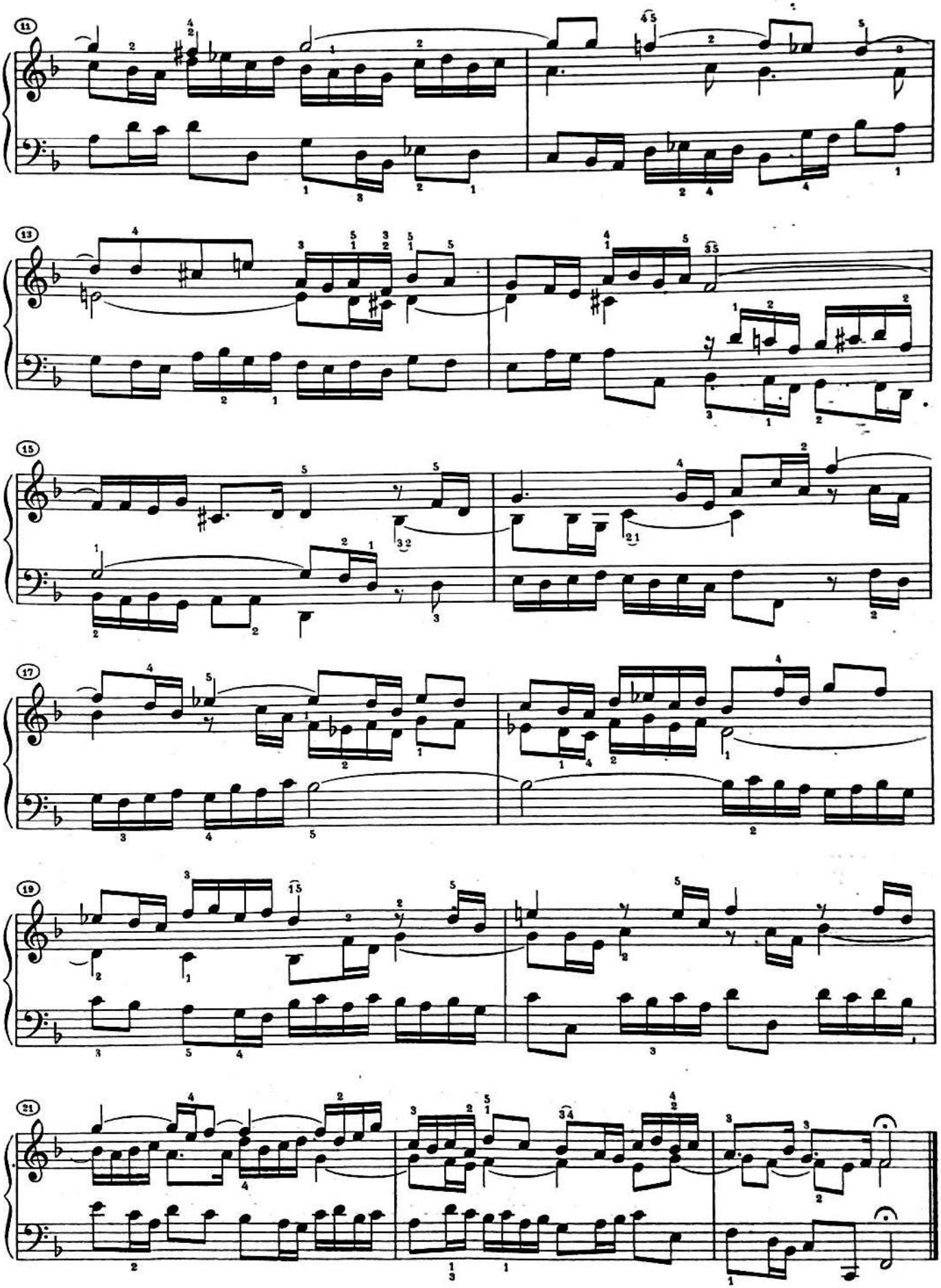
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 8

BWV 794



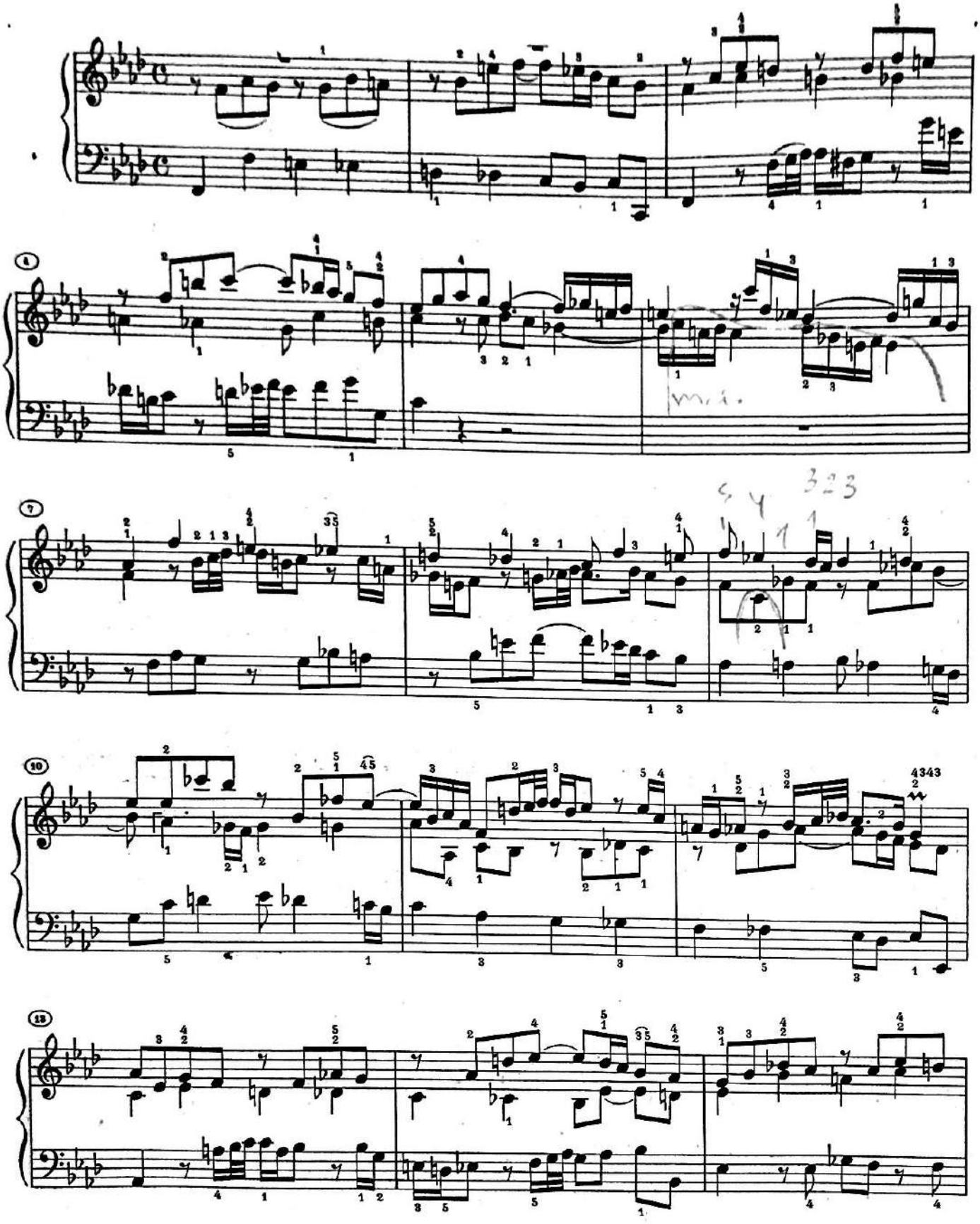
Material compilado con fines académicos



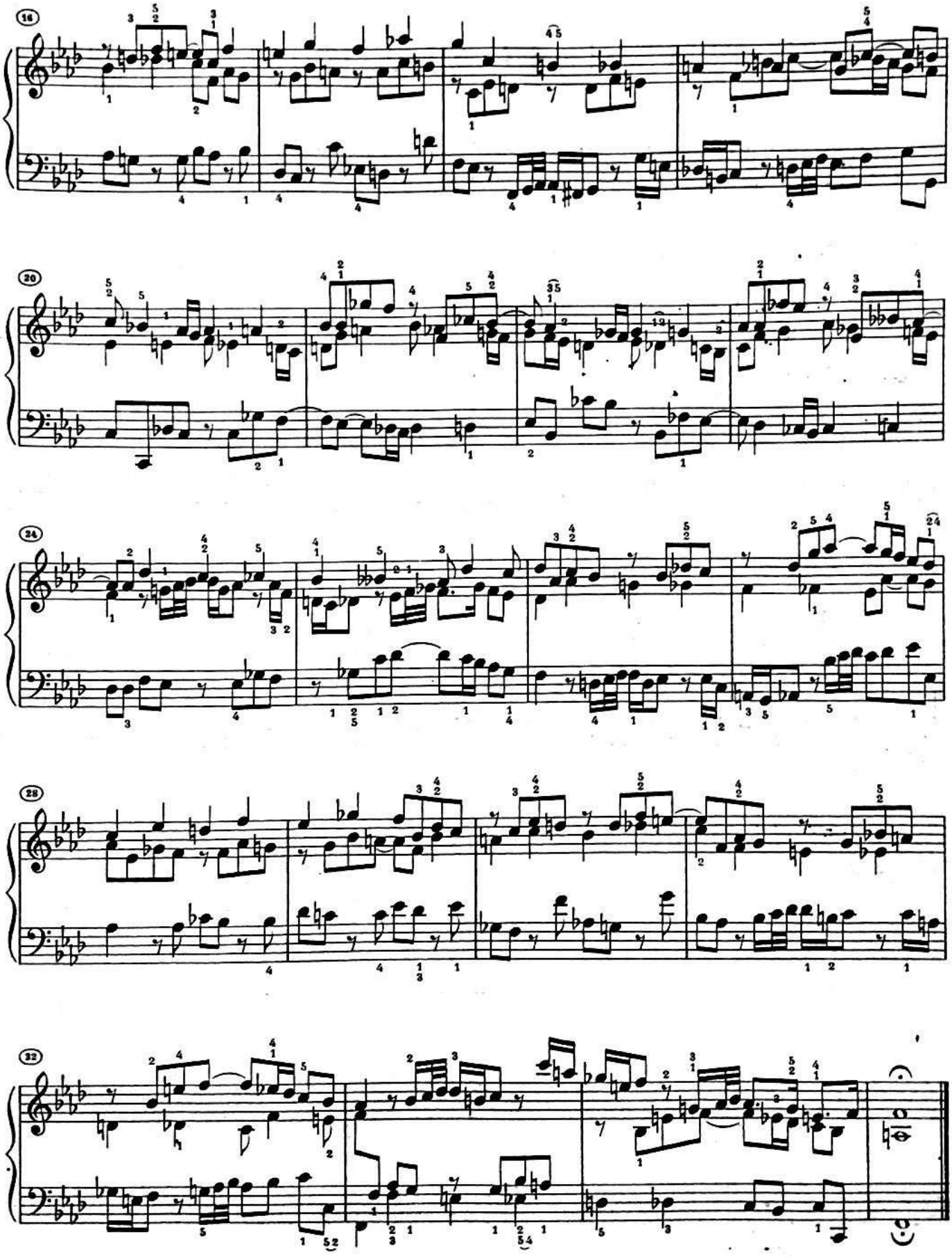
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 9

BWV 795



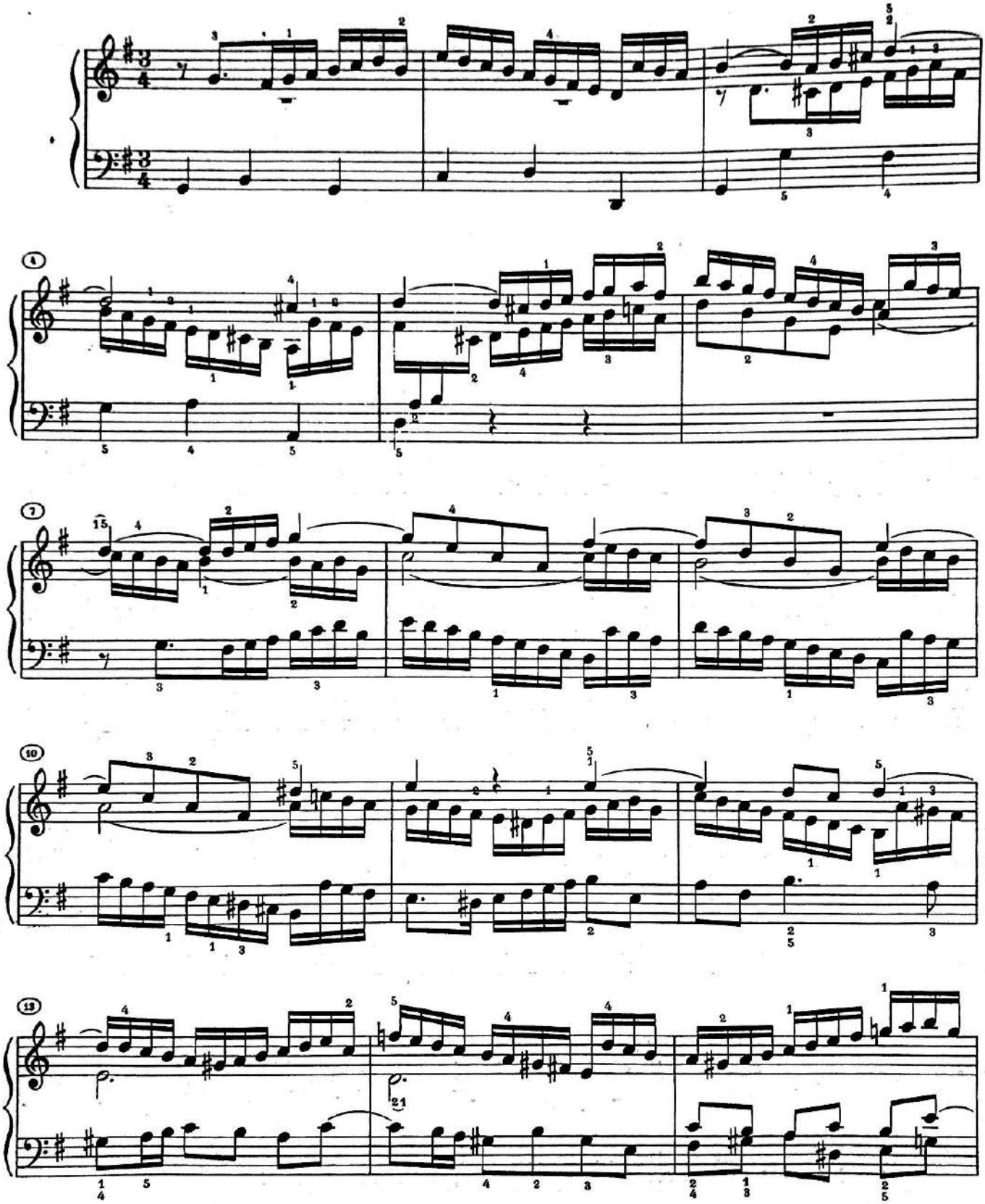
Material compilado con fines académicos



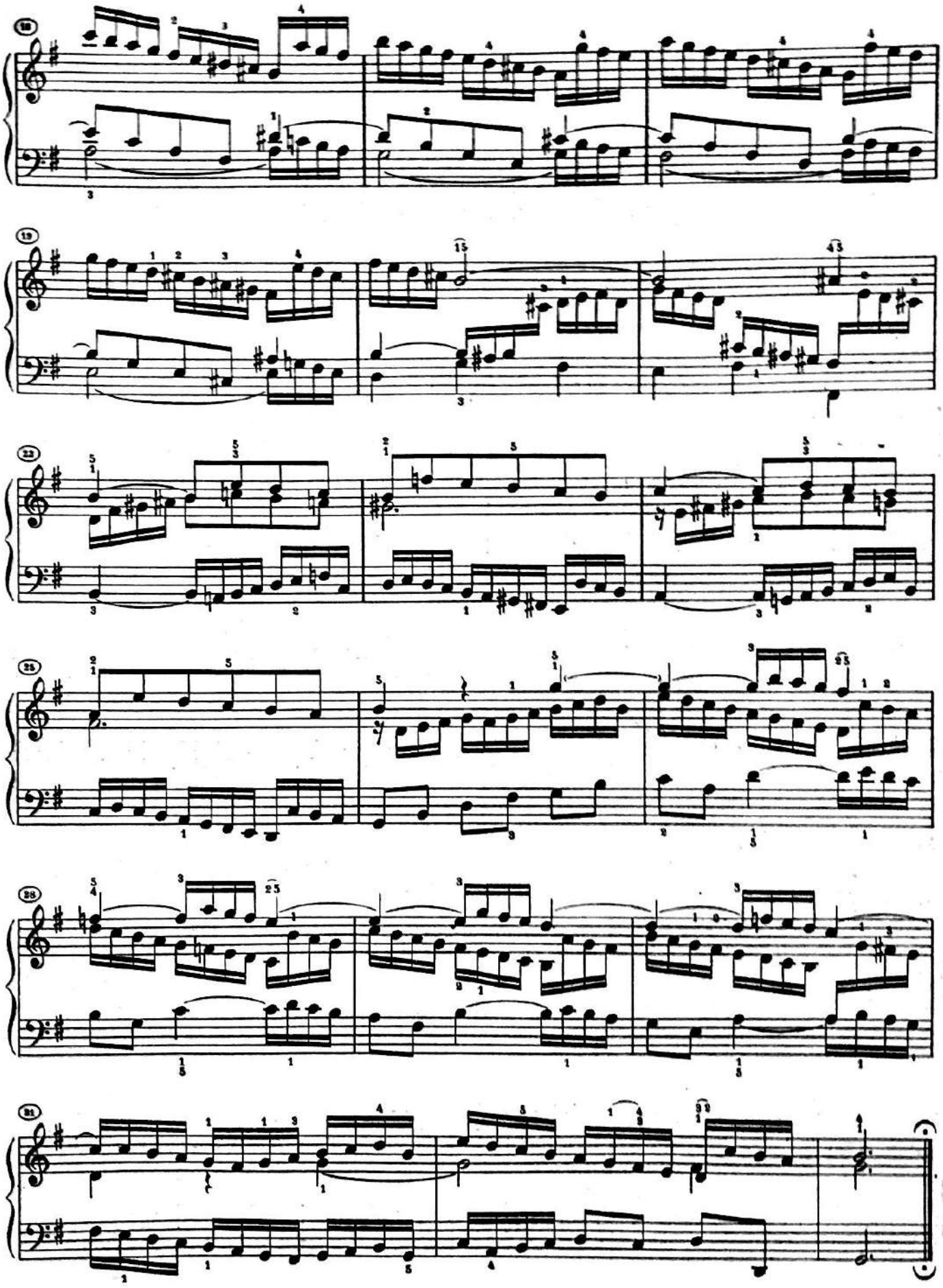
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 10

BWV 796



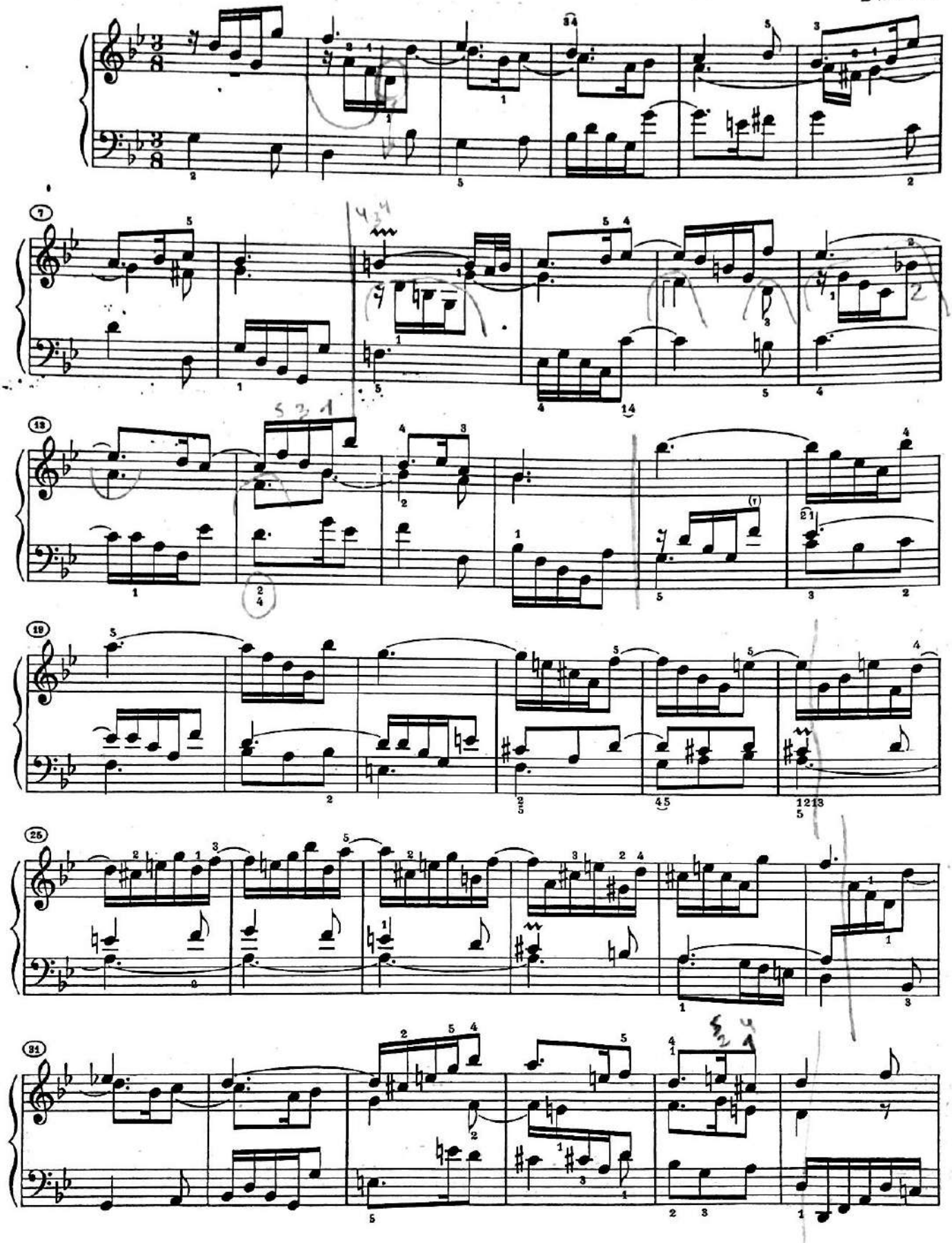
Material compilado con fines académicos



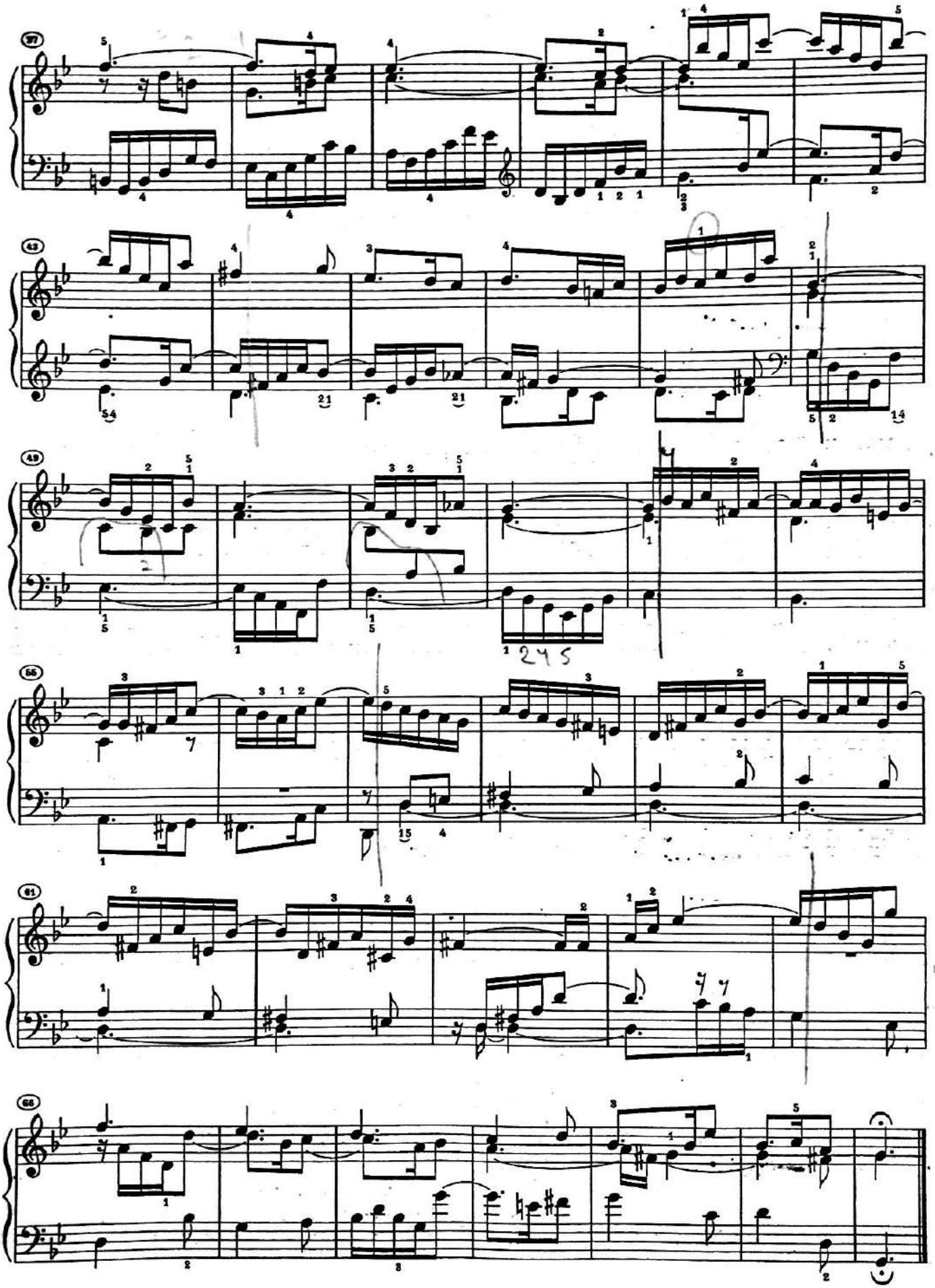
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 11

BWV 797



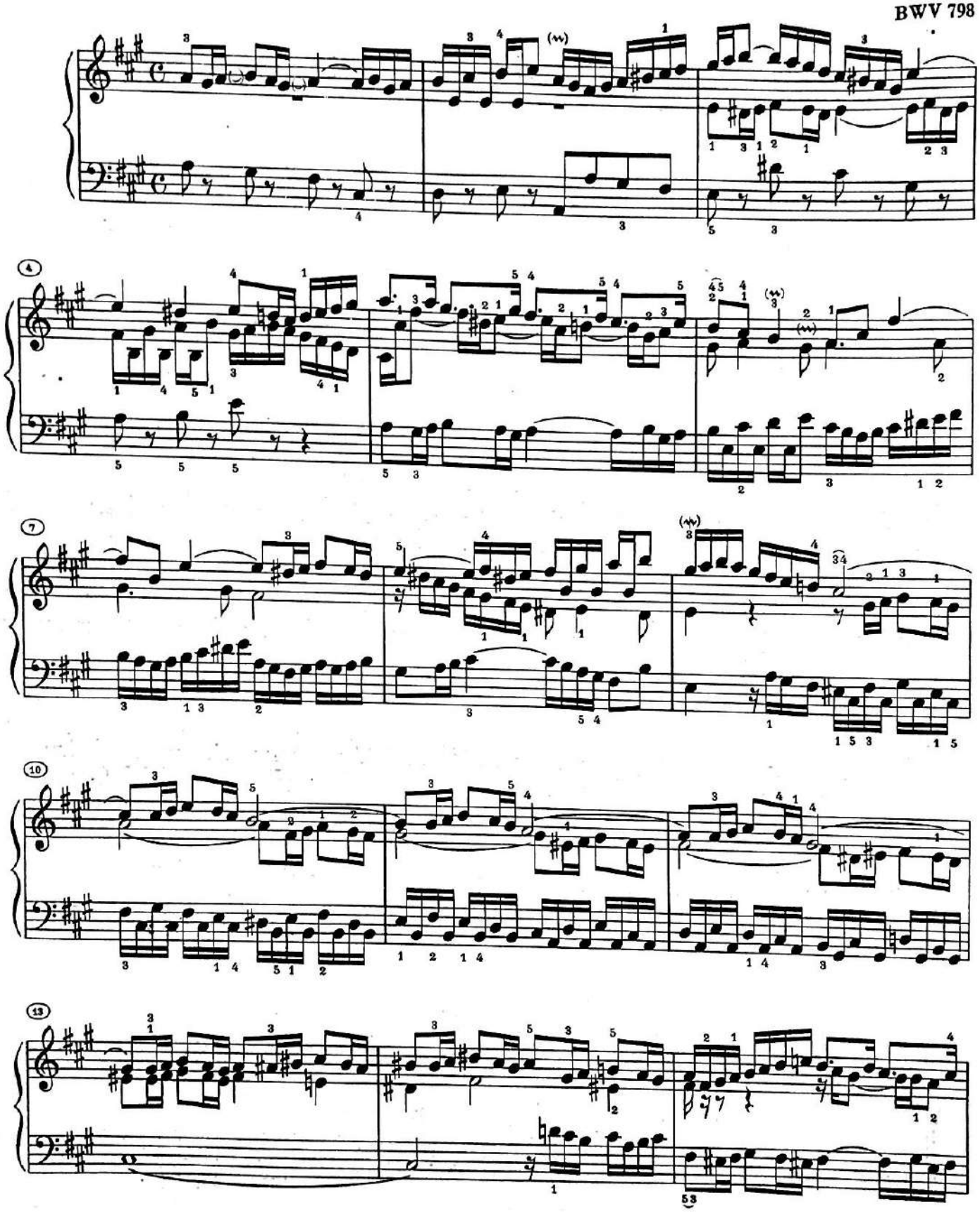
Material compilado con fines académicos



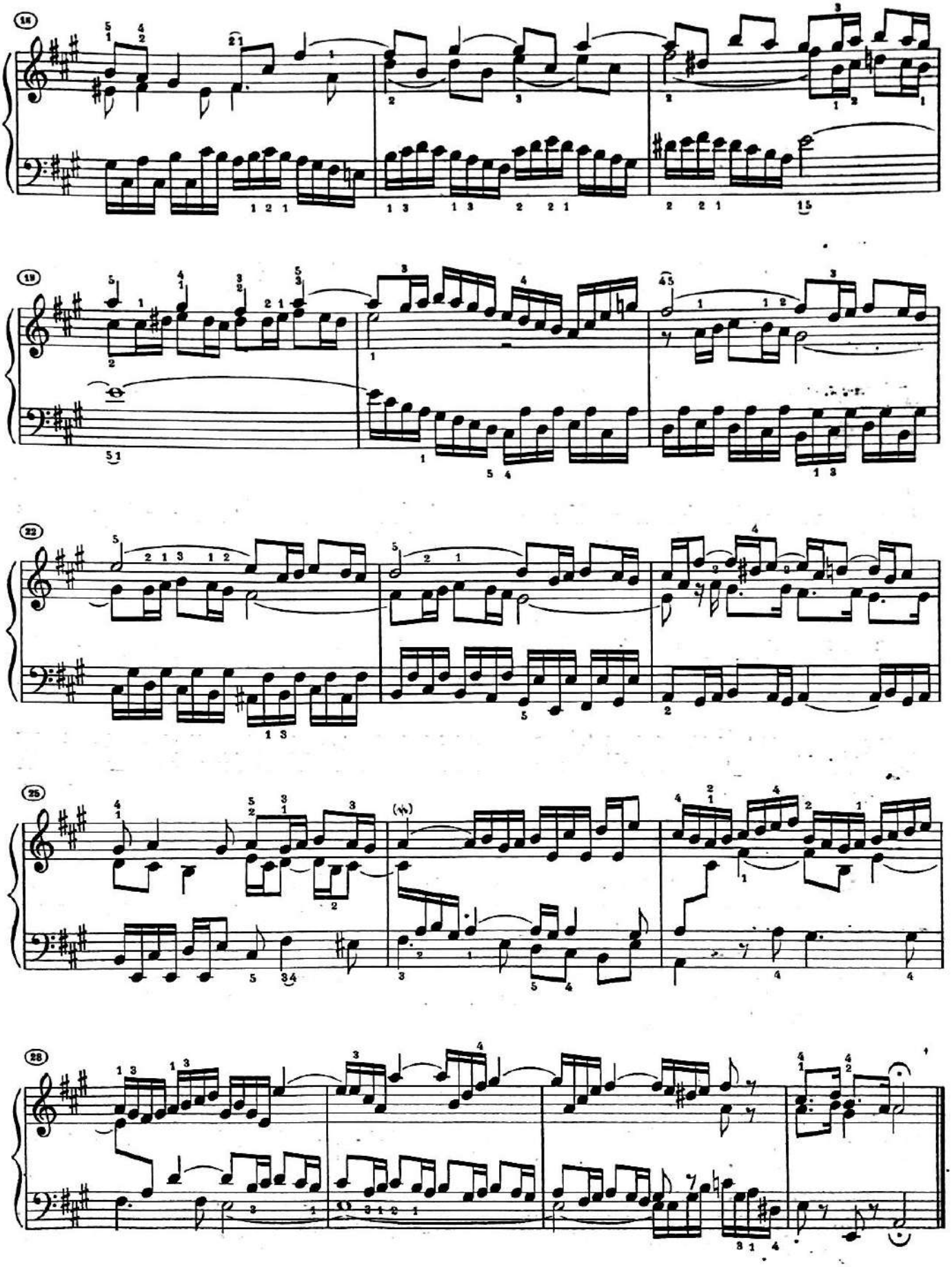
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 12

BWV 798



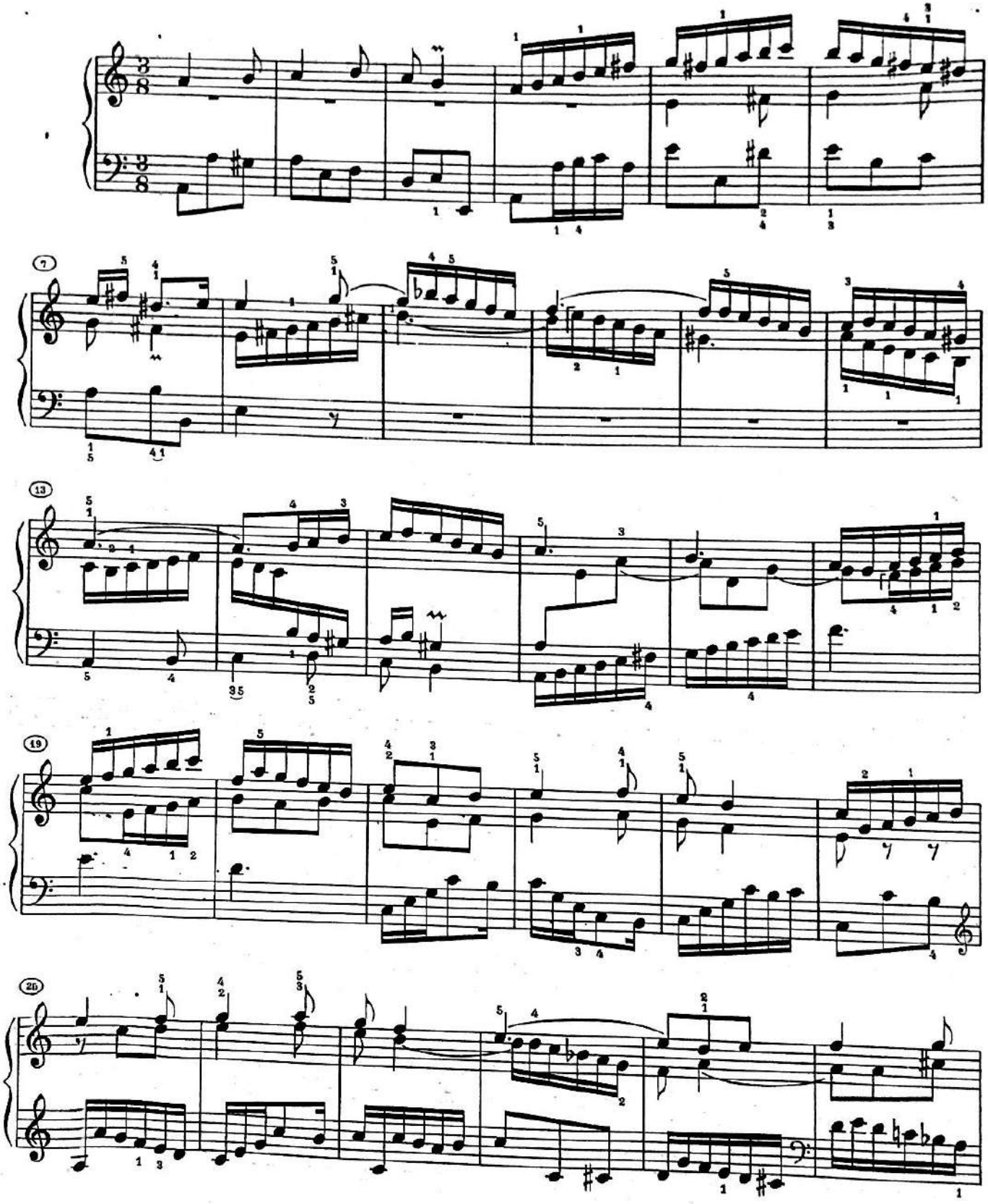
Material compilado con fines académicos



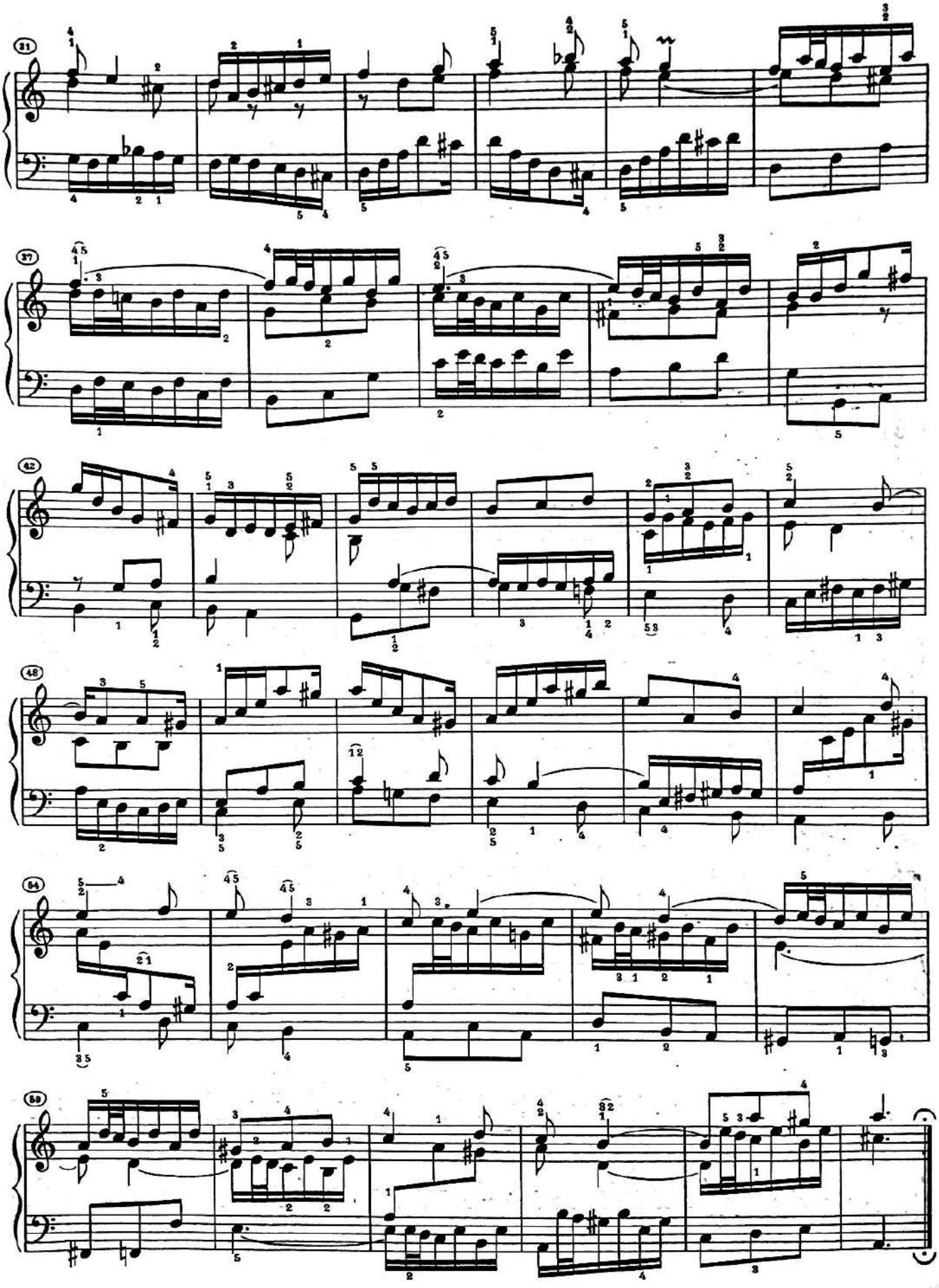
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 13

BWV 799



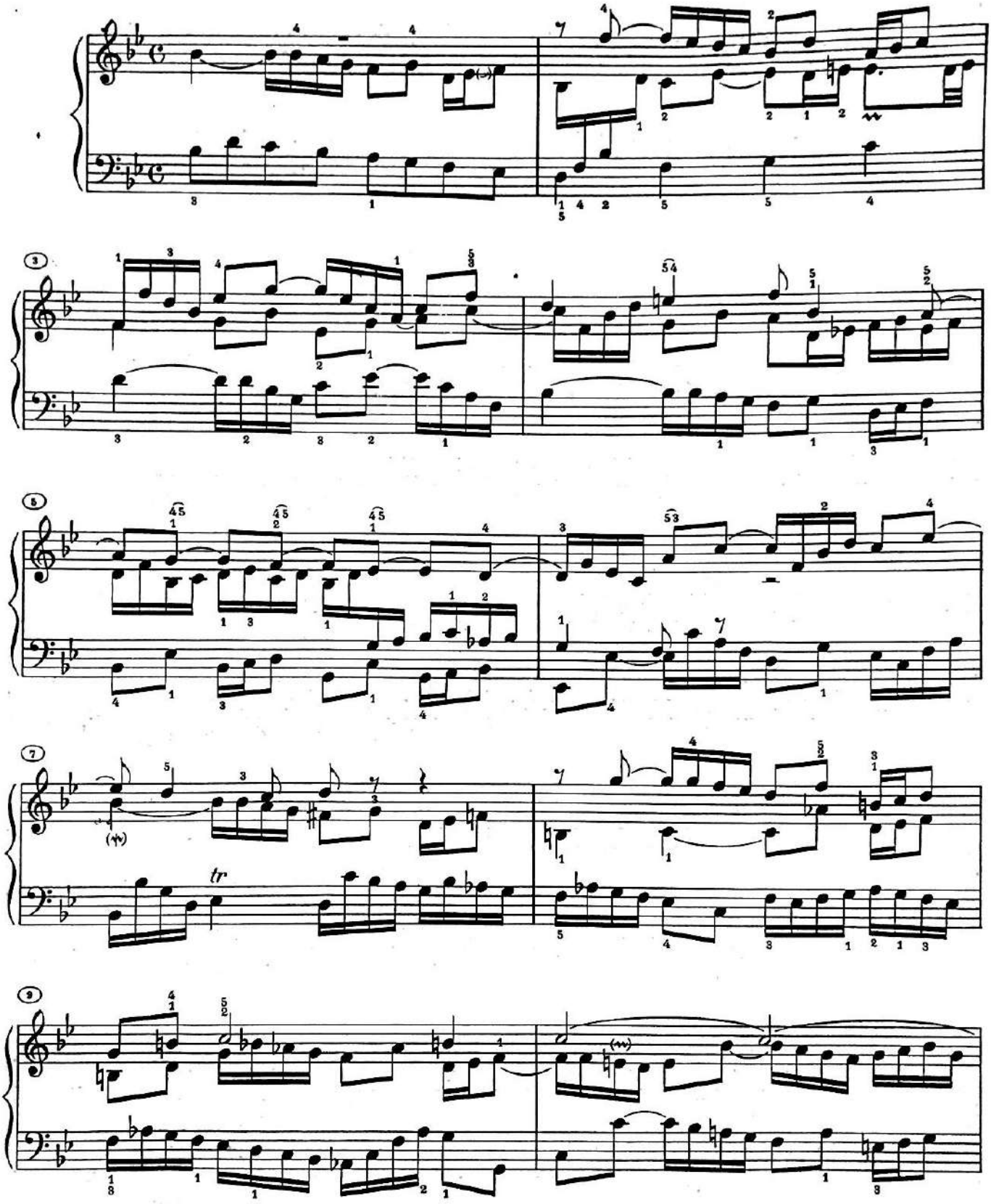
Material compilado con fines académicos



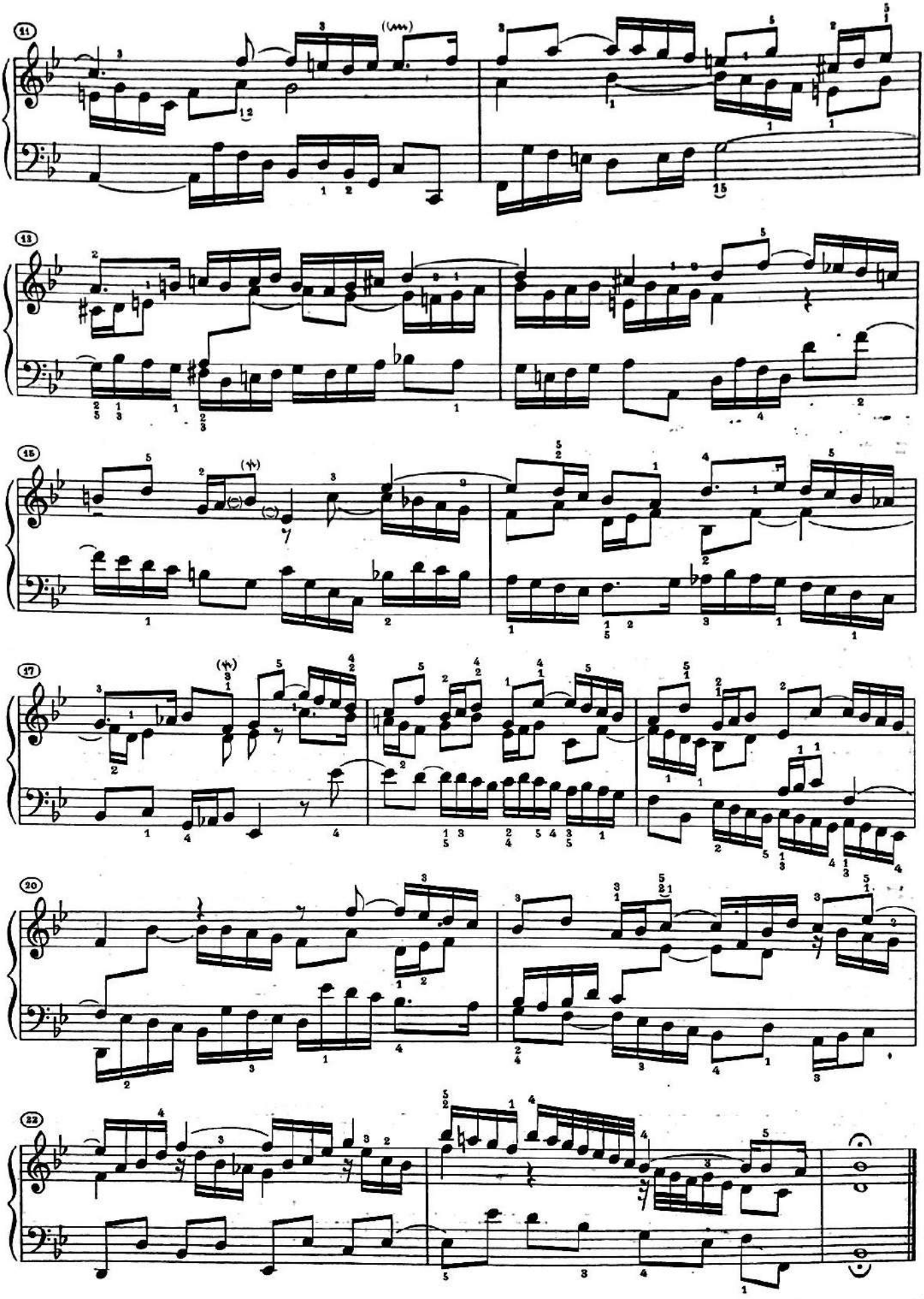
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 14

BWV 800



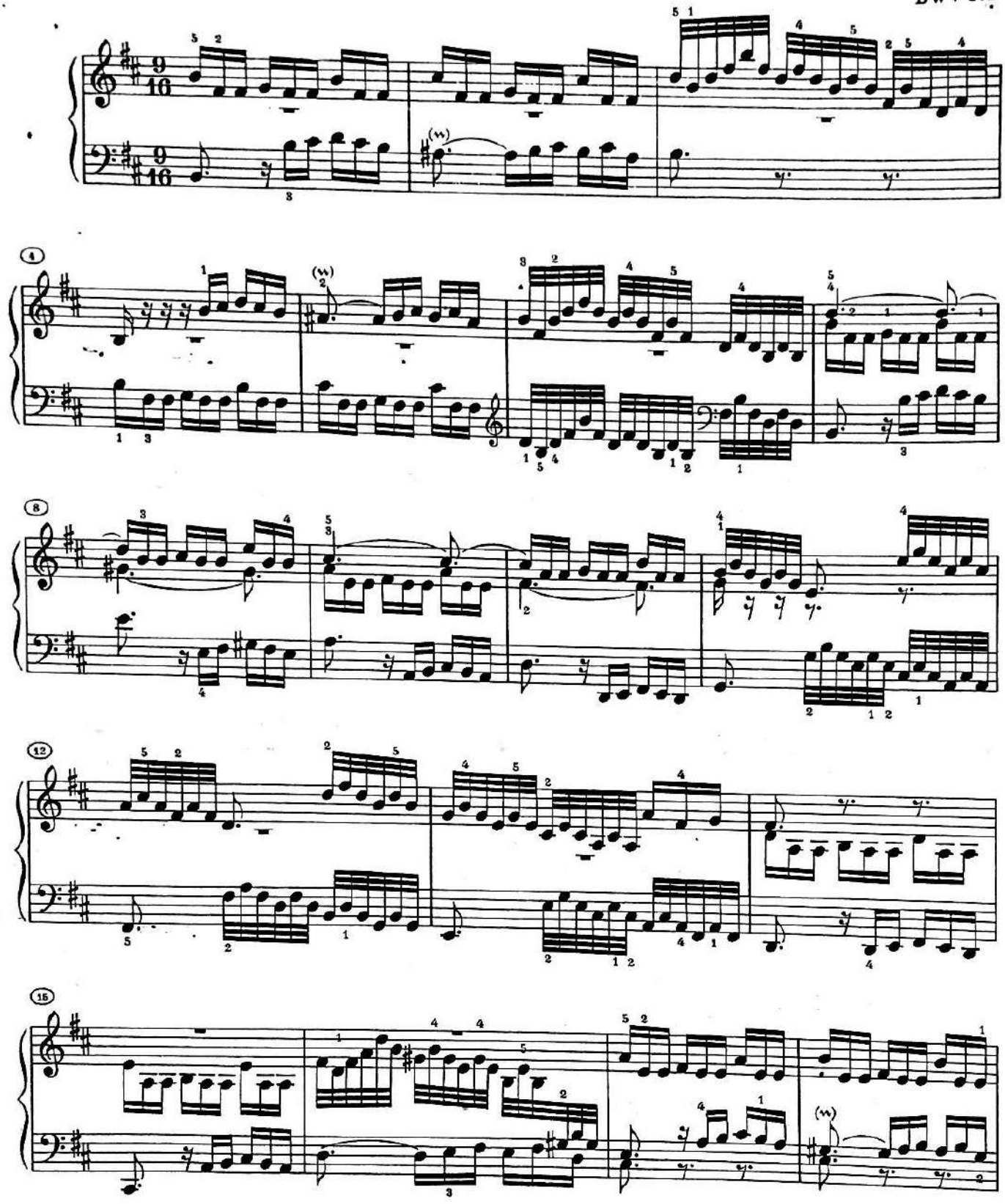
Material compilado con fines académicos



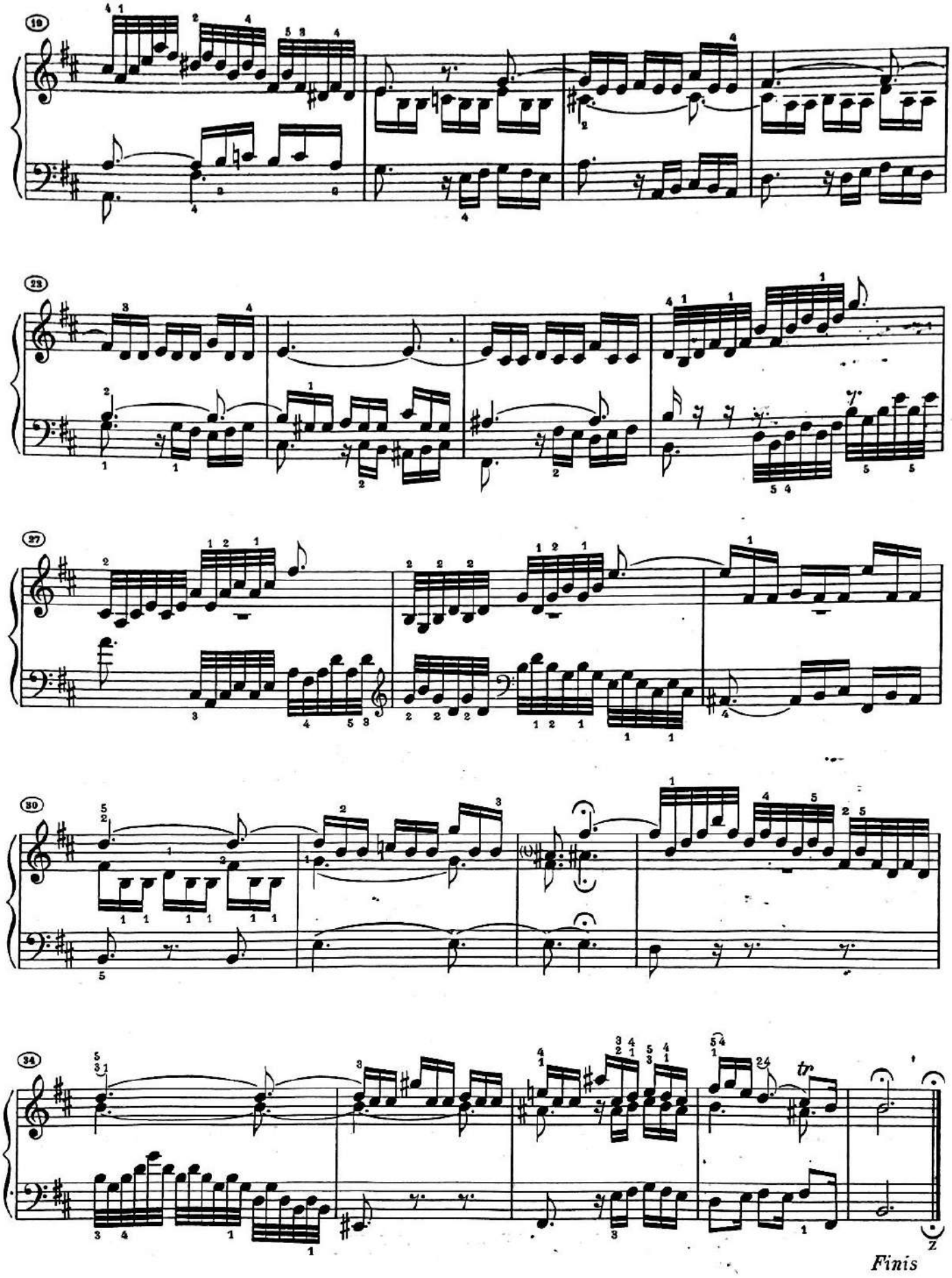
Material compilado con fines académicos

SINFONIA 15

BWV 801



Material compilado con fines académicos

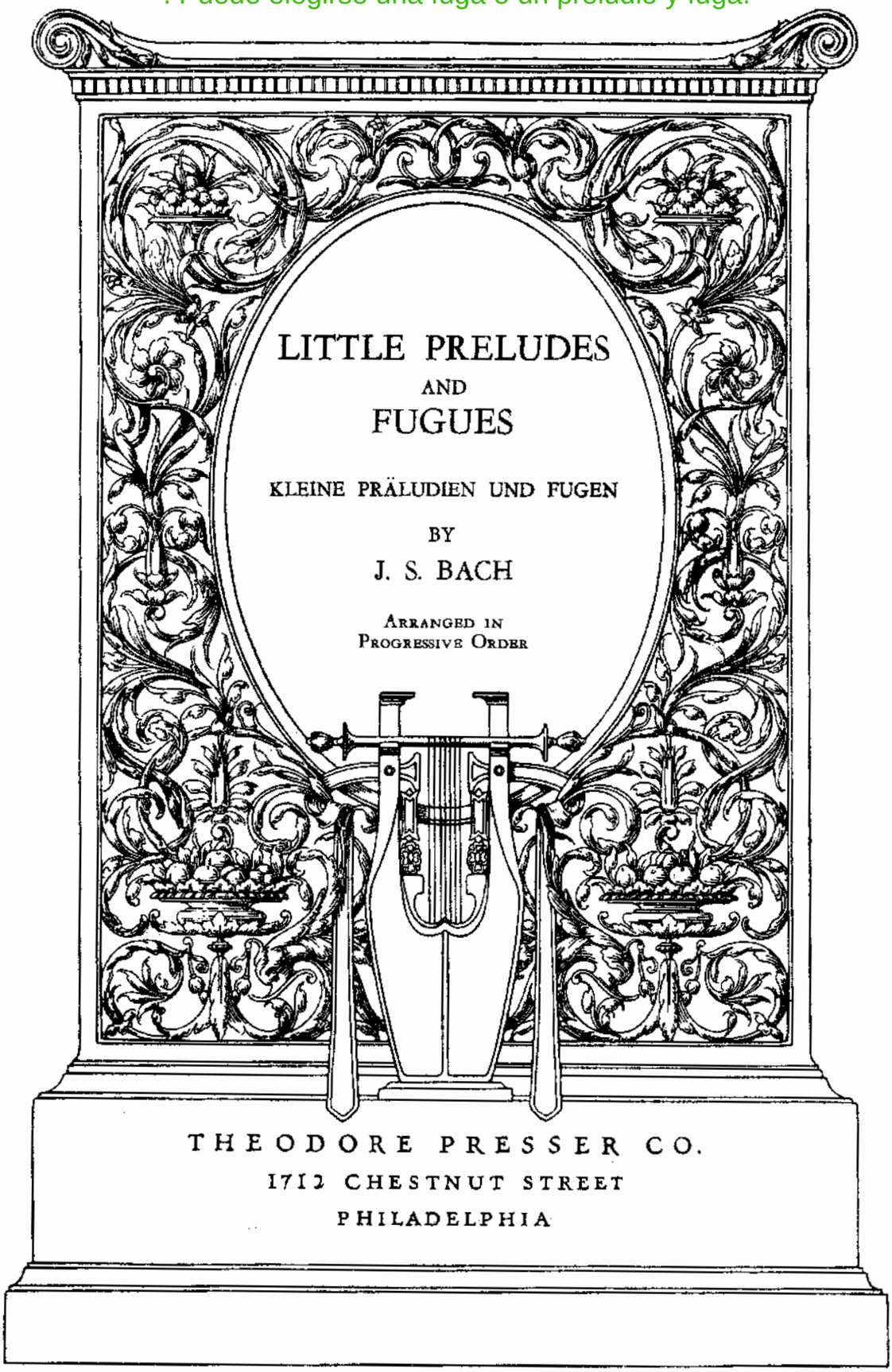


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Bach - Pequeños Preludios y Fugas

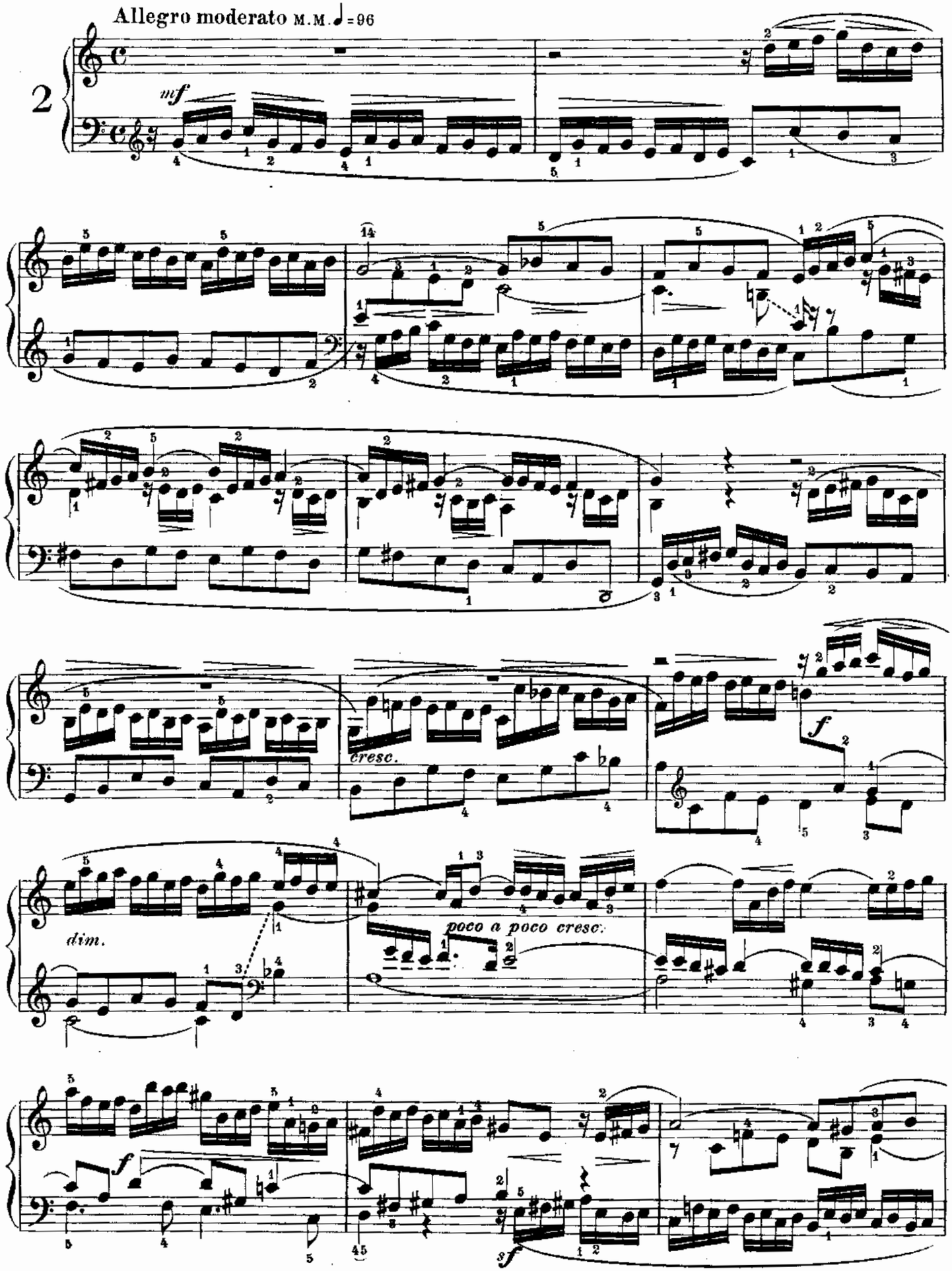
Documento modificado para mostrar las piezas sugeridas . Puede elegirse una fuga o un preludio y fuga.



Design Copyrighted
Printed in U.S.A.

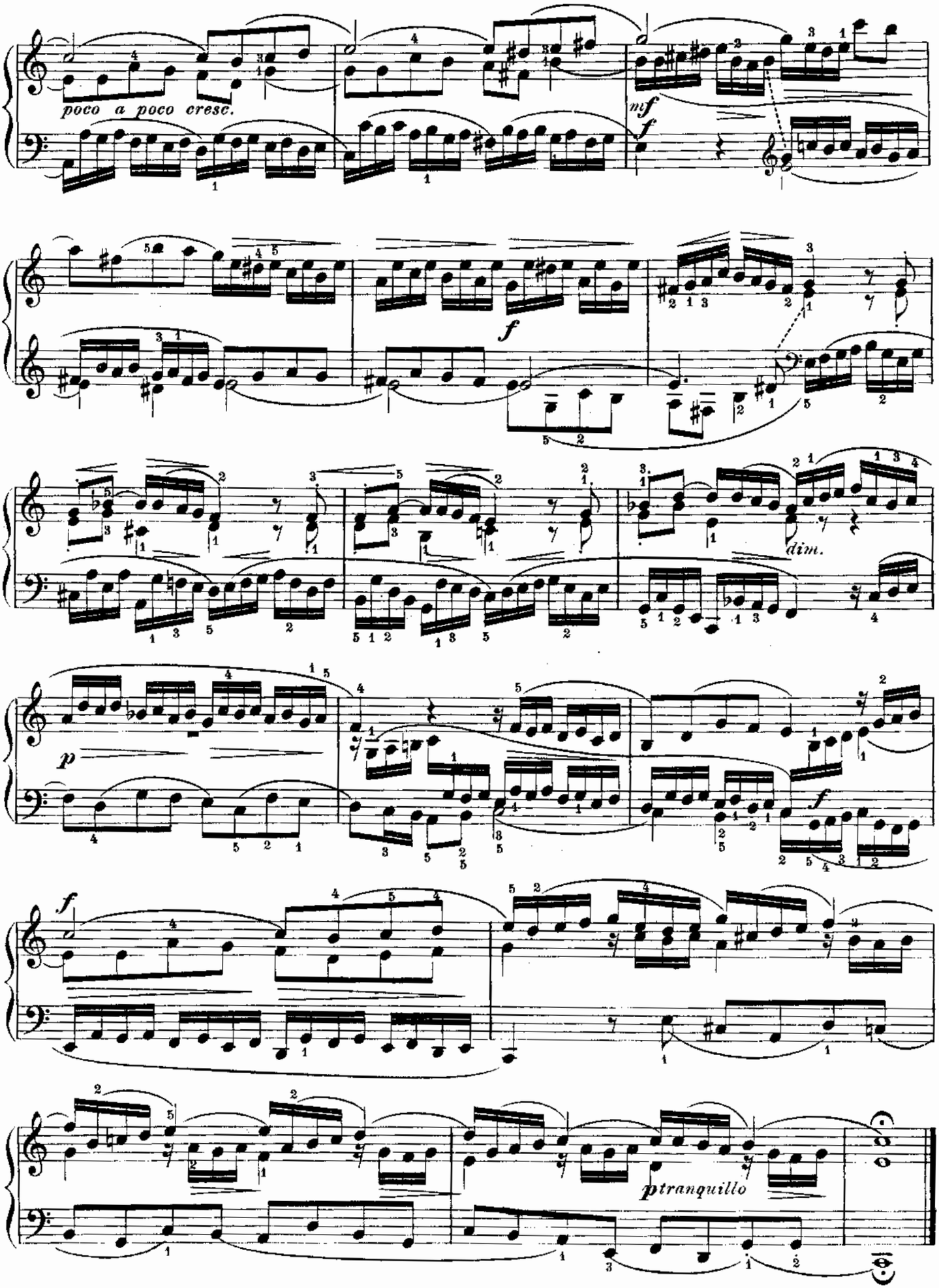
Material compilado con fines académicos

Fugue

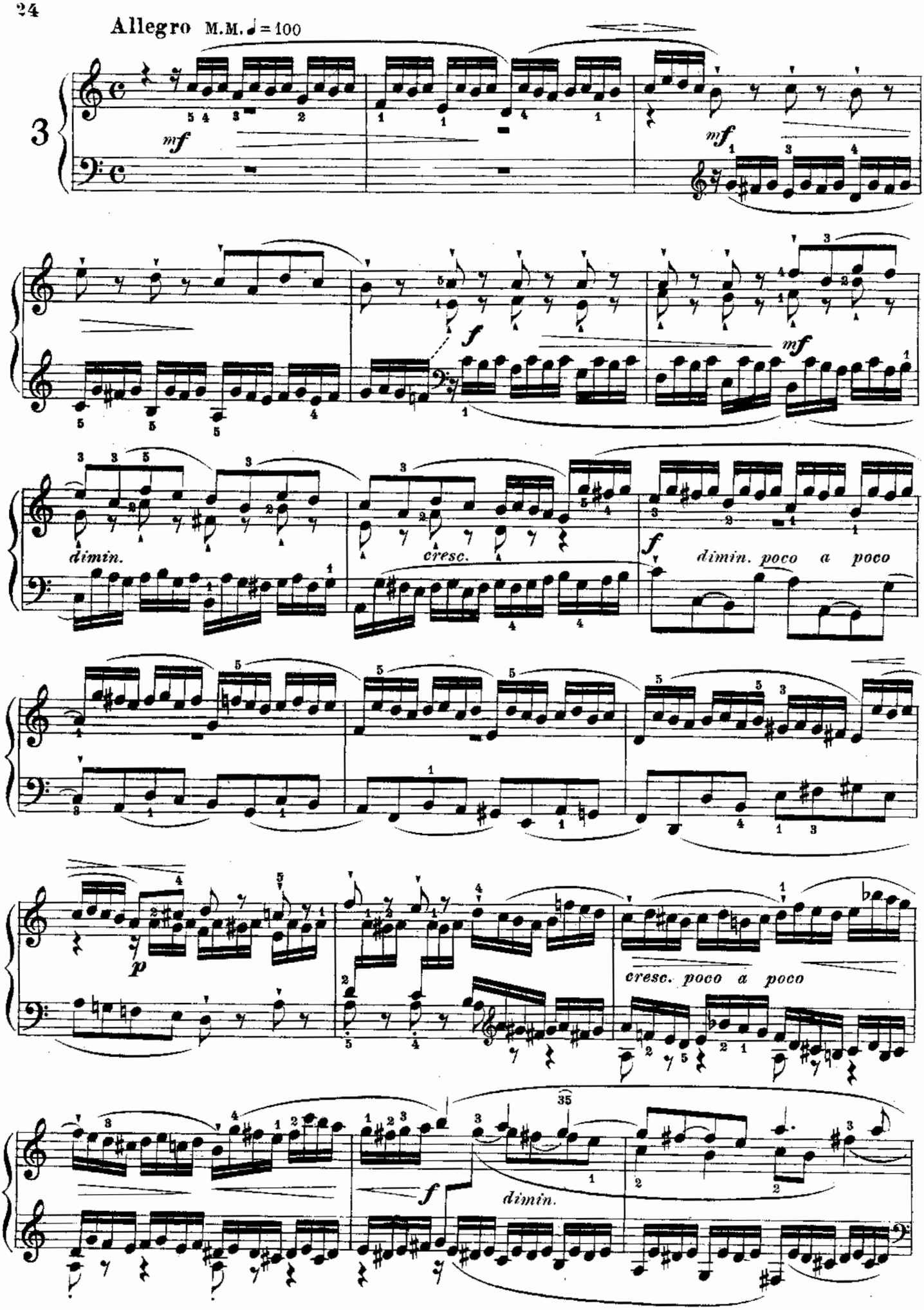


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

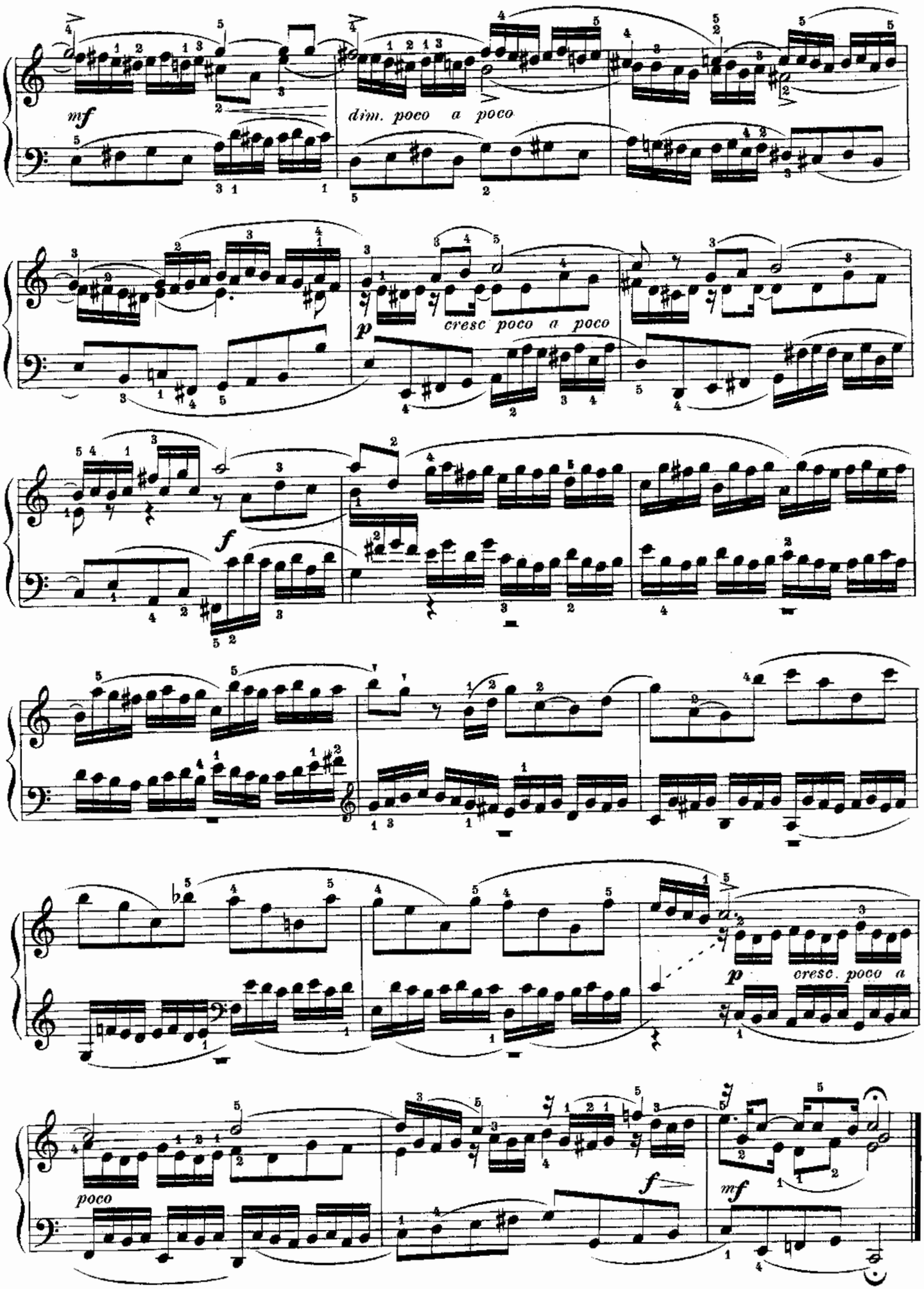


Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Prelude and Fughetta

Andante M.M. ♩=60

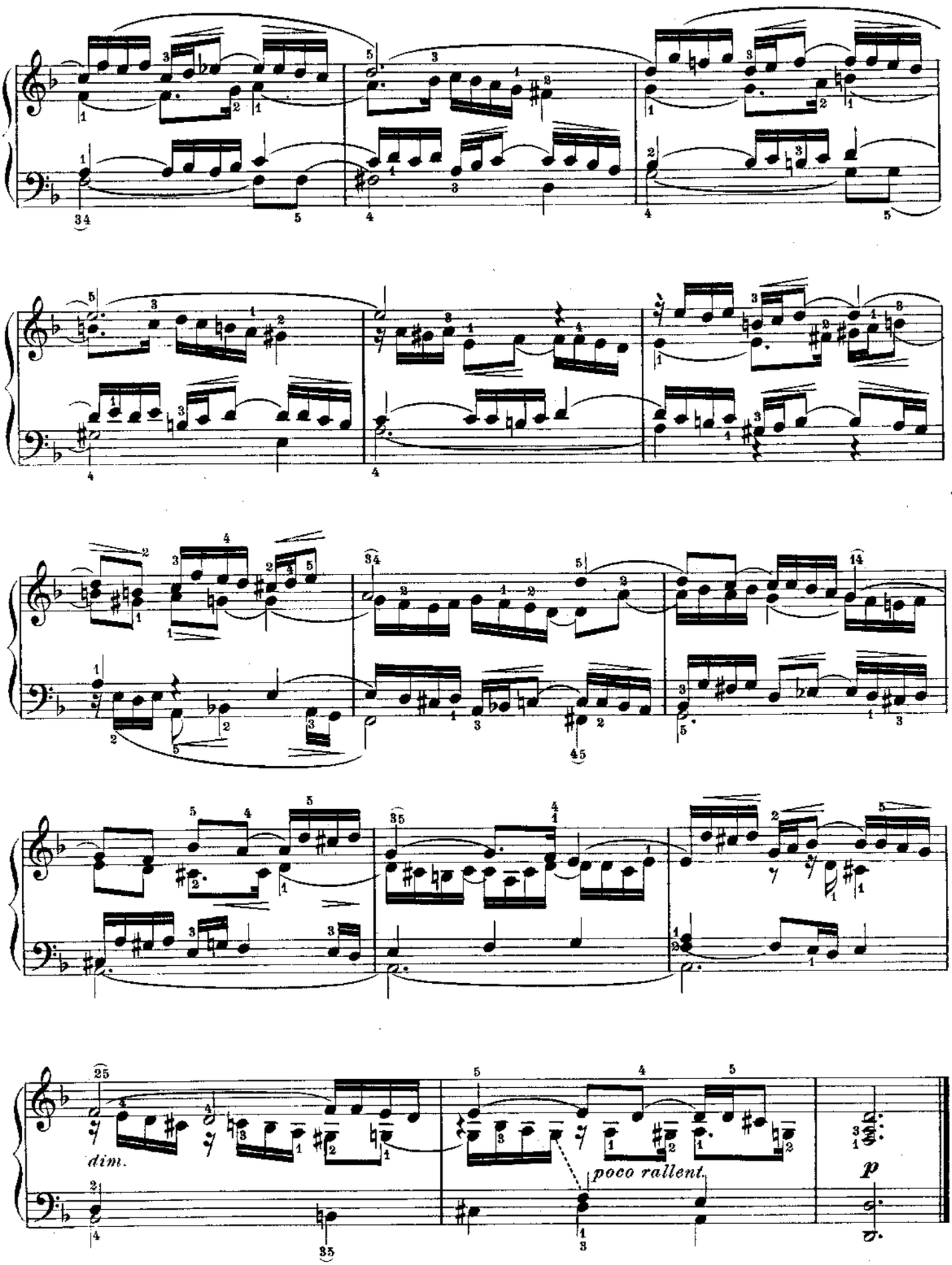
4
Prelude

mf

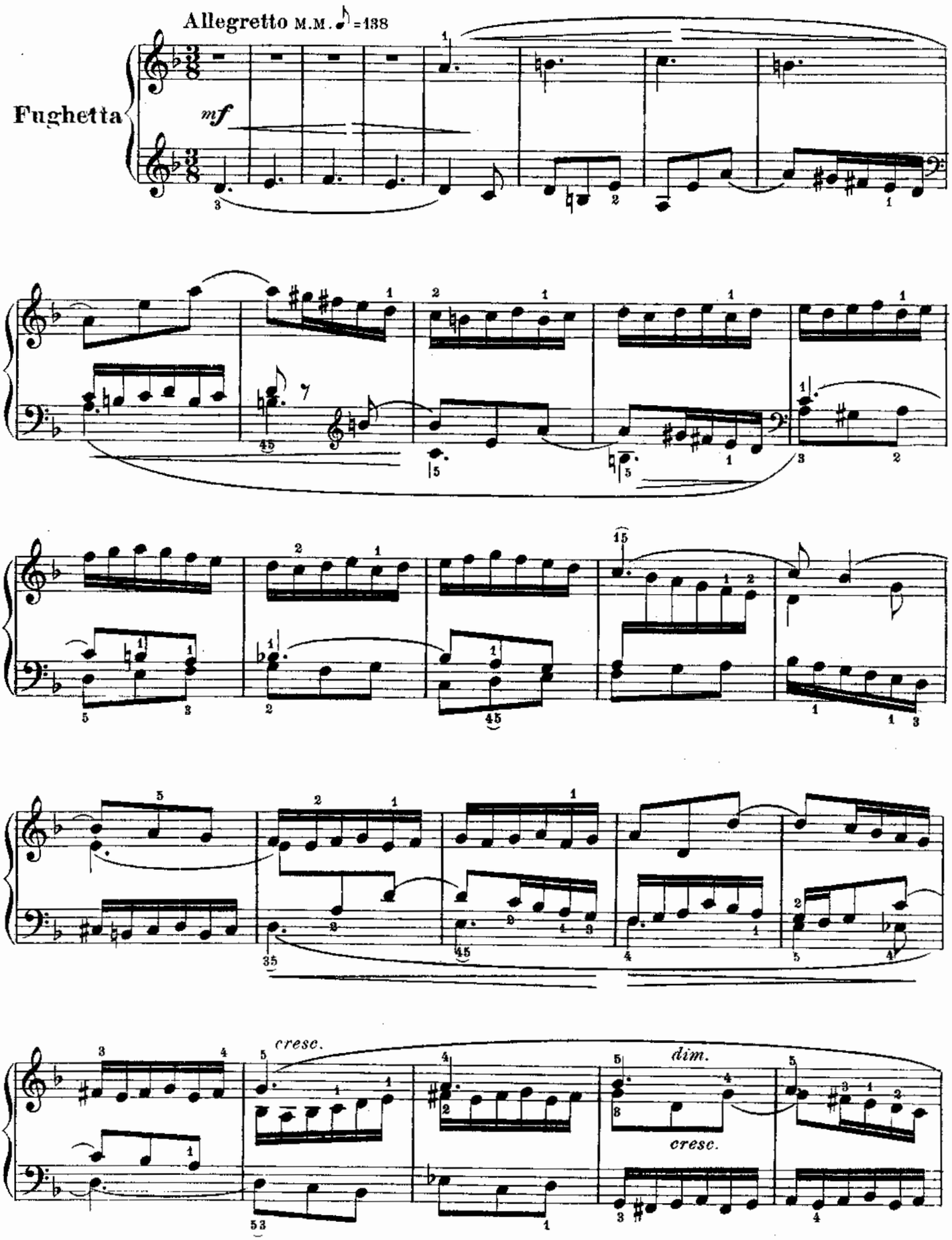
a) b)

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

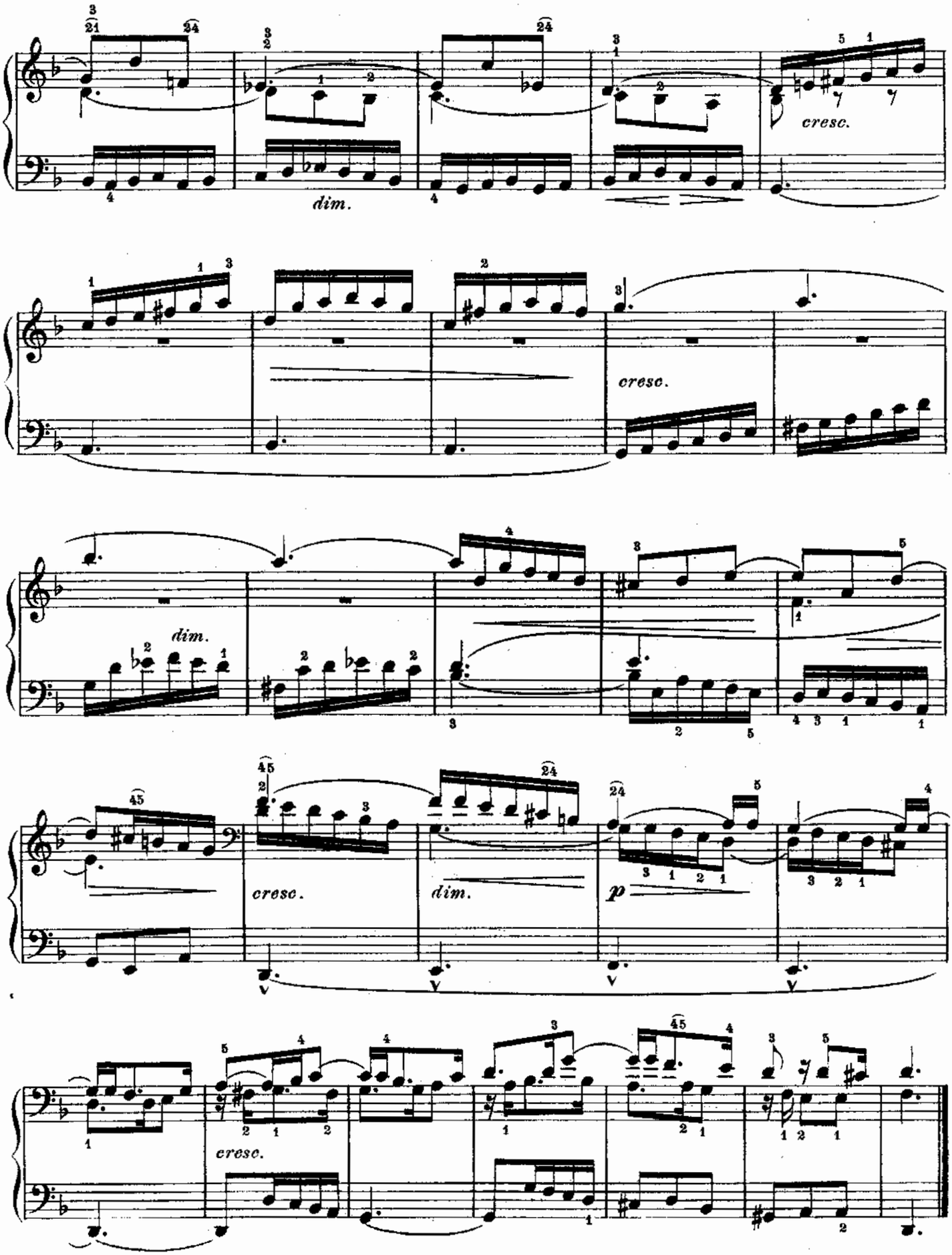


Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

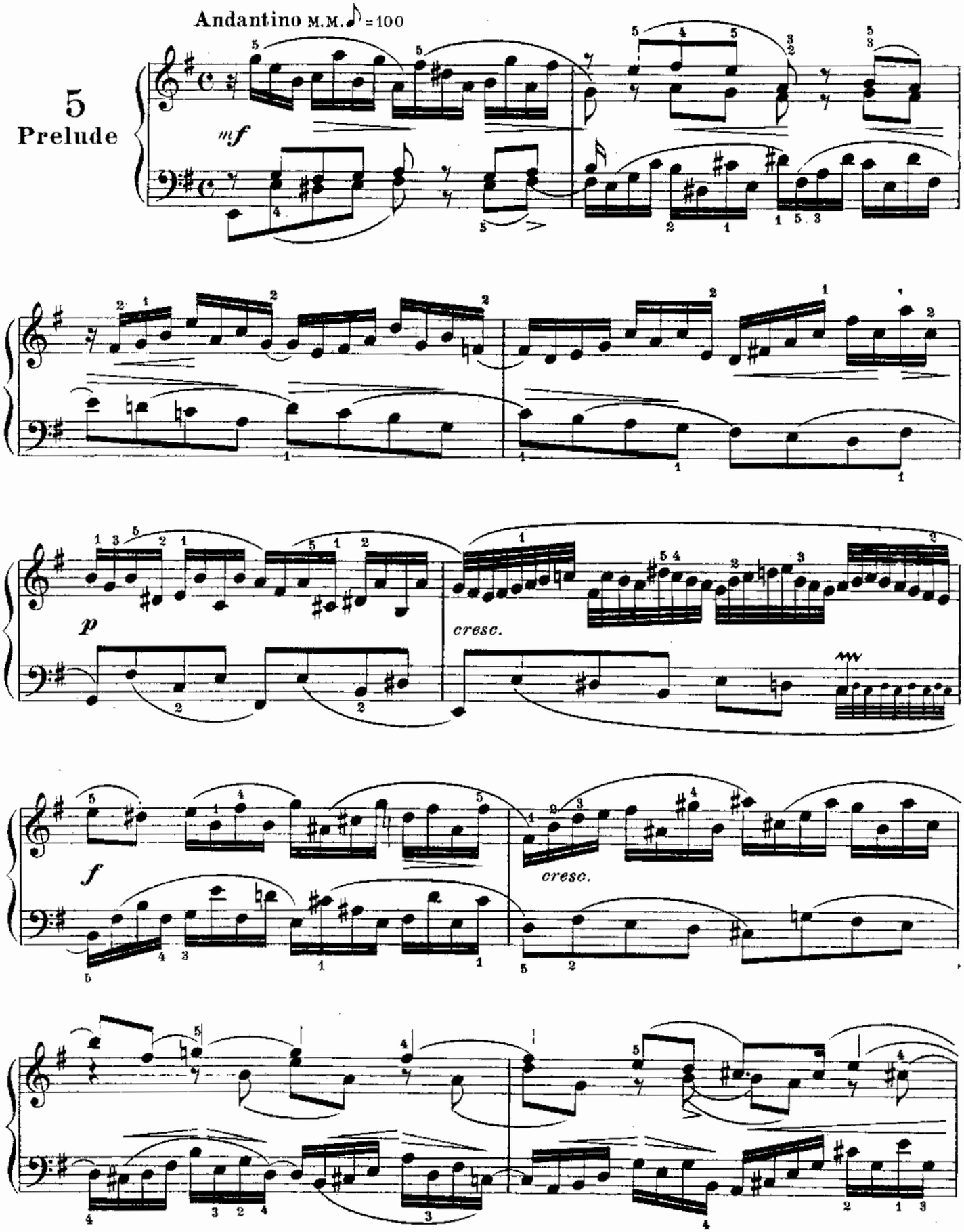


Material compilado con fines académicos

Prelude and Fugue

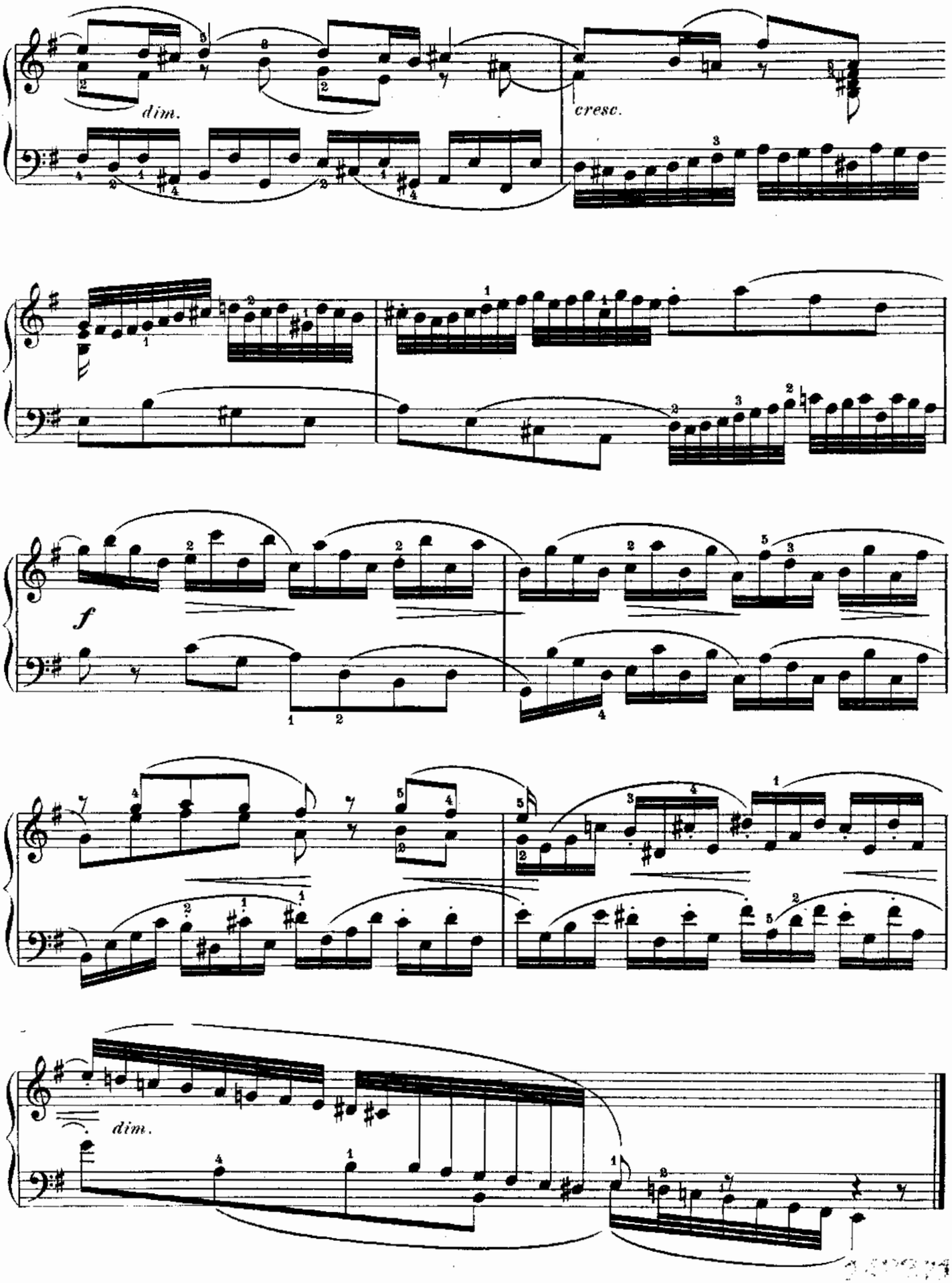
5 Prelude

Andantino M.M. ♪ = 100



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

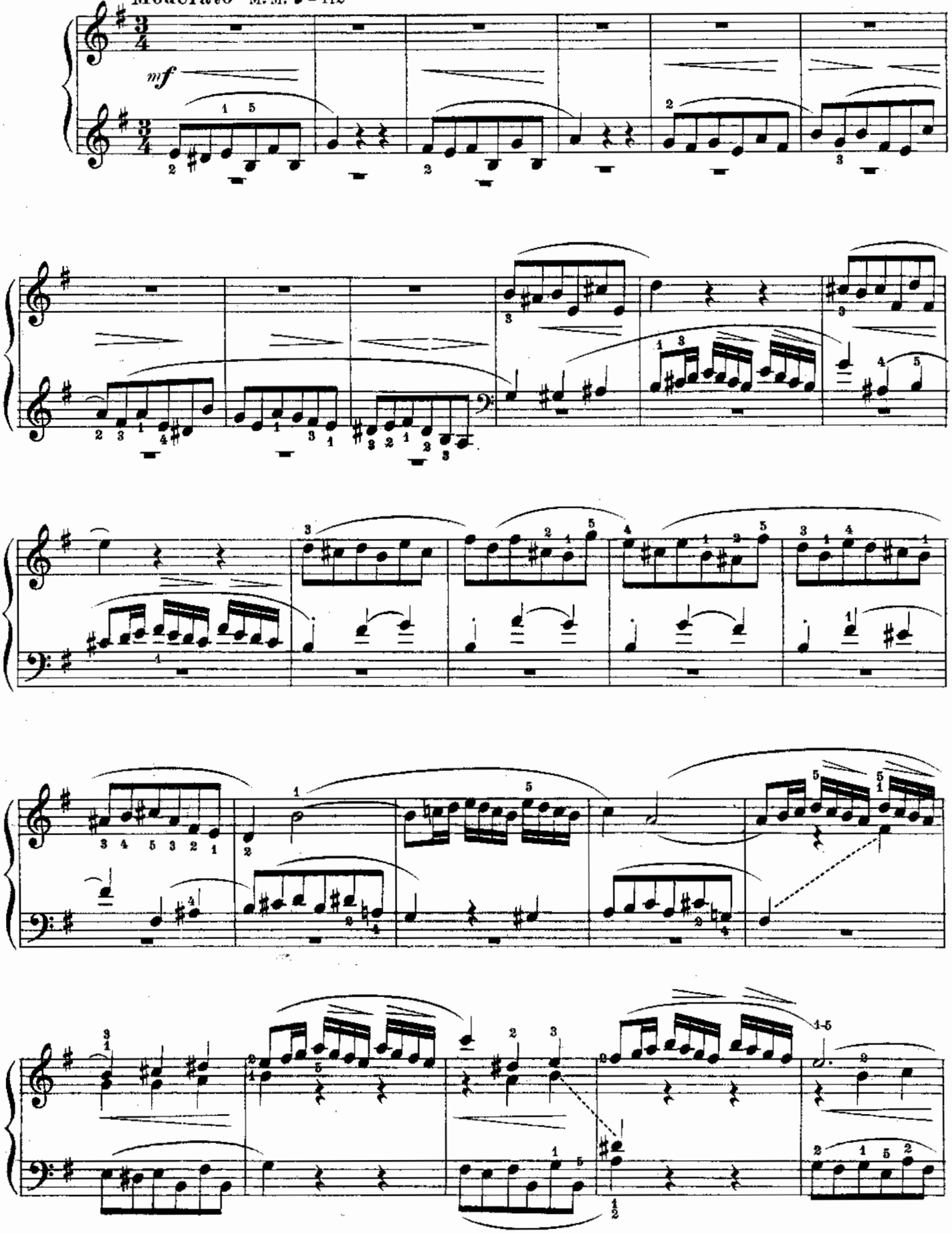


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

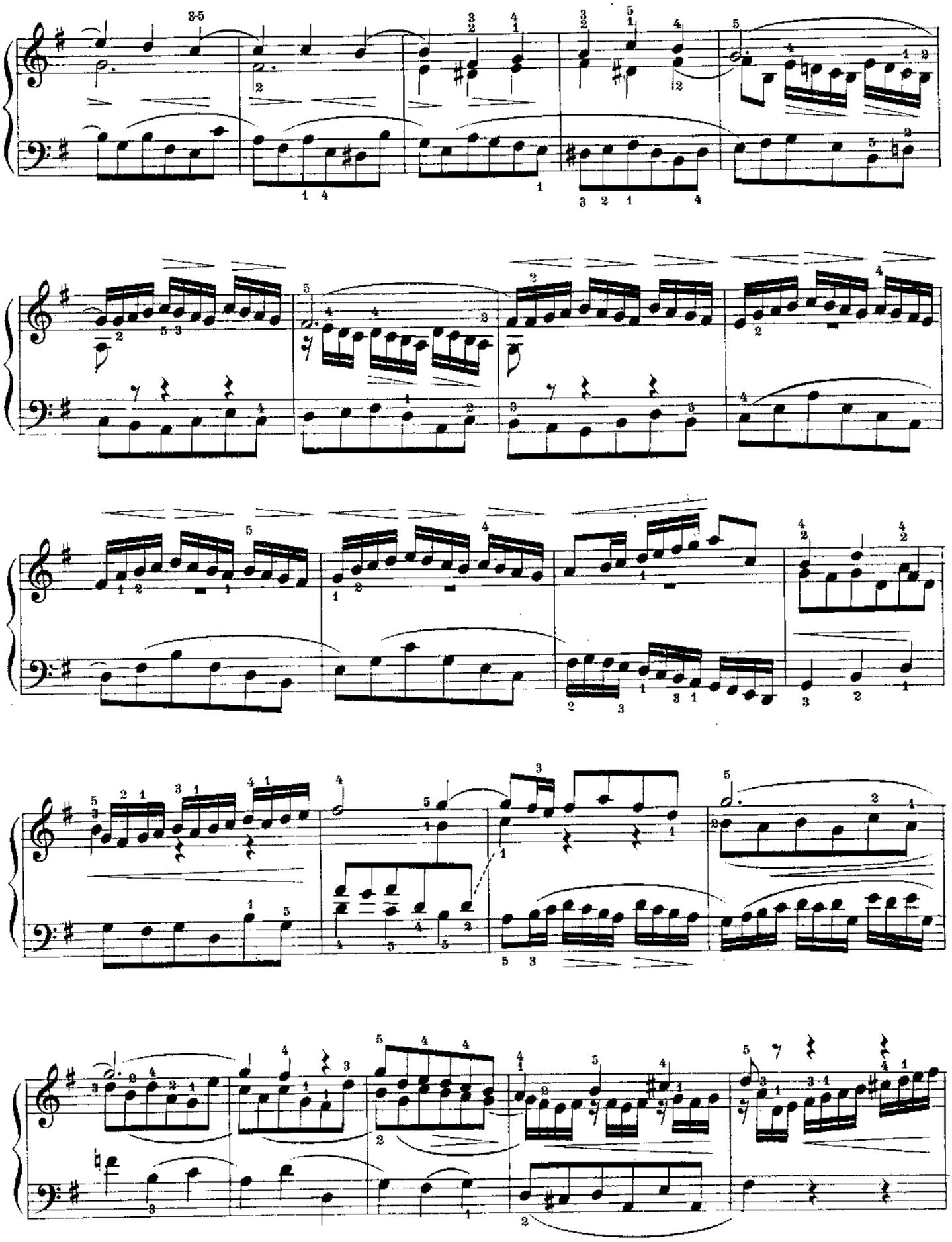
Fughetta

Moderato M. M. ♩ = 112



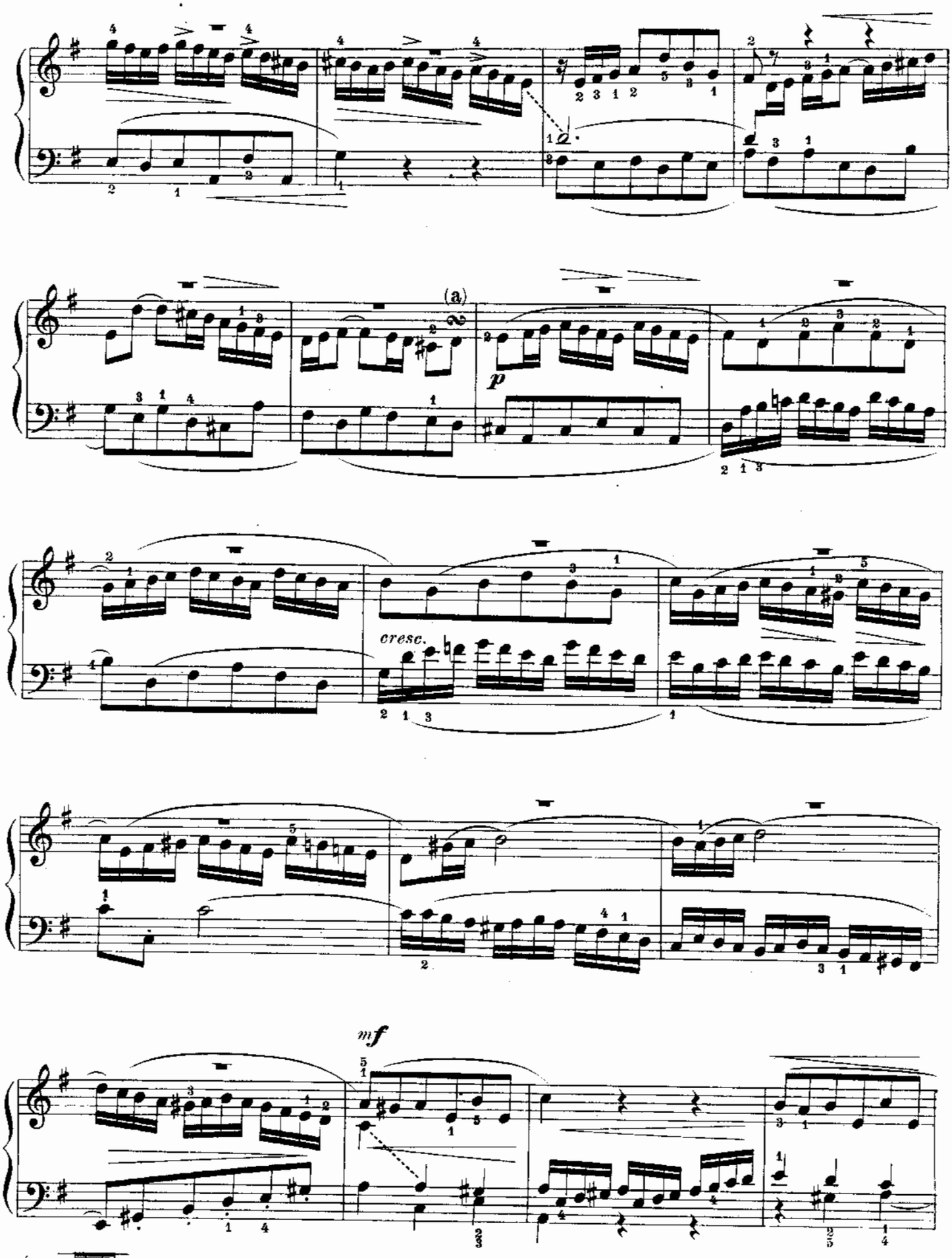
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



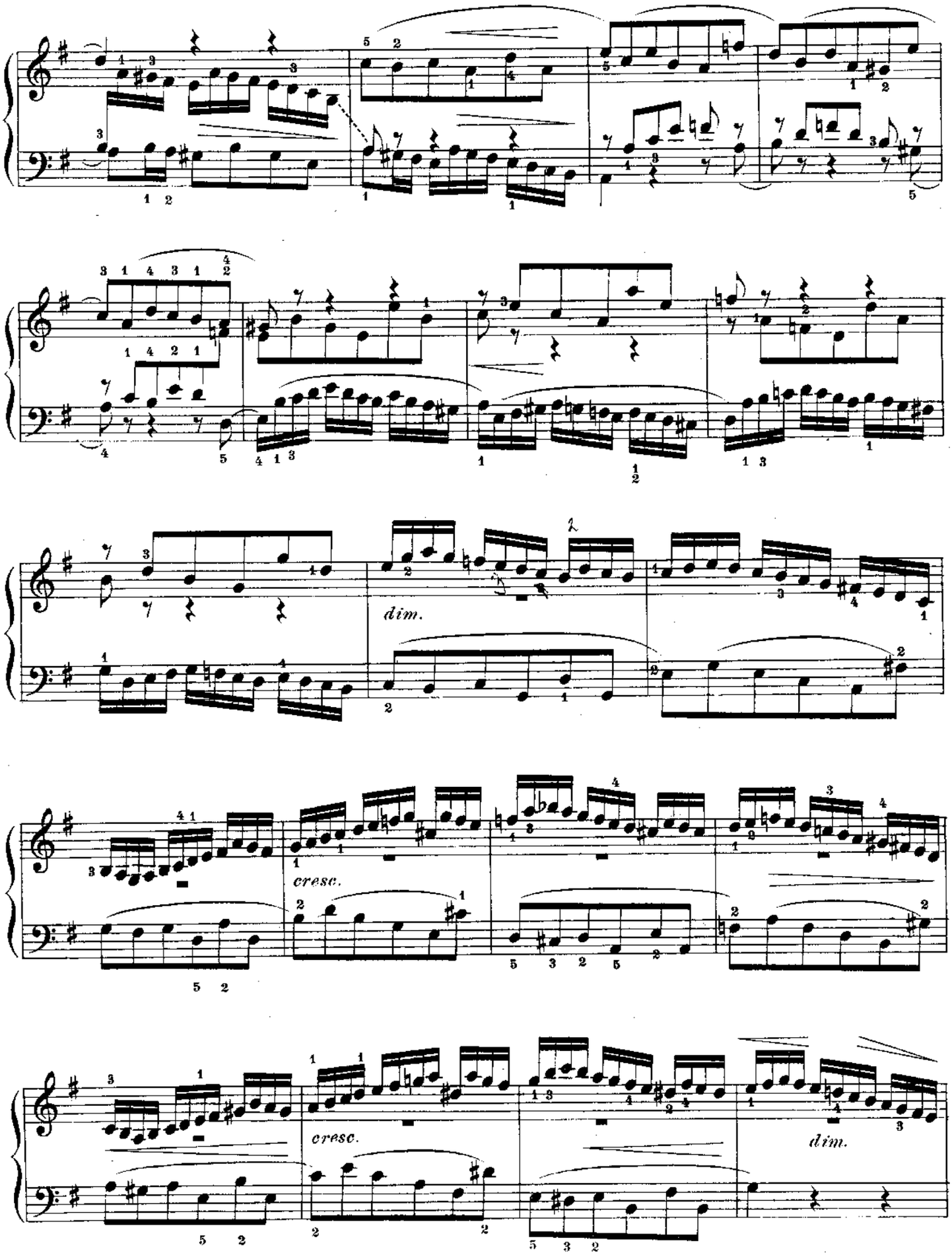
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

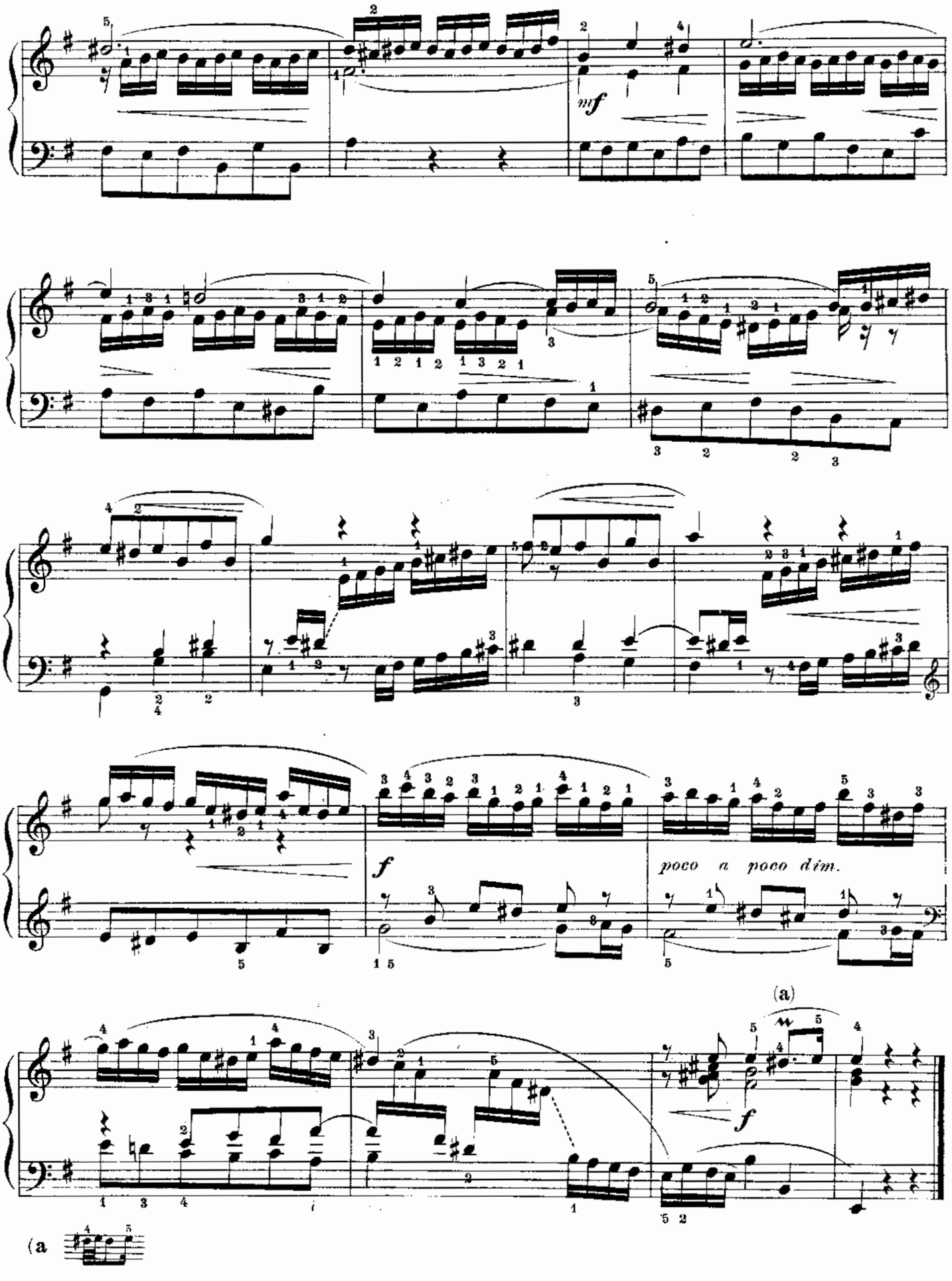


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos



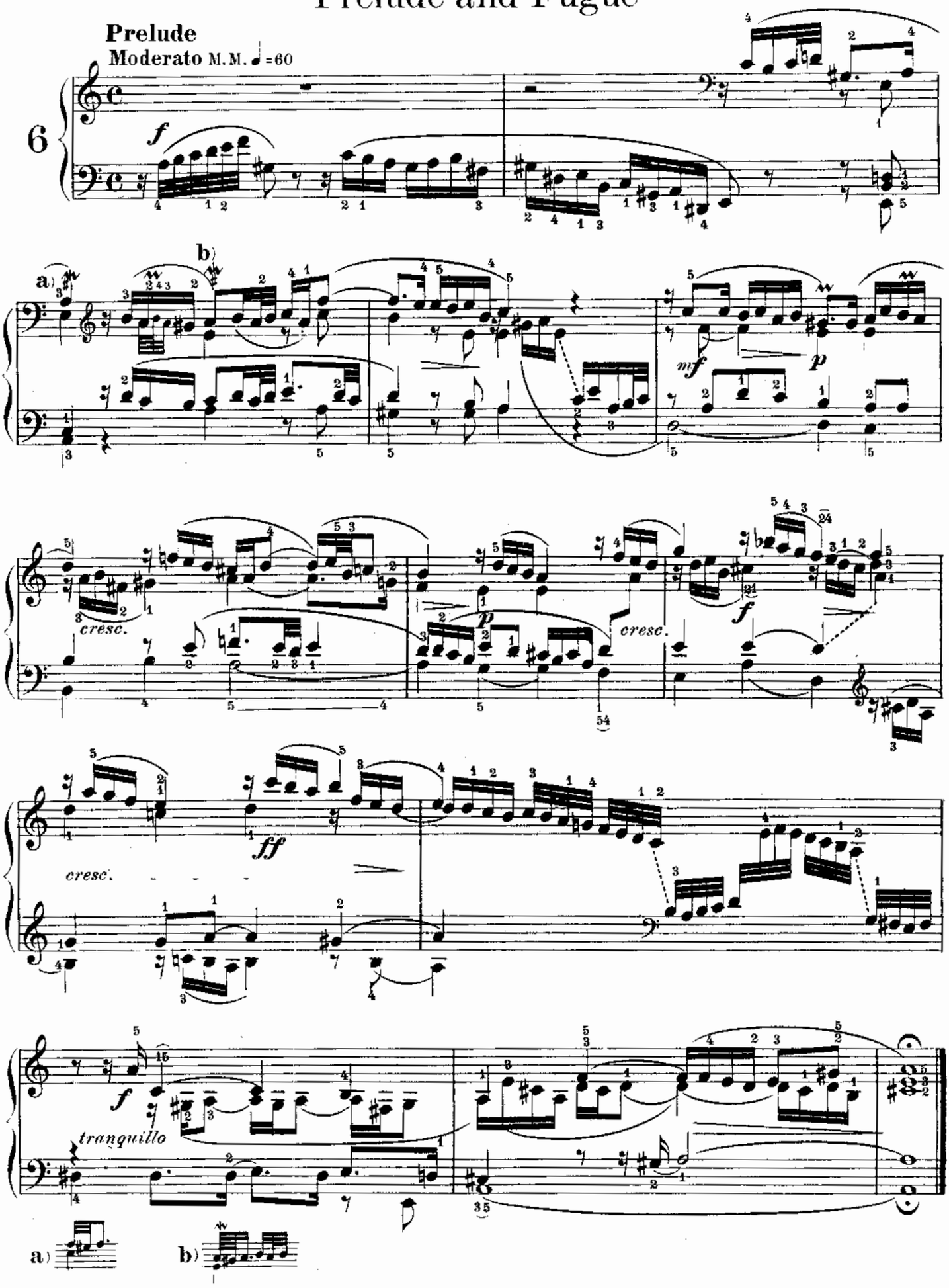
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

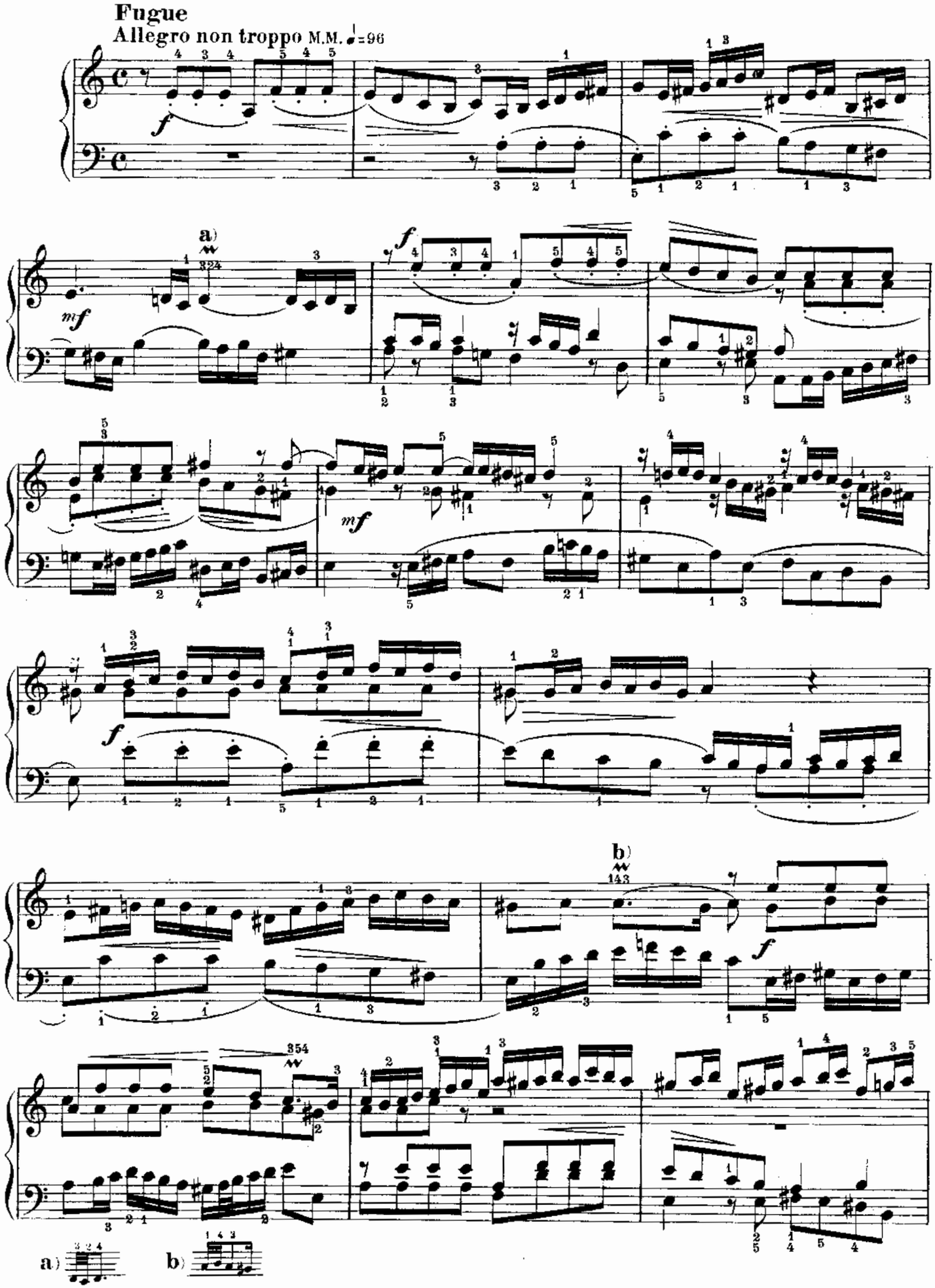
Prelude and Fugue

Prelude

Moderato M.M. ♩=60

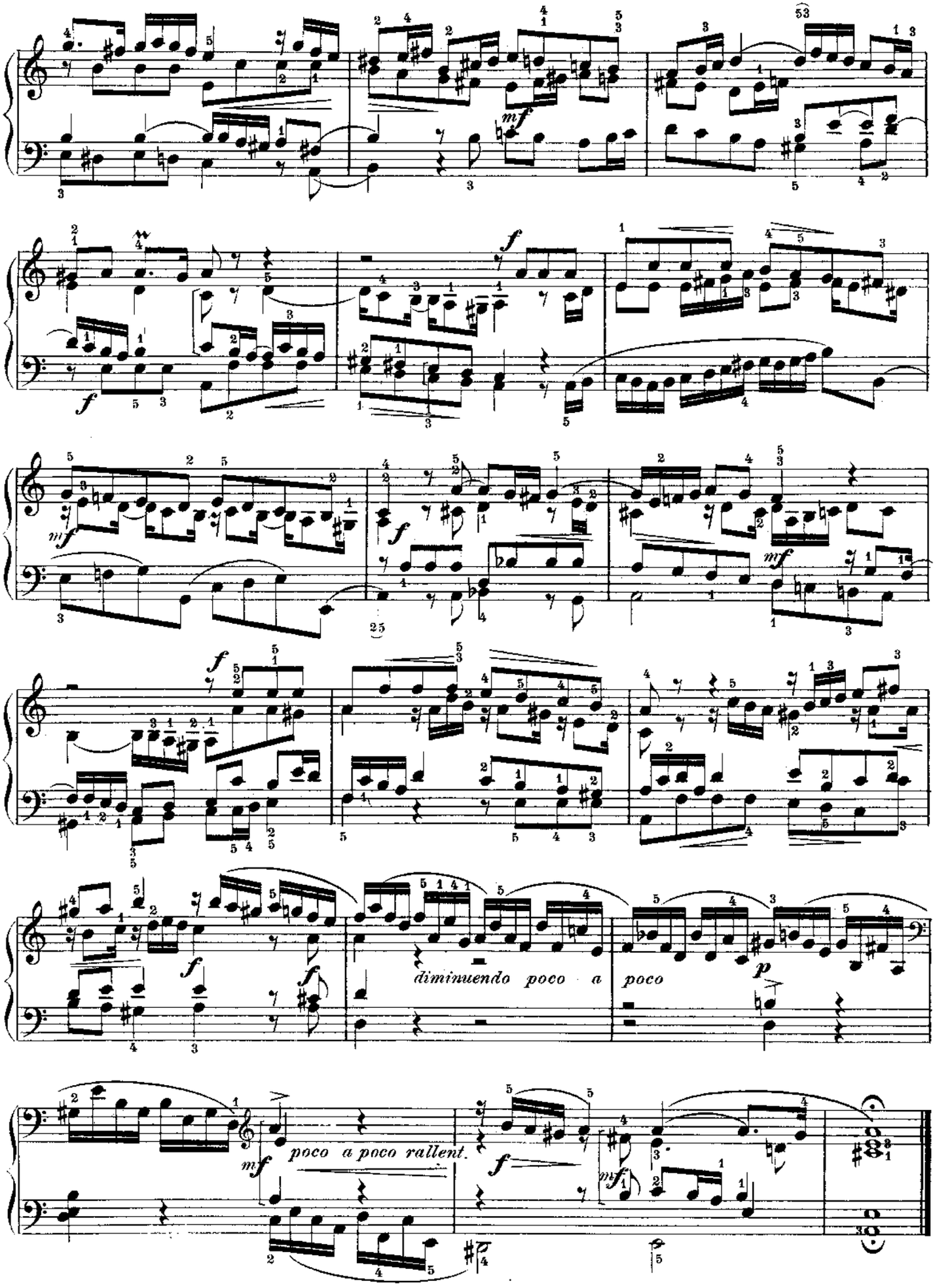


Material compilado con fines académicos



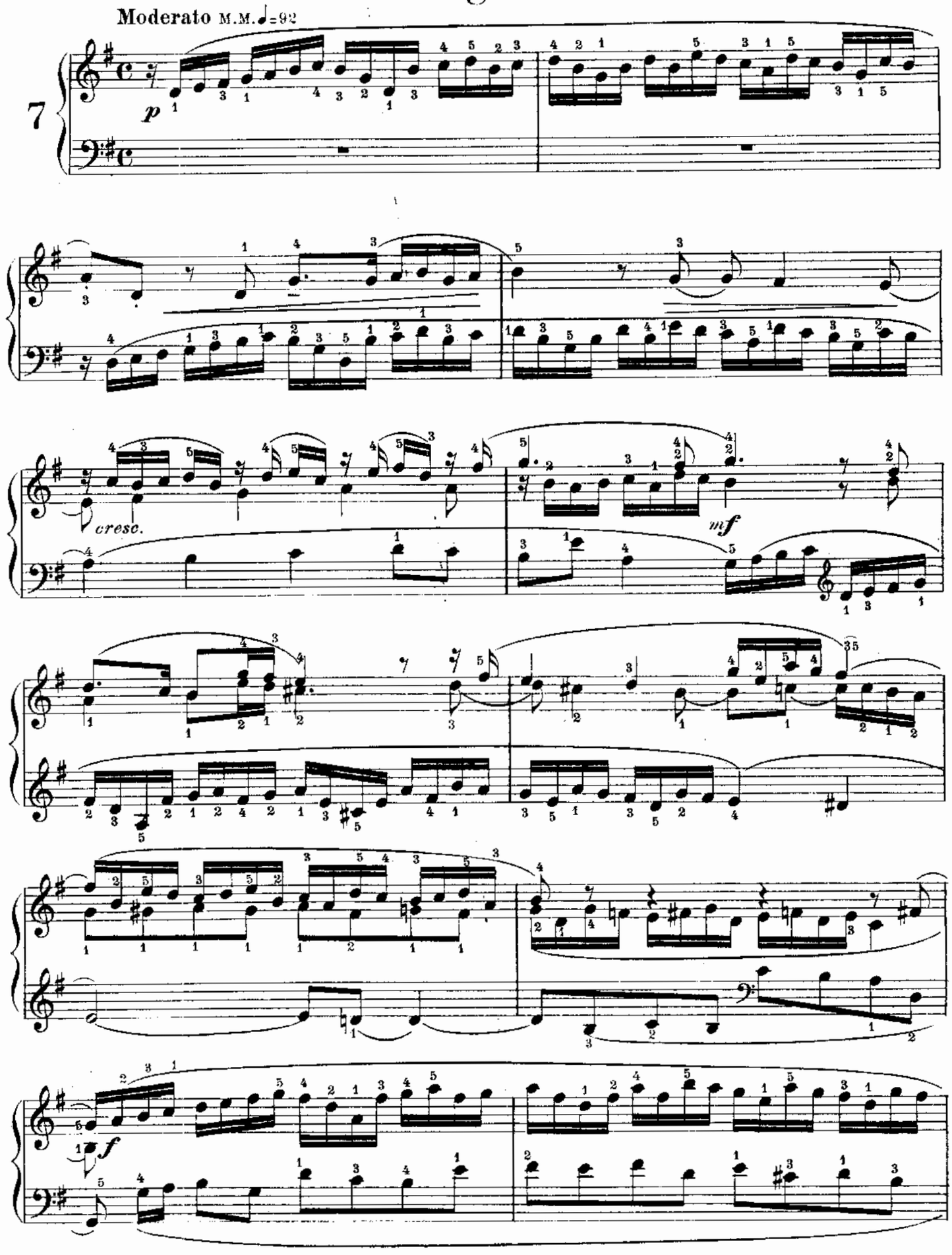
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



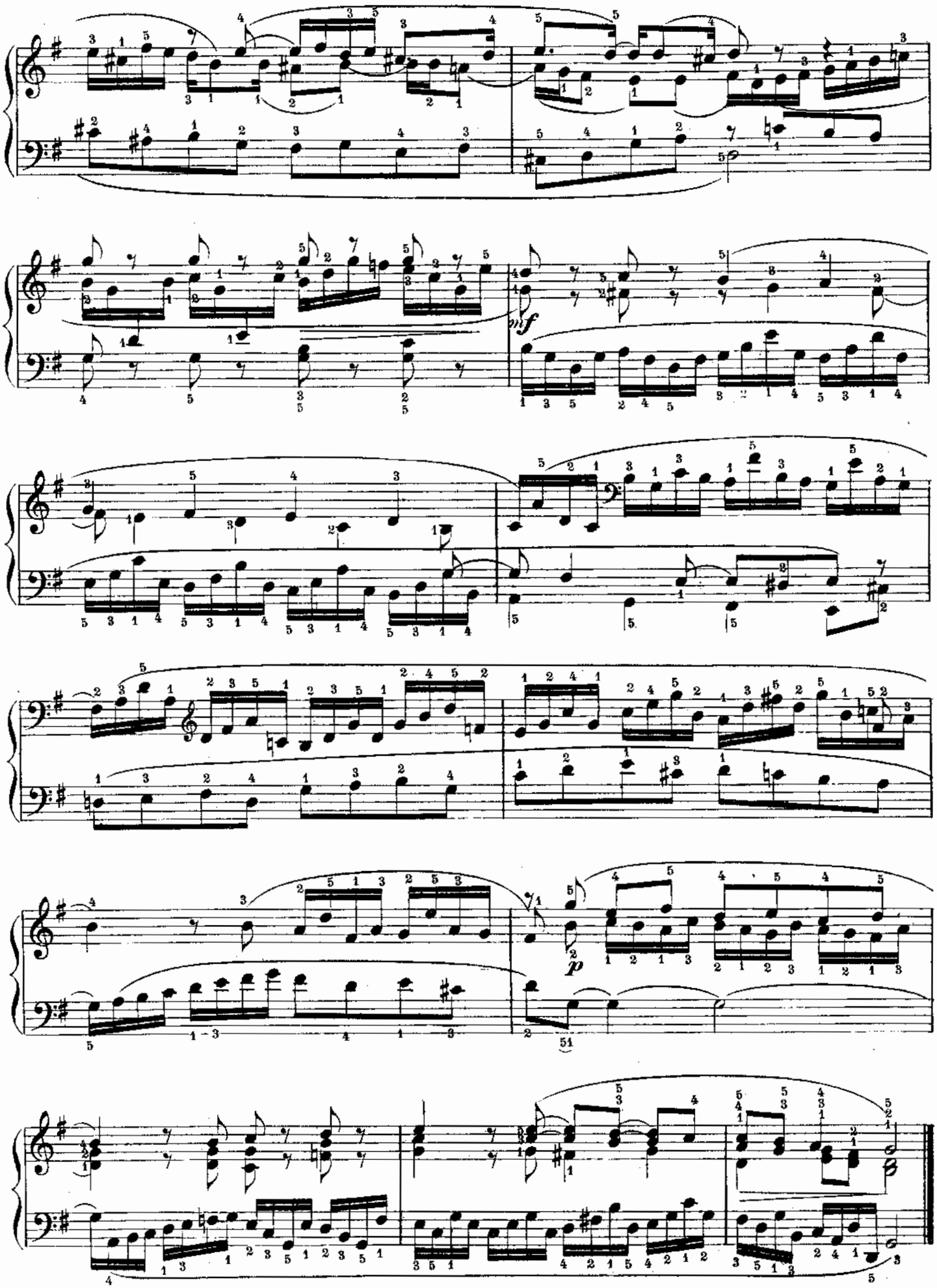
Material compilado con fines académicos

Fugue



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

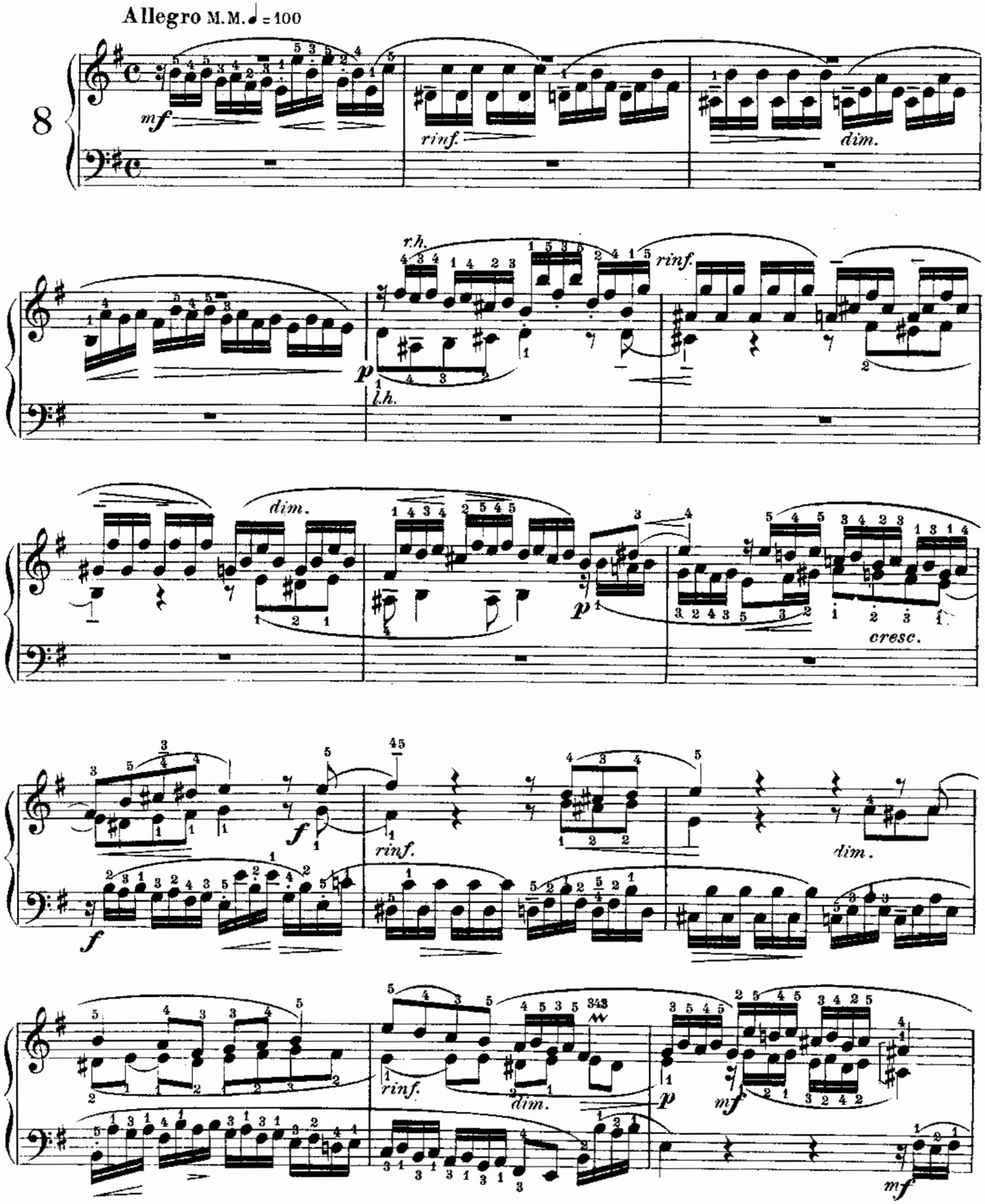


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

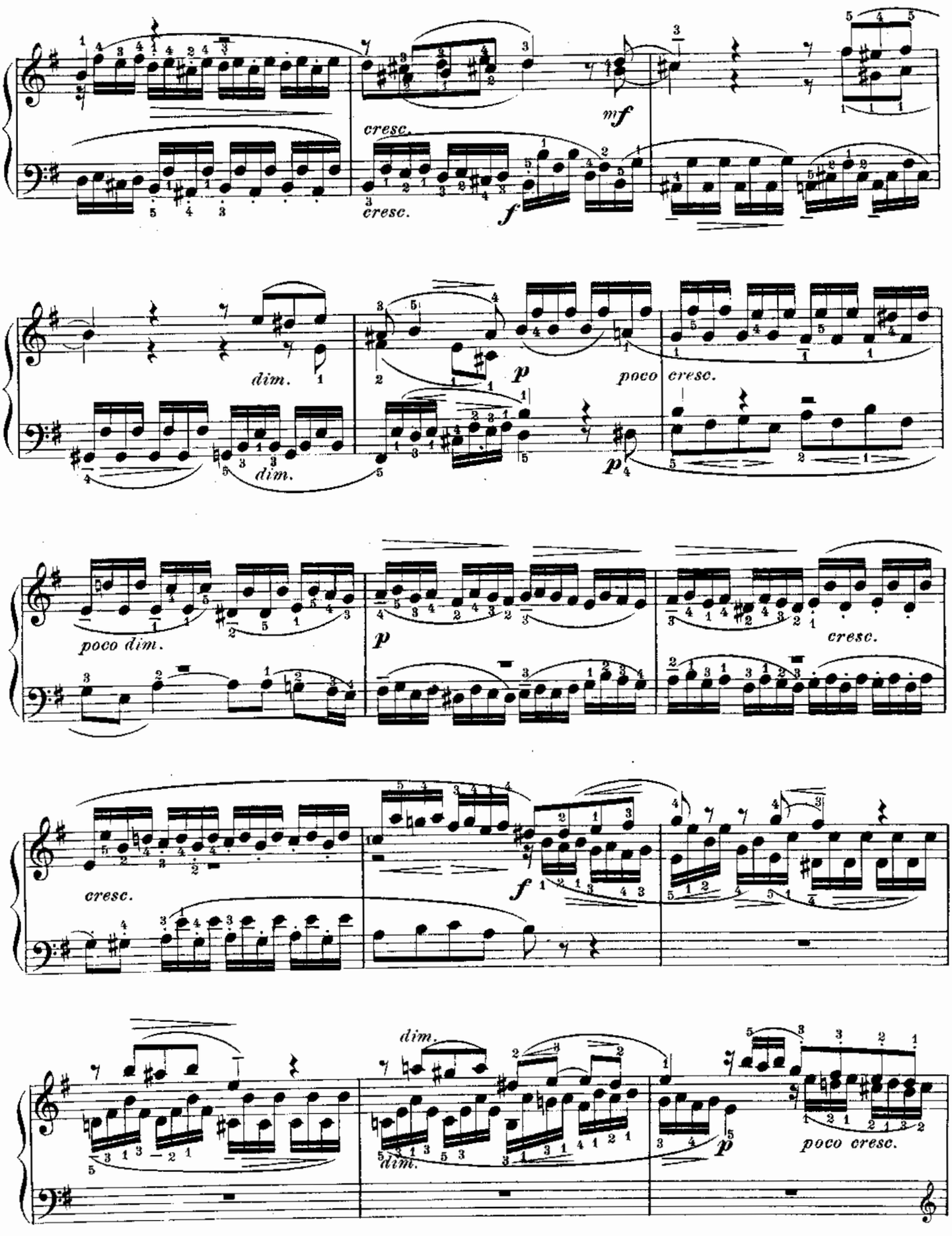
Three-Part Fugue

from the E minor Toccata

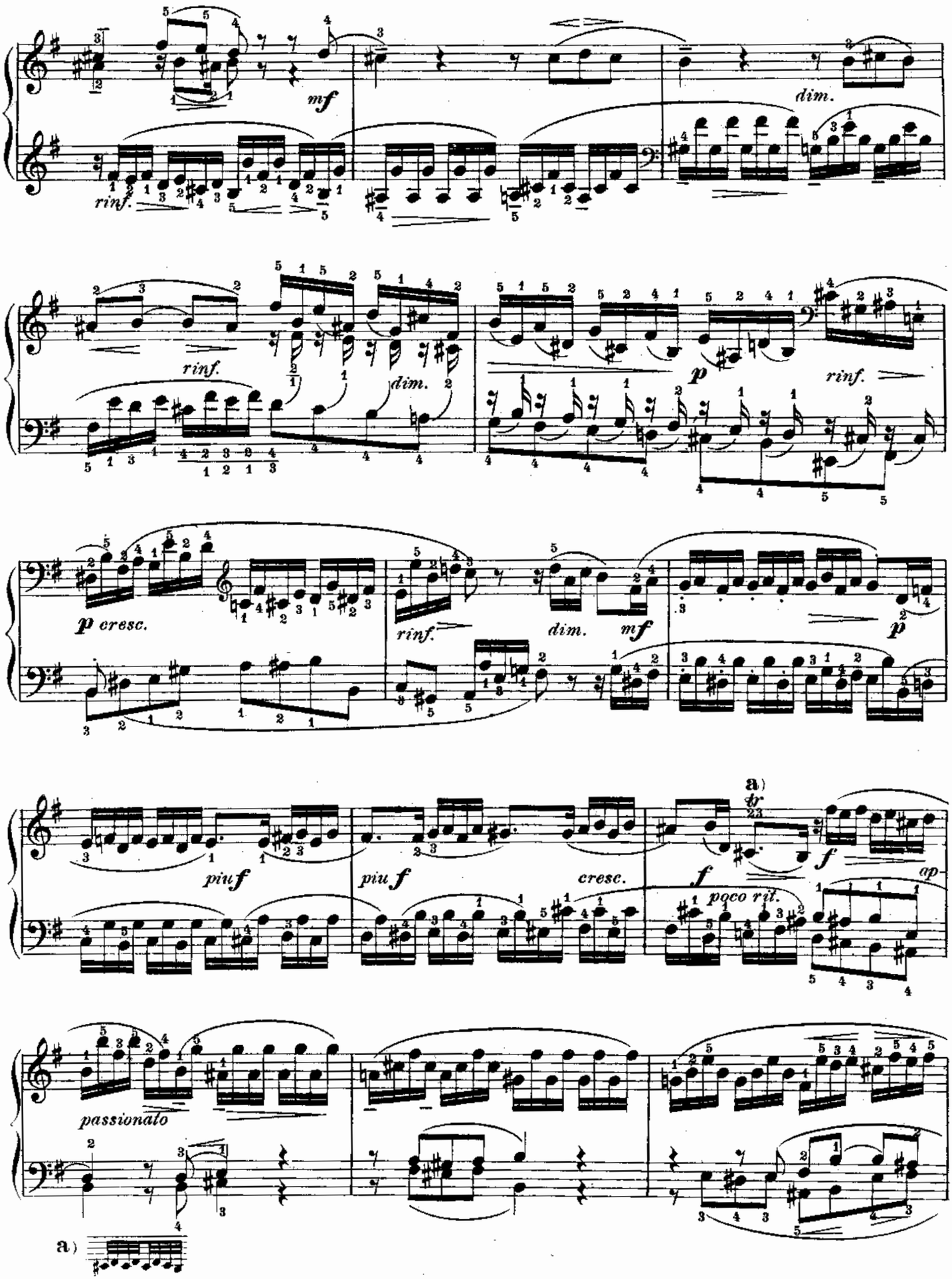


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

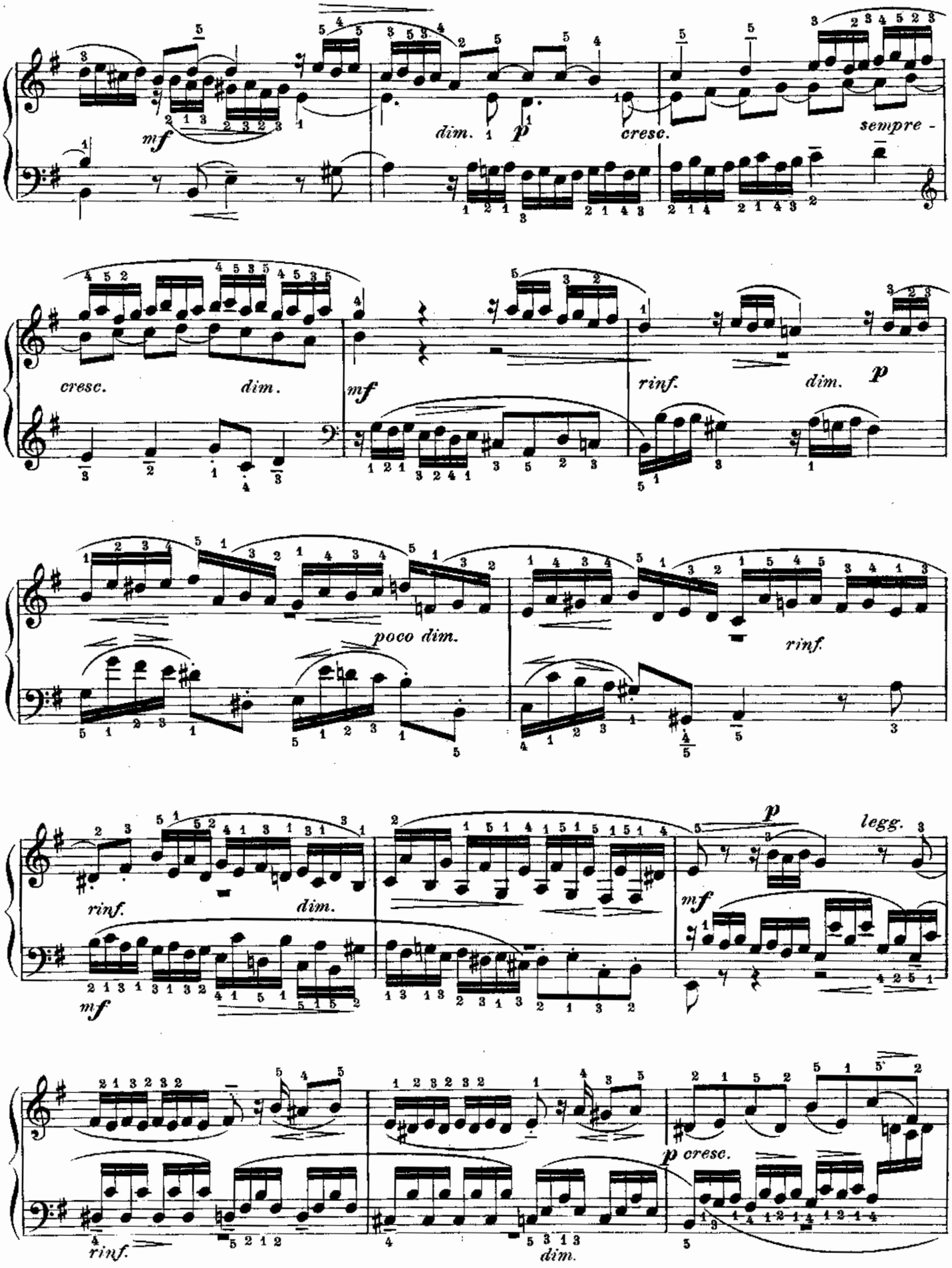


Material compilado con fines académicos



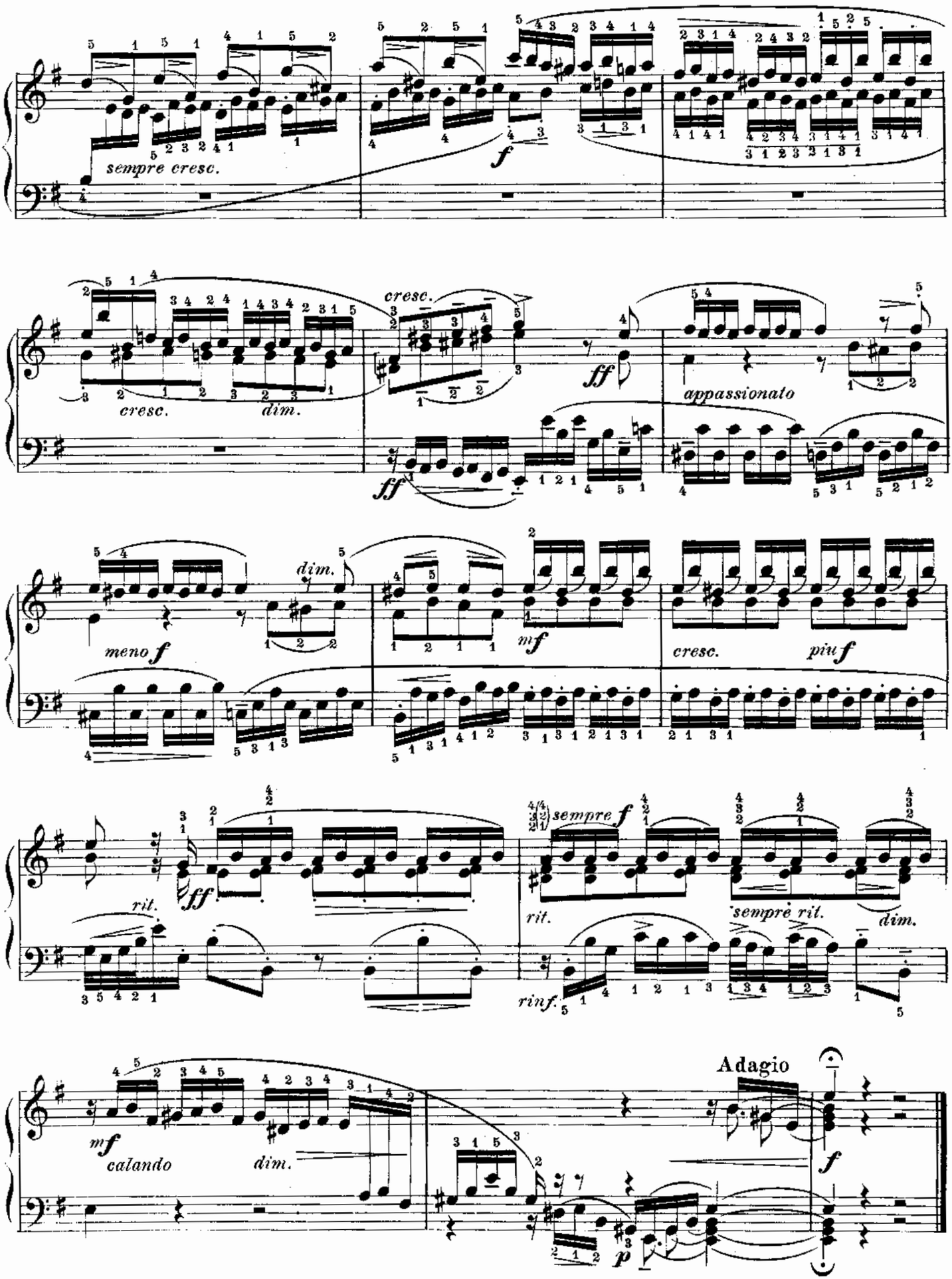
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

PRESSER COLLECTION

of Standard Studies and Classical Compositions

IT IS the ambition of the publishers to make this collection supreme in accuracy beauty, durability and economy. "Nothing is better than the best" is the inspiration in the publication of this notable library of the indispensable literature of the art.

In ordering standard educational works and albums be sure to specify "PRESSER COLLECTION"

PIANO SOLO ALBUMS

Vol.		Price
	BACH, J. S.	
316	Album of Favorite Compositions (Sara Heinze)	$0.75
307	First Lesson in Bach (Carroll)	.75
129	Little Fugues	.50
37	Little Preludes	.50
128	Little Preludes and Fugues	.75
38	15-Two Part Inventions	.60
39	15-Three Part Inventions	.60
40	30-Two and Three Part Inventions. Complete	1.00
259	Well-tempered Clavichord. Book I	1.75
	BEETHOVEN, L. VAN.	
287	Selected Sonatas	2.50
41	Selections from Piano Works	1.00
178	Easier Pianoforte Compositions	.75
186	Op. 33—Bagatelles	.60
	BOHM, CARL.	
278	Favorite Compositions	.75
	BRAHMS, J.	
204-205	Hungarian Dances. 2 Vols. Each	1.00
283	Op. 117—3 Intermezzi	1.00
285	Op. 39—Waltzes	.50
	CHAMINADE, C.	
180	Favorite Compositions	1.00
	CHOPIN, F.	
100	Album of Selected Works (Philipp)	2.00
244	Op. 10 and 25—27 Etudes (Sternberg)	1.50
261	Op. 10—12 Etudes (Sternberg)	.75
262	Op. 25—12 Etudes and 3 New Etudes (Sternberg)	1.00
92	19 Nocturnes	1.25
210	11 Polonaises	1.25
243	Op. 28 and Op. 45—Preludes	1.00
42	Waltzes	1.00
	CLEMENTI, M.	
43	Op. 36, 37, 38—Sonatinas	1.00
207	Op. 36—6 Sonatinas	.60
	DIABELLI, A.	
153	Op. 151, 168—11 Sonatinas	1.00
	DUSSEK, J. L.	
167	Op. 20—6 Sonatinas	1.00
	GODARD, B.	
256	Favorite Compositions	1.00
	GRIEG, E.	
263	Op. 7—Sonata E Minor	1.00
130	Op. 12—Lyric Pieces. Vol. I	.50
308	Op. 40—From Holberg's Time. Suite in Olden Style (Leefson)	.75
130	Op. 43—Lyric Pieces. Vol. III	.75
135	Op. 46—First Peer Gynt Suite	.75
	GURLITT, C.	
44	Op. 101—Album Leaves for the Young	.60

Vol.		Price
	HABERBIER, E.	
245	Op. 53, 59—Etudes Poesies	1.00
	HANDEL, G. F.	
264	12 Easy Pieces	.50
	HAYDN, J.	
181	Sonatas, Nos. 1 to 10. Vol. I	1.25
182	The Same, Nos. 11 to 20. Vol. II	1.25
	HEINS, CARL.	
266	Album of Pianoforte Pieces	.75
	JENSEN, A.	
45-46	Op. 17—Wanderbilder. 2 Vols. Each	.60
	KOEHLER, L.	
49	Sonatina Album. 30 Favorite Sonatinas, Rondos and Pieces	1.50
177	The Same, Abridged	1.00
111	Sonata Album. Vol. I. 15 Favorite Sonatas by Haydn, Mozart and Beethoven	2.00
208	Sonata Album. Vol. II. 11 Favorite Sonatas by Haydn, Mozart and Beethoven	2.00
289	Op. 210—Children's Album	.75
47-48	Op. 243—The Children's Friend. 2 Vols. Each	.60
301	Op. 52—Musical Pictures from Childhood	1.00
	KOPYLOW, A.	
50-213	Sonatinas. 2 Vols. Each	1.00
	KUHNER, C.	
197	Instructive Album. Vol. I	1.00
	KULLAK, T.	
226	Op. 62, 81—Scenes from Childhood. Complete	.75
227-228	The Same in 2 Vols. Each	.50
	LICHNER, H.	
179	Op. 4, 49, 66—Sonatinas	.75
	LISZT, F.	
242	Concert Album	1.00
195	Consolations and Dreams of Love	1.00
212	Wagner-Liszt Album. Transcriptions from the Wagner Operas	1.00
	MAC DOUGALL, H. C.	
77-78	Studies in Melody Playing. 2 Vols. Each	1.00
	MENDELSSOHN, F.	
311	Op. 22—Capriccio Brillante (2nd Piano in Score)	.75
196	Op. 25—Concerto in G Minor	.60
94	Op. 72—Six Pieces for Children	.50
51	Songs Without Words (Kullak)	1.75
	MOSZKOWSKI, M.	
173	Op. 12—Spanish Dances	1.00
267	Favorite Compositions	.75
	MOZART W. A.	
194	19 Sonatas. Complete	3.00
160-193	The Same in 2 Vols. Each	1.50
279	Favorite Compositions	1.00

Vol.		Price
	NEW AND MODERN SONATINAS.	
271	32 Sonatinas and Other Compositions	1.25
	RACHMANINOFF, S.	
291	Album of Compositions	.75
	REINHOLD, H.	
215	Op. 39—Miniatures	.60
	RUSSIAN ALBUM.	
294	Compositions by Russian Composers	1.00
	SALON ALBUM.	
198	Favorite Parlor Pieces. Vol. I	.75
	SCHMOLL, A.	
249	Op. 50—25 Melodious and Progressive Pieces	1.00
239	Op. 61, 70—10 Progressive Sonatinas	1.00
	SCHUBERT, F.	
191	Fantasias, Impromptus, Moments Musicals	1.50
192	Impromptus, Moments Musicals	.60
	SCHUMANN, R.	
292	Op. 12—Fantasy Pieces	.75
104	Op. 15—Scenes from Childhood, and Op. 68, Album for the Young	1.00
102	Op. 15—Scenes from Childhood	.50
172	Op. 21—Novelettes (Ruthardt)	1.00
103	Op. 68—Album for the Young	.75
108	Album of Selected Works	1.00
	SCHUTT, E.	
298	Carnaval Mignon	.75
	SJOGREN, EMIL.	
282	Erotikon. 5 Pieces	.75
	SONATA ALBUM.	
111	Vol. I—15 Favorite Sonatas by Haydn, Mozart, Beethoven (Koehler)	2.00
	SONATA ALBUM.	
208	Vol. II—11 Favorite Sonatas by Haydn, Mozart, Beethoven (Koehler)	2.00
	SONATINA ALBUM.	
49	30 Favorite Sonatinas, Rondos and Pieces (Koehler)	1.50
177	The Same, Abridged	1.00
	SONATINAS, NEW AND MODERN.	
271	32 Sonatinas and Other Compositions	1.25
	SPINDLER, F.	
149	Op. 44—May Bells. 12 Little Lyrics	.50
	TSCHAIKOWSKY, P. I.	
281	Op. 39—Album for the Young	.75
299	Op. 71—Nutcracker Suite. Casse Noisette	1.25
293	Album of Compositions	1.00
	WAGNER-LISZT ALBUM.	
212	Transcriptions from the Wagner Operas	1.00

PIANO—FOUR HANDS

Vol.		Price
	BRAHMS, J.	
284	Hungarian Dances. Vol. I	$1.50
	CZERNY, C.	
238	Op. 824—Practical Time School	1.00
	DIABELLI, A.	
68	Op. 149—28 Melodious Studies in 5 Notes	.75
	GRIEG, E.	
310	Op. 46—First Peer Gynt Suite	1.00
	ITALIAN OVERTURES.	
209	Vol. I—9 Overtures by Bellini and Rossini	1.50
	KINROSS, JOHN.	
296	Earlier Duets (see Curwen, Mrs., Pianoforte Method)	.75
	KOELLING, C.	
52-53	Op. 366—Teacher and Pupil. 30 Melodious Study Pieces. 2 Vols. Each	1.00

Vol.		Price
	LOW, J.	
54-55	Teacher and Pupil. A Practical Course in 4 Hand Playing. 2 Vols. Each	$0.75
143	Op. 191—Tone Pictures	.75
	MOSZKOWSKI, M.	
76	Op. 12—Spanish Dances	1.00
	NEUMANN, F.	
147	Op. 1—16 Instructive Pieces	.75
	SCHWALM, O.	
225	Young Musicians. Easy Pieces for Children	.75
	STANDARD OVERTURE ALBUM.	
241	10 Popular Overtures	1.00
	WOHLFAHRT, H.	
295	Op. 87—Children's Musical Friend	.75

TWO PIANOS—FOUR HANDS

Vol.		Price
	ARENSKY, A.	
315	Op. 15—Suite for Two Pianos	$2.00

Vol.		Price
	MENDELSSOHN, F.	
311	Op. 22—Capriccio Brillante	$0.75
196	Op. 25—Concerto in G Minor	.60

A Complete Catalog listing the Piano Studies and Methods, Piano Albums (Solo and Four Hands), Organ, Violin, Vocal Works, etc. in the Presser Collection will be mailed on request.

THEODORE PRESSER CO. :: *Publishers* :: PHILADELPHIA, PA.

Material compilado con fines académicos

JOH. SEB. BACH

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER

ERSTER BAND

NEUE URTEXT-AUSGABE

NACH DEN QUELLEN

VON ALFRED KREUTZ

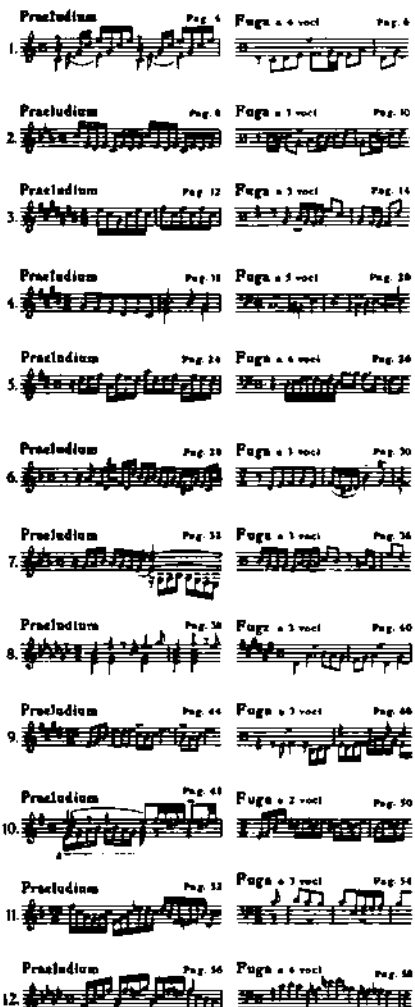
EDITION PETERS · LEIPZIG

Material compilado con fines académicos

Edition Peters, Leipzig
Bestell-Nr. 8038
Lizenz-Nr. 415–330/102/74
Druck: Interdruck · Grafischer Großbetrieb, Leipzig · III/18/97
Printed in GDR

Material compilado con fines académicos

INHALT

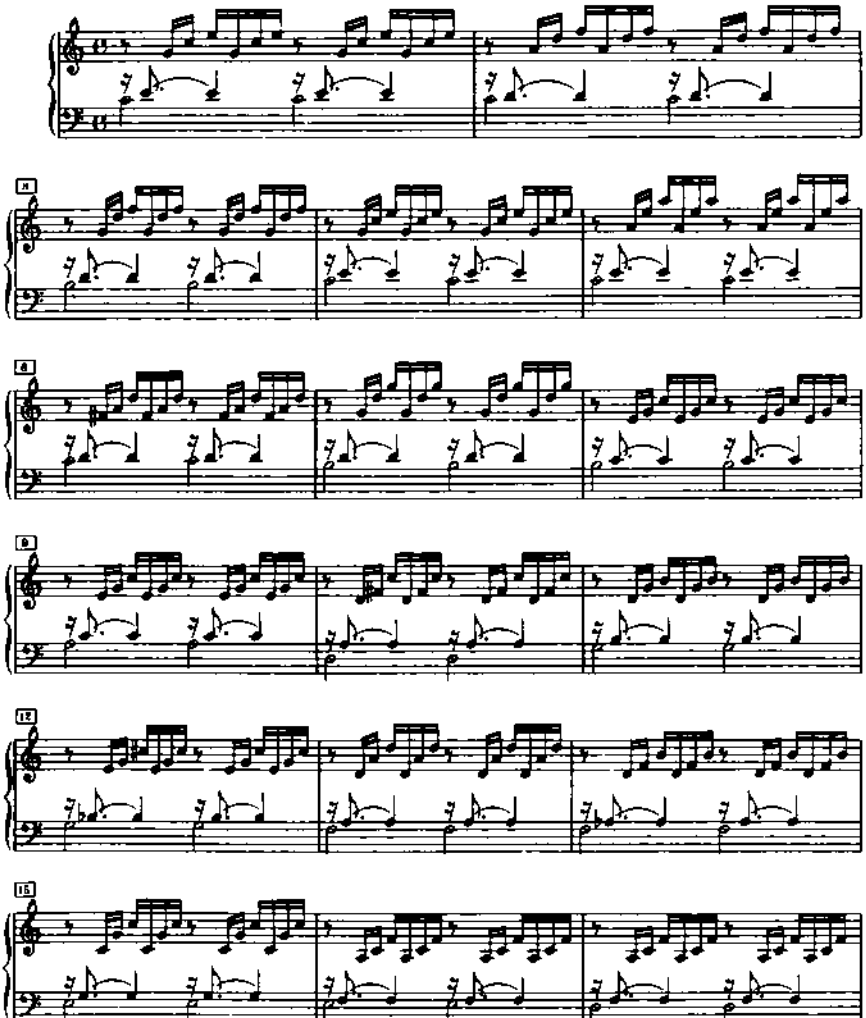


Material compilado con fines académicos

ERSTER TEIL

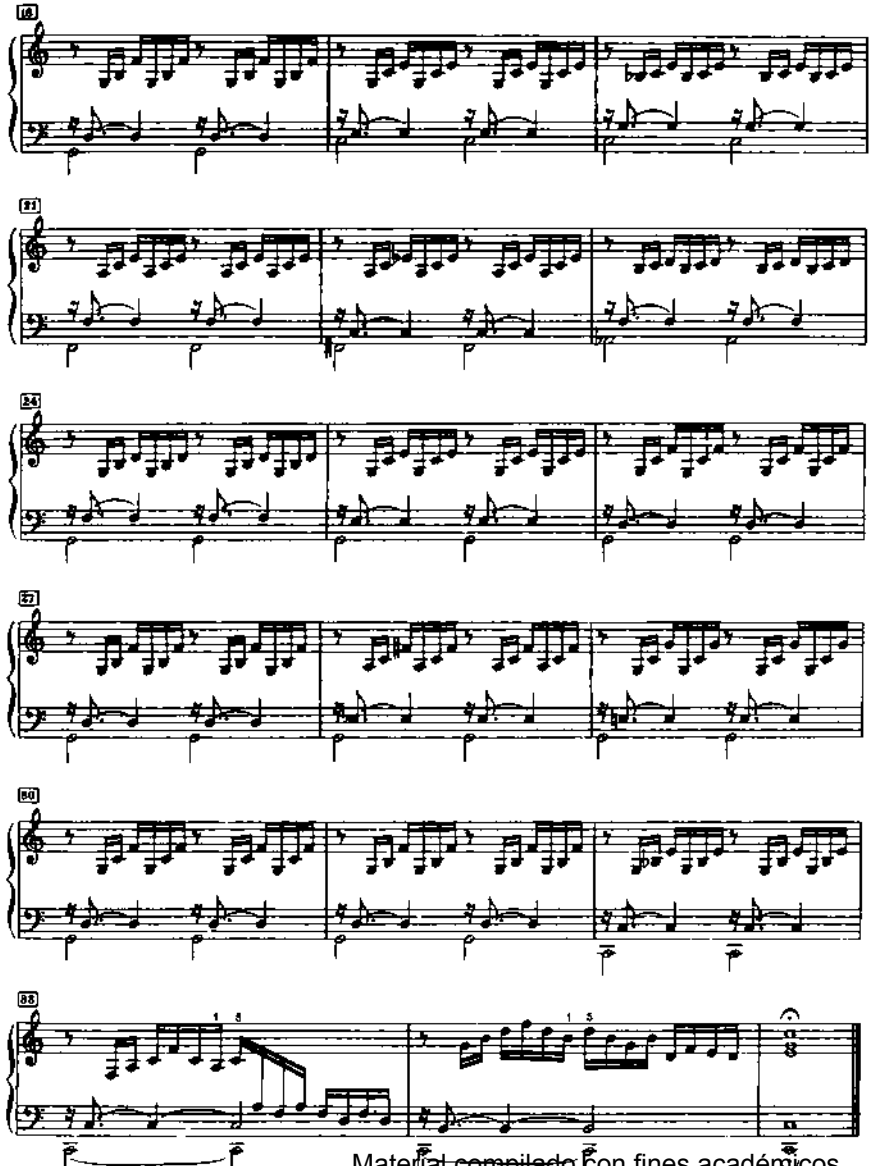
Praeludium I

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)



Material compilado con fines académicos

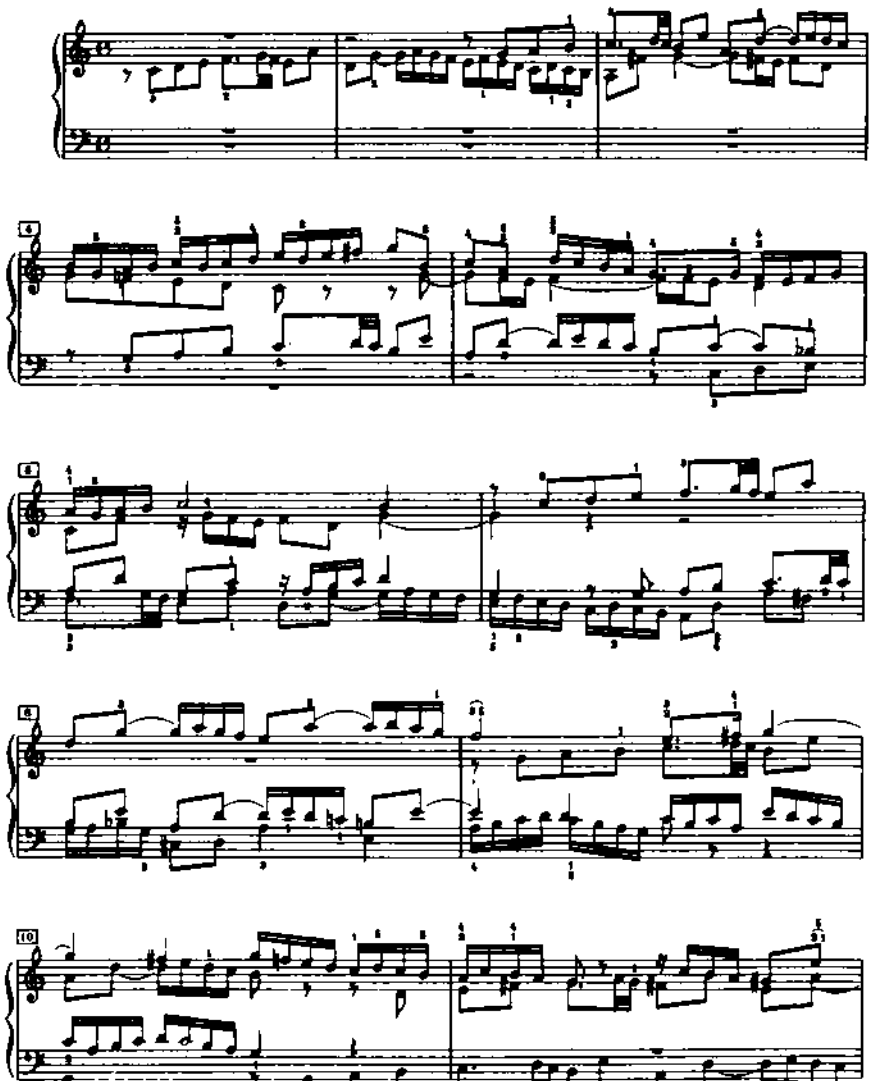
E. P. 11988 © 1963 by Edition Peters, Leipzig



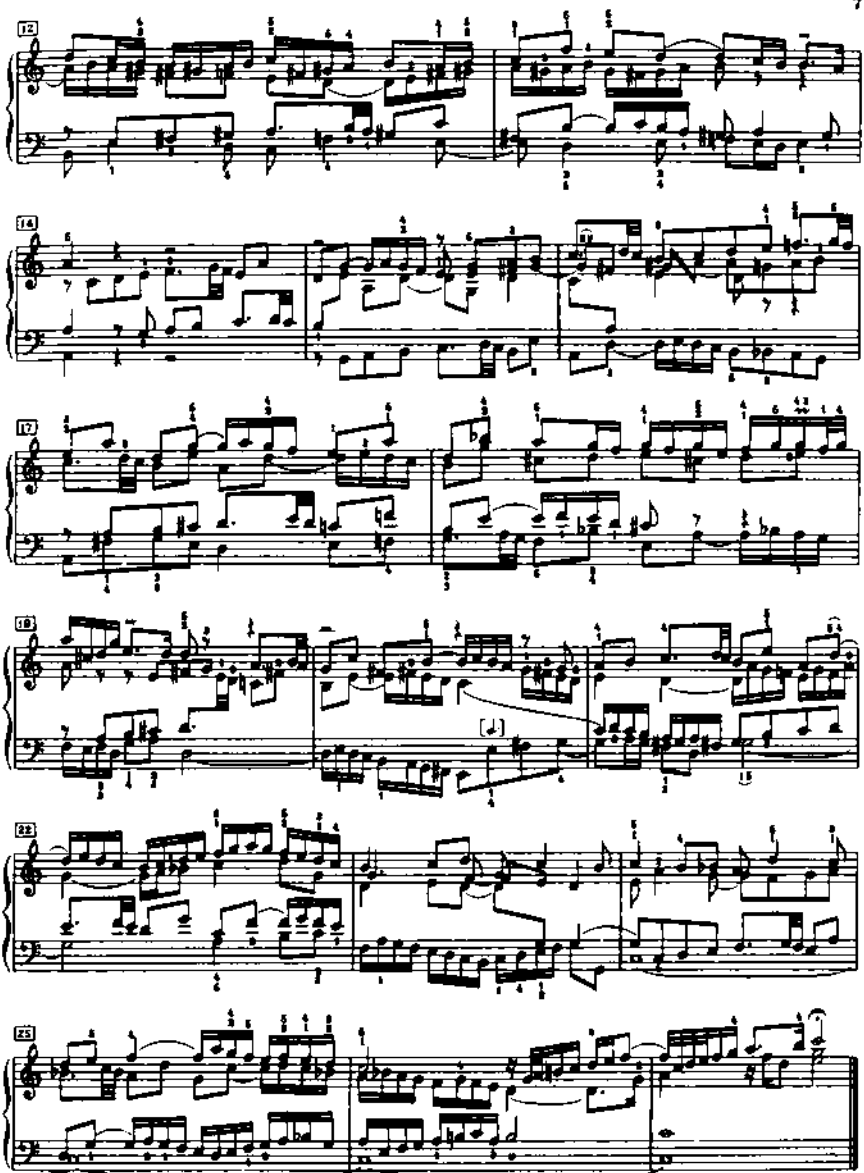
Material compilado con fines académicos

Fuga I

a 4 Voci

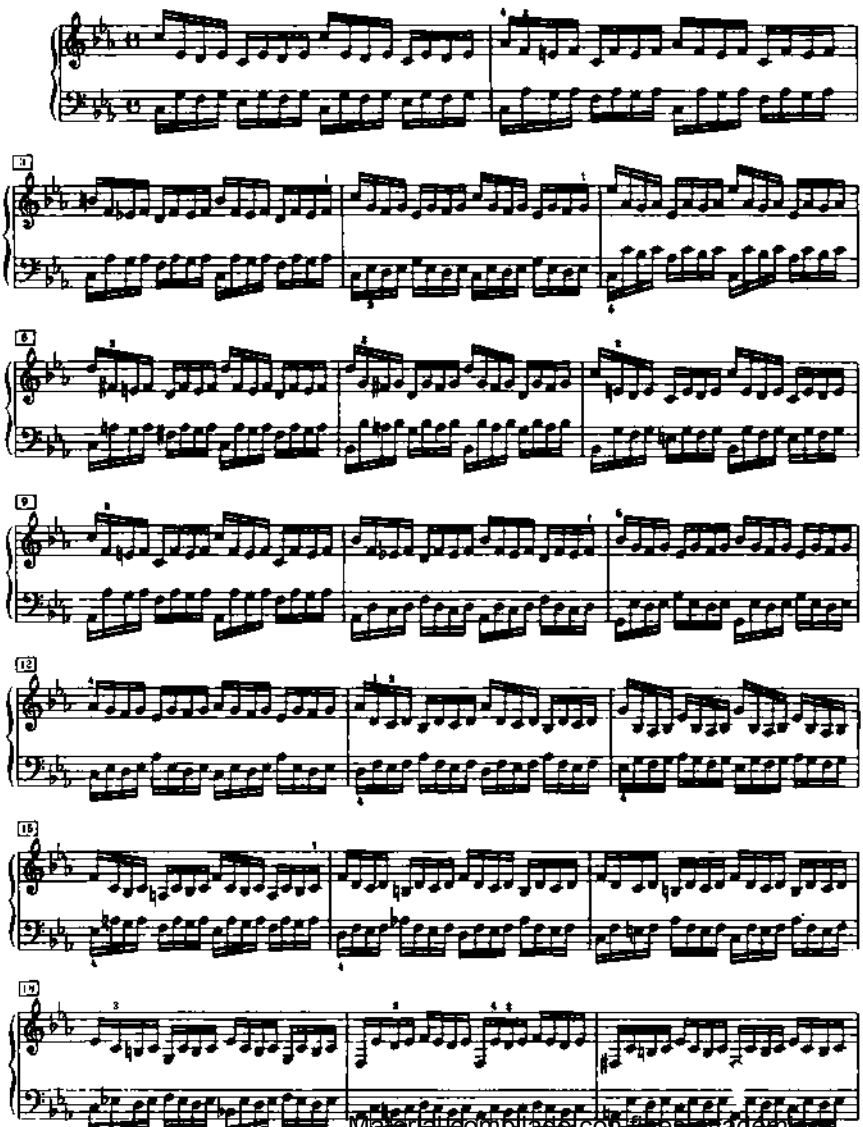


Material compilado con fines académicos

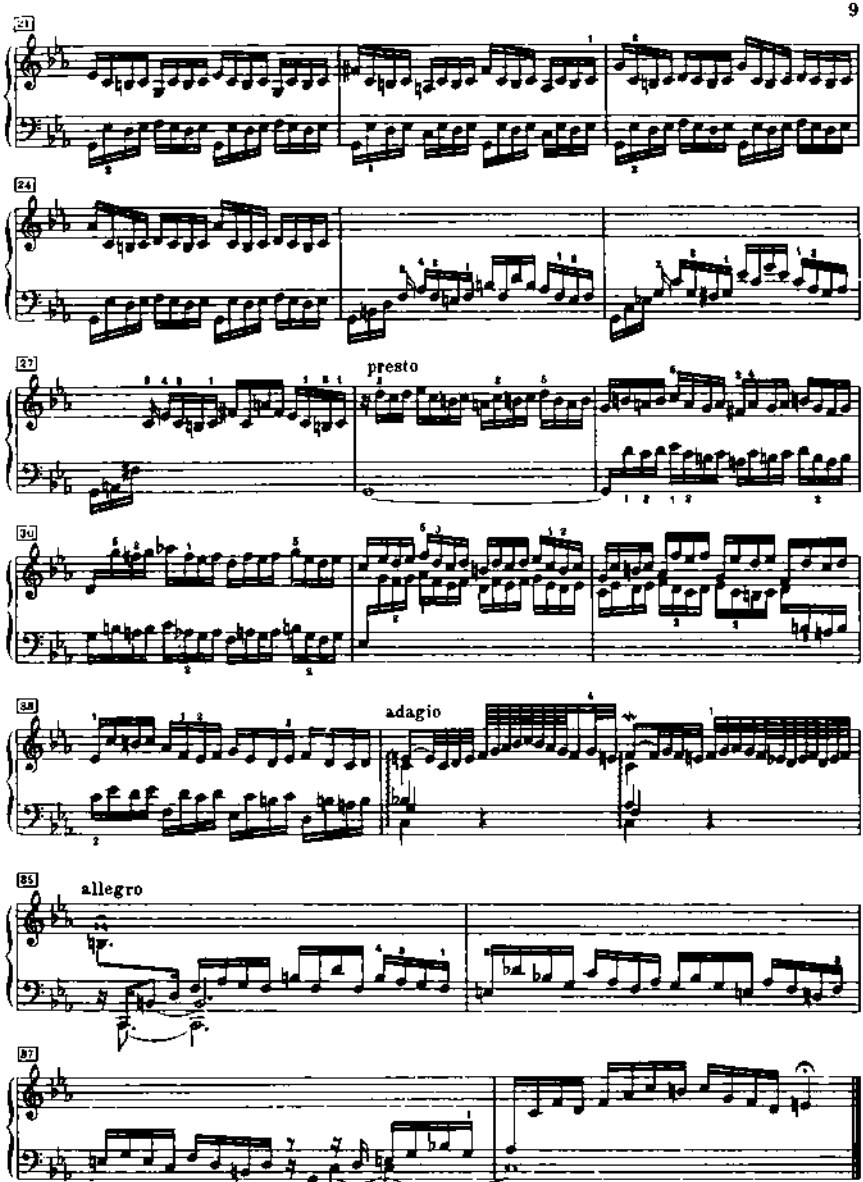


Material compilado con fines académicos

Praeludium II



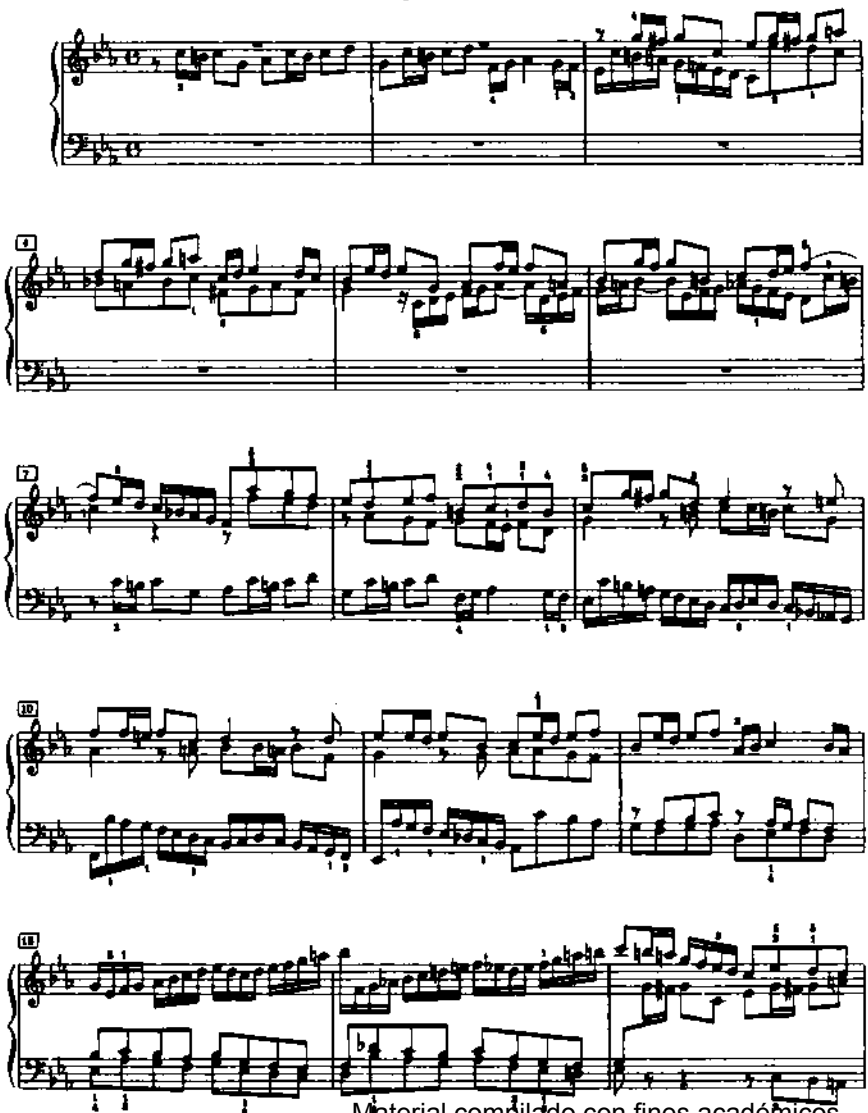
Material compilado con fines académicos



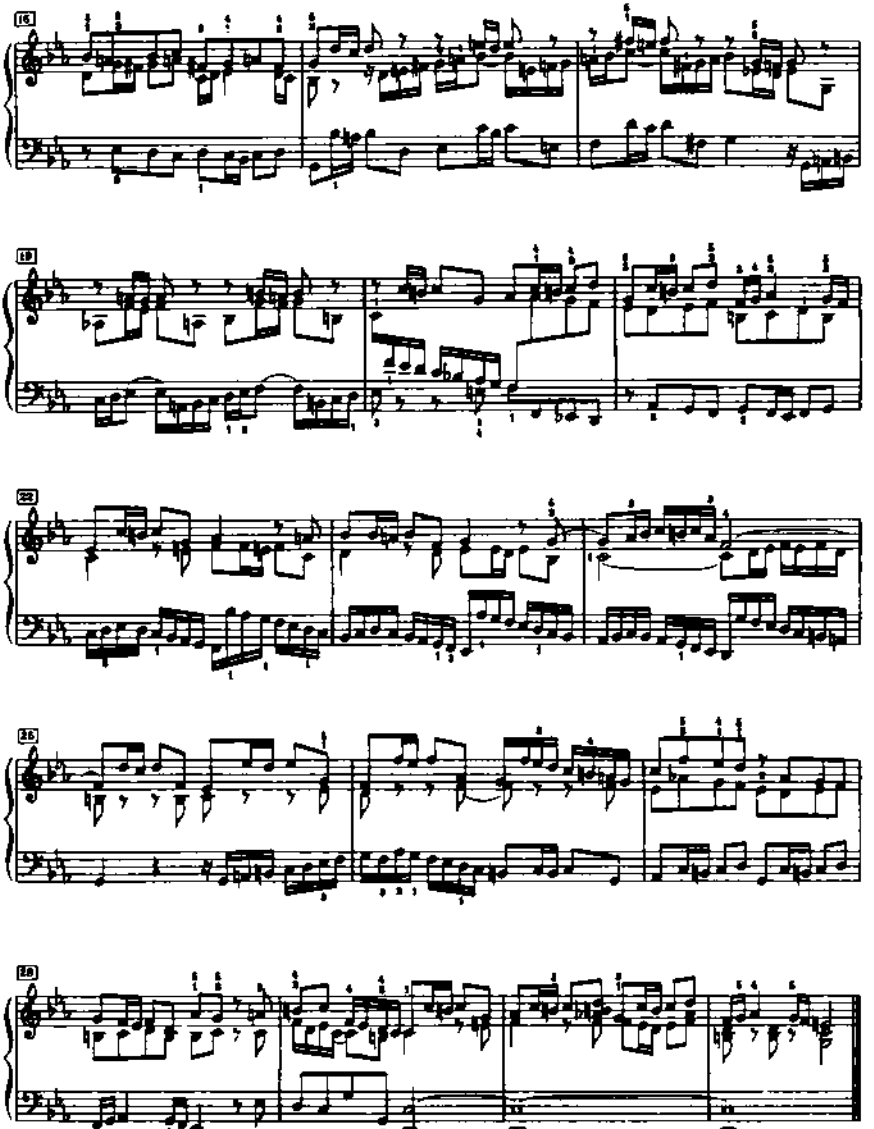
Material compilado con fines académicos

Fuga II

a 3 Voci

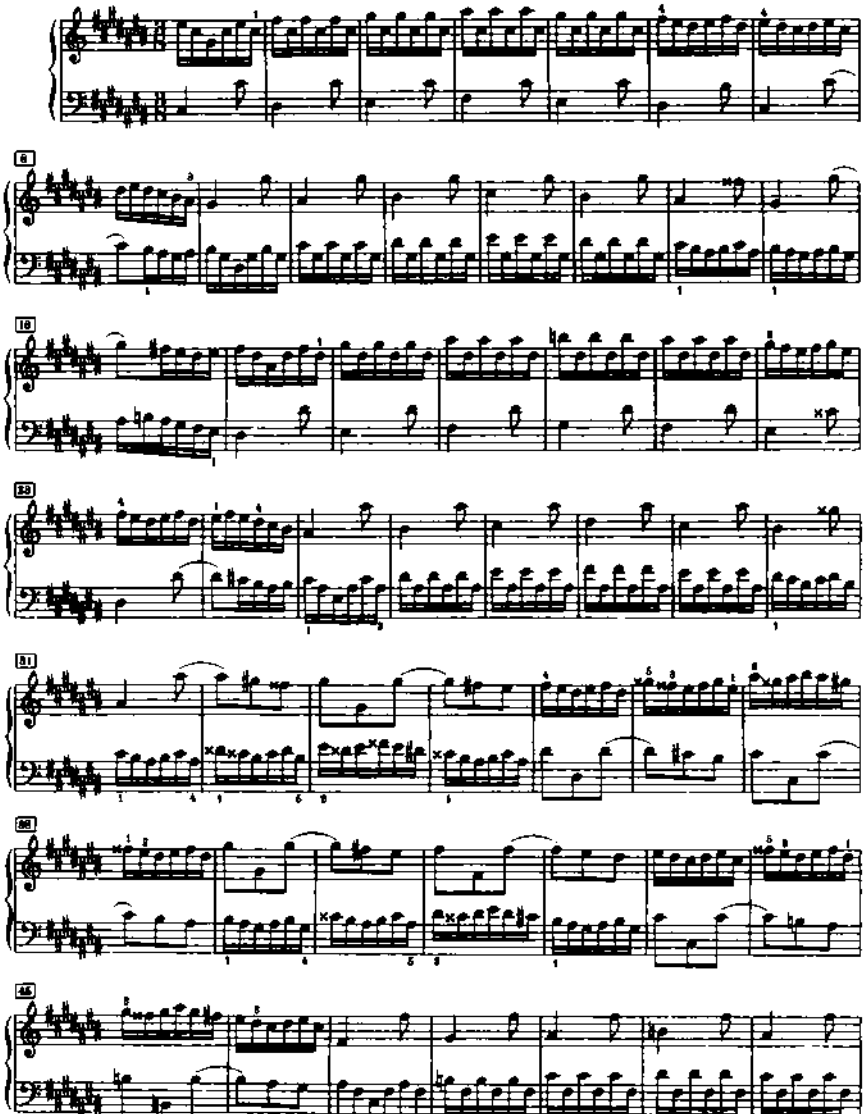


Material compilado con fines académicos

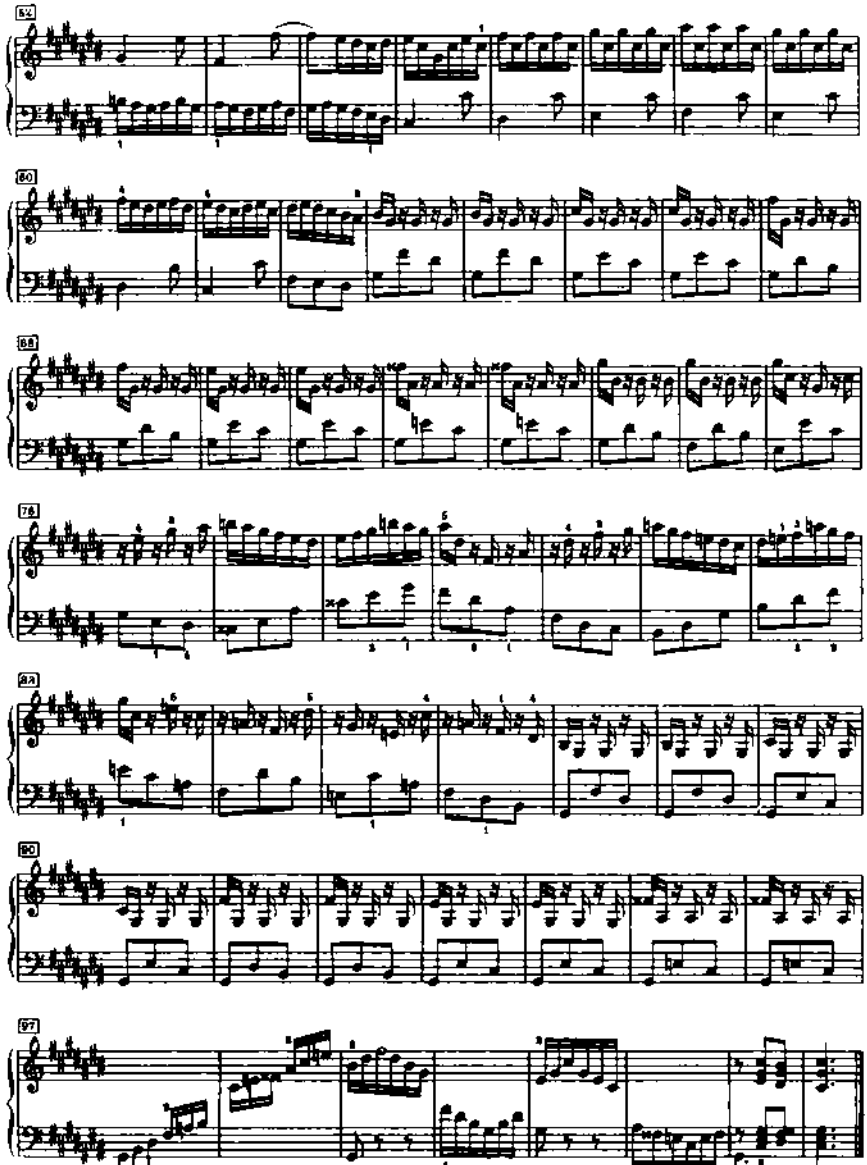


Material compilado con fines académicos

Praeludium III



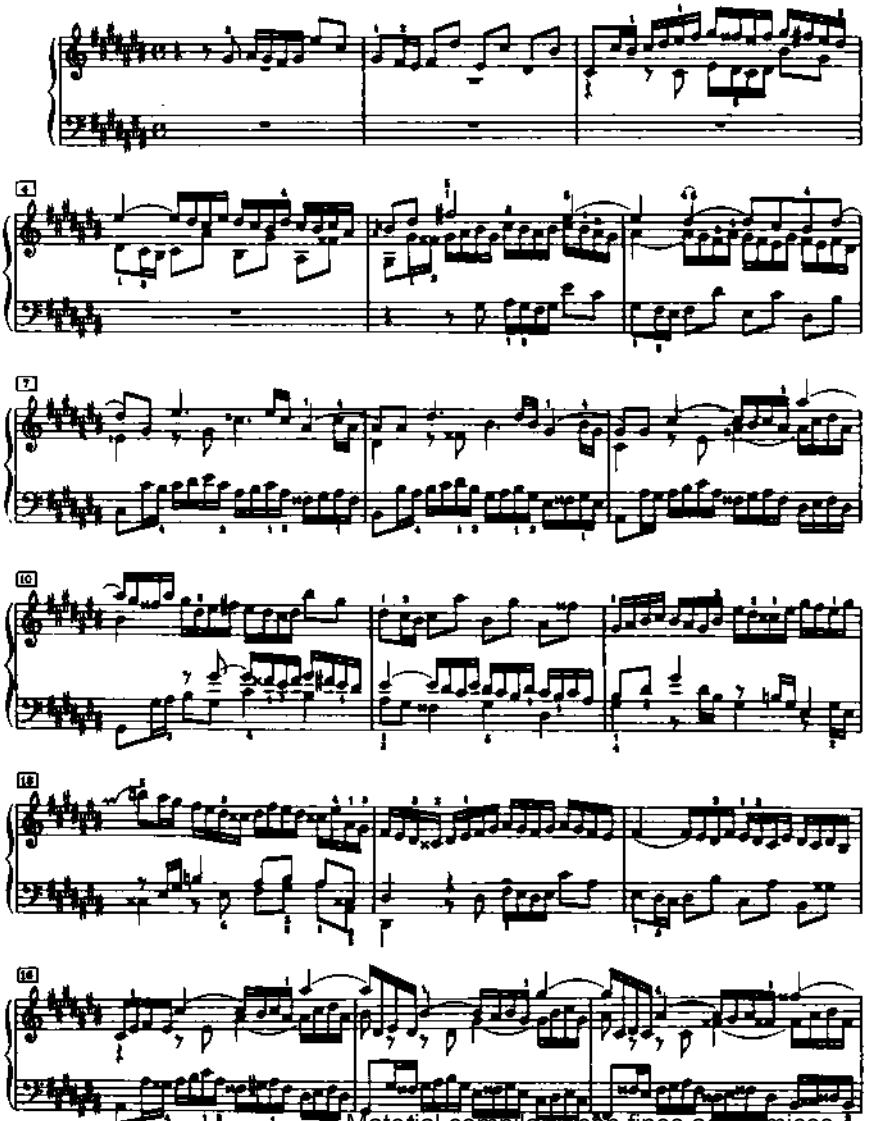
Material compilado con fines académicos



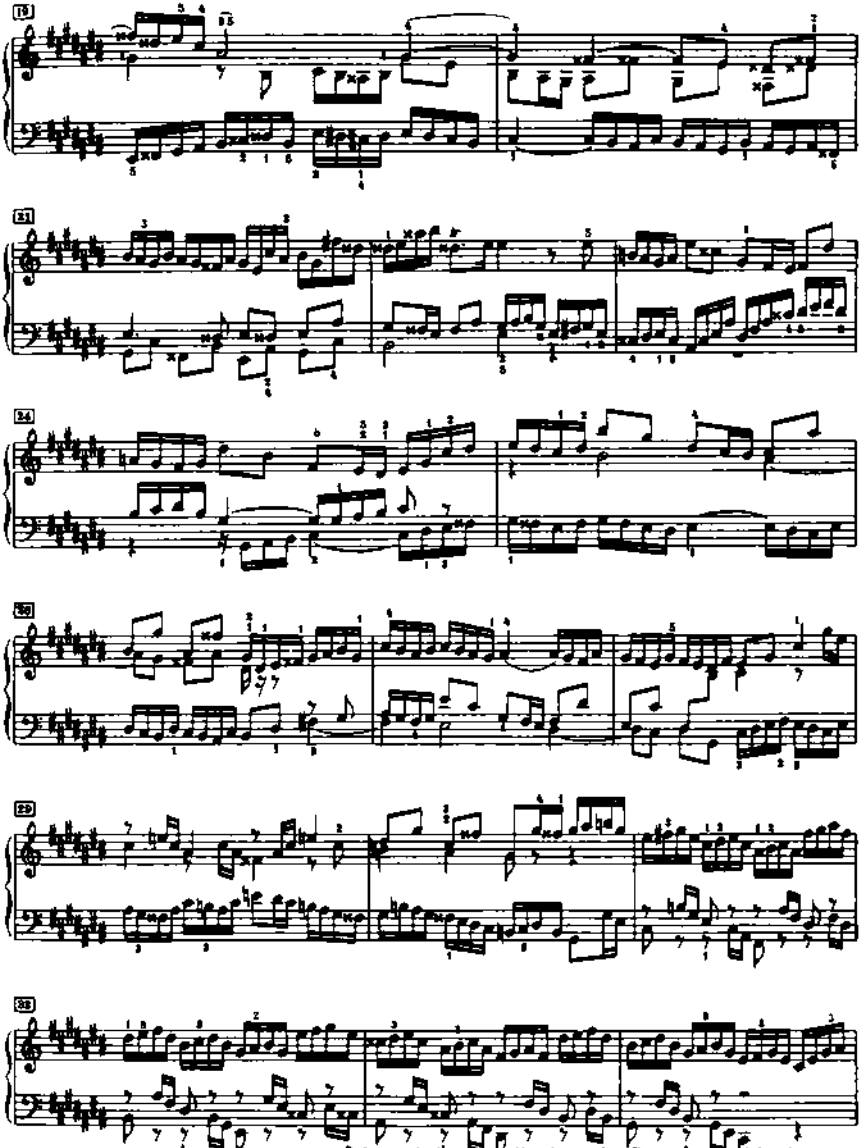
Material compilado con fines académicos

Fuga III

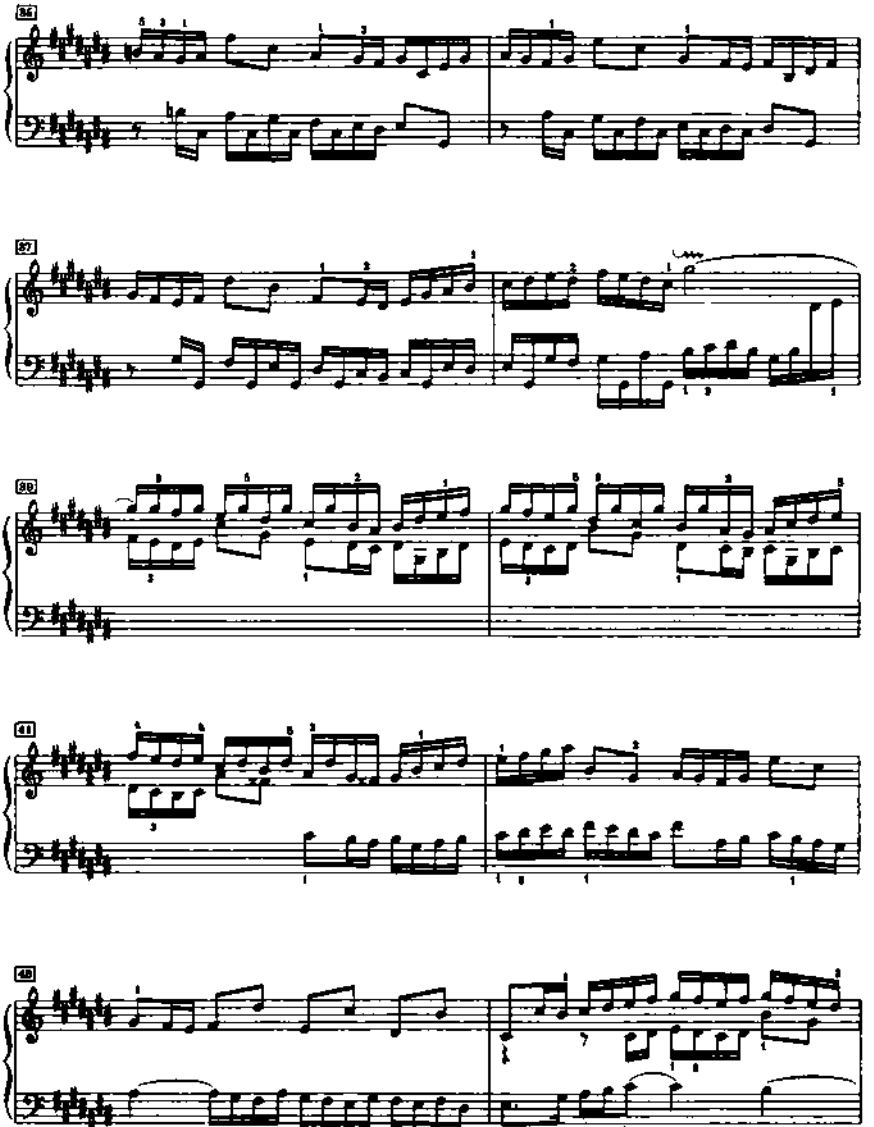
a 3 Voci



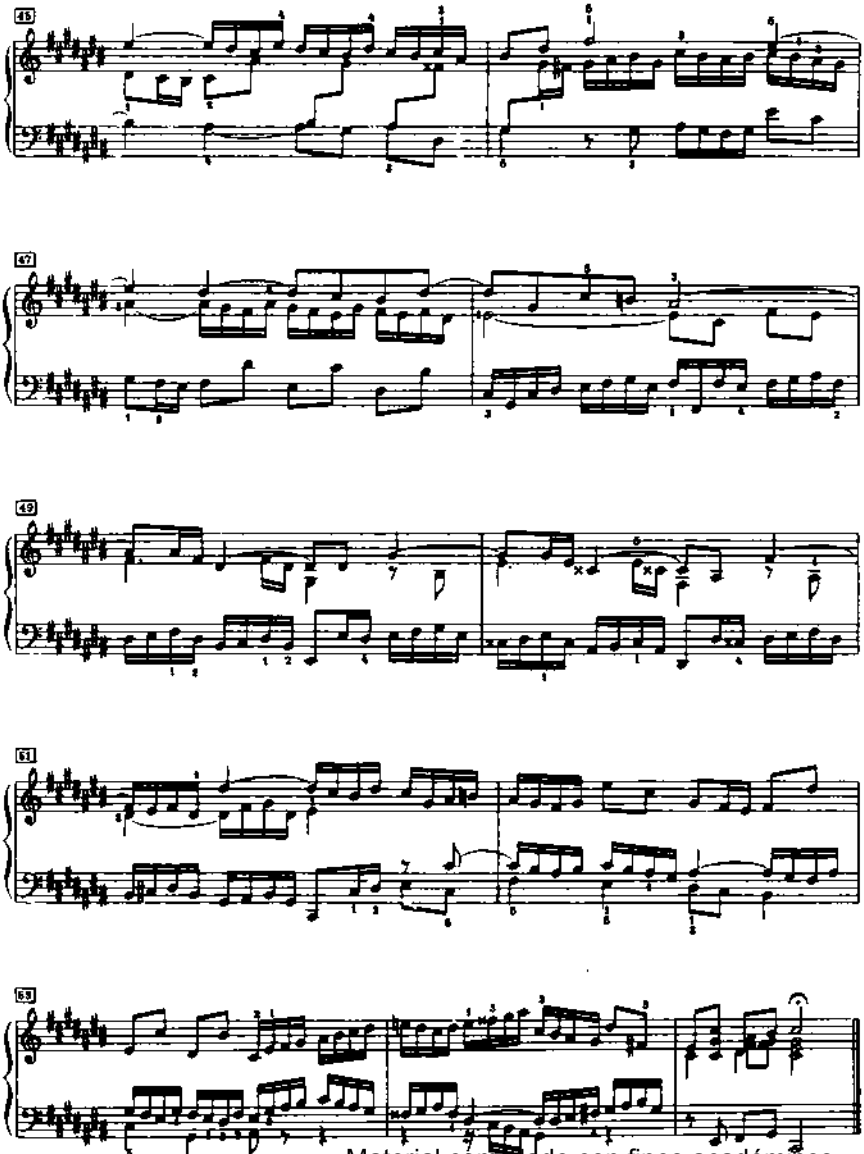
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

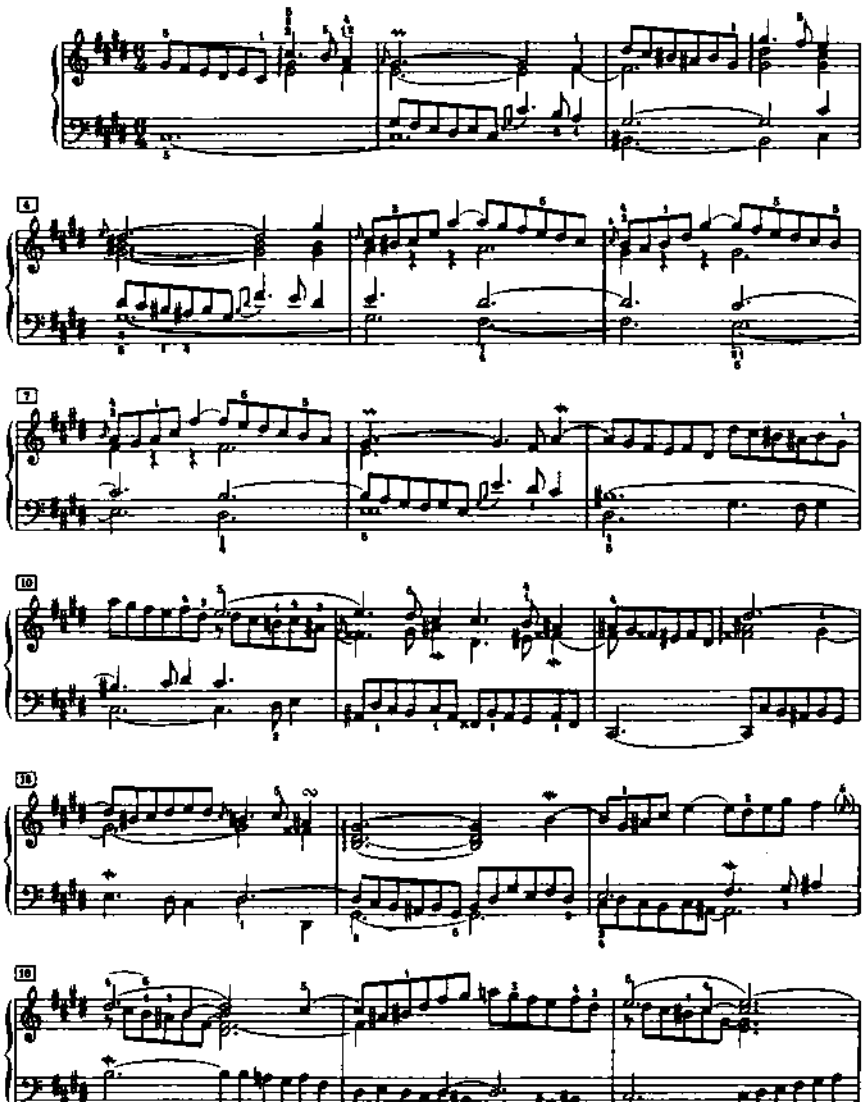


Material compilado con fines académicos

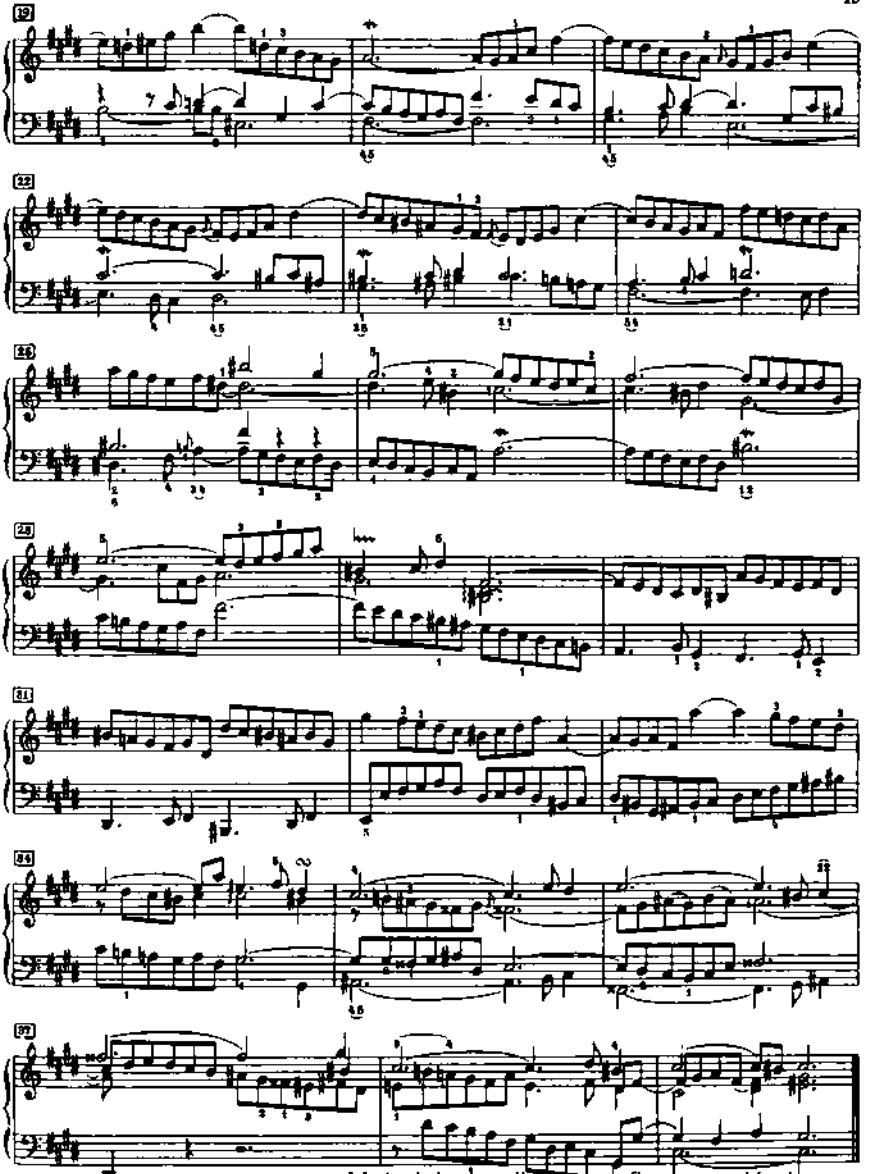


Material copiado con fines académicos

Praeludium IV



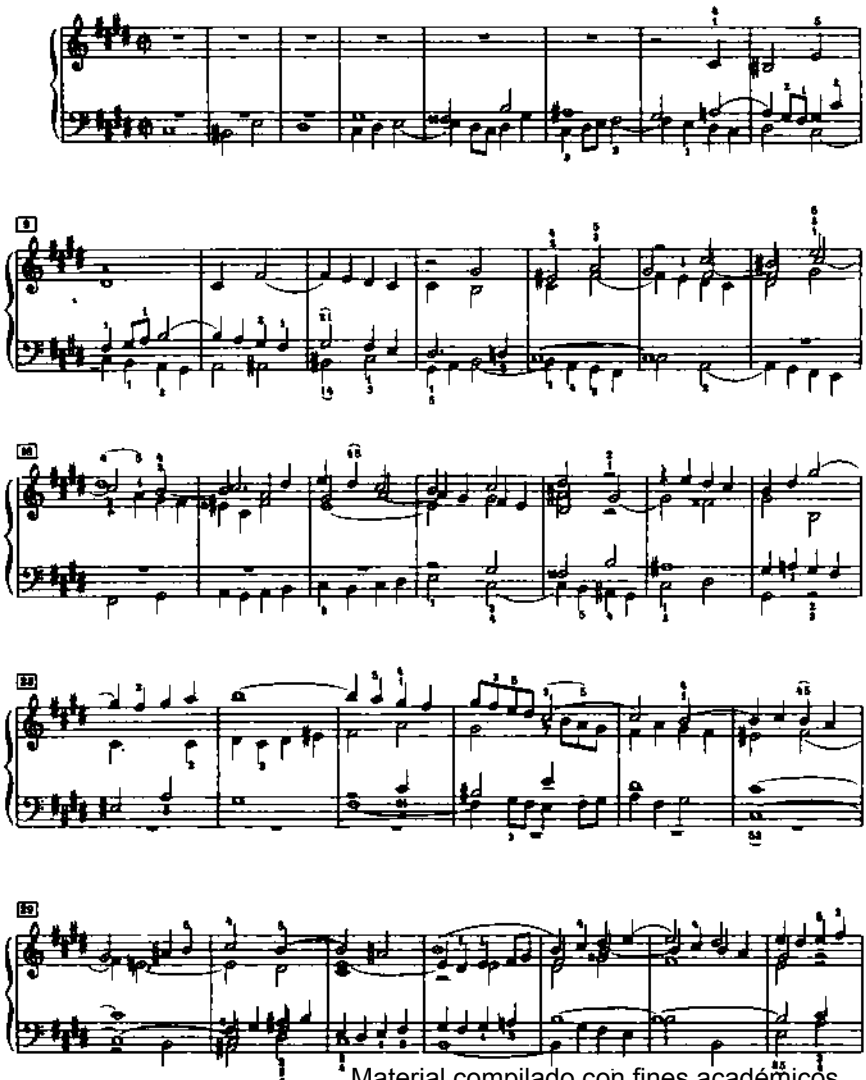
Material compilado con fines académicos



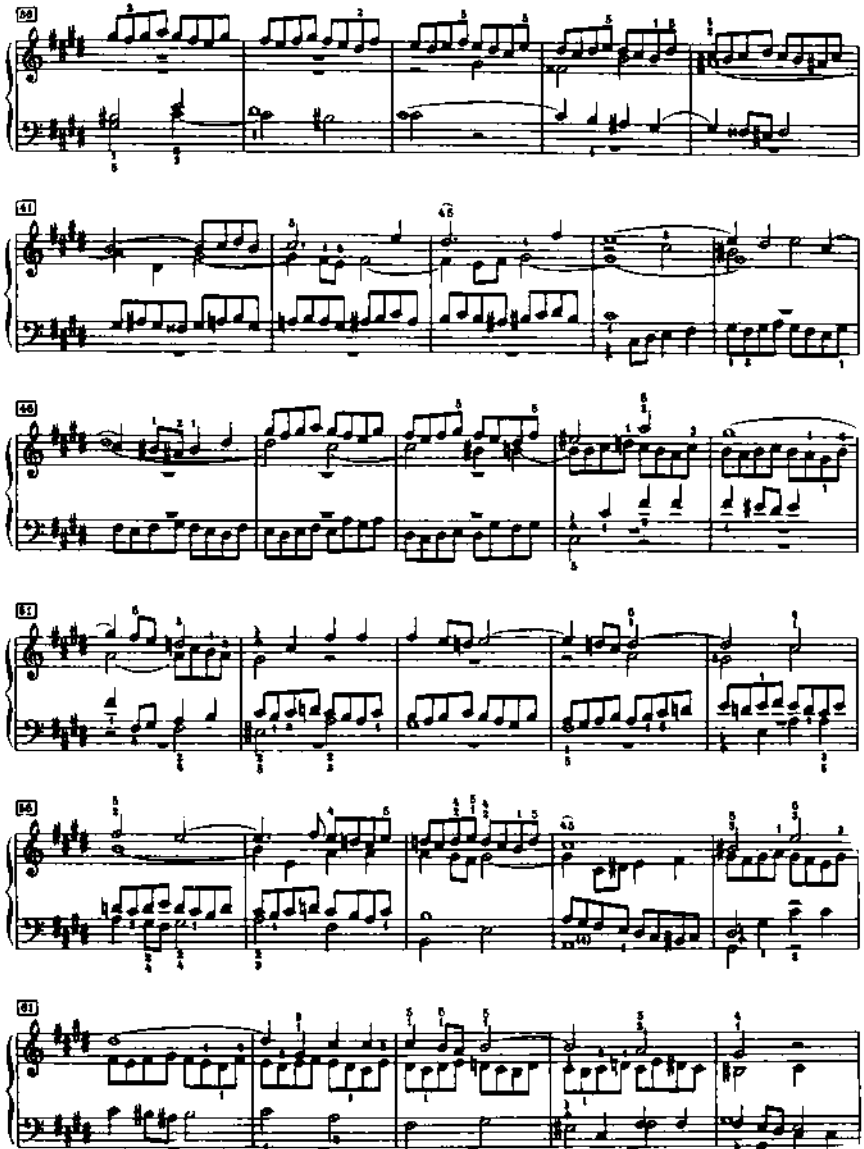
Material compilado con fines académicos

Fuga IV

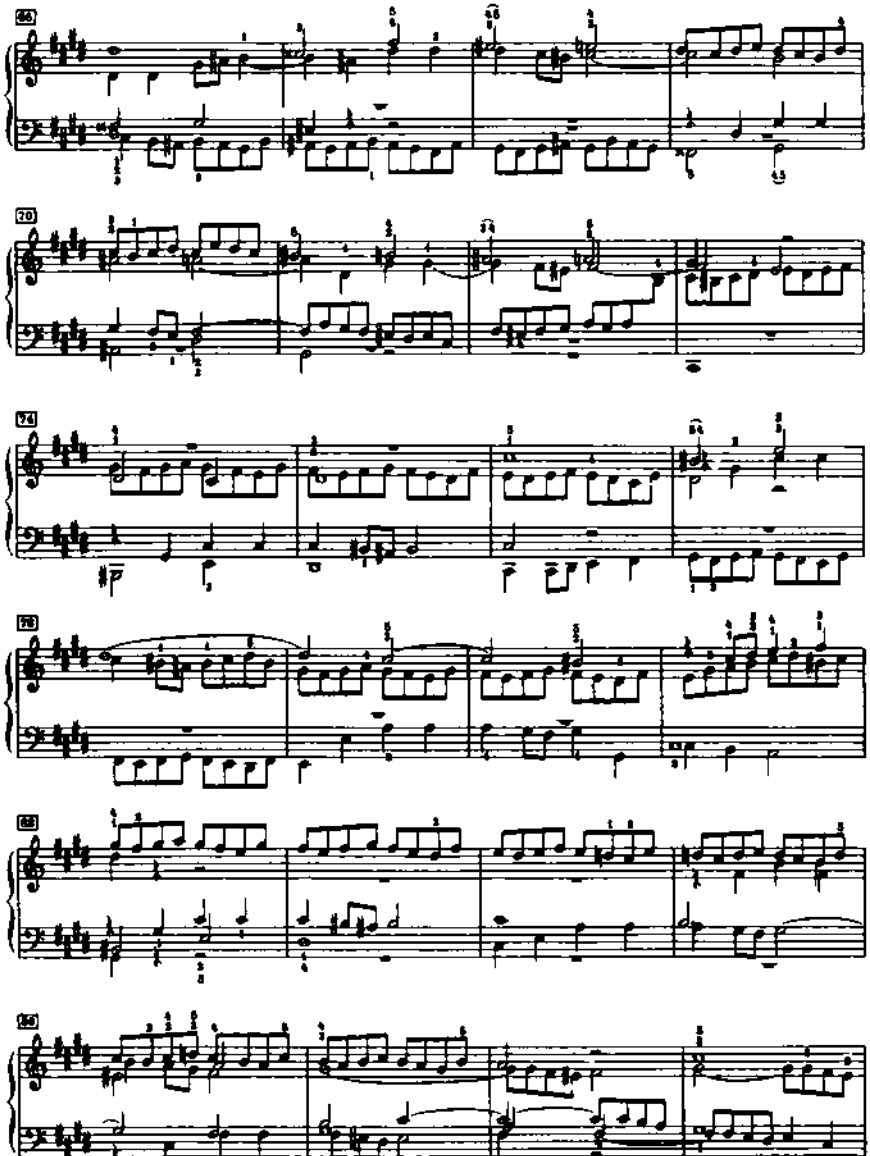
a 5 Voci



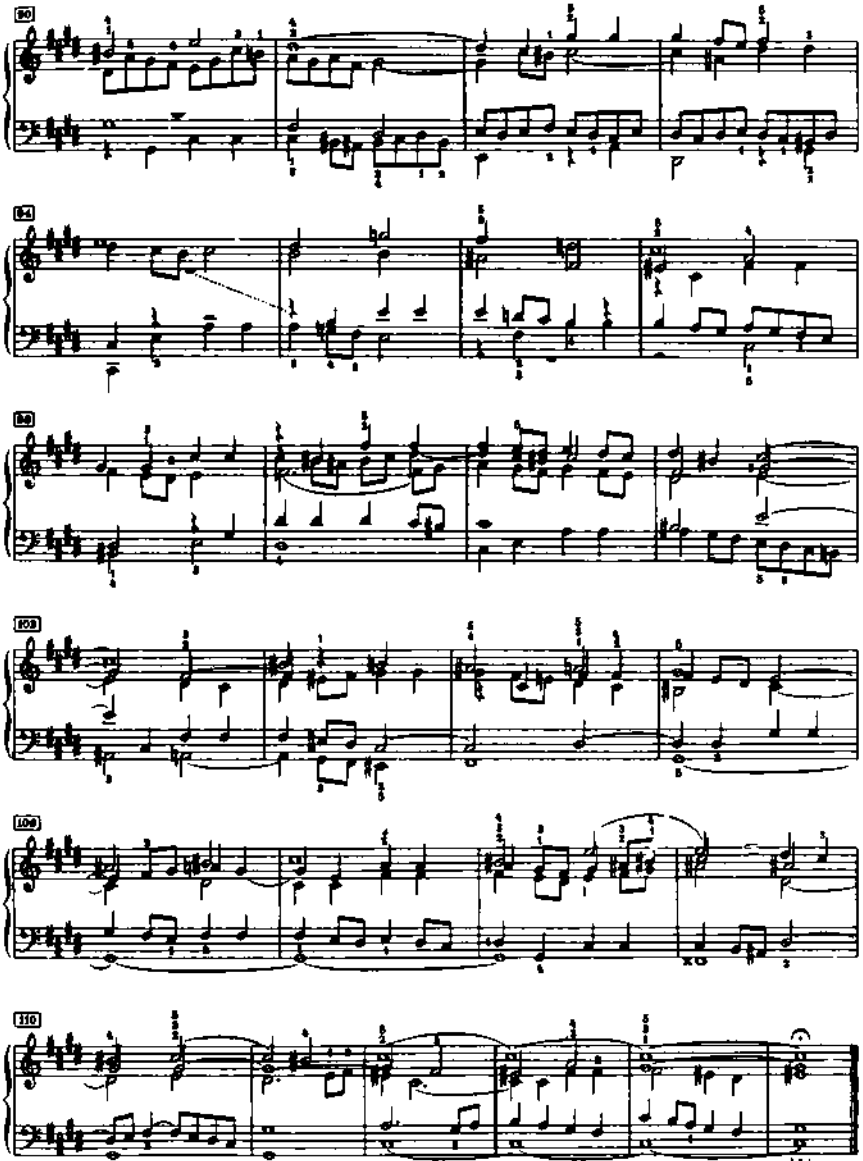
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

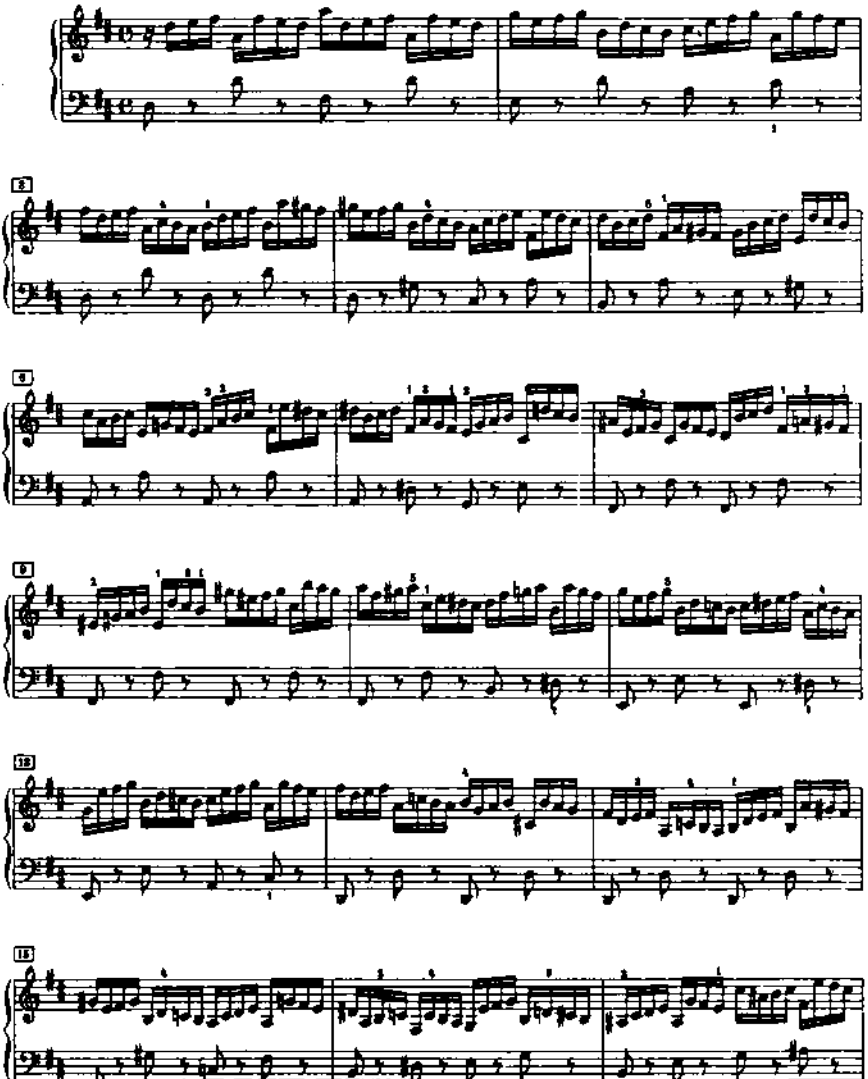


Material compilado con fines académicos

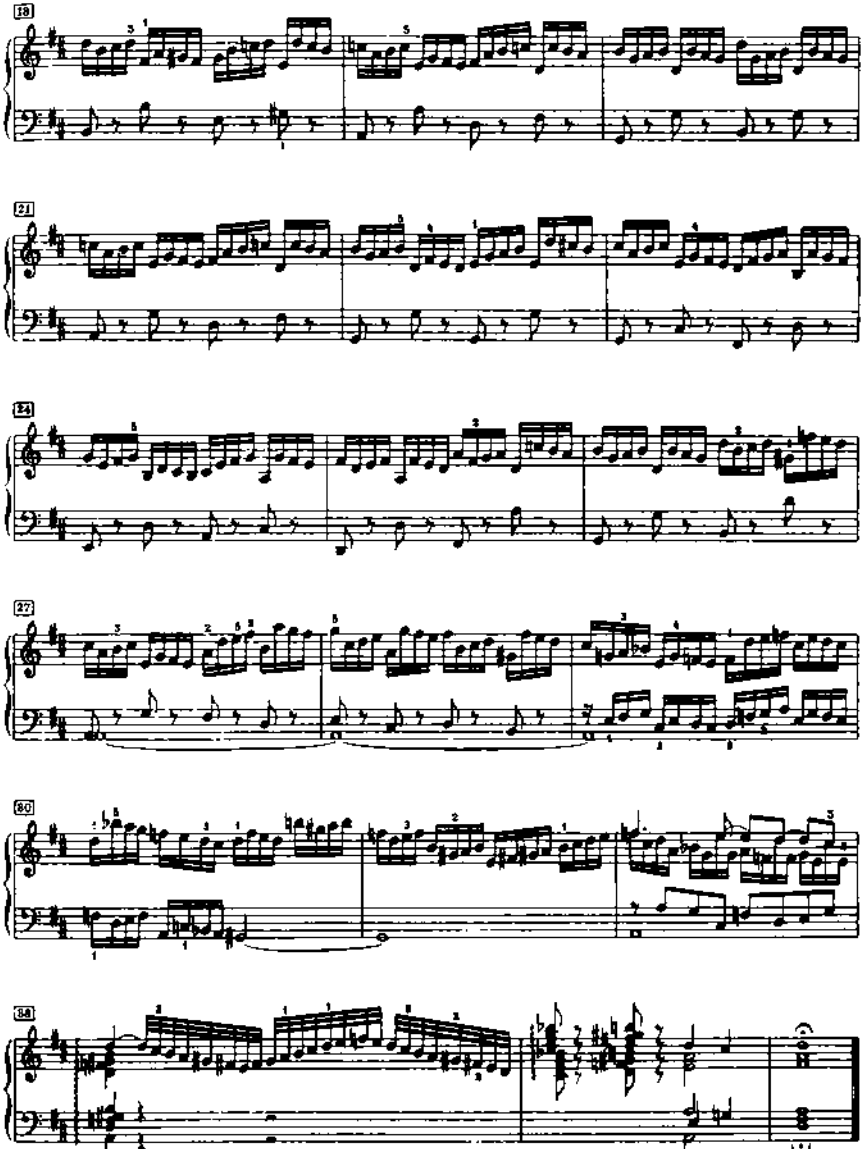


Material compilado con fines académicos

Praeludium V



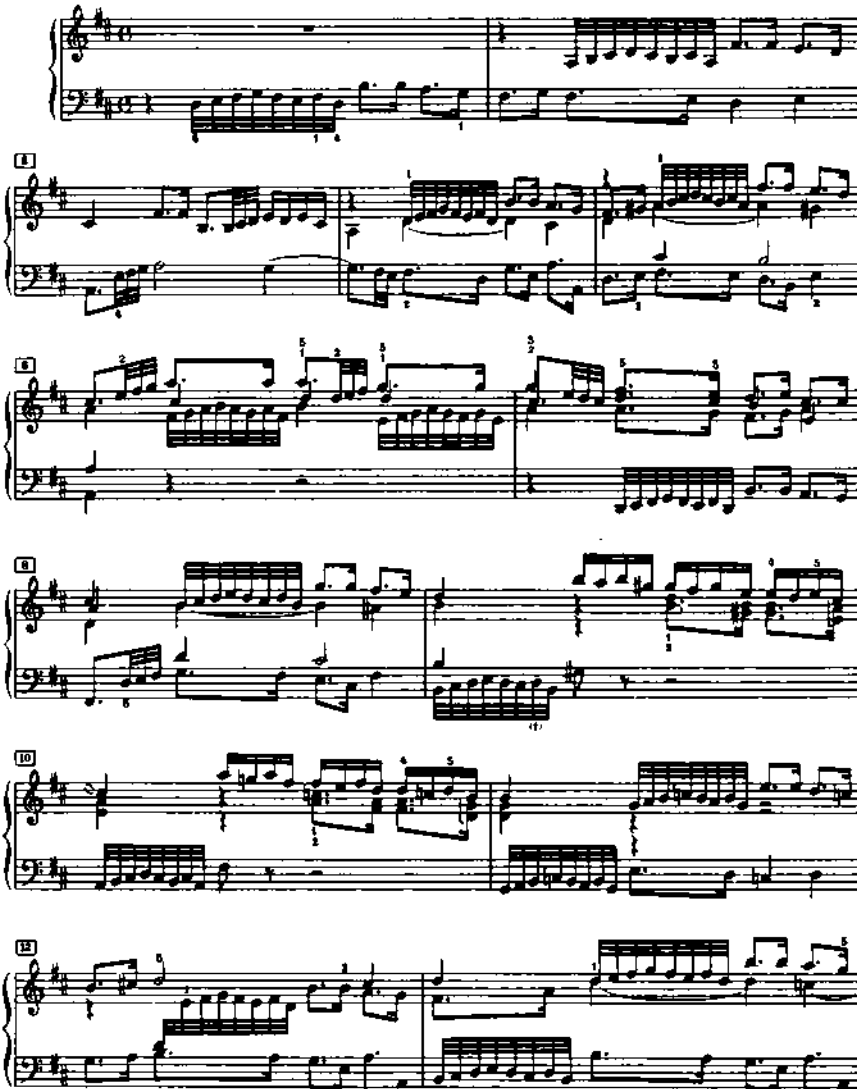
Material compilado con fines académicos



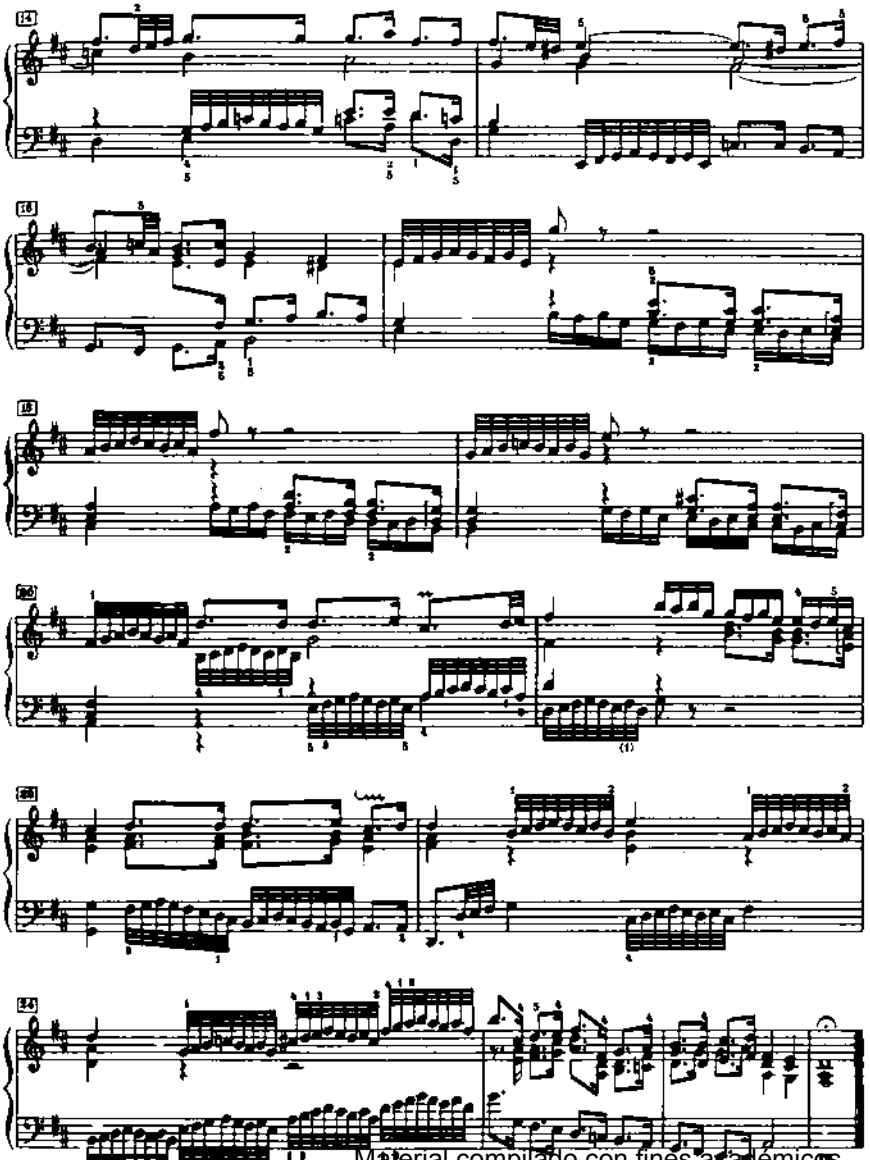
Material compilado con fines académicos

Fuga V

a 4 Voci

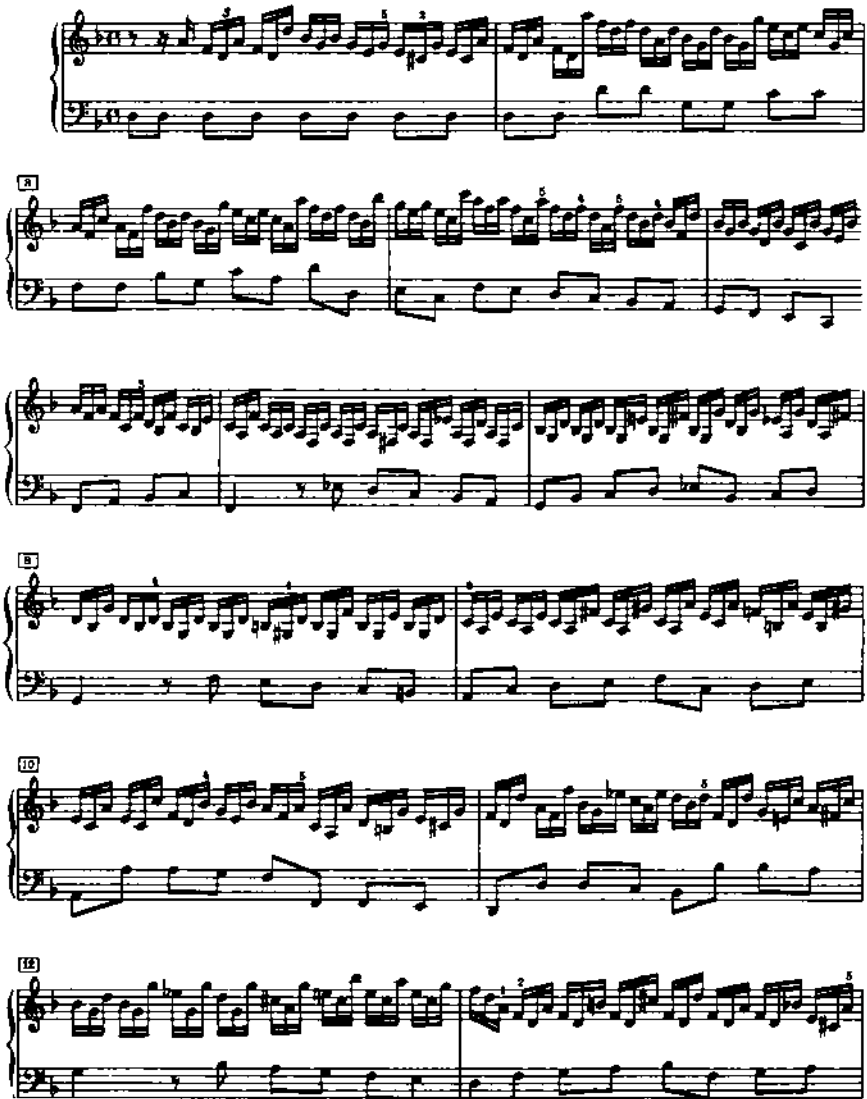


Material compilado con fines académicos

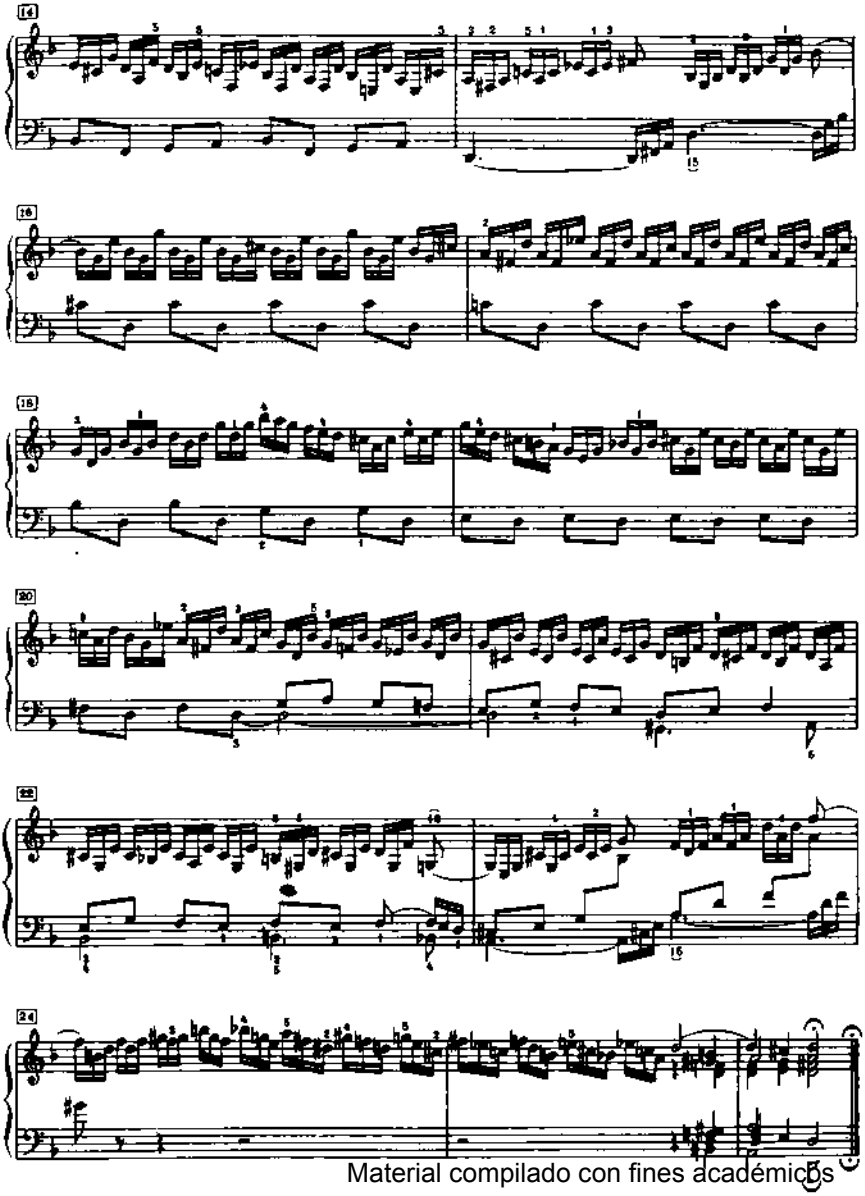


Material compilado con fines académicos

Praeludium VI



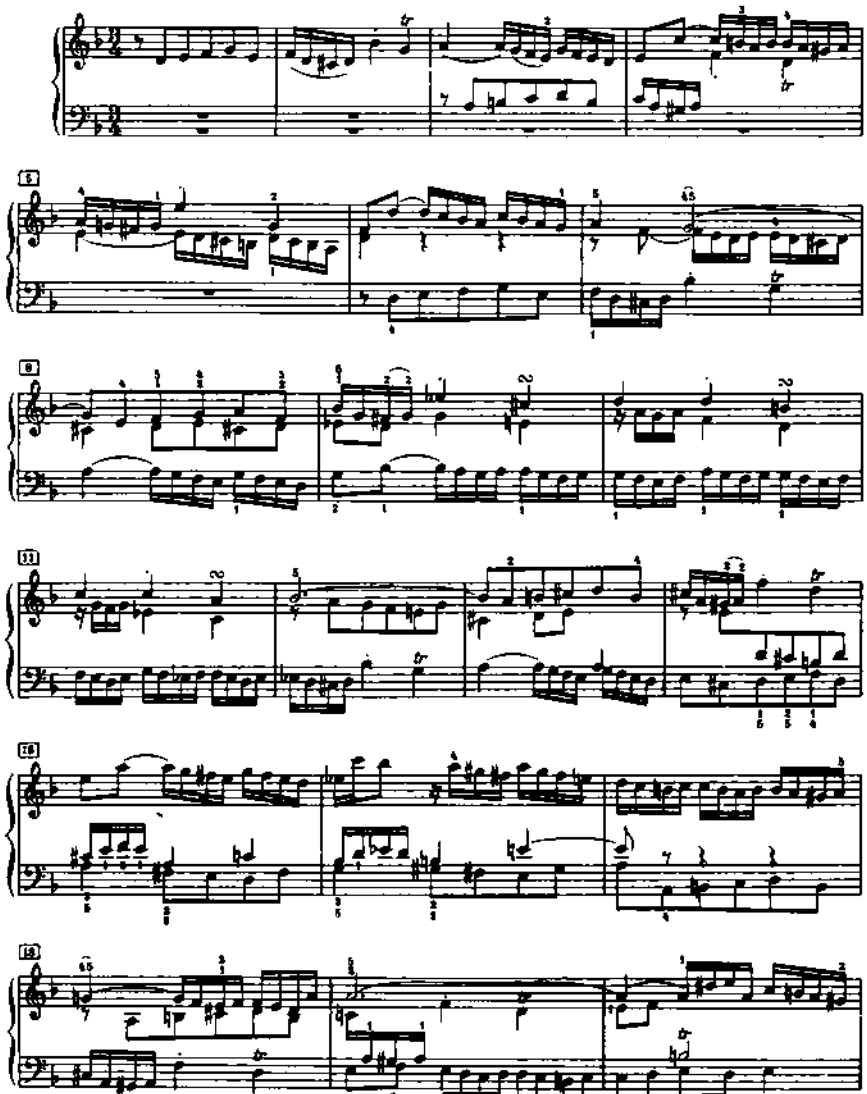
Material compilado con fines académicos



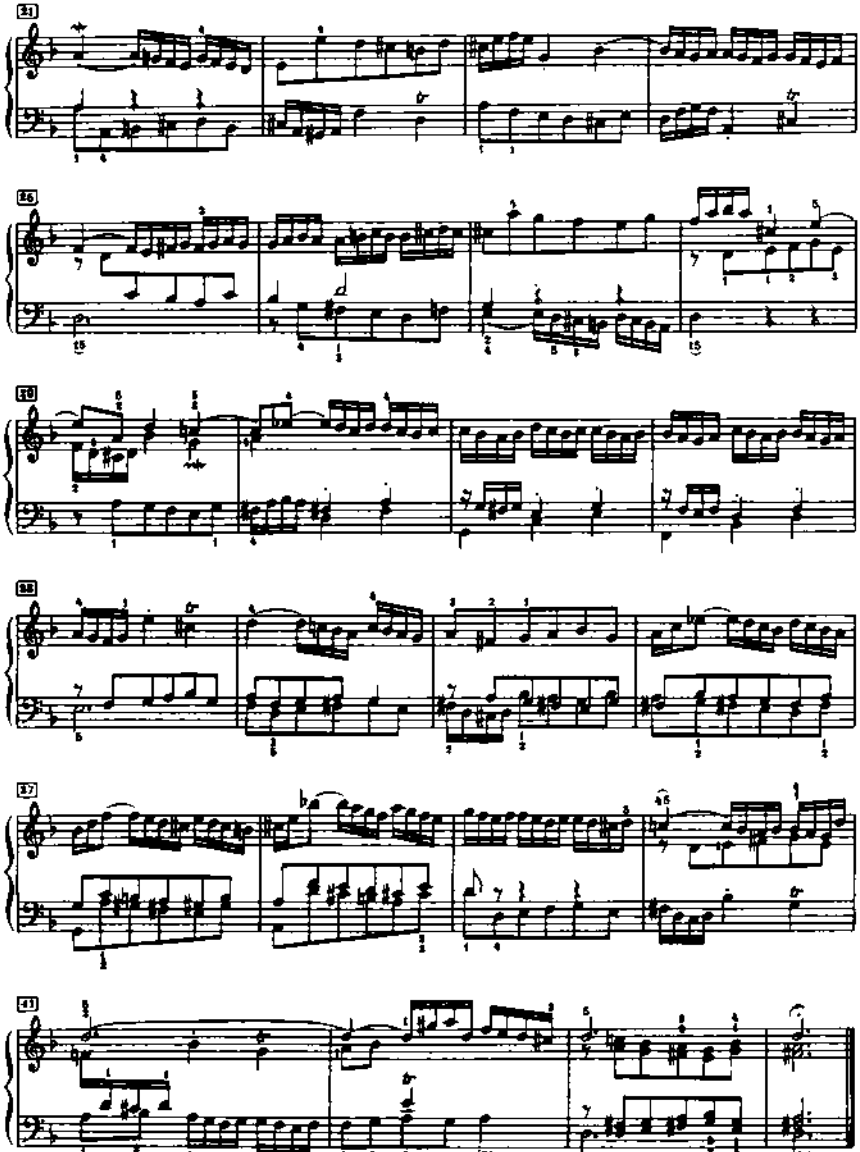
Material compilado con fines académicos

Fuga VI

a 3 Voci

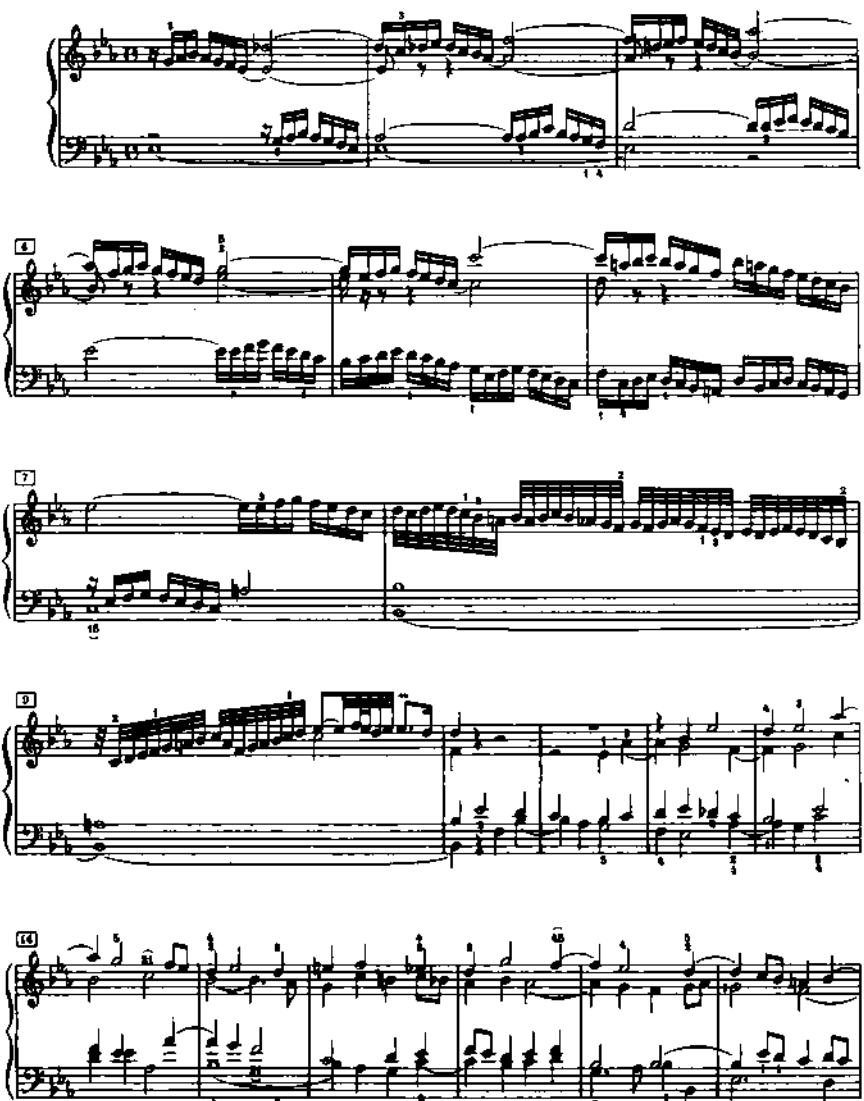


Material compilado com fins académicos

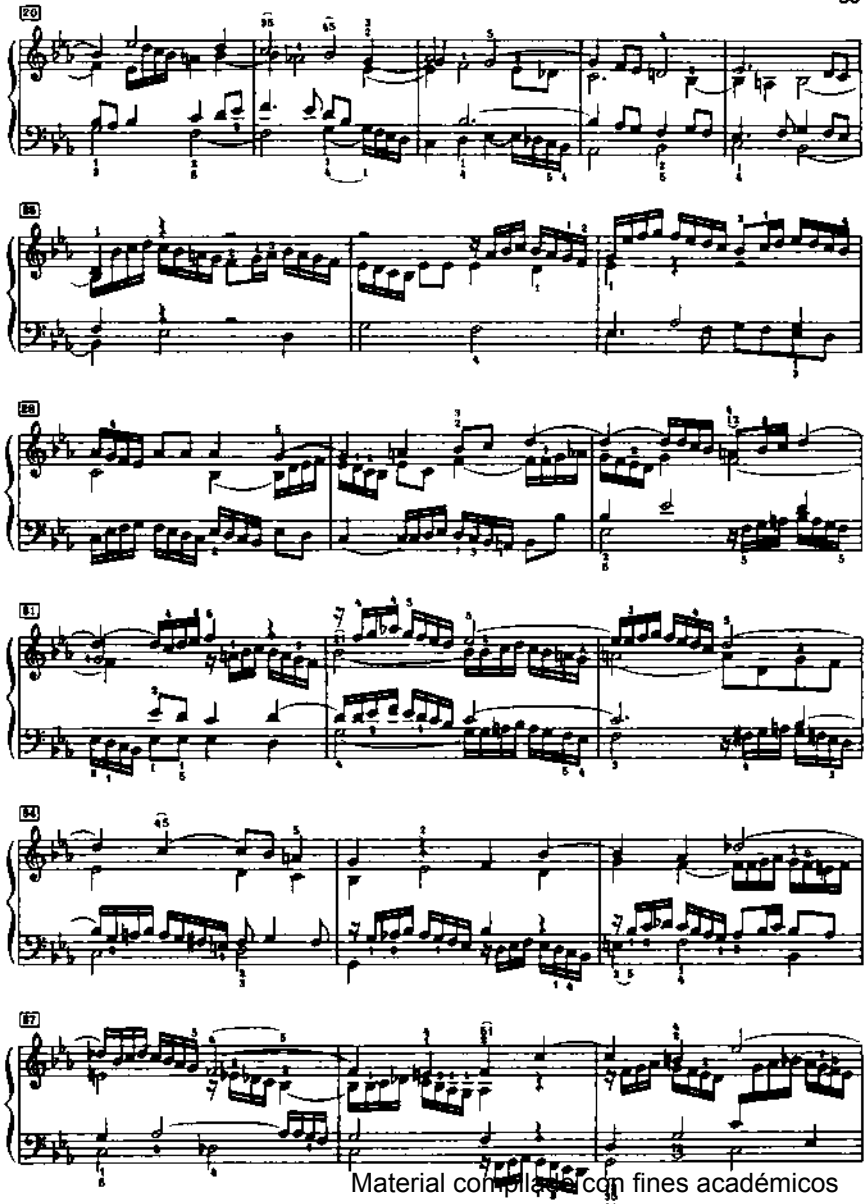


Material compilado con fines académicos

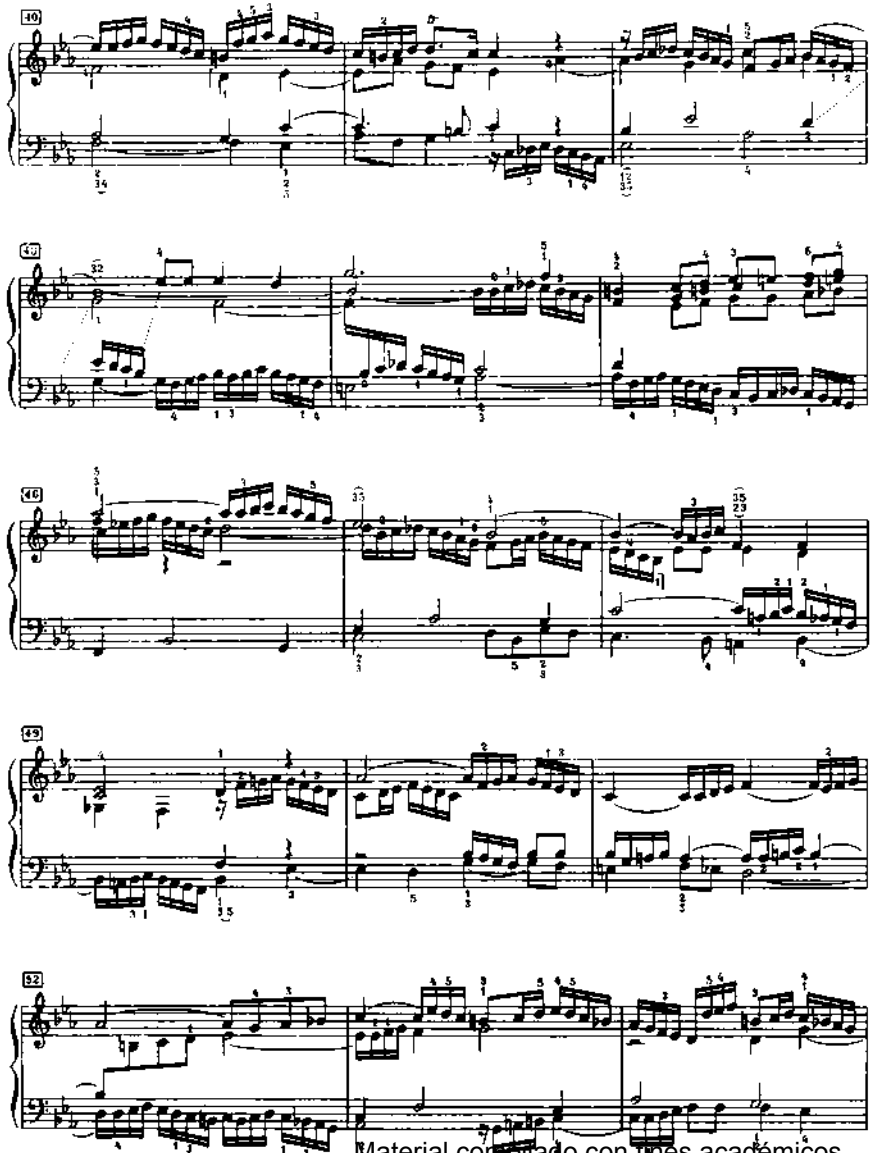
Praeludium VII



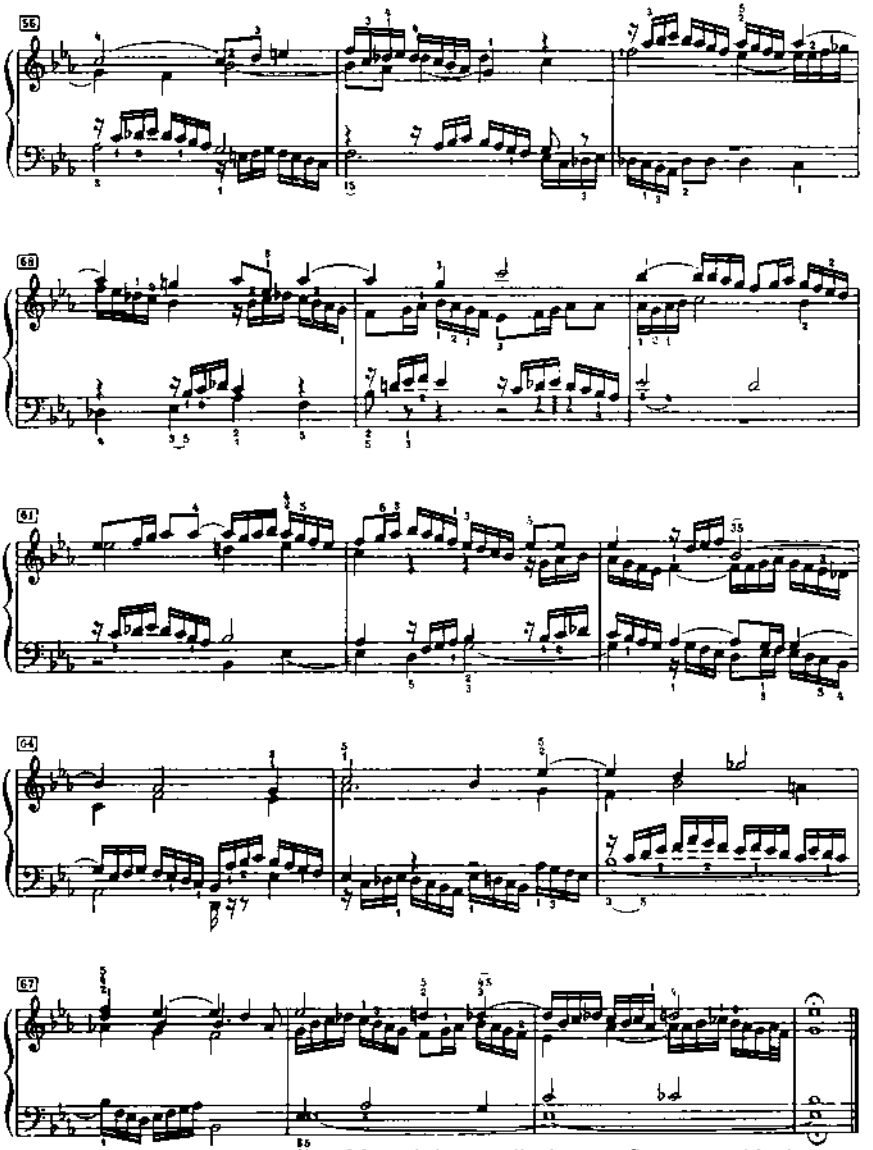
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



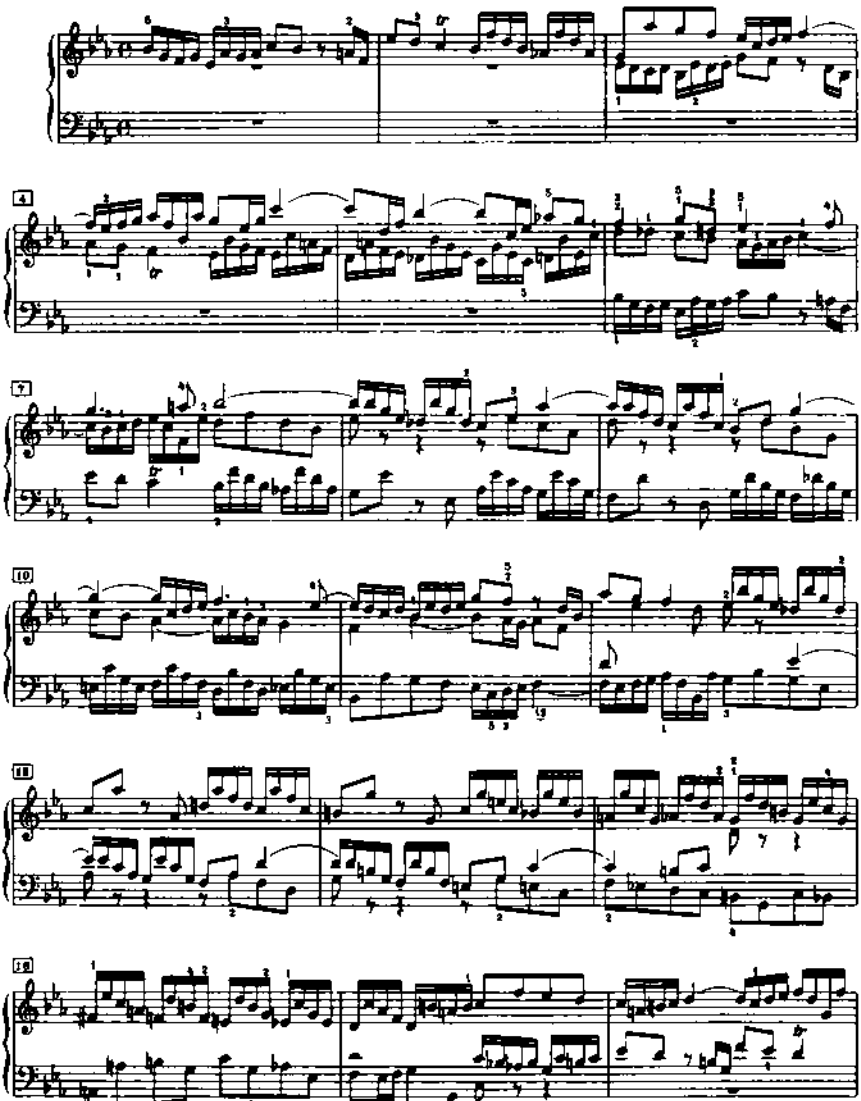
Material compilado con fines académicos



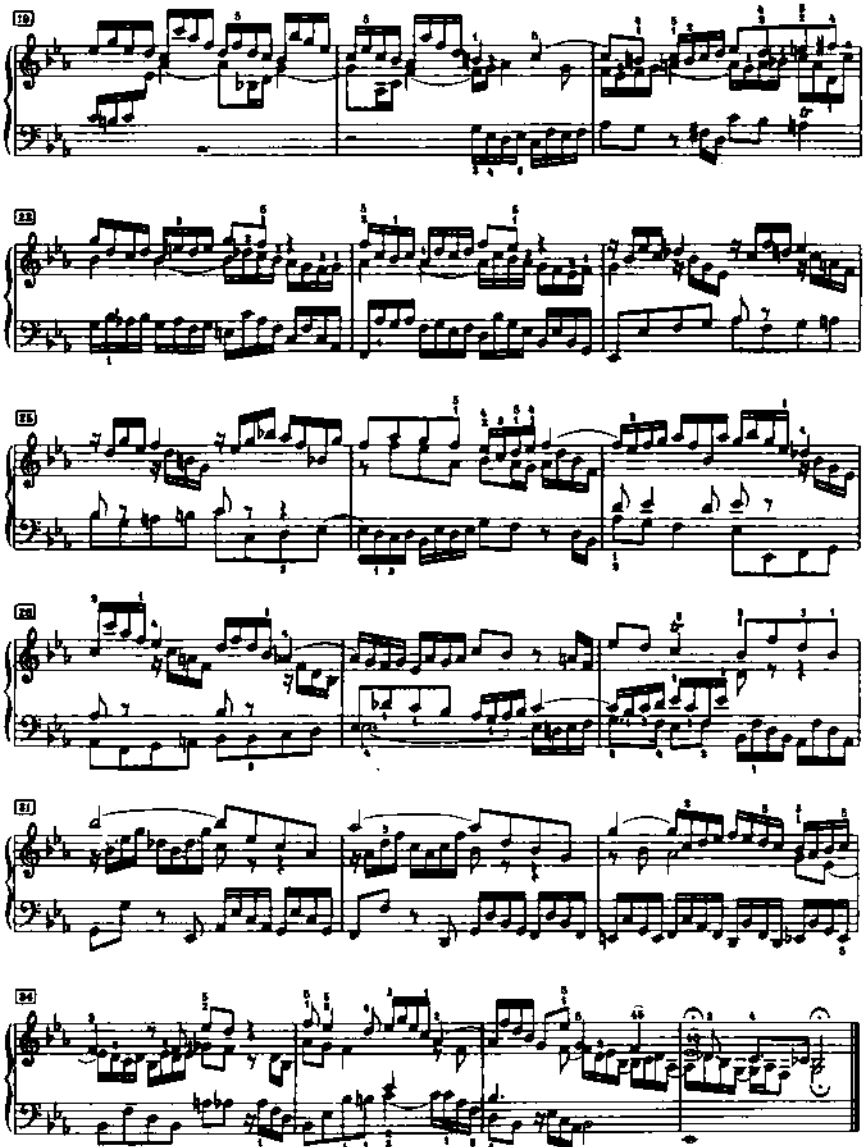
Material compilado con fines académicos

Fuga VII

a 3 Voci

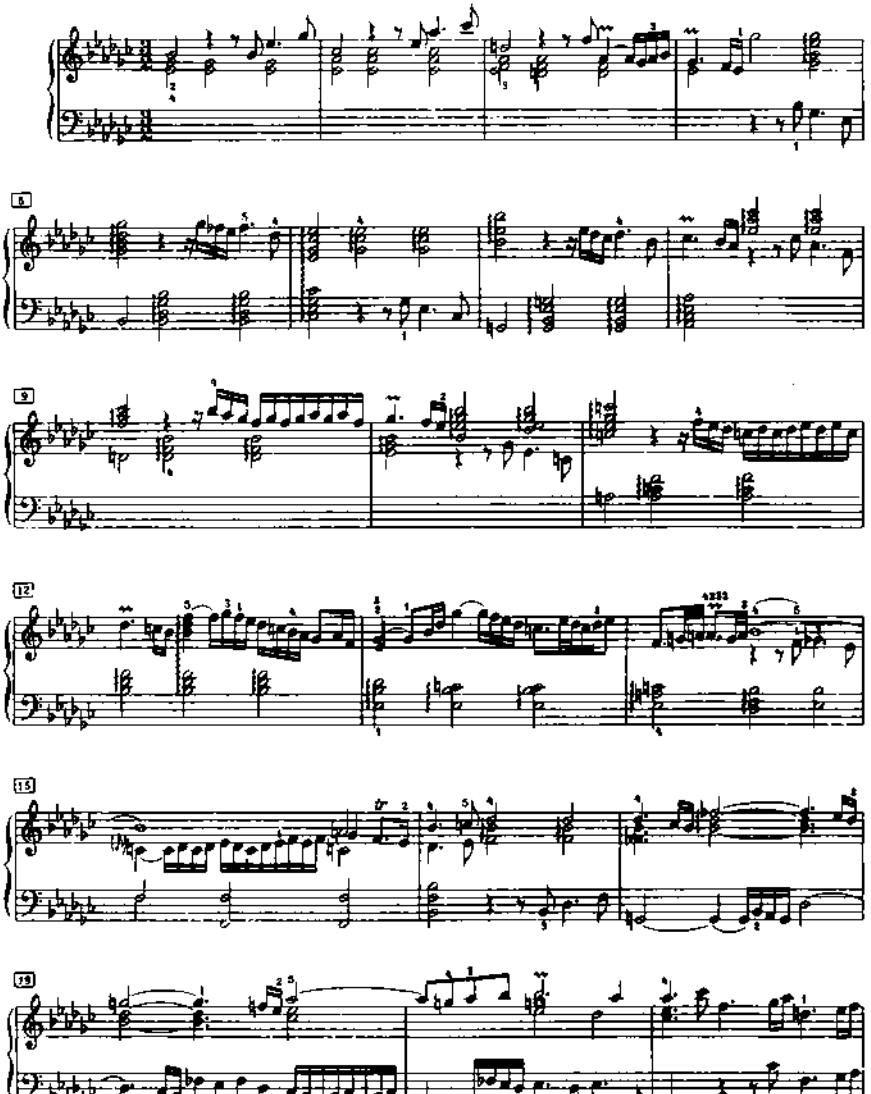


Material compilado con fines académicos

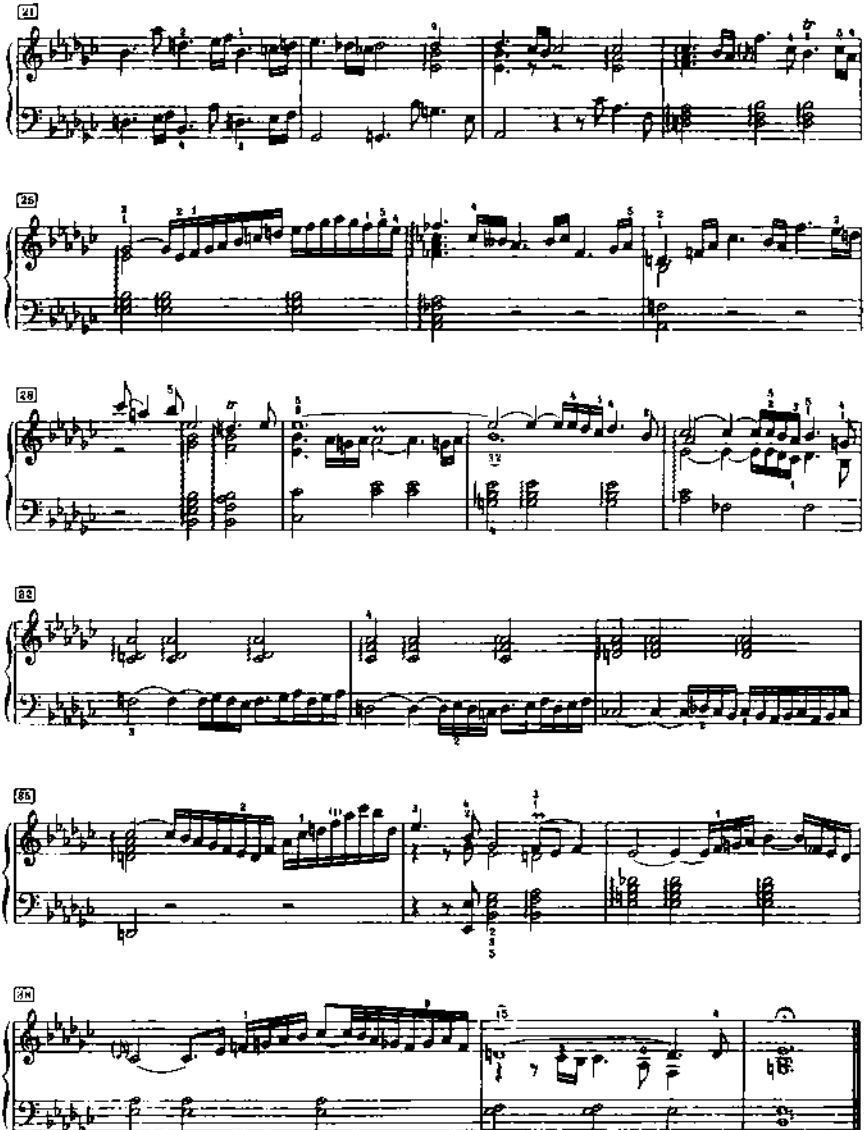


Material compilado con fines académicos

Praeludium VIII



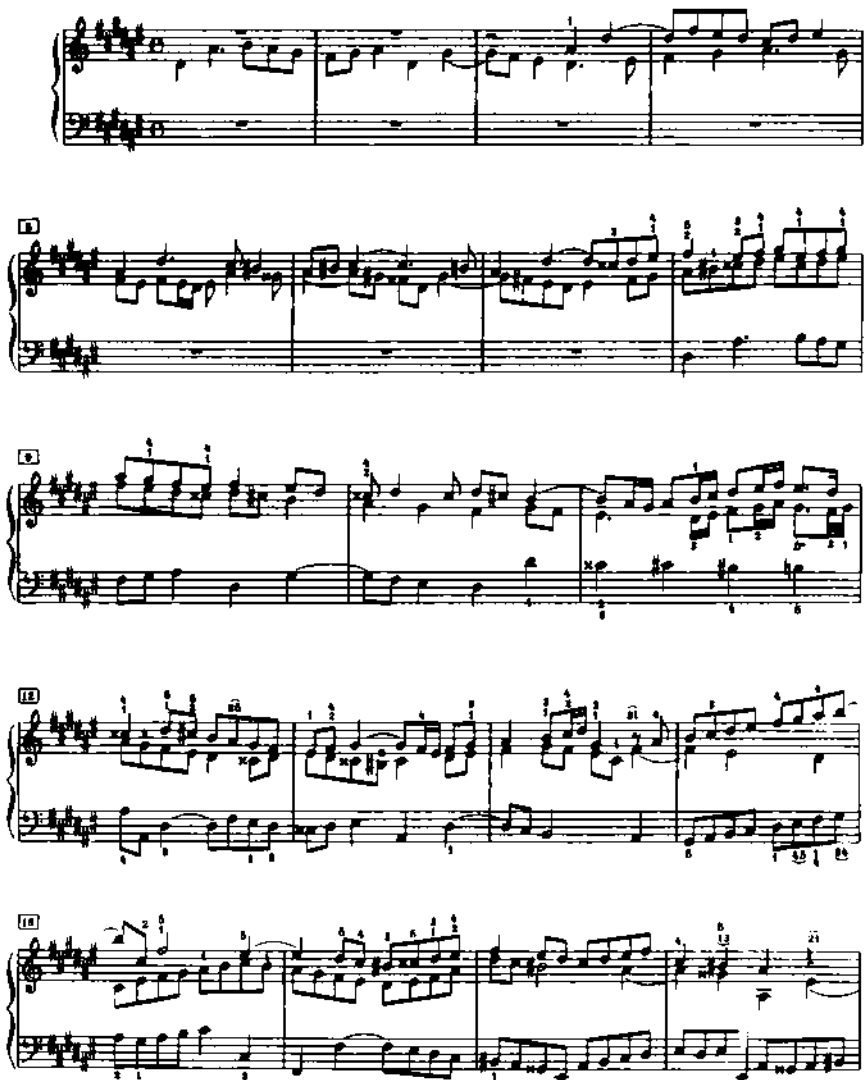
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

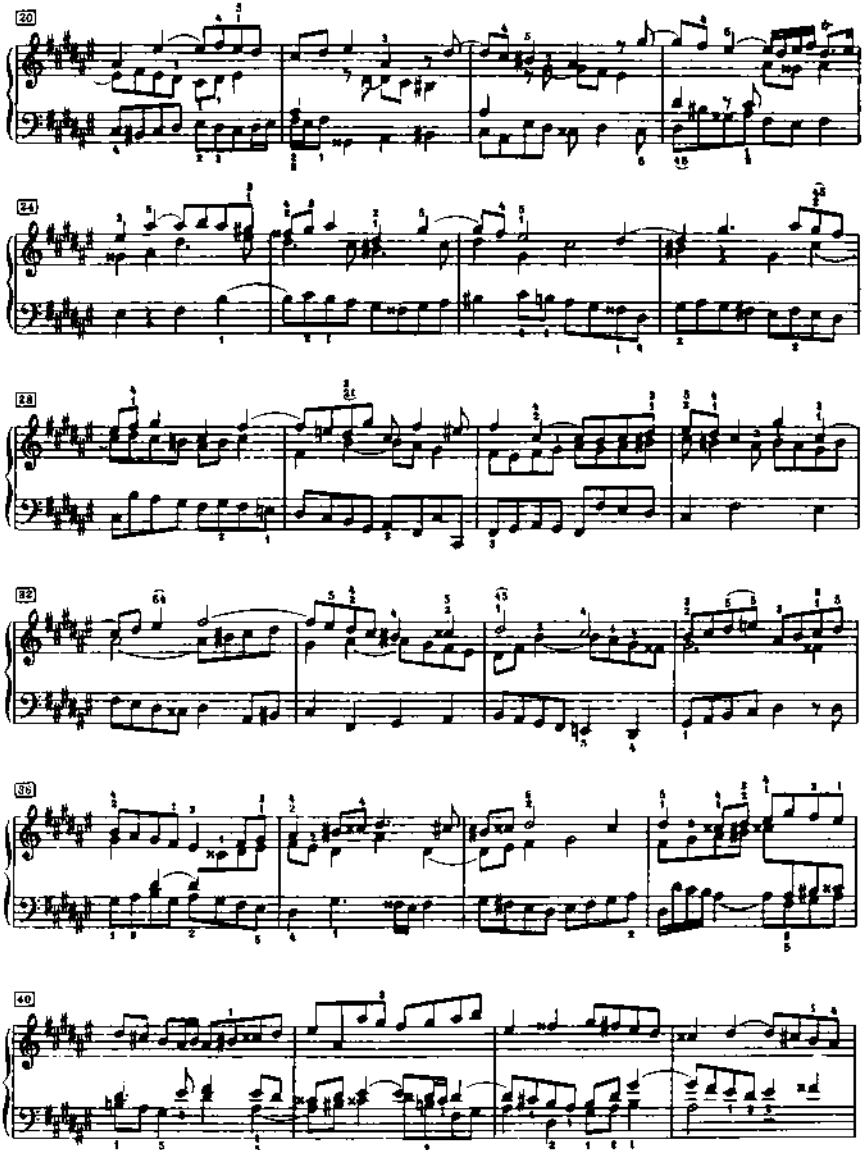
Fuga VIII*)

a 3 Voci

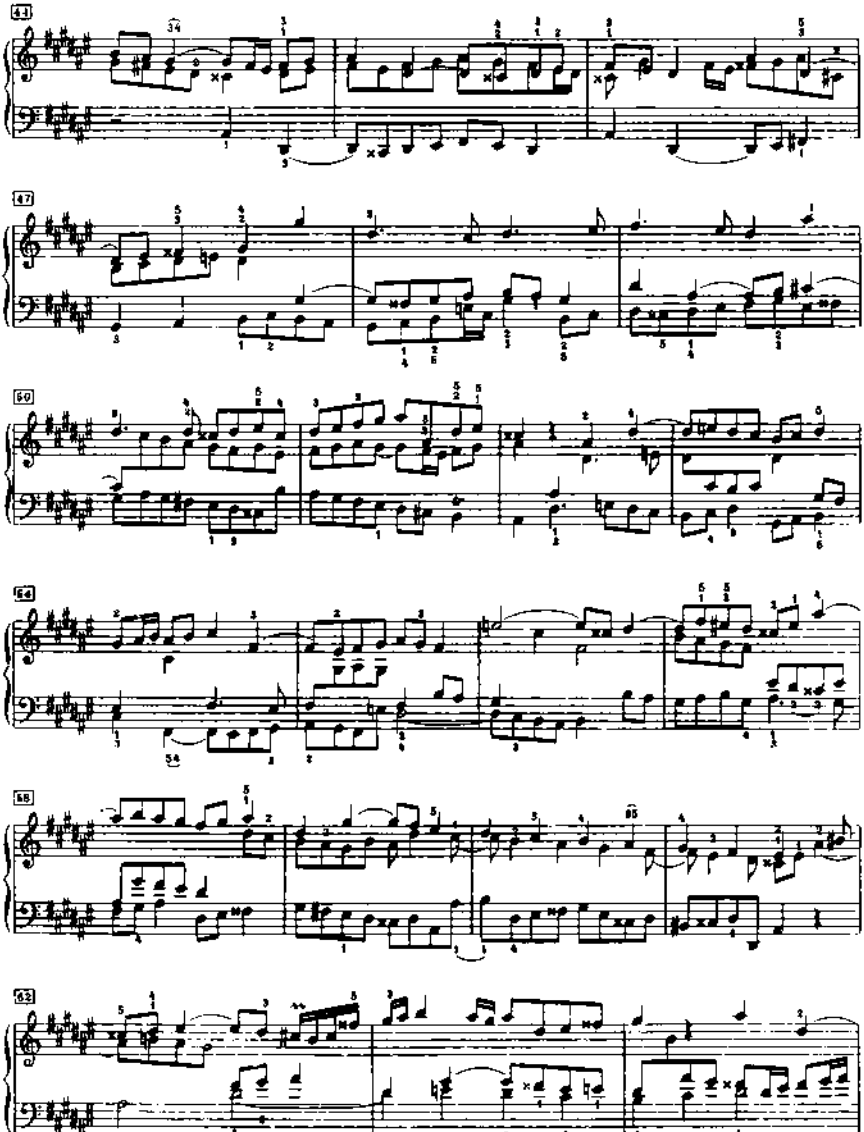


*) Notation ist es moll siehe Anhang S. 120

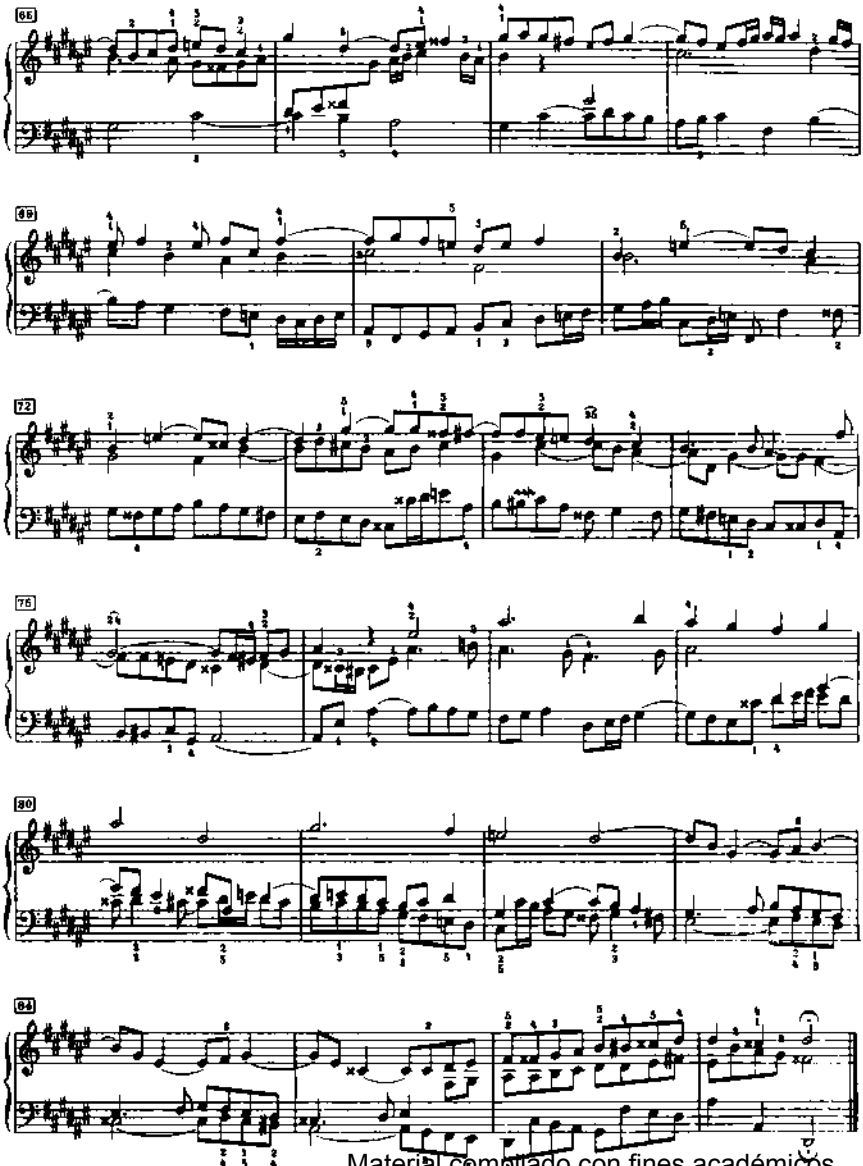
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

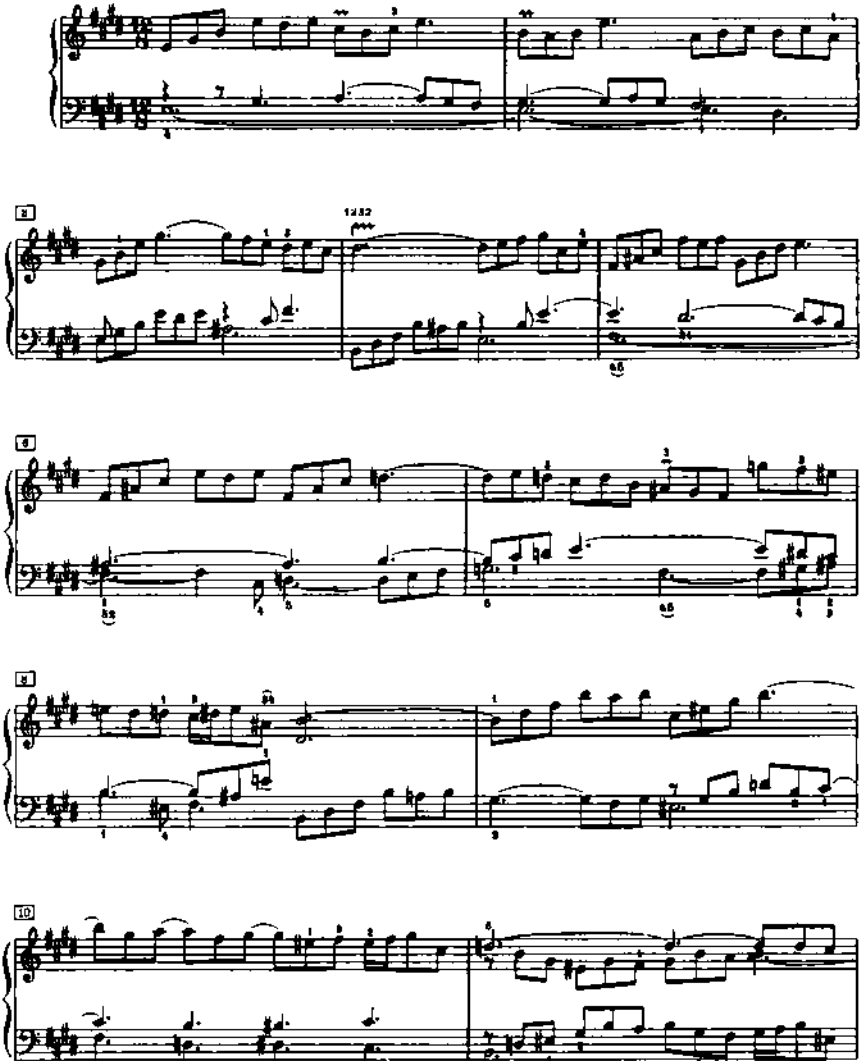


Material compilado con fines académicos

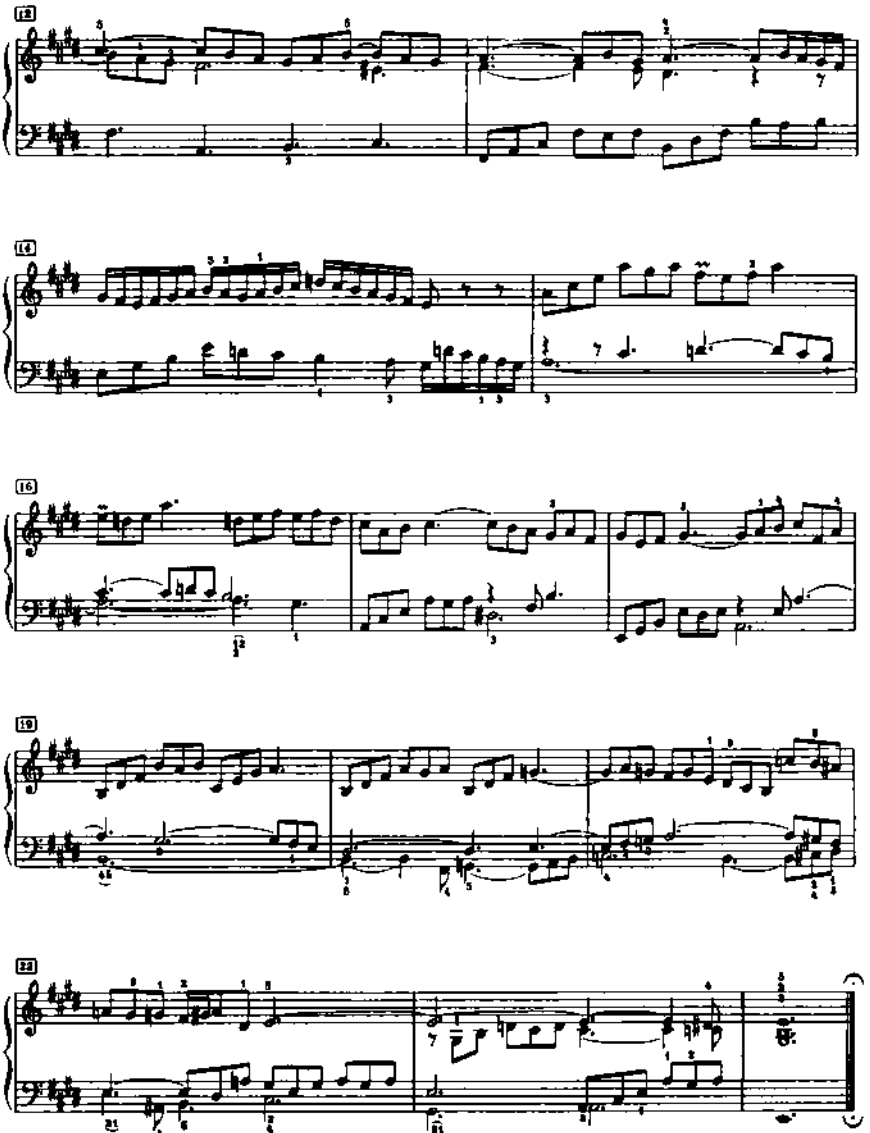


Material compilado con fines académicos

Praeludium IX



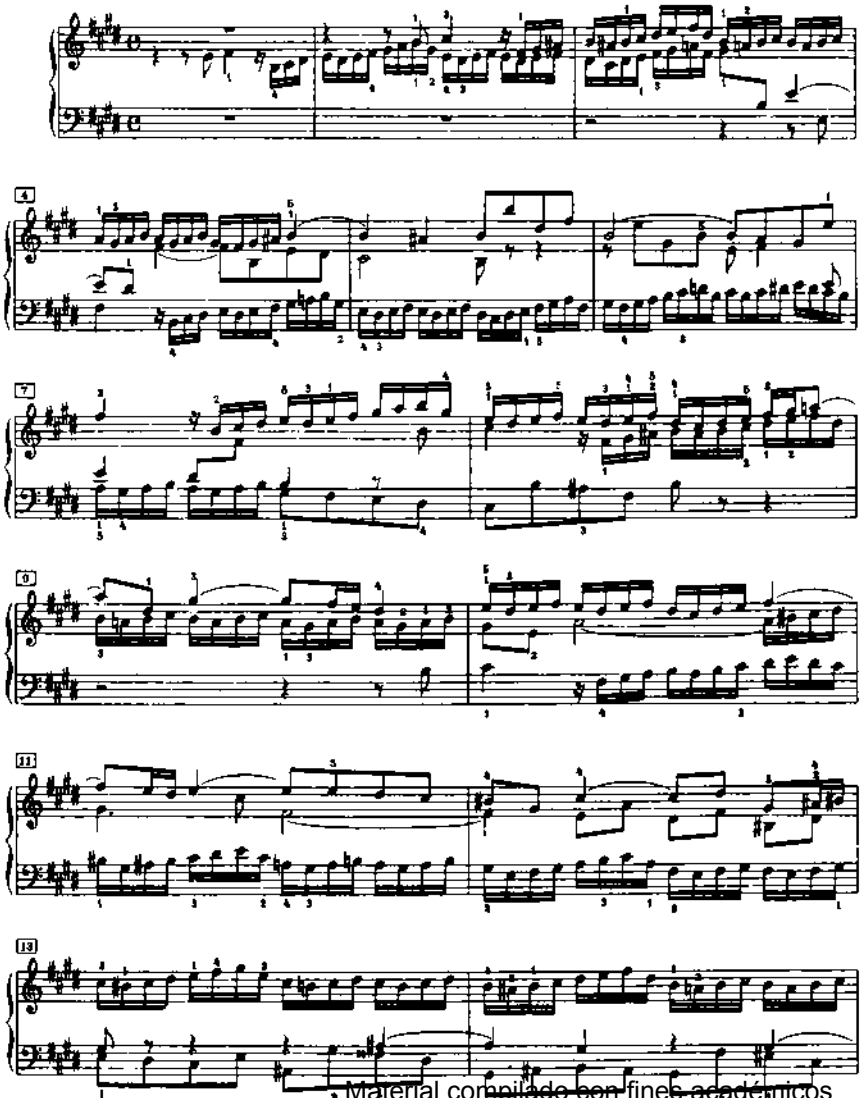
Mäterial compilado con fines académicos



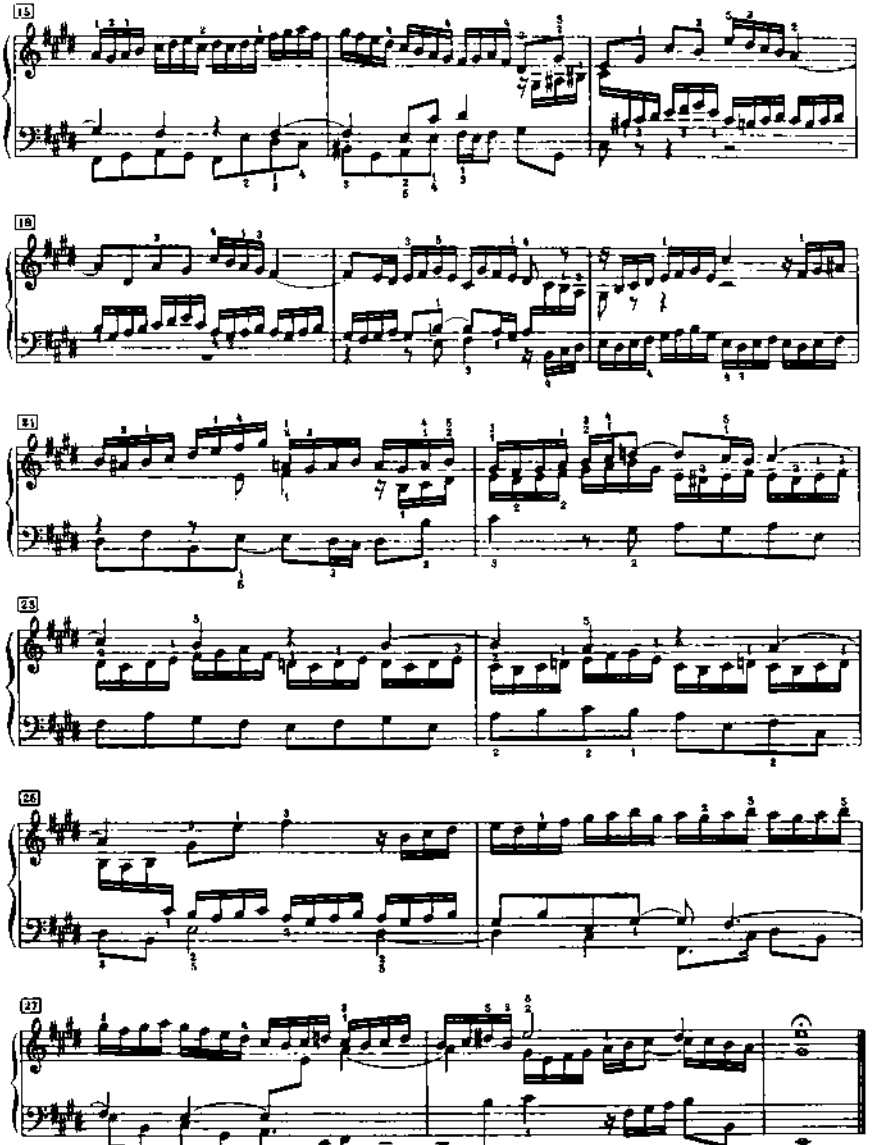
Material compilado con fines académicos

Fuga IX

a 3 Voci

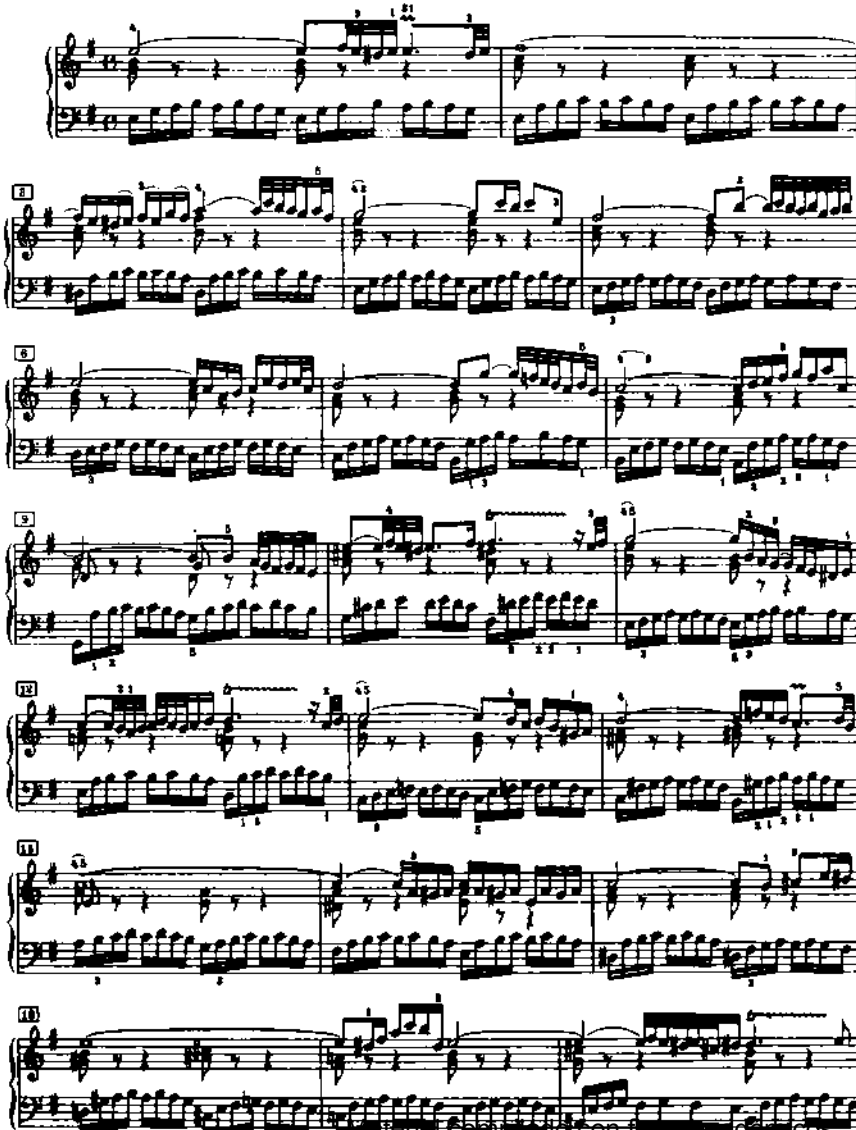


Material compilado con fines académicos

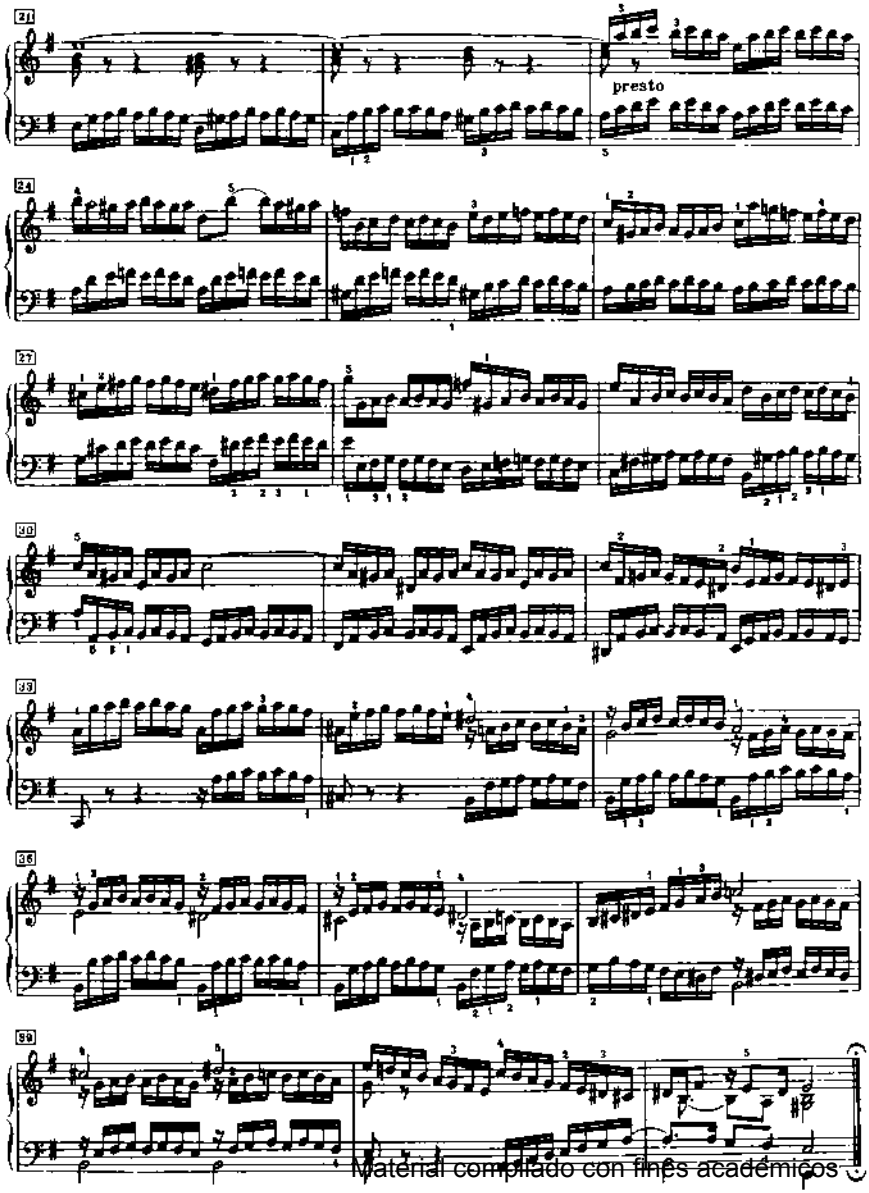


Material compilado con fines académicos

Praeludium X



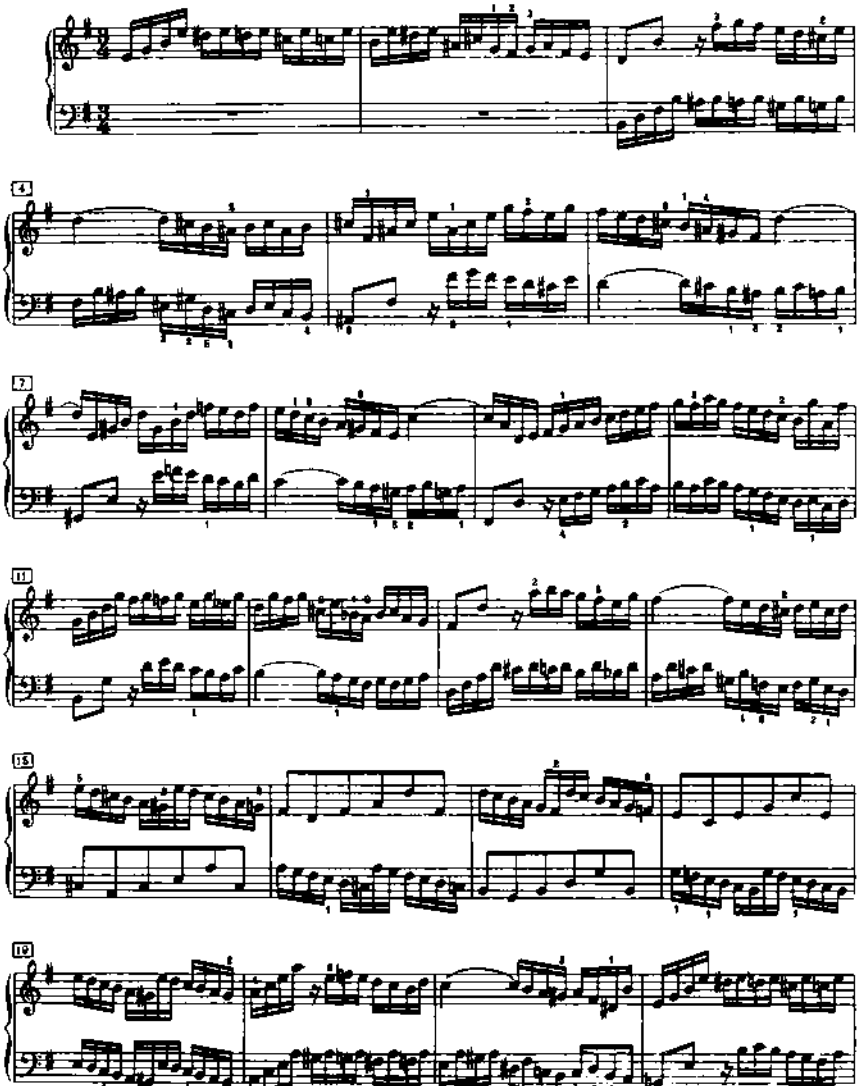
Material compilado con fines académicos



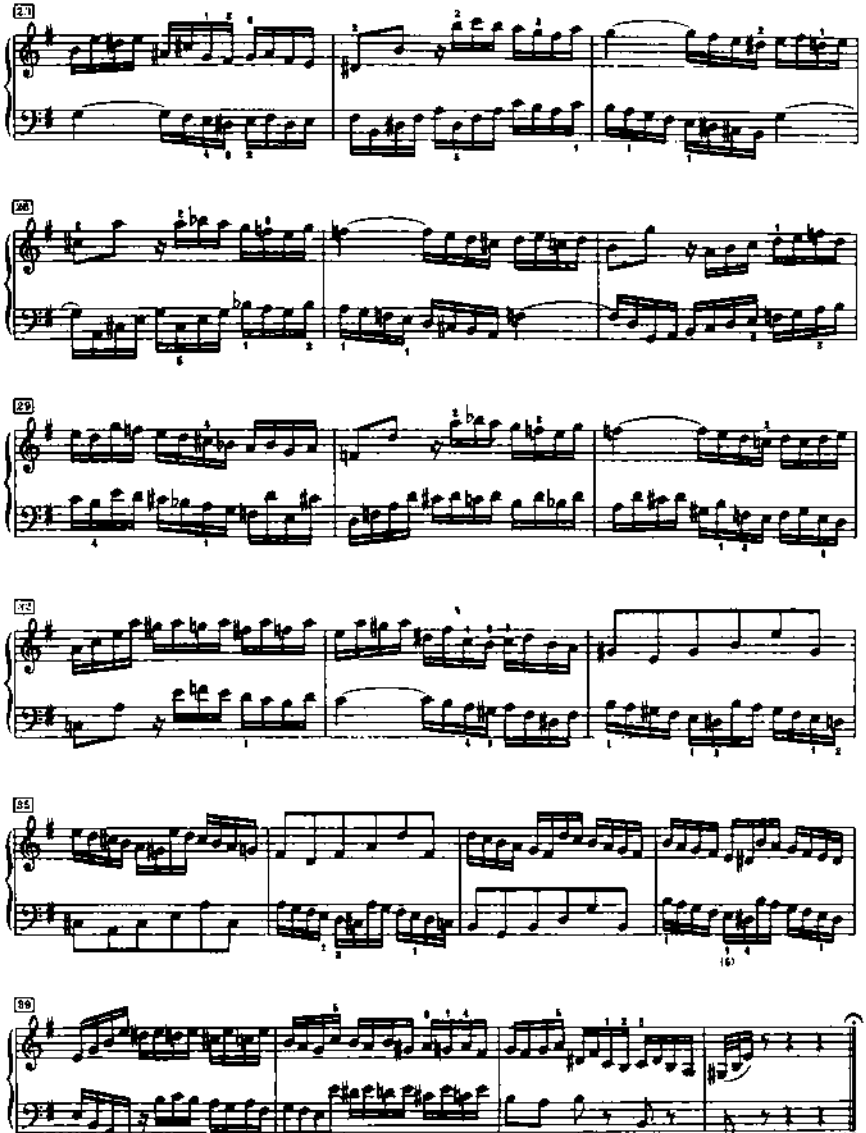
Material compilado con fines académicos

Fuga X

a 2 Voci

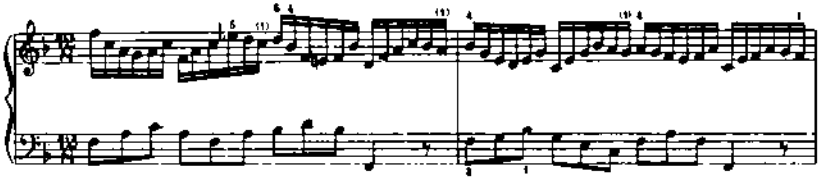


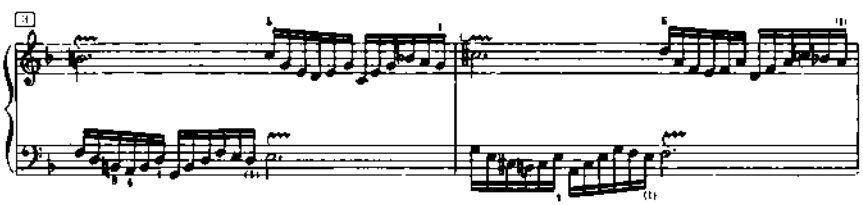
Material compilado con fines académicos

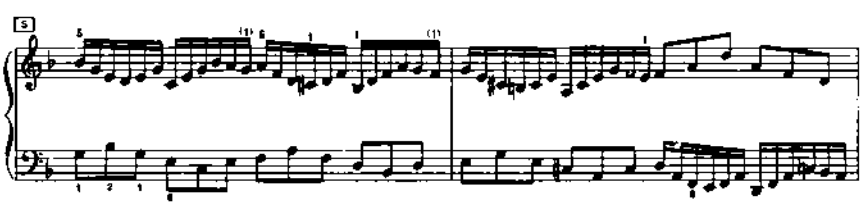


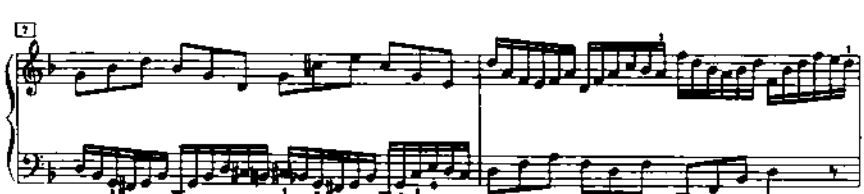
Material compilado con fines académicos

Praeludium XI

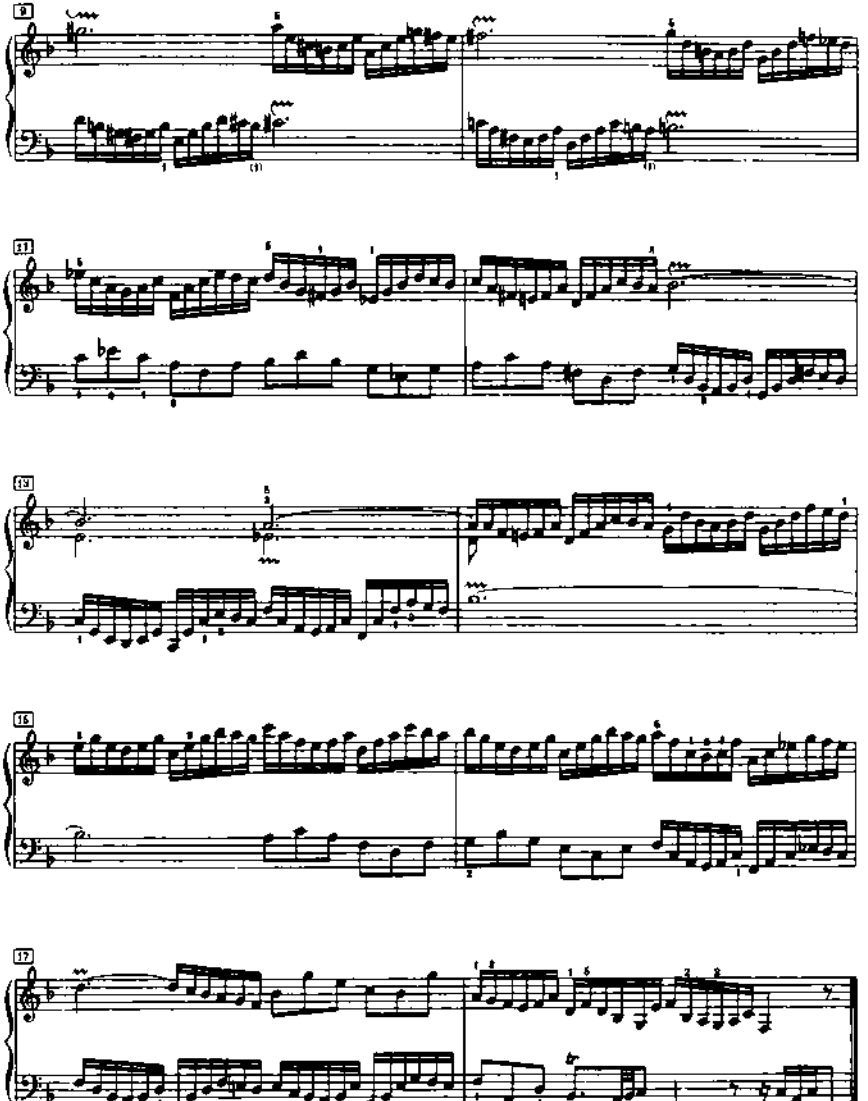








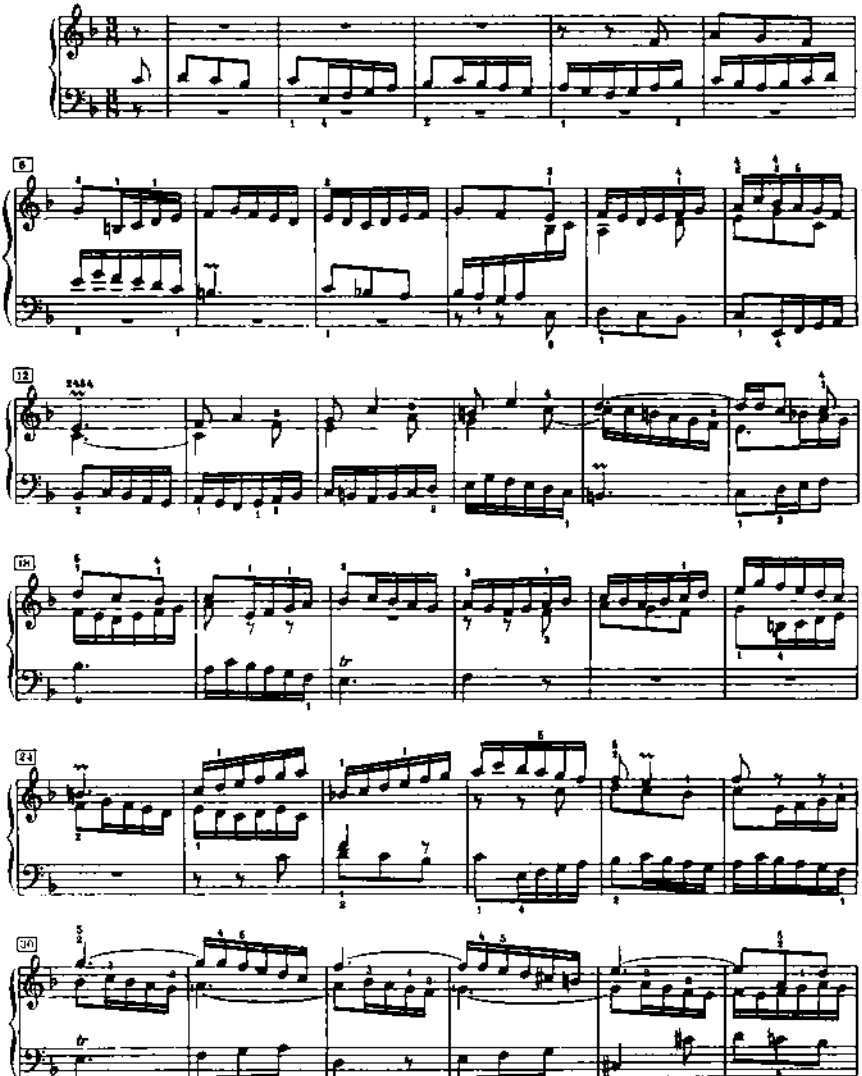
Material compilado con fines académicos



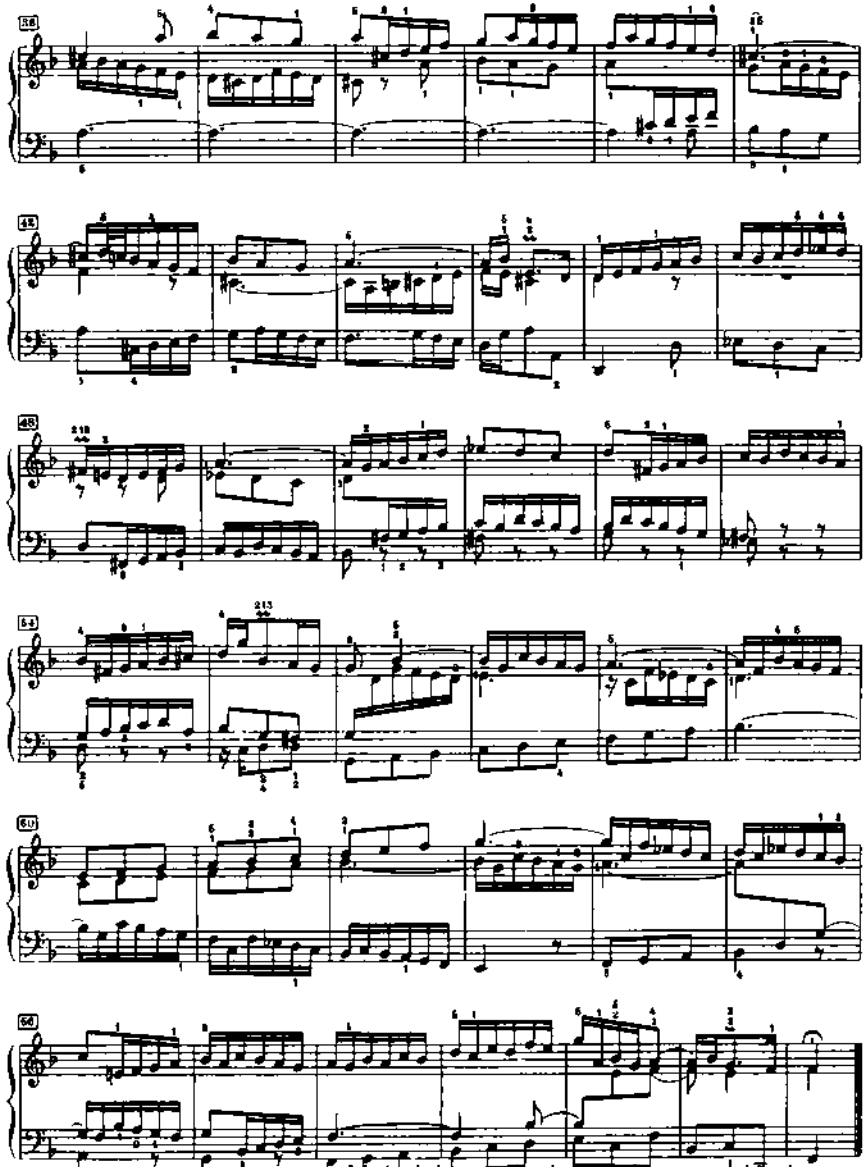
Material compilado con fines académicos

Fuga XI

a 3 Voci

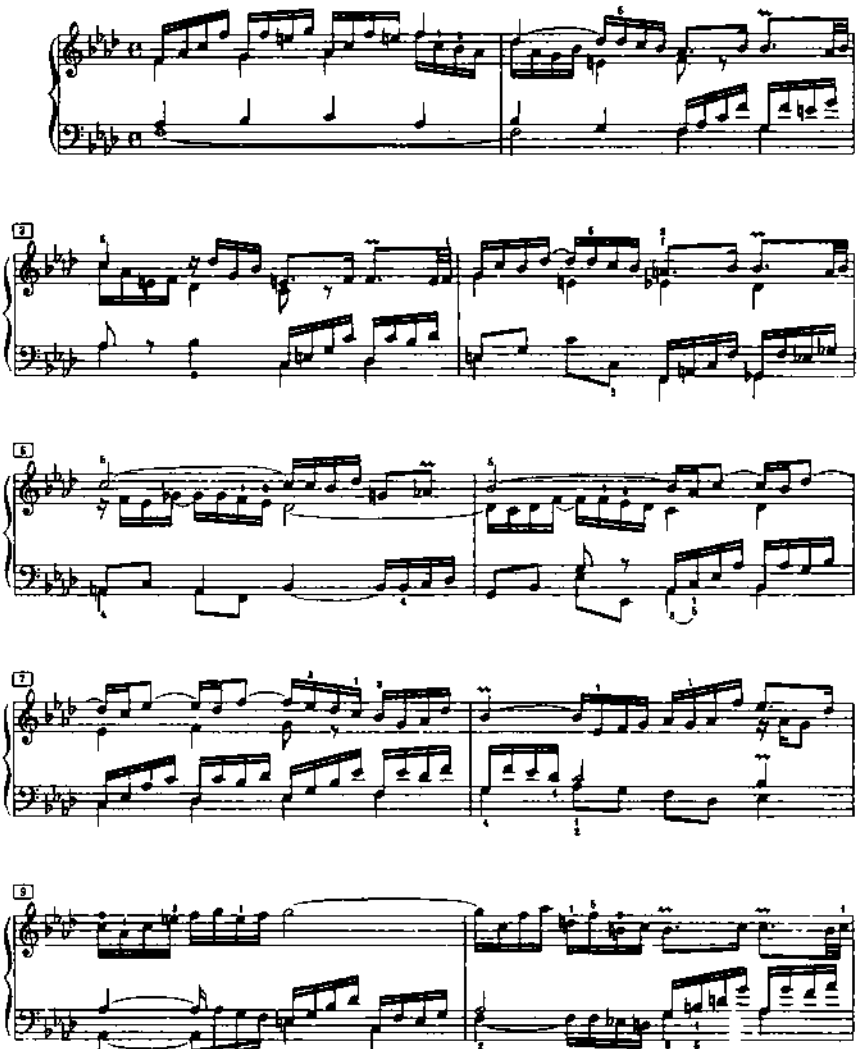


Material compilado con fines académicos

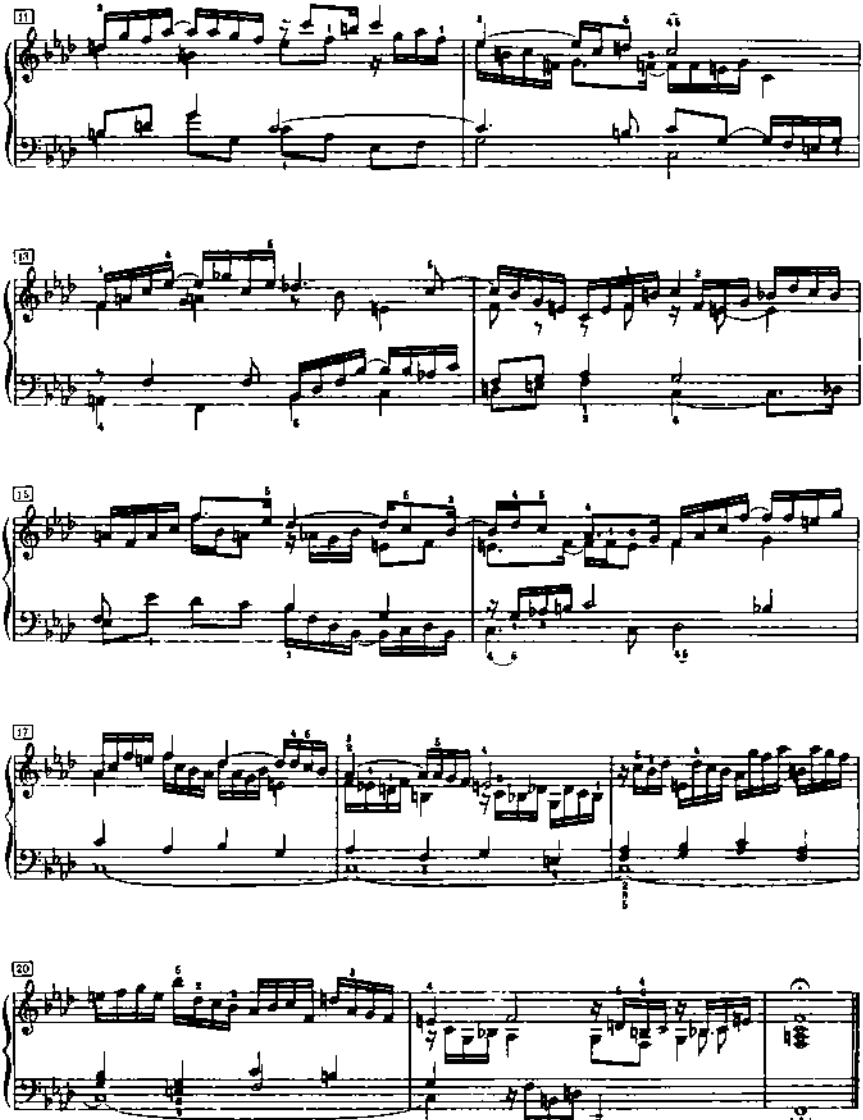


Material compilado con fines académicos

Praeludium XII



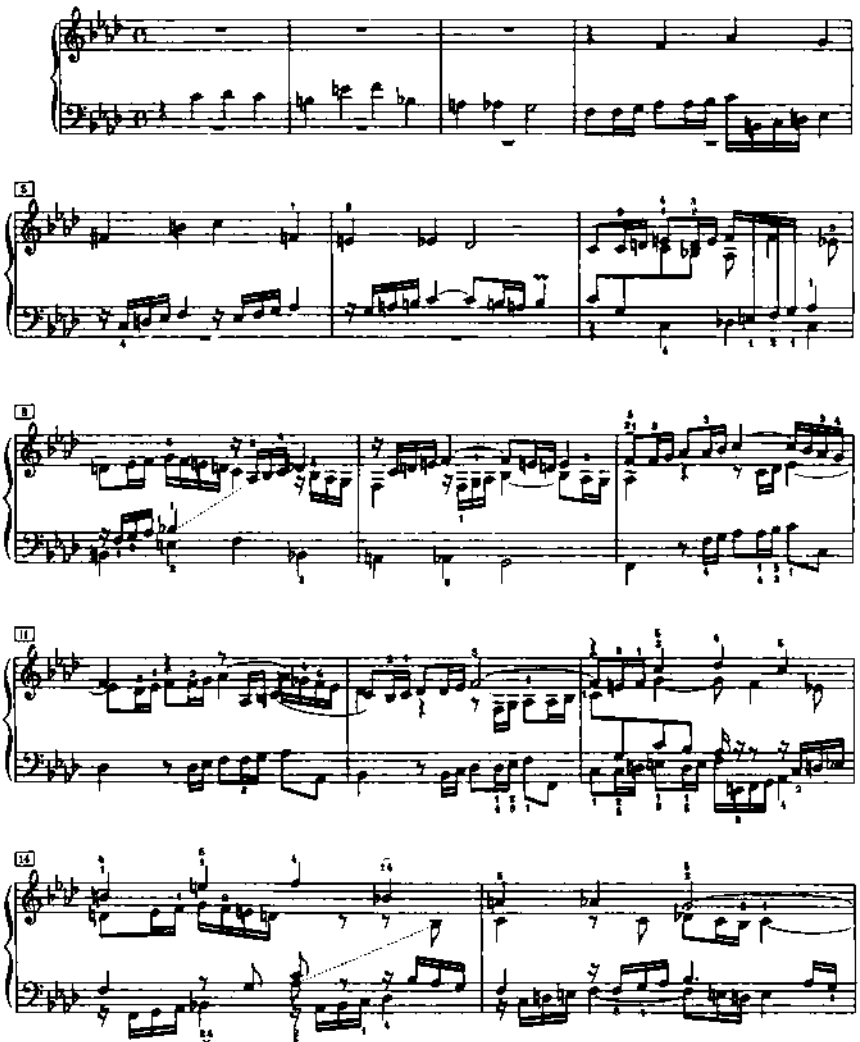
Material compilado con fines académicos



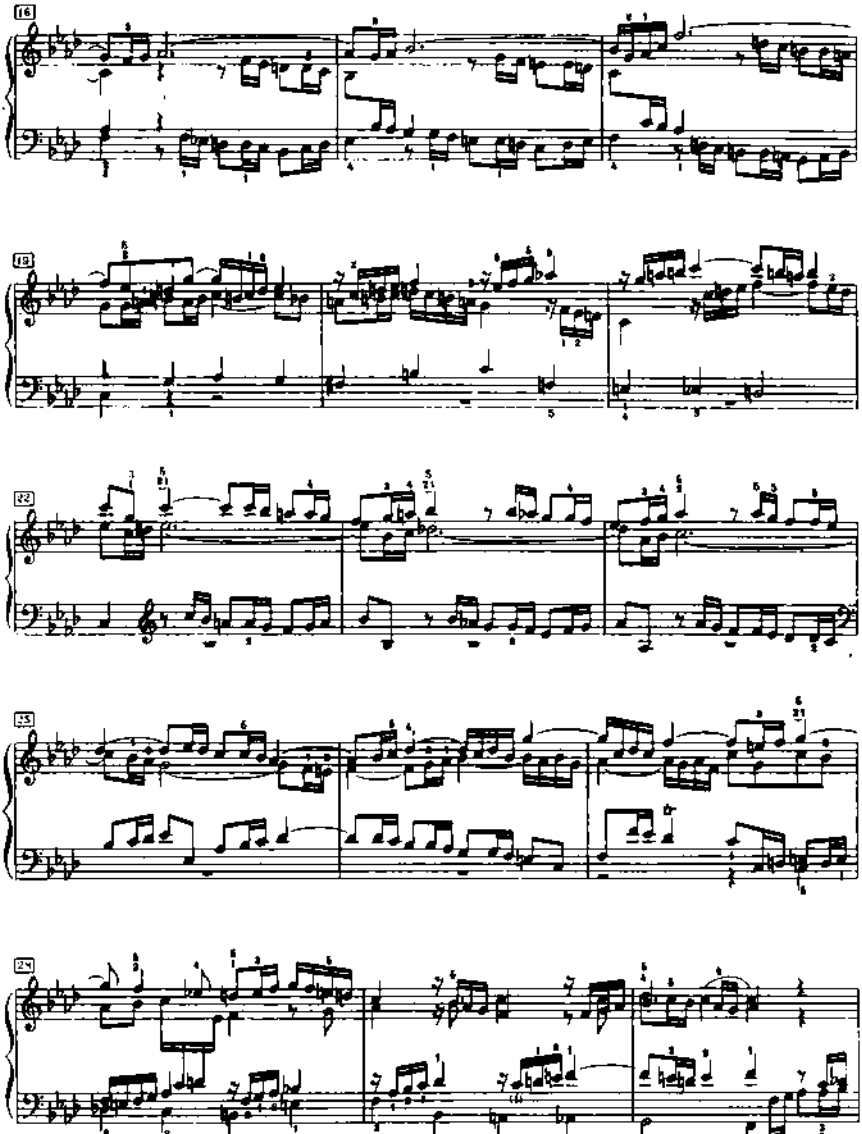
Material compilado con fines académicos

Fuga XII

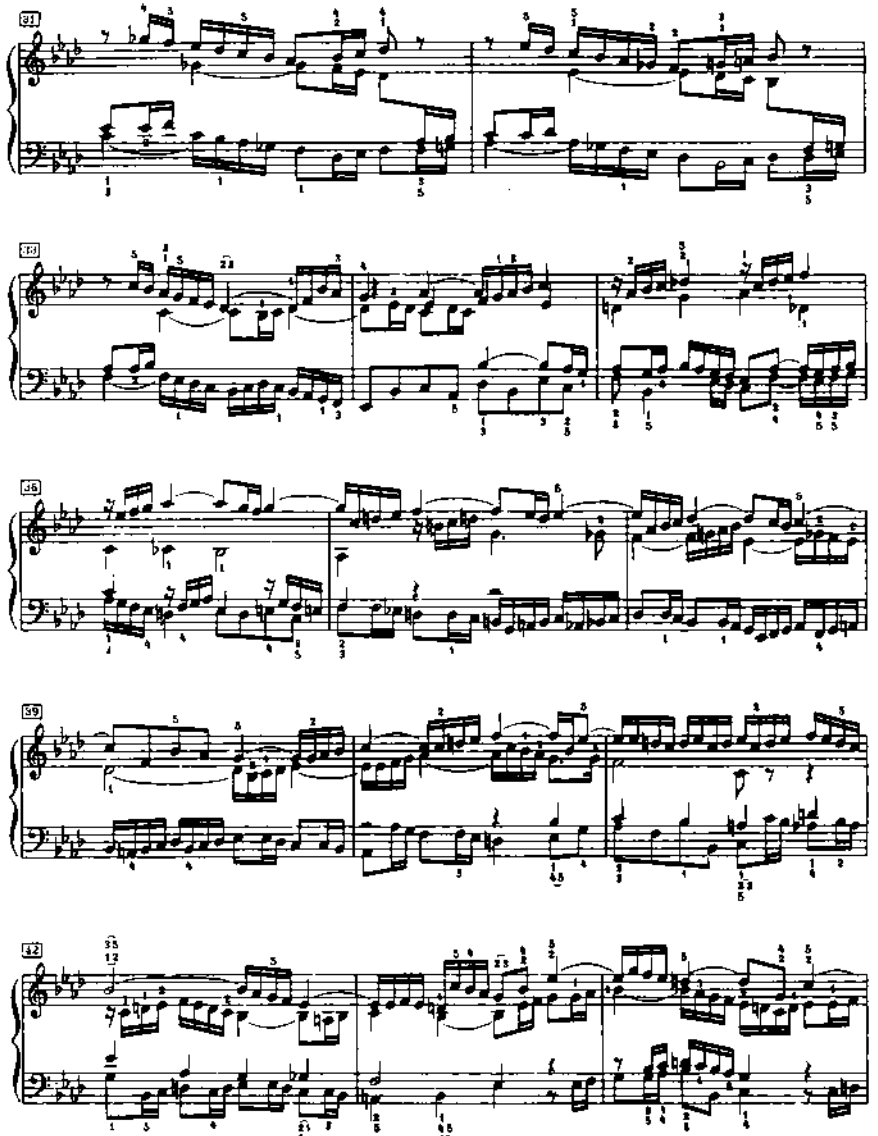
a 4 Voci



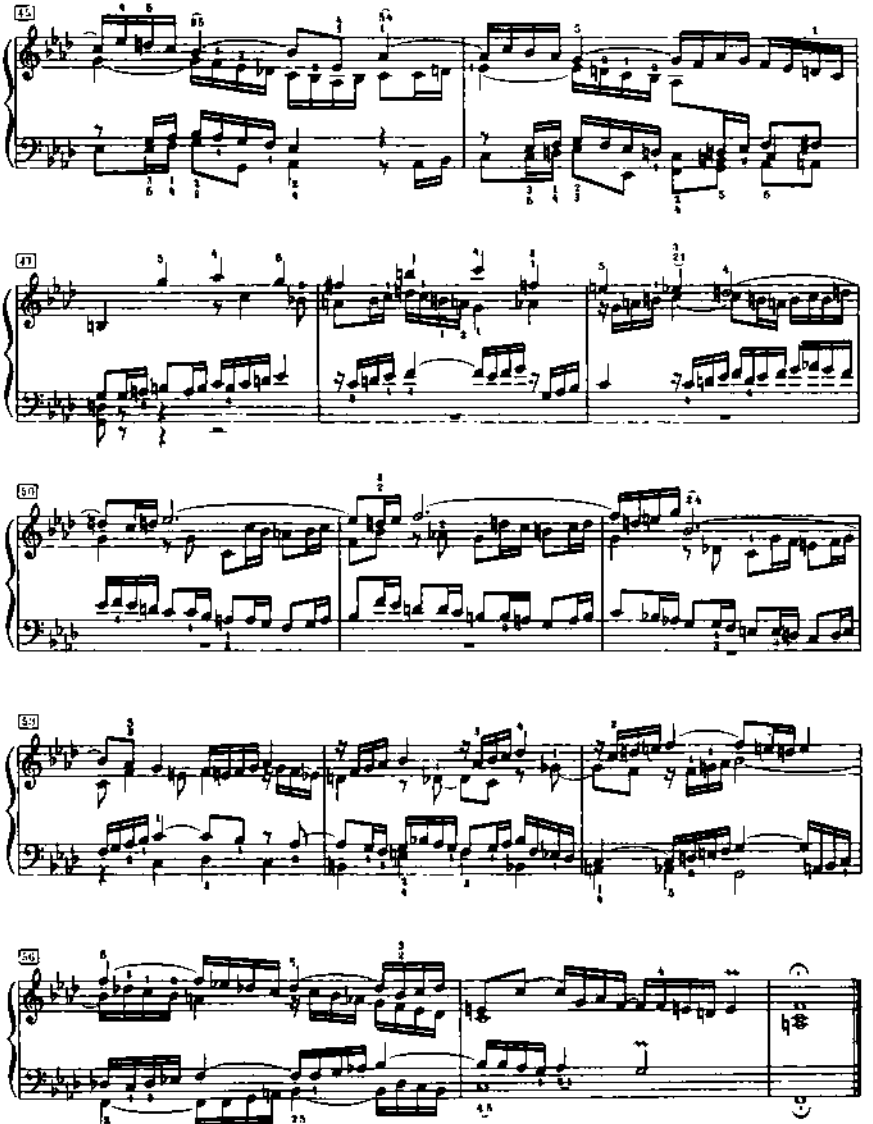
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

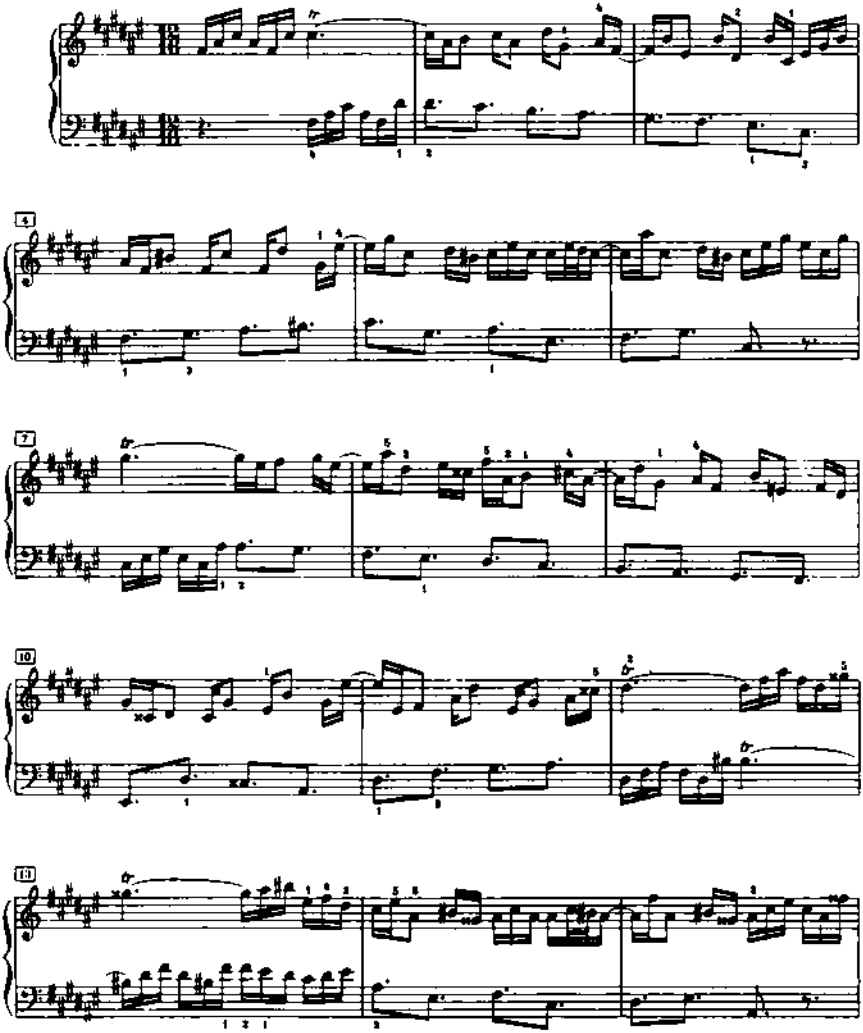


Material compilado con fines académicos

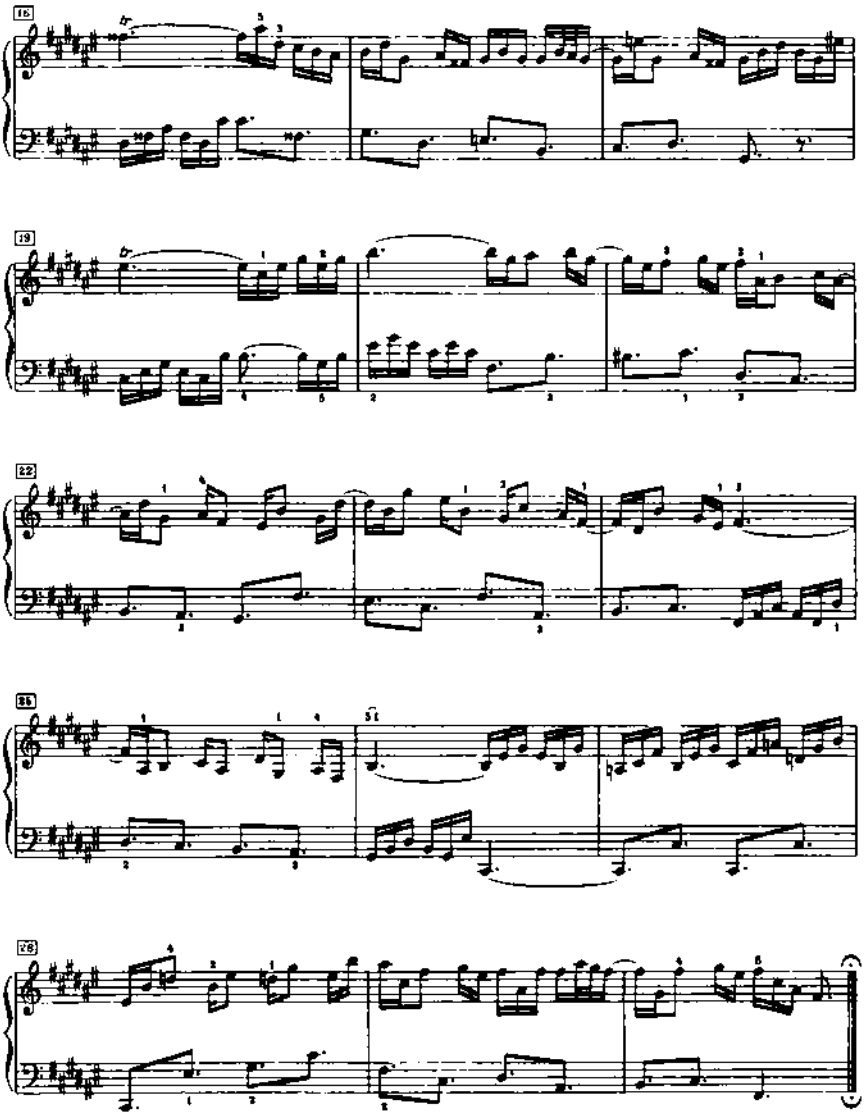


Material compilado con fines académicos

Praeludium XIII



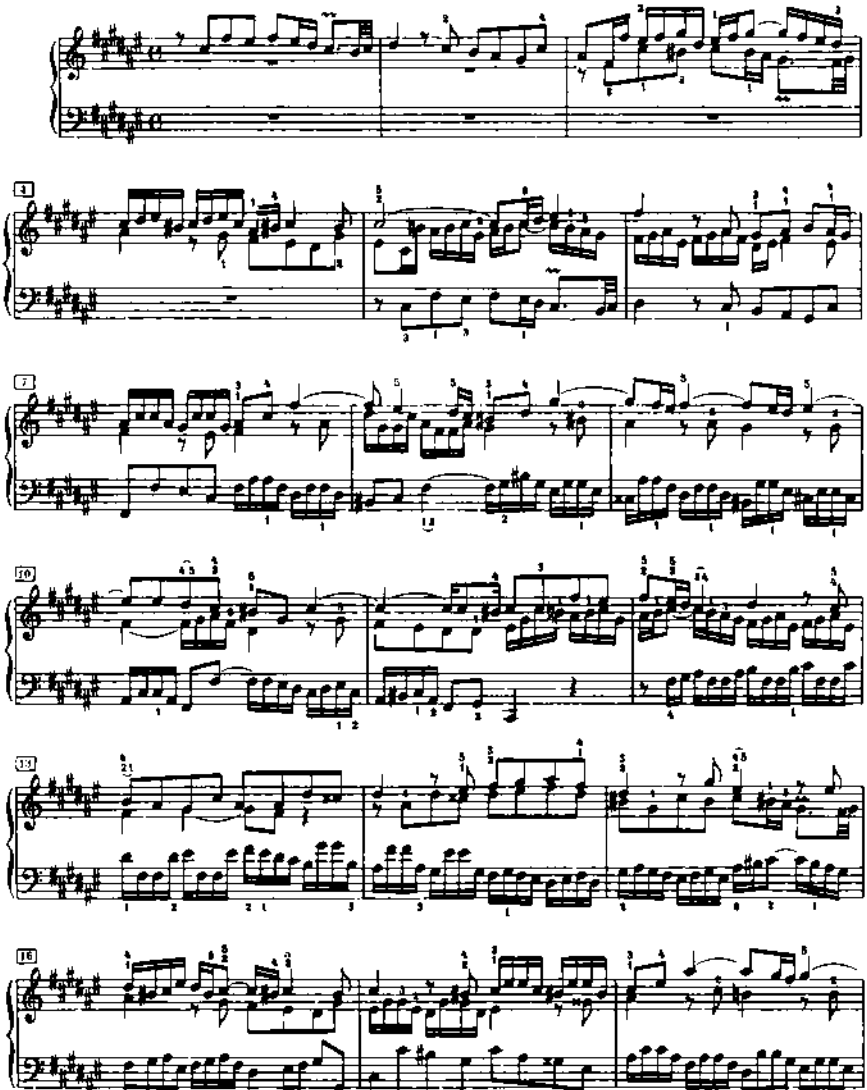
Material compilado con fines académicos



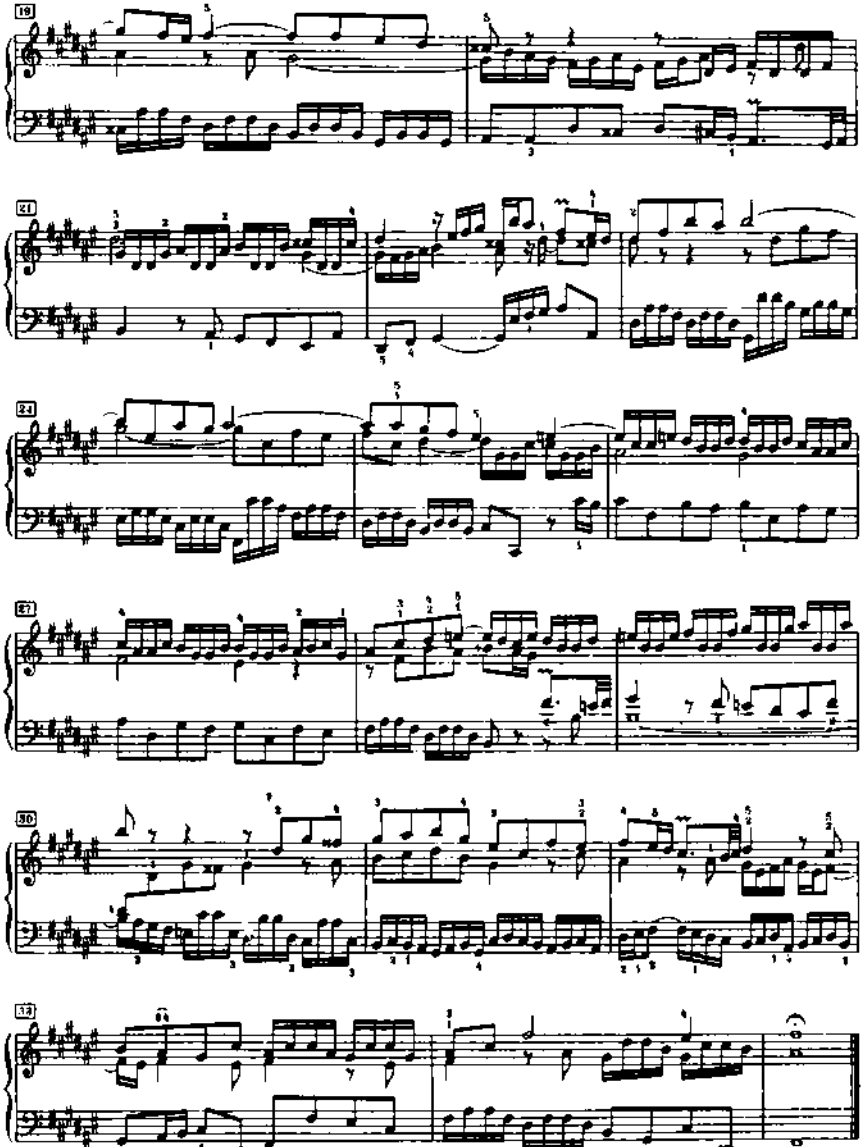
Material compilado con fines académicos

Fuga XIII

a 3 Voci

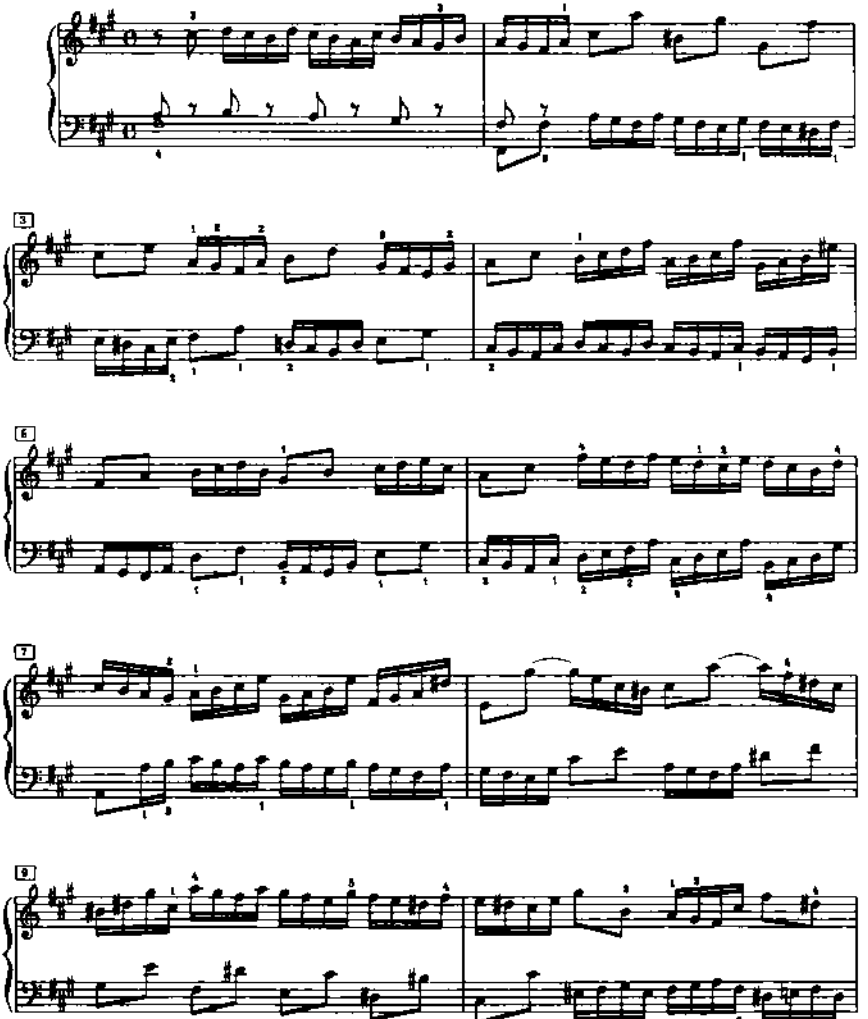


Material compilado con fines académicos

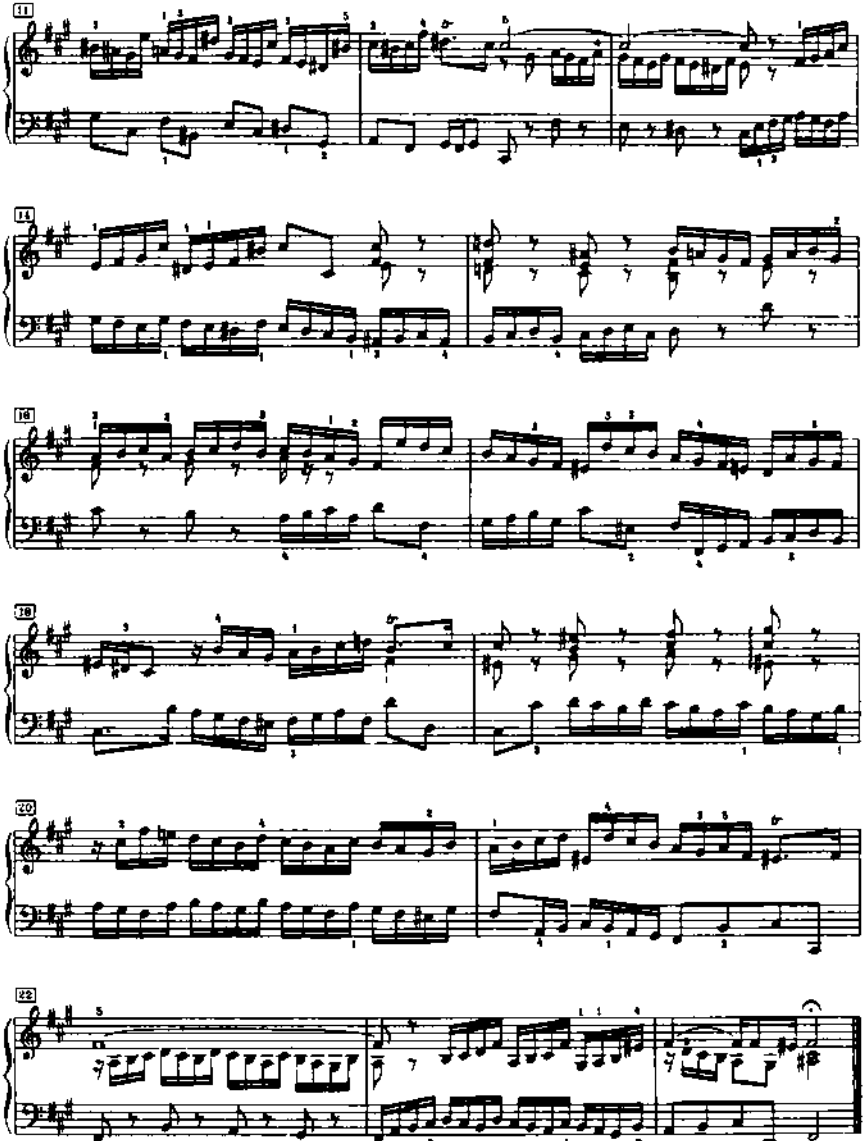


Material compilado con fines académicos

Praeludium XIV



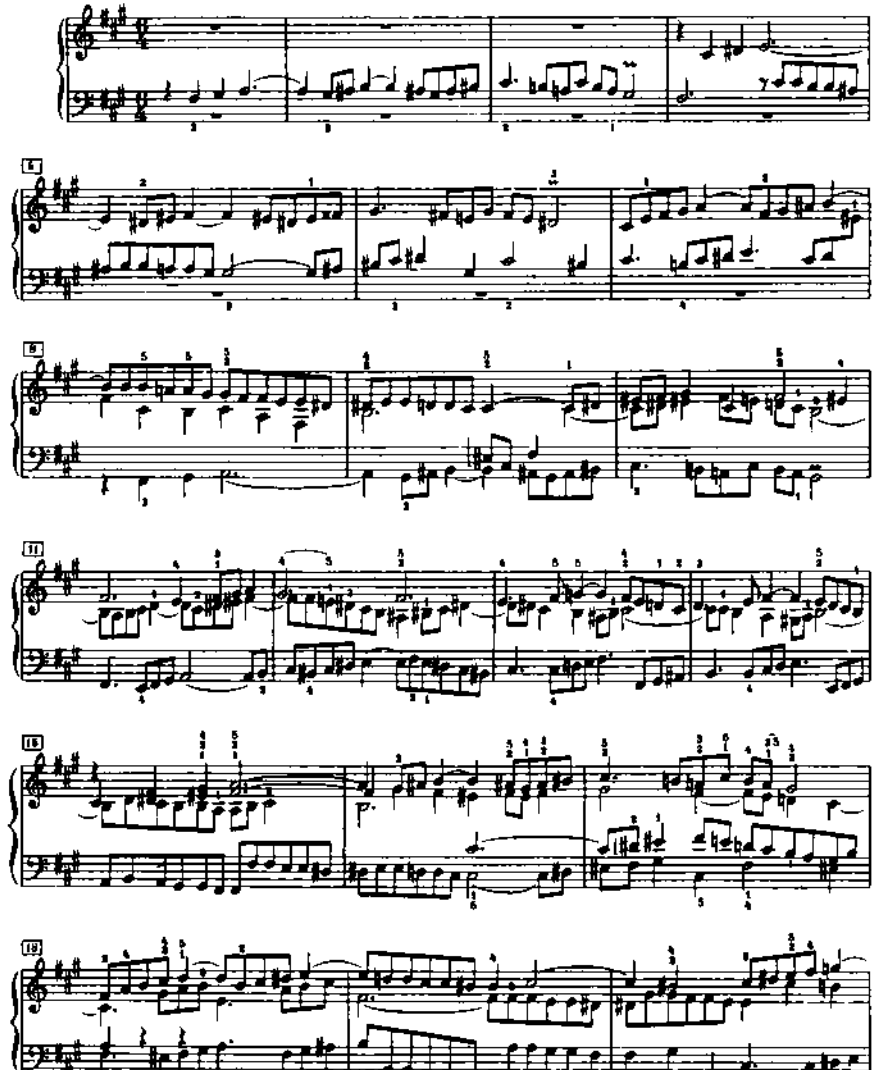
Material compilado con fines académicos



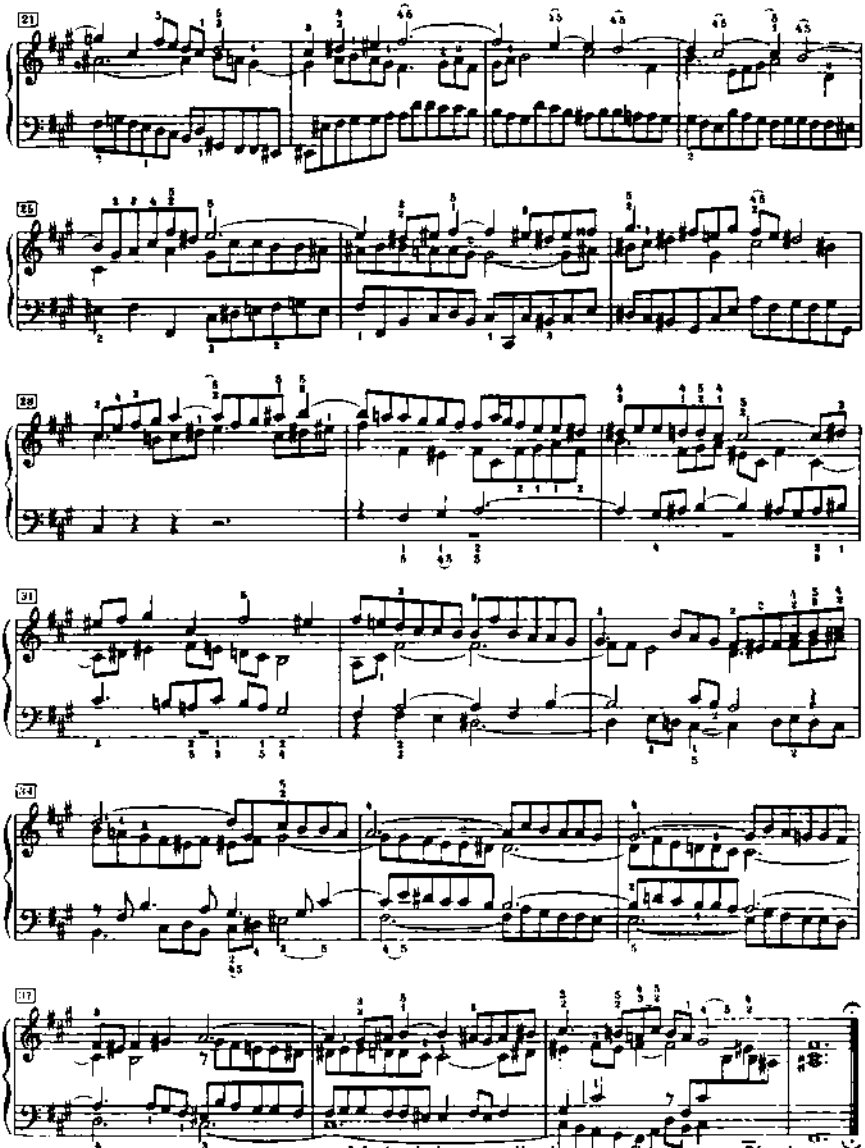
Material compilado con fines académicos

Fuga XIV

a 4 Voci

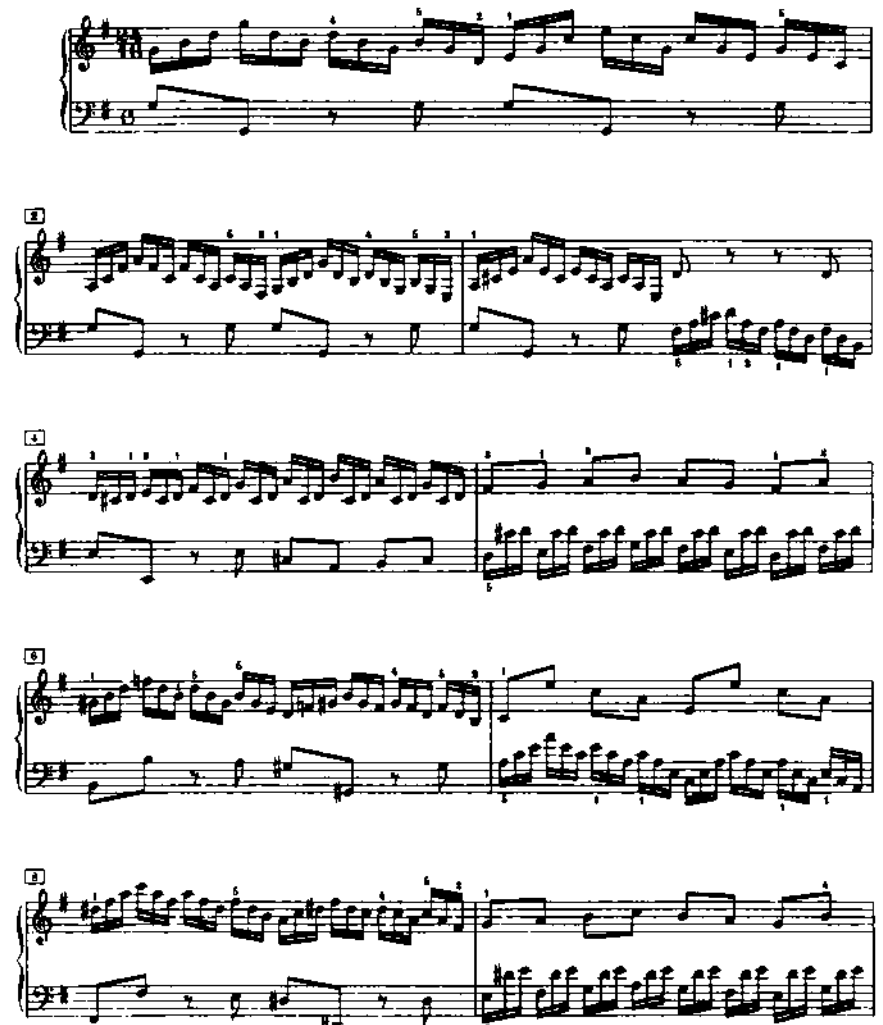


Material compilado con fines académicos

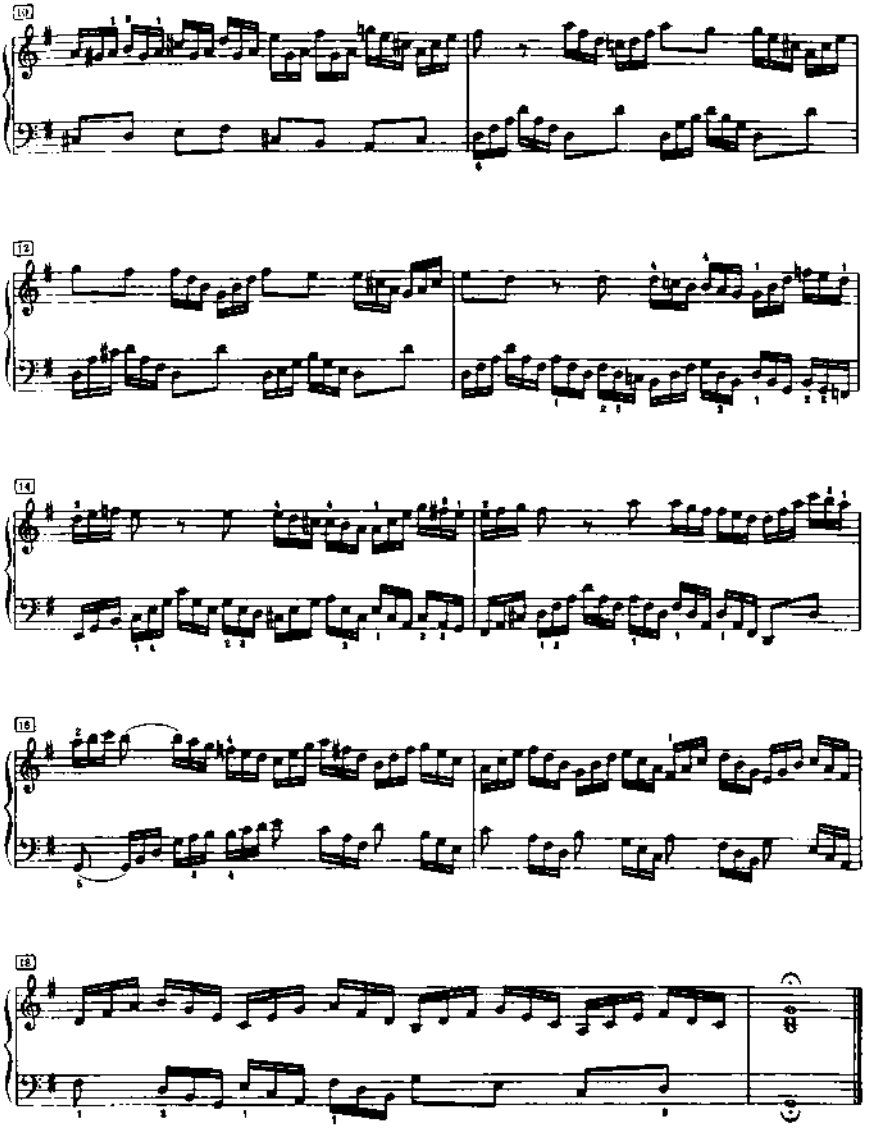


Material compilado con fines académicos

Praeludium XV



Material compilado con fines académicos

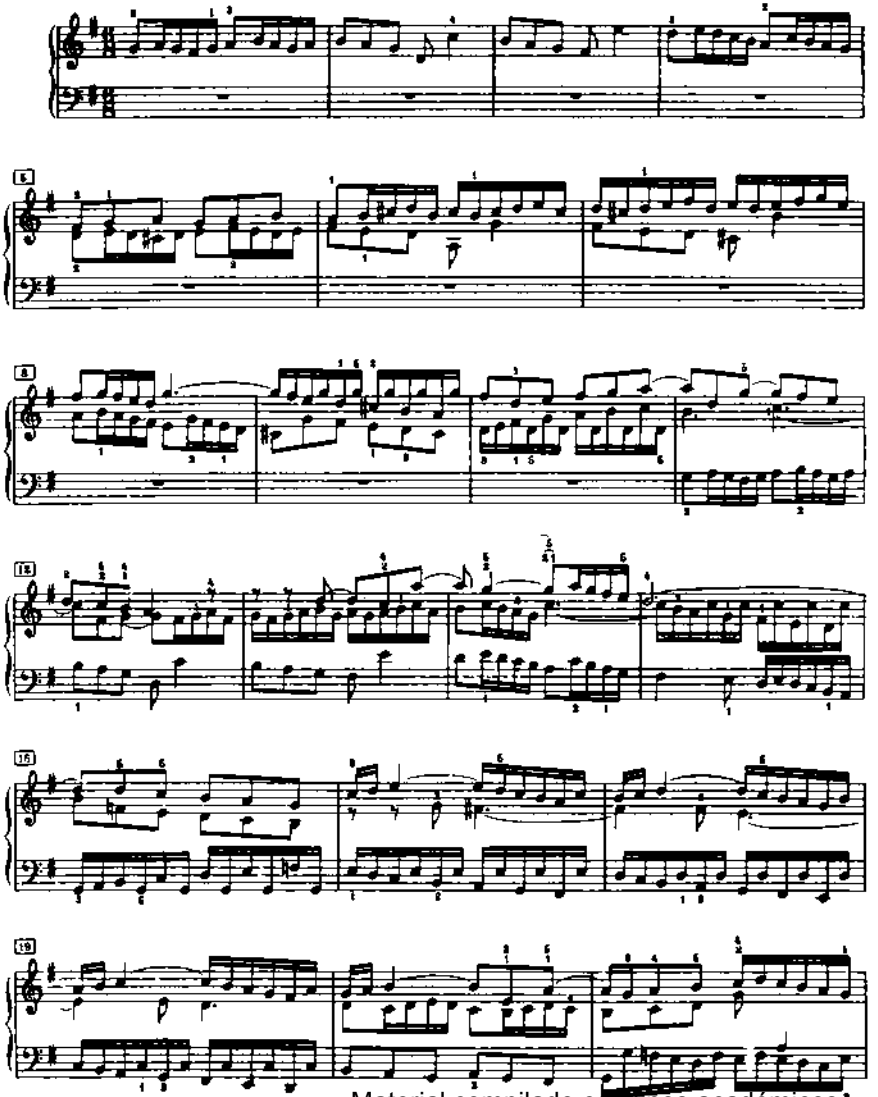


Material compilado con fines académicos

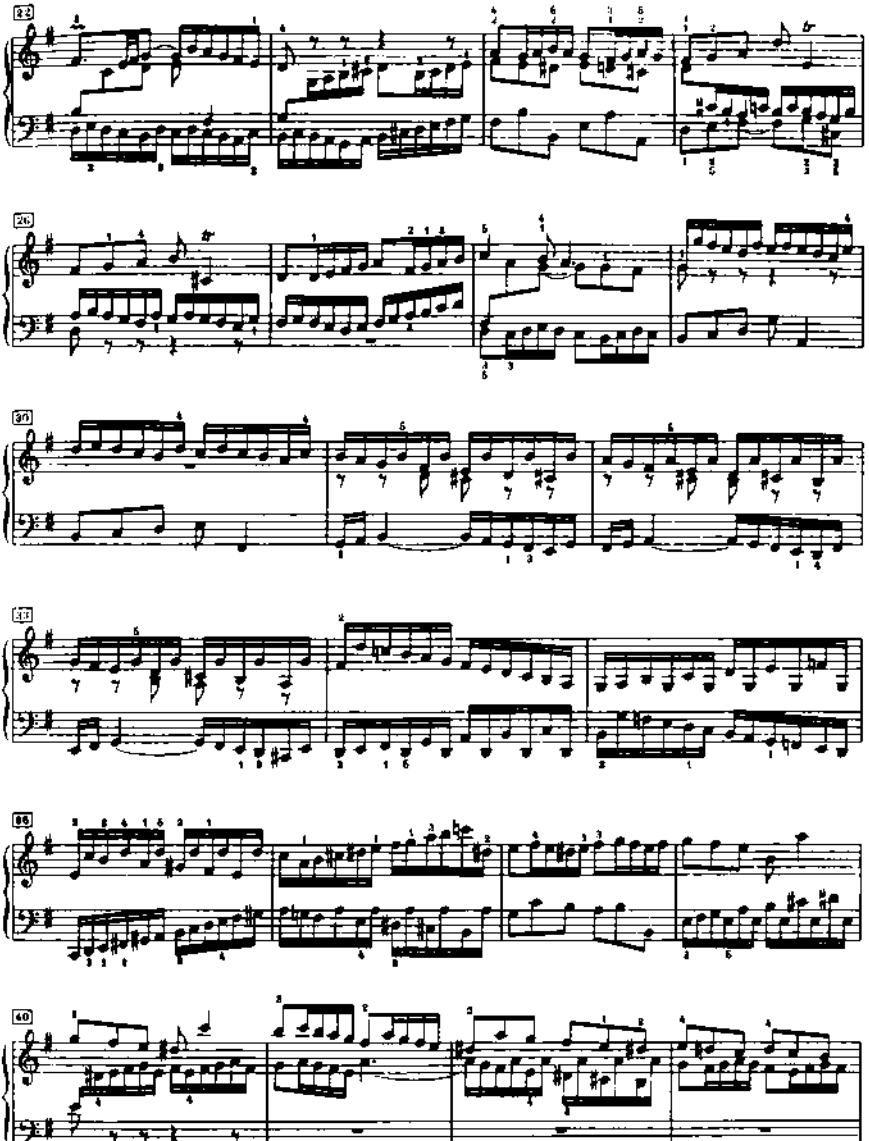
Σ P 11999

Fuga XV

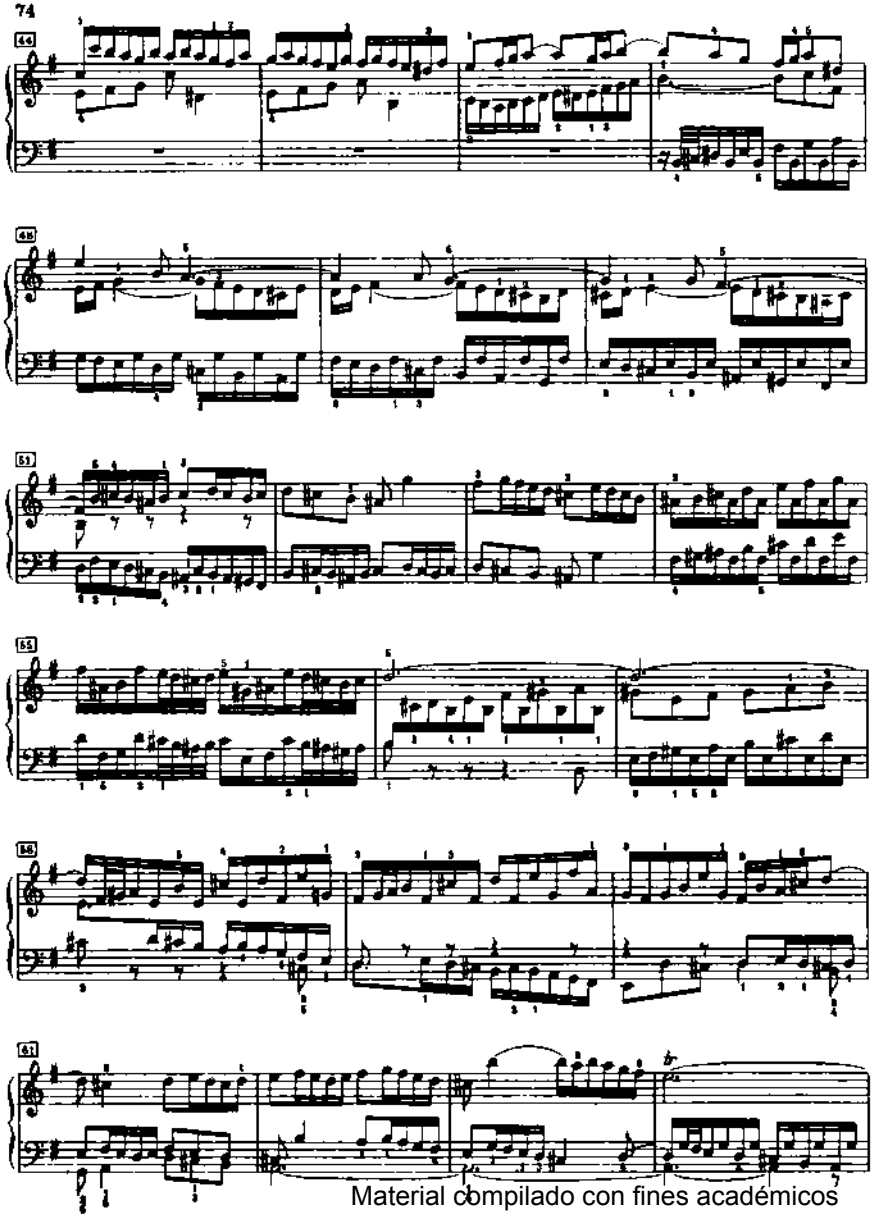
a 3 Voci



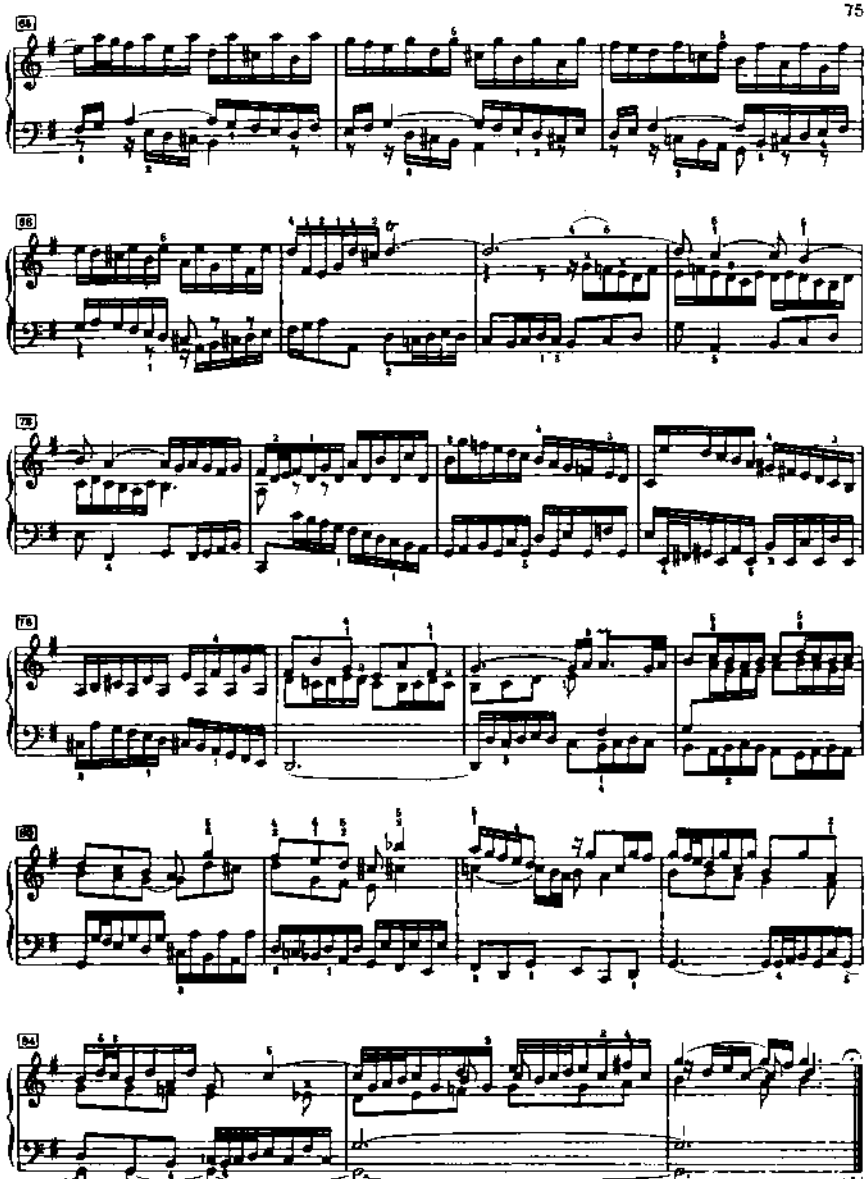
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

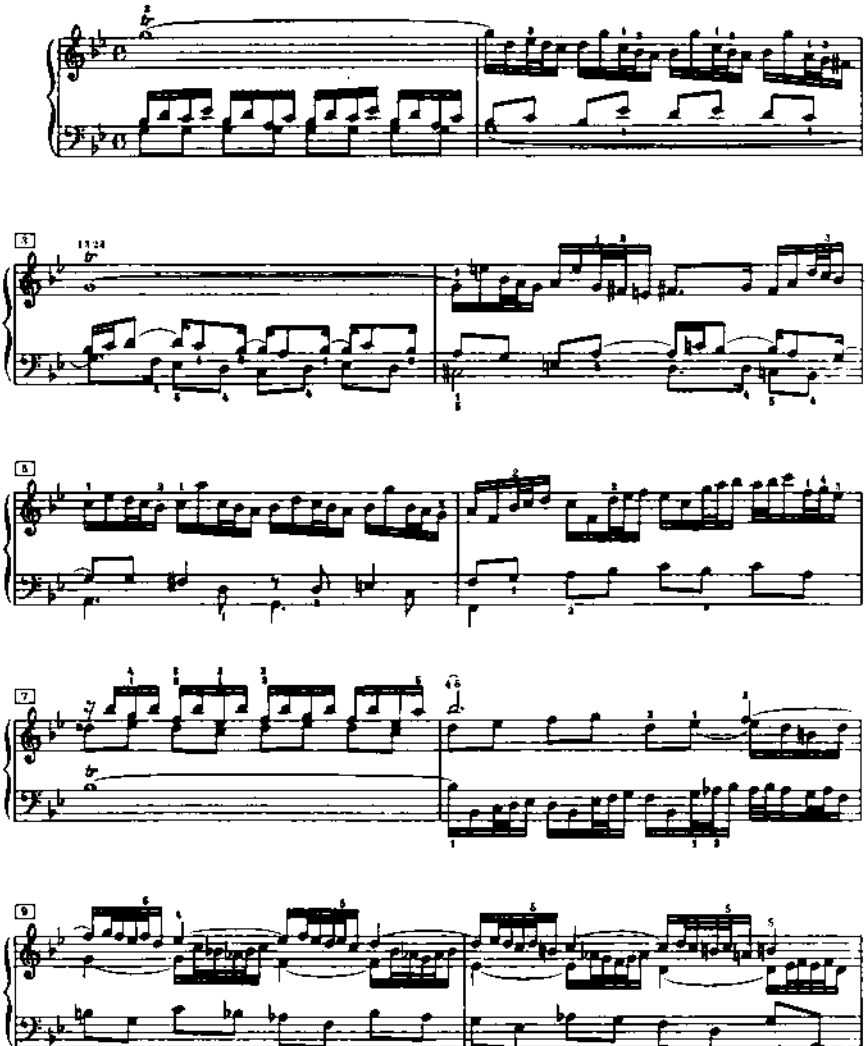


Material compilado con fines académicos

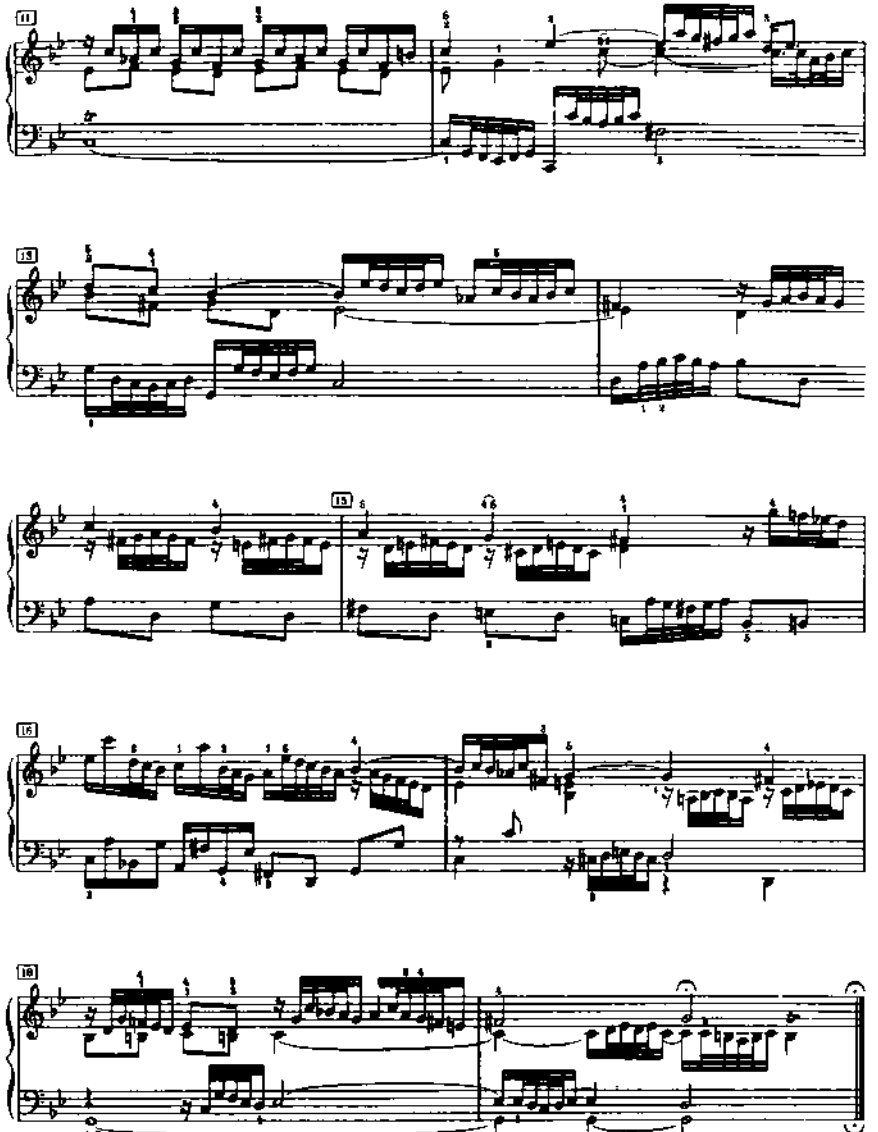


Material compilado con fines académicos

Praeludium XVI



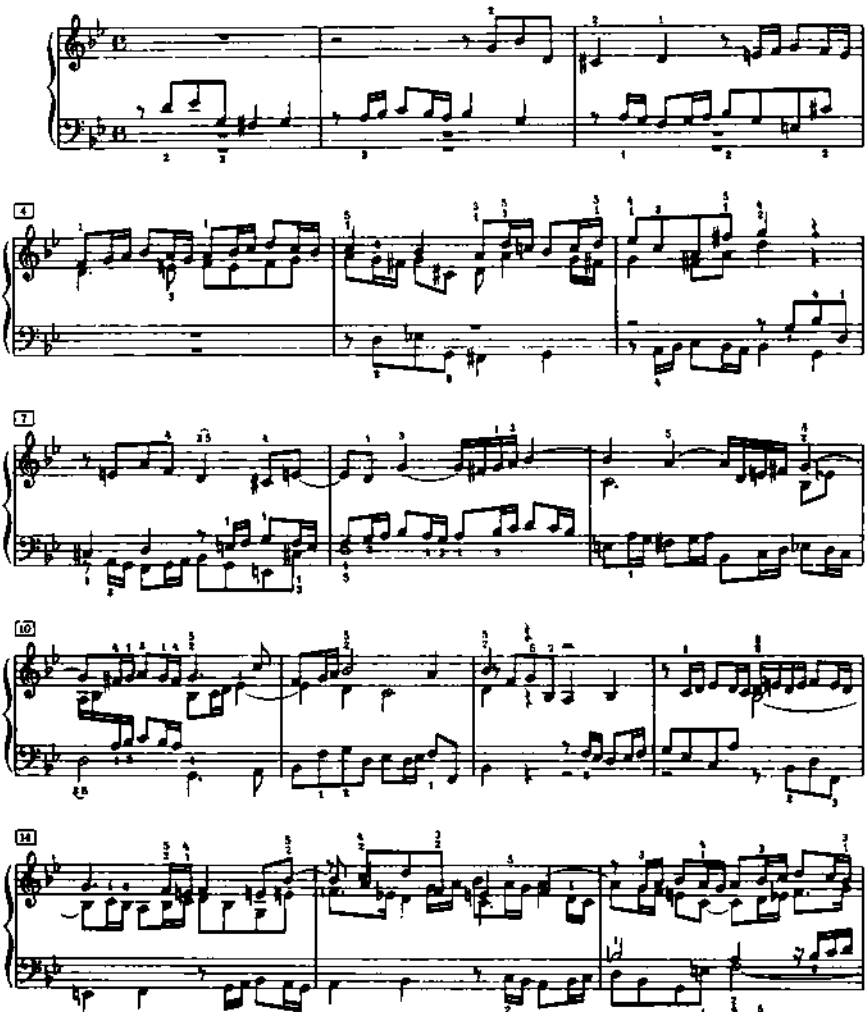
Material compilado con fines académicos



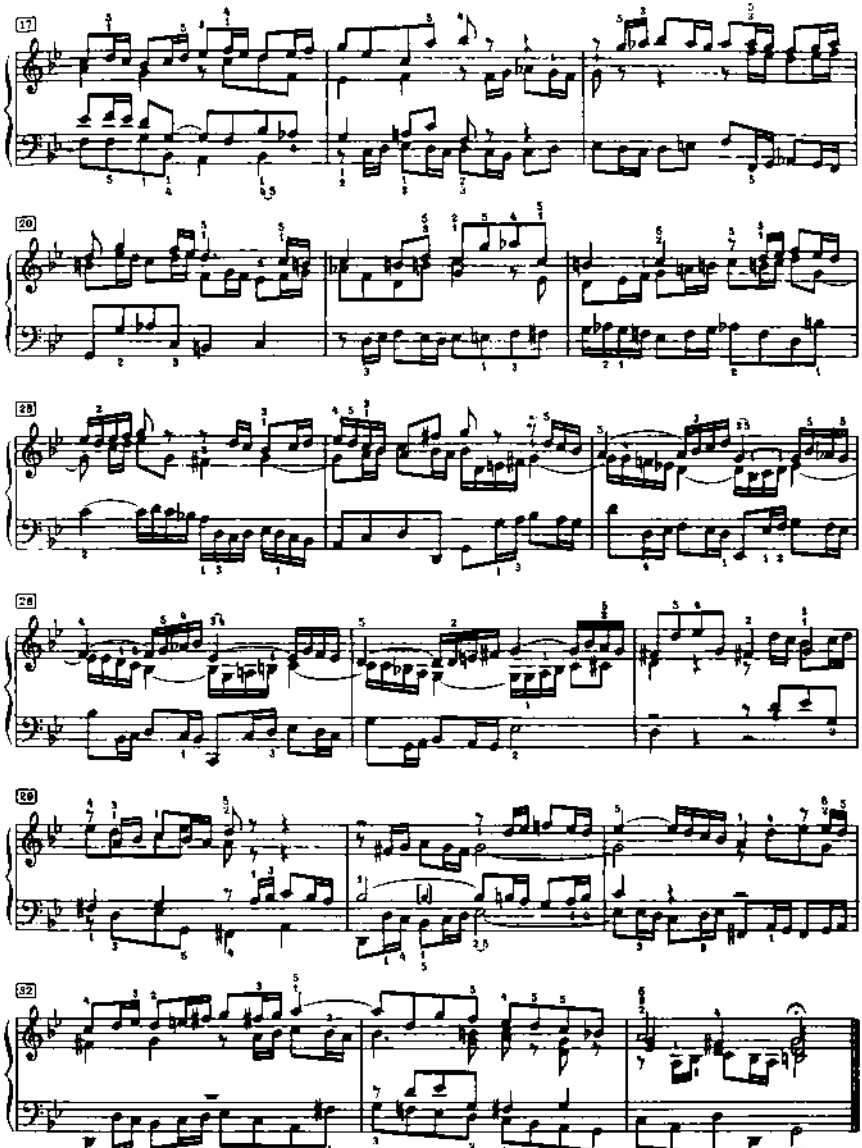
Material compilado con fines académicos

Fuga XVI

a 4 Voci

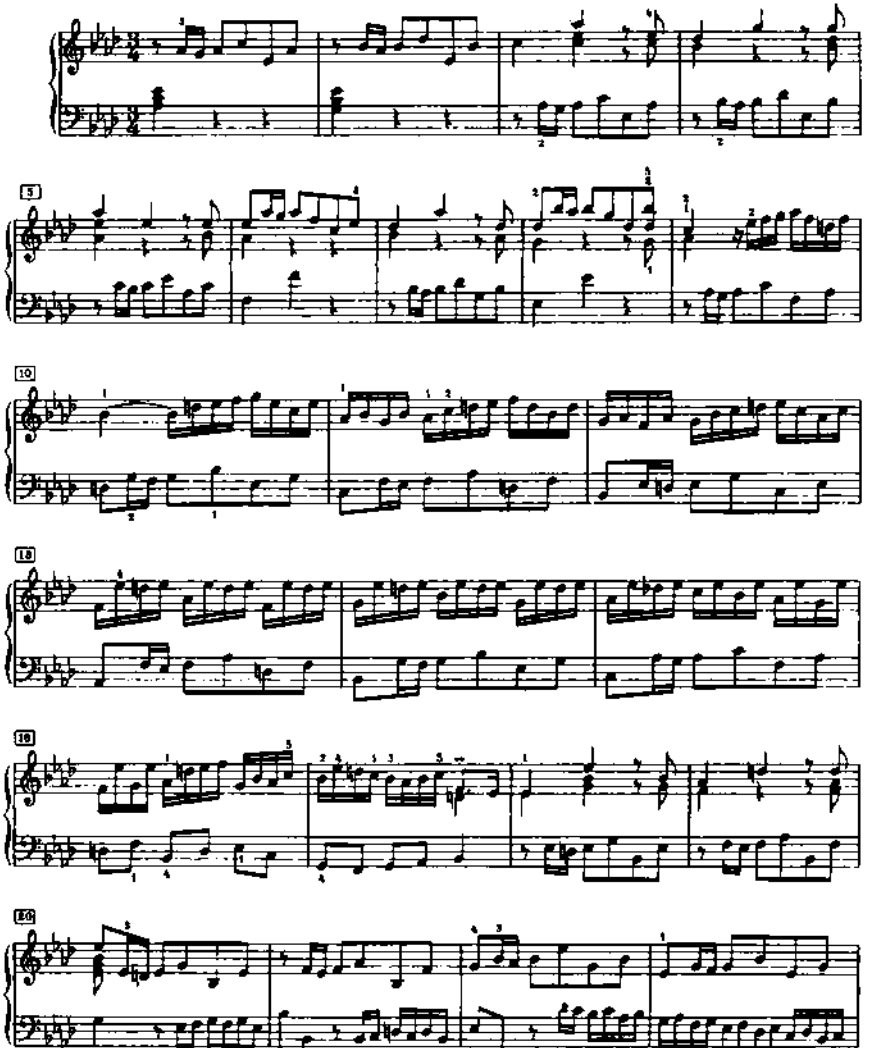


Material compilado con fines académicos

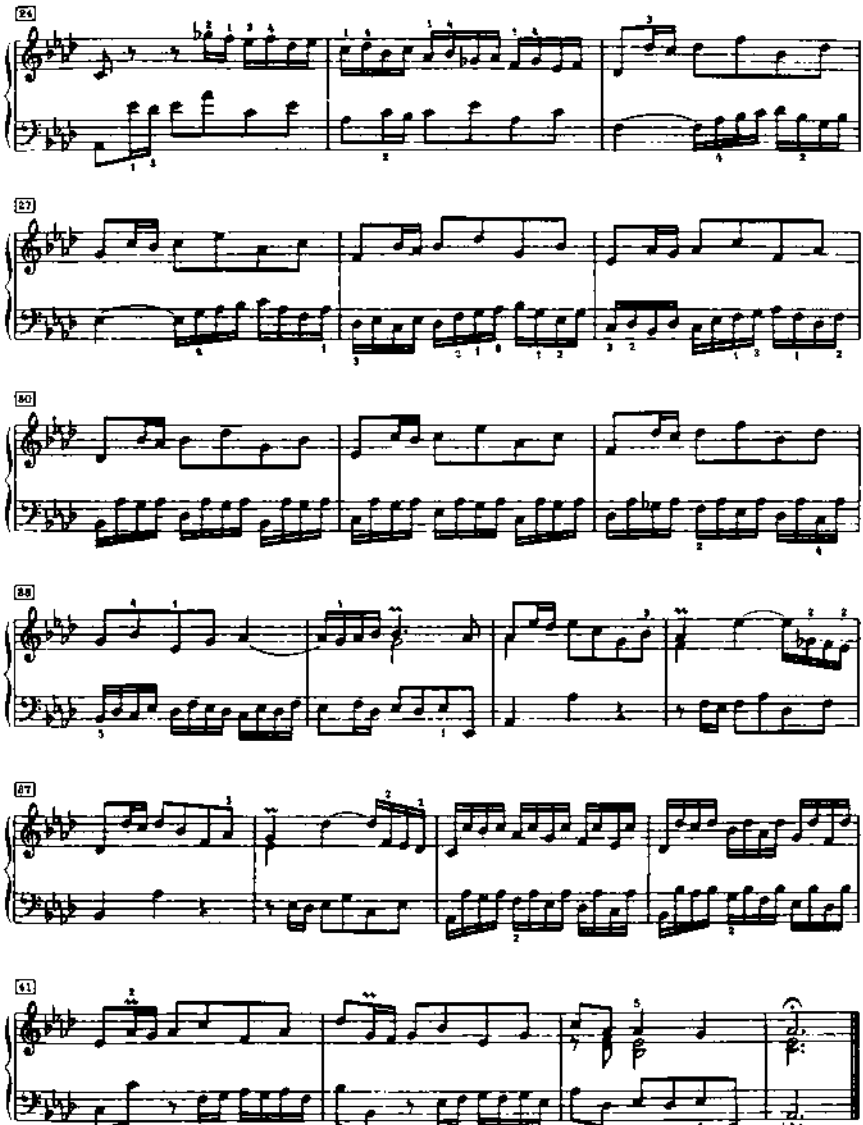


Material compilado con fines académicos

Praeludium XVII



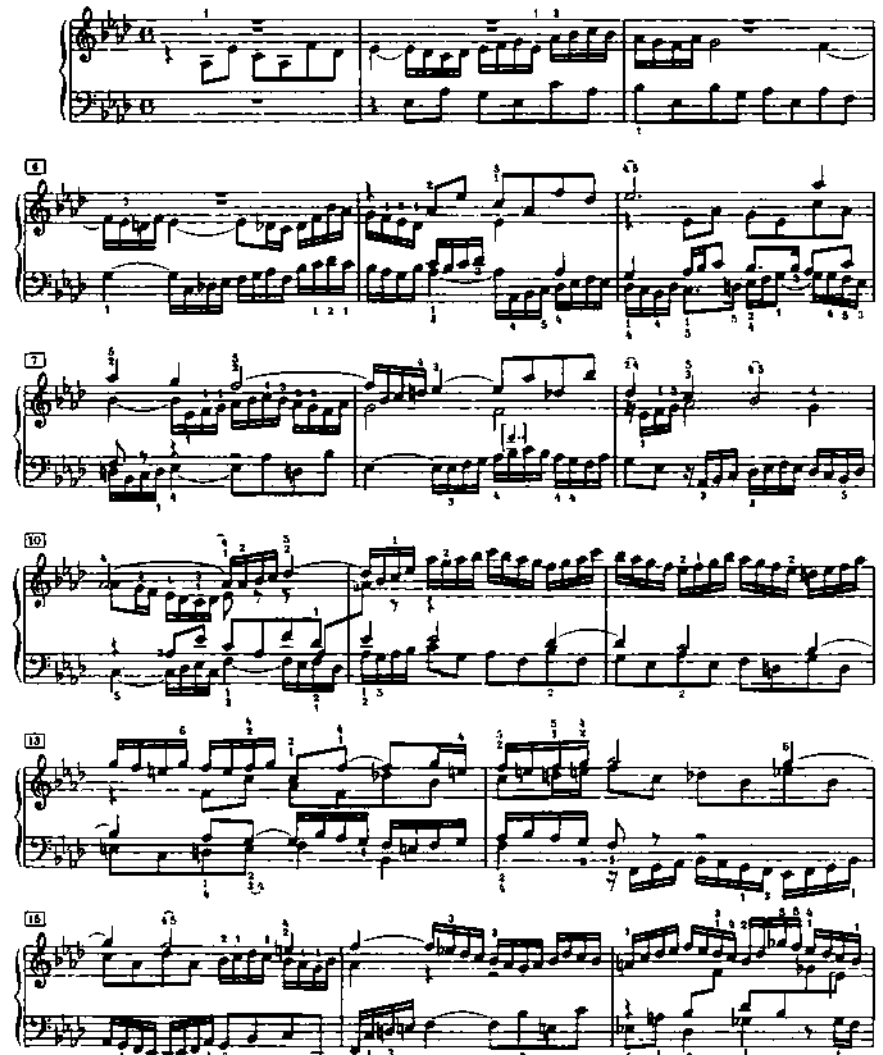
Material compilado con fines académicos



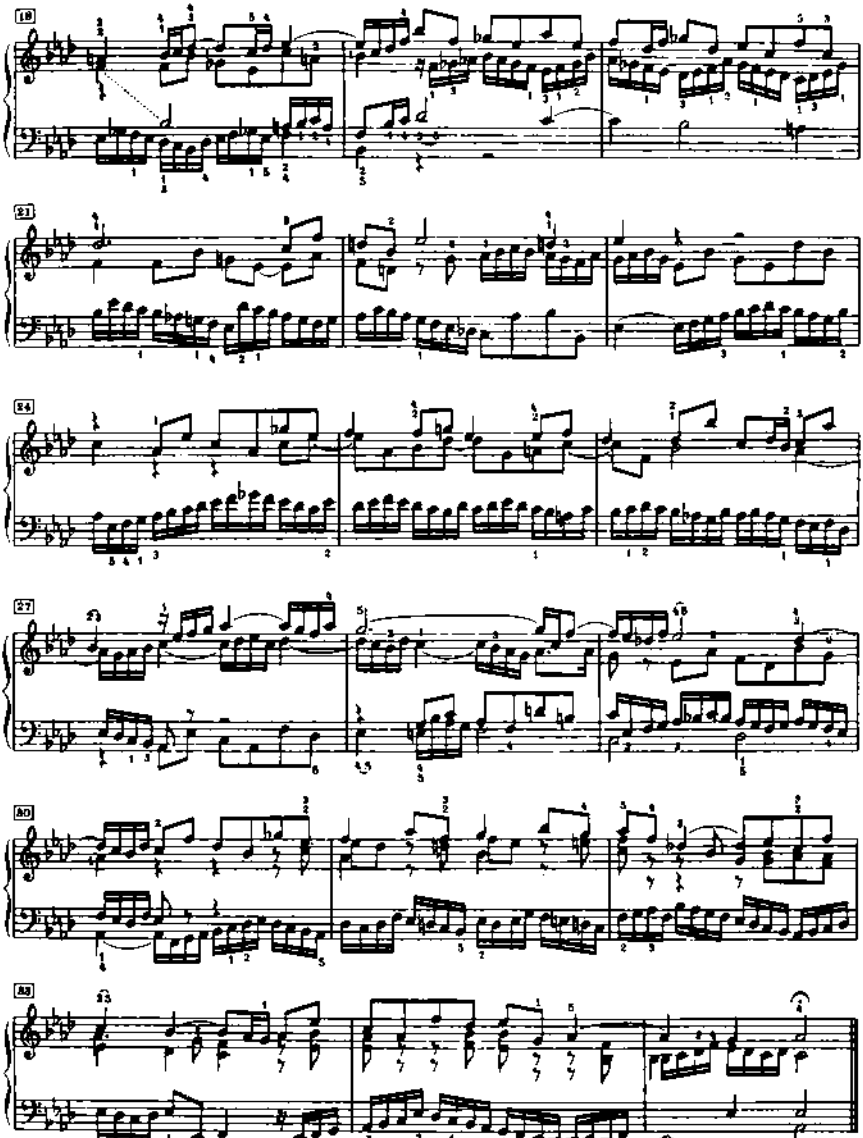
Material compilado con fines académicos

Fuga XVII

a 4 Voci

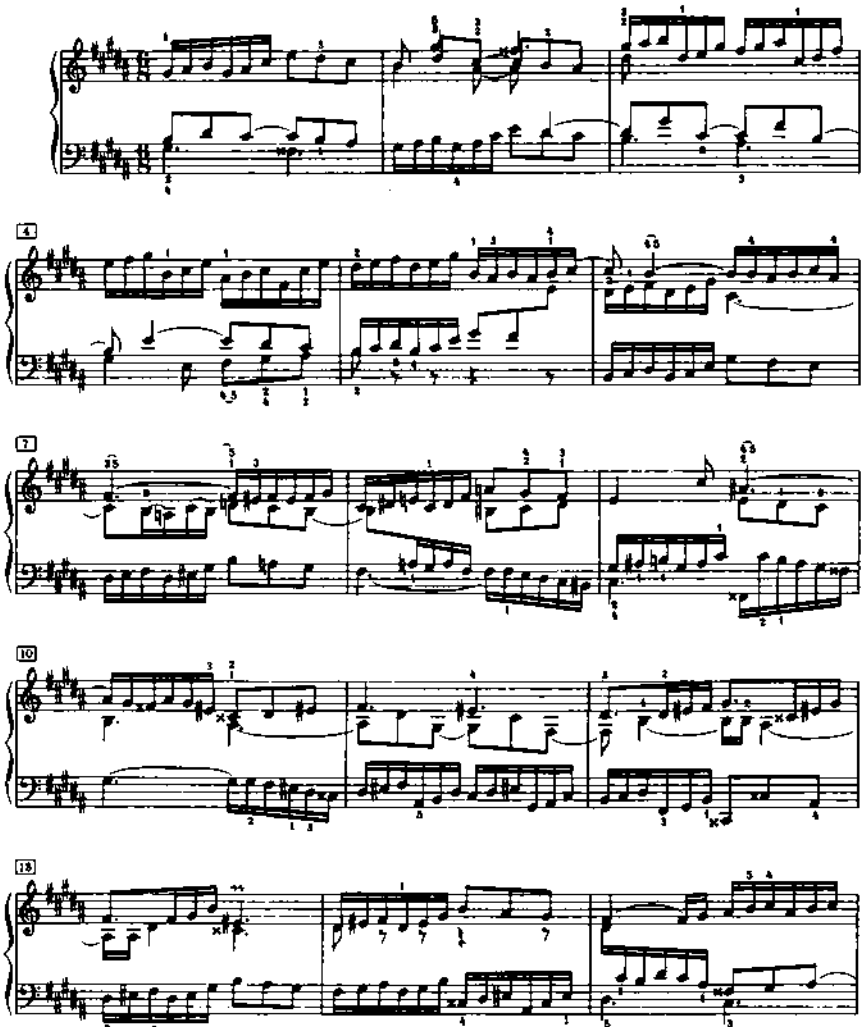


Material compilado con fines académicos

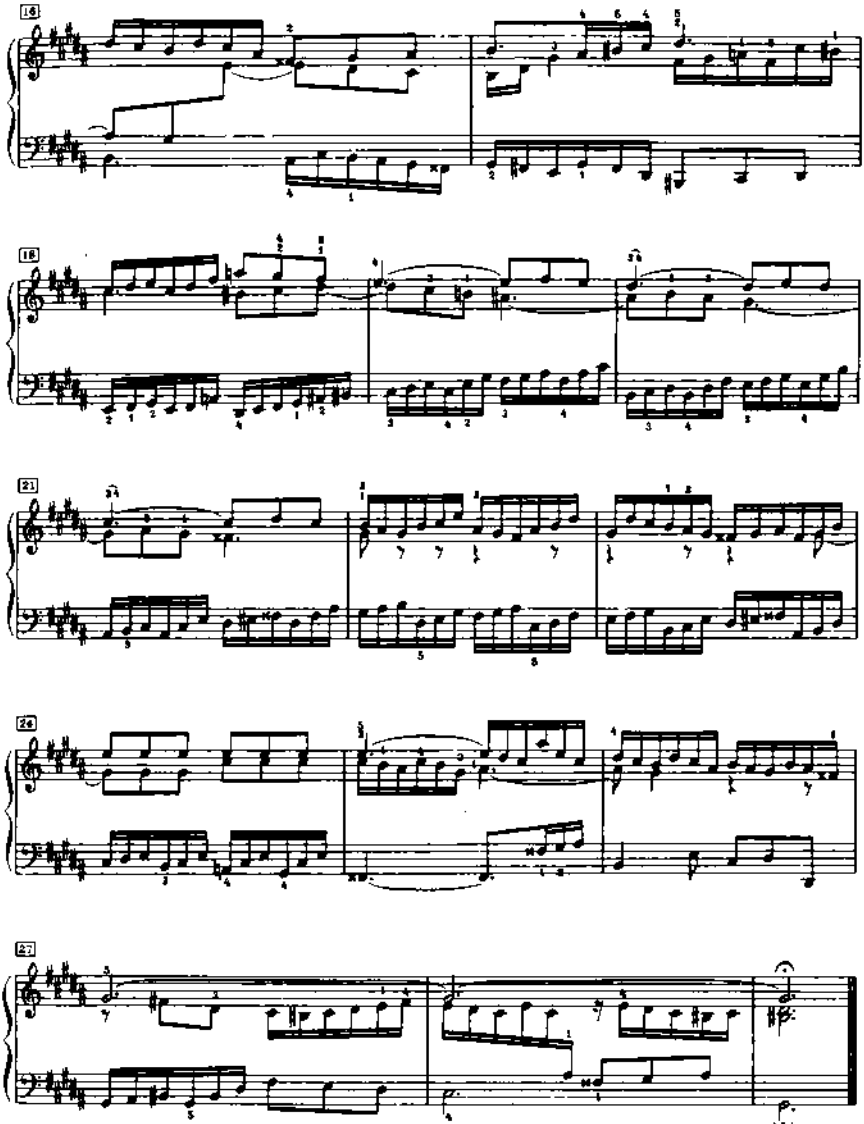


Material compilado con fines académicos

Praeludium XVIII



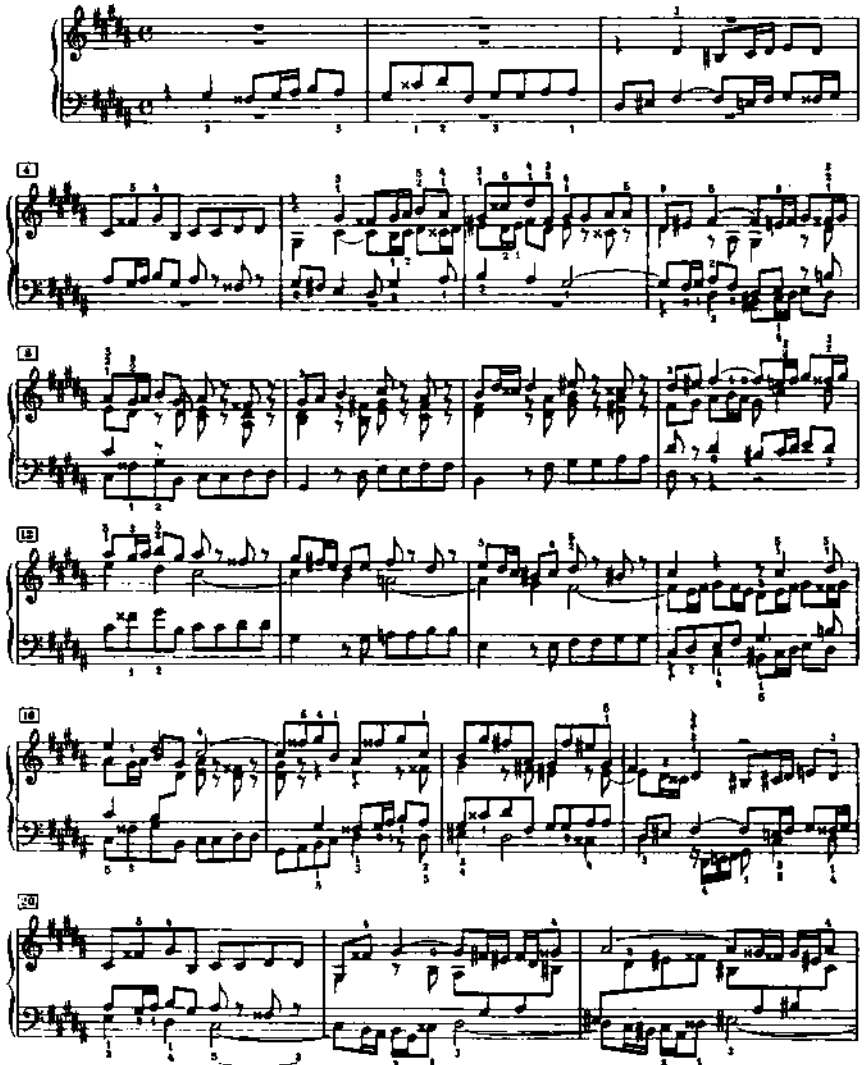
Material compilado con fines académicos



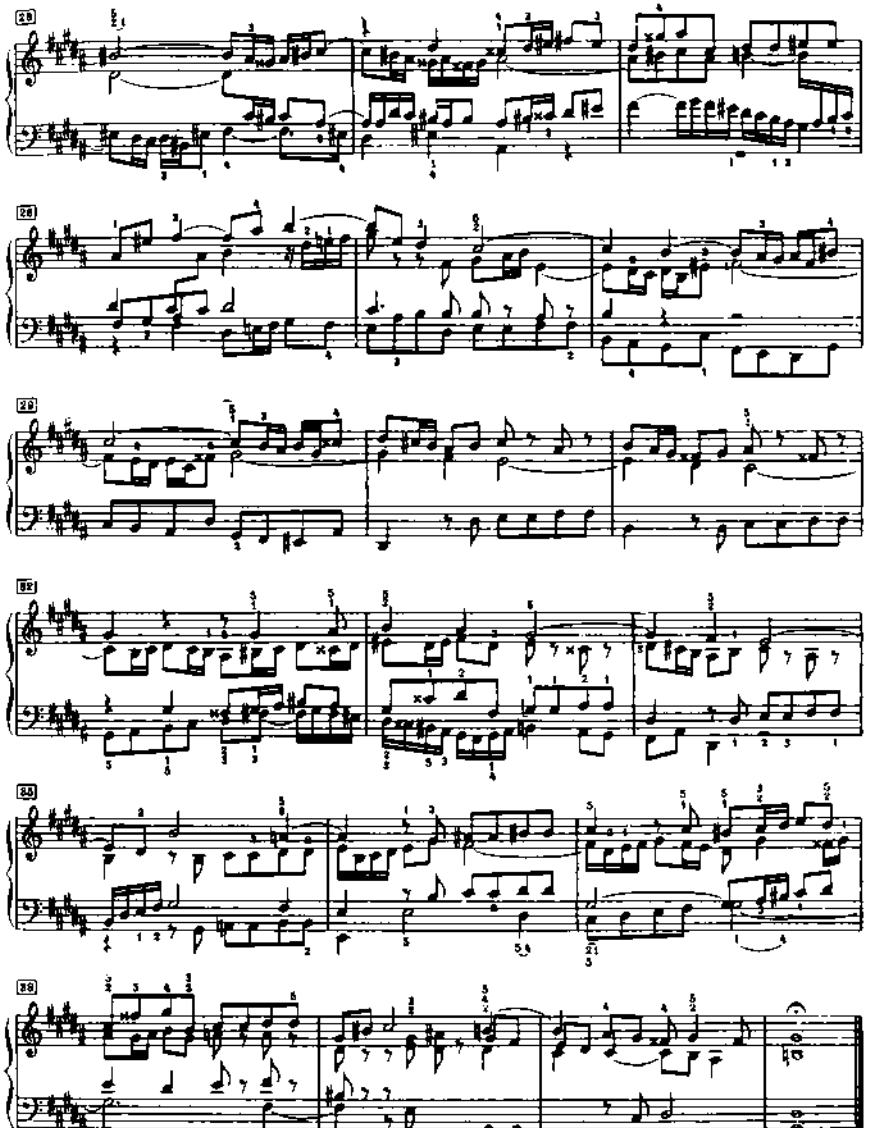
Material compilado con fines académicos

Fuga XVIII

a 4 Voci

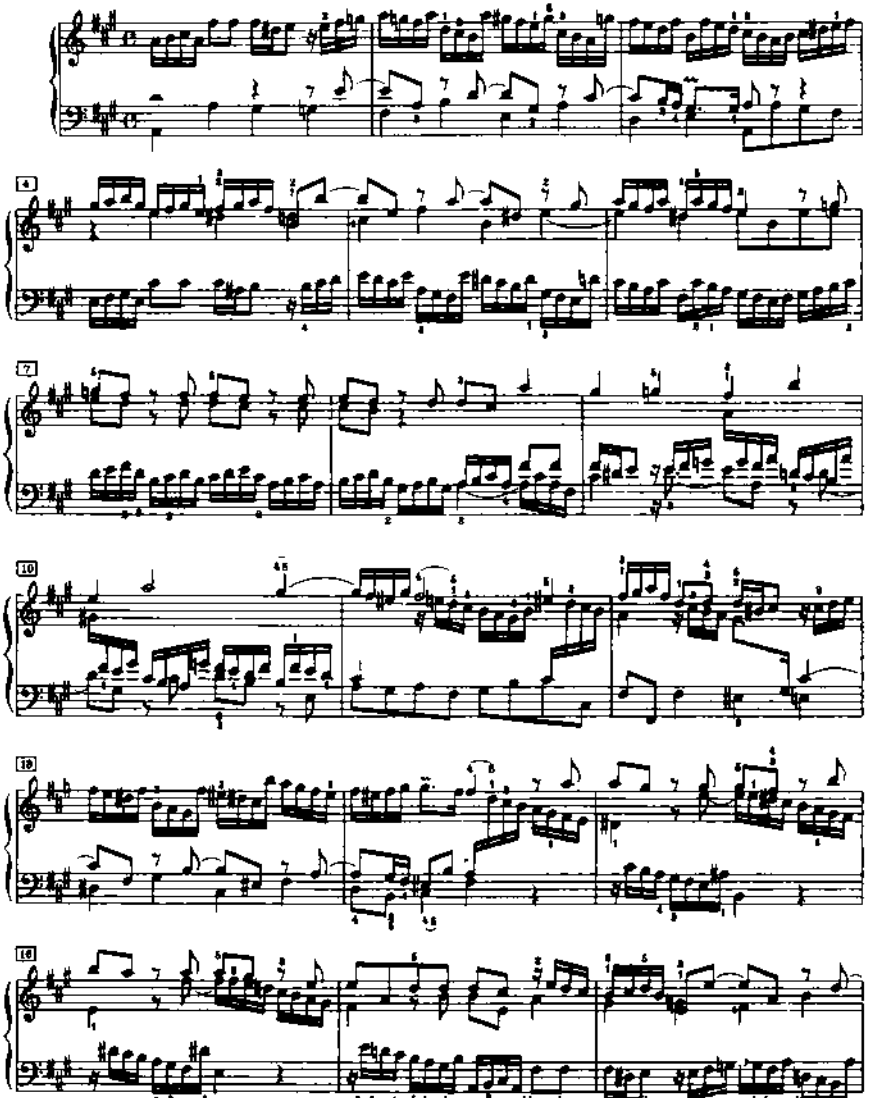


Material compilado con fines académicos

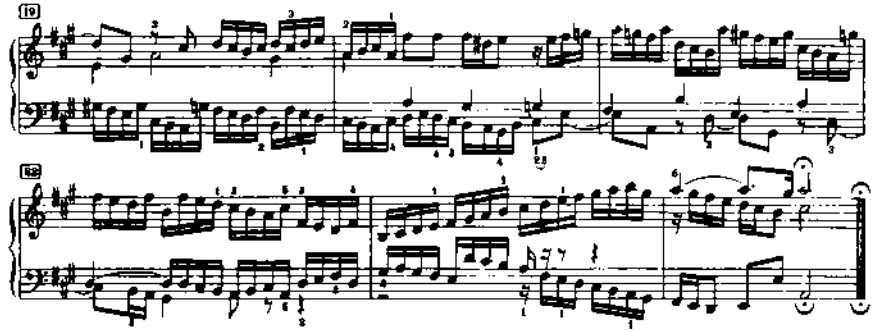


Material compilado con fines académicos

Praeludium XIX

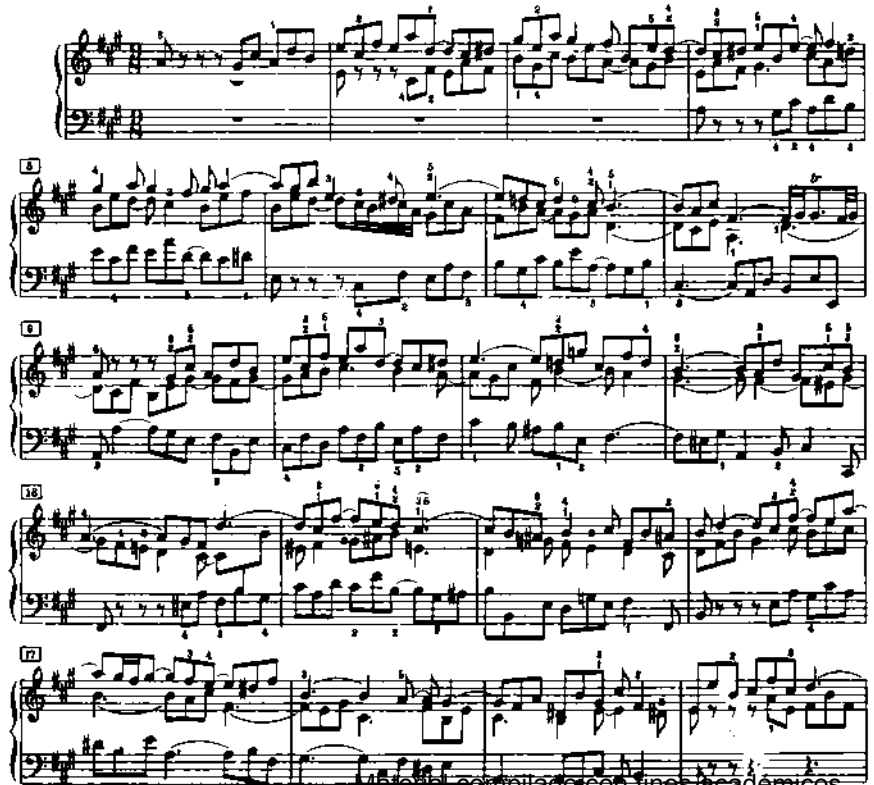


Material compilado con fines académicos

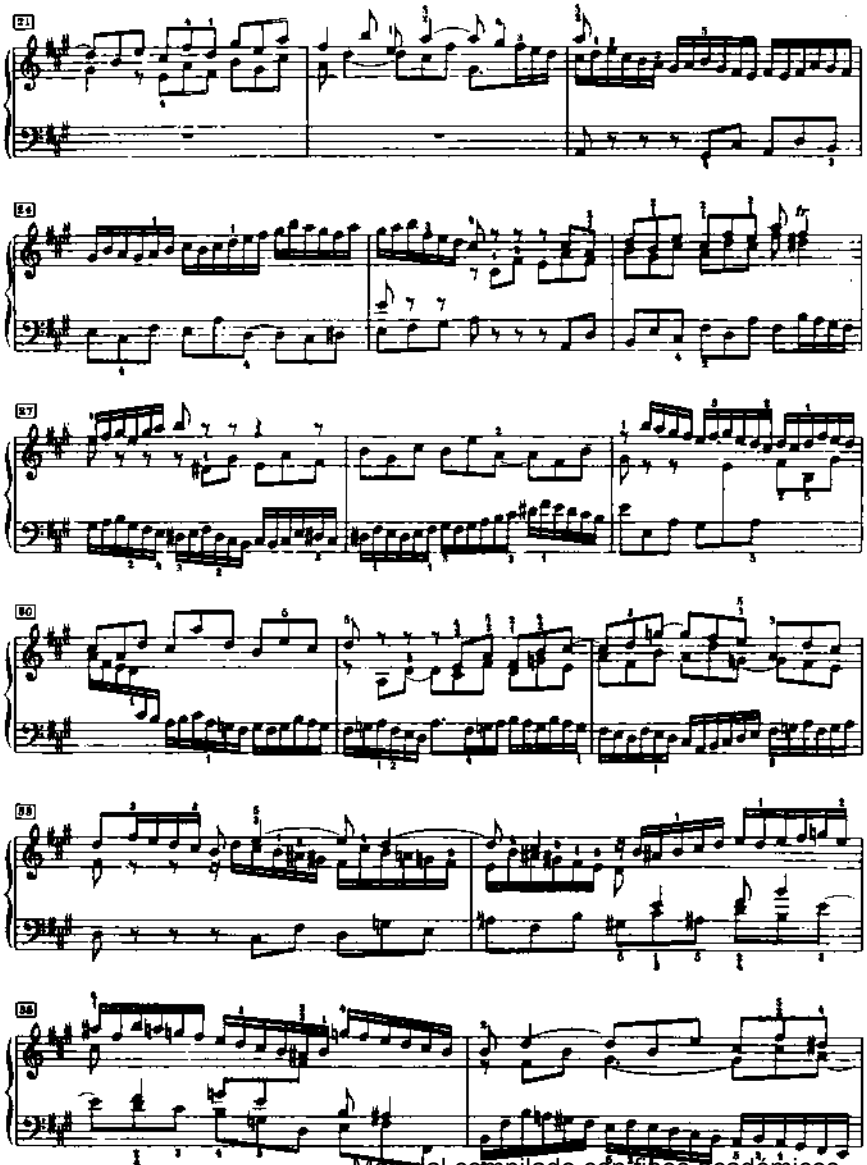


Fuga XIX

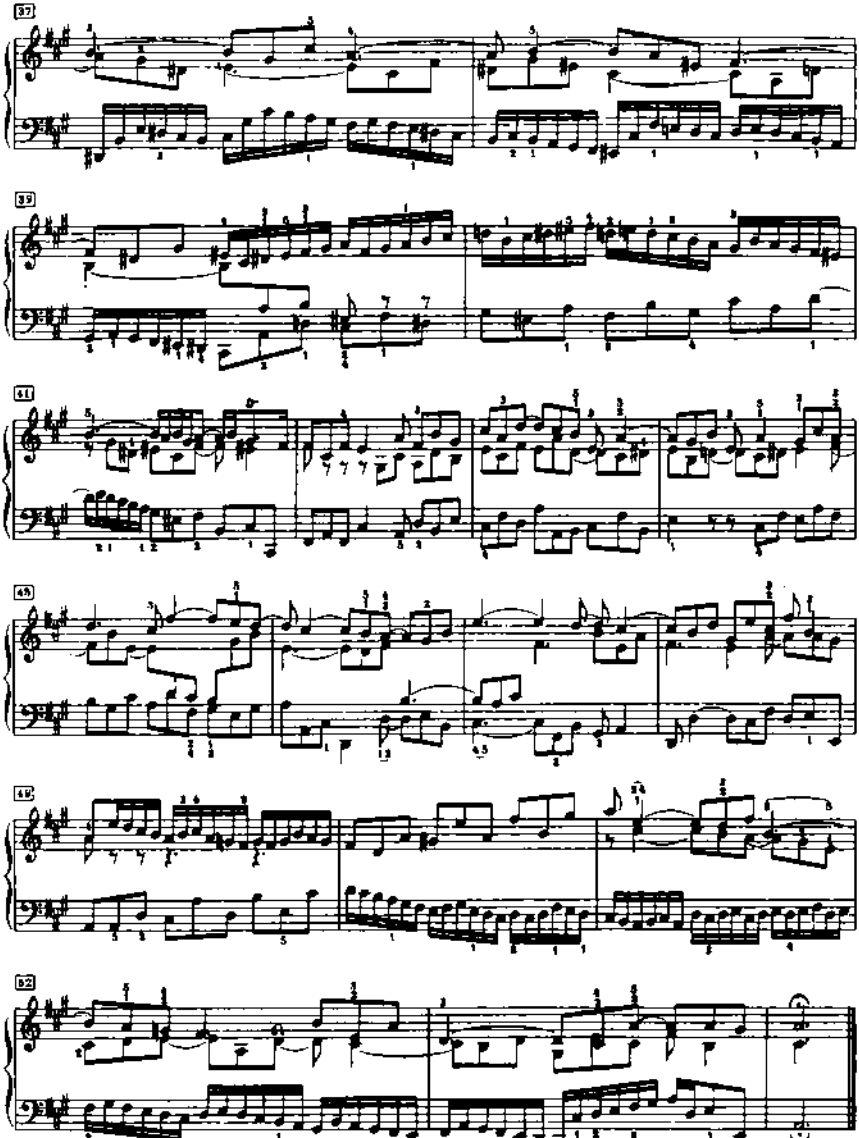
a 3 Voci



Material compilado con fines académicos

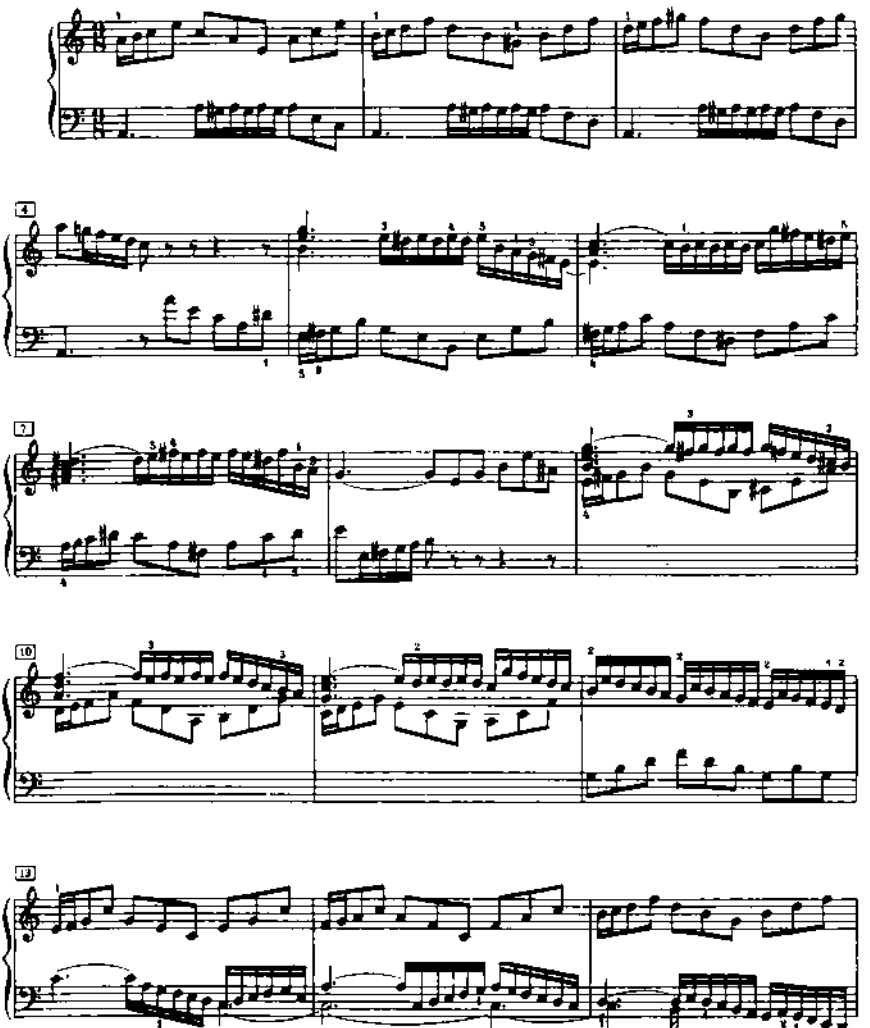


Material compilado con fines académicos

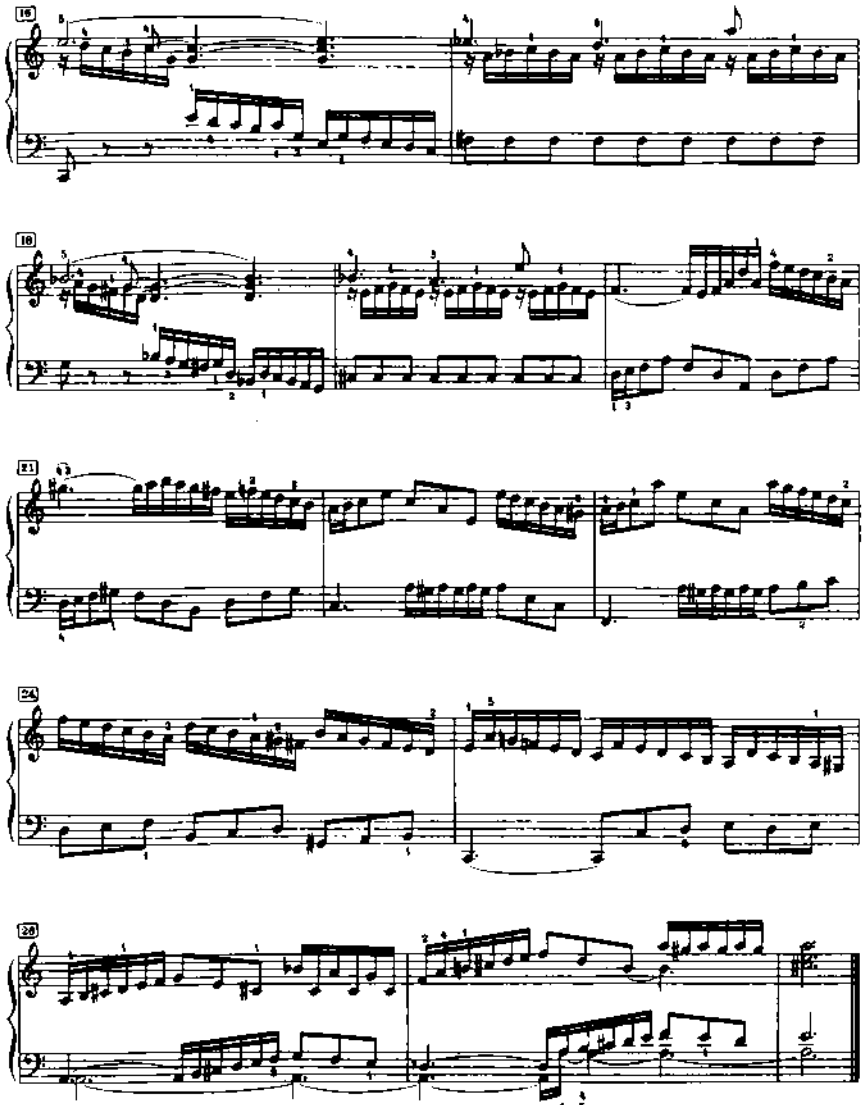


Material compilado con fines académicos

Praeludium XX



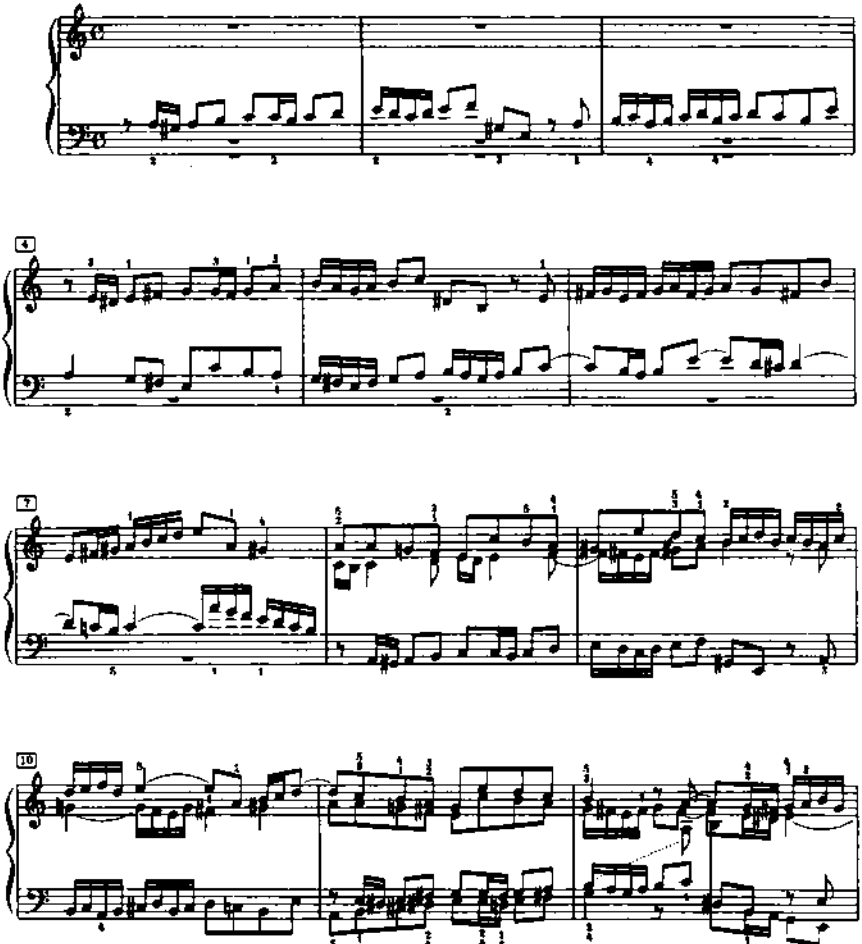
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

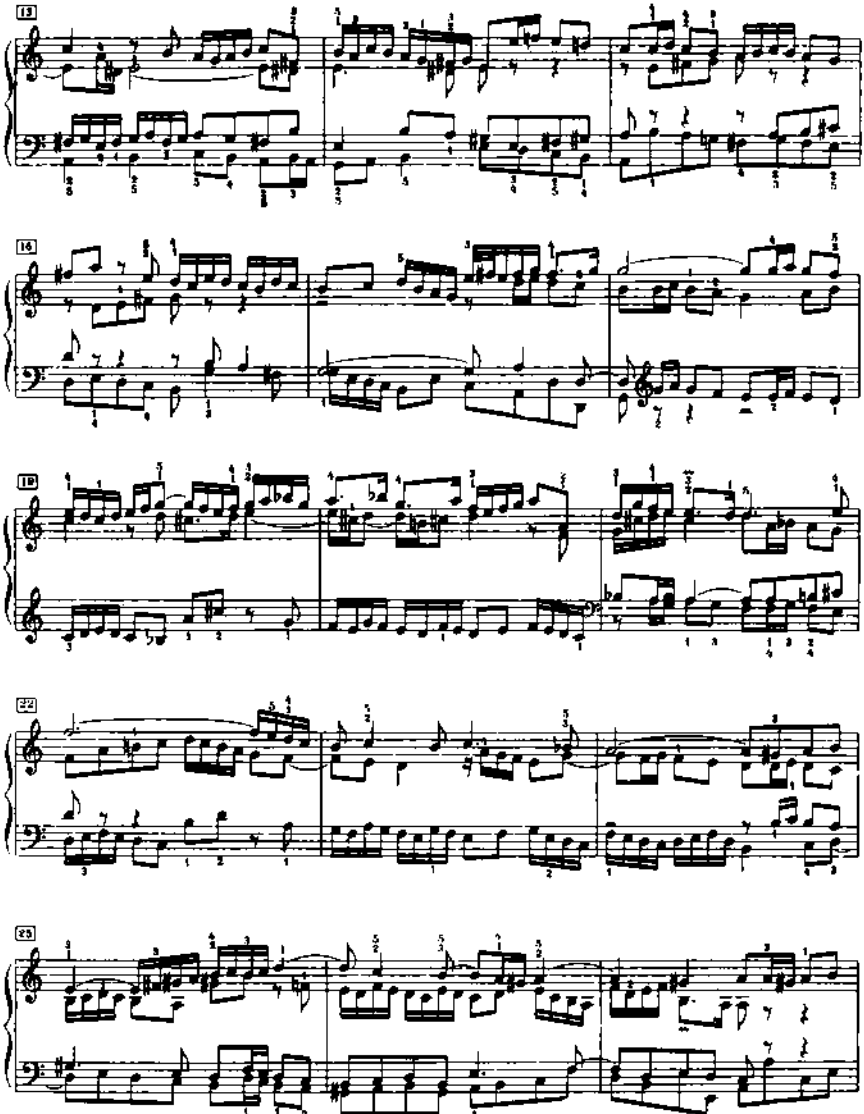
Fuga XX

a 4 Voci

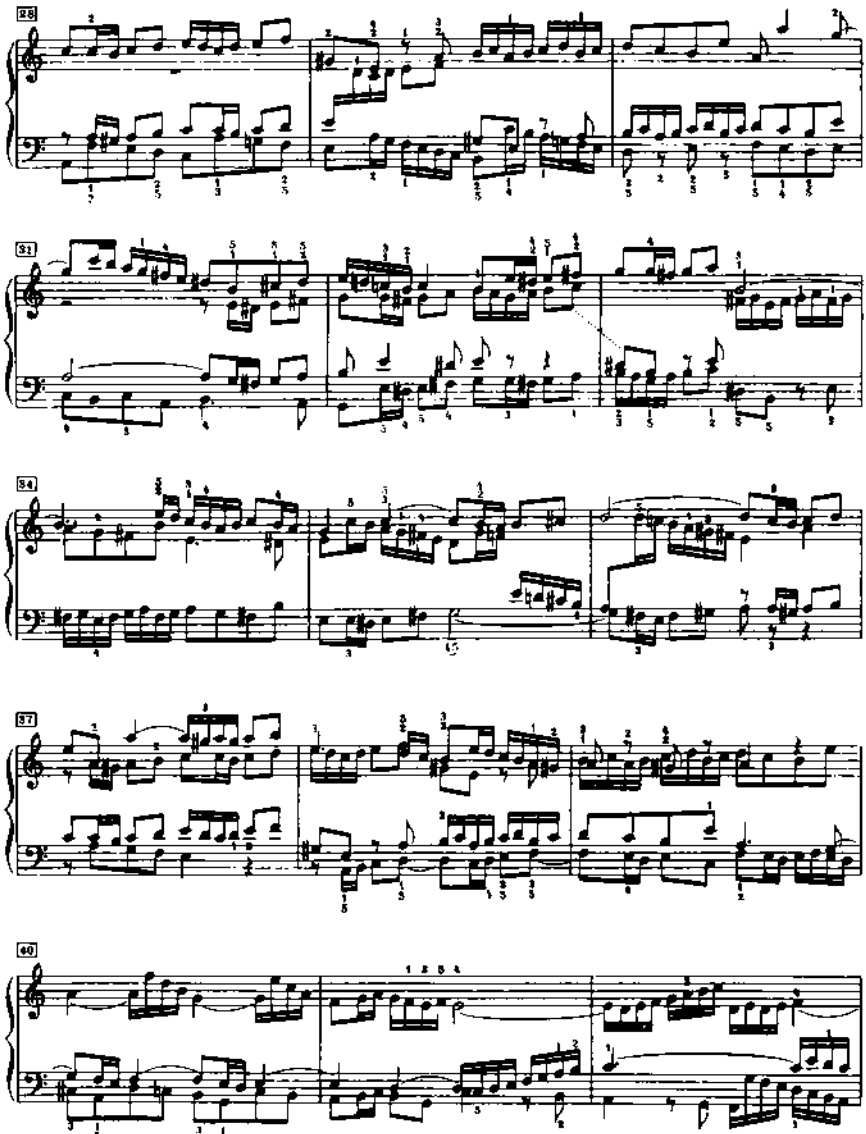


Material compilado con fines académicos

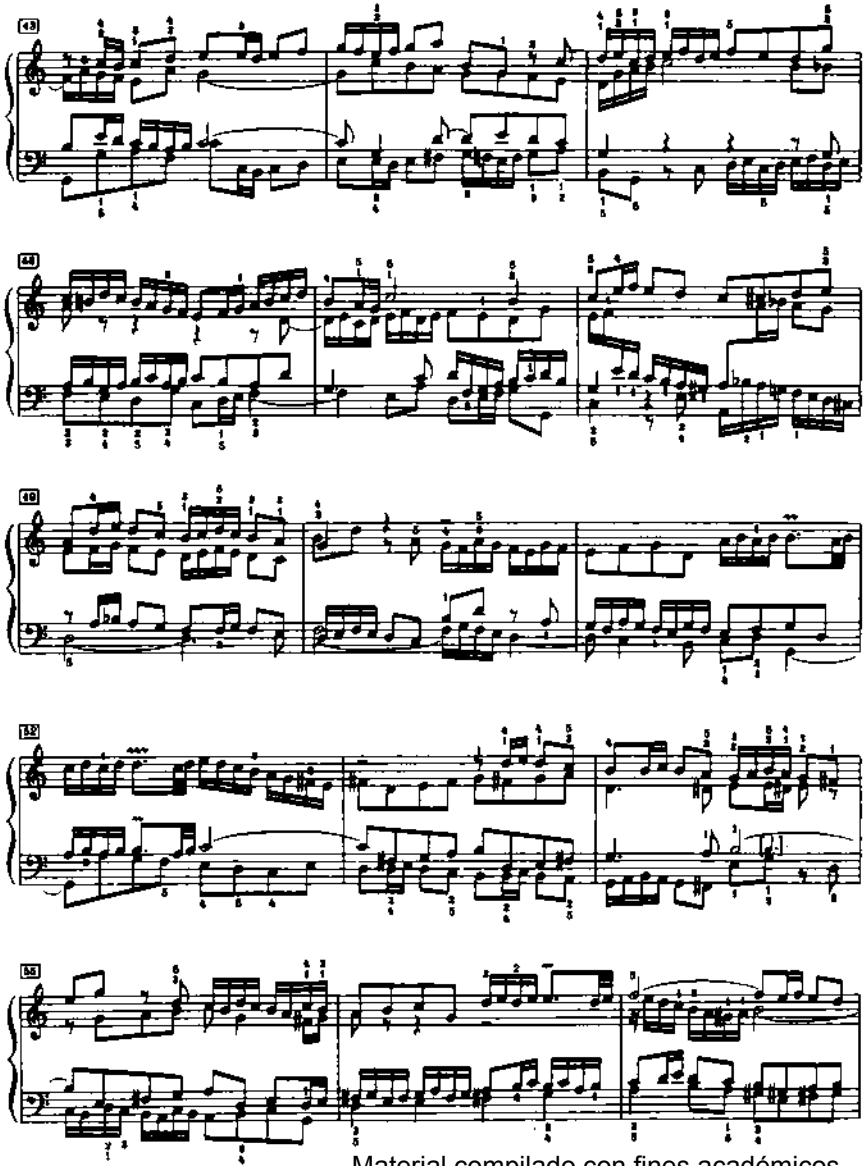
R.P. 11866



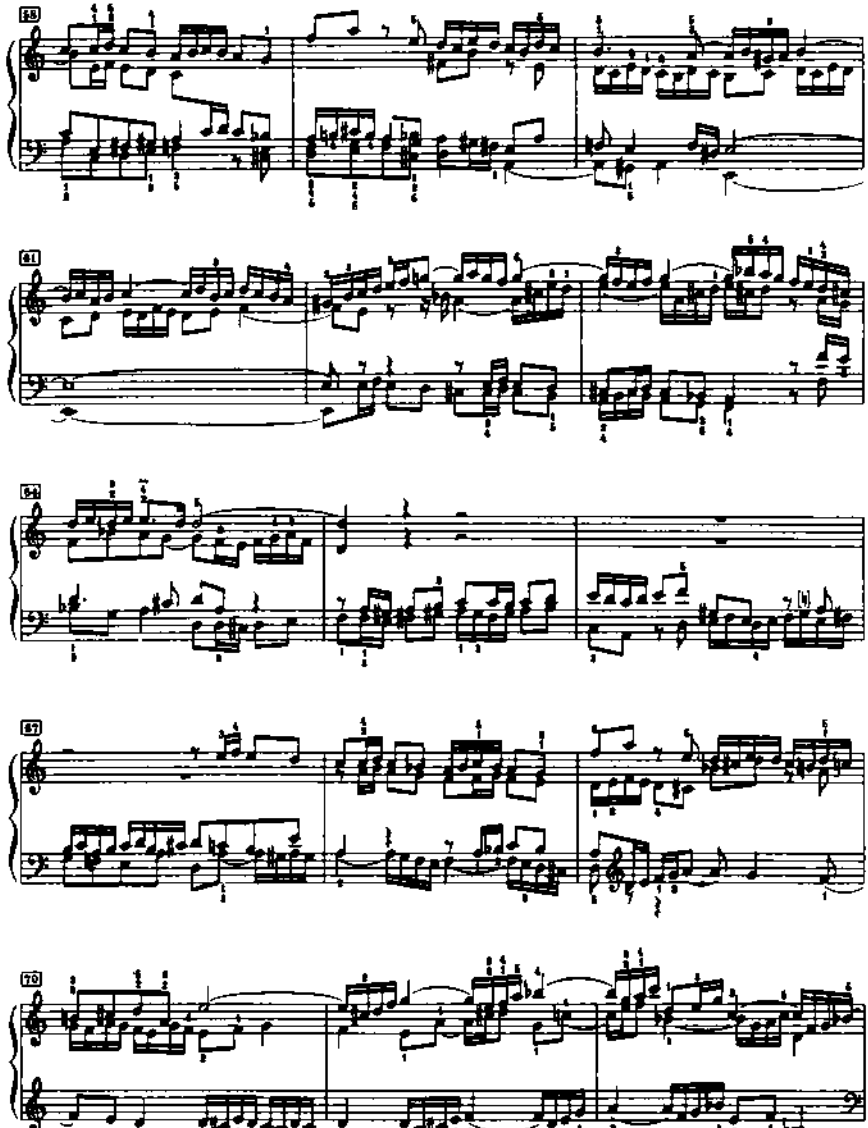
Material compilado con fines académicos



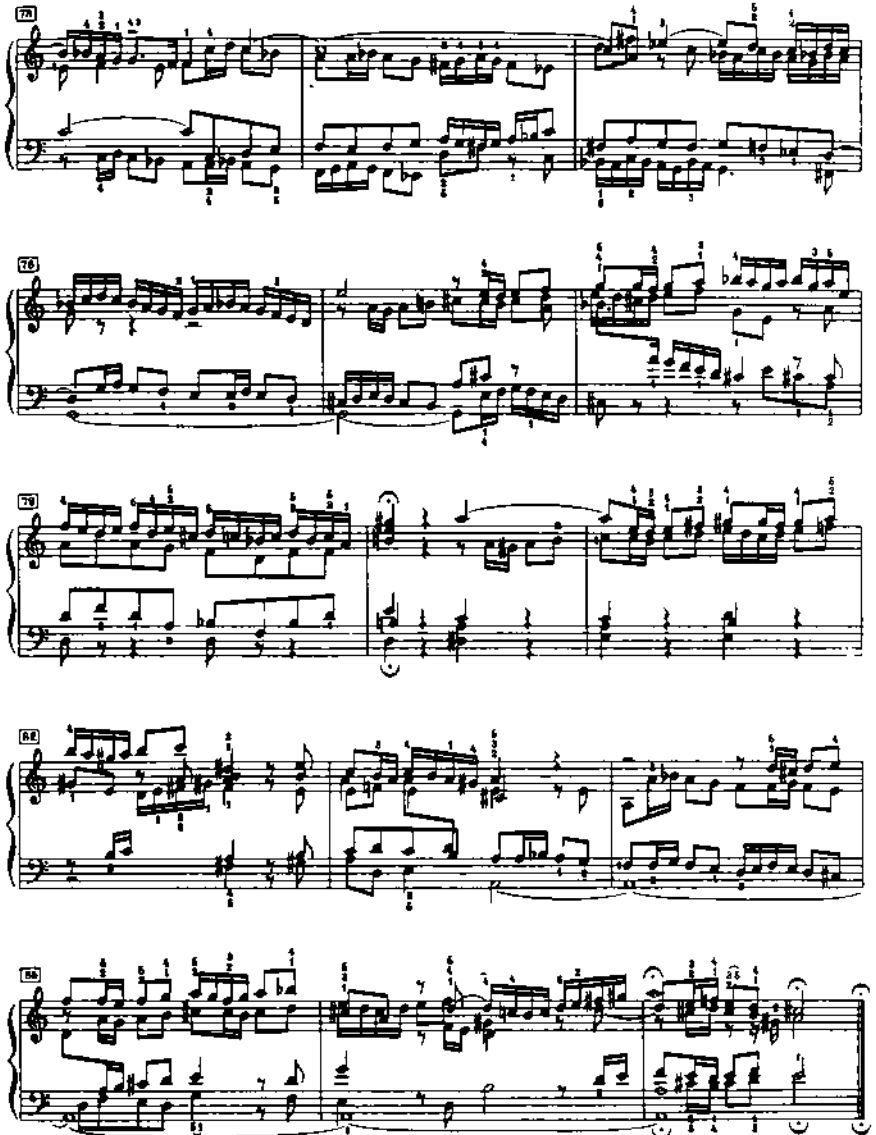
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

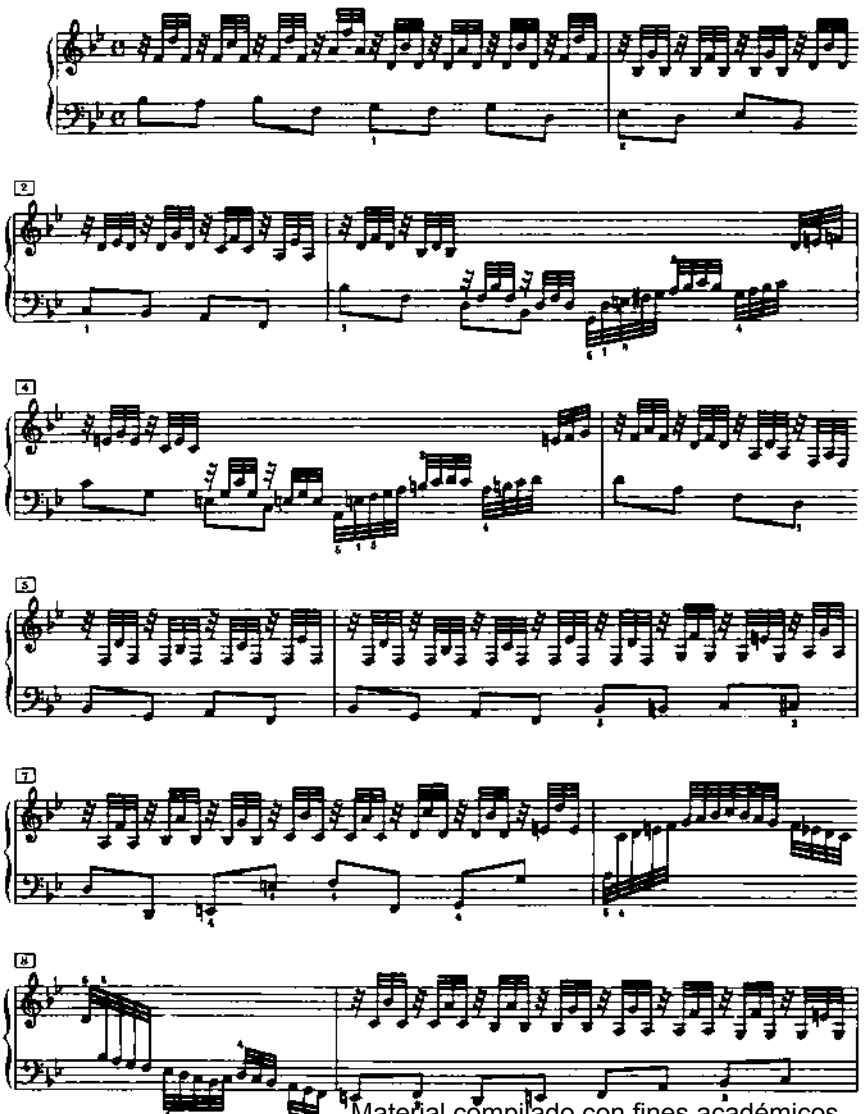


Material compilado con fines académicos

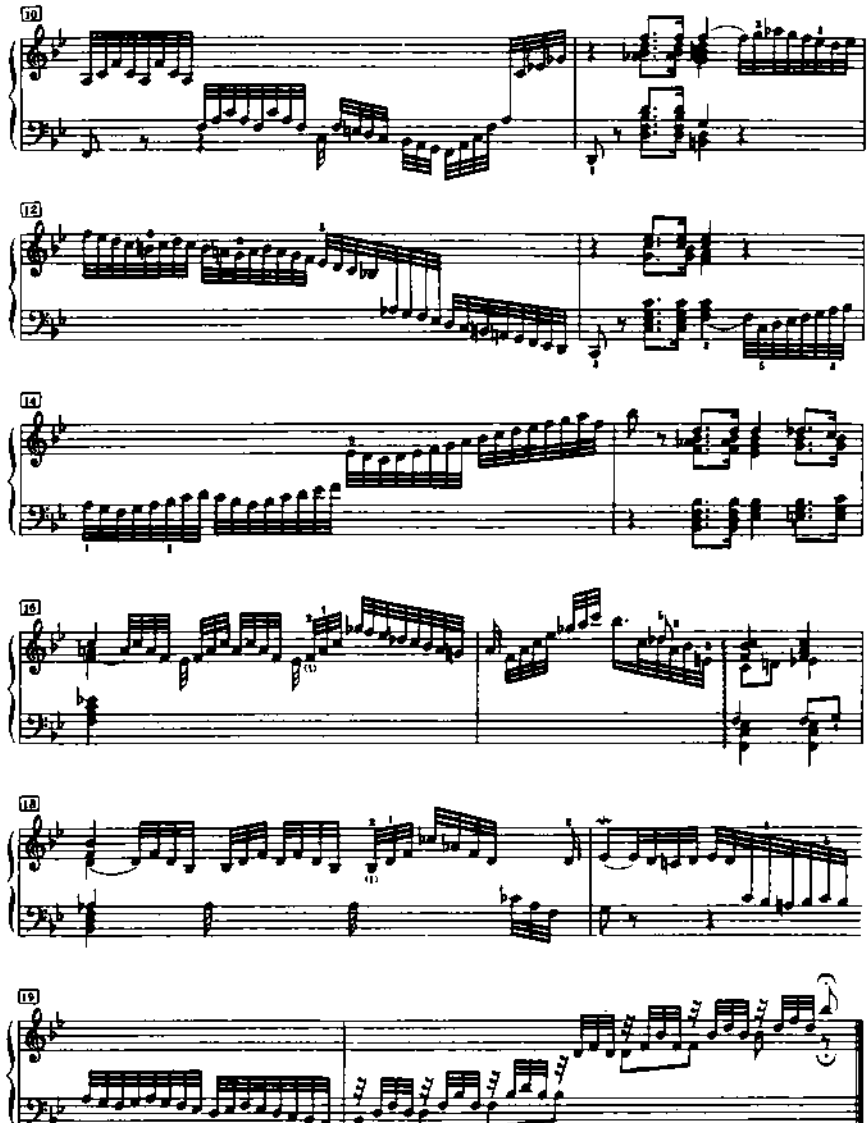


Material compilado con fines académicos

Praeludium XXI



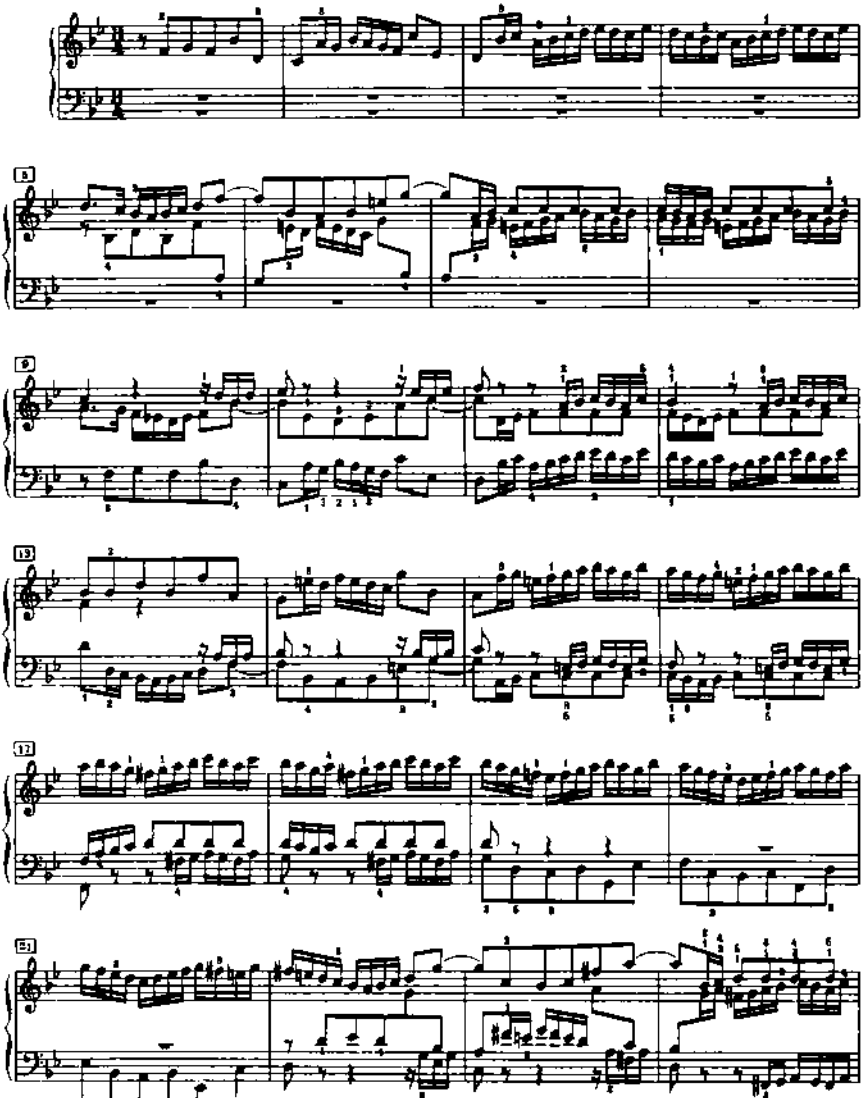
Material compilado con fines académicos



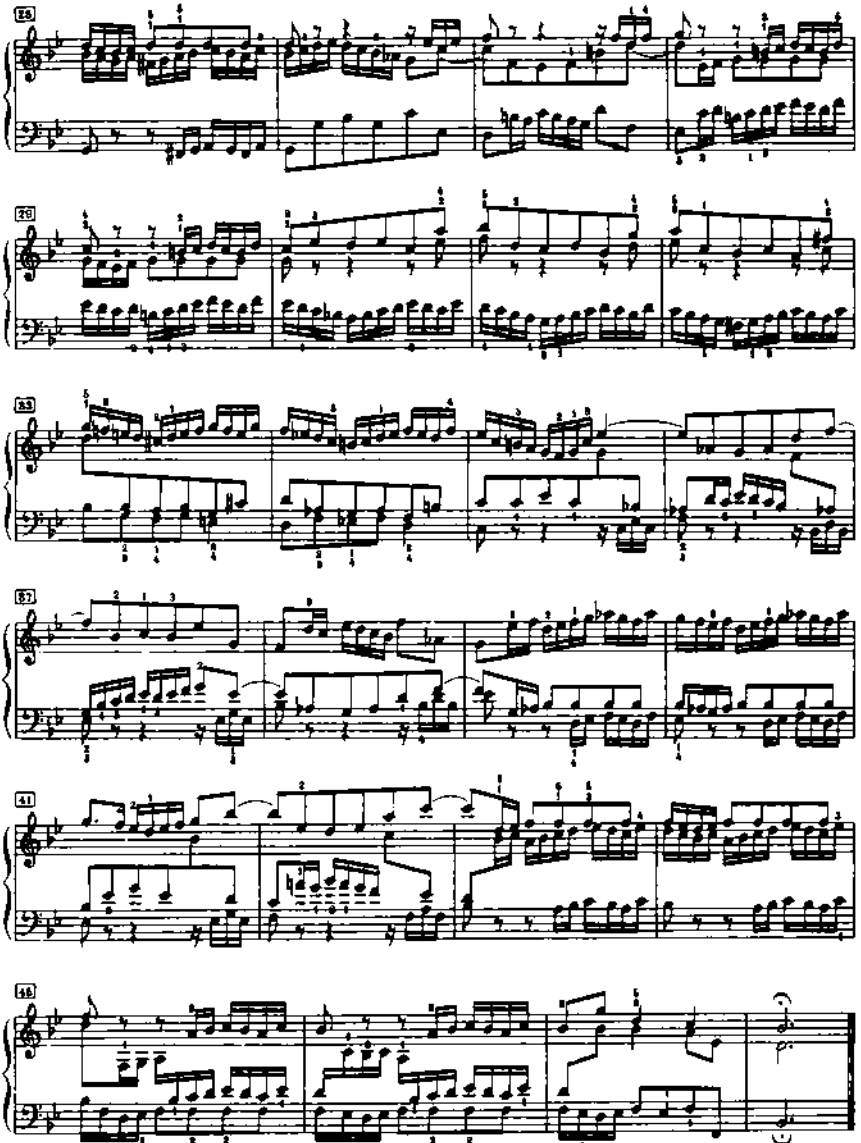
Material compilado con fines académicos

Fuga XXI

a 3 Voci

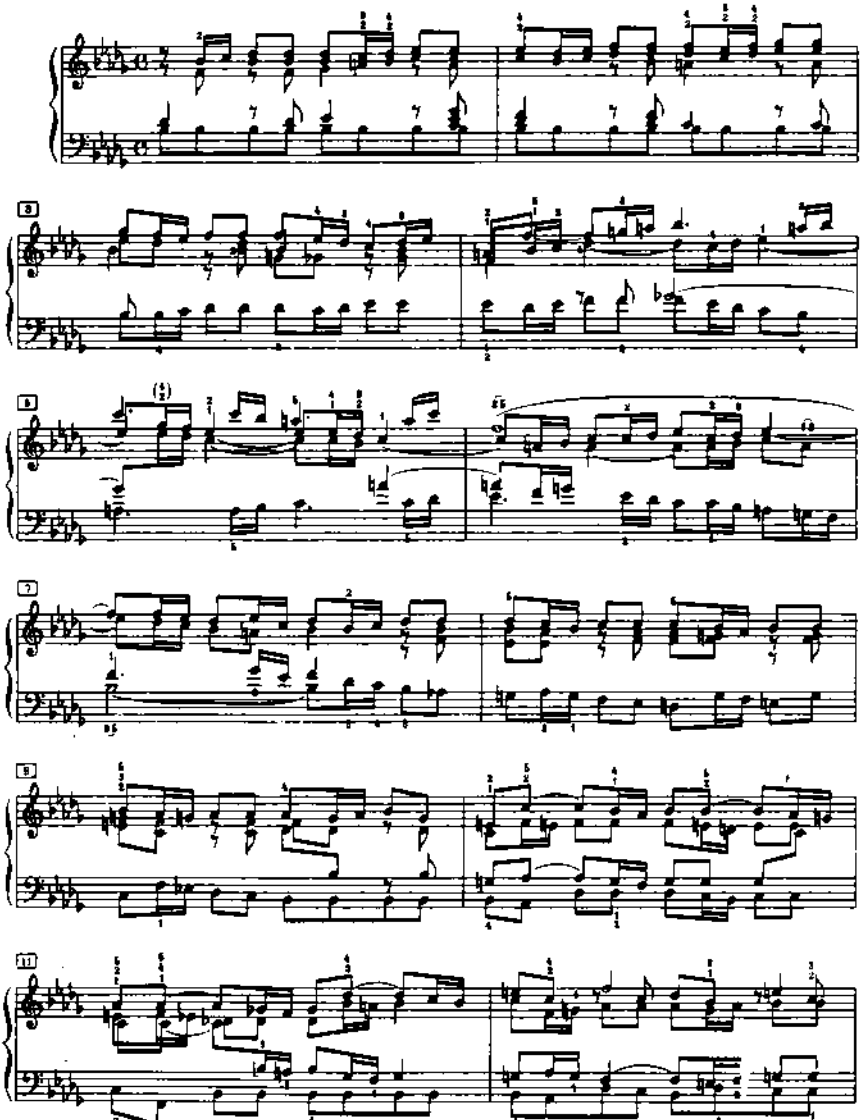


Material compilado con fines académicos

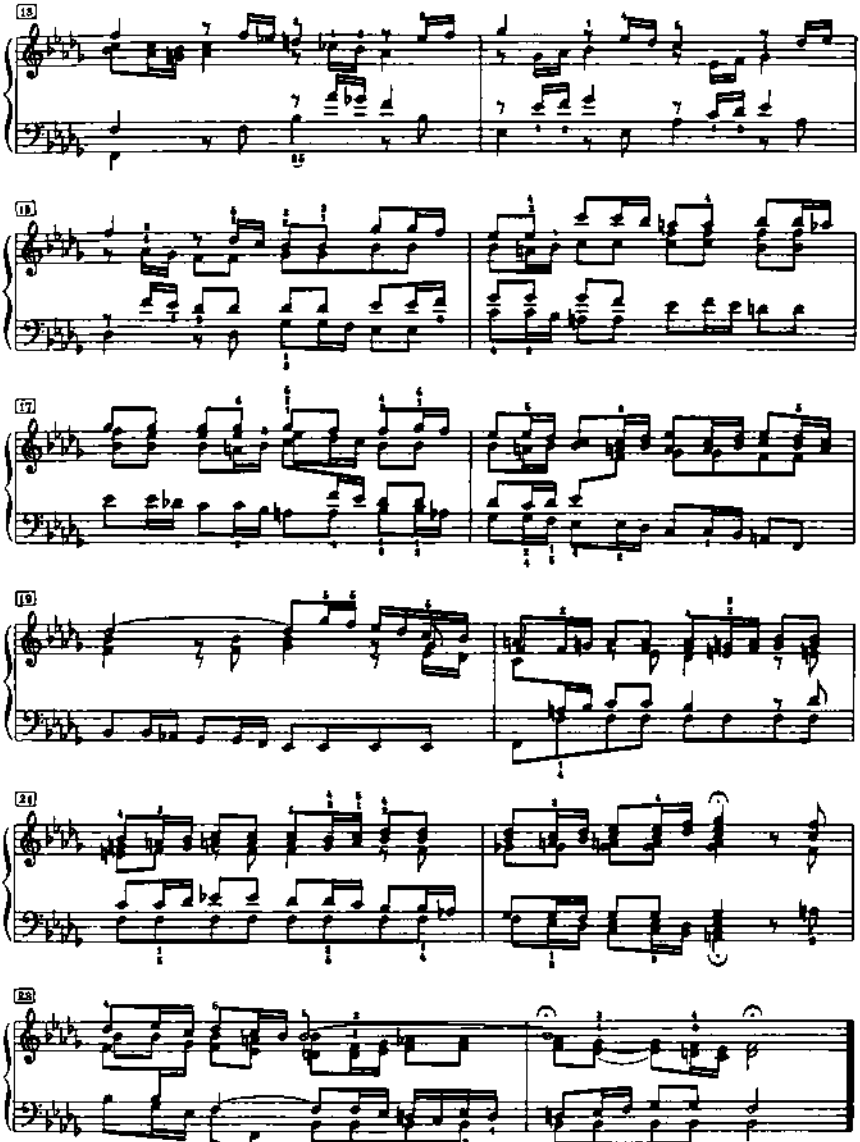


Material compilado con fines académicos

Praeludium XXII



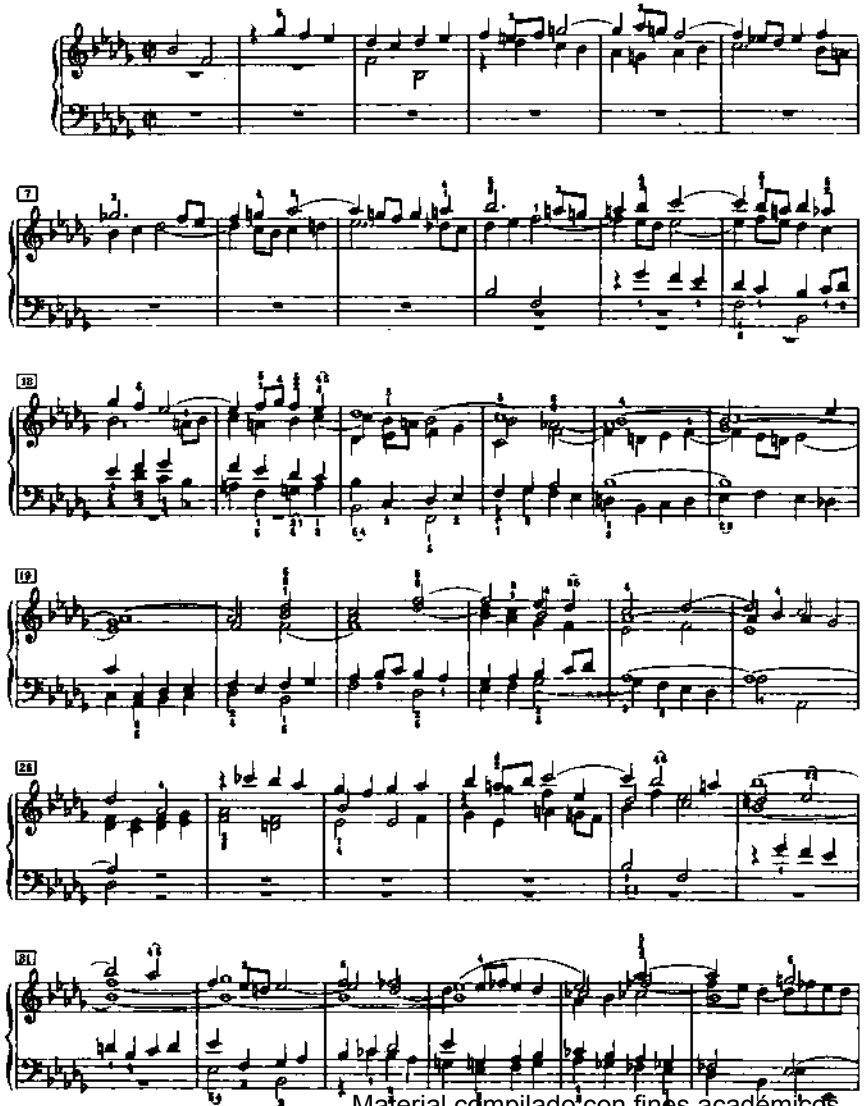
Material compilado con fines académicos



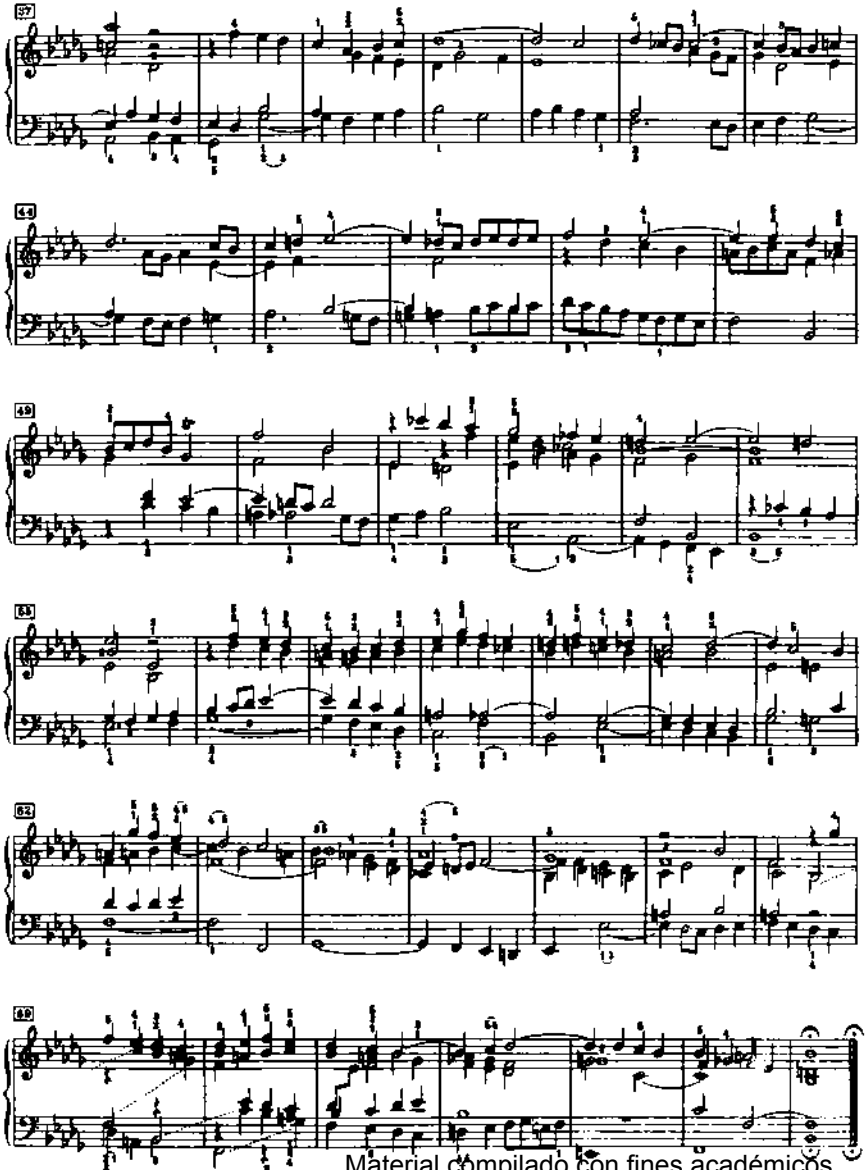
Material compilado con fines académicos

Fuga XXII

a 5 Voci

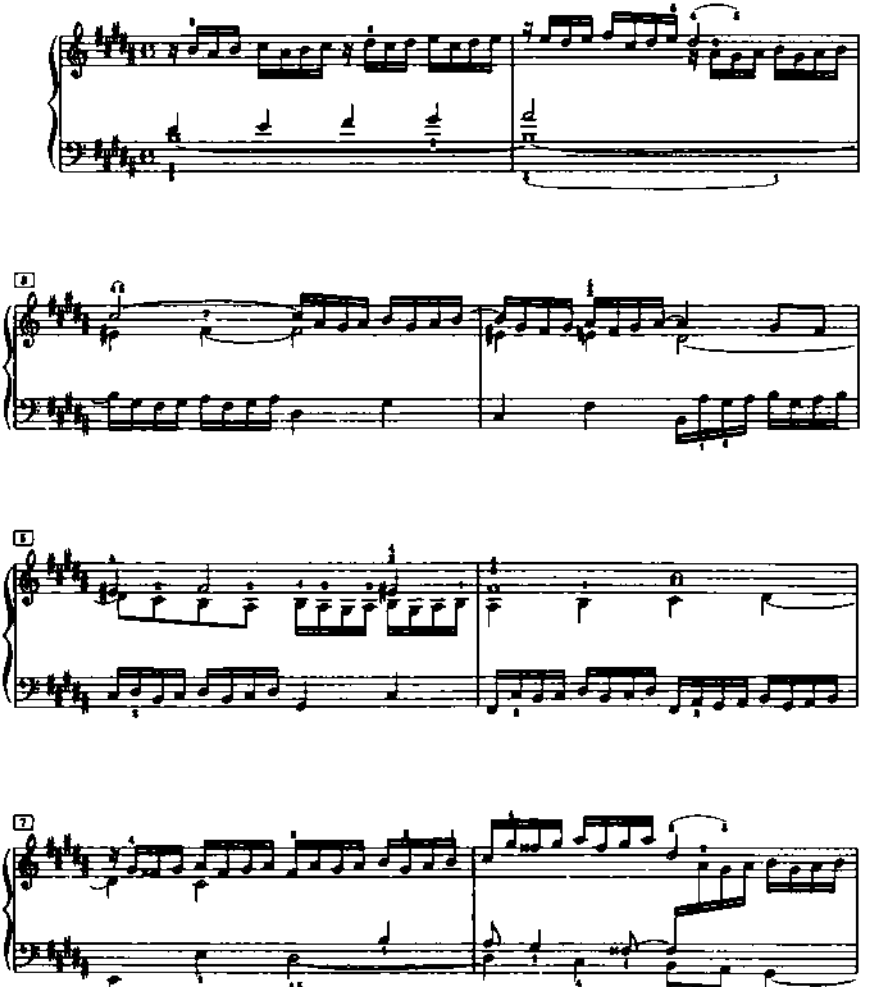


Material compilado con fines académicos

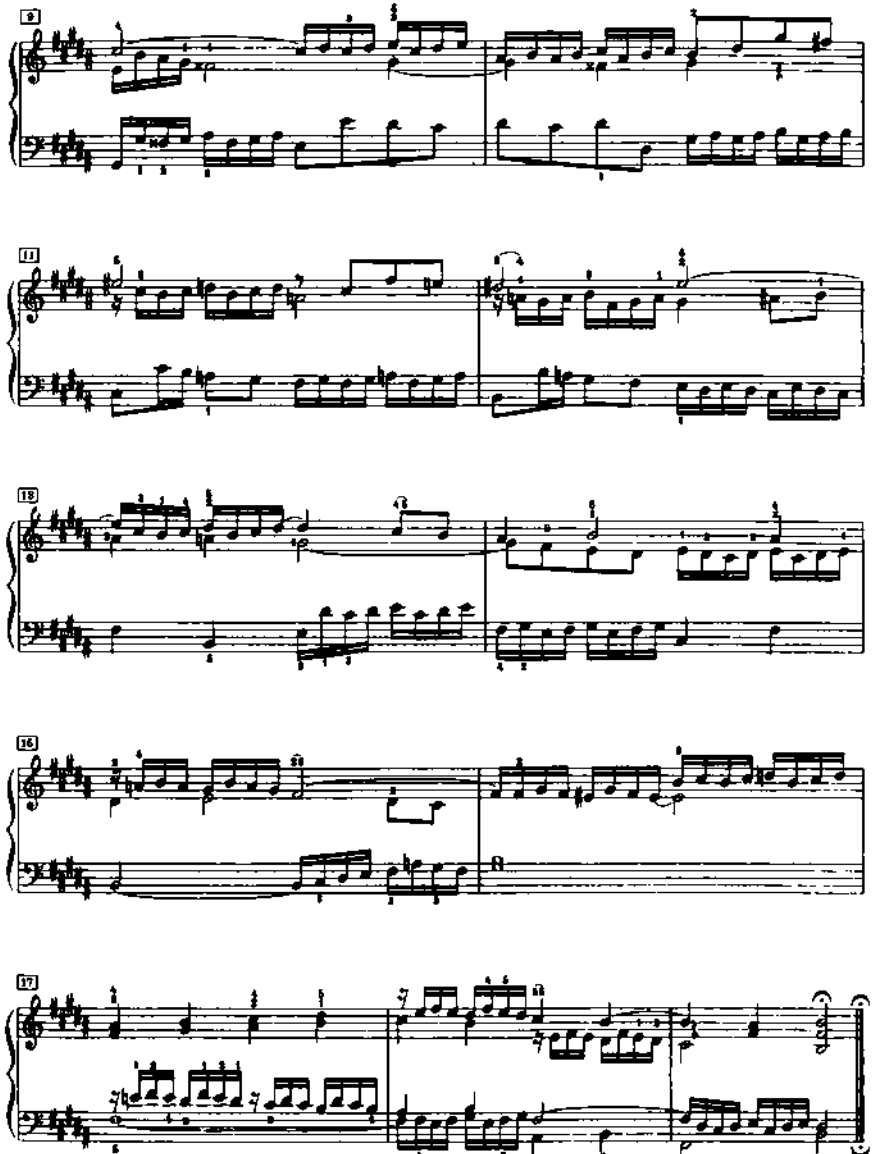


Material compilado con fines académicos

Praeludium XXIII



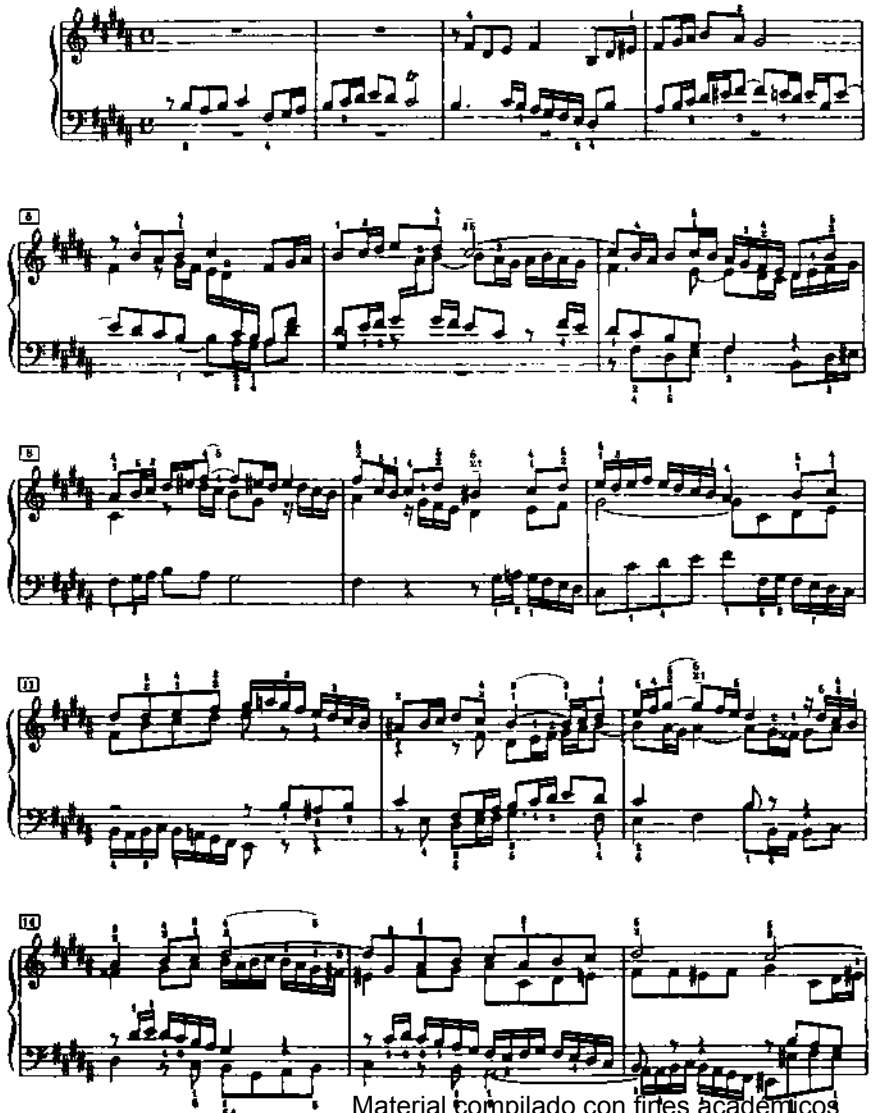
Material compilado con fines académicos



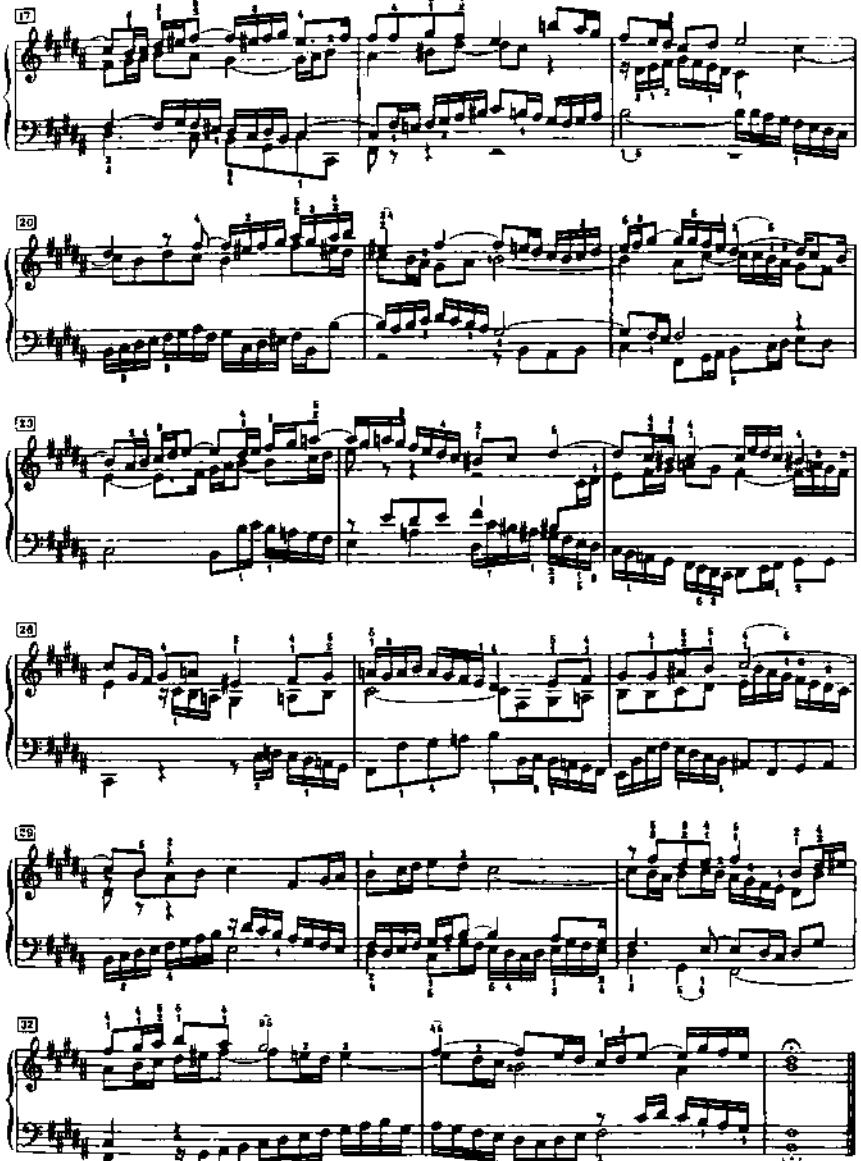
Material compilado con fines académicos

Fuga XXIII

a 4 Voci

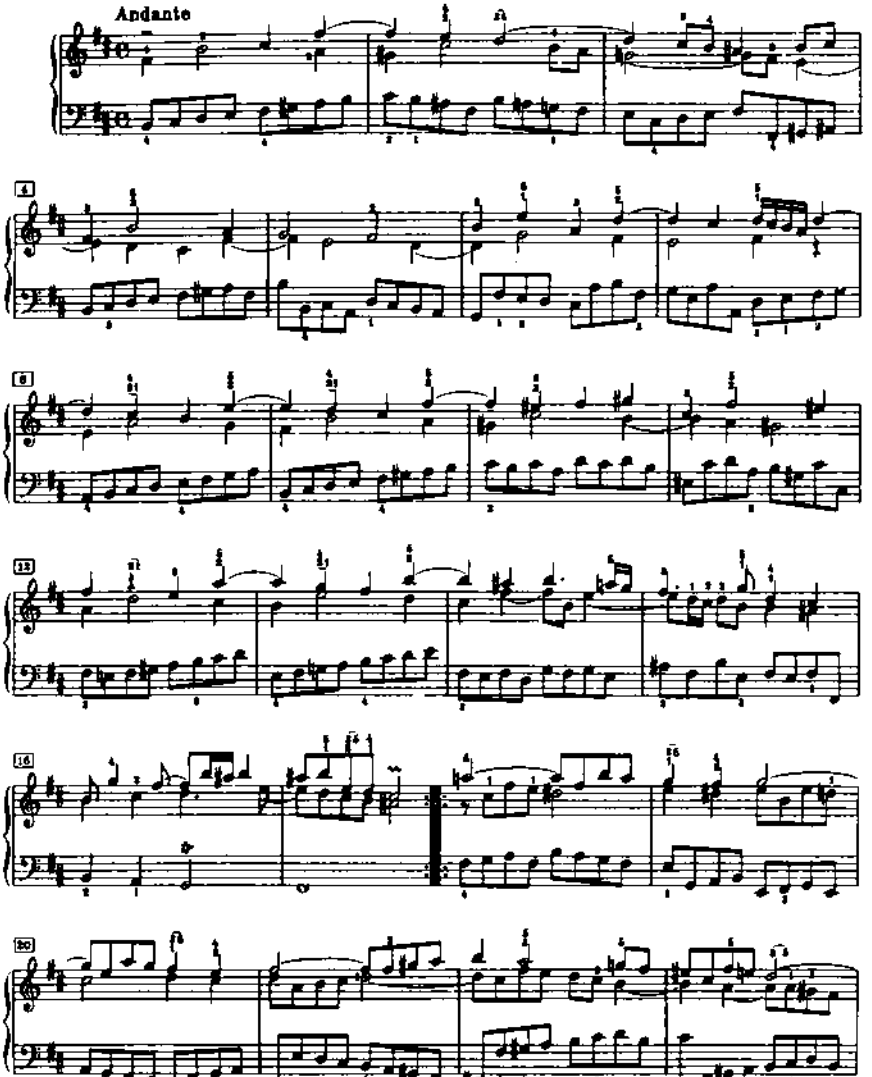


Material compilado con fines académicos

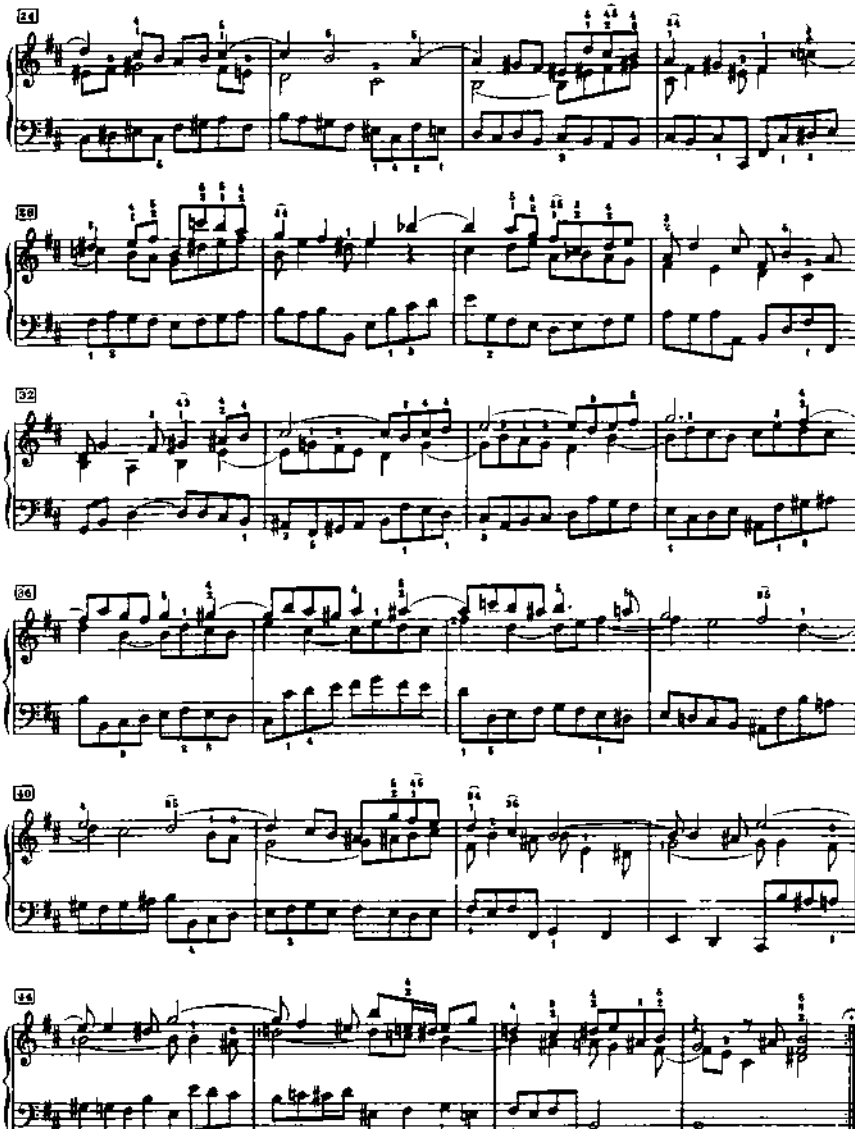


Material compilado con fines académicos

Praeludium XXIV



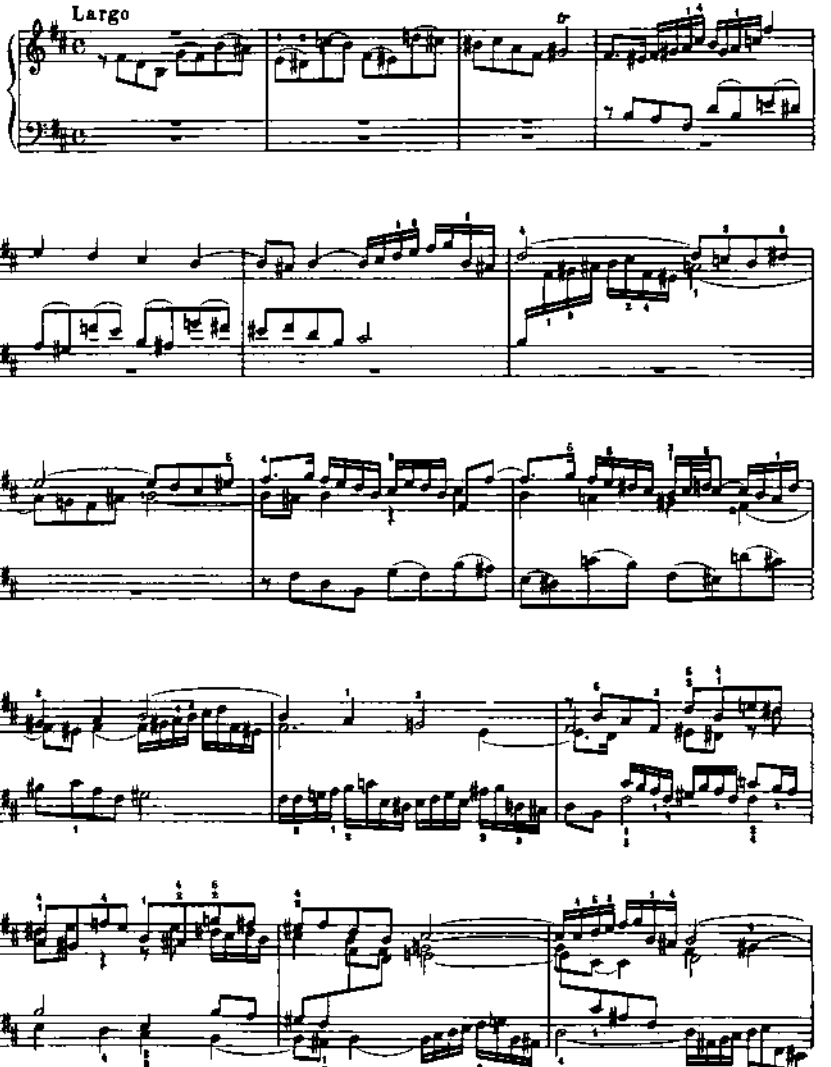
Material compilado con fines académicos



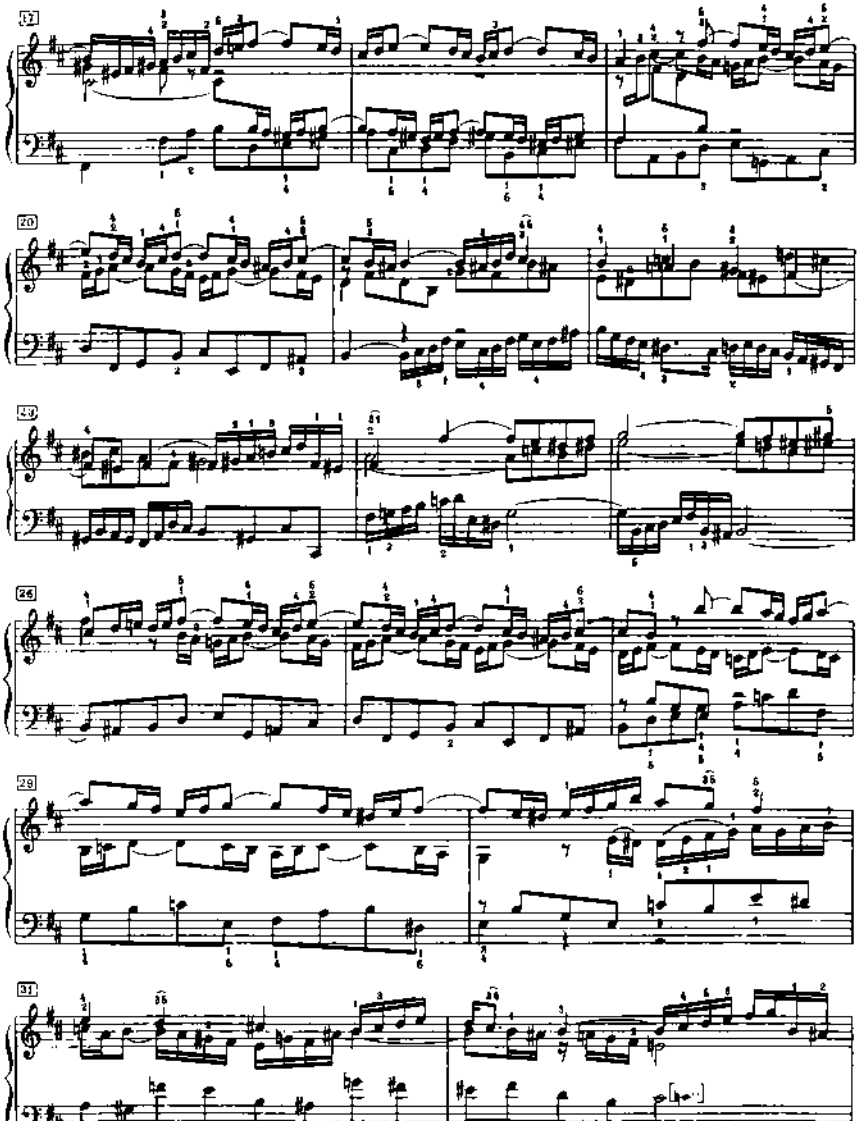
Material compilado con fines académicos

Fuga XXIV

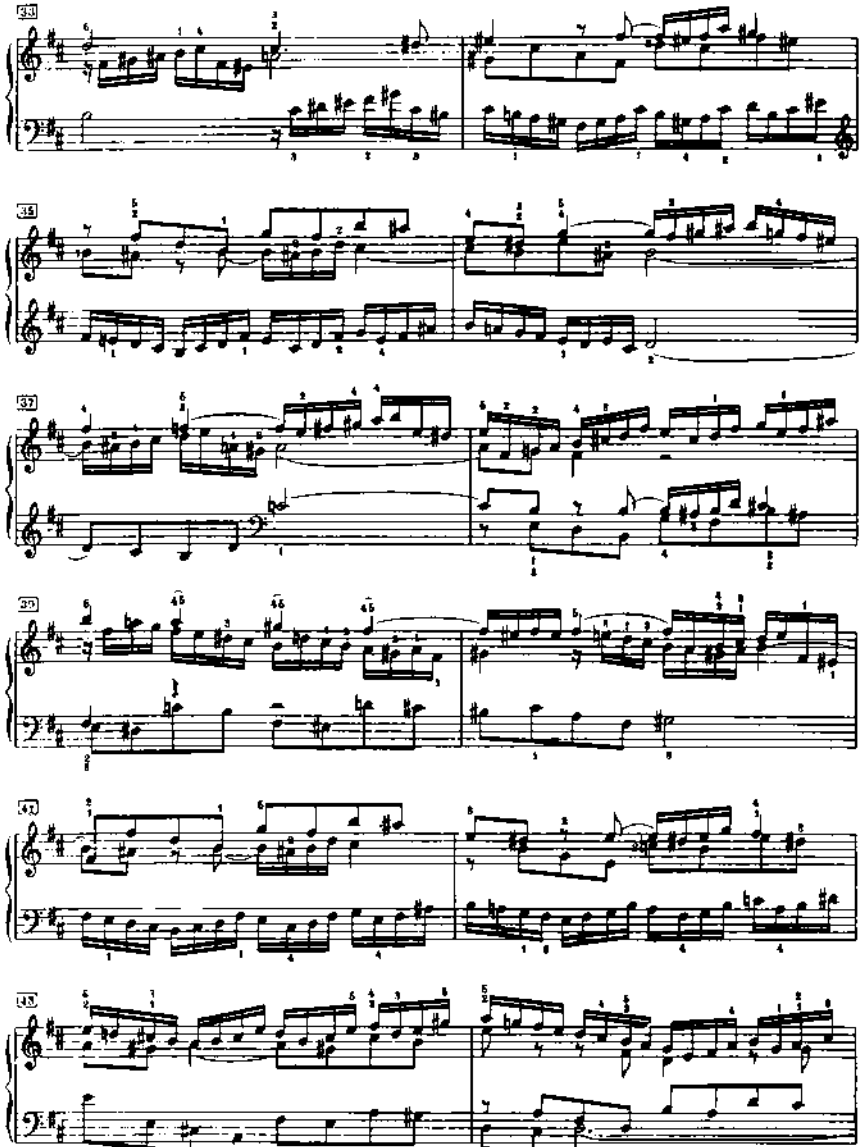
a 4 Voci



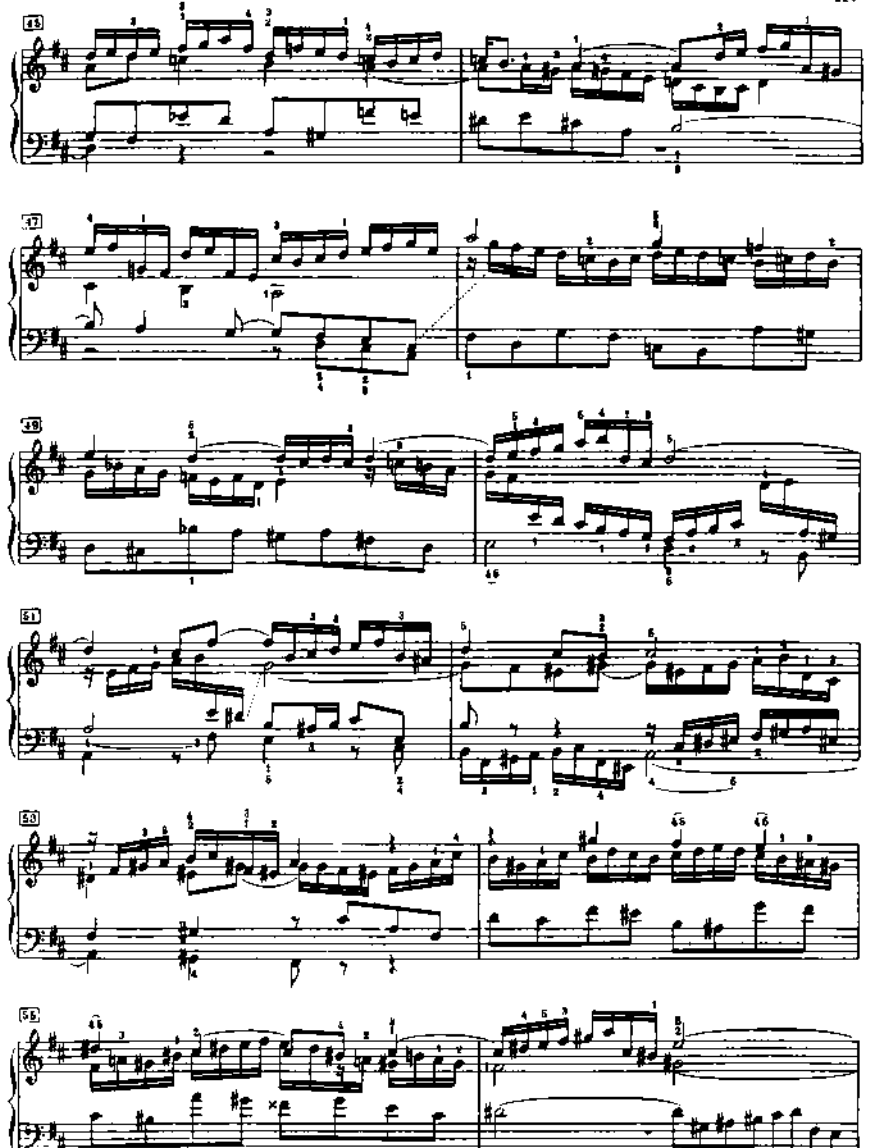
Material compilado con fines académicos



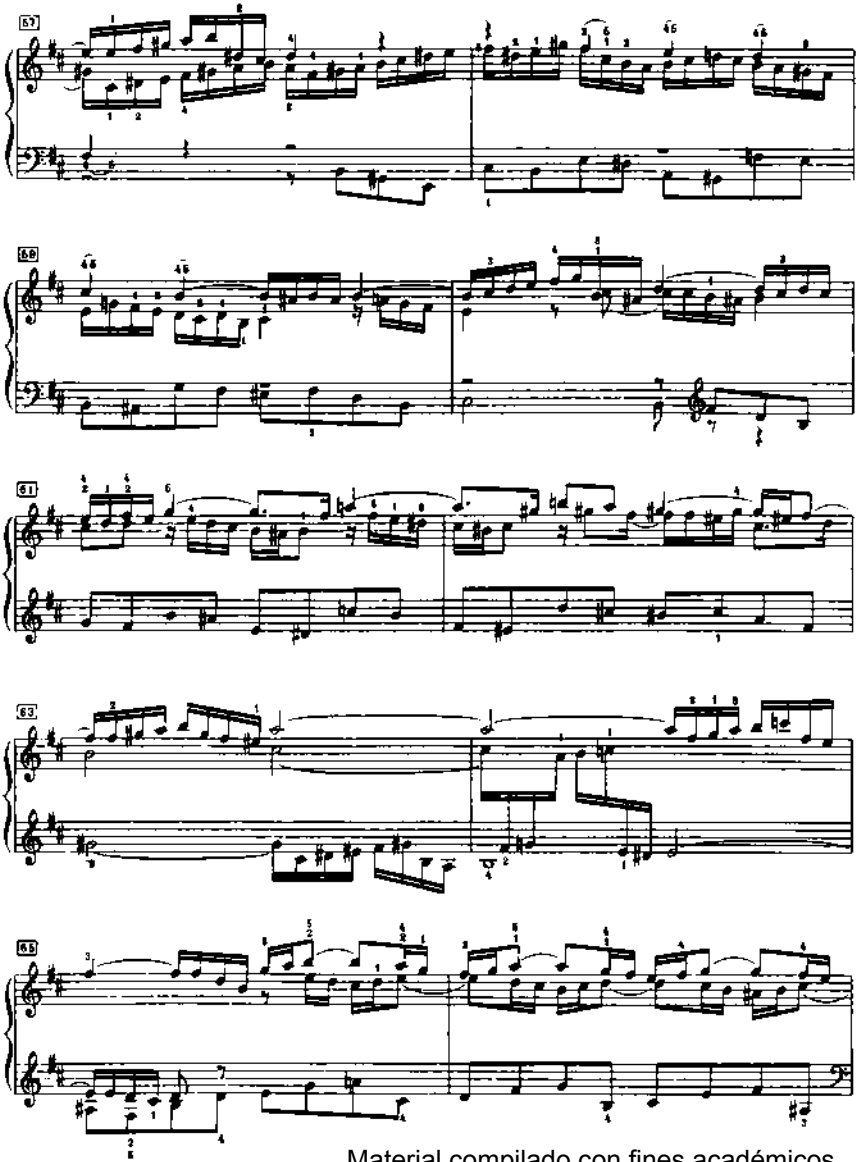
Material compilado con fines académicos



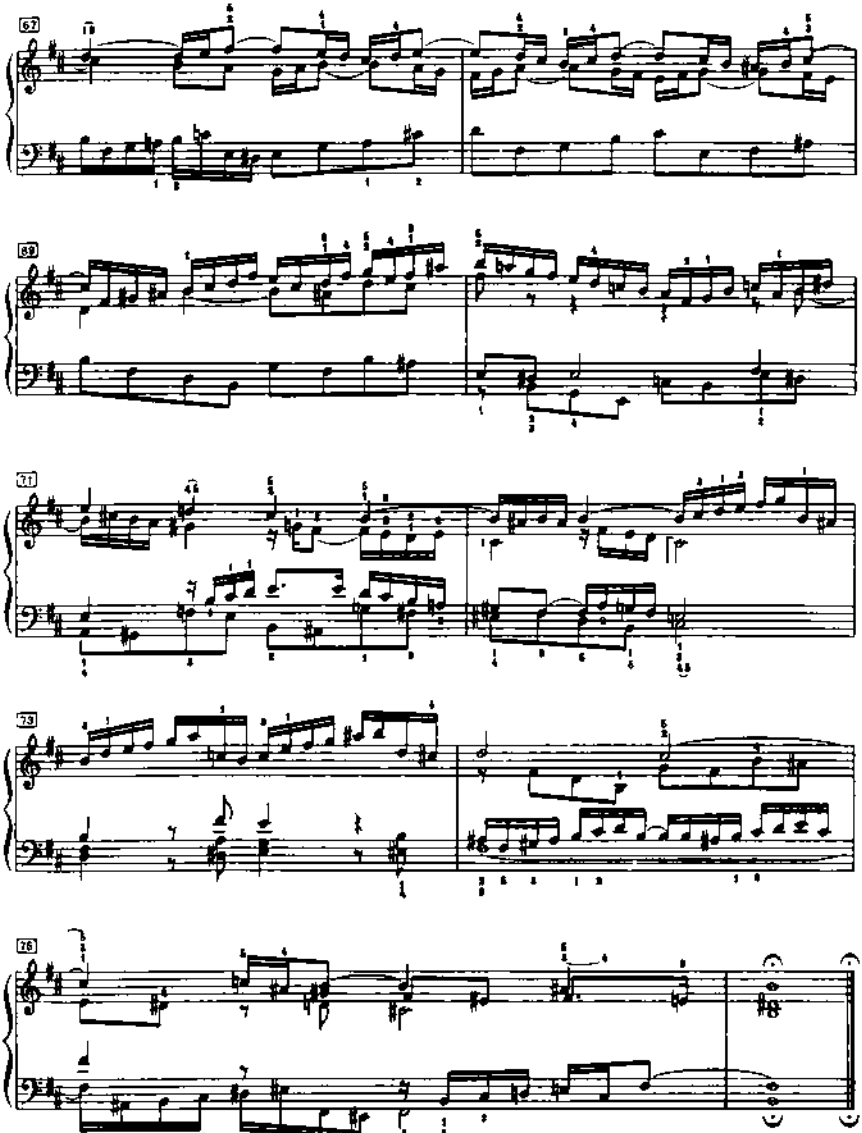
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



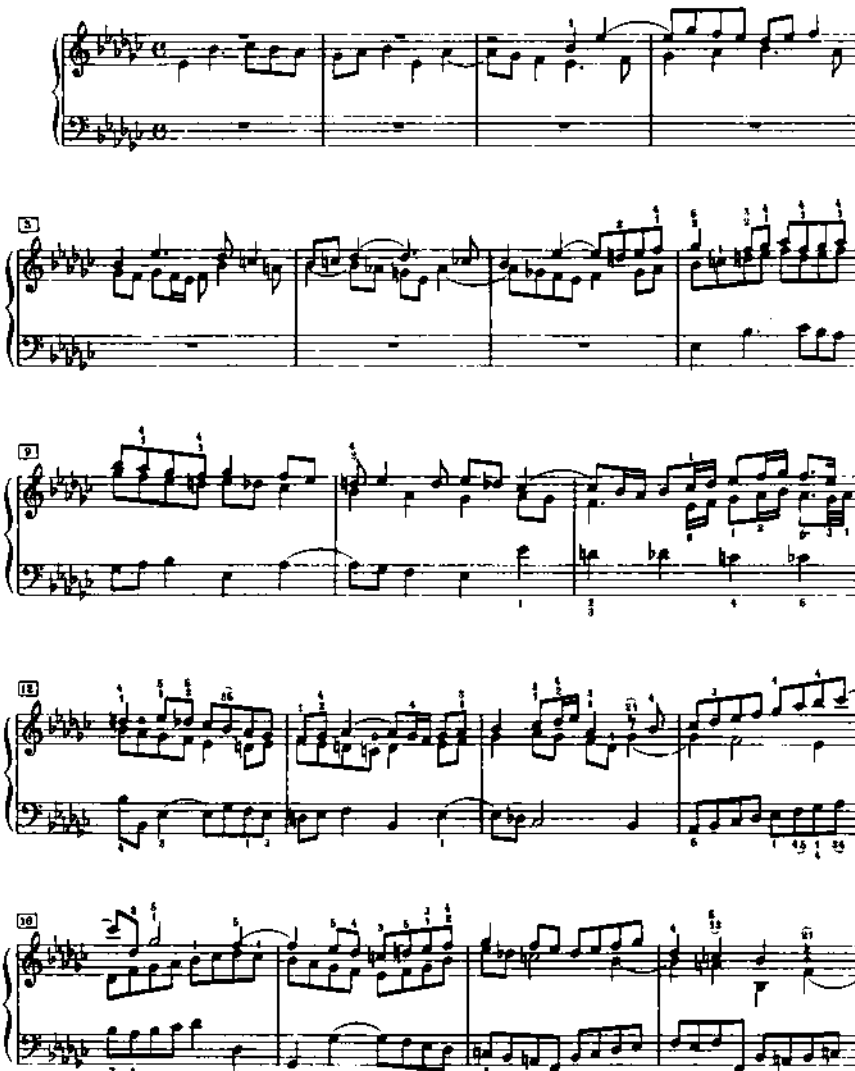
Material compilado con fines académicos



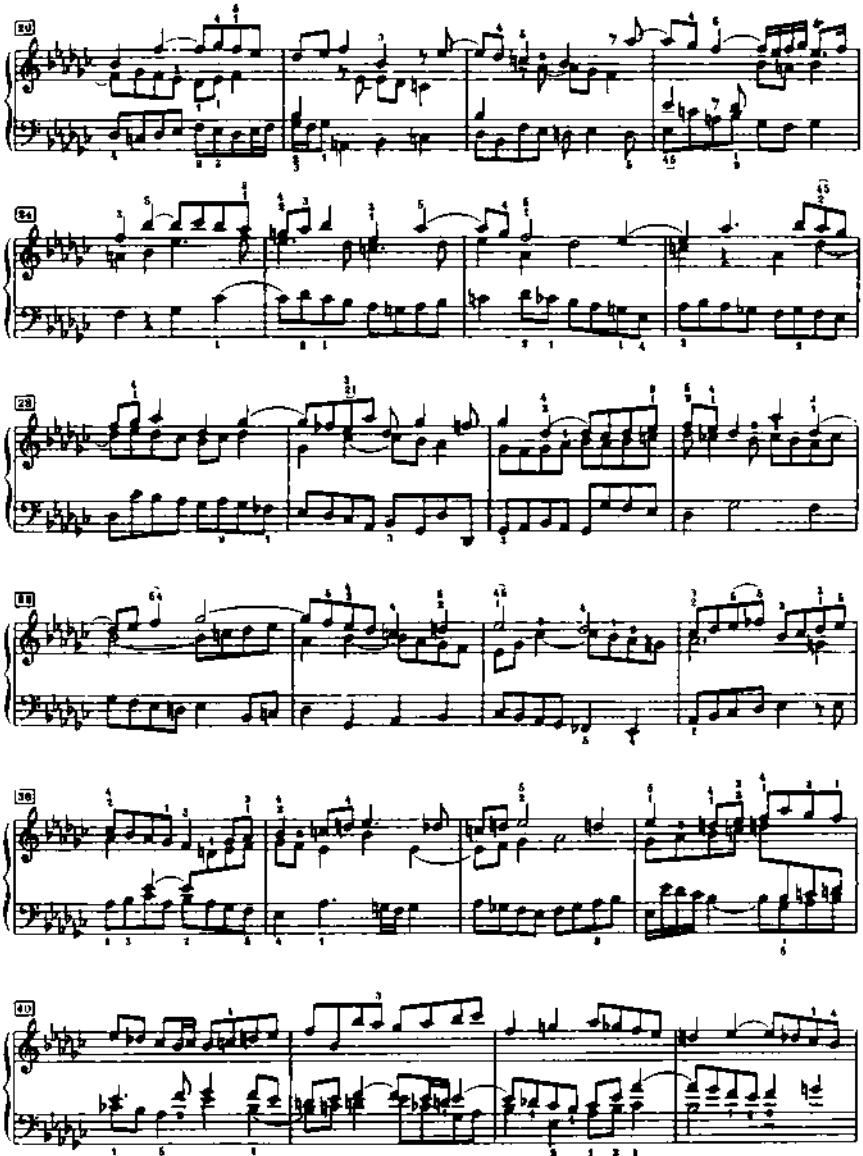
Material compilado con fines académicos

Fuga VIII

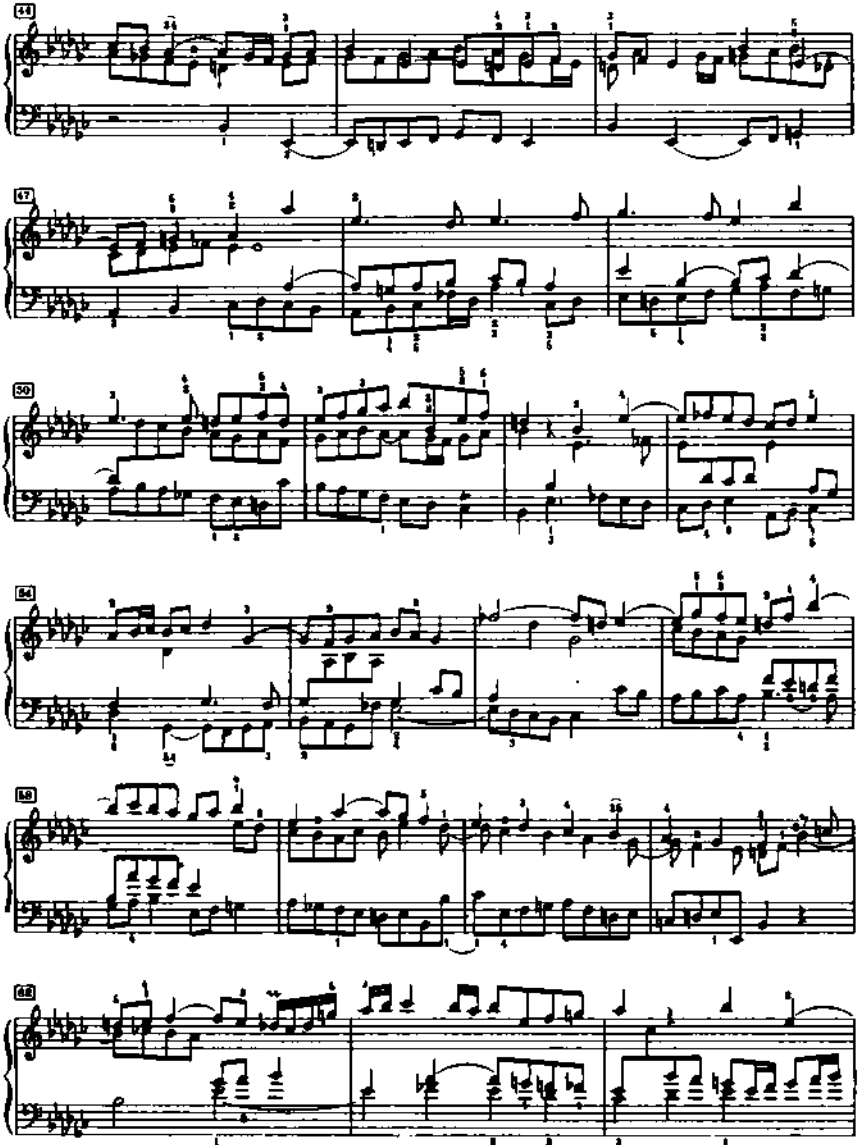
a 3 Voci



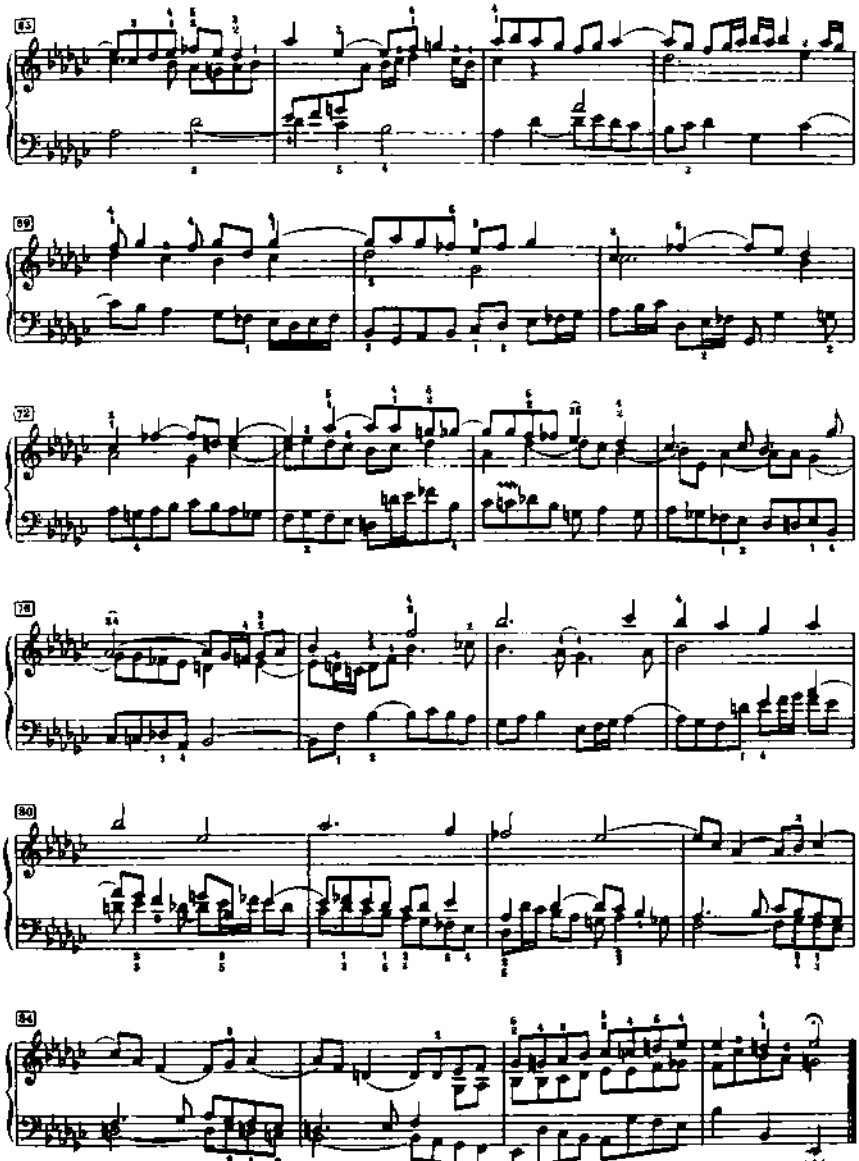
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material cedido con fines académicos

REVISIONSBERICHT

Verzeichnis der benutzten handschriftlichen Quellen

1. A Das sogenannte Volkmann-Wagnersche Autograph.
Unzweifelhaft echte, sorgfältige und kalligraphisch vollkommene Reinschrift von Bachs Hand. Am Schluß trägt sie die Jahreszahl 1752 und ist somit zehn Jahre nach der Fertigstellung des Werkes geschrieben. Bis auf ein Blatt mit der Fis dur-Fuge und den Anfangstakten des Präludiums fis moll ist sie vollständig.
Nach einer Überlieferung ist diese Handschrift während einer Donau-Überschwemmung in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ins Wasser geraten. Dadurch sind an verschiedenen Stellen die Schriftzüge verblaßt oder verwischt. Einige dieser Stellen wurden später von unbekannter Hand nachgezogen. Somit enthält der Text nur vereinzelte Eingriffe von fremder Seite.
2. B Das sogenannte „Müllersche Autograph". Von Anna Magdalena Bach angefertigte Kopie, die Friedemann Bach dem Braunschweiger Domorganisten Müller als eine Eigenschrift seines Vaters verkauft hat.
Der Anfang (bis T. 30 der Fuge cis moll) fehlt und ist von Müller ergänzt. Der Schluß (von T. 69 der Fuge a moll an) ist von Bachs Schüler Joh. Friedr. Agricola geschrieben. Die Handschrift enthält Ergänzungen (fast durchweg Verzierungen), die größtenteils von Friedemann Bach herrühren. (Vgl. G. v. Dadelsen, Bemerkungen zur Handschrift Bachs . . ., Tübinger Bach-Studien, Heft 1, S. 20, 34).
3. C Das sogenannte „Finchhofsche Autograph". Eine früher ebenfalls für Bachs Eigenschrift gehaltene Kopie eines unbekannten Schreibers. Sie trägt den (späteren) Besitzvermerk „Joh. Chr. Oley, Bernburg."
4. BB. Am. Bibl. 49, 1. Eine für die Prinzessin Amalie von Preußen angefertigte, sehr sorgfältig und schön geschriebene Kopie.
5. BB. Am. Bibl. 37, 1. Abschrift aus dem Besitz von Bachs Schüler J. Ph. Kirnberger mit dessen Namenszug auf dem Titelblatt.
6. BB. Mus. ms. Bach P. 402. Eigenhändige Abschrift von Bachs Schwiegersohn J. Chr. Altnikol. Sie trägt die Jahreszahl 1753.
7. BB. Mus. ms. Bach. P. 203. Kopie eines unbekannten Schreibers.
8. Handschrift aus dem Besitz des Hamburger Kantors und Musikdirektors Chr. Fr. Schwenke. Nach dem letzten Präludium steht die Jahreszahl 1783. Die dazugehörige Fuge fehlt.
9. Handschrift BB. Mus. ms. Bach. P. 1074. Als ihr Schreiber gilt J. G. Walther.
10. Handschrift Poel. mus. ms. 33 der Bibl. Leipzig. Früherer Besitzer: Joh. Christoph Georg Bach, Organist an der Stadtkirche in Ohrdruf (Enkel von J. S. Bachs älterem Bruder Joh. Christoph).
11. Bibl. Leipzig, Go. S. 3. Abschrift des Cis dur-Präludiums von der Hand Ph. E. Bachs.
Die drei letztgenannten Handschriften wurden bisher zur Textkritik nicht ausgewertet.
Weitere für die Textgestaltung weniger wichtige Quellen wurden nur in einzelnen Fällen zu Rate gezogen. Besonders bemerkenswert sind unter ihnen die unzuverlässige und nur einzelne Nummern (4 Präludien und 6 Fugen) enthaltende Handschrift J. N. Forkels, in der die Präludien in der älteren Fassung stehen, und die Abschrift der Präludien 1–6 und 8–11 im Klavierbüchlein für Friedemann Bach (1720), wo sie meistens auch in der kürzeren älteren Gestalt enthalten sind.

Nicht benutzt werden konnten:

1. D Das sogenannte „Zürcher Autograph", eine Handschrift, die der Zürcher Verleger H. G. Nägeli 1801 von A. C. Bach, der Tochter von Ph. E. Bach erworben hat. Sie befindet sich in USA (Privatbesitz) und ist zur Zeit nicht zugänglich.
2. Die Abschrift H. N. Gerbers, die er 1725 in Leipzig angefertigt hat. Gegenwärtig befindet sie sich in USA.
Die beiden wichtigsten bisher erschienenen Drucke, der von F. Kroll redigierte Bd. 14 der alten Gesamtausgabe und die kritische Ausgabe von H. Bischoff (Steingräber) wurden bei der Textrevision verglichen.

Von allen Handschriften ist A zweifellos die wichtigste. Zunächst schon deshalb, weil sie von Bach selbst geschrieben wurde. (Die Handschrift D ist vermutlich ebensowenig ein Autograph wie B und C, die früher auch als Eigenschriften gegolten haben. Verdächtig sind in ihr nicht nur die zahlreichen Schreibfehler, sondern auch deren Art, die auf ein mechanisches Kopieren ohne Beteiligung des inneren Ohres schließen läßt. Fehler, wie z. B. die Auslassung von 9 Achteln in T. 22–23 des Präludiums a moll hätten Bach nicht unterlaufen können. Auch die Beschreibung der Handschrift bei Spitta (Bd. I, S. 837 ff.) gibt Anlaß zu Bedenken, weil ihr möglicherweise autographes Titelblatt ursprünglich nicht zu dem Inhalt gehörte und ihm erst nachträglich angeglichen wurde. Daß die Handschrift D durch Bachs Enkelin in Nägelis Hände kam, kann nicht als Beweis ihrer Echtheit gelten, weil A. C. Bach vom Musikalienverkauf kümmerlich lebte und in der Not vielleicht ebenso zu Fälschungen fähig war wie Friedemann Bach, der verschiedentlich Abschriften als Autographe seines Vaters ausgegeben hat).
Besonders wertvoll ist die Handschrift A noch darum, weil sie sicher Bachs Handexemplar war, in das er im Laufe der Jahre Änderungen und Ergänzungen eingetragen hat, aus denen sich die letzte Fassung der Präludien und Fugen feststellen läßt.
Die Änderungen lassen sich fast durchweg in zwei Gruppen einteilen. Die eine besteht aus Verbesserungen, welche meistens darauf ausgehen, einzelne Stellen belebter und prägnanter zu gestalten, sei es durch rhythmische Umformung (ein markantes Beispiel bietet das Thema der C Dur-Fuge), sei es durch Wiederanschlagen ursprünglich angebundener Noten (wie etwa in T. 30 der G dur-Fuge u. a. m.), durch Vermeiden von mehreren parallelen Schritten (etwa in der Fuge dis moll) oder durch charakteristischere Fortschreitungen statt glatter Linien (z. B. im Schluß der E dur-Fuge).
Änderungen anderer Art sind aus dem Bestreben entstanden, den Satz schulgerecht zu gestalten, um nach Möglichkeit jeder Kritik zu begegnen. Dabei hat Bach manche harmonische Kühnheit oder gewagte Stimmen-Fortschreitung sogar auf Kosten der motivischen Folgerichtigkeit beseitigt (z. B. in T. 34 des Es dur-Präludiums oder in T. 12 der C dur-Fuge). Ein Grund, Änderungen solcher Art zu akzeptieren, besteht für uns natürlich nicht, da wir Herbheit des Satzes heute keineswegs als störend empfinden, um so mehr aber motivische Inkonsequenz.
Was die späteren Eintragungen anlangt, so beziehen sie sich fast ausschließlich auf Ornamente, die Bach nach dem Bruch der Zeit bei der Niederschrift nur unvollständig oder auch gar nicht notiert hat, weil die Spieler sie damals von sich aus ergänzen mußten. Daraus erklärt sich, daß bei ihm manchmal die notwendigsten Ornamente, wie etwa die Kadenztriller, gerade ihrer Selbstverständlichkeit wegen fehlen. Wenn Bach einfachere Verzierungen nachträglich ergänzt hat, so vielleicht deswegen, weil sie von seinen Schülern falsch gespielt oder weggelassen wurden. Manchmal hat er aber die Ornamente absichtlich erst später eingetragen, vor allem bei Stücken, die eine besonders reiche und komplizierte Ausschmückung verlangen, wie etwa das Präludium cis moll oder die dreistimmige Invention Es dur. Hier ließ er sich Zeit, um die beste Art der Ausführung in der Praxis ausreifen zu lassen.
Aus dem Gesagten geht hervor, daß man die in A später eingetragenen Ornamente nicht von vornherein als unecht oder verdächtig ansehen darf. Ebenso müssen die in anderen Quellen vorhandenen Verzierungen nicht unbedingt zweifelhaft sein, wenn sie in A fehlen.
Die Handschrift B ist in dem von Müller ergänzten Anfangsteil ohne Bedeutung. Der von A. M. Bach geschriebene Teil ist in einigen Nummern von A kopiert. Die Abhängigkeit von Bachs Autograph zeigt sich dabei nicht nur im Text selbst, sondern sogar in der Schreibart (Stielung, Balkenführung), in der Verteilung auf beide Systeme usw. Abweichungen finden sich nur da, wo sie durch Platzmangel bedingt sind. Die Übertragung

Material compilado con fines académicos

erstreckt sich bis auf zufällige Schreibversehen. So hat z. B. Bach in T. 4 des E dur-Präludiums die letzten drei Achtel ursprünglich auf die nächste Zeile übertragen wollen. Dementsprechend mußte er die punktierte Hälfte der Baßstimme in zwei punktierte Viertel aufteilen. Nachdem er das erste von ihnen geschrieben und mit einem Haltebogen versehen hat, entschloß er sich, die Linien auf dem oberen System zu verlängern und den Takt doch noch zu Ende zu schreiben. Im Baß korrigierte er dann die Viertelnote *e* in eine Hälfte, vergaß aber den Haltebogen zu tilgen. A. M. Bach hat diesen unnötig gewordenen Bogen abgeschrieben und ihn dann nachträglich getilgt. Auch andere Übereinstimmungen in ähnlichen Kleinigkeiten gibt es in B zur Genüge. Trotzdem deuten verschiedene Merkmale darauf, daß mehrere Nummern von einer anderen Vorlage abgeschrieben wurden, die noch älter als C war. Die Präludien c moll und f moll tragen z. B. falsche, später korrigierte Nummernbezeichnungen: 9 (verbessert in 10) und 11 (verbessert in 12). Daraus kann man schließen, daß sie von einer Handschrift kopiert wurden, in der – wie in C oder im Klavierbüchlein – einige Moll-Präludien und Fugen vor den gleichnamigen Dur-Stücken gestanden haben. Auch im Notentext der beiden genannten Präludien mit den dazugehörigen Fugen finden sich Abweichungen von A, z. B. in T. 3 des Präludiums c moll (vgl. Rev.-Bericht zu diesem Stück), im Schlußakkord des Präludiums f moll, wo das c^1 an die gleiche Note des vorhergehenden Taktes angebunden ist, in T. 14 der dazugehörigen Fuge, wo A. M. Bach die Baßnote *des* richtig als ein Viertel notiert, während sie in A versehentlich als ein Achtel geschrieben ist usw. Auch verschiedene andere Stücke, wie etwa das Präludium es moll enthalten Abweichungen, die aus einer anderen Vorlage stammen.

Diesen echten Varianten stehen in B zahlreiche vermeintliche gegenüber, die nichts anderes als Schreibfehler sind, z. B. in T. 22 der E dur-Fuge o. a. m.

Besonderes Interesse erweckt B durch später eingetragene Ornamente und andere Bezeichnungen. Sie sind verschiedener Herkunft und haben ungleichen Wert. Manche von ihnen, wie etwa die im Präludium es moll, sind uns willkommene Hinweise auf die zeitgenössische Ausführungspraxis, während andere, wie die schematisch ergänzten Triller auf der vorletzten Note des Themas in den Fugen VIII und XII, überflüssig sind. Die meisten späteren Lesarten von A finden sich in B nicht.

Die Handschrift C unterscheidet sich in mancher Hinsicht von allen übrigen. Zunächst dadurch, daß sie nicht fortlaufend geschrieben ist: jedes Präludium und die dazugehörige Fuge haben ein besonderes Titelblatt und sind auf besonderen Bogen geschrieben. Es ist möglich, daß C eine genaue Kopie des verschollenen Autographs von 1722 ist, in dem vermutlich, wie im Londoner Autograph des zweiten Teils, die Präludien und Fugen nach ihrer Ausarbeitung je auf einen besonderen Bogen geschrieben wurden, um später zum kompletten Werk vereinigt zu werden. Die Anordnung der einzelnen Stücke ist in C noch altertümlich, ähnlich wie im 1720 begonnenen Klavierbüchlein für Friedemann: die Präludien und Fugen d moll, e moll und a moll stehen vor den gleichnamigen Dur-Stücken. Das Tonart-*c* moll ist noch mit zwei ♭ notiert.

Der Text von C enthält einige ältere Lesarten aus der Zeit vor 1732, die vielfach, doch nicht immer, durch nachträgliche Korrekturen dem ursprünglichen Text von A angeglichen sind. Spätere Korrekturen von A enthält C nicht.

Fast vollständig sind sie dagegen in der Handschrift Anh. B. 49 und bei Kirnberger vertreten. Die ersterwähnte Handschrift lehnt sich eng an A an, ist aber nicht von A selbst abgeschrieben, wie einige Abweichungen zeigen. Sie ist sorgfältig und enthält verhältnismäßig wenig Fehler. Nachlässiger angefertigt ist Kirnbergers Kopie, die entweder direkt von Anh. B. 49 oder von derselben Vorlage wie diese abgeschrieben ist. An verschiedenen Stellen hat Kirnberger Fingersatz-Bezeichnungen eingetragen, ebenso „Verbesserungen" des Bachschen Textes, die den Zweck haben, den Satz schulmäßig korrekt zu gestalten. Es ist kaum anzunehmen, daß Kirnberger, der Bach abgöttisch verehrte, sich diese Korrekturen erlaubt haben würde, wenn er nicht an den betreffenden Stellen Schreibversehen des Kopisten vermutet hätte. Eine dieser Korrekturen wird übrigens von Kroll und Bischoff befürwortet, auch trifft man sie in verschiedenen Drucken (vgl. Anm. zu T. 53 der Fuge XIX).

Uneinheitlich ist die Abschrift von Altnikol. Sie folgt meistens den späteren Verbesserungen von A, enthält aber auch einige sonst nicht bezeugte Lesarten. Einige von ihnen scheinen auf Schreibversehen zu beruhen.

Die Handschrift P. 103 ist von B abgeschrieben. In den Präludien I–VIII enthält sie jedoch einige schlechte Lesarten unbekannter Herkunft. Bei der später vorgenommenen Umstellung auf die neuere Orthographie der Versetzungszeichen ist der Text teilweise verwirrt worden.

Die Abschrift von Schwenke ist schon in einer Zeit entstanden, in der man glaubte, den Bachschen Text gelegentlich verbessern zu müssen. Sie enthält einige Lesarten, bei denen man solche absichtliche „Verbesserungen" vermuten darf. Am bekanntesten von ihnen ist der zur Vermeidung der verminderten Terz *Fis–As* (T. 22–23) eingeschobene Takt im C dur-Präludium. Er ist in Form einer Fußnote nach dem Schlußstrich des Stückes notiert, wodurch er als eine nachträgliche Einfügung genügend gekennzeichnet ist. Sonst folgt Schwenke den späteren Lesarten von A, bringt anderseits aber auch einzelne ganz alte Varianten.

Merkwürdig ist die Abschrift von Walther. Sie enthält meistens ursprüngliche Lesarten von A. Einzelne Wendungen stammen dagegen aus der ältesten Gestalt der Stücke, wie man sie im Klavierbuchlein oder in Forkels Handschrift findet. Die Handschrift enthält, wie alle übrigen auch, eine Anzahl von Fehlern, die teilweise wahrscheinlich auf eine schlechte Vorlage zurückzuführen sind. Auffallend ist es, daß Walther sich gar nicht an die Stellung und Systemverteilung von A und anderen guten Handschriften hält. Dadurch ist der Verlauf der einzelnen Stimmen nicht immer zu ersehen und wird durch zahlreiche Stimmwechsel verdunkelt, die man in anderen Quellen nicht findet. Anderseits fehlen manche authentische Stimmwechsel, die in A und anderen Handschriften stehen.

Walthers „höchst exactes Wesen" (Spitta) spiegelt sich in verschiedenen Einzelheiten, wie in der genauen rhythmischen Einteilung der Baßfigur in T. 3 der Fuge V, in der rekonstruierten Note cis^2 in T. 16 der Fuge VIII, in manchen Ornamenten, die in anderen Handschriften aus Nachlässigkeit weggelassen sind usw.

Ganz anders ist die Handschrift Poel. mus. 33, die wahrscheinlich von einem Berufskopisten angefertigt wurde. Darauf deuten die flotte, weitausladende Schrift und die Papierverschwendung (die einzelnen Stücke scheinen absichtlich in die Länge gezogen zu sein). Der Text enthält viele Flüchtigkeitsfehler sowie vergessene Noten und Bogen, die vermuten lassen, daß die Abschrift nachträglich nicht mehr mit der Vorlage verglichen wurde. An zahlreichen Stellen fällt die Übereinstimmung mit den Lesarten von Schwenke auf.

Die von Ph. E. Bach angefertigte Kopie des Cis dur-Präludiums hält sich an die frühen Lesarten von A. Eine besondere Bedeutung steht ihr nicht zu.

Gerbers Abschrift ist unvollständig und unzuverlässig. Sie fällt dadurch auf, daß in ihr viele Moll-Stücke entgegen allen anderen Quellen mit der kleinen Terz schließen. Dabei entsteht der Verdacht, daß Gerber die Schlüsse eigenmächtig modernisiert hat, wie er auch die Inventionen und die Franzosischen Suiten nachträglich mit einer Menge geschmackloser Ornamente verbrämte, die unmöglich auf Bachs Angaben beruhen können und auch sonst nicht bezeugt sind.

Forkels Handschrift und das Klavierbüchlein für Friedemann gewähren uns einen Einblick in den Werdegang einiger Stücke, da sie deren ältere Fassung bringen. Für die Textkritik sind sie nur in einzelnen Fällen zu gebrauchen.

Schon dieser kurze Vergleich der wichtigsten Handschriften zeigt, daß für die Textgestaltung nur das Autograph maßgeblich sein kann, weil es die letzten, von Bach selbst festgelegten Lesarten enthält und von Schreibfehlern weitgehend verschont ist. Die übrigen Quellen müssen selbstverständlich zum Vergleich herangezogen werden, ein gewichtiges Wort haben sie aber nur in jenen wenigen Fällen mitzureden, wo im Autograph Schreibversehen vorliegen oder Verdacht auf spätere Eingriffe von fremder Hand besteht.

Eine andere Frage ist es, ob man alle von Bach vorgenommenen Änderungen unbedingt gutzuheißen braucht. Bei der Beschreibung des Autographs ist schon darauf hingewiesen worden, daß man einige nachträgliche Korrekturen nicht als Verbesserungen ansehen kann, weil sie lediglich aus Rücksicht auf die schulmäßige Korrektheit des Satzes gemacht worden und für uns deshalb nicht unbedingt verbindlich sind. Über einige von ihnen, wie etwa die in T. 14 der ersten Fuge, hat die Zeit schon ihr Urteil gesprochen: sie konnte sich bisher nicht durchsetzen und wird sich auch nie durchsetzen können.

Doch gibt es auch einzelne Fälle, wo man nicht mit Bestimmtheit sagen kann, ob die spätere Fassung aus Rücksicht auf die Reinheit des Satzes oder aus künstlerischen Erwägungen heraus gewählt wurde, ob sie eine Verbesserung darstellt oder nicht. In solchen Fällen ist der Entscheidung meist zugunsten der späteren Lesart.

Material protegido com fins académicos

In einer Zeit, wo neben A noch B, C und D als Eigenschriften angesehen wurden, hat Kroll mit guter Einsicht und sicherem Instinkt seinem Text die spätere Gestalt des wirklichen Autographs zugrunde gelegt. Dabei hat er bereits auf jene Korrekturen hingewiesen, die nur aus Rücksicht auf die konventionellen Satzregeln entstanden sind. Die seiner Ansicht nach gleichberechtigten Varianten hat er dem Text in kleinerem Stich beigefügt. Wenn man von einigen Versehen und Irrtümern absieht, ebenso von einigen bei dem damaligen Stand der Forschung verständlichen Fehlbeurteilungen, so kann man seine Leistung nur aufrichtig bewundern.
Ihr gegenüber bedeutet die Textrevision von Bischoff einen Abstieg, da sie vielfach ohne zwingenden Grund ältere Fassungen von A bevorzugt. In solchen Fällen verwirft Bischoff die späteren Änderungen, „weil sich in keinem der anderen Autographen eine Andeutung von ihnen findet". Dabei übernimmt er wiederum andere, nach seiner Meinung „glaubwürdige" spätere Lesarten, obwohl sie in B, C und D fehlen. Somit läuft sein Verfahren auf eine eigenmächtige, von seinem persönlichen Geschmack abhängige Wahl zwischen den früheren oder späteren Lesarten hinaus. Dabei entstehe oft der Eindruck, daß er von der Absicht geleitet wurde, nach Möglichkeit zu anderen Resultaten als Kroll zu kommen.
Die vorliegende Ausgabe stützt sich auf die späteren Lesarten des Autographs. Die älteren Fassungen wurden nur in jenen wenigen Fällen bevorzugt, in denen die nachträglichen Änderungen mehr oder weniger eindeutig nicht als Verbesserungen angesehen werden können. Die jeweils unberücksichtigte Lesart wurde dem Text nicht beigefügt, um die Übersichtlichkeit des Notenbildes zu wahren; sie ist aber in allen Fällen in den kritischen Anmerkungen zu dem betreffenden Stück verzeichnet. Besonders ausführlich wurde die Ornamentik erläutert, weil ihr bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

PRÄLUDIUM I

T. 32: Zwischen diesem und dem nächsten Takt bringt Schwenke einen nachträglich eingeschobenen Takt. Dieses gänzlich unbegründete Einschiebsel verdient nur deshalb erwähnt zu werden, weil es von vielen ältesten Drucken übernommen worden ist.
T. 34: Der sicher beabsichtigte Haltebogen C–C ist in A vergessen. Auch in Am. B. 49 und bei Altnikol fehlt er, ist dagegen in C und bei Walther vorhanden. Schwenke zieht die beiden C zu einer ganzen Note zusammen. Bei Müller und in Poel. mus. 33 durchgehende Bogen in den Takten 33 u. 34.

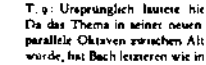
FUGE I

T. 1. Ursprünglich hieß der erste Takt des Themas so:

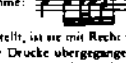


Später änderte Bach den Rhythmus im 3. Viertel entsprechend unserem Text, wodurch das Thema an Prägnanz entschieden gewonnen hat. Die meisten Handschriften haben diese Änderung übernommen; andere – darunter C, Müller, Walther – geben das Thema in alter Gestalt wieder.
T. 9: Ursprünglich lautete hier das 3. Viertel so:
Da das Thema in seiner neuen rhythmischen Form parallele Oktaven zwischen Alt und Tenor ergeben würde, hat Bach letzteren wie in unserem Text abgeändert. Auch die Oberstimme hat er umrhythmisiert. Schwenke hat die parallelen Oktaven übersehen; er bringt zwar das Thema in punktierter Gestalt, belässt aber den Tenor und die Oberstimme unverändert.

T. 11: Die rhythmische Umgestaltung des Themas ergibt im 3. Viertel eine kleine Härte (parallele Septimen), die Bach zu folgender unthematischer und wenig glücklicher Abänderung der Oberstimme veranlaßt hat:



. Man findet sie in jenen Handschriften, welche die neue Gestalt des Themas aufweisen. Nur P. 203 ignoriert die Änderung und bringt unseren Text. Auch Schwenke beachtet sie nicht, notiert aber hier das Thema im Gegensatz zu allen übrigen Stellen in seiner alten Form.
Da alle neueren Ausgaben die Abänderung der Oberstimme unberichtet lassen, ist man an unseren Text seit Jahrzehnten gewöhnt, auch empfindet man heute die parallelen Septimen keineswegs als störend. Es hätte somit keinen Sinn, zugunsten der philologischen Genauigkeit Bachs mißglückte Korrektur wieder einführen zu wollen.
T. 15: In A steht folgende nachträgliche und sicher echte Abänderung der Baßstimme:



. Da sie das Thema ohne zwingenden Grund entstellt, ist sie mit Recht weder in die allermeisten Handschriften, noch in die Drucke übergegangen. Auch heute können wir sie nicht als überzeugend ansehen, da sie die rhythmische Verschärfung des Themas zu weit treibt.

PRÄLUDIUM II

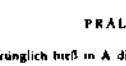
T. 18: In A, C, Am. B. 49, im Klavierbüchlein, bei Kirnberger, Walther u. a. heißt der Baß in der zweiten Takthälfte B. In P. 203, bei Altnikol, Schwenke u. a. steht dagegen c. Die Schreiber dieser Handschriften haben offenbar den Wechsel der Baßnote übersehen, weil diese sich überall sonst wiederholt. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, daß auch Kroll c bringt, ohne im Revisionsbericht diese Abweichung vom Autograph zu erwähnen.

FUGE II

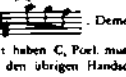
T. 20: Ursprünglich standen in der Baßstimme die drei letzten Achtel dieses Taktes und der ganze nächste Takt eine Oktave höher. Diese Lesart findet sich noch in C. Bei Gerber ist sie später korrigiert worden.
T. 31: In C, Am. B. 49 und bei Kirnberger steht über dem Schlußakkord eine Fermate.

PRÄLUDIUM III

T. 1. Ursprünglich hieß in A die Anfangsfigur in der Oberstimme so:



. Entsprechend auch in den Takten 17 u. 33, nicht aber in der Unterstimme der Takte 9, 25, 47. Später hat Bach die erstgenannten Stellen geändert. Die alte Fassung findet man in C, Poel. mus. 33, bei Walther und im Klavierbüchlein.
T. 8: Ursprüngliche Fassung der Figur in der Unterstimme:



. Dementsprechend in den Takten 16, 24 u. 34.
Alte Lesart haben C, Poel. mus. 33, Walther und das Klavierbüchlein. In A und den übrigen Handschriften spätere Lesart gemäß unserem Text.
T. 74: Ursprünglich hieß das erste Achtel des Basses *gis*. Diese Lesart findet sich im Klavierbüchlein, bei Altnikol und Schwenke.
T. 99: Hier und in T. 101 fehlten ursprünglich die Baßnoten, sodaß die ganze Stelle einstimmig war. Diese Fassung findet man in Am. B. 49, bei Kirnberger und im Klavierbüchlein. In C sind die fehlenden Baßnoten nachträglich mit einer anderen Tinte eingetragen.

FUGE III

T. 3: Der Vorschlag ist in A nachträglich notiert, ob von Bach selbst, ist schwer zu entscheiden. Es ist möglich, daß er später von fremder Hand nachgezogen wurde. Dabei ist vielleicht der unechte Bogen zwischen ihm und der Hauptnote hinzugekommen. Dieser Bogen zeigt keine Ähnlichkeit mit solchen, die von Bach stammen, auch fehlt er in den Handschriften, welche den Vorschlag enthalten (Am. B. 49, P. 208, Altnikol, Kirnberger).
T. 39: Im letzten Viertel der Unterstimme bringt Kroll im Gegensatz zu allen Handschriften *cis²* statt *his*.
T. 46: Im ersten Viertel der Mittelstimme sollte eigentlich, wie überall zu Beginn des ersten Gegensatzes, eine kleine Sekunde, also *fis¹²* und nicht *fis²* stehen. Bach hat aber ein *fis²* deshalb geschrieben, weil *fis¹²* wegen der unerlaubten Baßnote nicht vorkommen wäre (vgl. dagegen T. 1, wo die Baßnote noch zugelassen wird).

Material protegido com fins acadêmicos

PRÄLUDIUM IV

Verzierungen: Ursprünglich standen in A nur die beiden Arpeggio-Zeichen in T. 5 und T. 54. Später hat Bach alle übrigen Ornamente aus Raummangel mit einer spitzen Feder und etwas kleinerer Schrift eingetragen. Deshalb hat Kroll ihre Echtheit nicht unbedingt bejaht und Bischoff sogar stark angezweifelt. Die Folge davon war, daß man das Präludium – sehr zu seinem Nachteil – meistens ohne Ornamente gespielt hat und noch heute spielt.

Betrachtet man die später eingetragenen Verzierungszeichen genauer, so sieht man, daß sie alle Merkmale Bachscher Handschrift tragen. Sehr charakteristisch sind z. B. die kleinen Vorschlagsnoten, die Bach zuweilen in einem Federzug und so flach geschrieben hat, daß sie auf den ersten Blick den Doppelhäkchen ähneln, mit denen er die Vorschläge auch notiert hat. Dieser Art sind die Vorschlagsnoten in T. 4, 5, 23 u. 55, die von Bischoff als Doppelhäkchen gelesen wurden. Insbesondere ist der Vorschlag in T. 23 so verkrüppelt ausgefallen, daß die Handschriften, welche die übrigen Verzierungen übernommen haben (Am. B. 49, Kirnberger, Altnikol, teilweise auch Schwenke) ihn nicht beachtet haben. Es ist aber auch sehr wahrscheinlich, daß die Schreiber der genannten Handschriften den Sinn dieses Vorschlags nicht erfaßt haben und ihn bewußt wegließen, weil damals (nach 1750) kurze Vorschläge nur noch vor steigenden Sekunden gebräuchlich waren, nicht aber, wie in vorliegendem Fall, vor einer steigenden Terz.

Andere Vorschläge des Präludiums, bei denen Bach die Fahne gesondert, also nicht in einem Federzug mit dem Vorschlag selbst geschrieben hat, weisen auch alle Merkmale seiner Schrift auf. Als ein Musterbeispiel dieser Art kann der Vorschlag in T. 23 dienen. Ebenso charakteristisch für Bachs Schrift ist die Form der Bogen vom Vorschlag zur Hauptnote.

Auch andere Ornamente sind für Bachs Schreibweise nicht minder bezeichnend, z. B. die schräg gestellten Doppelschläge mit dem typischen Knick im oberen Teil, ebenso die Mordente mit den langen schrägen Querstrichen.

Frappant ist der Vergleich all dieser Verzierungen mit jenen unzweifelhaft echten Ornamenten, die Bach – ebenfalls nachträglich – in die dreistimmige Invention Es dur eingetragen hat und zwar in die Eigenschrift vom Jahr 1723 wie auch in die Ab christ von Gerber. Sie gleichen sich auffallend nicht nur im Gesamtbild, sondern bis in die einzelnen Variazen des jeweiligen Zeichens.

Noch eindrucksvoller tritt die Echtheit und die Notwendigkeit aller dieser Ornamente zutage, wenn man deren Sinn untersucht. Man erkennt dann, daß Bach jedem von ihnen eine ganz bestimmte Funktion zugedacht hat und daß sie keineswegs zeitgebundene Ausschmückungen sind, die man nach Belieben auch weglassen konnte. Die Deutung jedes einzelnen Ornaments findet man in den Bemerkungen zum Vortrag.

T. 11–12: In manchen Handschriften steht ein Haltebogen as^1–as^1, in anderen dazu noch ein solcher zwischen den beiden as^1. Ersterer steht auch in A, doch versichert Kroll aufs entschiedenste, daß er in diese Handschrift erst in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eingetragen worden ist (vgl. Rev.-Bericht zu Bd. 14 der BG, S. 210). Außer in A findet sich unser Text noch in C. Bach scheint an dieser Stelle geschwankt zu haben, ob er die fraglichen Noten zusammenbinden oder wiederholen lassen sollte.

T. 13: Der Nachschlag e^1 fehlt in A, ist aber sicher von Bach gewollt. Altnikol bringt ihn als eine kleine Sechzehntelnote; in P. 208, bei Walther und Schwenke ist er als ein Achtel in den Takt eingeteilt; P. 203 notiert ihn so:  . Die Abweichungen in der Notation erklären sich daraus, daß dieser Nachschlag keinen genau bestimmbaren Wert hat (vgl. Bemerkungen zum Vortrag). Bach hat ihn in A wahrscheinlich nur deshalb weggelassen, weil er über seine Notationsart unsicher war. In die Handschriften ist er sicher durch mündliche Überlieferung gelangt.

T. 29: In Am. B. 49 und bei Altnikol steht statt des „gemalzten" Trillers das Zeichen $\tilde{b}^2$. Man sieht daraus, daß manche Schreiber das um 1750 schon nicht mehr gebräuchliche Zeichen $\frown$ meiden wollten. In den gleichen Handschriften fehlt auch die damals veraltete Arpeggiatur im Arpeggio.

FUGE IV

T. 41: Vor dem 6. Achtel des Bassen steht in den Handschriften kein Kreuz. Nach der alten Orthographie muß man also diese Note als a lesen. Bach hat hier kein ais geschrieben, damit beim Übergang zum nächsten Takt das Steigen des Basses von gis nach a durch das vorhergehende ais nicht abgeschwächt wird.

Die Oberstimme hieß in A ursprünglich  . Diese Lesart findet sich in C, P. 203, bei Walther und Müller.

T. 49–50: Bei Walther hat hier das dritte Thema die Bindung  . Ebenso an mehreren weiteren Stellen.

T. 94: A, B, C haben keine Pausen im Baß, dafür aber eine Viertelpause über der Note e. Daraus geht hervor, daß das Thema vom Baß vorgetragen und in T. 93 von der 3. Stimme beantwortet wird. Die 4. Stimme tritt dann wieder in T. 96 ein. Kroll bezweifelt diese Stimmvertretung, weil der Eintritt des Basses in T. 97 „an Kraft und Natürlichkeit bedeutend einbußen müßte, wenn dieser anstatt schon von T. 94 an zu pausieren, wo er ein moll erreicht hat, noch bis zum nächsten Takte sich verleiten ließe, wo er ins e moll fiele. Es ist deshalb wohl ein Irrtum in der Stellung der Pause anzunehmen, die offenbar unterhalb der zweiten Note hätte stehen müssen und nicht darüber." Dementsprechend läßt Kroll in T. 94–95 den Baß pausieren. Bischoff folgt ihm darin. Viel wahrscheinlicher ist aber die Annahme, daß Bach das Thema in T. 94 absichtlich vom Baß vortragen läßt, damit es nicht dreimal hintereinander in der 4. Stimme auftritt.

Bachs unvollständige Notation der Pausen hat in den Handschriften zu Ergänzungen verschiedener Art geführt. Am. B. 49 und P. 203 ergänzen, wie Kroll, die Pausen im Baß, lassen aber in T. 94 die dadurch überflüssig gewordene Viertelpause über e stehen. Altnikol läßt das Thema in T. 94 vom Baß vortragen und ergänzt auf dem oberen System die in A fehlende ganze Pause in der 3. Stimme. Damit zeigt er deutlicher als Bach an, daß diese Stimme in T. 93 das Thema übernimmt. Ganz unmöglich ist die Lösung von Schwenke. In T. 94 läßt er den Baß pausieren und das Thema von der 4. Stimme vortragen. Er bezieht aber die Viertelpause nicht auf das zweite, sondern auf das erste Viertel und läßt die Note eis weg. Walther ist der einzige, der auf die gleiche Lösung wie Kroll und Bischoff verfiel.

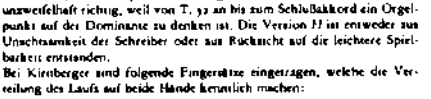
Unser Text folgt Altnikol. Er behält Bachs Stimmverteilung, ergänzt in T. 94 die Pause in der dritten Stimme und dazu noch die Halbtaktpause in der vierten.

T. 96: In A und allen guten Handschriften steht das fis^2 des Soprans nicht als eine halbe, sondern als ganze Note. Dadurch ergeben sich in der zweiten Takthälfte vorübergehend sechs Stimmen statt fünf. Hier liegt sicher ein Schreibfehler vor, weil das fis^2 in der zweiten Takthälfte nach dem fis^1 weitergehen muß. Unser Text schließt sich Schwenke, P. 205, P. 208, Kroll und Bischoff an und bringt das fis^2 als eine halbe Note. Hinter Bachs Notation kann schon deshalb keine besondere Absicht stehen, weil die fragliche Note fis^2 so schnell verklingt, daß sie in der zweiten Takthälfte nicht mehr vernehmbar ist.

PRÄLUDIUM V

T. 33: Die meisten Quellen, darunter A, B, Altnikol, Walther u. a. haben im Baß die Note A; Am. B. 49, Kirnberger, Schwenke notieren dagegen H. In C ist die Baßnote undeutlich: es scheint, daß ursprünglich A gestanden ist, welches später in H umgewandelt wurde. Die Note A ist unzweifelhaft richtig, weil von T. 32 an bis zum Schlußakkord ein Orgelpunkt auf der Dominante zu denken ist. Die Version H ist entweder aus Unachtsamkeit der Schreiber oder aus Rücksicht auf die leichtere Spielbarkeit entstanden.

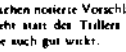
Bei Kirnberger sind folgende Fingersätze eingetragen, welche die Verteilung des Laufs auf beide Hände ermöglich machen:



Material compilado con fines académicos.

FUGE V

T. 9. Im ersten Viertel des Basses und an weiteren entsprechenden Stellen hat der Punkt die Geltung von einem Zweiunddreißigstel. Walther hat diesen Rhythmus bei seinem ersten Auftreten ausgeschrieben:



T. 10: Der mit Doppelhäkchen notierte Vorschlag findet sich in A und C.
T. 22: Bei Kirnberger steht statt des Trillers von oben ein gestürzter Triller, der an dieser Stelle auch gut wirkt.

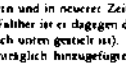
PRÄLUDIUM VI

T. 25–26: Kraft und Bischoff betrachten den Haltebogen d^3–d^3 als irrtümlich, „weil b^2 notwendigerweise nach d^3 fortschreiten muß, um die Oktavparallele mit dem Baß zu vermeiden". Beide Herausgeber empfehlen deshalb, den Bogen wegzulassen. Dazu ist zu bemerken, daß man auch dann nicht die Fortschreitung b^2–d^3 hört, sondern das zweite d^3 als eine Wiederholung des ersten auffaßt. Um eine größere Klangfülle zu erreichen, hat Bach die Schlußakkorde ohne Rücksicht auf diese und weitere Oktavparallelen möglichst vollgriffig geschrieben, weil man bei einer solchen Satzdichte nicht in realen Stimmen hört und die Oktaven lediglich als Klangverstärkungen empfindet. Der fragliche Haltebogen findet sich in allen Quellen mit Ausnahme von B, P. 203 und P. 208.

FUGE VI

Verzierungen: In A sind die Doppelschläge in T. 9, 10, 11, der Mordent in T. 21 und der Triller mit Nachschlag in T. 29 später eingetragen worden. Diese Ornamente sind unzweifelhaft echt, da jeden von ihnen alle Merkmale der Bachschen Schrift aufweist.
Die Doppelschläge in T. 9–11, die Bischoff ohne jeden Grund für unecht hält, sind höchst notwendig, weil sie hier die thematischen Triller vertreten (der Doppelschlag ist ein stark abgekürzter Triller mit Nachschlag). Bach hat sie erst später notiert, weil Doppelschläge mit nachfolgender höherer Sekunde um 1732, zur Zeit der Niederschrift von A, in der Regel aus vier Noten gleichen Wertes bestanden haben. Eine solche Ausführung war aber in vorliegendem Fall unmöglich, weil sie häßliche Quartenparallelen ergeben hätte. Schnelle Doppelschläge, die hier allein am Platze sind, konnte Bach – wie im Präludium der Englischen Suite A dur – höchstens mit dem Zeichen $\frac{c}{c}$ andeuten (einer Zusammensetzung aus dem Vorschlagzeichen $\frac{c}{}$ mit dem Mordentzeichen. Da aber dieses von ihm erfundene Zeichen nicht allgemein verständlich war, hat er die Doppelschläge ganz weggelassen, um sie gegebenenfalls mündlich vorzuzeichnen. Erst später, gegen 1740, als die schnelle Ausführung der Doppelschläge allgemein üblich wurde, konnte er die fehlenden Doppelschlag-Zeichen eintragen ohne mißverstanden zu werden.

T. 3: Der Legatobogen steht nur in A, C und bei Walther. In A ist er im engen Raum zwischen den beiden Stimmen eingeklemmt. Deshalb ist er von den meisten Schreibern und in neuerer Zeit von allen Herausgebern übersehen worden. (Bei Walther ist er dagegen deutlich zu sehen, weil bei ihm die zweite Stimme noch unten gestielt ist).
T. 30–32: Die in A nachträglich hinzugefügten Staccato-Punkte findet man auch in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol.
T. 35: Ursprünglich stand in A auf dem unteren System:

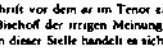


Später hat Bach der besseren Klangwirkung wegen auf die genaue Wiedergabe des Themas verzichtet. Die ältere Lesart findet sich in C, D und bei Walther, während B, P. 203, Altnikol, Schwenke, Am. B. 49 und Kirnberger die neue Fassung aufweisen.
T. 40: A, B, C und viele andere Handschriften haben im Baß Vorschlag *ais* (entsprechend T. 18).

PRÄLUDIUM VII

T. 9: In A und den meisten Abschriften fehlt das Trillerzeichen, weil ein Kadenztriller sich hier von selbst versteht. In B ist das Zeichen $\frac{b}{}$ später eingetragen, P. 203 hat $\frac{a}{}$.

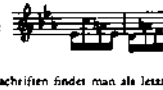
T. 17: Variante bei Walther:



T. 20: Obwohl keine Handschrift vor dem *as* im Tenor ein Auflösungszeichen hat, sind Kroll und Bischoff der irrigen Meinung, daß es hier *a* und nicht *as* heißen müsse. An dieser Stelle handelt es sich um einen ausgeschriebenen Mordent. Während wir aber bei Mordenten gern eine kleine Sekunde hören, hat man sie in der Barockzeit meistens noch streng tonal gespielt. Deshalb ist das *as* richtig.
T. 34: Unser Text folgt der ursprünglichen Lesart von A, die sich in C, D, P. 203, bei Altnikol, Walther und Schwenke findet. Später hat Bach im zweiten Viertel des Tenors *e* in *g* geändert, um den Querstand zu beseitigen. Diese wenig glückliche Korrektur ist als unmotivisch abzulehnen, um so mehr als wir heute den Querstand nicht als störend empfinden. Als mißglückt ist auch die Lesart von B anzusehen:

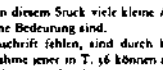


T. 41: Der Kadenztriller steht als nachträglicher Zusatz in B, außerdem bei Schwenke.
T. 64: Bei Walther und Schwenke folgende Variante im Baß:



FUGE VII

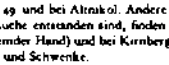
T. 4–5: Untere Stimme in C:



T. 9: In verschiedenen Handschriften findet man als letztes Sechzehntel im Baß *f* statt *g*. In B stand zuerst *g*, das später in *f* korrigiert wurde, in C umgekehrt. Unser Text stützt sich auf A, D, Am. B. 49, Kirnberger, Walther.

PRÄLUDIUM VIII

Die Handschriften enthalten in diesem Stück viele kleine Abweichungen, die für die Textgestaltung ohne Bedeutung sind.
Arpeggien, die in der Eigenschrift fehlen, sind durch kleineren Stich kenntlich gemacht. Mit Ausnahme jener in T. 56 können sie alle als echt gelten, weil sie durch B beglaubigt sind. Bei der ängstlichen, rein mechanischen Art, mit der Anna Magdalena Bach kopiert hat, kann man aber in ihren Abschriften wohl mit Schreibfehlern und versehentlichen Auslassungen, doch nicht mit eigenmächtigen Zutaten rechnen. Deshalb kann man annehmen, daß diese Arpeggien entweder auf Bachs Angaben beruhen oder aus einer authentischen Vorlage übernommen worden sind. Sie werden teilweise durch andere Quellen bestätigt.
T. 13: Die Schlußfigur der Oberstimme hat in A versehentlich einen Balken zu viel:

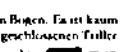


So steht sie auch in Am. B. 49 und bei Altnikol. Andere Entstellungen, die durch Verbesserungsversuche entstanden sind, finden sich in P. 203, Poel. mus. 55, B (hier von fremder Hand) und bei Kirnberger. Unser Text stützt sich auf C, D, Walther und Schwenke.
T. 17: Der Vorschlag ist in B nachträglich notiert, ebenso die Vorschläge in T. 24 und T. 38, ferner auch der Triller in T. 38. „Die Vorschlagnoten in T. 13 und T. 38 scheinen von der Hand A. M. B. zu sein, jener in T. 24 von [illegible] Handschrift. Bachs Vorschläge sind alle [illegible] gut und [illegible] sicher für Bachs Angaben. Sie sind [illegible] zu spielen.

Material compilado con fines académicos

In Cateht in der letzten Hälfte zwischen *gis*¹ und *f*¹ ein Bogen. Es ist kaum anzunehmen, daß er einen gestutzten und zugleich angeschlagenen Triller

(Couperins „tremblement appuyé et lié") verlangt:



Der Unterschied zwischen einem solchen Triller und dem gewöhnlichen gestutzten Triller wäre übrigens nur dann wahrnehmbar, wenn der Baß im letzten Viertel nochmals anzuschlagen wäre. Vielleicht zeigt der Bogen bloß an, daß der Triller nicht mit der oberen Hilfsnote beginnt. Bei der schwankenden Notationsweise der Zeit ist das sehr gut möglich. In allen anderen Quellen fehlt übrigens dieser Bogen

T. 36: Der mit zwei kleinen Bogen notierte Vorschlag steht in **A, C, D,** Am. B. 49 und bei Kirnberger. Bei Altnikol ist er als Nachschlag



wiedergegeben. Diese Notationsart ist auch richtig, weil es sich hier um einen antizipierten Vorschlag handelt. In **B** hat A. M. Bach den unteren Vorschlagsbogen zu tief notiert. Dadurch wurde es als ein Vorschlag wie *es*¹, der obere (Verbindungs-)Bogen aber als ein Vorschlag vor *gis*¹ gelesen. Eine fremde Hand hat dann zur Verdeutlichung des Vorschlags vor *gis*¹ und des vermeintlichen Vorschlags vor *es*¹ zwei kleine Achtelnoten eingetragen. Der Schreiber von P. 203 hat die beiden von A. M. Bach notierten Bogen als Legatobogen aufgefaßt.

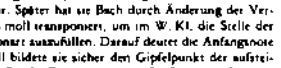
FUGE VIII

Schon Spitta hat darauf hingewiesen, daß diese Fuge allem Anschein nach in d moll komponiert war. Später hat sie Bach durch Änderung der Vorzeichnung zeichen nach dis moll transponiert, um im W. Kl. die Stelle der fehlenden Fuge dieser Tonart auszufüllen. Darauf deutet die Anfangsnote des 16. Taktes. In d moll bildete sie sicher den Gipfelpunkt der aufsteigenden Linie und hieß *a*². Bei der Transposition mußte Bach, um den normalen Umfang der damaligen Klaviere nicht zu überschreiten, statt *cis*³ das unnatürliche *b*³ schreiben. Bestärkt wird Spittas Vermutung dadurch, daß Walther an dieser Stelle tatsächlich *cis*³ statt des angebundenen *b*³ notiert.

Auch die Verschiedenheit der Tonarten beim Präludium und der Fuge kann man sich nur so erklären, daß Bach die Fuge der bequemeren Transposition wegen in dis moll und nicht wie das später komponierte Präludium in es moll notiert hat. Schließlich deuten auch einige auffallende Schreibfehler darauf, daß Bach dieses Stück transponiert haben muß.

T. 3: **B** hat über der vorletzten Note des Themas ein von fremder Hand eingetragenes Trillerzeichen, ebenso in T. 10. Diese überflüssigen Triller stehen in keiner anderen Handschrift.

T. 10: In **A, B, C** stand ursprünglich zu Beginn des Taktes:



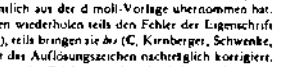
Später wurde diese Stelle umgeändert und gemäß unserem Text geändert.

T. 11: Der selbstverständliche Triller ist in **B** nachträglich notiert.

T. 13: In **A** steht vor dem 4. Achtel der Mittelstimme kein Kreuz, sondern ein Auflösungszeichen. Dieser Fehler ist sicher dadurch entstanden, daß Bach die Note *h* versehentlich aus der d moll-Vorlage übernommen hat. Die übrigen Handschriften wiederholen teils den Fehler der Eigenschrift (Am. B. 49, Poel. mus. 33), teils bringen sie *his* (**C**, Kirnberger, Schwenke, Altnikol). In **B** und **D** ist das Auflösungszeichen nachträglich korrigiert. In P. 203 und bei Walther ist das Zeichen vor *h* undeutlich; es scheint ein ausgestrichenes Kreuz zu sein.

T. 15: Mehrere Handschriften haben als letzte Note des Altes *gis*¹. Hier handelt es sich offenbar um ein Versehen. **A, B, C** u. a. lesen *ais*¹.

T. 20–21: Ursprünglich hieß der Baß in **A**:



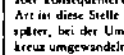
Später änderte ihn Bach gemäß unserem Text, um die rhythmisch gleichförmigen Parallelen zu den Außenstimmen zu umgehen. **B, C, D,** P. 203, Poel. mus. 33 und Walther haben noch die alte Lesart, während Am. B. 49, Kirnberger, Altnikol und Schwenke die neue Fassung aufweisen.

T. 23: Den notwendigen Kadenztriller haben Walther und **B** (hier spätere Eintragung).

T. 30: Schwenke und viele Drucke haben als 6. Achtel der Oberstimme *ha*¹ statt *b*¹.

T. 37: In **A** steht je ein Kreuz vor den beiden Sechzehnteln im Baß. Nach der von Bach gebrauchten alten Orthographie summierte man die vorgezeichneten und die zufälligen Erhöhungszeichen. Demnach müßte man in dieser Stelle *fisis–eisis* lesen, was aber völlig unwahrscheinlich ist. Eher handelt es sich hier wieder um ein Versehen beim Transponieren, indem Bach das *e* der d moll-Tonart mit einem Kreuz versehen hat, ohne zu bedenken, daß *eis* in dis moll schon vorgezeichnet ist. Die übrigen Quellen widersprechen sich an dieser Stelle. Walther und Schwenke bringen das *e* korrekt ohne Erhöhungszeichen. Am. B. 49, Altnikol und P. 203 summieren nicht mehr die Kreuze bei doppelt erhöhten Noten, sondern schreiben schon Doppelkreuze. An dieser Stelle notieren sie ein Doppelkreuz vor *f* und ein einfaches Kreuz vor *e*. Somit lassen sie den Spieler in Ungewißheit, ob *eis* oder *eisis* gemeint ist, weil im ersten Fall das Kreuz vor *e* überflüssig wäre, indem *eis* schon vorgezeichnet ist, im zweiten Fall aber konsequenterweise ein Doppelkreuz stehen müßte. Auf die gleiche Art ist diese Stelle in **B** notiert, nur wurde das einfache Kreuz vor dem *f* später, bei der Umstellung auf die neuere Orthographie in ein Doppelkreuz umgewandelt, während das einfache Kreuz vor *e* stehen blieb. Nicht unerwähnt darf es bleiben, daß einige unwichtige Handschriften auch vor *e* ein Doppelkreuz haben.

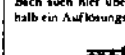
T. 41: In **A** hieß ursprünglich der Baß der zweiten Takthälfte so:



. Diese Lesart findet sich in **B, C, D** u. a. Unser Text bringt die spätere Korrektur von **A**, die durch Am. B. 49, Kirnberger und Altnikol bestätigt ist.

T. 48: Unser Text gibt die spätere Korrektur von **A** wieder, die sich bei Kirnberger, in Am. B. 49, P. 203 und P. 207 findet. Das notwendige Auflösungszeichen vor *e* steht nur in letzterer Handschrift. Wie in T. 37 hat Bach auch hier übersehen, daß in dis moll *eis* vorgezeichnet ist und deshalb ein Auflösungszeichen notwendig ist. Die ursprüngliche Lesart dieser

Stelle hieß



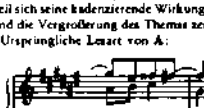
Sie steht in **B, C, D,** bei Altnikol, Schwenke u. a.

T. 51: Der Triller findet sich bei Walther.

T. 62: Der Pralltriller ist in **A** sehr blaß. Es ist schwer zu entscheiden, ob er absichtlich oder durch Einwirkung des Wassers fast ausgelöscht wurde. Er findet sich noch bei Schwenke und in Poel. mus. 33. Korrekt ist er auf alle Fälle.

T. 69: Bei Walther und in P. 203 steht ein Triller über *gis*. Er ist besser wegzulassen, weil sich seine kadenzierende Wirkung auch auf die Mittelstimme überträgt und die Vergrößerung des Themas zerstückelt würde.

T. 73–74: Ursprüngliche Lesart von **A**:



Sie steht noch in **B, C, D,** bei Walther u. a. Die in unseren Text aufgenommene verbesserte Fassung findet sich in Am. B. 49, bei Kirnberger, Altnikol und Schwenke.

T. 87: Mollschluß bei Gerber und Forkel.

PRÄLUDIUM IX

T. 4. Bei Walther steht über der Note *dis*³ ein Mordent, in Poel. mus. 33 das Zeichen ∞, Schwenke hat keine Verzierung.

T. 7: Der Praller ist in **A** von fremder Hand notiert. Er findet sich u. a. auch bei Walther, Kirnberger, Schwenke und in Am. B. 49.

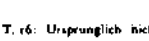
T. 9: Ältere Drucke haben im 4. Achtel der c. H. *d*³ und im 11. Achtel der l. H. *as*. Beide Fehler beruhen auf Mißverständnis der alten Orthographie.

T. 16: Der notwendige Praller ist in **A** später und ebenfalls nicht von Bach

Material compilado con fines académicos

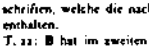
FUGE IX

T. 16: Ursprünglich hieß in A der Baß der zweiten Takthälfte so:



. Diese Lesart findet man in älteren Handschriften, welche die nachträglichen Änderungen des Autographs nicht enthalten.

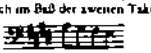
T. 22: B hat im zweiten Viertel der Mittelstimme das Schreibversehen



. Es stand auch in P. 203, wurde aber nachträglich korrigiert.

T. 25: Zuerst hieß in A das 2. Achtel des Basses *dis*. Die spätere Lesart *ais* findet sich in Am. B. 49, P. 208, bei Kirnberger und Altnikol.

T. 24: A hatte ursprünglich im Baß der zweiten Takthälfte:



Unser Text folgt Bachs späterer Korrektur, die durch Am. B. 49, P. 208, Kirnberger und Altnikol bestätigt ist.

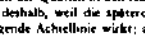
T. 26: In A stand zuerst statt des Sechzehntels *dis* im Baß die Note *e*. Die spätere Korrektur findet sich in den eben genannten Handschriften.

T. 27: Ursprünglich hatte A im Baß eine absteigende Linie von *e* bis *E* in gleichmäßiger Achtelbewegung. Die spätere Fassung, auf der unser Text beruht, steht in P. 208 und bei Altnikol, außerdem bei Kirnberger und in Am. B. 49, doch ohne Punktierung des fünften Achtels. Bach hat die Änderung des Basses kaum wegen der Quinten in den Außenstimmen vorgenommen, sondern vor allem deshalb, weil die spätere Lesart viel kräftiger als die gleichmäßig absteigende Achtellinie wirkt; auch kontrastiert sie besser mit den fortlaufenden Sechzehnteln der Oberstimme. Außerdem wirkt die gedrängte Folge von steigenden Sekundenachritten, die dem Themakopf entnommen sind, wie eine Art „Engführung" am Schluß des Stückes.

PRÄLUDIUM X

Friedemanns Klavierbuchlein und Forkel bringen dieses Präludium in einer älteren, einfacheren Fassung, wobei die r. H. in jedem Takt nur zwei kurze Akkorde ohne die gegenstimmige Melodie in der Oberstimme spielt. Der Presto-Teil fehlt ganz.

T. 3: Ursprüngliche Lesart von A:



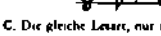
Sie findet sich noch in C. Die gleiche Lesart, nur mit e^{1} statt c^{1}, steht in B, D, P. 205 und bei Walther. Unser Text bringt in Übereinstimmung mit Am. B. 49, Kirnberger, Altnikol, Schwenke u. a. die spätere Korrektur von A.

T. 7: Ursprüngliche Lesart von A:



Die spätere, in unseren Text aufgenommene Korrektur findet sich in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol.

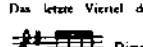
T. 9: Der Vorschlag vor *b* steht in A, B, C u. a. Daß er nach der Regel über die Vorschläge bei zusammengebundenen Noten die ganze Dauer der Hauptnote einnimme, wird durch Forkel und das Klavierbuchlein bestätigt, wo die r. H. dieses Takten in der einfacheren Fassung so lautet:



Die Stimmkreuzung steht in A, B, C. Sie soll die Oktavparallele zwischen dem Alt: e^{1} (T. 8)–g^{1} (T. 9) und dem Fundamentalbaß: *A* (T. 8)–*G* (T. 9) beseitigen. Bei Walther fehlt die Stimmkreuzung, die Oktavparallele ist aber flüchtlich durch einen Stimmwechsel von e^{1} der Oberstimme nach d^{1} beseitigt.

In A steht der deutlich sichtbare Staccato-Punkt nicht genau über dem ersten Achtel b^{1}, sondern ist etwas nach links gerutscht. Deshalb haben ihn die Abschreiber und die Herausgeber nicht beachtet. Er zeigt an, daß mit der auf diese Note fallenden Auflösung des Vorschlags ein melodischer Abschnitt endigt und daß zwischen dieser und der nächsten Note eine deutliche Zäsur zu machen ist.

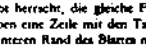
Das letzte Viertel der Oberstimme hieß in A ursprünglich so:



. Diese Lesart steht in jenen Handschriften, welche die späteren Korrekturen von A nicht enthalten.

T. 10: In A ist der Triller hier, sowie in T. 12 und T. 20 durch das Zeichen *tr* mit angehängter Schlangenlinie ausgedrückt. Diese Notationsart zeigt an, daß der Triller nicht abgekürzt werden darf, sondern den vollen Wert der punktierten Note dauern soll. (Ein abgekürzter Triller würde, insbesondere in den beiden ersten Fällen, schlecht wirken, weil bei ihm die Spannung der plötzlichen Unterbrechung vor dem Nachschlag nicht zur Geltung käme). B notiert in T. 10 den Triller nur mit einer Schlangenlinie, in T. 12 nur mit dem Zeichen ∞, weil in beiden Fällen die richtige Notation wegen Platzmangel unmöglich ist. Dagegen hat der Triller in T. 20, wo keine Raumnot herrscht, die gleiche Form wie in A. (A. M. Bach hat beim Abschreiben eine Zeile mit den Takten 9–12 ausgelassen und mußte sie auf dem unteren Rand des Blattes nachträglich einschieben). Die übrigen Handschriften bringen alle drei Triller ohne Schlangenlinie.

T. 11: Ursprüngliche Fassung der zweiten Takthälfte in A:



T. 13: Kroll hat die authentische, durch A, B, C u. a. bestätigte Stimmkreuzung beseitigt und zwar wegen der parallelen Oktaven zwischen Tenor und Baß. Bischoff bringt die Stimmkreuzung und vermerkt richtig, „daß Bach sie notiert hat, weil sonderfalls zwischen dem Schritt des Altes (b^{1}–a^{1}) zu dem des Fundamentalbasses (*H*–*e*) eine Art von Oktavparallele entstehen mußte". Beide Herausgeber haben übrigens die Stimmkreuzung in T. 9 übersehen.

FUGE X

T. 21: In C, P. 203 und bei Gerber g^{1} statt gis^{1} in der r. H.

T. 36: C hat fis^{1} nur im letzten Viertel, sonst f^{1} und *f*.

T. 40: Die meisten Handschriften, darunter auch A haben im letzten Viertel g^{1}, einige dagegen gis^{1}. Schwenke und Poel. mus. 55 lesen gis^{1} in den beiden ersten Vierteln.

PRÄLUDIUM XI

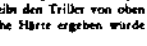
T. 3 usw.: Die Trillerzeichen sind nach A, C und Am. B. 49 wiedergegeben. Andere Handschriften verwechseln die Zeichen t^{∞} und $\frown$ oder notieren alle Triller mit dem Zeichen tr. Auch unvollständige Wiedergabe der Zeichen kommt vor. Die Abwechslung der Zeichen t^{∞} und $\frown$ ist bei Bach ganz konsequent: er schreibt den Triller von oben da, wo der Triller von unten eine harmonische Härte ergeben würde (b^{1} nach b^{1} in T. 4; fis^{2} nach f^{2} in T. 9).

T. 7: In Am. B. 49 und bei Kirnberger heißt die auf das zehnte Achtel fallende Baßnote *E* statt *D* (vgl. T. 17).

T. 11: C hat im 4. Achtel der Oberstimme und im 5. Achtel des Basses fis^{1} bzw. fis; im 10. Achtel der Oberstimme und im 11. Achtel des Basses e^{1}, bzw. *e*.

FUGE XI

T. 42: Ursprüngliche Lesart der Oberstimme in A:



Sie findet sich in B, C u. a. Unser Text bringt die spätere Korrektur, die von Kirnberger, Altnikol, Am. B. 49 u. a. übernommen wurde.

T. 48: Der Praller ist in A nachträglich, doch wahrscheinlich von Bach selbst eingetragen. Er steht noch in Am. B. 49 und P. 208. Vermutlich fehlte er ursprünglich in A deshalb, weil er unbequem zu spielen ist. Aus dem gleichen Grund ging er später nur in die beiden genannten Handschriften ein. Man kann ihn evtl. weglassen.

T. 53: In D und bei Walther steht der Praller nicht über b^{1}, sondern über a^{1}.

T. 71: Der Kadenztriller ist in B nachträglich als tr eingetragen, in C in der ursprüngliche Zeichen t^{∞}, später tr, in Gerber und in allen übrigen

Material compilado con fines académicos

PRÄLUDIUM XII

T. 1: Das Zeichen ∞ steht bei Walther über der Note g^1.
T. 7: **B** und einige auf **B** fußende Handschriften haben im ersten Viertel der l. H. *g* statt *as*. Die übrigen Quellen einschließlich Walther lesen *as*.
T. 14: In A stand ursprünglich eine halbe Note *c* als Baß der zweiten Takthälfte. Diese Lesart findet sich in Handschriften, welche die späteren Änderungen von A nicht übernommen haben.
T. 15: Die Achtelnote *f* zu Beginn des Taktes fehlte ursprünglich in A; sie gehört zu der nachträglichen Änderung im vorigen Takt.
T. 17–18: In A und **B** fehlt der Haltebogen im Baß.
T. 21–22: In **B**, P. 203 und bei Schwenke Haltebogen c^1–c^1.

FUGE XII

T. 3: In **B** steht über der Hälfen *g* das Zeichen ∞ (spätere Eintragung von fremder Hand), desgleichen über der vorletzten Note des Themas an weiteren Stellen. Diese Triller sind überflüssig, weil auf dieser Note nirgends eine rhythmische Stockung entsteht.
T. 5: In A ist vor dem 3. Sechzehntel in der l. H. das Auflösungszeichen *vergessen*. Auch in **B** findet sich der gleiche Fehler. Er ist in die meisten Handschriften übergegangen, obwohl an gleichen Stellen in T. 10 und T. 48 *d* steht. In C und bei Walther fehlt das Auflösungszeichen nicht.
T. 14: Der Stimmweiser findet sich bei Walther.
In A ist die letzte Baßnote *dis* irrtümlich als ein Achtel (ohne die nachfolgende Achtelpause) notiert. Dieser Schreibfehler ist in einige Handschriften übergegangen. **B**, C u. a. notieren ein Viertel.
T. 41: Im 3. Viertel des Alten lesen Schwenke und P. 203 (hier als eine nachträgliche Änderung) *ee* statt *e*.

PRÄLUDIUM XIII

T. 1: Das Trillerzeichen steht in **B**, D (in beiden Fällen nachträglich notiert), C und bei Walther. Es ist möglich, daß es in A nur deshalb fehlt, weil zwischen der Note cis^2 und der Ziffer „13" der Überschrift zu wenig Platz vorhanden ist (cis^2 steht zwischen der vierten und fünften Linie, da das Stück im Diskantschlüssel notiert ist).
T. 5: In **B** und P. 203 steht zwischen dem 9. und 10. Sechzehntel ein Haltebogen, desgleichen an entsprechenden Stellen in T. 14, 17 und 29. Obwohl ungenügend beglaubigt, gingen diese Bindungen in verschiedene Drucke ein. Bei Walther ist in T. 14 die ursprünglich vorhandene Bindung dis^2–dis^2 ausradiert.
T. 16: Der Triller steht bei Altnikol, Schwenke, Gerber, Walther. In A fehlt er wahrscheinlich nur aus Versehen.

FUGE XIII

Diese Fuge fehlt in A.
T. 12: Schwenke ergänzt über der Viertelnote dis^2 einen Triller mit ausgeschriebenem Nachschlag.
T. 13: Der Triller steht in C, Am. B. 49, P. 208 und bei Schwenke.
T. 21: In Am. B. 49 und bei Kirnberger heißt das 12. Sechzehntel in der r. H. his^2.

PRÄLUDIUM XIV

In A fehlt der Anfang des Stückes; der Text beginnt mit dem 4. Viertel des siebenten Taktes.
T. 10: Das 12. Sechzehntel der r. H. heißt in D, Poel. mus. 35, bei Altnikol und Schwenke a^2. Diese Lesart ist in fast alle Drucke übergegangen. Unser Text stützt sich auf A, **B**, C, Am. B. 49, P. 205, Kirnberger, Walther.
T. 12: Hier, sowie in T. 38 u. 42 fehlten in A ursprünglich die selbstverständlichen Kadenztriller. Die beiden ersten wurden später von fremder Hand eingetragen. Ebenfalls als spätere Eintragungen stehen alle drei Triller in **B**. Bei Walther und Schwenke sind sie vollständig ausgeführt. Andere Handschriften bringen sie teilweise oder auch gar nicht.

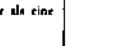
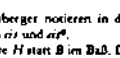
FUGE XIV

T. 6: Hier und in T. 10 fehlen in A und den meisten Handschriften die Trillerzeichen. Sie finden sich bei Walther, Schwenke und als nachträglicher Zusatz in **B**. Beide Triller haben die Aufgabe, eine rhythmische Stockung zu vermeiden.
T. 36: Vor dem d^1 im Tenor steht in A und anderen Handschriften kein Versetzungszeichen. Dennoch muß man hier d^1 lesen. Bachhoff hält dis^1 für wahrscheinlicher, weil vor dem 4. Achtel des Altes ein Auflösungszeichen steht. Dieses Auflösungszeichen bezieht sich aber auf das angebundene dis^1 des Altes zu Beginn des Taktes, hat also mit der Tenorstimme nichts zu tun. Bei Schwenke steht vor dem d^1 des Tenors ein Kreuz, ebenso in P. 205 (hier von fremder Hand eingetragen), doch handelt es sich in beiden Fällen um ein Mißverstehen der alten Orthographie. Aus dem gleichen Grund wurden in **B** von fremder Hand einige überflüssige Auflösungszeichen eingetragen.
T. 40: Bei Altnikol, Walther und in P. 205 steht die Fermate über dem Schlußakkord.

PRÄLUDIUM XV

T. 2: In **B** und C stand ursprünglich als letztes Sechzehntel *d* statt *e*.
T. 10: In **B** steht ein Kreuz vor dem e^2 im vorletzten Achtel. Der gleiche Schreibfehler ist in A ausgestrichen.
T. 17: Einige Abschriften haben im vorletzten Achtel d^2 statt e^2, was auf die undeutliche Notation in A und **B** zurückzuführen ist. (In diesen beiden Handschriften ist das e^2 über das fehlerhafte d^2 geschrieben, so daß es auf den ersten Blick nicht klar ist, welche Note gelten soll.

FUGE XV

T. 19–20: In **B**, D, P. 205, bei Altnikol, Schwenke und Walther steht hier ein Haltebogen d^2–d^2, der in A, C, Am. B. 49, bei Kirnberger u. a. fehlt. Bach hat wahrscheinlich später auf ihn verzichtet, damit der Einsatz des Themas in der Umkehrung deutlicher zu hören ist.
T. 29: C liest f^2 statt fis^2.
T. 47:  bei Schwenke, ebenso ursprünglich in **B**, wahrscheinlich auch in C.
T. 67: Nur A, Am. B. 49 und Kirnberger notieren in der ersten Takthälfte *c* und c^2, andere Quellen haben *cis* und cis^2.
T. 81: Ursprünglich hatte A die Note *H* statt *B* im Baß. Diese ältere Lesart steht in **B**, C, D und bei Walther. Am. B. 49, Kirnberger und Schwenke haben die spätere Korrektur übernommen.
T. 82: Ursprüngliche Lesart von A:  . Sie findet sich in **B**, C, D u. a., während Am. B. 49, Kirnberger und Altnikol die spätere Lesart aufweisen.

PRÄLUDIUM XVI

T. 6: Die Baßnote F ist in **B** als ein Achtel notiert. Altnikol und D haben im letzten Viertel: 
T. 9: Im letzten Viertel hat D  Bei Gerber  . Mittelstimme in C: 
T. 18: In der Mittelstimme notieren Gerber und Kirnberger zu Beginn des Taktes eine Viertelnote *h*; *b* fehlt.
T. 28–29: Bei Walther und in D ist die Baßnote *G* in diesen beiden Takten durchgängig gehalten. Es handelt sich hier nicht um eine ältere Variante, sondern um eine Vereinfachung, die sich in manchen Handschriften findet. Da man nach dem Brauch der Zeit liegende Noten beliebig oft anschlagen

Material compilado con fines académicos

durfte, rechnete Bach damit, daß der Baß im 2. Viertel des letzten Taktes einheitlich neu angeschlagen wird, um eine rhythmische Stockung zu vermeiden.

FUGE XVI

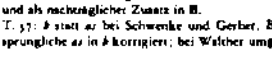
T. 16: Im 3. Viertel liest Altnikol d^1 statt cis^1. Diese Lesart – sie ist wohl auf ein Mißverständnis der alten Orthographie zurückzuführen – findet man in mehreren Drucken.
T. 34: Mollschluß bei Gerber. In **B** ist das Auflösungszeichen im Schlußakkord nachträglich ausgestrichen.

PRÄLUDIUM XVII

T. 5: Walther und Schwenke haben im ersten Viertel die Terz as^1–c^2.
T. 17: Der notwendige Kadenztriller findet sich bei Schwenke, Gerber und als nachträglicher Zusatz in **B**.
T. 37: *b* statt *as* bei Schwenke und Gerber. Bei Kirnberger ist das ursprüngliche *as* in *b* korrigiert; bei Walther umgekehrt.

FUGE XVII

T. 6–7: Haltebogen as^2–as^2 in D, P. 205, Poel. mus. 33, bei Altnikol, Schwenke, Walther.
T. 25–26: Oberstimme in P. 205, P. 207, bei Altnikol und Schwenke:



Bach hat wahrscheinlich deshalb keine Bindungen geschrieben, damit der Rhythmus des Themakopfes nicht verwischt wurde.
T. 30–31: Auch hier finden sich in verschiedenen Handschriften folgende Haltebogen, die in **A**, **B**, **C** u. a. fehlen: es^2–es^2 und f^1–f^1.

PRÄLUDIUM XVIII

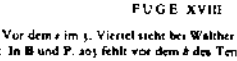
T. 7: In **A** und den meisten übrigen Handschriften fehlen in der Oberstimme die Erhöhungszeichen vor den beiden d^1 (nach der alten Orthographie mußte auch vor dem zweiten d^1 ein Kreuz stehen). Sie sind in **B**, P. 205, bei Schwenke, Gerber und natürlich in allen Drucken vorhanden.
T. 19: Das ursprüngliche Kreuz vor dem *b* des Schlußakkordes ist in **B** von fremder Hand in ein Auflösungszeichen verwandelt worden.

FUGE XVIII

T. 3: Vor dem *e* im 3. Viertel steht bei Walther ein $\flat$ statt $\natural$.
T. 32: In **B** und P. 205 fehlt vor dem *h* des Tenors ein Kreuz.
T. 41: Durchschluß in einigen Handschriften, was darauf zurückzuführen ist, daß in **A** das Auflösungszeichen etwas undeutlich ist.

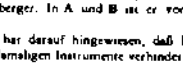
PRÄLUDIUM XIX

T. 6: Walther hat als 3. Sechzehntel im Baß die umbemalte Note *H*.

T. 8:  bei Walther. Sicher keine authentische Lesart, weil bei Bach die Dreistimmigkeit streng durchgeführt ist. Diese und die ebengenannte Änderung in T. 6 hat Walther als gewiegter Kontrapunktiker kaum eigenmächtig gemacht.
T. 14: Der notwendige Kadenztriller findet sich bei Walther, Schwenke und als nachträglicher Zusatz in **B**.

FUGE XIX

T. 5: In C steht dis^2 statt d^2.
T. 8: Der notwendige Triller steht in C, Am. B. 49, Poel. mus. 33, P. 205, bei Schwenke und Kirnberger. In **A** und **B** ist er von fremder Hand ergänzt.
T. 30–31: Schon Spitta hat darauf hingewiesen, daß Bach durch beschränkten Umfang der damaligen Instrumente verhindert war, die Oberstimme so zu schreiben:

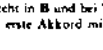


Weil aber die beiden Stimmen sich dabei zu weit voneinander entfernen würden, empfiehlt es sich nicht, diese Fassung zu rekonstruieren.
T. 41: Der notwendige Kadenztriller findet sich bei Forkel, Schwenke, Walther.
T. 48: Trillerzeichen über der Viertelnote h^1 in **B** (nachträglicher Zusatz).
T. 51: Mehrere Handschriften haben in der Mittelstimme fis^1 statt e^1. In unserem Text die Lesart von **A**, **C**, Am. B. 49, Poel. mus. 33, Kirnberger, Walther.
T. 53: In **B** und bei Kirnberger wurde das vierte Achtel der Mittelstimme nachträglich in *e* umgewandelt. In **B** wurde außerdem die Viertelnote *h* in zwei Achtel (*h* und h^1) aufgelöst. Beide Änderungen – man trifft sie auch in verschiedenen Drucken – sind motivisch falsch (vgl. die Mittelstimme der Takte 52–53 vom 6. Achtel des erstgenannten Taktes an mit der Oberstimme der Takte 47–48 und 18–19).

PRÄLUDIUM XX

T. 17: Bei Schwenke ist das e^2 als punktiertes Viertel notiert, ebenso das e^2 in T. 19. Bei Walther sind diese beiden Noten richtig als Achtel wiedergegeben, doch mit nachfolgenden Achtelpausen. In **B** sind die Pausen von fremder Hand eingetragen. Beide Notationsarten widersprechen Bachs Absichten (vgl. Bemerkungen zum Vortrag).
T. 26: In **A**, **B** und verwandten Handschriften fehlt der Haltebogen vom punktierten Viertel fis^1 zu der gleichen Note in T. 27. Hier handelt es sich – wie verschiedentlich an anderen Stellen der Eigenschrift – um ein Versehen Bachs, da es im allgemeinen nicht üblich war, ein etwaiges Wiederanschlagen des Orgelpunktes durch Weglassen des Haltebogens anzuzeigen (vgl. jedoch die Bemerkung zu T. 18–19 des Präludiums XVI). In **C**, P. 205, Poel. mus. 33, bei Schwenke und Altnikol ist der Bogen vorhanden.

FUGE XX

T. 11: Vor dem *d* im 6. Achtel des Basses steht in **A**, **B**, D, Am. B. 49 und bei Kirnberger kein Kreuz. Nach der alten Orthographie muß man dennoch *d*, nicht *dis* spielen. Anderseits steht in mehreren Handschriften, wie in **C**, P. 205, bei Schwenke, Altnikol, Walther ausdrücklich *dis*.
T. 21: Der Kadenztriller steht als nachträglicher Zusatz in **B**.
T. 27: Der notwendige Kadenztriller (er schließt den zweiten Teil der Fuge ab) ist in **B** nachträglich notiert.
T. 32: Der unentbehrliche Triller im Tenor steht in **B** (nachträglicher Zusatz), Am. B. 49, Poel. mus. 33, bei Schwenke und Altnikol.
T. 36: Triller in **B** (nachträglich), Am. B. 49, Poel. mus. 33, bei Kirnberger und Schwenke.
T. 64: Der notwendige Kadenztriller schließt den dritten Teil der Fuge ab. Er findet sich in **B** (nachträglicher Zusatz), bei Walther, Schwenke und Altnikol (hier mit ausgeschriebenem Nachschlag statt der Vorausnahme).
T. 69: **B** und P. 205 haben: 
T. 73: Der Kadenztriller steht in **B** und bei Walther.
T. 81: Bei Altnikol ist der erste Akkord mit einem durchgehenden Arpeggio-Zeichen versehen.

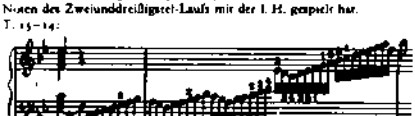
PRÄLUDIUM XXI

In diesem Stück stehen bei Kirnberger Fingersatz-Bezeichnungen, die nach der Form der Ziffern unzweifelhaft alt sind und wahrscheinlich von Kirnberger selbst eingetragen wurden. An einigen Stellen, die nachfolgend wiedergegeben werden, weicht Kirnberger von der Bachschen Verteilung auf beide Hände ab.
T. 8:



Material compilado con fines académicos

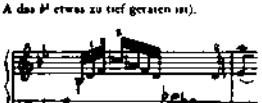
NB. Die Ziffer 2 über f^1 stand ursprünglich unter dieser Note, galt also für die l. H.; dann wurde sie ausradiert und über der Note geschrieben. Umgekehrt stand ursprünglich über der Note d^1 die Ziffer 5, welche durch die Ziffer 1 unter dieser Note ersetzt wurde.
T. 11: C enthält die Bezeichnung „adagio" über den Akkorden, um deren breite Ausführung anzudeuten. Diese Bezeichnung gilt natürlich auch für weitere Akkord-Stellen (vgl. Bemerkungen zum Vortrag).
T. 12: Aus Kirnbergers Fingersatz geht hervor, daß er die drei letzten Noten des Zweiunddreißigstel-Laufs mit der l. H. gespielt hat.
T. 15–14:



T. 16–17:



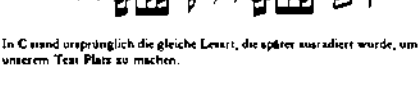
T. 17: In der Zweiunddreißigstel-Figur vor den Akkorden notieren Forkel und Walther nicht nur das des^2, sondern auch das b^1 doppelt gestielt. Im ersten Akkord haben viele Handschriften a^1 statt b^1. (Vermutlich ein Lesefehler, weil in A das b^1 etwas zu tief geraten ist).
T. 18:



T. 19. Die letzten drei Noten des Zweiunddreißigstel-Laufes werden bei Kirnberger in die l. H. übernommen.
T. 20: B, P. 205, Poel. mus. 35, Walther und Schwenke haben keine Fermate über der Schlußnote.

FUGE XXI

T. 19: Forkel und C lesen in diesem Takt e^2 und r.
T. 43–47: Oberstimmen bei Forkel:



In C stand ursprünglich die gleiche Lesart, die später ausradiert wurde, um unserem Text Platz zu machen.

PRÄLUDIUM XXII

T. 3: Mehrere Handschriften haben zwischen dem 4. und 5. Achtel f^2 einen Haltebogen, der von Kroll übernommen wurde. Er entspricht nicht dem thematisch richtigen Rhythmus (9) . Unser Text stützt sich auf A, B, C, Poel. mus. 33 und Schwenke.
T. 11: Vor dem a im 4. Achtel des Tenors stand ursprünglich kein Auflösungszeichen. Es wurde in A später eingetragen und findet sich noch in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol. Höchstwahrscheinlich hat Bach ursprünglich as und nicht a (wie im Alt des übernächsten Achtels) geschrieben, weil as mit dem 2. Finger gespielt und an das nachfolgende g gebunden werden kann. Später hat sich Bach entschlossen, doch a zu schreiben, damit die Imitation den Alten genau ist. (Vgl. Rev.-Berichte zu Fuge III, T. 46).
Im letzten Viertel haben Schwenke, Walther, P. 205 und Poel. mus. 33:



FUGE XXII

T. 34: Statt des es^1 im ersten Viertel steht in B des^1, welches an die vorhergehende halbe Note des^2 angebunden ist. In A sieht man ebenfalls noch Spuren der zuerst geschriebenen und nachher getilgten Note des^1, doch ohne Haltebogen. Hier handelt es sich sicher nur um ein Schreibversehen, nicht aber um eine ältere Lesart, die später geändert wurde (etwa wegen der Septimenverdoppelung). Man sieht es daraus, daß keine andere Handschrift des^1 bringt, auch nicht C oder Walther, die gewöhnlich ältere Lesarten enthalten. Zu Beginn des nächsten Taktes ist Bach übrigens auch ein Schreibfehler unterlaufen; er hat die liegende Note b^1 auch noch hier geschrieben und mit einem Haltebogen angebunden. Die Spuren der Rasur sind noch zu sehen, der Haltebogen sogar deutlich zu erkennen.
T. 38: Das $\flat$ vor e^2 ist in A später eingetragen worden, wahrscheinlich aber von Bach selbst. Es findet sich noch in Am. B. 49, bei Kirnberger und Altnikol.
T. 59: Kroll liest im 2. Viertel fälschlich des^2 statt e^2. Das Auflösungszeichen vor dieser Note steht in B, C, D, Am. B. 49, es fehlt bei Walther, Schwenke, P. 205, Poel. mus. 33. Die unterschiedliche Notation geht wahrscheinlich darauf zurück, daß in A das Auflösungszeichen wegen Platzmangels etwas krumm geraten ist und dadurch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Zeichen $\flat$ hat. (Mit einem Vergrößerungsglas erkennt man jedoch das Auflösungszeichen deutlich, weil Bach das Zeichen stets in einem Zug geschrieben hat).

PRÄLUDIUM XXIII

T. 8: Bei Walther steht gis statt des angebundenen fis im 3. Viertel; auch Schwenke hatte zuerst gis, das nachträglich korrigiert wurde.
T. 11–12: Ursprüngliche Lesart der Baßstimme in C, die später unserem Text weichen mußte:



FUGE XXIII

T. 4: In A, C, Am. B. 49, P. 205, bei Kirnberger, Walther fehlt hier und an allen weiteren Stellen das Trillerzeichen über der vorletzten Note des Themas. In B ebenfalls, nur ist in dieser Handschrift das Zeichen ∞ über as in T. 23 von fremder Hand eingetragen worden. Bei Altnikol findet sich das Trillerzeichen außer in T. 2 noch in T. 8. Schwenke und manche ältere Drucke ergänzen den Triller auch an verschiedenen anderen Stellen. Notwendig sind diese Ergänzungen nicht, weil der Triller in dieser Fuge kein wesentlicher Bestandteil des Themas ist (wie etwa in der Fuge d moll oder Fis dur). In T. 3 hat er die Aufgabe, eine rhythmische Stockung zu verhindern; an weiteren Stellen sorgen dagegen andere Stimmen für fortlaufende Bewegung. Man könnte den Triller höchstens noch in den Takten 8 und 23 bringen, weil nach der Spielpraxis der Zeit längere Baßnoten (insbesondere bei Quartsext- oder Terzquart-Akkorden) gern mit einem Triller ausgefüllt wurden.

PRÄLUDIUM XXIV

T. 26: Kirnberger und Am. B. 49 haben in der Taktmitte cis^1 statt des angebundenen b.
T. 27: Schwenke notiert über dem 2. Viertel der Oberstimme ∞, ebenso in T. 29 und T. 43. Ein Praller als Stellvertreter eines Kadenztrillers ist in allen drei Fällen durchaus am Platze.
T. 47: Triplechord in Am. B. 49 und bei Kirnberger.

Material protegido con fines académicos

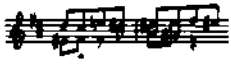
FUGE XXIV

T. 4–5: Der Befund der Quellen zeigt, daß Bach bei der Beantwortung des Themas geschwankt hat. In A war die ursprüngliche Lesart wahrscheinlich



Später änderte Bach das *b* in T. 4 in *cis*^{1}. Schließlich radierte er das *cis*^{1} aus und stellte die ursprüngliche Lesart wieder her. Durch wiederholtes Radieren wurde die Stelle so unklar, daß er unter der fraglichen Note zur Verdeutlichung den Buchstaben *b* schrieb. Außerdem schob er vor *c*^{2} das Auflösungszeichen der endgültigen Fassung ein. In C stand ursprünglich *b*, das später ausradiert und durch *cis*^{1} ersetzt wurde. In T. 5 hat diese Handschrift statt des Notenpaares *f*^{1}–*e*^{1} die Folge *fis*^{1}–*cis*^{1} (wahrscheinlich ist das die bizarre Fassung dieser Stelle, die wiederholt sich auch in der Oberstimme von T. 14). Bei Walther ist aber das ursprüngliche *cis*^{1} die Note *h* geschrieben.

T. 7: C hat im ersten Viertel *e*^{1} statt *cis*^{1}.

T. 13–14: C hat  Die angekreuzte Note hieß ursprünglich, wie man noch deutlich sehen kann, *dis*^{1} und stammte aus der ursprünglichen Fassung mit *h*^{1} in der Oberstimme. Da dieses *dis*^{1} zum *cis*^{1} der späteren Fassung nicht paßte, wurde es ausradiert und durch *fis*^{1} ersetzt.

T. 30: Dritten Viertel des Alten bei Walther: 

T. 36: Kroll weist darauf hin, daß Bach nur durch beschränkten Umfang der Klaviere seiner Zeit im letzten Viertel *g*^{2} statt *cis*^{2} schreiben mußte. In vorliegendem Fall ist es ratsam, letztere Note zu spielen, damit die Sequenz in der Oberstimme und die Imitation im Alt stimmen.
Im letzten Viertel hat Walther *gis*^{2} statt *g*^{2} (vgl. T. 65).
T. 65: Auch hier empfiehlt es sich, im 2. Viertel *cis*^{2} statt *gis*^{2} zu spielen.
T. 75: Das Kreuz vor dem 6. Sechzehntel der Baßstimme ist in A undeutlich geschrieben. Kroll liest es als nachträglich ausgetilgtes, war aber wenig wahrscheinlich ist. Bischoff schließt sich ihm an. Mit Ausnahme von D fehlt es in keiner Handschrift.

Material compilado con fines académicos

Moderato.

f *p* (*mf*) *f* (*mf*)

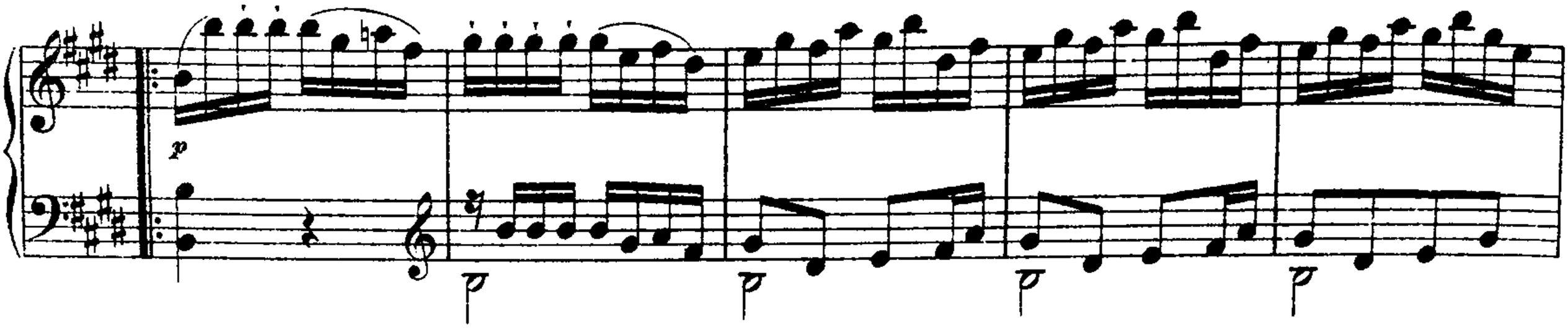
(*mf*)

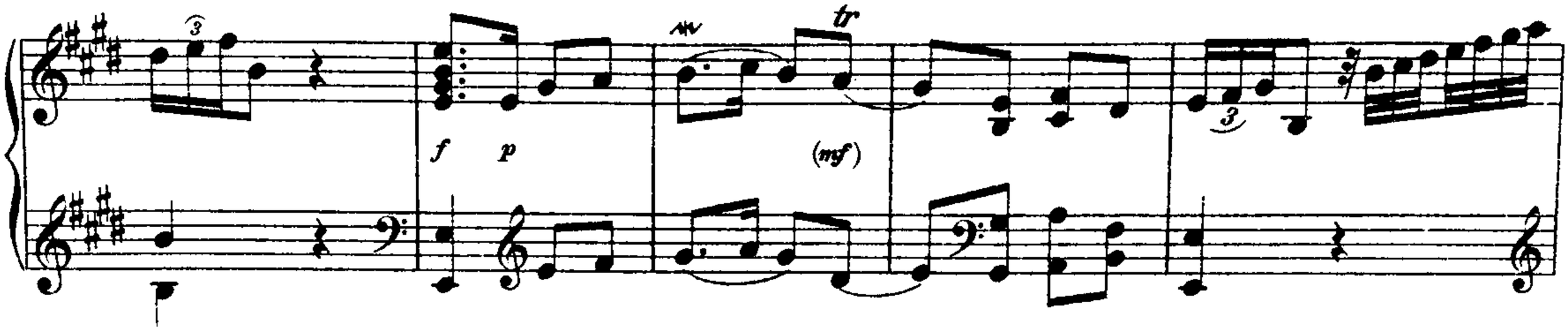
(*p*) (*cresc.*)

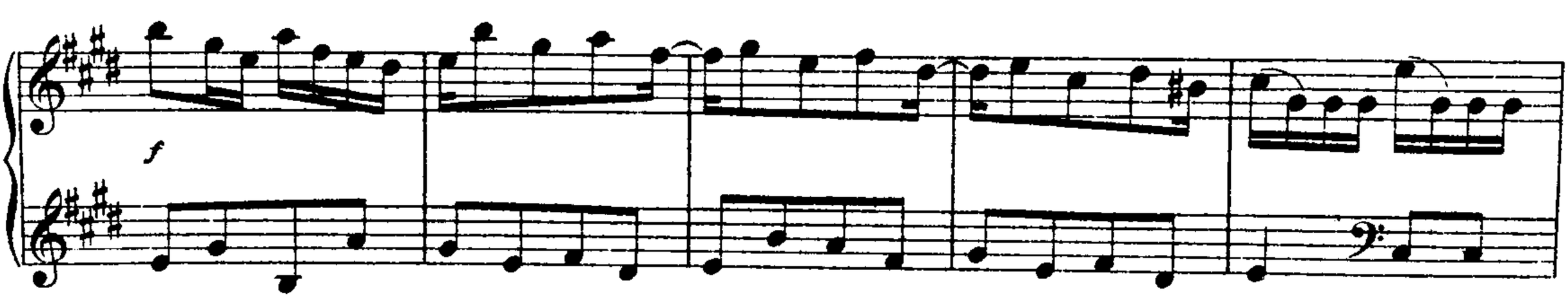
(*f*) (*mf*)

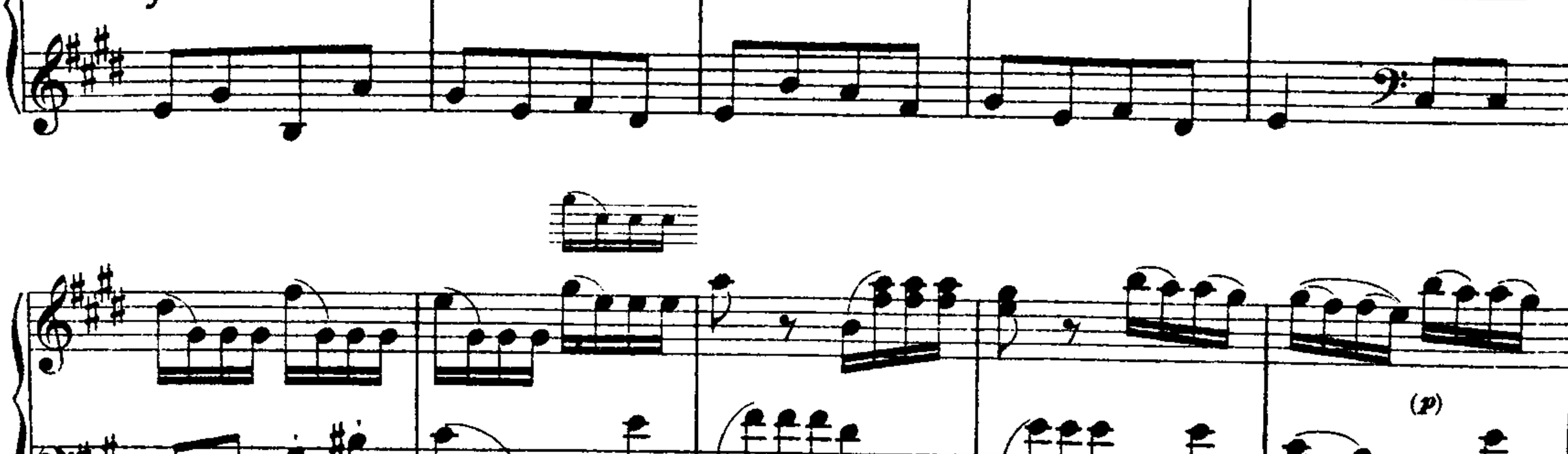
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershar PDFelement









Material compilado con fines académicos

f (mp)

(mf)

(p)

(cresc.)

(f)

tr

(mf)

tr

Material compilado con fines académicos

Menuetto.

(*mf*)

Trio.

Minore.

(*mp*)

(*mf*)

(*mp*)

(*mf*)

Material compilado con fines académicos

(tr)

(mfp)

(mf)

(w)

tr

Men. Da Capo.

Finale.

Presto.

(f)

p

f

tr

p

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershar PDFelement

f p f

(mf) (f)

tr (f)

(mf) (f)

(f)

Material compilado con fines académicos

(p)

(cresc.)

(f)

tr

p

f

p

f

(mf)

(f)

tr

Material compilado con fines académicos

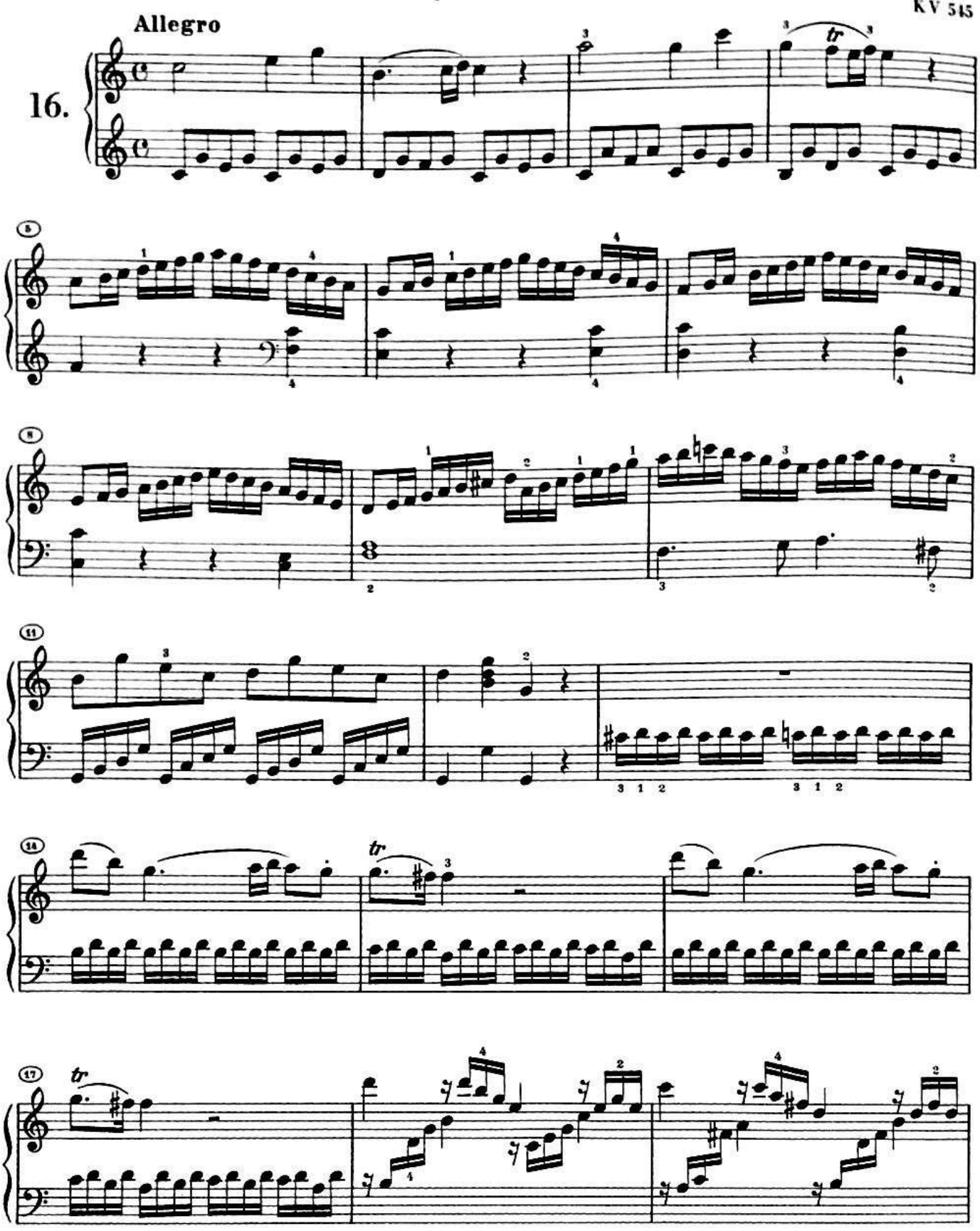
SONATE

Komponiert in Wien 1788

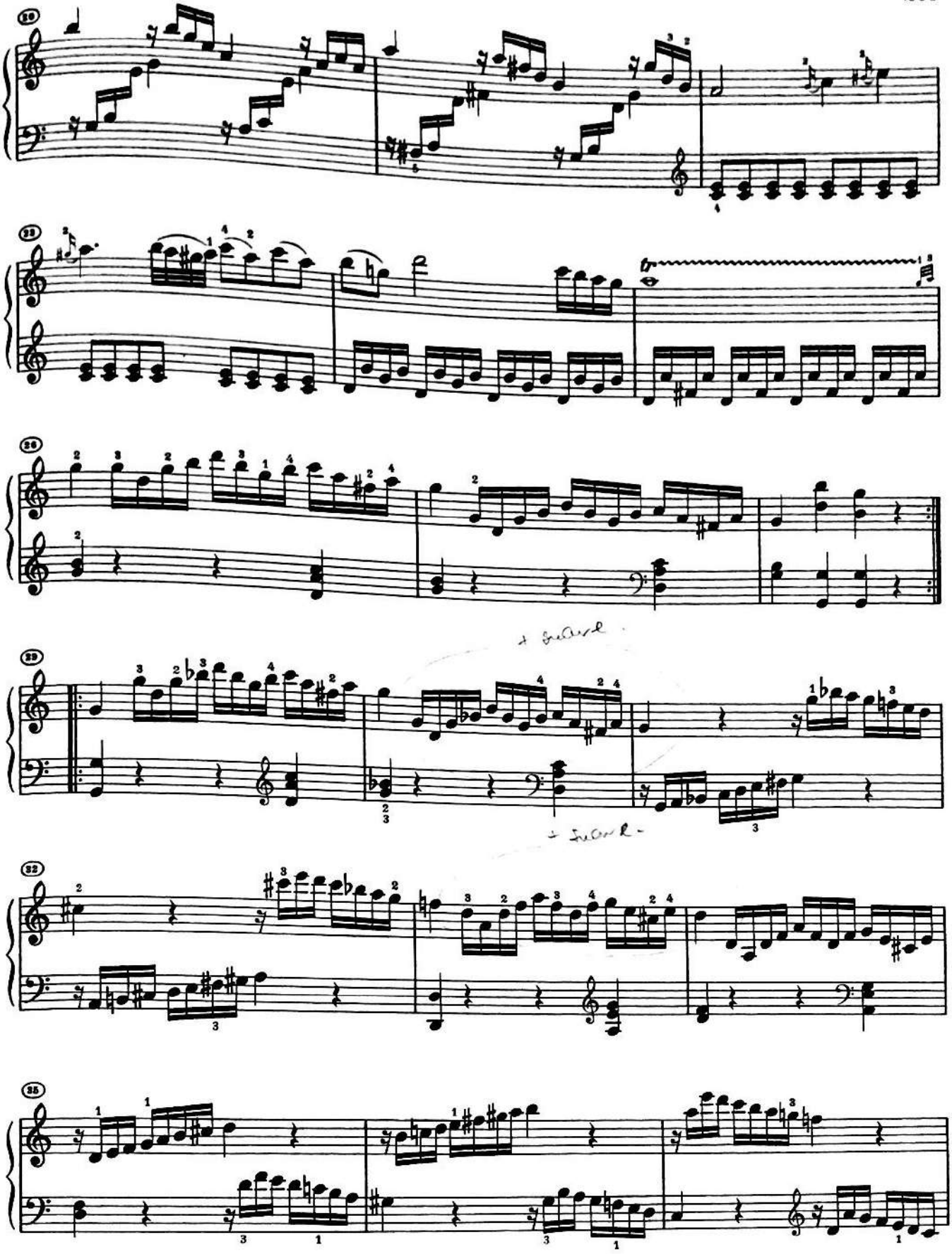
KV 545

Allegro

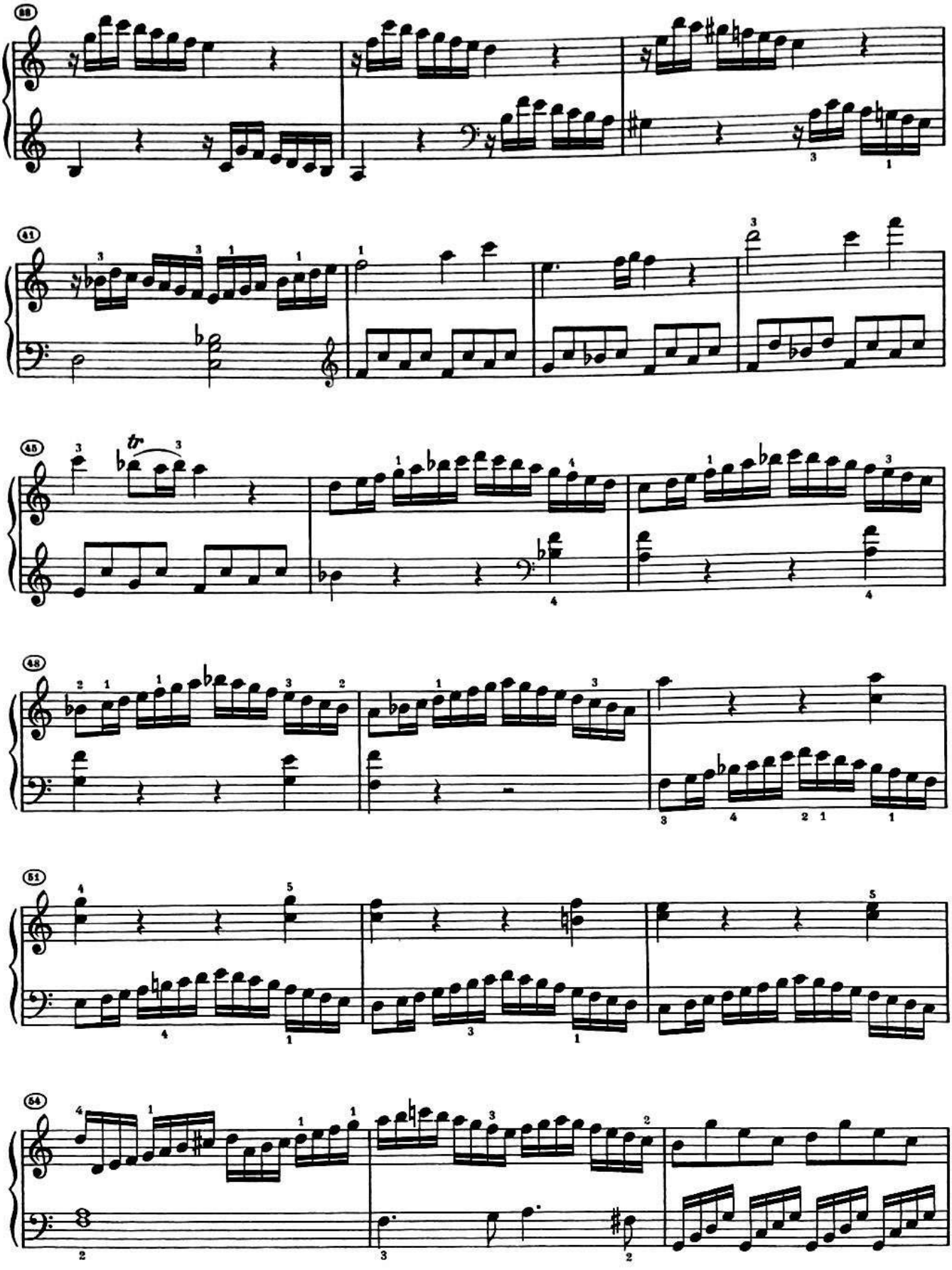
16.



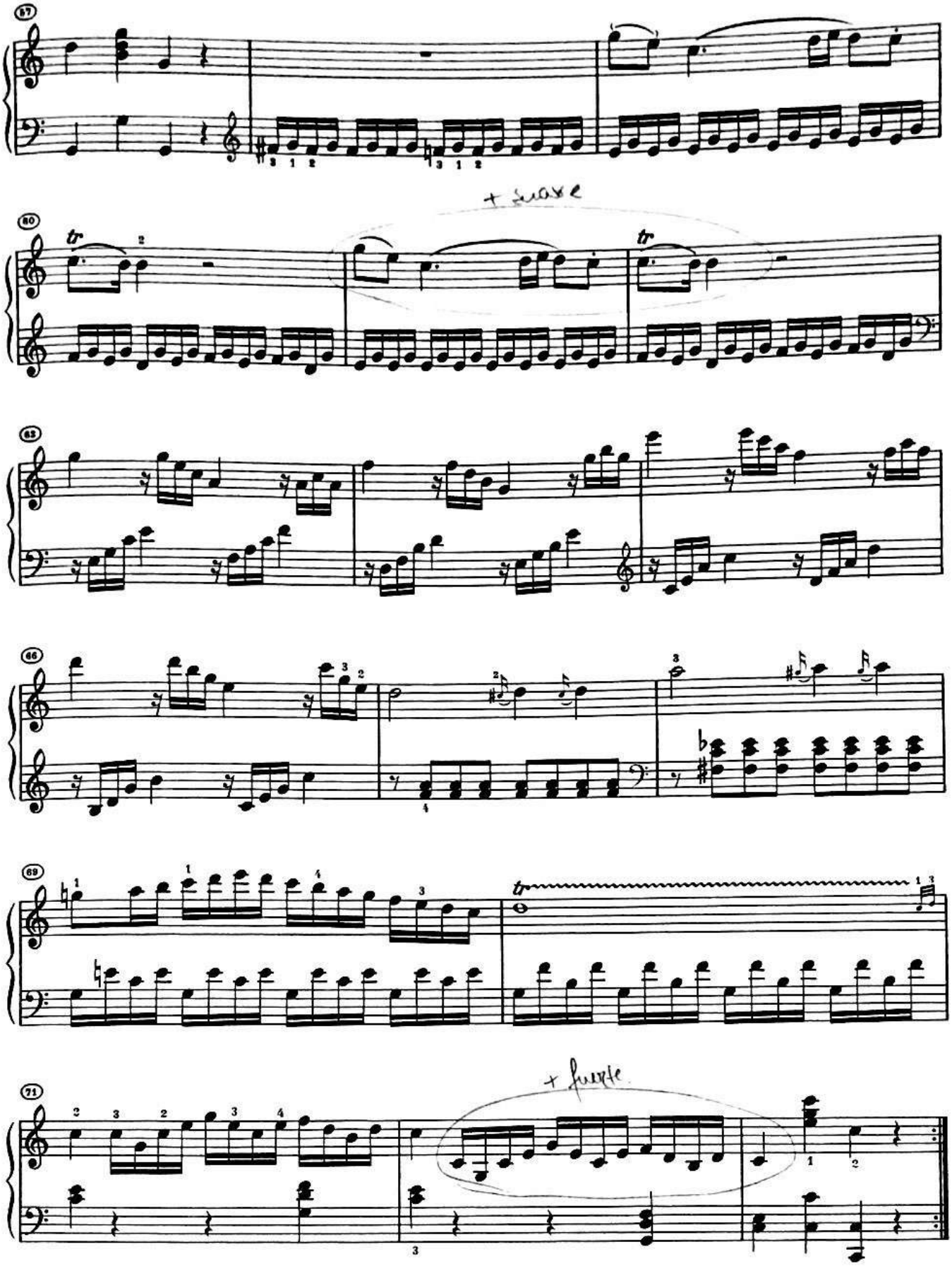
Material compilado con fines académicos



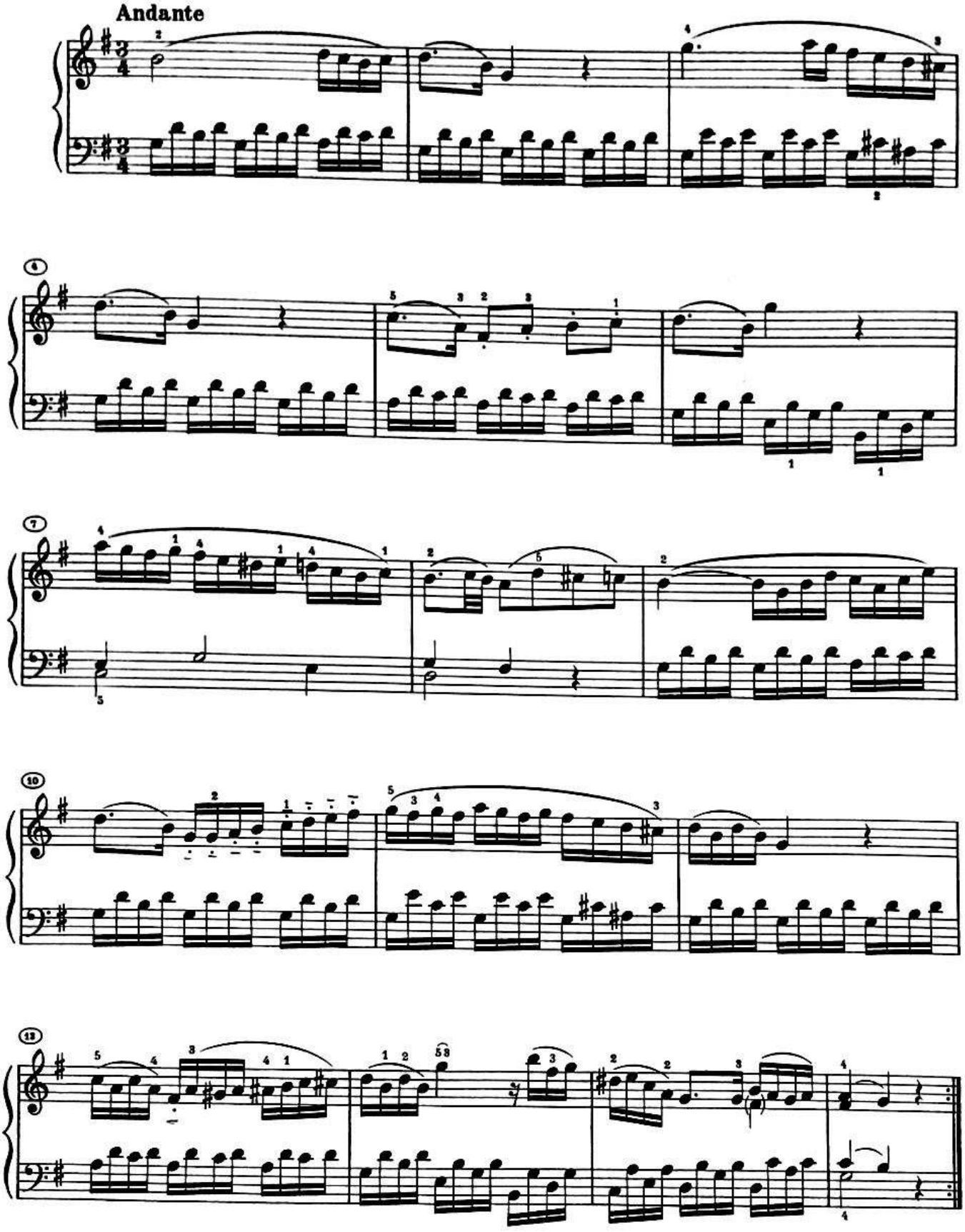
Material compilado con fines académicos



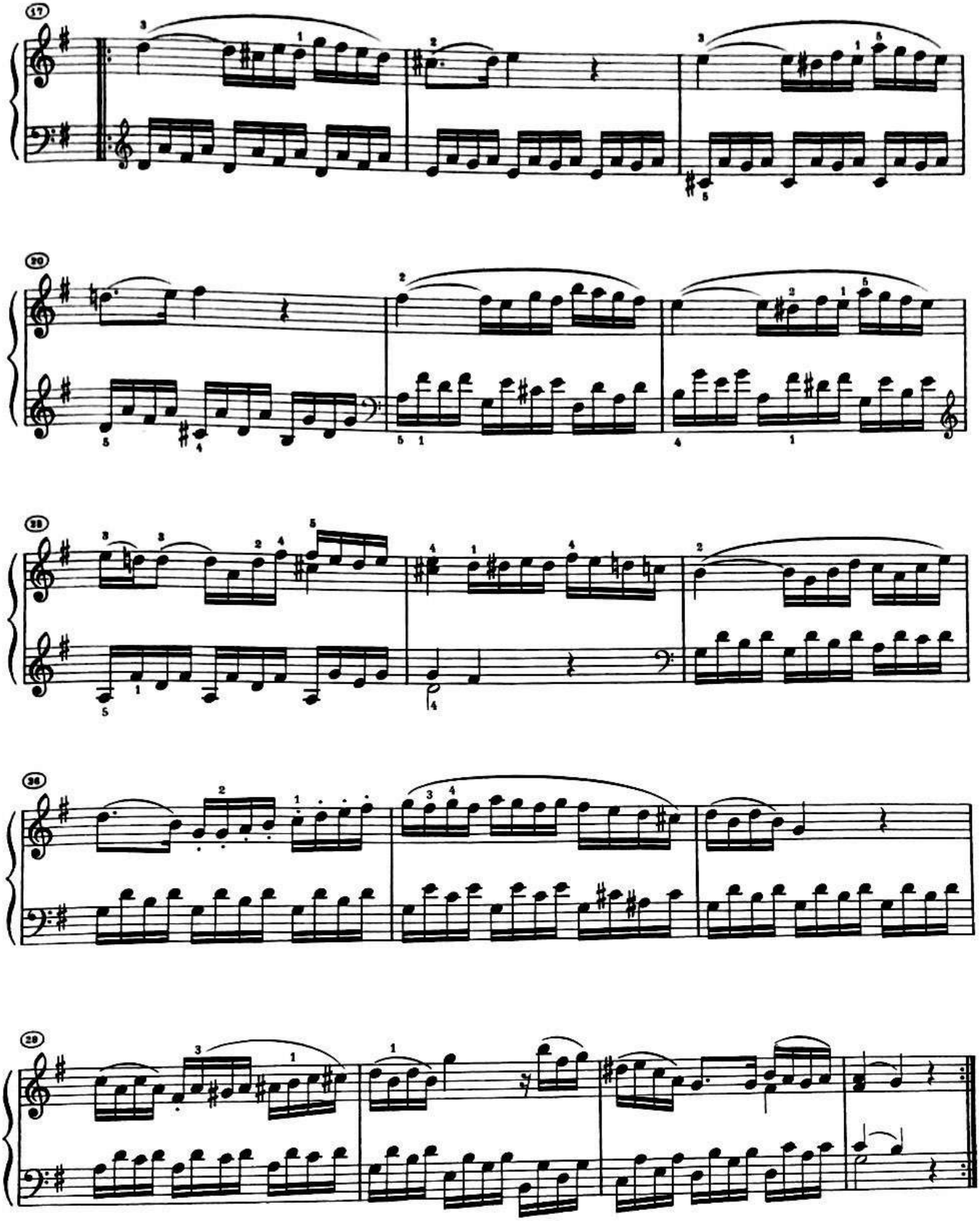
Material compilado con fines académicos



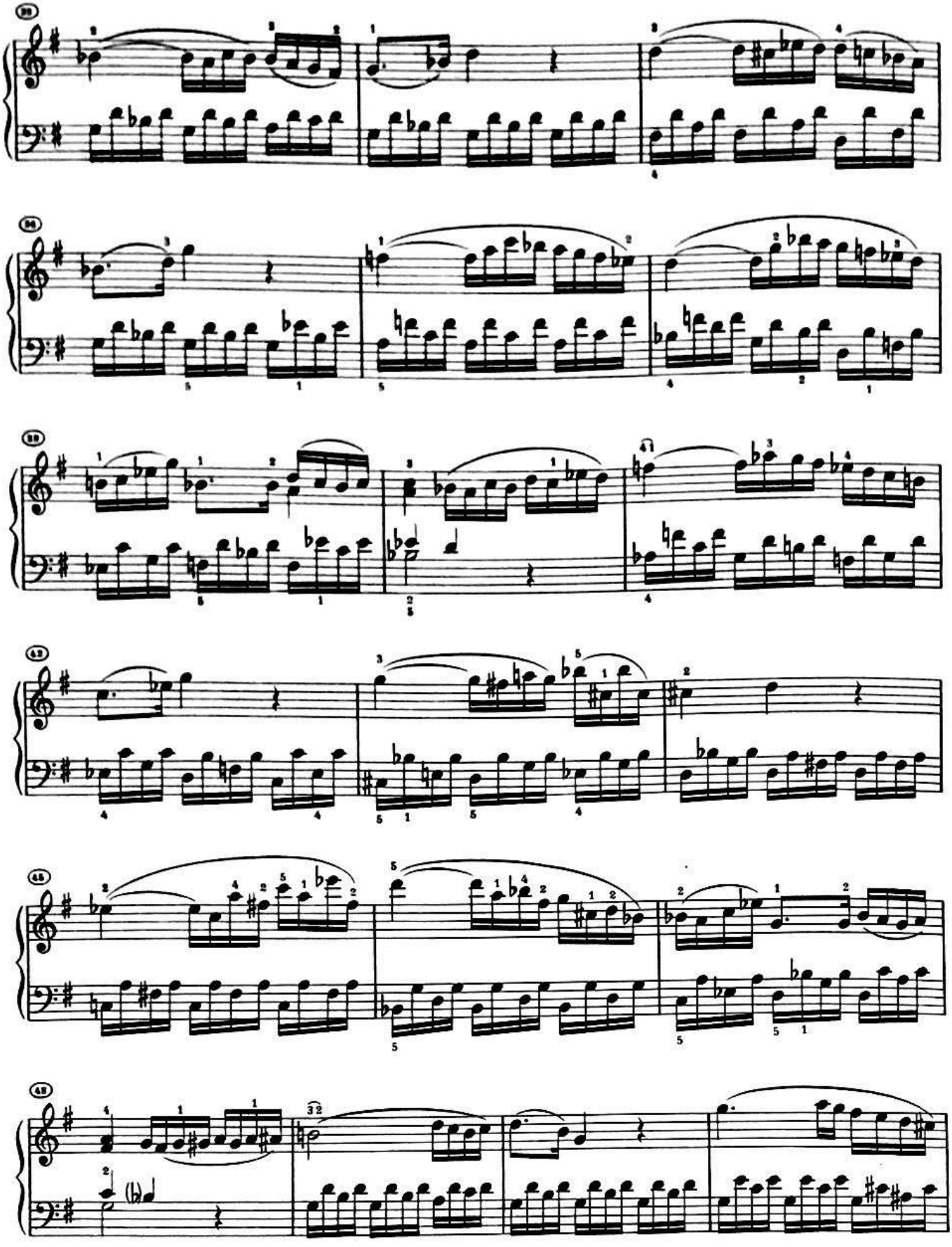
Material compilado con fines académicos



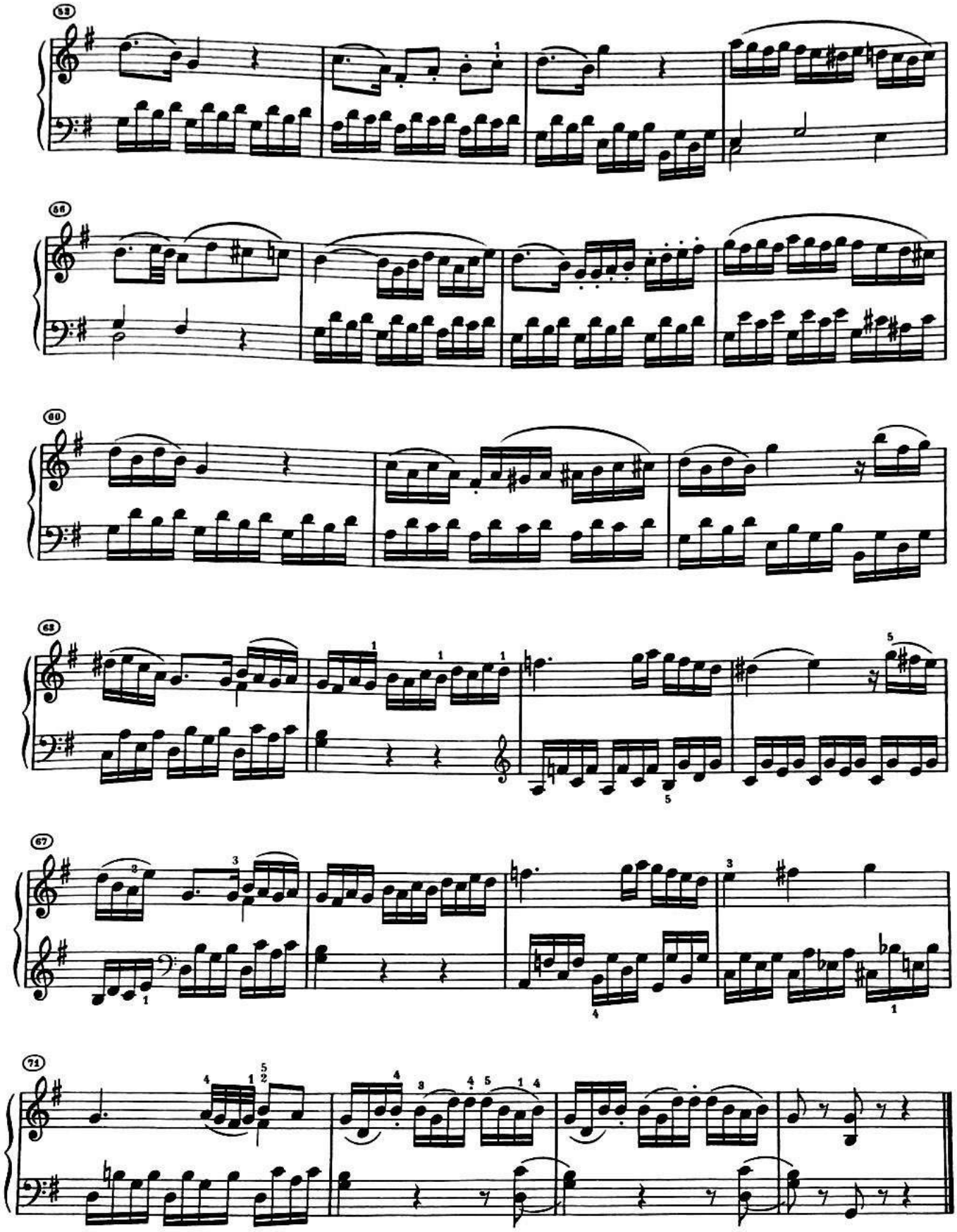
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

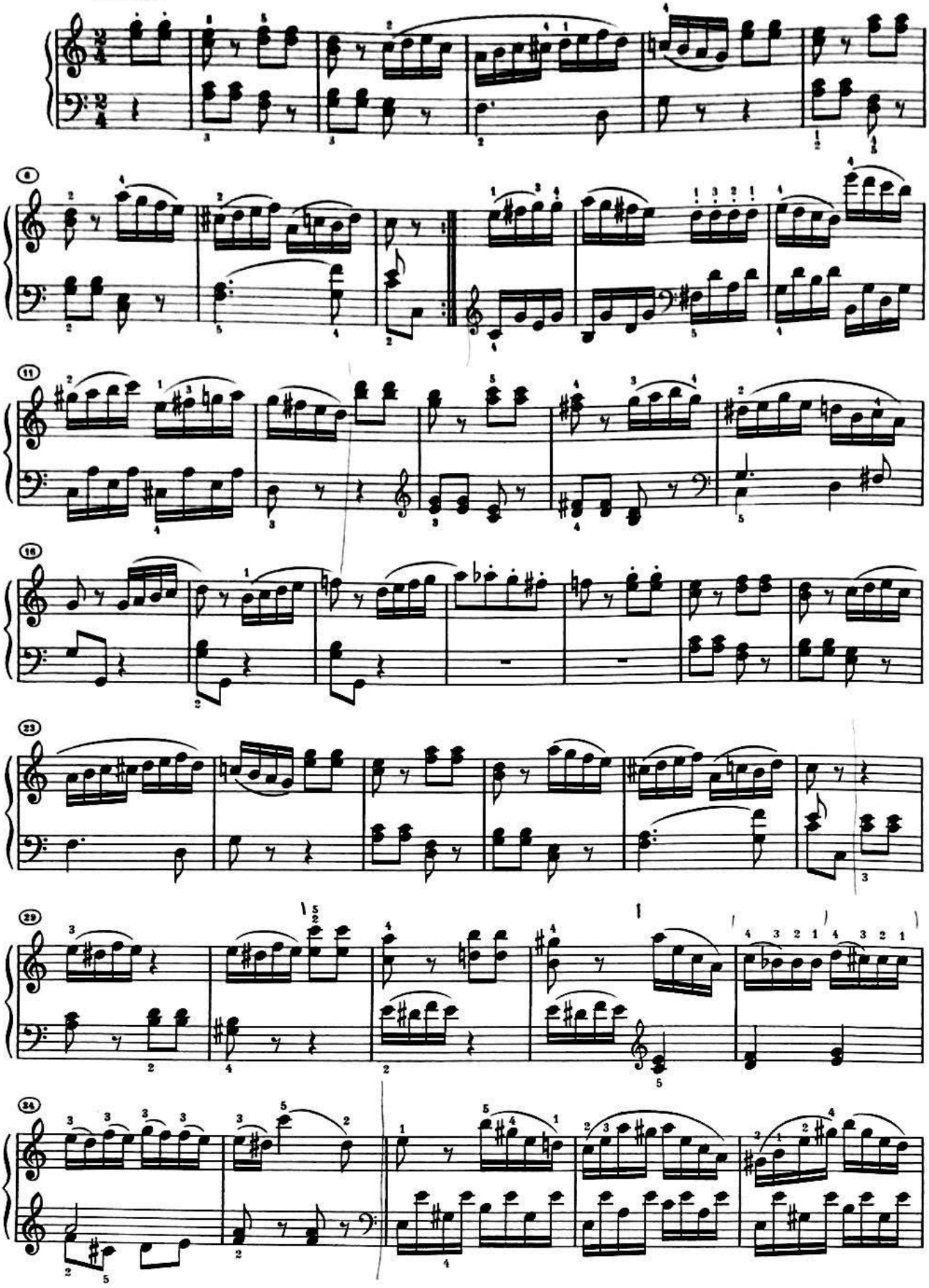


Material compilado con fines académicos

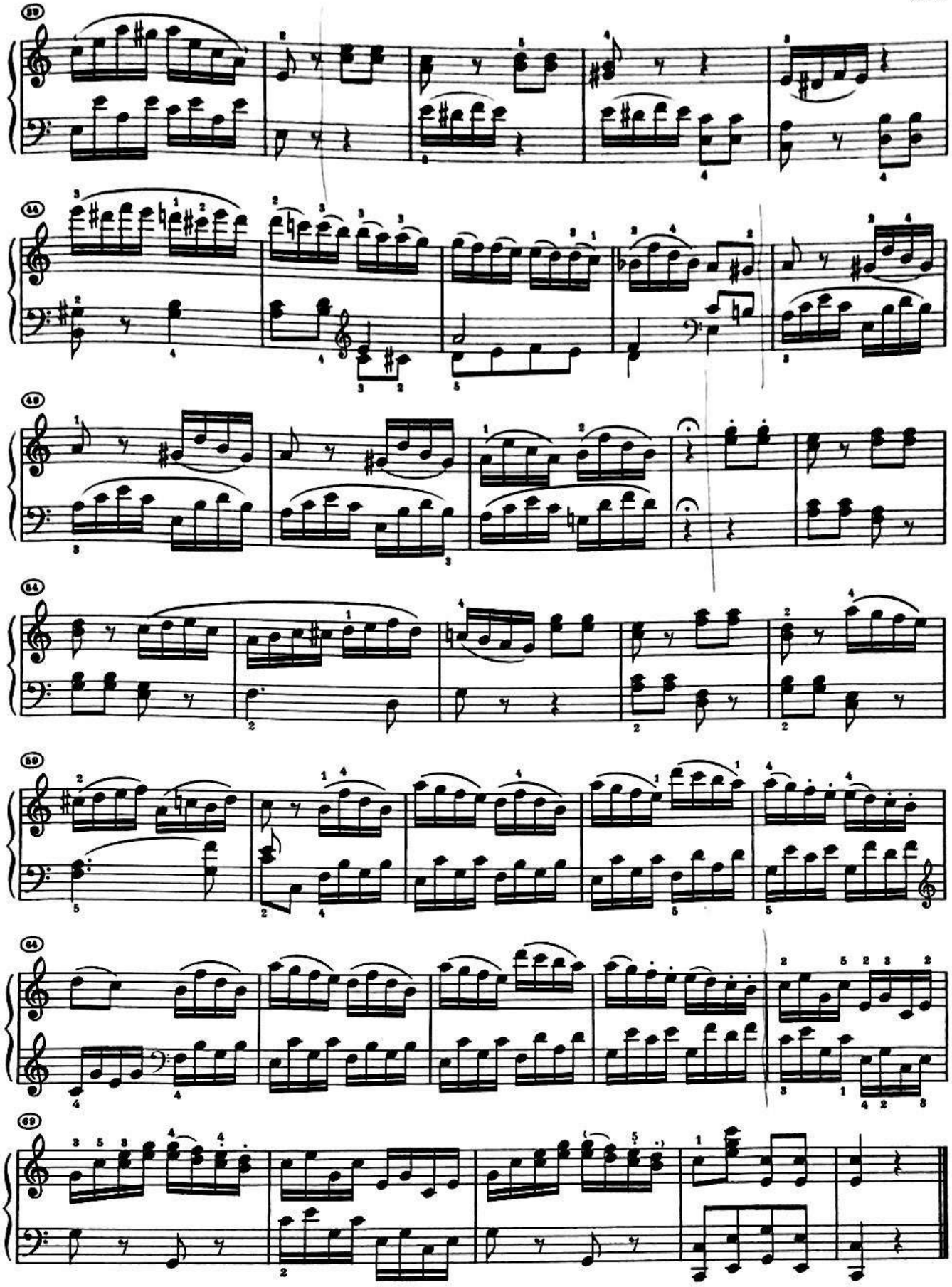


Material compilado con fines académicos

RONDO



Material compilado con fines académicos



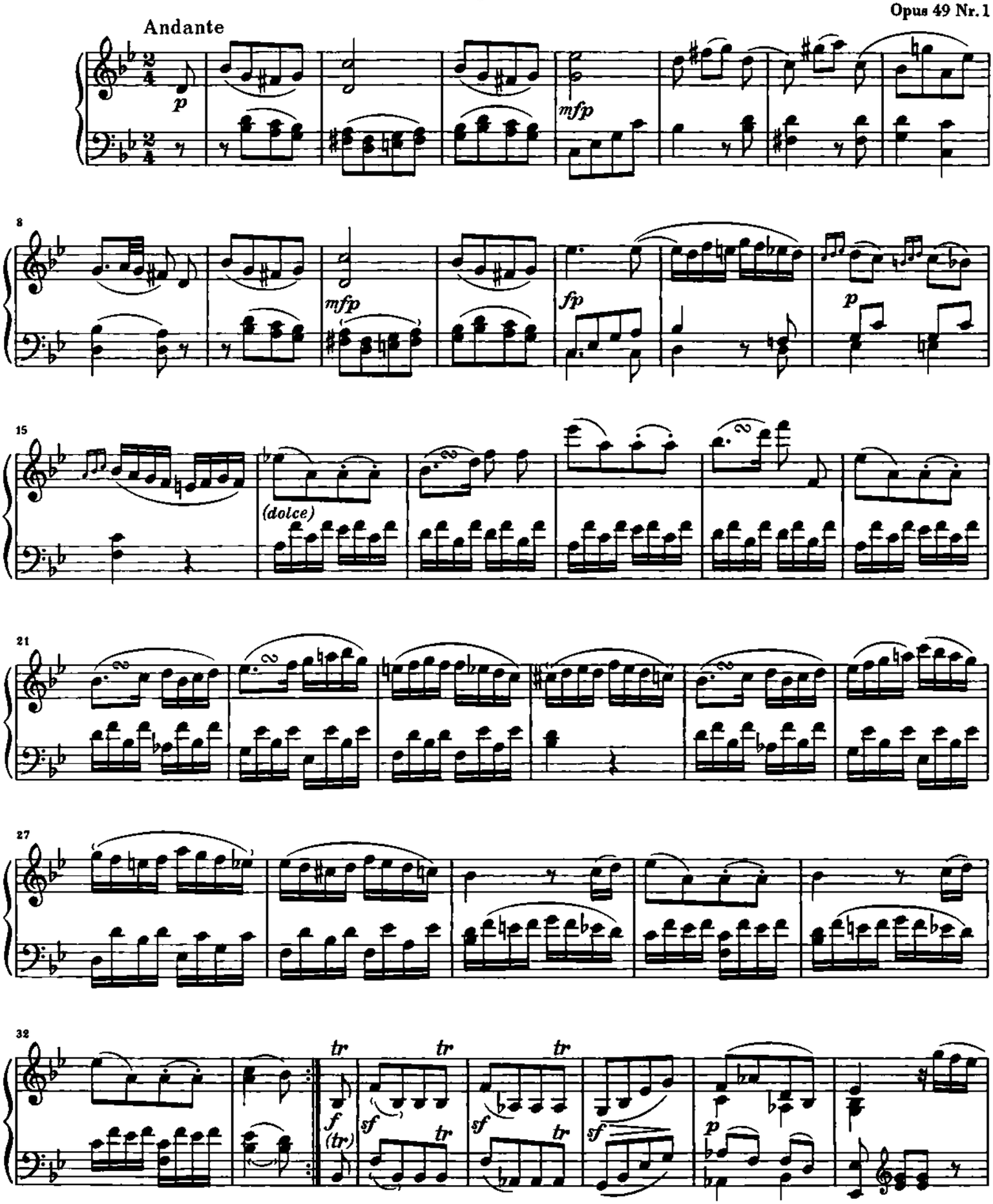
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

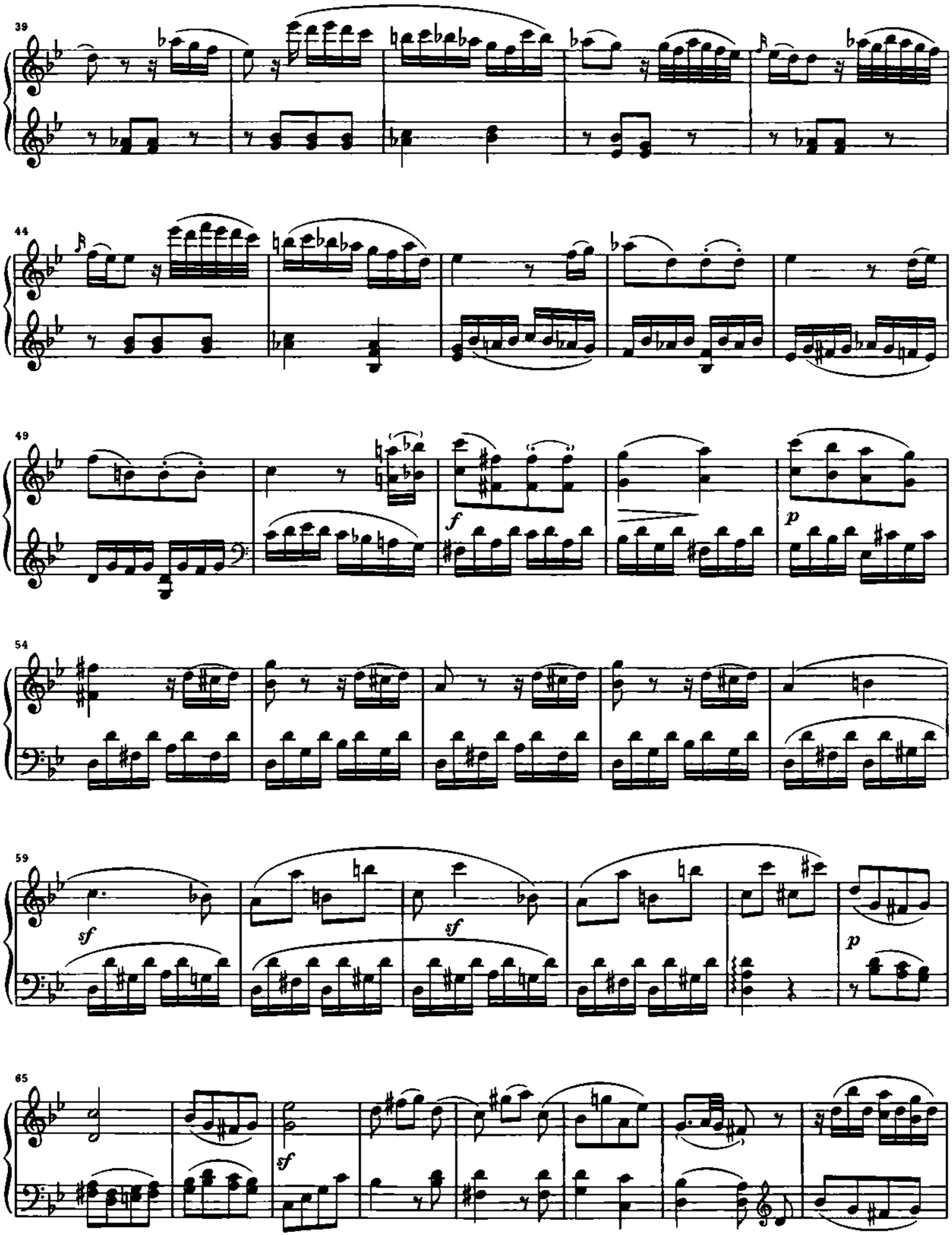
SONATE

g-moll

Opus 49 Nr. 1

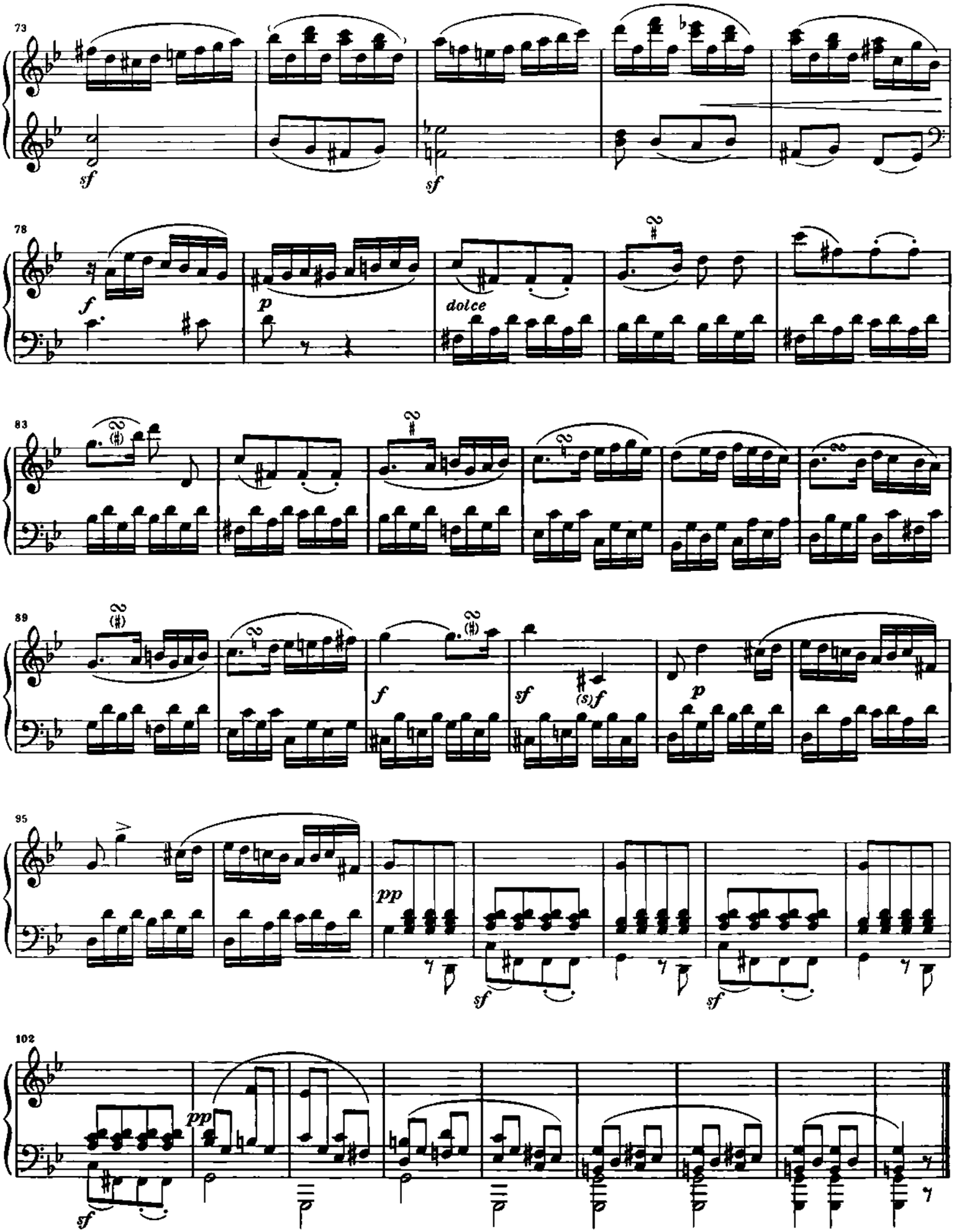


Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

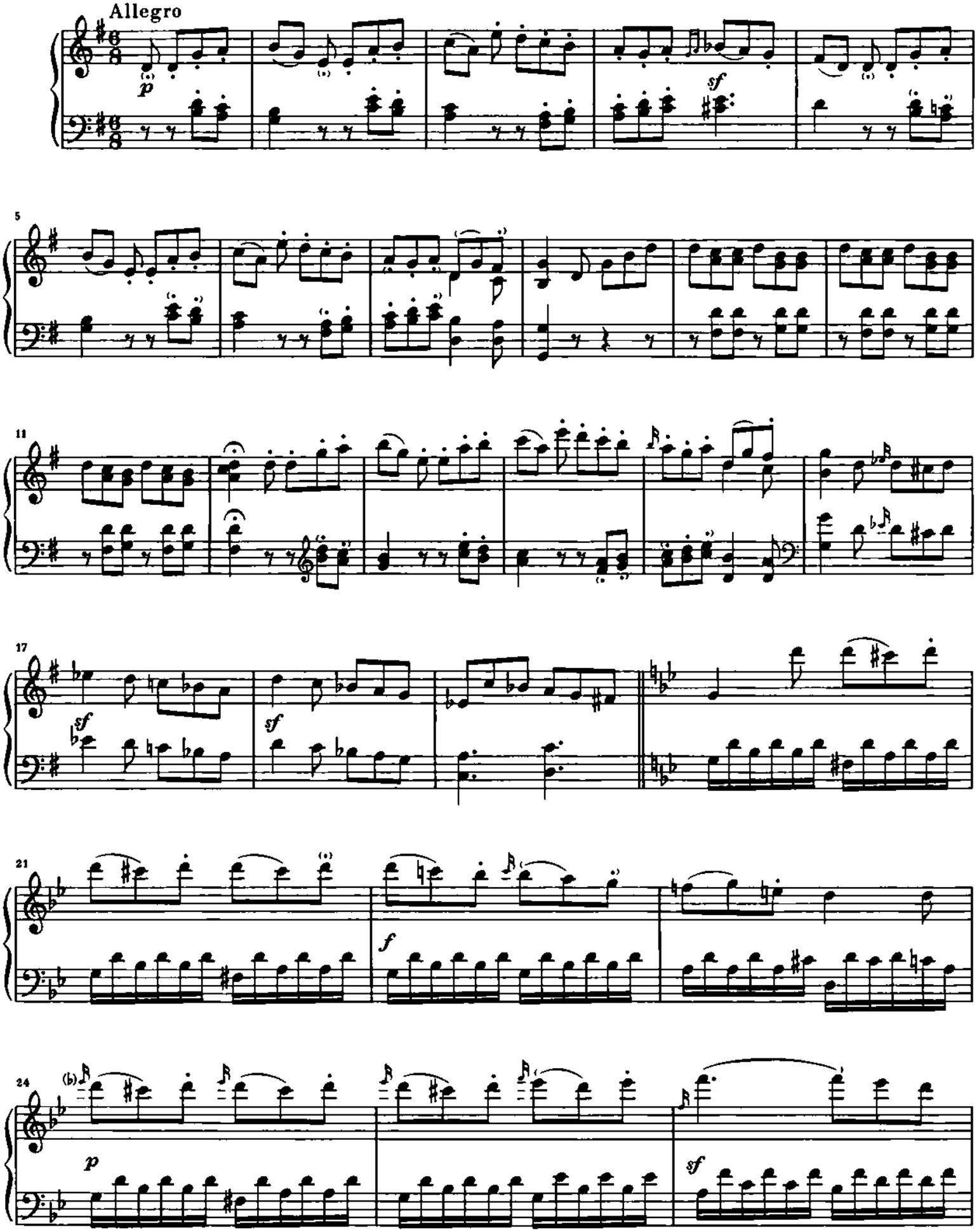


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

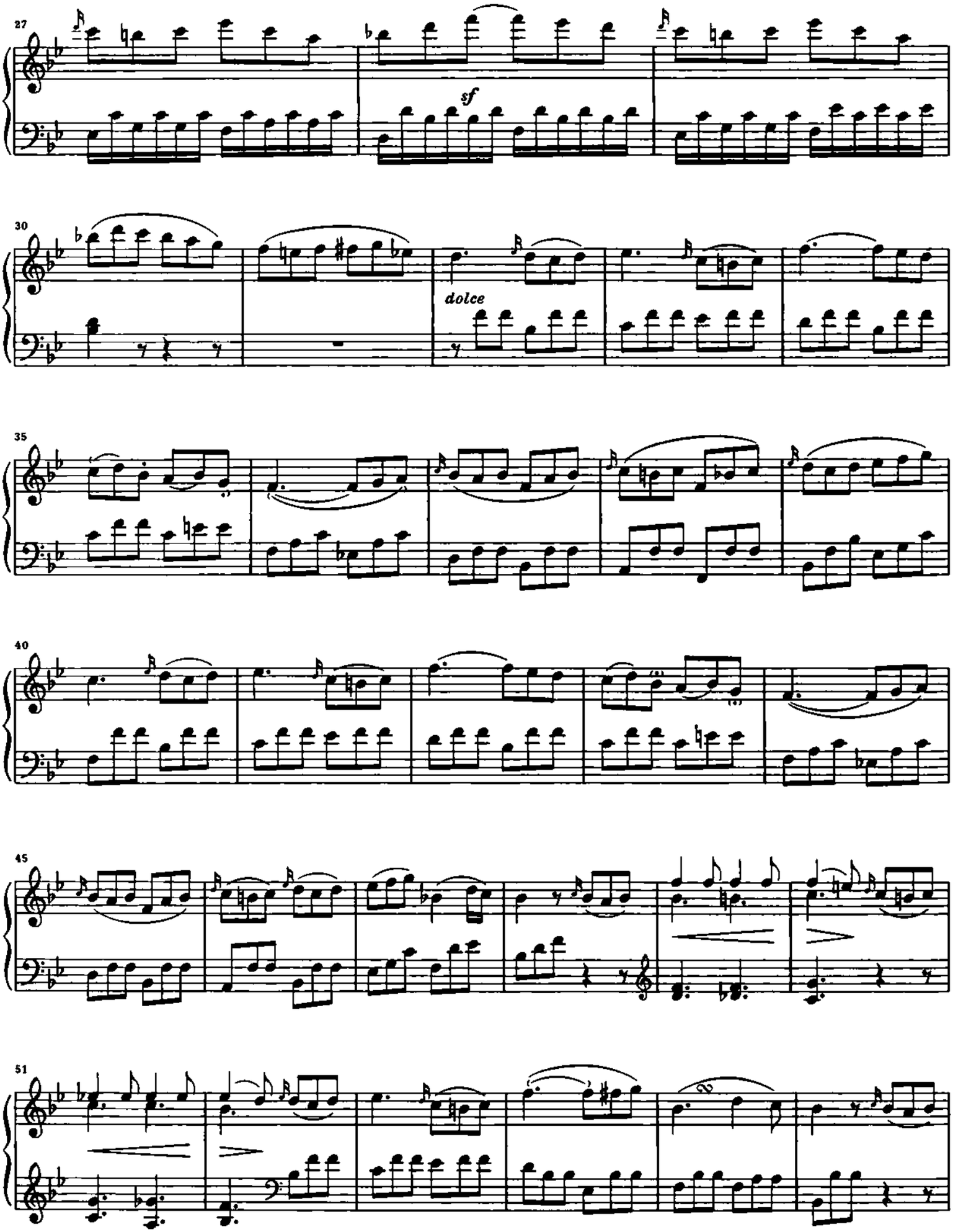
Rondo

Allegro

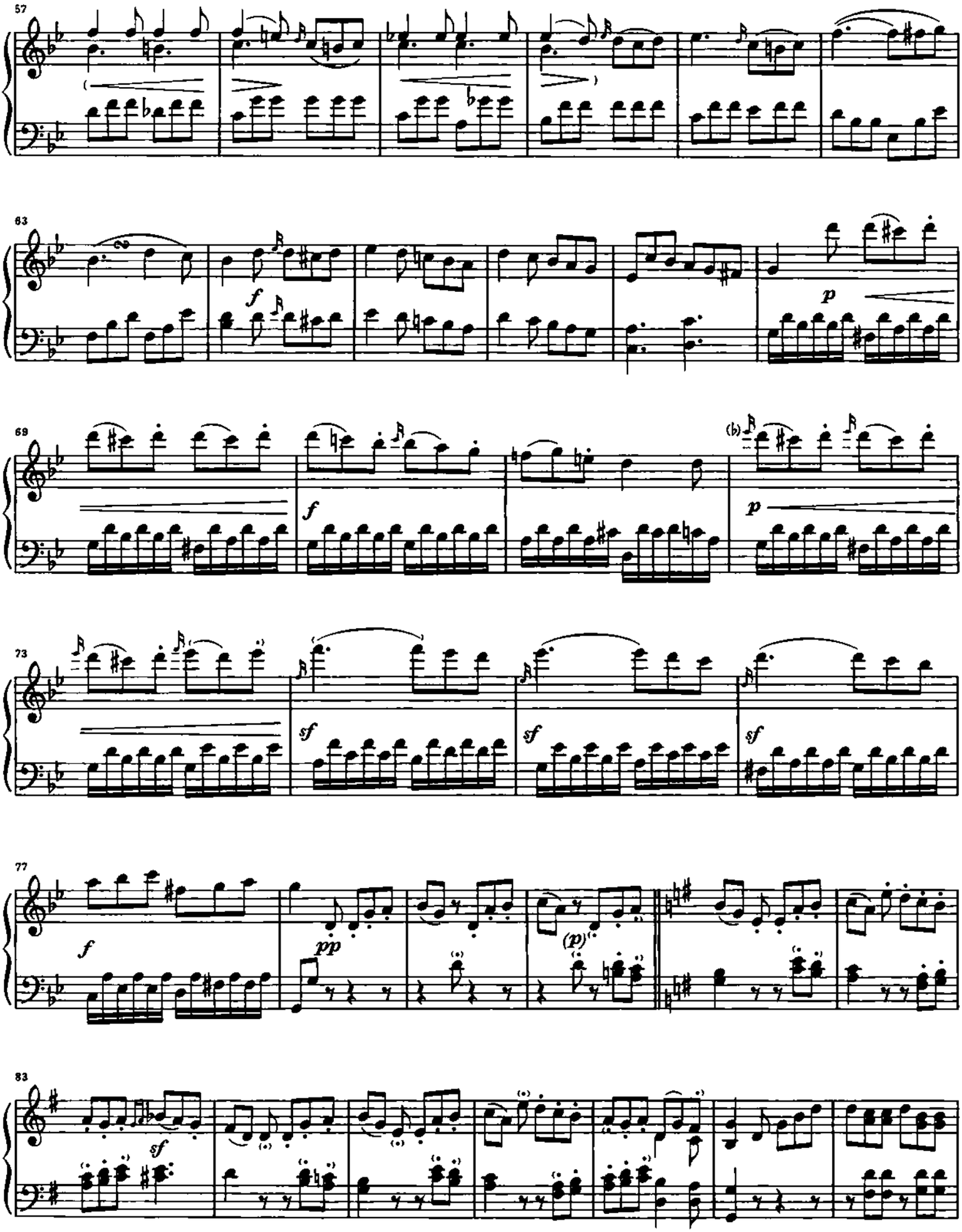


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

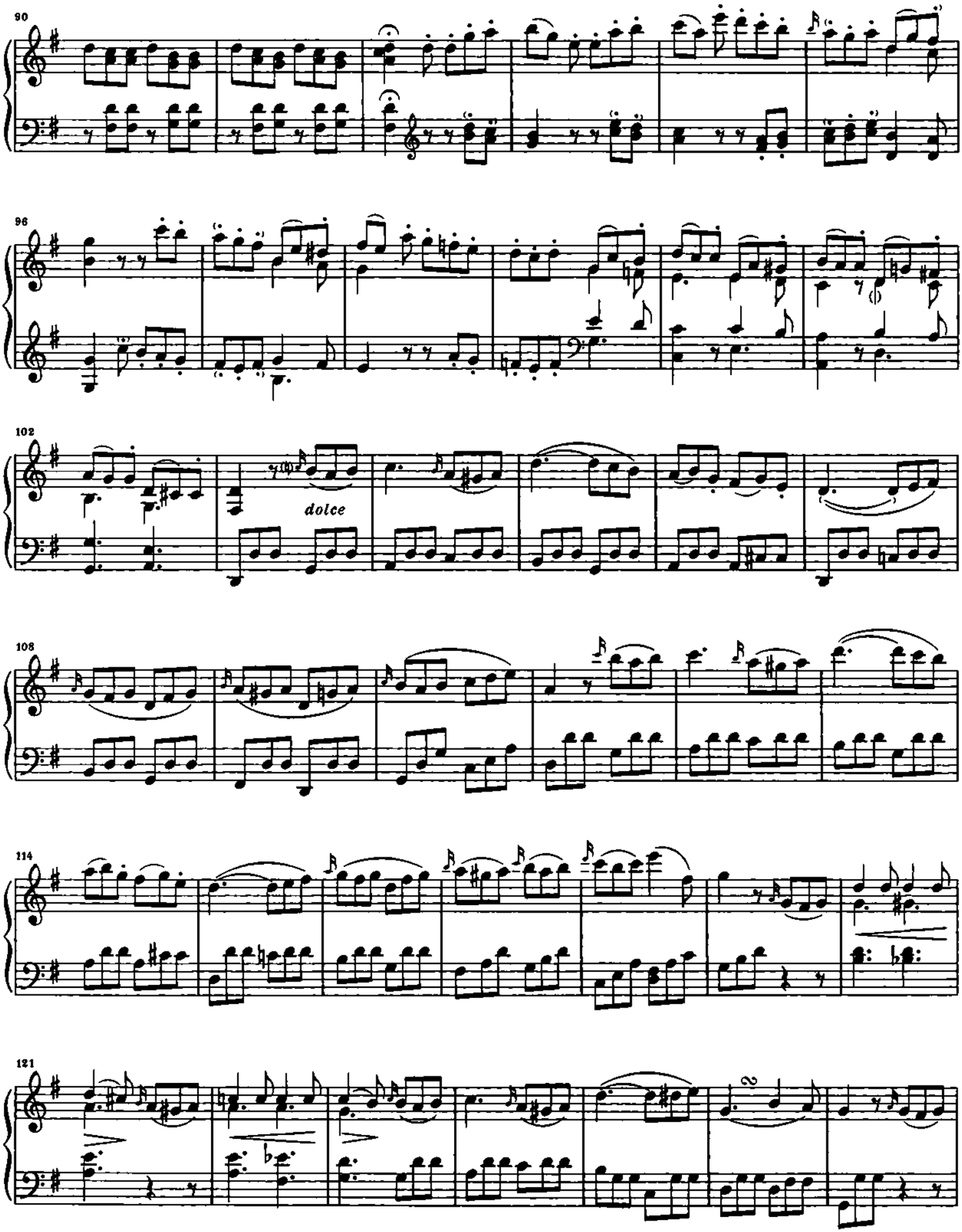


Material compilado con fines académicos

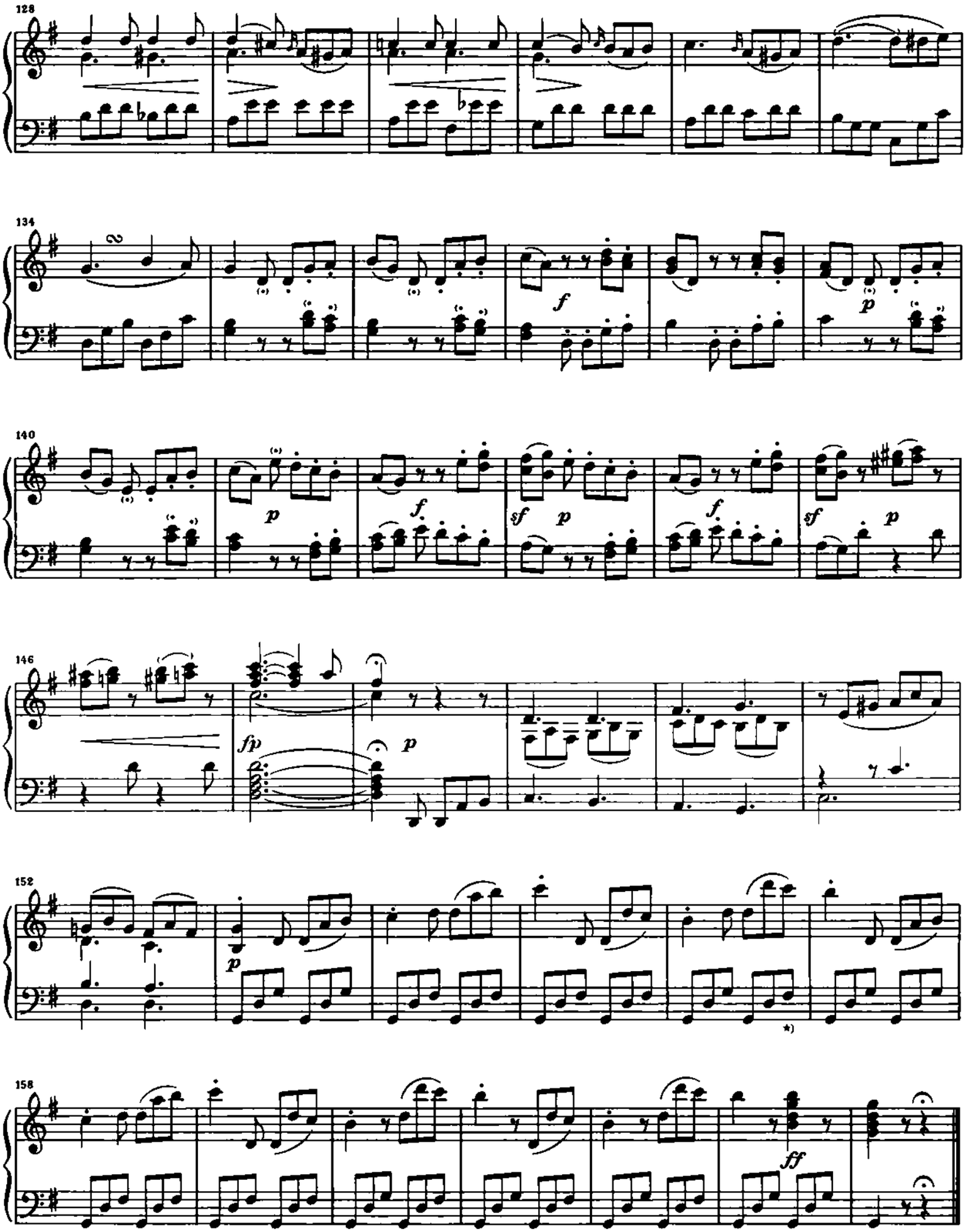


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos



*) Letztes Achtel in der Originalausgabe *g*; siehe jedoch Takt 160 und 162.

Material compilado con fines académicos

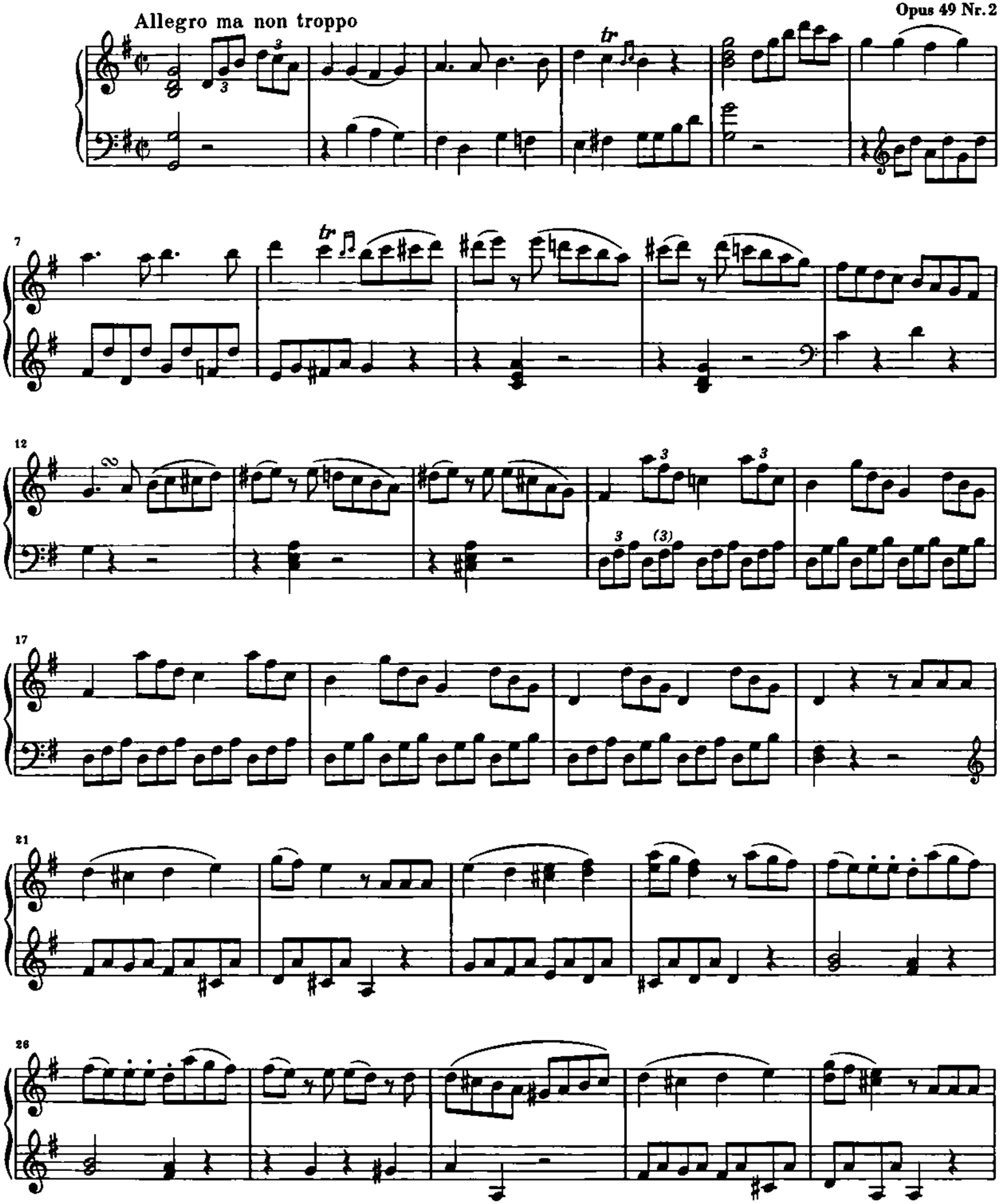
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

SONATE

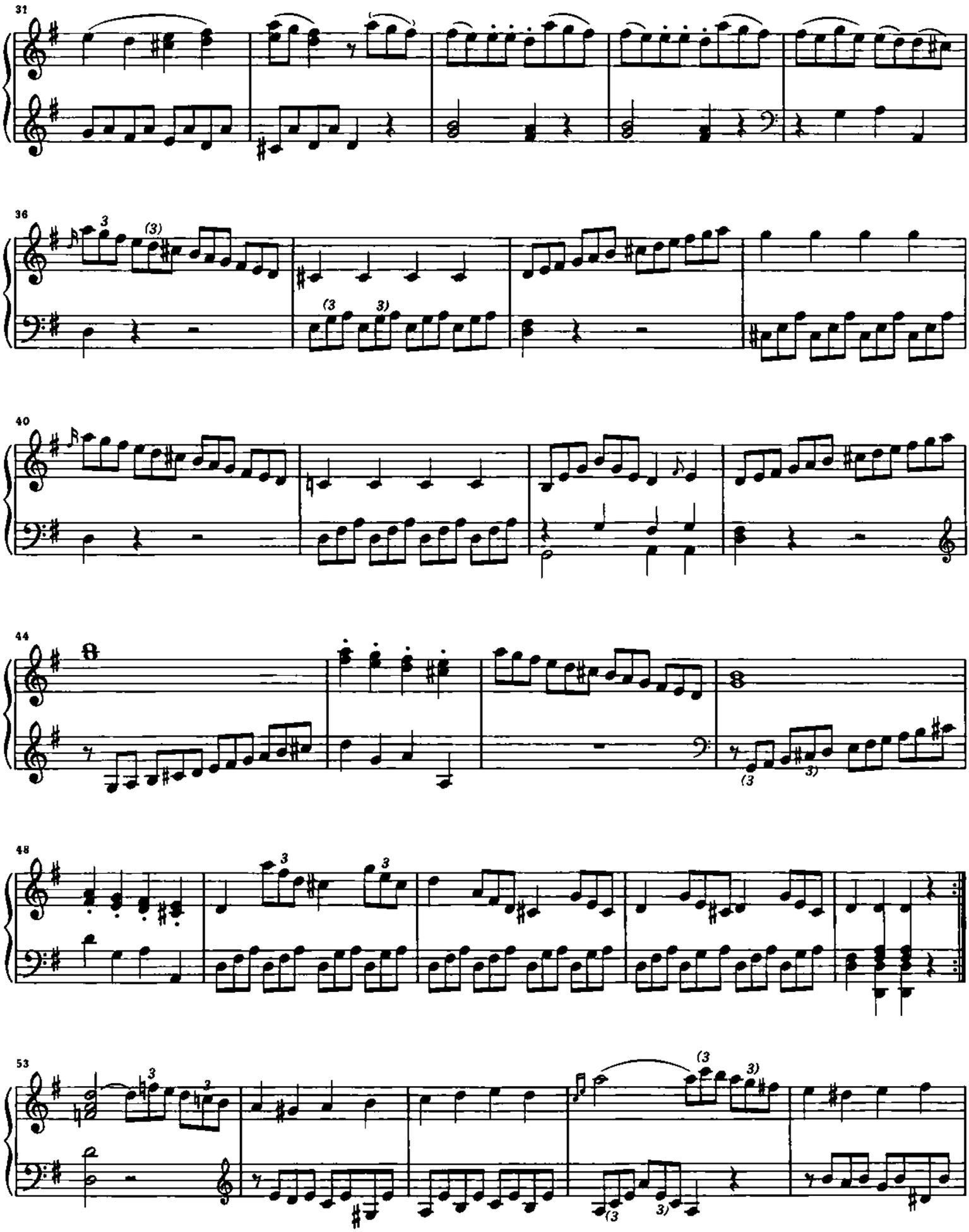
G-dur

Opus 49 Nr. 2

Allegro ma non troppo

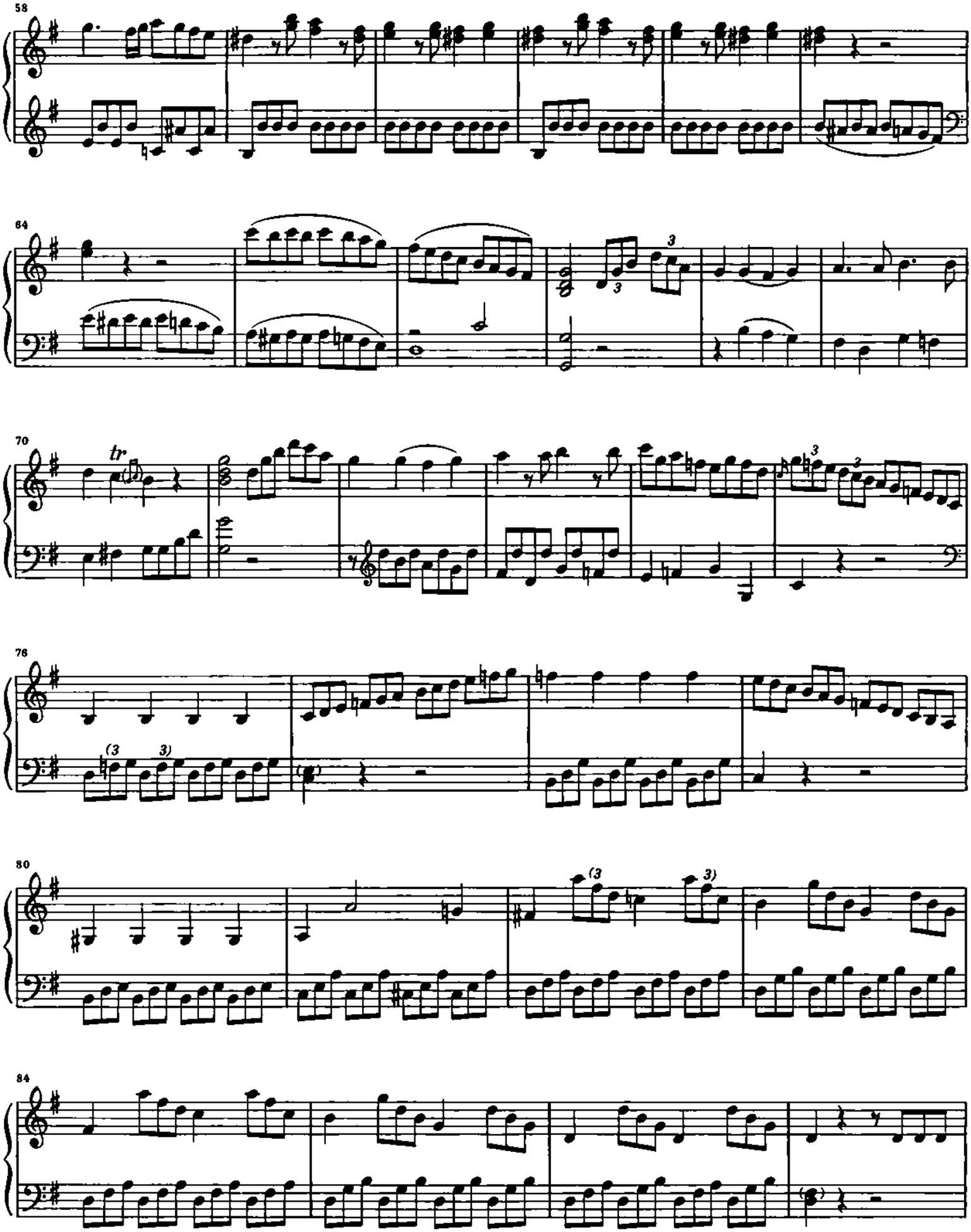


Material compilado con fines académicos

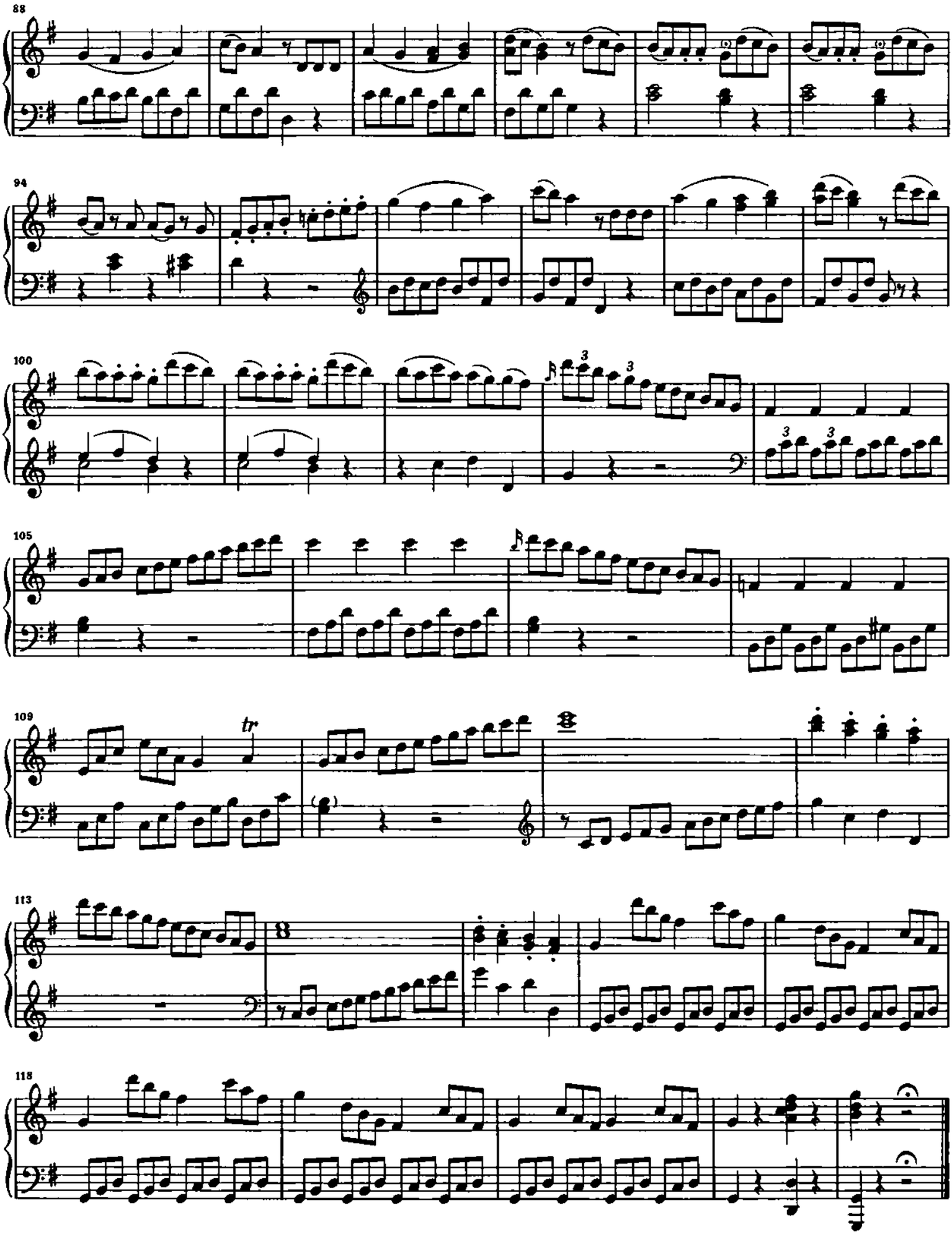


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

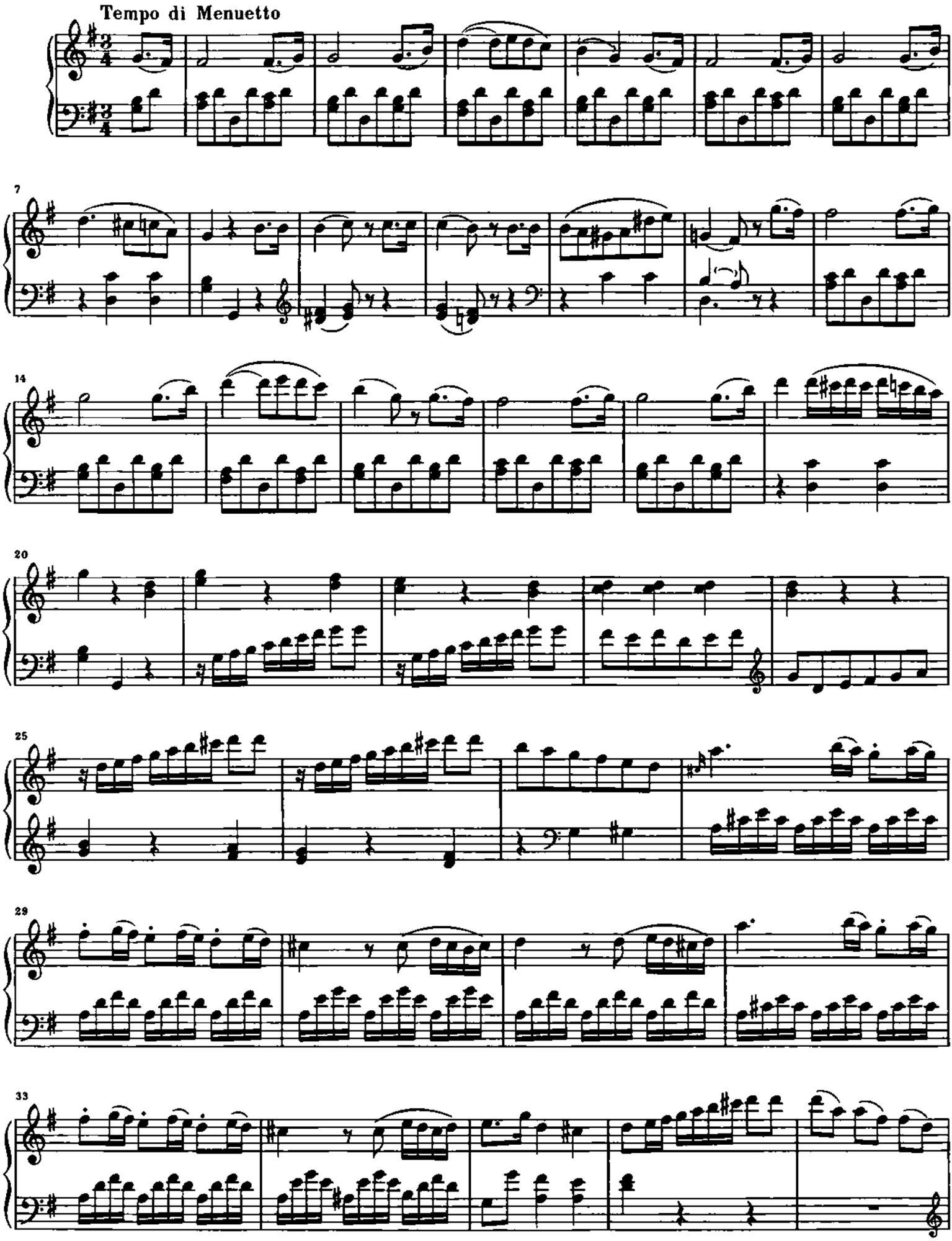


Material compilado con fines académicos



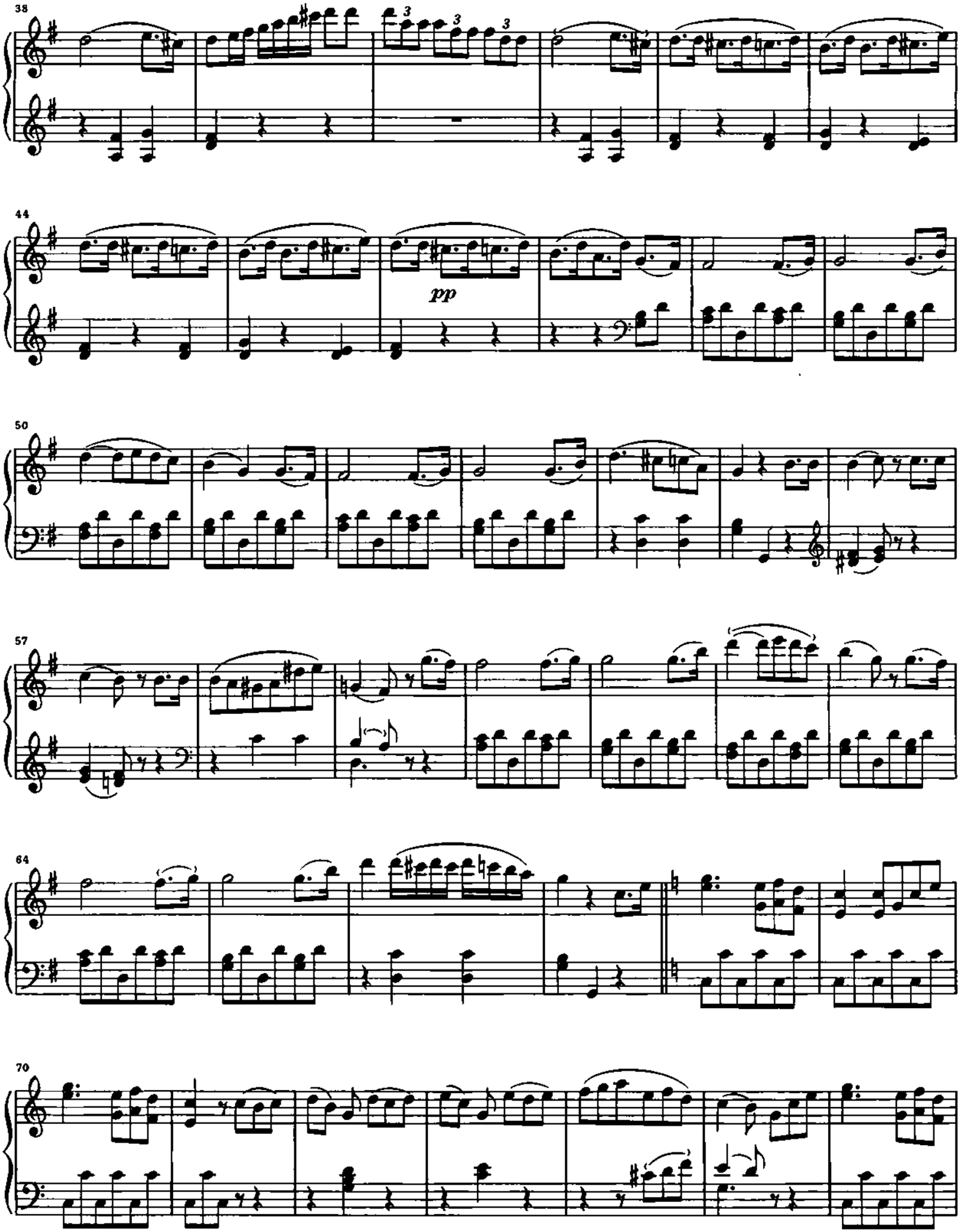
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



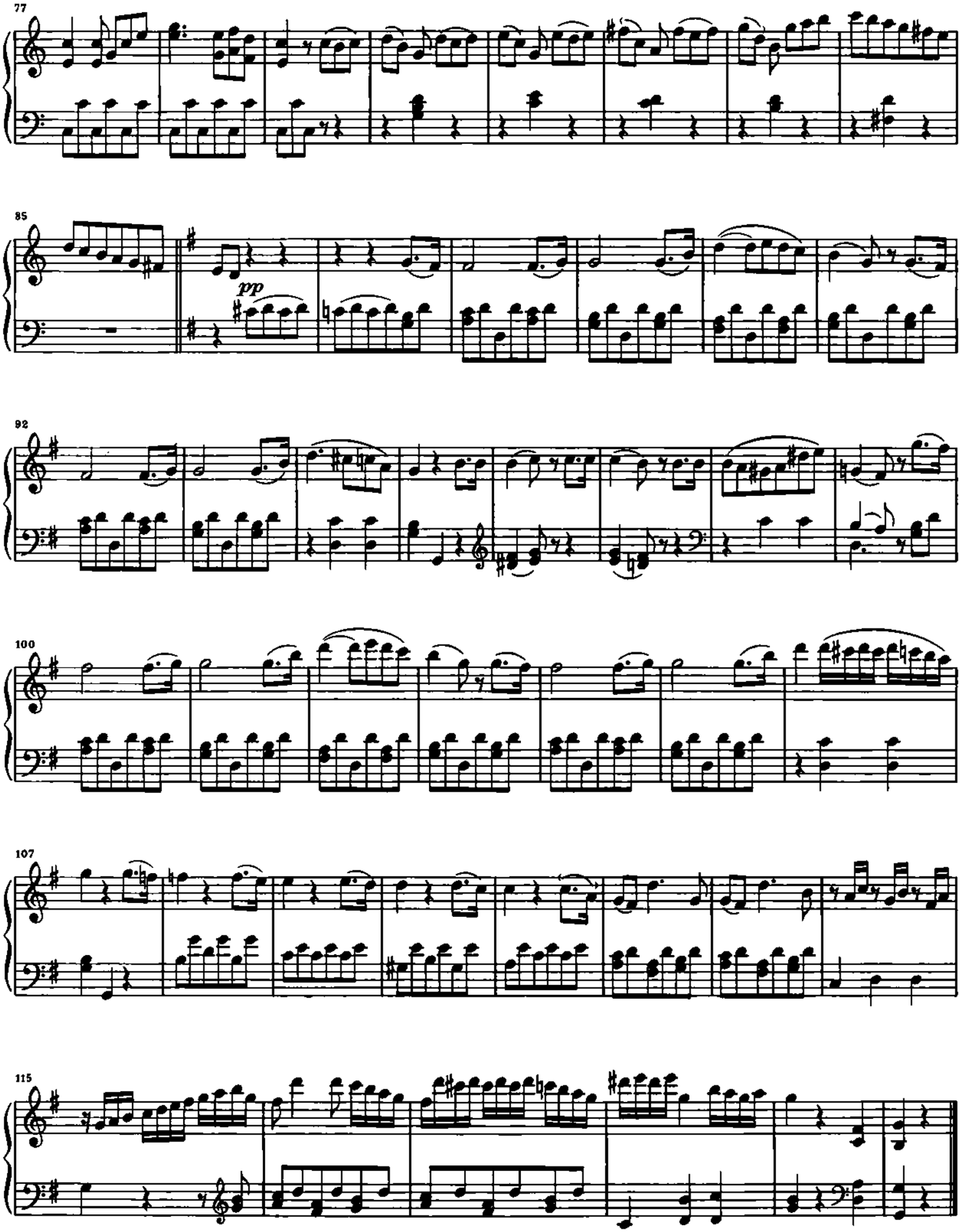
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

Schirmer's Library of Musical Classics

Vol. 27

FRÉDÉRIC CHOPIN

COMPLETE WORKS FOR THE PIANOFORTE

BOOK ONE

WALTZES

Newly Edited, Revised and Fingered
by
RAFAEL JOSEFFY

With a Biographical Sketch and Prefatory Note by
JAMES HUNEKER

G. SCHIRMER, INC., NEW YORK
Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

Printed in the U. S. A.

Material compilado con fines académicos

Material compiladò con fines académicos

FRÉDÉRIC-FRANÇOIS CHOPIN

I

THE years are marching toward the three-quarter of a century mark since the Polish composer, Frédéric-François Chopin, died at Paris in 1849. As immortality goes nowadays his is a considerable one for a pianoforte composer. Music is an evanescent art. The idol of yesterday is stale today. Notwithstanding the enormous repertoire of the keyboard, more than half is become purely academic: music taught, played by students. The professional virtuoso is more limited in his selections for public performance than we like to believe: Bach to Liszt, with a Beethoven sonata as *pièce de résistance*; and Chopin—always Chopin, whether his poetry is apprehended by the pianist or not; Chopin is the inevitable name that figures at every successful recital. All-Chopin programmes fill concert halls. Thanks to this the old Chopin is gone for most of us. It is not that he is played too often, but that he is badly, sadly played. Nevertheless, he holds his own, and not Debussy nor the young Russians have shaken his hold on the affections of concert-goers. The reason is not far to seek: He is the greatest of all composers for his instrument, and latterly he has had assigned to him even a more commanding position in the history of art. This thesis I have maintained for decades, and not so long ago I read the mature judgment of Dr. Friedrich Niecks, formerly Reid Professor at the Edinburgh University and author of the most complete biography of Chopin, that he believed Chopin "to be one of the three most powerful factors in the development of nineteenth-century music; the other two being, of course, Beethoven and Wagner." This is rather startling for those who see in the Pole only a graceful, withal, morbid talent; but it is a just estimate and a contention that may be upheld by cogent argument.

During the last half of the nineteenth century two men became rulers of musical emotion, Richard Wagner and Frédéric-François Chopin. The music of the Pole is the most ravishing in the musical art. Wagner and Chopin; the macrocosm and the microcosm. Chopin, a young man, furiously playing his soul out upon the keyboard, the soul of his nation, the soul of his time, is the most individual composer who ever set humming the looms of our dreams. Wagner and Chopin have an emotional element in their music that is intenser than any other composer's. They voiced their age. Chopin is nearer the soil in the selection of forms, his style and structure are more naïve, more original than Wagner's; while his medium, less artificial, is easier filled than the vast, empty frame of the theatre. Through their intensity of conception both men touch issues, though widely dissimilar in all else. Chopin possessed greater melodic genius than Wagner, and equal harmonic genius, playing the pioneer to the German in a hundred instances; he made more themes, he was, as Rubinstein said, "the last of the original composers." But his scope was not scenic; he preferred the stage of his soul to the windy spaces of the music-drama. His is the interior play, the eternal conflict between body and soul. He viewed his art across his temperament. Yet from Chopin one does not get, as from Beethoven, the sense of spiritual vastness, of the over-arching sublime. There is the pathos of spiritual distance, but it is pathos, not sublimity. He recalls Keats and Shelley; above all, Shelley. Chopin is the color genius of the pianoforte, his eye is attuned to hues the most attenuated; he can weave harmonies as ghostly as a lunar rainbow. The literary quality is absent in his work, as is the ethical—Chopin may prophesy, but he never flames into the divers tongues of the upper heavens.

Chopin is not only the poet of the pianoforte, he is the poet of music, the most poetic among composers. Compared with him Bach seems a maker of solid polyphonic prose, Beethoven a scooper of stars, a master of growling storms, Mozart a weaver of gay tapestries, Schumann a romantic wanderer. Schubert, alone, resembles him in lyric prodigality. Both were masters of melody, but Chopin was the master-workman of the two, and polished, after bending and beating his theme, fresh from the fire of his forge. He knew that to complete his "wailing Iliads" the strong and cunning hand was necessary; and he also realized that nothing is more difficult for the genius than to retain his own gift. Of all natures the most prone to procrastination, pessimism and vanity, the artist is conquered by ennui. It is not always easy to flame at the focus, to burn fiercely with the central fire. Chopin knew this, therefore cultivated his ego. He saw that the love of beauty-for-beauty's sake was fascinating, but led to the way called madness. So he rooted his art in the earth of Poland. Chopin neither preaches nor paints; yet his art is decorative and dramatic—in the climate of the ideal. He touches life and its issues in Poland only; otherwise, his music is a pure æsthetic delight, an artistic enchantment freighted with no ethical or theatric messages. Just because he did not label his works with any but general titles, Ballades, Studies, Preludes, Scherzi, and the like, his music sounds all the better; the listener is not pinned down to any precise mood, the music being allowed to work its particular charm without the aid of literary crutches for unimaginative minds.

Heine wrote that "every epoch is a sphinx which plunges into the abyss as soon as the problem is

Material compilado con fines académicos

solved." Born in the very upheaval of the Romantic revolution—a revolution, be it said, evoked rather by the intensity of its emotion than by the power of its ideas—Chopin was not altogether one of the insurgents of art. But his name was as the stroke of a bell for the Romanticists, though he remained aloof from them, his attitude, however, being sympathetic. Chopin was a Classicist without knowing it; he compassed for the dances of his land what Bach did for the fugue and choral. With Heine he led the spirit of revolt, but enclosed his note of agitation in a frame beautiful. The coloring, the rhythmic versatility, "the lithe perpetual escape" from the formal, deceived his critics, Schumann among the rest. Chopin was the last of the idealists, the first of the realists. His novel form, his linear counterpoint, misled the critics who accused him of lacking what is really one of his virtues. We now know that Schumann was the more romantic writer, his pages replete with formal defects, while, in comparison, Chopin was a purist, almost pedantic. He had no feeling for the epic, his genius was too concentrated, and though he could be furiously dramatic the sustained majesty of blank verse (the symphonic form) was denied. With musical ideas he was ever charged, but their intensity is parent to their brevity. And it must not be forgotten that with Chopin the form was conditioned by the idea. He took up the dancing patterns of Poland because they were in key with his vivid inner life; he idealized them, transformed them, achieving a bolder, lengthier phraseology and larger architecture in the Ballades and Scherzi, though their prolonged periods are more passionate than philosophical. Just when his individuality germinated, who may tell? In his early music are discovered the roots and fibres of Hummel and Field. His growth, involuntary, inevitable, put forth strange sprouts, and in the pianoforte, an instrument of two dimensions, he revealed a third, and his music deepened and took on strange colors. The keyboard had never so sung; he forged its formula. Chopin seldom smiles, and, while certain of his music is young, he does not arouse in the mind pictures of youth and its fatuous romances. His passion is mature, self-sustained and never at a loss for precise phrasing. As the man grew he laid aside his ornaments and garlands; his line became sterner, its traceries more Gothic. Bach he made his chief god, and within the woven walls of his strange harmonies he sings the history of his unhappy and convulsed soul.

In Chopin the feminine often prevails; it may be noted, however, that this quality is sometimes a distinguishing sign of masculine genius. When he unbends, coquets and makes graceful confessions, or laments in lyric loveliness over fate, his mother's sex peeps out, a very picture of the beautiful, capricious Polish woman. When he stiffens the sinews of his soul, when Russia gets into his nostrils, then the smoke and flame of his Polonaises, the tantalizing despair of his Mazurkas, are testimony to the strong man-soul in rebellion. That he could attempt far flights one may see in his B flat minor Sonata, in the Scherzi, in several of the Ballads, above all in the F minor Fantasy. In this last-named great work the technical invention keeps pace with the inspiration. It coheres. There is not a rift in the idea, not a flaw in the reverberating marble. If Chopin, diseased to the very door of death, could build such a palace of dreams, what might he not have dared had he been healthy? But from his misery came sweetness and strength, like honey from the lion. The last ten years of his existence he grew amazingly, grew with a promise that recalls Raphael, Mozart, Schubert, Watteau, Keats, Shelley, and the rest of the early slaughtered angelic choir. His flame-like spirit waxed and waned in the gusty surprises of a disappointed life. His music may not, despite its canonic classicism, conform to the standards of Bach and Beethoven, but apart from its interior message, its very externals are marvellous. Delicate in linear perspective, logical in architectonic, its color is one of its charms: I think the Polish element in his music has been over-stressed by sentimental writers. Chopin is great despite his nationality. His is not map-music like Grieg's. It is, to be sure, Polish, but it is also something more. Chopin was first a poet and then a Pole. Too much patriotism is read into his measures. In literature the "Thaddeus of Warsaw" pose is dead, but it has survived in all its native pulchritude in many of the Chopin biographies. Liszt, rather Liszt's Princess Wittgenstein, is to blame for the rhapsodies in their monograph, which George Sand truthfully described as "un peu exubérante." The greater Chopin, the new Chopin which we Chopinists believe will endure longest, is not the Chopin of the Waltzes, Nocturnes—interesting as they are—nor the tricksy, impish Mazurkas. His idolaters swear by the Fantasy, the Barcarolle, the F sharp minor Polonaise, the Fantaisie-Polonaise, also the one in E flat minor; we believe that no more inspired pages have been written than the D minor, F minor and B flat minor Preludes, and we admire without restriction the F minor Ballade, the F major-A minor Ballade (the second), the F sharp major Impromptu, the E flat minor Scherzo—from the B flat minor Sonata—and the B minor and C sharp minor Scherzi. These are the quintessence of Chopinism.

II

Chopin is the open door in music. Besides being a poet and giving vibrating expression to the concrete, he was a pioneer; pioneer because, while he had bowed to the tyranny of the diatonic scale,

Material compilado con fines académicos

he knew the joys of the chromatic. It is curious that at one time Chopin was regarded as an amateur among musicians, not as a "practical" musician. They declared him an unparalleled virtuoso, but even to-day your pedantic musician raises supercilious eyebrows when Chopin is called "creative." A cunning fingersmith, a moulder of decorative patterns, a master at making new figures, all these are granted, but speak of Chopin as a path-breaker in the harmonic forest, as the forger of a melodic metal, the sweetest, purest in temper, and you are still regarded by many, critics and laity alike, as one askew in your judgment. Yet Chopin invented many harmonic devices; he untied the chord that was restrained within the octave, leading it into the dangerous, delectable land of extended harmonies. And how he chromaticized the rigid, prudish Garden of German harmony! How he moistened it with flashing, changeful waters until it grew bold and brilliant with promise! This is now a commonplace, yet it will bear reiteration.

Chopin is the musical soul of Poland; he incarnates its political passion. First a Slav, by adoption a Parisian, he remains the open door because he admitted into the Western world the musical ideas of the East; Eastern tonalities, rhythms, in a word, the Slavic, which was once anathematized by timid, old-fashioned critics as objectionable, decadent, and dangerous. He inducted Europe into the mysteries and seductions of the Orient. His music lies wavering between the East and the West and in it, despite Kipling, the two are made "twain." A neurotic man, his soul trembling, his sensibilities aflame, the offspring of a nation doomed to pain and partition, it was natural for him to go to France—Poland had ever been her historical client—the France that had overheated all Europe. Chopin, born after revolutions, the true child of insurrection, chose Paris as his second home. Revolt sat easily upon his inherited aristocratic instincts, and Chopin in the bloodless battle of the Romantics will ever stand as the protagonist of the artistic drama.

All that followed—the breaking up of the old hard-and-fast boundaries on the musical map—is due to the labors of Chopin. A pioneer, he was rewarded as such by polite ignorement or bland condescension. He smashed the portals of the convention that forbade a man baring his soul to the multitude; and the psychology of music is the gainer thereby. Chopin, like Velasquez, could paint single figures perfectly, but, unlike the great Spaniard, he was not in sympathy with massed effects. Wagner did not fail to profit by his incomparably drawn soul-portraits. Chopin taught his century the pathos of patriotism and he showed Grieg the value of national ore. He practically re-created the harmonic charts, gave voice to the individual, himself a product of a nation dissolved by overwrought individualism. Schumann assures that "Chopin is the proudest and most poetic spirit of his time." His transcendental scheme of technique is the image of a supernormal conception. At times he almost robs music of its corporeal vesture and his transcendentalism does not lie alone in his striving after strange tonalities and rhythms, but in seeking the emotionally recondite, the spiritual light that never was on sea or land. Self-tormented, ever "a dweller on the threshold," he saw visions that outshone the glories evoked by hasheesh, and his nerve-tormented soul ground in its mills music "exceeding fine." He persistently groped at the hem of Beauty's robe, and never sought to transpose to tone the brutalities of life; for attempting this he critically reproved Schubert. But such intensity cannot be purchased except at the cost of breadth, and his picture of life is not so high, so wide and sublime as Beethoven's. Yet it is as inevitable, as sincere, and as tragically poignant.

One of the greatest among great pianists was Chopin. He played as he composed—uniquely. All testimony is emphatically affirmative as to this. Scales that were pearls, a touch, rich, sweet, supple and singing, and a technique that knew no difficulties; these were part of his equipment as a virtuoso. He spiritualized the *timbre* of his instrument till it became transformed into something rare and remote from its original nature. His *pianissimo* was an enchanting whisper, his *forte* seemed powerful by contrast, so numerous were the tonal gradations, so widely varied his dynamics. The fairy-like quality of his play, his diaphanous harmonies, liquid touch and pedaling, all were the work of a genius; and the appealing sentiment he infused into his tone gave his listeners a delight that bordered on the supernatural. So read the accounts professional and personal. There must have been a hypnotic quality in his performance that transported his audience as the poet willed. Indeed, the stories wear an air of enthusiasm that borders on the fantastic. Crystalline pearls falling on red-hot velvet—or did Scudo write this of Liszt?—infinite nuance, and the mingling of silvery bells and their overtones—these are a few of the least exaggerated similes. Did not Heine call Thalberg a king, Liszt a prophet, Chopin a poet, Herz an advocate, Kalkbrenner a minstrel, Madame Pleyel a sibyl, and Doehler—a pianist? The limpidity and ease of Chopin's playing were, after all, on the physical plane. It was the poetic melancholy, the imaginative lift, that were more in evidence than sensuous sweetness. We know that Chopin had his salon side when he played with elegance, brilliance and coquetry. But he also had dark moments when the keyboard was too small, his ideas too big, for utterance. Then he astounded, thrilled his auditors. They were rare moments. His mood-versatility was reproduced in his endless coloring and capricious, even perverse, rhythms. The instrument vibrated

Material compilado con fines académicos

with these new, nameless effects like the violin in the hands of Paganini. Chopin was called the Ariel, the Undine of the pianoforte. There was something imponderable, fluid, vaporous, evanescent, in his music as presented by himself that eluded analysis, and illuded all save stubborn and prejudiced critics. Possibly this novelty was the reason why he was regarded by many musicians—Moscheles, for example—as a gifted amateur, instead of what he really was—the most daring harmonist since Bach.

Chopin's elastic hand, small, thin, with lightly articulated fingers, was capable of stretching tenths with ease. For confirmation of this examine the first Study in C. His wrist was very supple. Stephen Heller said that "it was a wonderful sight to see Chopin's small hands cover a third of the keyboard. It was like a serpent opening its mouth, about to swallow a rabbit whole." He played the octaves in the A flat Polonaise with infinite ease, but *pianissimo*. However, in his music there are many pianists, many styles, and all are welcome if they are poetically musical, logical and sincere. Mikuli asserted that Chopin brought out an "immense" tone in *cantabile*. His tone, as a matter of record, was not small, though it was not the orchestral tone of our time. Indeed, how could it be, with the light action and tone of the French pianos built in the earlier half of the last century? After all, it was quality, not quantity, that Chopin sought and attained. Each of his ten fingers was a delicately differentiated voice, and these ten voices could sing like the morning stars.

Chopin's personality was pleasant and persuasive, without being so striking or so dramatic as Liszt's. As a youth his nose was too large, his lips too thin—the lower one protruding—for beauty. Later, Moscheles said that he looked like his music. Delicacy, a certain aristocratic bearing and a harmonious ensemble produced a most agreeable impression. "He was of slim frame, middle height; fragile but wonderfully flexible limbs, delicately formed hands, very small feet, an oval, softly outlined head, a pale, transparent complexion, long silken hair of a light chestnut color, parted on one side, tender brown eyes, intelligent rather than dreamy, a finely curved aquiline nose, a sweet, subtle smile, graceful and varied gestures." This precise description is by Niecks. Liszt said that he had blue eyes, but he has been overruled. Chopin was fond of elegant, costly attire, and was very correct in the important matter of studs, cravats and walking-sticks. Not exactly the ideal poet-musician we fancied, but a gentleman. Berlioz advised Legouvé to see and hear Chopin, "for he is something you have never seen—and some one you will never forget." Allied with such refinement was the habit of punctuality. His naturally dignified behavior was increased by constantly associating with polite society. He was an aristocrat, and he did not care to be hail-fellow-well-met with musicians. This attitude and a certain primness, even asperity, did not make him popular. When teaching his manner warmed, the earnest artist came to the surface, his halting speech and insincerities were abandoned. His pupils adored him. Here at least the sentiment was one of solidarity.

He was a remarkable teacher, though he never had but one genius, little Filtsch, a Hungarian lad of whom Liszt had said, "When he starts playing I'll shut up shop." Filtsch died at the age of fifteen (in 1845). Paul Gunsberg, who died the same year, was another talented youth. While he never had the pupils to mould as had Liszt, Chopin made some excellent pianoforte artists. They had his tradition (see Niecks for the list of names), but exactly what the Chopin tradition is no man may dare assert. Liszt, naturally, being nearer the original source, played Chopin as no one else, yet the Pole complained of the liberties that Liszt allowed himself with his text. I heard Rubinstein (Anton, not Nicholas) play much Chopin in his seven historical recitals; nevertheless a few of the old guard still hobbling about in Paris declined to accept the Russian lion, with the velvet paws, as an authentic interpreter. Georges Mathias, a genuine pupil of Chopin, a veritable walking treasure house of information, told me this. He considered that Rubinstein's touch was too full, too rich, his tone too big, too thunderous. The unearthly element in the music was absent in the noble, full-blooded treatment of the glorious Anton. I doubt if even Carl Tausig, impeccable artist, Pole, and master of exotic moods, would have altogether pleased the composer. Chopin was spontaneous and played as his fancy prompted, and his playing was the despair and delight of his listeners. Rubinstein did miraculous things with the *coda* of the Barcarolle, yet Charles Hallé said it was "clever but not Chopinesque." Hallé had heard Chopin at his last Paris concert, February, 1848, play the two *forte* passages in the Barcarolle "*pianissimo* and with all sorts of dynamic finesse." Von Bülow was too much the martinet to reveal the poetic quality, though he fully appreciated the intellectual aspects of Chopin; and then his touch was not beautiful, though, odd as it may seem, I heard him deliver the D flat Nocturne most eloquently. The Slavic and Magyar races are your true Chopin interpreters. Witness Liszt, the magnificent Rubinstein, a passionate genius, Tausig, who united in himself all the elements of greatness and elemental grandeur, Annette Essipova, fascinating and feminine, the poetic Paderewski, Pachmann the fantastic, the super-subtle magic-working Joseffy, Godowsky, whose performances of a New Chopin border on the miraculous, and Rosenthal, who thunders in the Polonaises and whispers in the lyric numbers.

Material compilado con fines académicos

The acoustic parallelisms of Chopin are not as vivid, as concrete, as Richard Wagner's; nor are they so obvious, so theatrical. However, it does not demand much fancy to conjur. up "the dreams and tramplings of three conquests" in the Heroic Polonaise, the F sharp major Impromptu or the episode before the Mazurka in the Polonaise in F sharp minor. The rhythms of the Cradle Song and the Barcarolle are suggestive enough, and there are dewdrops in his cadenzas and whistling of the wind in the last A minor Study. Of the A flat Study Chopin said—so Kleczynski reports—"Imagine a little shepherd who takes refuge in a peaceful grotto from an approaching storm. In the distance the wind and the rain rush, while the shepherd gently plays a melody on his flute." There are word-whisperings in the F minor Study which follows (opus 25, No. 2); while the symbolism of the dance—Waltz, Mazurka, Polonaise, Menuetto, Bolero, Schottische, Krakoviak, Rondo and Tarantella—is admirably indicated in all of them. The bells of the Funeral March, the will-o'-the-wisp character of the last movement of the B flat minor Sonata, the dainty Butterfly Study in G flat (opus 25), the æolian murmurs of the E flat Study (opus 10), the tiny prancing silvery hoofs in the F major Study (opus 25), the flickering flame-like C major Study (opus 10, No. 7), the spinning in the D flat Waltz and the cyclonic rush of chromatic double-notes in the E flat minor Scherzo —these are not studied imitation, but spontaneous transpositions to the ideal plane of natural sounds.

Chopin founded no school, though the supreme possibilities of the pianoforte were canalized by him. In playing, as in composition, only the broad trend of his discoveries may be followed, for his was an individual manner, not a pedagogic method. He has had his followers: Liszt, Rubinstein, Mikuli, Zarembski, Nowakowski, Scharwenka (Xaver), Saint-Saëns, Heller, Scholtz, Nicodé, Moszkowski, Paderewski, Leschetizky, and a group of the younger Russians, Liadow, Arensky, and Scriabine —the latter particularly, who has assimilated Chopin in an amazing manner. Even Brahms—in his F sharp minor Sonata and E flat minor Scherzo (opus 5)—shows the influence of the Pole.

Indeed, but for Chopin much latter-day music would not exist. Edgar Stillman Kelley has completely shown, in his "Chopin the Composer," (G. Schirmer) the indebtedness of Wagner, both thematically and harmonically. Withal, there is no Chopin school. Henselt in only a German who fell asleep and dreamed of Chopin. To a Thalbergian euphony he added a technical figuration, at times not unlike Chopin's, and a spirit quite Teutonic in its sentimentality. Rubinstein calls Chopin the exhalation of the third epoch in art. He certainly closed an epoch, as did Wagner. With a less strong rhythmic impulse the music of Chopin might have degenerated into a perfumed impressionism, like the French school of to-day, with its devotion to cold decoration and morbid ornamentation. Mannerisms Chopin had—what great composer has not? But the Greek in him kept him from the cult of the ugly, the formless. He is seldom a landscapist, but he can handle his brush deftly in the presence of nature. He paints atmosphere, nocturnal open air, with consummate skill, and for playing fantastic tricks on the nerves in the depiction of the superhuman he has a peculiar gift. Remember that in Chopin's days the Byronic pose, the love of the horrible, the grandiose, prevailed; witness the pictures of Delacroix and Ingres; while Jean Paul Richter wrote with his heart saturated in moonshine and tears. Chopin did not altogether escape the artistic affectations of his generation. But he is a magician of fiery and crepuscular moods, the most magical mirror of music.

III

Of Chopin's life it may be said that he played, composed, and loved. His love for his family was later reincarnated in his passion for George Sand; his love for his country is vividly expressed in his music. Self-exiled, he never ceased to dream of Poland, and perhaps it might have conduced to his greater happiness if he had not left Warsaw for Paris. His was not a stirring existence; no triumphal tours *à la* Liszt tempted him from his laborious lesson-giving and composition. Buried in the pages of his music is his spiritual biography; in actual life he was a dreamer of dreams, a man for whom the invisible world existed. Born of mixed nationalities, there was a dissonance in his temperament—a temperament once described by his friend Liszt as "umbrageous"—which displayed itself in a profound ennui, dissatisfaction with the present, and a certain spleen. When he was in Paris he longed for Poland; in Warsaw he dreamed of Vienna or Paris. An enigma to his admirers, an enigma doubtless to himself, nevertheless Chopin was no sentimental dawdler. In the history of the Seven Arts it would be difficult to find a more painstaking worker. He never spared himself, and his days were laborious and crowded with ambitions not always realized.

He was born at Zelazowa-Wola, near Warsaw, Poland, March 1, 1809-1810. I give these conflicting dates because, while I believe the former to be correct, Mr. Paderewski and other authorities have assured me, however, that the latter is the real one. As I intend only to give a skeletonized version now of the life, therefore I need not reargue an old case about which there is much to be

Material compilado con fines académicos

said on both sides. Warsaw has imitated the date, 1810, which is on the tomb at Père-La-Chaise, Paris, so let the matter rest; though I may refer my readers to the magisterial work on Chopin by Professor Niecks. The father of Frédéric-François was a Frenchman from Nancy, Lorraine—probably of Polish origin—the mother of pure Polish blood, by name Justine Krzyanowska. George Sand said with her characteristic acuteness that his mother was the supreme passion of Chopin. It is true. Chopin was musically precocious and improvised at an early age. His first teacher was a Bohemian violinist in Warsaw, Adalbert Zwyny, and the lad went ahead so fast that in 1818 he played in public a pianoforte concerto by Gyrowetz. Later he had the good luck to have as a master Joseph Elsner, who, a severe disciplinarian, put his pupil through all the classical paces; and for his sound instruction Chopin was ever grateful. He was an industrious boy, practical in all that concerned his art, though so modest when he made his début that he told his mother the audience had applauded his new collar! Early he began experimenting with technical problems. He travelled but little; once to Berlin, and in 1829 to Vienna. Here, August 11th of that year, he made his first bow to the greater musical world, and with his Variations opus 2, on "Là ci darem la mano," he won his spurs. He went into society—Chopin always dearly loved a princess—was petted by the aristocracy, heard many singers and musicians of renown and did not fail to profit by his experiences. In the meantime he had fallen in love with Constantia Gladowska, a singer, and she, so he hints in a letter, inspired the F minor concerto, or at least its poetic Larghetto. Like Goethe, and many a lesser poet, Chopin transmuted his emotional adventures into the terms of purest art.

After playing several times in Warsaw the spirit of "divine discontent" seized him and he revisited Vienna during the summer of 1831. His love had not been successful, yet he contrived to enjoy himself, hearing the tenor Rubini, Henrietta Sontag, Hummel—whose influence is manifest in his early works—and Thalberg, then the lion virtuoso. When the Russians entered Warsaw, September 8th, 1831, Chopin was at Stuttgart and there penned, so it is said, his Revolutionary Study in C minor. October of that year saw him first in Paris, his future home and last resting-place, although his original intention was to remain there only a few months, thence to visit London, perhaps New York. But his unqualified triumph at the house of Baron Rothschild caused him to change his plans. Invitations poured in, he became the rage in fashionable salons, and if he had not been made of sterner stuff than is usually accredited him by sentimental writers he would have succumbed to flattery and degenerated into a drawing-room entertainer. Luckily such was not the case. He never came into actual rivalry with virtuosi like Liszt, Thalberg, Herz, Hiller, Kalkbrenner and others, for his public appearances were limited, his audience few and fit; but his playing was so original, his music so extraordinary, that he was spoken of as one of the elect. Liszt loved him, Heine wrote wonderful prose about him, while Berlioz and Meyerbeer admired but avowed they could not understand him. Then the lady with the "sombre eye," Madame Aurore Dudevant, known to the literary world as George Sand, appeared on the brilliant horizon of the deracinated Pole. They promptly fell in love; George Sand described her sentiments as "maternal," but for Chopin it was love, desperate, whole-souled, and, as events proved, fatal love. There is no need to rehearse the pros and cons of this famous affair, quite as famous as the earlier one, which embroiled George Sand with Alfred de Musset. Chopin was a "difficult" friend and lover, and then his health was always delicate; Madame Sand took him, in company with her two children, to Majorca, but his lungs were not healed. He confessed that the public suffocated him, and his concerts became rarer. He continued to give lessons to his more favored pupils, taking long vacations at Nohant, where Madame Sand had her country home. There were signs that the long friendship was about to be ruptured. He was a trying invalid, captious and exigent. Madame Sand has frankly told us (as a "literary lady" she was admirable in her utilization of every romantic incident of her life) that she became weary of his complaints and jealousy. They separated. It was, literally, his death-warrant. But he went his usual ways, composing, never saving money; though he never dissipated, never gambled (he gave too much to his Polish friends), and the last year of his life was devoid of adventure, save a visit to England and Scotland. The strain of travel and playing on his fast ebbing strength proved fatal. Chopin, long attainted, died of consumption at Paris, March 17, 1849. His funeral was, metaphorically speaking, the greatest triumph of his career. Since then his reputation has waxed and will continue to grow. Karaszowski, in his endeavor to escape Liszt's pen-portrait of a Camille of the keyboard, with violets, tears and tuberculosis, went to the other extreme, and in his biography gives us the picture of a possible Polish athlete. Neither study is true. Of all the Chopin biographers I prefer Niecks; though I hear that a writer, Hoesick by name, has published a monumental life in Warsaw that may prove a worthy companion to that of the Edinburgh biographer. After all, the best of Chopin is in his music.

Material compilado con fines académicos

THE WALTZES

Of the Chopin Waltzes I have said that they are dances for the soul, not the body. But their animated rhythms, insouciant airs and brilliant, coquettish atmosphere, the true ball-room atmosphere, seem to smile at this exaggeration. The Waltzes are the most objective of the Chopin works, and only in a few of them is there a hint of the spleen and melancholy of the Nocturnes and Scherzi. They are less intimate in the psychic sense, but are exquisite exemplars of social intimacy and aristocratic abandon. As Schumann declared, the dancers of these Waltzes should be at least countesses. Despite their intoxicating movement there is high-bred reserve, and never a hint of the brawling peasants of Beethoven, Grieg, Brahms, Tschaikowsky or Dvořák. Yet little of Vienna is in Chopin. About the measures of this popular dance he has thrown mystery, allurement and secret whisperings and in them there may be found an involuntary sigh. It is going too far not to dance to some of this music, thus barring Chopin from a world he loved. In reality, certain of the Waltzes may be danced: the first, second, fifth, sixth, and a few others; the dancing would be more picturesque and less conventional than demanded by the average Waltz, and there should be fluctuations in tempo, sudden surprises, abrupt languors. The Mazurkas and Polonaises are danced in Poland, why not the Waltzes? Chopin's genius reveals itself in these dance-forms, and their presentation need not solely be a psychic one. Kullak divided the Waltzes into two groups; the first dedicated to Terpsichore, the second frankly a frame for moods. Chopin admitted that he was unable to play a Waltz in the Viennese fashion, though he has rivaled Strauss in his own genre. Some of the Waltzes are poetically morbid and even stray across the border into the rhythm of the Mazurka. Nearly all of them have been reduced to the commonplace by trite methods of performance, but are altogether sprightly, delightful specimens of the composer's careless, vagrant and happiest moods.

(A work of warning here will not be amiss concerning the habitual neglect of the bass. It ought to mean something in Waltz tempo, but usually it does not. Nor need the bass be brutally banged: the fundamental tone must be cared for, the subsidary harmonies lightly indicated. The *rubato* in the Waltz need not obtrude itself too markedly, as for example in the Mazurka.)

The Waltz opus 18 in E flat was published June, 1834. It is a true ball-room picture in spirit and in rhythms infectious. Of it Schumann wrote rhapsodically. There is bustle and chatter in this Waltz; the D flat section has a tang of the later Chopin. In form and content it is inferior to opus 34, A flat. The three Waltzes of this set were published December, 1838. There are many editorial differences concerning the A flat Waltz, owing to the careless way it was copied. This Waltz could be danced to as far as its dithyrambic *coda*. The next Waltz in A minor has a tinge of Sarmatian melancholy; indeed, it is one of Chopin's most desponding moods. The episode in C rings of the Mazurka, and the A major section is of exceeding loveliness. Its *coda* is characteristic. This Waltz is a favorite. The F major Waltz, the last of the series, is wild and whirling. It has the perpetual movement quality, and older masters would have prolonged its giddy arabesque into pages of senseless spinning, though it is quite long enough as it is. The second theme is better, but the *appoggiaturas* are flippant. It buzzes to the finish. Of it is related that Chopin's cat, probably emulative of the fame of Scarlatti's, sprang upon his keyboard and its feline flight suggested to him the idea of the first measures. As there is a dog Waltz I suppose there had to be one for the cat. Not improvised in the ball-room as the preceding, yet a marvellous epitome, is the A flat Waltz opus 42, published July, 1840. It is the best-rounded specimen of Chopin's efforts in the form. The prolonged trill in A flat, summoning to the dance; the intermingling of rhythms, duple and triple; the coquetry, hesitations, passionate avowal, and the superb *coda*, with its echoes of the evening—have not these episodes a charm beyond compare! The D flat Waltz, "le valse du petit chien," is of course George Sand's own prompting. One evening at her home in the Square d'Orléans, Paris, she was amused by her pet dog chasing its tail. She begged Chopin (then her pet pianist) to set the tail to music. He did, and the world is richer for this piece. I do not dispute this story, it seems to be well grounded, nevertheless it is silly. The Waltzes of this opus 64 were published September, 1847. It is hardly necessary to add that the D flat Waltz has been and still is played to death. Even street organs drive its swift bars helter-skelter across their brassy gamuts. After Tausig played it in double-notes, George Sand might have said that she heard two little dancing dogs.

The C sharp minor Waltz, same opus, is the most poetic of all. The veiled melancholy of the first theme has seldom been excelled by the composer. It is a fascinating lyric sorrow, and the psychologic motivation of the first theme in the curving figure of the second theme does not relax the spell. A space of clearer skies, warmer, more consoling winds are in the D flat interlude; but the spirit of unrest soon returns. The elegiac note is unmistakable in this veritable soul dance. The next Waltz in A flat is charming. It is for superior beings who dance with intellectual joy; with the joy that comes of making exquisite curves and patterns. Ont of the salon and from its brilliantly lighted spaces the dancers do not wander into the

Material compilado con fines académicos

darkness, into the church-yards, as Ehlert imagines of certain other of these Waltzes. The two Waltzes in opus 69, three Waltzes, opus 70, and the two Waltzes respectively in E minor and E major, need not detain us. They are posthumous. The first of opus 69, in F minor, was composed in 1836; the B minor in 1829; G flat, opus 70, in 1835; F minor in 1843; and D flat major, 1830. The E major and E minor were composed in 1829. Fontana gave these compositions to the world. The F minor Waltz, opus 69, No. 1, has a charm of its own; it is suavely melancholy, but not as much so as the B minor Waltz in the same opus. In color this latter recalls the B minor Mazurka. Very gay and sprightly is the G flat Waltz, opus 70, No. 1. The succeeding in F minor reveals no special physiognomy, while the third contains germs of the opus 34 and opus 42 Waltzes. It also recalls the D flat Étude in the supplementary series. The E minor Waltz is beloved. It is graceful and not without sentiment. The part in the major is the early Chopin. The E major Waltz is rather commonplace, hinting of its composer only at intervals. Paradoxical as it may sound, these Waltzes prove Chopin to be the greatest French composer for the pianoforte, for there is no denying their Gallic grace and mundane atmosphere. They may not be Chopin's most signal success in his art, yet in them he has lent the wings of inspiration to a conventional dance-form.

James Huneker

Material compilado con fines académicos

Thematic Index

Grande Valse brillante

1. E♭ major. — Vivo. — Op. 18. — Page 3

Valse brillante

2. A♭ major. — Vivace. — Op. 34, Nº 1. — 12

Valse brillante

3. A minor. — Lento. — Op. 34, Nº 2. — 21

Valse brillante

4. F major. — Vivace. — Op. 34, Nº 3. — 26

Valse

5. A♭ major. — Vivace. — Op. 42. — 30

Valse

6. D♭ major. — Molto vivace. — Op. 64, Nº 1. — 40

Valse

7. C♯ minor. — Tempo giusto. — Op. 64, Nº 2. — 44

Valse

8. A♭ major. — Moderato. — Op. 64, Nº 3. — Page 50

Valse

9. F minor. — Lento. (Posthumous) — Op. 69, Nº 1. — 55

Valse

10. B minor. — Moderato. (Posthumous) — Op. 69, Nº 2. — 59

Valse

11. G♭ major. — Molto vivace. (Posthumous) — Op. 70, Nº 1. — 63

Valse

12. F minor. — Tempo giusto. (Posthumous) — Op. 70, Nº 2. — 66

Valse

13. D♭ major. — Moderato. (Posthumous) — Op. 70, Nº 3. — 70

Valse

14. E minor. — Vivace. (Posthumous) — 73

Valse

15. E major. — Tempo di Valse. (Posthumous) — 77

Material compilado con fines académicos

Material compilado con fines académicos

WALTZES

Material compilado con fines académicos

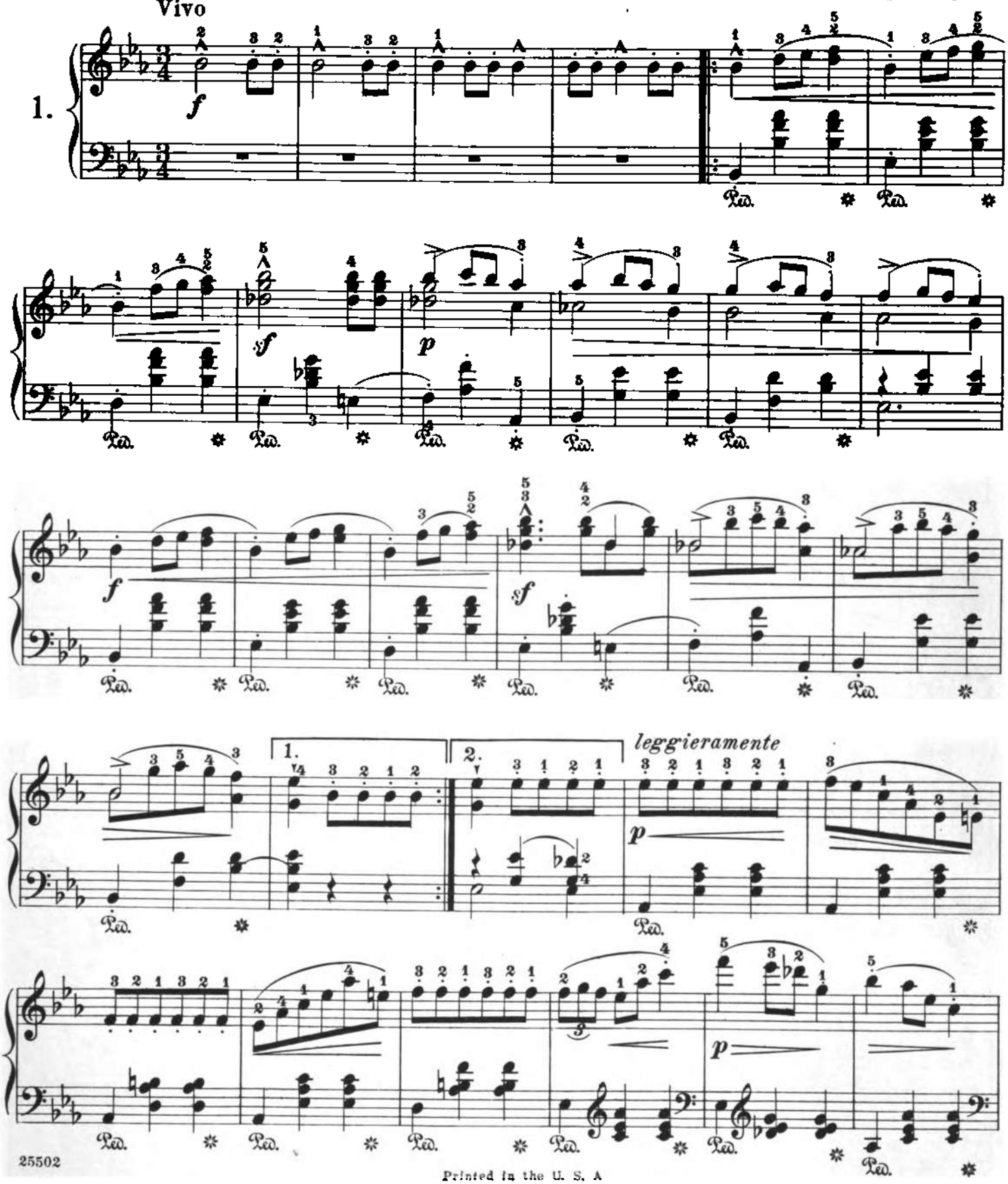
Material compilado con fines académicos

À Laura Harsford

Grande Valse brillante

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 18

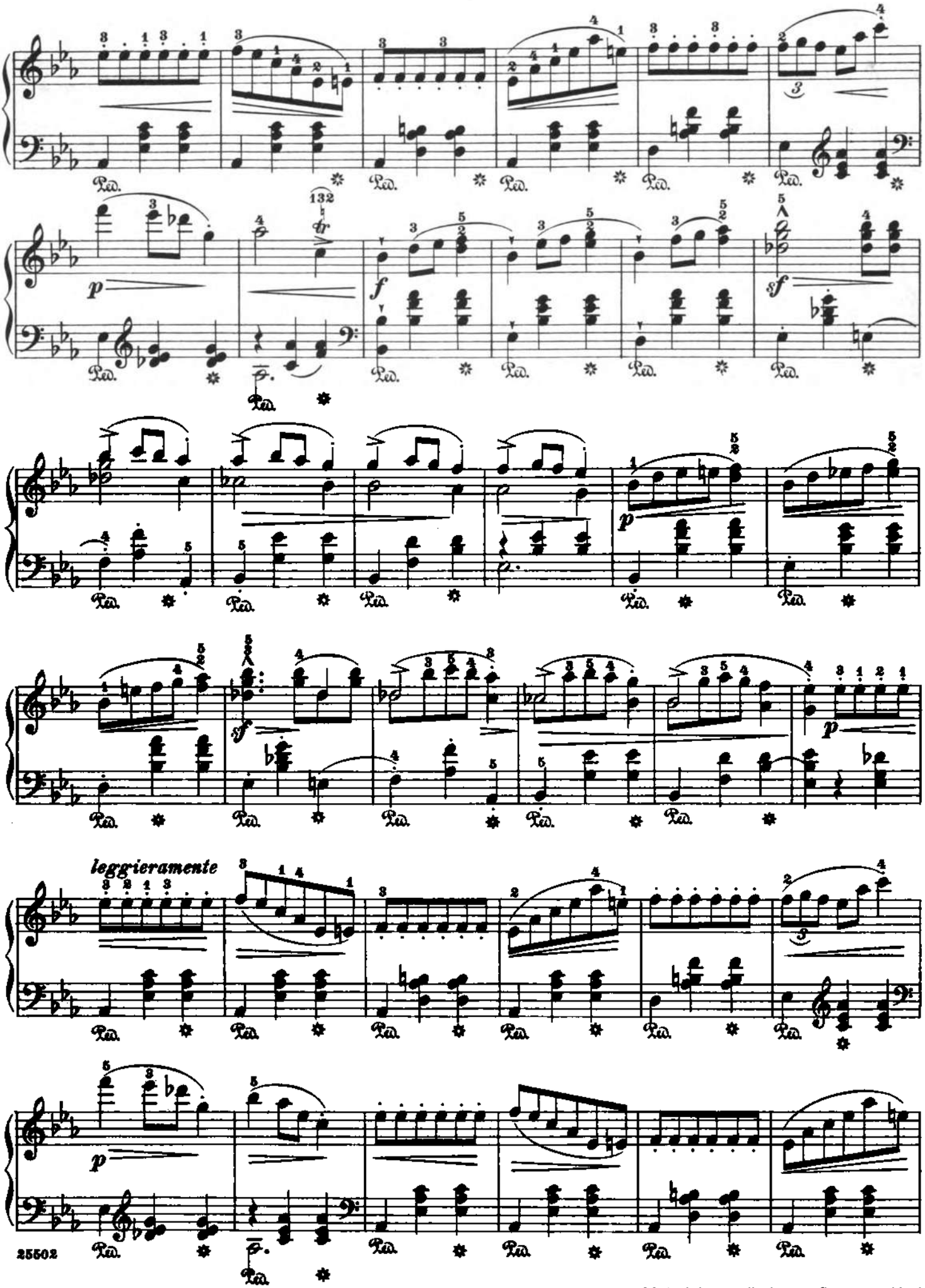


25502

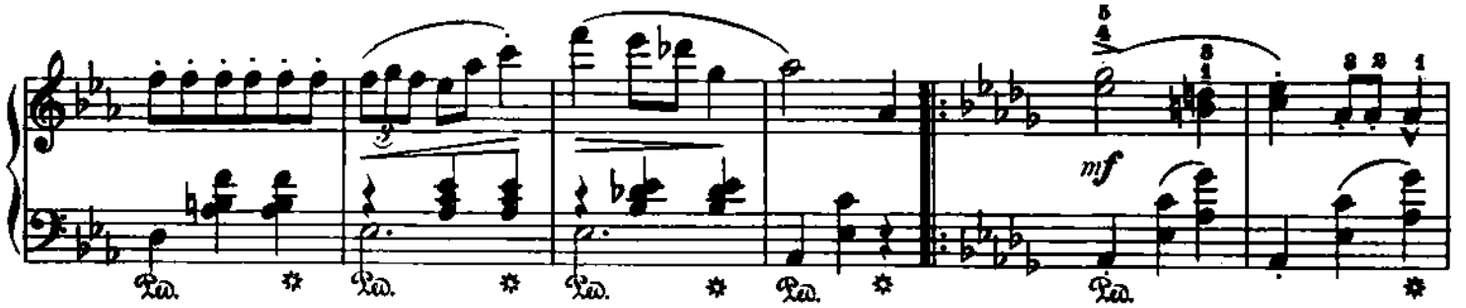
Printed in the U. S. A

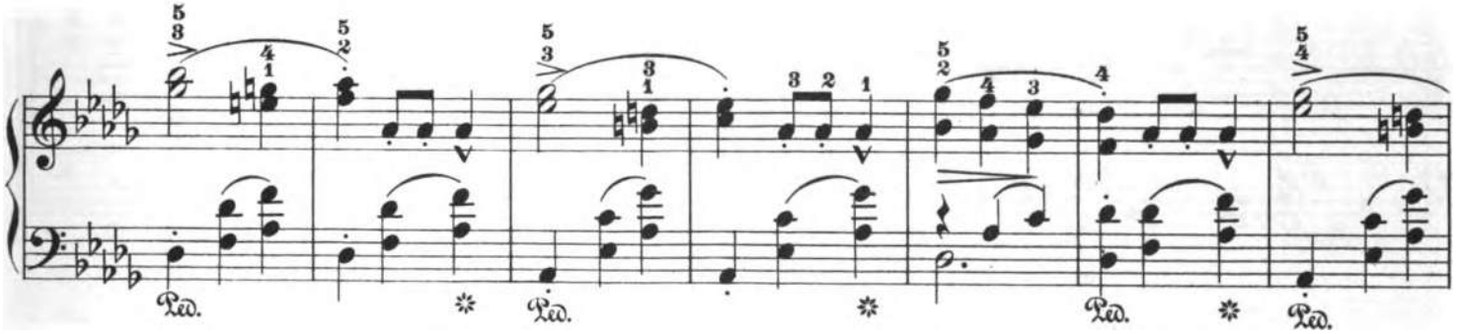
Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

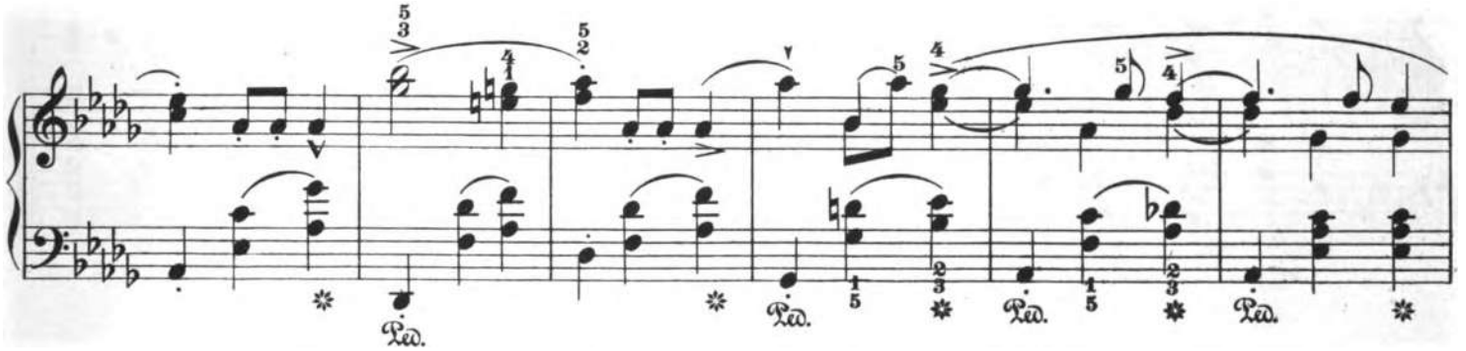
Material compilado con fines académicos

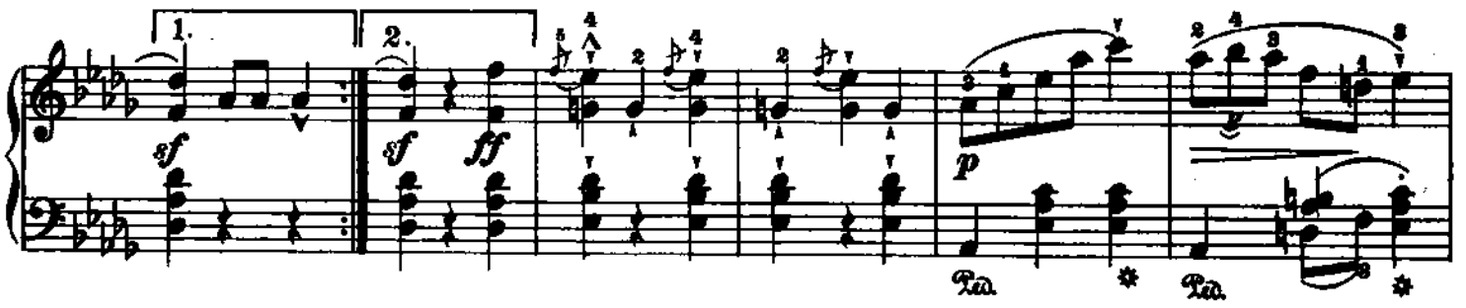


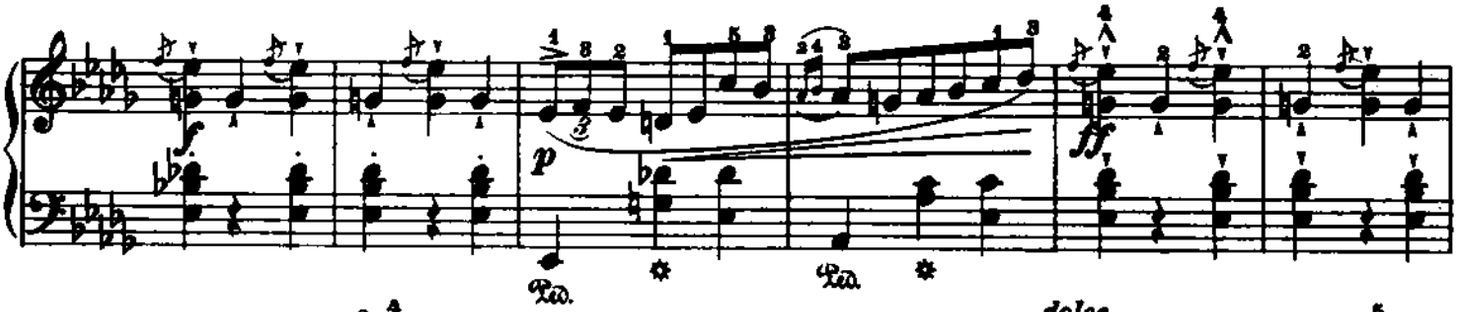
Material compilado con fines académicos

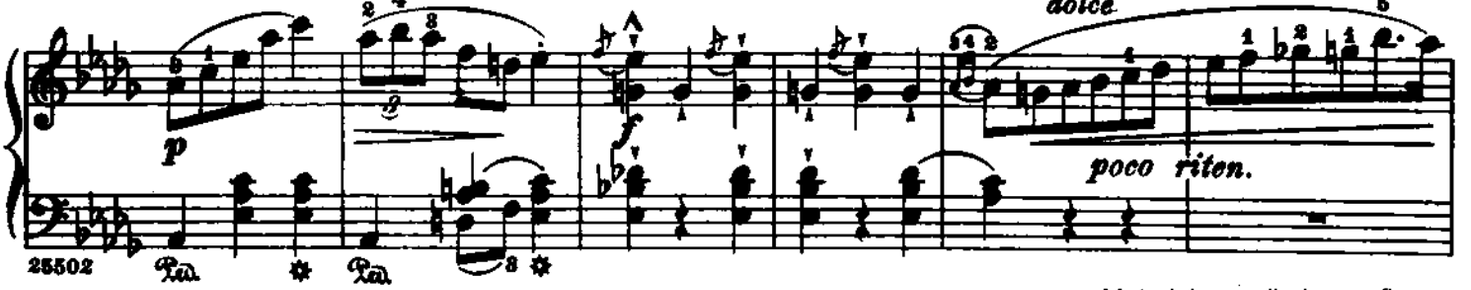




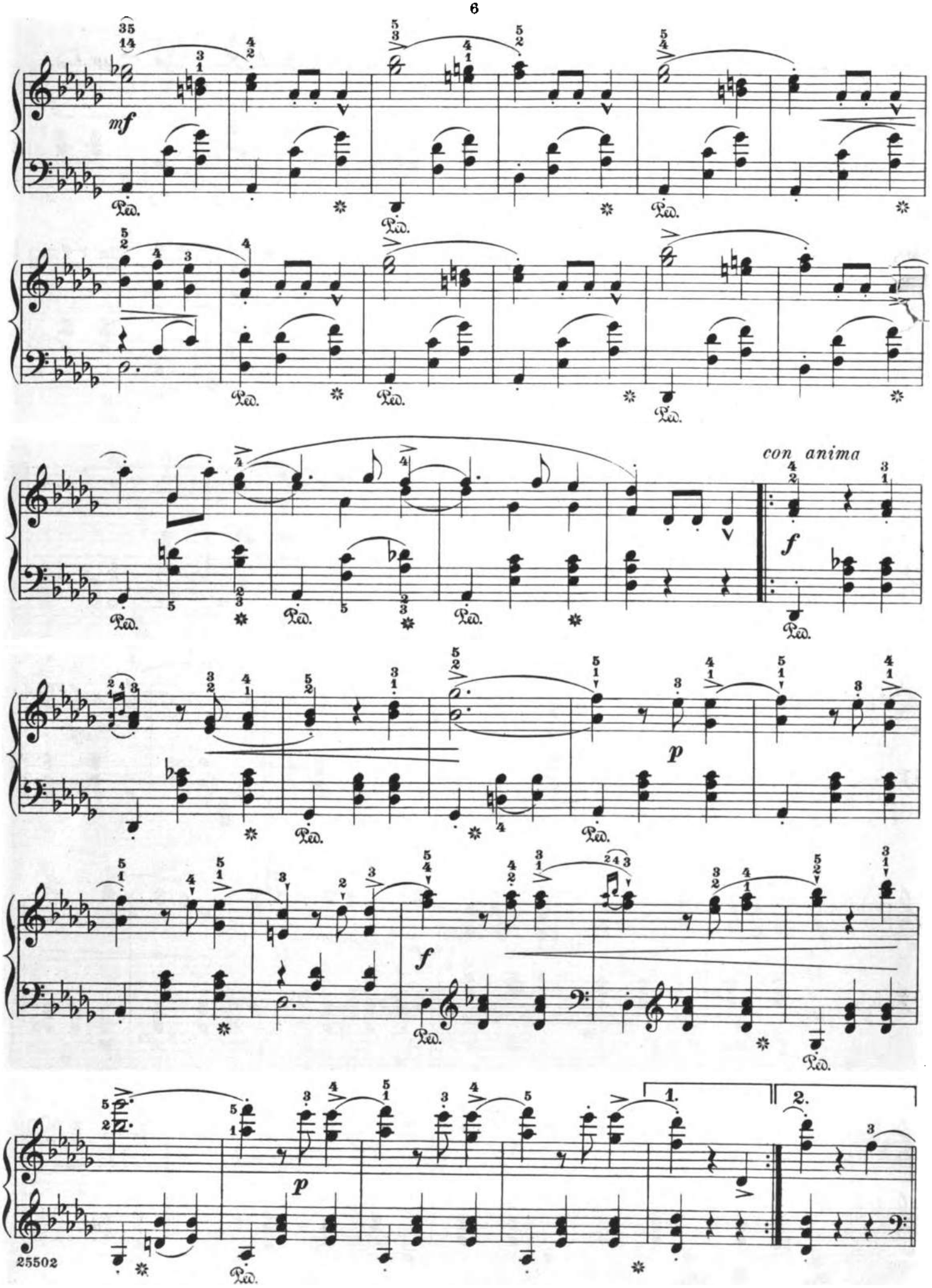




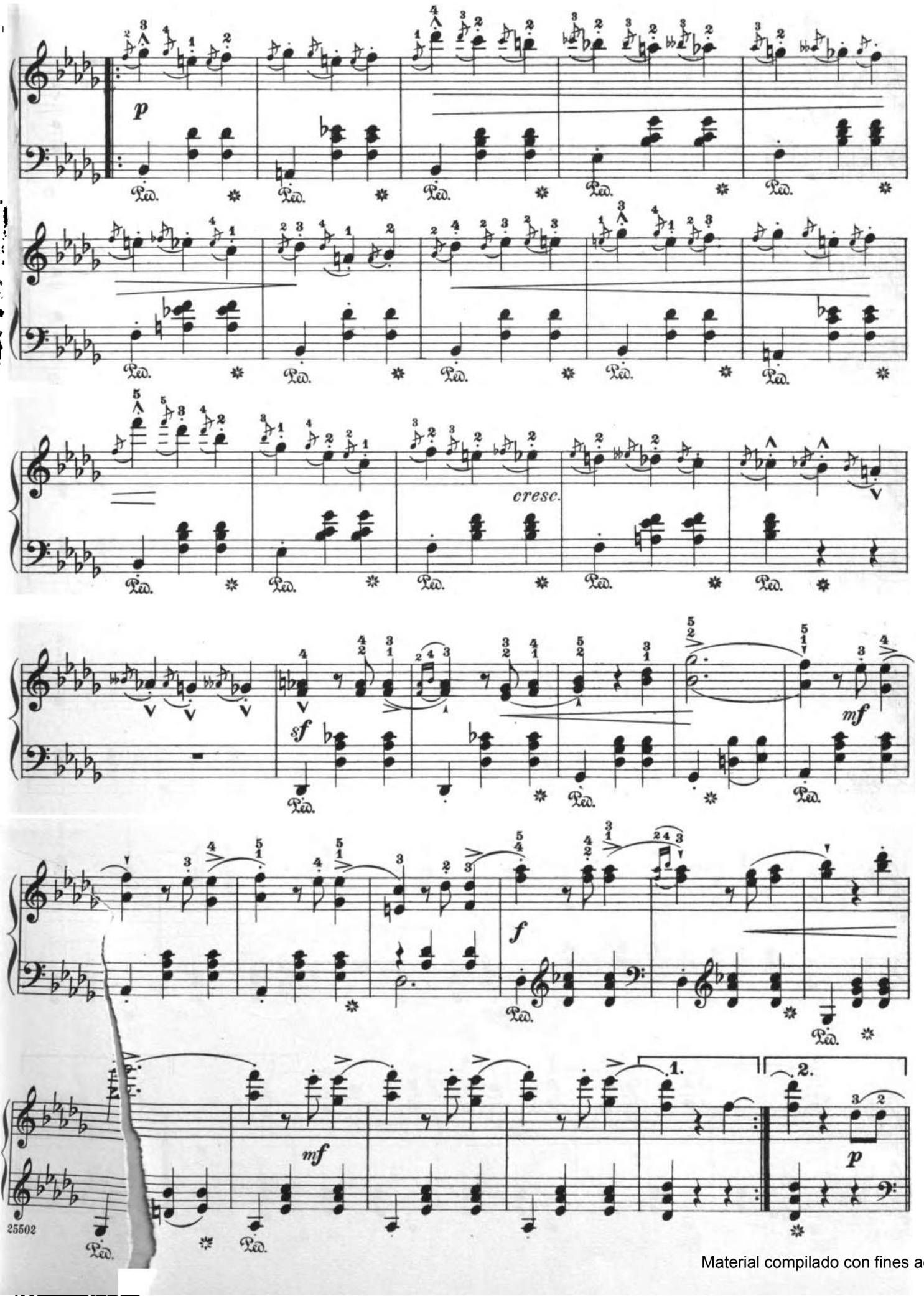




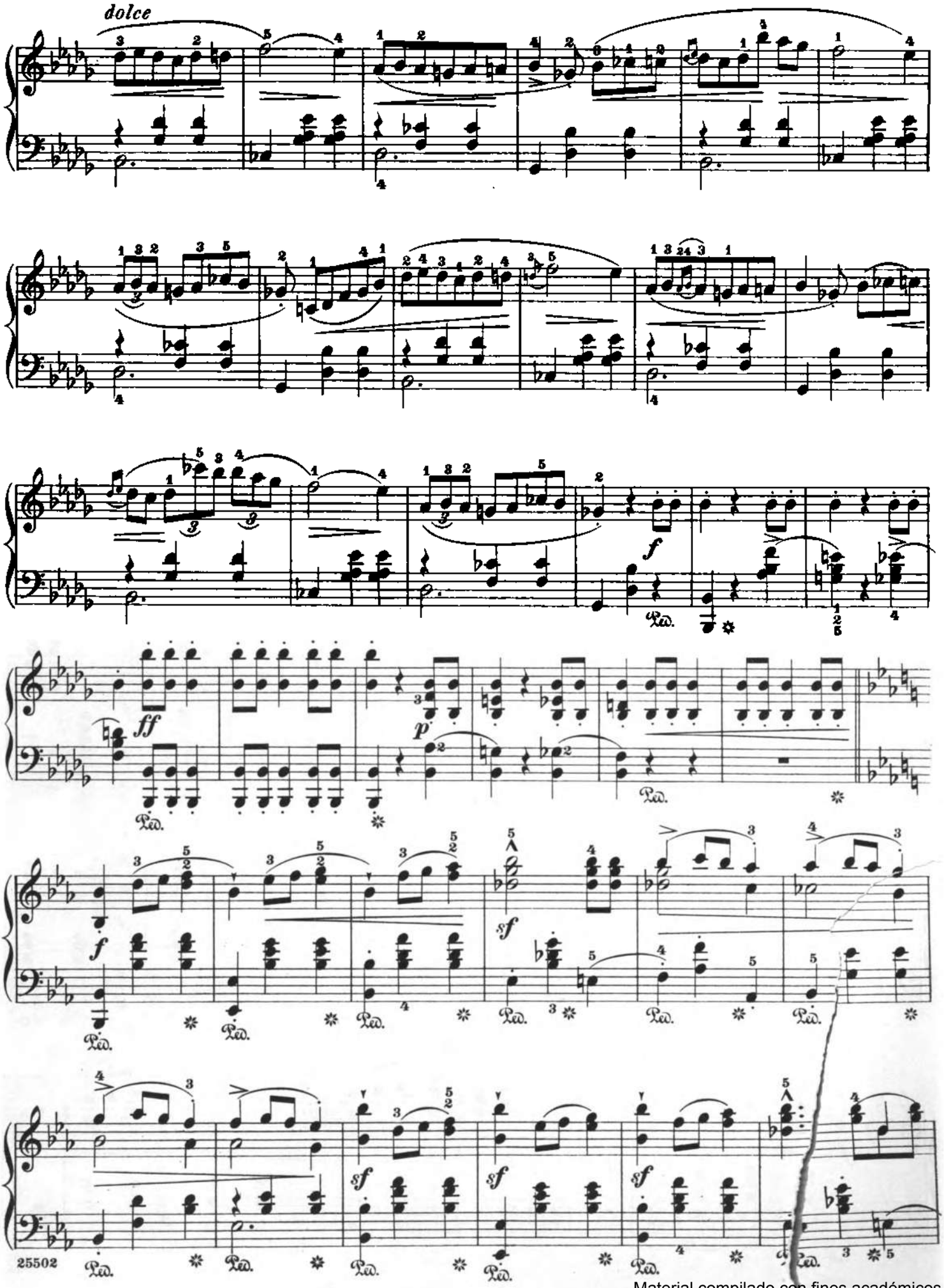
Material compilado con fines académicos



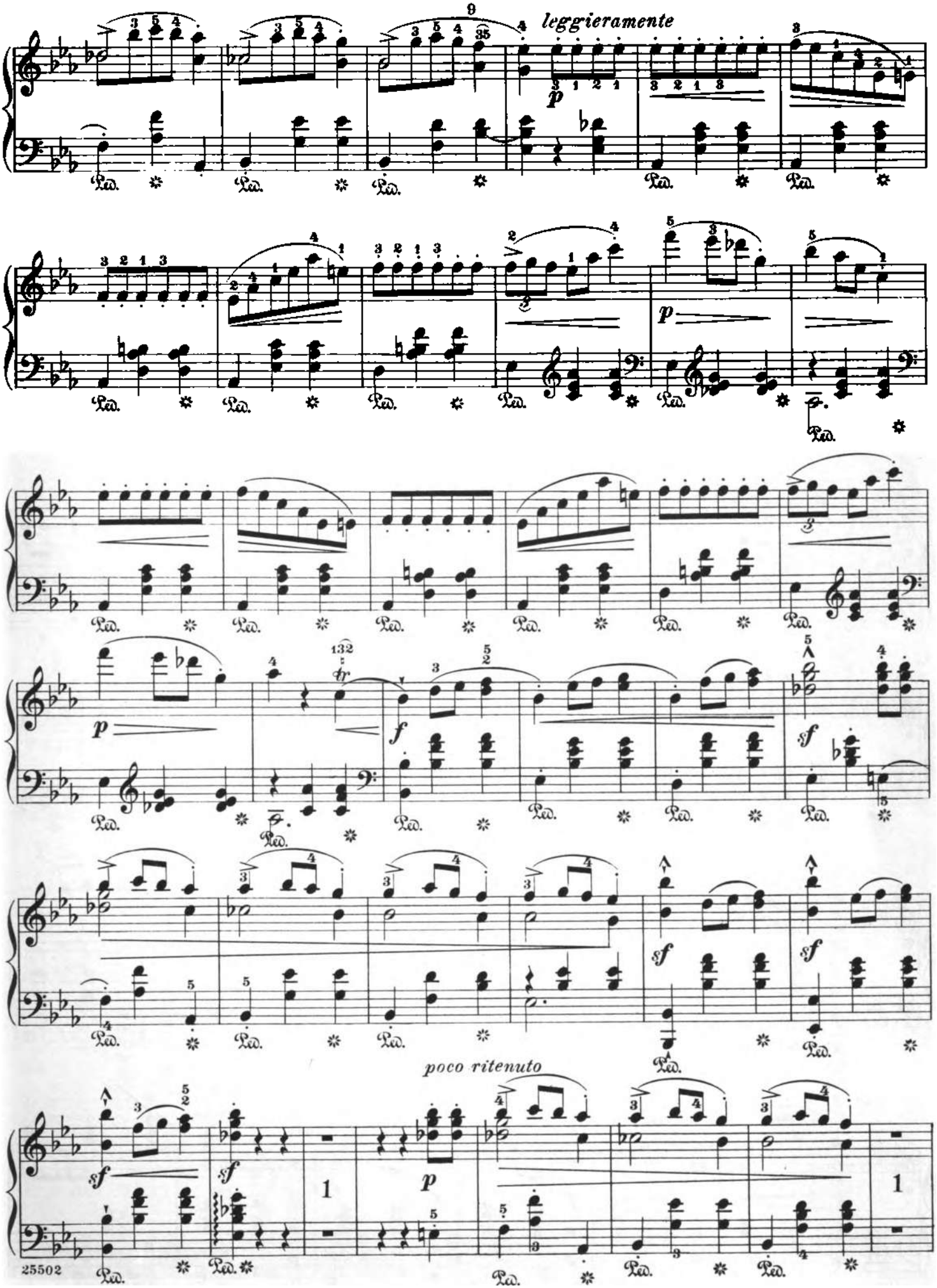
Material compilado con fines académicos



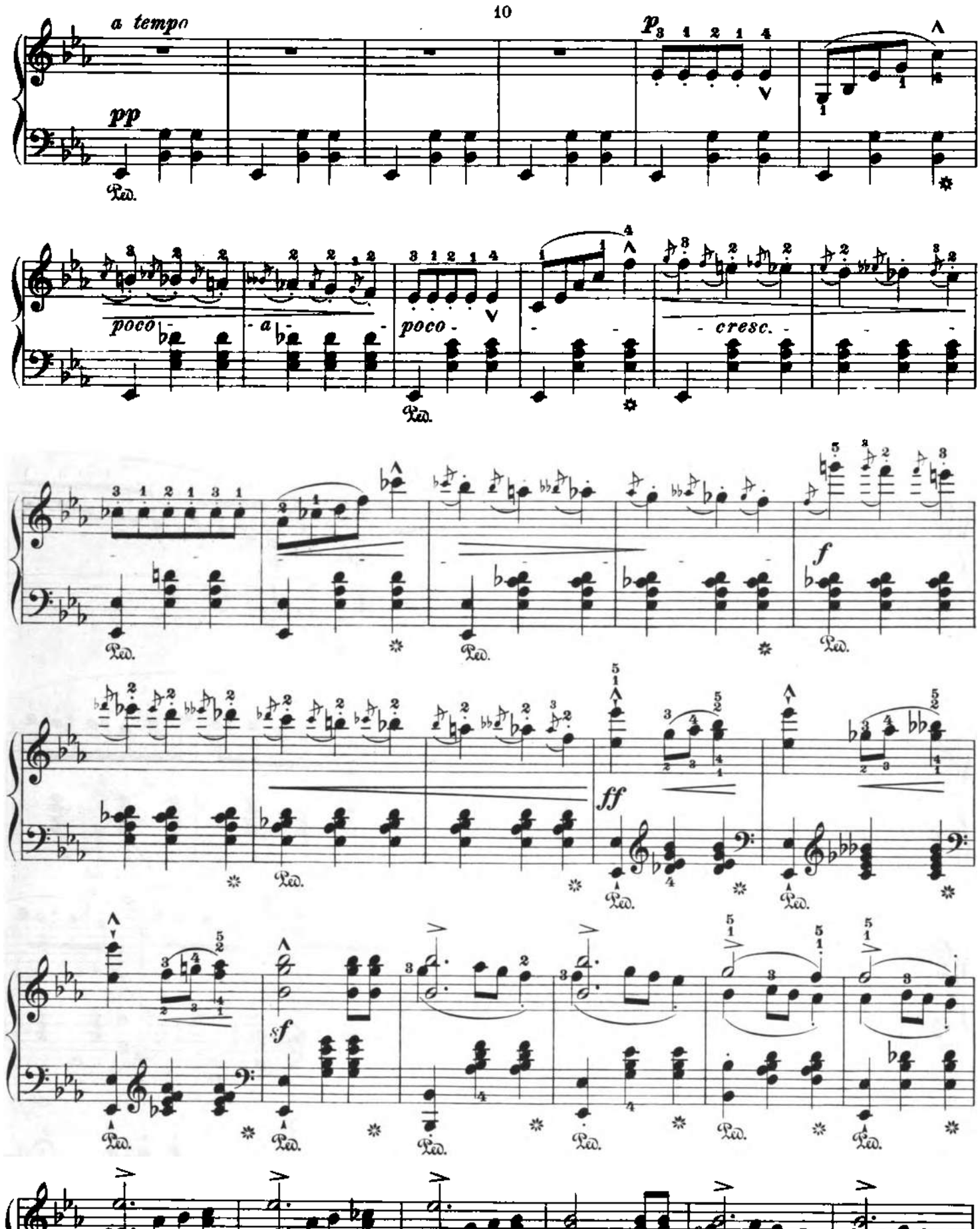
Material compilado con fines académicos



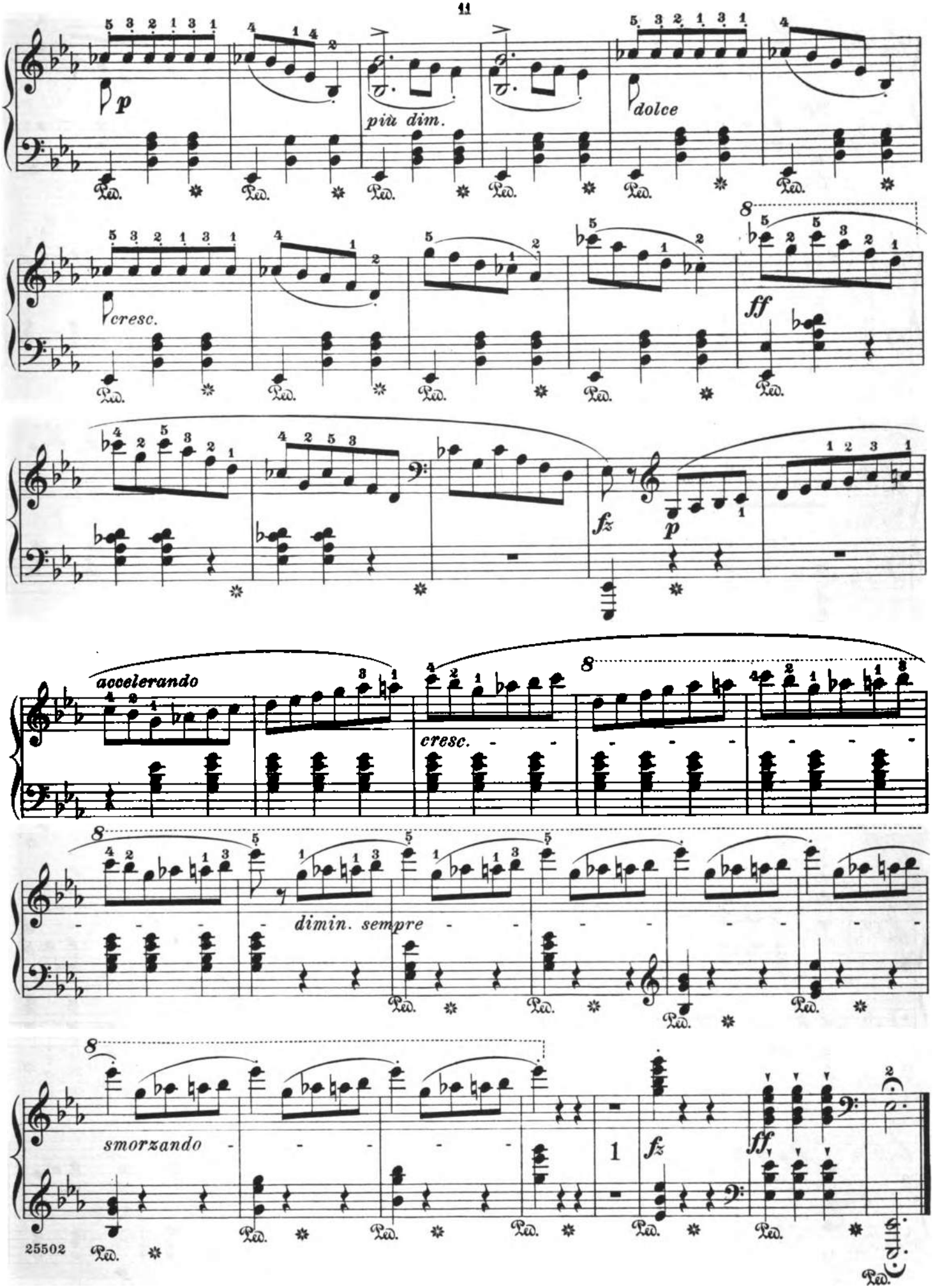
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

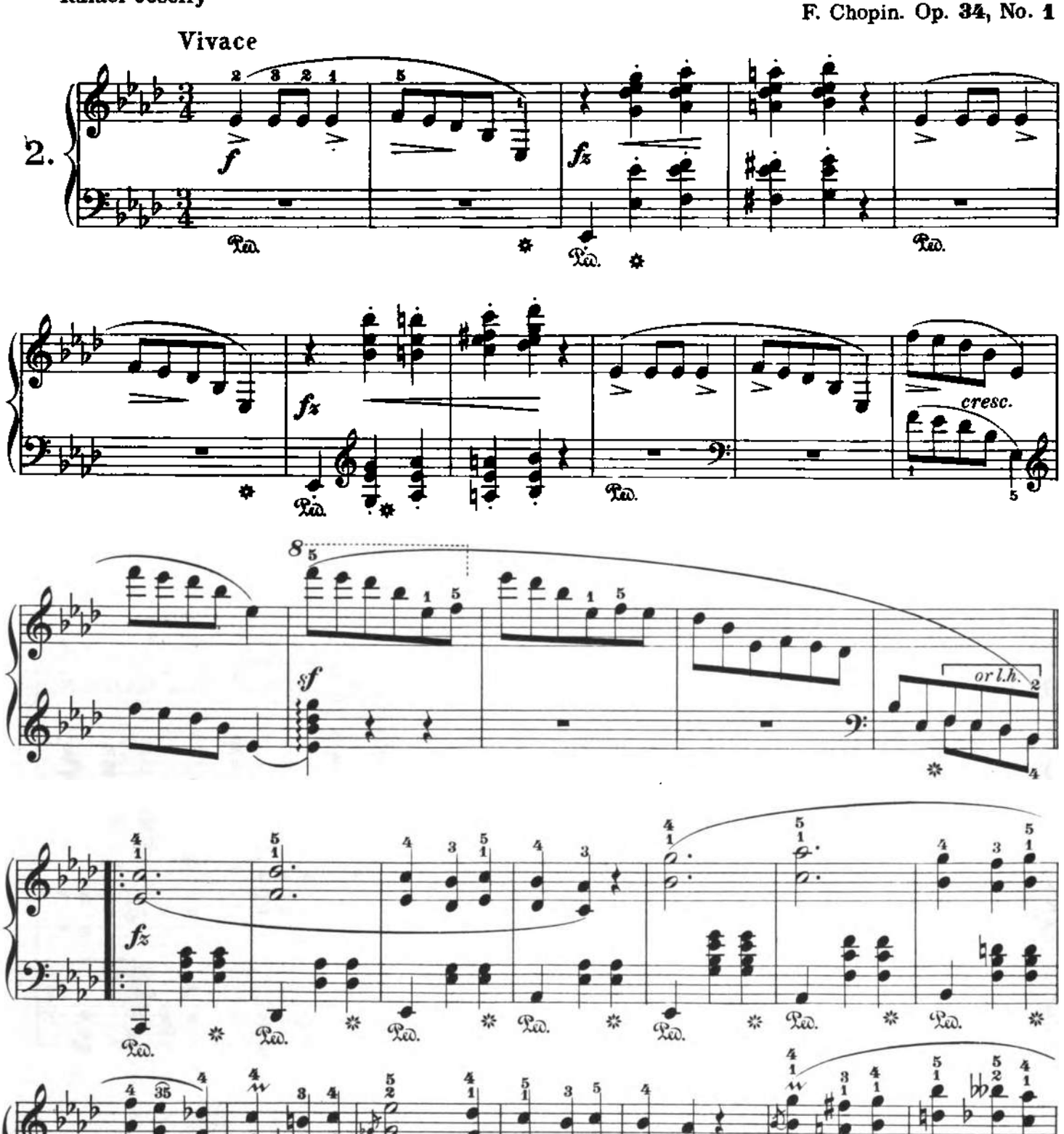
À Mademoiselle de Thun-Hohenstein

Valse brillante

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

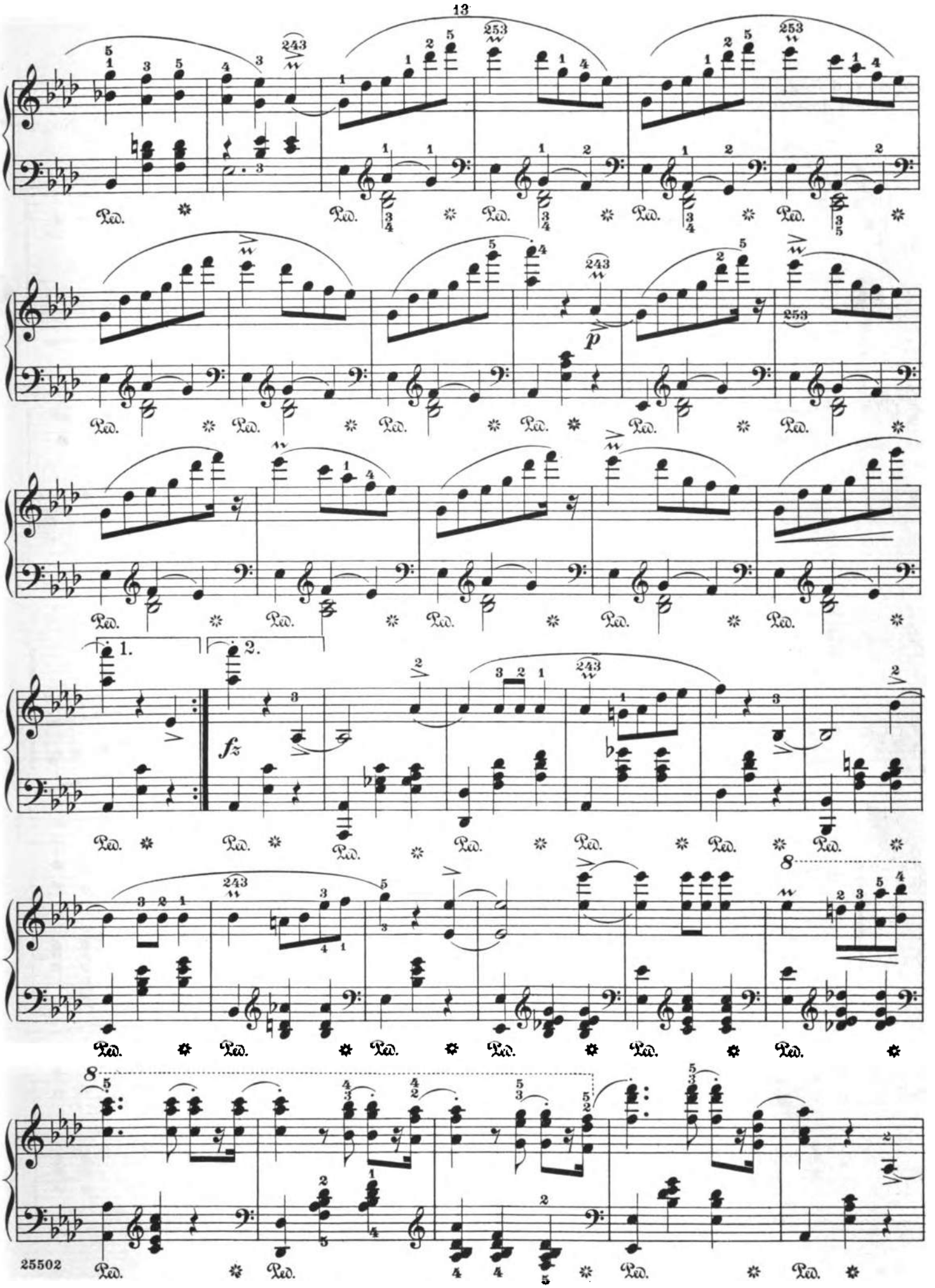
F. Chopin. Op. 34, No. 1

Vivace

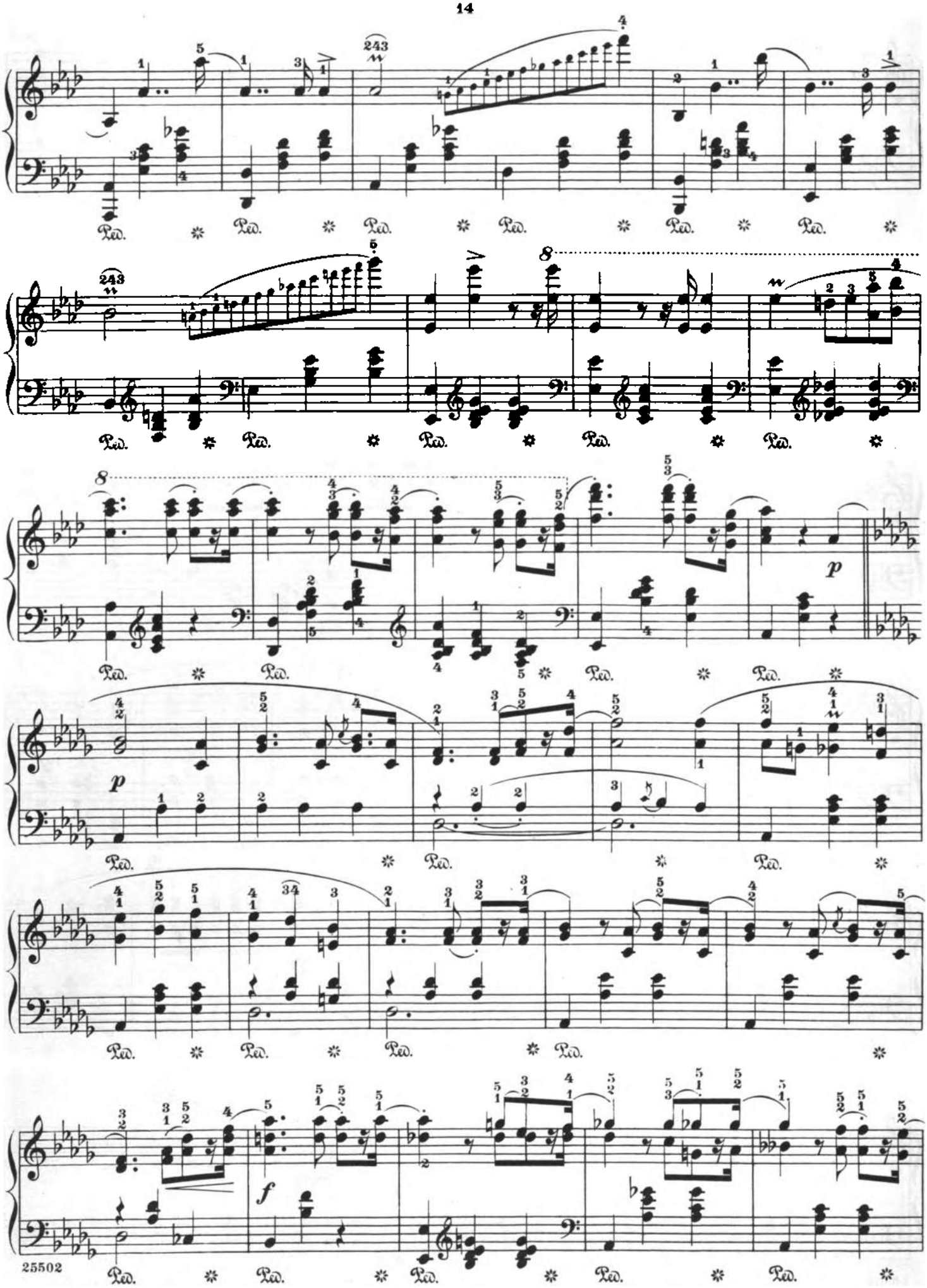


Copyright, 1915, by G. Schirmer

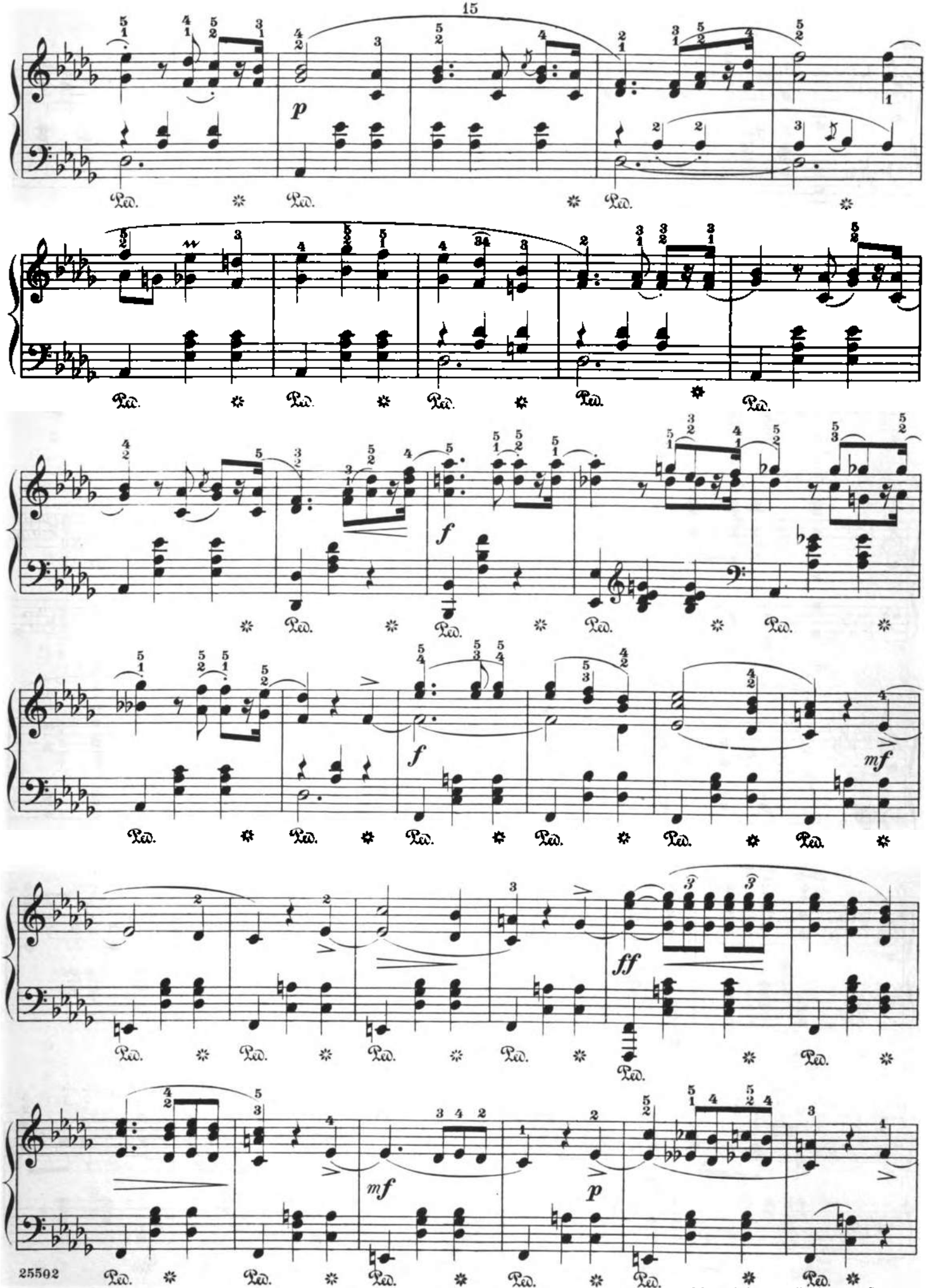
Material compilado con fines académicos



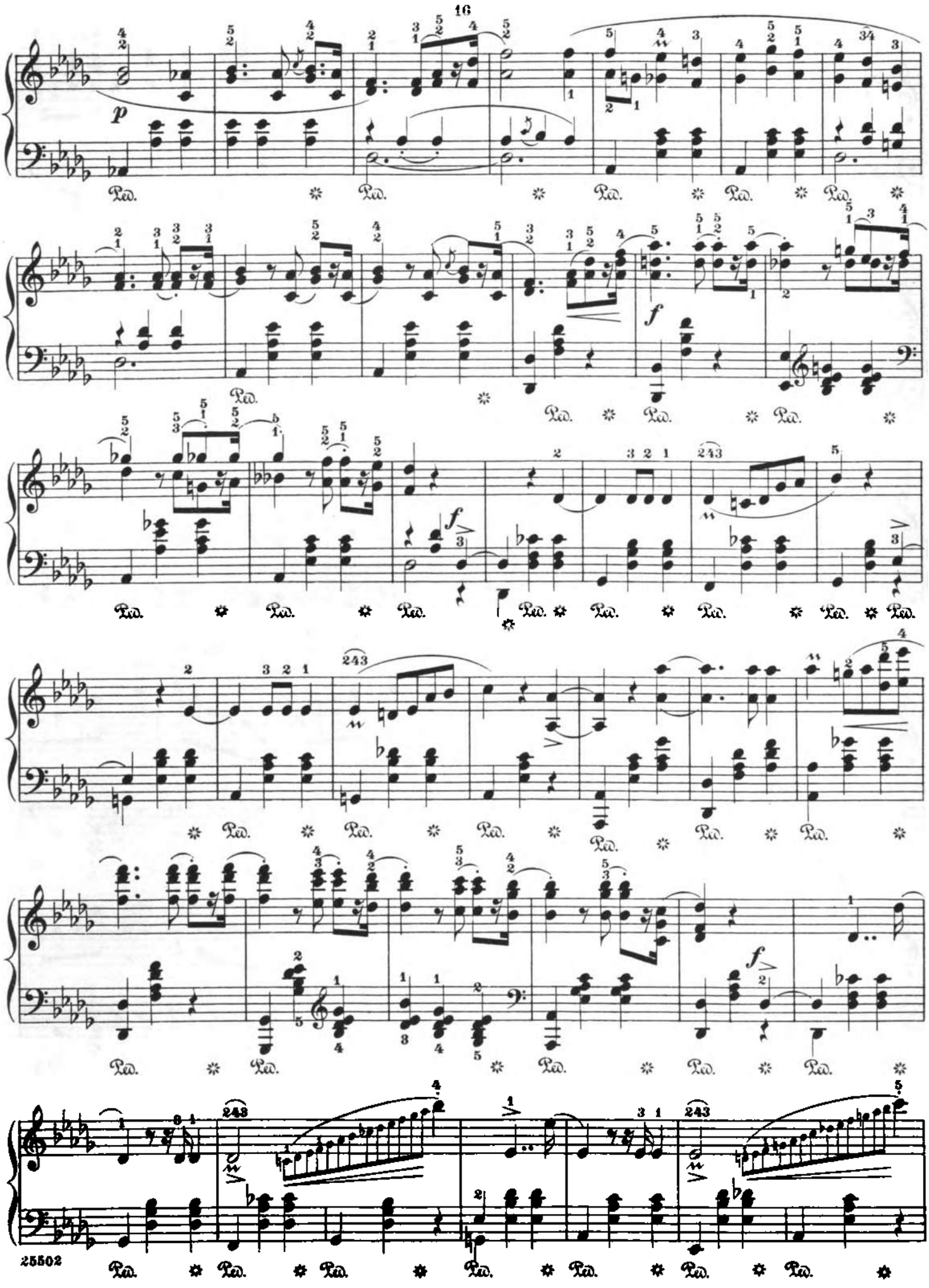
Material compilado con fines académicos



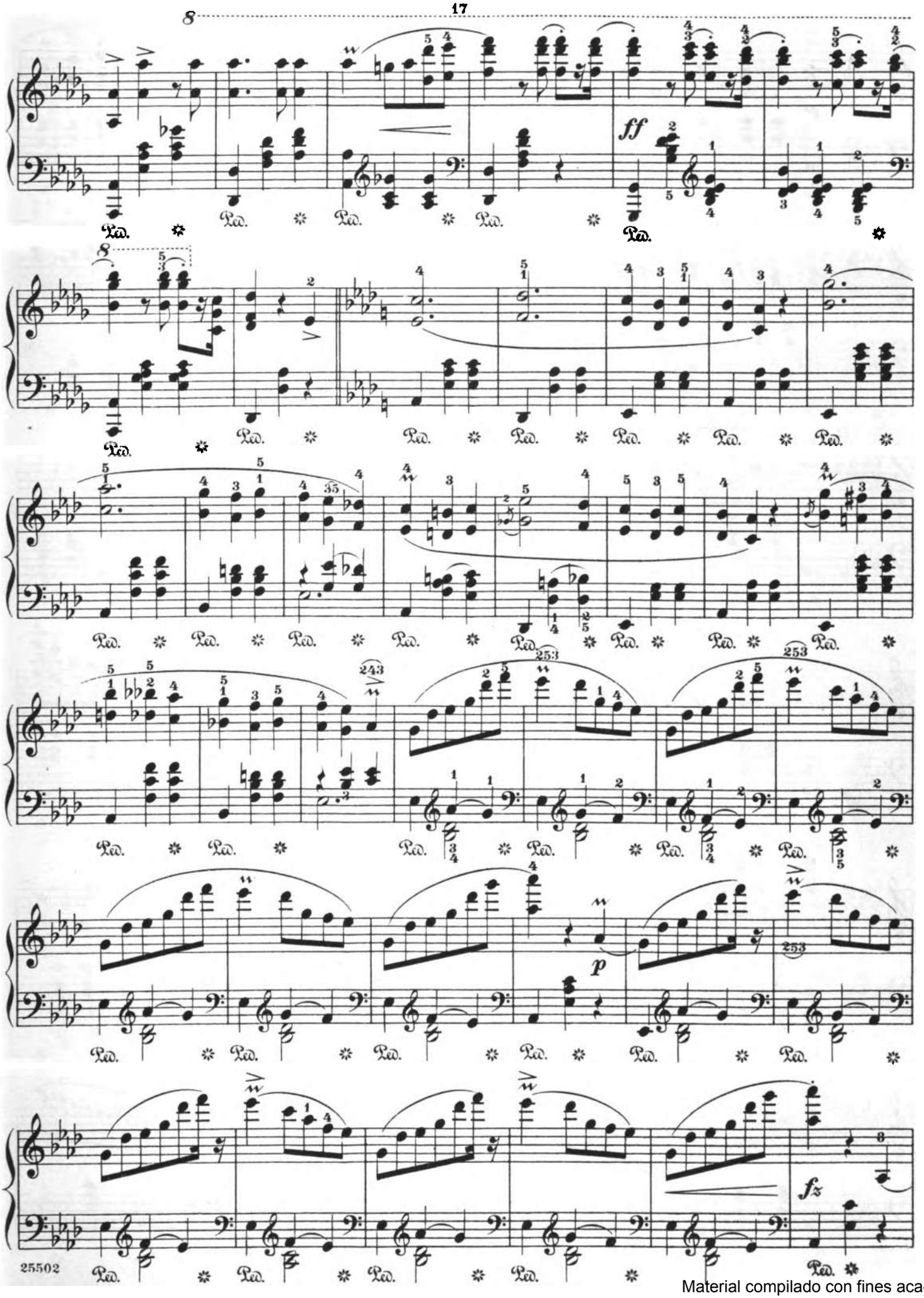
Material compilado con fines académicos



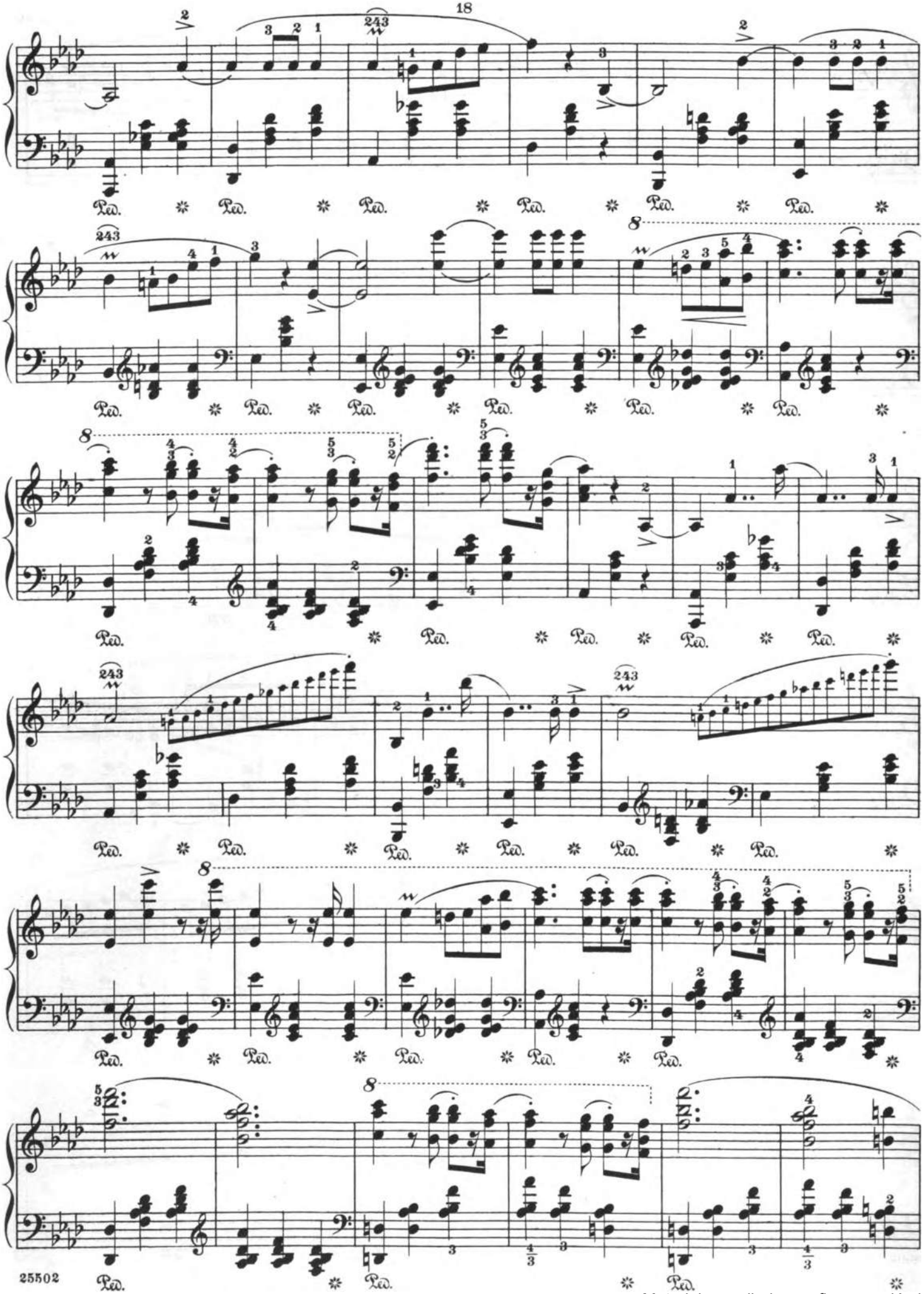
Material compilado con fines académicos



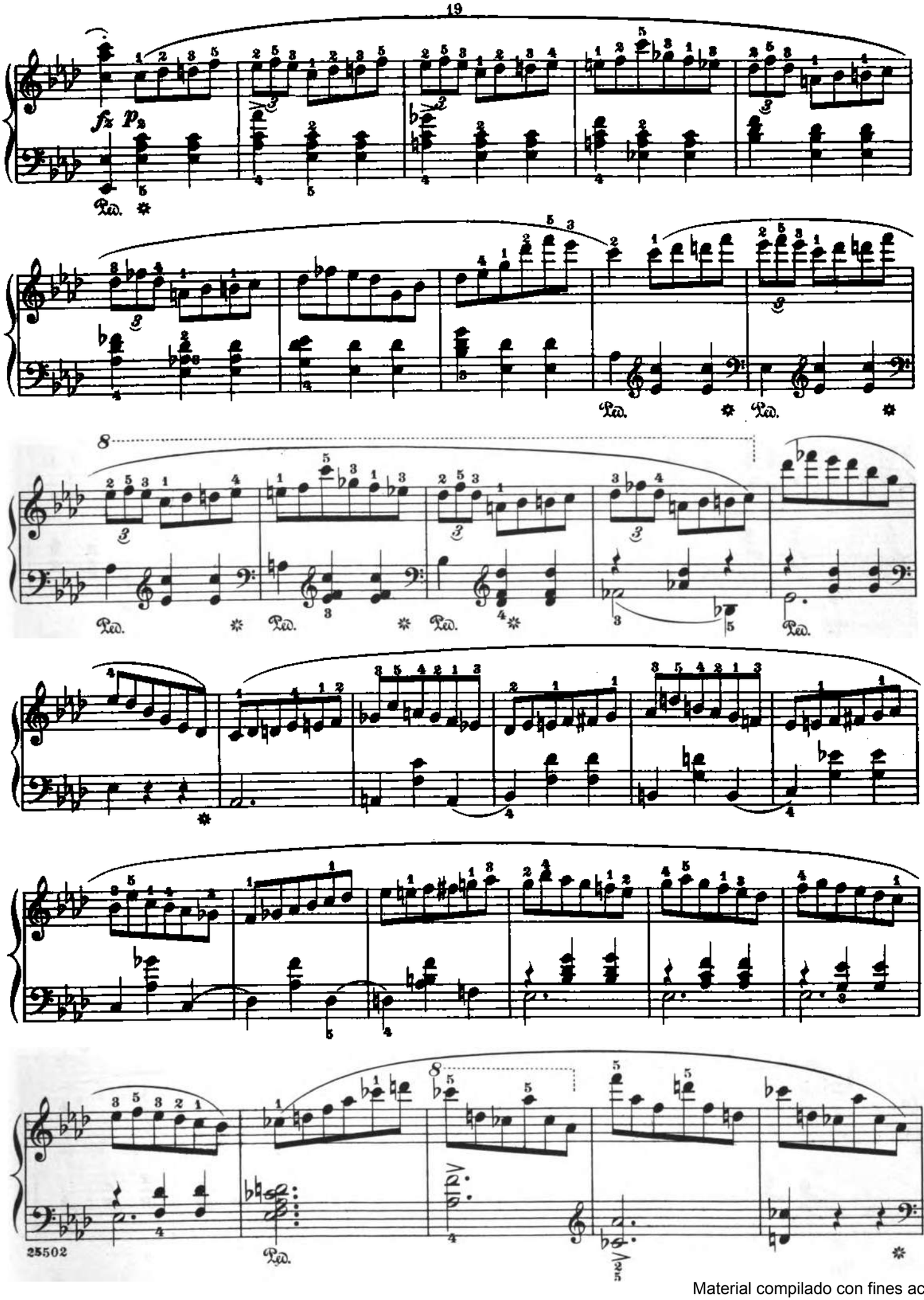
Material compilado con fines académicos



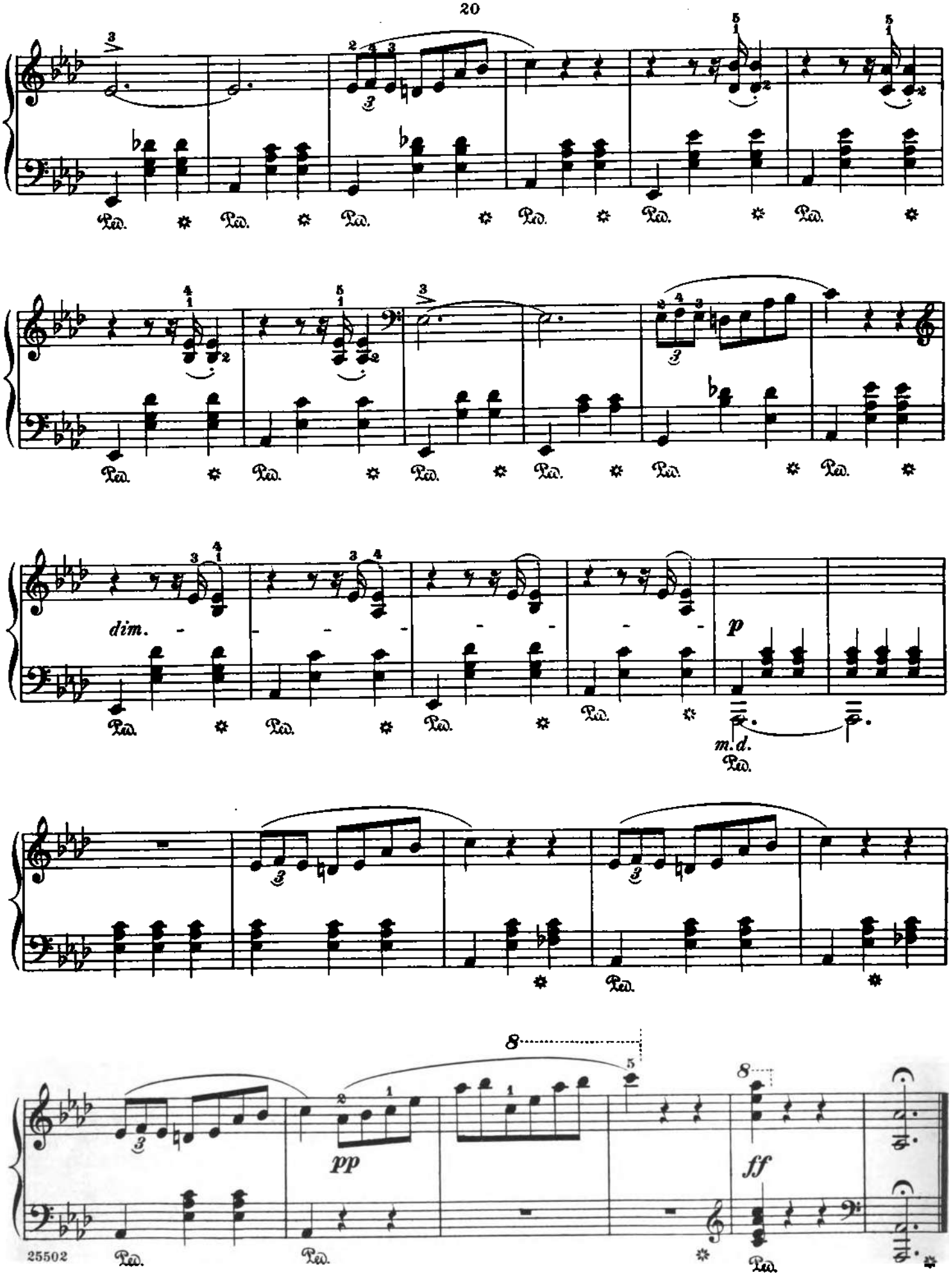
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



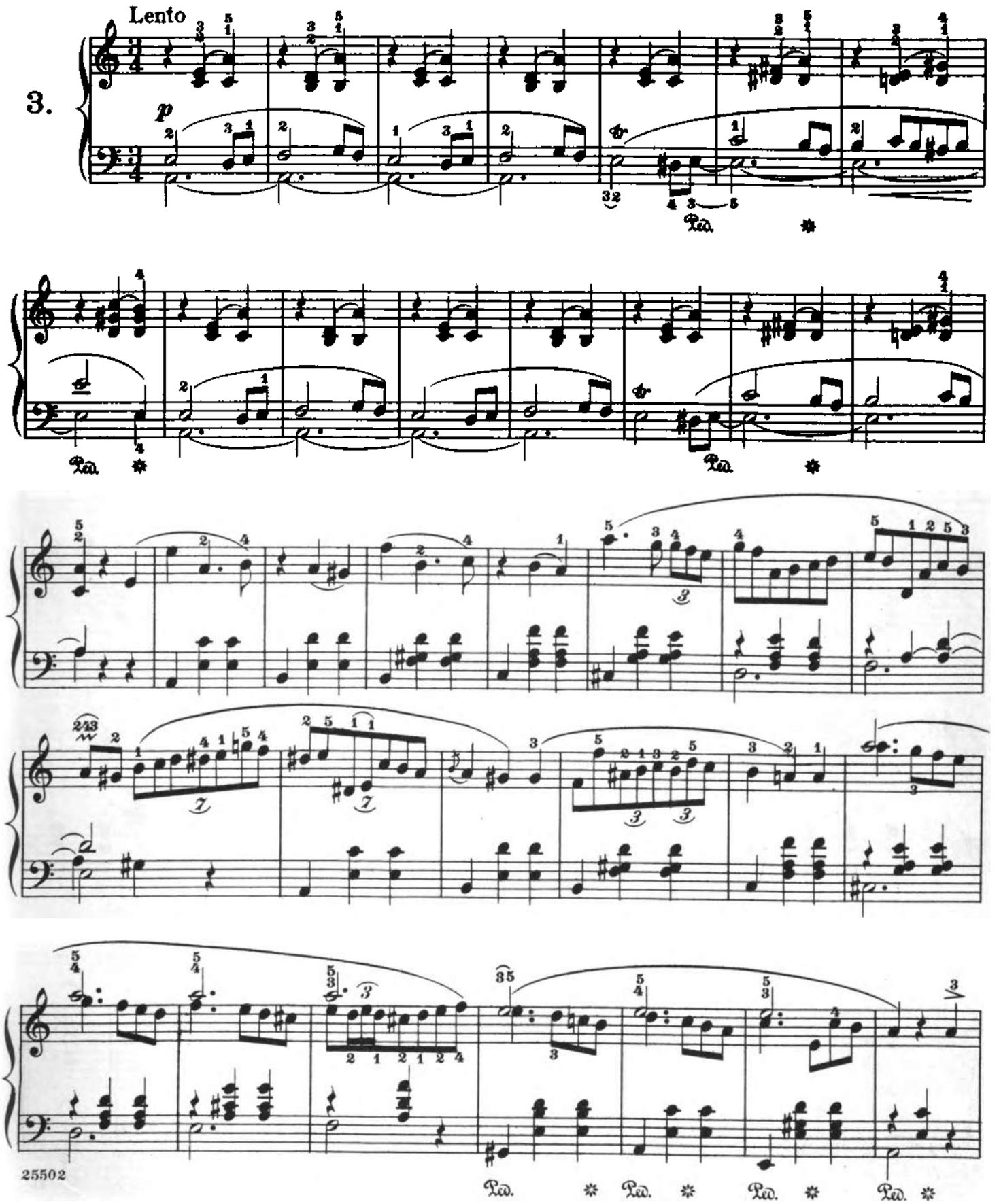
Material compilado con fines académicos

À Madame G. d'Ivry

Valse brillante

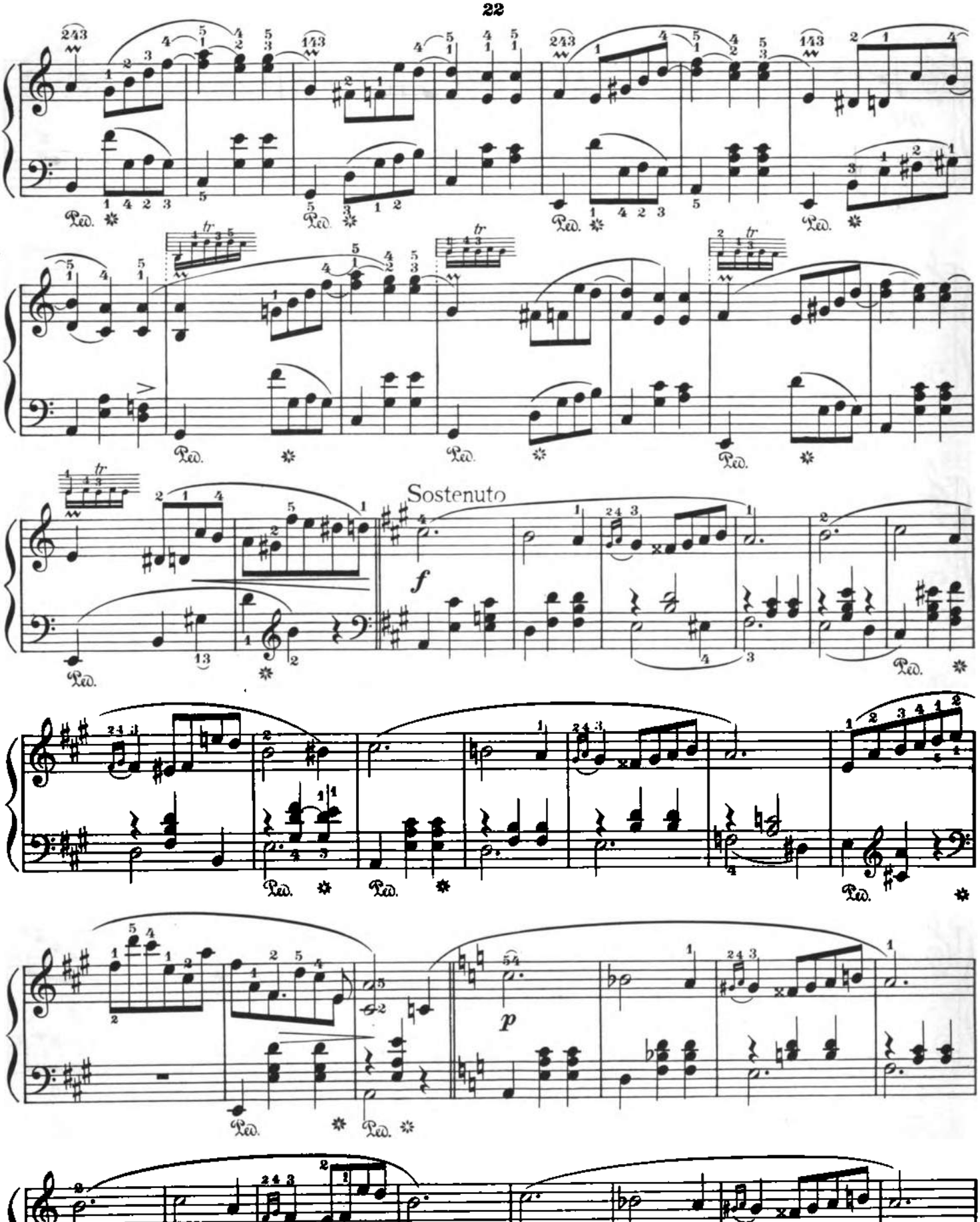
Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 34, No. 2

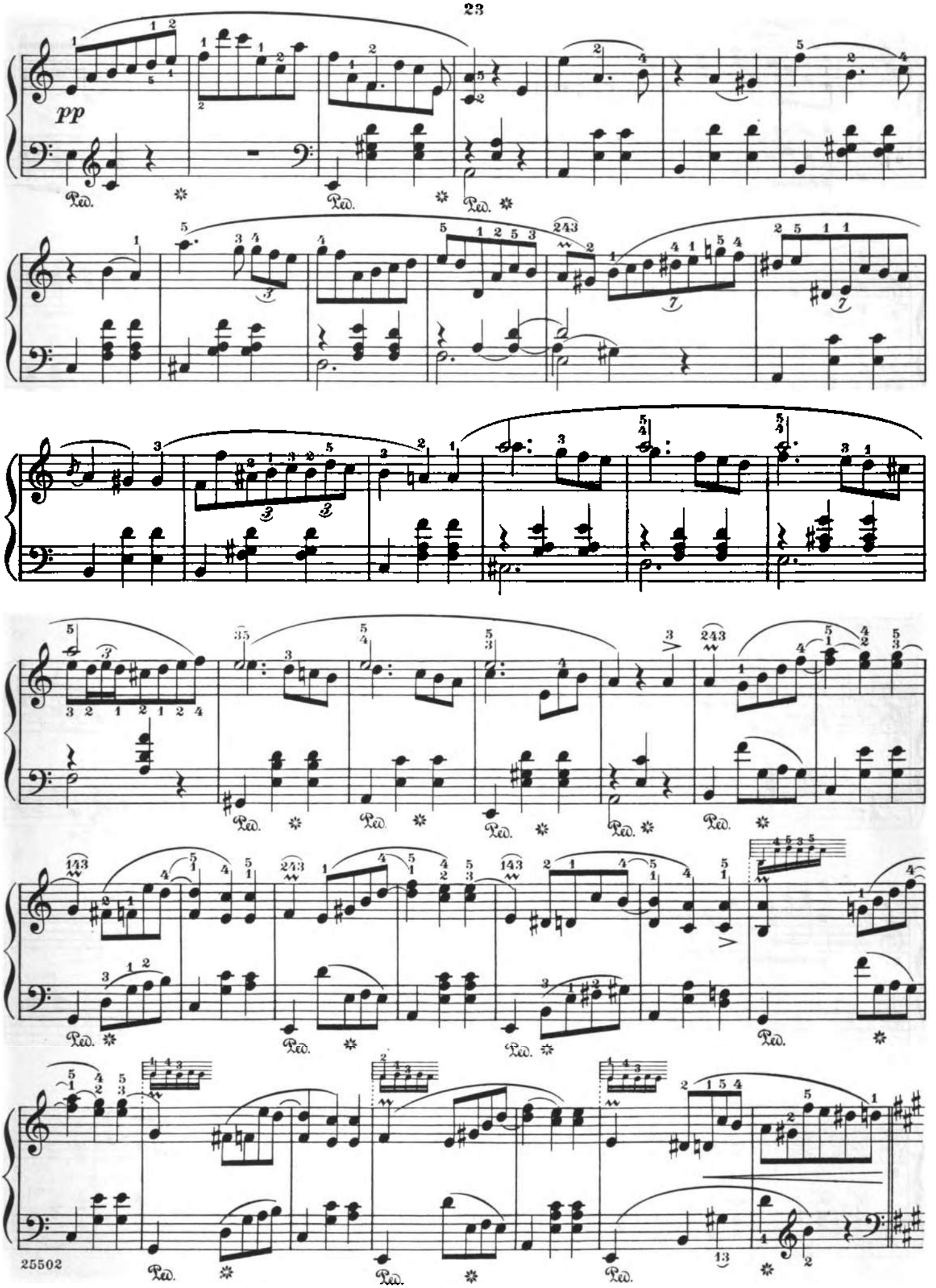


Copyright, 1915, by G. Schirmer

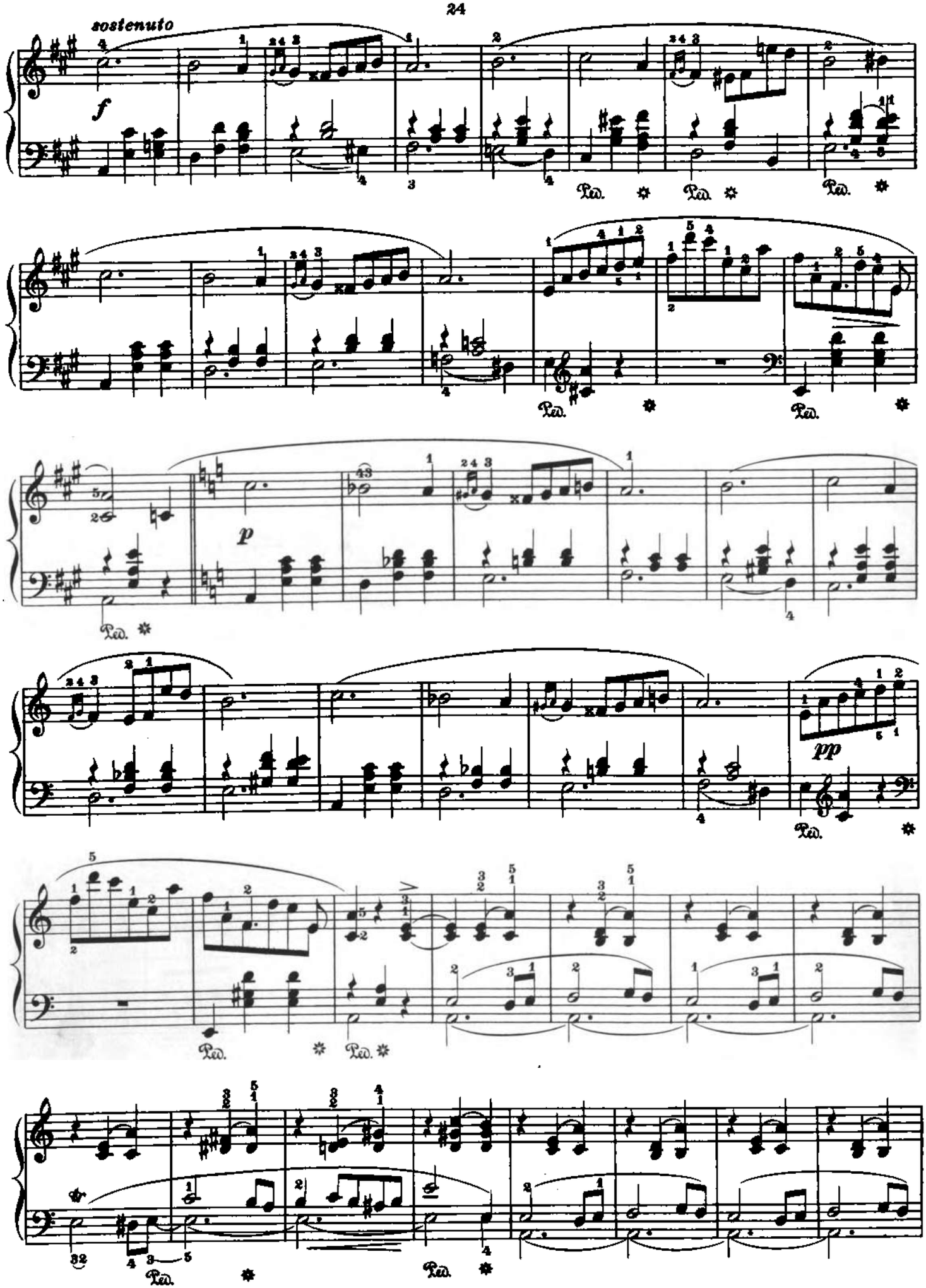
Material compilado con fines académicos



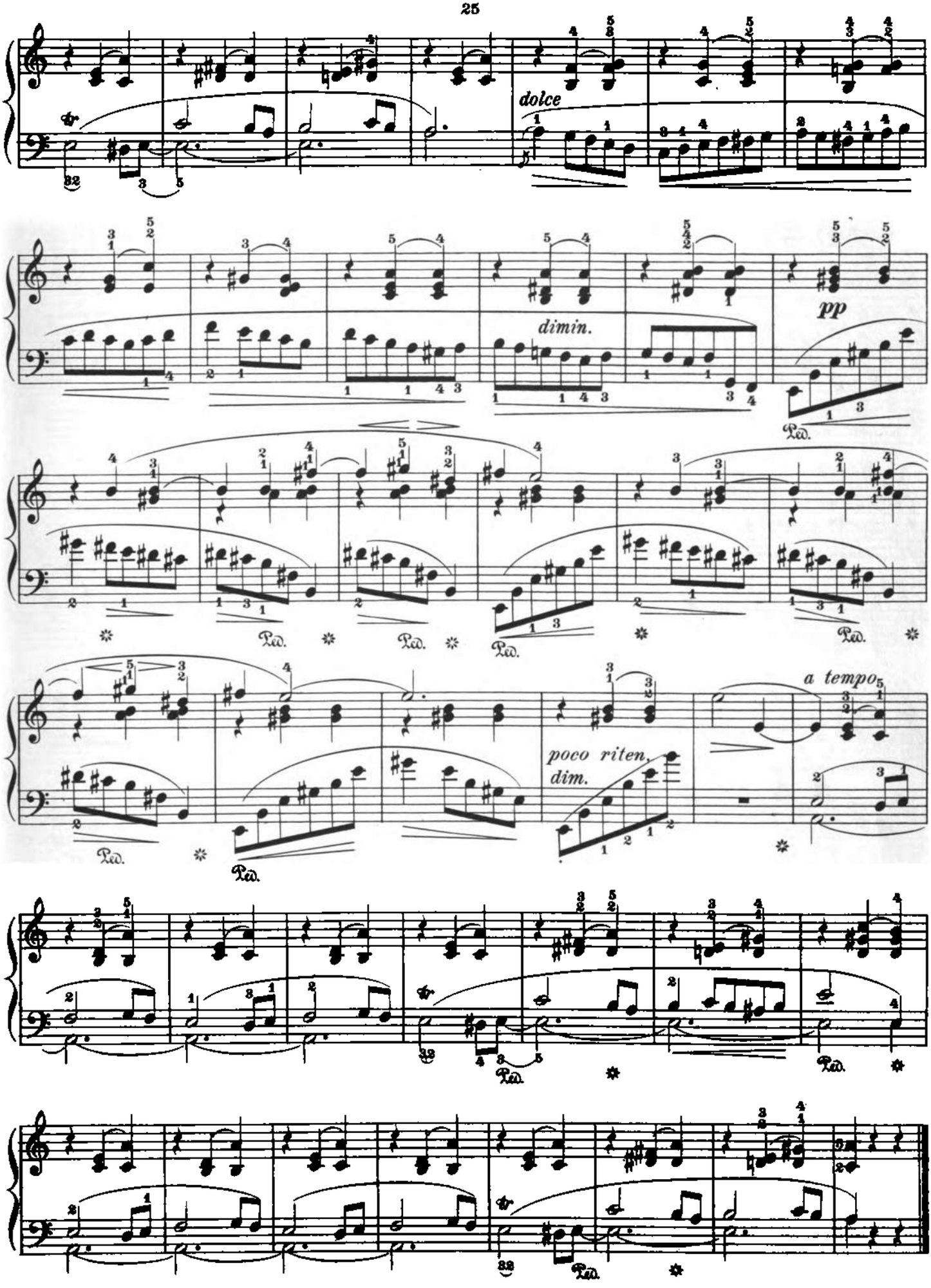
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



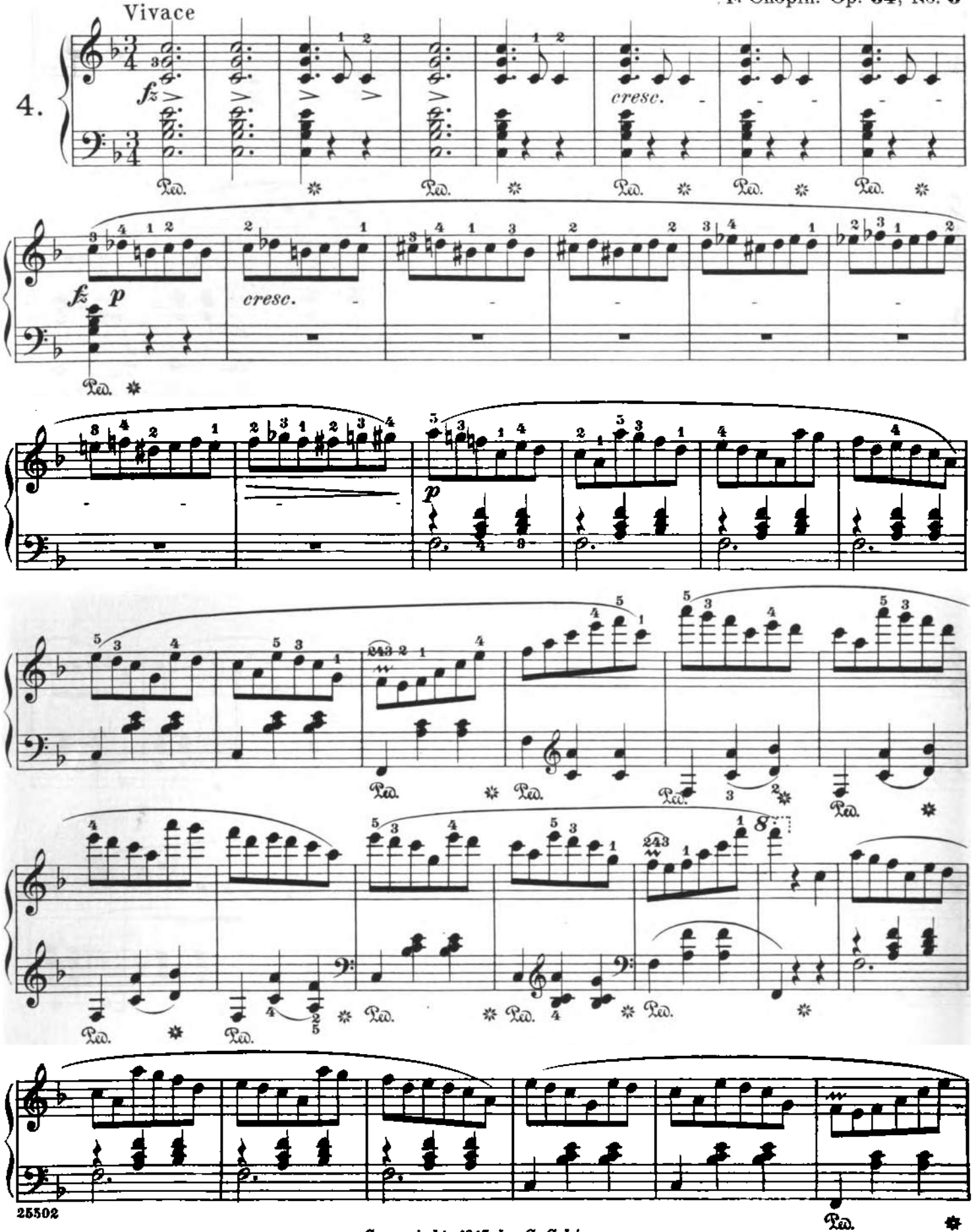
Material compilado con fines académicos

À Mademoiselle A. d'Eichthal

Valse brillante

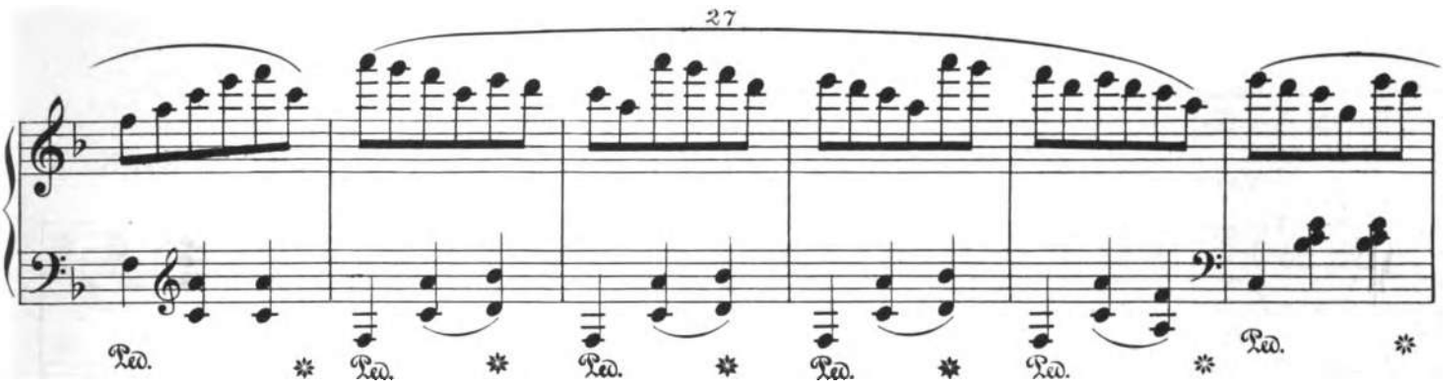
Revised and fingered by
Rafael Joseffy

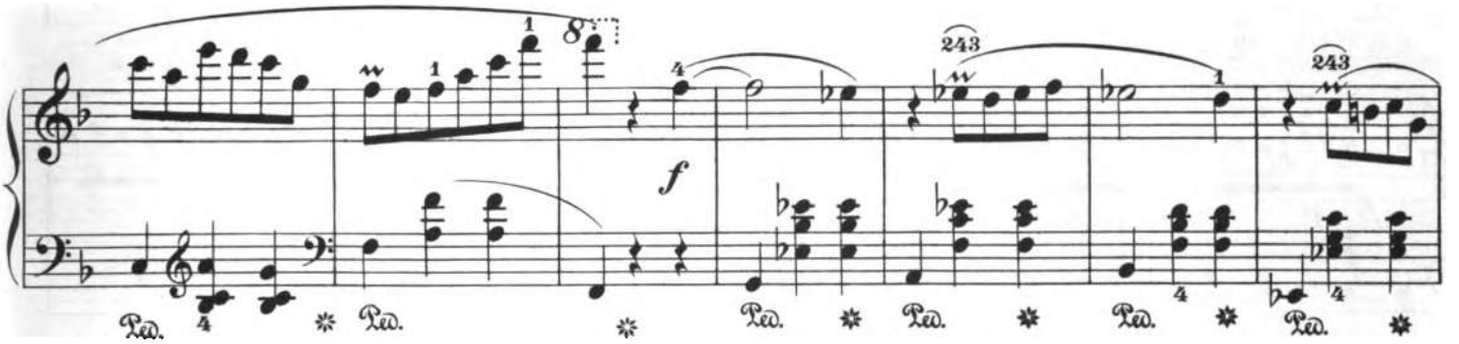
F. Chopin. Op. 34, No. 3

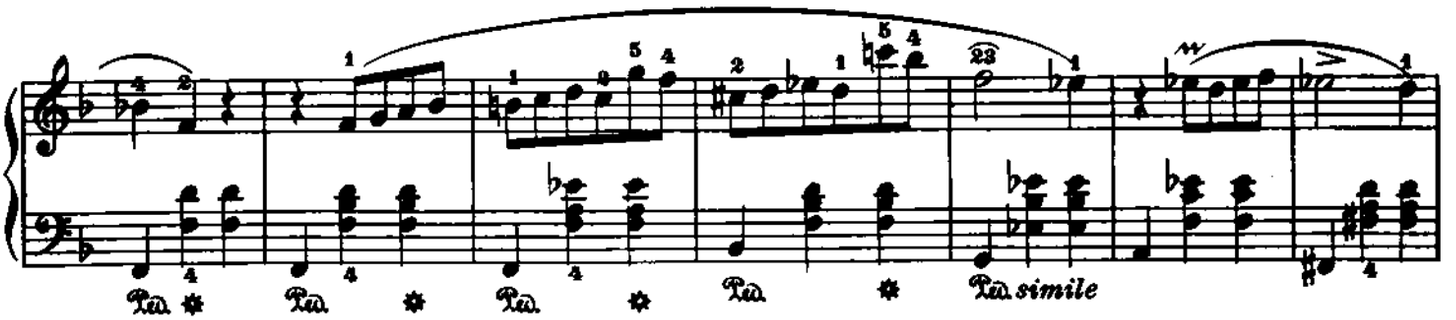


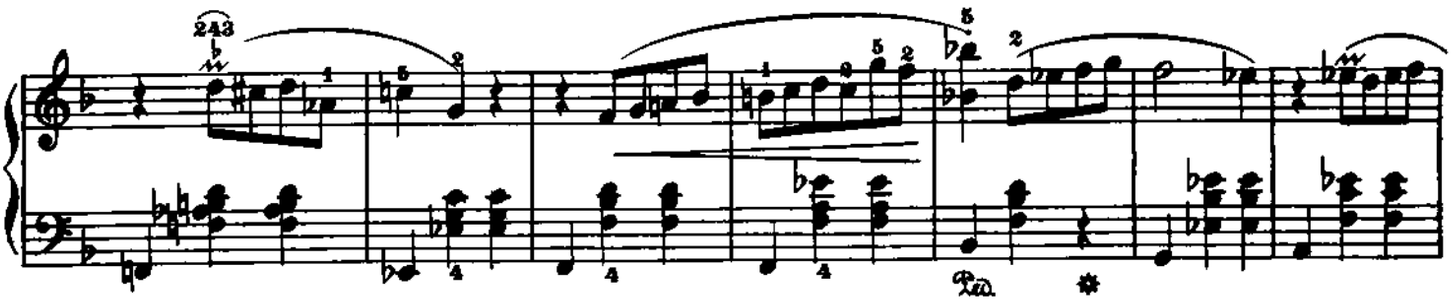
Copyright, 1915, by G. Schirmer

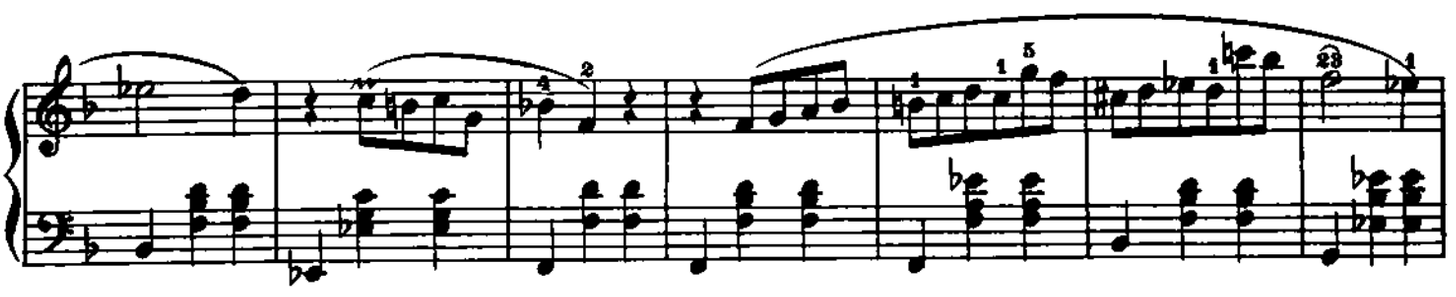
Material compilado con fines académicos

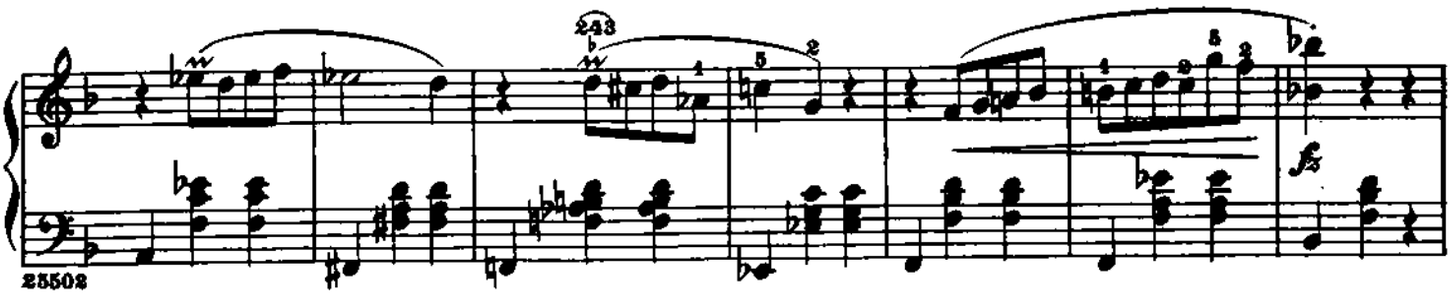




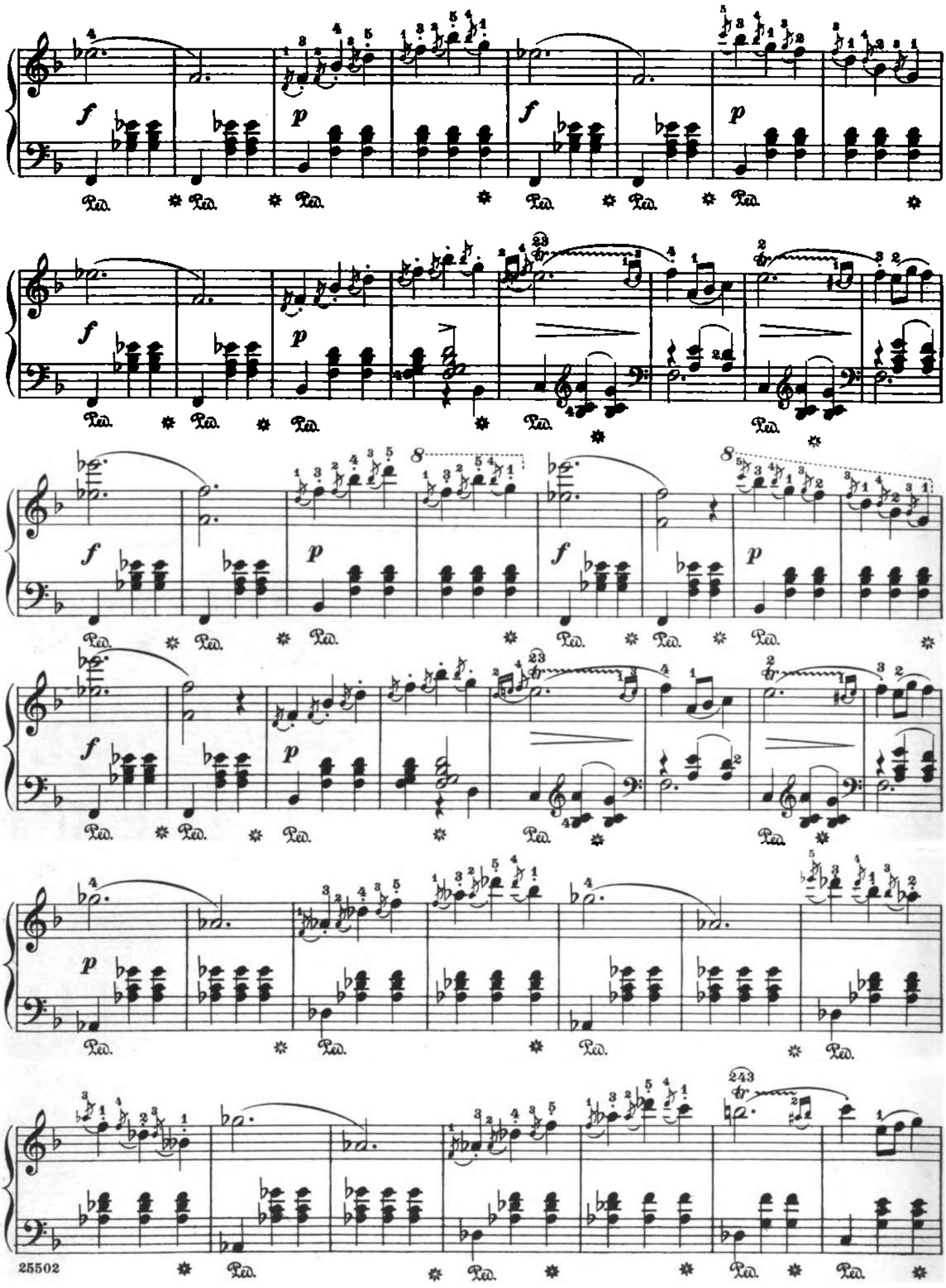




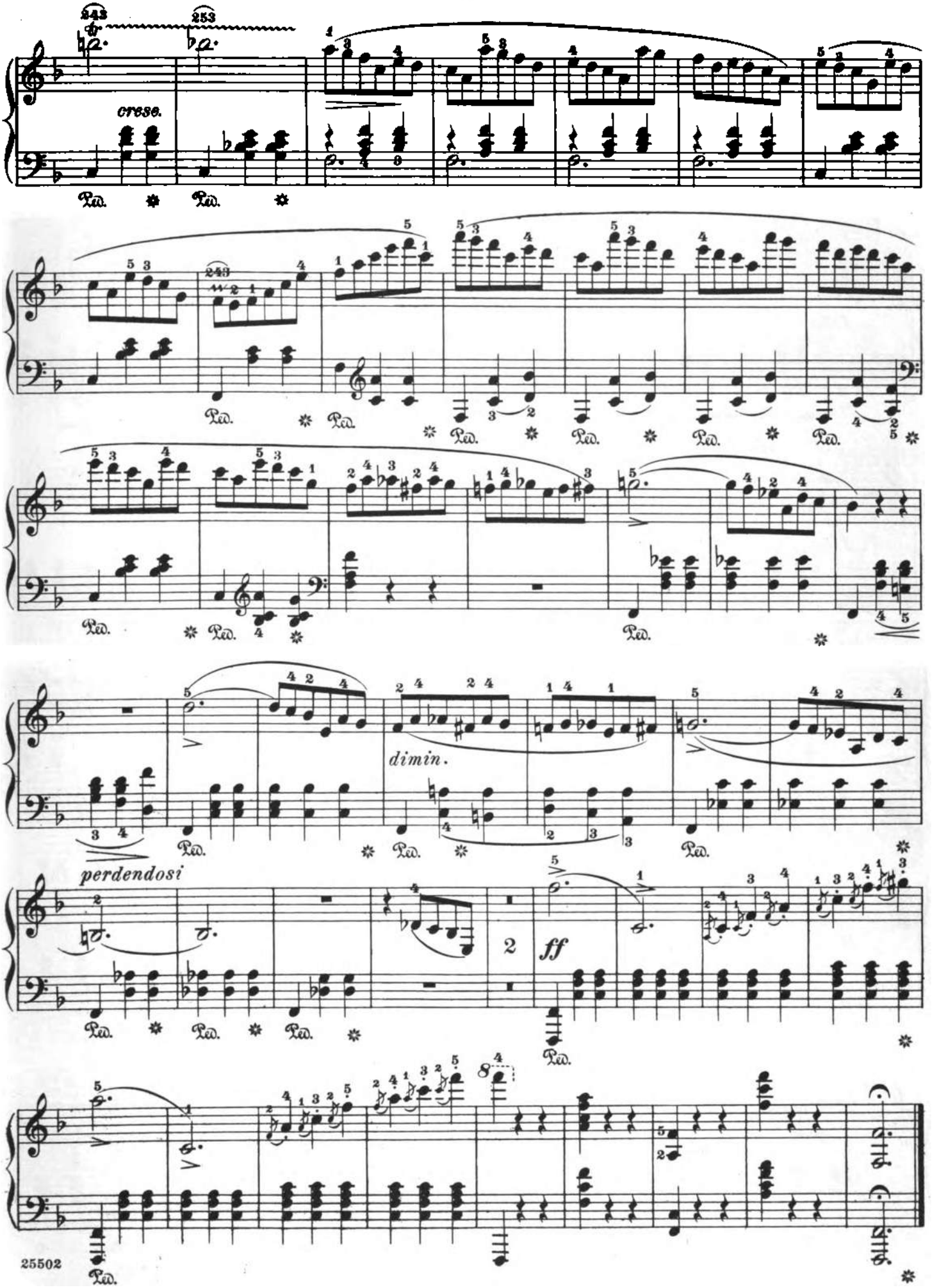




Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



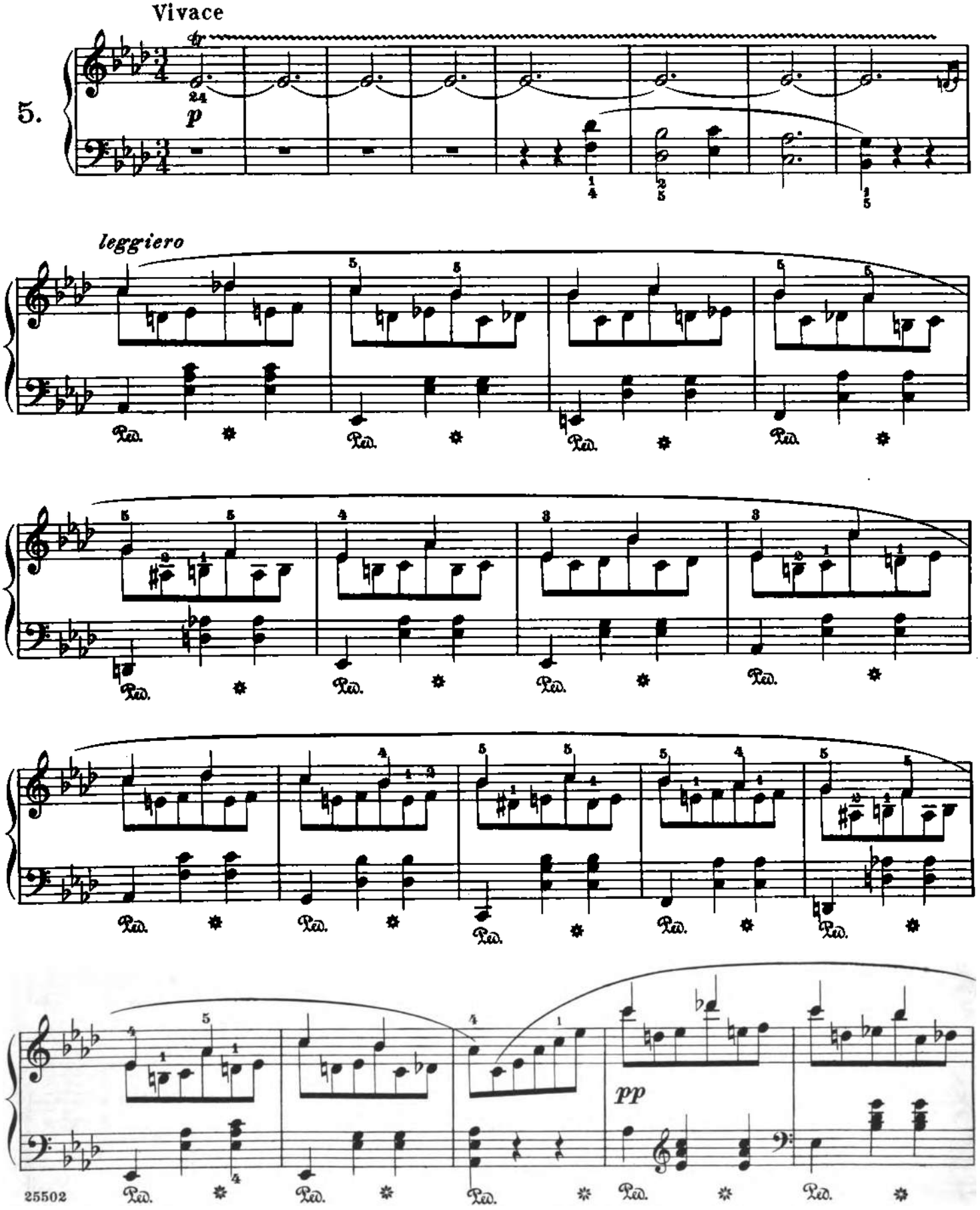
Material compilado con fines académicos

Valse

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

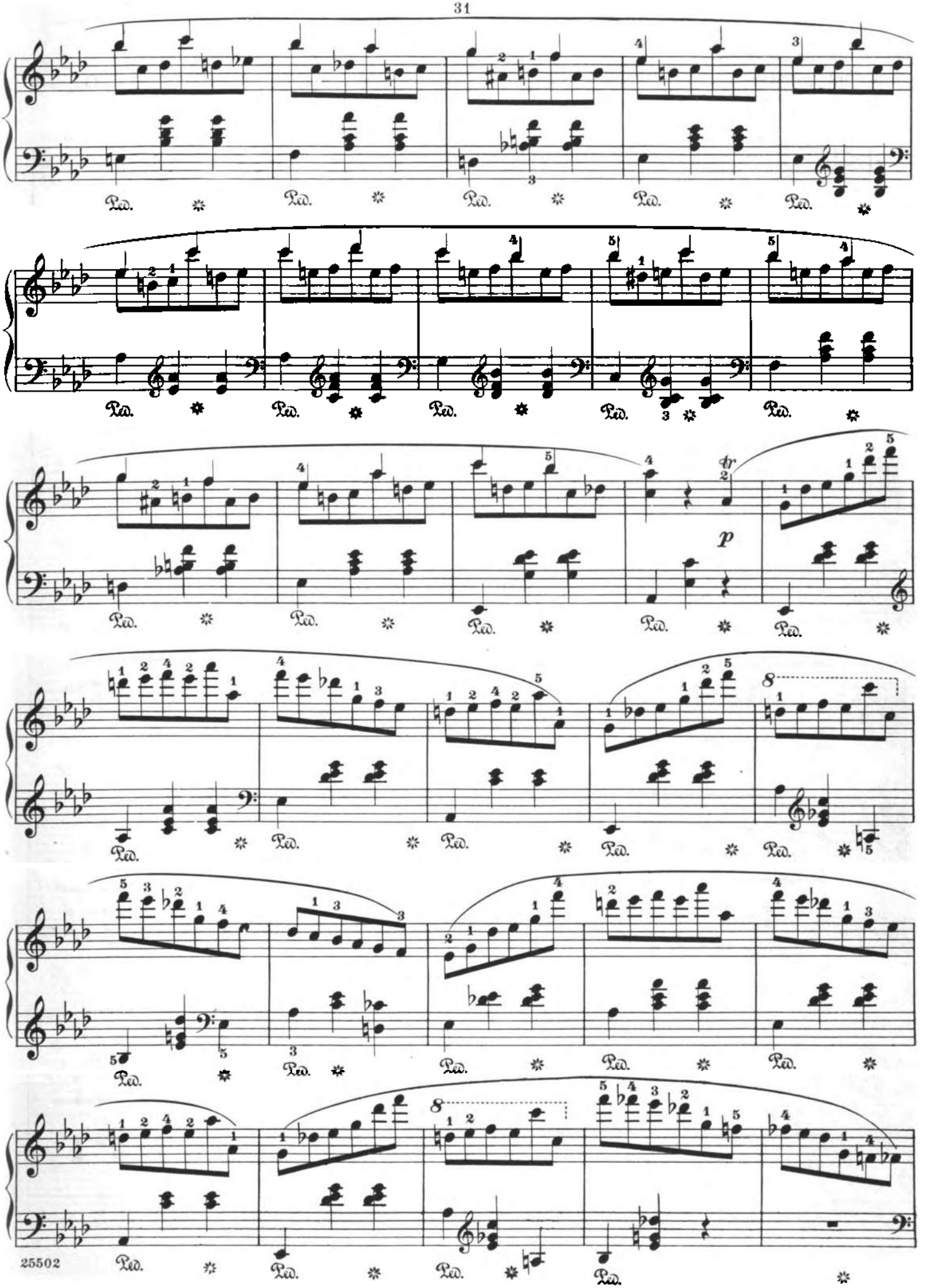
F. Chopin. Op. 42

Vivace

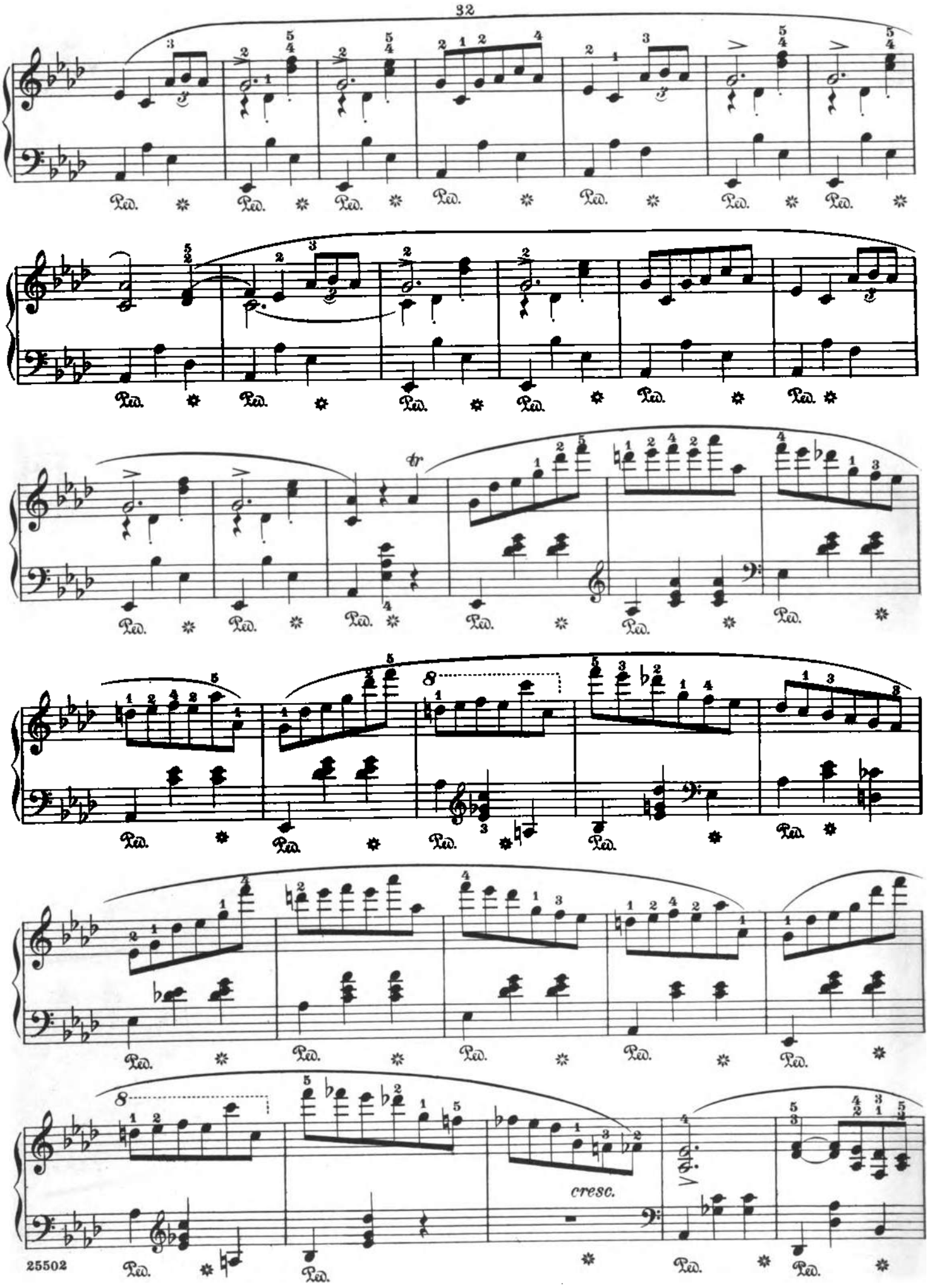


Copyright, 1915, by G. Schirmer

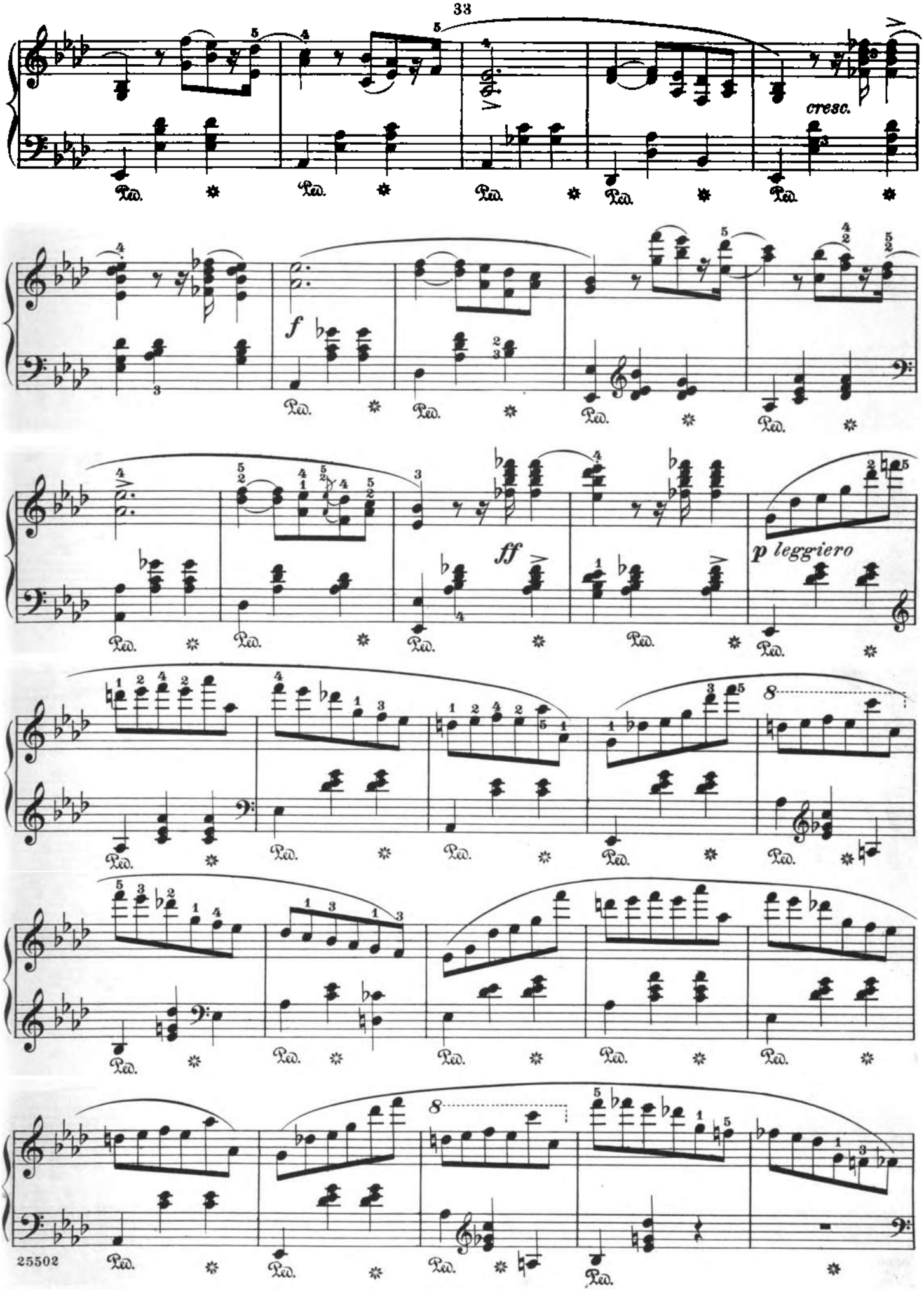
Material compilado con fines académicos



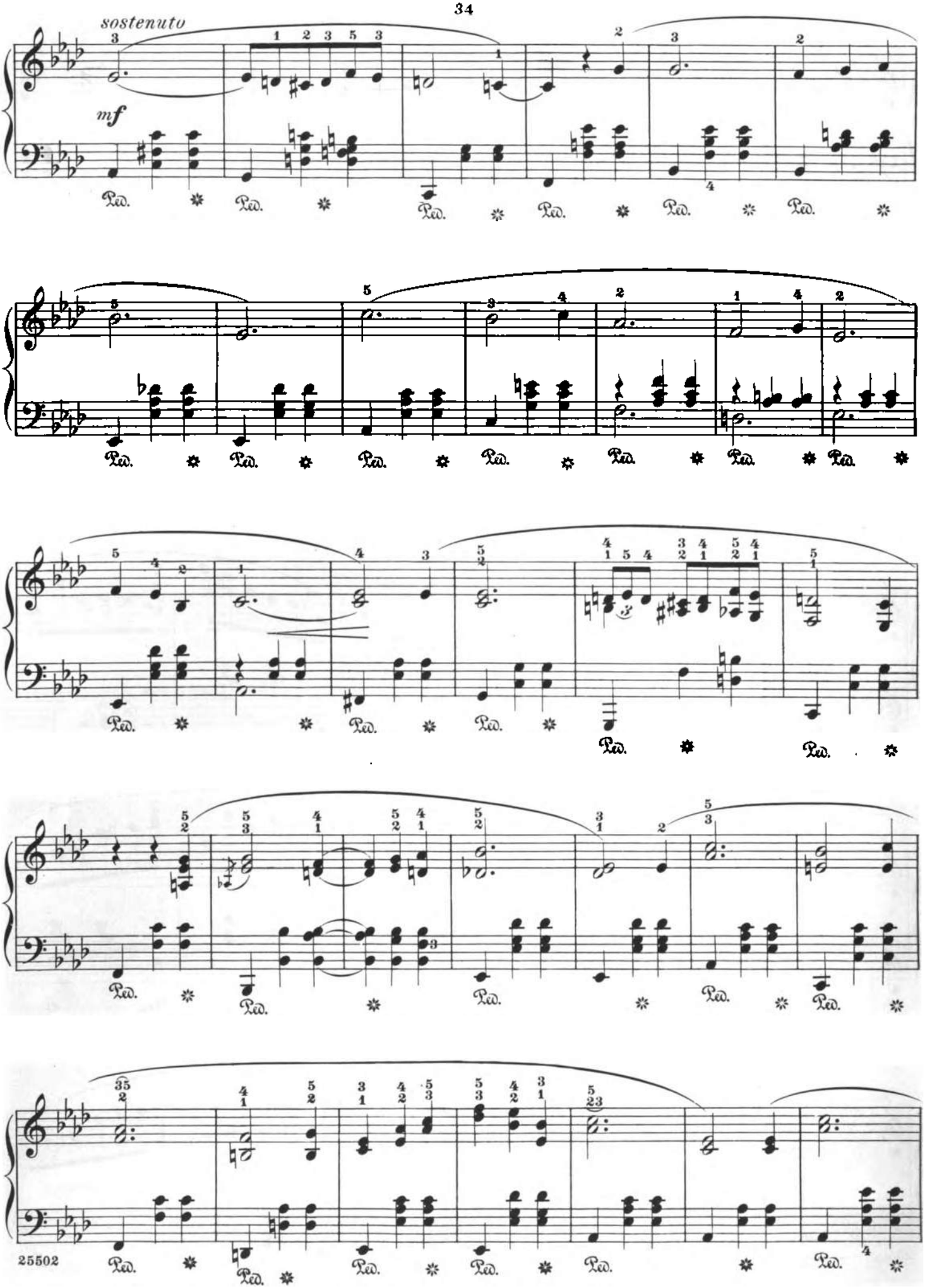
Material compilado con fines académicos



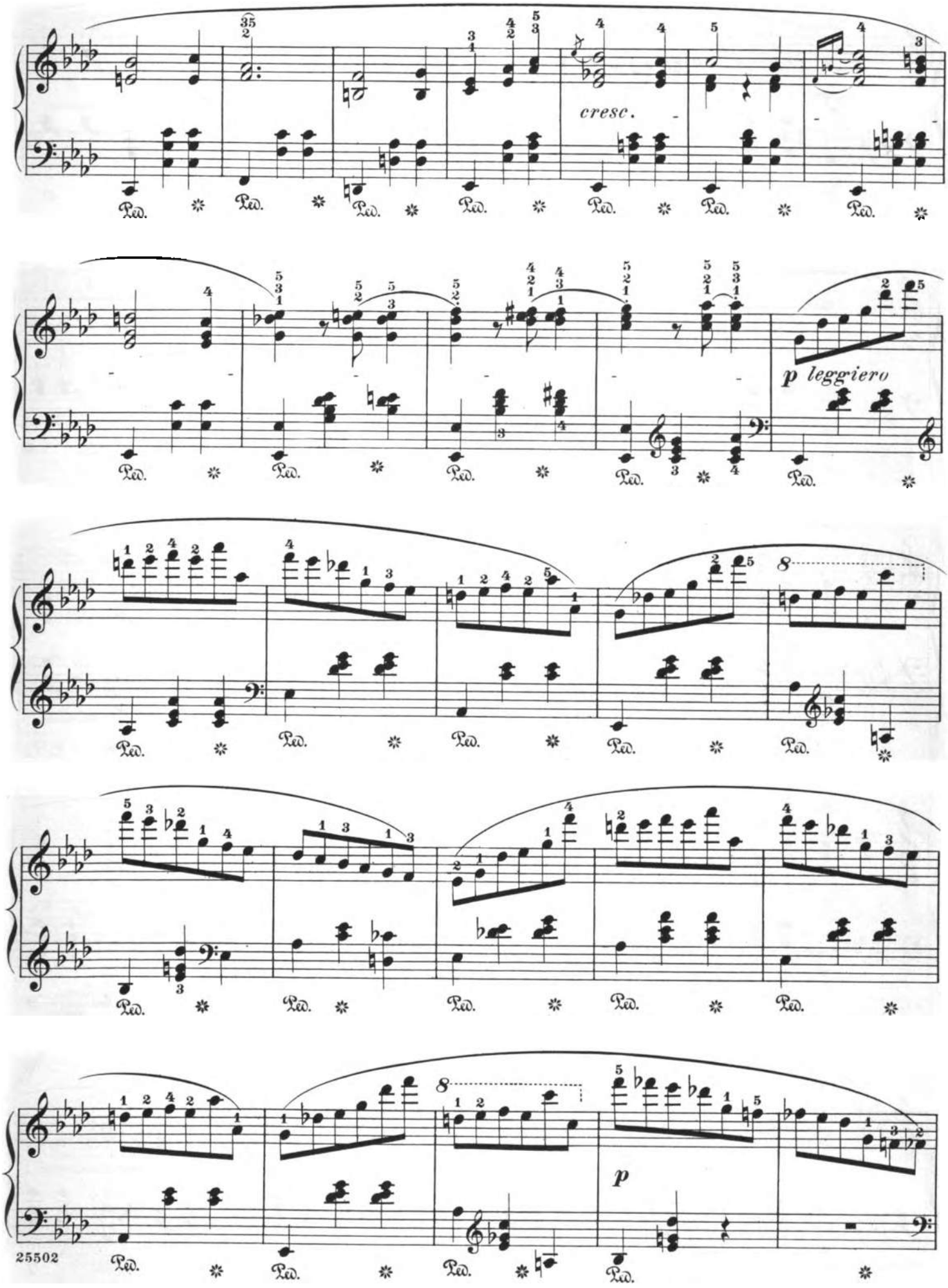
Material compilado con fines académicos



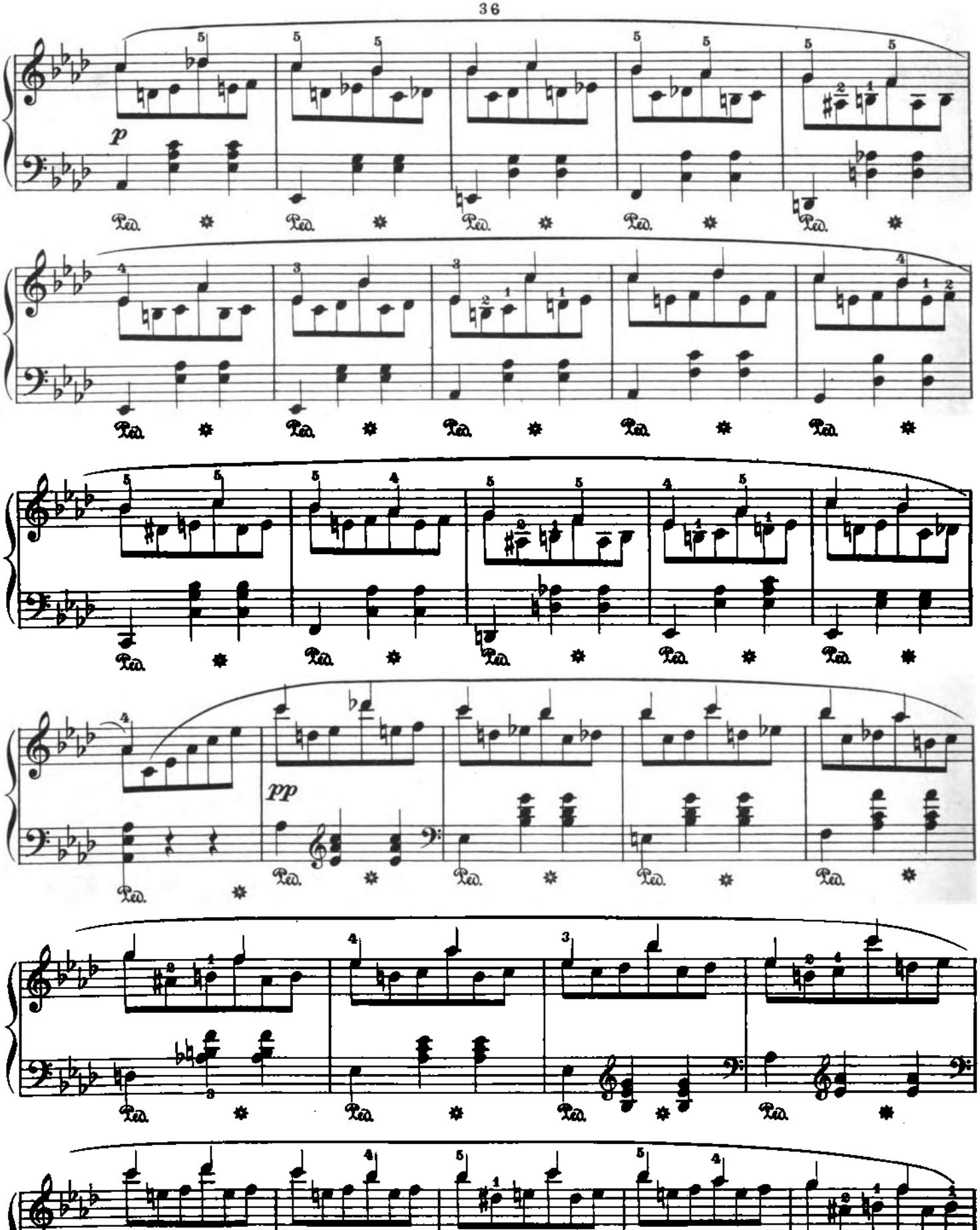
Material compilado con fines académicos



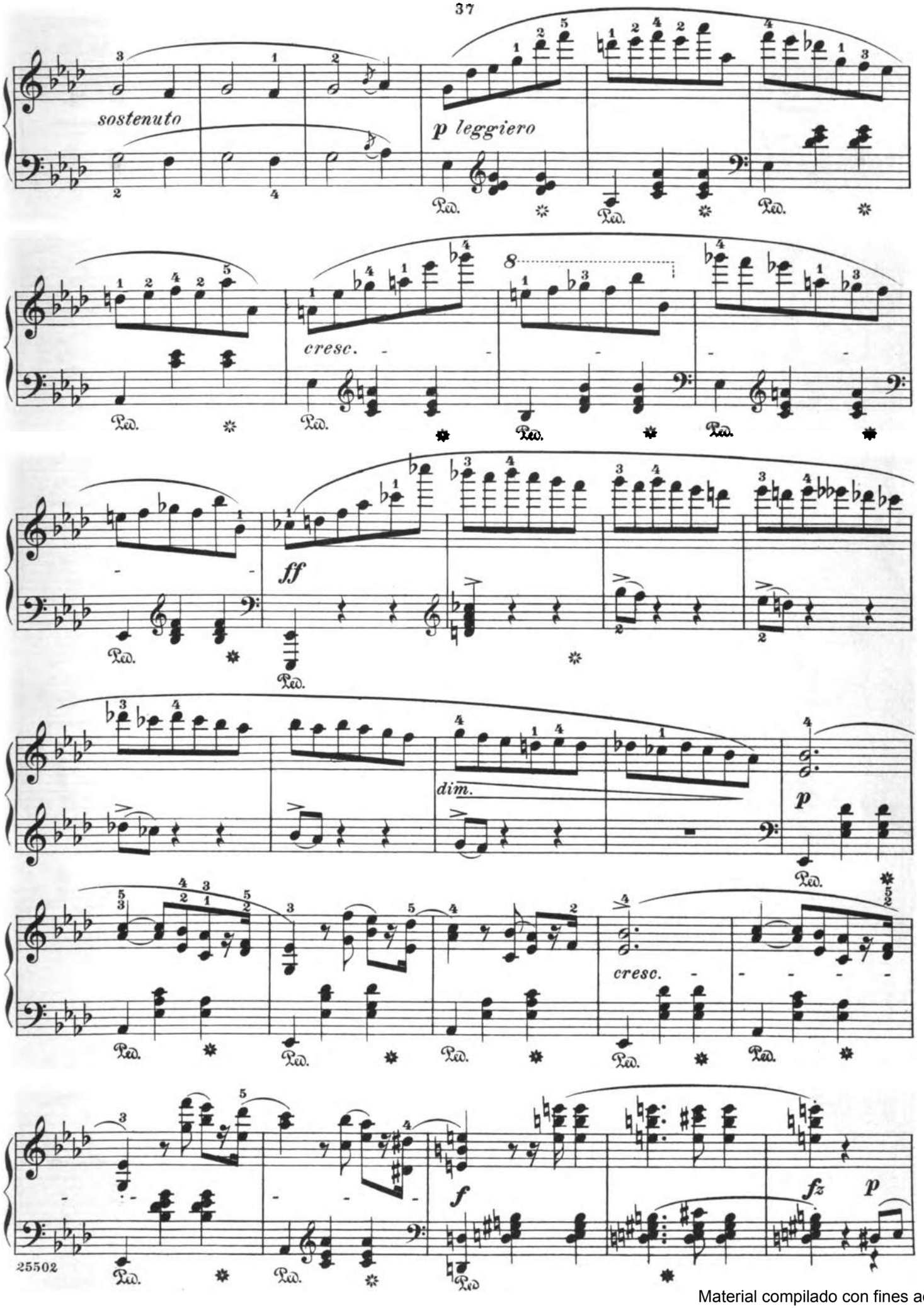
Material compilado con fines académicos



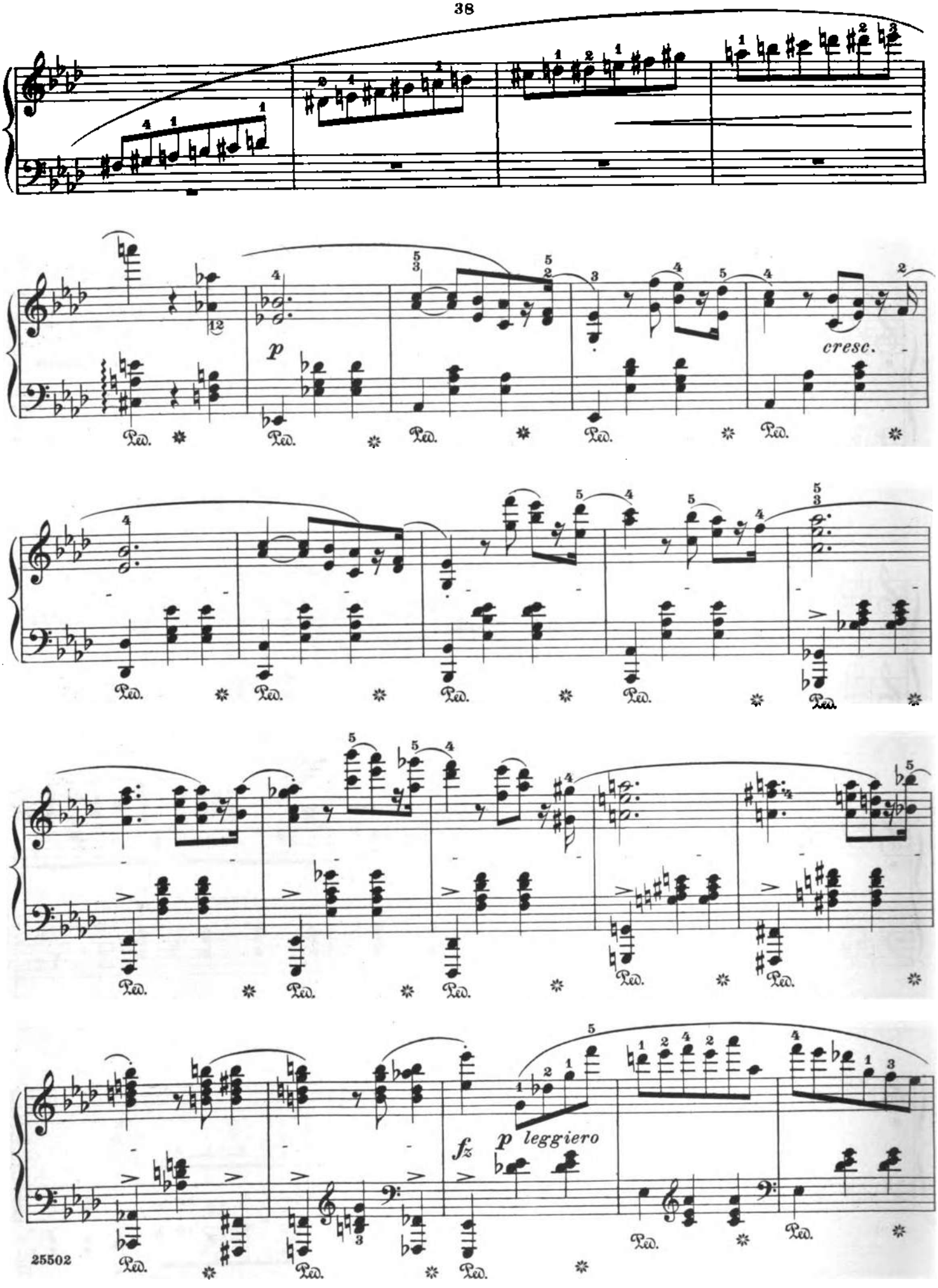
Material compilado con fines académicos



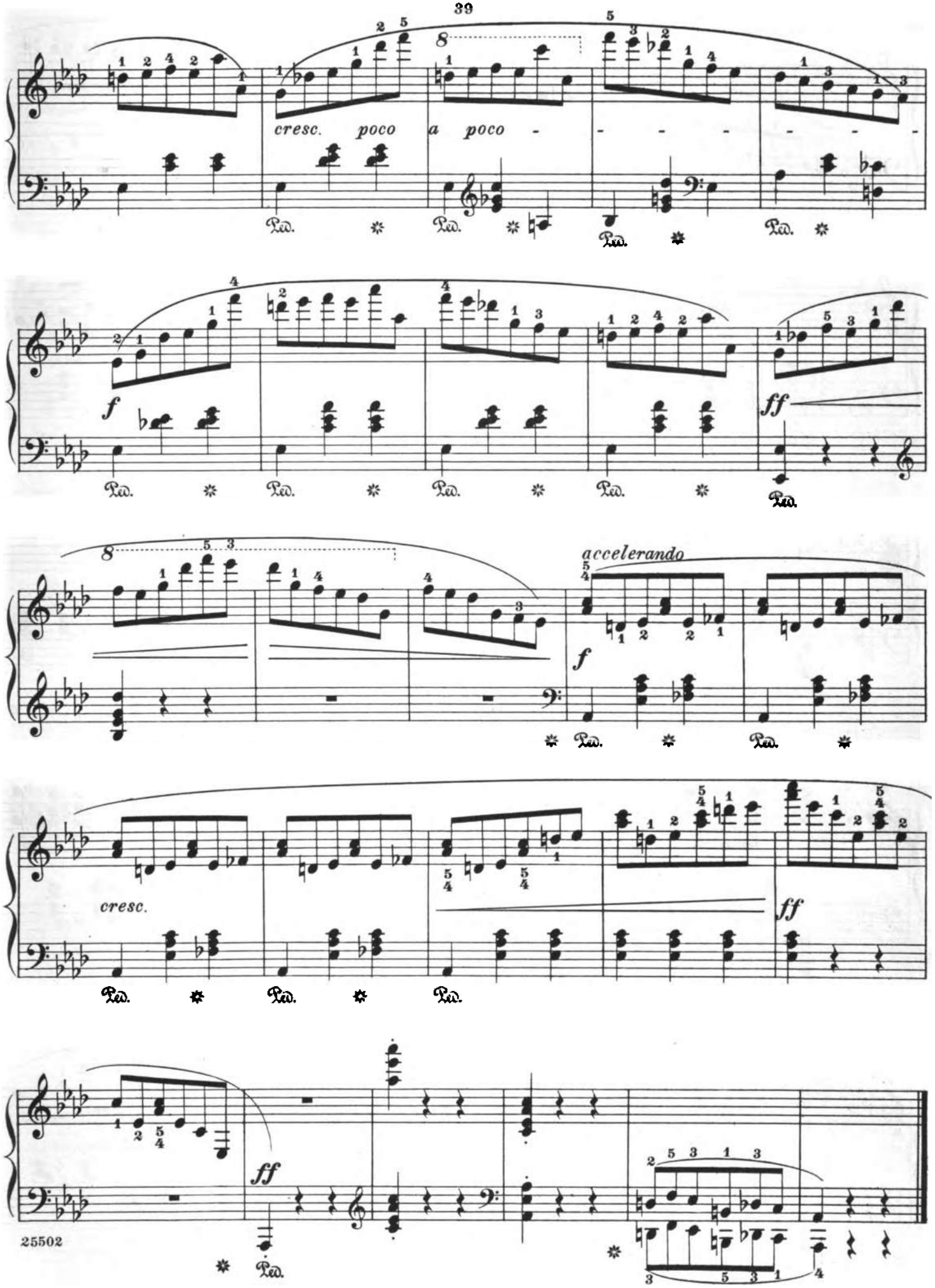
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

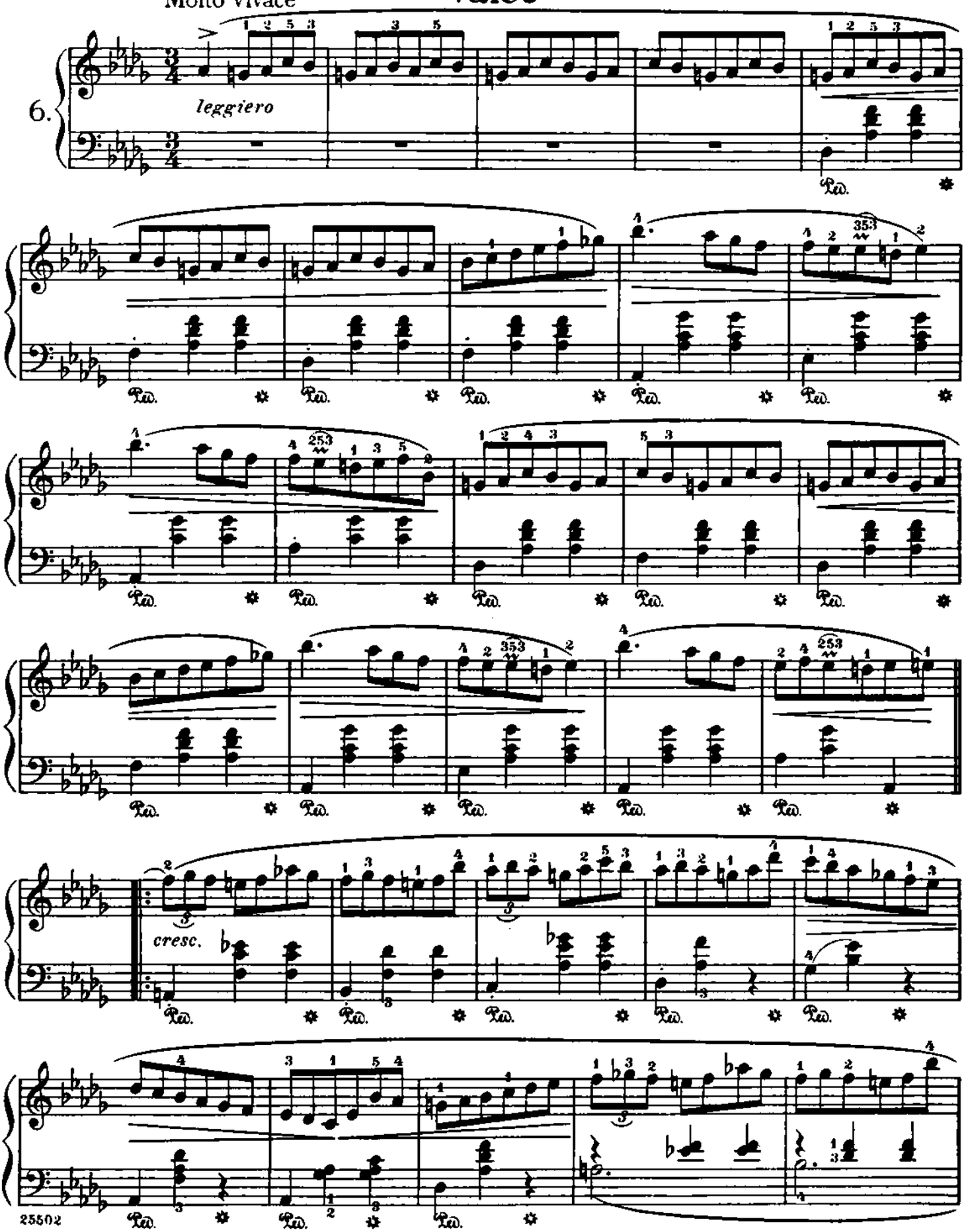
Revised and fingered by
Rafael Joseffy

A Madame la Comtesse Delphine Potocka

Valse

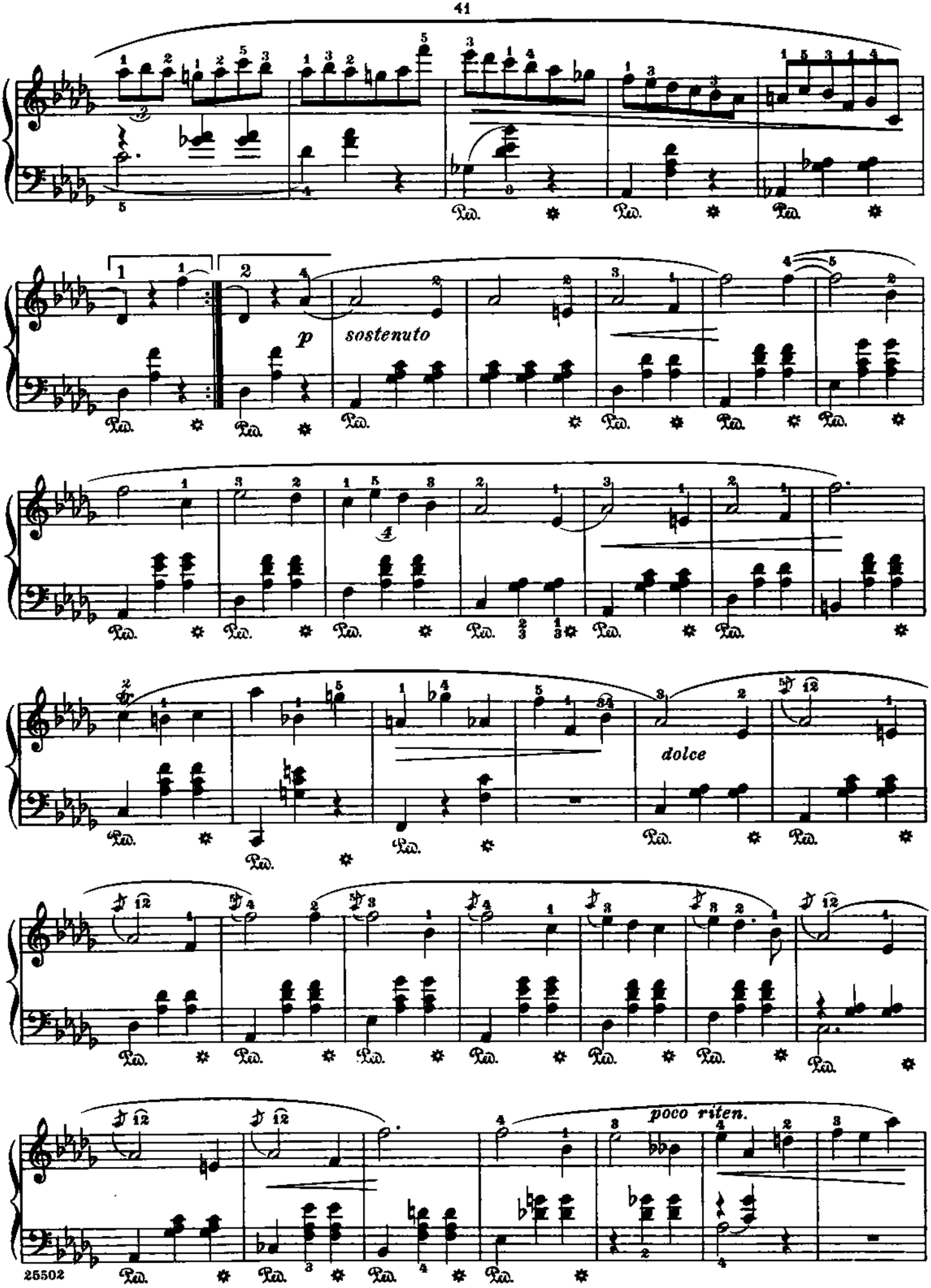
F. Chopin. Op. 64, No. 1

Molto vivace

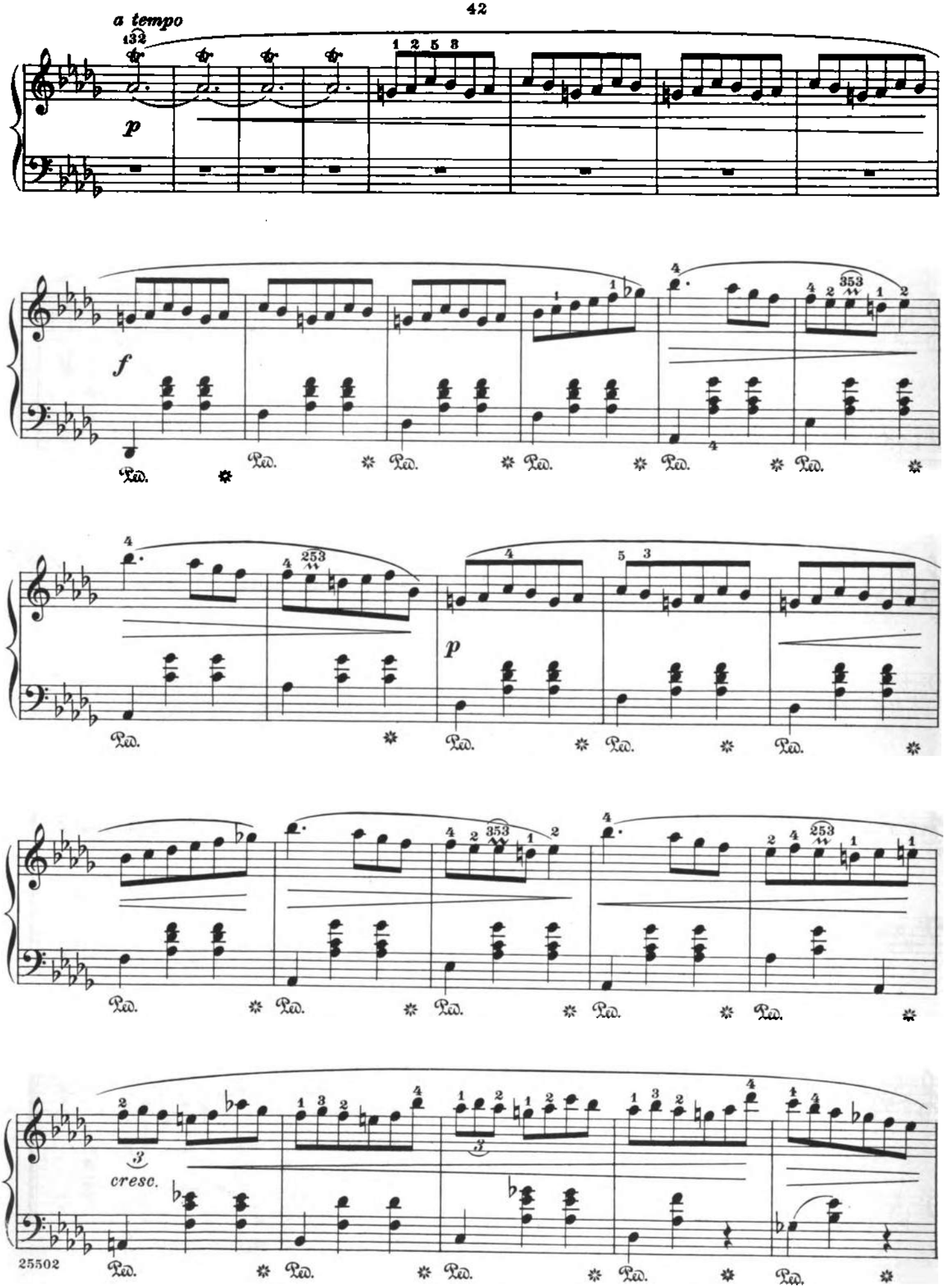


Copyright, 1915, by G. Schirmer

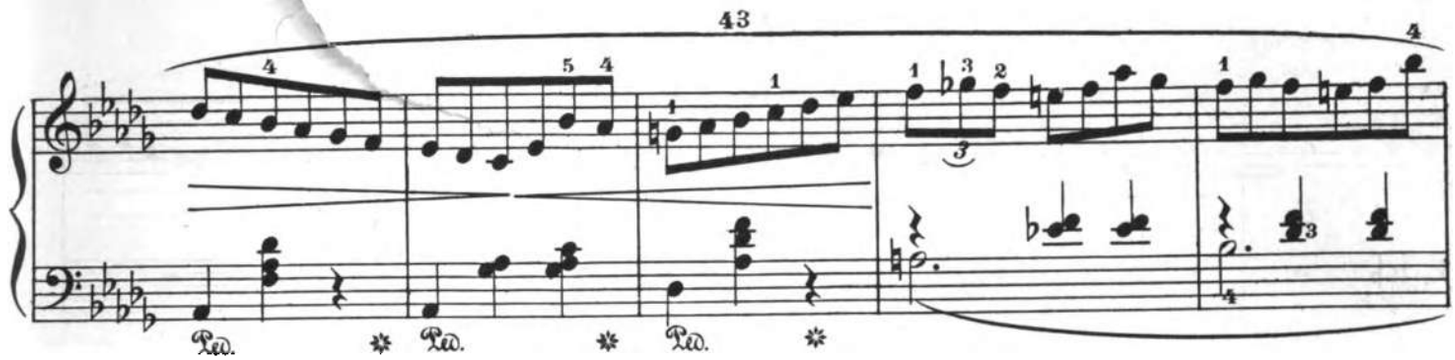
Material compilado con fines académicos

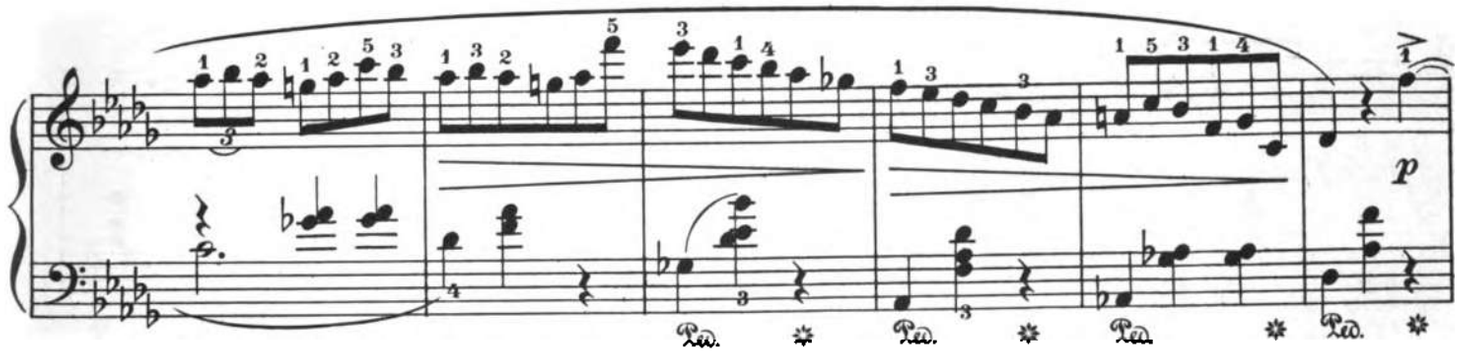


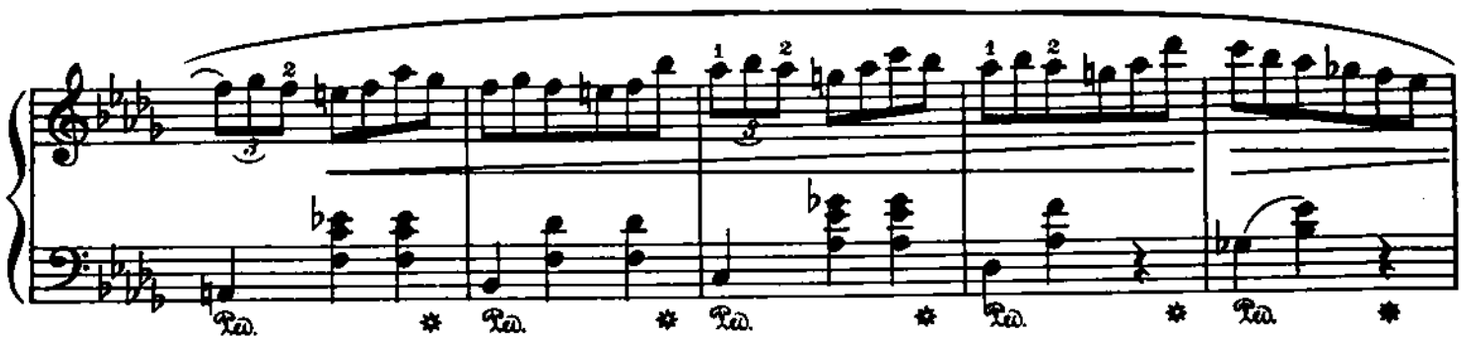
Material compilado con fines académicos

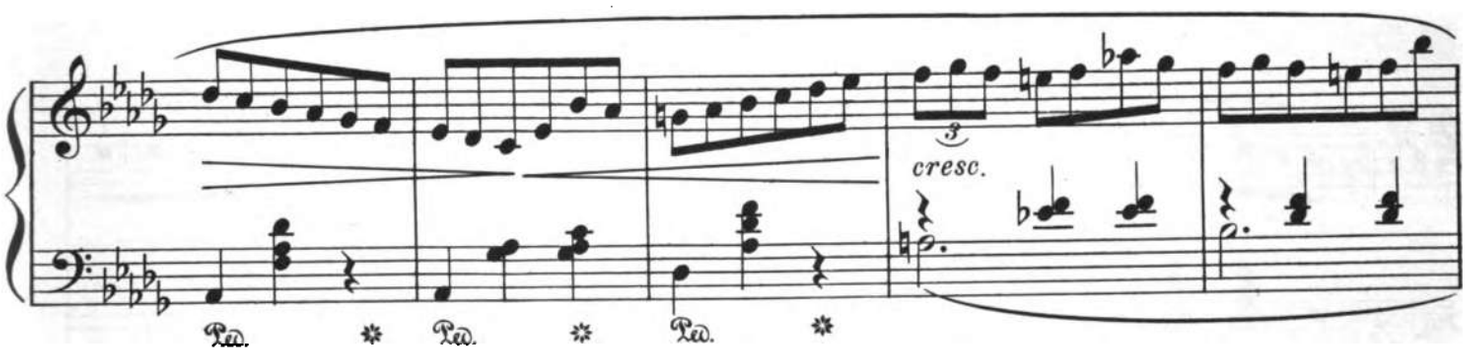


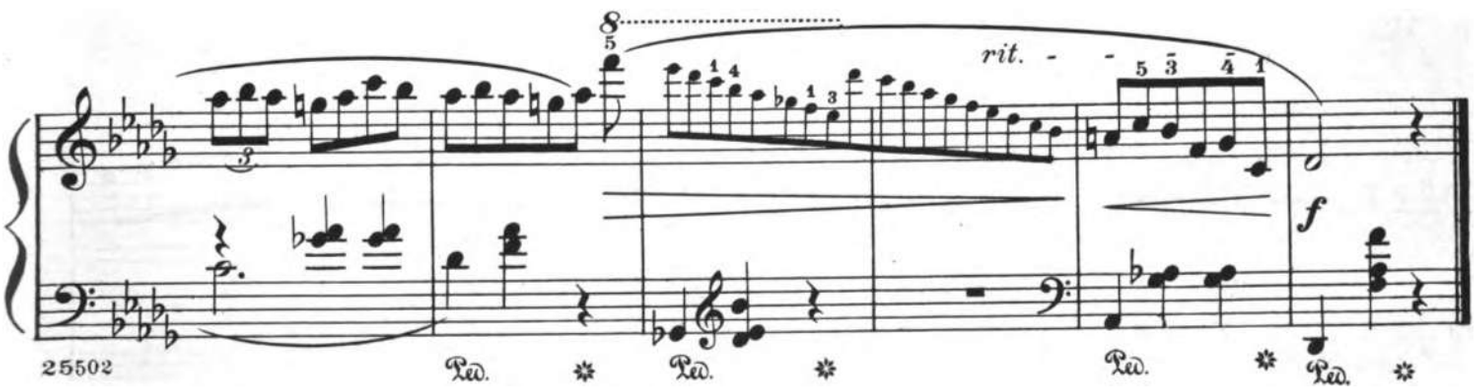
Material compilado con fines académicos











Material compilado con fines académicos

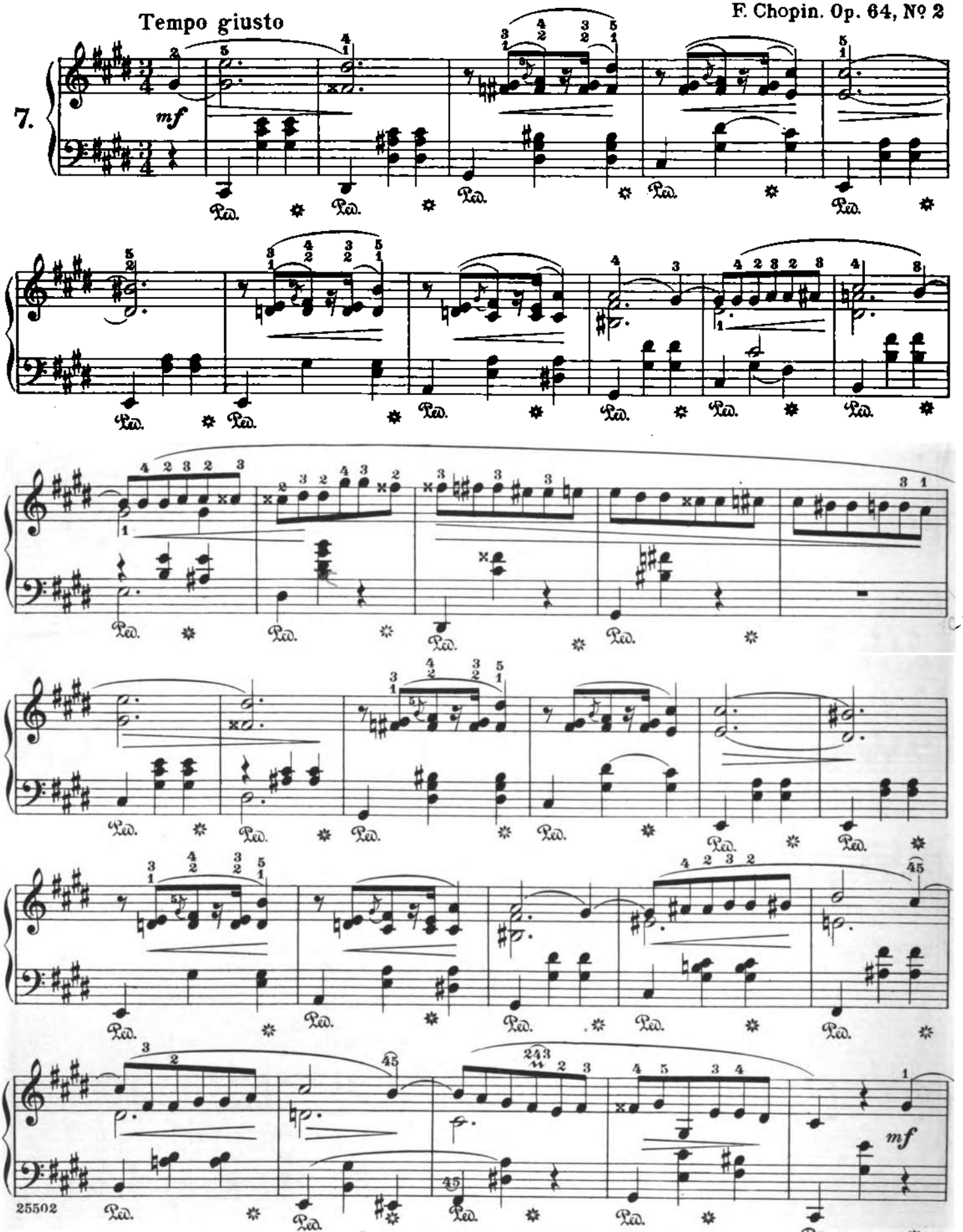
À Madame Nathaniel de Rothschild

Valse

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

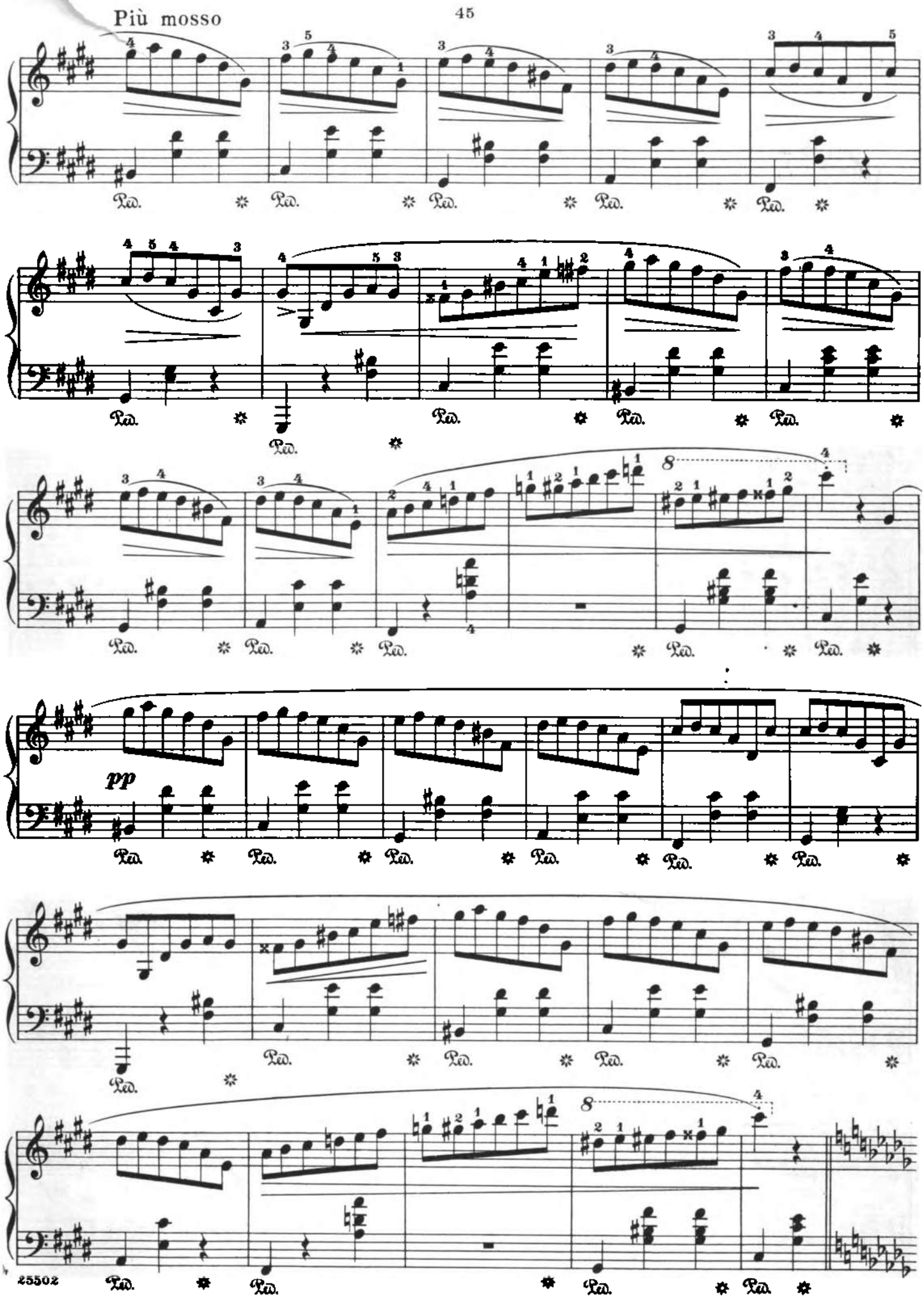
F. Chopin. Op. 64, Nº 2

Tempo giusto



Copyright, 1915, by G. Schirmer

Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

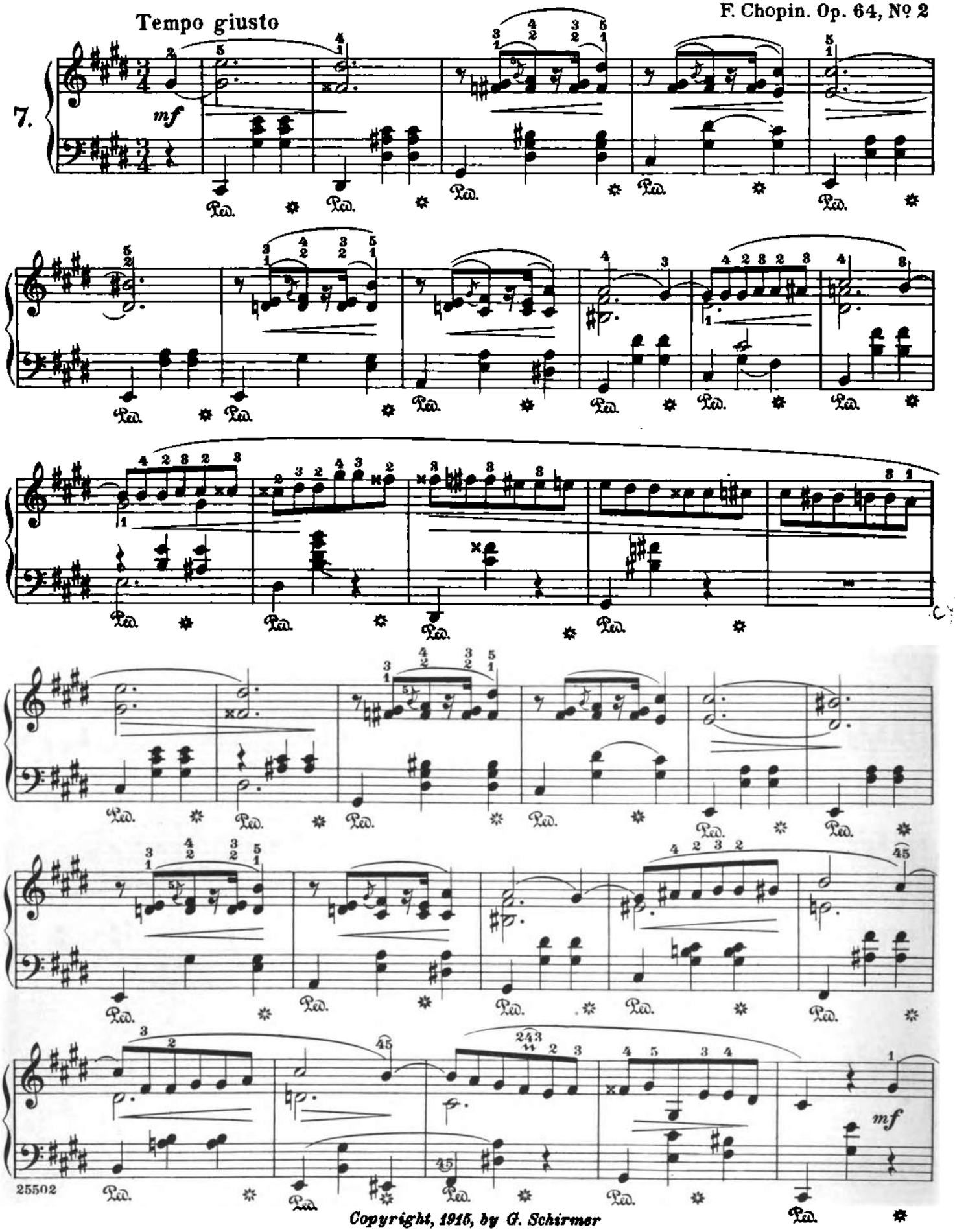
À Madame Nathaniel de Rothschild

Valse

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 64, № 2

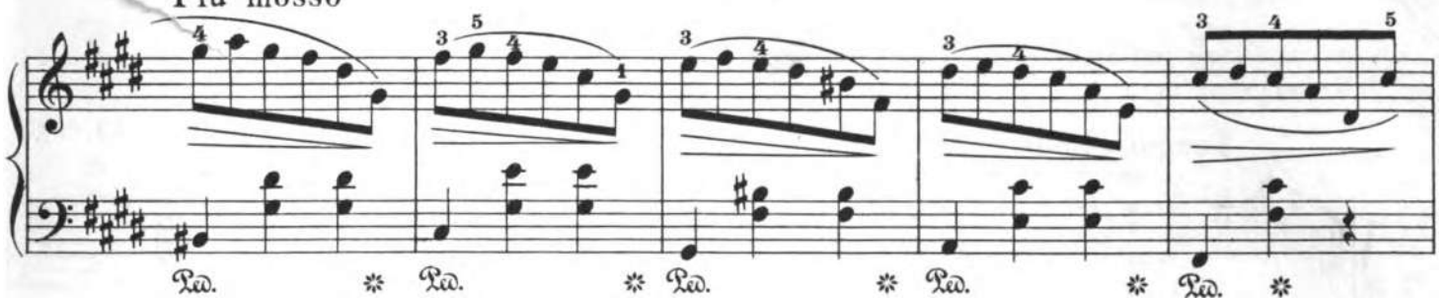
Tempo giusto

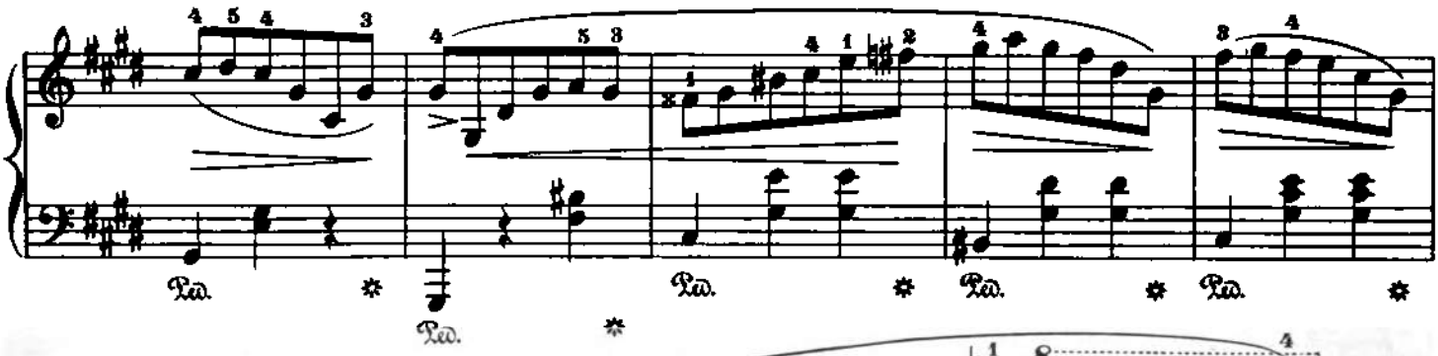


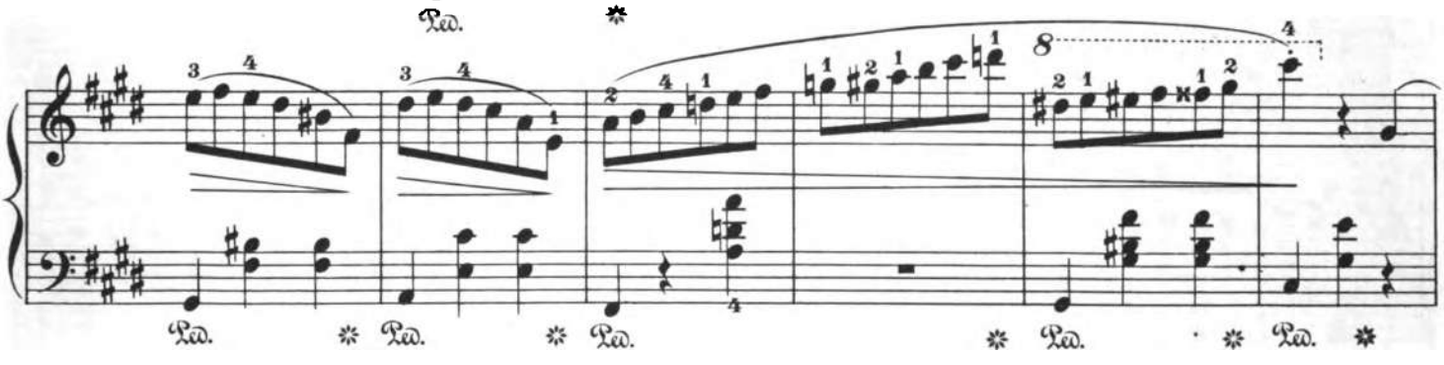
Copyright, 1915, by G. Schirmer

Material compilado con fines académicos

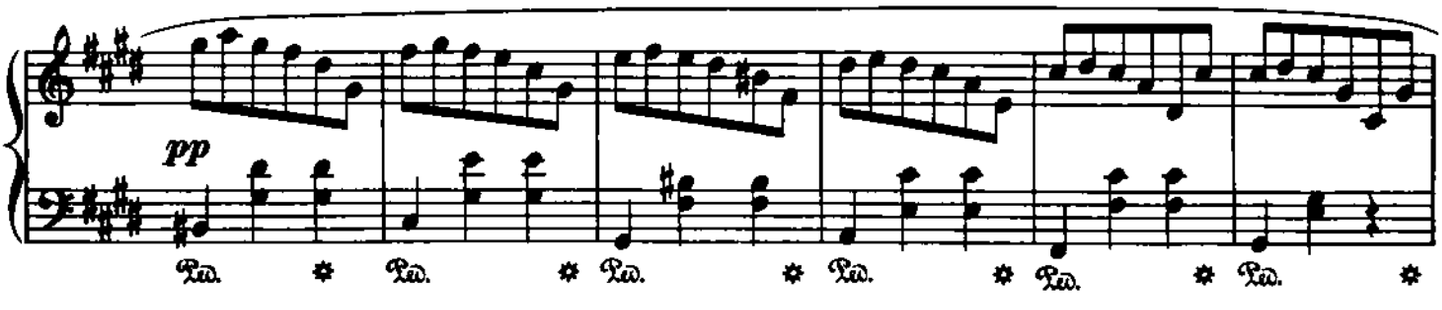
Più mosso

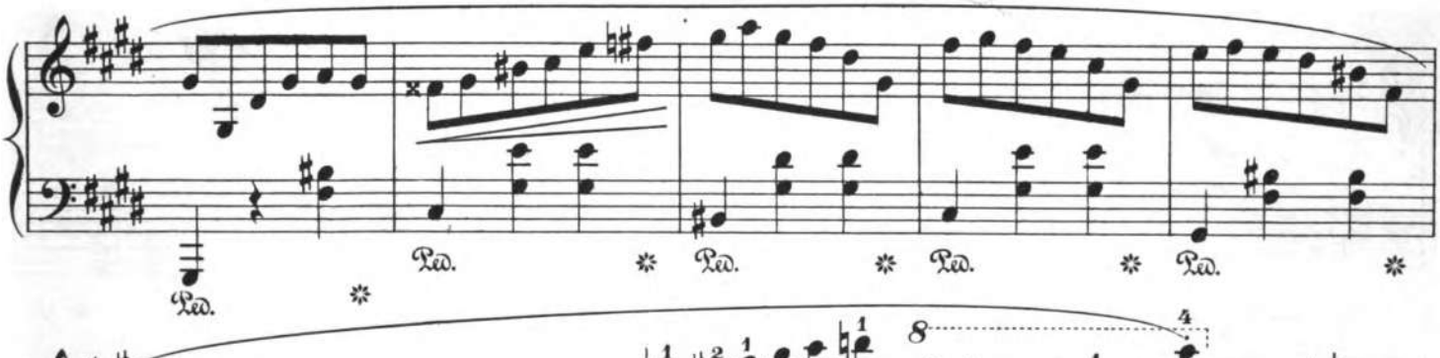




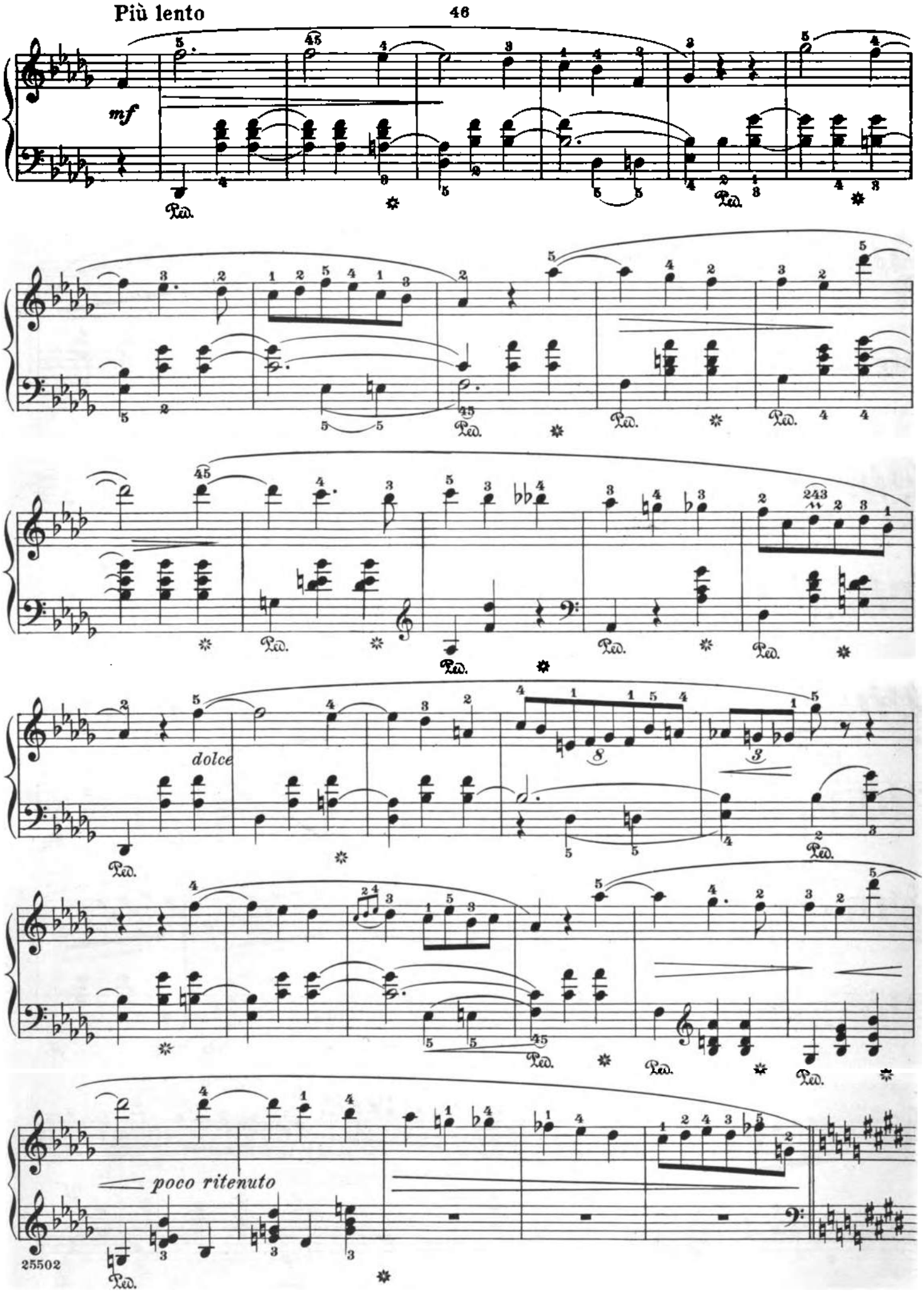


pp

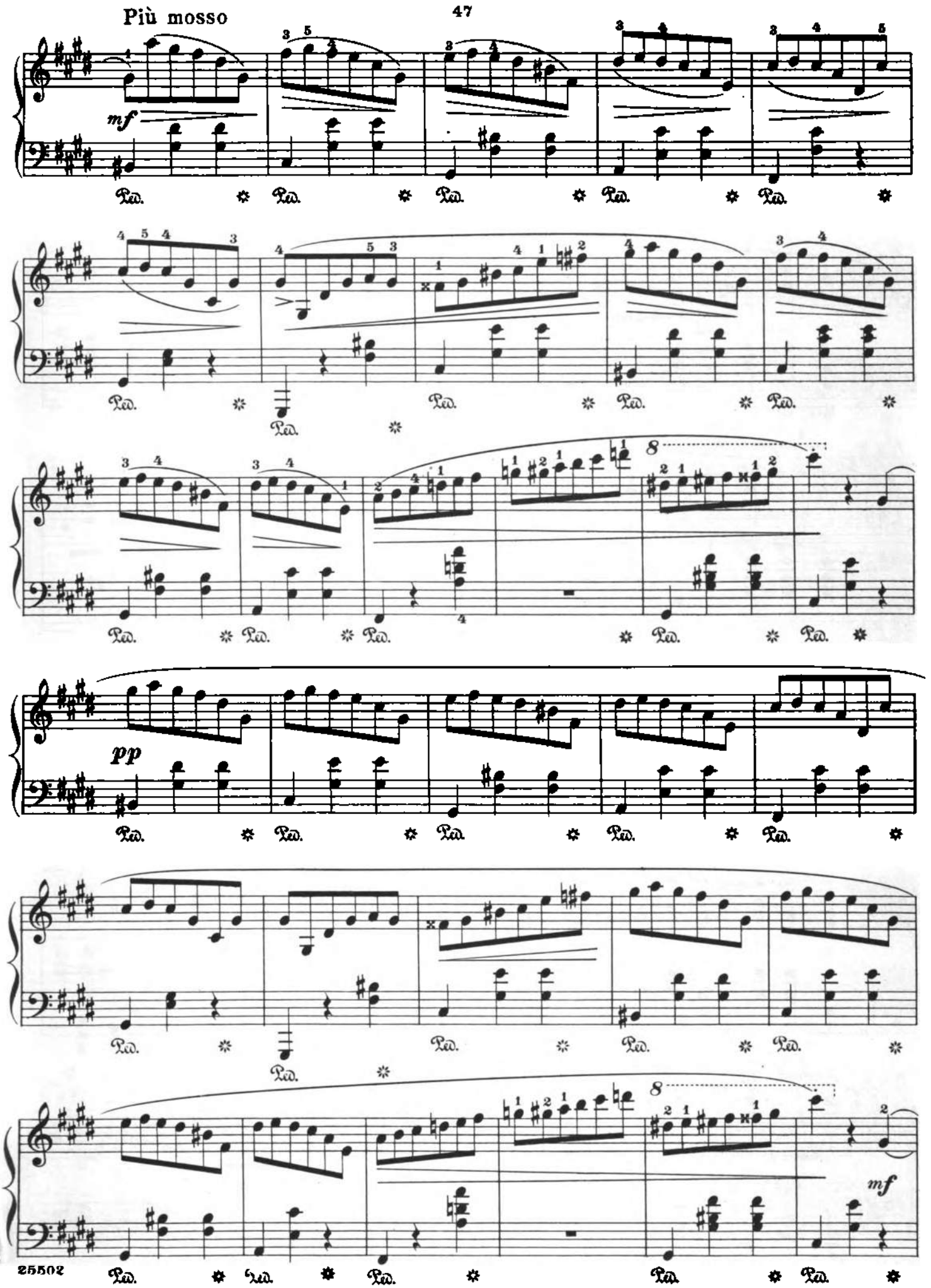




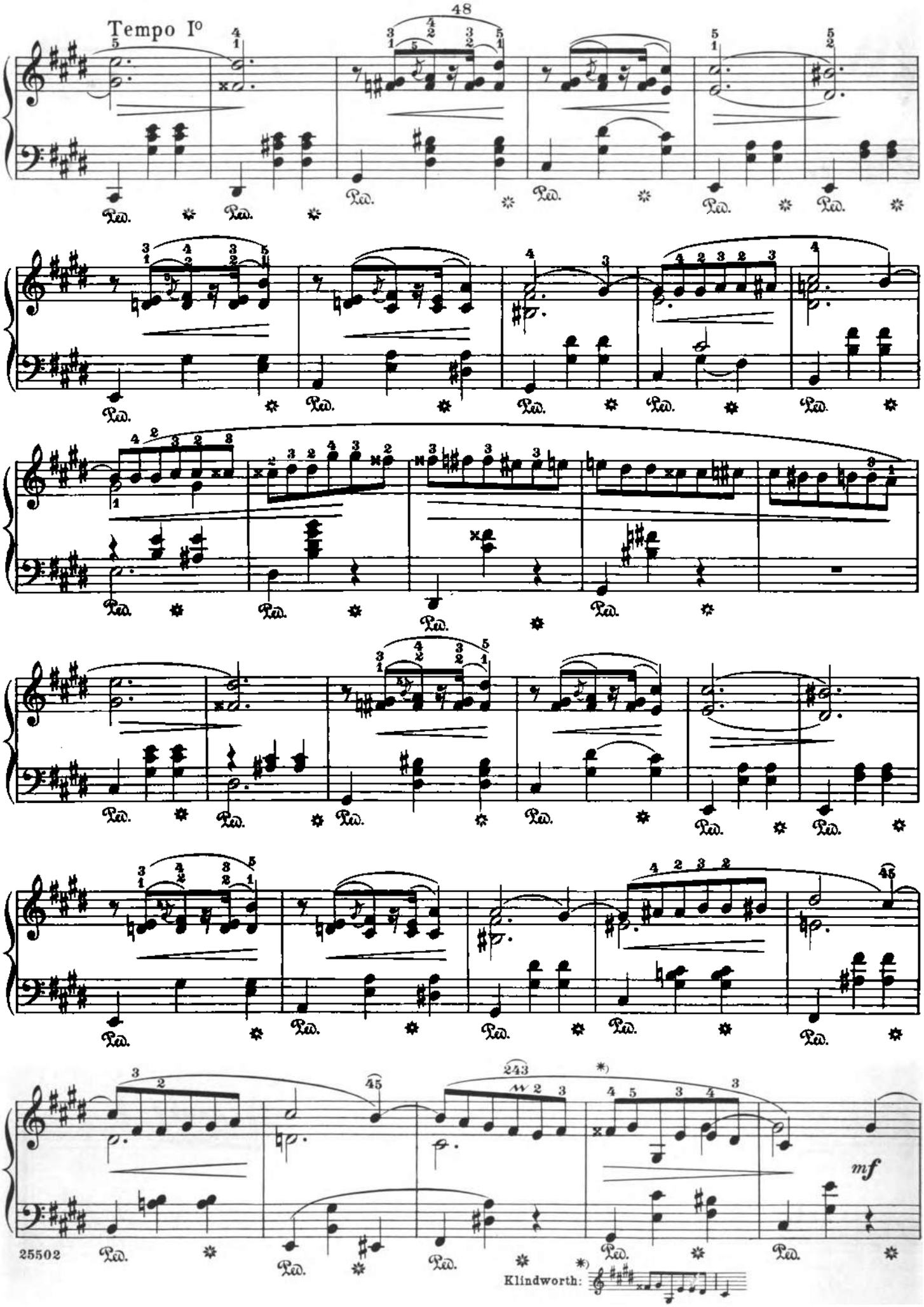
Material compilado con fines académicos



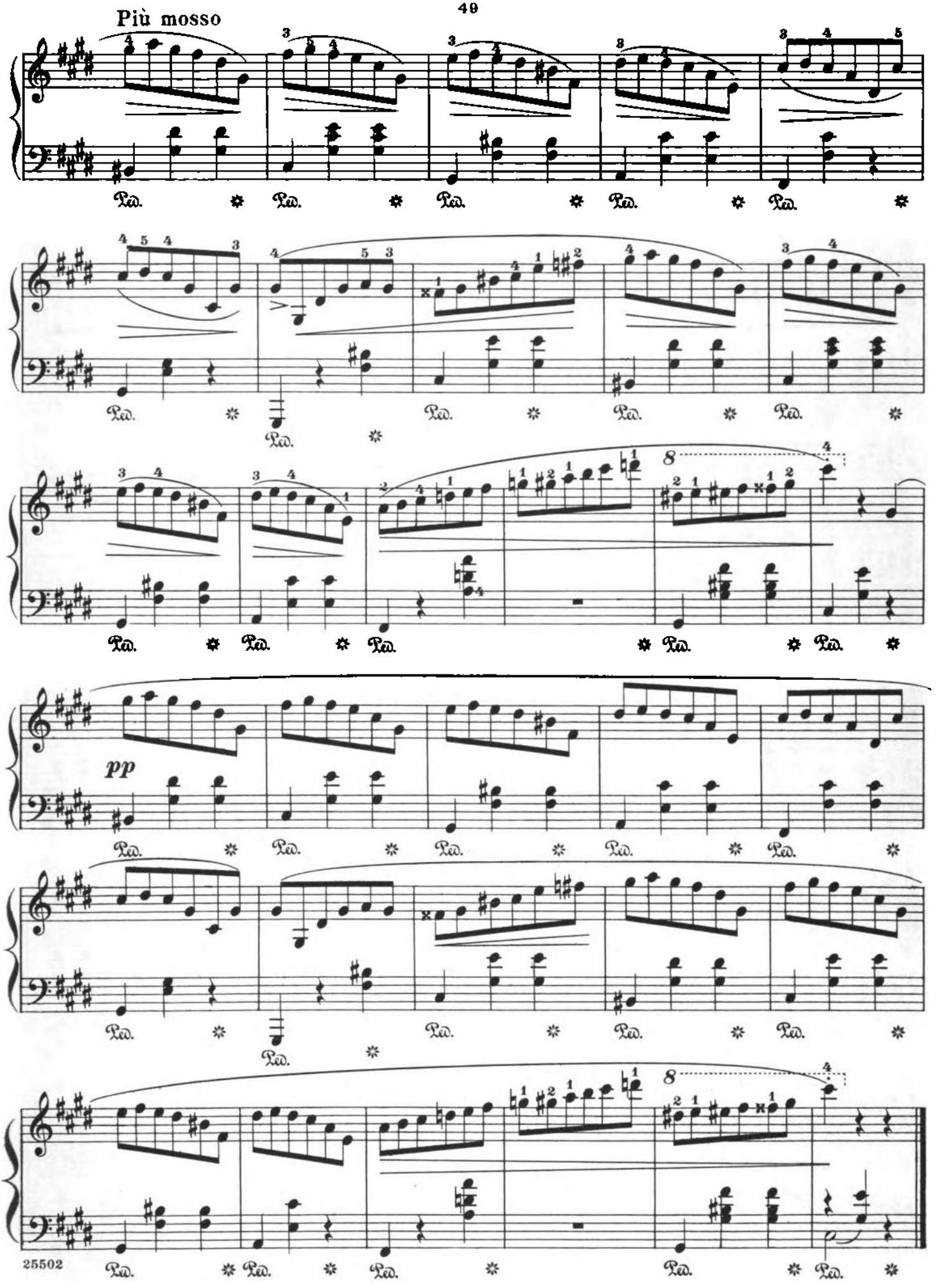
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

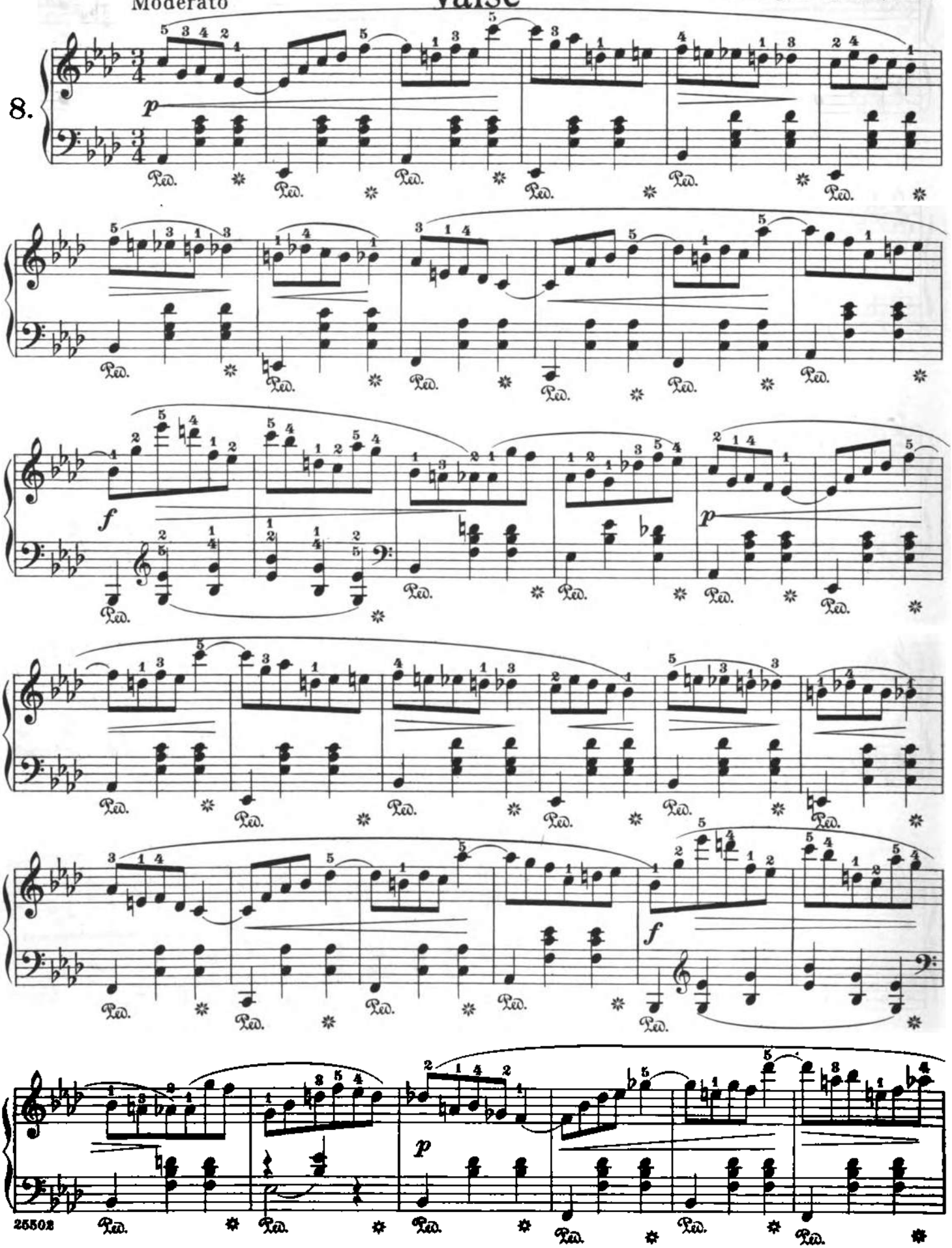
Revised and fingered by
Rafael Joseffy

À la Comtesse Katharina Bronicka

Valse

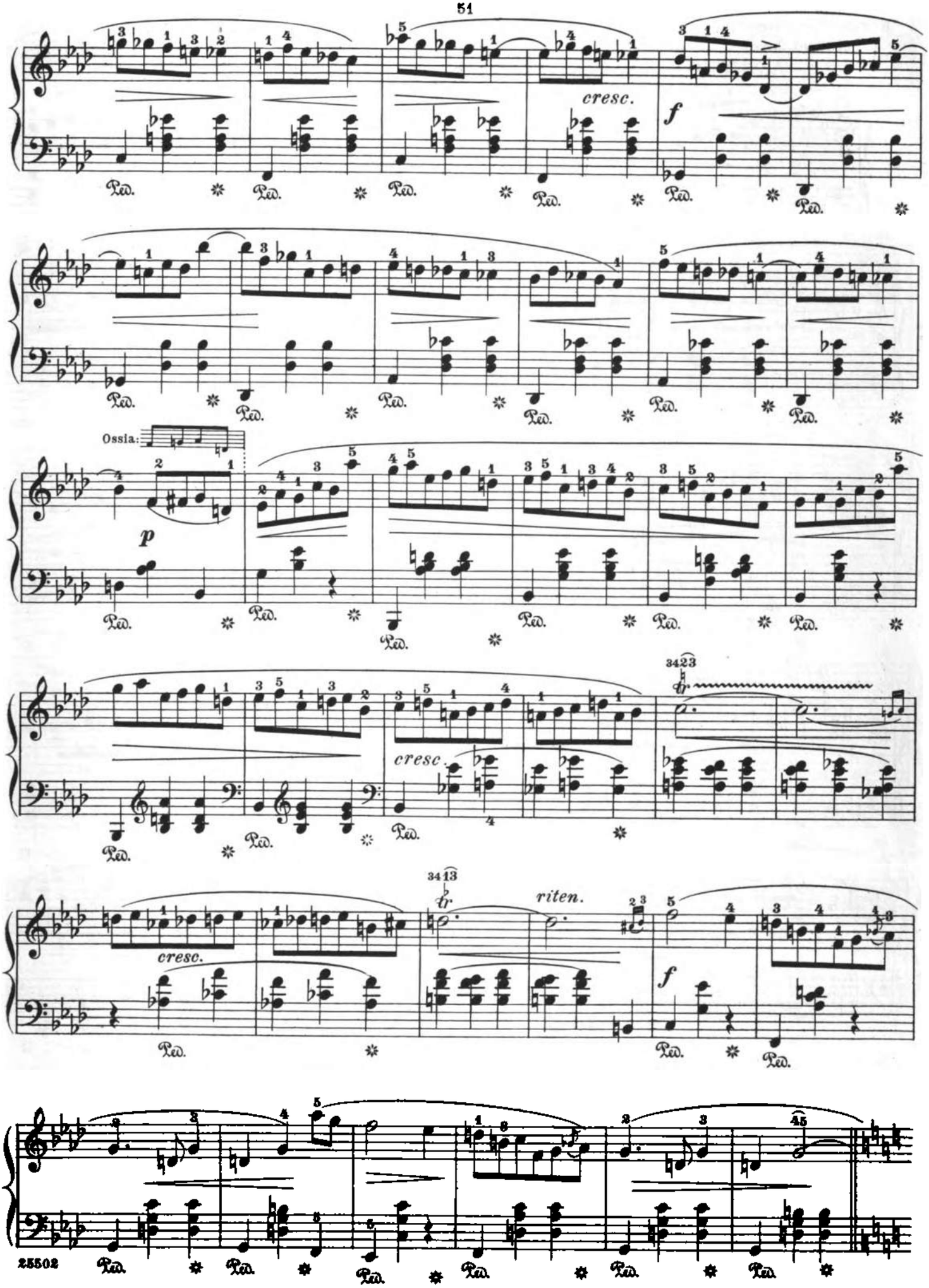
F. Chopin. Op. 64, No. 3

Moderato

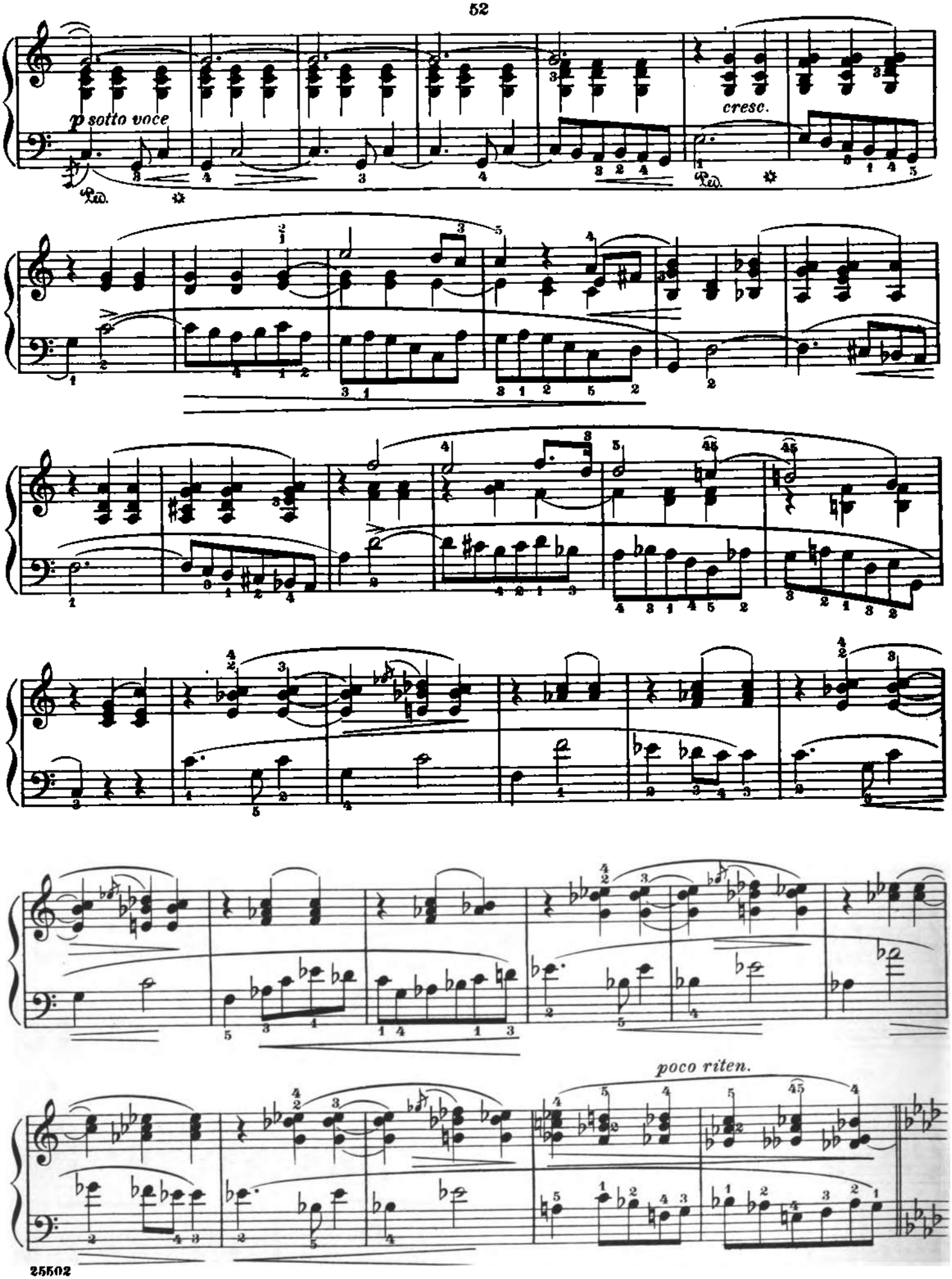


Copyright, 1915, by G. Schirmer

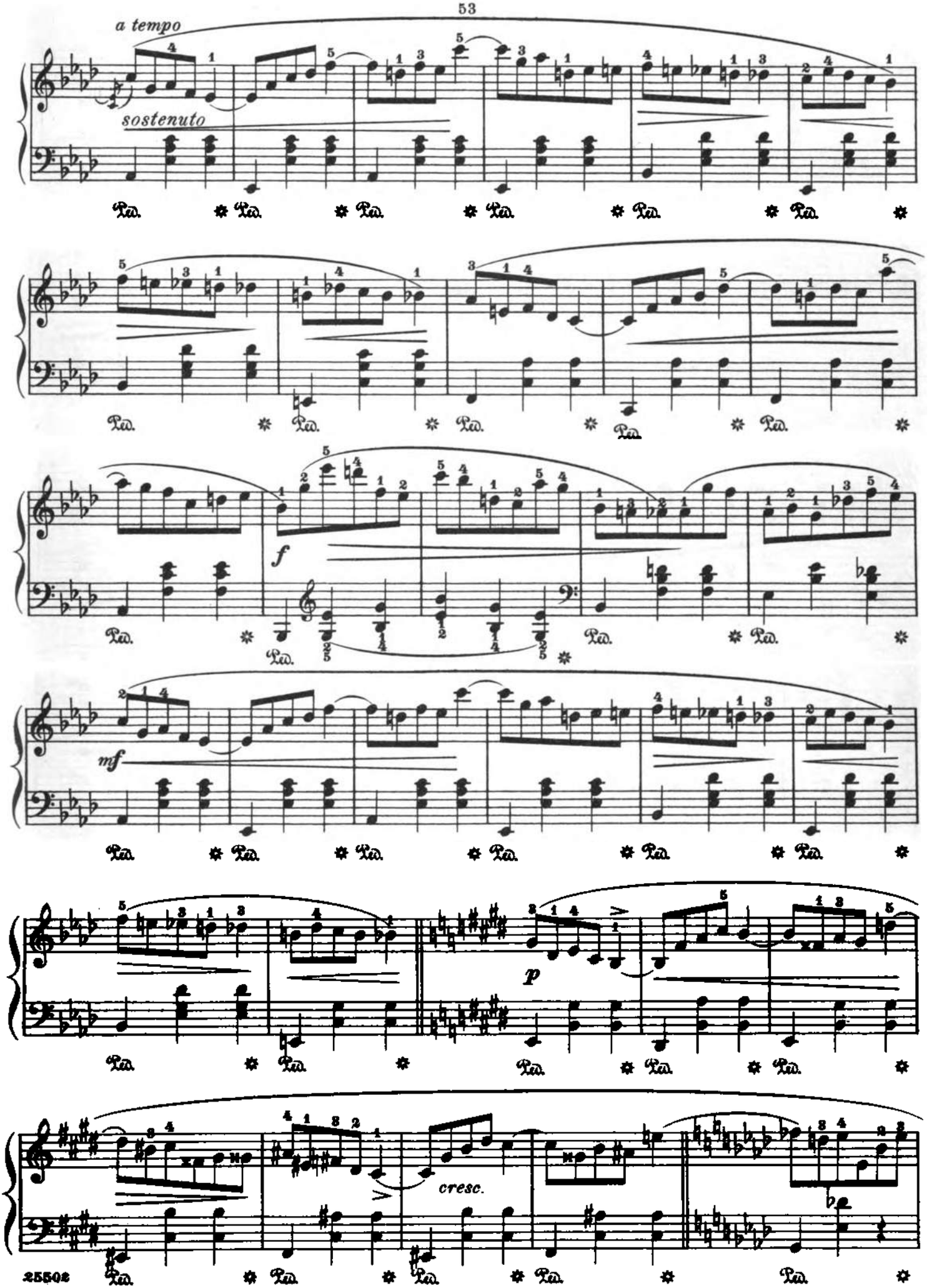
Material compilado con fines académicos



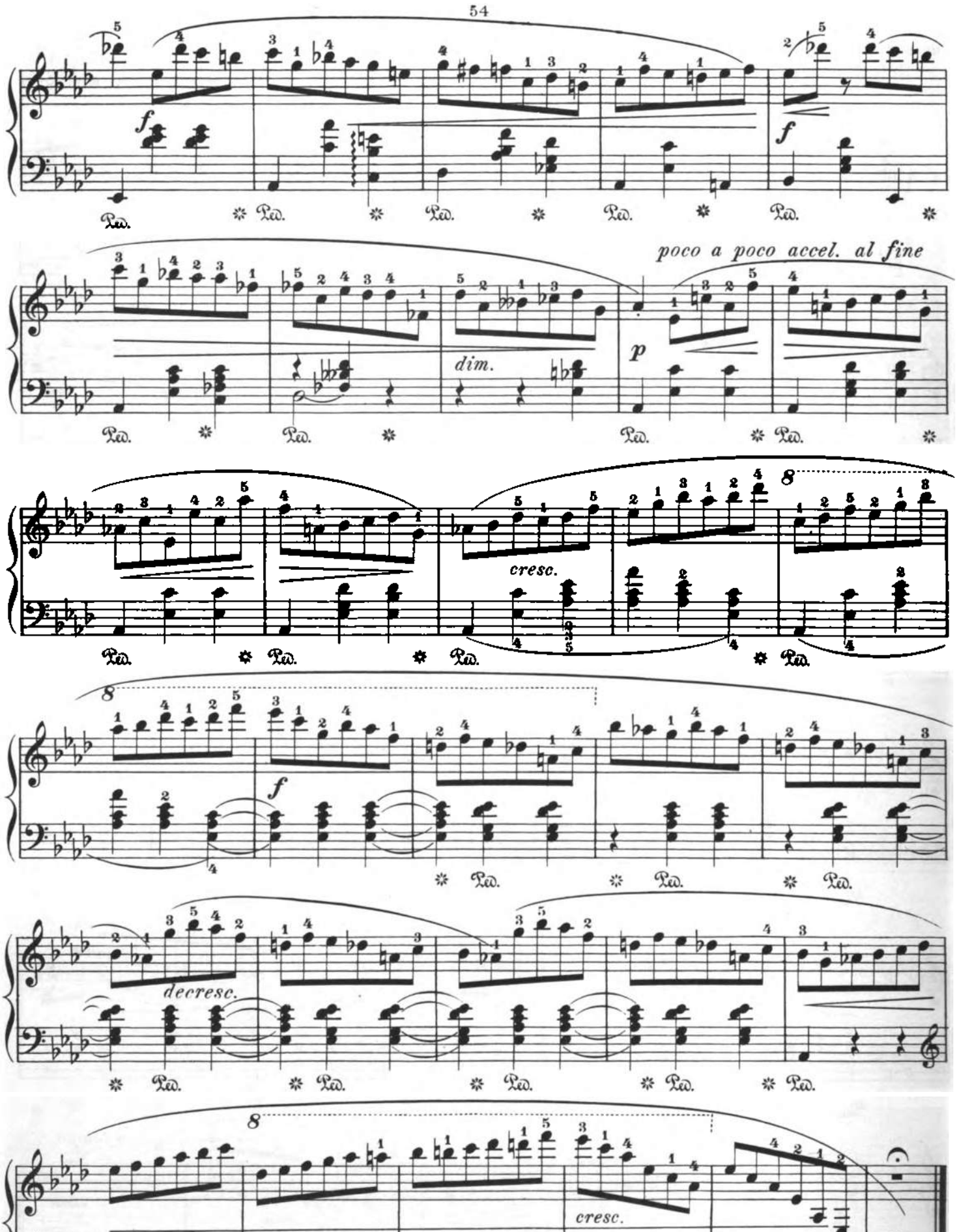
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

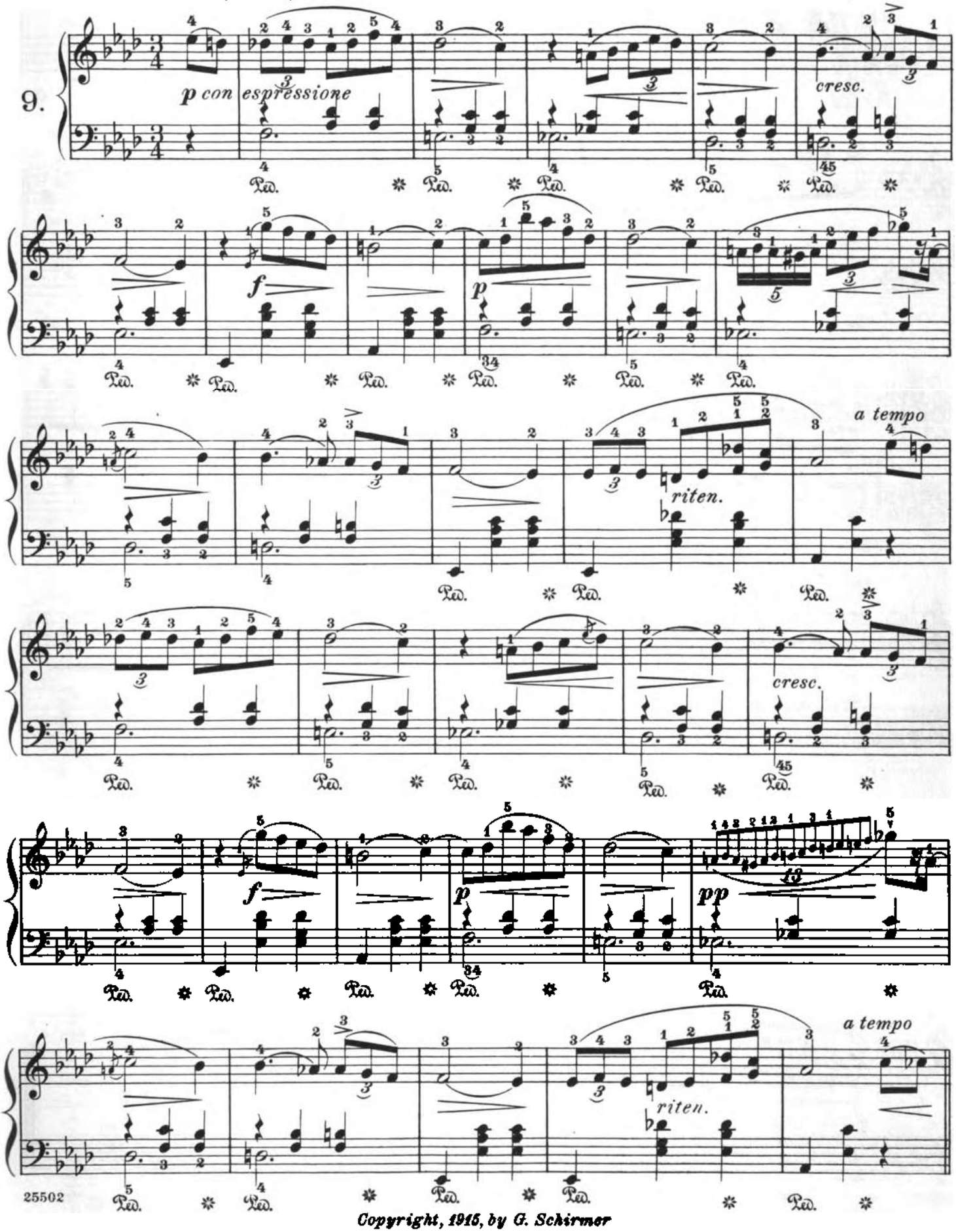
Valse

(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

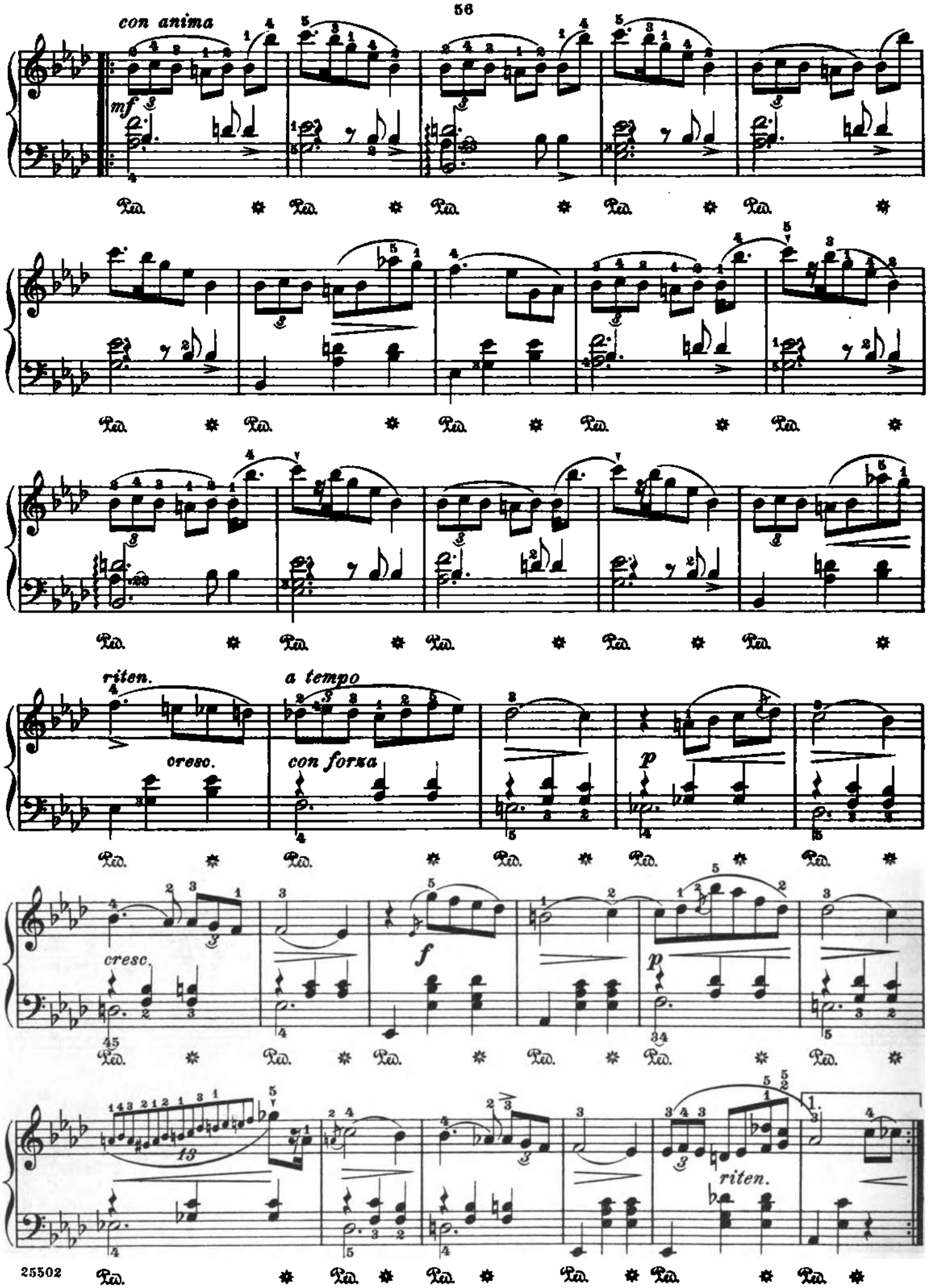
F. Chopin. Op. 69, No. 1
(1836)

Lento (♩ = 138)

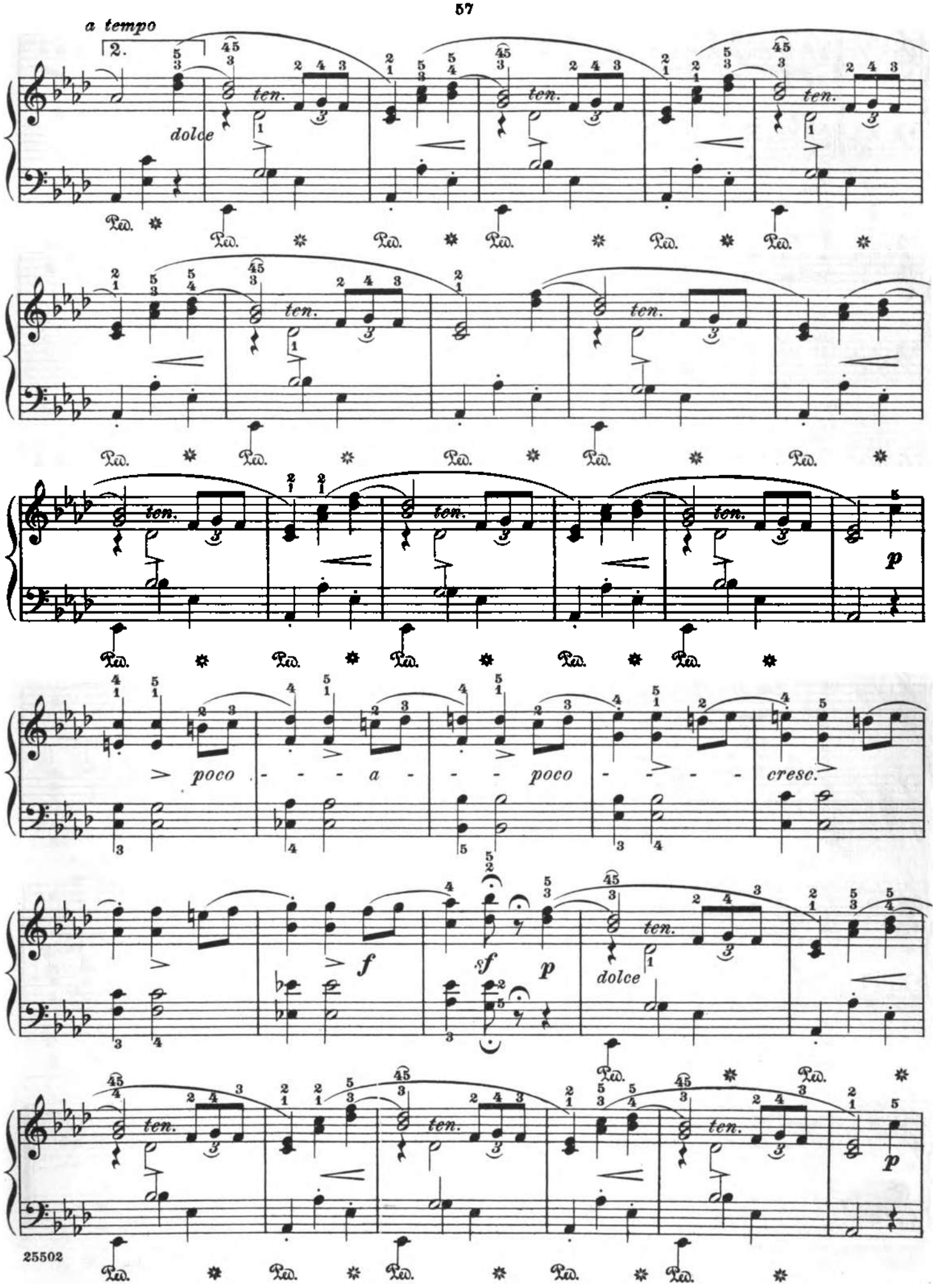


Copyright, 1915, by G. Schirmer

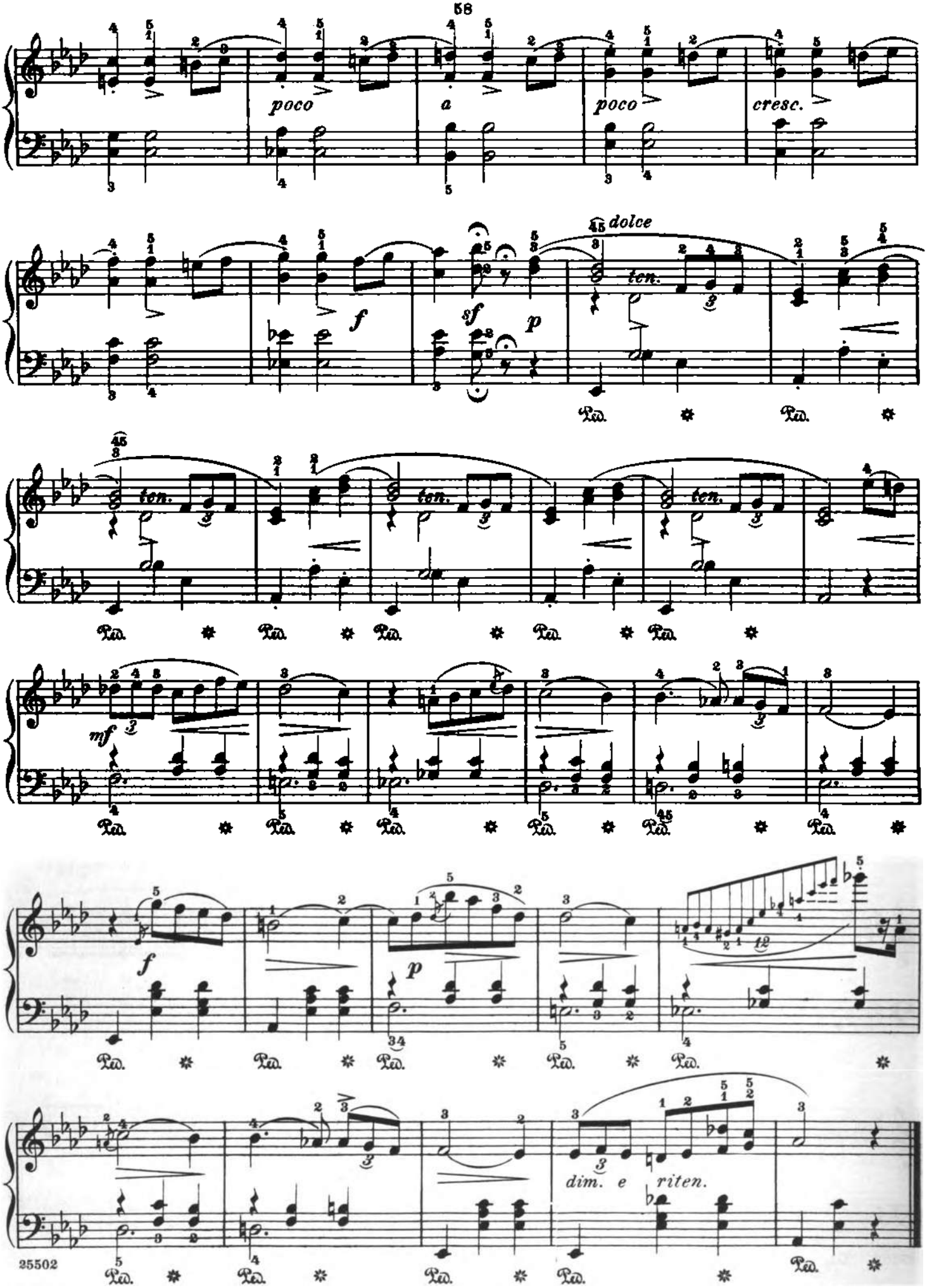
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

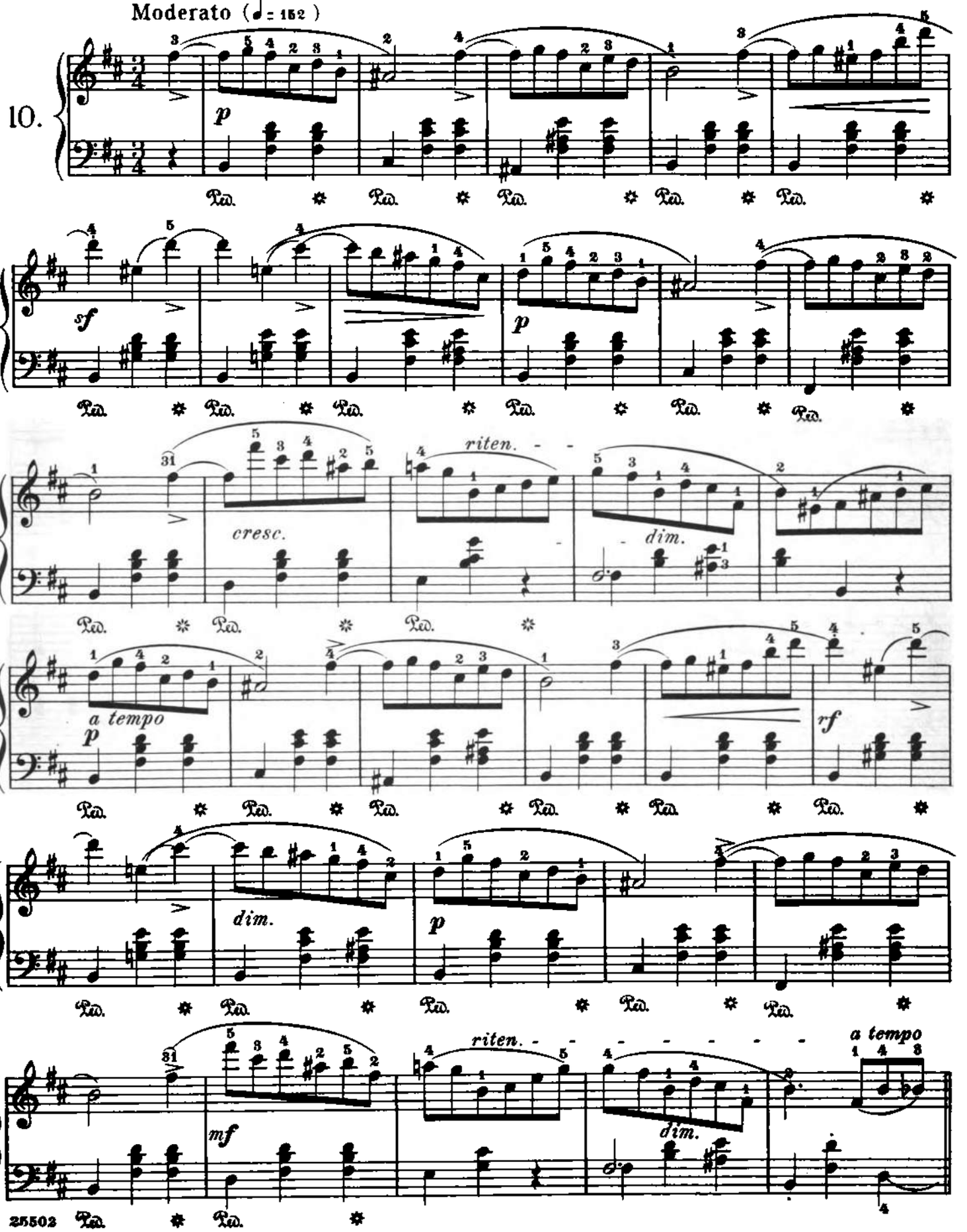
Valse

(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

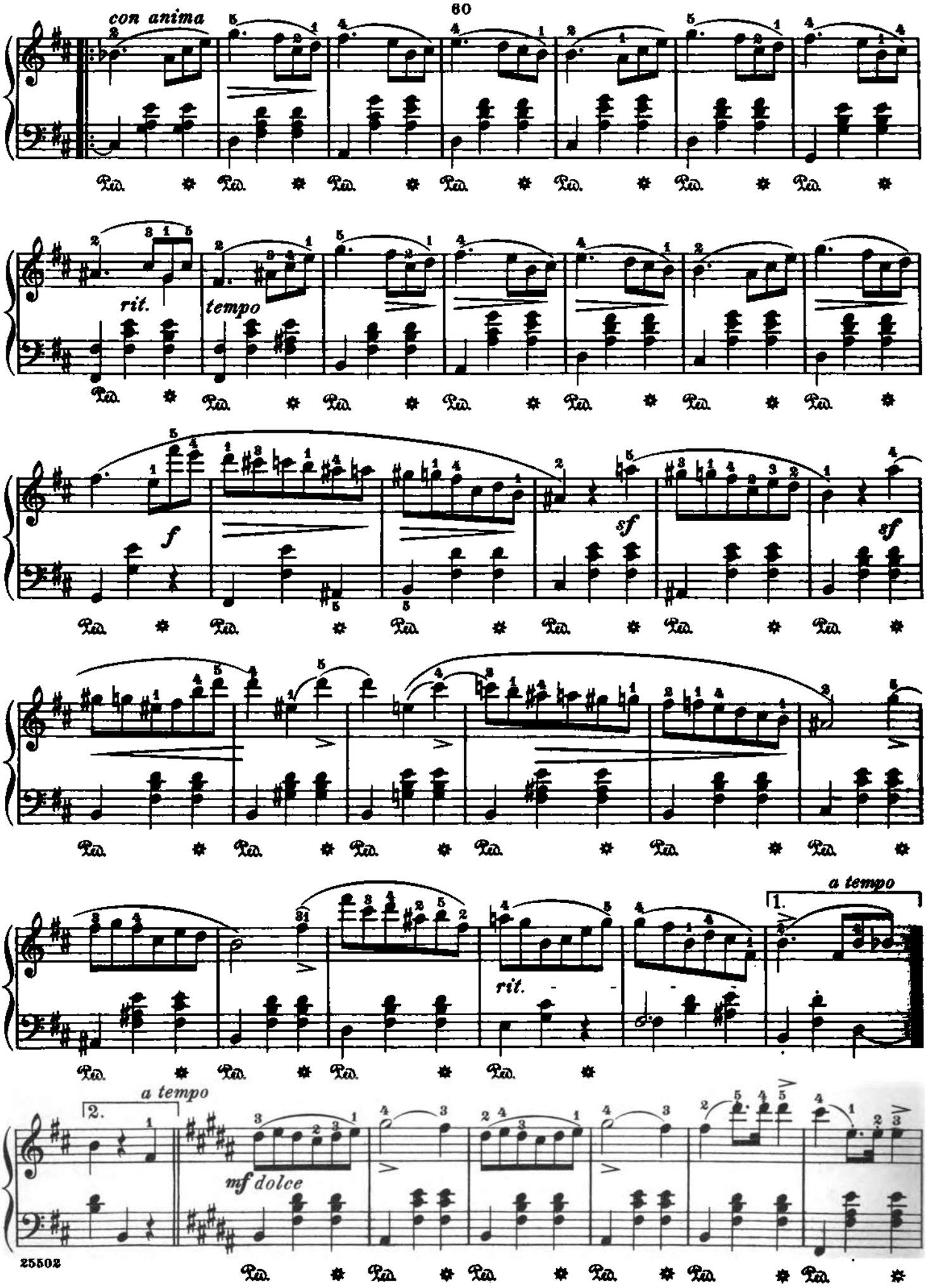
F. Chopin. Op. 69. No. 2
(1829)

Moderato (♩ = 152)

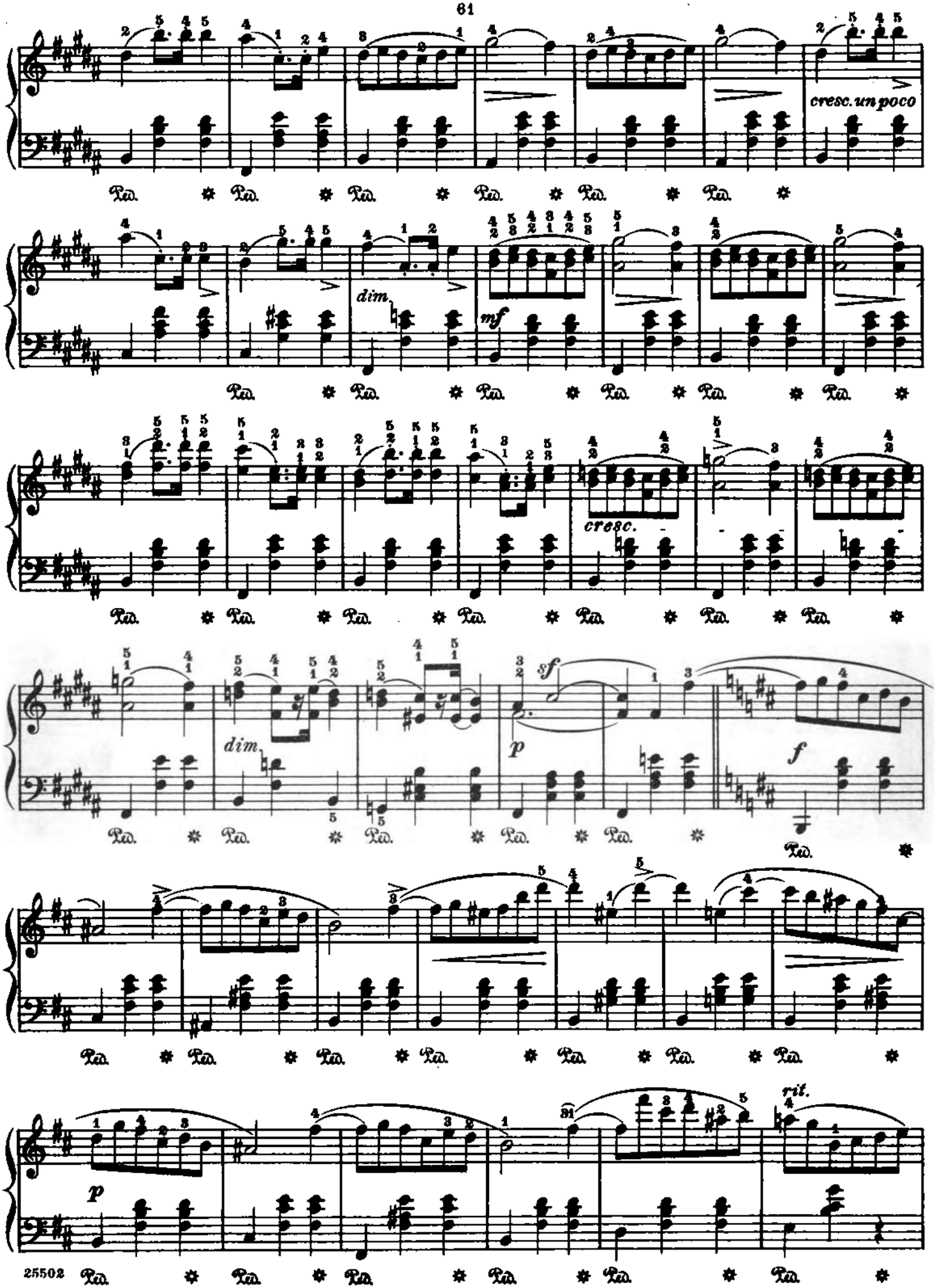


Copyright, 1915, by G. Schirmer

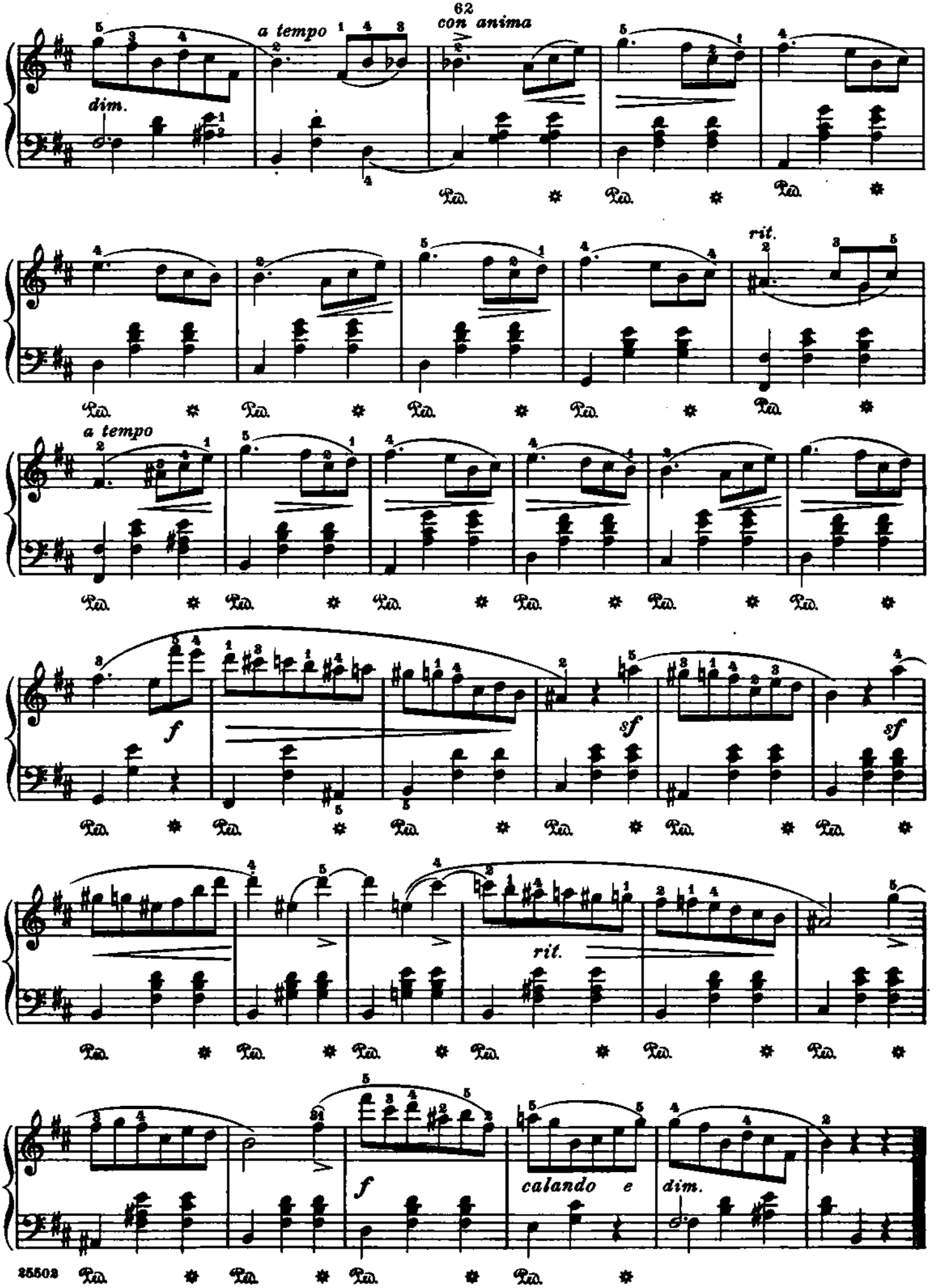
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

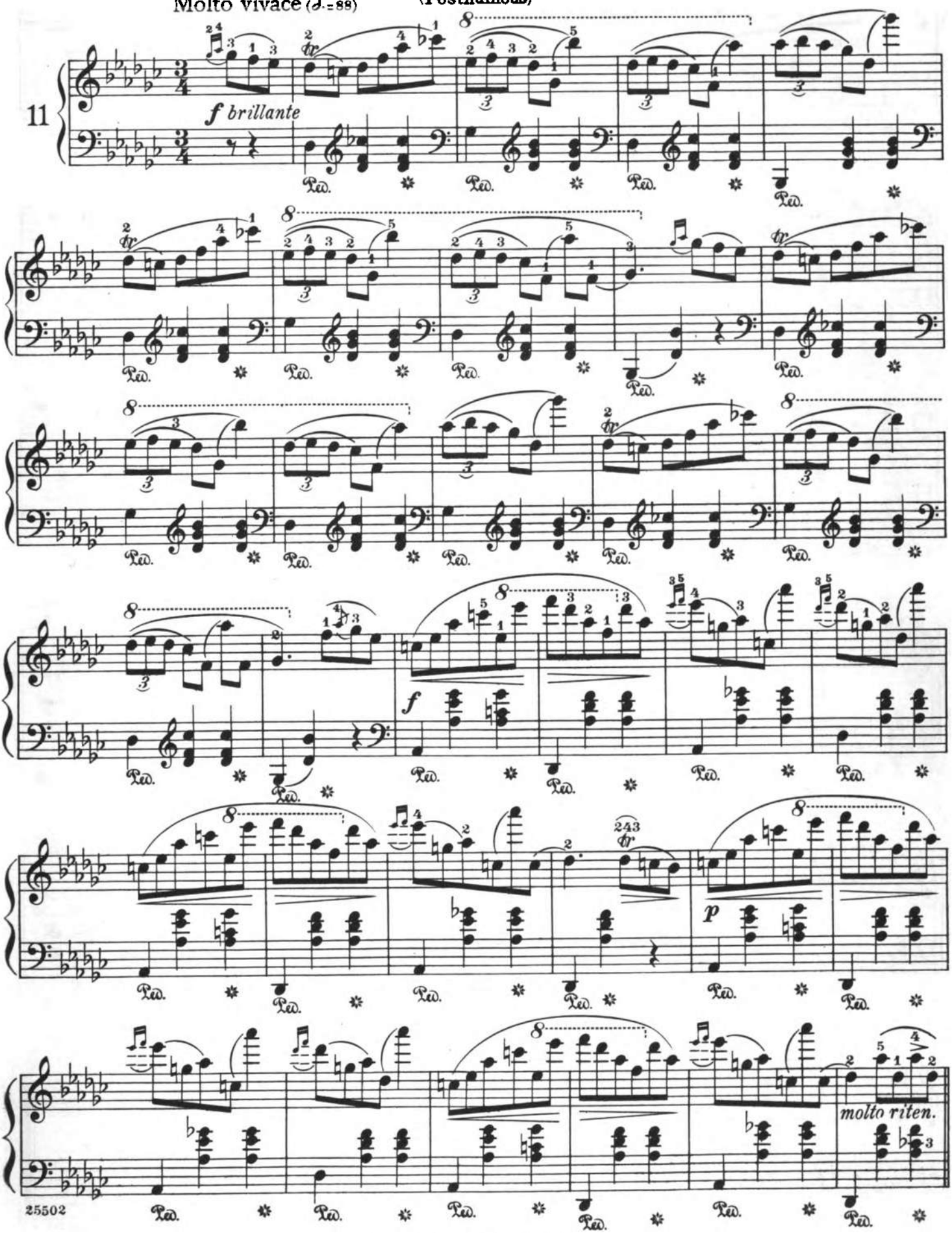
Valse

(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

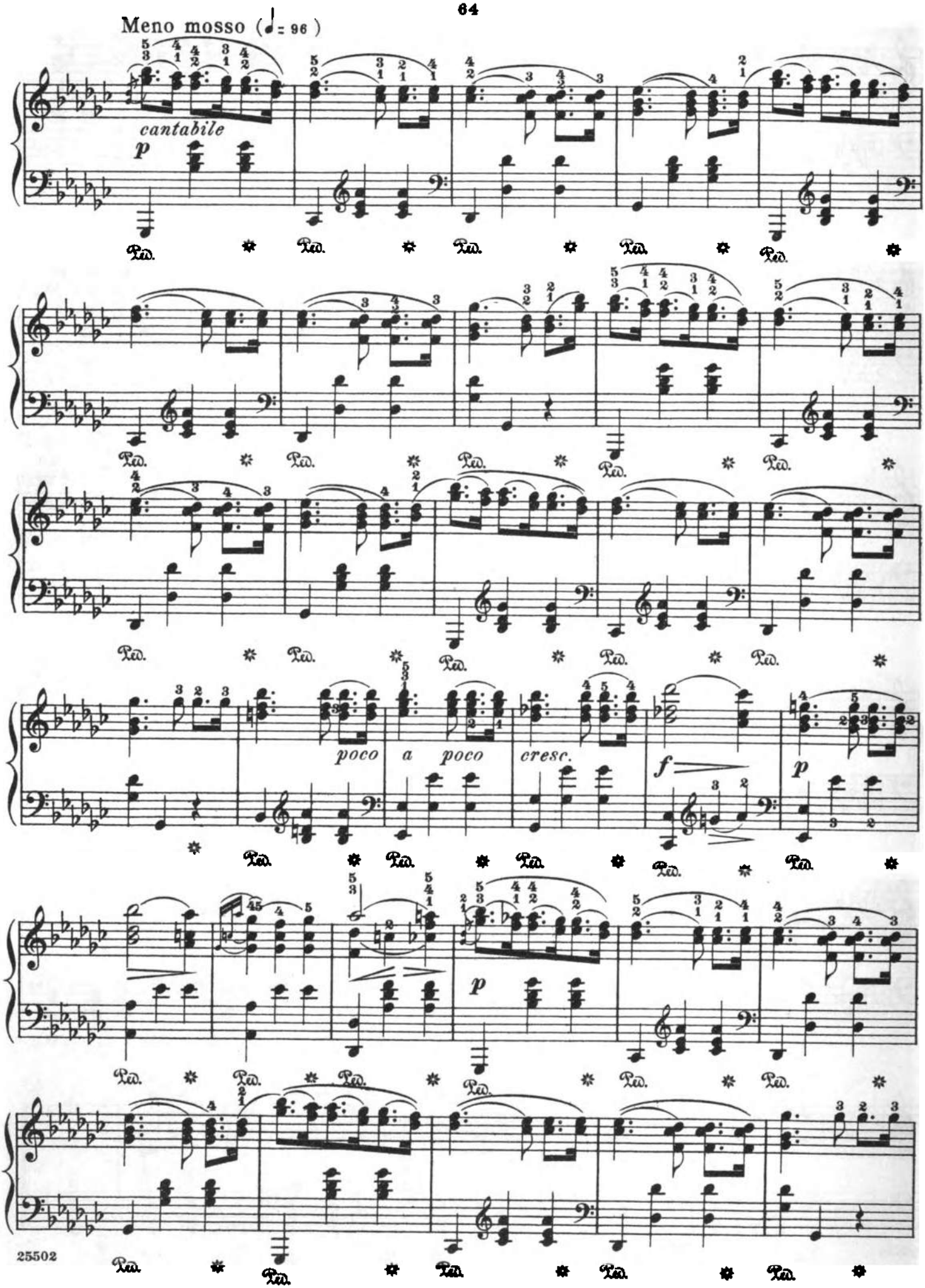
F. Chopin. Op. 70, No. 1
(1835)

Molto vivace (♩.=88)

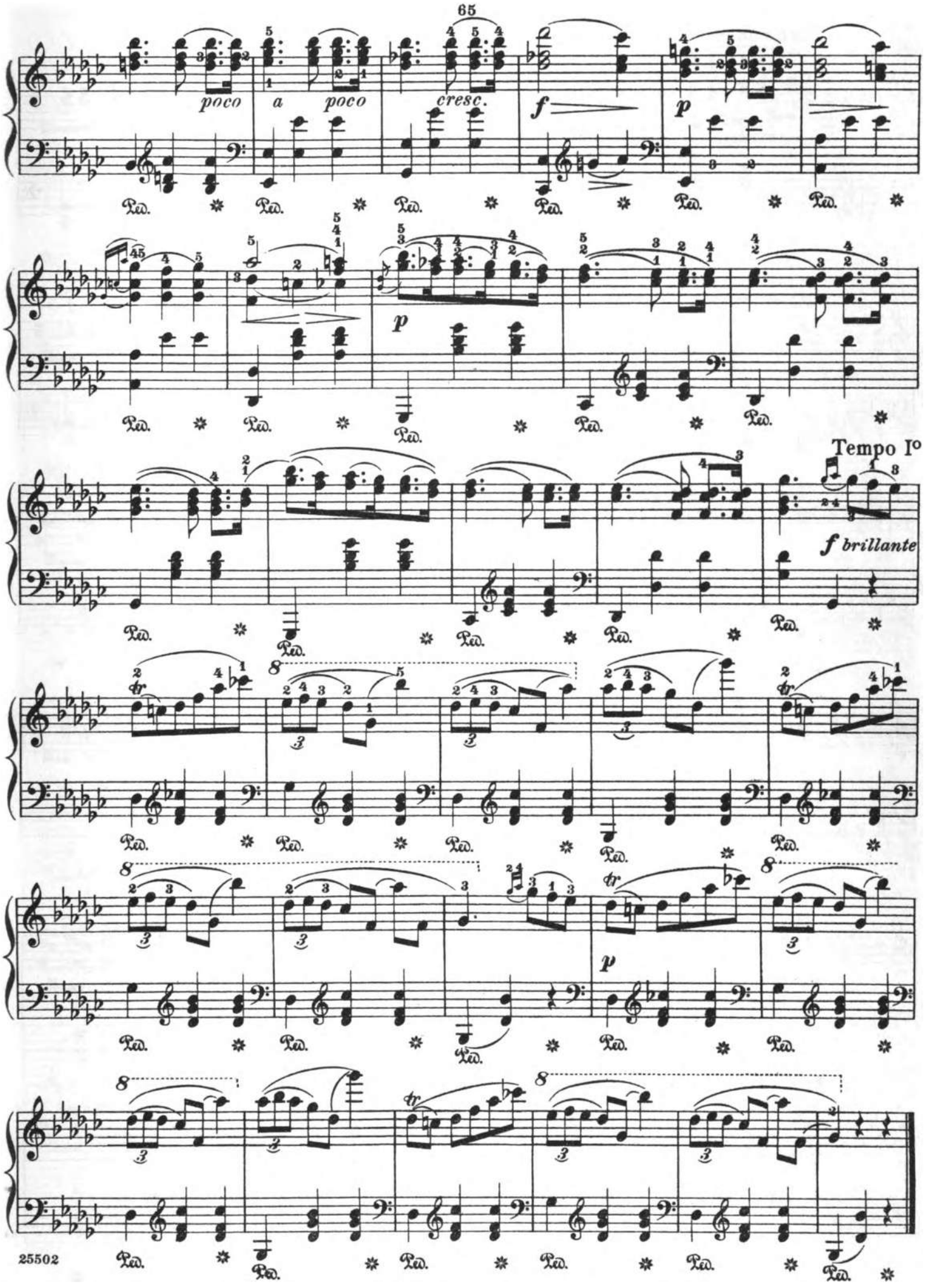


Copyright, 1915, by G. Schirmer

Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



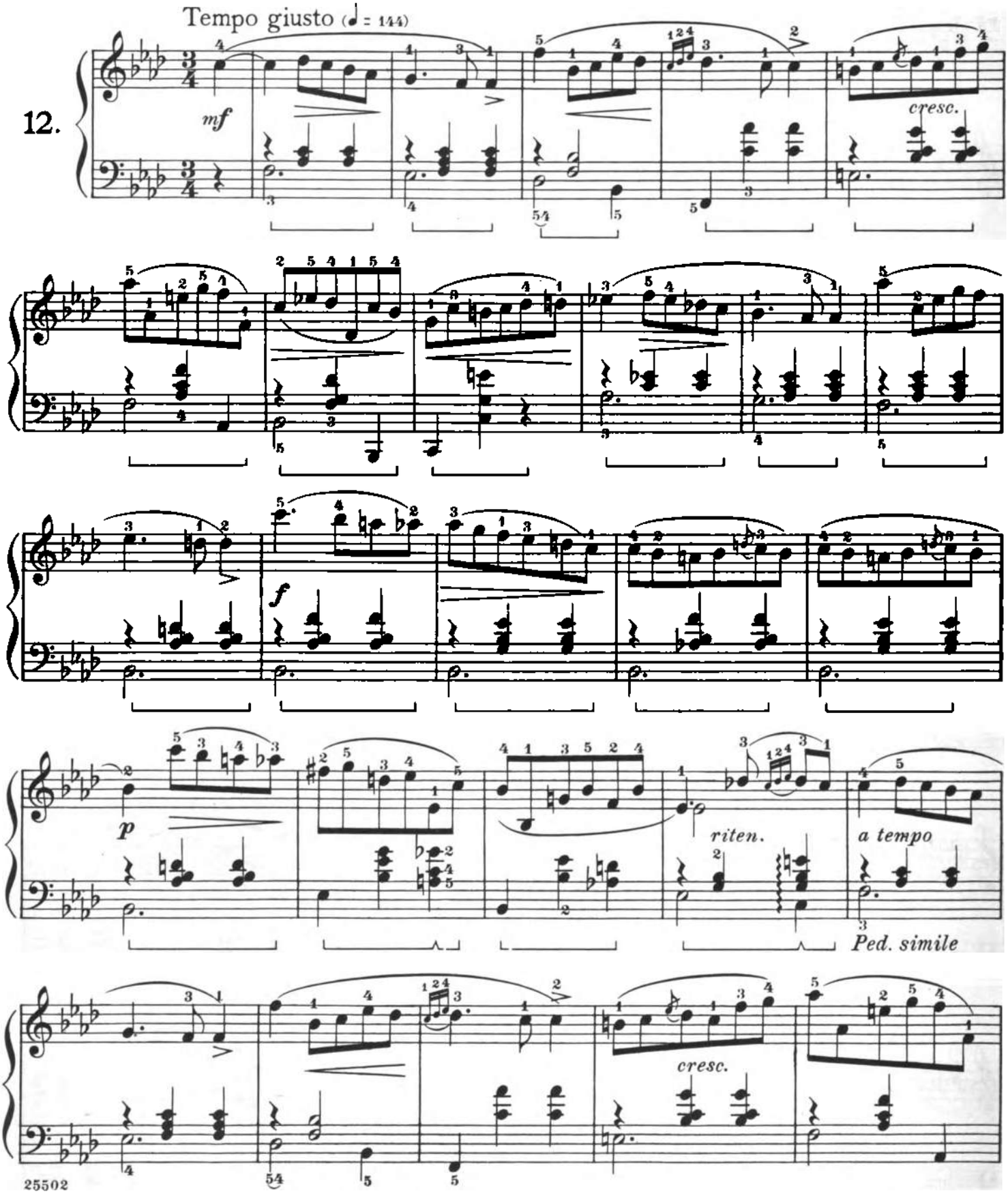
Material compilado con fines académicos

Valse

(Posthumous)

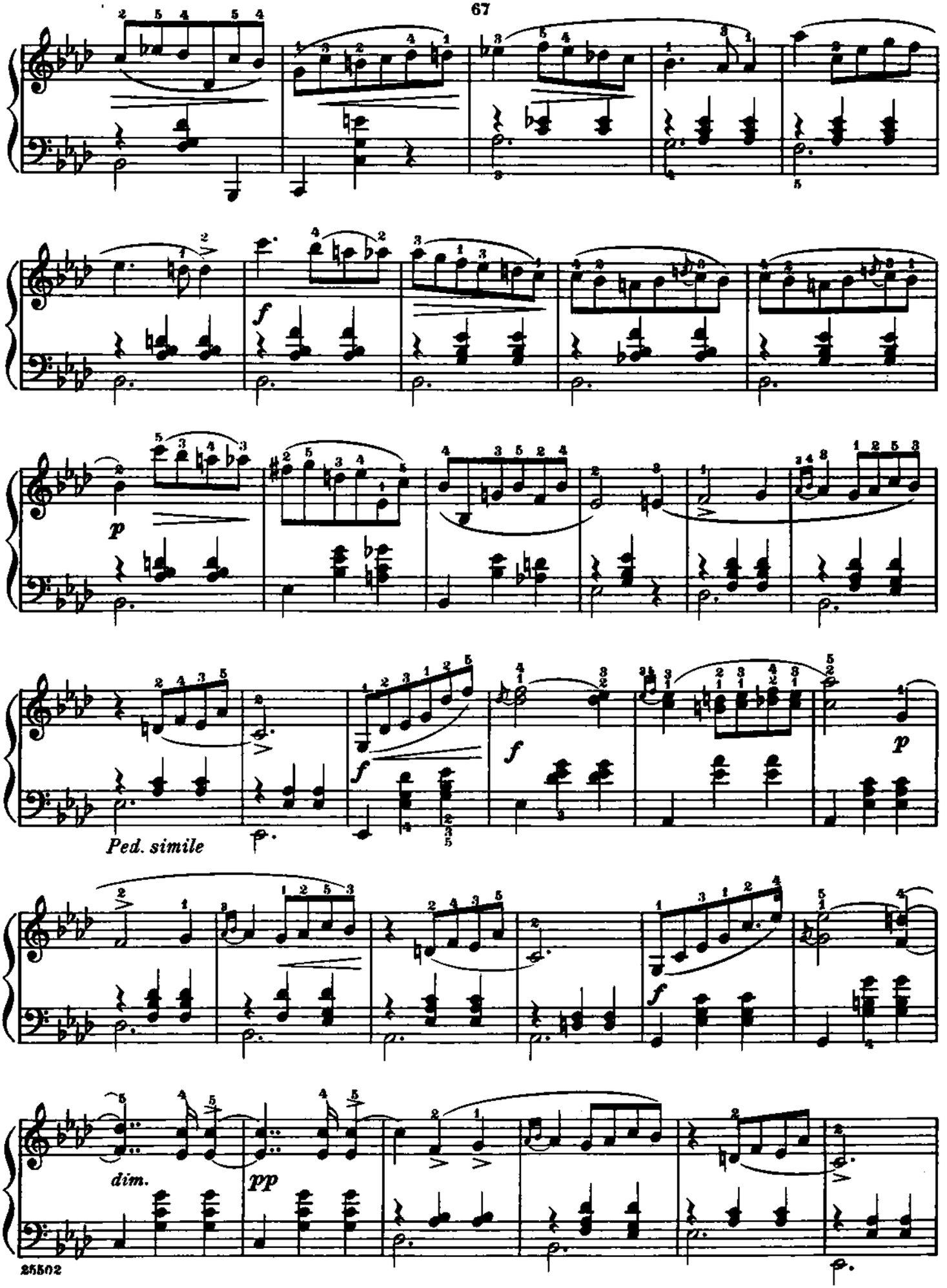
Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 70, No. 2

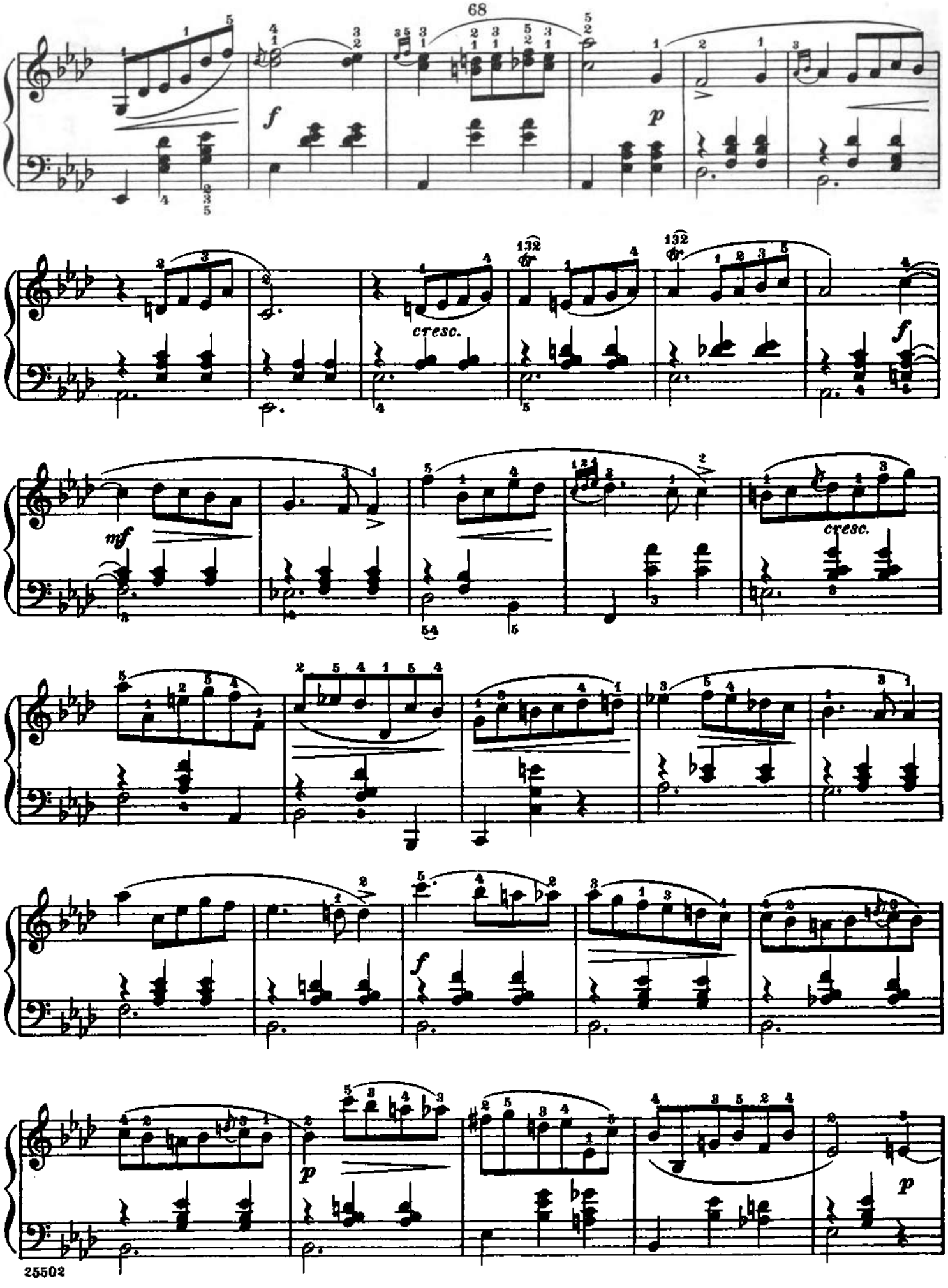


Copyright, 1915, by G. Schirmer

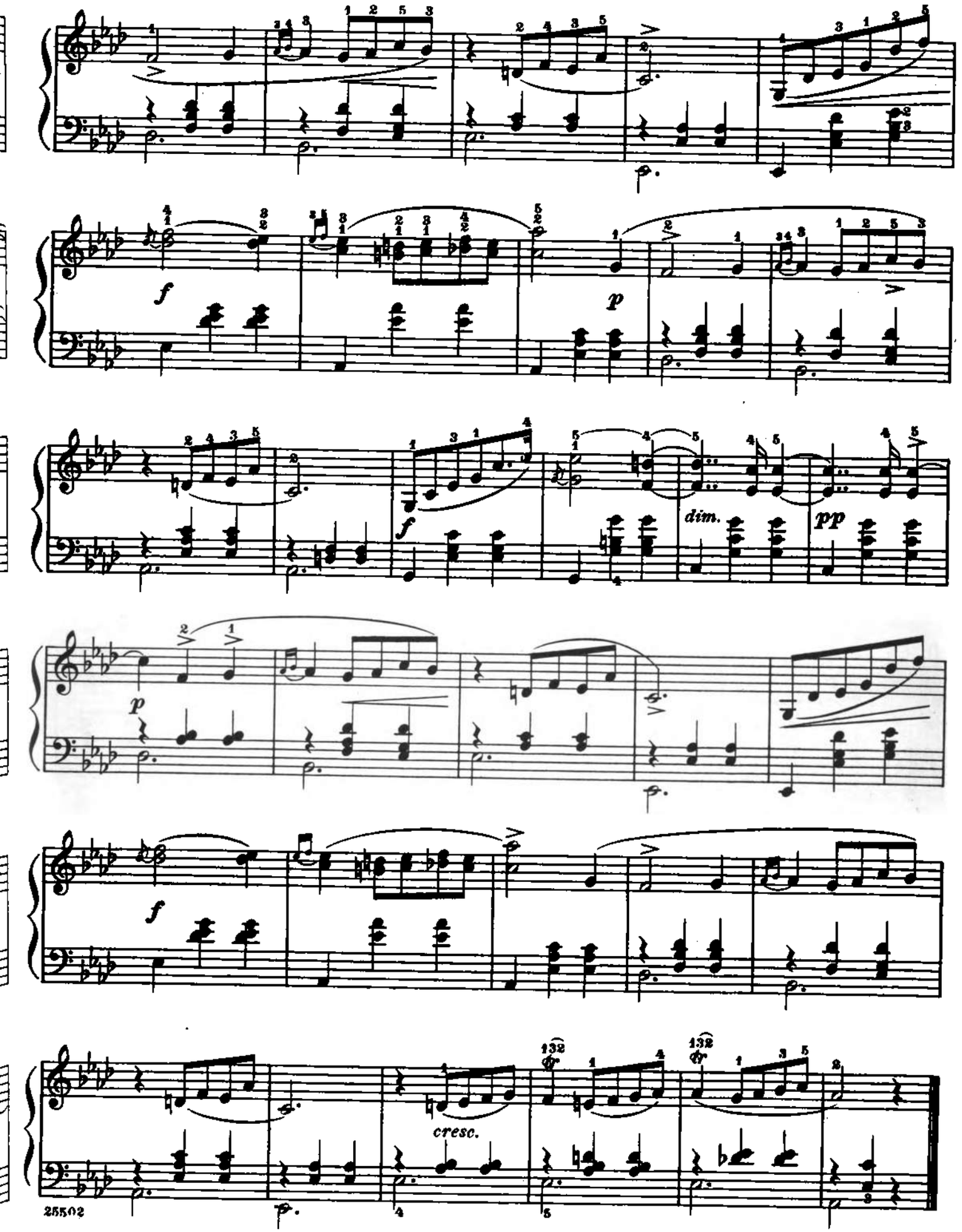
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos.

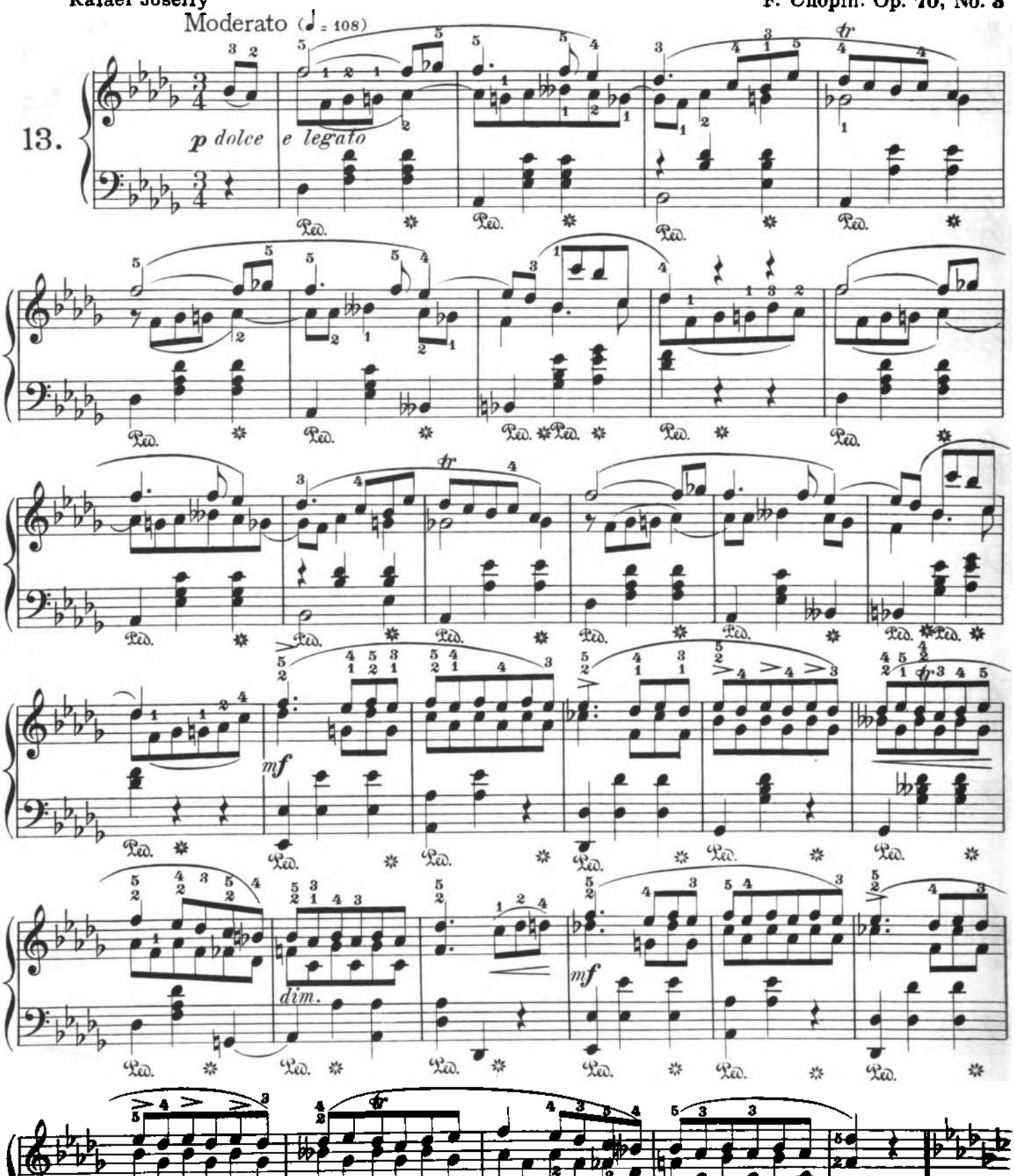


Material compilado con fines académicos

Valse
(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

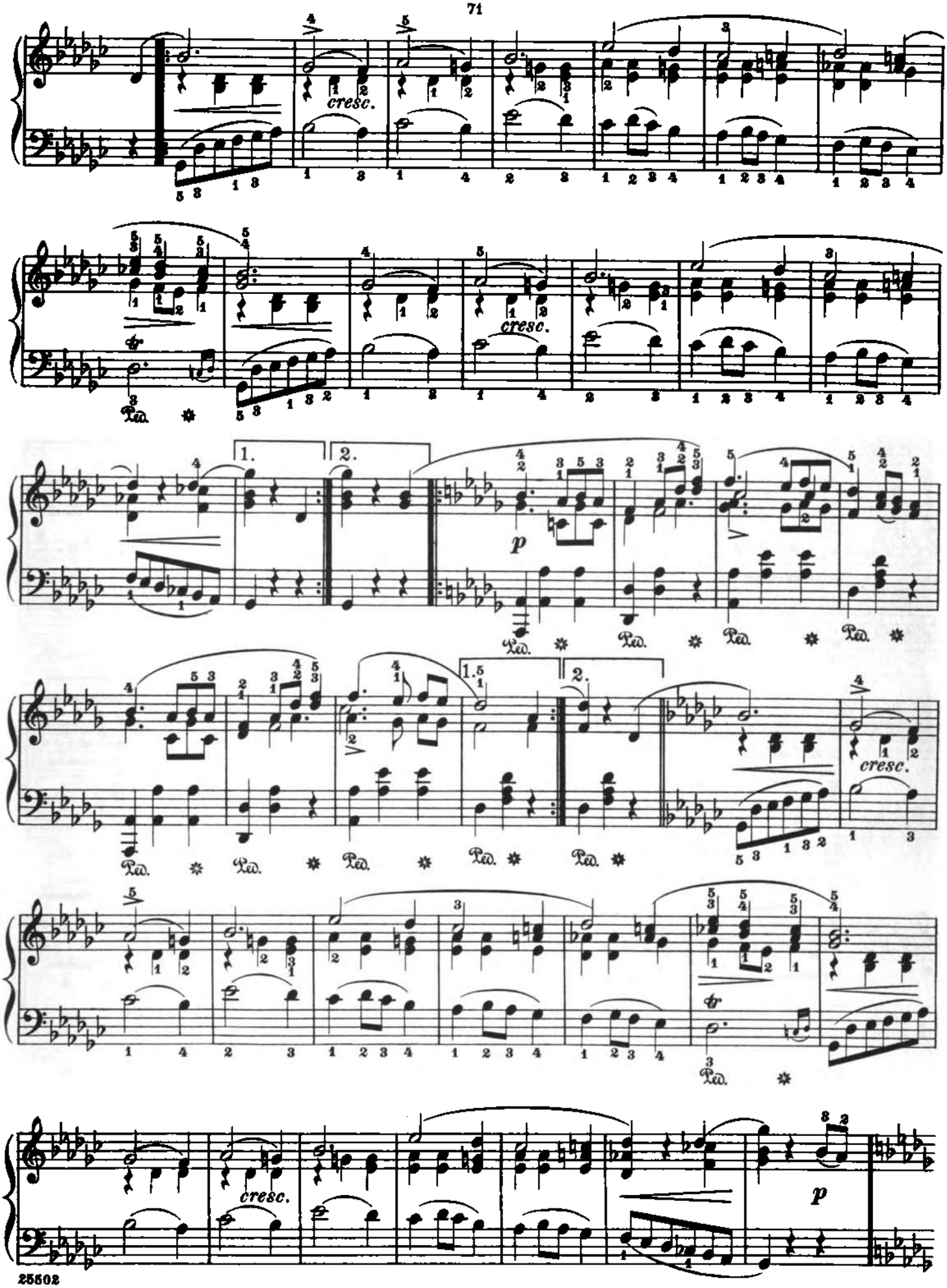
F. Chopin. Op. 70, No. 3



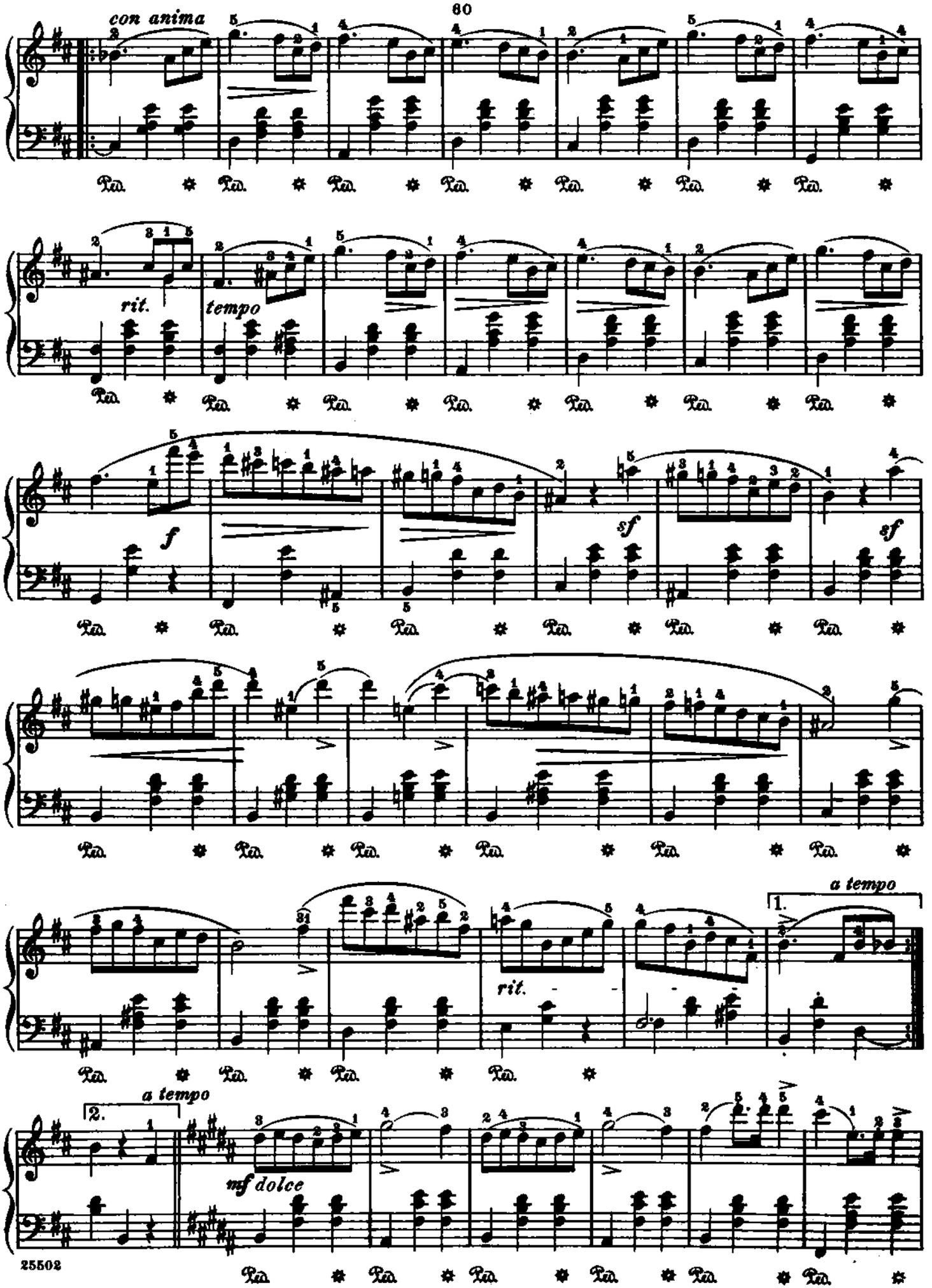
Printed in the U. S. A.

Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

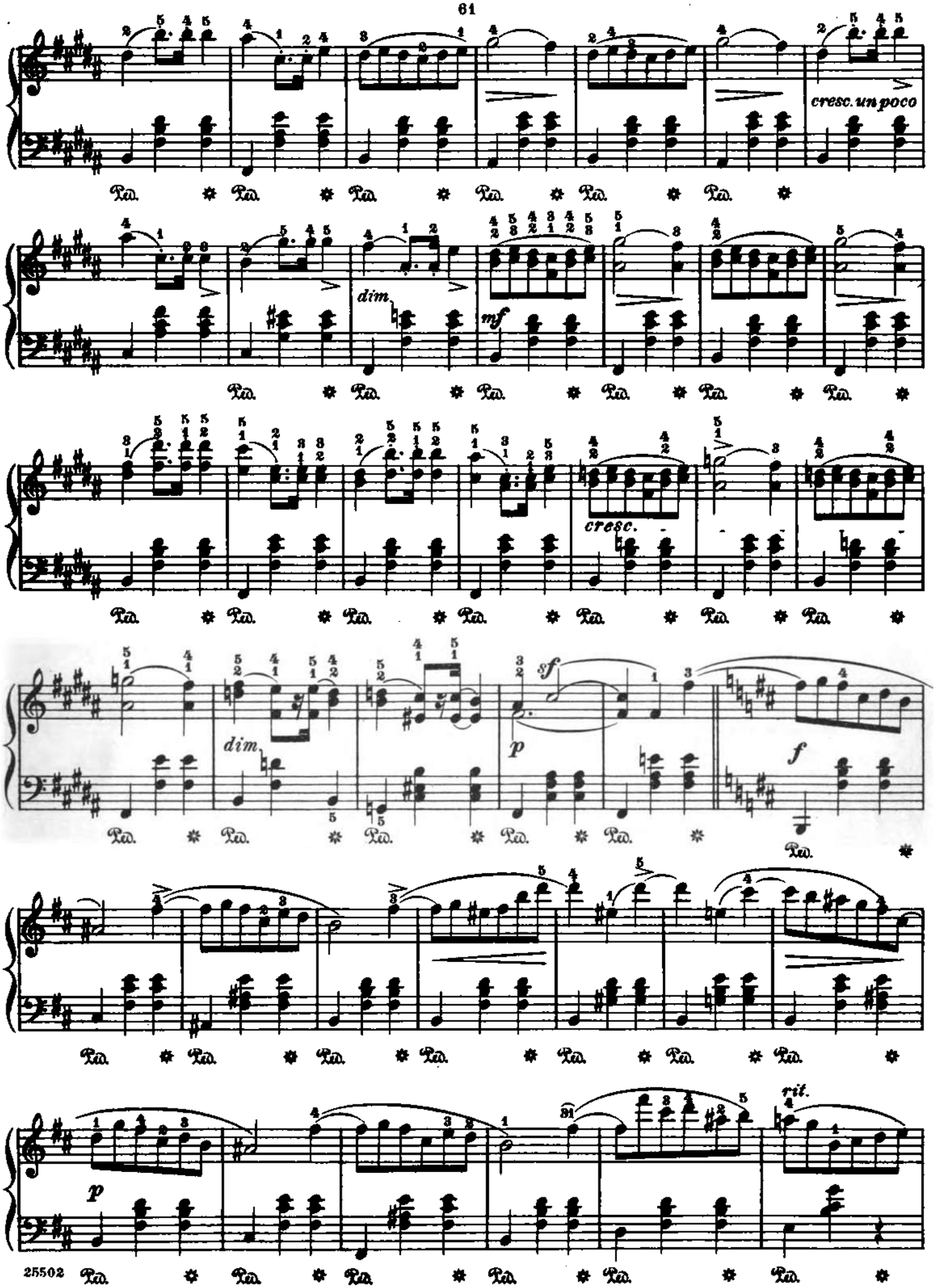
Material compilado con fines académicos



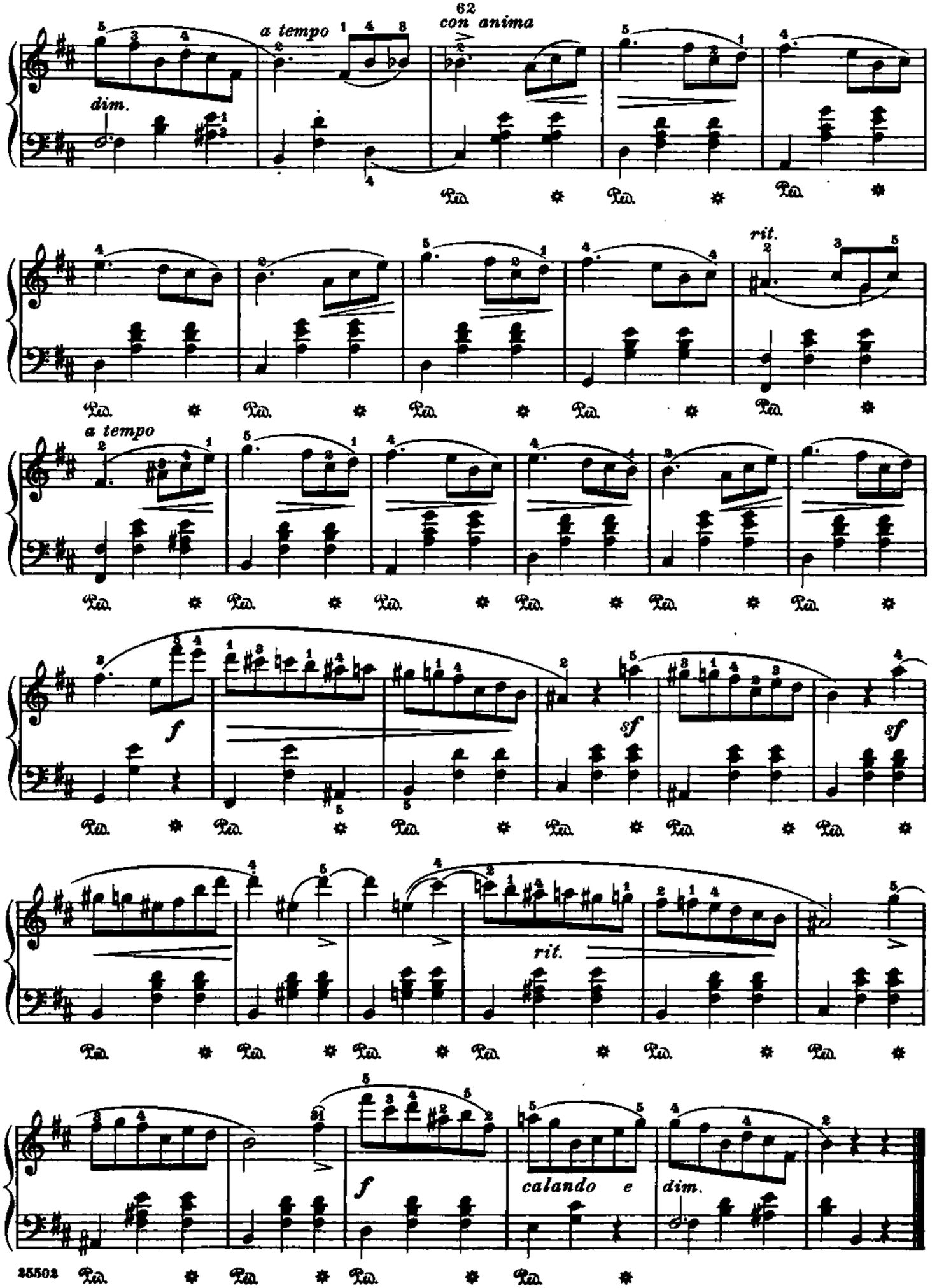
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

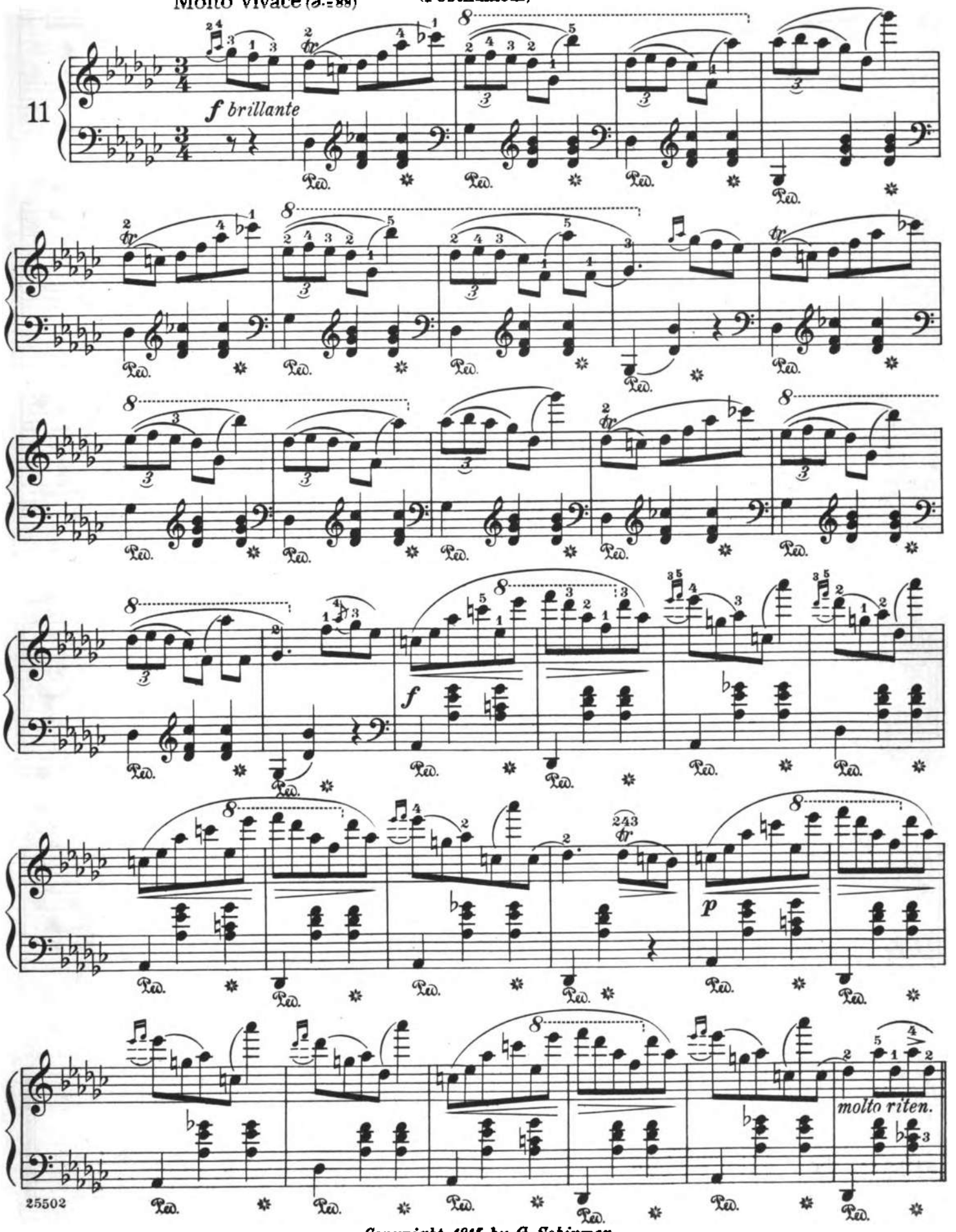
Valse

(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 70, No. 1
(1835)

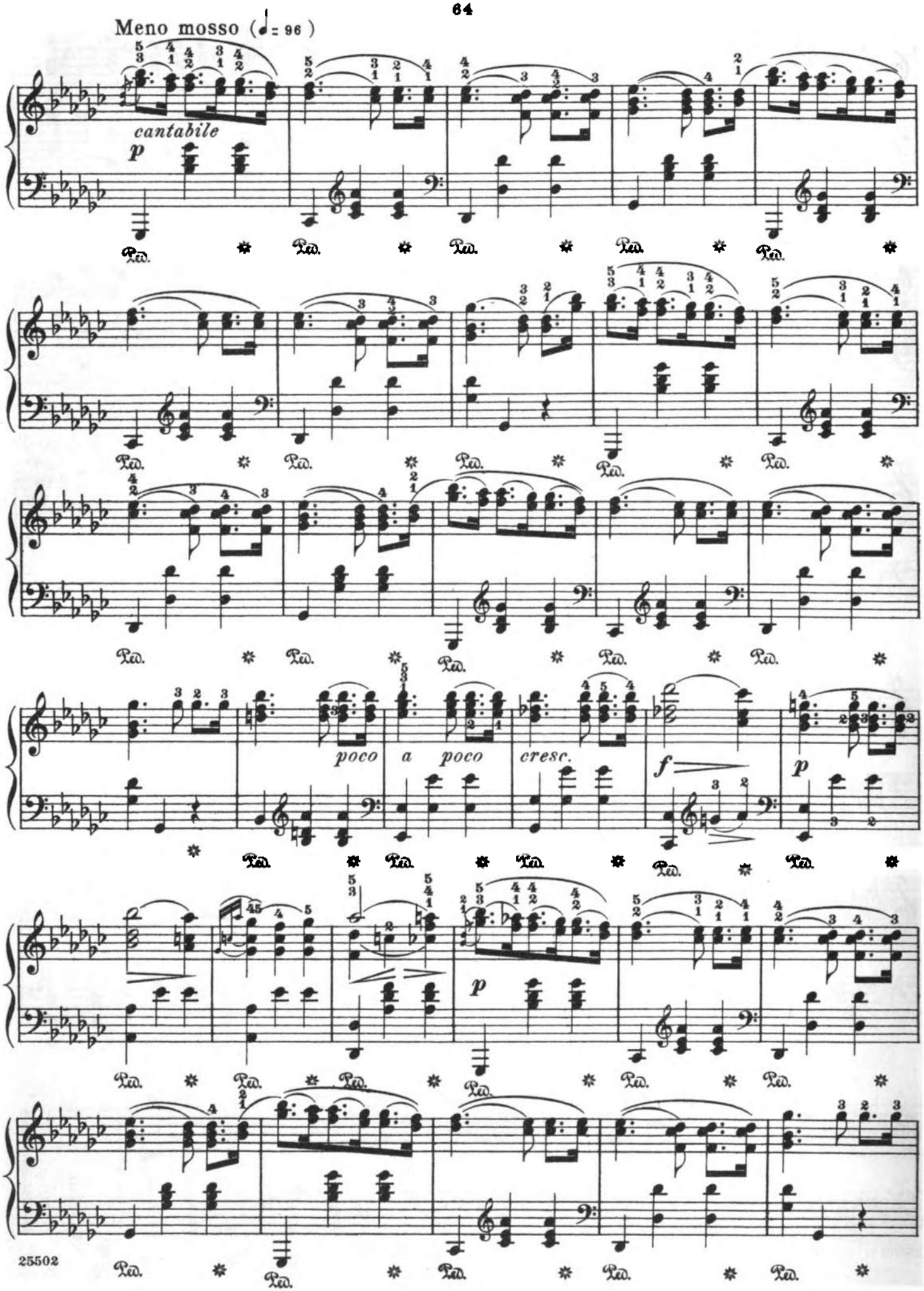
Molto vivace (♩.=88)



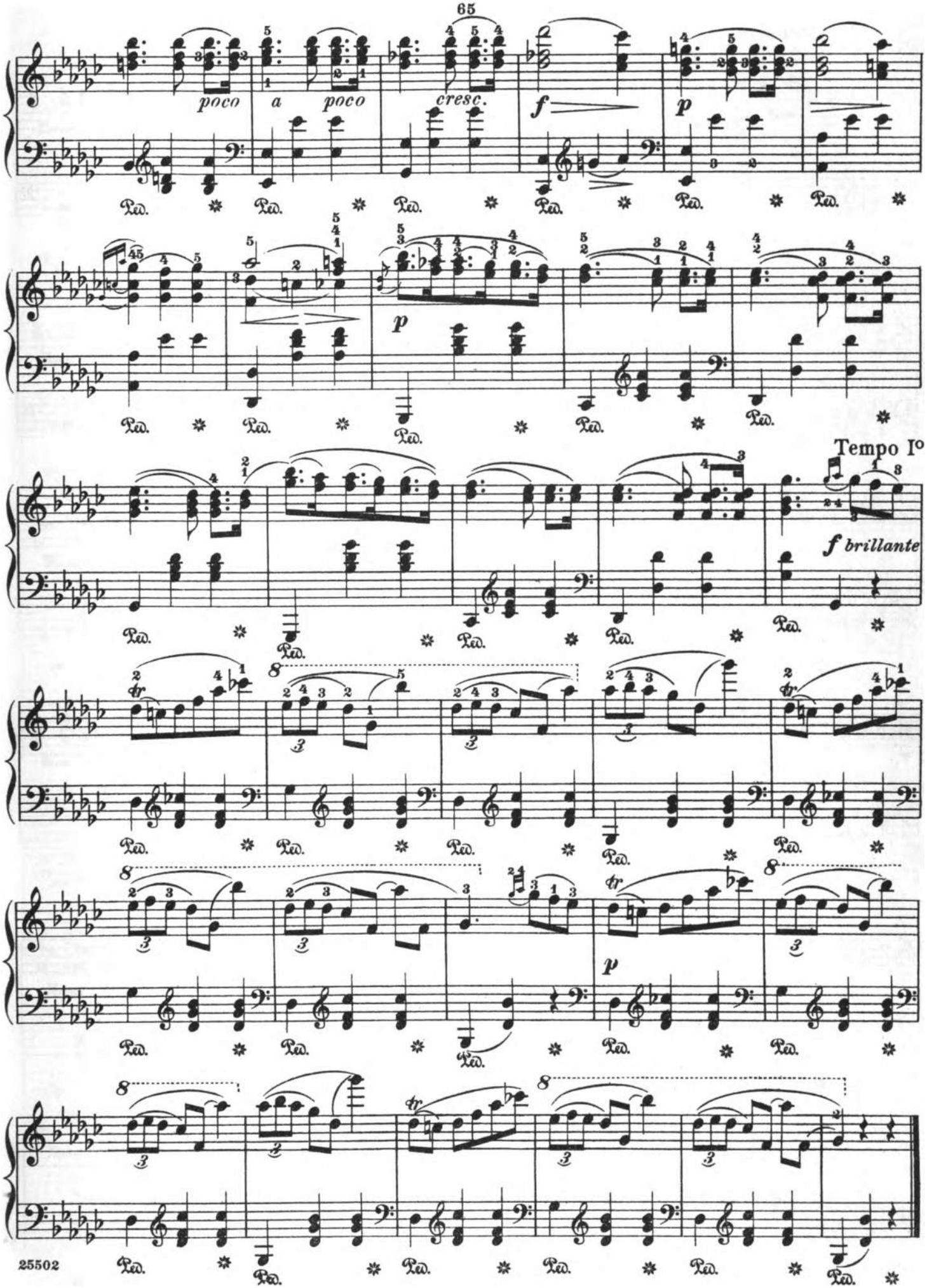
25502

Copyright, 1915, by G. Schirmer

Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



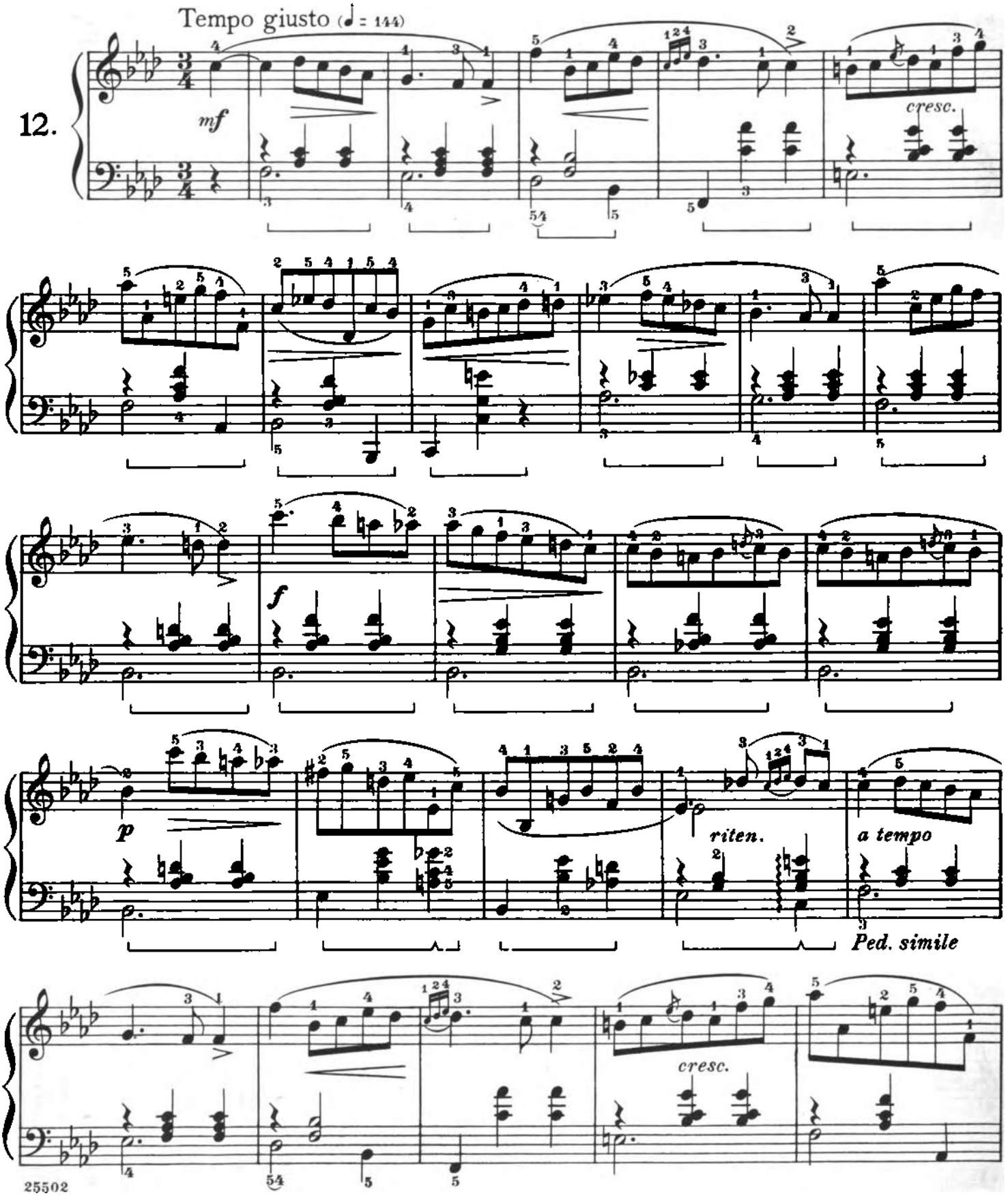
Material compilado con fines académicos

Valse

(Posthumous)

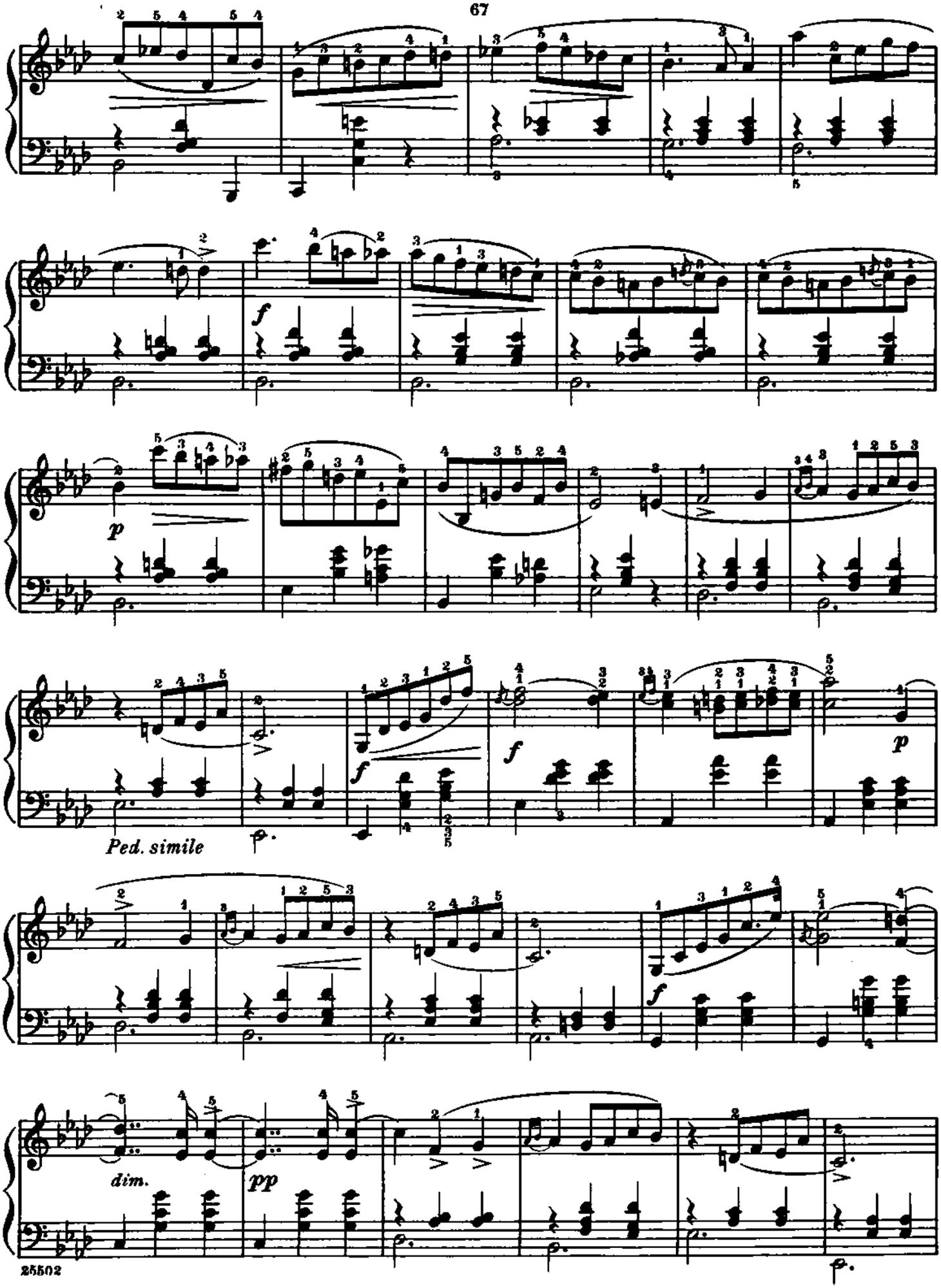
Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 70, No. 2

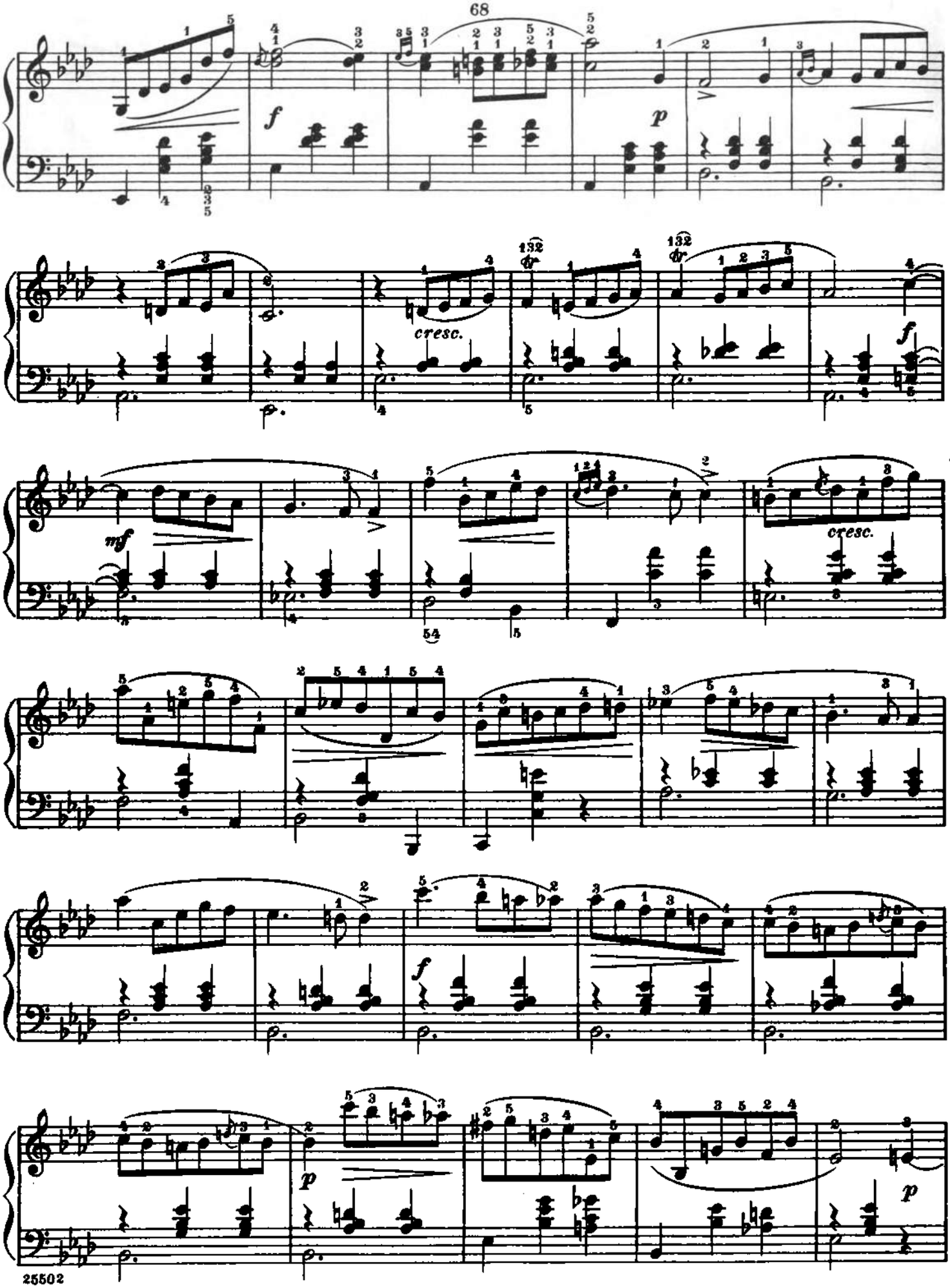


Copyright, 1915, by G. Schirmer

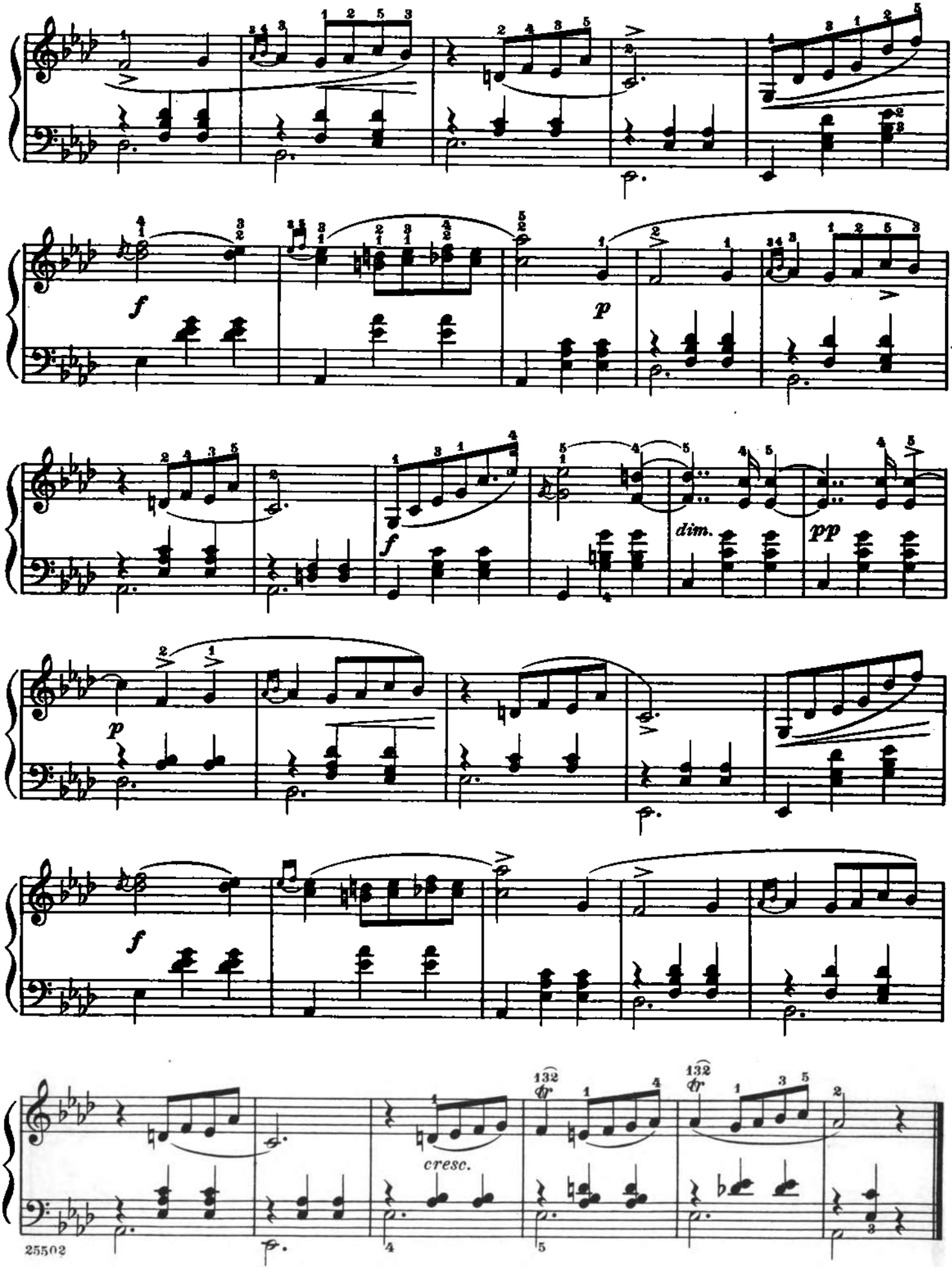
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

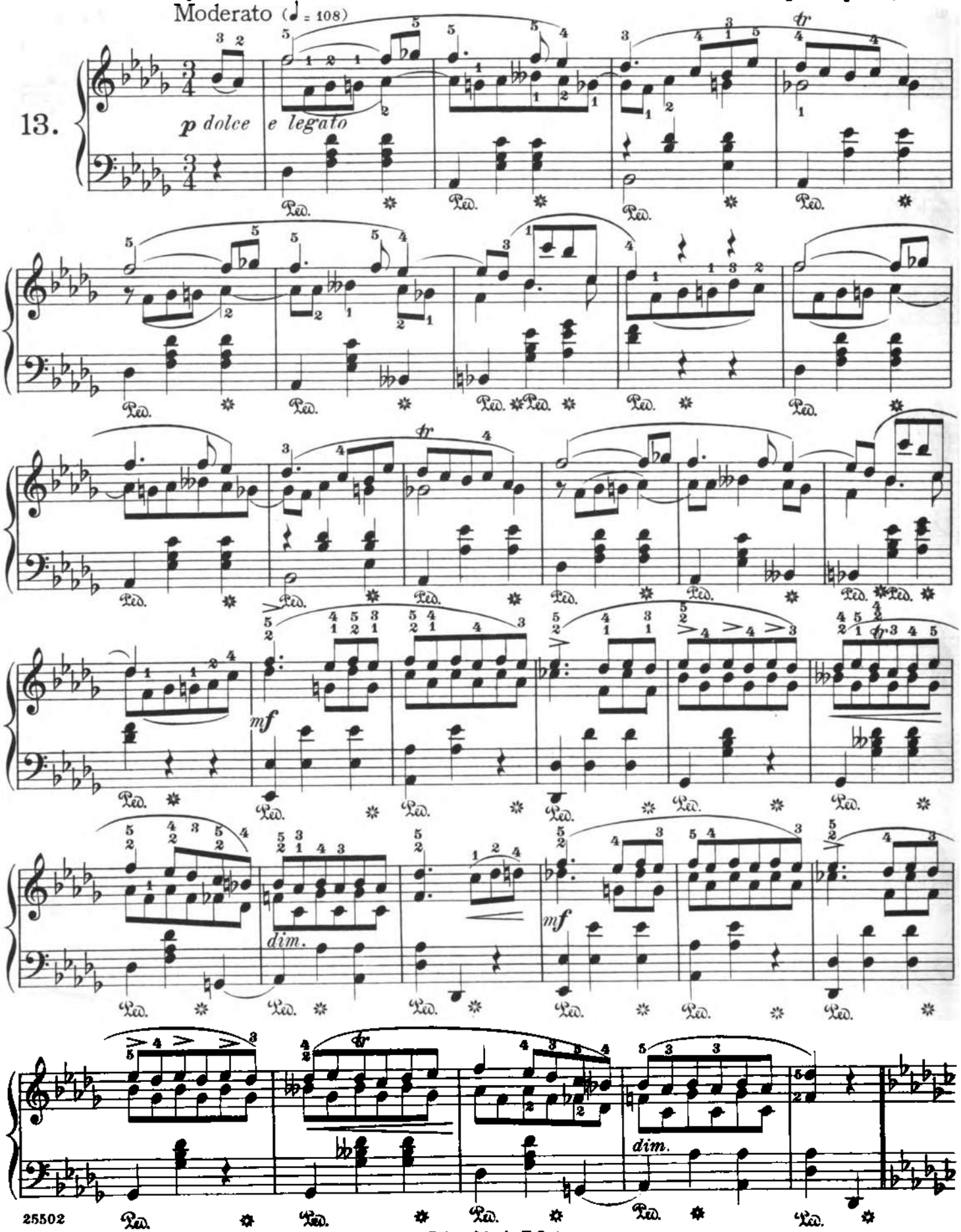


Material compilado con fines académicos

Valse
(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

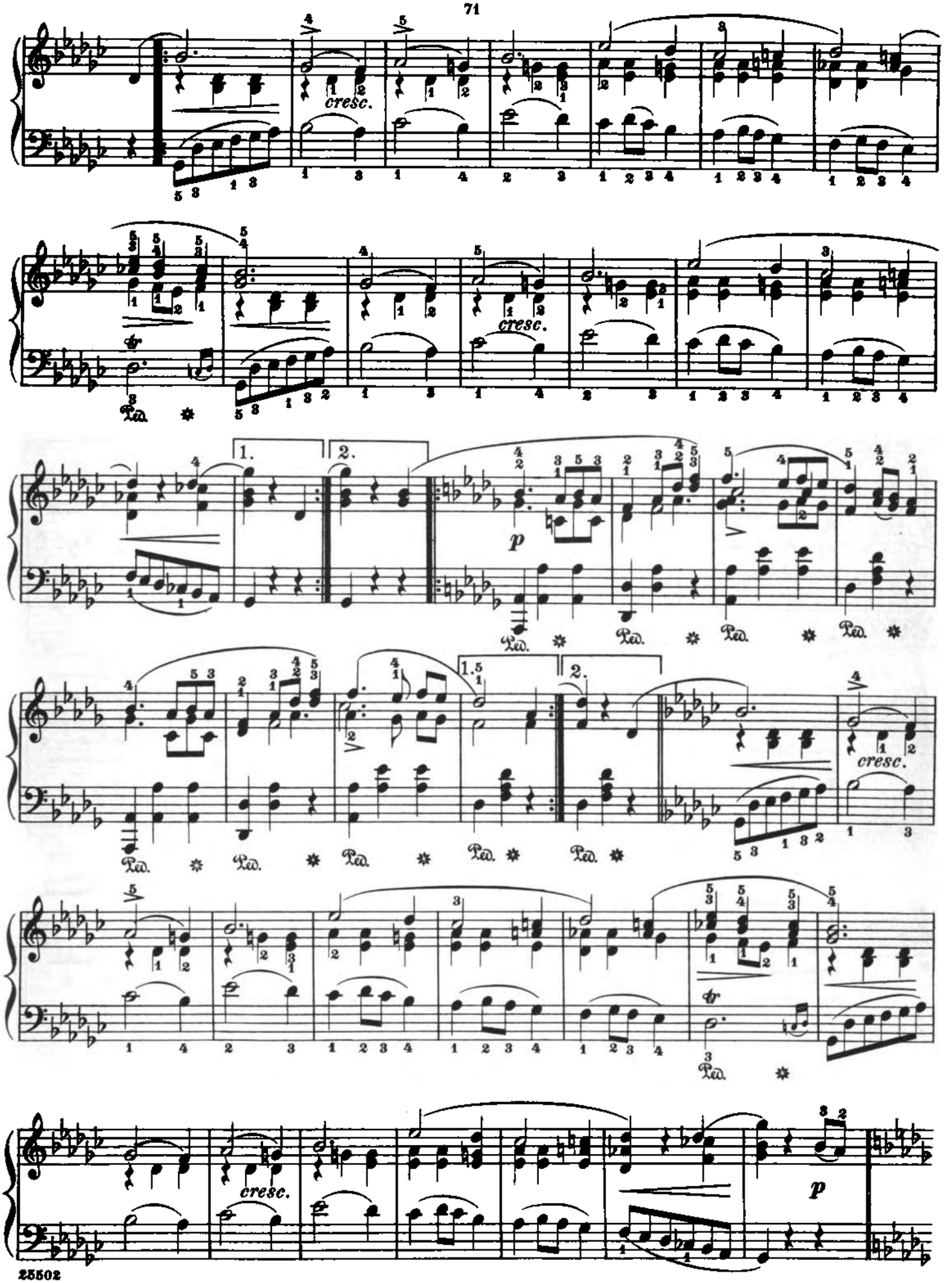
F. Chopin. Op. 70, No. 3



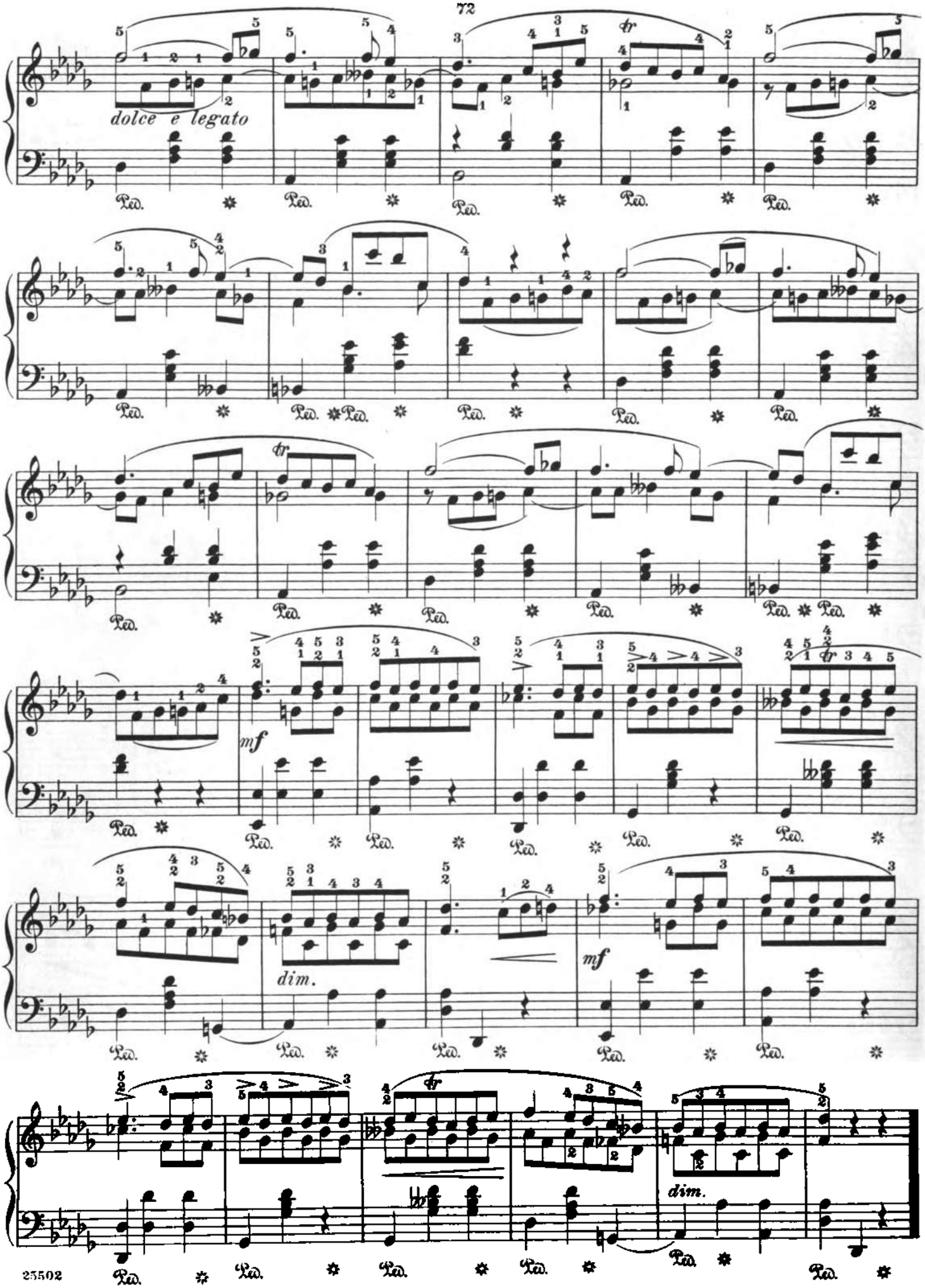
Printed in the U. S. A.

Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



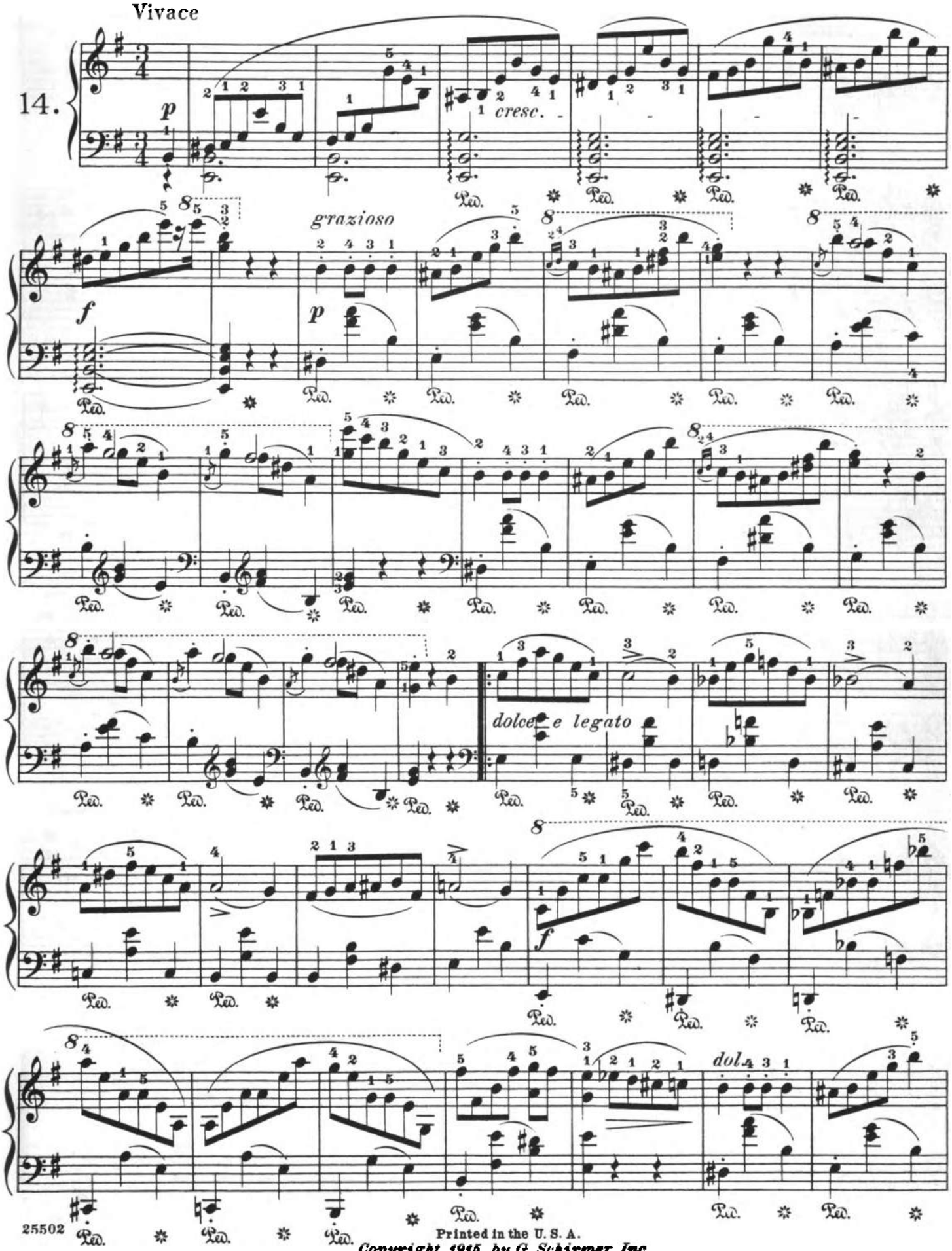
Material compilado con fines académicos

Valse
(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

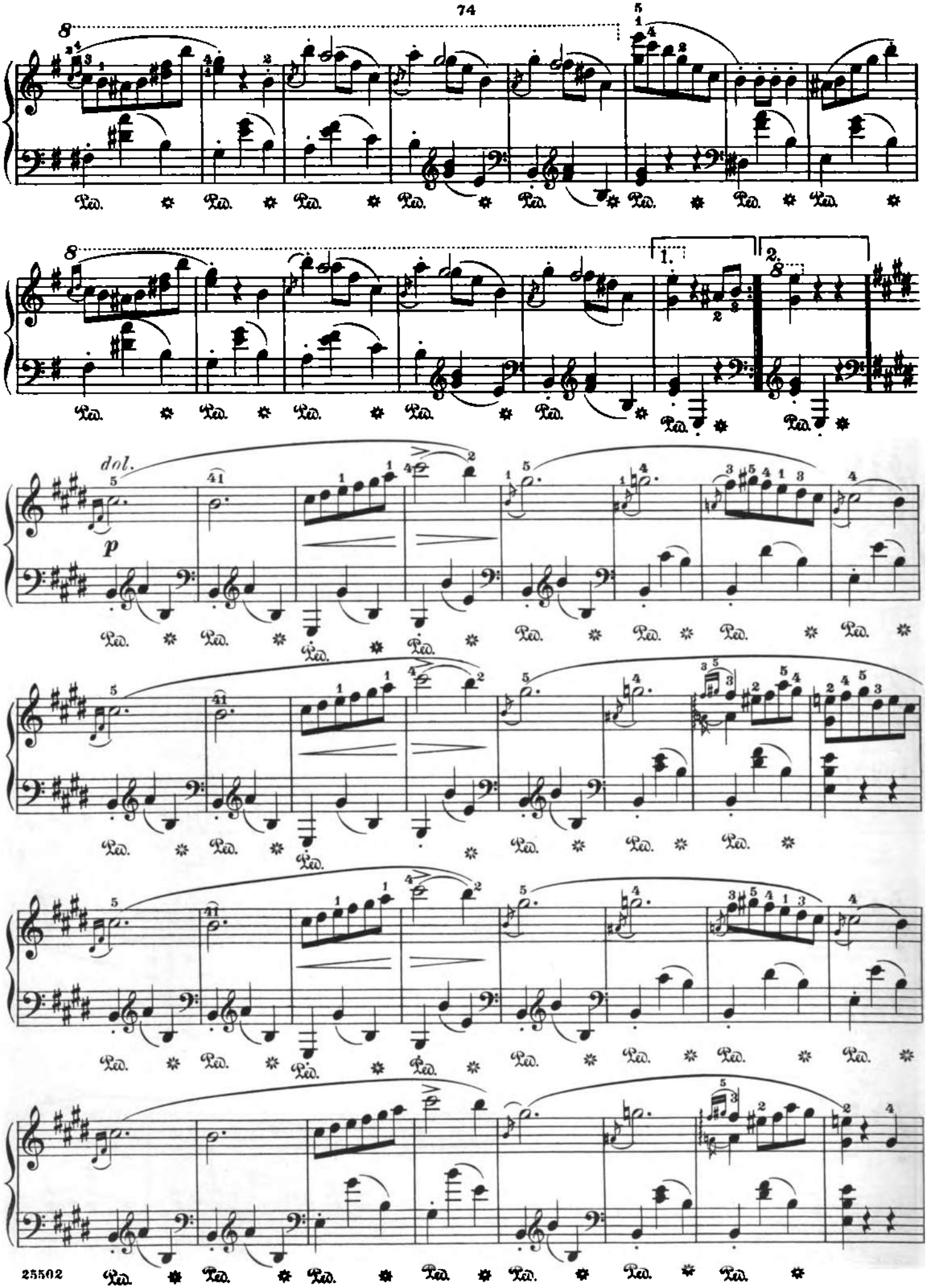
F. Chopin

Vivace

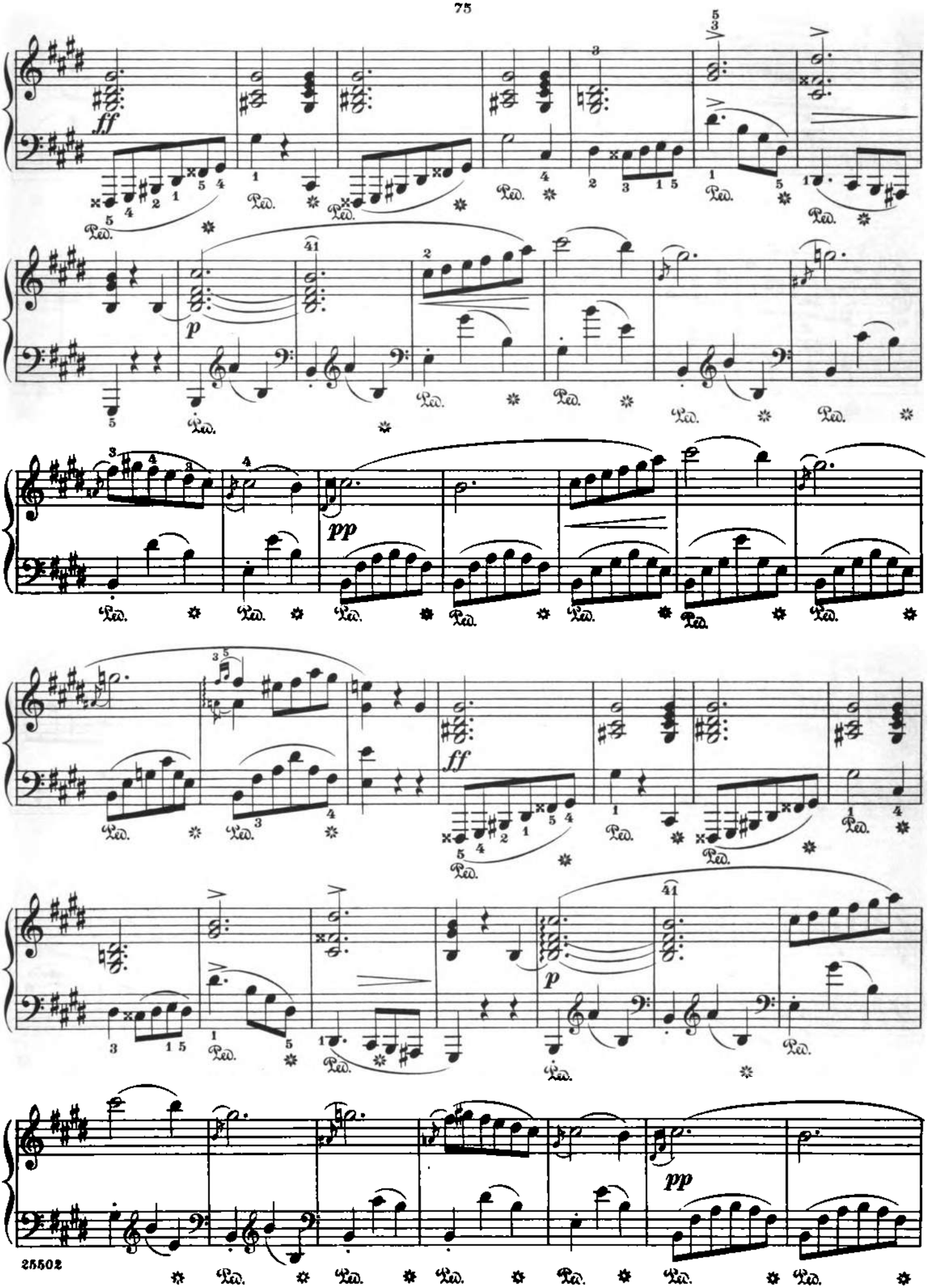


25502
Printed in the U. S. A.
Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

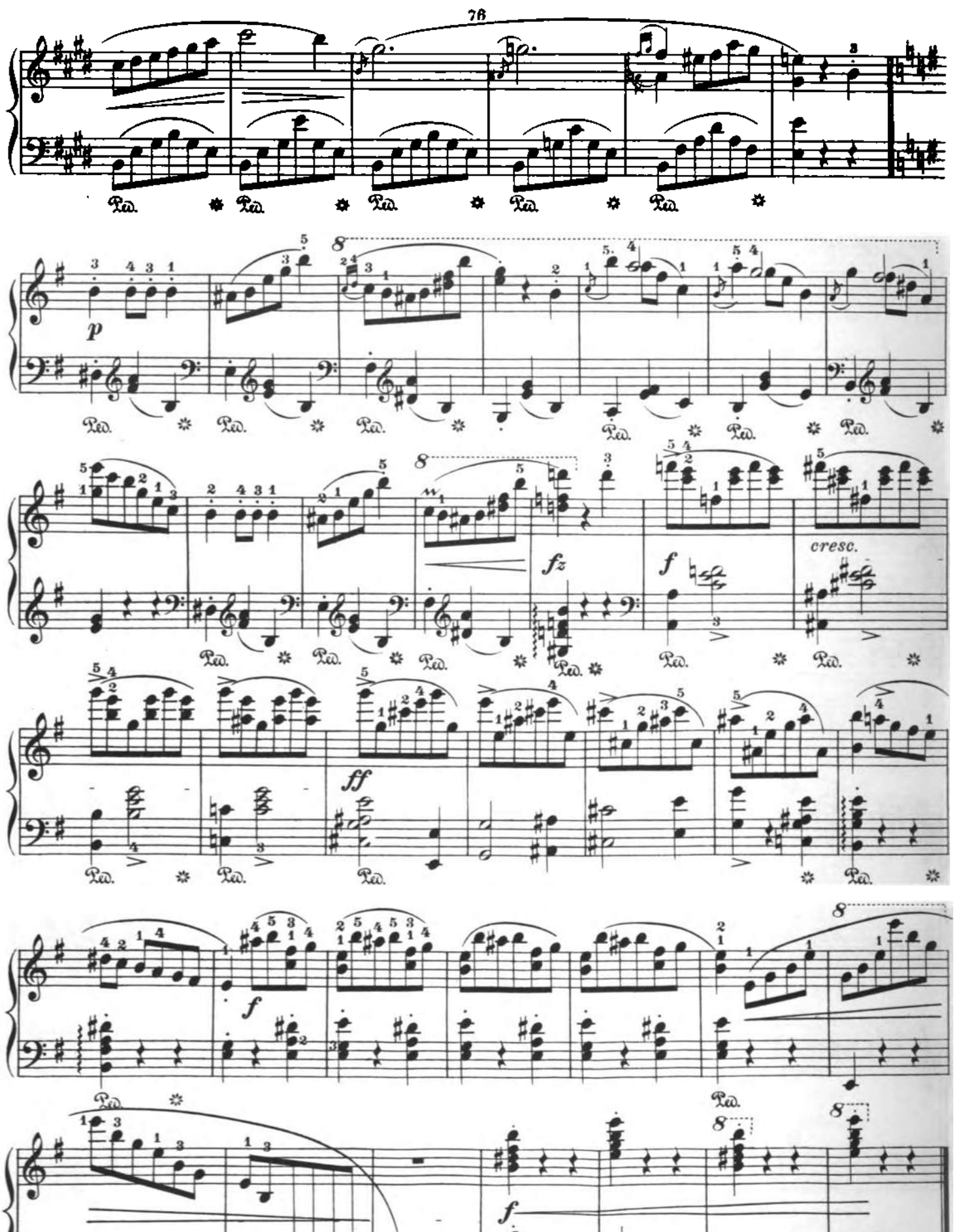
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

This Valse, the authenticity of which is questioned, is inserted by the publisher, however, without Mr. Joseffy's editorial revision.

Valse

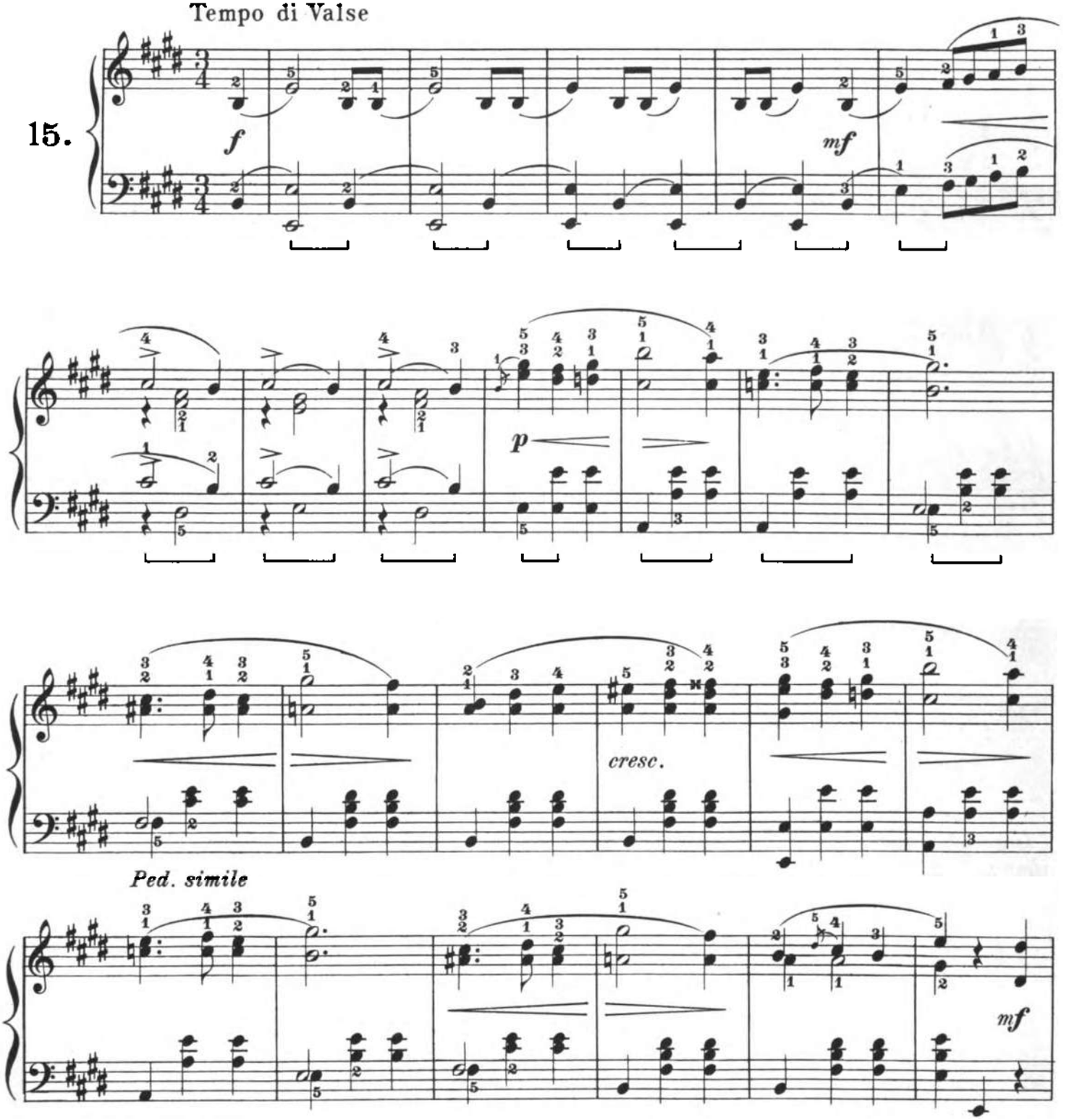
(Posthumous)

Edited by Carl Mikuli

F. Chopin
(1829)

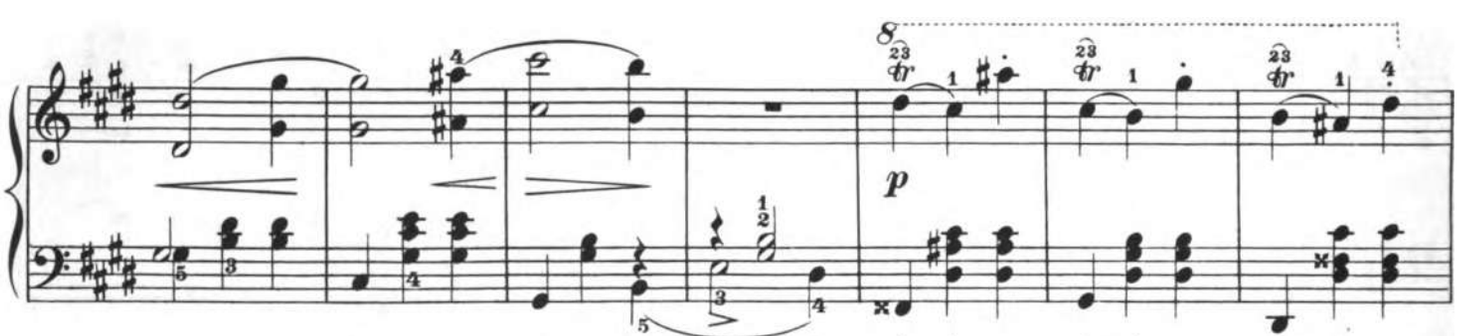
Tempo di Valse

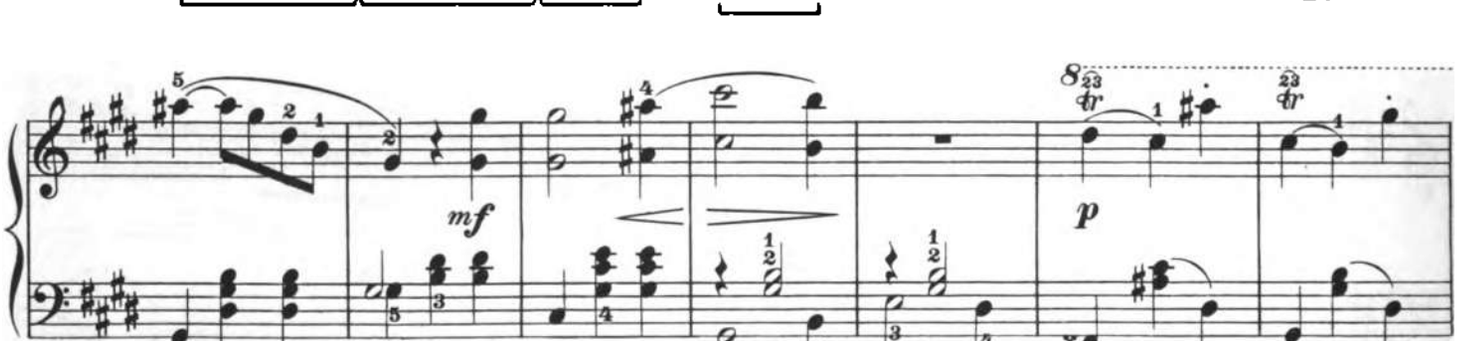
15.



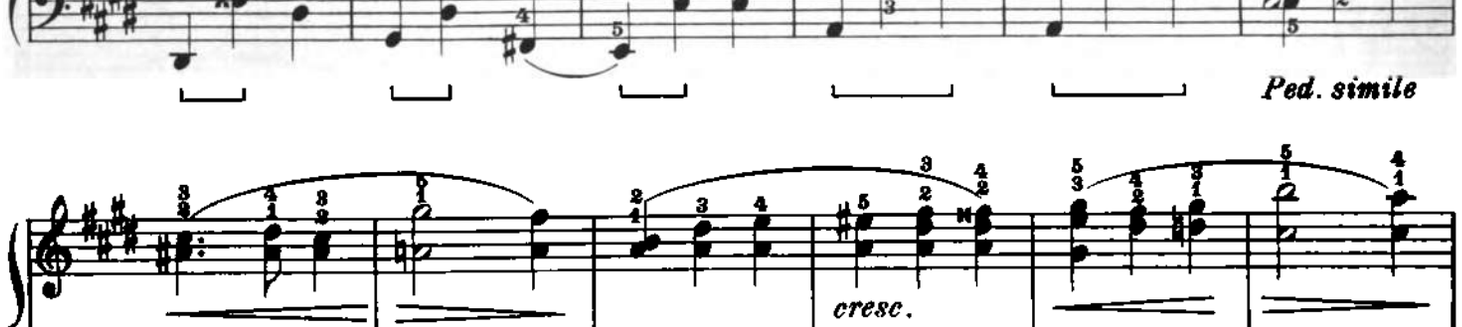
Note: The authenticity of this Valse is questioned.

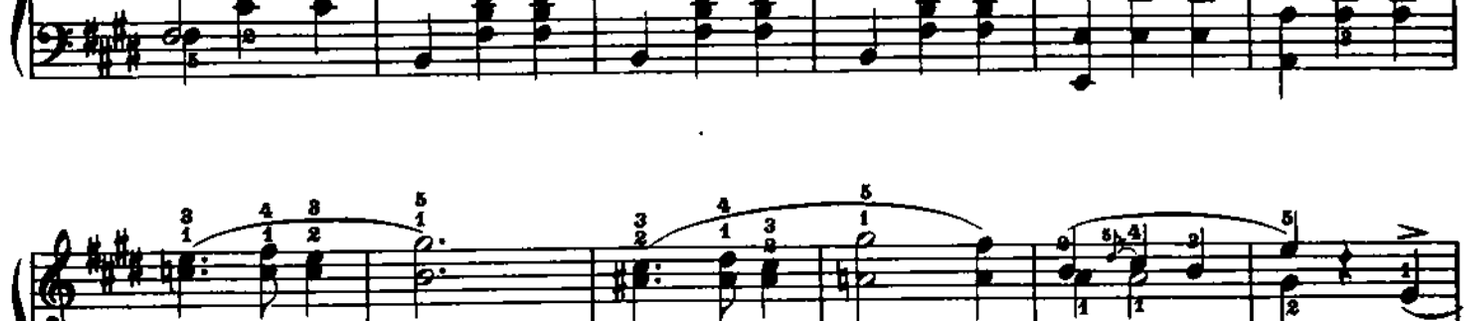
Material compilado con fines académicos



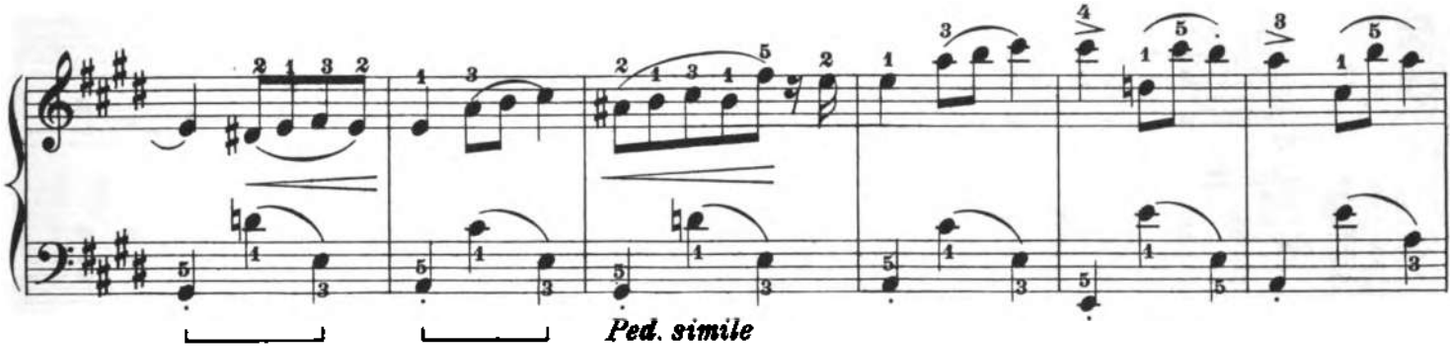


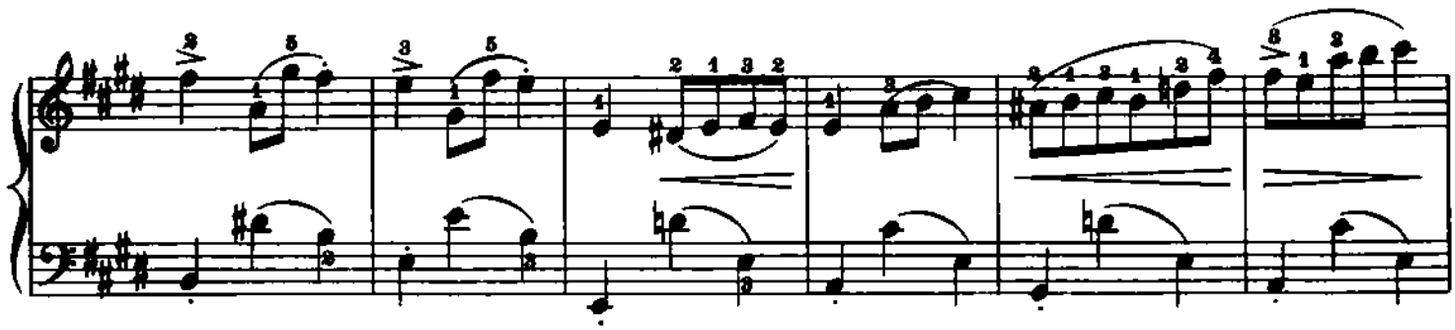


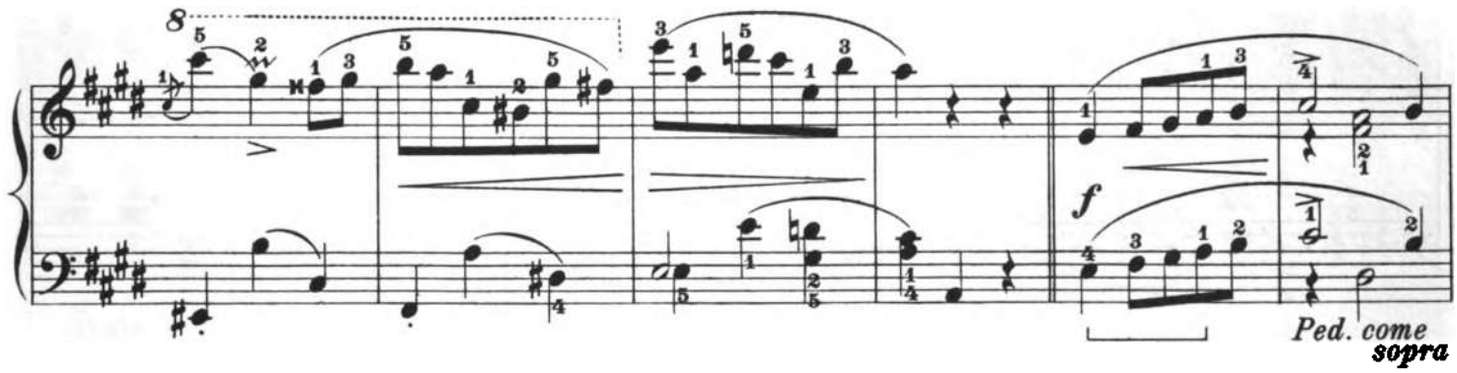


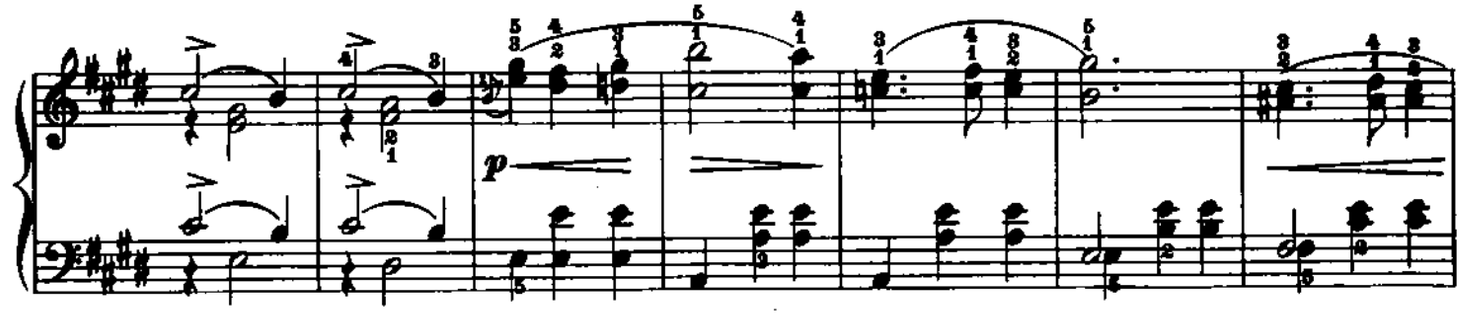


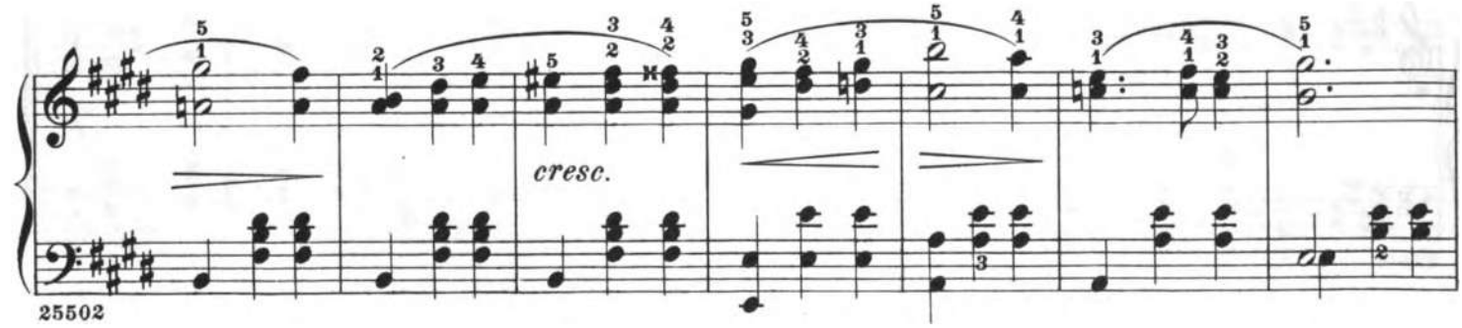
Material compilado con fines académicos



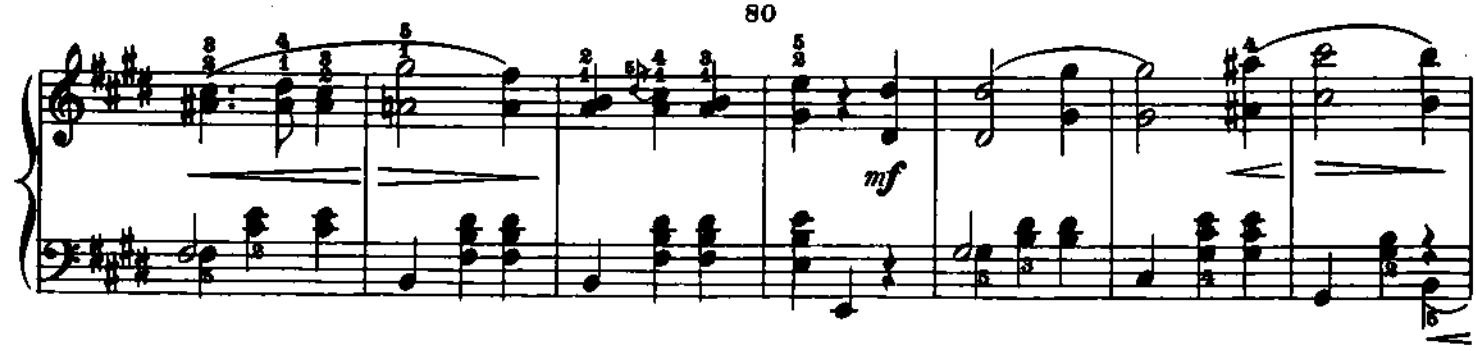


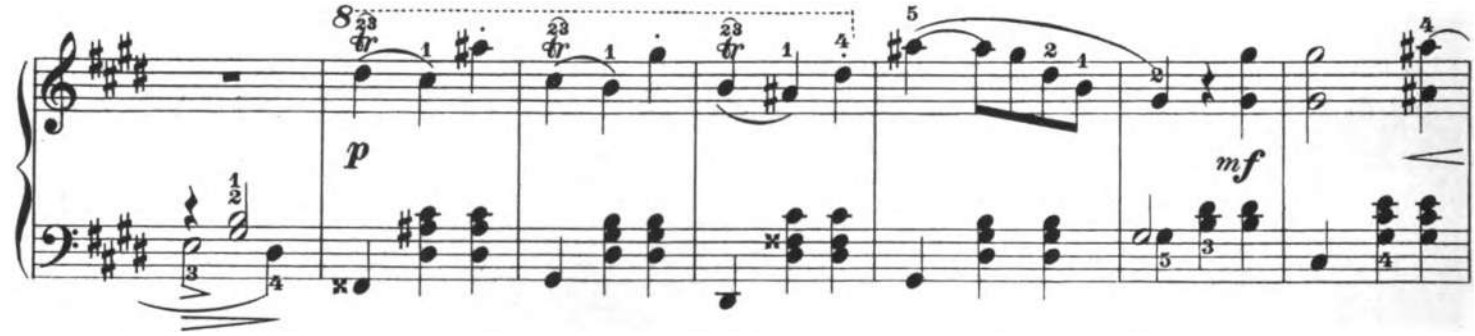


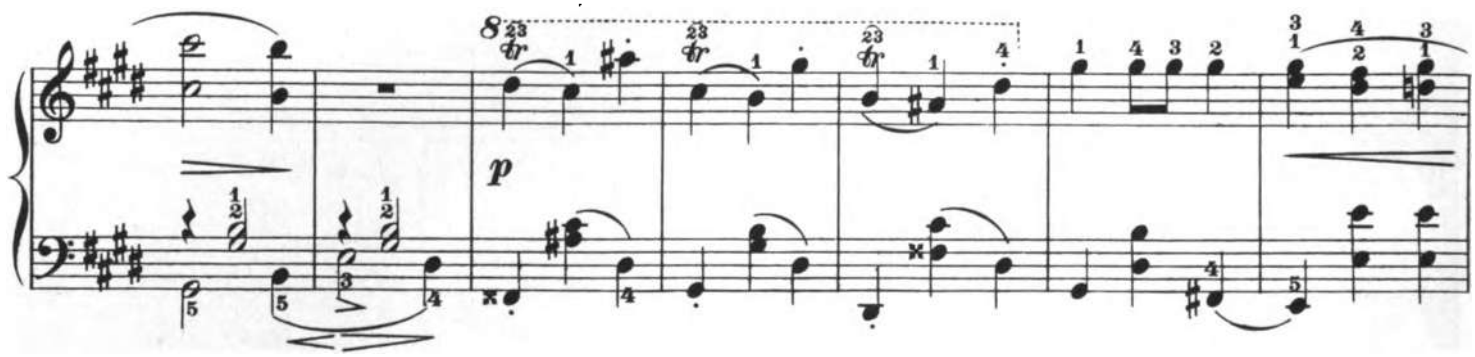


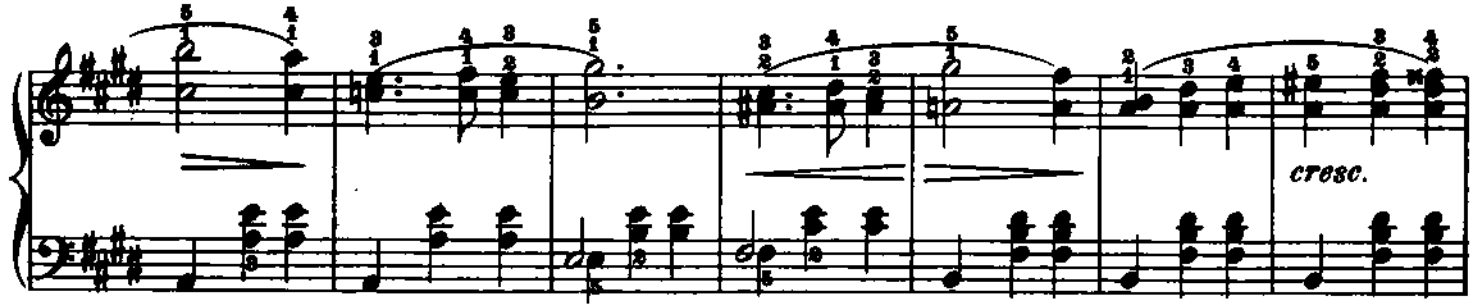


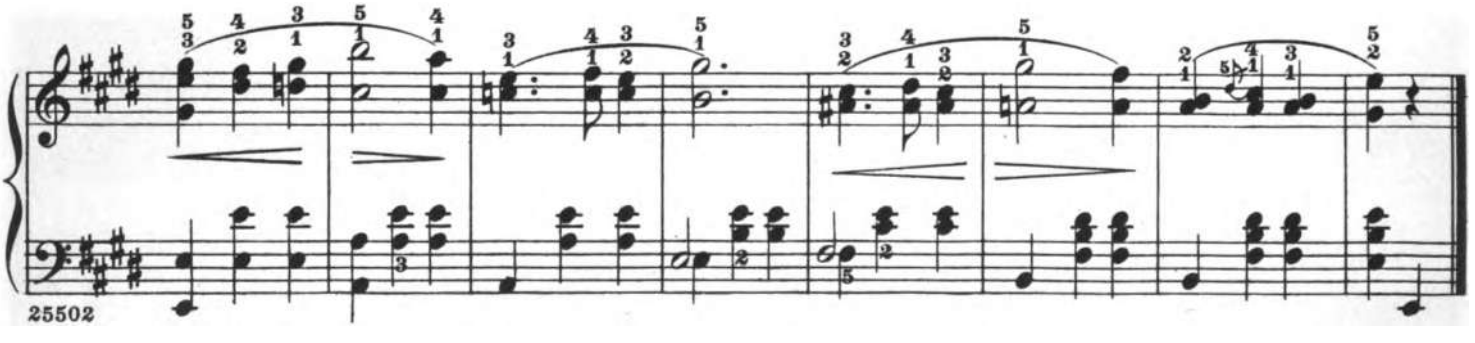
Material compilado con fines académicos











Material compilado con fines académicos

Material compilado con fines académicos

SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES

"Material for vocal and instrumental Study—from the very easiest to the most difficult."

THIS great Series of Books, devoted as the name implies to works of an educational character, is being magnificently received by the musical people all over the country.

The Series embraces only copyrighted works, and contains material covering practically the entire range of instrumental and vocal study.

Many of these works are, and will be, thoroughly original in subject and presentation; while those not strictly novel will always be found superior in point of scope and construction to any existent writing on the same or similar subjects.

New and important works will appear regularly; and in the not distant future **Schirmer's Scholastic Series** will be as well known as the world-famous *Schirmer's Library*.

Several important works previously issued in a different series or character also have been incorporated in this Series.

When ordering ask for *Schirmer's Scholastic Series* (or S. S. S.), and give only the number.

PIANO SOLO

Vol.

74. **BECKER, RENÉ L.**, Five Staccato Études
14. ——10 Melodious Studies. Op. 51

83. **BILBRO, MATHILDE**, Melodies in minors
89. ——Two Friends (Right and left hand)

39. **COERNE, LOUIS ADOLPHE**, Eight Studies for the Development of Style

51. **DILLER, ANGELA, and QUAILE, ELIZABETH**, First Solo Book
72. ——Second Solo Book
105. ——Third Solo Book

13. **DOENHOFF, ALBERT VON**, 6 Advanced Special Studies Adapted to Small Hands
12. ——3 Modern Piano Études

41. **FALCKE, HENRI**, School of Arpeggios

30. **HUSS, GEORGE J., and HENRY H.**, Condensed Piano Technics

63. **KINSCELLA, HAZEL GERTRUDE**, First Steps for the Young Pianist
84. ——Second Steps for the Young Pianist
110. ——Third Steps for the Young Pianist
100. ——Essentials of Piano Technic

1. **KRONKE, EMIL**, Advanced Studies in Rhythm. Op. 129
17. ——12 Melodic Studies. Medium Grade, Op. 128

9. **LEVEY, HENRY**, The Chopin Technic

10. **LIEBLING, EMIL**, The Complete Scales with Explanatory Notes. Op. 13

80. **MORA, FLORA**, Método moderno de piano para principiantes

PHILIPP, I., Exercises for Independence of the Fingers:
49. ——Part I
50. ——Part II
68. ——School of Octave Playing for Piano, Book I
69. ——The same, Book II
70. ——The same, Book III

Vol.

108. **REINHARDT, JACOB**, Eight Études for the Development of the 4th and 5th fingers

ROGERS, JAMES H., Development of Velocity. Op. 40. 2 books:
5. ——Book I. Scales
6. ——Book II. Arpeggios
18. ——10 Études
71. ——15 Exercises and Études on Broken Chords
7. ——10 Octave Studies

60. **SMITH, HANNAH**, 20 Progressive Pedal Studies

31. **SPENCER, VERNON**, 6 Poetic Study Pieces for Children
65. ——Poetic Studies in Tone Production, Part I
66. ——The same, Part II
67. ——The same, Part III

48 **STILLMAN, LOUIS**, Concentration and Key-board Facility

38. **STERNBERG, CONSTANTIN** Studies in Repetition Technique

WHITING, ARTHUR, Pianoforte Pedal Studies. 2 parts:
19. ——Part I
20. ——Part II

43. **WILLIAMS, FREDERICK A.**, Octave and Chord Studies
42. ——Wrist and Forearm Studies in third, sixths and octaves

16. **WRIGHT, N. LOUISE**, 12 Études
15. ——12 Preludes

PIANO FOUR-HANDS

52. **DILLER, ANGELA, and QUAILE, ELIZABETH**, First Duet Book
73. ——Second Duet Book
106. ——Third Duet Book

Material compilado con fines académicos

CHOPIN'S COMPLETE WORKS FOR THE PIANO

Newly Edited, Revised and Fingered by

RAFAEL JOSEFFY

THE CULMINATION OF A MASTER'S KNOWLEDGE AND ART

WITH A BIOGRAPHICAL SKETCH AND PREFATORY NOTE BY
JAMES HUNEKER

"At the time of his death he was engaged in reading the proof of his new and definitive edition of Chopin's Works, undertaken at the instance of G. Schirmer. That this edition is the last word in the voluminous literature of the Polish tone-poet need hardly be added, and to illustrate his (Joseffy's) thoroughness in editorial work (he belongs to the group of great musical editors, Liszt, Tausig, von Bülow and Busoni) he not only fingered, phrased and revised the original text, (seventeen volumes), but he actually copied anew this text so that no error could possibly creep in, a formidable feat for a man past threescore."

JAMES HUNEKER

SCHIRMER LIBRARY

Volume	Book	
27	I	**Waltzes**
28	II	**Mazurkas**
29	III	**Polonaises** (*Mikuli*)
30	IV	**Nocturnes**
31	V	**Ballades**
1039	VI	**Impromptus**
32	VII	**Scherzi and Fantasy**
33	VIII	**Études** (*Friedheim*)
34	IX	**Preludes**
1184	X	**Rondos**
35	XI	**Sonatas** (*Mikuli*)
36	XII	**Various Compositions**
38	XIII	**Concert-Pieces**
37	XIV	**Concertos**
1351	XV	**Concerto in F minor**
1350	XVI	**Concerto in E minor**
1352	XVII	**An arrangement, for second piano, of the orchestral accompaniment to Concert-Pieces, Book XIII.**

3 East 43d Street G. SCHIRMER New York

A 601

Material compilado con fines académicos

SCHIRMER'S LIBRARY OF MUSICAL CLASSICS
COMPOSITIONS FOR PIANO SOLO EXCLUSIVE OF STUDIES

VOL.

KUHLAU, F.
52/53 Sonatinas (Kies). 2 vols.

KUNZ, K. M.
939 Op. 14. 200 Short 2-part Canons

LANGE, G.
940 Op. 292. Maytime of Life. 6 easy parlor pieces

LICHNER, H.
939 9 Sonatinas. Op. 4, 49, 66

LISZT, F.
898/899 Album. 15 Pieces (Spanuth). 2 vols.
†The same, complete in 1 vol.
910 †Années de Pèlerinage (Josefly). Vol. I. Première année (Suisse)
911 †The same. Deuxième année (Italie)
917 †The same. Venezia e Napoli (suppl. to 911)
241 Consolations, Nos. 1-6; Liebesträume (Three Nocturnes) (Josefly)
708 †12 Etudes d'exécution transcendante (Gallico)
789/790 The same. In 2 vols.
695 6 Grand Etudes by N. Paganini, arranged (Gallico)
1033/34 †Rhapsodies hongroises. Newly revised edition (Josefly). 2 vols.: Vol. I, Nos. 1-8; Vol. II, Nos. 9-15
241 Sonata, B m. (Josefly)
138/139 24 Songs by Schubert. Transcr. with superl. Ger. and Eng. text. 2 vols.
†The same. Complete in 1 vol.
57 †Wagner-Liszt Album. 9 Transcriptions from Wagner's operas

LITTLE CLASSICS
1260/61 2 vols.
(Vol. I, 34 easy pieces; Vol. II, 33 easy pieces)

LITTLE PIECES FOR LITTLE PLAYERS.
1245/46 (Lauterbach.) For 1st and 2d grades. 2 vols.

MENDELSSOHN, F.
588 Op. 72. 6 Pieces for Children (Kullak)
61/62 2 Concertos, with 2d piano in score (Op. 25, G m.; Op. 40, D m.) (Ruthardt.) 2 vols.
39 †Miscellaneous Compositions. Op. 5, 7, 14, 16, 33, 72, Andante and Presto (Kullak)
30 †Songs without Words (Sternberg)

MOSZKOWSKI, M.
614/615 Album. 26 pieces. 2 vols.
†The same. Complete in 1 vol.
200 Op. 12. 5 Spanish Dances (Ulrich)

MOZART, W. A.
661 Concerto, D m. (Kullak). (Second piano in score)
662 Concerto, C (Bischoff) (2d piano in score)
663 Concerto, E♭ (Bischoff) (2d piano in score)
664 Concerto, C m (Bischoff) (2d piano in score)
665 Concerto, D. Coronation concerto (Rehberg) (2d piano in score)
944 Fantasias and Rondos (Buonamici)
382 12 Selected Pieces (Kies)
45 †19 Sonatas (Lebert)
940/941 The same, in 2 vols.

OESTEN, T.
726 Op. 61. Mayflowers. Easy pieces for children (Oesterle)
899 Op. 276. White Roses

OFFENBACH, J.
1229 Piano selection from "Les Contes d'Hoffmann" (Spicker)

RACHMANINOFF, S.
1126 †Album. 8 favorite pieces

RAFF, J.
969/970 Album. 16 selected pieces. 2 vols.
†The same. Complete in 1 vol.

VOL.

REINECKE, C.
355 Op. 47. 3 Sonatinas (Scharfenberg)
204 Op. 77. Home Music. 18 easy pieces (Oesterle)
435 Op. 88. Maiden Songs. 11 pieces (Oesterle)
869 Op. 107. A New Music-book for Small Folks

REINHOLD, H.
727 Op. 27. Album for the Young. 10 Short Pieces (Oesterle)
709 Op. 39. Miniatures. 24 easy pieces (Oesterle)

ROHDE, E.
814/815 Op. 36. Stray Leaves. 12 easy melodious pieces. 2 vols.

RUBINSTEIN, A.
367/368 Album. 15 selected pieces. 2 vols.
†The same, in 1 vol.

RUSSIAN PIANO MUSIC.
1104/05 †Album. 46 selected pieces. 2 vols.

SCANDINAVIAN PIANO MUSIC.
1104/05 †Album. 42 selected pieces. 2 vols.

SCARLATTI, D.
75 †22 Pieces (Buonamici)

SCHARWENKA, X.
589 Op. 62. Album for Young Pianists. 12 short pieces (Oesterle)

SCHMOLL, A.
821/822 Op. 50. 25 Melodious Pieces. 2 vols.

SCHUBERT, F.
1125 Op. 90. 4 Impromptus (Buonamici)
1127 Op. 94. Moments musicaux (Buonamici)
1126 Op. 142. 4 Impromptus (Buonamici)
75 †Fantasias, Impromptus, Moments musicaux (Buonamici)
837 †18 Sonatas (Buonamici)
138/139 †Schubert-Liszt. 24 Songs. Transcribed with superl. Ger. and Eng. text. 2 vols.

SCHUMANN, R.
†Piano Works (Vogrich):
28 Op. 1. Variations. Op. 2. Papillons
99 Op. 9. Carnival
103 Op. 11. Sonata, F♯m.
92 Op. 12. 8 Fantasiestücke
96 Op. 13. 12 Symphonic Studies and 4 Variations (posthumous)
104 Op. 14. Sonata, F m.
101 Op. 15. Scenes from Childhood. 13 pieces
95 Op. 16. Kreisleriana. 8 Fantasias
1163 Op. 17. Phantasie
93 Op. 18. Arabesque; and Op. 19, Blumenstück
102 Op. 20. Humoresque
93 Op. 21. Novelletten
105 Op. 22. Sonata, G m.
94 Op. 23. 4 Nachtstücke; and Op. 111, 3 Fantasiestücke
99 Op. 26. Faschingsschwank aus Wien
98 Op. 68. Album for the Young; and Op. 15, Scenes from Childhood
91 Op. 68. Album for the Young. 43 Pieces
97 Op. 82. Forest-scenes, 9 pieces; and Op. 28, 3 Romances
1180 Op. 118. Three Sonatas
1078 Op. 124. Album-leaves (Albumblätter)
100 †Album. 22 pieces

SIGHT-READING ALBUM.
1248 16 favorite pieces of the 4th grade (Scharfenberg and Oesterle)

SINDING, C.
786/787 †Album. 31 pieces (Oesterle). 2 vols.

VOL.

SLAV PIANO MUSIC.
1109/10 †Album. 2 vols.

SONATA-ALBUM.
329 †Vol. I. 51 Sonatas (Haydn, C, G, D, C♯m., E m.; Mozart, C, F, G, A; Beethoven, Op. 49, Nos. 1, 2; Op. 79; Op. 14, Nos. 1, 2 (Lebert)
340 †The same. Vol. II. 11 Sonatas (Haydn, G, E♭; Mozart, F, B, F, A m.; Beethoven, Op. 13; Op. 2, No. 1; Op. 27, No. 2; Op. 26). (Bülow-Lebert-Kies)

SONATINA-ALBUM.
51 † A collection of 30 favorite sonatinas, rondos, and pieces by Bach, Beethoven, Clementi, Dussek, Haydn, Kuhlau, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Weber (Edited by Kies and others)
265 †The same. (Abridged Edition.) A collection of 15 favorite sonatinas by Beethoven, Clementi, Haydn, Kuhlau, Mozart (Edited by Kies-Köhler-Ruthardt)
305 †The same. (Modern.) Vol. I. 15 sonatinas by Bachmann, Bohm, Förster, Gurlitt, Krause, Lange, Lichner, Reinecke, Spindler; 15 miscellaneous pieces by Becker, Ehlmenreich, Förster, Handrock, Lichner, Loeschhorn, Merkel, Reinecke, Rhode, Strahlheg
620 †The same. Vol. II. 8 sonatinas by Handrock, Kirchner, Merkel, Reinecke, Seiss, Spindler; 8 miscellaneous pieces by Förster, Krause, Kullak, Loeschhorn, Reinecke, Schumann, Seiss
1141/42 †The same. Classic. (See Classic Sonatina Album)

SONATINAS AND RONDOS.
693 †(32), by Clementi, Kuhlau, Dussek, Haydn, Mozart, Beethoven, Hofmann, Raff, Schumann. New edition, progressively arranged by Kleinmichel

SPINDLER, F.
309 Op. 388. The Flower-basket. 40 melodic and progressive practice pieces for beginners

STIEBELT, D.
393 2 Rondos and 7 Sonatinas (Klauser)

STRAUSS, J.
121/122 Album of 48 Favorite Dances. 2 vols.
†The same, complete in 1 vol.

TSCHAIKOWSKY, P.
361/362 †Album. 17 selected pieces. 2 vols.
†The same, complete in 1 vol.
909 †Op. 37a. The Seasons
816 Op. 39. Album for the Young. 24 easy pieces (Ruthardt)

VOLKMANN, R.
127 Op. 27. Grandmother's Songs. †2 children's pieces

WAGNER, R.
1218 Piano selection from "Parsifal" (Spicker)
1198 Piano selection from "Tannhäuser" (Hackh)

WAGNER-ALBUM.
1165 †20 Pieces (Oesterle-Scharfenberg)

WAGNER - LISZT ALBUM.
87 †9 Transcriptions from Wagner's Operas

WEBER, C. M. von.
126 Concertstücke. Pieces and Variations (Mason)
760 †6 Sonatas (Op. 24, C; Op. 39, A♭; Op. 49, D m; Op. 70, E m.) (Buonamici)

WILM, N. von.
982/983 Op. 13. 12 Short Pieces. 2 vols.
826 Op. 61. 24 Short Pieces for Early Instruction

Volumes marked (†) may be obtained in Cloth Binding. Prices will be quoted on request.
A Complete Catalog of Schirmer's Library of Musical Classics will be mailed if desired.

A574

G. SCHIRMER, NEW YORK

Material compilado con fines académicos

CHILDREN'S CORNER

(COIN DES ENFANTS)

Petite Suite pour Piano seul

Par

Claude Debussy



EN RECUEIL . . . . .

I Doctor Gradus ad Parnassum

II Jimbo's Lullaby . . . . . *(Berceuse des éléphants)*

III Sérénade for the doll . . . . *(Sérénade à la poupée)*

IV The snow is dancing . . . . *(La neige danse)*

V The little shepherd . . . . *(Le petit berger)*

VI Golliwogg's cake-walk . . .

DURAND & Cie, Éditeurs, Paris

4, Place de la Madeleine, 4

United Music Publishers Ltd. Londres.

Elkan-Vogel Co., Philadelphia, Pa (U.S.A.)

Déposé selon les traités internationaux.

Propriété pour tous pays.

Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction, et d'arrangements réservés.

Copyright by A. Durand & Fils, 1908.

MADE IN FRANCE

IMPRIMÉ EN FRANCE

Material compilado con fines académicos



A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre.

C. D.

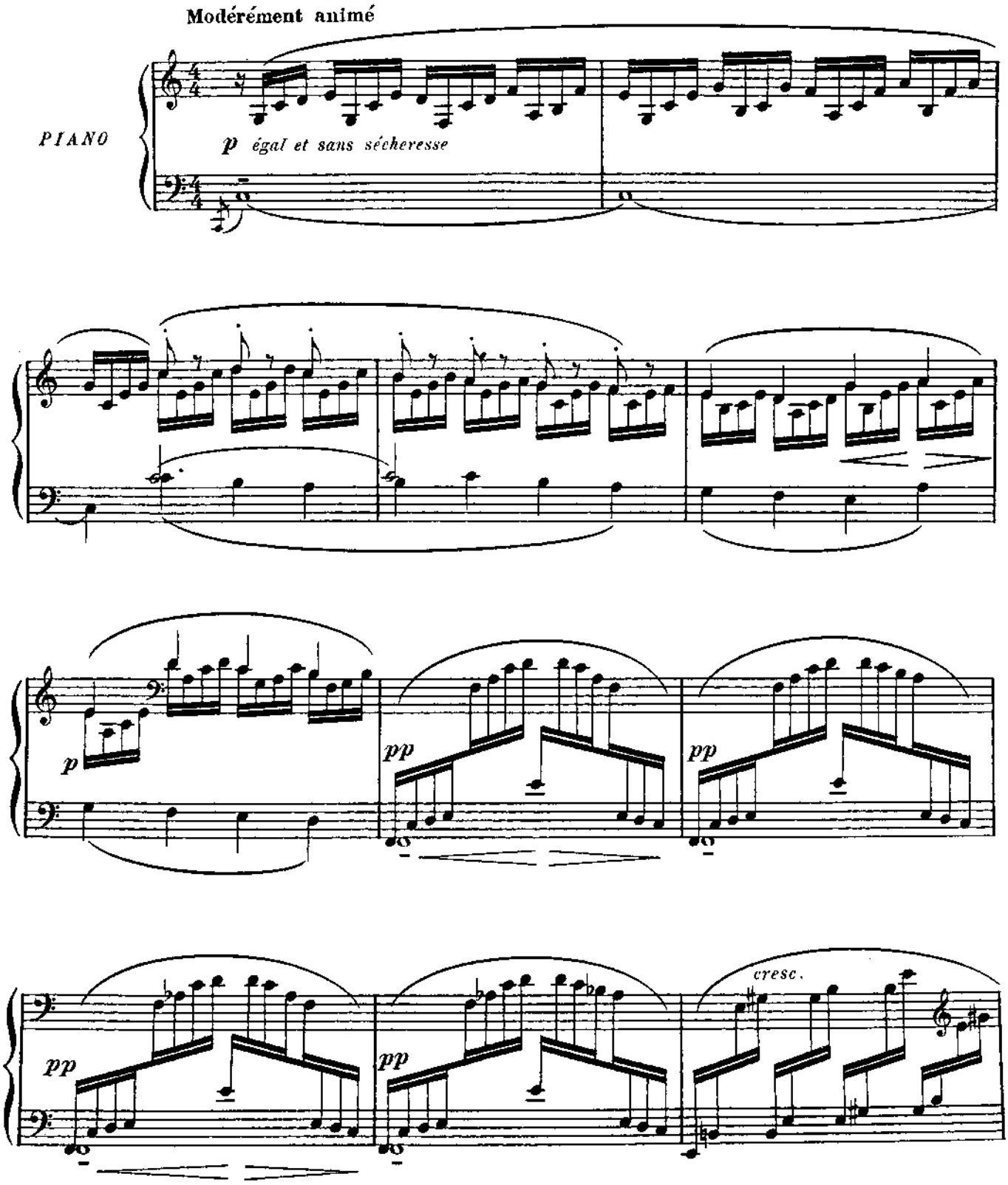


PROGRAMME

I DOCTOR GRADUS AD PARNASSUM
II JIMBO'S LULLABY — *(Berceuse des éléphants)*
III SÉRÉNADE FOR THE DOLL — *(Sérénade à la poupée)*
IV THE SNOW IS DANCING — *(La neige danse)*
V THE LITTLE SHEPHERD — *(Le petit berger)*
VI GOLLIWOGG'S CAKE-WALK

Material compilado con fines académicos

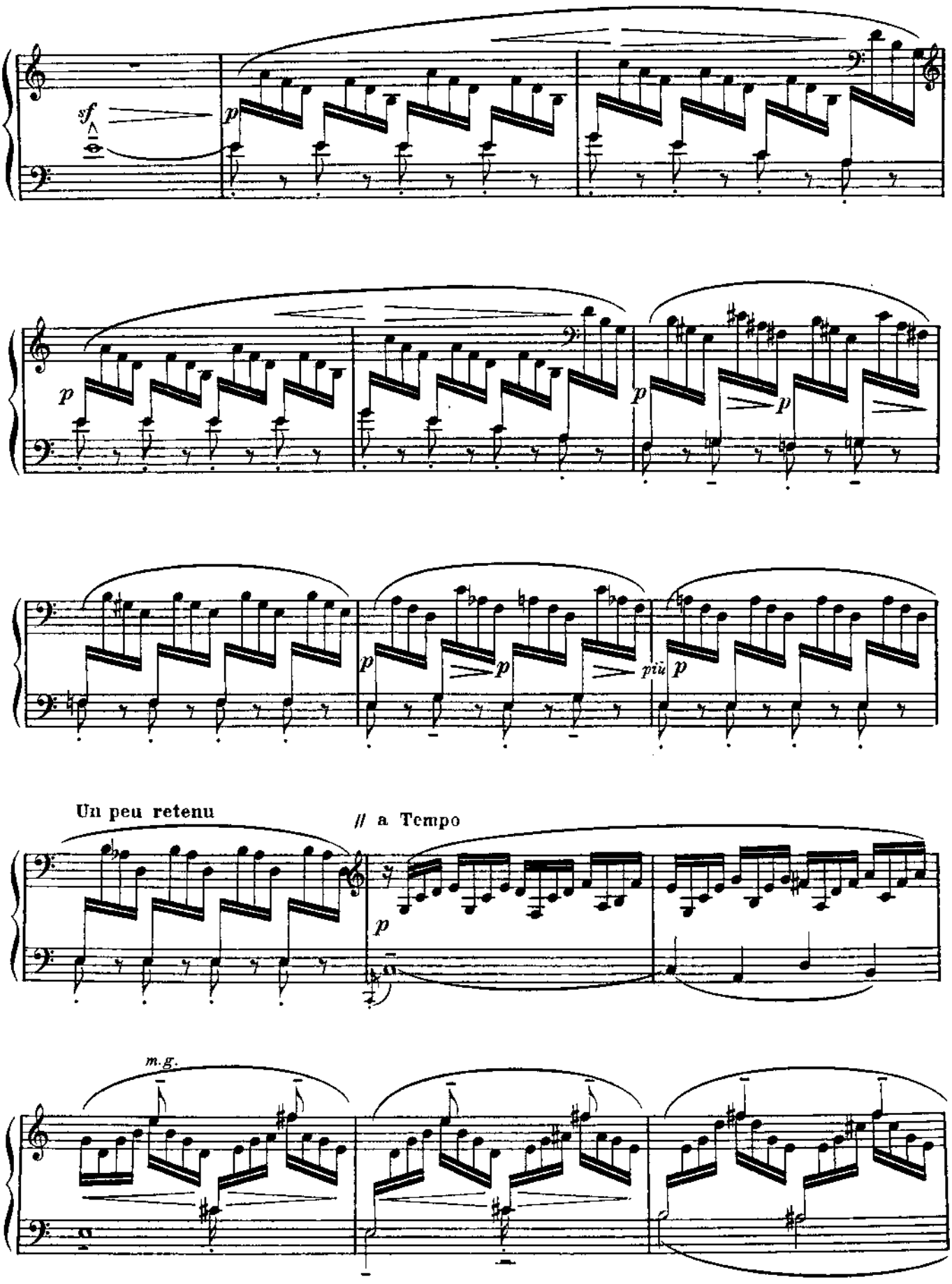
I.. Doctor Gradus ad Parnassum



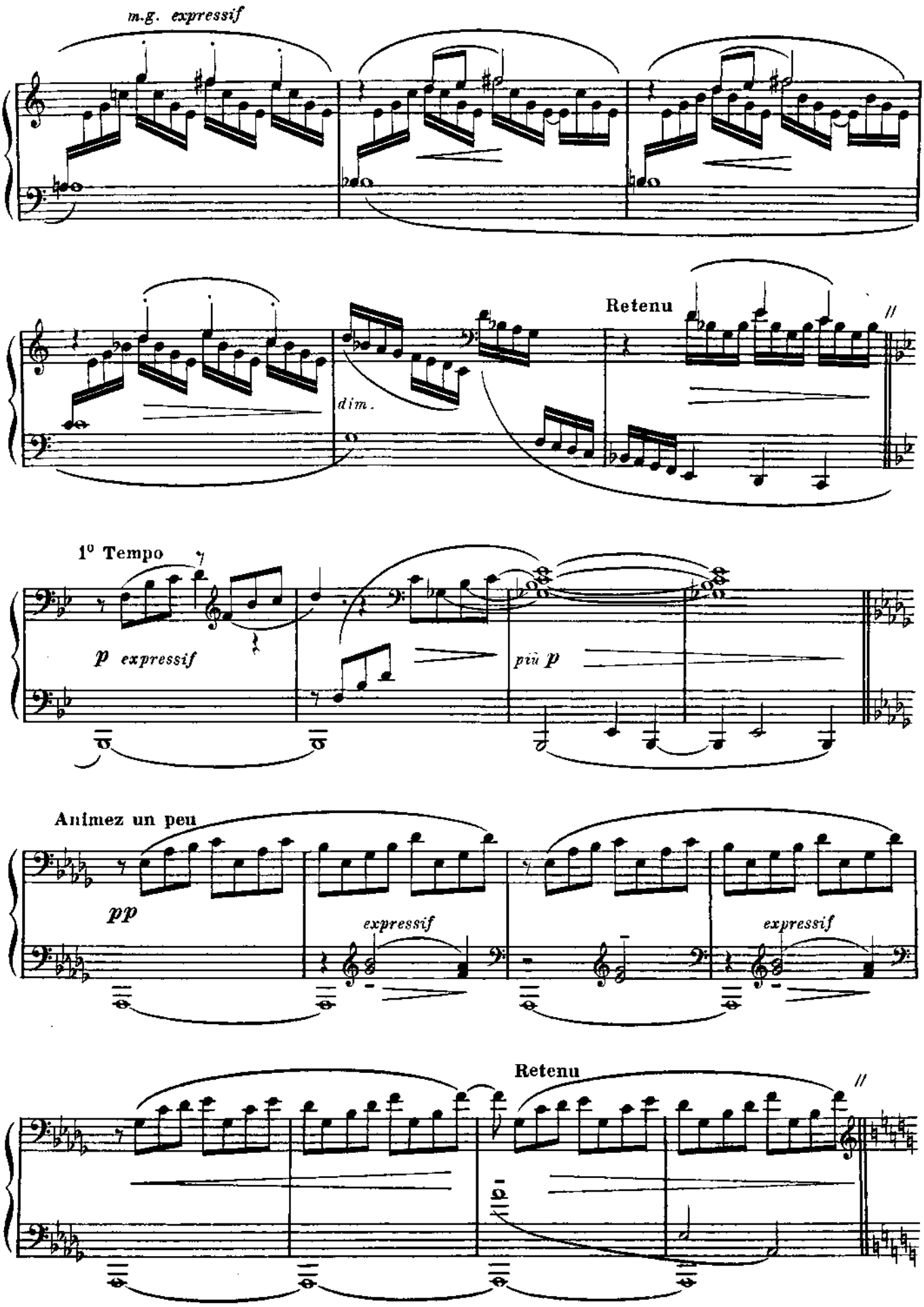
Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by A. Durand & Fils, 1908.

Paris, 4, Place de la Madeleine.

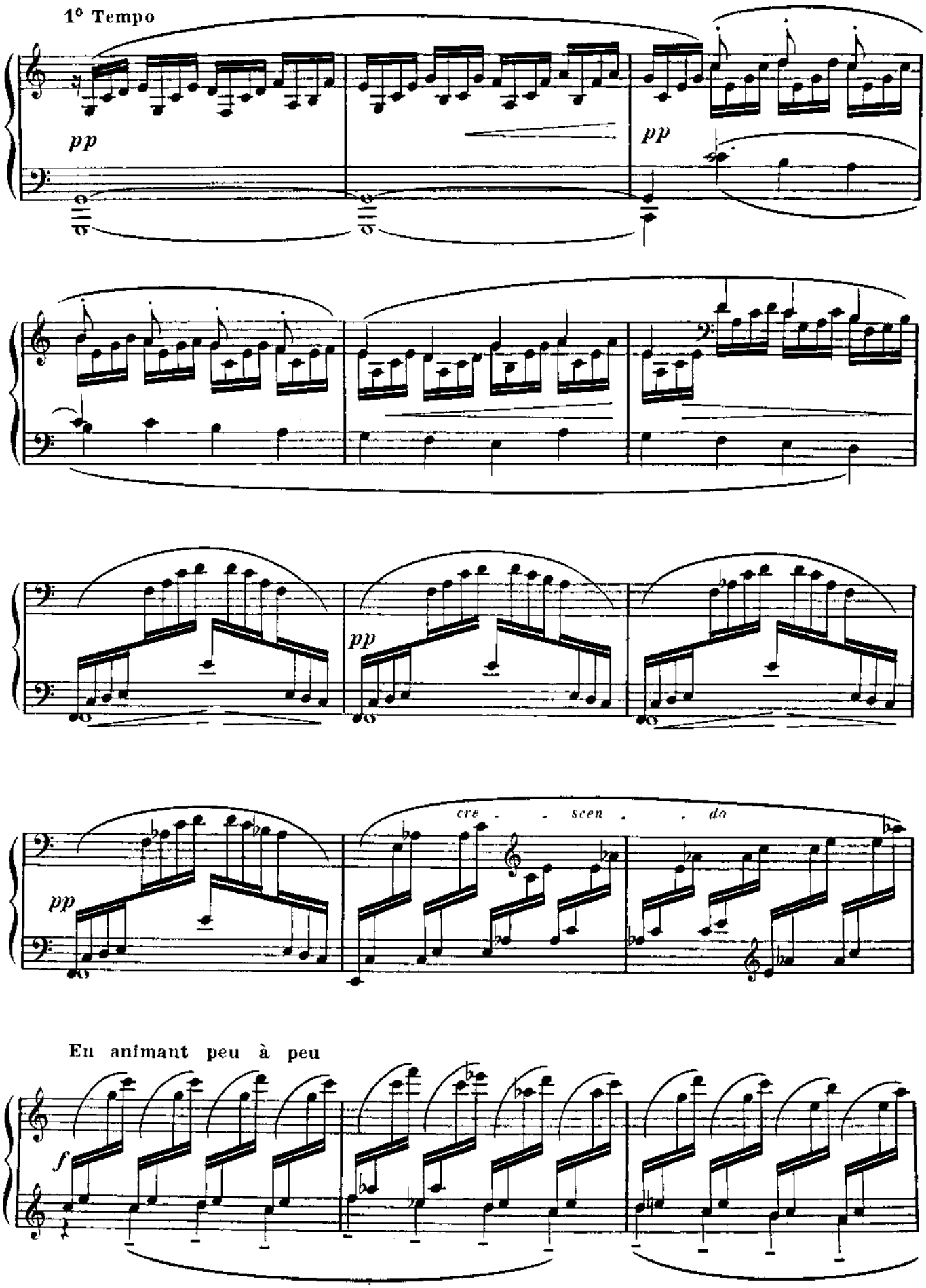
Material compilado con fines académicos



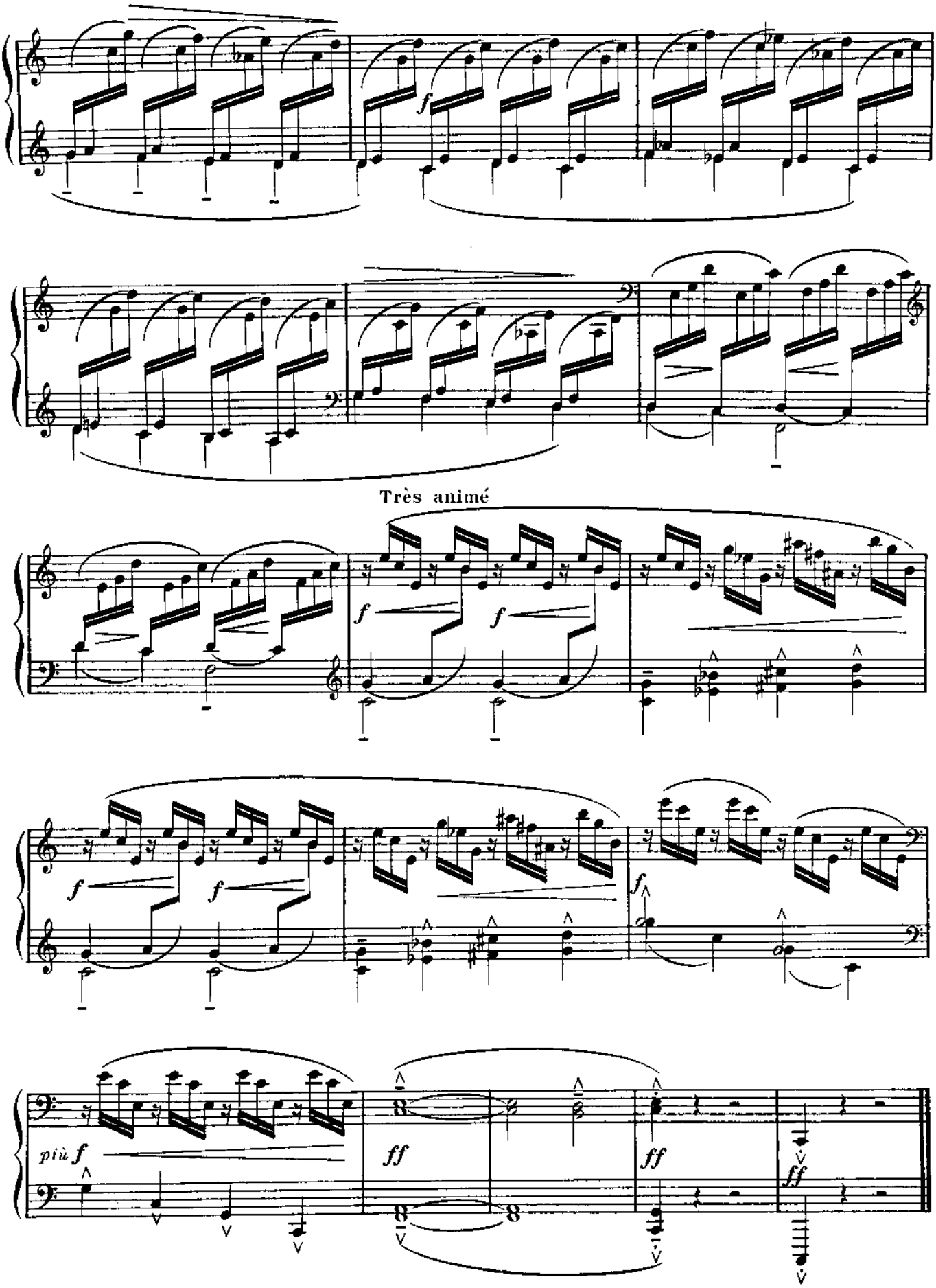
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

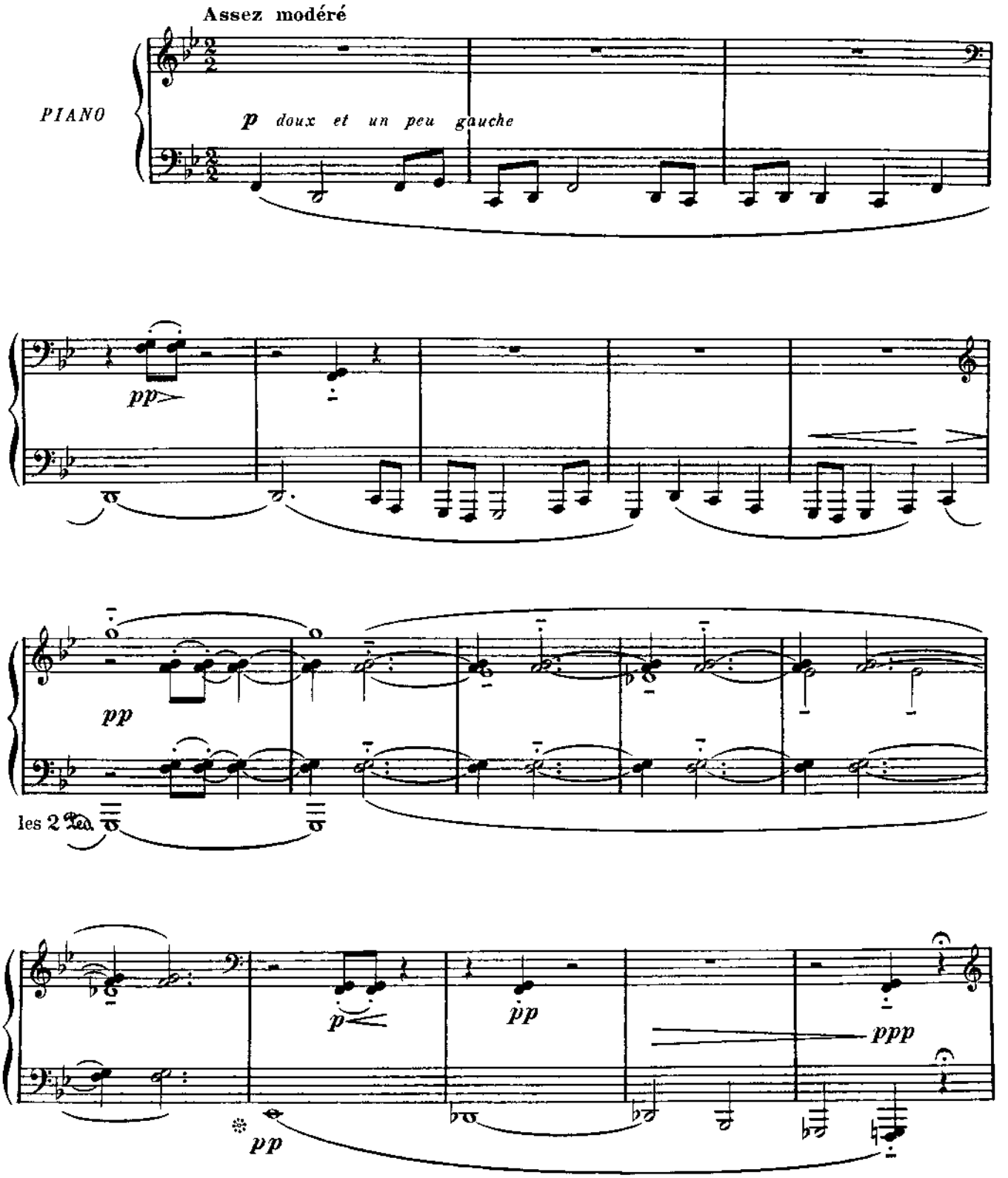


Material compilado con fines académicos



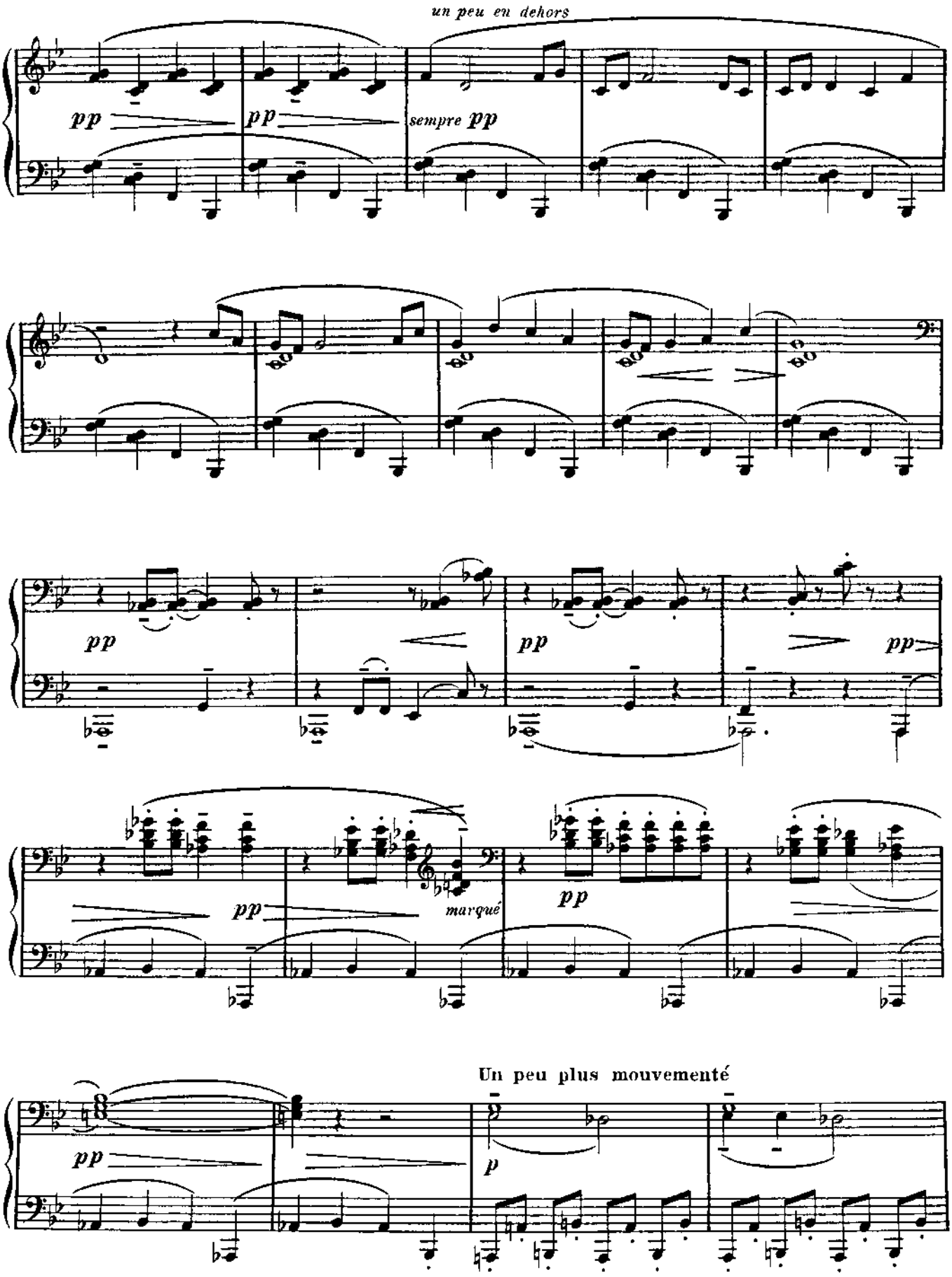
Material compilado con fines académicos

II. - Jimbo's Lullaby

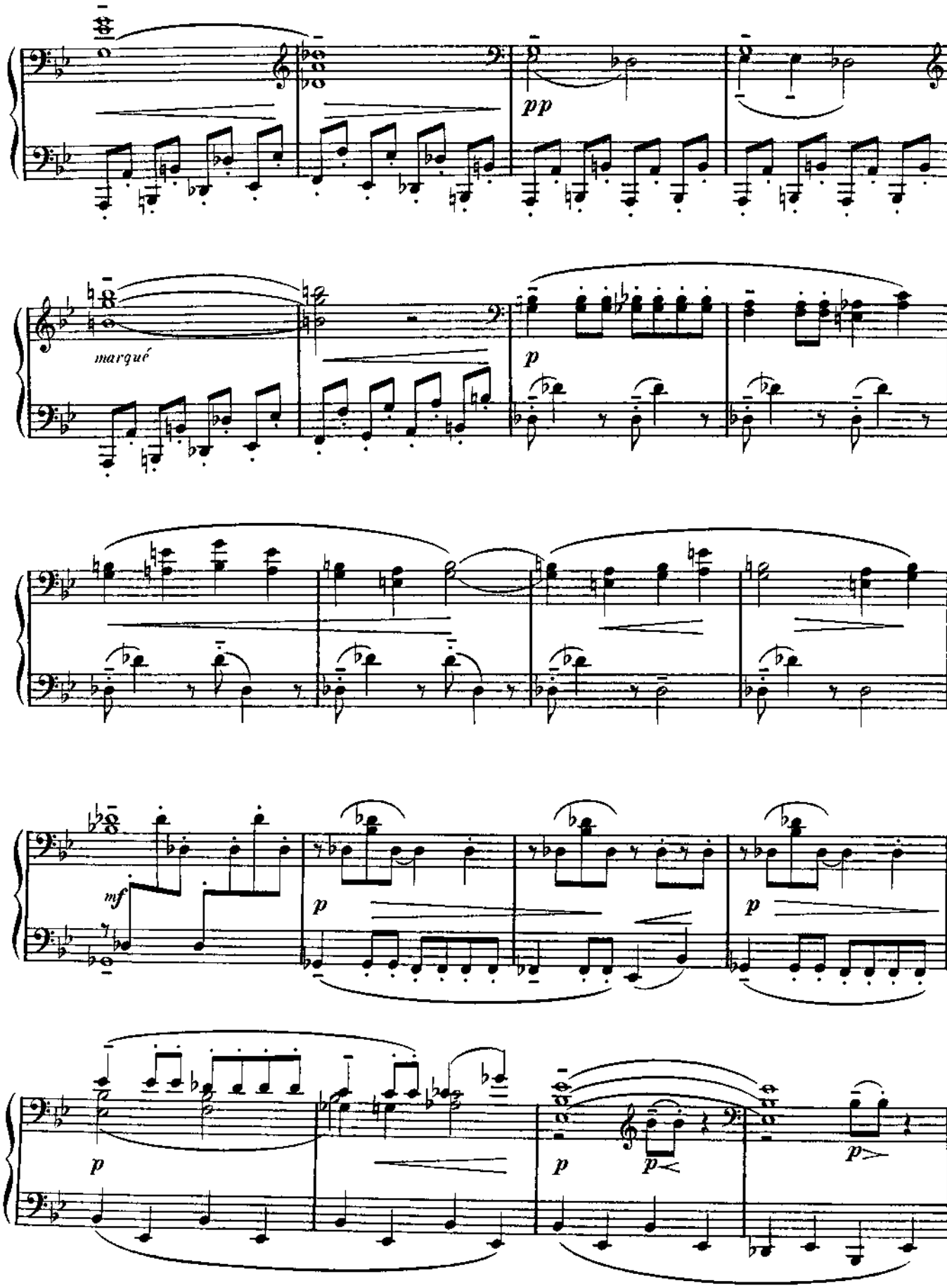


Tous droits d'exécution réservés.
Copyright by A. Durand & Fils, 1908.

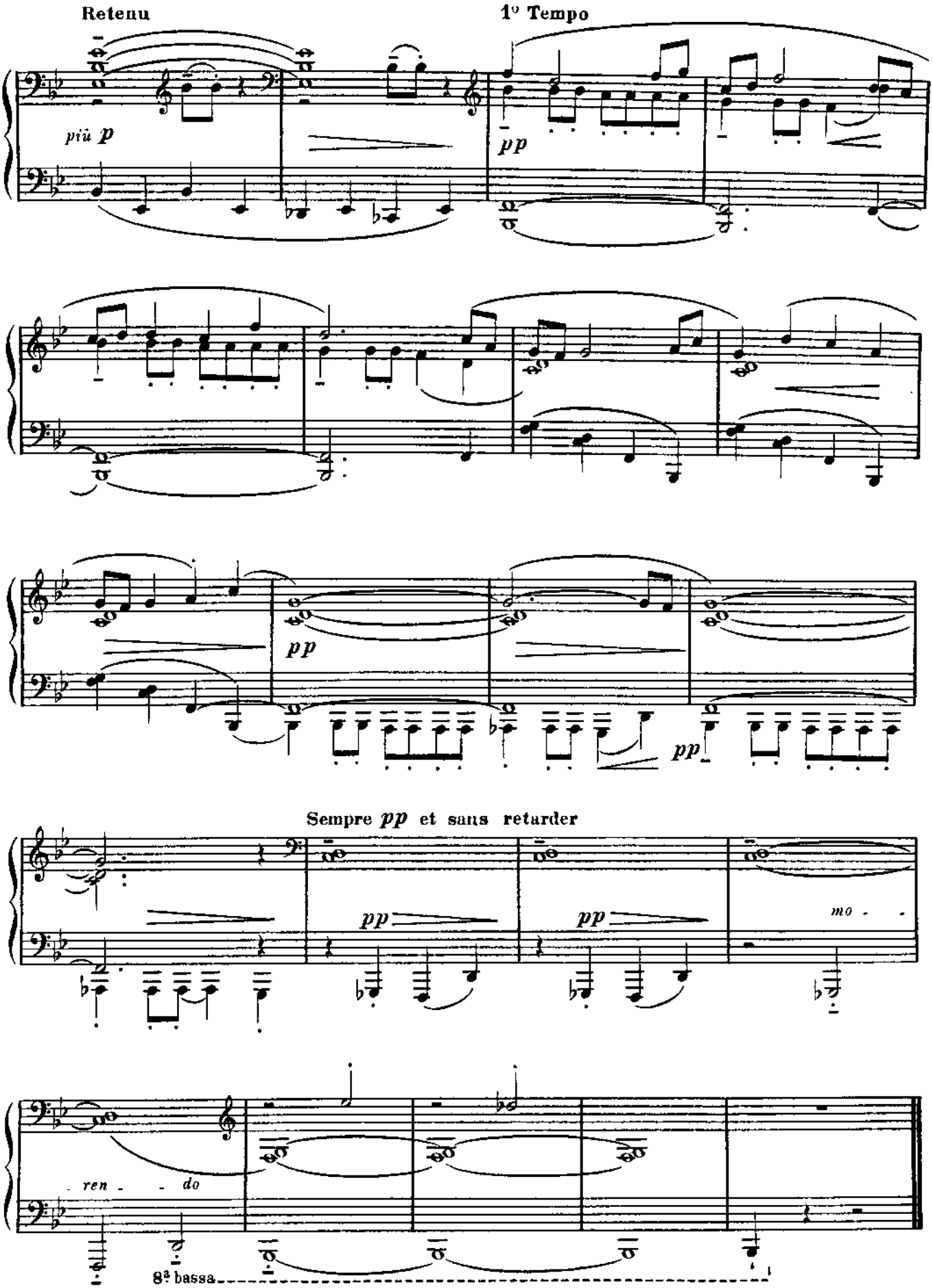
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

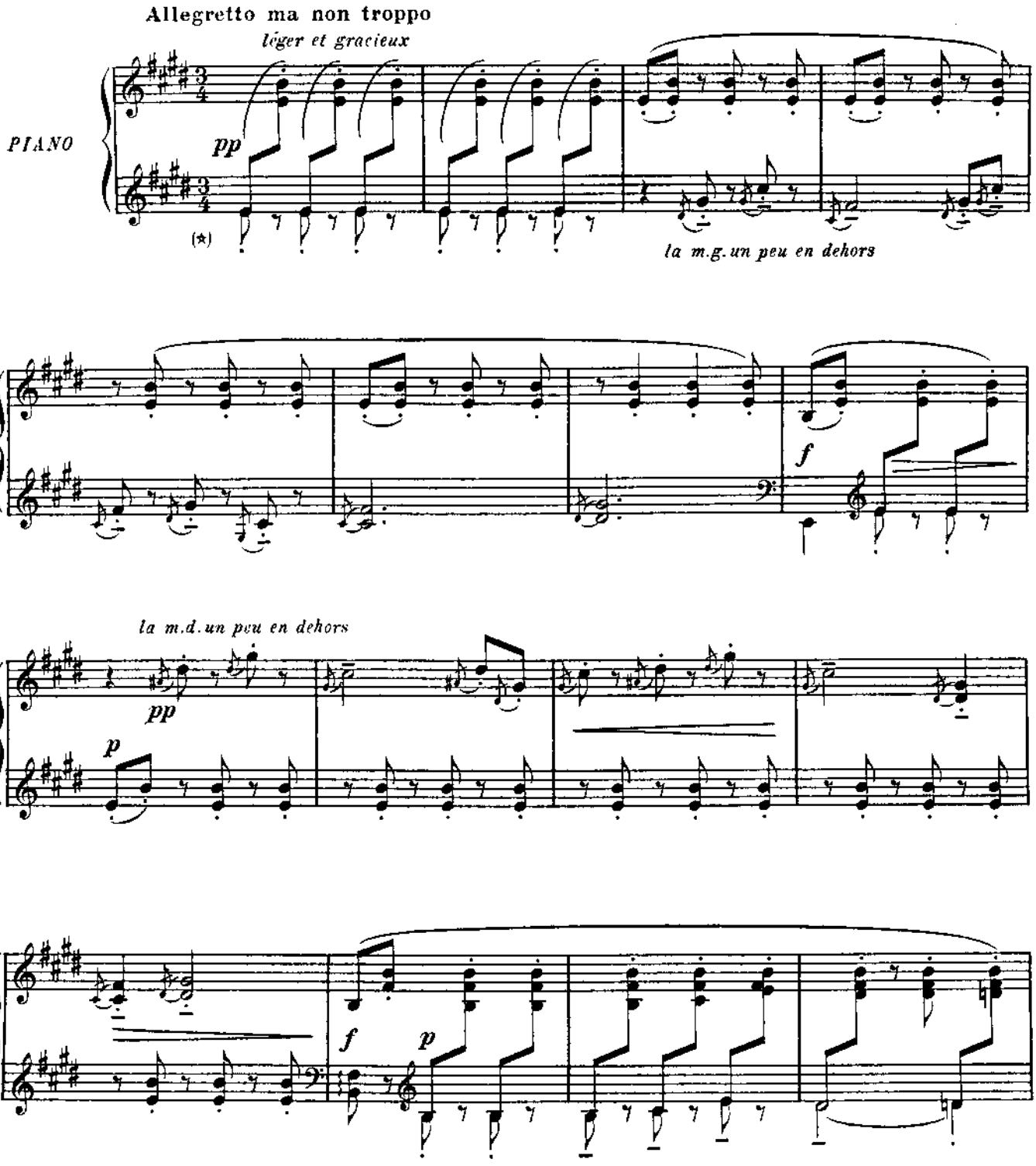


Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

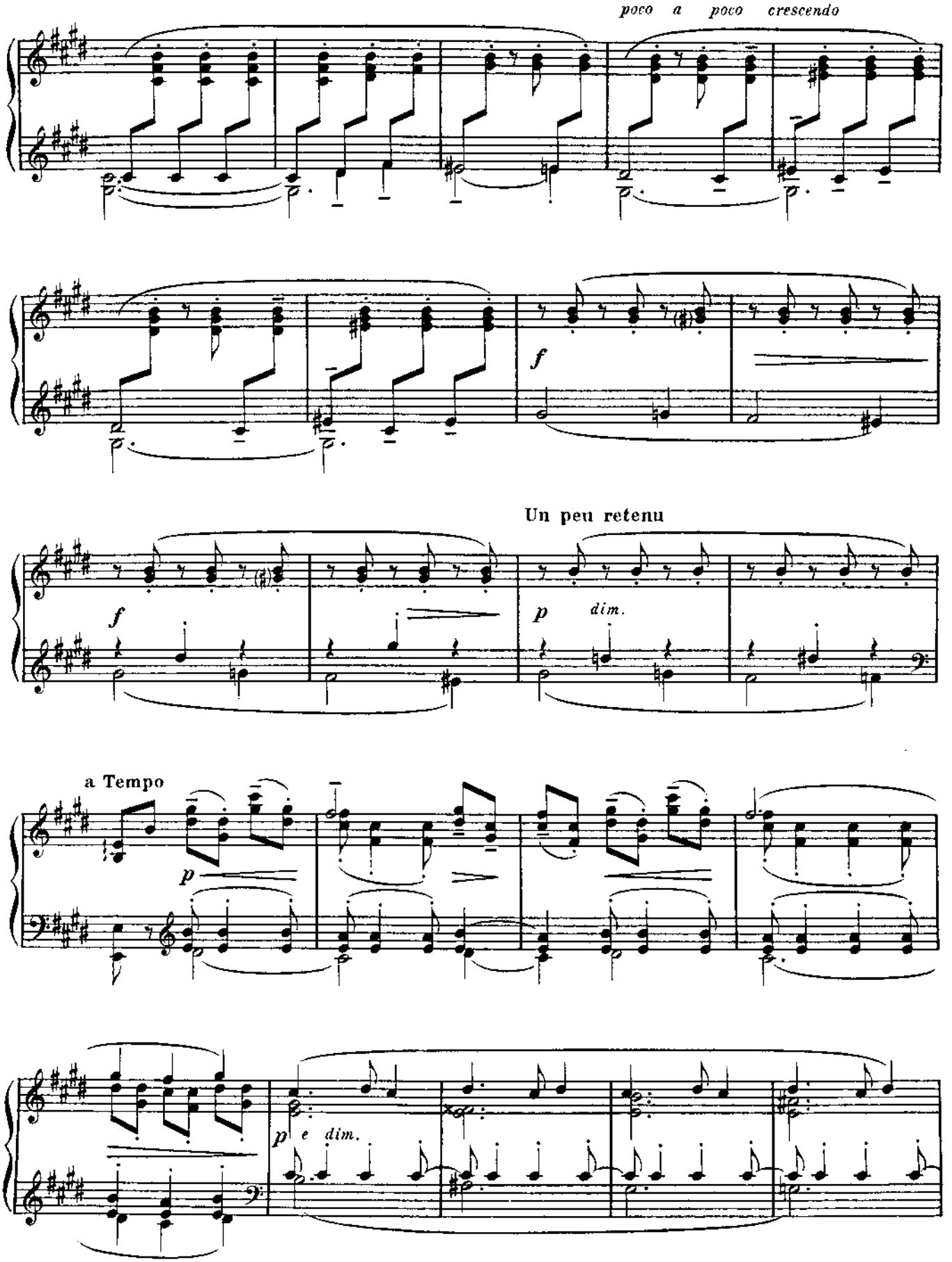
III.. Serenade of the Doll



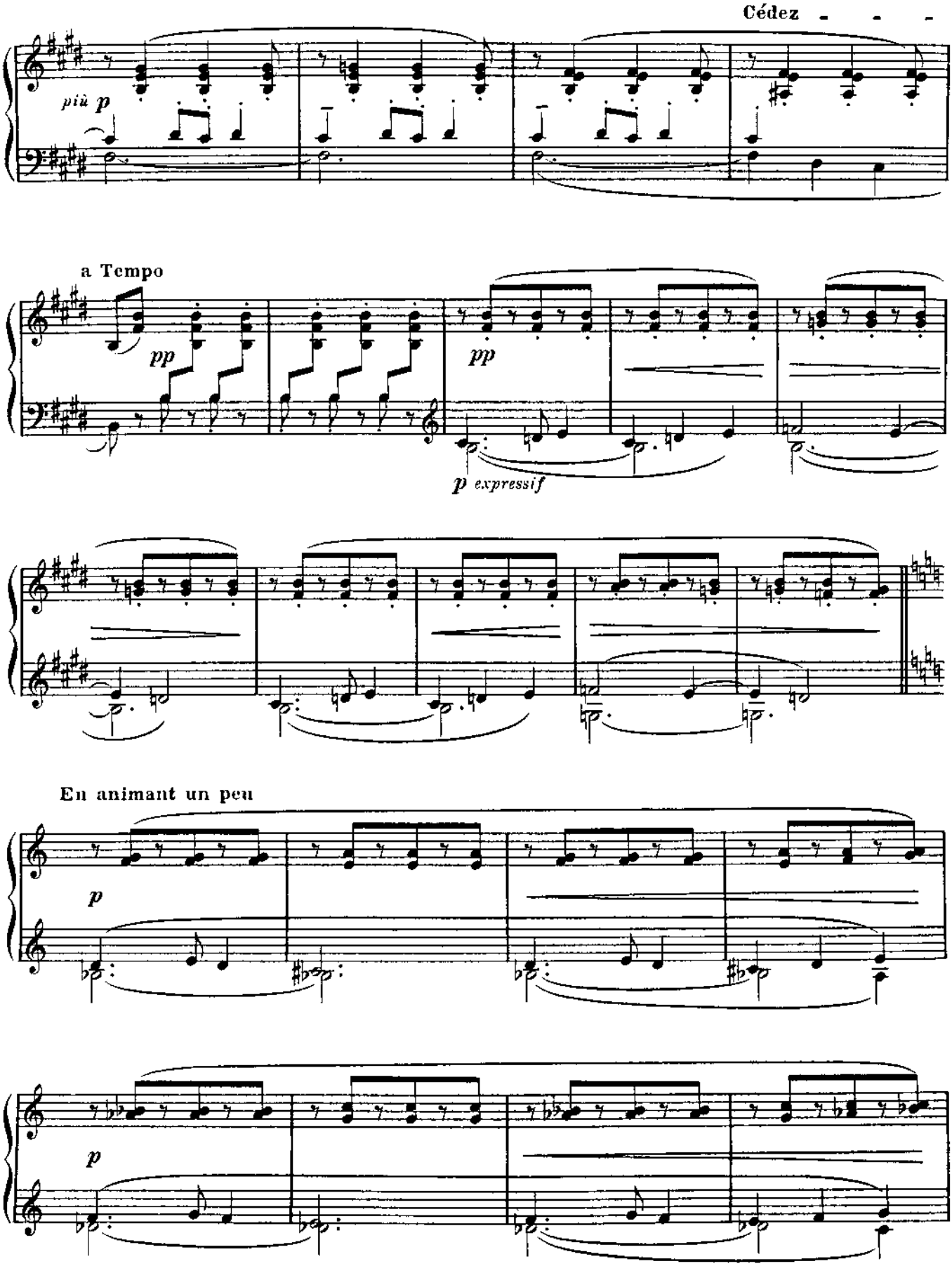
(*) *Il faudra mettre la pédale sourde pendant toute la durée de ce morceau, même aux endroits marqués d'un* ***f***.

Tous droits d'exécution réservés
Copyright by A. Durand & Fils 1908.

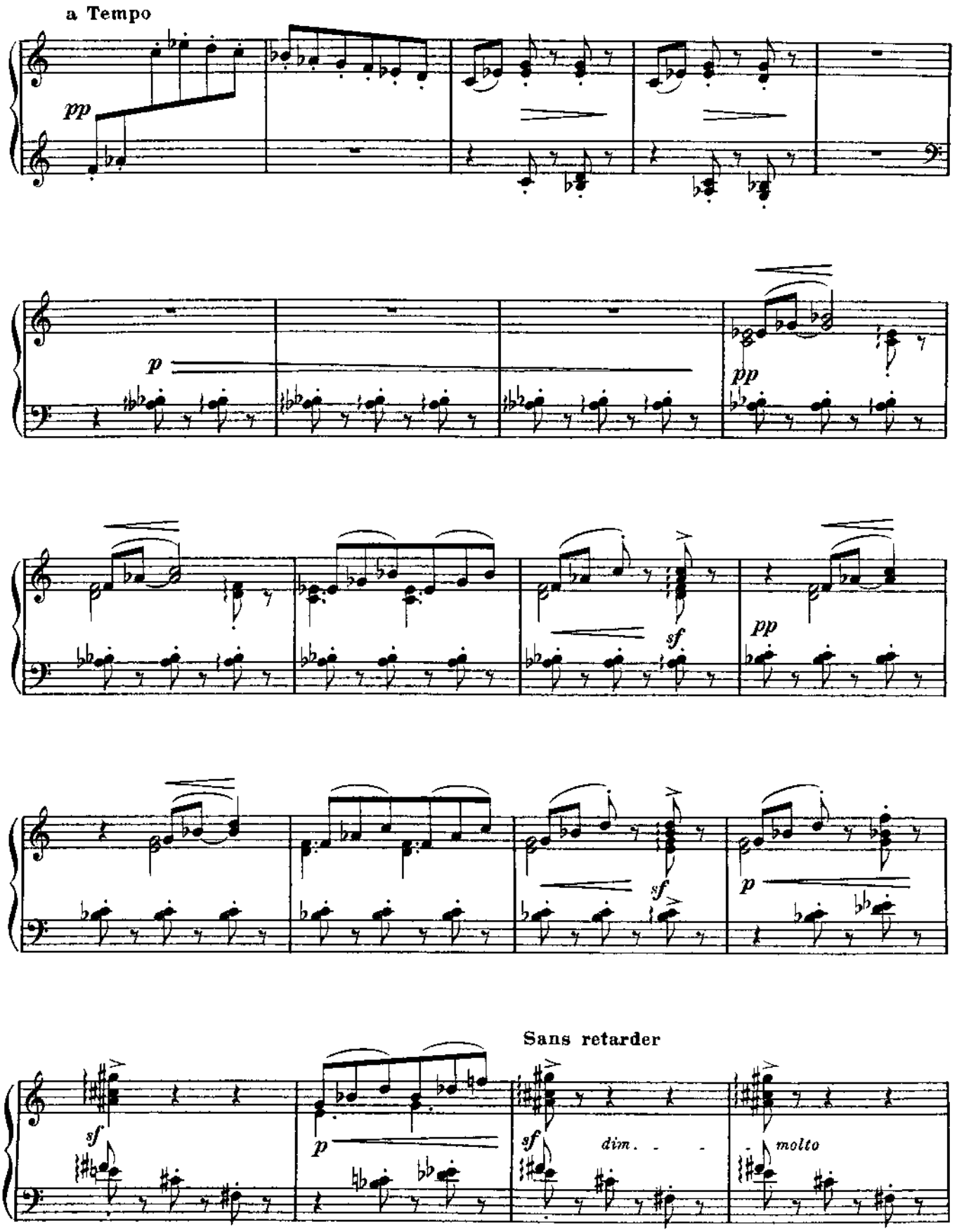
Material compilado con fines académicos



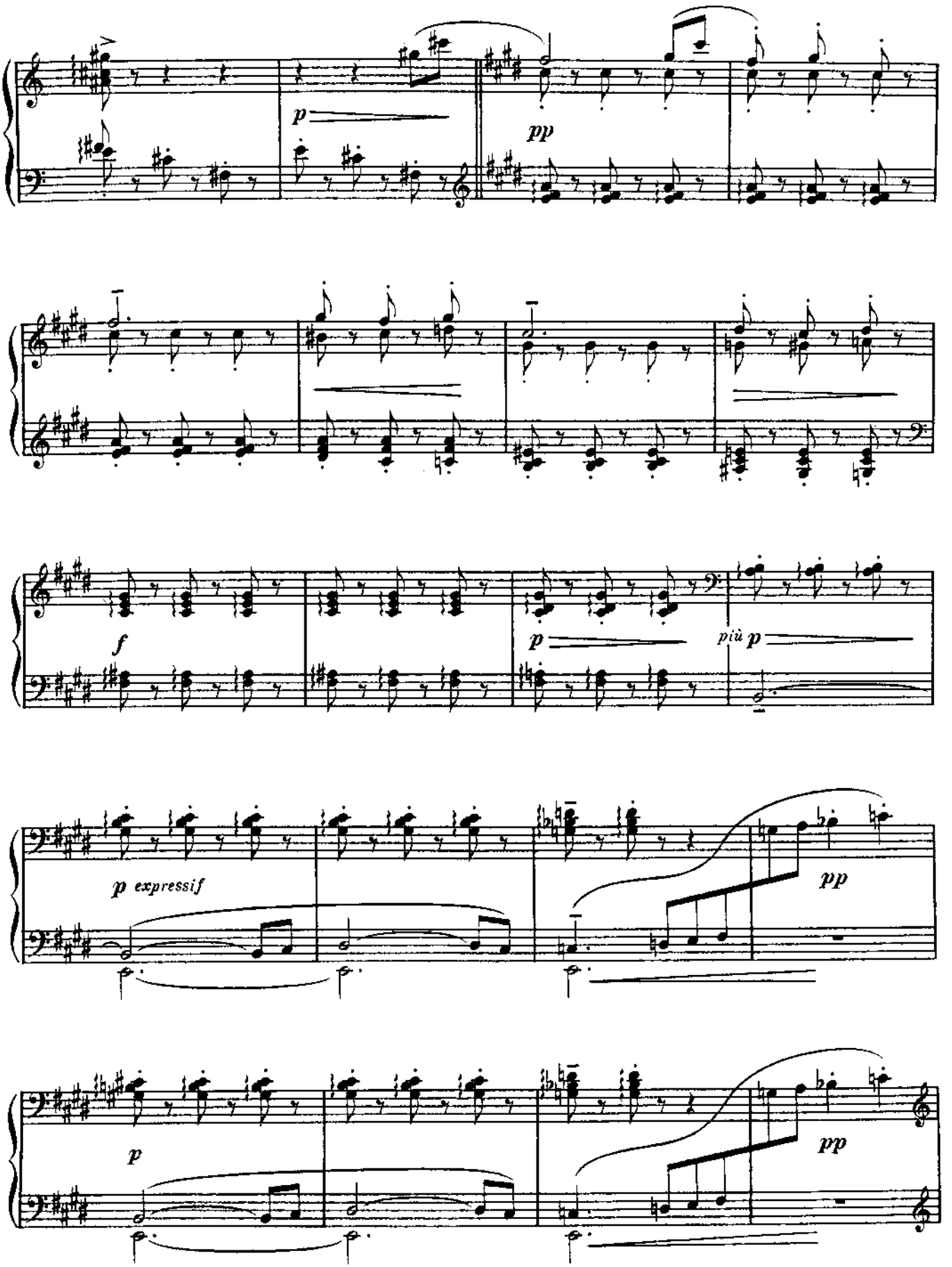
Material compilado con fines académicos



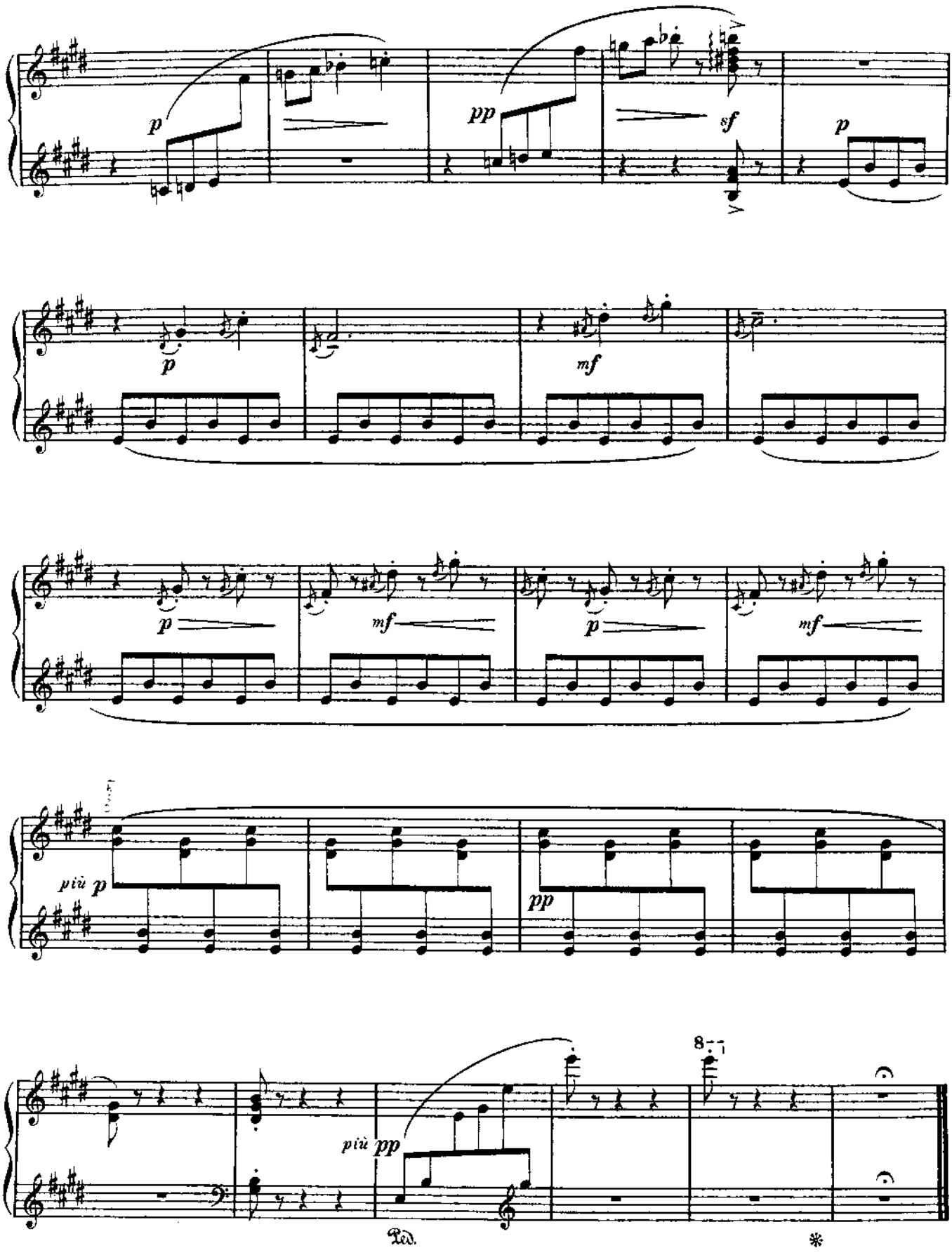
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

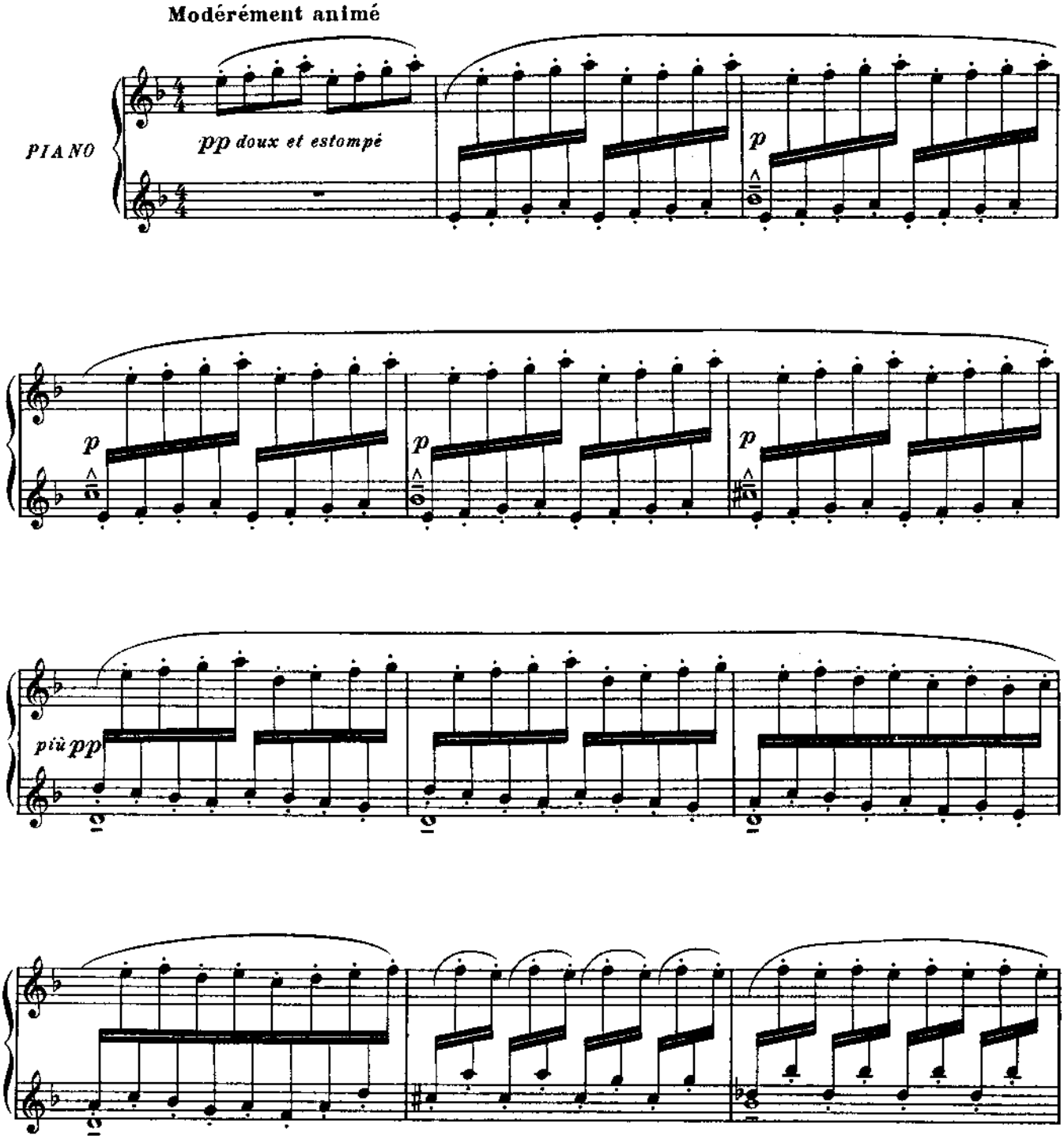


Material compilado con fines académicos



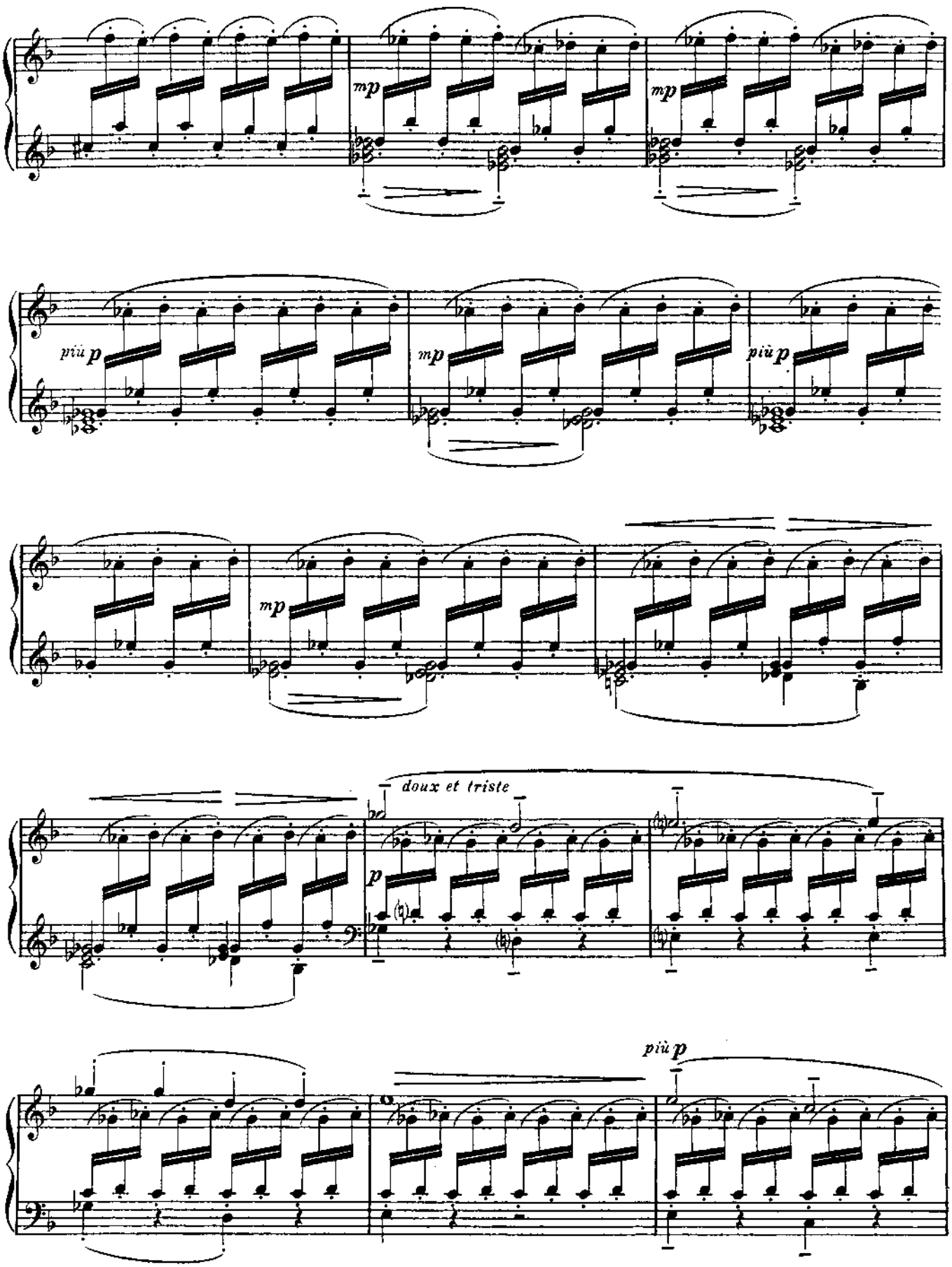
Material compilado con fines académicos

IV.. The snow is dancing

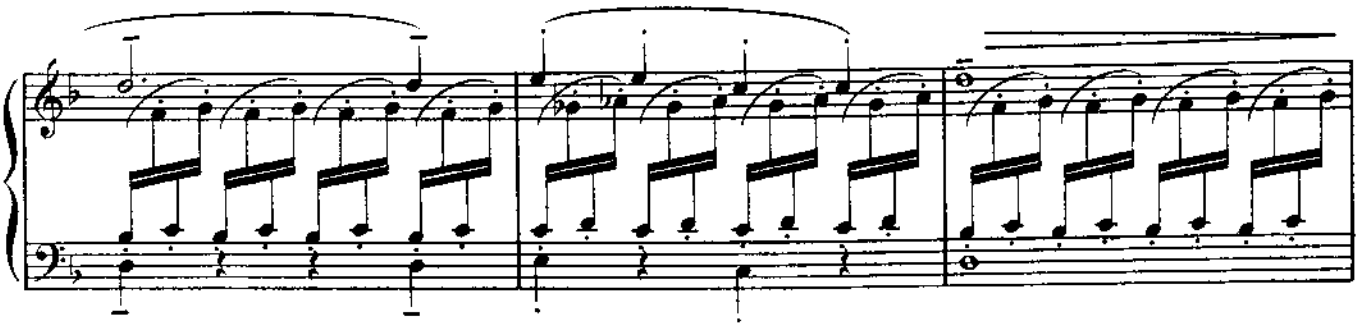


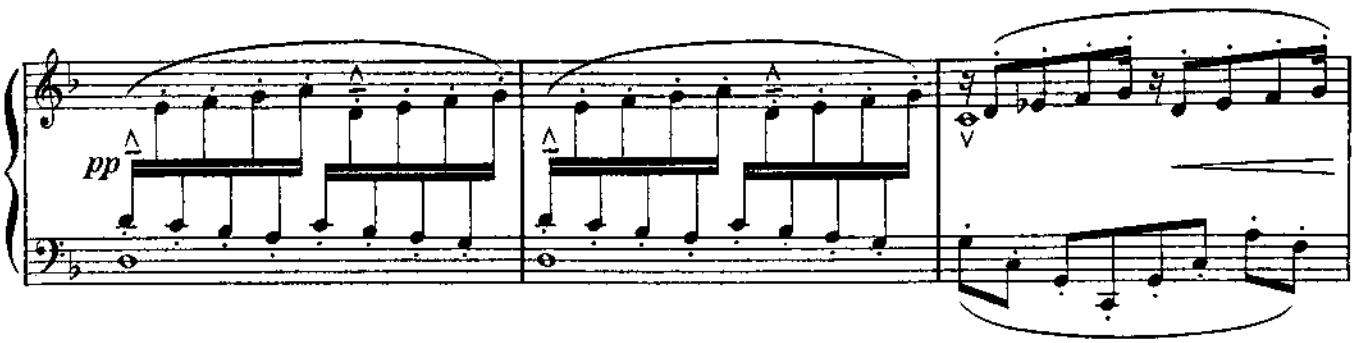
Tous droits d'exécution réservés
Copyright by A. Durand & Fils 1908.

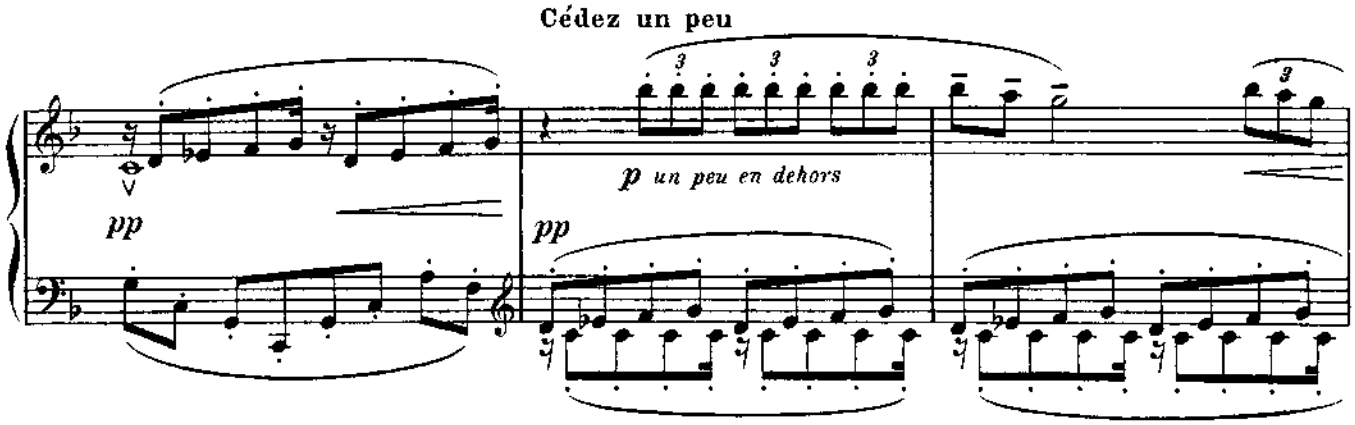
Material compilado con fines académicos

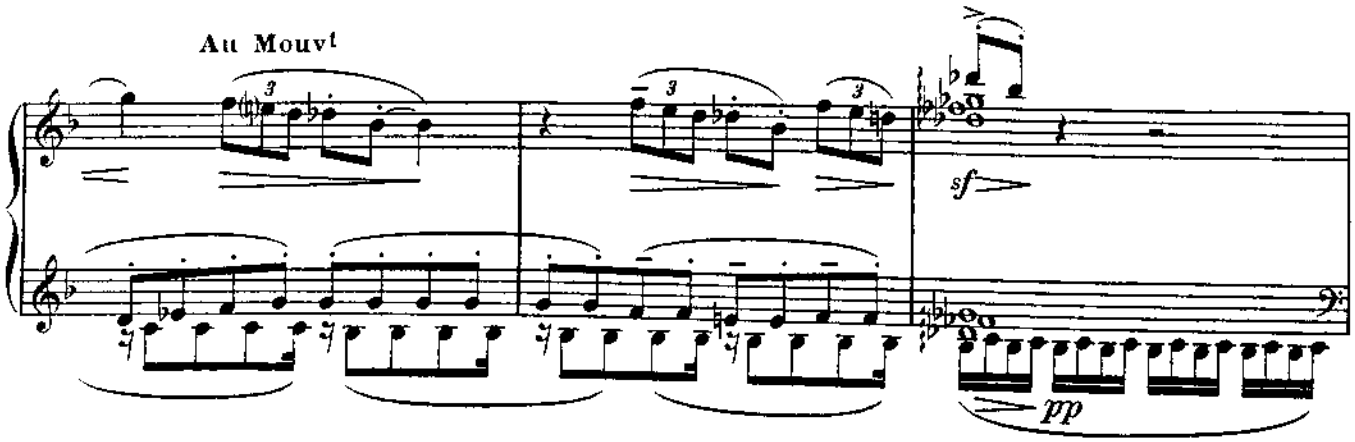


Material compilado con fines académicos

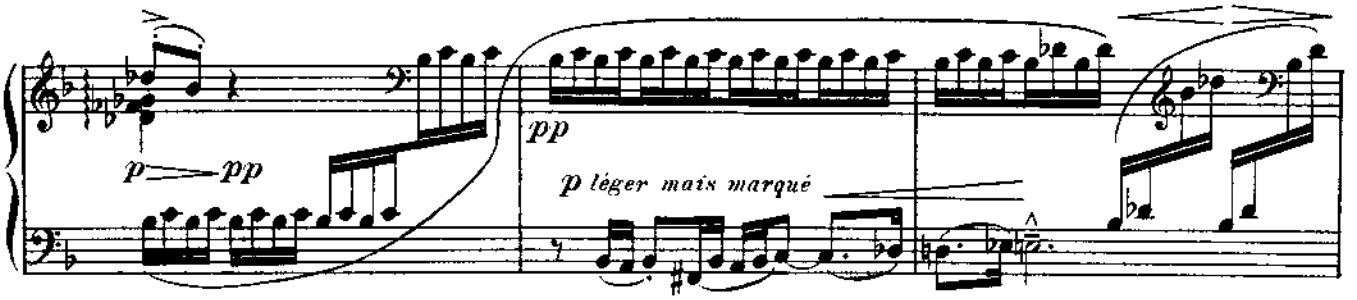


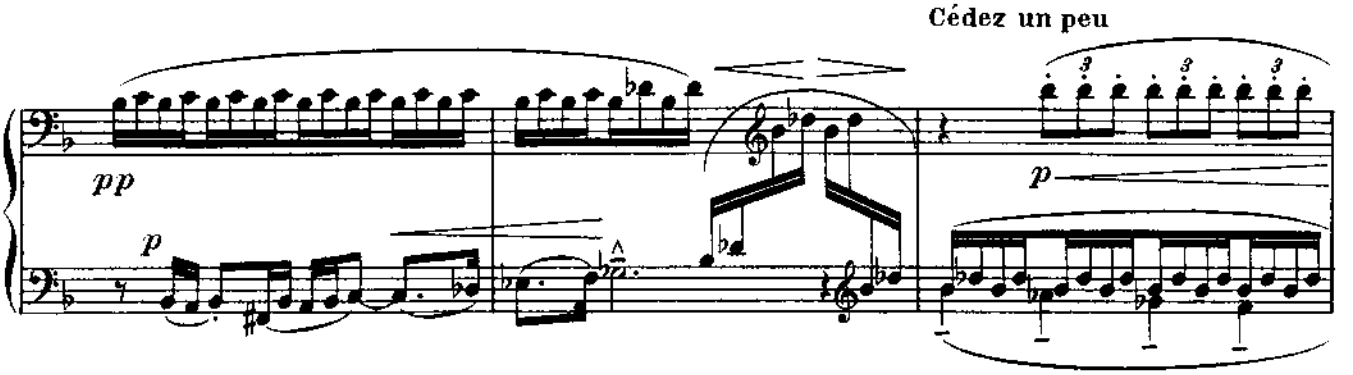


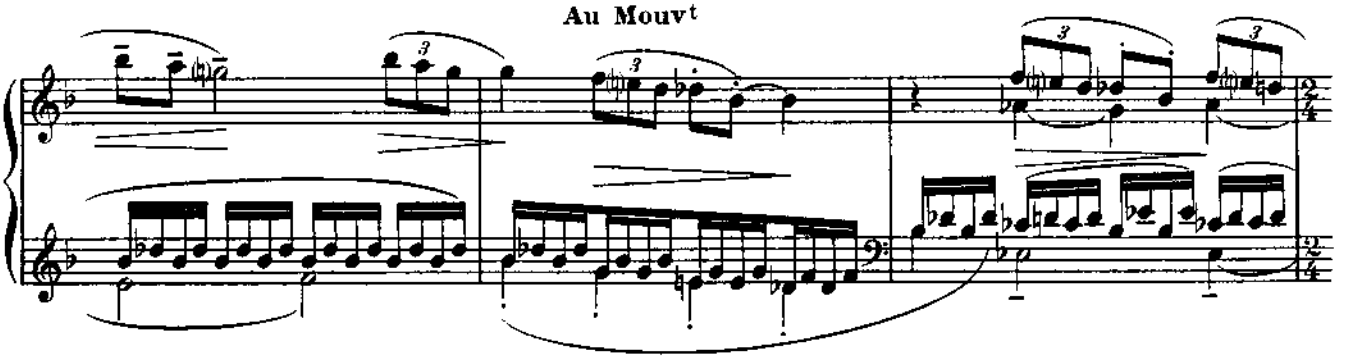


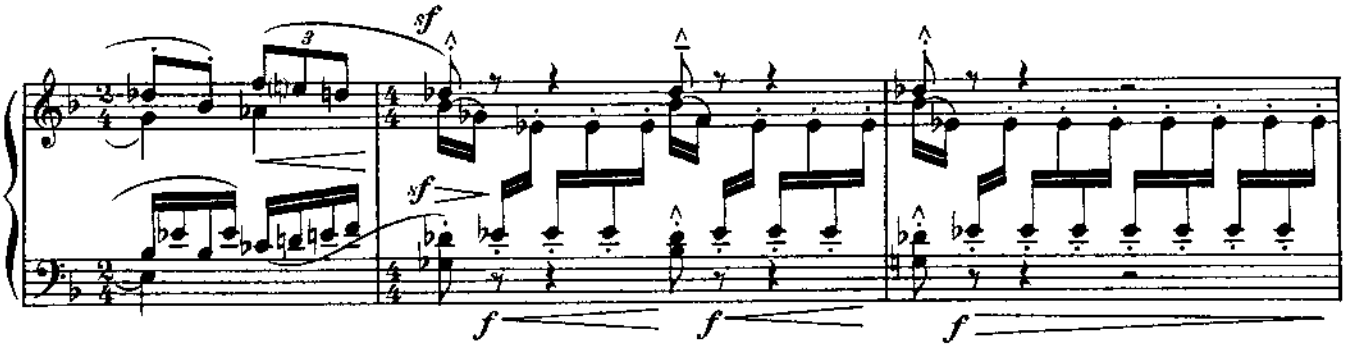


Material compilado con fines académicos

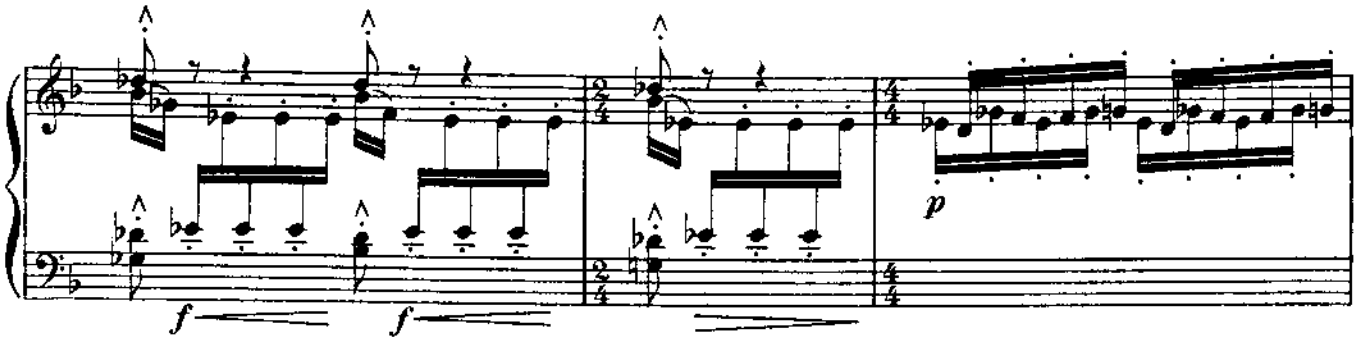


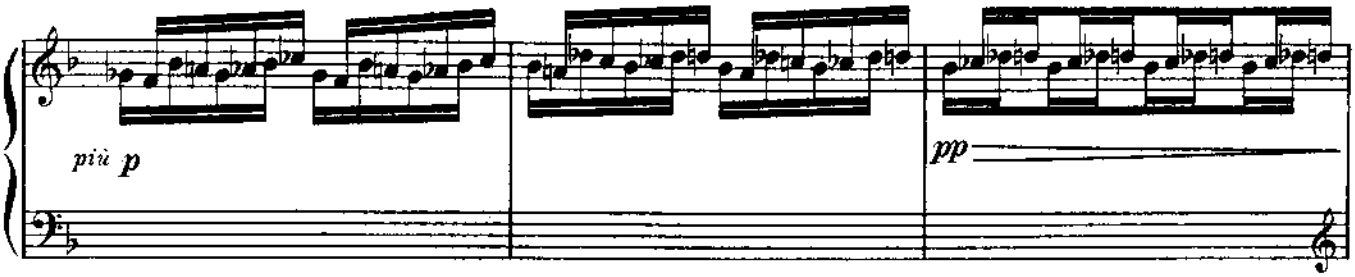


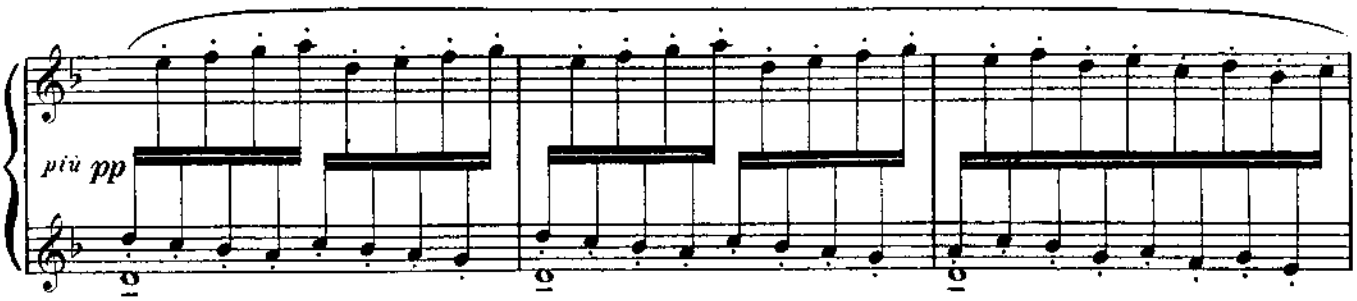


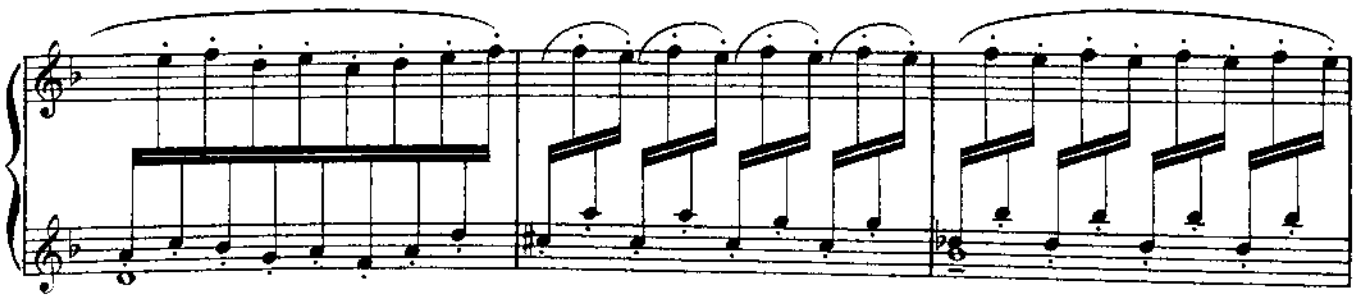


Material compilado con fines académicos

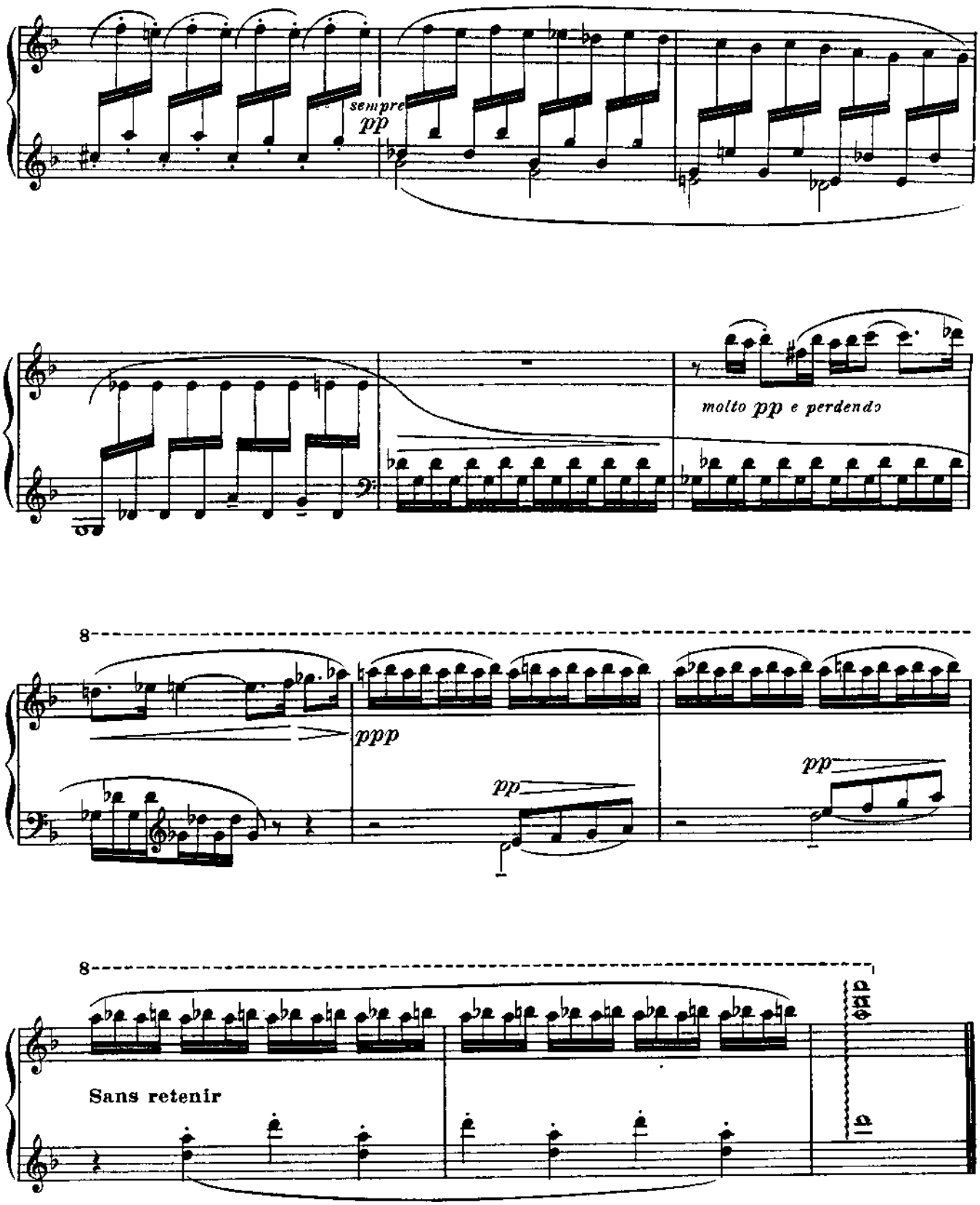






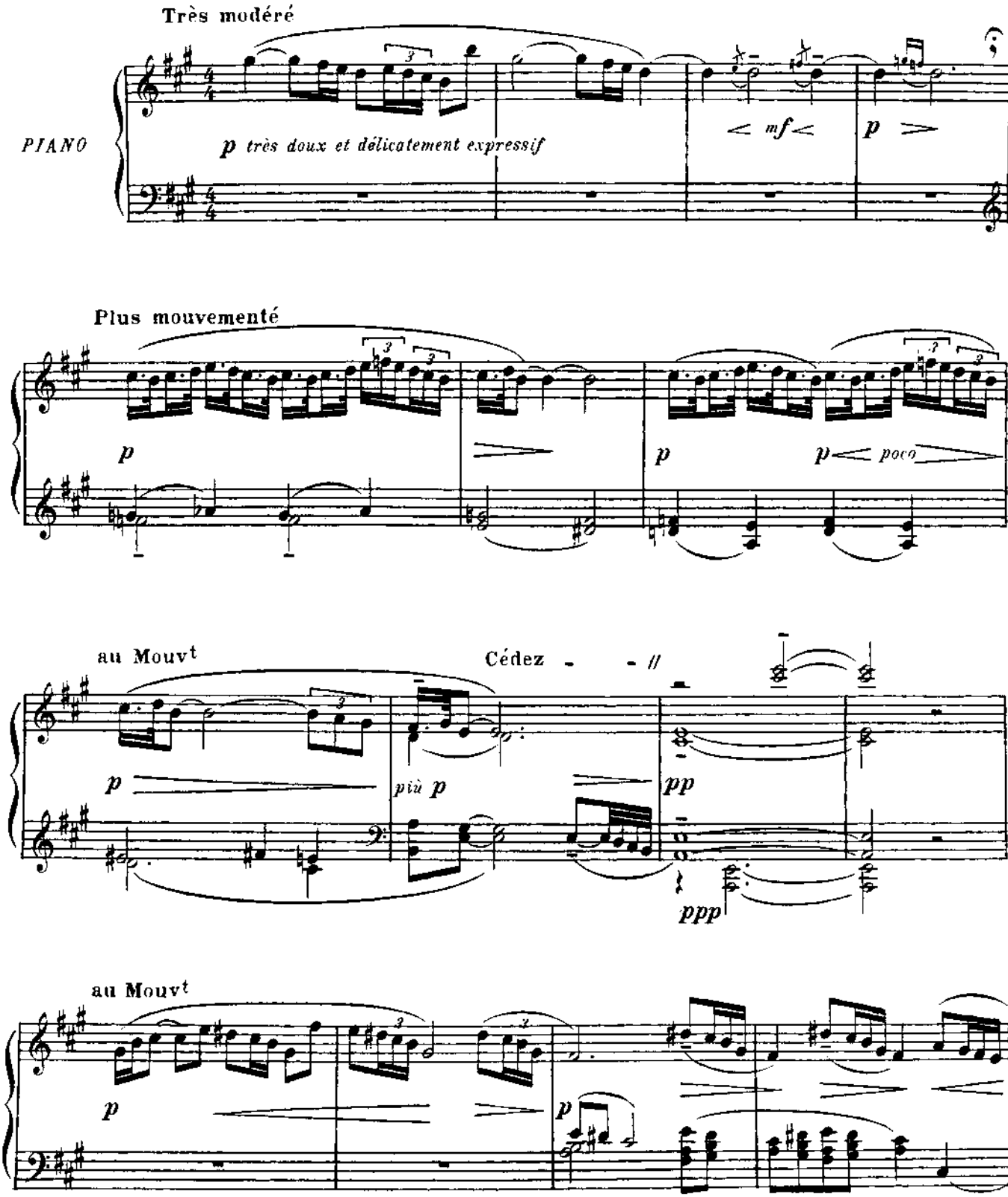


Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos

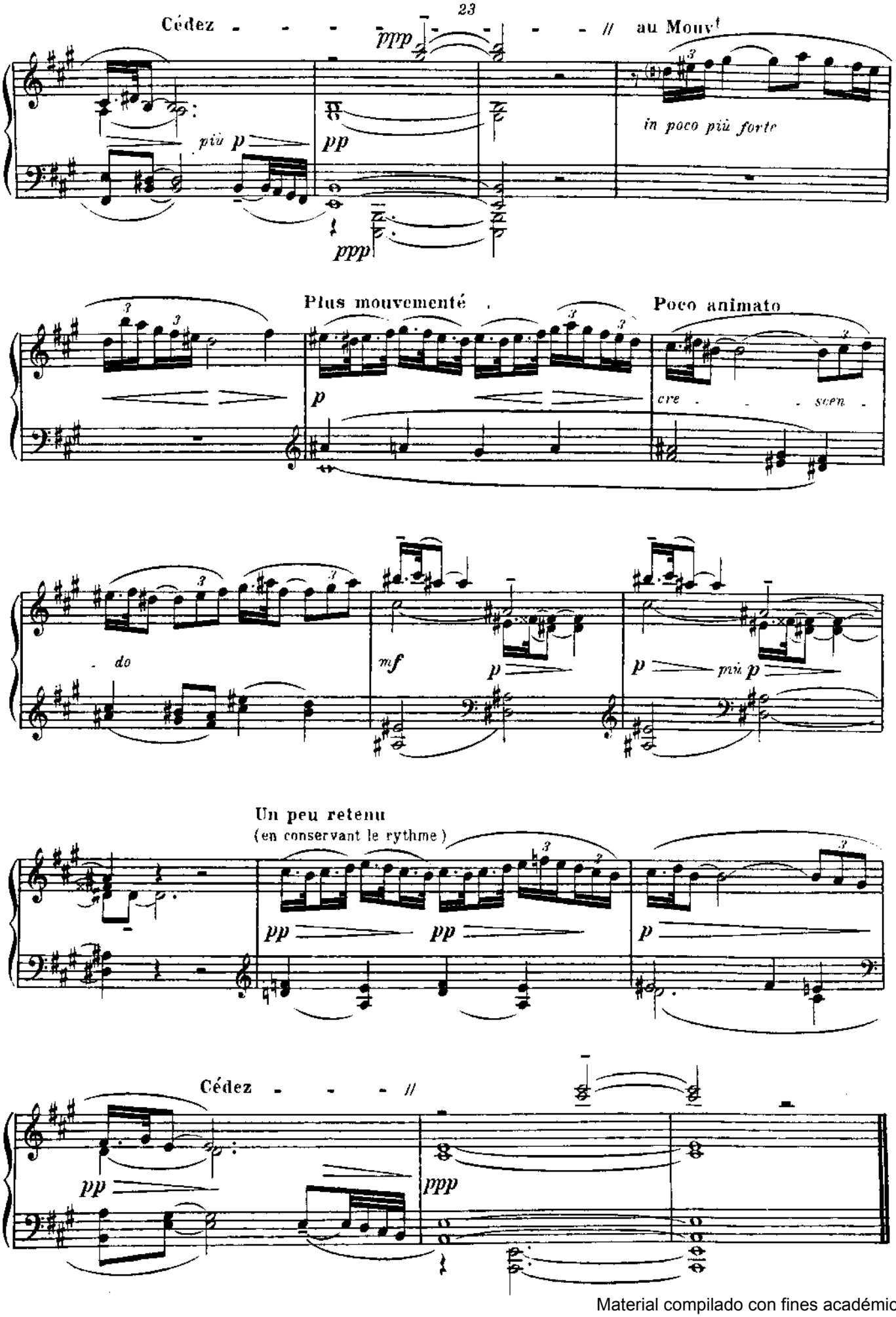
V.. The little Shepherd



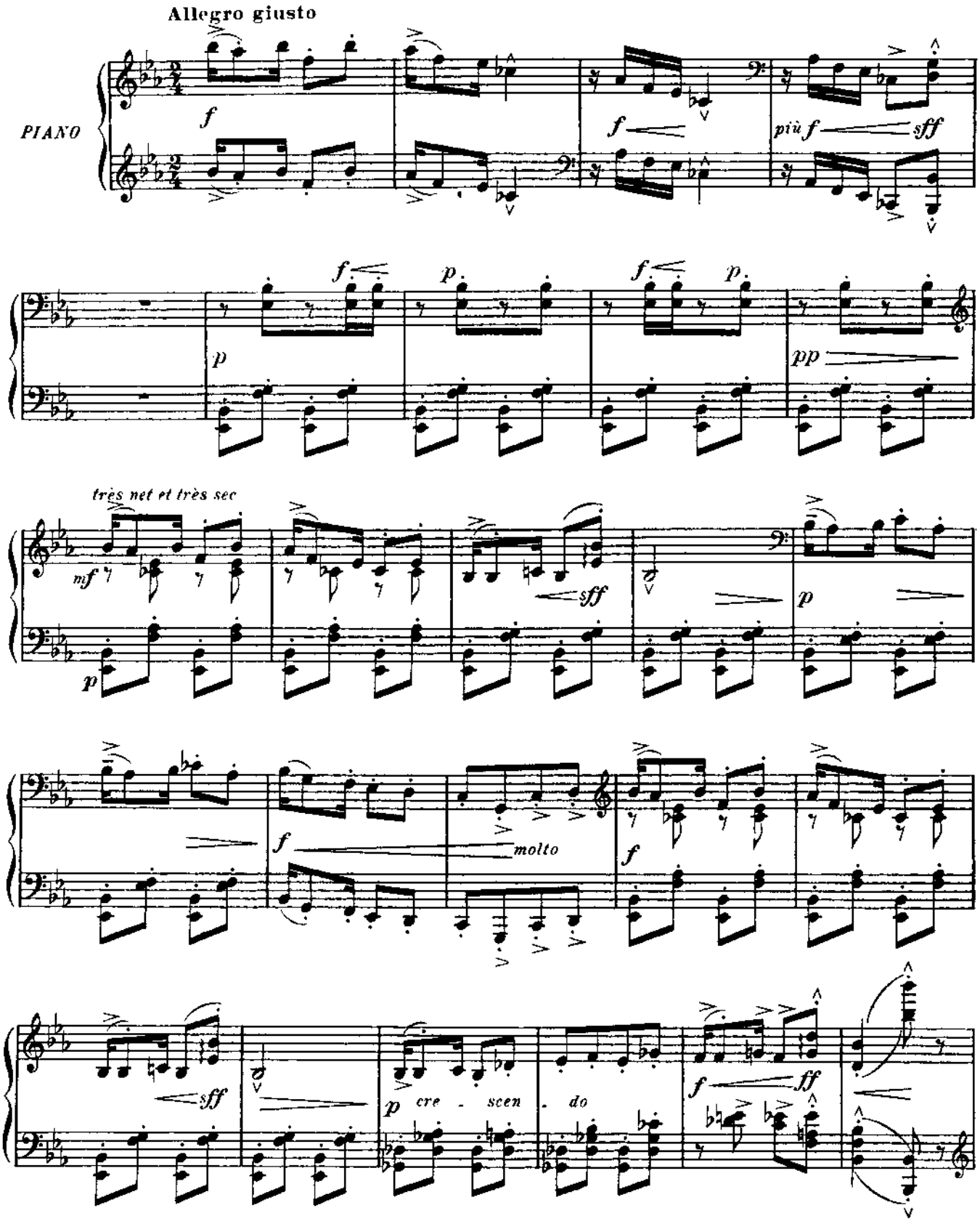
Tous droits d'exécution réservés

Copyright by A.Durand & Fils 1908.

Material compilado con fines académicos

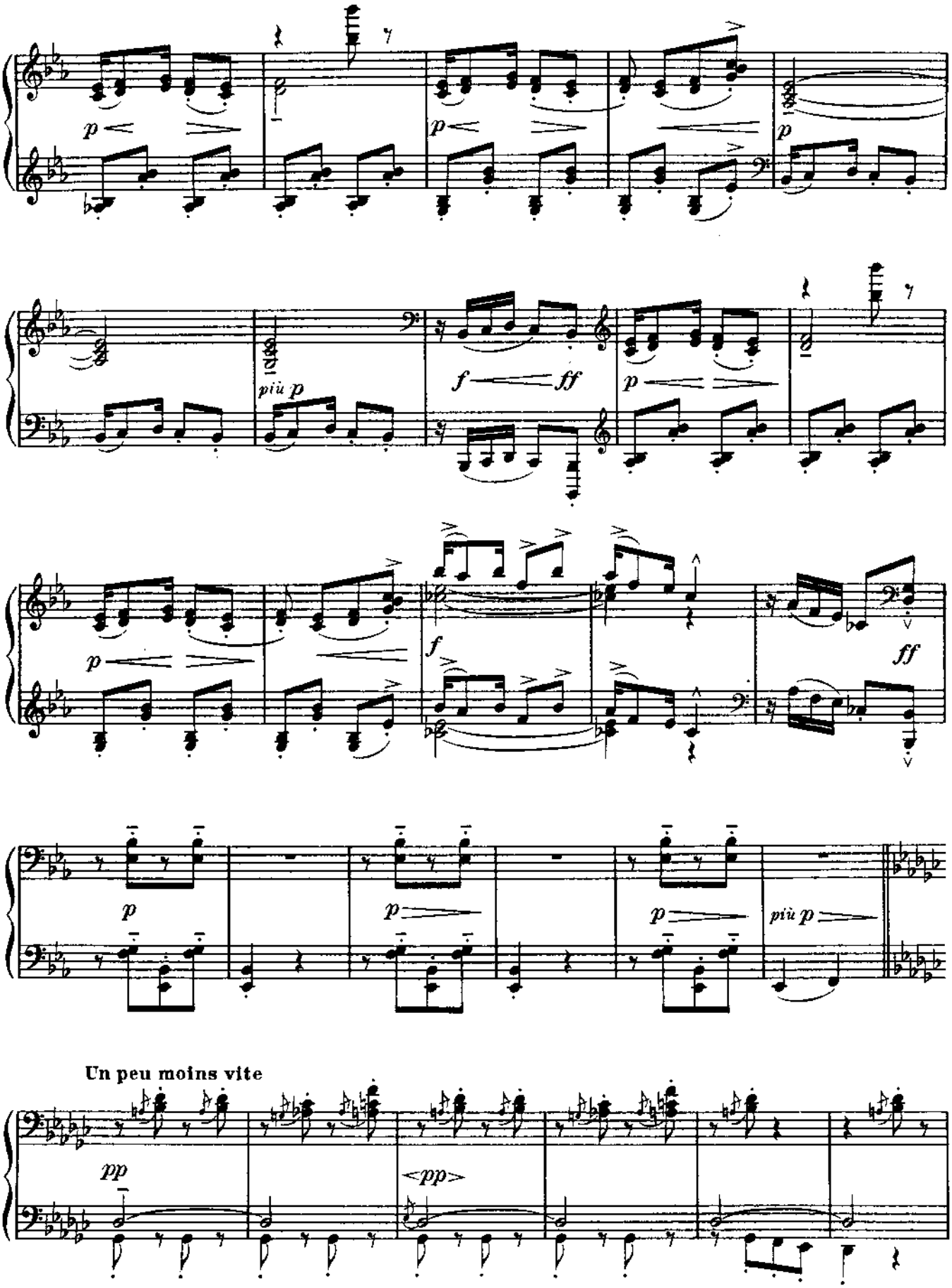

Cédez - - -

VI. - Golliwogg's cake walk

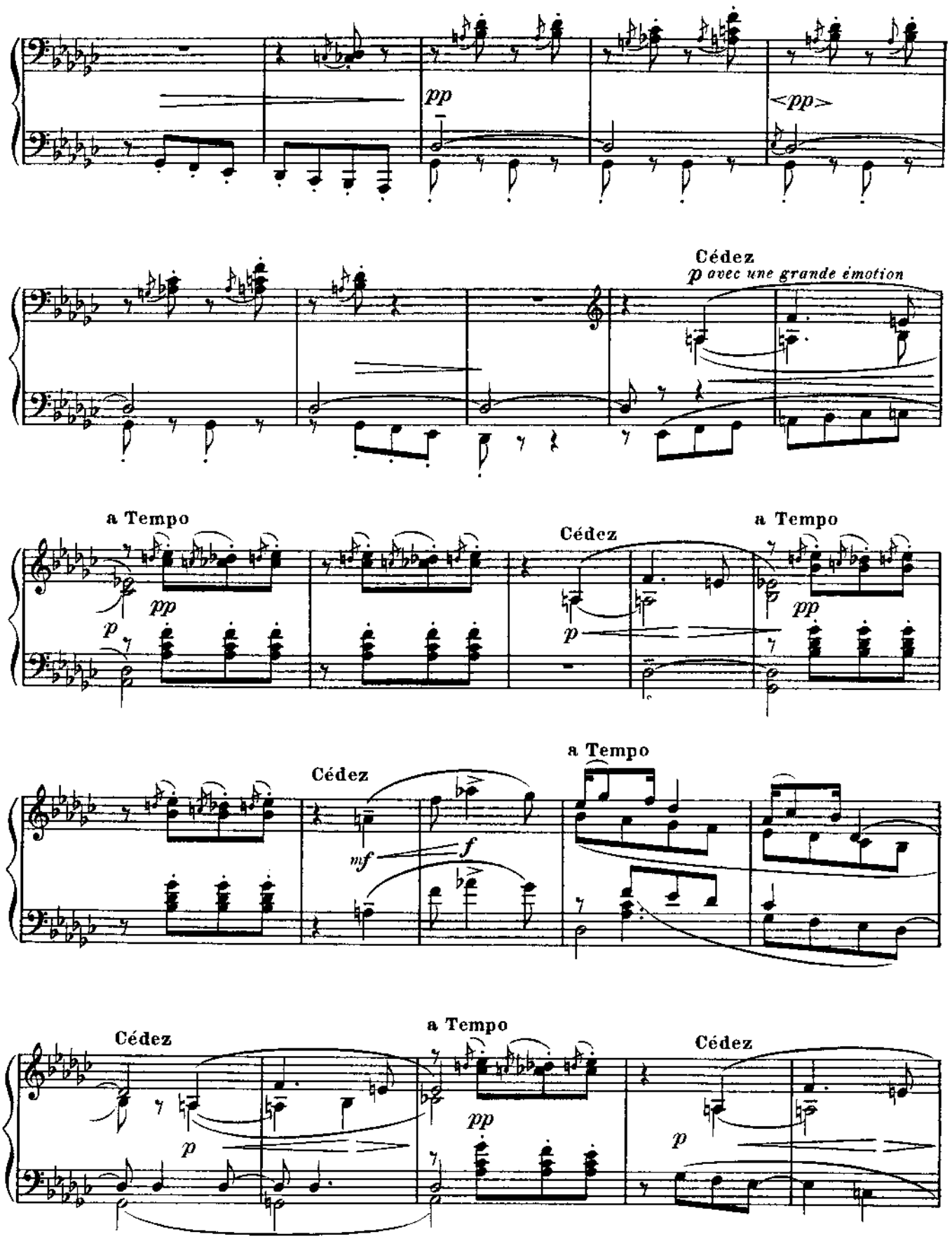


Tous droits d'exécution réservés
Copyright by A. Durand & Fils 1908.

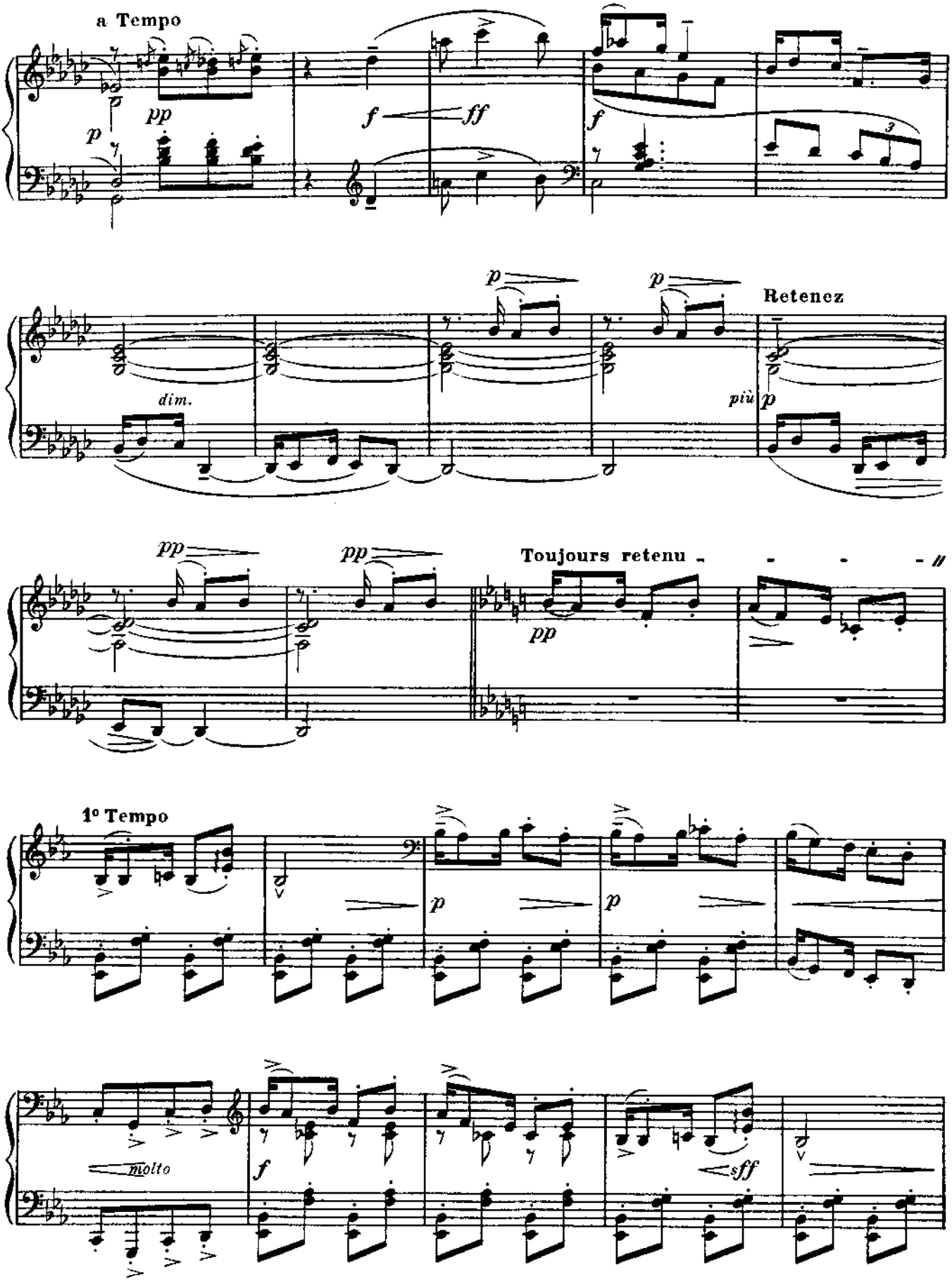
Material compilado con fines académicos



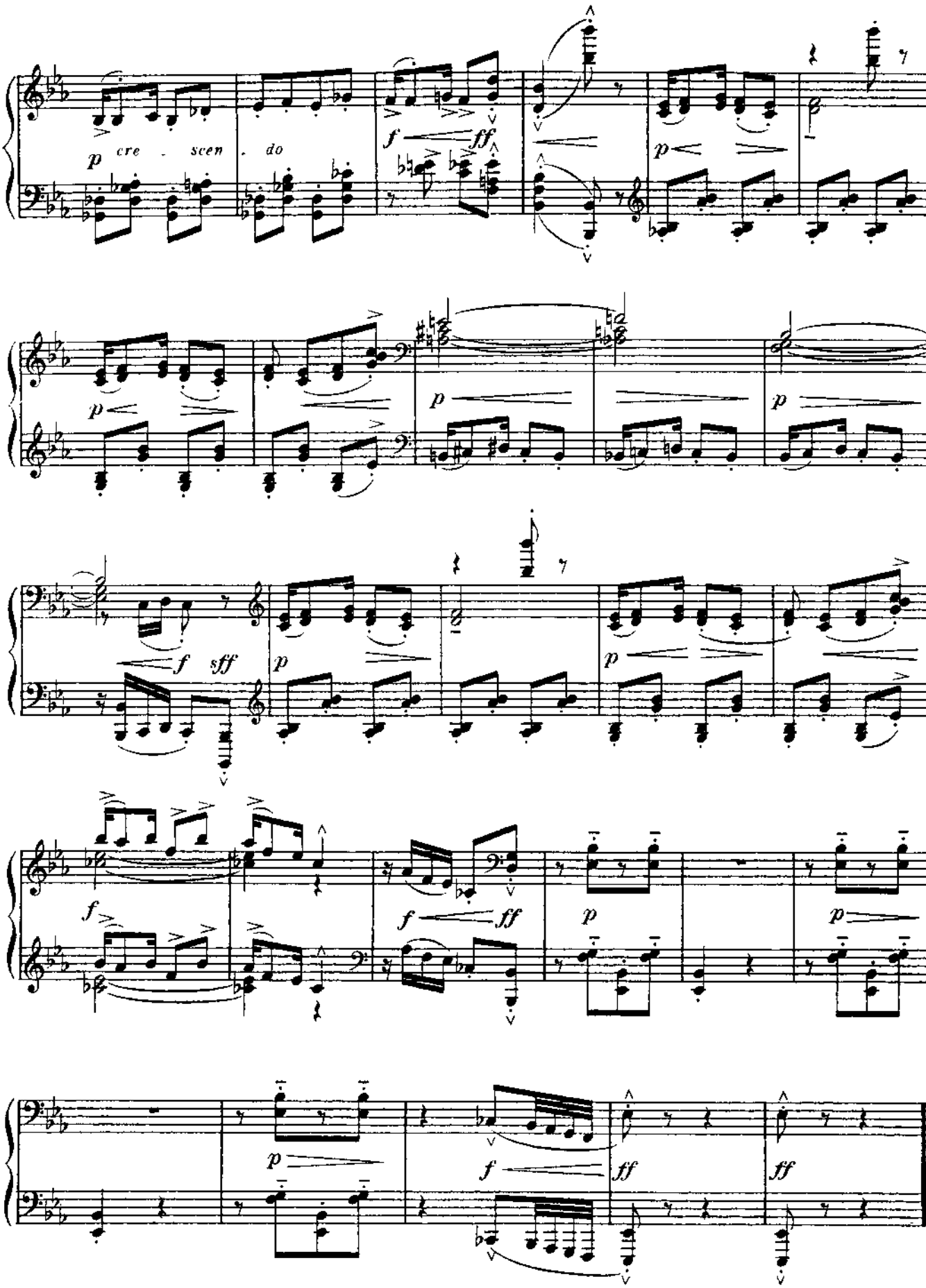
Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Material compilado con fines académicos



Ch. Douin, gr. - Poinçons A. Durand & Fils. D. & F. 7188 (VI) Février 1952 Imp. Mounot. Paris.

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

BÉLA BARTÓK

MIKROKOSMOS

153 Progressive Piano Pieces
153 Pièces de piano progressives
153 Klavierstücke, vom allerersten Anfang an
Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől

4 *Nos. 97–121*

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Contents

VOLUME 4

Foreword to the Definitive Edition 4
Preface by the Composer 6
No. 97 Notturno 10
98 Thumbs Under 12
99 Hands Crossing 13
100 In Folk Song Style 14
101 Diminished Fifth 15
102 Harmonics 16
103 Minor and Major 18
104 Wandering through the Keys 20
105 Game (with two five-tone scales) 22
106 Children's Song 24
107 Melody in the Mist 25
108 Wrestling 26
109 From the Island of Bali 28
110 And the Sounds Clash and Clang . . . 30
111 Intermezzo 32
112 Variations on a Folk Tune 34
113 Bulgarian Rhythm (1) 36
114 Theme and Inversion 38
115 Bulgarian Rhythm (2) 40
116 Song 42
117 Bourrée 44
118 Triplets in 9/8 Time 46
119 Dance in 3/4 Time 48
120 Triads 50
121 Two-part Study 52
Appendix: Exercises 54
Appendix: Notes 56

Index

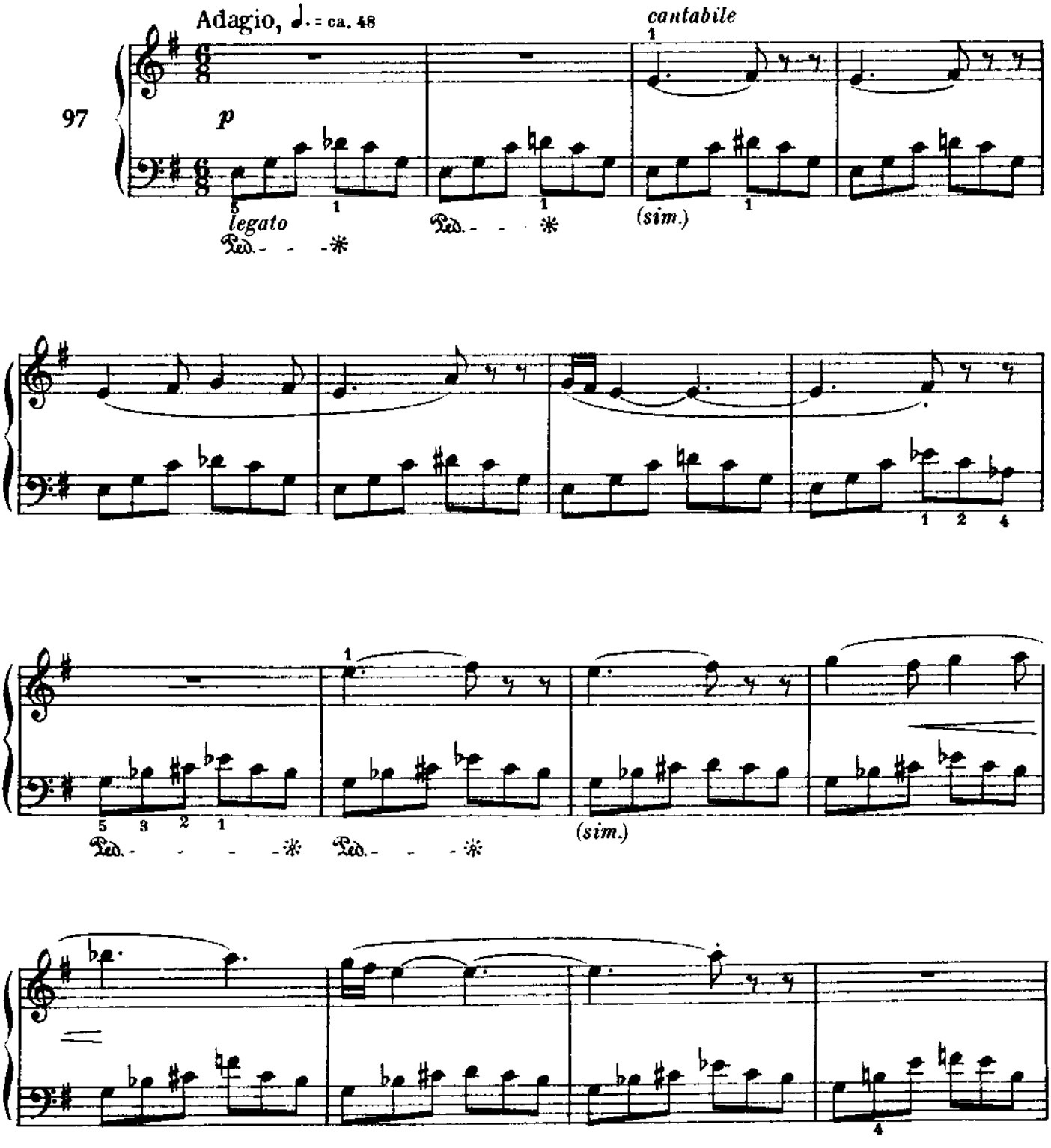
4F VOLUME

Préface à l'édition définitive 4
Préface du compositeur 7
No. 97 Notturno 10
98 Pouces en-dessous 12
99 Mains croisées 13
100 Chanson de style populaire 14
101 Quinte diminuée 15
102 Harmoniques 16
103 Mineur et majeur 18
104 A travers les tonalités 20
105 Jeu (avec deux gammes à cinq notes) 22
106 Chanson enfantine 24
107 Mélodie dans la brume 25
108 Lutte 26
109 De l'île de Bali 28
110 Et les sons s'entrechoquent . . . 30
111 Intermezzo 32
112 Variations sur un air populaire 34
113 Rythme bulgare (1) 36
114 Thème et inversion 38
115 Rythme bulgare (2) 40
116 Mélodie 42
117 Bourrée 44
118 Triolets à 9/8 46
119 Danse à 3/4 48
120 Accords parfaits 50
121 Etude à deux voix 52
Appendice: exercices 54
Appendice: notes 56

Material compilado con fines académicos

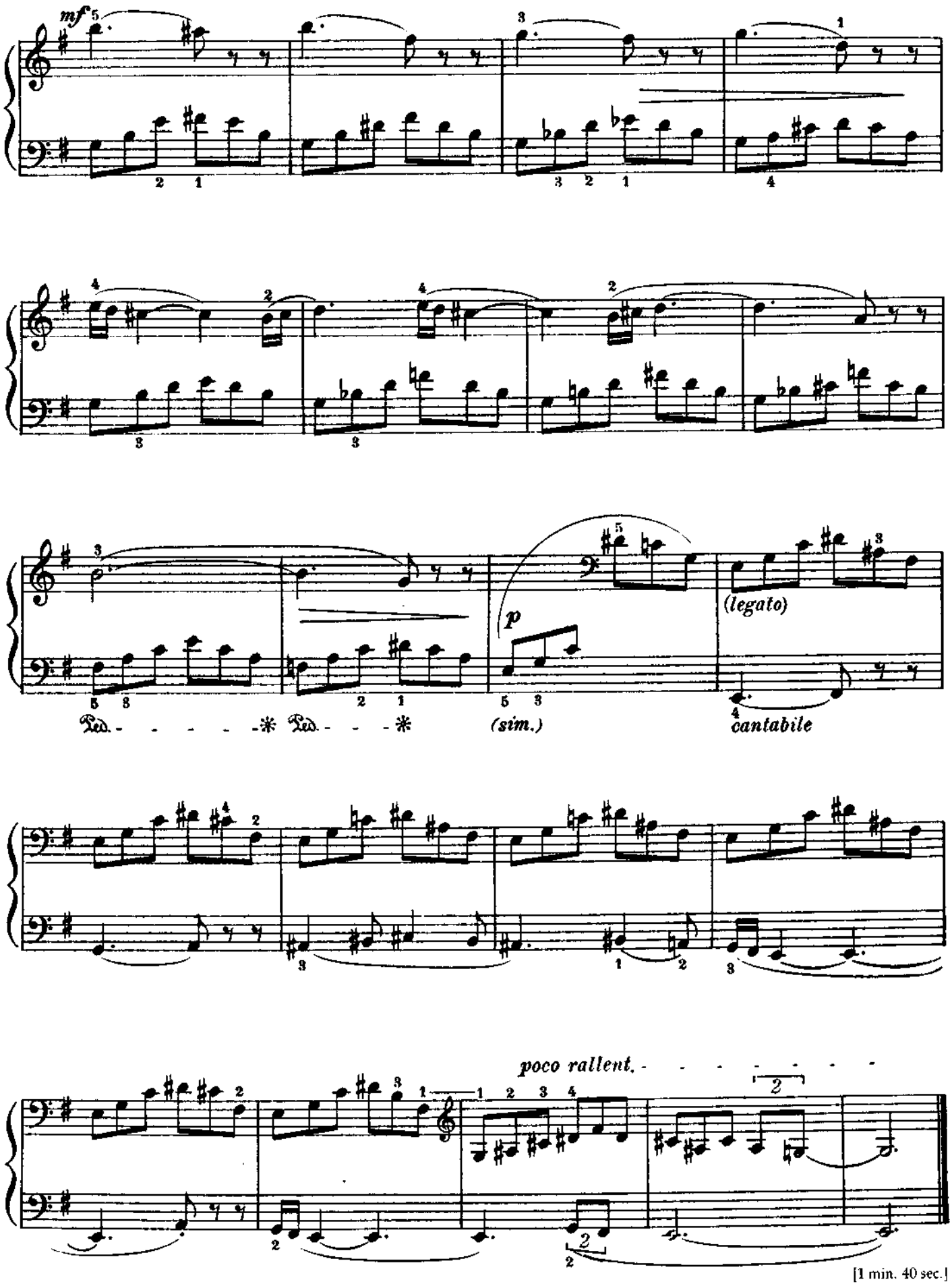
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Notturno
Notturno
Notturno



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

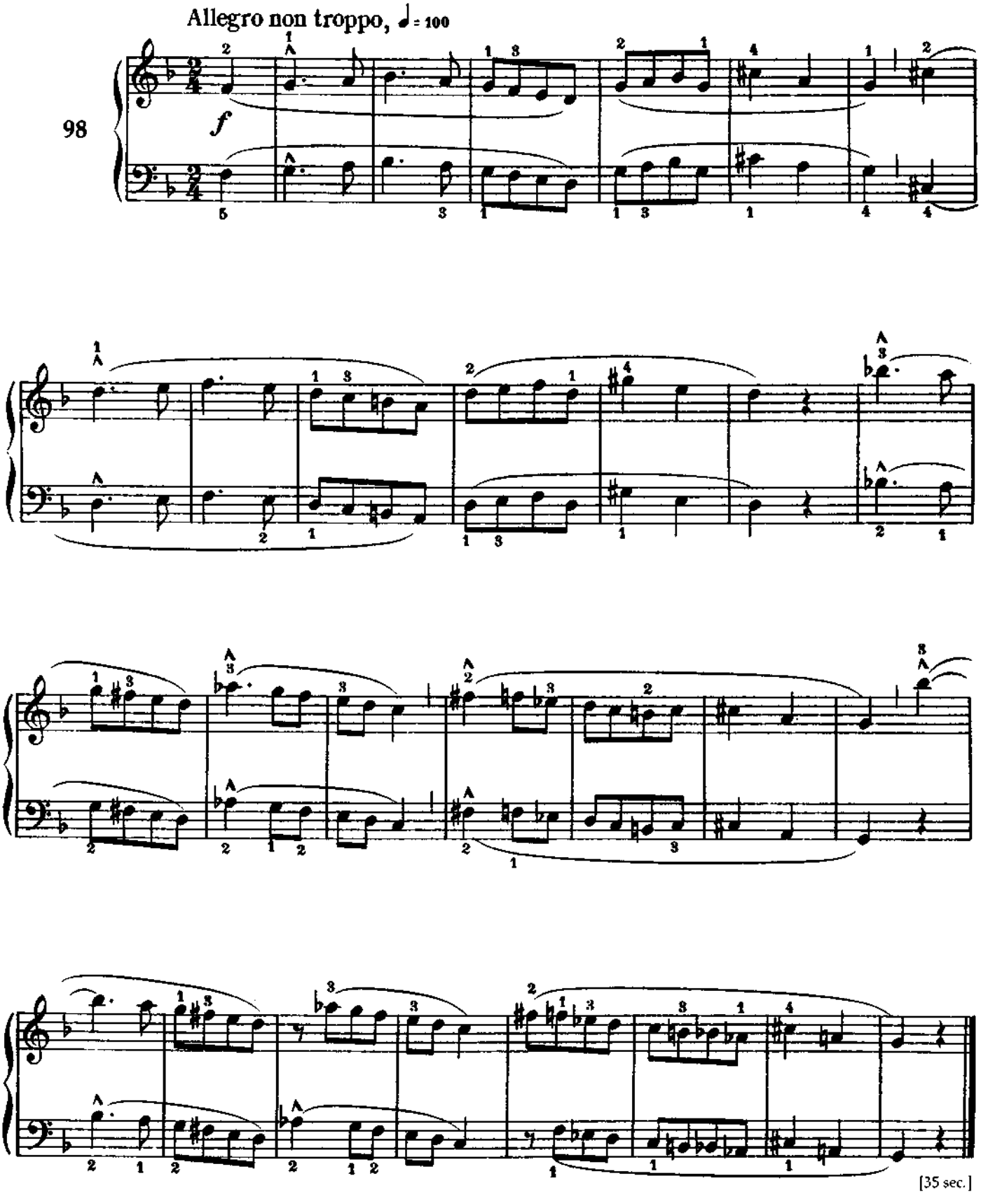
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Thumbs Under

Pouces en-dessous

Daumenuntersatz

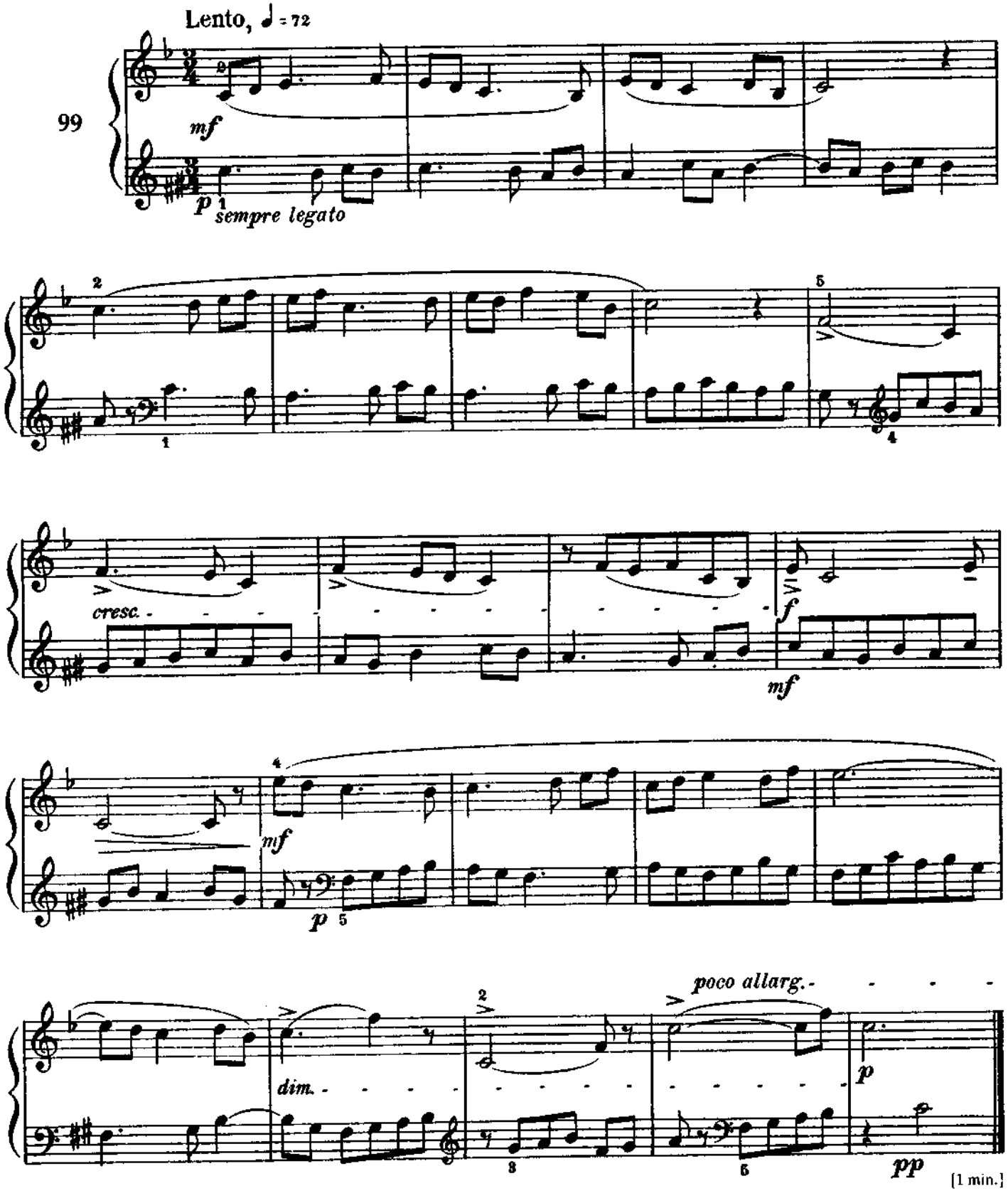
Alátevés



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Hands Crossing
Mains croisées
Gekreuzte Hände
Kézkeresztezés



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

In Folk Song Style
Chanson de style populaire
Wie ein Volkslied
Népdalféle

Andante, ♪ = 152

100

tutte le due voci con molta espressione, sempre legato

calando

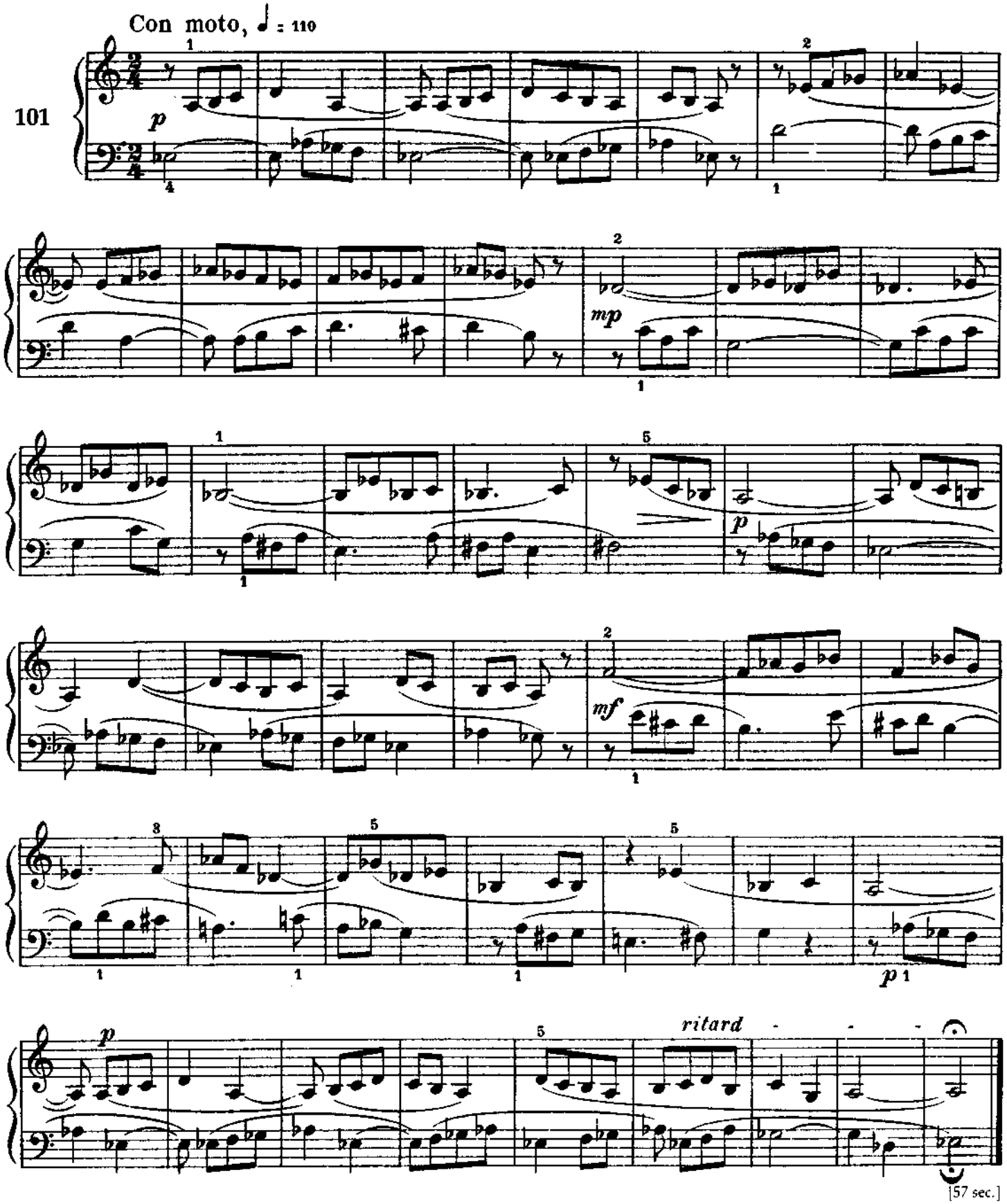
p

[45 sec.]

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Diminished Fifth
Quinte diminuée
Verminderte Quinten
Szűkített ötödnyi távolság

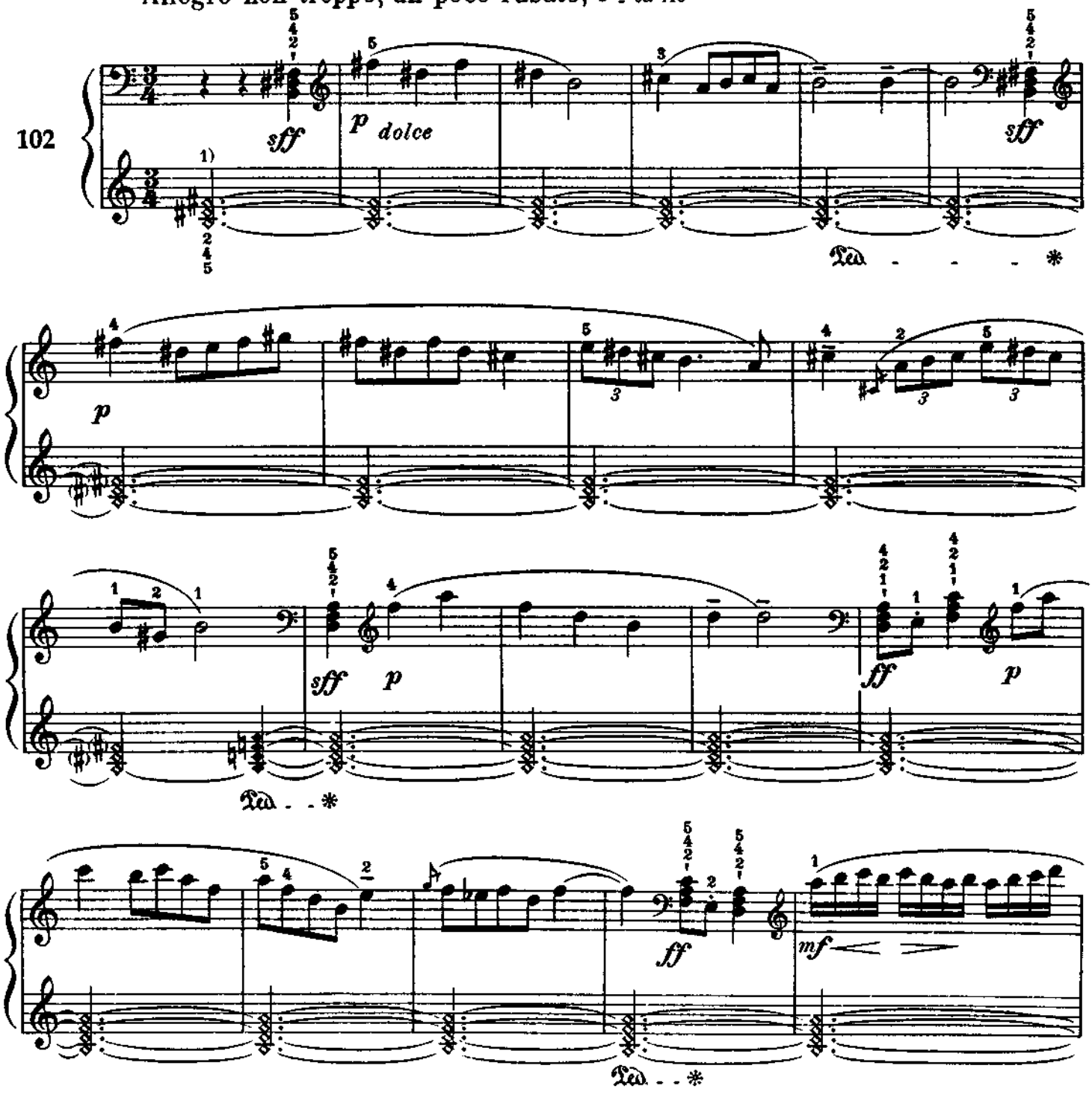


Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Harmonics
Harmoniques
Obertöne
Felhangok

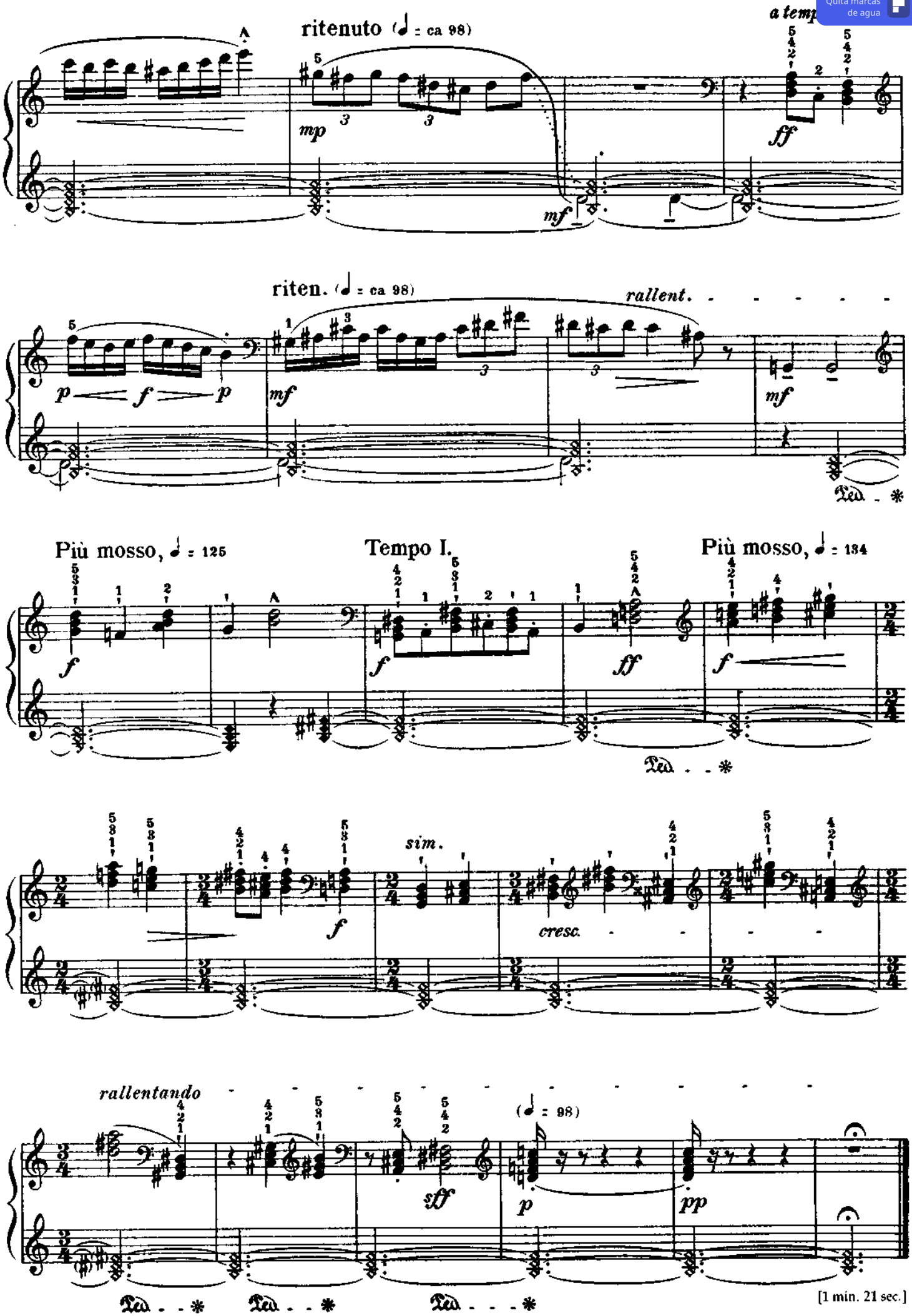
Allegro non troppo, un poco rubato, ♩ = ca 110



1) Press down keys without sounding
Touchez sans faire sonner
Die Tasten tonlos niederdrücken
A billentyű lenyomása ne szólaltassa meg a húrokat

Material compilado con fines académicos

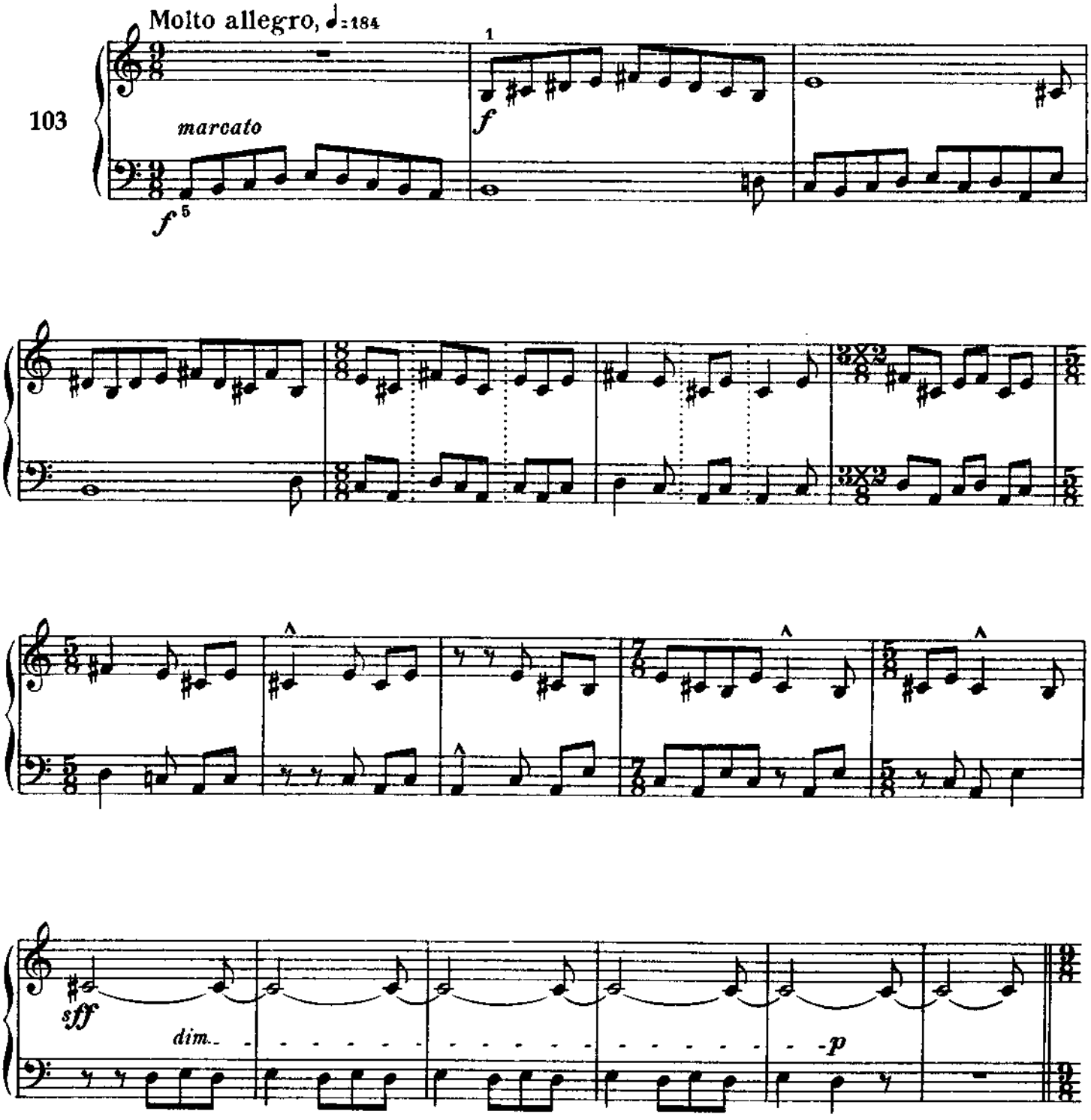
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

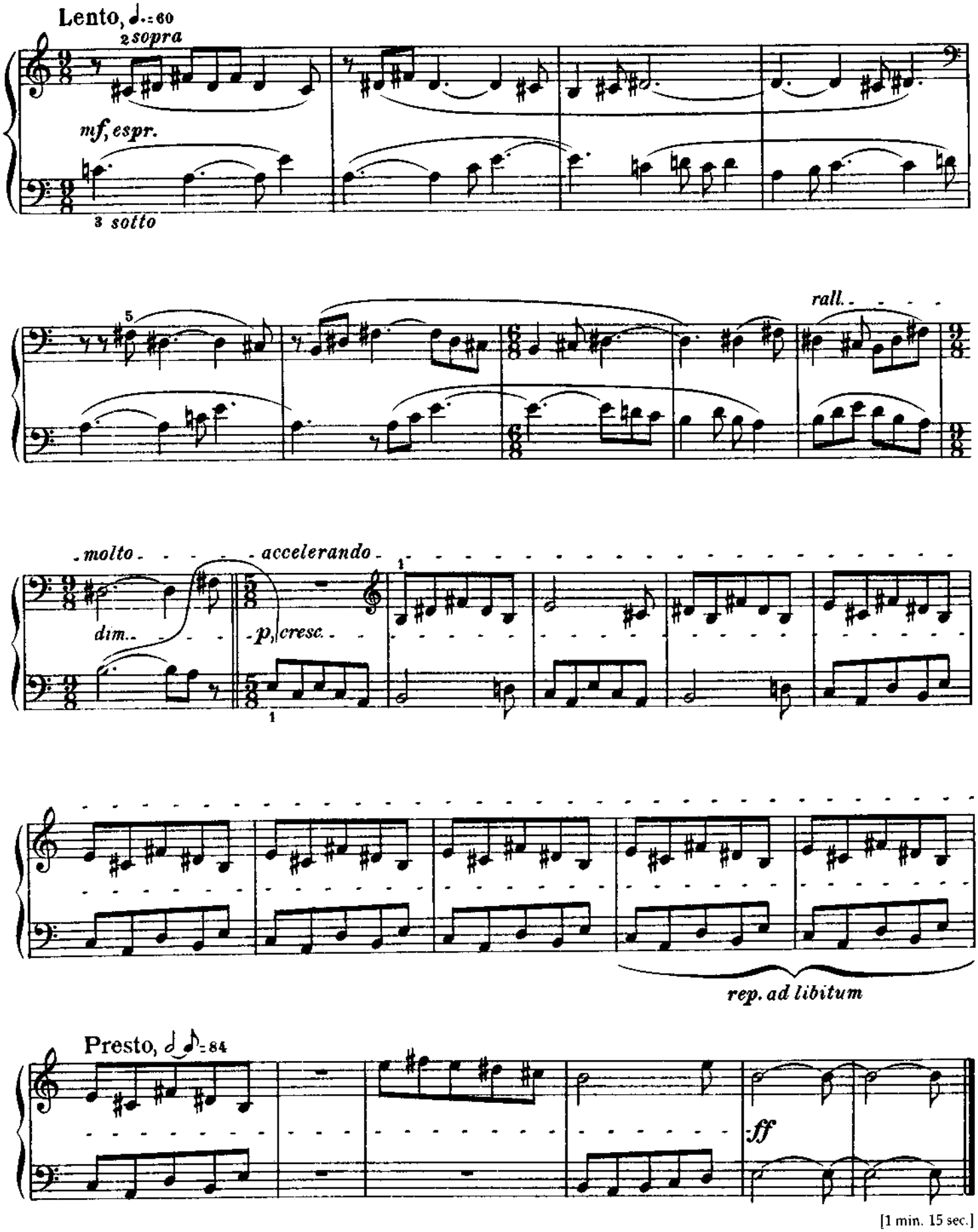
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Minor and Major
Mineur et majeur
Moll und Dur
Moll és dur



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



[1 min. 15 sec.]

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

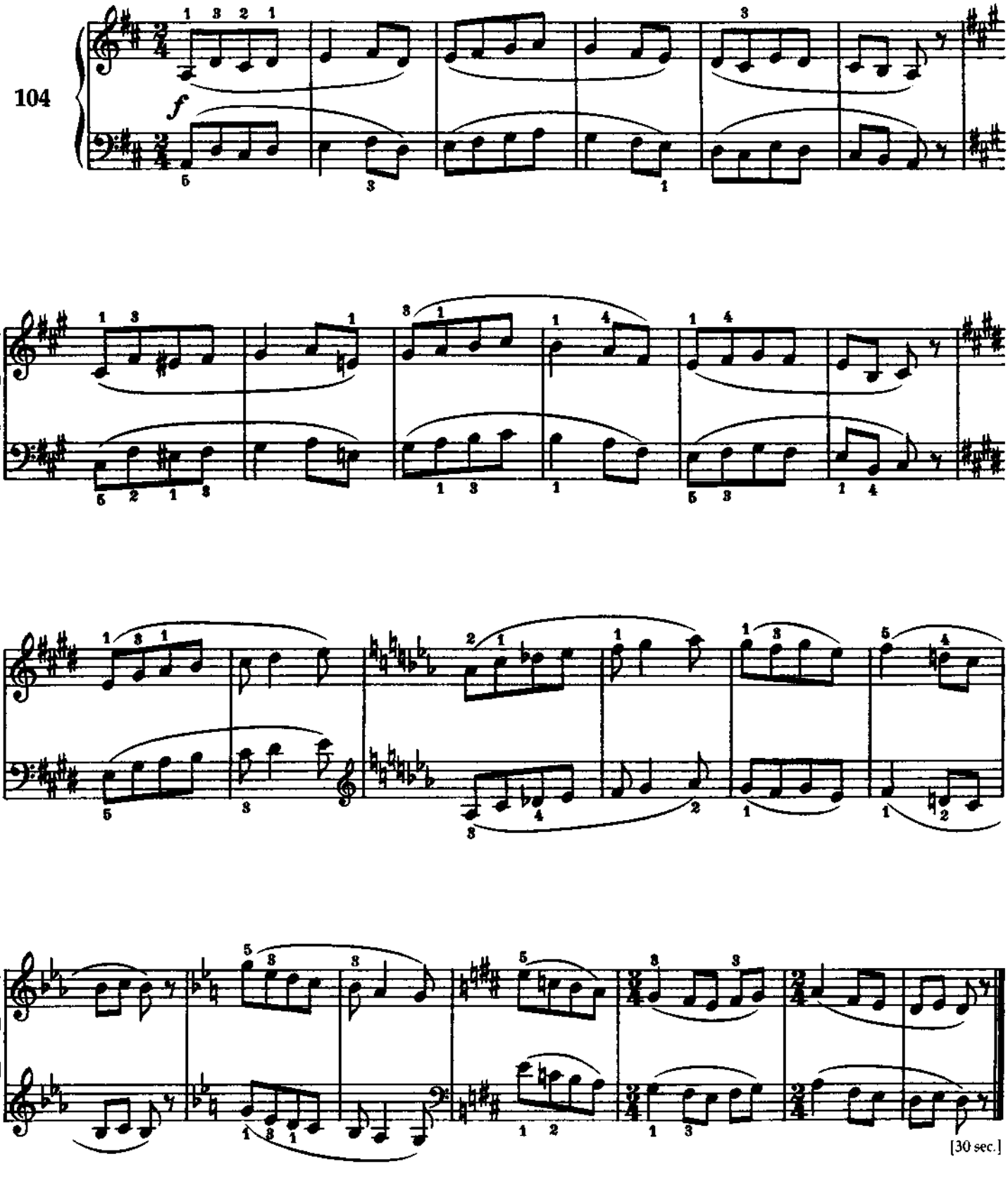
Wandering through the Keys

A travers les tonalités

Wanderung von Tonart zu Tonart

Vándorlás egyik hangnemből a másikba

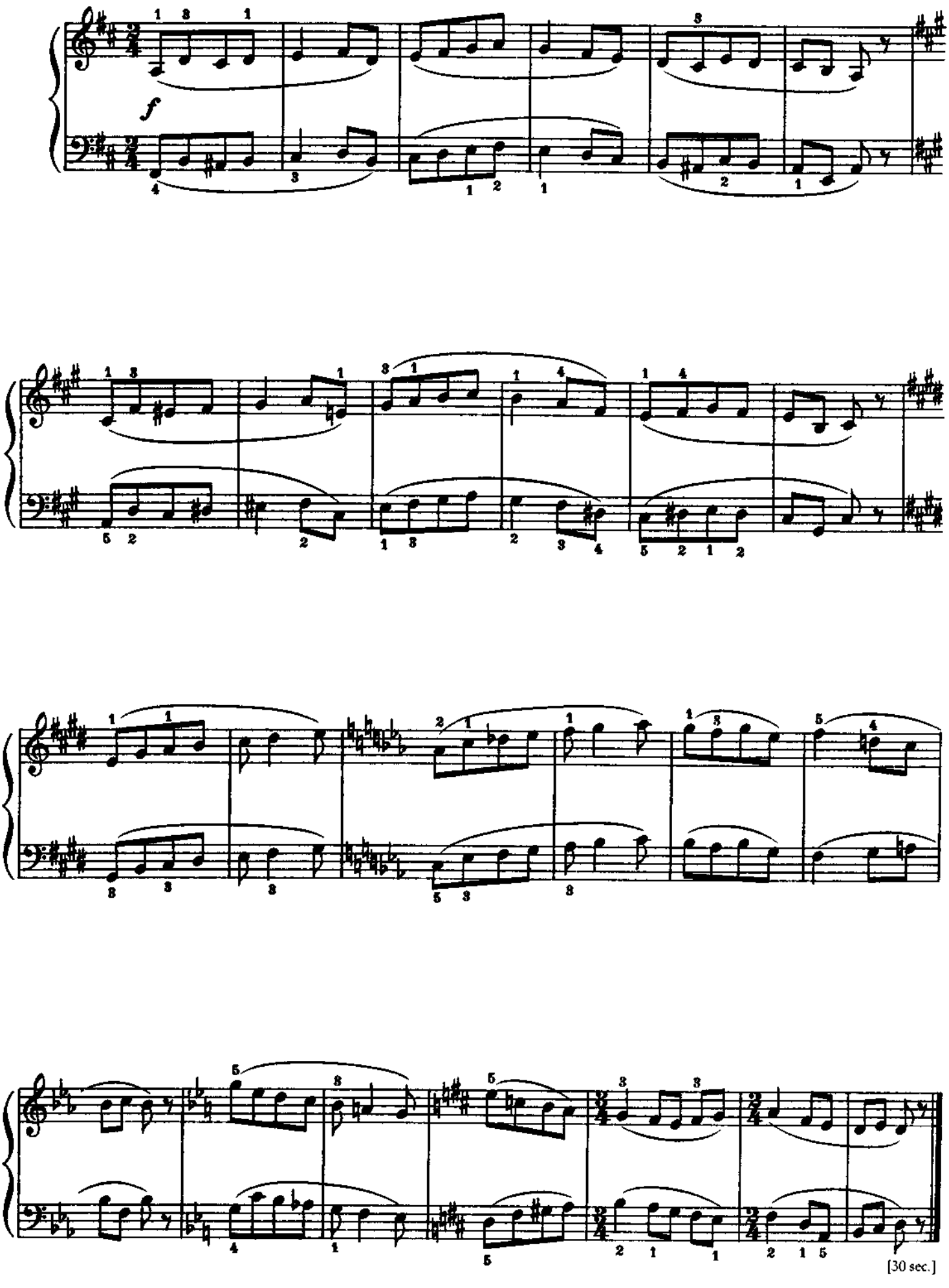
a) **Comodo,** ♩=102



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

b)



Material compilado con fines académicos

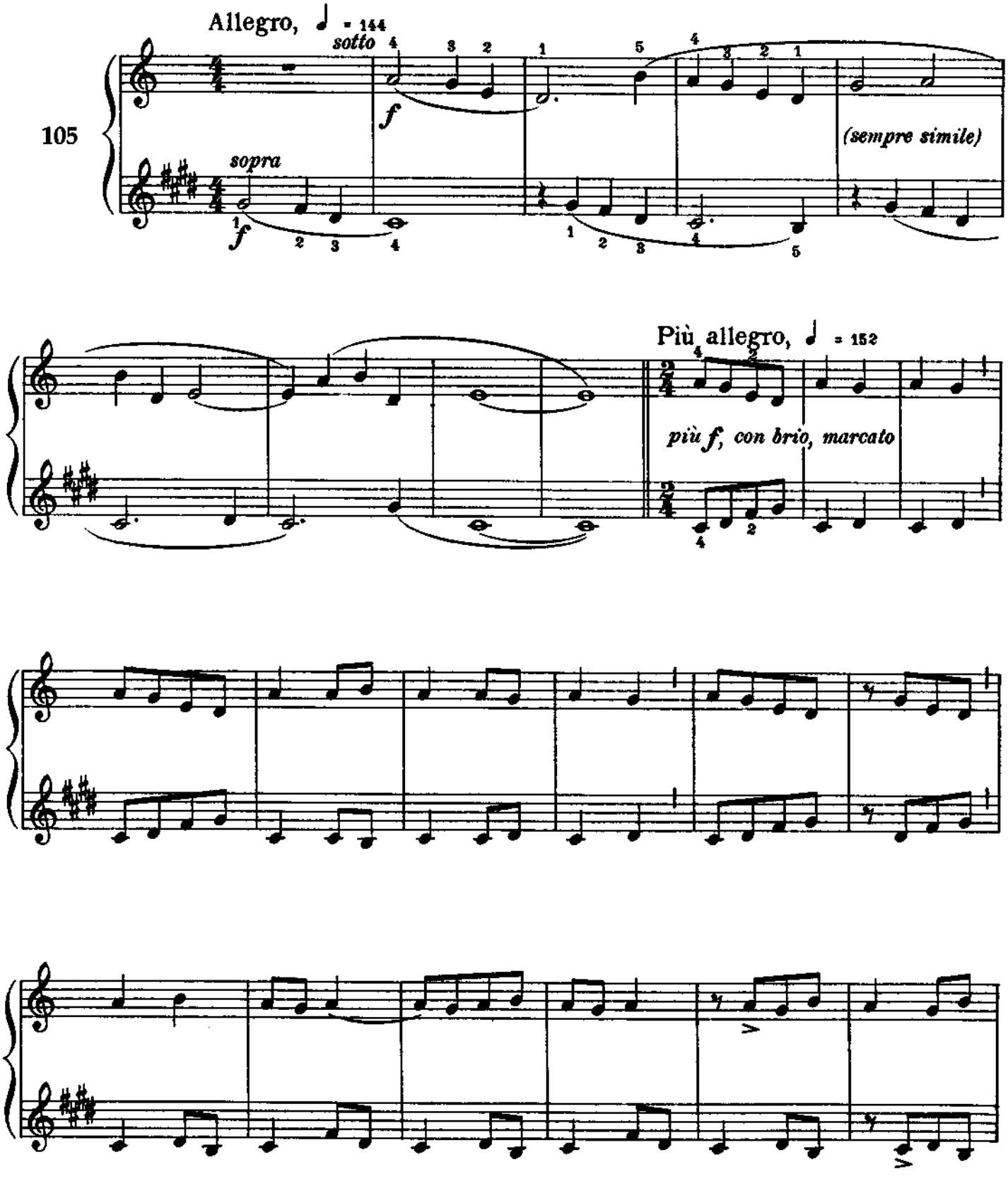
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Game (with two five-tone scales)

Jeu (avec deux gammes à cinq notes)

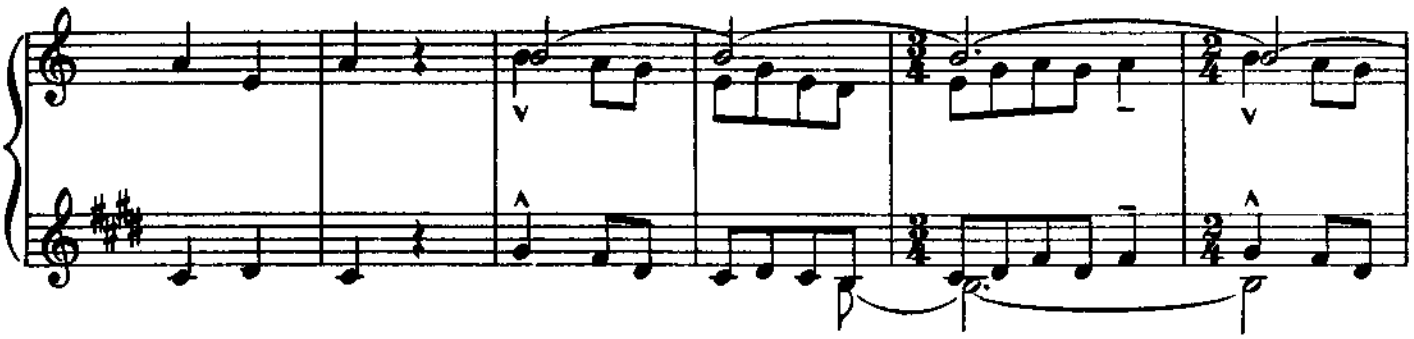
Spiel (mit zwei Fünftonskalen)

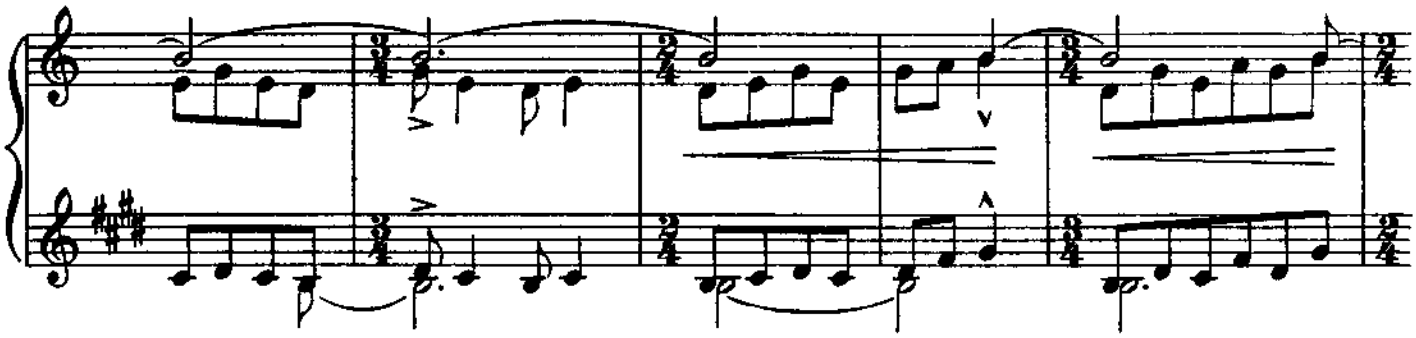
Játék (két ötfokú hangsorral)

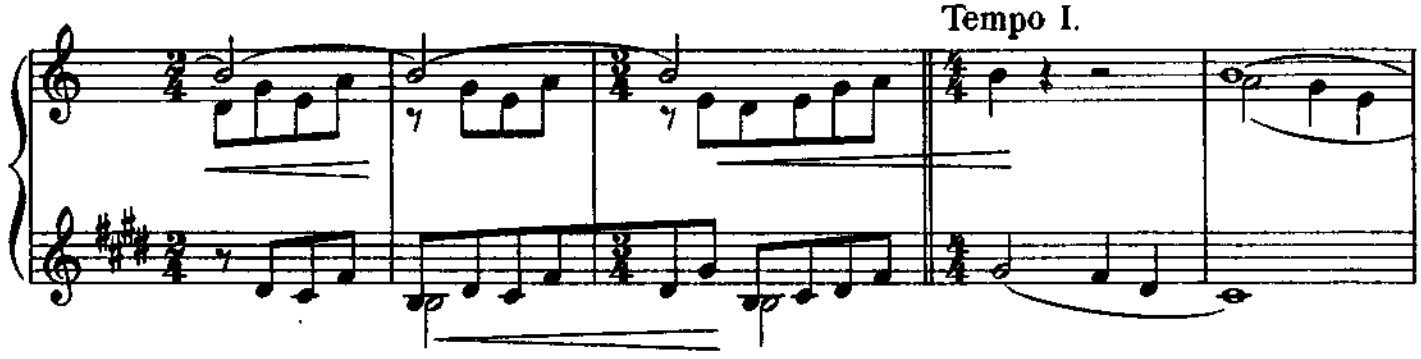


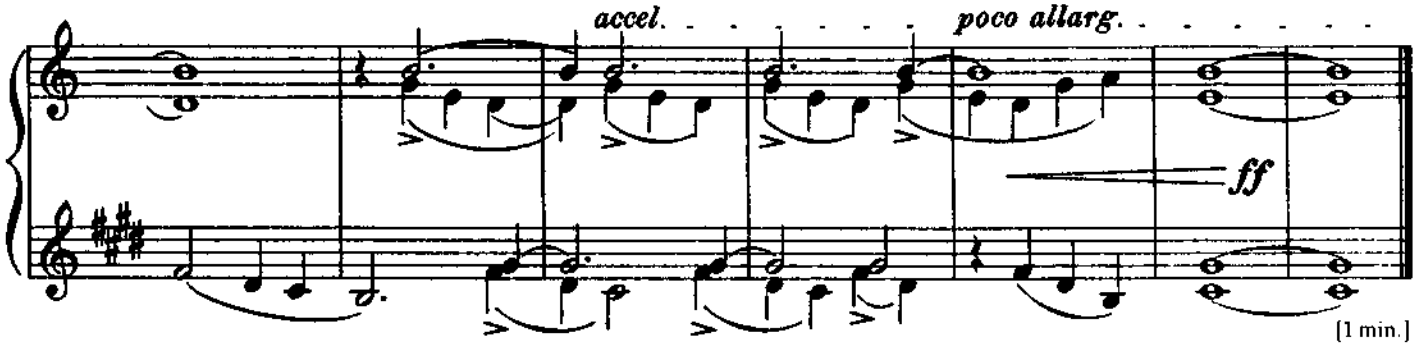
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement









Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Children's Song
Chanson enfantine
Kinderlied
Gyermekdal

106

Moderato, ♩ = 96

p

Un poco più lento, ♩ = 84

mf

p

ritard.

Tempo I.

p

Più lento, ♩ = 80

p

p, in rilievo

Tempo I.

più p

ritardando

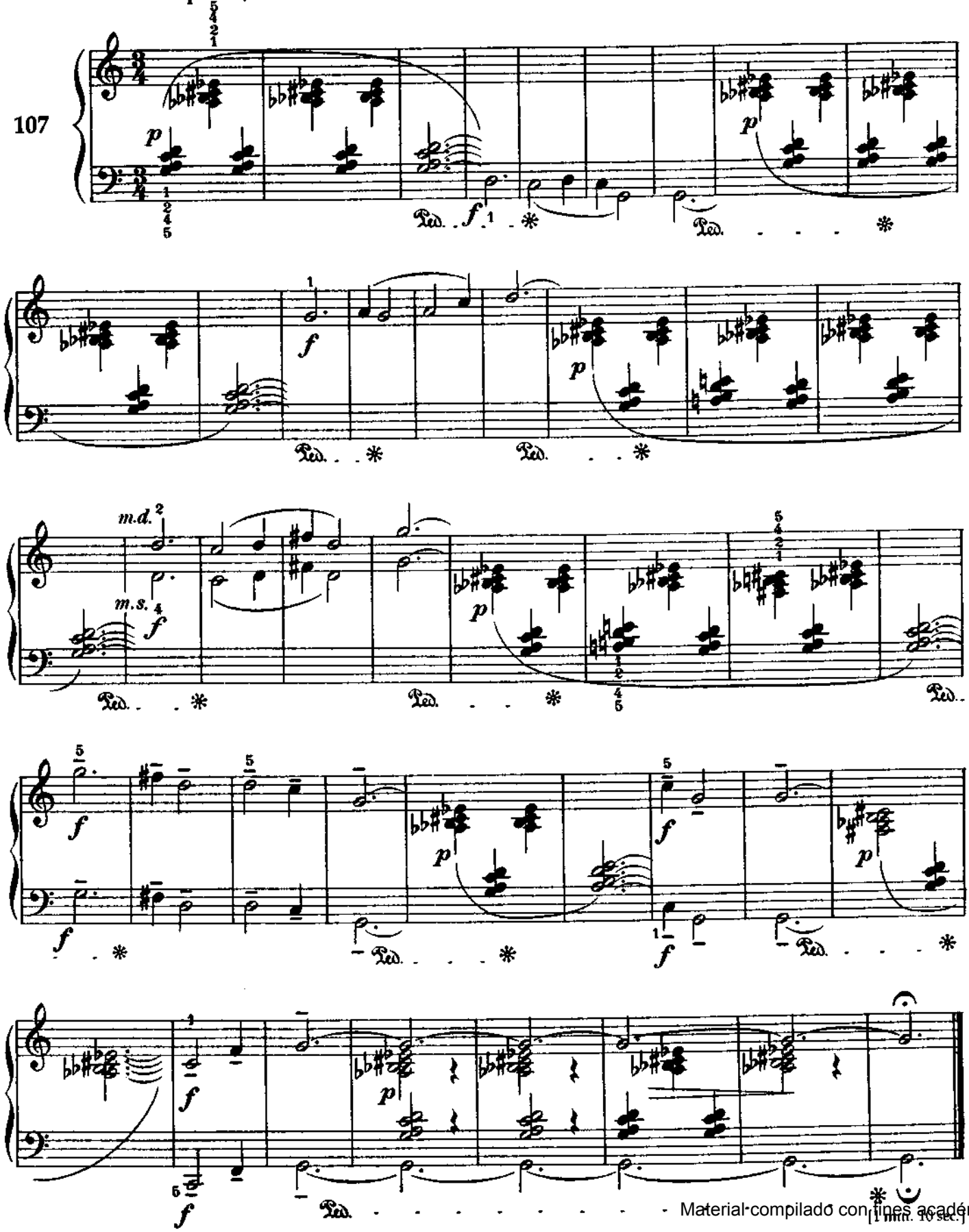
[1 min. 5 sec.]

Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Melody in the Mist
Mélodie dans la brume
Melodie im Nebelgrau
Dallam ködgomolyagban

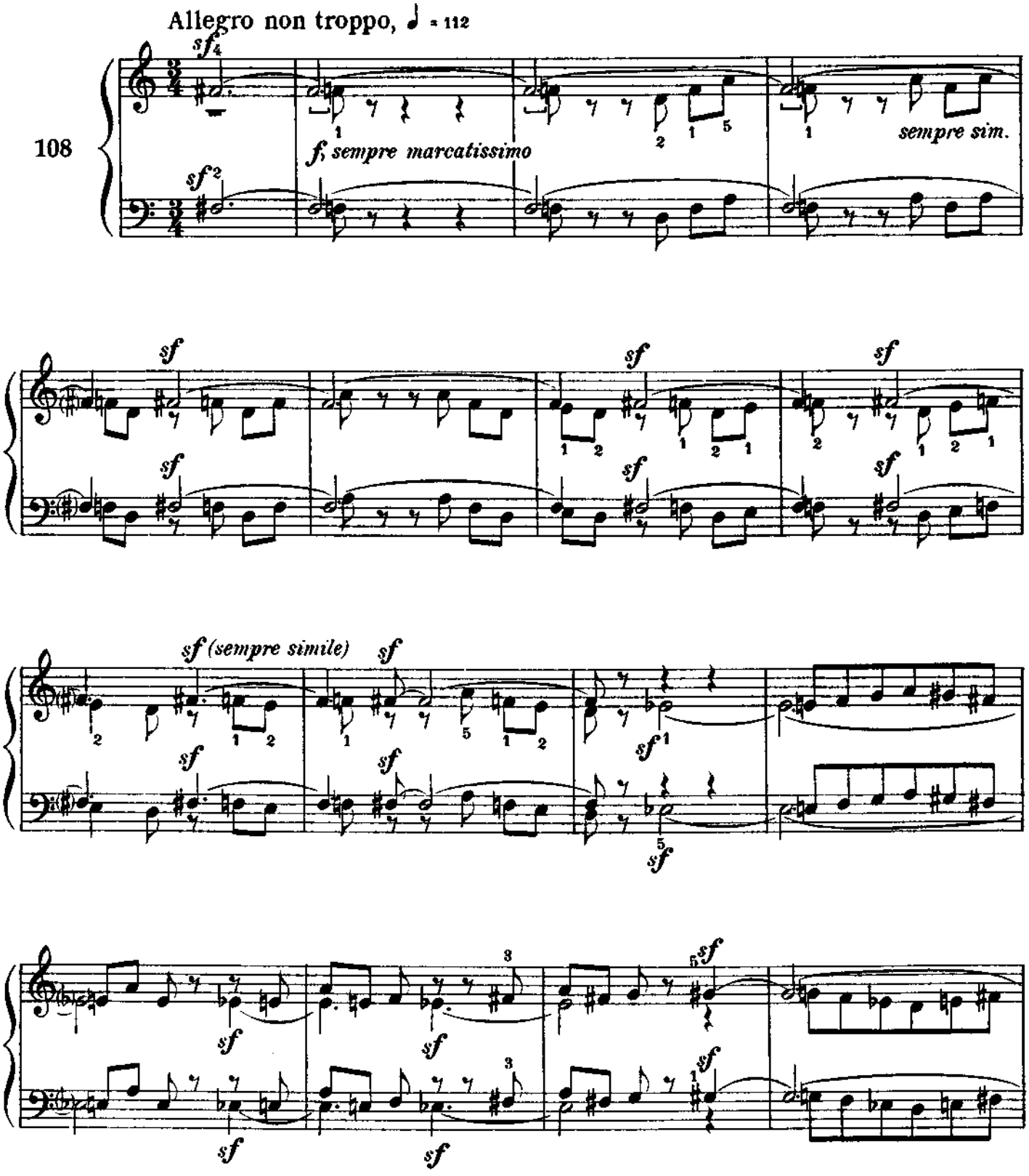
Tranquillo, ♩. = 46



Material compilado con fines académicos

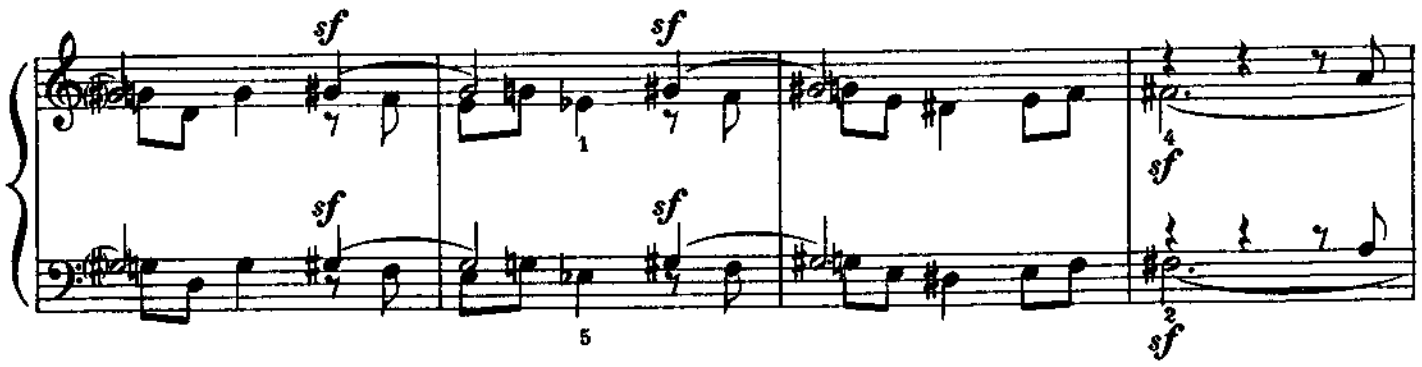
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

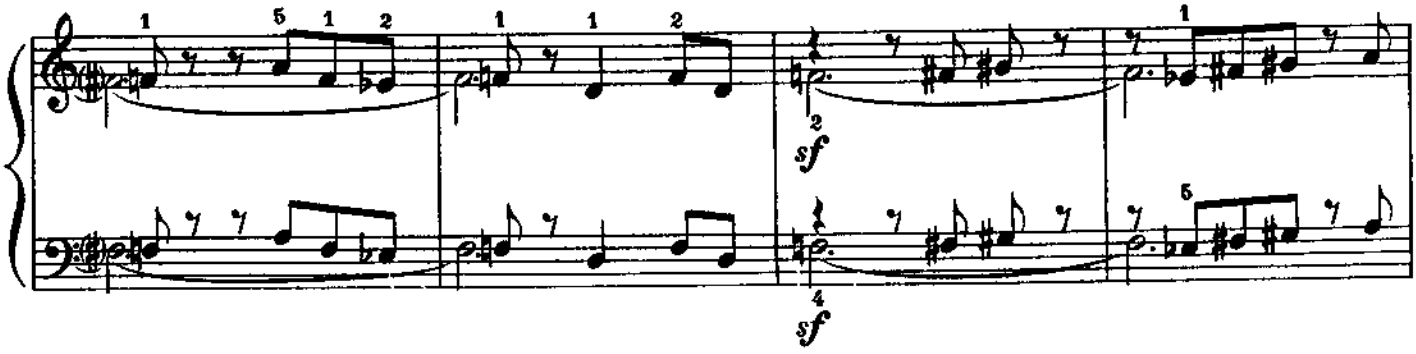
Wrestling
Lutte
Ringkampf
Birkózás

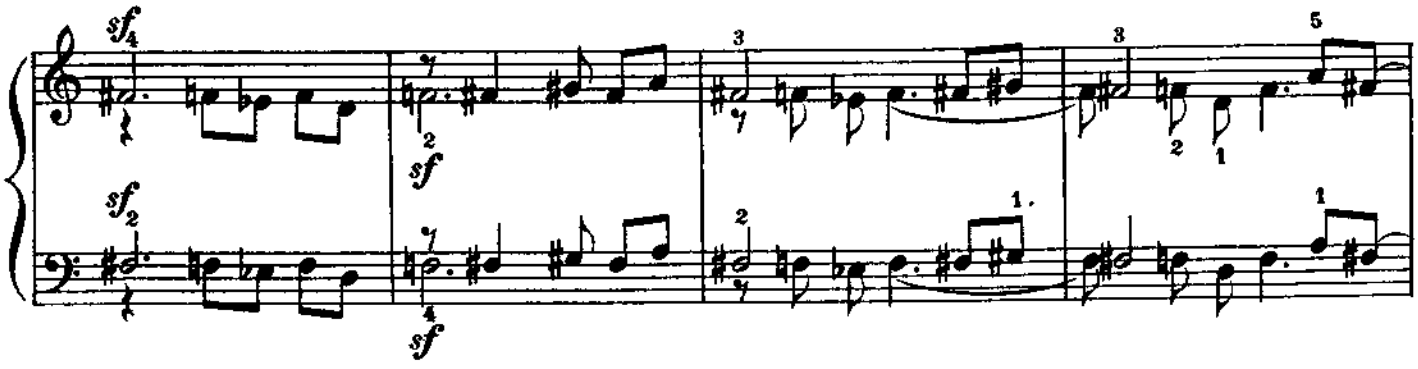


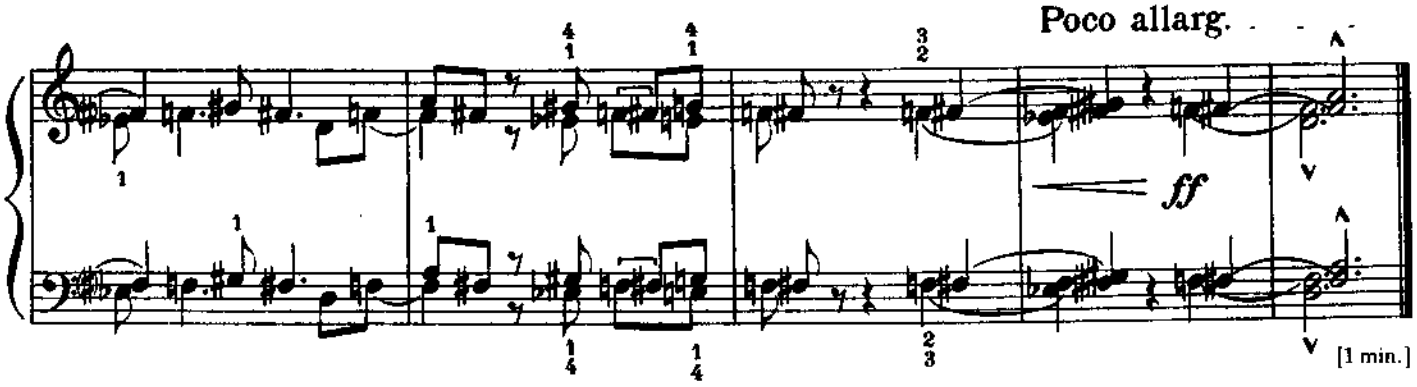
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement









Material compilado con fines académicos

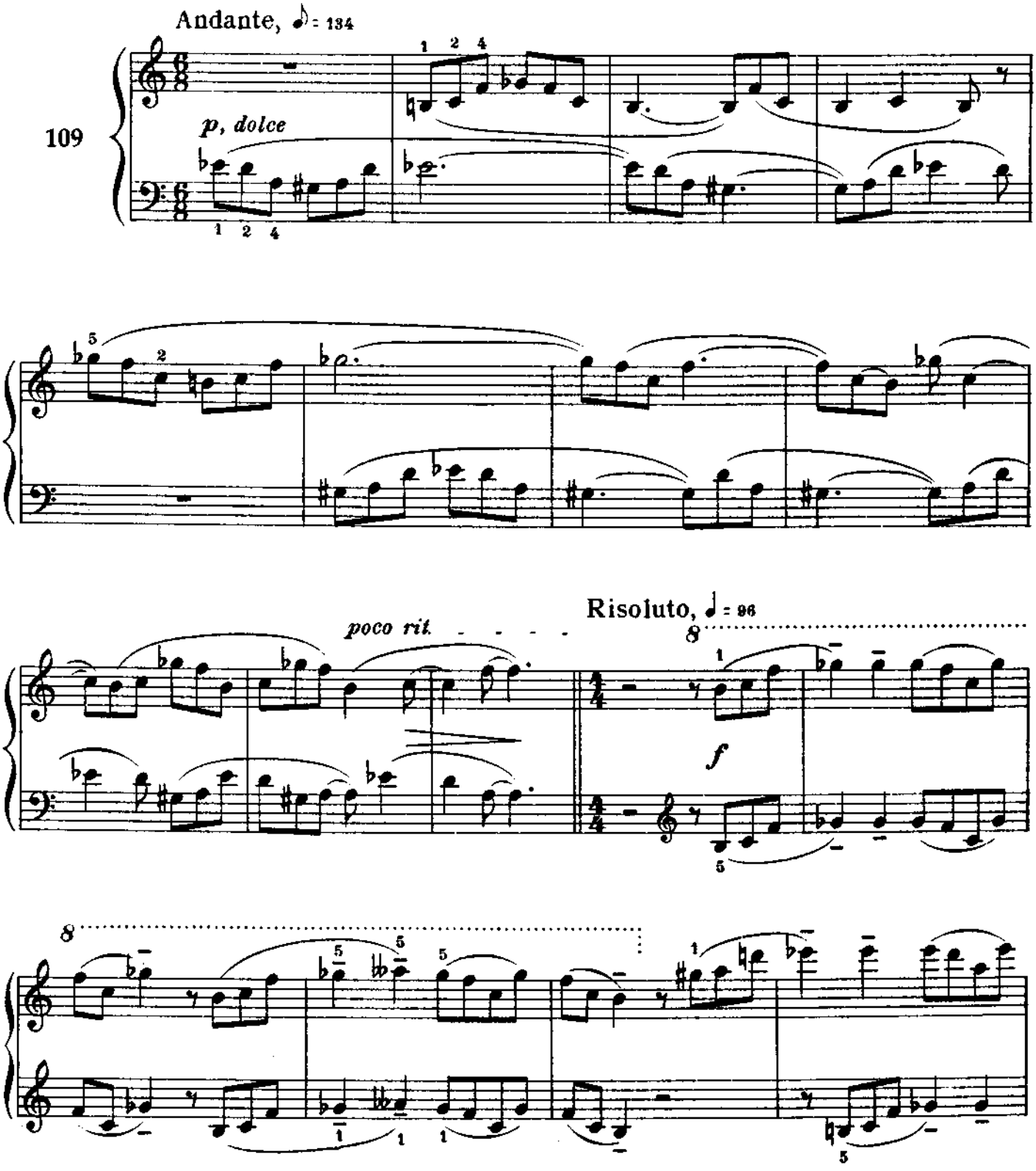
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

From the Island of Bali

De l'île de Bali

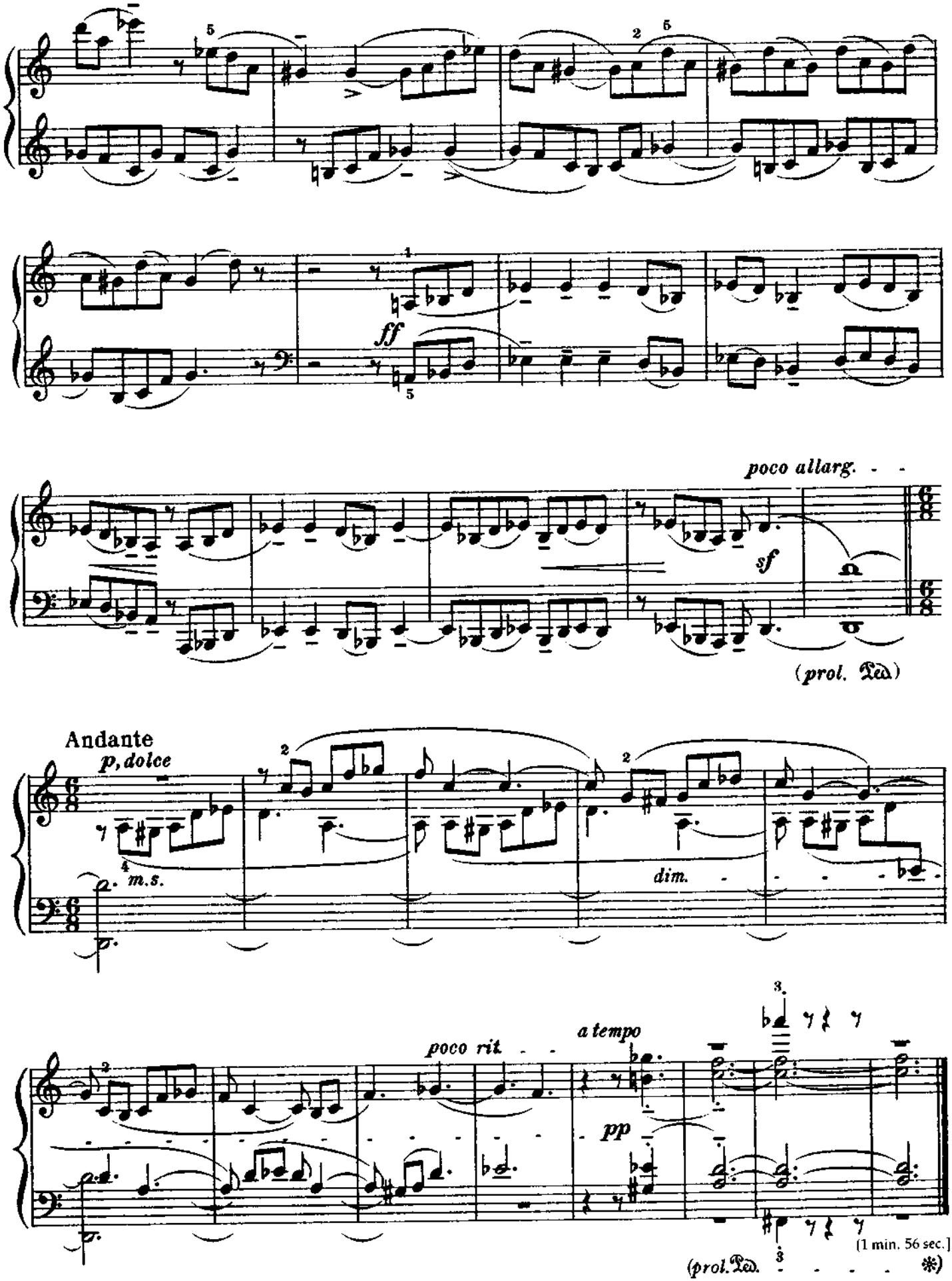
Auf der Insel Bali

Báli szigetén



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

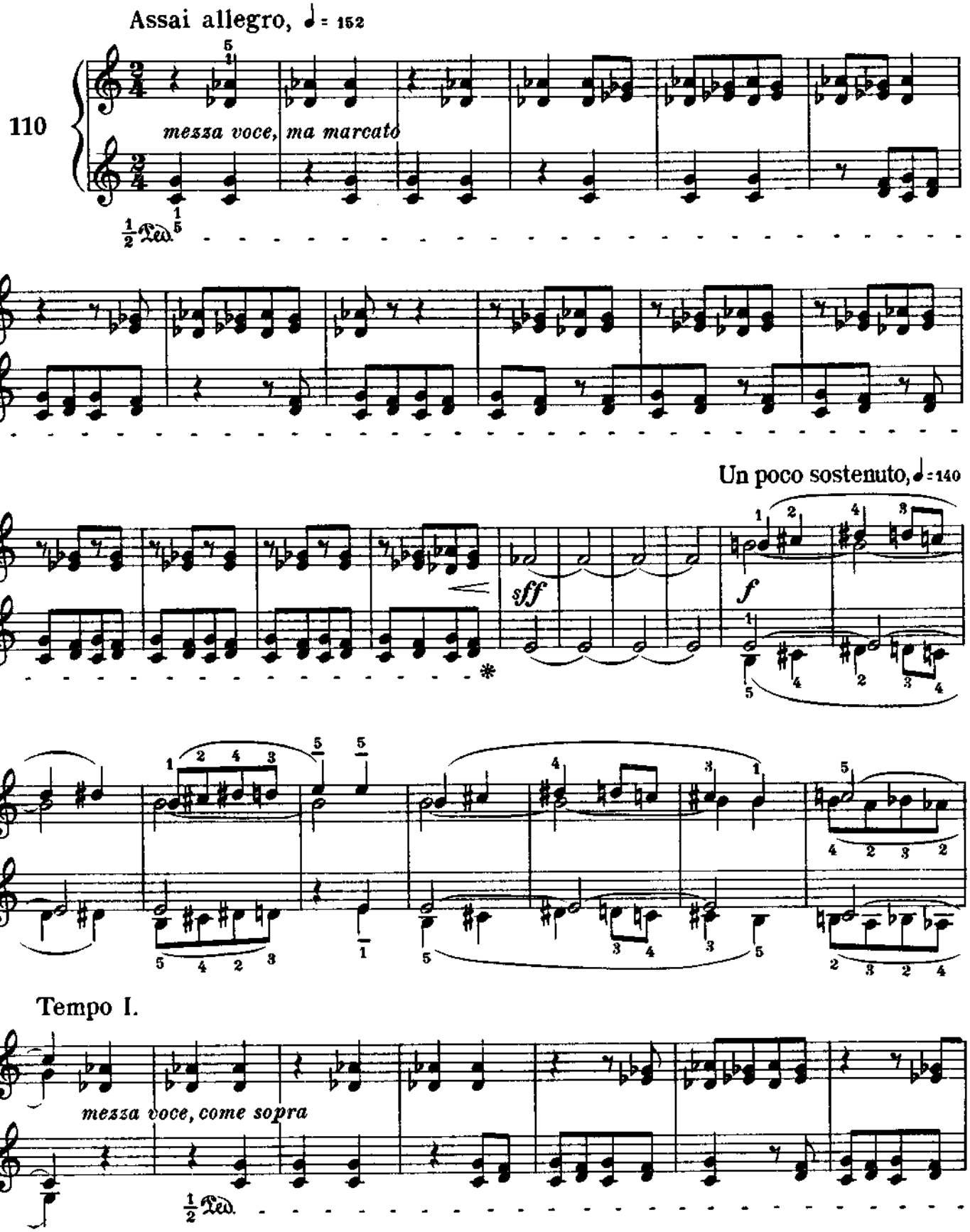
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

And the Sounds Clash and Clang . . .

Et les sons s'entrechoquent . . .

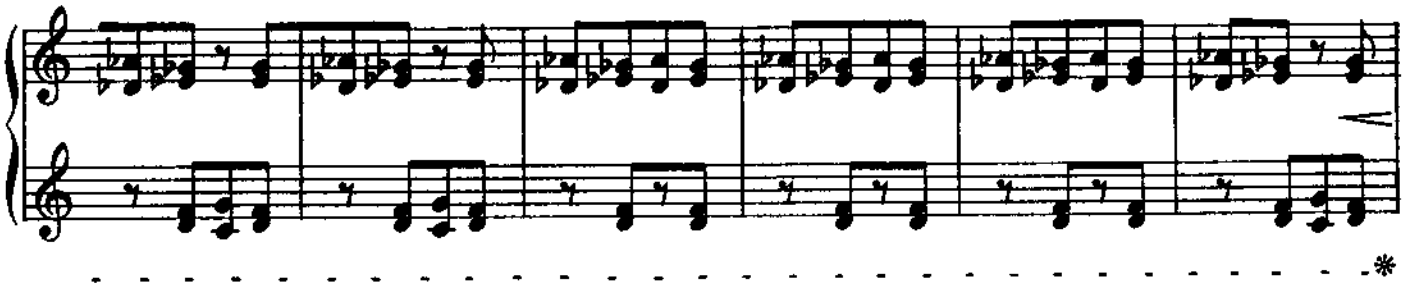
Und es klirren die Töne . . .

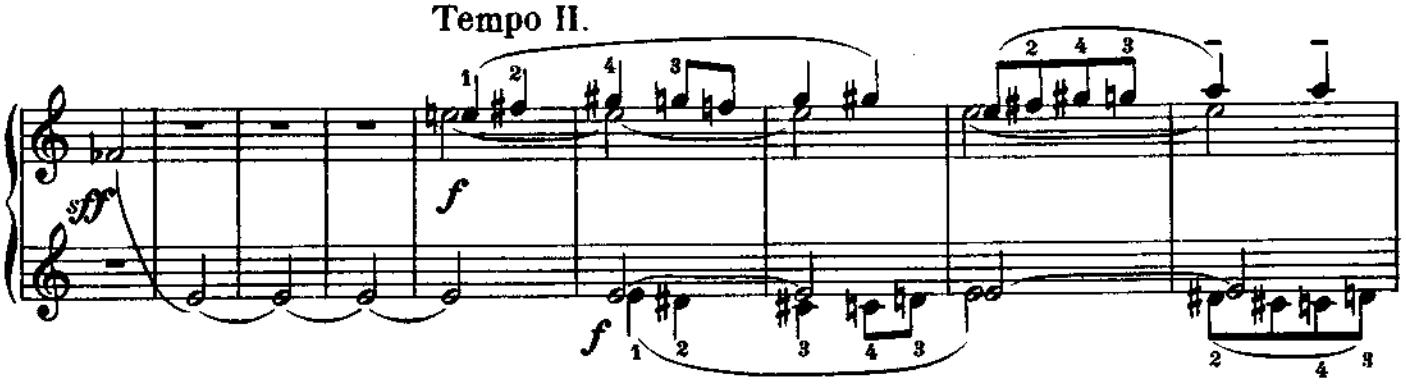
És összecsendülnek-pendülnek a hangok . . .

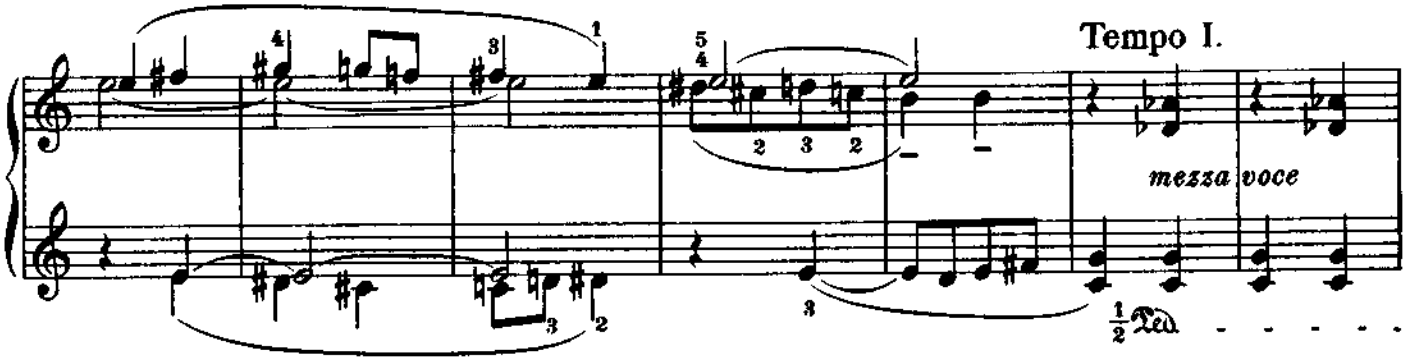


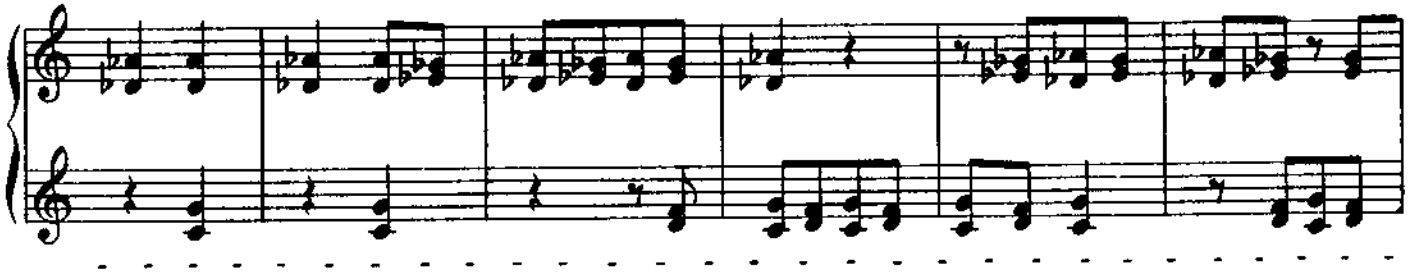
Material compilado con fines académicos

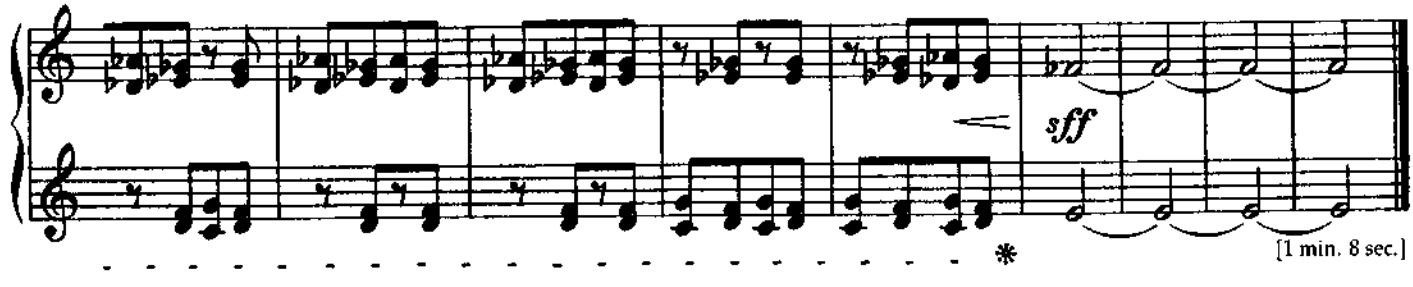
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement







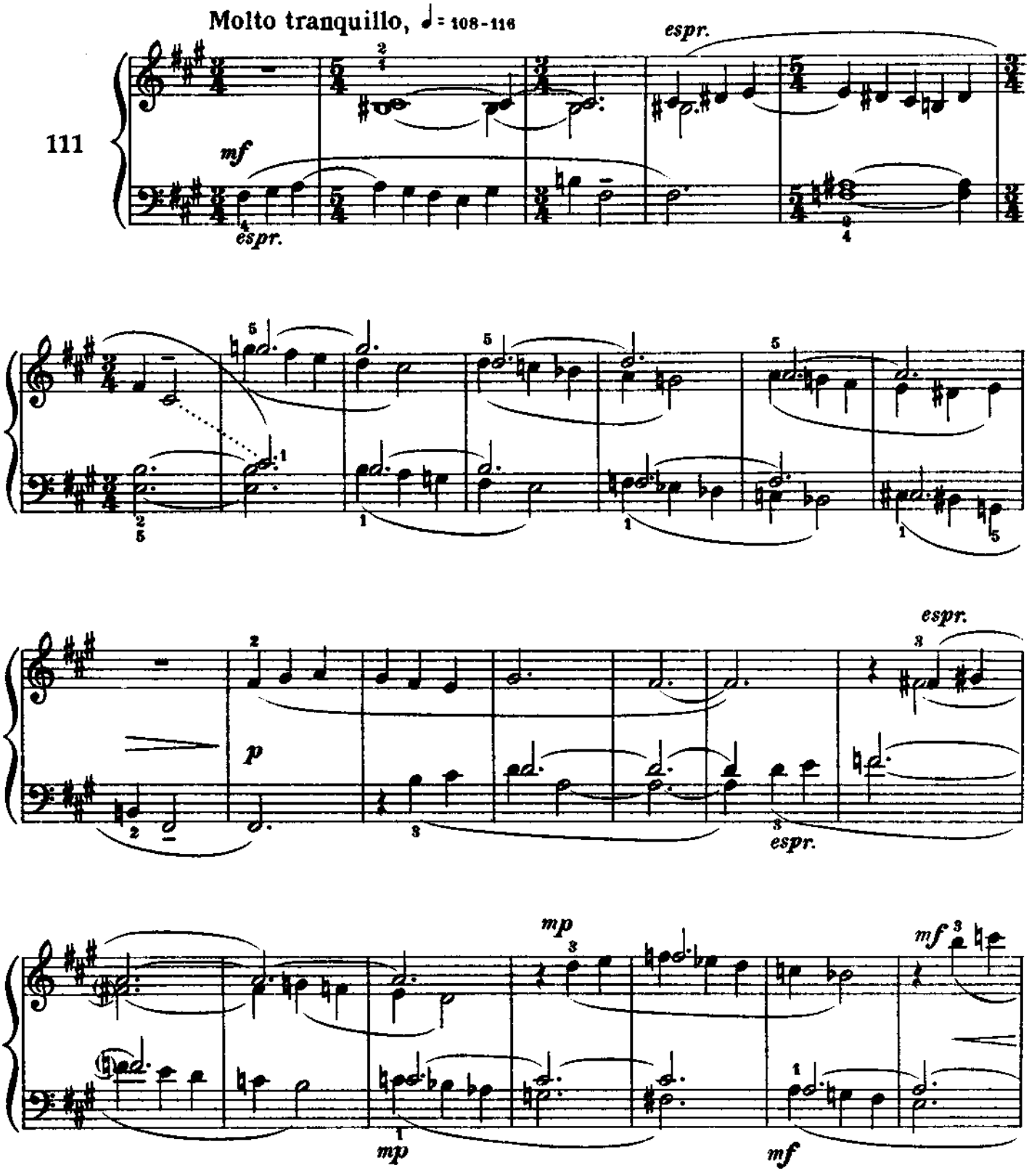




Material compilado con fines académicos

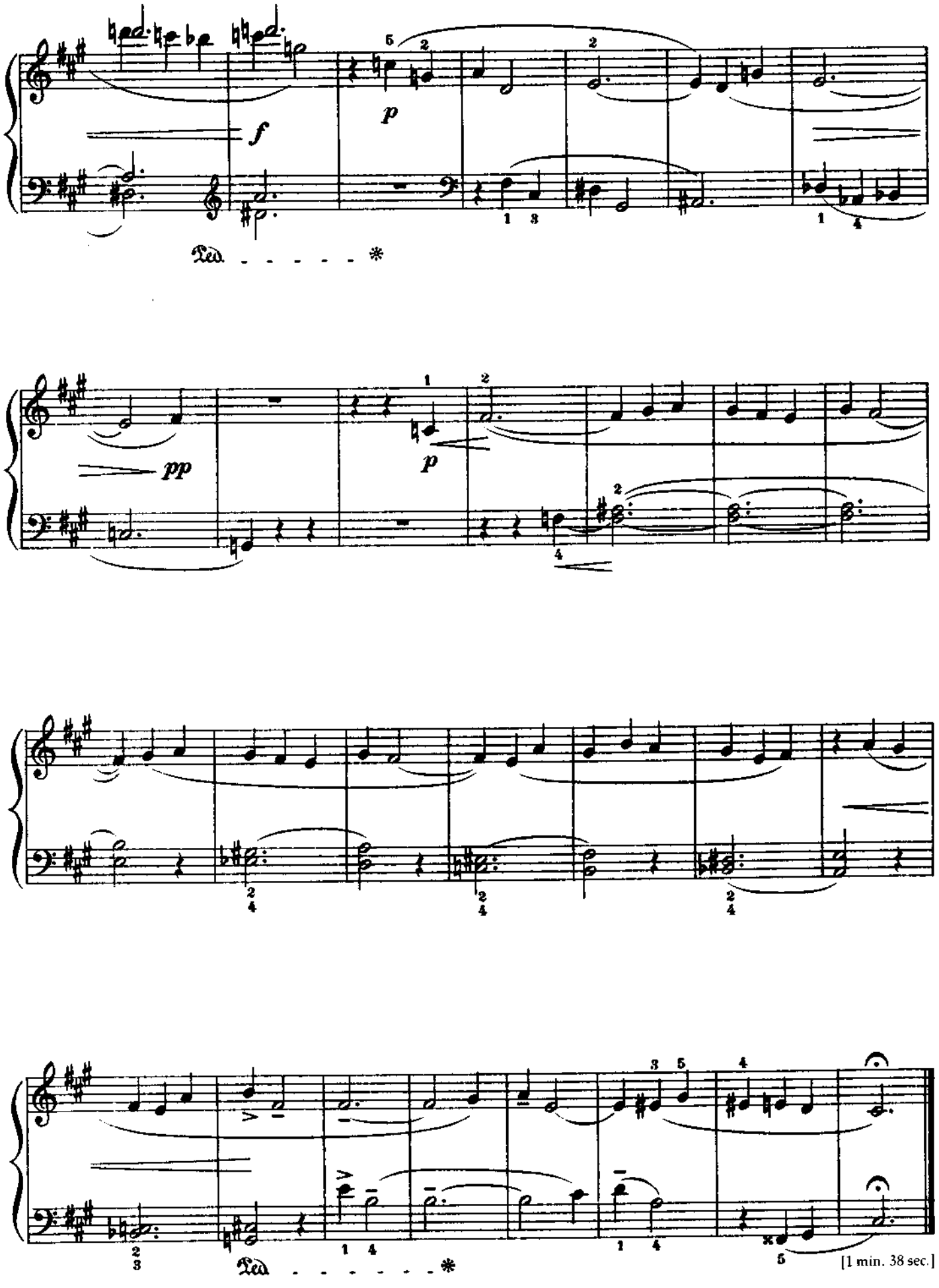
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Intermezzo
Intermezzo
Intermezzo



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

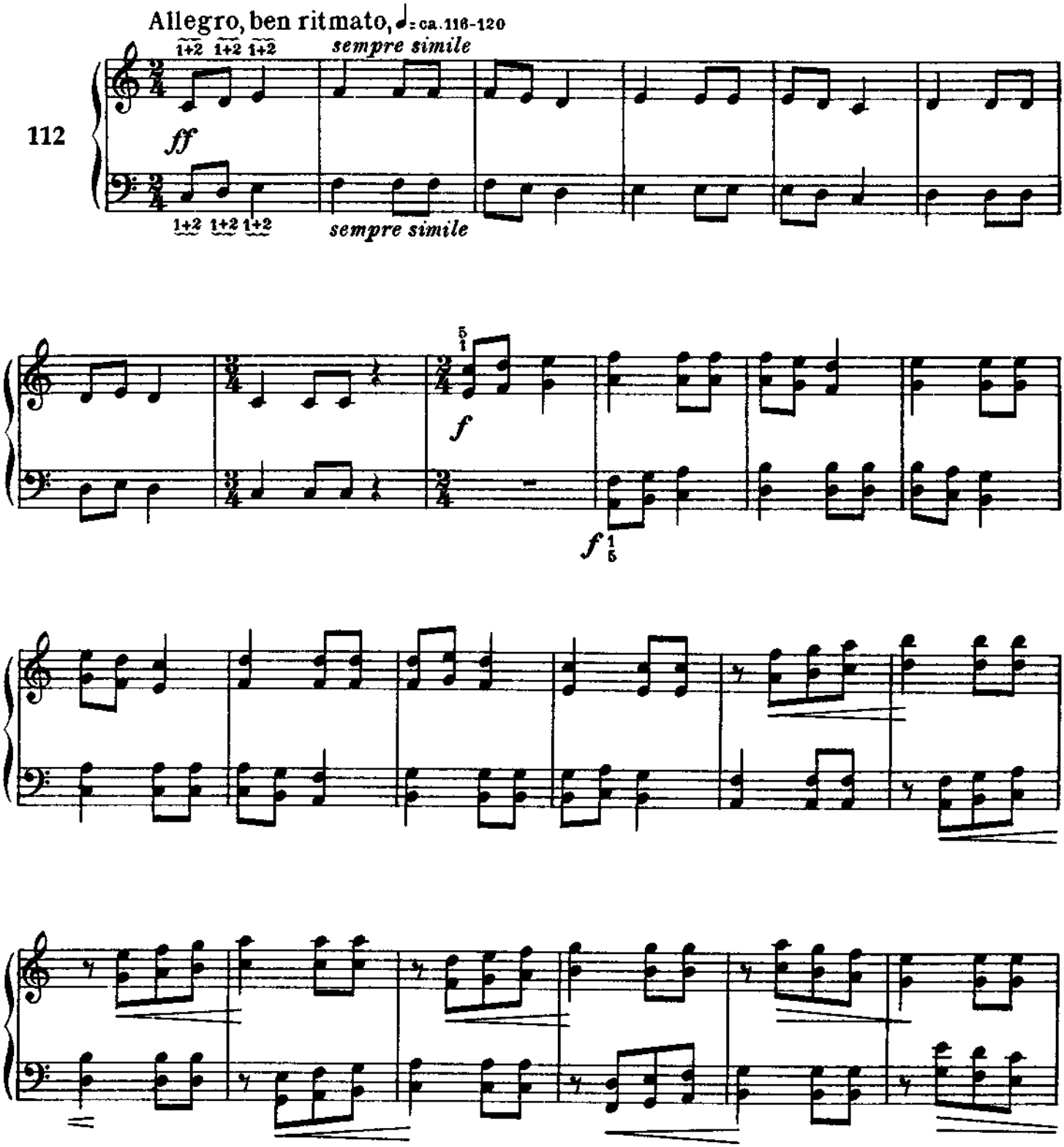
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Variations on a Folk Tune

Variations sur un air populaire

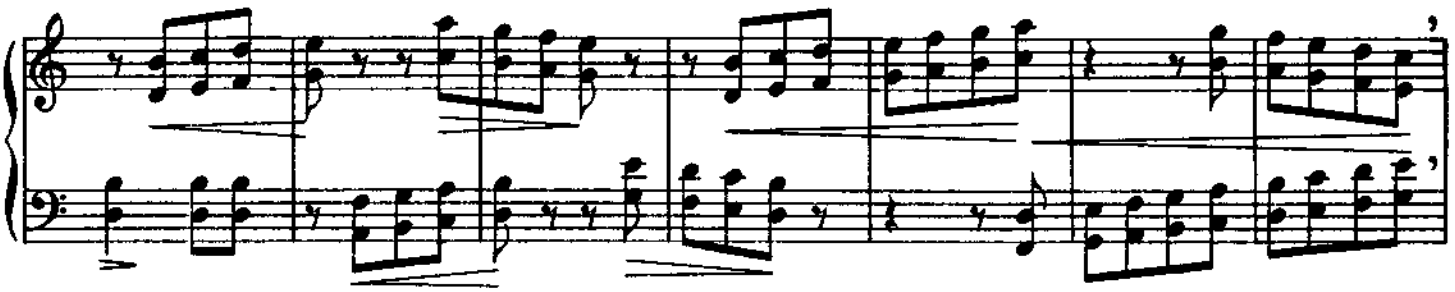
Variationen über ein Volkslied

Változatok egy népdal fölött

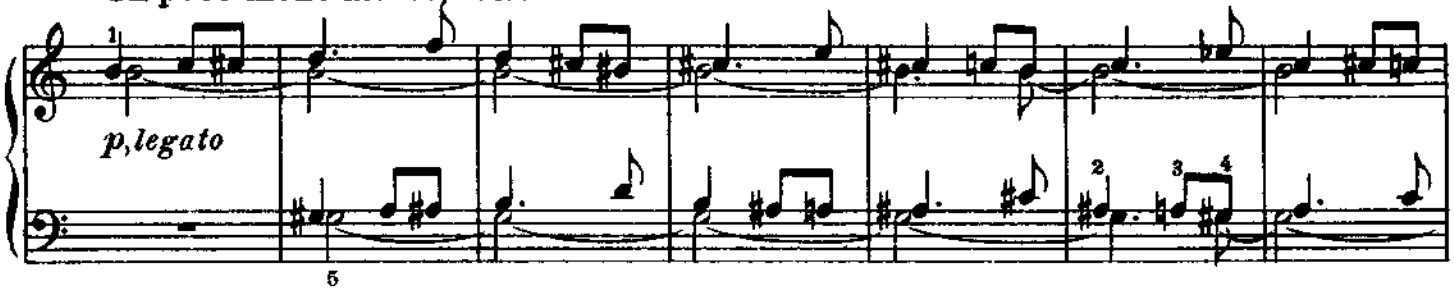


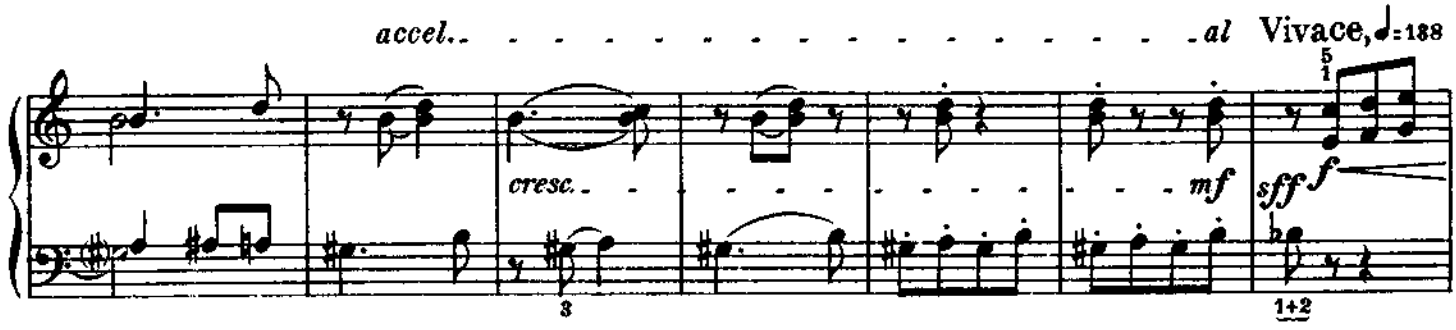
Material compilado con fines académicos

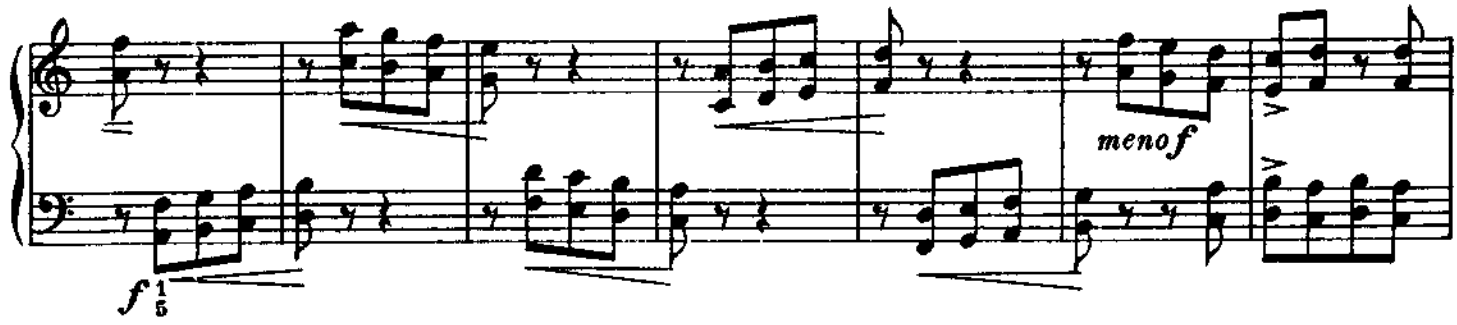
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

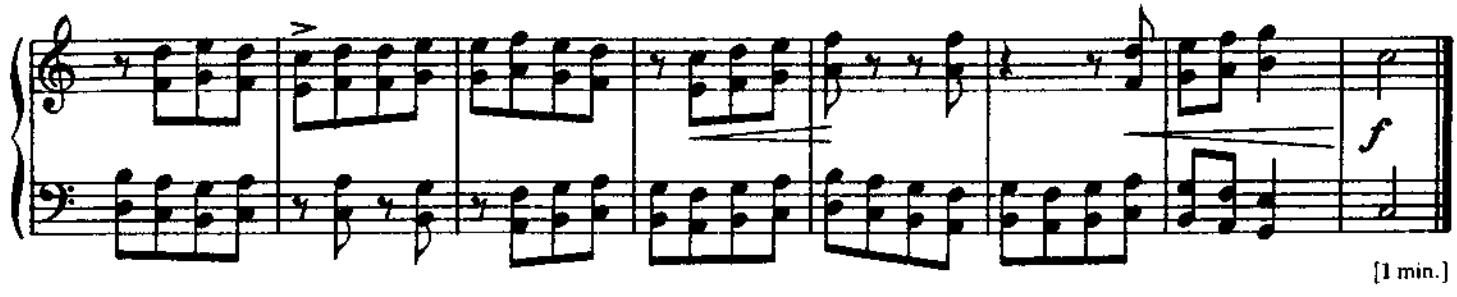


Un poco meno mosso, ♩=106





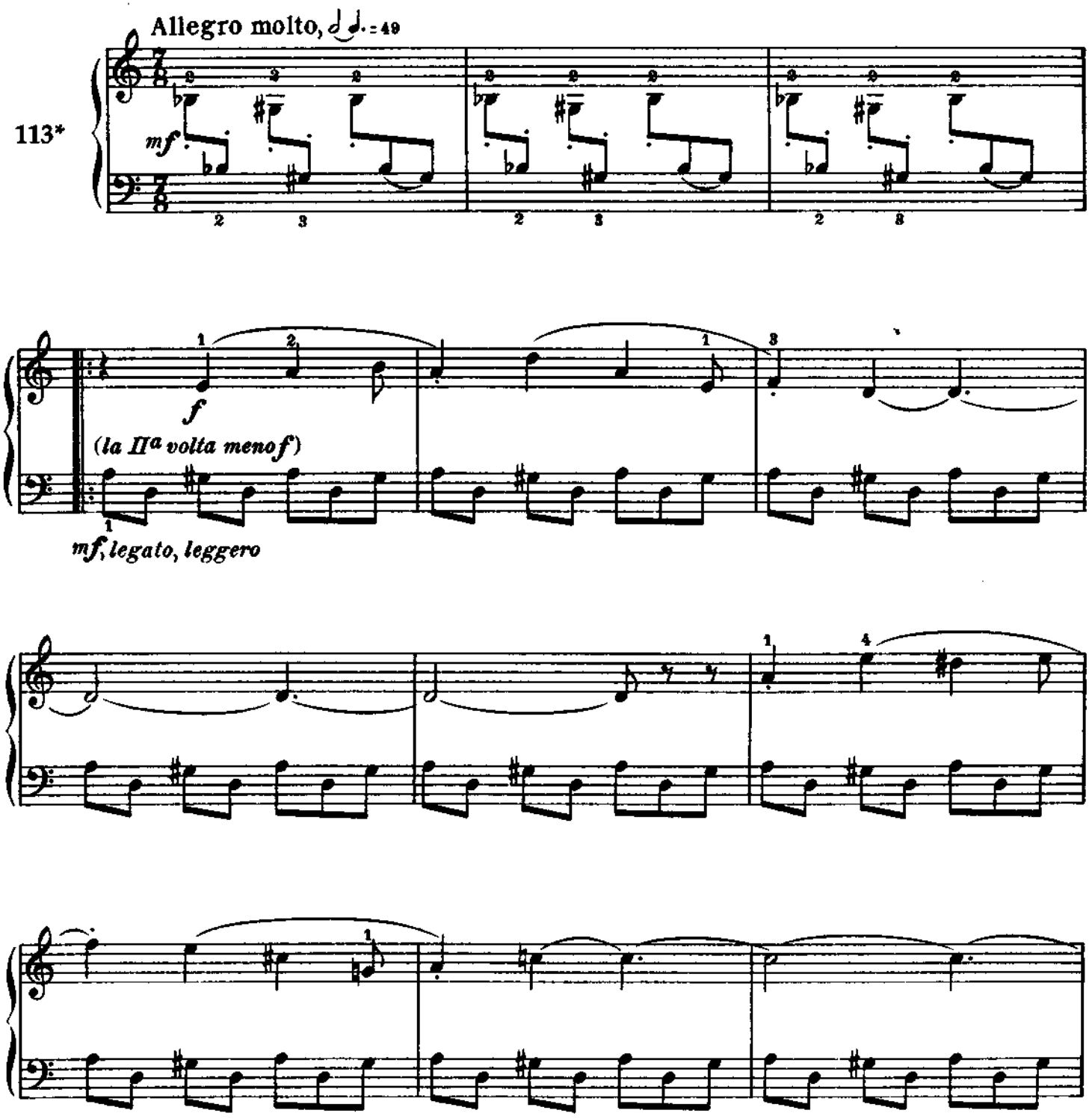




Material compilado con fines académicos

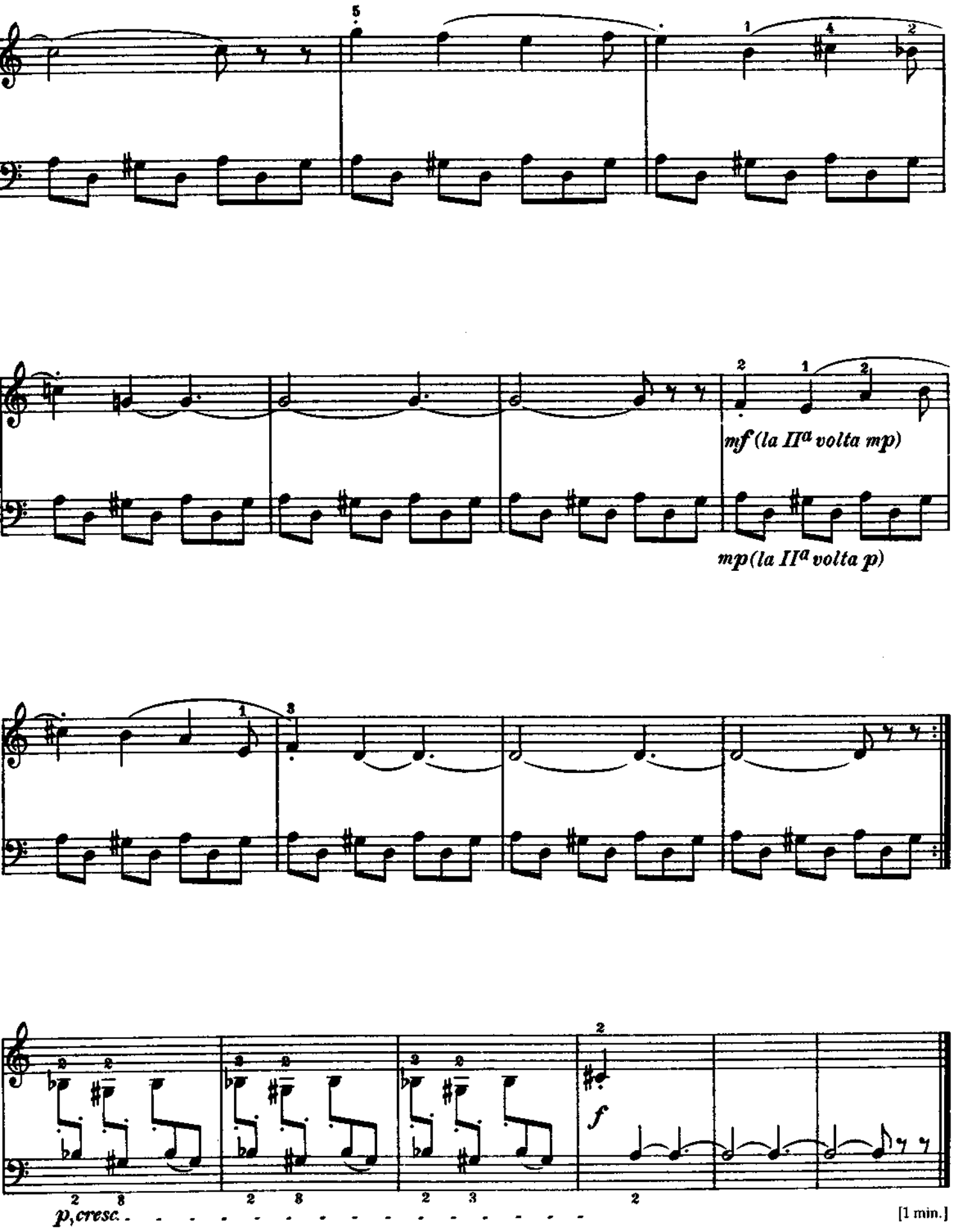
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Bulgarian Rhythm (1)
Rythme bulgare (1)
Bulgarischer Rhythmus (1)
Bolgár ritmus (1)



Material compilado con fines académicos

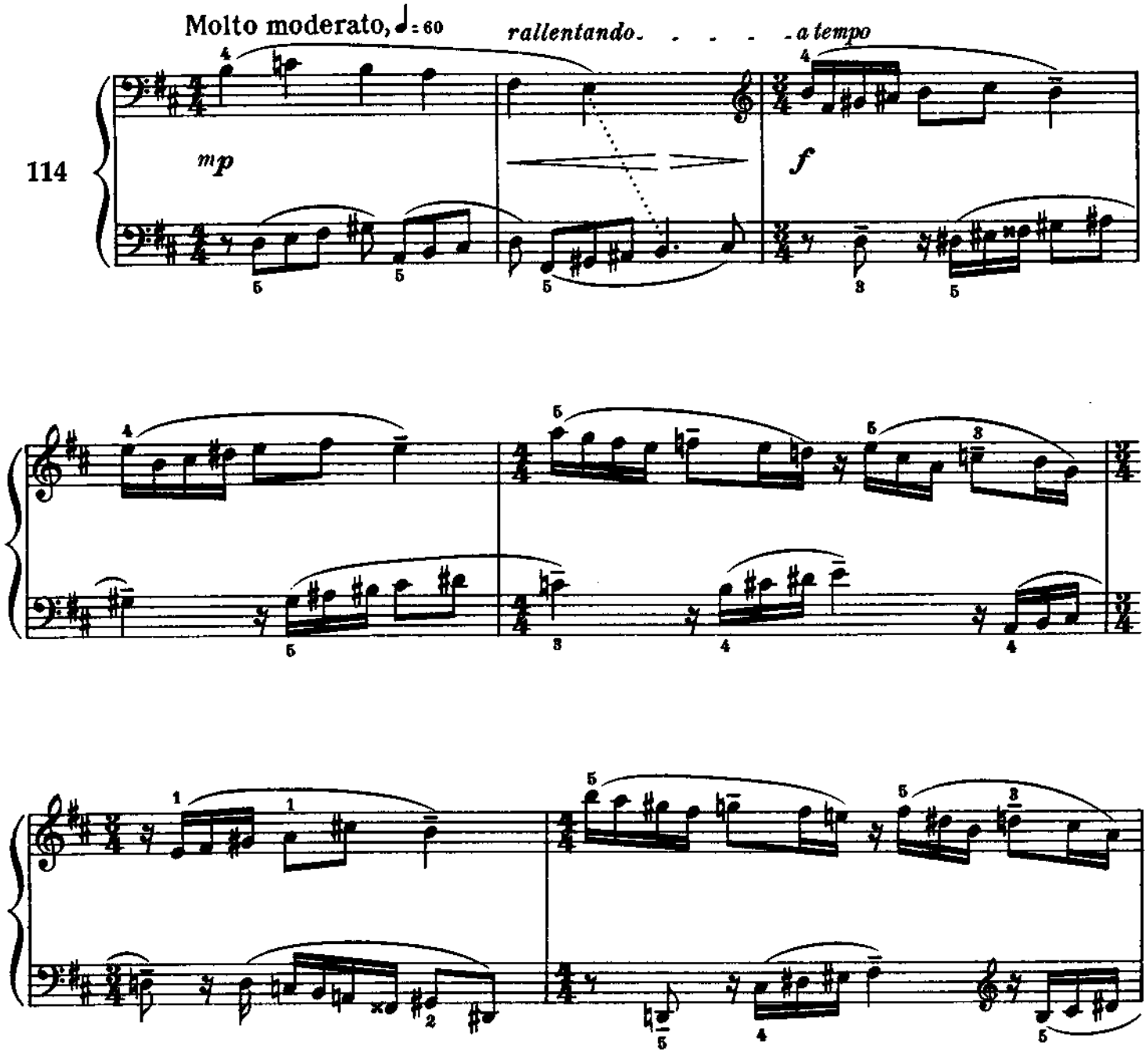
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

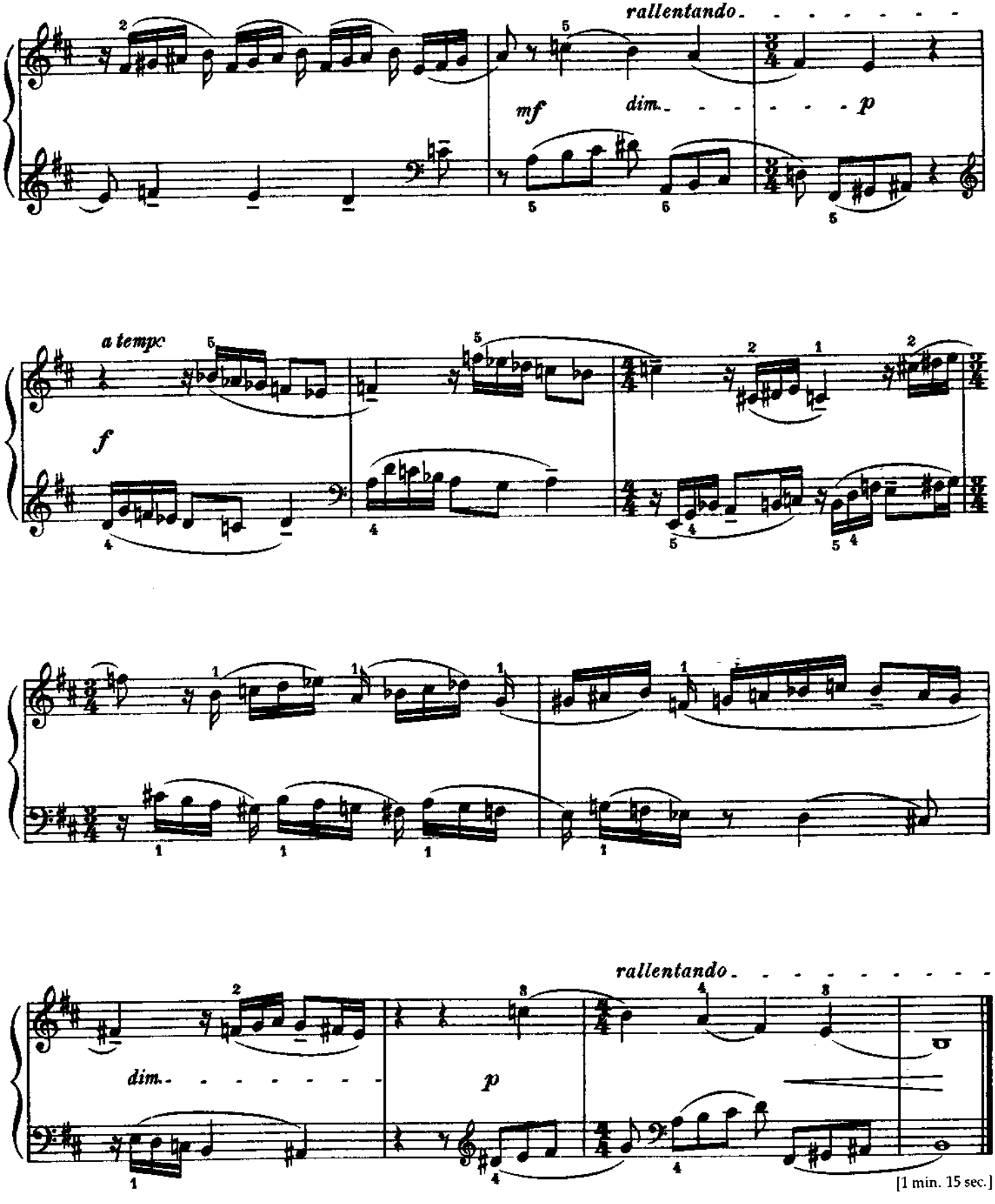
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Theme and Inversion
Thème et inversion
Thema und Umkehrung
Téma és fordítása



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

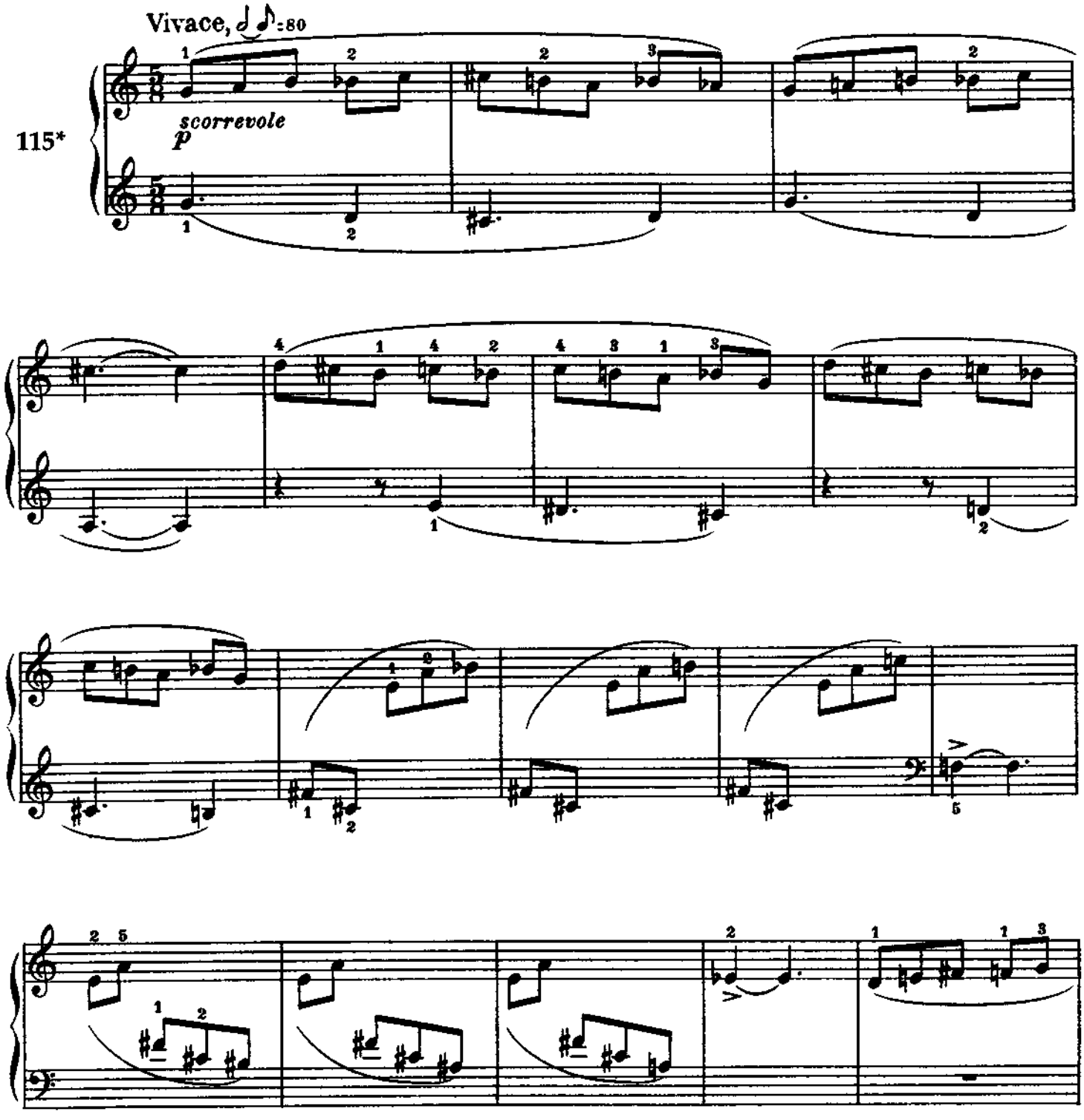
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Bulgarian Rhythm (2)

Rythme bulgare (2)

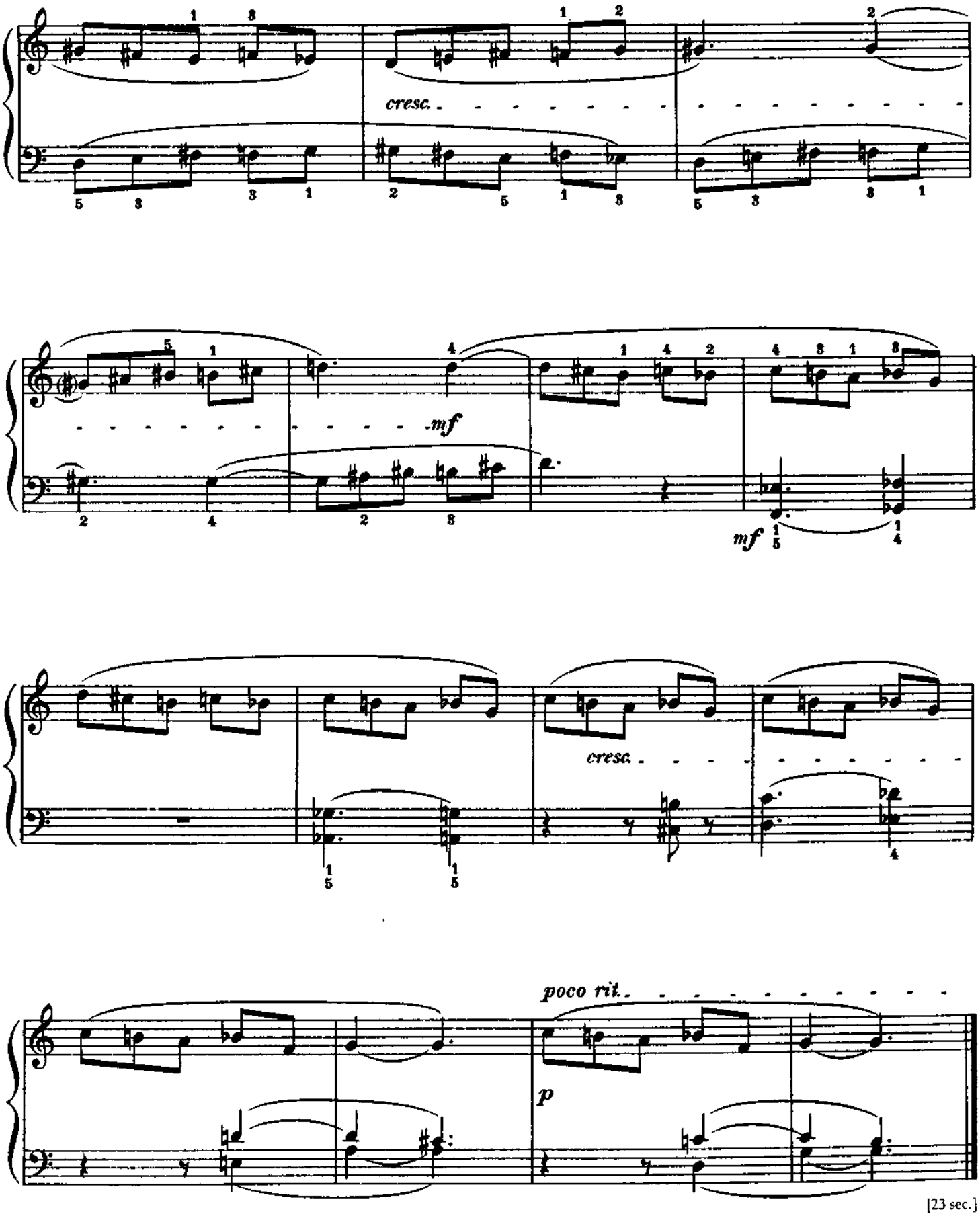
Bulgarischer Rhythmus (2)

Bolgár ritmus (2)



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

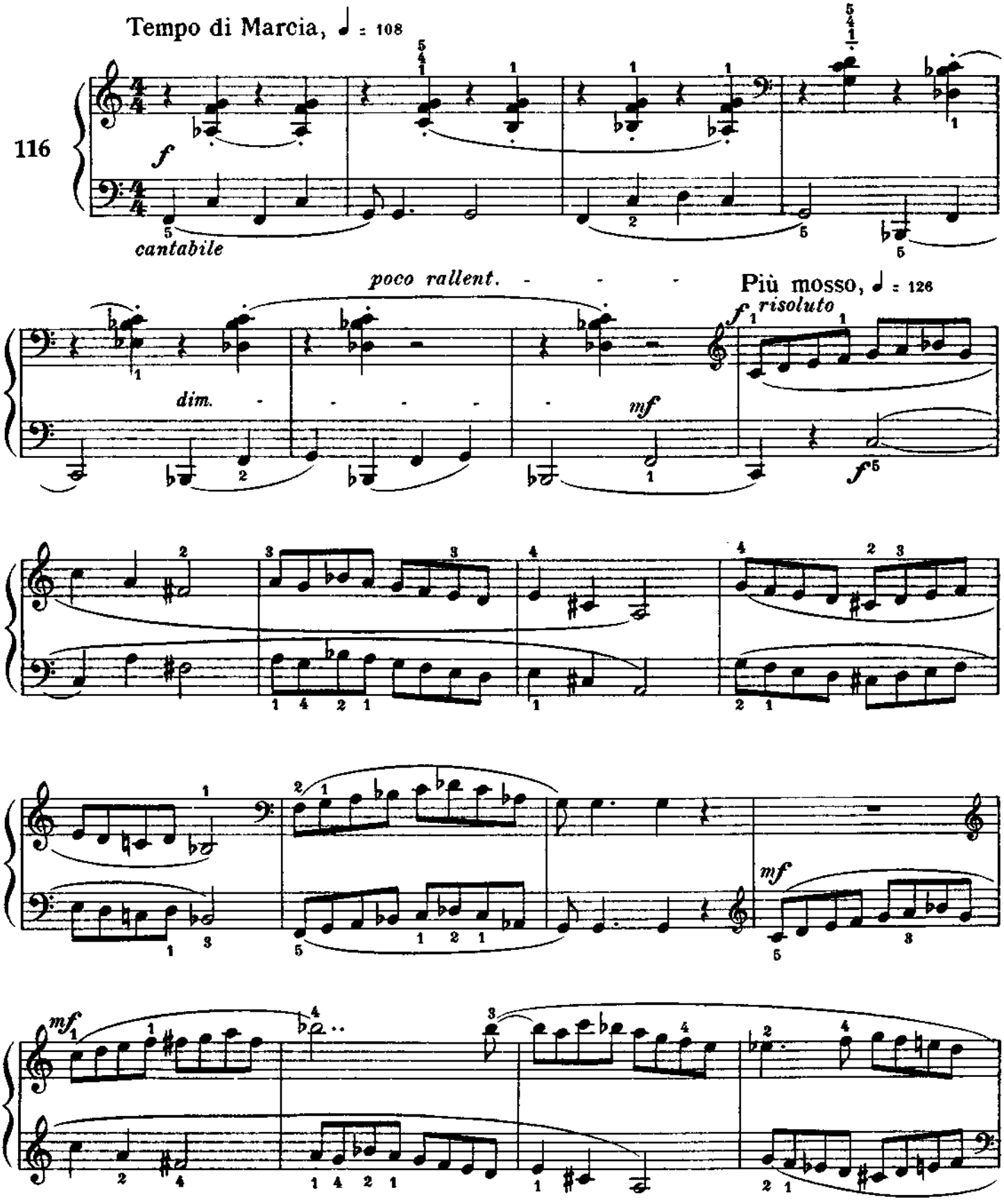
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Song

Mélodie

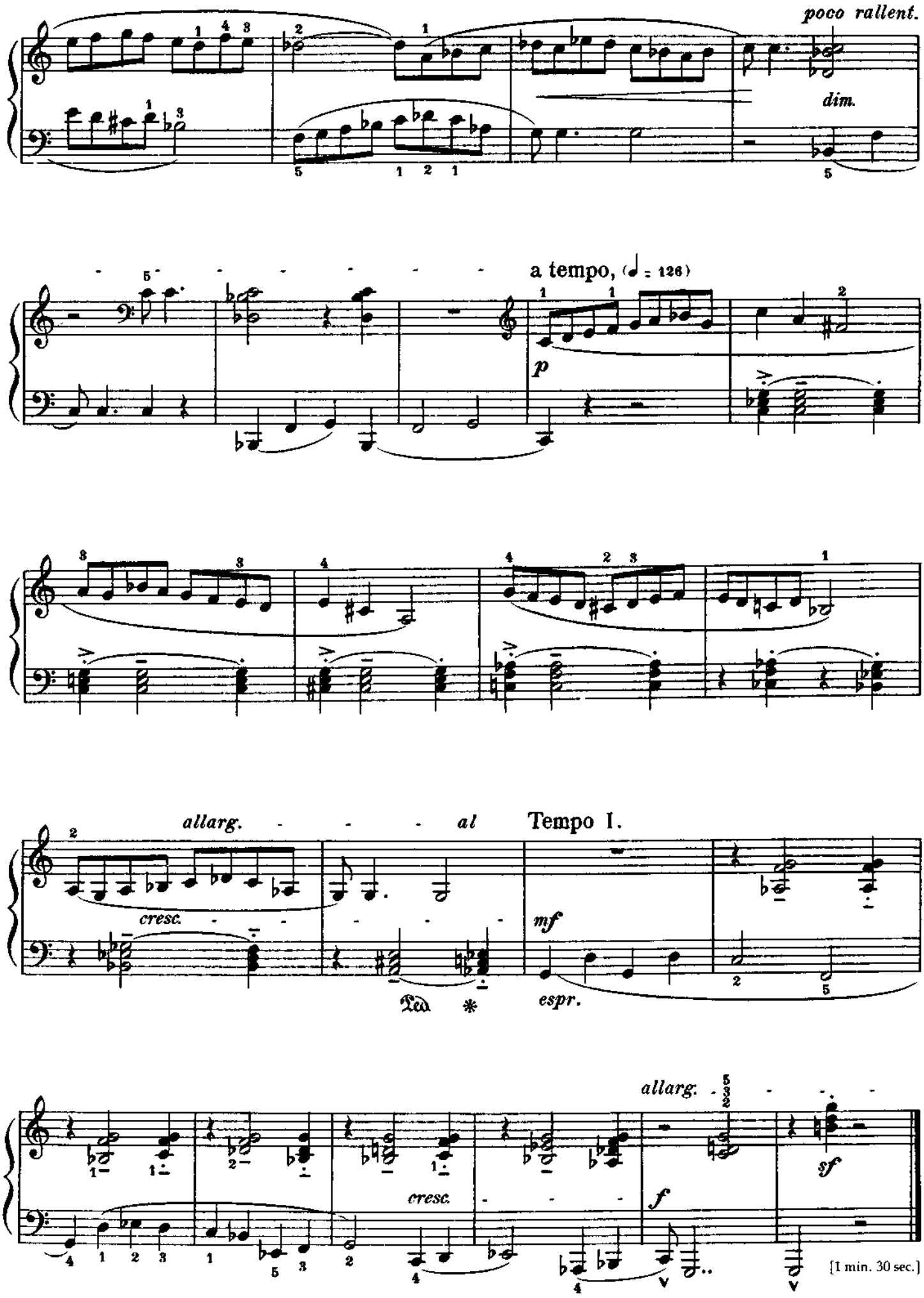
Lied

Nóta



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

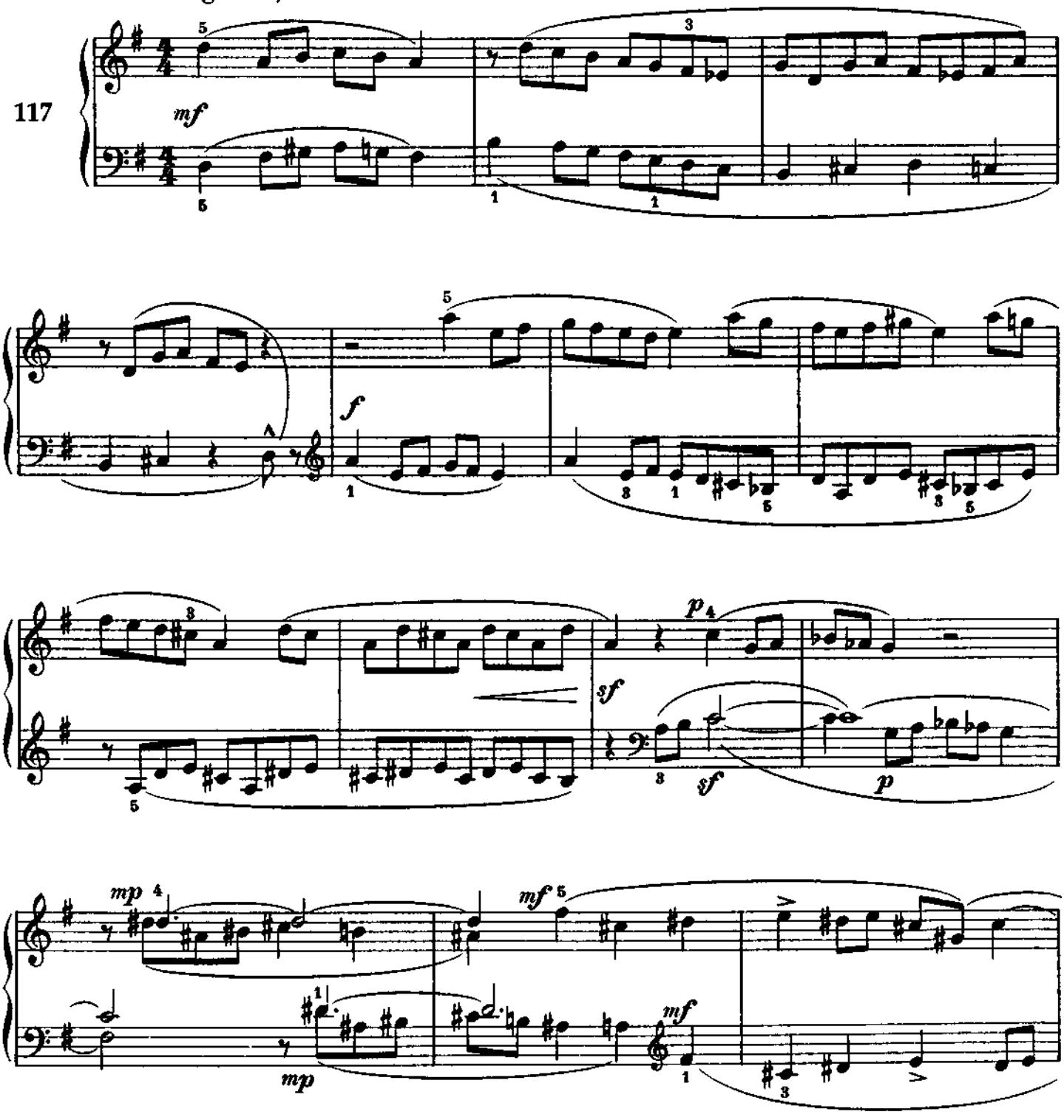
Bourrée

Bourrée

Bourrée

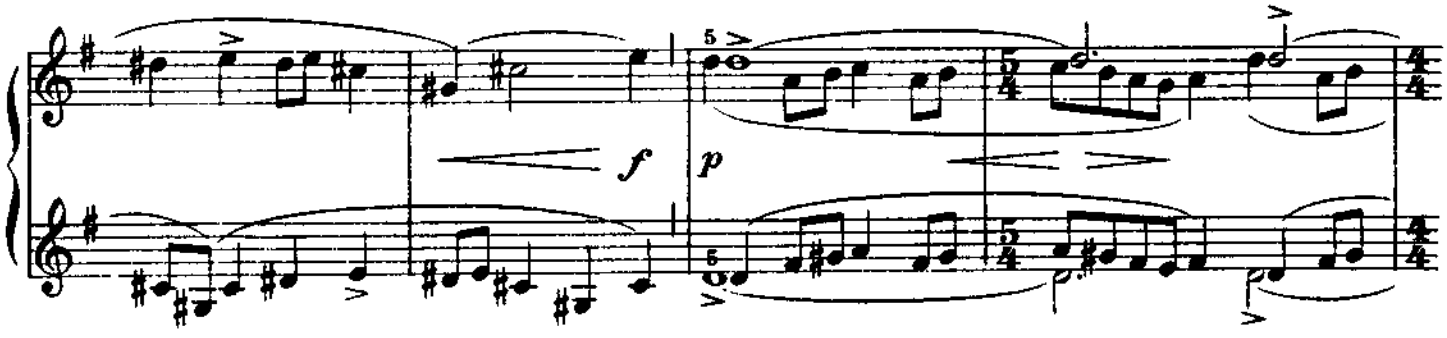
Bourrée

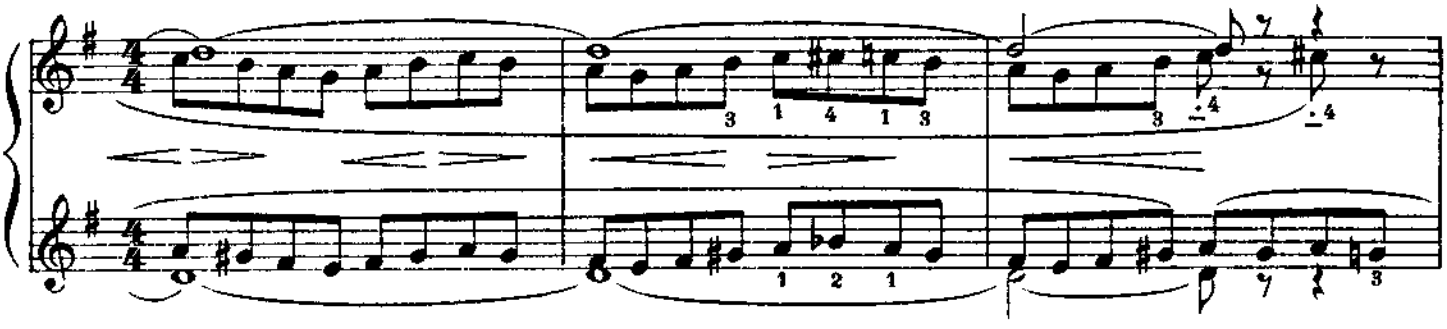
Allegretto, ♩ = 126 - 120

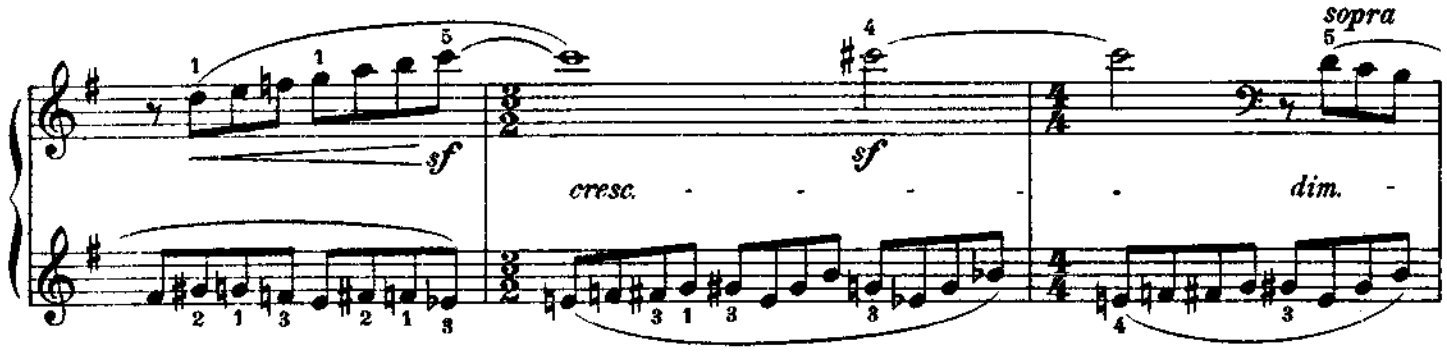


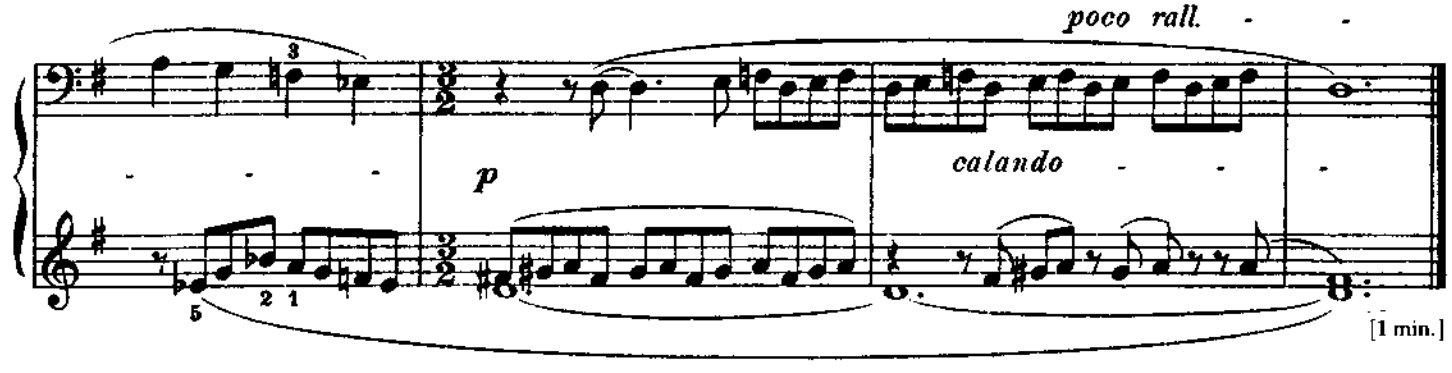
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement





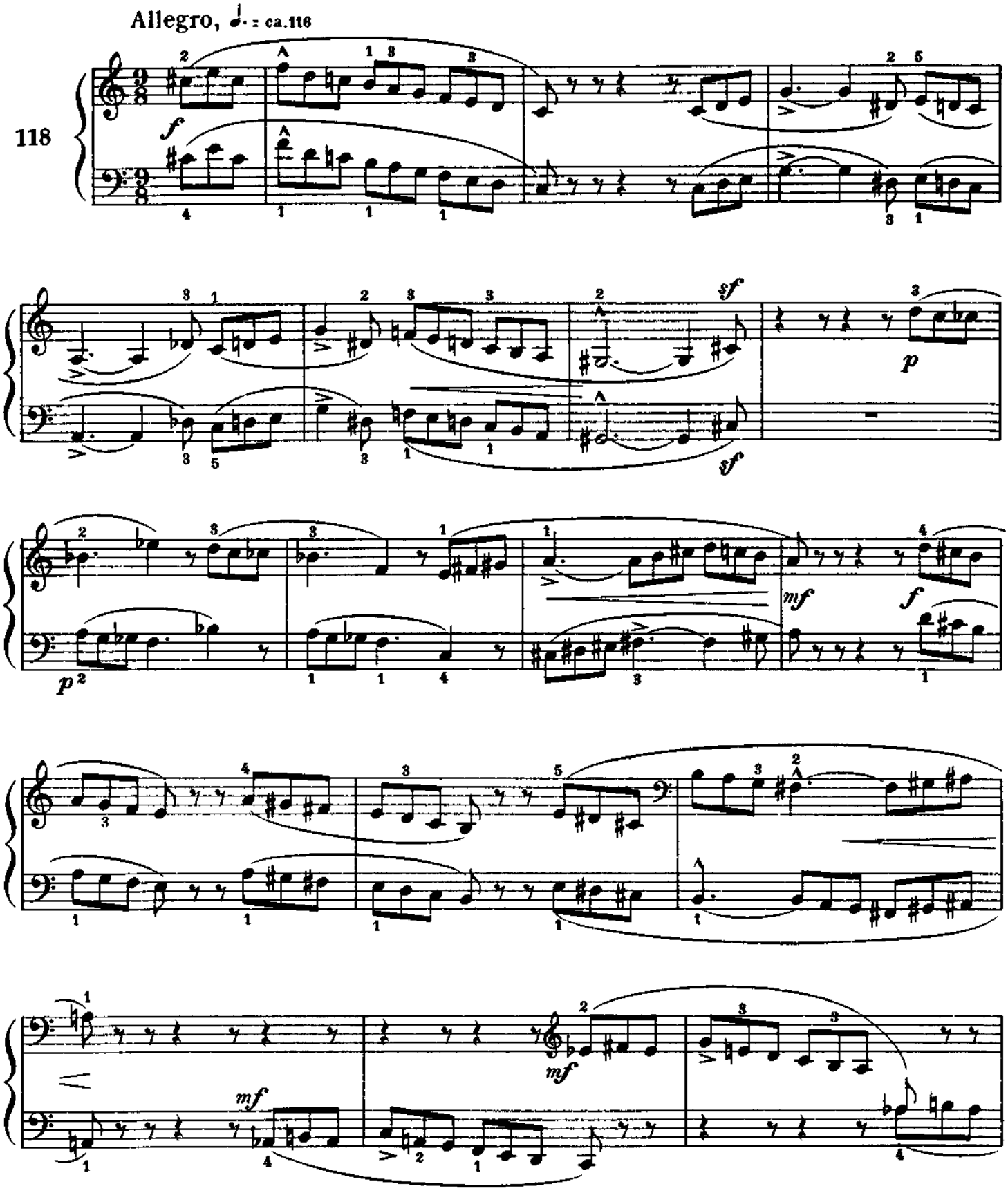




Material compilado con fines académicos

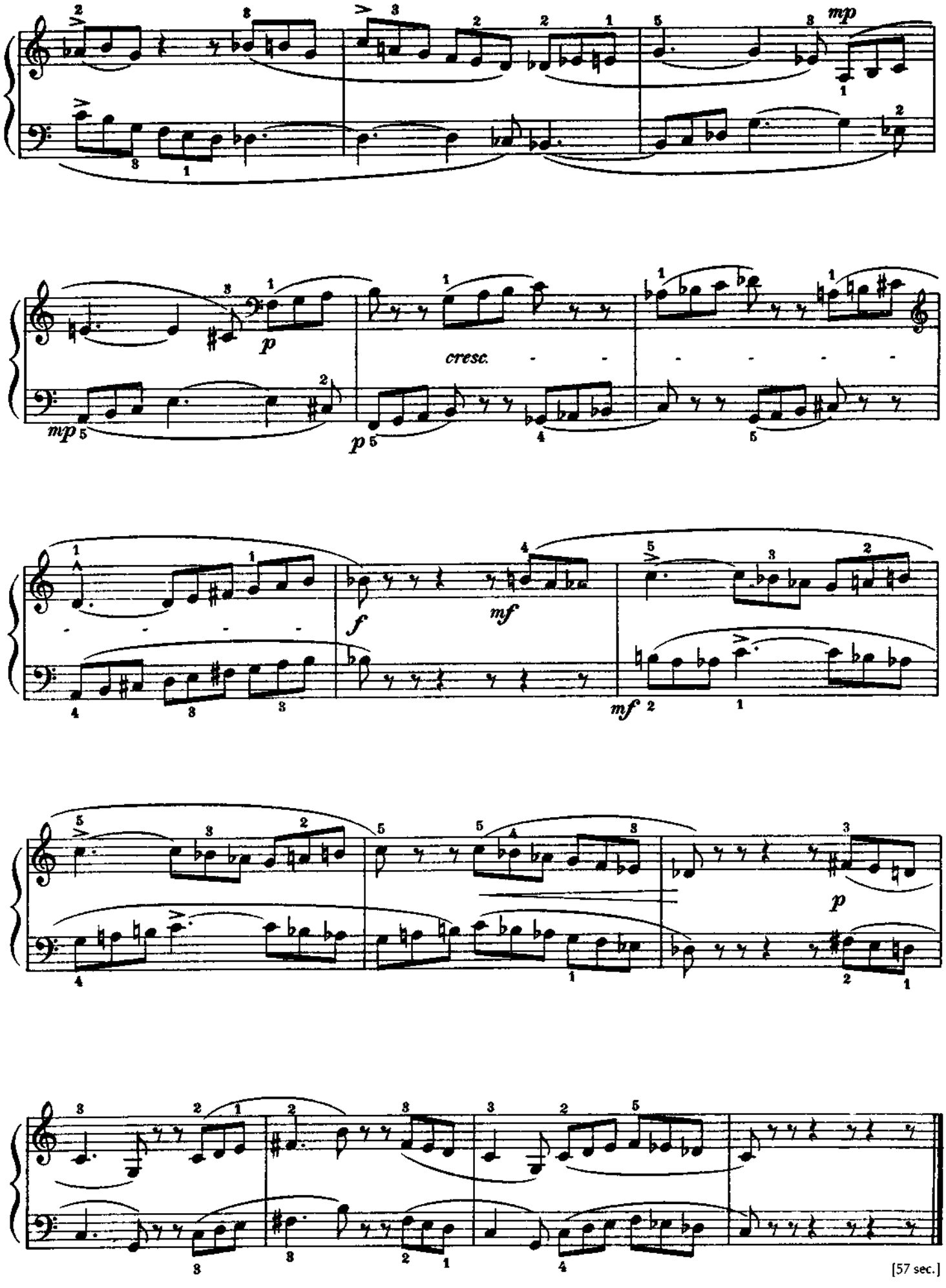
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Triplets in 9/8 Time
Triolets à 9/8
Triolen im 9/8-Takt
Triólák 9/8-ban



Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

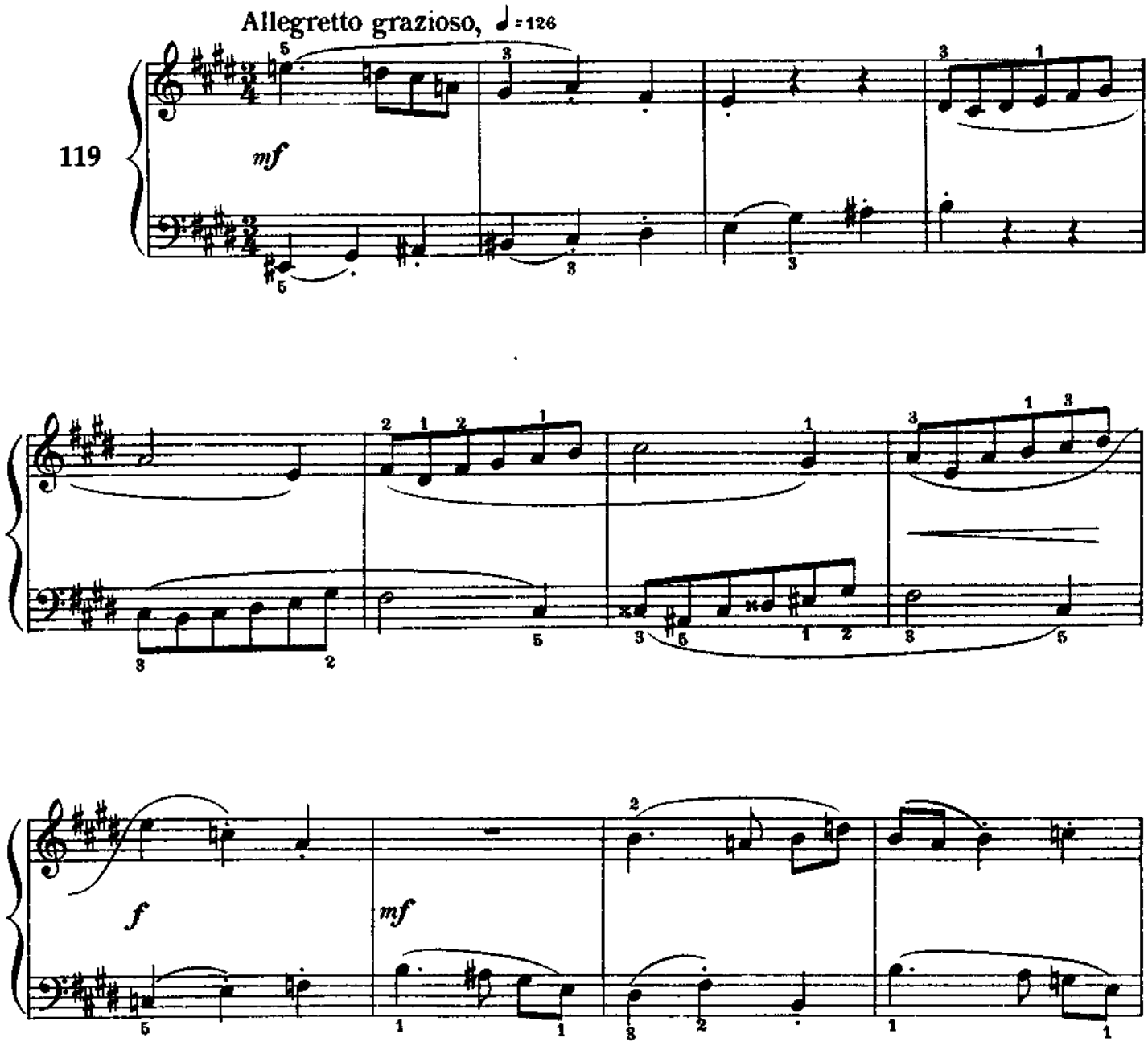
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Dance in 3/4 Time

Danse à 3/4

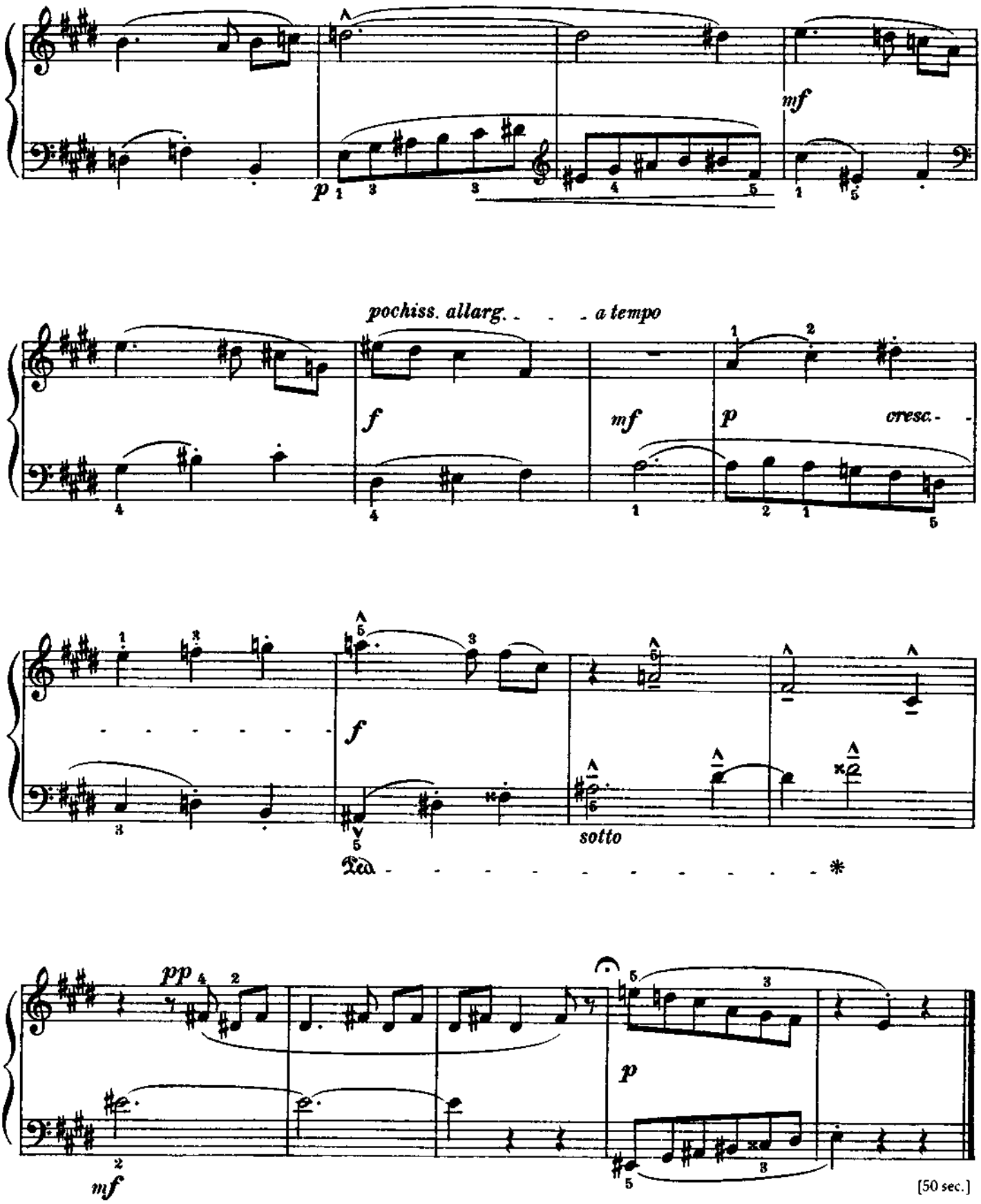
Tanz im 3/4-Takt

3/4-es tánc



Material compilado con fines académicos

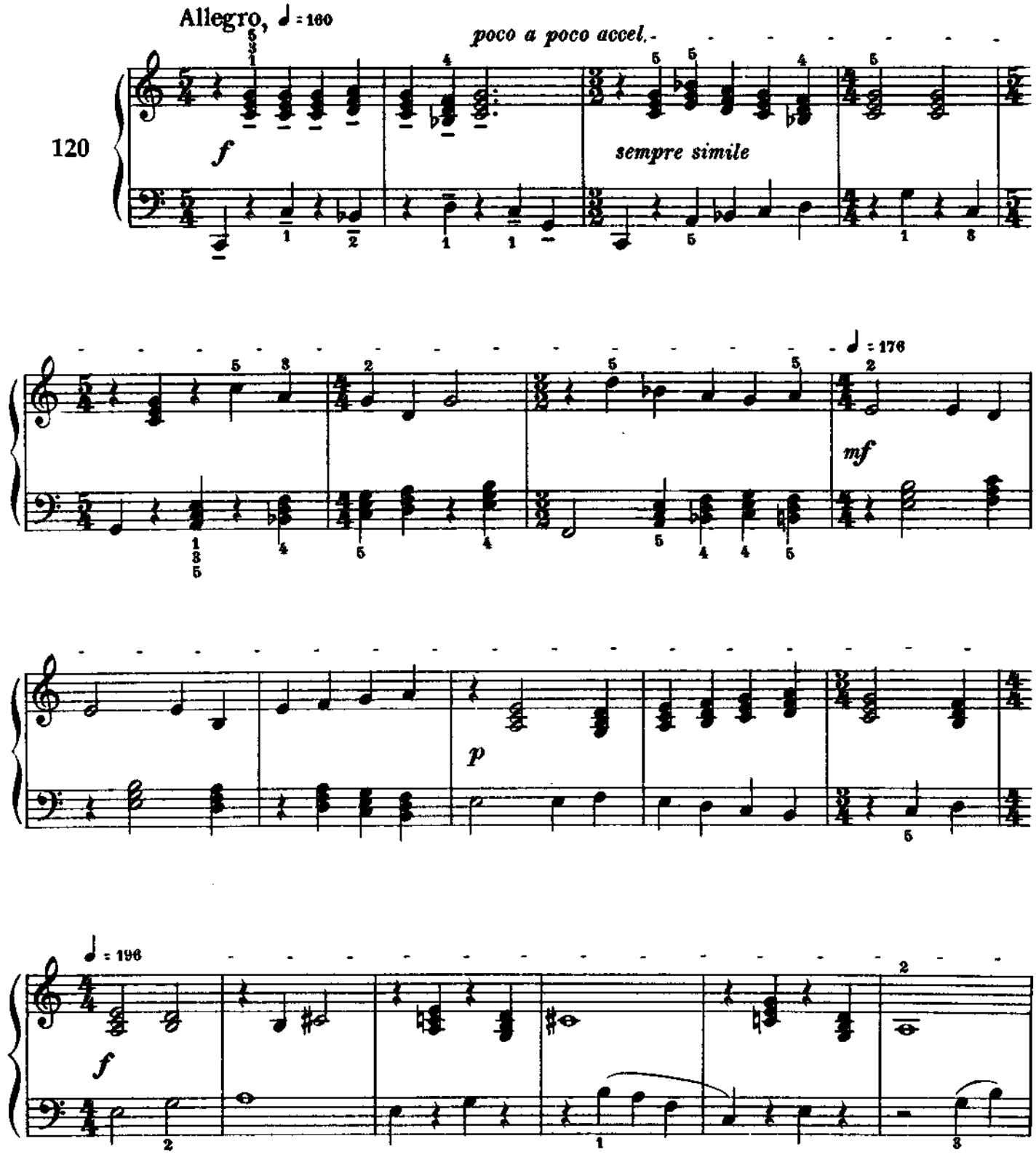
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

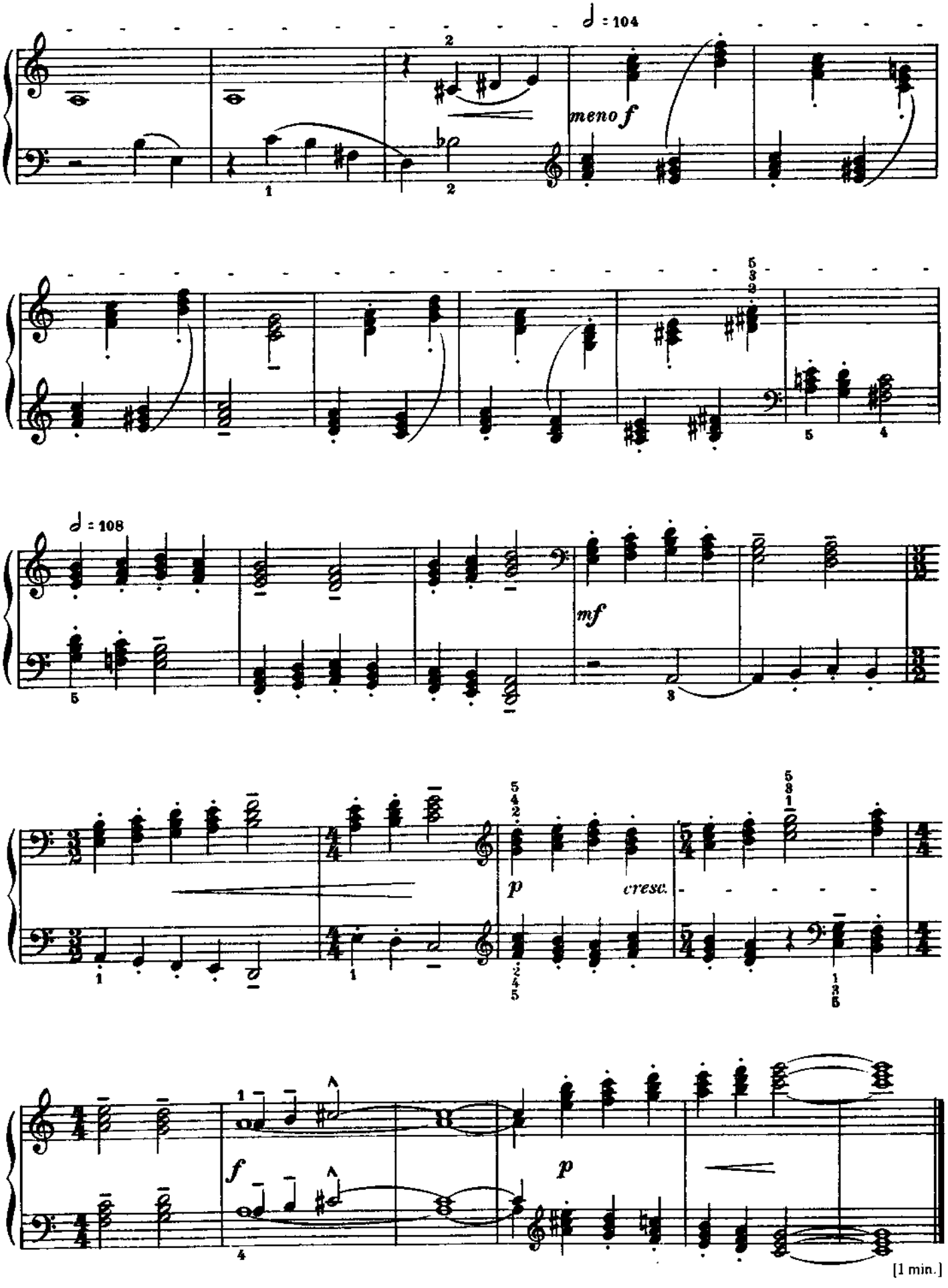
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

Triads
Accords parfaits
Dreiklänge
Kvintakkordok



Material compilado con fines académicos

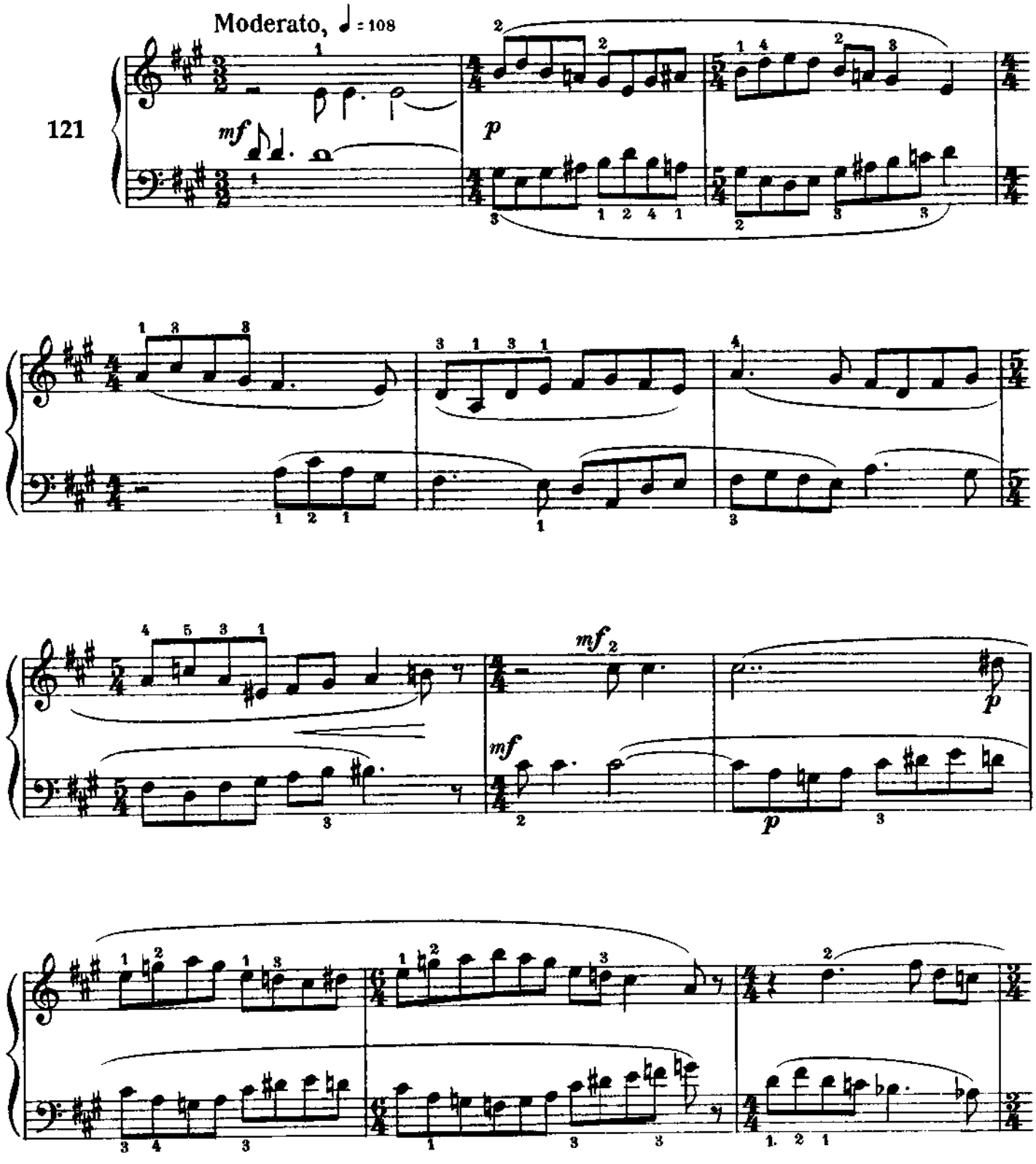
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement



Material compilado con fines académicos

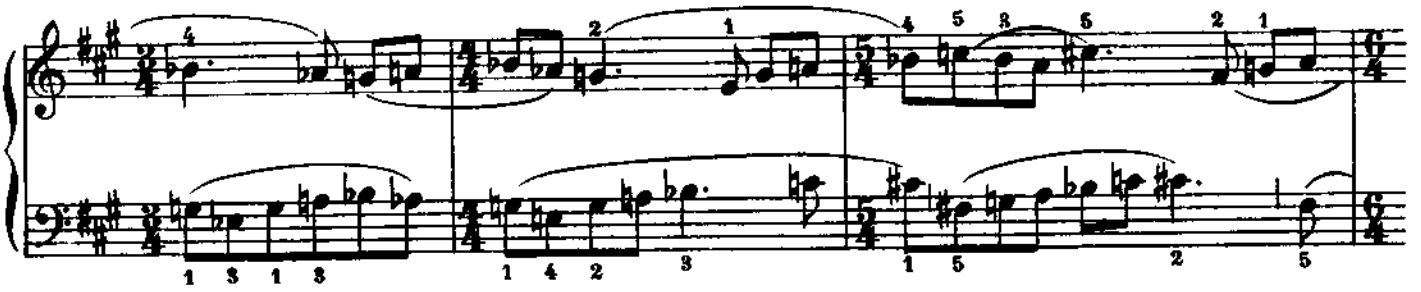
Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement

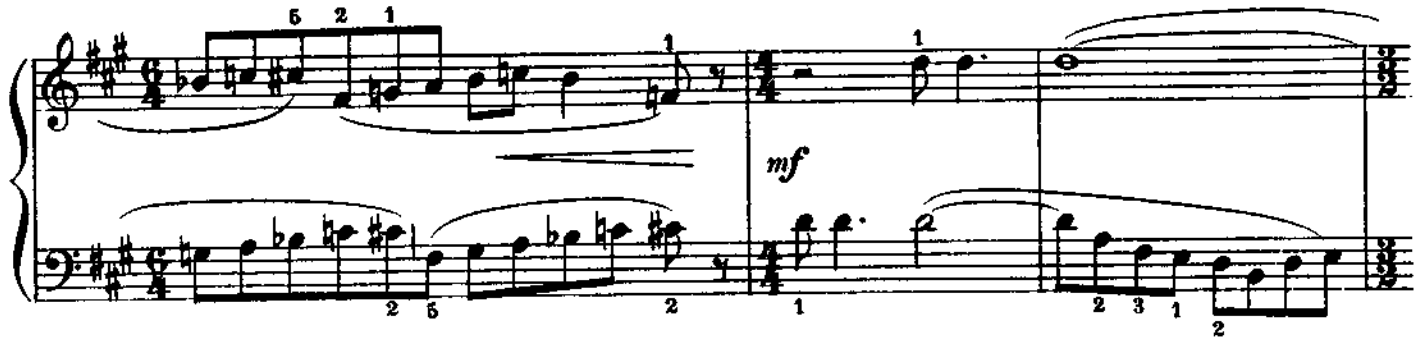
Two-part Study
Etude à deux voix
Zweistimmige Etüde
Kétszólamú tanulmány

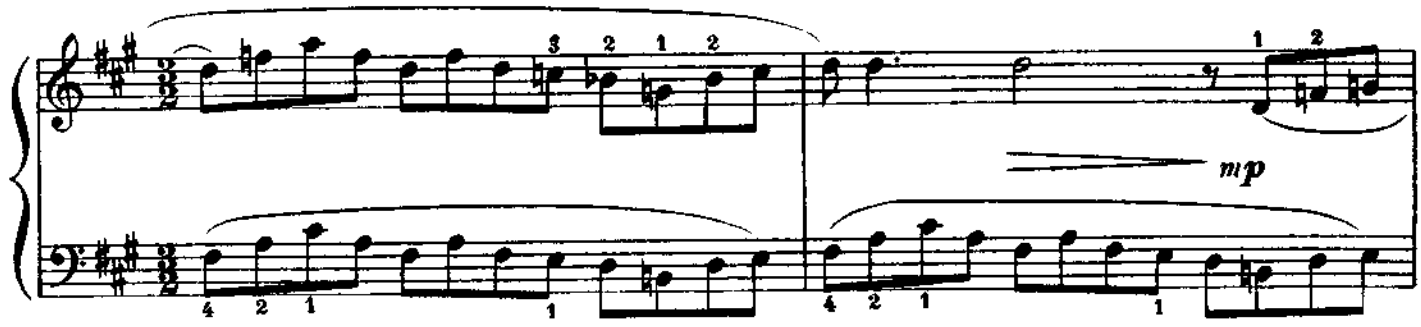


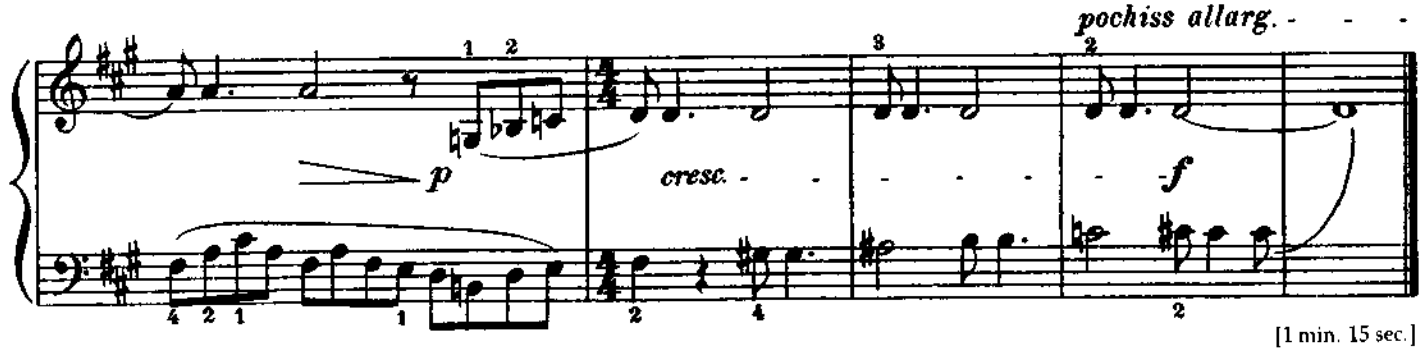
Material compilado con fines académicos

Quita marcas de agua
Wondershare PDFelement









[1 min. 15 sec.]

Material compilado con fines académicos