

JOH. SEB. BACH

KLAVIERWERKE

UNTER MITWIRKUNG VON EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

HERAUSGEGEBEN VON

FERRUCCIO BUSONI

ENGLISCHE SUITEN

BAND VII

Nr.		Seite
1.	A dur	2
2.	A moll	20
3.	G moll.	40

BAND VIII

4.	F dur.	2
5.	E moll.	16
6.	D moll.	35

EIGENTUM DER VERLEGER FÜR ALLE LÄNDER

BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG

E. B. 4307

Printed in Germany

Englische Suiten. Suite inglese.
English Suites. Suites anglaises.

SUITE I.

Prélude.

Joh. Seb. Bach.
Herausgegeben von Egon Petri.

Allegro. (♩ = 116)

1) *8 f, brillante, non legato*

5 (sopra)

f, melodioso, legato

[W] *espr.*

353

p, cresc. - - - cen - - - do - - -

melodioso *sost. - - -* *f*

cresc. *USW.*

(Inversion)

espr.

sost.

senza Ped.

This system contains the first two measures of the piece. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 2, 4, 3, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4). Dynamics include *espr.* and *sost.*. The instruction *senza Ped.* is written below the first measure.

p, subito

Verschbg. una corda

cresc.

marc.

This system contains measures 3-6. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 2). Dynamics include *p, subito*, *cresc.*, and *marc.*. The instruction *Verschbg. una corda* is written below the first measure.

cantab.

f

This system contains measures 7-10. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *cantab.* and *f*.

f

This system contains measures 11-14. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *f*.

più f

riten.

tempo

cresc.

sost.

ff

This system contains measures 15-18. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). Dynamics include *più f*, *riten.*, *tempo*, *cresc.*, *sost.*, and *ff*.

Allemande.

Andante piacevole. (♩ = 66)

p, dolce, legato *(pp)* *espr. 2*

Rad.
Verschbg.
una corda

tranquillo *(pp)*

*anwachsend und breiter werdend -
aumentando ed allargando*

Verschbg. weg
tre corde

espr. *(ten.)*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system contains two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (2, 5, 4, 5). The lower staff features a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 3, 3). There are also some smaller musical fragments on the right side of the system.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 1, 2, 1, 5, 2, 4). The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 5). There are also some smaller musical fragments on the right side of the system.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 3, 1, 2, 1, 2). The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (5, 2). The instruction *più dolce* is written in the lower staff.

Verschbg.
una corda

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (2, 5, 4, 3, 1, 2). The lower staff has a bass line with slurs and fingerings (2, 2, 1, 1, 4, 5). The instruction *sost.* is written above the upper staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff. The music includes various rhythmic values and fingerings, such as '4', '3', and '1 2 1'.

Second system of musical notation. Includes the instruction *sost. espr.* and a measure number '535'. A performance instruction reads '5 Verschiebg. weg tre corde'.

Third system of musical notation. Includes the instruction *(pp)* and a measure number '5'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings.

Fourth system of musical notation. Includes the instruction *raddolcendo* and *più dolce, tranquillo*. The music is characterized by flowing, melodic lines.

Fifth system of musical notation. Includes the instruction *molto espr.* and measure numbers '31' with a double bar line. The music features more rhythmic complexity and dynamic contrast.

dolcissimo

Verschbg.
una cgraa

sost.

cresc.

Courante I.

Allegro. (♩ = 96)
 Sehr rhythmisch und accentuiert.
molto ritmico ed accentato

f, non troppo legato

meno f

f, energico

(poco accelerando)

First system of the musical score. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *sim.* (sostenuto) is present. A first ending bracket is shown at the end of the system.

Second system of the musical score. It continues the piece with similar notation. A dynamic marking of *meno f* (meno forte) is present. A first ending bracket is shown at the end of the system.

Third system of the musical score. It includes dynamic markings of *f, risoluto* (forte, risoluto) and *(accel. f)* (accelerando, forte). The notation shows a change in tempo and dynamics. A first ending bracket is shown at the end of the system.

Courante II

avec deux Doubles.

Allegro moderato, quasi Allegretto. (♩ = 144)

Fourth system of the musical score. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps. The music includes various rhythmic values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *p, dolce, espr.* (piano, dolce, espr.) and *più espr.* (più espr.). A *sim.* (sostenuto) marking is also present. A first ending bracket is shown at the end of the system.

(il Basso sempre piano)

Fifth system of the musical score. It continues the piece with similar notation. A dynamic marking of *cantabile* is present. A first ending bracket is shown at the end of the system.

First system of the musical score. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes various ornaments and fingerings. The dynamic marking *p* is present at the beginning, and *più espr.* appears towards the end of the system.

tranquillo
 Pedal ungefähr wie vorher
 il Pedale come prima

Second system of the musical score, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of the musical score. It includes the dynamic marking *più dolce* and the tempo marking *sim.* (ritardando). The number 535 is written above the staff.

Fourth system of the musical score, featuring the dynamic marking *dolciss.* (dolcissimo).

Fifth system of the musical score. It includes the tempo markings *sost.* (sostenuto) and *a tempo*, along with the dynamic marking *dolce*.

Double I.

L'istesso tempo, poco più tranquillo.

p, espr.

(9)

1 5 8

(tranquillo)

(senza fretta)

Pedal wie in der Courante
il Pedale come nella Corrente

This system shows the beginning of the piece in G major, 3/4 time. The right hand starts with a melody marked *p, espr.* and *(tranquillo)*. The left hand has a bass line with a *(senza fretta)* instruction. A small inset shows a rhythmic pattern. Fingerings 1, 5, and 8 are indicated for the left hand.

più espr.

più

3 5

3 3 3 4

1 5 3 3 4

This system continues the piece. The right hand features a triplet of eighth notes and a quarter note, marked *più*. The left hand has a triplet of eighth notes and a quarter note, marked *più espr.*. A small inset shows a rhythmic pattern.

quasi f

3 3 3

3 2

3 4 4 2

This system continues with a *quasi f* dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand has a triplet of eighth notes and a quarter note.

p, espr.

p

1 4 8 1 8

This system features a *p, espr.* dynamic. The right hand has a melody with a *(tr)* marking. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes and a quarter note.

più

3 5 4

2

3 2

1 2

This system continues with a *più* dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand has a triplet of eighth notes and a quarter note.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings: 3, 3, 4, 2, 3, 1/2, 1/2. The bass staff contains a supporting line with fingerings: 3, 5.

Second system of musical notation. The treble staff includes slurs and fingerings: 3, 4, and a trill. The bass staff includes slurs and fingerings: 5, 1, 2, 1, 3. The instruction *più dolce* is written in the right-hand margin.

Third system of musical notation. The treble staff includes slurs and fingerings: 5, 5, 4, 4, 2, 2, 3, 3. The bass staff includes slurs and fingerings: 5, 3, 4, 5, 3, 2, 2.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes slurs and fingerings: 1, 3, 4, 2, 4, 2, 4. The bass staff includes slurs and fingerings: 5, 3, 3, 1. The instruction *dolciss.* is written in the left-hand margin.

Fifth system of musical notation. The treble staff includes slurs and fingerings: 4, 2, 2, 3, 1/3, 4. The bass staff includes slurs and fingerings: 5, 1, 7, 7. The instruction *espr.* is written in the left-hand margin, and *amabile* is written in the right-hand margin.

Double II.

Lo stesso tempo, più corrente:

p, espr. *più* *(w)* *(w)* *(w)*

10) *(sempre p ed eguale)* 11)

5 1 1 2 5 3 3 4

mit Verschiebung
una corda usw.

(w) *(w)* *(w)* *od. #*

molto espr.

3 3 4 2 2 4 4 7 7 7 7

p *più espr.*

4 4 1 3 4 3 4

3 2 3 2 2 4 4 4 1

più dolce

2 4 4 1 3 2 2 2 4

dolciss.

sost. - *espr.* - *a tempo* - *dolce*

3 2 1 3 3 2 2

2/3 3/3 5 3 4 3 1 7

Sarabande.

Andante molto sostenuto. (♩ = 56)

p, semplice, non troppo dolce

(breit)

ten.

ossia:

3 5 4 5

3 5 2 4

3

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *(pp)* and *(p)*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A bracket spans the first two measures.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *più espr.*, *(p)*, and *dolce*. A tempo marking *80st.* is present. Fingerings and articulation marks are shown.

Variante des Herausgebers rechte Hand ohne Vorschläge) Variante dell'editore (la mano destra senza appoggiature)

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *espr.*, *più espr.*, and *(pp)*. A tempo marking *tranquillo, eguale* is present. A bracket labeled "nach Krebs:" spans the first two measures. Fingerings and articulation marks are shown.

nach Krebs:

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *quasi f, dolce* and *p, eguale*. A tempo marking *tranquillo, eguale* is present. Fingerings and articulation marks are shown. A bracket labeled "nach Krebs:" spans the first two measures.

jedes Viertel ogni quarto

15) *come prima*

espr.

più

più

1 2 *132*

1 2 *132*

2 *dolce subito*

sost.

31

1 2 1 1 3 1

Verschiebung
una corda

Bourrée I.

Allegriſsimo. (♩ = 408)

3 16)

f, leggiero

5 3

17)

sopra

18) *(accel.)*

2 2

1. 2

2.

17)

1 2 3 4 5

f *sf ten.*

6 7 8 9 10

sf ten. *più leggiero* *17) meno f*

(*accel.*) 19) 31

11 12 13 14 15

p subito *20) dolce, tranquillo*

16 17 18 19 20

p

21 22 23 24 25

risvegliando *f* *21) misurato* *sf* (accel.)

26 27 28 29 30 31

sf (accel.)

Bourrée II.

L'istesso tempo.

marcato
22) 2 1 4

non troppo p

non legato

non legato

marc.

crescendo

marc.

p non leg.

marc.

incalzando crescendo

f ten.

Gigue.

Allegro. (♩ = 66)

f, giocoso

The musical score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with the tempo marking "Allegro. (♩ = 66)" and the dynamic "f, giocoso". The music features intricate sixteenth-note patterns with numerous fingerings (e.g., 2, 4, 5, 3, 1, 5, 3, 4) and slurs. A first ending bracket is present at the end of the first system. The second system starts with the instruction "non legato" and the German translation "nicht eilen senza fretta". It includes a "sost." (sostenuto) marking and further performance directions: "più tranquillo" and "più legato piano". The second system also contains a first ending bracket. The final system begins with the instruction "(Verschbg.) (una corda)" and a forte "f" dynamic. It includes a first ending bracket and concludes with a repeat sign. The score is filled with detailed musical notation, including slurs, accents, and various fingerings.

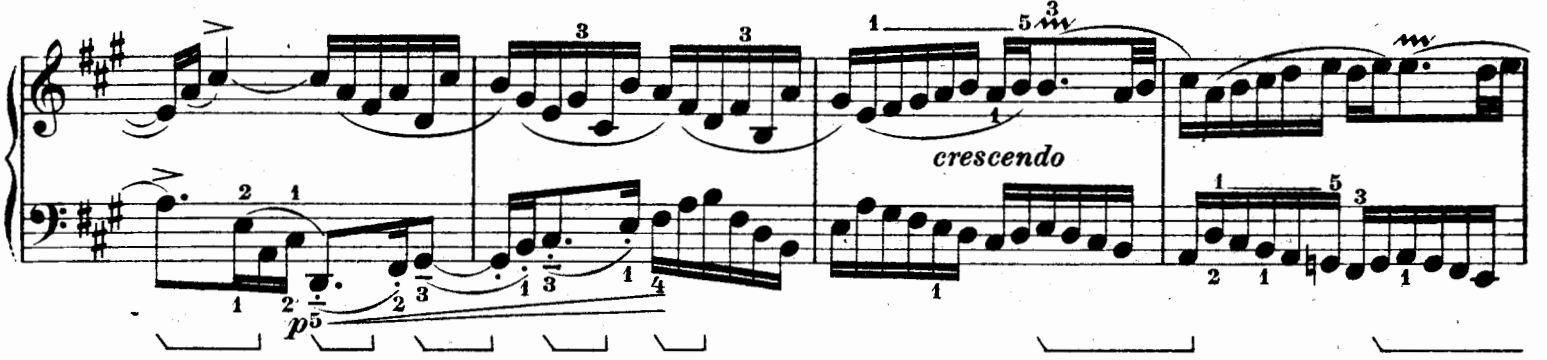
Idee: 



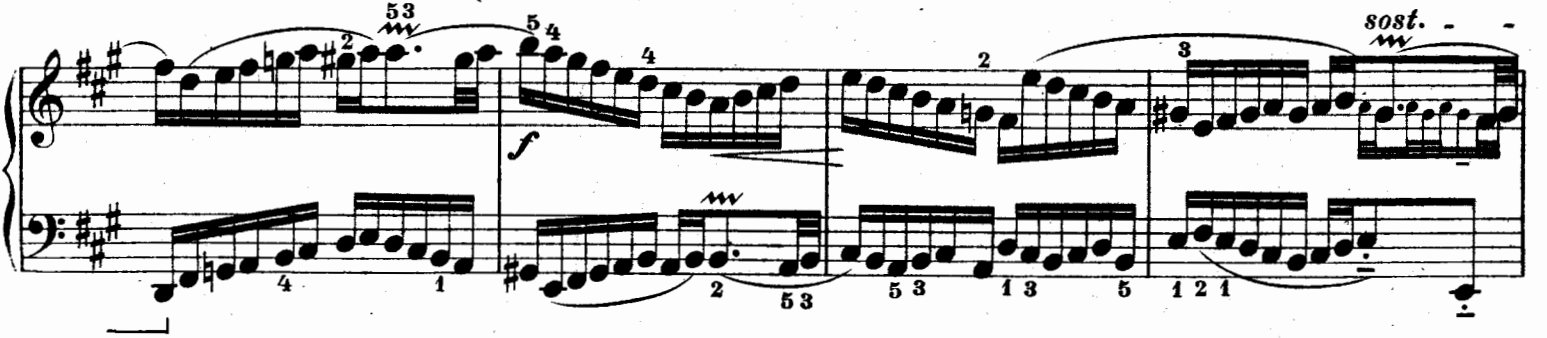
1 5 1 1 2 3 1 2



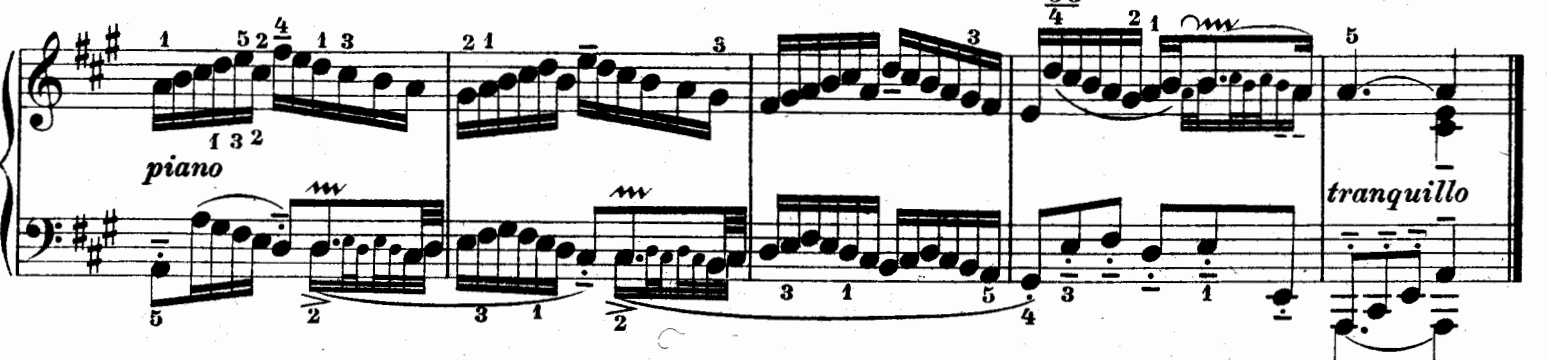
ben ritmato *f* *meno f*



p *crescendo*



f *sost.*



piano *tranquillo*

SUITE II.

Prélude²⁴⁾

Allegro con brio. (♩ = 126)

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Allegro con brio' with a tempo of 126 quarter notes per minute. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1 (Measures 25-28):** Measure 25 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note chords with fingerings 4, 4, 5, 2, 1, 2, 3. The left hand has a bass line with fingerings 1, 3, 4, 1. A handwritten '1 1 2' is present above the right hand in measure 28.
- **System 2 (Measures 29-32):** Measure 29 begins with a piano (*p*) dynamic and a 'crescendo' marking. The right hand has a triplet of eighth notes with fingerings 2, 3, 3. The left hand has a triplet of eighth notes with fingerings 3, 1, (1), 3. A 'sim.' (simile) marking is at the end of the system.
- **System 3 (Measures 33-36):** Measure 33 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes with fingerings 2, 1, 3. The left hand has a triplet of eighth notes with fingerings 1, 3, 1. A 'sim.' marking is at the end of the system.
- **System 4 (Measures 37-40):** Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic and a 'crescendo' marking. The right hand has a triplet of eighth notes with fingerings 4, 4, 2, 1. The left hand has a triplet of eighth notes with fingerings 1, 1, 3. A 'sim.' marking is at the end of the system.
- **System 5 (Measures 41-44):** Measure 41 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes with fingerings 3, 5, 3. The left hand has a triplet of eighth notes with fingerings 1, 2, 3. A 'sim.' marking is at the end of the system.

5 5 5 3 4 2 3 1 4 2 1 4 2 4 3 1 4 2 3 1 4 2

2 1 1 4 2 1 1 4 1 2 4 2 4 1 2 4 2 4 1 4 2

ten. ten.

2 1 1 2/3 1 4 4 1 3 3 4 5 3 2 1 3 2 1 2 3

ten. *rinf.* *p subito* (28)

cresc. *f, non legato brillante* *stacc.* *senza Ped.*

2 4 5 4 5 5 3 1 2 3 1 2 3 1 2

29) *p, cresc.*

f, con slancio
risoluto
sim.

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with a four-measure phrase and a six-measure phrase. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Performance markings include *f, con slancio*, *risoluto*, and *sim.* (simile).

30)

This system contains measures 3 through 6. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A measure rest of 30 is indicated at the beginning of the system.

p, dolce tranquillo
rinf.
legato
ten.
ten.

This system contains measures 7 through 10. The tempo and mood change to *p, dolce tranquillo*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *rinf.*, *legato*, and *ten.* (tenuto).

Verschbg. una corda
 31) *f* *vivamente*
 ohne Verschbg. tre corde

This system contains measures 11 through 14. The tempo changes to *f* *vivamente*. The right hand has a more active melodic line. Performance markings include *Verschbg. una corda* and *ohne Verschbg. tre corde*.

p, tranquillo
 Verschbg. una corda

This system contains measures 15 through 18. The tempo returns to *p, tranquillo*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Performance markings include *Verschbg. una corda*.

vivamente

ohne Verschbg.
tre corde

32) *p, tranquillo*

Verschbg.
una corda

legato

p

risvegliando

f

3 1 2 1 5 3 2 1 1 5 3 2 1 3 2 1 4 1 5 3 4 1 5 3

5 2 4 4 3 4 4 3 5

sost.

5 3 1

f

1 2 1 1 5 5 1 2 1 3 1 3 2 1 3 2 1 4 5 4 1 1 2 4

1 1 2 2 1 3 1 3 1 2

ten.

p, dolce

dolciss.

2 4 3 2 1 2 3 1 2 1 4 4

1 1 1 2

1 4 2 1 2 1 2 1 2 1

(senza cresc.)

rinf.

2 4 2 1 2 1 3 2

sostenuto, liberamente

a tempo

f 33)

f, come prima

The first system of the musical score consists of two staves, piano and bass. The piano staff begins with a triplet of eighth notes (3 1 3) and a slur over a group of notes. The bass staff has a similar triplet. The tempo marking 'sostenuto, liberamente' is above the first measure, and 'a tempo' is above the second measure. The dynamic marking 'f' is present in both staves. A fermata is placed over a note in the piano staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

p, cresc.

The second system continues the piece with two staves. The piano staff features a series of slurs over eighth and sixteenth notes. The bass staff also has slurs. The dynamic marking 'p, cresc.' is placed above the piano staff. The system ends with a double bar line.

The third system consists of two staves with continuous musical notation. The piano staff has several slurs, and the bass staff has a few. The dynamic marking 'f' is visible at the beginning of the system. The system ends with a double bar line.

The fourth system consists of two staves with musical notation. The piano staff has many slurs, and the bass staff has some. The dynamic marking 'f' is visible at the end of the system. The system ends with a double bar line.

p, cresc.

The fifth system consists of two staves with musical notation. The piano staff has many slurs, and the bass staff has some. The dynamic marking 'p, cresc.' is placed above the piano staff. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Second system of musical notation, marked with *ten.* (tension). The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more active accompaniment with slurs and accents.

Third system of musical notation, marked with *rinf.* (ritardando). The treble staff shows a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active accompaniment with slurs and accents.

Fourth system of musical notation, marked with *p, subito* (piano, suddenly) and *cresc.* (crescendo). The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active accompaniment with slurs and accents.

Fifth system of musical notation, marked with *f, brillante* (forte, brilliant) and *stacc.* (staccato). The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a more active accompaniment with slurs and accents.

p, cresc. *f, con slancio*

più misurato *ff*

ff *senza rall.*

Vorschlag zum Konzert-Vortrag:
 Cenno per l'esecuzione di Concerto:

ff

Allemande. 34)

Andante tranquillo. (♩ = 76)

non troppo piano legato
ten.
hervor con rilievo

(p)
hervor con rilievo

hervor con rilievo
(p)

più espr.
sost. - ten.
p dolce
pp
 Verschbg. -
una corda

36)

wie zu Anfang
come al cominciamento

legato

*hervor
con rilievo*

espr.

più espr.

più dolce

*hervor
con rilievo*

37)

molto espr.

sost.

dolce

pp

Verschbg.
una corda

Courante.

Vivace, con spirito. (♩ = 104)

f, energicamente

(Inversion.)

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *W* marking is present above the treble staff.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f* and *meno f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *W* marking is present above the treble staff.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *cresc. ed accel.* and *incalzando*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *W* marking is present above the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f*, *tempo*, *ten.*, and *senza rall. sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *W* marking is present above the treble staff.

Small musical notation fragment at the bottom right of the page, showing a few notes on a staff.

Sarabande.

Andante sostenuto e molto tranquillo. (♩ = 54)

mit langem Atem
frase larga

dolce espr.

piu

Verschbg. -
2 3 5 una corda -

etwas hervor
un poco sentito

*quasi f
ma dolce*

espr.

molto espr.

p, dolce

molto espr.

Verschbg. -
una corda -

sost.

p, dolce

dolente

Verschbg. -
una corda -

2 5
3 2
3 5

4 4 5 5 4
1 1 2 2

4 5 4 5
1 1 1 1

44) *quasi f sost.* *dim. e rit.* *p*

sim. *Verschbg. una corda*

Les agréments de la même Sarabande. 45)

5 3 4 5 3 2

-dolce, espr. *più*

535

Pedal ungefähr wie vorher.
Pedale come prima

4 4 4 6) 4 2 5 1 4 2 5 3 4

(I.H.)

3 5 1

47) *sfz* *quasi f*

p, dolce

m.d.
oder:
o:

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked *p, dolce*. It features a melodic line with slurs and a bass line with chords. A small section of music is shown as an alternative, marked *m.d.* or *o:*.

molto espr.

sost.

This system contains the third and fourth staves. The upper staff is marked *molto espr.* and features complex rhythmic patterns with slurs and fingerings (1, 3, 2, 3, 4, 5). The lower staff is marked *sost.* and contains a bass line with chords. A small section of music is shown as an alternative.

pesante

This system contains a single bass staff marked *pesante*, featuring a slow, heavy bass line with chords.

dolce, espr.

(pp)

dolente (m.s.)

(m.s.)

(m.s.)

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff is marked *dolce, espr.* and *(pp)*. It features a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 2, 3, 4, 5). The lower staff is marked *dolente* and *(m.s.)*. A small section of music is shown as an alternative.

quasi f
sost.

dim. e rit.

p

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff is marked *quasi f* and *sost.*. It features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2). The lower staff is marked *dim. e rit.* and *p*. A small section of music is shown as an alternative.

Bourrée I

(alternativement).

Allegro vivace, ma misurato. (♩ = 116)

f, energicamente

non legato

49

1 2

Detailed description: This system contains the first 49 measures of the piece. The music is in 2/4 time. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs, including a double bar line with a repeat sign. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. Performance markings include 'f, energicamente' and 'non legato'. Measure numbers 49 and 1-2 are indicated.

meno legato

meno f

stacc.

3 1 5

Detailed description: This system contains measures 50-55. The tempo and dynamics are marked 'meno legato' and 'meno f'. The lower staff includes a 'stacc.' marking. Measure numbers 3, 1, and 5 are indicated.

cresc.

f

5 3 1 2 5 3

Detailed description: This system contains measures 56-61. It features a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. Measure numbers 5, 3, 1, 2, and 5 are indicated.

meno f

cre

accel.

1 4 2 4 1 2 5 1 2 4 1 3 5 3 3 1 2 2

Detailed description: This system contains measures 62-67. It includes 'meno f' and 'cre' markings, and ends with an 'accel.' marking. The upper staff has a complex melodic line with many slurs and ornaments. Measure numbers 1, 4, 2, 4, 1, 2, 5, 1, 2, 4, 1, 3, 5, 3, 3, 1, 2, 2 are indicated.

scen

do

f

1. 2.

3 1 1

Detailed description: This system contains measures 68-73. It includes 'scen' and 'do' markings, and a 'f' dynamic. The system concludes with two first endings, labeled '1.' and '2.'. Measure numbers 3, 1, and 1 are indicated.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure number '50' is present in the right-hand part.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f* and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation, labeled 'entw.: o:'. It shows a short melodic phrase in treble clef.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *f*, and *più legg.*. Measure number '51' is present. Includes an 'od.' (oda) section.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f*, *p*, and *accel.*. Measure number '52' is present. Includes a 'scen' (scene) section.

do - - - *f* *senza rit.*

entw.: *od.: 1 3*
o:

zum Schluß:
Conclusion:

Bourrée II.

Un poco meno. (♩ = 108)

p legato, dolce

Verschbg.
una corda

più vivo, energico

dolce, tranquillo

ohne Verschbg.
tre corde

Verschbg.
una corda

più dolce

risvegliando

p, dolce

ohne Verschbg.
tre corde

Verschbg.
una corda

Gigue⁵³)

Presto. (♩ = 152)

54) *stacc.*

55)

56)

57)

p, cresc. molto

58) *f*

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Presto. (♩ = 152)' and '54) stacc.'. The second system is marked '55)'. The third system is marked '56)'. The fourth system is marked '57)'. The fifth system is marked '*p, cresc. molto*'. The sixth system is marked '58) f'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

1 2 1 1 5
1 2 1 1
1 1 1 1 5

59)
p, cresc.

60)

p, cresc. molto

1. 2. Fine.
(m. s.) senza rit.

zum Schluß:
Conclusione:

Da capo dal Segno
(senza repetizione)
al Fine.

SUITE III.

Prélude⁶¹)

Vivace, con fuoco. (♩ = 84)

f, martellato

u. s. w.

62)

(f)

(meno f)

63)

poco sost. 64)

fp, legg.

marc.

marc.

marc.

p, più legato

Pedal jeden Takt, Verschbg.
 Pedale ad ogni battuta, una corda

marc.

p

ohne Pedal und Verschiebung
 senza Pedale, tre corde wie vorher
 come prima

stacc.

(non cresc.)

ohne Ped.
 senza Ped.

f

sopra

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. The treble staff contains several chords and melodic lines with fingerings such as 5, 2, 4, 2, 4, 1, 4, 3, and 2. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment with fingerings 2, 1, 2, 1, 1, 3, 1, 1, 1, 1.

Musical notation for the second system. A small melodic fragment is shown at the top left with fingerings 1, 2, 4, 2, 4. The main system continues with treble and bass staves, including fingerings like 4, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 4, and 2.

Musical notation for the third system, starting with a measure marked "65)". It includes a dynamic marking of *mf* and fingerings such as 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1.

Musical notation for the fourth system, featuring a *poco sost.* marking and a *ff* dynamic. Fingerings include 5, 5, 4, 4, 3, 4, 3, 5, 2, 3, 4, 2, 2. The instruction "ohne Ped. senza Ped." is written at the bottom right.

Musical notation for the fifth system, including a *f* dynamic marking. Fingerings include 1, 2, 5, 2, 1, 2, 3, 2, 4, 1, 3, 5, 3, 2, 2, 5, 2.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. The piece begins with a *più f* dynamic marking. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *mit Ped. con Ped.* instruction is placed below the bass staff.

Second system of musical notation. The right hand continues with slurred passages and a *sf* dynamic marking. The left hand features a more active accompaniment with triplets and sixteenth notes. A fermata is placed over a note in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a fermata and a *ff* dynamic marking. The left hand continues with accompaniment. A *sost.* marking is present. The system concludes with a *fp, legg.* dynamic marking. Measure numbers 66 and 67 are indicated.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *marc.* (marcato) dynamic marking. The left hand continues with accompaniment. Measure numbers 68 and 69 are indicated.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *marc.* dynamic marking. The left hand continues with accompaniment. Measure numbers 70 and 71 are indicated.

p, legato

marc.

(non cresc.)

68) *cresc.*

più f

3 2 1 3 1 1 2 1 1 5 2 1 3 1 2 1 3 2

p, cresc.

ohne Ped.
senza Ped.

5 3 4 3 5 2 3 2

f

ff

riten.

Allemande.

Andante con moto. (♩ = 72)

p, dolce
69)

espr.

tranquillo

molto espr.
70)

sost.

espr.
71)

più p

pp

(Inversion)

come prima

This system contains two staves of music. The treble staff begins with a measure marked '(Inversion)'. The piece starts with a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff has a triplet of eighth notes in the first measure. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

dolce

sost.

The second system continues the piece. The treble staff features a triplet of eighth notes. The bass staff has a triplet of eighth notes. The system ends with a fermata over a whole note chord, marked with the number '53' and a wavy line.

meno p

The third system continues with the dynamic marking '*meno p*'. The treble staff has a triplet of eighth notes. The bass staff has a triplet of eighth notes. The system ends with a fermata over a whole note chord.

The fourth system continues the piece. A measure in the treble staff is marked with the number '72'. The system ends with a fermata over a whole note chord.

espr. [w]

sost.

più p

pp

The fifth system concludes the piece. It features the dynamic markings '*espr.* [w]', '*sost.*', '*più p*', and '*pp*'. The system ends with a fermata over a whole note chord.

Allegro. (♩ = 112)

Courante.

Feurig und schwungvoll.
con fuoco e slancio

f, energico
non legato

73) 74) 75)

meno f

4 2 1 4 313 3 2 3

accel. e cresc. *f tempo* *meno f*

3 2 1 5 4 2 1 2 2 1 1 2 1 3

2 4 5 3 2 1 (1)

cresc. *f*

3 5 1 5 4 2 2 5

senza rit. sf

Sarabande 76)

Molto sostenuto. (♩ = 52)
con molta espressione, ma semplice

4 3 4 3

mit vollem, breitem Ton *largo e pieno il tocco*

77)

5 3

f, ma dolce

(m.d)

etwas heller
più chiaro

ten. p

sost. - - - - -

f

dim. ed oscurandosi poco a poco

recitando

f. sost.

ten.

Les agréments de la même Sarabande.

L'istesso tempo.

Gesangvoll und frei im Vortrag.
cantabile e liberamente

79) 80)

(L. H. wie vorher.)
(La mano sinistra come prima.)

oder auch:
oppure

f ma dolce

heller più chiaro

ten.

p

molto cantabile

81)

sost.

dim.

oder auch:
oppure

tranquillo

ed oscurandosi poco a poco

(ten.)

(ten. possibile)

ten.

p

cantando

sost.

f, recitando

oder

Gavotte I

(alternativamente).

Vivace. (♩ = 116)

Lebhaft und frisch, aber doch gemessen.
Vivace e con freschezza, ma ben misurato.

82) *non legato*

non leg.

più legg.

131 *meno f* 83) 13 32

quasi Tamburo
besser: *meglio*

5 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2

84) *f* *meno f* *cresc.*

1 2 [4] 1 3 5 1 [b]

1 5 1 2 2 2

1 5 1 2 2 2

1 5 1 2 2 2

1 5 1 2 2 2

1 5 1 2 2 2

1 5 1 2 2 2

1 5 1 2 2 2

1 5 1 2 2 2

Gavotte II
(ou la Musette).

Più tranquillo. (♩ = 108)

3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

85) *p* *legatissimo, eguale* *meno p*

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

Verschbg.
una corda

5 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2

tranquillo

2 3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

più p *pp*

2 3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

2 3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

2 3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

(Gavotte I da capo.)

Gigue.

Allegro, con fuoco. (♩ = 152)

86)

f, non troppo legato

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes the tempo and dynamics markings. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *f*, *sf*, and *più f2* are used throughout. The word *sopra* appears in the final system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

87)

sempre f

gezügelt frenato

f

88)

p, subito cresc.

89)

più f

ff

senza rit.

zum Schluß:
Conclusione:

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

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

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

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

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

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

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

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

Englische Suiten I—III.

Suite I.

1. Man kann aus dem Laufwerk der beiden Einleitungstakte eine thematische Beziehung heraushören:



2. Das Präludium dieser Suite steht in seiner enggewebten thematischen Art allein in der vorliegenden Sammlung da. Das zugrundeliegende halbtaktige Motiv, aus dem das ganze Stück entwickelt wird, läßt sich aus der sechsfachen Umstellung dreier Noten herleiten:



Jede dieser sechs Formen kommt mehrfach vor.

Der 1. Teil (15 Takte) behandelt das Thema, der 2. (17 Takte) zuerst dessen Inversion, dann wieder die Originalfassung; eine dreitaktige Coda (Orgelpunkt) macht den Beschluß.

Die Wiedergabe sei auf klare Zeichnung der auf- und absteigenden Linie gerichtet, da von einem Herausbringen des Themas bei seiner kaleidoskopischen Natur und fortwährendem Auftreten nicht die Rede sein kann. Der Anschlag sei bei aller Stärke voll und weich und bleibe das Stück hindurch beinahe unverändert; das *ff* zum Schluß soll nur vor einem absterbenden *diminuendo* warnen; die *pianos* bedeuten erneuten Anlauf zum *forte*, nicht ein gummibandartiges Auf- und Abschwellen.

3. Die Allemande bietet ein gutes Beispiel dafür, daß es in solchen Sätzen bei Bach weniger auf den thematischen Gehalt (die Intervalle) als auf die rhythmische Gestaltung (die Bewegung) ankommt. Der Grundgedanke (Thema kann man es kaum nennen) besteht aus 2 Teilen: einer halben Note mit Auftakt (ausgefüllt durch einen gebrochenen Akkord) und der Figur:



Die letztere wird zwar im ersten Teile regelrecht durchgeführt (oft auf 2 Stimmen verteilt), erfährt aber im 2. Teile eine Wandlung ins Akkordische:



d. h. die Bewegungsform bleibt, von den Intervallen wird abgesehen. Es ist dies eine Abweichung von der bei Bach so häufigen Inversion des Grundgedankens im 2. Teile.

Wie schon unter 2. angedeutet, kommt es beim Vortrag auf gleichmäßig fließende Bewegung und feinfühliges Nachzeichnen der großen Umrisse an, bei strengem Halten der Notenwerte und Individualisierung der Stimmen, dort wo sie polyphonisch durcheinandergewirkt sind. (Stellen wie die erste Hälfte von Takt 1 und 2 sind nicht eigentlich polyphon, sondern als ausgeschriebenes strenges »Legatissimo« ein und derselben Stimme aufzufassen.)

Man verfolge mit Bewußtsein die Windungen der melodischen Linie: Sinken vom Anfang bis Takt 5, Steigen bis Takt 8,

English Suites I—III.

Suite I.

1. A relationship with the theme may be perceived in the runs of the two introductory bars:



2. The Prelude of this Suite, with the close interweaving of its thematic material, has no counterpart in the present collection. The half-bar motive on which it is based, and from which the whole piece is developed, may be derived from the sixfold interchangement of three notes:



Each of these six forms occurs several times.

The first period (15 bars) deals with the theme, the second (17 bars) presents it first in its inversion, and then again in its original form; a Coda of 3 bars (Pedal-point) forms the conclusion.

In the reproduction of the Prelude, attention should be chiefly directed towards a clear delineation of the rising and falling line, as, considering the continual occurrence and kaleidoscopic nature of the theme, there can be no talk of "bringing it out". The touch, however vigorous, should be full, round, and mellow, and remains almost unchanged throughout the whole piece; the *ff* at the end is only intended as a warning against a dying away *diminuendo*; the *pianos* signify a renewed preparation for *forte*, not as it were, a continual expansion and contraction, as of an india-rubber band.

3. The Allemande affords a good example of the fact that in this and similar pieces, with Bach the thematic contents (the intervals) are of less importance than the rhythmical formation (the movement). The fundamental thought (it can hardly be called a theme) consists of two parts: a minim with its upbeat, (supplied by a broken chord), and the figure:



The latter is worked out all through the first part of the piece, (often distributed among two voices), but is transformed into a chord in the 2nd part:



i. e. the rhythmical form is adhered to, while no account is taken of the intervals. This is a departure from the method, so frequent with Bach, of inversion of the fundamental thought in the 2nd part of the piece.

As indicated in 2., the important points to be observed in the reproduction, are smoothly flowing movement, and delicate tracing of the principal outlines, giving all the notes their exact value, and individualising the parts where they are polyphonically interwoven. (Passages such as the first half of Bars 1 and 2 are, strictly speaking, not polyphonic, but should be considered as a strict "Legatissimo" of one and the same part, written out in full.)

The student should trace, consciously, the sinuous windings of the melodic line: Descending, from the beginning until Bar 5,

wiederum Sinken bis Takt 13; in den letzten 4 Takten (die in beiden 16taktigen Teilen identisch sind) bleibt sie ungefähr auf gleicher Höhe. In dieser »Coda« von 4 Takten bekommt der Baß, der zuvor als Tonika empfunden wurde, durch Ausnutzung der kleinen Septime Dominanten-Bedeutung. Dieser Doppelsinn und seine ästhetische Verwendung wird am besten durch eine Vergleichung dieser Coda mit den 4 Anfangstakten klar.

Im 2. Teile wird die Wirkung dieser »ausruhenden« Coda noch durch zwei Momente erhöht: die Vorbereitung durch 5 zweistimmige Takte läßt sie harmonisch voller erscheinen, zugleich gewährt das nun zum ersten Male wieder auftretende Grundmotiv die Befriedigung des mit dem Anfang sich wieder zusammenschließenden Kreises, dessen Zurückbiegung (»Umkehr«) in der Mitte (8. Takt) des 2. Teiles begonnen hatte.

4. Die beiden 10taktigen Teile entsprechen sich genau: der erste strebt von der Tonika zur Dominante (5. Takt: Weitergehen), der zweite über die Paralleltonart zurück zur Tonika (5. Takt: Umkehr); Takt 4 und 8 jedes Teiles sind schlußsteinartige Kadenzen, Takt 9 und 10 sind die Bekräftigung von Takt 8. Wenn auch mit dieser Art der Analyse das Wesen der Bachschen Musik nicht getroffen wird, so kann sie doch dazu dienen, dem Studierenden die Gesetzmäßigkeit, das vollkommene Ebenmaß und die wohldurchdachte Gliederung des Baues darzutun — bei erstaunlicher Einfachheit der Mittel (die ganze Courante setzt sich aus einem 1taktigen Motiv zusammen).

5. Da die Verzierungen der linken Hand die Bewegung hemmen und den Rhythmus verwischen, schlägt der Herausgeber vor, sie wegzulassen und einfache ungebrochene Terzen zu spielen.

6. Es ist das Wesen der Courante, zwischen $\frac{4}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt zu schwanken. Regelmäßig tritt der Umschlag im letzten Takte ein, manchmal schon vorher; öfters auch haben beide Hände (wie hier) verschiedene Taktarten. Entscheidend ist der $\frac{4}{4}$ -Takt der rechten Hand; dafür, daß der $\frac{3}{4}$ -Takt in der linken zur Geltung komme, soll der angegebene Fingersatz sorgen.

7. Die zweite Courante unterscheidet sich von der ersten in mehreren Punkten. Sie ist nicht polyphon gehalten, wie jene, sondern mehr liedmäßig-homophon — eine melodische Linie über einem gleichmäßig schreitenden Basse —, ihr Charakter ist ruhiger und weicher. Auch die Form ist eine andere: der zweite Teil ist doppelt so lang wie der erste; es ist hier weniger ein Kreis, der sich schließt, als eine Linie, die ausgesponnen wird; zwar ist es auch wieder ein Gedanke, auf dem der Satz sich aufbaut, aber es ist mehr eine Phrase, durch deren wiederholtes Aneinanderreihen das Ganze gebildet wird. Jedenfalls ist der Unterschied beider Stücke auf den ersten Blick klar und zeigt deutlich, wie Bach nie in eine fertige Form den Inhalt hineinkomponiert, sondern wie jede Idee sich bei ihm ihre eigene Form schafft.

Wie aus dem Double II hervorgeht, sind Takt 1 und 3 als $\frac{4}{4}$ aufzufassen. Es läßt sich allerdings nicht einwandfrei feststellen, wo man $\frac{3}{4}$, wo $\frac{4}{4}$ vor sich hat, doch liegt gerade in dem Schwankenden, Unbestimmten ein großer Reiz.

Das Pedal in diesem und den beiden folgenden Stücken konnte nur ungefähr angedeutet werden — wer noch nicht das nötige Feingefühl und — gehör dafür besitzt, lasse lieber den »Fuß« davon.

8. Es empfiehlt sich, die den ruhig-schreitenden Gang des Basses störenden Verzierungen wegzulassen.

9. Das Prinzip der Veränderung im Double I läßt sich so formulieren: wenn der Baß verändert wird, bleibt die Oberstimme, wie sie war — und umgekehrt. Von der modernen Variation ist diese Art dadurch verschieden, daß sie nur melodisch-rhythmisch, nicht harmonisch und formell verfährt.

10. Im Double II ist die Oberstimme stets unverändert; der Baß ist in fließende Achtel aufgelöst. Das harmonische Gerüst ist, abgesehen von einer kleinen Abweichung in Takt 15 bis 16, das gleiche wie in der Courante.

11. Nach der Ansicht des Herausgebers haben beide Hände verschiedene Taktarten; der $\frac{4}{4}$ -Takt der rechten ist ausschlag-

rising to Bar 8, falling again to Bar 13; in the last four bars, (which are the same in both 16-bar periods) it remains on a fairly even level. In this Coda of 4 bars, the bass, which hitherto was felt as Tonic, takes the character of the Dominant, by utilising the minor seventh. This double meaning, and its aesthetic use, will best become clear by a comparison of this Coda with the 4 bars of commencement.

In the second part, two further points add to the effect of this "reposeful" Coda: the preparation by means of 5 two-part bars gives the impression of fuller harmonies; and the fundamental motive, now re-appearing again for the first time, affords satisfaction by completing the circle with the beginning, the curve back ("Return") having begun in the middle (Bar 8) of the second part.

4. The two 10-bar periods correspond exactly: the first gravitates from Tonic to Dominant (Bar 5: Continuation) the second back to the Tonic over the relative key (Bar 5: Return); Bars 4 and 8 of each period are cadences forming keystones, as it were, bars 9 and 10 are a confirmation of bar 8. Even if, with this kind of analysis, the essential nature of Bach's music is not fathomed, it may nevertheless serve to demonstrate to the student the conformity to law, the perfect symmetry, and the well thought-out arrangement of the parts of the structure, the means employed being astonishingly simple, (the entire Courante consists of a 1-bar motive).

5. As the graces in the left hand check the movement and blur the rhythm, the editor suggests that they should be omitted, and simple unbroken thirds be played.

6. It is in the nature of the Courante to vacillate between $\frac{4}{4}$ and $\frac{3}{4}$ time. The change takes place regularly in the last bar, sometimes even before; frequently the two hands play in different times (as here). The $\frac{4}{4}$ time in the right hand is decisive; the fingering indicated is intended to insure that the $\frac{3}{4}$ time in the left hand shall have due importance.

7. The second Courante differs from the first in several points. It is not polyphonic, as is the former, but rather of the nature of a "Lied"—homophonic—a melodic line above a smoothly progressing bass, its character is calmer and gentler. The form too is different: the second part is twice as long as the first; here it is not so much a circle which is completed, as a line which is spun out: it is indeed, again one thought on which the whole movement is built up, but it is more a phrase, by means of a succession of repetitions of which the whole is formed. At all events, the difference between the two pieces is clear at the first glance, and shows plainly that Bach never forces his musical idea into a ready-made form, but that, with him, each idea creates for itself its own form.

As may be gathered from the II. Double, bars 1 and 3 are to be considered as being in $\frac{4}{4}$ time. It is not always possible to determine where we have $\frac{3}{4}$, where $\frac{4}{4}$ time, but a great charm lies in just this uncertainty, this vacillation.

Both in this and in the two following pieces it was only possible to give an approximate indication of the pedal. To him who has not the necessary delicacy of feeling—and of hearing—for it, I would say "Feet off!"

8. The editor recommends the omission of the graces, which disturb the evenly flowing course of the bass.

9. The principle of variation in the I. Double may be formulated thus: if the variation is applied to the bass, the upper voice remains as it was, and vice-versa. This kind of variation differs from the modern method, in that it deals only with the melody and rhythm, not with the harmony or form.

10. In the II. Double the upper voice remains unchanged, the bass is dissolved into flowing quavers. The harmonic structure, but for a slight deviation in Bars 15—16, is the same as in the Courante.

11. According to the Editor's opinion, both hands are in different times; the $\frac{4}{4}$ time of the right hand being decisive. The

gebend. Durch den angegebenen Fingersatz und Pedalgebrauch wird die linke Hand sinngemäß phrasiert. Größere Akzente sind zu vermeiden; man denke an den ruhigen Bogenwechsel auf einem Streichinstrument. Das Tempo des Double II ist wegen der fließenden Baßfiguren etwas lebhafter zu nehmen als im Double I, wo die mannigfachen Verzierungen größere Ruhe erfordern.

12. Die Vorschläge können auch kurz (♩) ausgeführt werden, doch zieht der Herausgeber die angegebene Art, weil melodischer, vor.

13. Der Herausgeber hat das im Original stehende Zeichen ~ durch einen kurzen Vorschlag ersetzt.

14. In den nächsten drei Takten sei der Schüler vor zu langem Halten der Viertel in der Tenorstimme (Daumen) gewarnt; er achte darauf, daß die eine Taste sich im selben Augenblick hebt, in dem die andere niedergedrückt wird, da sonst die Reinheit der Stimmführung getrübt wird.

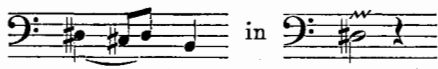
15. In diesem vierten Teile (die Sarabande enthält 4 Teile zu je 8 Takten) ist die Steigerung des Ausdrucks herbeigeführt durch 6maliges Auftreten des Themas in sich drängendem Hintereinander — im Kontrast dazu wirken die beiden letzten thematischen Takte tief beruhigend und erlösend.

16. Die Trennung der Achtelgruppen wird am besten durch geringes Aufheben des ganzen Armes, bei festem Handgelenk, erreicht. (Die Phrasierung ist von Bach.) Der Fingersatz 3 2, 3 2 1 2 ist zwar ausführbar, dürfte aber im schnellen Tempo leicht verwirren.

17. Das Thema tritt im 8. Takt auf, so daß das Einsetzen des 9. Taktes als Imitation wirkt; hierdurch wird eine stärkere Verknüpfung der beiden 8taktigen Perioden geschaffen. (Man könnte dies eine »Nachahmung im voraus« nennen.)

18. Das Thema erscheint um einen halben Takt verfrüht, gleichsam nach vorwärts stürzend, um das Ziel schneller zu erreichen. In diesem Sinne soll auch das »accelerando« verstanden werden, das dem Herausgeber hier am Platze erscheint, das aber voraussichtlich bei denen Mißbilligung finden wird, die sich Bach nur »klassisch« und streng metronomisch gespielt denken können.

19. Die Umwandlung des Schlusses



verleiht der Stelle größere Energie und schärfere Plastik.

20. Nach diesem Takte könnten sofort die 4 Schlußakte folgen; dann wären beide Teile gleich lang (je 16 Takte). So betrachtet stellen sich Takt 29 bis 40 als Erweiterung dar; Takt 45 bis 48 als Wiederholung und Bekräftigung der vorausgehenden 4 Takte.

Ogleich die 32 Takte des 2. Teiles sich in 8- oder 4-taktige Perioden zerlegen ließen, so sind doch anscheinend folgende Taktverhältnisse beabsichtigt: 8 : 5 : 8 : 3 : 8. Diese Erkenntnis ist für die klare Disposition des Vortrags von Wichtigkeit.

21. Die genaue Ausführung der im Original befindlichen Verzierungen würde ein Zeitmaß bedingen, das nach des Herausgebers Ansicht im Widerspruch stehen würde mit dem Charakter des Satzes, der unzweifelhaft äußerst frisch und lebhaft ist. Beachtenswert ist übrigens, daß das ganze Stück nur aus einem einzigen motivischen Gedanken entwickelt ist.

22. Die II. Bourrée, obwohl ebenfalls zweistimmig durchgeführt, kontrastiert durch ihre tiefe Lage und die ihr inwohnende verhaltene Wildheit äußerst glücklich mit der freien, unbefangenen spielerischen I. In der Wiedergabe muß etwas von der Unruhe eines in seinem Käfig auf und ab laufenden und gegen die Eisenstäbe anrennenden Tieres enthalten sein; das piano soll mehr als unterdrücktes forte gefühlt werden. — Der eingeklammerte Fingersatz über der linken Hand wurde zur Erschwerung beim Studium hinzugefügt.

23. Nur die erste Hälfte des Themas wird im zweiten Teile umgekehrt. Die Originalgestalt tritt erst in den 5 refrainartigen Schlußtaktten wieder auf.

fingering, and pedalling indicated, ensure the correct phrasing of the left hand. Avoid strong accents; think of the quiet change in up- and down-bowing on a stringed instrument. On account of the flowing bass figures, the tempo of the II. Double should be taken rather quicker than that of the I. Double, where the various graces demand a more tranquil movement.

12. The execution of these as short appoggiaturas is also permissible (♩), but the Editor gives the preference to the manner indicated, as being more melodic.

13. The Editor has substituted a short appoggiatura for the sign ~ found in the original.

14. In the next 3 bars the student is cautioned against holding the crotchets in the tenor part (thumb) beyond their exact value; he should see that the one key is released precisely when the other is played, as otherwise the clearness of the progression of the parts is interfered with.

15. In this 4th part (the Sarabande consists of 4 parts, each containing 8 bars), the intensification of the expression is brought about by the appearance of the theme 6 times in rapid succession—almost jostling each other, as it were.—As a contrast to this, the two last bars, from which the theme is absent, have a deeply calming and soothing effect.

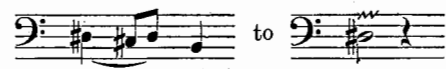
16. In order to separate the quaver groups, it is best to slightly lift the whole arm, keeping the wrist firm. (The phrasing is Bach's.)

The fingering 3 2, 3 2, 3 2 1 2, is possible, but in quick time would be likely to prove confusing.

17. The theme appears in the 8th bar, so that the 9th bar has the effect of Imitation; hereby a more intimate connection between the two 8-bar periods is established. (One might call this "Imitation in Anticipation".)

18. The theme appears half a bar too soon, as though rushing forward to reach its goal the quicker. This is also the purport of the "accelerando", which the Editor considers suitable here, but which will presumably meet with the disapproval of those who can only conceive of Bach as being played "classically", and strictly according to metronome.

19. The transformation of the conclusion



gives the passage greater energy, and a more plastic outline.

20. The four bars of conclusion might come immediately after this bar, both parts would then be the same length (16 bars each); considered thus, bars 29 to 40 represent an extension, bars 45 to 48 a repetition and corroboration of the preceding 4 bars.

Although the 32 bars of the second part might be split up into 8- or 4-bar periods, it seems evident that the following arrangement of the bars is intended: 8 : 5 : 8 : 3 : 8. The recognition of this fact is important for clearness in rendering it.

21. An exact execution of the graces found in the original, would necessitate a tempo, inconsistent, in the Editor's opinion, with the character of the movement, which is, unquestionably, exceedingly brisk and animated. It is worthy of notice that the whole piece is developed from one single motive.

22. The II. Bourrée, although also two-part, forms an extremely good contrast, with its position in the lower octaves, and the restrained wildness of it, to the free, natural, playful character of the first. Its reproduction must have something of the unrest of a wild animal running to and fro in its cage, and beating itself against the iron bars; the Piano should have the character of a repressed Forte.—The fingering in brackets over the left hand has been added in order to present new difficulties for study.

23. Only the first half of the theme is brought in the inversion in the second part. The original form only re-appears in the 5 refrain-like bars of conclusion.

Suite II.

24. Das Präludium der A-moll-Suite eröffnet die Reihe jener für die englischen Suiten so charakteristischen ausgedehnten Anfangssätze in »Konzert«-Form, d. h. diejenige Art des Planes, in der zwei Eckpfeiler A (Tutti) einen ruhigeren Mittelsatz B (Solo) portalartig einschließen. In allen folgenden Präludien (außer dem in F-dur) tritt in B ein kontrastierendes Thema auf, dessen Entwicklung durch mehrfaches plötzliches Aufblitzen des Hauptthemas unterbrochen wird. Auch erscheint, meist in der Mitte von B, die Schlußkadenz von A. Der bekannteste Typus dieser Form ist der erste Satz des Italienischen Konzertes, der bei dieser Gelegenheit zum Vergleich herangezogen werden möge.

25. Das Thema ist, was die innere Zusammengehörigkeit betrifft, so aufzufassen:



26. Die 4-taktigen Perioden unterbrochen durch 1-taktiges Auftreten des Themas.

27. Sprung der letzten Themanote nach oben, als Spitze der aufsteigenden Linie der letzten 4 Takte.

28. Hier erreicht die absteigende Linie ihren tiefsten Punkt, um in einer 16-taktigen Kadenz auf E (Orgelpunkt) wieder nach dem Thema zu führen. In der Ausnutzung der verschiedenen Klavierlagen und ihrer plastischen Gegenüberstellung zeigt sich Bach schon in dem beschränkten Umfang der damaligen Klaviatur als Vorläufer Beethovens und Liszts. Beethoven war es vorbehalten, zwei neue Klangmöglichkeiten zu entdecken: die gleichzeitige Benutzung von Höhe und Tiefe durch Verlegung der Hände an beide Enden der Klaviatur (bei Schumann z. B. kleben die Hände fast immer aneinander) und die »mystische« Seite des Pedals als Verwischer der Harmonie.

29. Wie schon früher angedeutet, bezeichnet das *p. cresc.* einen erneuten Anlauf bei Steigerungen, das *forte* erlahmt also nicht, wie beim *diminuendo*, sondern sammelt sich nur gleichsam zu größerer Anspannung. Aus diesem Grunde sei vor dem *diminuendo* in solchen Sätzen, die Kraft und Energie ausdrücken, gewarnt. Die übliche Art, herauf *cresc.*, hinunter *dim.* zu spielen, ist zu verwerfen, da man aus dem Steigen und Sinken der Linie keineswegs das Steigen und Sinken der Tonstärke folgern kann, obschon es Fälle gibt, wo beides zusammentrifft. Außerdem führt diese Gewohnheit zu einem schwächlichen Auf- und Abschwanken, das dem männlichen, architektonischen Wesen der Bachschen Kunst zuwiderläuft.

30. Die linke Hand ist stärker zu spielen und als führend zu empfinden — dadurch wird die technische Ausführung wesentlich erleichtert.

31. 3-taktige Periode.

32. Diese Stelle mag als Beispiel für das unter 29. Gesagte dienen. Es wäre falsch, wegen des steigenden Basses ein *cresc.* zu machen, da dadurch der ruhige Eindruck der Stelle vernichtet und zugleich die Wirkung der Schlußkadenz des ersten Teiles, die 18 Takte später eintritt, zerstört werden würde.

33. Ohne diesen Takt, der sich wegdenken läßt und nur dazu dient, durch plötzlichen Stillstand den Abschluß der Kadenz wirkungsvoller zu gestalten, würde B dieselbe Anzahl Takte (54) zählen wie A.

34. 2 Teile zu je 12 Takten. In der Mitte des ersten Teiles wird die Oberdominante, in der Mitte des zweiten die Unterdominante (»Umkehr«) erreicht.

35. Beim Anschlag an dieser Stelle bestrebe sich der Schüler, den vollen, satten, dunklen Klang der G-Saite auf der Violine nachzuahmen.

36. Die von Bach gewählte Form der sinngemäßen Umkehrung ist schöner und befriedigender als es die notengetreue sein würde:

Suite II.

24. The Prelude of the A-minor Suite is the first of the series of those long drawn-out first movements,—so characteristic of the English Suites—in "Concerto"-form; that is, that kind of plan in which two corner-pillars A (Tutti) inclose and form supports for a portal, as it were, B (Solo), the calmer middle movement. In all the following Preludes (except that in F major) a contrasting theme appears in B, the development of which is interrupted by a frequent sudden flashing out of the principal theme. The final cadence of A also appears, generally in the middle of B. The best-known example of this form is the first movement of the Italian Concerto, which may be studied for comparison.

25. The theme, as far as the inward relationship is concerned, should be interpreted thus:

26. The 4-bar periods interrupted by 1-bar occurrences of the theme.

27. A leap upwards of the last note of the theme, forming the apex of the ascending line of the last 4 bars.

28. The descending line reaches its lowest point here, and leads back to the theme by a 16-bar Cadenza on E (Pedal-point). In utilising and contrasting the various "registers" of the piano, Bach proves himself, even with the limited compass of the keyboard of that period, a precursor of Beethoven and Liszt. It was reserved for Beethoven to discover two new possibilities in tone-colour: the simultaneous employment of the high and low octaves, by shifting the hands to both ends of the keyboard (with Schumann, for instance, the hands almost always stick close together), and the "mystical" side of the Pedal, as obscurer of the harmonies.

29. As previously indicated, the *p. cresc.* occurring in a general working up, signifies a new impetus; the *forte*, therefore, does not die down, as in a *diminuendo*, but, on the contrary, braces itself as it were, for new effort. For this reason, the student is warned against the *diminuendo* in such movements as express power and energy. The usual manner, *cresc.* in ascending, *dim.* in descending, is to be condemned, as a rise and fall in intensity of tone is by no means to be inferred from a rise and fall of line, although there are cases where both coincide. Moreover, this habit leads to a weakly sort of wavering to and fro, which is directly opposed to the virile, architectural character of Bach's art.

30. The left hand should be played louder, and felt as leader; by this means the technical execution is greatly facilitated.

31. 3-bar period.

32. This passage might serve as an example of what is said in 29. It would be wrong, to make a *cresc.*, for the sake of the ascending line in the bass, as it would only disturb the tranquil character of the passage, besides destroying the effect of the final cadence of the first part, which occurs 18 bars later.

33. Without this bar (which one might imagine omitted, and which only serves to render the conclusion of the Cadenza more effective, by a sudden standstill,) B would have the same number of bars (54) as A.

34. Two parts of 12 bars each. In the middle of the first, the dominant is reached, in the middle of the second, the subdominant (the "Return").

35. Here, the student's endeavour should be to imitate in his touch, the full, rich, deep sound of the G string on the violin.

36. The form of inversion (rather of the sense than of the intervals) which Bach has chosen here, is finer and more satisfying than the exact inversion would be:



die durch das Fehlen des *gis* nicht die Vorstellung des verminderten Septimenakkordes erweckt.

37. Obgleich die Schlußakte denen des ersten Teils ähneln, so ist doch der Ausdruck hier auf schöne Weise gesteigert durch 3- (statt 2-) stufiges Emporklimmen, dem wiederum ein tieferes Sich-senken entspricht. Das Gefühl, das in den beiden vorletzten Takten liegt, läßt sich mit den Heineschen Worten wiedergeben: »Die Sonne hebt sich noch einmal leuchtend vom Boden empor.«

38. Über die verschiedenen Taktarten in beiden Händen vgl. 6.

39. Für diesen Höhepunkt des Stückes ist das hohe *c* aufgespart worden. Der erste Teil erreicht seine Spitze in der Mitte (7. Takt, Paralleltonart); dem entspricht in der Mitte des zweiten Teiles die Unterdominante (»Umkehr«).

40. Das Arpeggieren des Akkordes ist langsam und voll auszuführen; die für die ruhige Ausbreitung der Noten nötige Zeit ist als hinzugefügt zu denken, so daß weder von der vorhergehenden noch von der folgenden Note etwas weggenommen zu werden braucht. Überhaupt sind alle Verzierungen als melodische Linien aufzufassen und mit größter Ruhe und Freiheit, ohne metronomische Einteilungshast, vorzutragen.

41. Der Doppelschlag steht zwar über der Note, doch ist die Ausführung nach der Note entschieden schöner.

42. Die Melodie, die den ganzen ersten Teil (12 Takte) hindurch aufwärts stieg, senkt sich hier plötzlich, um einen neuen, bis zum Schlusse währenden Aufschwung zu nehmen (16 Takte).

43. Die thematische Idee ist folgende:



44. Dasselbe »letzte Aufleuchten« wie bei der Allemande.

45. Das Autograph gibt nur die Oberstimme der »Agréments«; die anderen Stimmen sollen also unverändert beibehalten werden. Des Herausgebers vollere Setzung und teilweise Änderungen in der Stimmführung sind nur als Versuch aufzufassen, der reicher gestalteten Melodie auch einen belebteren und farbigeren Hintergrund zu geben. Zugleich schlägt er vor, die beiden Sarabanden ineinander zu schachteln, d. h. als Repetition den entsprechenden Teil der »Agréments« folgen zu lassen. Dann spielt man am besten die Wiederholung stärker, als »Tutti« gegenüber dem »Solo«. (Ein modernes Beispiel dieser Art ist die Henselt'sche Etüde: »Danklied nach dem Sturm.«)

46. Bei der großen Unsicherheit in der verwickelten Frage der »Manieren« sind vor allem die Stellen wichtig und belehrend, in denen Bach Verzierungen ausgeschrieben hat (woraus ihm seine Zeitgenossen bekanntlich einen Vorwurf gemacht haben). Außer diesem Vorschlag sind noch zu beachten: Takt 7, 2. Viertel (Schleifer), T. 8, 1. Viertel, T. 20, 1. Viertel, T. 27, 2. Viertel (Vorschläge).

47. Kleine Hände nehmen am besten statt der Dezimen Oktaven mit dazwischenliegenden Akkordnoten; dies ist dem Brechen der weitgriffigen Akkorde vorzuziehen.

48. Obwohl das von Ph. E. Bach geforderte Prinzip, »die Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten«, sich bei Bach noch nicht durchgeführt findet, so scheint es doch an dieser Stelle am angemessensten, die 16tel- und 8tel-Vorschläge ihrem Werte entsprechend zu spielen.

49. Die sich in anderen Ausgaben findende Phrasierung



which, owing to the absence of the *G#*, does not convey an impression of the chord of the diminished seventh.

37. Although the concluding bars resemble those of the 1st part, an intensification of expression has been admirably brought about, by an ascent of 3 (instead of 2) steps, which is answered by a correspondingly deeper descent. The feeling to which utterance is given in the two penultimate bars, might be expressed by Heine's words "Die Sonne hebt sich noch einmal leuchtend empor" (The sun gleams forth with one last flood of light).

38. Concerning the different kinds of time in both hands, compare 6.

39. The high *C* has been saved for this culminating point of the piece. The first part reaches its zenith in the middle, (7th bar, the relative key): correspondingly we find the subdominant ("Return") in the middle of the second part.

40. The "arpeggio" playing of the chord should be slow and full; the time necessary for playing the notes in quiet succession should be considered as added to the length of the bar, so that it is unnecessary to curtail either the preceding or the following note. Generally speaking, all ornaments should be considered as melodic lines, and should be executed extremely quietly and freely, without any of the hurry of metronomical punctuation.

41. The turn is placed over the note, but, played after the note, the effect is decidedly better.

42. The melody which tends upwards throughout the entire first part, (12 bars) makes a sudden drop here, only to take a new flight, soaring upwards until the conclusion (16 bars).

43. The thematic idea is as follows:

44. The same "last flood of light" as in the Allemande.

45. In the Autograph, only the upper voice of the "Agréments" is found; the other parts, therefore, are to be retained unaltered. The Editor's fuller setting, and occasional alterations in the progression of the parts, are to be regarded only as an endeavour to give to the more elaborately worked out melody, a background, endued, also, with more life and colour. At the same time, he suggests that the two Sarabandes should be intermingled; that is, let the corresponding part of the "Agréments" follow as repetition. In this case, the repeat ist best played louder as "Tutti" in contrast to the "Solo". (A modern example of this kind is found in Henselt's Etude, "Song of thanksgiving after the storm".)

46. In view of the great want of certainty as regards the complicated question of "Manieren" (graces), those cases in which Bach has written out the ornaments, (a fact with which, as is well known, his contemporaries reproached him) are, above all, important and instructive. Besides this appoggiatura, attention should be paid to Bar 7, 2nd crotchet (Slide). Bar 8, 1st crotchet, Bar 20, 1st crotchet, Bar 27, 2nd crotchet (appoggiaturas).

47. Instead of the tenths, it is better for small hands to play octaves, with the notes of the chords inserted; this is preferable to breaking the chords with big stretches.

48. Although we do not find that Bach, in his works, adheres strictly to the principle laid down by Ph. Em. Bach, viz. "to interpret the appoggiaturas according to their real value", it seems nevertheless, in this case, best to give the semiquaver and quaver appoggiaturas their exact value.

49. The phrasing found in other editions cannot be sanctioned,



ist wegen ihrer Leichtfertigkeit und, weil sie mit der Wiedergabe des Themas im Widerspruch steht, nicht gutzuheißen.

30. Bei der Wiederholung werden die letzten 4 Takte in der Oberstimme variiert (siehe auch Takt 17).

31. Die Verzierungen halten auf und nehmen dem Abschluß von seiner Kraft; man lasse sie daher lieber fort. Dasselbe gilt von dem vorletzten Takt.

32. Die Noten der rechten Hand sind eine Umkehrung der Figur in Takt 9; zu gleicher Zeit wird die Richtung der Bewegung umgekehrt; die Linie, die dort sich abwärts wendet, strebt hier nach oben. Die Bourrée schließt passagenhaft, ohne Anwendung des Themas. Der zweite Teil ist um 8 Takte länger als der erste, die der Modulation wegen eingefügt sind (Takt 41 bis 48).

33. Die Disposition der Gigue möge folgender Plan veranschaulichen:

	A B A C				A (C) B C			
Takte	4	12	4	14	4	8	14	14
	34				40			

34. Das staccato ist auf zweierlei Weise zu üben; einmal mit Hand, dann (in schnellerem Tempo) mit Fingern. Zum Studium des Handstaccatos ist es nützlich, sich das Stück mit einigen Abänderungen als Oktavenetüde zu arrangieren.

35. Durch den Fingersatz soll die innere Zusammengehörigkeit der Notengruppen dargetan und klar zu Gehör gebracht werden.

36. Die Sequenz der rechten Hand wird durch die Baßstimme fortgeführt. Dadurch werden die Abschnitte gleichsam »vernietet«.

37. Die linke Hand bringt den Baß des Themas, dieses selbst tritt im 3. Takte in der rechten Hand hervor.

38. Eine ähnliche Erscheinung wie bei 36.: die linke Hand führt die Linie der rechten weiter.

39. Eine Vergleichung mit der entsprechenden Stelle des ersten Teiles zeigt, daß diese 2 Takte eine Erweiterung sind. Dafür enthält die Abwärtsbewegung nur 2 statt 3 Sequenzen. An solchen Betrachtungen kann des Schülers Sinn für Proportion sich bilden.

40. Dieser Takt stellt, mit dem entsprechenden des 1. Teils verglichen, eine »Verlebendigung« desselben dar, die sich aus dem unaufhaltsamen Drängen nach dem Schlusse zu erklärt. Die Figur der linken Hand ist wie eine Horn-Fanfare herauszuschmettern.

Suite III.

61. Über die Form dieser Art Präludien vgl. 24. Auch hier finden sich die beiden gleichen »Eckpfeiler«, nur ist der Mittelsatz, den sie umschließen, bedeutend ausgedehnter als im A-moll-Präludium. Der Plan zeigt eine fast regelmäßige Abwechslung zweier Komplexe A und B:

	A		B A B		A B		A	
Takte	32	34	32	10	16	36	19	34
	g-moll	B-dur	d-moll	Modulation	Es-dur	nach g-moll.		
	g-min.	B-maj.	d-min.	Modulation E \flat maj. to g-min.				

62. Hier beginnen die 4 taktigen Perioden. Ganz klar wird dies durch Takt 17 und 19, die nur synkopisch gemeint sein können. Der Takt, der dem (scheinbar 6stimmigen) Anfang zur 8taktigen Periode fehlt, findet sich bei der Rekapitulation auf Seite 45.

63. Hier verschiebt sich wiederum der Niederschlag, der unzweifelhaft auf diesen Takt fallen muß.

64. Es ist darauf zu achten, daß der Daumen das *d* nicht länger als ein Achtel hält, damit die Harmonie des nächsten Taktes nicht falsch gedeutet werde. Ebenso wichtig ist präziser Pedalwechsel.

on account of the thoughtlessness it displays, and because it is in direct contradiction to the rendering of the theme.

30. In the repetition, there is a variation of the upper voice in the last 4 bars. (See also Bar 17.)

31. The ornaments delay the conclusion, and detract from its power; it is better therefore to leave them out. The same applies to the last bar but one.

32. The notes in the right hand are an inversion of the figure in Bar 9: at the same time, the direction of the movement is inverted: the line which descends there, tends upwards here. The Bourrée concludes with passages, without employing the theme. The second part contains 8 bars more than the first, which have been introduced to effect the modulation (Bars 41—48).

33. The following plan displays the arrangement of the Gigue:

	A B A C				A (C) B C			
Bars	4	12	4	14	4	8	14	14
	34				40			

34. The Staccato should be practised in two ways; firstly with "wrist-touch", and then (in more rapid time) with finger-staccato. For the study of "wrist-touch", it would be profitable to arrange the piece, with some alterations, as an octave study.

35. The fingering is intended to demonstrate and to make intelligible to the ear, the close inward relationship of the groups of notes.

36. The sequence in the right hand, is continued by the bass part. By this means, the sections become, as it were, "riveted".

37. The left hand introduces the bass of the theme, while the theme itself appears in the 8th bar in the right hand.

38. A similar case to that in 36.: the left hand continues the line of the right.

39. A comparison with the corresponding passage in the first part, shows us that these two bars are an extension. To counterbalance this, the descending movement contains only 2, instead of 3 sequences. In investigations of this kind, the student can cultivate his sense of proportion.

40. This bar, compared with the corresponding one in the first part, shows a "Vivification" of the latter, which is explained by the irresistible onward press to the conclusion. The figure in the left hand should ring out like a Fanfare on the horn.

Suite III.

61. Concerning the form of this kind of Prelude, compare 24. Here again, we find the same two "corner-pillars", only the middle movement, which they inclose, is considerably more lengthy than in the A minor prelude. The plan discloses an almost regular alternation of two portions A and B:

62. The 4-bar periods commence here. Bars 17 and 19 make this quite clear; they can only be meant as syncopated. The bar which is missing at the beginning, (apparently 6-part) of the 8-bar period is found in the recapitulation on Page 45.

63. The down-beat again shifts its place here, and must undoubtedly fall on this bar.

64. Care should be taken that the thumb does not hold the quaver *D* longer than its exact value, so that a wrong interpretation may not be put upon the harmony of the next bar. A precise change of pedal is equally important.

65. Die Stimmen sind hier umgetauscht: die Oberstimme ist um eine Oktave tiefer versetzt.

66. Die 16 Takte, die sonst folgen, sind hier übersprungen.

67. Ohne diese beiden modulierenden Erweiterungstakte würde die genaue Transposition von B nach dem entfernten F \sharp dur führen, während jetzt die Terztonart Esdur erreicht wird.

68. Die nun folgenden 19 Takte, die lediglich dazu dienen, zur Haupttonart zurückzuleiten, sind aus dem 1. Takt von B:



entstanden.

69. Das Thema soll zwar jedesmal ausdrucksvoll und mit Bewußtsein gespielt werden, doch hüte man sich vor einer zerstückelnden »sezierenden« Art der Wiedergabe, durch die das Ganze an Einheitlichkeit einbüßt. Die Sechzehntel des Themas sollen gleichmäßig, ohne *cresc.* und *accel.*, auf die Viertelnote als auf ihr Ziel hinrollen, so daß jedes Sechzehntel als »Vorbereitung«, die lange Note als »Erfüllung« empfunden wird. So wird jedes etüdenhafte Passagenspiel vermieden werden. Vor dem zweiten Sechzehntel ist jedesmal »Atem zu holen«.

70. Durch die Verlegung der höchsten Note auf den Beginn des zweiten Viertels gewinnt das Thema ein ganz anderes Aussehen: es wird inniger, bestimmter. Wie wichtig das *c* an dieser Stelle ist, sieht man sofort, wenn man die getreue Folge substituiert:



71. Dieser merkwürdige Oktavenschritt beweist, daß der Meister die von ihm selbst aufgestellte Regel zuweilen umstößt, wenn er damit einen künstlerischen Zweck erreicht. Gerade durch diese Leerheit und Härte der Oktaven bekommt die Stelle etwas ernsthaft-dramatisches, besonders in der tiefen Lage. Wie fein berechnet ist der darauffolgende Eintritt des Soprans in der Höhe! Es ist bei Bach wie mit den gotischen Kirchen; sie wirken vor allem als monumentales Ganze; aber die Betrachtung aus nächster Nähe enthüllt dem Blick tausend verborgene Schönheiten und Beweise der vollendeten Meisterschaft.

72. Die Ausgabe der Bach-Gesellschaft hat das *a* in *as* geändert. Dem Herausgeber erscheint die durch das *a* verzögerte Auflösung des *as* als besonders reizvolle und feinfühlig Linienführung.

73. Die Courante verarbeitet nicht eigentlich ein Thema — denn zu einem solchen gehören bestimmte Intervalle —, sondern basiert auf einem Achtelgang, der wogengleich seine Konturen wechselt und der nur das eine gleichbleibend-charakteristische hat: ein Hinstürmen auf die Anfangsnote des nächsten Taktes zu, meistens in der Richtung nach der Tiefe. Darum sind beim Vortrag vor allem Energie und Schwung der Bewegung zu betonen. Die Bögen beziehen sich nicht auf das legato, sondern auf die Phrasierung.

74. Den Daumen (*b*) rechtzeitig aufheben!

75. Fortsetzung der Sequenz der Oberstimme in der linken Hand; vgl. 56.

76. Die Sarabande, eine der schönsten dieser Sammlung, zerfällt in 3 Teile von je 8 Takten, die man mit Ruhe — Aufschwung — Zurücksinken bezeichnen könnte. Die melodische Linie fällt bis Takt 4, steigt bis Takt 16, senkt sich von da bis zum Schlusse. Teil 2 und 3 sind durch die Baßfigur mit darüberliegendem Orgelpunkt zu einer Einheit zusammengeschlossen und entsprechen und stützen sich, wie die beiden Hälften eines Spitzbogens.

77. Es ist unmöglich, das *g* des Basses so anzuschlagen, daß es 7 Takte im langsamen Tempo durchklingt. Das Wiederholen der Note in der angegebenen Weise ist der beste Ausweg,

65. The parts are interchanged here: the upper voice is transposed an octave lower.

66. The 16 bars which, ordinarily, would follow, are skipped here.

67. Without these two additional bars of modulation, the exact transposition of B would lead to the distant key of F major, whereas thus, the key of the third, E \flat major, is obtained.

68. The following 19 bars, the only purpose of which is to lead back to the principal key, are derived from the 1st bar of B:



69. Although the theme, each time it occurs, should be played expressively, and with consciousness, one must guard against a "dissecting" manner of reproduction, a picking to pieces, which only impairs the uniformity of the whole. The semiquavers of the theme, played evenly, and without *cresc.* or *accel.* should roll towards the crotchet, as their goal, so that every semiquaver is felt as "Anticipation", the long note as "Realisation". Thus all mere passage-playing, of the kind found in Etudes, is avoided. A "breathing pause" should come before each second semiquaver.

70. By the transference of the highest note to the beginning of the 2nd crotchet, the theme acquires an entirely new aspect: it becomes more fervent, more decided. How important the *C* is at this point, will be seen immediately, on substituting the exact succession:

71. This remarkable progression of an octave proves that the Master occasionally ignores the rules he himself has established, if by so doing, he obtains an artistic effect. By means of just this voidness, and harshness of the octaves, the passage acquires something serious, and dramatic, especially in the lower octaves of the instrument. With what subtlety the effect of the subsequent appearance of the soprano in the high notes is calculated! With Bach, it is the same as with Gothic churches; the first effect is that of a monumental whole; but a close inspection reveals a thousand hidden beauties, and proofs of supreme mastership.

72. In the edition of the Bach Society, the *A* is changed to *A \flat* . To the Editor, the deferred resolution of the *A \flat* by the *A* seems a particularly charming and delicate tracing of the line.

73. Strictly speaking, the Courante does not work out a theme,—which requires pronounced intervals—but is based on a passage of quavers, which, like a wave, continually changes its outlines, and which has only one characteristic that remains invariable: an onward rush to the first note of the following bar, generally downwards. For this reason, energy and go should above all be emphasised in the rendering. The slurs do not mean legato, but indicate the phrasing.

74. Lift the thumb (*B*) at the exact moment!

75. Continuation of the sequence in the upper voice, in the left hand (compare 56.).

76. The Sarabande, one of the most beautiful in this collection, divides into 3 parts, which might be called Calm-Soaring-Descent. The melodic line falls until Bar 4, rises until Bar 16, and descends again from there until the conclusion. By the bass-figure, with the inverted Pedal-point, parts 2 and 3 are united to form a whole, the parts corresponding to and supporting each other, like the two halves of a Gothic arch.

77. It is impossible to strike the *G* in the bass, so that it sounds through 7 bars. To play the note again, as indicated is the best way out of the difficulty, for which procedure we have the authority of Ph. Em. Bach. "When there is a long

für den wir auch die Autorität Ph. E. Bachs besitzen: »Bey langen Aushaltungen hat man die Freyheit, die lange gebundene Note dann und wann wieder anzuschlagen.« (Vom Vortrage, § 25.) Eigentlich klaviermäßig ist die Sarabande nicht, und doch ist es schwer, sie sich anders als auf dem Klavier vorzustellen. Streichorchester — Quartett — Violine und Orgel wären denkbar, aber auch nicht restlos befriedigend.) Wahrscheinlich tönt jedes Musikstück nur im geistigen Ohr des Komponisten vollkommen und verliert schon durch die Übertragung auf ein konkretes Instrument von seinem idealen Klange.

78. Die harmonische Schönheit dieser Takte beruht auf der enharmonischen Verwechslung des *des* in *cis*.

79. Über das Arpeggio vgl. 40. Über das »Ineinander-schachteln« 45.

80. Der Schüler nehme sich Zeit zur Ausführung dieser Verzierungen, so daß die Notenwerte noch deutlich hörbar bleiben. Die letzten drei Noten dürfen nicht zur Triole verwischt werden.

81. Das *c* steht im Autograph und ist in manchen Ausgaben in *d* verbessert worden. Der Herausgeber würde jedoch die kühne Härte der unabhängigen Baßstimme ungern vermissen und erklärt sie sich folgendermaßen:



82. Die beiden Achtel sollen zwar leichter genommen werden als das folgende Viertel, aber nicht geeilt, wie es so häufig geschieht.

83. Hier liegt die Mitte des zweiteiligen Stückes. Dies wird deutlich durch den Beginn der »Umkehr« nach der Haupttonart zu. Der erste Teil zählt 8 + 10, der zweite 8 + 8 Takte.

84. Aufsteigende Linie des in 3 Sequenzen auftretenden und in Achtel aufgelösten Themas, mit höchster Spitze (*c*) kurz vor dem Schluß; vgl. 39.

85. Die Repetition des ersten Teiles ist unbedingt erforderlich, da erst durch sie die achttaktige Periode vollzählig wird, die den ersten Teil dieses entzückenden kleinen Einfalles bildet. Der zweite Teil enthält ebenfalls 8 Takte, die letzten 4 Takte sind »Coda«.

86. Der Kontrapunkt wird bei den nächsten beiden Eintritts des Themas (von denen der zweite eine 4. Stimme vor-tauscht) beibehalten und auch im 2. Teile in der Umkehrung verwendet.

87. Von hier ab würde die genaue Umkehrung lauten:



Diese Form hätte einen harmonischen Stillstand mit leerer Wirkung zur Folge gehabt, während die freie Umkehrung das charakteristische Fortschreiten der Harmonie im Thema beibehält:



88. Der $4\frac{1}{2}$ taktige Schluß des ersten Teiles ist hier auf 7 Takte erweitert und durch zweimaliges Auftreten des Themas (das letztemal in scheinbarer Engführung) bereichert und gesteigert.

89. Das dritte Viertel heißt eigentlich:



Daß die Linie nach oben weitergeführt wird, verleiht ihr größere Spitze und Schwung.

Egon Petri.

sustaining of notes, one is allowed, now and then, to re-strike the note which is tied". (On Execution Par. 25.) Strictly speaking, the Sarabande is not suited to the character of the piano, and yet it is difficult to conceive of it otherwise than on the piano. (String orchestra—Quartett—Violin and Organ would all be possible, and yet not wholly satisfying.) It is probable that every piece of music sounds perfect only in the spiritual ear of the composer, and loses something of its ideal sound by transferring it to a concrete instrument.

78. The harmonic beauty of this bar is due to the enharmonic change of the *D_b* into *C[#]*.

79. Concerning the Arpeggio, compare 40. Concerning the "intermingling", 45.

80. The student should allow himself sufficient time to execute these graces, so that the duration of the notes remains distinct and intelligible. The last three notes should not be so blurred as to sound like a triplet.

81. The *C* is found in the Autograph, and in several editions has been rectified to *D*. The Editor, however, would not willingly forego the fearless harshness of the independent bass-part, which he interprets as follows:

82. Although the two quavers should be played more lightly than the following crotchet, they should not be hurried, as so often occurs.

83. At this point, we reach the middle of the piece, which consists of 2 parts. This is made clear by the commencement of the "Return" to the principal key. The first part contains 8 + 10 bars, the second 8 + 8.

84. Ascending line of the theme, which appears, split up into quavers, in 3 sequences, with the highest point (*C*) shortly before the conclusion. Compare 39.

85. The repetition is absolutely necessary, for only through it does the 8-bar period become complete. This period forms the first part of this delightful little fancy. The second part also contains 8 bars, the last 4 bars are "Coda".

86. The Counterpoint is retained in the next two appearances of the theme (the second of which simulates a 4th voice) and is employed again in the inversion.

87. From here on the exact inversion would be as follows:

This form would have resulted in a harmonic standstill, with a void effect, whereas the free inversion retains the characteristic harmonic progressions of the theme:

88. The conclusion of the first part consisting of $4\frac{1}{2}$ bars, is enlarged here to 7 bars, and enriched and intensified by two appearances of the theme, (the second of which is seemingly in close imitation).

89. The third crotchet should really be:



The continuation of the line upwards, gives it more swing, and a higher point.

English Translation by Mevanwy Roberts.



1. Die S. Thomas Kirche, 2. Die Thomas Schule
3. Der Steinene Wasser-Kasten.

Krieger sculp.

Die Thomaskirche und die Thomaschule
in Leipzig im Jahre 1723

JOH. SEB. BACH

KLAVIERWERKE

NEUE AUSGABE
VON
FERRUCCIO BUSONI
EGON PETRI UND BRUNO MUGELLINI

ENGLISCHE SUITEN

BAND VII

Nr.	Seite
1. A dur	2
2. A moll	20
3. G moll.	40

BAND VIII

4. F dur.	2
5. E moll.	16
6. D moll.	35

EIGENTUM DER VERLEGER FÜR ALLE LÄNDER
BERLIN · BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG

E. B. 4307. 4308

Printed in Germany

2
Englische Suiten. Suite inglesi.
English Suites. Suites anglaises.

SUITE IV.

Prélude. 90)

Joh. Seb. Bach.

Herausgegeben von Egon Petri

Allegro con brio (♩ = 108)
Fest und schwungvoll
Deciso e brioso

91) 92) 93) 94) 95)

f *f, energico* *sost.* *sempre f* *piu f*

allarg.

96

B

legato
p

dolce, tranquillo
f p

Verschbg. una corda

(Modulation)

(senza cresc.)

vivamente

poco sost.

97) *cantabile*

menof.

Verschbg. weg Tre corde

98)

sost.

f

p, tranquillo

Verschbg. una corda

(13) 2 5

II

meno f cantabile

f

Verschbg. weg
tre corde

100)

f, risoluto

101)

(Modulation)

p legato

leggiero

III

102)

(senza cresc.)

mf, risvegliato

III

102)

cantabile

mf

(Modulation)

First system of music, measures 97-102. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Performance markings include *sost.* (sostenuto) and *p* (piano). A wavy line above a measure indicates a trill.

Second system of music, measures 103-108. It includes the Roman numeral **IV** above the staff. Performance markings include *mf* (mezzo-forte) and *cantabile*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Third system of music, measures 109-114. This system continues the melodic and harmonic development with various fingerings and slurs.

für große Hände:
(logischer)

Fourth system of music, measures 115-118. This system is specifically marked for larger hands and contains complex rhythmic patterns.

Fifth system of music, measures 119-124. Performance markings include *sf* (sforzando) and *più f* (più forte). The notation includes intricate fingerings and slurs.

usw.
sim.

Sixth system of music, measures 125-130. Performance markings include *espr.* (espressivo), *ten.* (tenuissimo), and *sost.* (sostenuto). The system concludes with a wavy line above a measure, similar to the first system.

sopra

(Modulation, zurückleitend)
p, legg.

mf *sim.*

p, subito *cantabile*

Verschbg.
una corda

V

105)

mf *piu*
Pedal wie früher
Pedale come prima

Verschbg. weg
tre corde

f *ancora piu*
f, deciso

sempre f (Kadenz.)

con 8va ad lib.

(m.d.) (m.s.) *riten.*

A

f, come prima

sost.

più f.

più f.

ff

allarg.

ff

Allemande. 106)

Moderato (♩ = 92)

Frisch und rhythmisch

Con freschezza e precisione ritmica.

f

cantabile
più p
f
107) 4

meno f
(etwas fließender)
(un poco più mosso)
legg.

108)
più tranquillo
a tempo, semplice
espr.
(p)

109) *f*

1 4 3 5 2 5 1 3 4 2 4 3 5 4 3

110) *(cantabile)*

(cantabile)

111)

5 2 2 4 3 5 #4 5

meno f
(ten.) più misurato

meno f

(ten.)

1 1 2 1 5 3 3 1 2

(ten.)

risvegliando, cresc.

f

2 3 2 3 4 3 3 3 5

espr. meno f tranquillo

112)

a tempo semplice

(p)

1 5 1 5 2 2

Courante. 113

Con moto (♩ = 92)
In fließender Bewegung

114) *poco forte*

(ten.)
5

marc.

2 3 2 3 1 3 1 5

115)

5 3 4 3 2 1

116)

(ten.)
5

marc.

5

117)

3 1 2 3 1 2

3 1 3 2

3 1 2

118)

3 1 4 3 5 4 3 1 3 1 3 4

2 1 2 3 1 3 2 3

119) *più espr.*

Sostenuto (♩ = 56)
 Feierlich, glänzend
 Solenne, brillante

Sarabande. 120)



quasi f largamente

molto espr.

usw.
 sim.

sost. *più dolce*

Verschbg.
 una corda

121) *p, cresc. sost.* *largamente*

122) *f*

Menuet I.

Allegro piacevole (♩ = 60)
Mit ruhiger Heiterkeit
Con calma serenità

oder
ossia

p, legg.

poco più

meno p

f p, tranquillo

Menuet II.

L'istesso tempo

oder
ossia

Verschbg.
una corda

espr.

Verschbg.
una corda

125)
cresc.

(nicht treiben!)
(senza affrettare)

f (ma dolce)

21

Verschbg.

p, tranquillo

313

espr.

(ten.)
dolce

Verschbg.

31

32

(Menuet I. d c)

Gigue.

Presto (♩=144)
quasi tromba

1 4 1 3 3 4 3 1 2 4 1 3 4 5

f, staccato

126) *f*

meno f

f

legg.

127)

marc.

meno f

legg.

marc.

legg.

marc.

2(31)
1 3 2

f subito

f

5 3 5

marc.

piu legg.

2 3 1

incalzando

sf

128)

15

This page of musical notation contains two systems of music, numbered 128 and 129. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 128:

- Starts with a treble clef staff containing notes with slurs and fingering numbers (4, 5, 3, 4, 5).
- The bass clef staff contains notes with slurs and fingering numbers (4, 5, 3, 4, 1, 3, 5, 2).
- Dynamic markings include *f* and *legg.*
- Tempo markings include *marc.* and *3legg.*
- Measure numbers 535, 284, and 121 are indicated.

System 129:

- Starts with a treble clef staff containing notes with slurs and fingering numbers (5, 3, 1, 5, 3, 4, (5), 1).
- The bass clef staff contains notes with slurs and fingering numbers (5, 1, 3, 3, 2, 4, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 3).
- Dynamic markings include *marc.*, *legg.*, *menof*, and *incalzando*.
- Tempo markings include *marc.* and *3f*.
- Measure numbers 535 and 129 are indicated.

SUITE V.

Prélude¹³⁰)

A¹ Allegro ma non troppo (♩ = 72)

f, energicamente *non troppo legato*

meno f *non troppo legato*

131) (nicht eilen) (senza stringere il tempo)

132)

cantabile (p)

20

133)

134)

istacc. 5 5

cantabile

più legato

135)

p

ten.

sost. ten.

cresc.

B¹

fp legato, tranquillo

Verschbg. una corda

usw. *sim.*

p, piu tranquillo

espr.

espr.

Verschbg. weg tre corde

tranquillamente, senza cresc.

cantab., legato

137) *dolce, espr.*

138) *più p*

142) *più p*

144) *armentando*

146) *più vivamente*

147) *espr.*

149) *f, ma cantabile*

153) *dim.*

154) *p 139)*

Verschbg.
una corda

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with various rhythmic patterns and fingerings (3, 1, 4, 2, 1, 3, 2, 4).

Second system of musical notation, starting with measure 140. Includes dynamic markings *più p* and *cresc.*. Fingerings include 2, 3, 2, and 2, 4.

Verschbg. weg
tre corde

Third system of musical notation, including dynamic markings *poco f* and *marc.*. Fingerings include 2, 2, 4, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 3, 5, 1, 2.

Fourth system of musical notation, starting with measure 141. Includes dynamic marking *p*. Fingerings include 1, 1, 1, 5, 5, 4, 5, 8, 2, 3, 3, 1, 3, 1, 3.

Fifth system of musical notation, including dynamic marking *espr.* and performance instruction *cantab., legato*. Fingerings include 2, 1, 5, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 2, 1.

wie vorher
come prima

58 *più p* *aumentando*

This system contains the first two measures of the piece. The treble clef staff features a melodic line with a trill marked '58' and a dynamic marking of *più p*. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked *aumentando*.

5 142) *p, subito*

This system contains measures 3 through 5. The treble clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *p, subito*. The bass clef staff continues the accompaniment with various fingering numbers.

143) *con slancio* *p*

Verschbg. una corda

This system contains measures 6 through 8. The treble clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The bass clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *con slancio*. A hairpin indicates a crescendo. The instruction *Verschbg. una corda* is written below the bass staff.

cresc.

This system contains measures 9 through 11. The treble clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *cresc.*. The bass clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *cresc.*. A hairpin indicates a crescendo.

f come prima *(accel.)* A

This system contains measures 12 through 14. The treble clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *f come prima*. The bass clef staff has a melodic line with a dynamic marking of *(accel.)*. A hairpin indicates an acceleration. A section marker 'A' is placed above the first measure of this system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings.

(erschwerter Fingersatz, zur Übung) 2
 (digitazione difficile, a scopo d'esercizio)

Second system of musical notation, including a treble and bass staff with various rhythmic values and fingerings.

(erschwert)
 (reso più difficile)

Third system of musical notation, showing treble and bass staves with intricate rhythmic structures.

cantab.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a cantabile marking.

(erschwert)
 (reso più difficile)

più f

Fifth system of musical notation, including treble and bass staves with dynamic markings.

1 5 3 5 2 5 3 5 2 1 5 3

più f

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and includes the fingering sequence 1 5 3 5 2 5 3 5 2 1 5 3.

cantab.

This system contains the next two staves. The upper staff continues the melodic development with slurs and accents. The lower staff has a more active bass line with eighth notes and includes a fingering '2'.

This system contains the third and fourth staves. The music continues with intricate melodic patterns in the upper staff and a steady accompaniment in the lower staff.

p *molto* *f*

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes the tempo marking *molto*. The lower staff features a long note in the bass line. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.

cresc. *sost.* *ff*

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff includes the tempo marking *sost.* and a fermata. The lower staff includes the dynamic marking *cresc.* and a fermata. The system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Allemande.

Andante con moto (♩ = 72)
In ruhiger Bewegung.

p, dolce

espr.

Verschbg.
una corda

più dolce

(p)

tranquillo

ossia melodioso

più espr.

ten.

Verschbg. weg
tre corde

Ausführung: *sopra m.d. m.s.*

The score consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes dynamics *p, dolce* and *espr.*, and a performance instruction *Verschbg. una corda*. The second system includes *più dolce* and *(p)*. The third system includes *tranquillo* and *ossia melodioso*. The fourth system includes *più espr.* and *ten.*. A final instruction *Verschbg. weg tre corde* is located at the bottom right.

4 5 3 5 3 1

4 3 4 2 1 w 4 2 ten. w

1. 144) 2.

sost. *p* *più p*

ten.

3 4 5 1 2 3 4 5

145) 146) 147)

come prima *ossia*

Verschbg. una corda

148)

tranq. *espr.*

Verschbg. weg tre corde

149) 150)

p, subito *espr.*

Verschbg. una corda

4 5 3 5 3 1

8 5 3 5 4 1 4 4 1 3 5 ten. w

molto espr. *sost.* *più p*

ten.

Verschbg. una corda

Courante.

Allegro (♩ = 92)
Nicht zu rasch.

non troppo f

meno f giocoso

più energico e vivamente

ten.

151

(Ossia:)

ten.

p *espr.*

f

meno f

f, energico

cresc.

cresc.

Sarabande. 153)

Sostenuto (♩ = 58)

Mit ruhig-einfachem Ausdruck.

Con espressione tranquillamente semplice.

tranquillo

p, dolce

aumentand

ohne Verschbg. tre corde

con 8^{va} ad lib.

Pedal jedes Viertel, bezügl. Achtel.

Pedale ad ogni semiminima, risp. ad ogni croma.

Verschbg.

una corda

quasi f

largamente

p

154)

rit.

155)

espr. sost.

pp misterioso

Verschbg. una corda

mit neuem Atem
con un nuovo respiro

4 1 3 3 4 5

aumentando

ohne Verschbg.
tre corde

3 5 5 3

2 1 2

2 1 3 1 2

4 4 5

1 2

3 5 5 3

quasi *f* 2 1 2

largamente

dolente

5 4 2 1 2

sostenendo

4 4 5

pp subito

1 3 1 3

3 1 3

Verschbg.
una corda
Passepied I (56)
(en Rondeau.)

Vivace (♩ = 76)

p leggiero

5 3 5 3 4 1 1

5 3 4 1 2

5 3 4 1 2

5 4 1 2 1 3

3 5 3

3 5 3

3

marc.

5 3 5 2 4

1 5 3 4 1 4

5 3 4 1 2 1 3

4 1 2 1 3

4

5

1 5 3 4 1 4

5 3 4 1 4

5 3 4 1 2 1 3

4 1 2 1 3

3 1 4 3

1 4 3 2

2

tr

2

157⁵

più p

non legato, egualmente

più espr.

p, sotto voce

Verschbg. *una corda*

(senza cresc.)

tr.

più cantabile e tranquillo

159)

Musical notation for measures 158 and 159, first system. Treble and bass clefs. Measure 158 starts with a fermata. Fingerings: 3, 4, 2, 4, 1, 3, 4, 4, 5.

Verschbg. weg
tre corde

Musical notation for measures 158 and 159, second system. Treble and bass clefs. Measure 158 starts with a fermata. Fingerings: 4, 1, 4, 1, 3, 2, 5, 2, 1, 5, 1, 1.

Musical notation for measures 158 and 159, third system. Treble and bass clefs. Measure 158 starts with a fermata. Fingerings: 2, 5, 3, 4, 2, 2, 4, 2, 1, 3, 5, 1, 1, 3, 1.

poco sost.

Musical notation for measures 158 and 159, fourth system. Treble and bass clefs. Measure 158 starts with a fermata. Fingerings: 1, 3, 1, 4.

*a tempo
più p*

Musical notation for measures 158 and 159, fifth system. Treble and bass clefs. Measure 158 starts with a fermata. Fingerings: 3, 1, 4.

cresc. ed accel.

Musical notation for measures 158 and 159, sixth system. Treble and bass clefs. Measure 158 starts with a fermata. Fingerings: 3, 1, 4.

Passepied II.160

Poco meno (♩ = 69)

p, dolce
mit Verschbg. una corda

cresc.
ohne Verschbg. tre corde

pp subito
Verschbg. una corda

Passepied I da capo.)

Gigue.

Allegro con fuoco, ma misurato (♩ = 80)

f non legato, energicamente

9

161

21

162) 163)

più f

164)

espr.

cresc.

misurato energicamente

ff

165)

First system of exercise 165. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Dynamics include *f*, *sf*, and *sf₂*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of exercise 165. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Dynamics include *sf₃*, *sf₄*, and *sf₂*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of exercise 165. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Dynamics include *sf₃*, *sf₄*, and *sf₂*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fourth system of exercise 165. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Dynamics include *sf₃*, *sf₄*, and *sf₂*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

*più melodico e legato
meno forte*

tranquillo

166)

First system of exercise 166. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Dynamics include *sf*, *sf₂*, and *sf₃*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

espr.

risvegliato

sim¹

Second system of exercise 166. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Dynamics include *sf* and *sf₂*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

ff

SUITE VI.

Prélude. 168)

Allegro misurato (♩ = 88)

Kräftig, fest und gehalten
Vigoroso, fermo, tenuto

molto f, legatissimo

Zum
Konzertvortrag

m.d.
m.s.

musurato
sempre *f*

(ossia senza Ped.)

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The instruction 'musurato sempre f' is written above the second staff. Below the second staff, there is a bracketed section with the instruction '(ossia senza Ped.)'.

Detailed description: This system continues the musical piece. It features a single staff in bass clef with a melodic line. The music is characterized by slurs and dynamic markings.

rit. - - -

Ped. wie oben
Ped. come sopra

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The tempo marking 'rit.' is present. The instruction 'Ped. wie oben' and 'Ped. come sopra' is written below the second staff.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a dense texture with many notes and slurs.

35
12
35
21
813
24
1
3
5
1
5
1
5
3
2
1
8
1
3
5
1
2
1
2
1
1
2
3

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It includes a section with a wavy line and a 'ff' marking. The system is filled with complex rhythmic patterns, slurs, and numerous fingerings. The numbers 35, 12, 35, 21, 813, 24, 1, 3, 5, 1, 5, 1, 5, 3, 2, 1, 8, 1, 3, 5, 1, 2, 1, 2, 3 are scattered throughout the score.

First system of the musical score, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment. The bass staff includes fingerings such as 2 4, 3, 5 3 4, 5 3 1 3, 3, 1 2, and 1. The treble staff has fingerings 4, 2, 4, 4, 5 3.

Second system of the musical score. The bass staff includes fingerings 4, 3, 4, 1, 5, 1, 4, 1. The treble staff includes fingerings 1 4, 5 3, 2 4 3, 3 5 3, 5, 1.

Third system of the musical score, containing tempo and dynamics markings. It includes *m. d.*, *Adagio*, *allarg.*, *ff, largamente*, and *A Allegro (con fuoco) (♩ = 96)*. The bass staff has fingerings 5, 3 1, 3, 4. The treble staff has fingerings 5, 5 3, 1, 3.

Fourth system of the musical score. The bass staff includes fingerings 5, 2, 1, 1, 2, 5, 3. The treble staff includes fingerings 4, 5, 5, 4, 5, 3.

169)

5 8 3 1 5 3 3 1 8 3 5

5 1 3 1 5 1 3 1 3 5

1 1

1 1

4

p *cresc.*

2 1 1 3

2 4 5 7

35

sost. *meno f* 170)

4 1 2 1

1 2 1 3 4

ten.

5 3 2 1 3 2 1 5 4 1 4 2 1

2 3 2 5 3 2 5 3 2 5 4 2 1

171) *p* *cresc.*

5 3 3 3 3

2 5 3 2 5 3 2 5 1 2 2 1 2 1 2

usw. *sim.*

5 4

20 *f*

172) (b?)

173) *p* *cresc.* usw. *sim.*

174) *f*

sempre f

175) usw. *sim.*

5 4 3 2 5 5 4 2 3 2 1 3 2 1 2 2

p, cresc.

usw. sim.)

2 1 1 1 1 1 4 4 4 1 5

41

f

usw.)
sim.)

5 4 3 2 1 2 1 4 1

2 1 2 1 4 1

5 3 2 5 47 5 3 1 2 5 2 4 1

1 2 1 1 1 1 1 2 1 2

riten.

B1

p, dolce tranquillo

legato, cantabile

2 3 5 2 1 1 2 5

1 2 4 5 5 4 3 4 5 5 5

176

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

2 1 2 5 2 5

The image shows a page of piano music score, page 44, featuring six systems of staves. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Performance instructions are scattered throughout, including "sotto voce" (under voice), "cantabile" (singingly), "ten." (tenuto), and "più vivo f, subito" (faster, forte, suddenly). Measure numbers 177 and 180 are clearly marked. The score is published by Edition Breitkopf.

2 1 1 4 3 1 2 5 2 3 2 4

2 3 3 1 2 5

(Modulation)

meno f
più tranquillo

1 4 5 5 1 5 5

3 5 2 2 1 3

B²

p, dolce

2 2 1 3 1 1

subito f

1 1 1 1

cresc.

ff

1 2 1 1 3 2 1 3 1 5 3

1 3 5 3 1 2 5 3 1 2 4

First system of musical notation. Treble clef staff contains a melodic line with fingerings 4, 5, 4, 5. Bass clef staff contains a supporting line with fingerings 5, 2, 1, 2, 4 and 5, 1, 2, 4. The key signature has one flat.

Second system of musical notation. Treble clef staff has fingerings 5, 5, 4, 2, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 3. Bass clef staff has fingerings 5, 8, 8, 2, 3, 5, 1, 3, 5, 2, 3. Dynamic markings include *f* and *usw. sim.*

Third system of musical notation. Treble clef staff has fingerings 8, 2, 2, 1, 3, 2, 5. Bass clef staff has fingerings 4, 5, 8, 1, 5, 3, 4, 1, 2, 2. A measure number 178 is indicated.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff has fingerings 1, 4, 2, 1, 4, 2, 3, 1, 3, 2, 2. Bass clef staff has fingerings 5, 3, 1, 3, 2, 3, 4.

Fifth system of musical notation. Treble clef staff has fingerings 2, 2, 4, 1, 5, 3, (2), 5, 2, 3. Bass clef staff has fingerings 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2, 2, 1, 5. A modulation section is indicated.

Sixth system of musical notation. Treble clef staff has fingerings 5, 2, (1, 4), 3, 1, 3, 5, 2, 1. Bass clef staff has fingerings 1, 3, 2, 3, 2, 4. The instruction *p, dolce tranquillo* is present.

cantabile

A

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system begins with the tempo marking *cantabile*. The first measure of the first system contains fingerings: 1, 3, 4, 2, 5 in the treble staff and 3, 2, 1, 3, 2 in the bass staff. A section marked **A** begins in the second measure of the first system. The second system features a dynamic marking of *f, subito vivamente, come prima*. The third system includes a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The fourth system includes a *sost.* marking. The fifth system includes a *ten.* marking and a *meno f* marking. The sixth system continues the piece with various musical notations.

p *cresc.*

f (b?)

p *cresc.*

f

sempre f

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system features a forte (*f*) dynamic and a note marked with a question mark and a flat (*(b?)*). The third system returns to piano (*p*) with a crescendo (*cresc.*). The fourth system is marked forte (*f*). The fifth system is marked *sempre f* (always forte). The sixth system continues the piece with various dynamics and articulations.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p cresc.* is placed between the staves.

Third system of musical notation. The treble staff has a more active melodic line. The bass staff continues with eighth notes. A dynamic marking *f* is placed at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a consistent eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a steady accompaniment. A dynamic marking *riten.* is placed between the staves.

Allemande.

Andante cantabile (♩ = 66)
Ruhig, fließend

179) *p, dolce legato*

180) 5

espr.

5 3

più espr. *ten.*

181) *il basso cantando*

182) 3 5 4

aumentando

sost.

tranq. più p

184)

cantando

183)

185)

cantando *espr.*

ten. *p* *sost.*

eguale

186)

dolce

ten. *pp subito*

187)

il basso cantando

188)

molto espr.

sost. *ten.*

1 *tranq.* *più p*

Con brio (♩ = 104)
Kräftig und schwungvoll

Courante. 189

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a bass clef, both in the key of B-flat major (two flats) and a 3/2 time signature. The tempo is marked 'Con brio' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The performance style is described as 'Kräftig und schwungvoll' (vigorous and swinging). The score is divided into several systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign on the bass clef line.

- System 1:** Starts with a treble clef and a bass clef. The first measure has a 4-measure rest in the treble. The music is marked *f non legato*. It features complex rhythmic patterns with many slurs and accents. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes.
- System 2:** Continues the piece with similar rhythmic complexity and slurs. The key signature changes to B major (one sharp).
- System 3:** Includes a section marked *più legg.* (more light). A circled number '10' is placed above a measure. The key signature changes to C major (no sharps or flats).
- System 4:** Features a section marked *cresc.* (crescendo). The key signature changes to C minor (one flat).
- System 5:** Ends with a final section marked *f* (forte). The key signature changes to D major (two sharps).

Throughout the score, there are numerous slurs, accents, and fingering numbers (1-5) indicating specific techniques and fingerings for the performer. The piece concludes with a final cadence in D major.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). Time signature: 4/4. Starts with a forte (*f*) dynamic. Fingerings: 4, 3, 1 2 1 2, 3, 4 1 2, 1, 5. Includes a trill in the right hand.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 2 1 3, 1, 2, 2 4, 3 1 5 3, 3 4 1, 1 4, 1. Includes a trill in the right hand.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3, 2 4, 1, 3, 3, 3, 5. Includes a circled number 10. Dynamic marking: *più legg.*

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 1 2 3, 1, 1, 1, 2, 1, 3, 4 2 1. Dynamic marking: *cresc.*

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingerings: 3, 3 5, 1, 3, 5, 1, 2, 1, 3, 4 2 1. Dynamic marking: *frisoluto*. Ends with a repeat sign.

Lento (♩ = 54) Sehr ruhig und ausdrucksvoll
Molto tranquillo ed espressivo Sarabande. 190

dolce espr.

più espr.

Verschbg.
una corda

il basso cantando

p

ohne Verschbg.
tre corde

largamente

tranquillo

con somma espressione

rall.

Pedal jede halbe Note
pedale ad ogni semibreve

Verschbg.
una corda

pp

largamente, pieno, sost.

pp

Double. 193)

Etwas fließender ($\text{♩} = 60$)
Un poco più mosso

*legatissimo, dolce,
 eguale, senza espressione*

Pedal jede halbe Note
 pedale ad ogni semibreve
 Verschbg. das ganze Stück hindurch
 una corda durante tutto il pezzo

dolciss.

cantando

*usw.
 sim.*

cantando, tranquillamente

senza agitazione
piano, tenuto

dolciss.

Allegro (♩ = 96)
Frisch
Con allegria

Gavotte I. 194

f, ma leggiero

1. 2.

meno *f*

195)

sf

p

f

p

f

f subito

196)

posato

Listesso tempo 2 Gavotte II. 197)

pp, dolce, lusingando

legato mit Verschbg. una corda

immer sempre

egualmente

meno p

p

più p

p

1. 2.

(Gavotte I d. c.)

Gigue.

Molto vivace, energicamente (♩ = 144)

Feurig, doch sehr rhythmisch

Con fuoco, ma con molta precisione ritmica

Musical score for measures 198-199. The piece is in 4/16 time with a key signature of one flat. Measure 198 starts with a forte (*f*) dynamic and a *non legato* instruction. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings 3, 4, 5, 3, 3, 3, 2. The left hand has a simple accompaniment with fingerings 2, 1, 5, 5, 2. Measure 199 continues the right-hand pattern with fingerings 4, 3, 1, 3, 2 and includes a trill in the left hand with fingerings 1, 2, 1.

Musical score for measures 199-200. Measure 199 continues with right-hand fingerings 5, 2, 3, 4, 1, 4 and left-hand fingerings 1, 1, 4, 2, 1, 2. Measure 200 features a trill in the right hand (marked with a circled 6) and a forte (*f*) dynamic. The right hand has fingerings 3, 1, 4, 1 and the left hand has fingerings 3, 4, 1.

Musical score for measures 200-201. Measure 200 continues with right-hand fingerings 3, 2, 1 and left-hand fingerings 1, 1, 3. Measure 201 features a trill in the right hand and a forte (*f*) dynamic. The right hand has fingerings 3, 3, 3, 1, # and the left hand has fingerings 4, 5, 5.

Musical score for measures 201-202. Measure 201 continues with right-hand fingerings 5, 3, 1, 3, 5 and left-hand fingerings 1, 3, 5. Measure 202 features a trill in the right hand and a forte (*f*) dynamic. The right hand has fingerings 3, 5, 3, 4 and the left hand has fingerings 1, 1, 5.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 5). The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 3, 4, 5). The dynamic marking *più f* is present at the beginning.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 4, 5, 3). The dynamic marking *f* is present.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3, 5, 4). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 1, 2, 1). The measure number 31 is indicated at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3, 3, 2, 1, 5, 2, 5, 5). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2, 3, 1, 2). The dynamic marking *ff* is present. The measure number 21 is indicated at the beginning of the system.

201)

sempre f

f

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure 201 starts with a forte (*f*) dynamic and the instruction *sempre f*. The bass line features a triplet of eighth notes (3 1 2) and a triplet of sixteenth notes (3 4 1). Measure 202 continues with a triplet of eighth notes (3 5 4) and a triplet of sixteenth notes (3 1). Measure 203 begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes (3 5 4).

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure 201 continues with a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 202 features a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 203 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes (3 5 4).

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure 201 continues with a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 202 features a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 203 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes (3 5 4). Measure 204 begins with a *tr* (trill) and a triplet of eighth notes (3 2 1).

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure 201 continues with a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 202 features a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 203 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes (3 5 4). Measure 204 begins with a *tr* (trill) and a triplet of eighth notes (3 2 1).

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Measure 201 continues with a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 202 features a triplet of eighth notes (2 1 1) and a triplet of sixteenth notes (1 1 3). Measure 203 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes (3 5 4). Measure 204 begins with a *tr* (trill) and a triplet of eighth notes (3 2 1).

(41)

This system contains measures 37-41. The treble clef staff begins with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and continues with eighth-note runs. The bass clef staff features a triplet of eighth notes (F#, G, A) and various rhythmic patterns. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 40. Fingering numbers (1-5) and articulation marks are present throughout.

This system contains measures 42-47. It starts with a tremolo section in the bass clef. The treble clef has quarter-note and eighth-note patterns. Dynamics include *p cresc.* in measure 45. Fingering and articulation are clearly marked.

13

203

This system contains measures 48-53. The treble clef has quarter-note patterns with some slurs. The bass clef has eighth-note runs. Dynamics include a forte (*f*) marking in measure 50. Fingering numbers are indicated.

This system contains measures 54-59. The treble clef has eighth-note runs with slurs. The bass clef has eighth-note runs. Dynamics include a fortissimo (*sf*) marking in measure 56. Fingering numbers are indicated.

ten.

This system contains measures 60-65. The treble clef has eighth-note runs. The bass clef has eighth-note runs. Dynamics include a fortissimo (*ff*) marking in measure 63. The system concludes with a fermata over the final notes. Fingering numbers are indicated.

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

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

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

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

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

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

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

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

Englische Suiten IV-VI.

Suite IV.

90. Das Praeludium der Fdur-Suite unterscheidet sich von den anderen Eingangssätzen dieser Sammlung durch sein vorherrschend kontrapunktisches Gefüge und durch den Plan seines Baues. Zwar ist der Grundriß eines von zwei Eckpfeilern A umschlossenen Mittelteiles B auch hier beibehalten, doch ist dieser Mittelteil selbst ganz verschieden geartet; er besteht aus fünf durch modulierende Zwischenspiele verbundenen Abschnitten, die alle das Thema und das unter 97. erwähnte Kontrasubjekt in wechselnden Kombinationen durchführen. Das folgende Schema gibt ein Bild der Anlage:

Die Zahlen bedeuten Takte.	A = 19	
69	B	Zwsp. = 7 1/2
	I = 7	C dur
		Zwsp. = 5
	II = 6	D moll
		Zwsp. = 6
	III = 4 1/2	A moll
		Zwsp. = 4
	IV = 10	D, G moll, B dur
		Zwsp. = 7 1/2
	V = 7	F dur
	Zwsp. = 4 1/2 (Dominante)	
	(Kadenz)	
	A = 19.	

Die kontrapunktischen Mittel sind beschränkt auf Umkehrung der Noten (Inversion) und der Stimmen, letzteres in verschiedenen Intervallen (doppelter Kontrapunkt). Das hat seinen Grund in der Tendenz dieser Sätze, sich rauschend in die Breite zu entfalten; ihnen ist die strengere Kunst des wohltemperierten Klaviers wesensfremd, dessen Formen mehr zur Verdichtung und Vertiefung neigen.

91. Diese bei Bach so häufige Figur (vgl. z. B. die erste dreistimmige Invention, die beinahe dasselbe Motiv verarbeitet) ist als Anlauf zu den beiden Achteln aufzufassen und demgemäß in einem einzigen Schwunge auf die erste Note des nächsten Taktes hin zu spielen. Die befremdliche Vorschrift einiger Handschriften: »staccato« ist wohl als kräftiges »non legato« zu deuten.

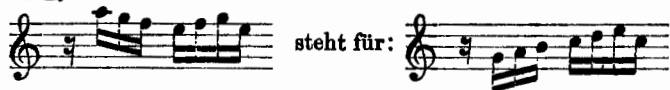
92. Das erste Kontrasubjekt. Wie immer bei diesem Rhythmus, ist das punktierte Achtel *f* und schwer, das Sechzehntel *p* und leicht zu nehmen.

93. In einigen Abschriften findet sich die Phrasierung:



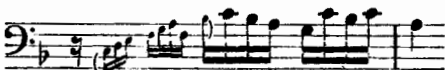
Macht man davon Gebrauch, so hüte man sich vor allzu ausgesprochenem Abstoßen; ein schweres Schleifen der ersten drei Noten allein ist es, worauf es ankommt.

94.



95. Nachahmung in der Quinte, statt, wie früher, in der Oktave.

96. Aus dem Schlußtakt ist deutlich das Thema herauszuhören:



English Suites IV-VI.

Suite IV.

90. The Prelude of the F major Suite differs from the other first movements of this collection in the predominance of the contrapuntal element, and in the structural design. Although the plan of the two corner-pillars A, inclosing a middle movement B, is again adhered to, the middle movement itself is quite different in character: it consists of 5 sections, connected by modulating interludes, all of which develop the counter-subject referred to in 97., in varying combinations. The following plan illustrates the design:

The figures indicate the num- ber of bars	A = 19	
69	B	Interlude = 7 1/2
	I = 7	C major
		Interl. = 5
	II = 6	D minor
		Interl. = 6
	III = 4 1/2	A minor
		Interl. = 4
	IV = 10	D, G minor, B major
		Interl. = 7 1/2
	V = 7	F major
	Interl. = 4 1/2 (Dominant)	
	(Cadenza)	
	A = 19.	

The contrapuntal devices are restricted to inversion of the intervals, and of the parts, the latter in various intervals (double counterpoint). The reason for this may be sought in the tendency of these movements to exuberant expansion; the severer art of the '48 Preludes and Fugues', the forms of which incline rather towards condensation and concentration, is foreign to their nature.

91. This figure, so frequently met with in Bach's works, (compare, for example, the 1st of the 3-part Inventions, which works out almost the same motive) must be considered as a 'preparatory run' for the two quavers, and should accordingly be played in one swing up to the first note of the following bar. The curious instruction: "staccato", found in some manuscripts, should be interpreted rather as a vigorous "non legato".

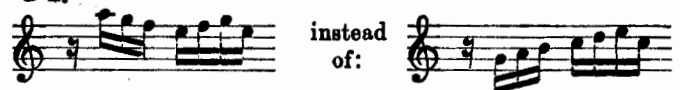
92. The first counter-subject. As always in this rhythm, the dotted quaver should be played forte, with weight, the semi-quaver piano, and lightly.

93. In some copies, the following phrasing is found:



If this is employed, care should be taken to avoid a too pronounced staccato; it is only a weighty slurring of the first three notes, which is of consequence.

94.



95. Imitation at the Fifth, instead of, as before, at the Octave.

96. The theme is distinctly discernible in the bar of conclusion:



97. Erstes Auftreten des zweiten, melodischen Kontrasubjektes, das in diesem Teile eine große Rolle spielt und das erste fast ganz verdrängt. Letzteres wird zu den Kadenzierungen verwendet.

97. First occurrence of the second melodic counter-subject, which plays a great rôle in this part, almost entirely supplanting the first. The latter is utilised in the cadence-work.

98. Umkehrung des ersten Kontrasubjektes in der Dezime:

98. Inversion of the first counter-subject in the Tenth:

Umk. in der 10:
Inv. in the 10th:

eigentlich:
originally:

Dadurch, daß das Kontrasubjekt schon einen halben Takt früher auftritt, entsteht eine Verschiebung, die den Reiz der Engführung hat.

The appearance of the counter-subject, half a bar sooner, brings about a re-arrangement, which has the charm of a stretto.

99. Eine wenn auch nicht noten-, so doch sinngetreue Umkehrung des Abschnitts I. Dort das Kontrasubjekt im Sopran, hier im Alt.

99. An inversion, — if not of the notes, at any rate of the meaning — of the 1st section. The C. S., in the soprano there, is in the alto here.

100. Das Thema springt in der zweiten Hälfte eine Sexte hinab — wird wie eine Linie durch eine Linse verrückt:

100. The theme makes a leap downwards of a sixth in the second half, — becomes displaced, like a line seen through a lens:

101. Das Zwischenspiel ist aus der Figur

101. The interlude is derived from the figure

des 3. Taktes entstanden (vgl. 93.).

in bar 3. (compare 93.).

102. Diesmal das Kontrasubjekt im Baß (vgl. 99.). Dazu tritt als Oberstimme die erste Hälfte des Themas in der Inversion. Das Aufeinanderpassen der beiden erklärt sich aus folgendem:

102. The counter-subject appears this time in the bass. (compare 99.) The inversion of the first half of the theme is added, forming the highest part. That they go well together, may be explained by the following:

1. Das Kontrasubjekt ist nur eine Variante der ersten Themahälfte (als Sequenz gedacht):

1. The C. S. is merely a variant of the first half of the theme (taken as a sequence):

Thema:
Theme:
K. subj.:
C. S.:

2. Das Kontrasubjekt ist eine Variante der Tonleiter und als solche in Gegenbewegung (auch in Terzen) zu verwenden:

2. The C. S. is a variant of the scale, and as such may be employed in contrary motion (also in thirds):

usw.
etc.

Hieraus ergibt sich die Möglichkeit der Umkehrung in der Dezime, Duodezime und Tredezime: (je nachdem von der einen oder der anderen der beiden in Terzen gehenden Stimmen gerechnet wird).

Hence the possibility of inversion in the Tenth, Twelfth, and Thirteenth, (according to whether we reckon from the one or the other of the two parts moving in thirds).

K. subj.:

Umk. in der { 10:
12:

C. S.:

Inv. in the { 10th:
12th:

Von diesen Umkehrungen hat Bach in den beiden nächsten Takten Gebrauch gemacht. Der 2. Takt ist in der Oberstimme die Versetzung in die Oktave, im Basse erst die Versetzung in die Dezime, dann in die Tredezime:

1. Takt:
1st Bar:

K. subj.:
C. S.:

2. Takt:
2nd Bar:

Umk. in der 10.
Inv. in the 10th.

Umk. in der 13.
Inv. in the 13th.

Der Baß des 2. Taktes führt die Sequenz der Oberstimme des 1. Taktes fort und gibt sie in der 2. Hälfte aus harmonischen Gründen auf.

103. Inversion des Kontrasubjektes — Thema in der Originalgestalt, also das umgekehrte wie in Abschnitt III. (Umkehrung der Umkehrung gibt das Original!) Die Stimmen, die dort aufeinander zuliefen, streben hier auseinander. Alles unter 102. Gesagte gilt natürlich auch hier.

104. Notengetreue Umkehrung (d. h. Stimmenvertauschung) der ersten 2½ Takte von IV. In dieser Form streben die Stimmen wiederum aufeinander zu. Darauf werden von neuem die Themen umgekehrt und streben also auseinander. In dieser Form sind diese Takte eine Umkehrung (d. h. Stimmenvertauschung) des Abschnitts III. Ein wechselvolles, dabei ganz geregeltes Spiel der Stimmen, in dem Spiegelbilder durch neue Spiegelung ihre ursprüngliche Gestalt erhalten.

105. Dreimal aufsteigende Sequenz; das Nahen der Reprise kündigt sich schon durch freieren Fluß und kadenz-artigen Charakter an. In der folgenden Umkehrung (Kontrasubjekt im Baß) wird das Thema durch die unter 101. erwähnte Figur ersetzt.

statt:

106. Auch die Allemande sticht durch frische Munterkeit und energisches Wesen von ihren mehr sanften, melancholischen Schwestern ab; nur in den 3 Schlußtakten jedes Teiles ist die Verwandtschaft erkennbar. — Wenn man die Triolen als Umbildung von

auffaßt, so läßt sich das gesamte motivische Material auf diese Figur (beziehentlich deren Umkehrung) und die folgende zurückführen:

Aus der letzteren ist auch der Triller entwickelt zu denken.

107. Der Schüler achte auf genaues Halten des *b*; die Zusammensziehung der Hand ist nicht leicht und muß sorgfältig geübt werden.

108. Die Figur des Basses wird hier zur Oberstimme und bekommt durch die Verbindung mit der melodischen Linie der linken Hand ein ganz verändertes Gesicht. Die harmonische Basis ist so zu verstehen:

d. h. das als Orgelpunkt behandelte *g* ist zuerst Harmonie-, dann Wechselnote.

Bach has made use of these inversions in the two next bars. The highest part in the second bar is transposed into the Octave; the bass, first into the Tenth, then into the Thirteenth:

The bass of the second bar continues the sequence of the highest part of the 1st bar, relinquishing it for harmonic reasons in the second half.

103. Inversion of the C. S. — the theme in its original form, therefore the reverse of that in Section III. (Inversion of what is already inverted restores the original!) The parts, which tended towards each other there, with draw from each other here. All written in Note 102 applies equally here.

104. Exact inversion (i. e. inversion of the parts) of the first 2½ bars of Section IV. In this form, the parts again tend towards each other. The themes are then again inverted, therefore again draw apart. In this form, these bars are an inversion (i. e. interchange of the parts) of Section III. A varied, and at the same time quite regular interchanging play of the parts, in which reflections are restored to their original form by new reflections; as in a mirror.

105. An ascending sequence, repeated 3 times: the approach of the Reprise is announced by the freer flow, and the cadenza-like character. In the following inversion, (C. S. in the bass) the theme is replaced by the figure mentioned in 101.

instead of

106. The Allemande too, with its lively gaiety, and energetic character, forms a contrast to its gentler, more melancholy sisters; only in the last 3 bars of each part is the relationship apparent. If one considers the triplets as a paraphrase of

it is possible to trace back the entire subject-matter to this figure (or its inversion) and the following:

The trill also should be considered as developed from the latter.

107. The student should be careful to give the *b* its exact value; the contraction of the hand is not easy; and should be practised painstakingly.

108. The bass-figure here becomes the highest part, and acquires an entirely changed aspect, by combination with the melodic line of the left hand. The harmonic basis may be interpreted as follows:

i. e. the *G*, which is treated as a pedal-point, is at first a harmonic, then a changing note.

109. Dies ist der einzige Fall in den englischen Suiten, daß im 2. Teile beide Stimmen umgekehrt und vertauscht auftreten. Die Umkehrung des Trillers ist durch die Figur



ersetzt. Die durch den Pralltriller bei \times entstehenden Quintenfolgen könnten zwar durch die Veränderung der Oberstimme in:



beseitigt werden (Bülow), doch scheint dies dem Herausgeber ein etwas allzu ängstliches Verfahren, da bei dem schnellen Zeitmaß der vorübergehende Mißklang (?) kaum bemerkt werden dürfte. Auch büßt der Rhythmus durch diese Papier-Gewissenhaftigkeit an Schärfe ein.

110. *h* scheint richtiger, als Nachahmung der linken Hand des vorigen Taktes.

111. Inversion der Figur in Takt 4, die 3 Takte später, ebenso wie der Triller, wieder in der ursprünglichen Gestalt auftritt.

112. Vertauschung der beiden Außenstimmen. In der 2. Hälfte des nächsten Taktes nehmen sie ihre anfänglichen Plätze wieder ein — ein Taschenspielerkunststück, welches nicht ohne Humor ist. Das *d* des Basses im drittletzten Takte könnte nach Analogie des 1. Teiles auch in *des* abgeändert werden.

113. Dem Herausgeber scheint die Courante weniger einen energisch-bewegten als vielmehr ruhig-behaglichen Vortrag zu verlangen; doch gehört sie zu den Stücken, bei deren Auslegung verschiedene Möglichkeiten offen stehen, so daß die angedeutete Alternative keineswegs von der Hand zu weisen ist. In jedem Falle verzichte man auf größere dynamische Unterschiede und halte sich an den einmal gewählten Ton.

114. Von den beiden zugrundeliegenden Motiven, die in Takt 2 kombiniert sind, wird das in Achteln fortschreitende mehrmals getreu gebracht, sonst aber nur als Bewegung benutzt, was immer der Fall ist mit dem punktierten Motiv — siehe z. B. die ungenaue Umkehrung am Anfang des 2. Teiles.

115. Das Achtelmotiv ist hier in 2 Stimmen zerlegt:



116. Nachahmung der rechten Hand ohne die beiden Anfangsnoten.

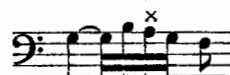
117. Der Schüler spiele diese Stelle mit dem Bewußtsein ihrer harmonischen Grundlage:



118. Hier beginnt die Rückkehr nach Fdur in einer ununterbrochenen Linie, entsprechend der Führung des Soprans im 1. Repetitionsteile, so daß die Annahme der Dreiteiligkeit am natürlichsten die Form erklärt: 2 8taktige Teile umgeben einen 4taktigen.

Harmonisch betrachtet stellen sich (vom Doppelstrich an gerechnet) Takt 2 als Dmoll, Takt 3 als Fdur (Sextakkord) dar. In Takt 1 bringt der Baß — nur dies eine Mal im 2. Repe-

109. This is the only case in the English Suites, in which, in the 2nd part, both parts are inverted, both melodically and harmonically (i. e. inversion of the intervals, and change of place of the parts). The inversion of the trill is replaced by the figure



The consecutive Fifths at \times , caused by the Pralltriller (inverted mordent), might be obviated by changing the highest part to:



(Bülow), but to the Editor, this appears to be an almost too scrupulous procedure, as in such quick tempo, the passing discordance (?) would hardly be noticed. And, too, the rhythm loses something of its precision by this excessive conscientiousness.

110. B appears to be more correct, as imitation of the left hand of the preceding bar.

111. Inversion of the figure in Bar 4, which reappears, as does also the trill, 3 bars later on, in the original form.

112. Interchange of the two extreme parts. In the second half of the next bar, they resume their original places, — a 'conjuring trick' not devoid of humour. The *D* in the bass of the last bar but two, might by way of analogy with the first part, be changed to *D^b*.

113. To the Editor, the Courante appears to demand a rendering which is "calm and comfortable" (*tranquillo, comodo*) rather than vigorous and impassioned; but it belongs to those pieces, which, in their interpretation, leave room for various possibilities, so that the alternative indicated is by no means to be rejected. In either case, it is best to discard all great differences of light and shade, and keep to the mode once decided on.

114. Of the two basic motives, which are combined in Bar 2., the one progressing in quavers is accurately repeated several times: but is otherwise only employed as rhythmical movement, this being always the case with the dotted motive — see, for example, the inexact inversion at the beginning of the 2nd part.

115. The quaver motive is distributed here among two parts:

116. Imitation of the right hand, without the two first notes.

117. The student should play this passage with full consciousness of its harmonic basis:

118. Here begins the return to Fmajor, in an uninterrupted line, corresponding to the treatment of the soprano in the first repetition-section, so that the most natural explanation of the form is the assumption that it is tripartite: 2 8-bar parts inclosing a 4-bar part.

An investigation of the harmonies proves Bar 2 (counting from the double bar) to be in Dminor, Bar 3 in Fmajor (Chord of the Sixth). In Bar 1 — the only time in the 2nd repetition-

tionsteil — das Achtelmotiv getreu; doch ist es in Takt 2 ebenfalls enthalten, nur versteckt:

section, — the bass gives the quaver-motive exactly; it is nevertheless contained in Bar 2, only concealed:



119. Plötzlicher Aufschwung des Soprans kündigt hier — wie so oft bei Bach — das Ende an.

119. As so often with Bach, a sudden soaring of the soprano here proclaims the end.

120. Der Bau der Sarabande ist lehrreich als eines der denkbar einfachsten Beispiele von Proportion und symmetrischer Anordnung, welche anschaulich zu beleuchten die folgende Darstellung helfen möge:

120. The structure of the Sarabande is instructive as one of the simplest examples conceivable of proportion and symmetrical arrangement; the following representation may help to illustrate this clearly:

I. Teil. (Ruhe).
1st part (Calm).



II. Teil. (Steigen)
höchste Lage, höchster Ausdruck.
2nd part (Rise);
highest notes, culminating point
of expression;



III. Teil. (Sinken)
harmonisch am bedeutendsten.
3rd part (Descent),
harmonically the most important,



Es war nötig die Melodie ihres Schmuckes zu entkleiden, um die Symmetrie klarer zum Ausdruck zu bringen, und dies wiederum führt zu einer Betrachtung der Art und Weise, wie Bach einzelne Stellen durch (teilweise von ihm selbst ausgeschriebene) Verzierungen belebt hat — eine Betrachtung, die der Studierende leicht selbst anstellen kann.

It was necessary to deprive the melody of its ornaments, in order to give a clearer illustration of the symmetry, and this again leads to an investigation of the method, by which Bach has endowed certain passages with life, by means of ornaments and graces, (some of which he has written out himself,) — an examination which the student can easily make for himself.

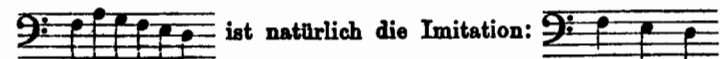
121. Die Bachgesellschaft und andere haben das *as* in *b* umgeändert, obgleich gegen seine Echtheit nichts einzuwenden ist. Mag man es nun als *F*moll-Terz oder als Vorhalt *gis* ansehen — jedenfalls ist die Stelle, so wie sie ist, von wunderbarer Schönheit und hält sich ganz im Rahmen der im letzten Teile vorherrschenden Chromatik.

121. The Bach Society and others have changed the *A^b* into *B^b*, although nothing can be urged against its genuineness. Whether it be considered as the Third of *F*minor, or as an *appoggiatura G[#]*, — in either case, the passage, as it stands, is one of great beauty, and is quite in keeping with the chromatic character which predominates in the last part.

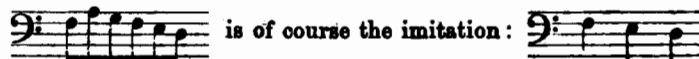
122. Der Unterschied der beiden Formen ist wohl zu beachten. Die Veränderung an dieser Stelle hat einen psychologischen Grund: der gesteigerte Ausdruck verlangt mehr Breite.

122. Observe the difference between the forms The alteration at this point has a psychological reason: the intensification of expression demands greater breadth.

123. Der Sinn von:

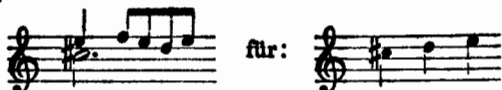


123. The meaning of



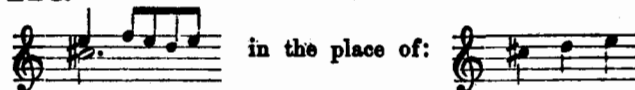
Ebenso steht bei

124.



The same at:

124.



nämlich die Inversion des Themas, welche in dieser Form sich im 21. Takte vorfindet.

that is, the inversion of the theme, which is found in this form in Bar 21.

125. Der Herausgeber nimmt eine 3teilige Form an:

125. The editor assumes the form to be tri-partite:

	I	II	III
Takte	8	16	8

	I	II	III
Bars	8	16	8

Obgleich der 2. Teil nun 2×8 Takte zählt, ist er doch merkwürdigerweise nicht in 2 8taktige Perioden zerlegbar, sondern wie folgt: 4 : 8 : 4.

although the second part consists of 2×8 bars, it, curiously enough, does not divide into two 8 bar periods, but as follows: 4 : 8 : 4.

126. Der imitierende Baß ist kein Themas eintritt, wie man zuerst denkt, sondern nur die Begleitung des Soprans — eine sicherlich humoristisch-gemeinte Irreführung des musikkundigen Hörers. Überhaupt ist die Gigue erfüllt von einem übermütig-spaßhaften Geist und muß lebhaft, lustig und keck „hingeworfen“ werden. — Der Rhythmus $\uparrow \downarrow$ unterliegt demselben dynamischen Gesetz wie der unter 92. angeführte.

127. Die 1. Hälfte des Themas wird hier, die 2. (der Oktavensprung) im 2. Teile durchgeführt.

128. Inversion; im 3. Takte (l. H.) gerade Bewegung. Die Stimmen stürzen zuerst einander nach, dann auf sich zu.

129. Hier senkt sich die Linie, um einen desto größeren Anlauf für das nächste Aufwärtsstürmen zu gewinnen. Die letzten 5 Takte sind die des 1. Teiles, gesteigert durch den Effekt der weiten Lage und die in die Höhe kletternde Baßfigur. — Auch hier sind die Perioden, trotz den Taktzahlen 24 (1. Teil) und 28 (2. Teil) nicht 4- und 8taktig, sondern ungleich, wie folgt:

5 : 2 : 6 : 2 : 5 : 4 || 5 : 3 : 3 : 3 : 5 : 5 : 4

Suite V.

130. Der Plan des Praeludiums ist folgender:

	A	B	A
Takte	19 + 20	42 + 35	19 + 20
	39	77	39

Sowohl A als B zerfallen in 2 Hälften, deren 2. die mehr oder minder getreue Reproduktion der 1. bildet. A ist eine regelrechte Fuge, die sich allerdings in dem engen Tonartenkreis Emoll — Hmoll bewegt und sich nicht an eine bestimmte Anzahl Stimmen hält.

131. Die 2. Hälfte des Taktes ist die Inversion des 1. Die linke Hand bringt zum Original die Inversion, zur Inversion das Original. Man kann auch den Baß als Kanon in der Quinte zur Oberstimme auffassen, der einen halben Takt später einsetzt.

132. Der Alt täuscht einen 4. Stimmeneintritt vor.

133. Umkehrung der Takte 7—11.

134. Transposition der Takte 12—19. Vom 6. Takt an sind Sopran und Alt vertauscht.

135. Kadenzartige Erweiterung von 3½ Takten auf dem Orgelpunkt der Dominante.

136. Die nächsten 6 Takte werden bei der entsprechenden Stelle der Transposition ausgelassen und könnten fehlen, ohne daß die Struktur dadurch geschädigt würde.

137. Dem Sinken der nächsten 4 Takte entspricht das Steigen der darauffolgenden 4.

138. Transposition von Takt 14—19.

139. Hier beginnt die 2. Hälfte von B. Statt der in der 1. Hälfte folgenden 8 Takte finden sich aus modulatorischen Gründen nur 6.

140. Die Akkorde sind in 16tel aufgelöst worden, die im 5. Takte als Kontrapunkt zum Thema weitergeführt werden. Die dadurch erzielte größere Beweglichkeit und Einheit dient dem Zweck der Steigerung.

141. Auch diese Takte sind im Vergleich zu den entsprechenden früheren bereichert und verlebendigt.

142. Variante der Takte 14—15 (vgl. auch die 3 ersten Takte bei 136).

143. Wie bei 136., so könnten auch diese 5 Takte fehlen, die nur eine Kadenz über einem Orgelpunkt darstellen (vgl. auch 135).

144. In diesem Takte ist das Thema fast vollständig enthalten:



126. The bass, although in imitation, is not an appearance of the theme, as it at first seems to be, but is only the accompaniment of the Soprano, — evidently humorously intended to mislead the experienced musician. The Gigue, in fact, is bubbling over with high spirits, and playful fancies, and should be “dashed off” in a lively, merry, bold manner. The rhythm $\uparrow \downarrow$ should conform to the same dynamic law referred to in 92.

127. The first half of the theme is worked out here, the second (the leap of an octave) in the 2nd part.

128. Inversion; in the 3rd bar, (l. h.) as originally. The parts at first race after each other, and then towards each other.

129. The line descends here, in order to secure an all the longer preparatory run for the next upward rush. The last 5 bars are those of the first part, intensified by the effect of the extended position, and the bass figure climbing up into the high notes. Here again, in spite of the number of bars, 24 (1st part) and 28 (2nd part), the periods do not consist of 4 and 8 bars, but are irregular, as follows:

5 : 2 : 6 : 2 : 5 : 4 || 5 : 3 : 3 : 3 : 5 : 5 : 4

Suite V.

130. The plan of the Prelude is the following:

	A	B	A
Bars	19 + 20	42 + 35	19 + 20
	39	77	39

A and B both divide into two halves, the second of which, in both cases, forms a more or less faithful reproduction of the first. A is a regular Fugue, which, however, confines itself to the narrow circle of keys Eminor — Bminor, and does not keep to a fixed number of parts.

131. The second half of the bar is the inversion of the first half. The left hand brings the inversion with the original, and the original with the inversion. It is also possible to consider the bass as a Canon at the Fifth to the highest part, beginning half a bar later.

132. The alto simulates the entrance of a fourth part.

133. Inversion of Bars 7—11.

134. Transposition of Bars 12 to 19 From the 6th bar on, the soprano and alto are interchanged.

135. A cadenza-like extension of 3½ bars on the pedal-point of the Dominant.

136. The next 6 bars are left out in the corresponding passage in the transposition, and might be omitted without causing any detriment to the structure.

137. The descent in the next 4 bars corresponds to the ascent in the following 4.

138. Transposition of Bars 14 to 19.

139. The second half of B begins here. Instead of the 8 bars which follow in the first half, only 6 are found here, for reasons of modulation.

140. The chords are broken up into semiquavers, which in the 5th bar are continued as counterpoint to the theme. The greater mobility and uniformity thus obtained, are important factors in intensifying and working it up.

141. These bars, too, compared with the previous corresponding bars, are enriched, and endowed with fresh vigour.

142. Variant of Bars 14—15 (compare also the first 3 bars at 136).

143. Again, as in 136, these 5 bars might have been omitted, being merely a cadenza on a pedal-point. (Compare also 135.)

144. This bar contains the theme, almost complete:

145. Die genaue Umkehrung würde lauten:



145. The exact inversion would be as follows:

which would be a far less satisfying treatment of the line.
146. The theme lies hidden in this bar; it is distributed among two parts, and 3 intervals are inverted:

und als Linienführung viel weniger befriedigend sein.
146. Das Thema liegt in diesem Takte versteckt; es ist 2 Stimmen zugesteilt und 3 Noten sind umgekehrt worden:

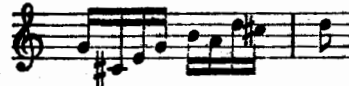


147. Umkehrung des Motivs in Takt 3. Man vergleiche die interessante harmonische Gestaltung mit der wortgetreuen Version, die ebenfalls auf die Oberstimme gepaßt haben würde:

147. Inversion of the motive in Bar 3. Compare the interesting harmonic formation with the exact version, which would have gone equally well with the highest part.



148. Eigentlich:



148. Strictly:

149. Thematisches Bruchstück (Original). Dasselbe 4 Takte früher (r. H.).

149. Thematic fragment (Original). The same, 4 bars previously (r. h.).

150. Transposition (nur zuerst getreu) und Umkehrung der letzten 5 Takte des 1. Teiles. Im vorletzten Takte bricht das Thema im Sopran ab und die Stimmen übernehmen wieder die ihnen im ersten Teile zugeteilten Motive; dies geschieht, um die Schlußakte einheitlich zu gestalten.

150. Transposition (exact only at the beginning) and inversion of the last 5 bars of the 1st part. In the last bar but one, the theme in the soprano breaks off, and the parts resume the motives allotted to them in the 1st part; this is done, to give the concluding bars a symmetrical form.

151. Inversion des Hauptmotivs, das fast ausschließlich den Stoff zur Courante hergibt. Im nächsten Takt Inversion und Originalgestalt in der Gegenbewegung.

151. Inversion of the principal motive, from which the material of the Courante is derived almost exclusively. In the following bar, inversion and original form in contrary motion.

152. Was im 1. Teil Dur mit der Folge Dominante-Tonika-Dominante war, wird hier Moll mit der umgekehrten Folge Tonika-Dominante-Tonika. — Die Courante ist 2teilig; (12 und 16 Takte) die Perioden sind so geordnet:

152. That which was major in the first part, with the succession of keys Dominant-Tonic-Dominant, here becomes minor, with the reversed order, Tonic-Dominant-Tonic. The Courante is bi-partite: (12 and 16 bars) the periods arranged thus:

$$5 : 4 : 3 \parallel 5 : 3 : 3 : 5$$

12 16

$$5 : 4 : 3 \parallel 5 : 3 : 3 : 5$$

12 16

153. Die 8 taktigen Teile der Sarabande können wiederum mit Steigen — Sinken — Steigen (und Sinken) bezeichnet werden. Eine besondere Feinheit besteht darin, daß die beiden Schlußakte jedes Teiles von dem Anfangsmotiv der Sarabande gebildet werden, wodurch jeder Teil zu einem in sich geschlossenen Kreise wird — ähnlich wie Strophen, deren erste und letzte Zeilen gleich sind.

153. The three 8-bar parts of the Sarabande might again be designated Rise-Fall-Rise (and Fall). Particularly subtle is the utilisation of the initial motive of the Sarabande in the two concluding bars of each part; thus making each part complete in itself, resembling strophes in which the first and last line are identical.

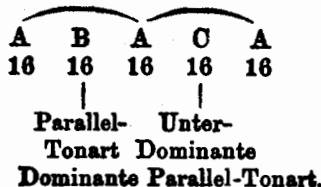
154. Wenn auch nicht getreu, so ist immerhin die Umkehrung dem Sinne und der Richtung nach vorhanden. — Den 4 absteigenden Sequenzen des Basses halten die 4 aufsteigenden Sequenzen im 3. Teile das Gleichgewicht.

154. The inversion, if not exact, is nevertheless evident both in the meaning, and the direction in which it tends. The 4 descending sequences in the bass, are counter-balanced by the 4 ascending sequences in the 3rd part.

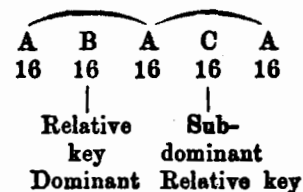
155. Diese in der Empfindung so herrliche Stelle, in der die Bewegung plötzlich 2 Takte lang erstarrt, ist auch klanglich außerordentlich kühn und schön. Die mystische Wirkung wird noch verstärkt werden, wenn man nach des Herausgebers Vorschlag die tiefen Desimen nimmt, die, ebenso wie die hinzugefügte 4. Stimme, in Verbindung mit der Oktavenverdoppelung des Basses gedacht sind.

155. This fine passage, expressive of deep feeling, in which the movement suddenly becomes paralysed for the space of two bars, is also, purely as sound-effect, exceptionally beautiful and bold. The mystical effect will be still further enhanced, if, according to the Editors suggestion, the low Tenths are played, which like the 4th part which has been added, are intended to be used in connection with the doubling of the octaves in the bass.

156. Plan des Passepiéd I:



156. Plan of the 1st Passepiéd:



Als Illustration zur Lehre der Melodiebildung möge das (vereinfachte) Thema dienen, das außergewöhnlich harmonische Proportionen aufweist:

The theme (simplified) may serve as an illustration for the precepts of formation of melody, being exceptionally happy in its proportions:



Takt 3 ist eine Variante von Takt 1. Takt 1, 2 und 5 werden in der 2. Periode variiert.

Bar 3 is a variant of Bar 1. Bars 1, 2 and 5, are varied in the second period.

157. Durch den Sprung nach unten, die Durtonart und die wenigen Veränderungen der Intervalle wirkt das Thema wie ein neuer Gedanke. Dazu trägt auch der jetzt in Sechzehnteln hinrollende Baß bei, der überdies durch seine tiefe Lage einen Kontrast zum Vorhergehenden bildet.

157. The theme here has the effect of a new thought, brought about by the leap downwards, the major key, and a few changes of the intervals. The bass, now in running semiquavers, contributes to this impression, forming a contrast to what has gone before, by its position in the low octaves.

158. Der Baß ist eine umgebildete Nachahmung des Soprans.

158. The bass is a transformed imitation of the soprano.

159. Eigentlich:

159. Strictly:



160. Das Passepied II zählt 3 mal 8 Takte. — Das Thema enthält dieselben rhythmischen Gruppierungen wie das Thema des Passepied I, nur in umgekehrter Reihenfolge:

160. The 2nd Passepied consists of 3 divisions of 8 bars each. The theme contains the same rhythmical groups as the 1st Passepied, only in reverse order:



Dadurch erklärt sich die innige Zusammengehörigkeit beider, welche man beim Hören fühlt, ohne sich des Grundes bewußt zu werden.

This explains the intimate inward relationship of the two, which one feels on hearing them, without becoming conscious of the reasons for it.

161. Durch den angegebenen Fingersatz wird das Repe-
tieren des *h* erleichtert.

161. The fingering indicated facilitates the repetition of the *B*.

162. Das 2. Sechzehntel der rechten Hand muß scharf ab-
gestoßen werden, damit die linke Hand das *e* wieder anschlagen kann.

162. The 2nd semiquaver in the right hand must be sharply detached, so that the left hand can strike the *E* again.

163. Der Sopran pausiert 6 Takte lang.

163. The soprano has 6 bars rest.

164. Das Kontrasubjekt in Sechzehnteln ist stets mit der-
selben Dynamik zu spielen, wie früher angegeben.

164. The counter-subject in semiquavers should always be played with the same dynamic effects, as previously indicated.

165. Inversion und Umkehrung der Stimmenfolge. Das
Kontrasubjekt wird nicht umgekehrt, dagegen der Sopran des
9. Takts (1. Teil).

165. Inversion of the intervals, and also of the succession of the parts. The counter-subject is not inverted; on the other hand the soprano of the 9th bar (1st part) is.

166. Umkehrung (ungenau) von Takt 21 ff. Der 5. Takt
wird ausgesponnen. An der Parallelstelle tritt das Thema noch
einmal auf.

166. Inversion (inexact) of Bar 21. ff. The 5th bar is spun out. At the corresponding place, the theme appears once more.

167. Während im 1. Teil der letzte Themaeintritt vom
Baß gebracht wird, bringt es hier der Sopran nach dem Gesetze
der Umkehrung, dem auch die Schlußtakts folgen.

167. While in the 1st part, the last appearance of the theme occurs in the bass, the soprano brings it here, according to the rule of inversion, to which the concluding bars also conform.

Suite VI.

Suite VI.

168. Das Präludium ist so weitläufig, daß ihm sogar ein
eigenes Präludium vorangeht. Dieses ganz aus dem Stile der
Orgel heraus geborene Stück — und darin sieht der Heraus-
geber die Rechtfertigung für die von ihm vorgeschlagene vollere
Satzweise — zerfällt in 2 gleiche Teile von 18 Takten (den
Adagio-Takt nicht inbegriffen), die sich auch im Inhalt ent-
sprechen. Sein Charakter verhält sich zu dem des eigentlichen
Präludiums, wie der Fels zum Gebirgsbach, der ihm entströmt.
Plan des (eigentlichen) Präludiums:

168. The Prelude is so extensive, that it even has a
Prelude of its own, which precedes it. This piece, conceived
entirely in the style of the organ, — and in this fact the
Editor sees the justification for the fuller setting which he
suggests, — divides into 2 equal parts of 18 bars each, (the
Adagio bar not included) which correspond also in their contents.
In character, it compares with that of the real Prelude, as
does the rock with the mountain stream which gushes forth
from it. Plan of the (real) Prelude:

	A	B	A
Takte	48	31 + 30	48
		61	

	A	B	A
Bars	48	31 + 30	48
		61	

169. Die Figur



(und ihre Inversion) spielt neben der 2 Takte später auftretenden:



weiterhin eine wichtige Rolle.

170. Inversion des Themas.

171. Die Figur *a* in der Inversion.

172. Engführung (Original und Inversion).

173. *a* (Inv.) aufwärts — 8 Takte später in der linken Hand abwärts.

174. Der Kontrapunkt der rechten Hand ist nichts anderes, als das Thema selbst:



175. *a* abwärts, dann *b* aufwärts, darauf *a* (akkordisch umgewandelt) wiederum abwärts.

176. Umkehrung des »zweiten« Themas, das jetzt steigt, statt zu fallen. Das zweite Thema zeigt dieselbe rhythmische Zusammengehörigkeit mit dem ersten, wie die der beiden Passepiédthemen in der V. Suite:



177. Transposition von Takt 20—23; der 6. und 7. Takt sind die transponierten Takte 47—48.

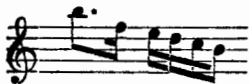
178. Transposition (und in den beiden 1. Takten Umkehrung der 8 Schlußakte des 1. Teiles (T. 41—48).

179. Das Thema, welches 3 Takte in weitem Bogen umspannt, muß sehr ruhig und langatmig, mit vollem Ton und ohne größere dynamische Nuancen »gesungen« werden. Das innerliche Gefühl des Mit-steigens und -sinkens, von dessen Stärke die Schönheit des Vortrags abhängt, darf nicht mit dem gewöhnlichen Rezept: hinauf *cresc.*, hinunter *dim.* verwechselt werden, welches sich zu dem ersteren verhält, wie Materielles zum Geistigen: dieses kann sich wohl in jenem ausdrücken, aber nicht von ihm ersetzt werden.

180. Diese Figur ist ohne jede Hast und Anschwellen wiederzugeben, mit einem leisen Verweilen auf der letzten Note.

181. Der Gegensatz des Themas wird im 1. Teile beibehalten.

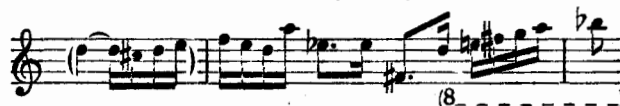
182. Die 2. Hälfte des Taktes steht für das thematische:



Die nächsten 1½ Takte sind die bis auf das letzte Viertel der linken Hand genaue Umkehrung der vorhergegangenen 1½.

183. In der Umkehrung, die nur die Hälfte des Themas umfaßt, wird die große Sexte zur verminderten Septime, wodurch das Thema eine neue harmonische Deutung erfährt.

184. Hier setzt eigentlich das Thema ein, dessen Anfang variiert und dessen Ende eine Oktave tiefer gesetzt ist:



169. The figure



(and its inversion) henceforth plays an important part, beside the one which appears 2 bars later:



170. Inversion of the theme.

171. The figure *a* in inversion.

172. Stretto (original and inversion).

173. *a* (inversion) ascending — 8 bars later in the left hand descending.

174. The counterpoint in the right hand is neither more nor less than the theme itself:

175. *a* descending, then *b* ascending, followed by *a* (transformed into a chord) again descending.

176. Inversion of the 2nd theme, which now rises instead of falling. The 2nd theme displays the same rhythmical relationship with the first, as did the two Passepiéd themes in the 5th Suite:

177. Transposition of Bars 20—23; the 6th and 7th bars are the transposed bars 47—48.

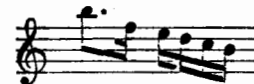
178. Transposition of the 8 concluding bars (B. 41 to 48) of the first part (and in the two first bars, inversion).

179. The theme, which, as it were, spans three bars in a broad arch, must be »sung out«, long-breathed, and very tranquilly, with full tone and without any important dynamic nuances. The inward feeling of participation in the rise and fall, on the intensity of which, the beauty of the rendering depends, must not be confused with the usual method of procedure: *cresc. ascending*, and *dim. descending*, which compares with the other as does the Material with the Spiritual; the latter can make use of the former as a means of expression, but it cannot be replaced by it.

180. This figure should be played avoiding all hurry or increase of tone, with a gentle lingering on the last note.

181. The counter-subject of the theme is retained in the 1st part.

182. The 2nd half of the bar stands in place of the thematic:



The next 1½ bars, except for the last crotchet in the left hand, are the exact inversion of the preceding 1½ bars.

183. In the inversion, which only includes half of the theme, the major sixth becomes a diminished seventh, whereby the theme acquires a new harmonic interpretation.

184. This is where the theme really commences, the beginning of it being varied, and the end transposed an octave lower.

185. Inversion der Figur in Takt 1. Im nächsten Takte wieder die anfängliche Gestalt.

186. Dieser schöne Trugschluß ist der Punkt, zu dem sich die Melodie senkt und von dem aus sie sich wieder bis zum Schlusse erhebt. Melodie und Ausdruck sind in dieser Hinsicht ein und dasselbe.

187. *f* statt *as* gibt an dieser Stelle dem Thema größere Ruhe und Weichheit.

188. Dieses zum erstenmal wieder auftauchende Bruchstück des Themas in der Originalform leitet dessen letztes Auftreten im drittletzten Takte ein, wobei die ersten 3 Viertel umgestaltet erscheinen.

189. Bei der Courante kann, wie schon bei ähnlichen Fällen erwähnt wurde, nicht von Thema, sondern nur von rhythmischen Gestaltungen und einheitlicher Bewegung gesprochen werden. Der Rhythmus $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\updownarrow}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\updownarrow}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\updownarrow}}$ und die ununterbrochene Achtelbewegung sind als die beiden zugrunde liegenden Gedanken anzusehen. Jeder der beiden 16taktigen Teile hat einen kadenzierenden Schluß im 10 Takt (1. Teil = Paralleltonart, 2. Teil = Unterdominante der Paralleltonart). Von da an entsprechen sich die beiden Teile.

190. Die Sarabande ist von wunderbarer Würde, Einfachheit und durchtränkt von einer innig-religiösen Empfindung; ihre Wiedergabe verlangt große Ruhe und seelische Reife. Das folgende Schema macht die Proportionen deutlich:

Tonarten:	D moll		F dur	D moll		
	I		II	III		
Takte:	4		4	4		4
Oberstimme:	Sinken (bis <i>a</i>)		gleiche Höhe	Sinken (bis <i>a</i>)		
	Steigen			Steigen		
Baß:	vorwiegend chromatisch		diatonisch	chromatisch		

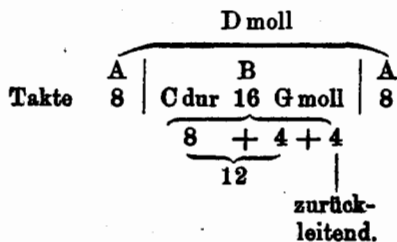
In den ersten beiden Teilen sind die Schlüsse im 4. Takte gleich, dagegen wird im 3. Teile ein Abschluß in der Mitte vermieden, wodurch dieser größere Einheit und der Ausdruck mehr Intensität gewinnt. Mit dem Auseinanderstreben der Stimmen im viertletzten und den folgenden Takten geht ein Sich-Ausdehnen der Empfindung Hand in Hand.

191. An dieser Stelle geht die Melodie vom Baß in den Sopran über — und nimmt zugleich in dem hellen Fdur und der hohen Lage einen freieren Flug.

192. Die Intensität des Ausdrucks ist in diesem Takte am höchsten: es ist, als ob flehende Hände sich emporstreckten und ein bittender Anruf dreimal wiederholt würde.

193. Das Double beschränkt sich darauf, die langen Noten der Sarabande in gleichmäßige Achtel aufzulösen. Auf das Gefühl wirkt dieser an sich mechanische, musiktechnische Prozeß ebenfalls als »Lösung«, nämlich der intensiven seelischen Anspannung — wie stillfließende Tränen, in denen ein zurückgedrängter Schmerz Linderung findet. Diese Auffassung, die in dem versöhnlichen Dur-Schluß eine Bestätigung findet, — man beachte, daß die Sarabande in Moll endet — veranlaßt den Herausgeber zu der Bezeichnung: *eguale, senza espressione*, die sonst vielleicht befremden möchte.

194. Die Gavotte zählt 3 Teile; die Perioden sind im 2. Teile ungleich, wie aus folgendem Plan hervorgeht:



195. Die Achtelbewegung wird vom Sopran, später vom Alt übernommen, so daß das Stück, ebenso wie die Gavotte II

185. Inversion of the figure in Bar 1. In the next bar, the original form again.

186. This beautiful Interrupted Cadence is the point to which the melody falls, and from which it rises again until the conclusion. Melody and expression are in this respect one and the same.

187. The *F* instead of *A*^b here, gives the theme a calmer and softer effect.

188. This fragment of the theme in its original form, recurring here for the first time, leads in the last appearance of the theme in the second bar before the last, the three first crotchets having been transformed.

189. As has already been observed in similar cases, it is not possible in the Courante to speak of a theme, but only of rhythmical formations, and uniform movement. The rhythm $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\updownarrow}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\updownarrow}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\updownarrow}}$ and the uninterrupted quaver movement are to be considered as the two fundamental ideas. Each of the two 16-bar parts has a cadence-like close in the 10th bar (1st part = relative key, 2nd part = subdominant of the relative key). From there on, the two parts correspond.

190. The Sarabande is of wonderful dignity and simplicity, and is imbued with fervently-religious feeling; its reproduction demands great calm and spiritual maturity. The following plan makes the proportions clear.

Keys:	D minor		F major	D minor		
	I		II	III		
Bars:	4		4	4		4
Highest part:	Fall (to <i>a</i>)		on the same level	Fall (to <i>a</i>)		
	Rise			Rise		
Bass:	chiefly chromatic		diatonic	chromatic		

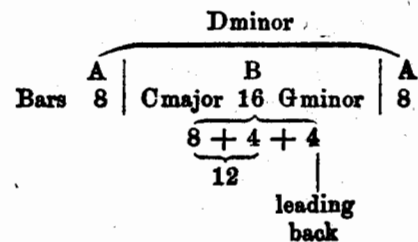
In the first two parts, the closes in the 4th bar are alike, whereas in the 3rd part, a close in the middle is avoided, thus securing greater uniformity and added intensity of expression. The drawing away of the parts from each other, in the third and following bars from the end, is accompanied by a corresponding increase in breadth and feeling.

191. At this point the melody is transferred from the bass to the soprano, at the same time taking a freer flight in the bright Fmajor key, and the higher octaves.

192. The intensity of the expression is at its highest in this bar: it is as though beseeching hands were stretched upwards, and an imploring invocation were repeated three times.

193. The Double confines itself to dissolving the long notes of the Sarabande into even quavers. The emotional effect of this, in itself mechanical, technical process, is also "dissolvent"; — it is as if the fervent spiritual tension were released by gently flowing tears, in which grief, long repressed, had found relief. This conception, which finds confirmation in the conciliatory major ending, — note that the Sarabande ends in minor — caused the Editor to superscribe it: *eguale, senza espressione*, a characterisation which might otherwise appear strange.

194. The Gavotte consists of 3 parts: the periods in the 2nd part are unequal, as will be seen from the following plan:



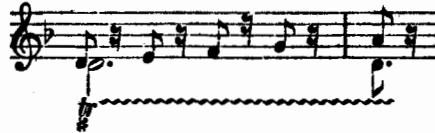
195. The quaver movement is taken up by the soprano, and later on by the alto, so that this piece, like the 2nd Gavotte,

— abgesehen von den Schlüssen — ein „Perpetuum mobile“ bildet. Durch die enge Zusammensetzung in der hohen Lage wird der kontrastierende Eintritt des Basses wirkungsvoll vorbereitet.

196. Der letzte Teil bringt das Thema zuerst im Alt; dieses Aufsparen der hohen Lage macht den Schluß glänzender und überzeugender.

197. Die Gavotte II — eigentlich eine „Musette“ mit ihrem dudelsackartigen Orgelpunkt — bringt das Thema der ersten in Dur mit geringen Abweichungen — es ist sozusagen dasselbe Gesicht mit einem anderen Ausdruck. Die Form ist dreiteilig; 3 mal 8 Takte; Teil 1 und 3 entsprechen sich.

198. Der erste Teil des Themas ist nichts anderes, als ein Triller und ein aufsteigender diatonischer Gang in eine Stimme zusammengezogen:



oder, anders betrachtet: die beiden Kontrapunkte (in Takt 6) sind das Thema, in 2 Stimmen zerlegt. Die naheliegende Kombination:

except for the conclusions, forms a “Perpetuum mobile”. The close drawing-together in the higher octaves is an effective preparation for the contrasting entrance of the bass.

196. In the last part, the theme appears first in the alto; this reserving of the high octaves for the last, makes the conclusion more brilliant and convincing.

197. The 2nd Gavotte. — properly speaking a “Musette”, with its drone-like pedal-bass, — brings the theme of the first in major, with slight alterations; it is, as it were, the same face with a different expression. The form is tri-partite: 3 times 8 bars, parts 1 and 3 corresponding.

198. The first part of the theme is merely a trill and an ascending diatonic passage drawn together in one part:

or considered differently: the two counterpoints (in Bar 6) are the theme, distributed among two parts. The obvious combination:

Inversion.



wird von Bach in Takt 32, 41 und in den Schlußtakteten benutzt.

199. Es ist zu beachten, daß das Achtel und die Pause nicht im Verhältnis 1 : 1, sondern 2 : 1 stehen; daß also das Achtel länger als die Hälfte jeder Triole zu halten ist.

200. Für 6 Noten ist das Tempo nach des Herausgebers Meinung zu schnell, für 4 Noten zu langsam, obgleich das letztere nicht undenkbar wäre, da es mehr auf Fülle als auf Schnelligkeit ankommt. 5 Noten sind der beste Ausweg. Man konzentrierte die Aufmerksamkeit auf die Anfangsnote jeder Gruppe, die abwechselnd *a* und *b* ist und mit starken Akzenten geübt werden muß.

201. Der 2. Teil ist eine sinngetreue Umkehrung des 1. — was oben war, ist hier unten — also auch der Eintritt der Stimmen statt ab-, aufsteigend.

202. Falls die Achtel mit der rechten Hand genommen werden (was leichter ist), versuche man nicht, zu spannen und zu greifen, sondern mit der fixierten Sexte jedesmal gleitend zu springen, etwa so:



203. Bis hierher ist die Reproduktion des 1. Teiles getreu. Die folgenden 8 Takte — von denen die 3 letzten eine Transposition (ohne Umkehrung) der entsprechenden Schlußakte des 1. Teiles sind — können als Erweiterung betrachtet werden; eine Kadenz auf dem Orgelpunkt *A*, der als auf der 2. Hälfte des 1. Taktes eintretend zu denken ist. Die beiden Schlußakte sind die (ungenaue) Umkehrung derselben Takte im ersten Teile.

is employed by Bach in bars 32, 41 and the concluding bars.

199. It should be observed that the quaver and the rest are not in the proportion of 1 : 1, but of 2 : 1, so that the quaver should be held longer than the half of each triplet.

200. In the Editors opinion, the tempo is too quick for 6 notes, and too slow for 4, although the latter would not be out of the question, as it is more important that the trill should sound full than quick. Five notes are the best way out of the difficulty. Concentrate the attention on the first note of each group, which is alternately *A* and *B^b*, and practise with strong accents.

201. The second part is an inversion, exact as far as the sense is concerned, of the first — that found in the higher parts there, is in the lower here, the entrance of the parts, therefore, also ascending instead of descending.

202. If the quavers are played with the right hand, (which is easier) no attempt should be made to strike by stretching, but rather to make a gliding jump with the fixed sixth each time, approximately thus:

203. Up to this point, the reproduction of the first part is exact. The following 8 bars — of which the three last are a transposition (without inversion) of the corresponding concluding bars of the first part — may be regarded as an extension; a cadenza on the pedal-point *A*, which is to be considered as beginning at the second half of the first bar. The two bars of conclusion are the (inexact) inversion of the same bars in the 1st part.

Egon Petri.

English translation by Mevanwy Roberts.