Friedrich Jaecker

2nd floor

für 12 Klaviere, 12 Registranten
und 7 Kontrabässe
(2015–16)

2nd floor

10'00" 10'00" 10'02" 10'05" 10'12" 10'15" 10'17"

1 Tür geschlossen

2 Tür geschlossen

3 Tür geschlossen

4 Tür geschlossen

5 Tür geschlossen

6 Tür geschlossen

7 Tür geschlossen

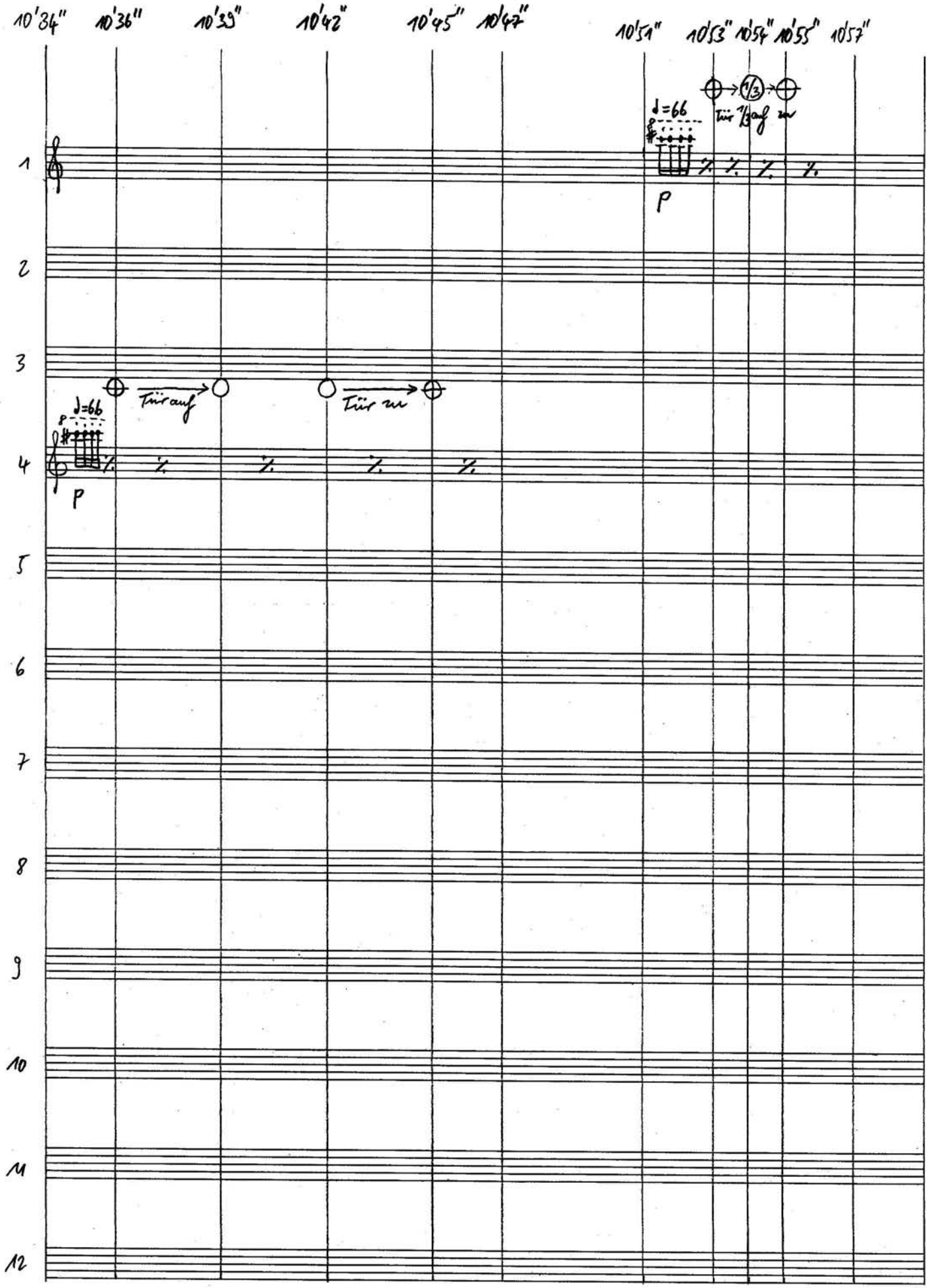
8 Tür geschlossen ♩=66 p Tür auf Tür zu

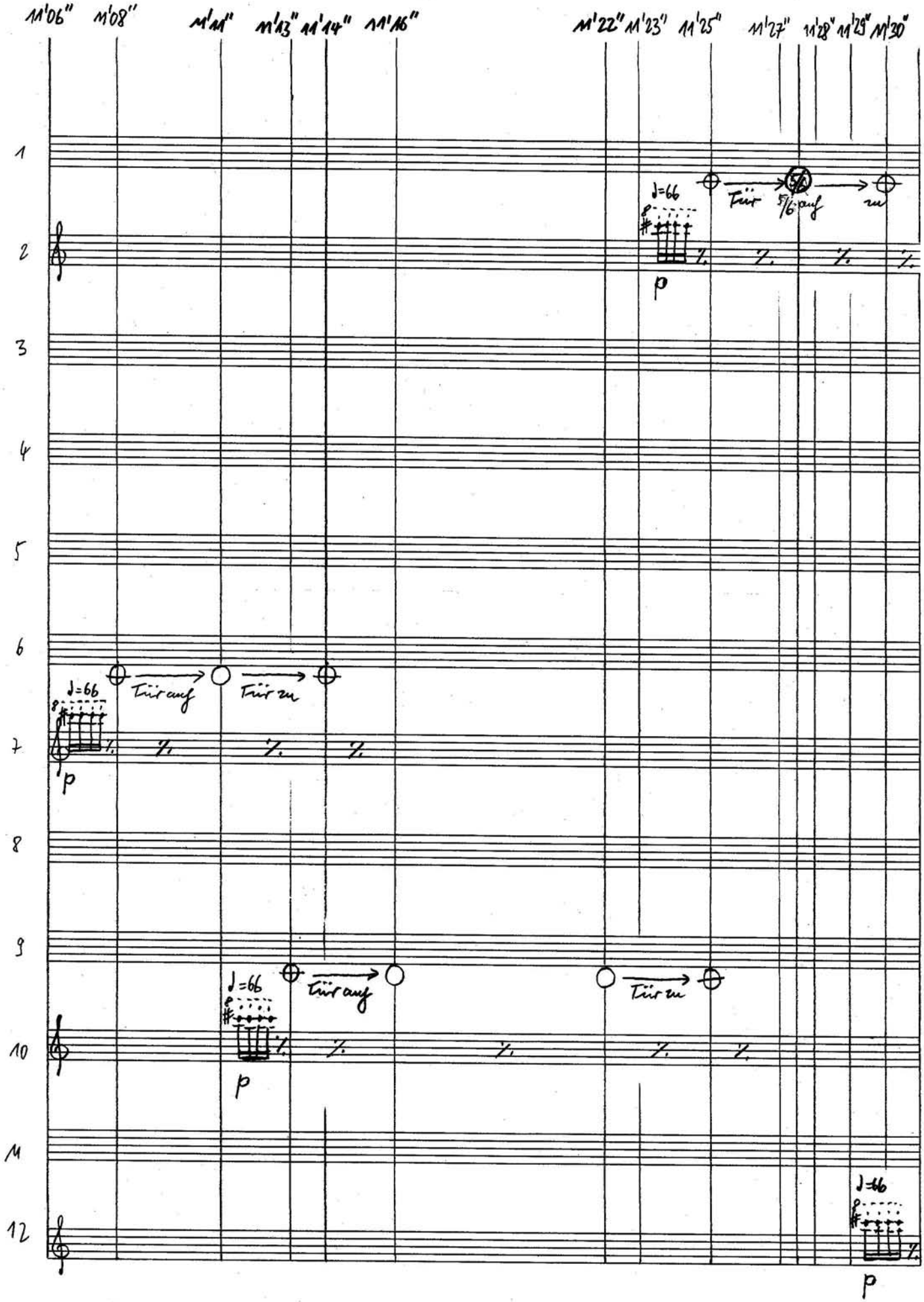
9 Tür geschlossen

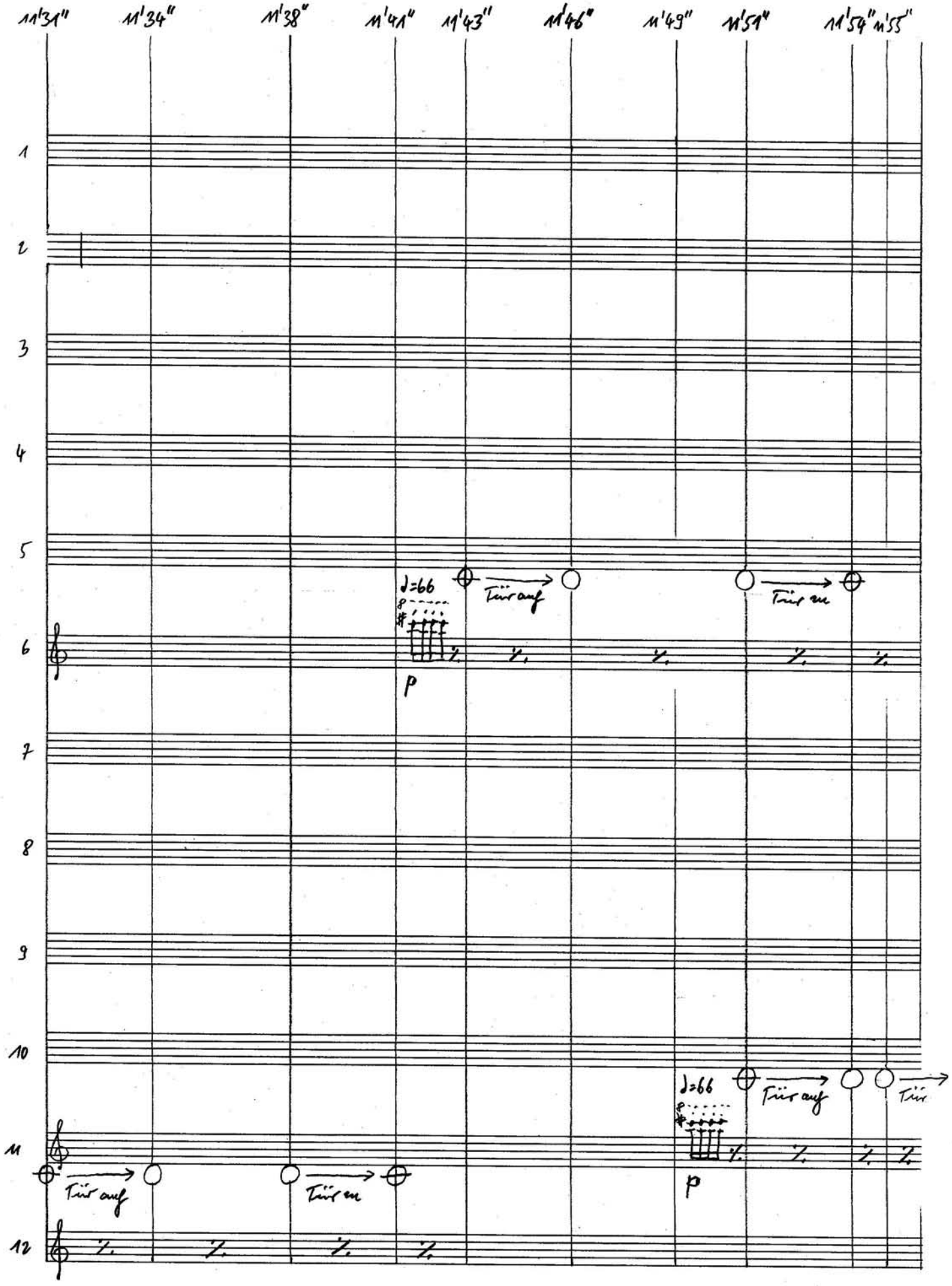
10 Tür geschlossen

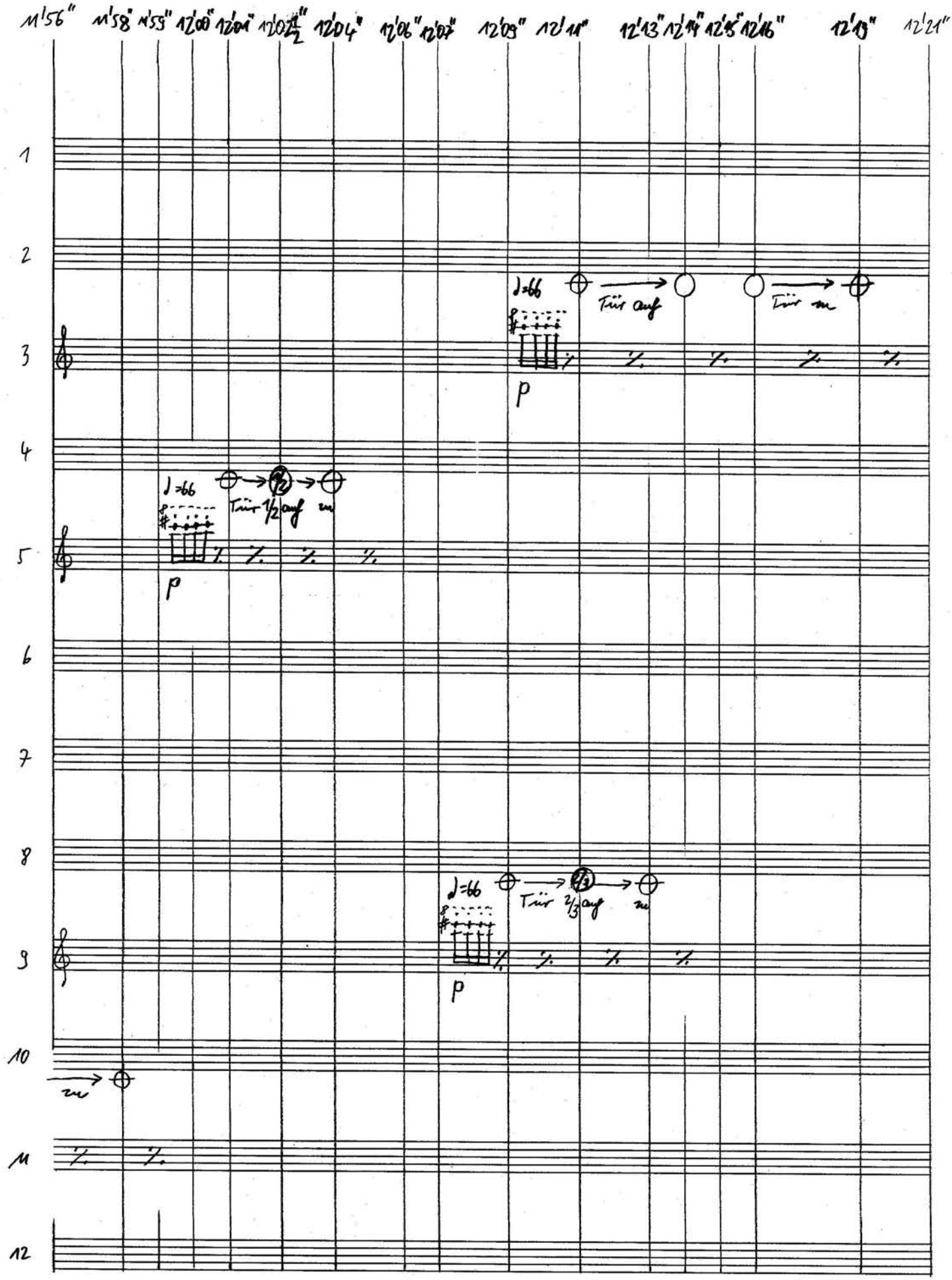
11 Tür geschlossen

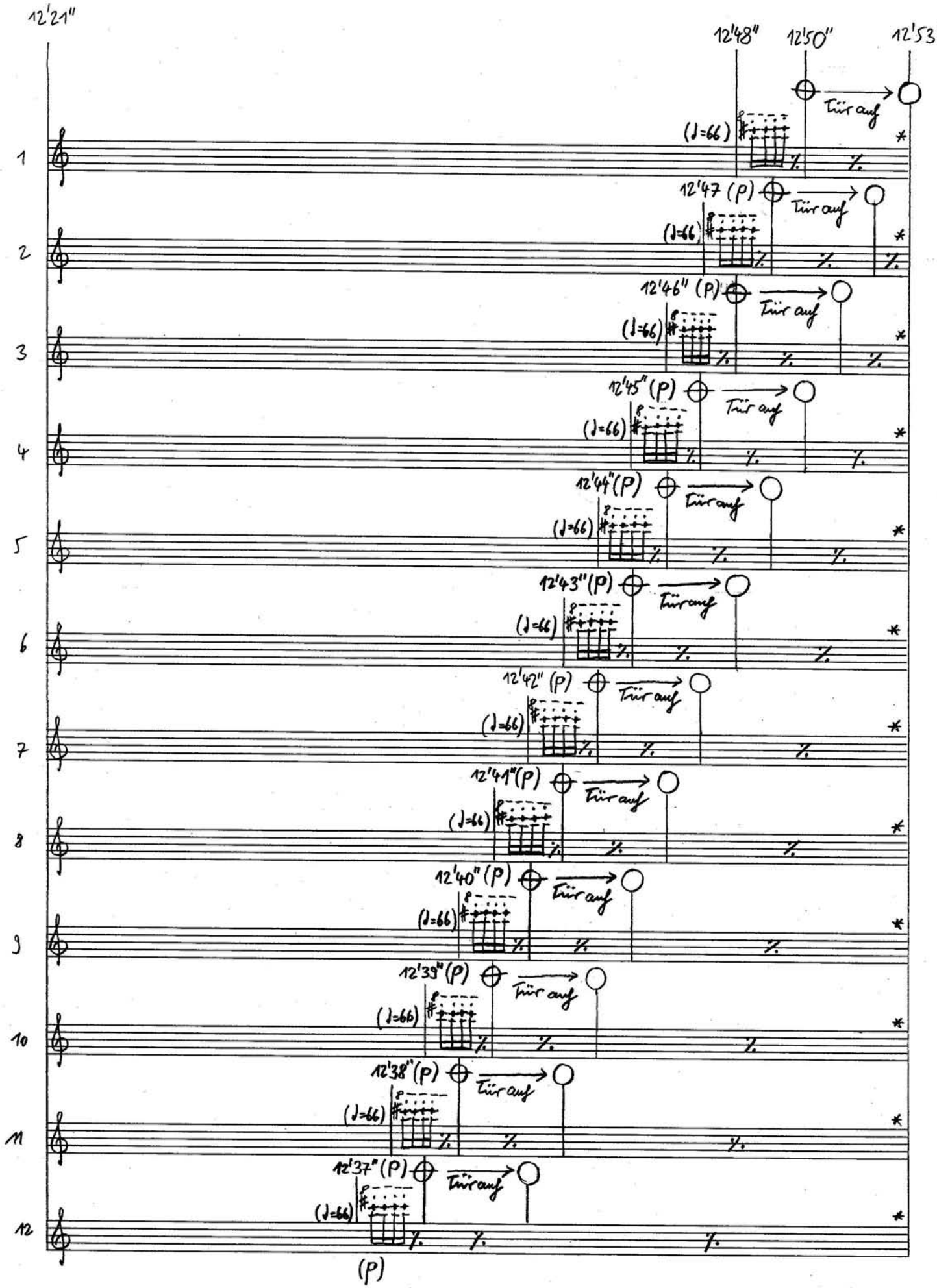
12 Tür geschlossen


10'34"
10'36"
10'39"
10'42"
10'45"
10'47"
10'51"
10'53"
10'54"
10'55"
10'57"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
♩=66
p
Tür auf
Tür zu
1/3
Tür 1/3 auf zu

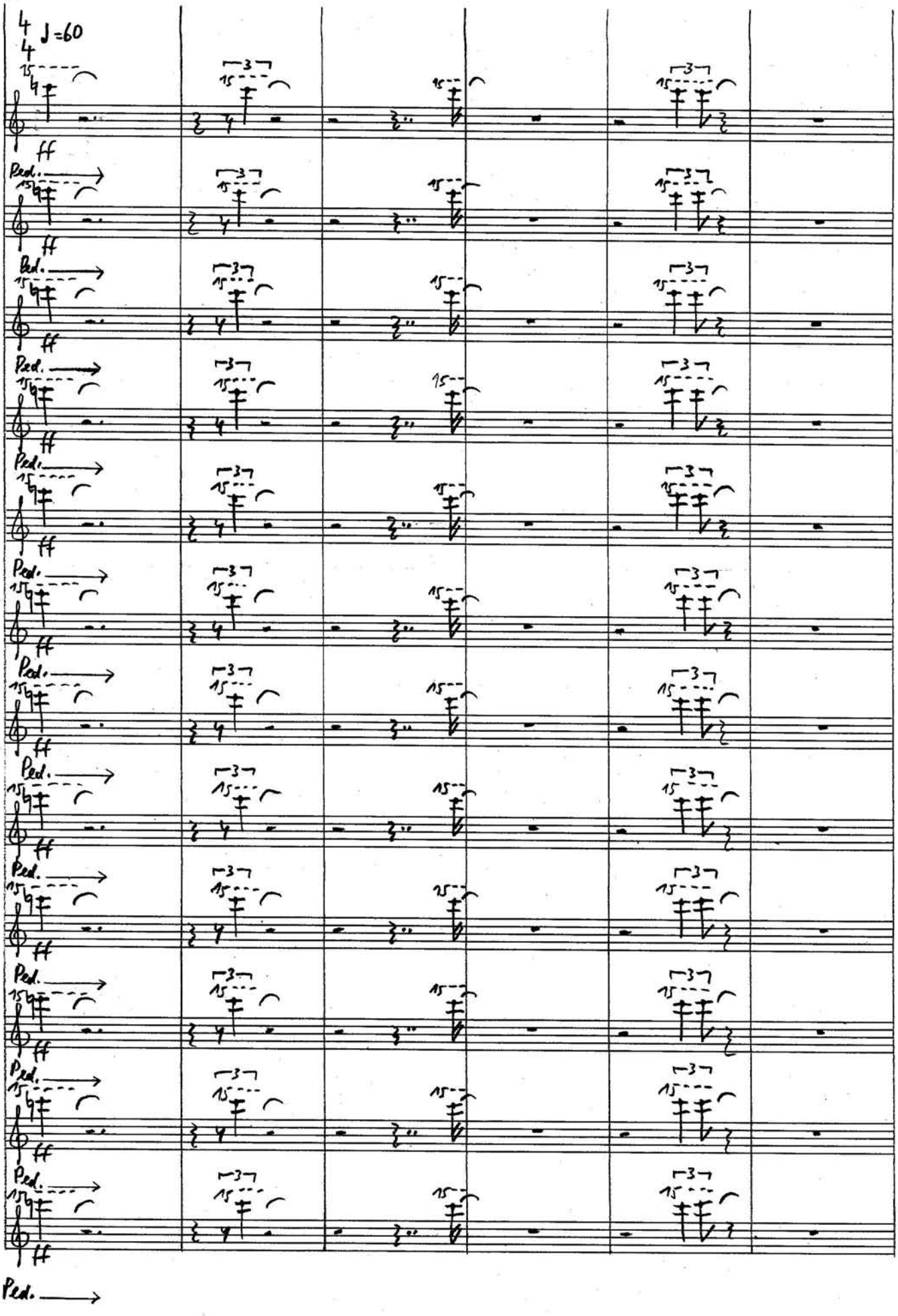

11'06" 11'08" 11'11" 11'13" 11'14" 11'16" 11'22" 11'23" 11'25" 11'27" 11'28" 11'29" 11'30"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
♩=66
p
Tür auf
Tür zu
5/6 auf
zu

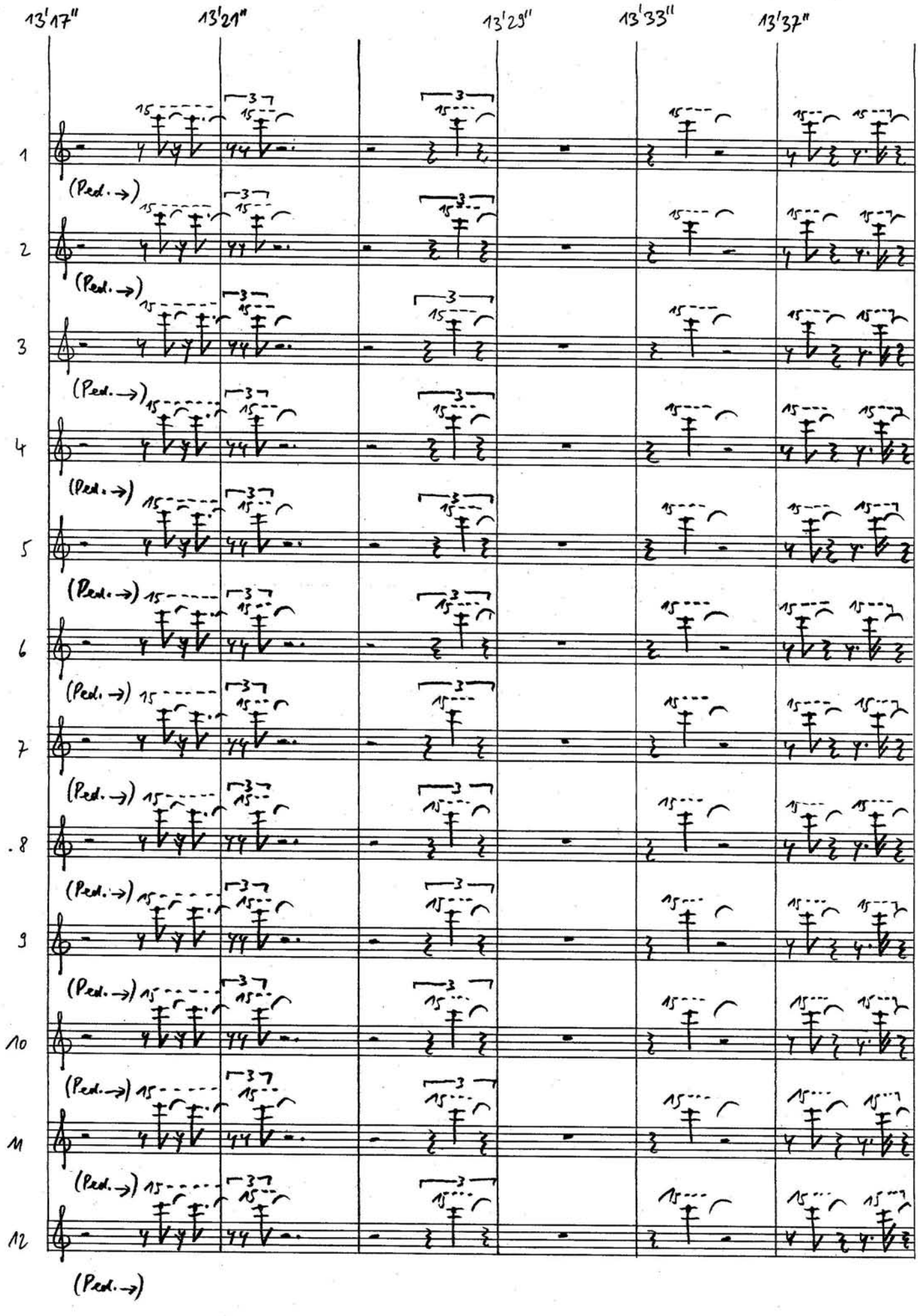

11'31"
11'34"
11'38"
11'41"
11'43"
11'46"
11'49"
11'51"
11'54"
11'55"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
♩=66
p
Tür auf
Tür zu
♩=66
p
Tür auf
Tür zu
Tür

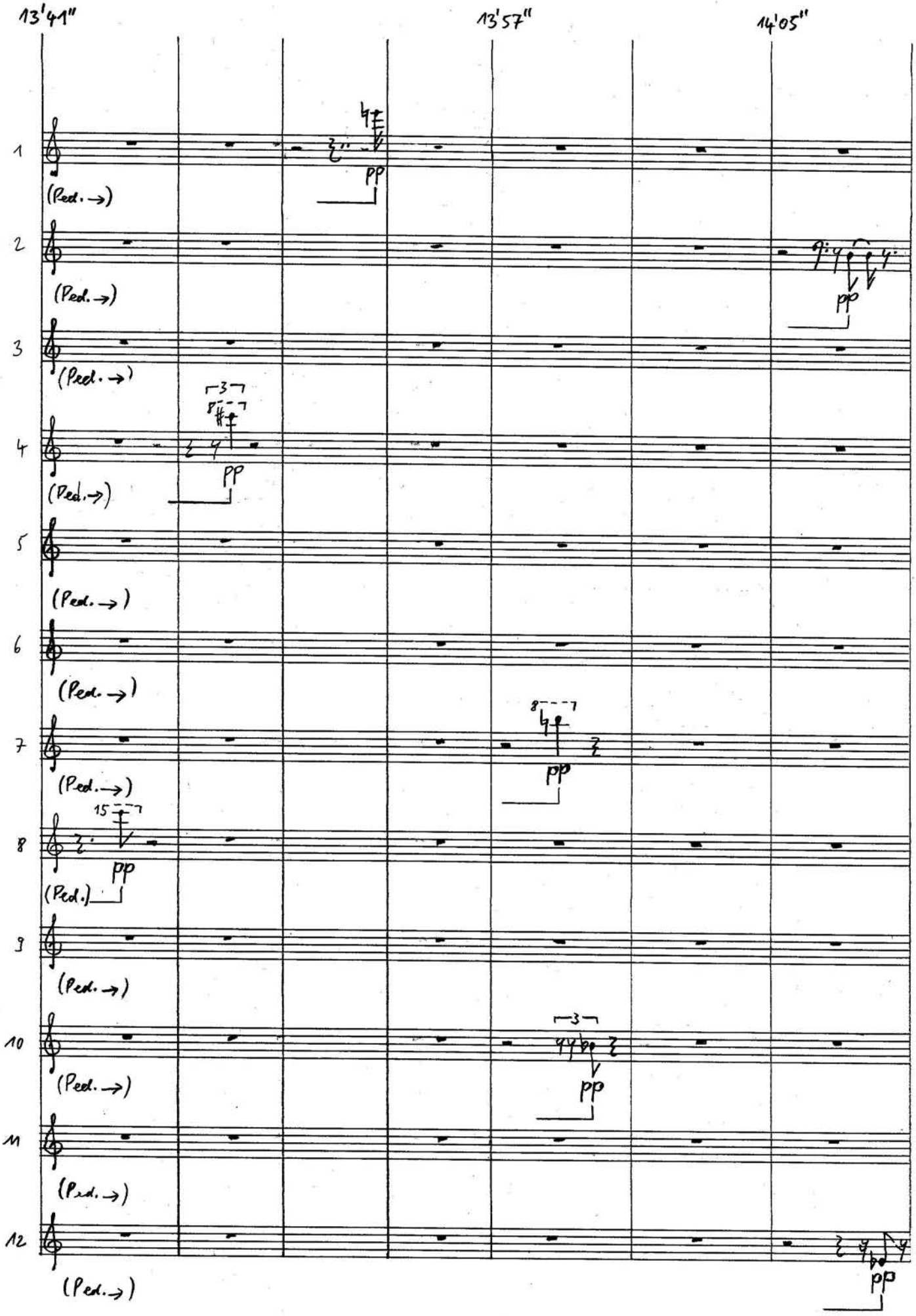

11'56" 11'58" 11'55" 12'00" 12'02" 12'02½" 12'04" 12'06" 12'07" 12'09" 12'11" 12'13" 12'14" 12'15" 12'16" 12'19" 12'21"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
♩=66
Tür auf
Tür zu
p
♩=66
Tür 1/2 auf zu
p
♩=66
Tür 2/3 auf zu
p
zu

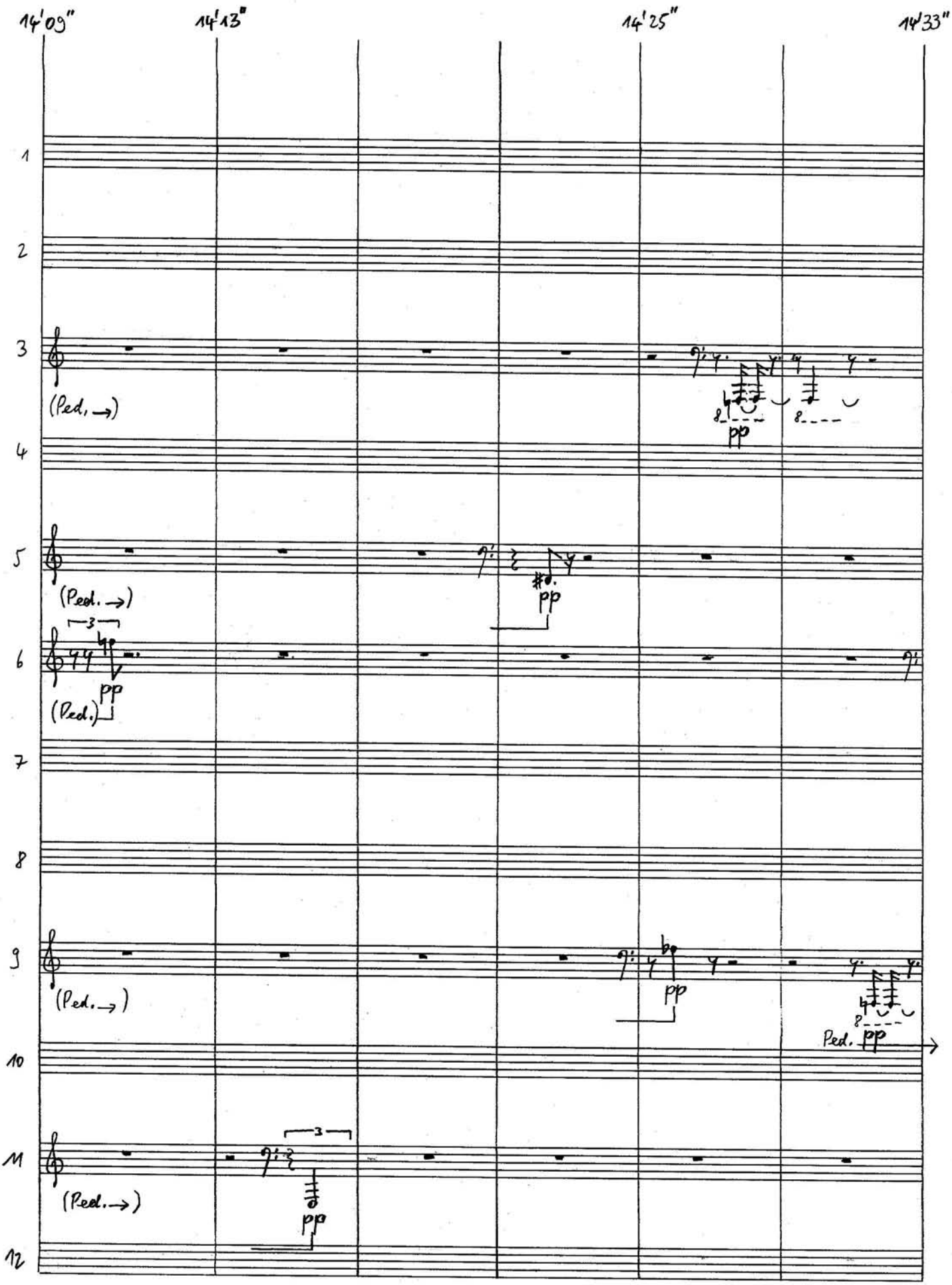

12'21"
12'48"
12'50"
12'53"
Tür auf
(♩=66)
12'47 (P)
12'46" (P)
12'45" (P)
12'44" (P)
12'43" (P)
12'42" (P)
12'41" (P)
12'40" (P)
12'39" (P)
12'38" (P)
12'37" (P)
(P)
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
*ohne Lücke anschließen

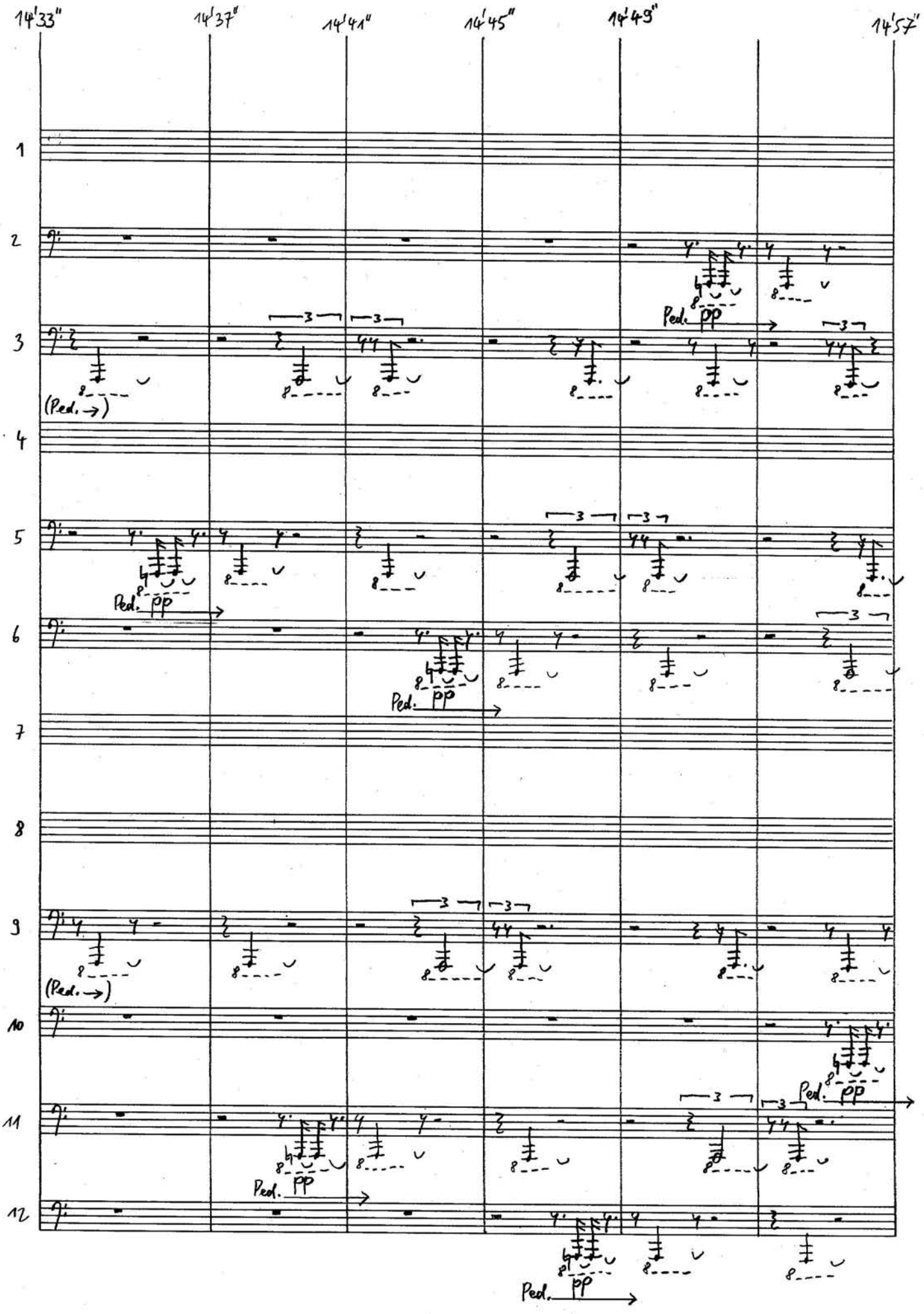
12'53"

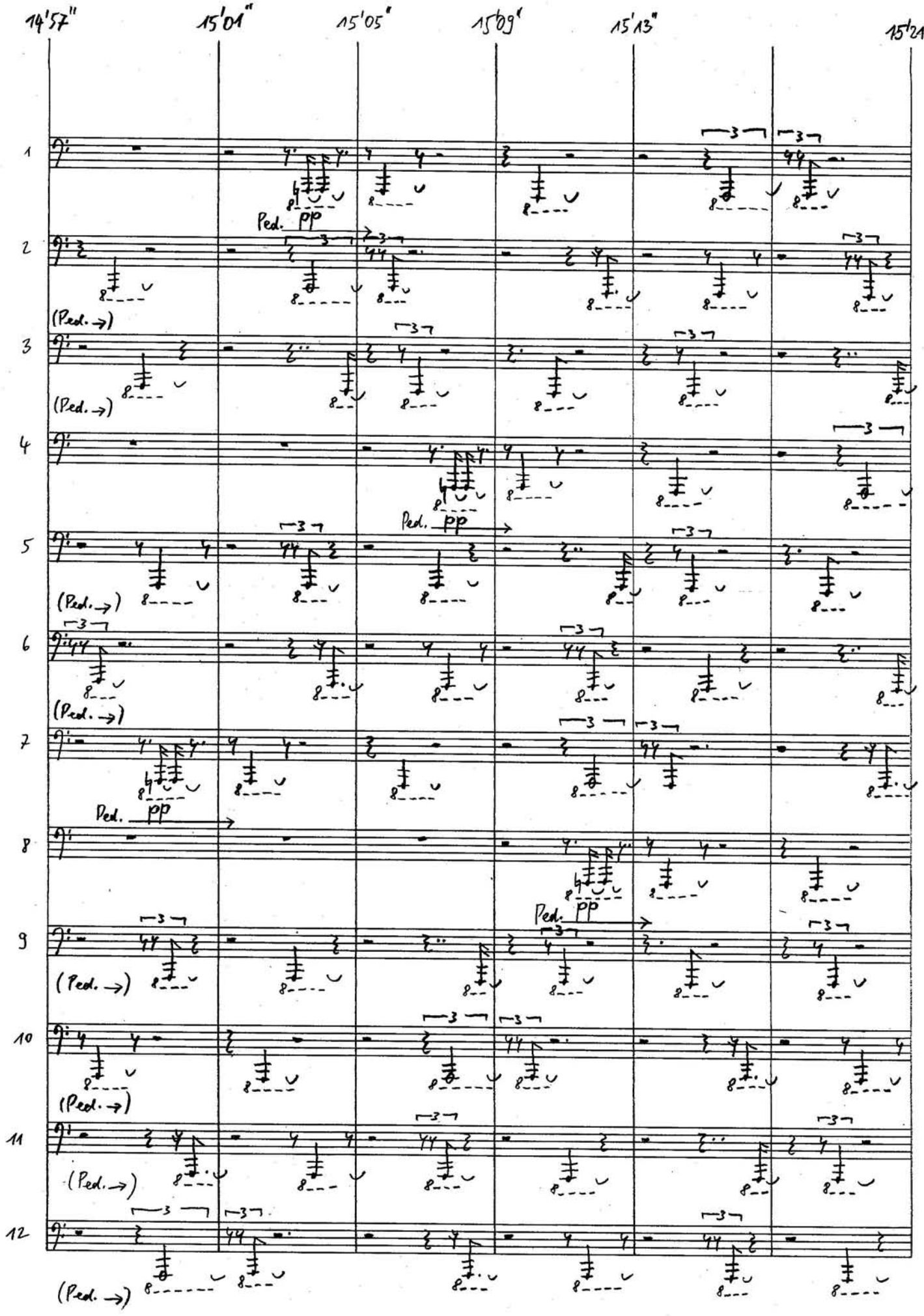


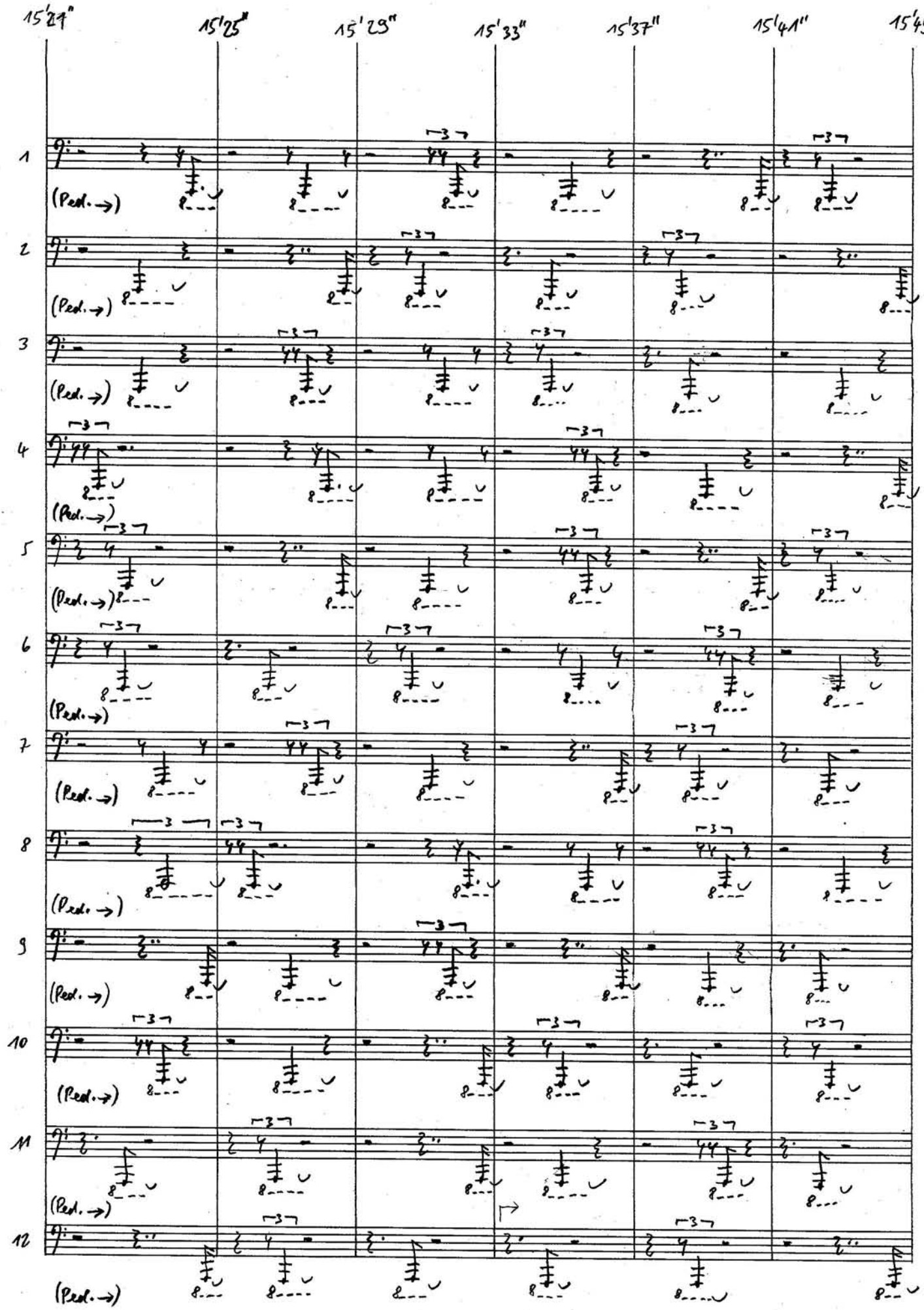

13'17"
13'21"
13'29"
13'33"
13'37"
1
(Ped.→)
2
(Ped.→)
3
(Ped.→)
4
(Ped.→)
5
(Ped.→)
6
(Ped.→)
7
(Ped.→)
8
(Ped.→)
9
(Ped.→)
10
(Ped.→)
11
(Ped.→)
12
(Ped.→)

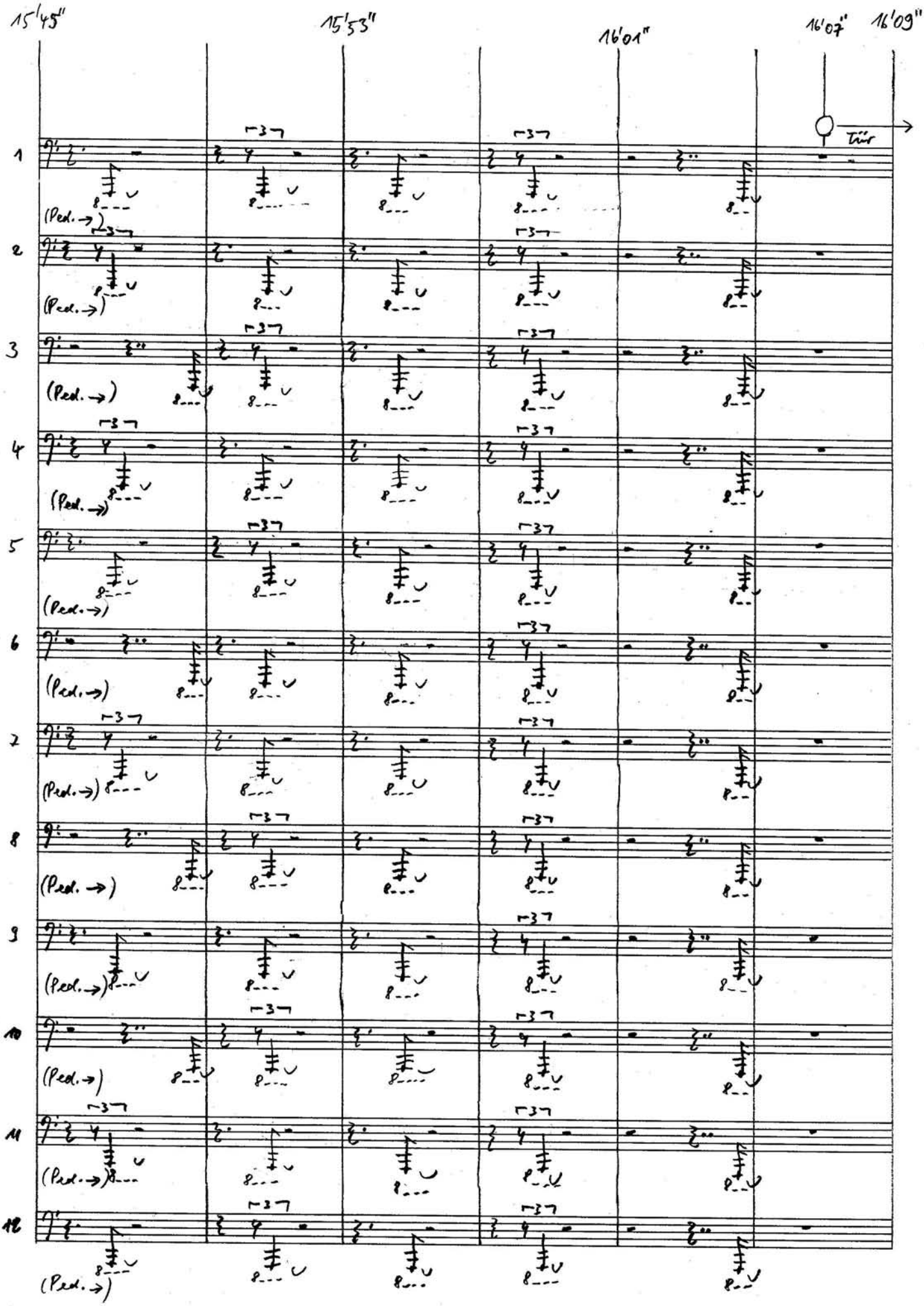

13'41"
13'57"
14'05"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Ped. →)
pp
15

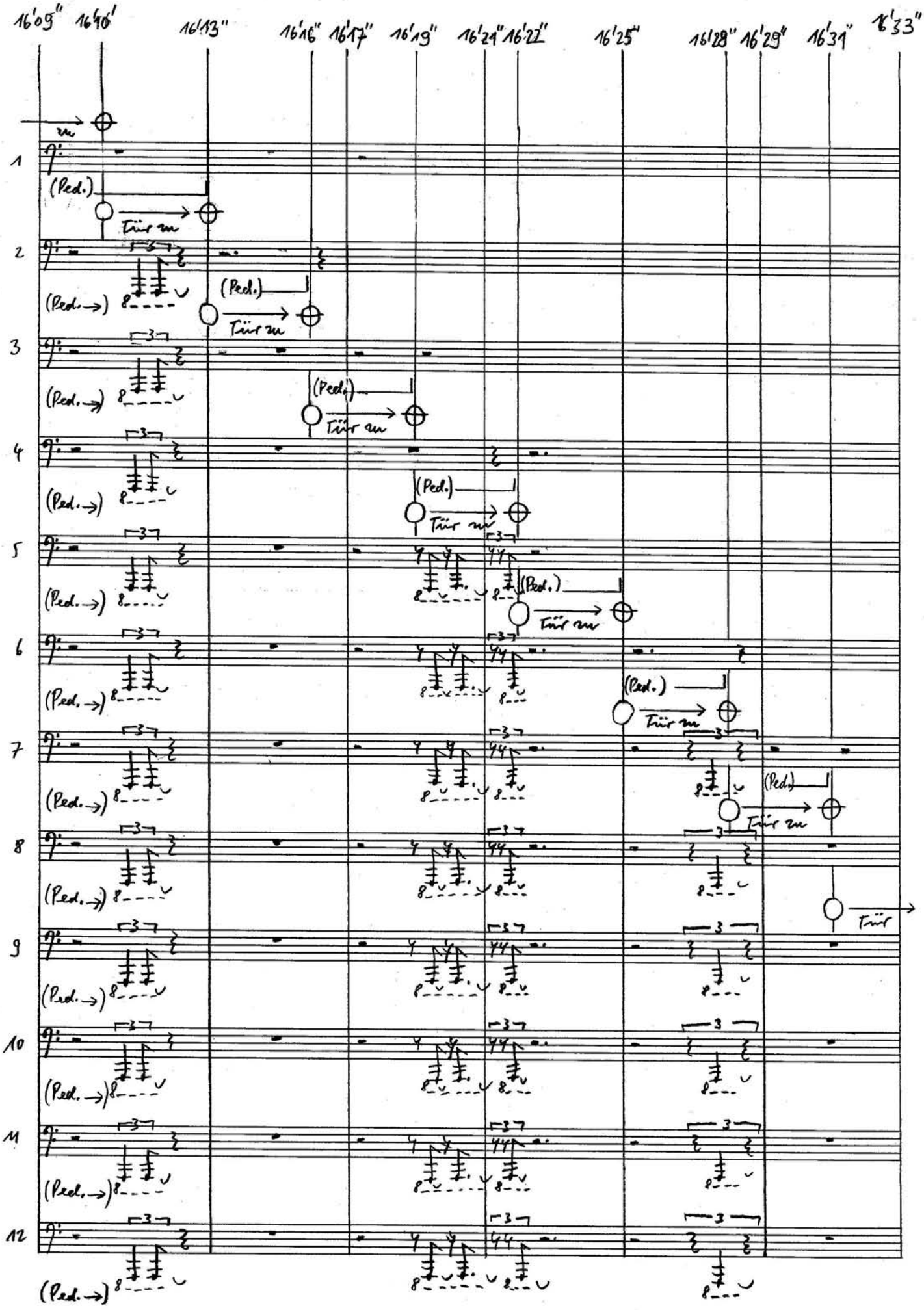

14'09"
14'13"
14'25"
14'33"
1
2
3
(Ped. →)
pp
4
5
(Ped. →)
pp
3
6
(Ped.)
pp
7
8
9
(Ped. →)
pp
Ped. pp
10
11
(Ped. →)
3
pp
12

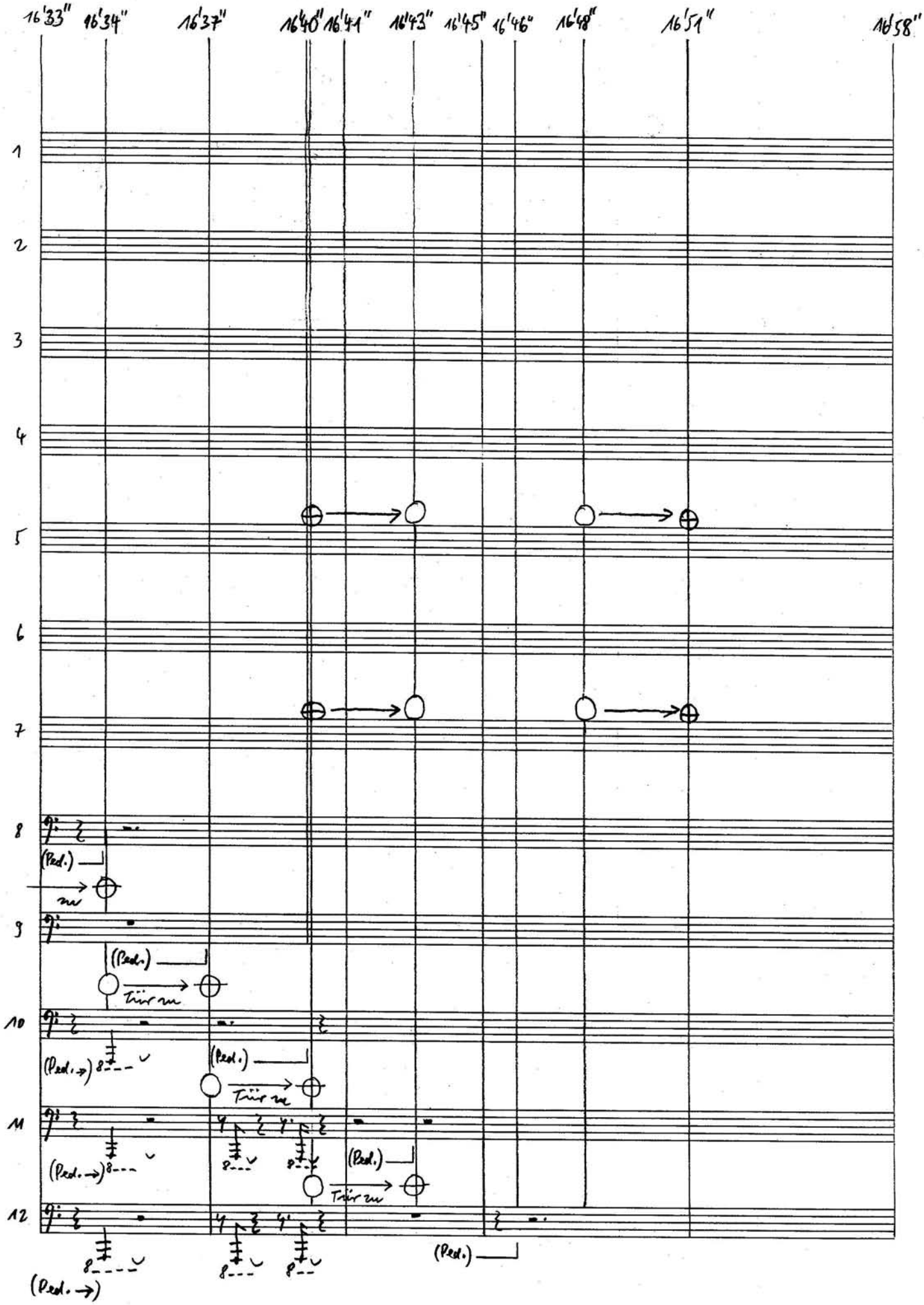

14'33"
14'37"
14'41"
14'45"
14'49"
14'57"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Ped. →)
Ped. pp
3

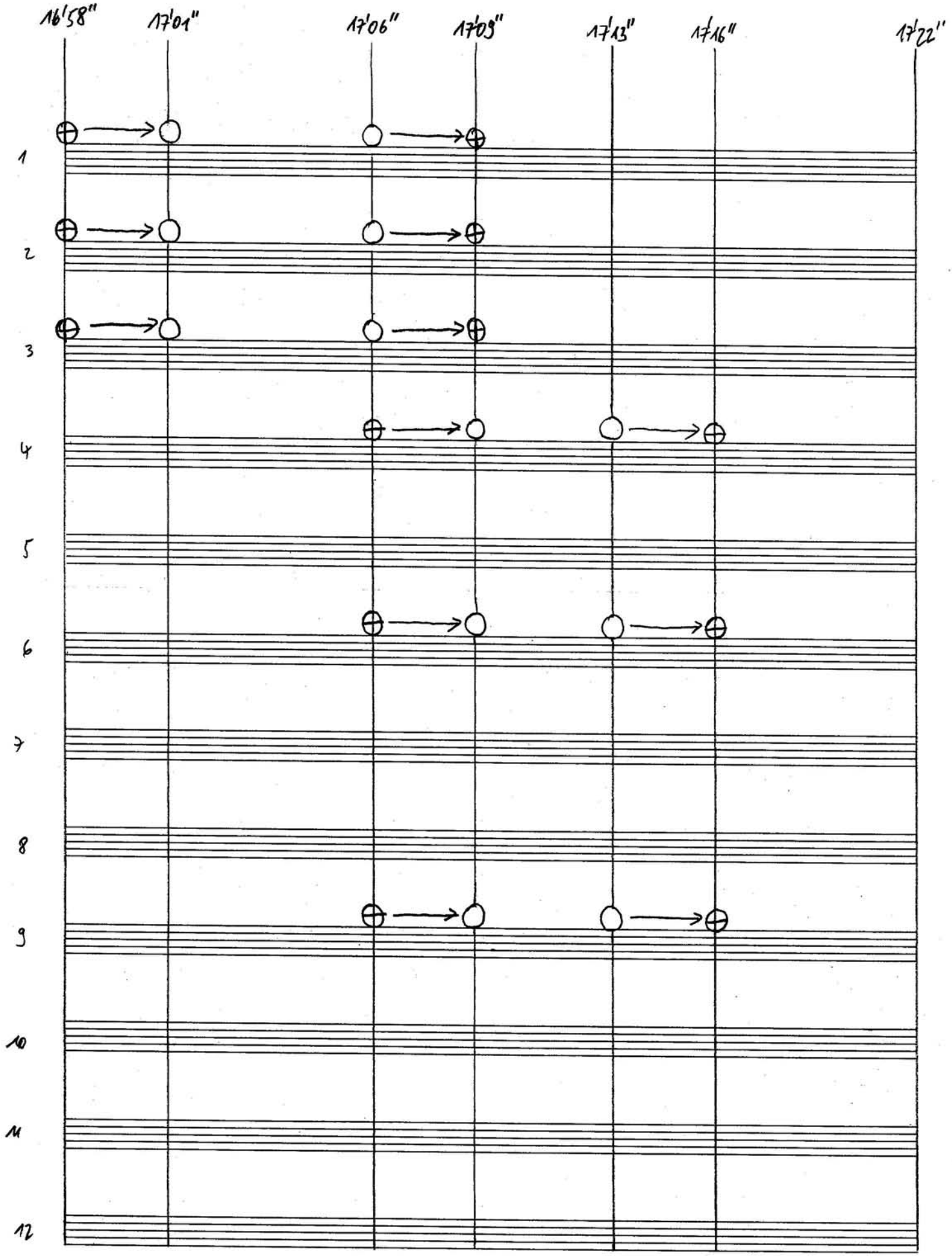

14'57"
15'01"
15'05"
15'09"
15'13"
15'21"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
Ped. pp
(Ped. →)

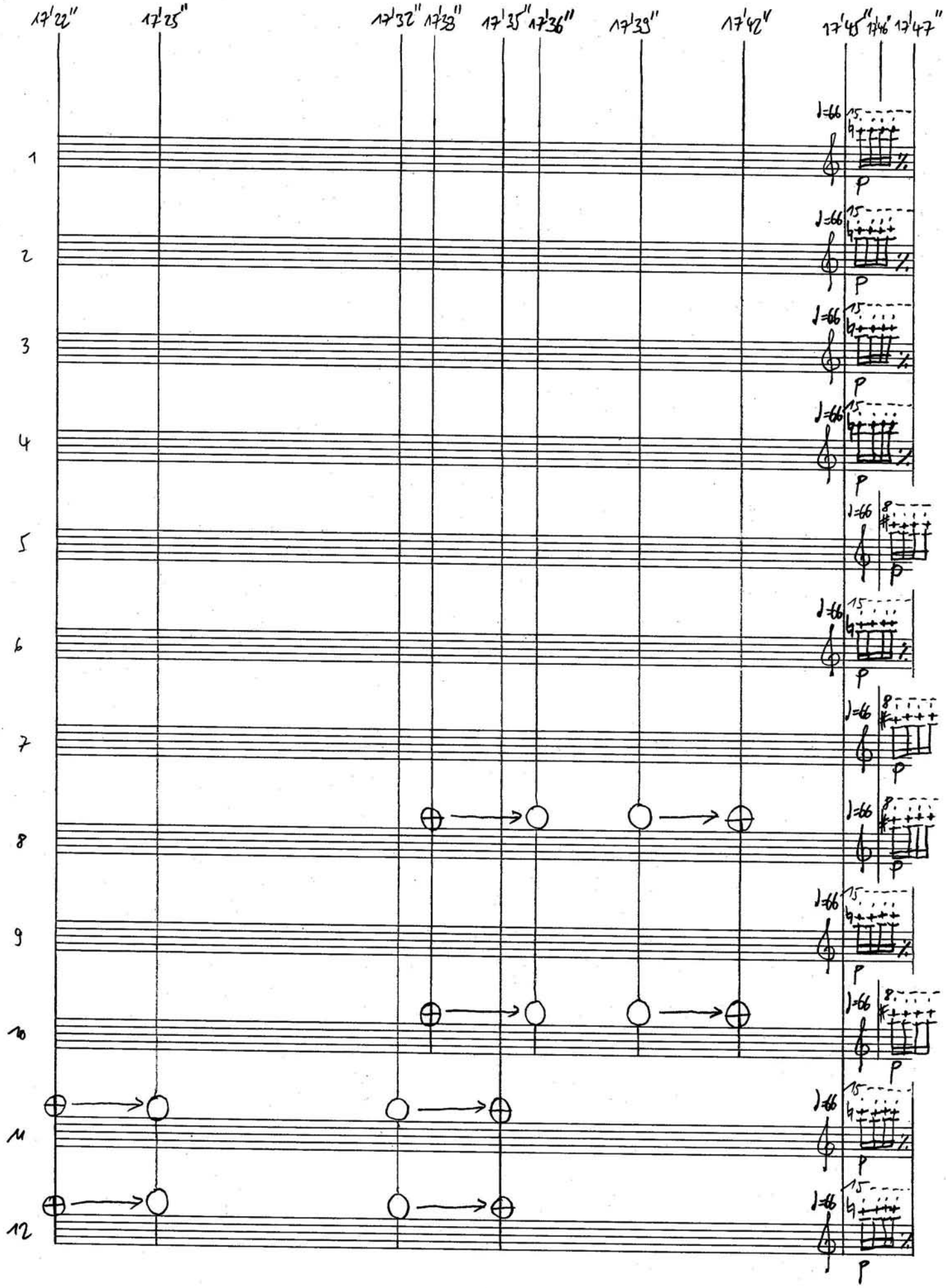

15'21"
15'25"
15'29"
15'33"
15'37"
15'41"
15'45"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Ped. →)

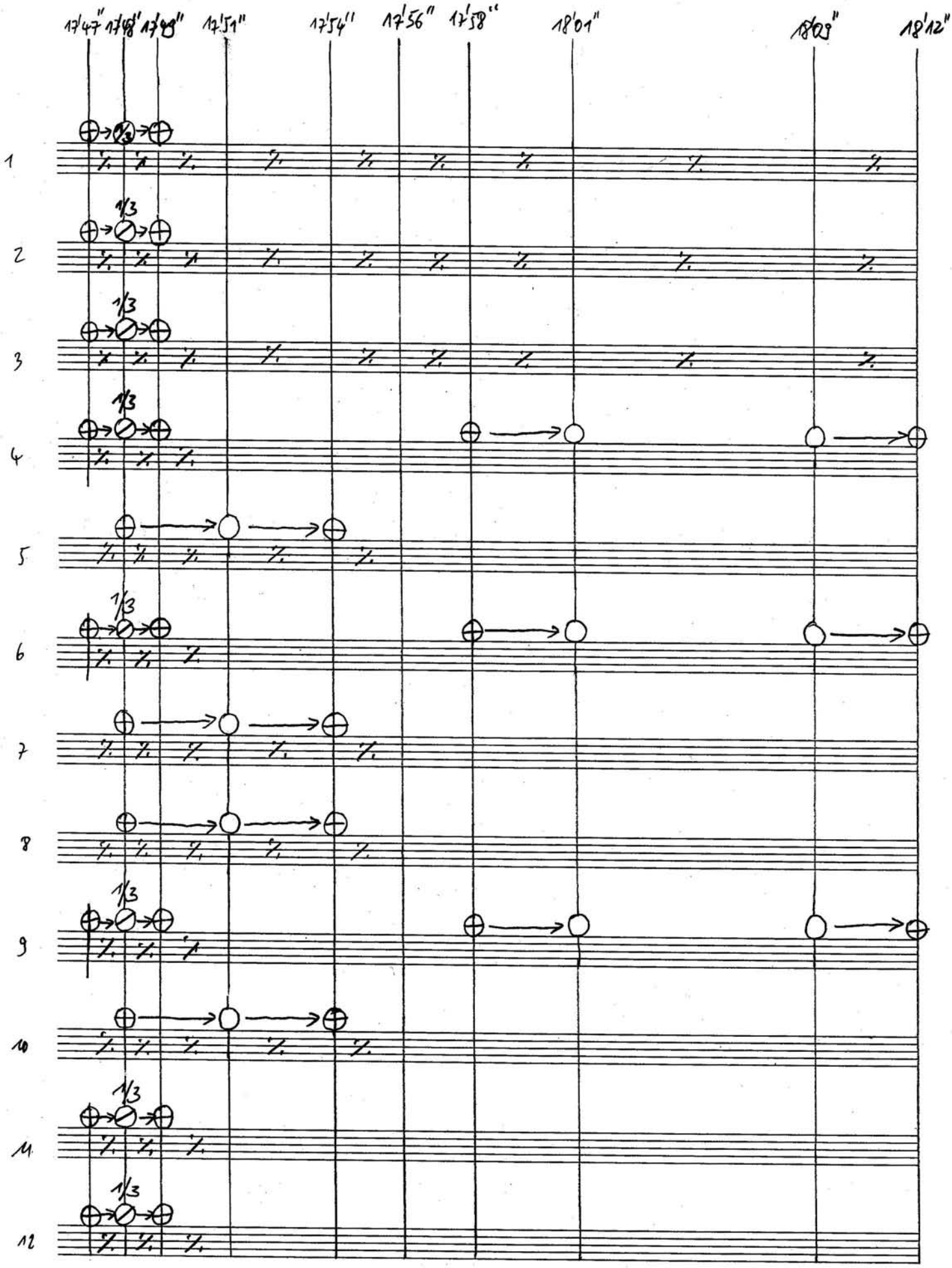

15'45"
15'53"
16'01"
16'07"
16'09"
Tür
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Ped. →)

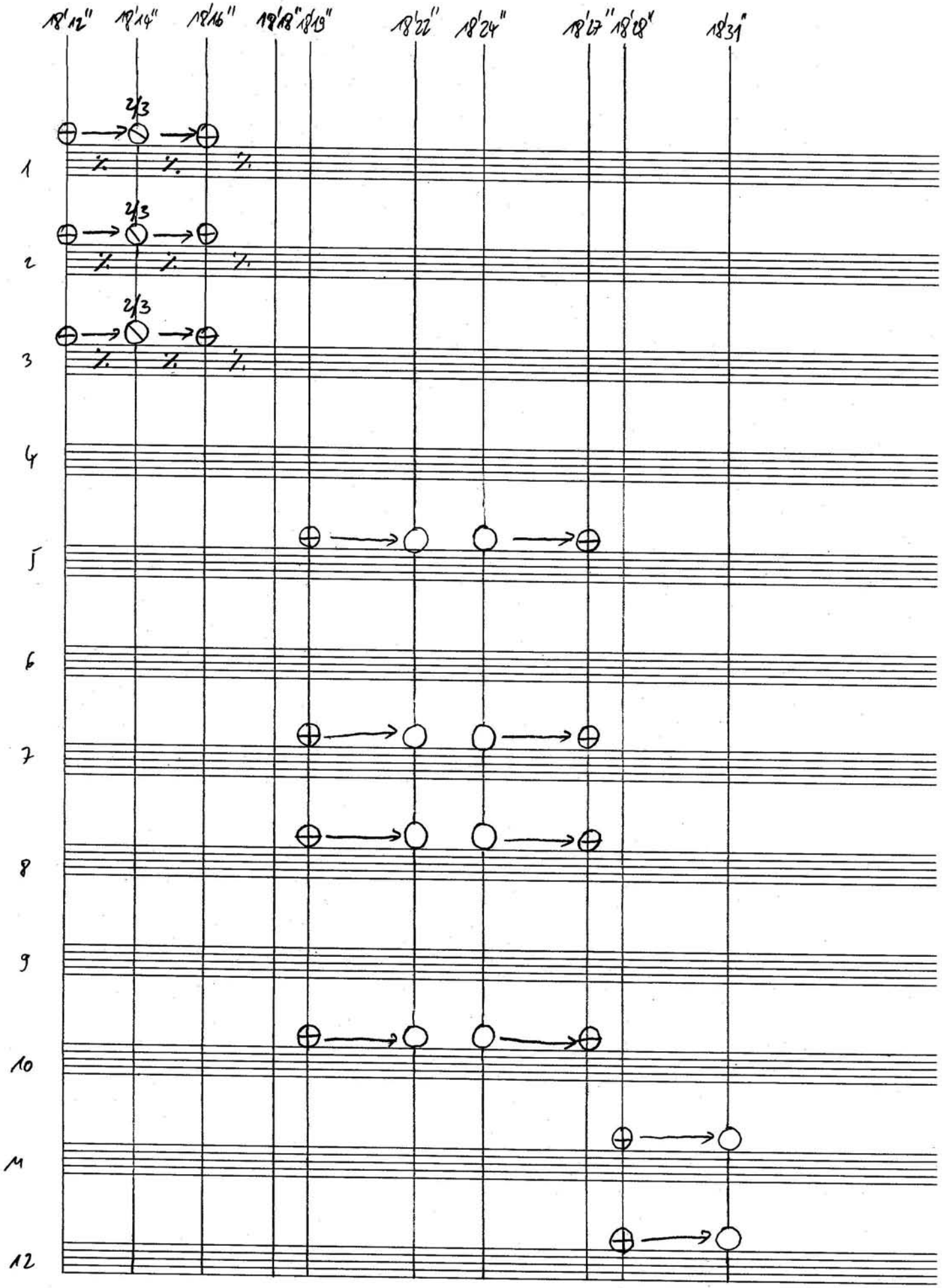

16'09" 16'46' 16'13" 16'16" 16'17" 16'19" 16'24" 16'22" 16'25" 16'28" 16'29" 16'31" 16'33"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Ped.)
Tür zu
(Ped.→)

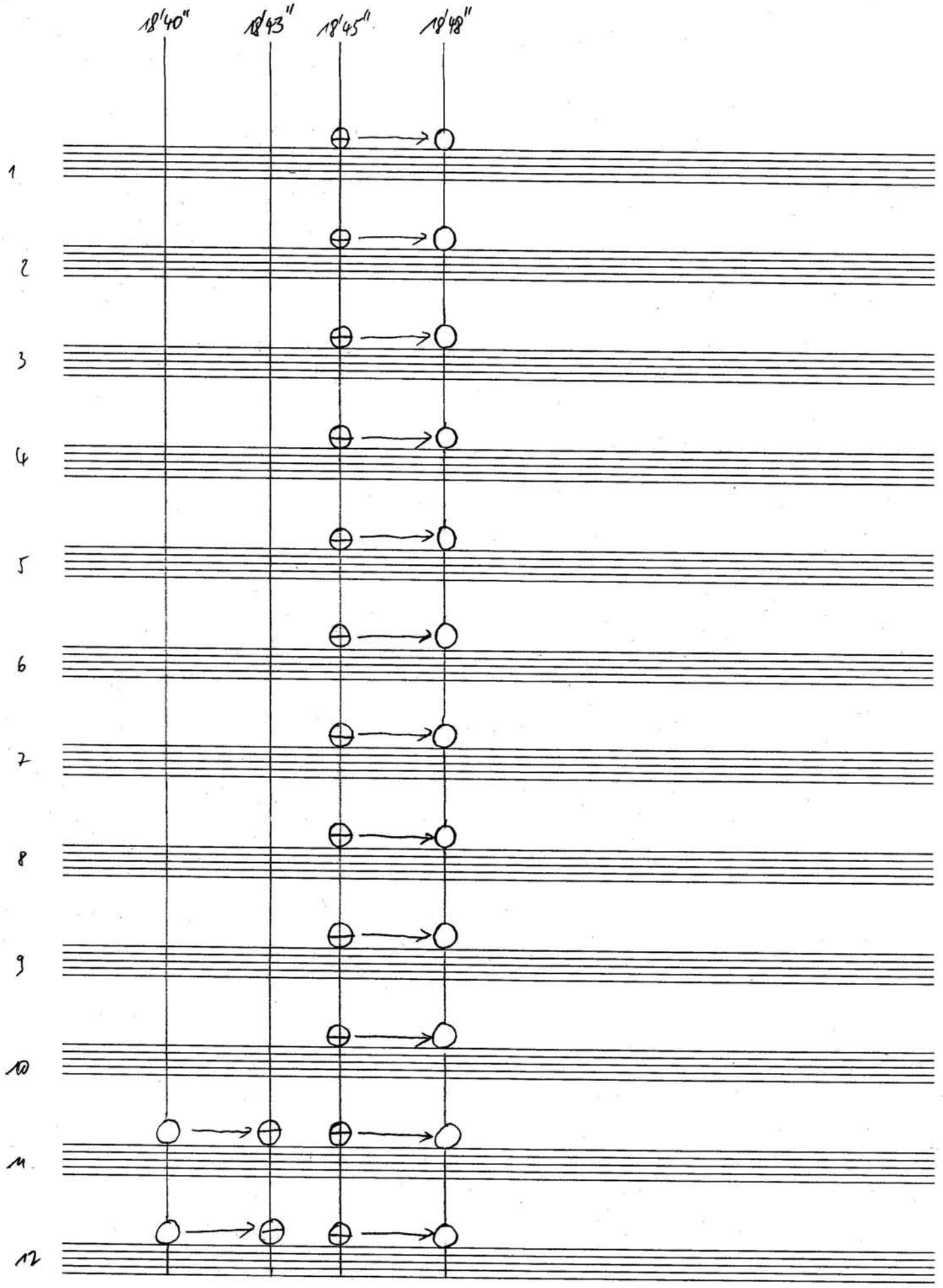

16'33"
16'34"
16'37"
16'40"
16'41"
16'43"
16'45"
16'46"
16'48"
16'51"
16'58"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Ped.)
Tür zu
(Ped.→)

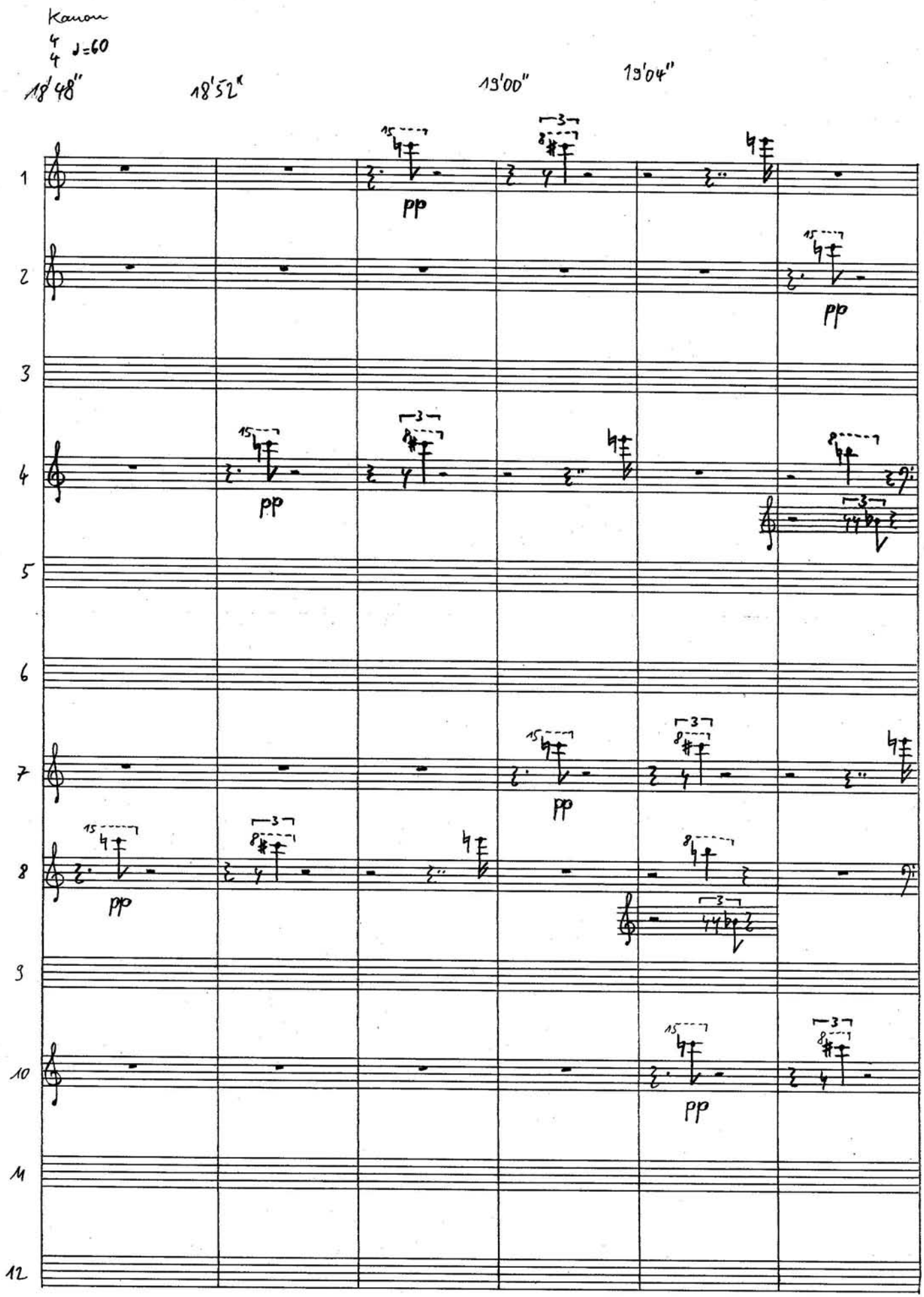

16'58"
17'01"
17'06"
17'09"
17'13"
17'16"
17'22"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

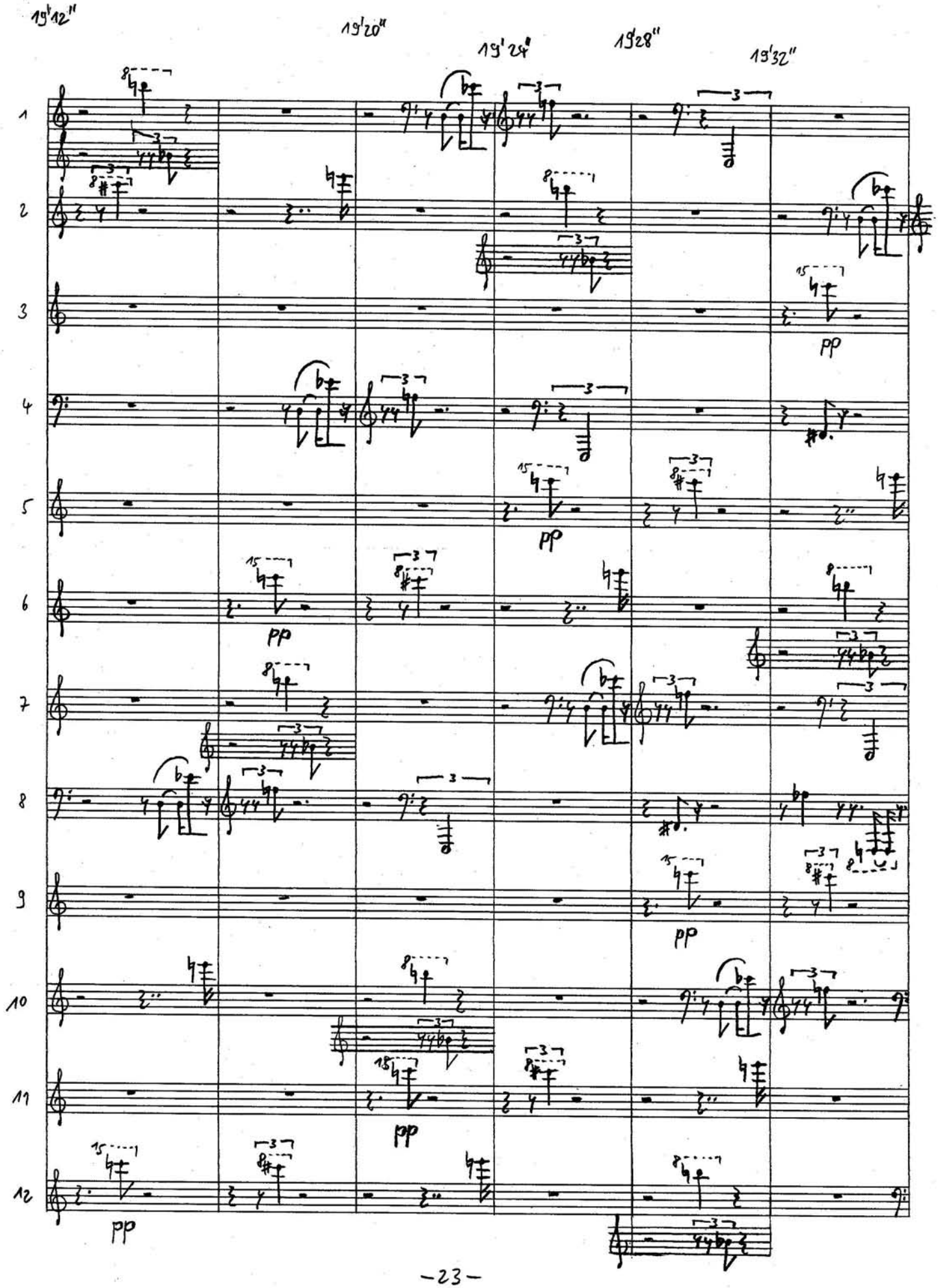

17'22"
17'25"
17'32"
17'33"
17'35"
17'36"
17'39"
17'42"
17'45"
17'46"
17'47"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
♩=66
p

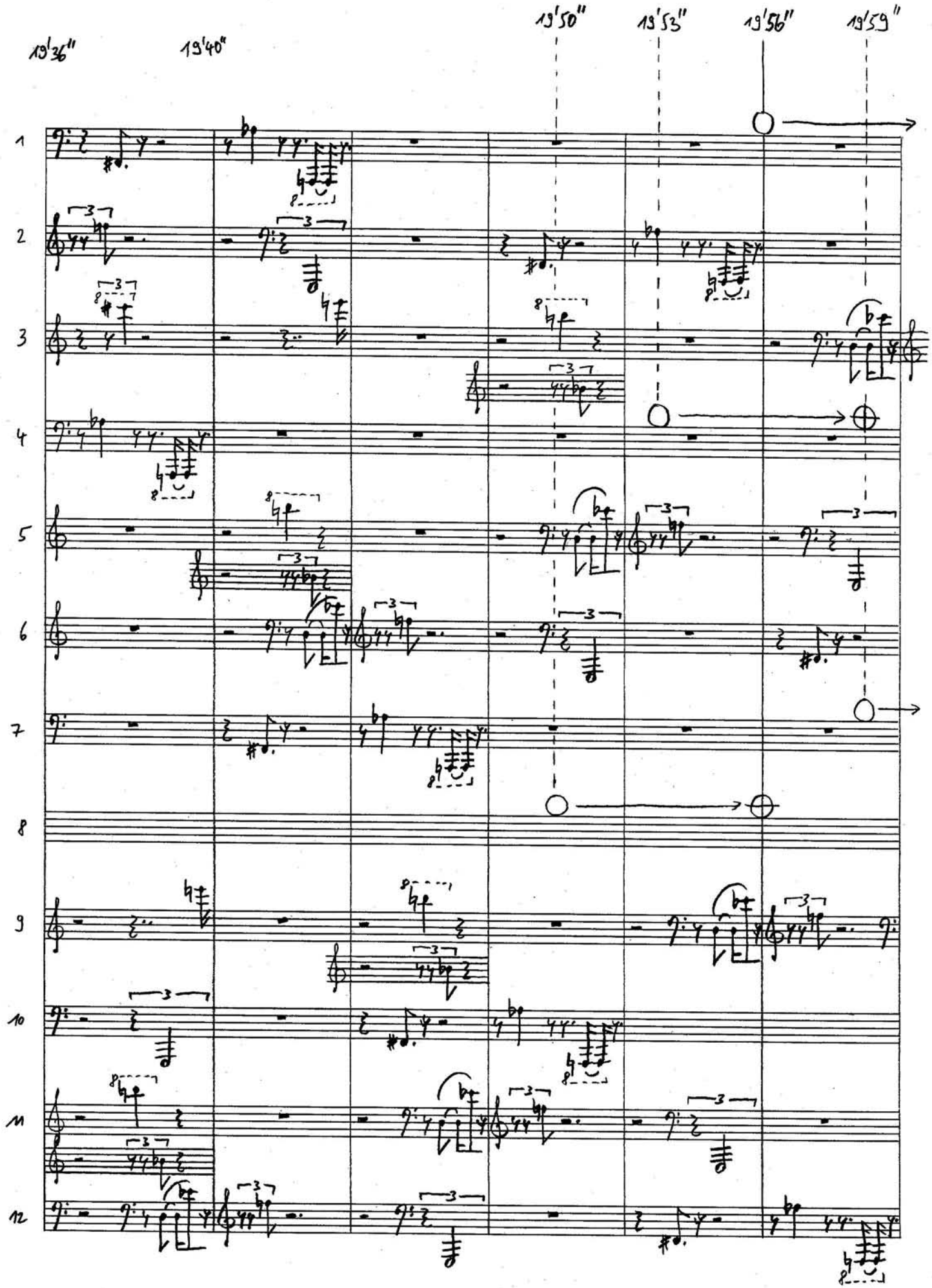

17'47"
17'48'
17'49"
17'51"
17'54"
17'56"
17'58"
18'01"
18'03"
18'12"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

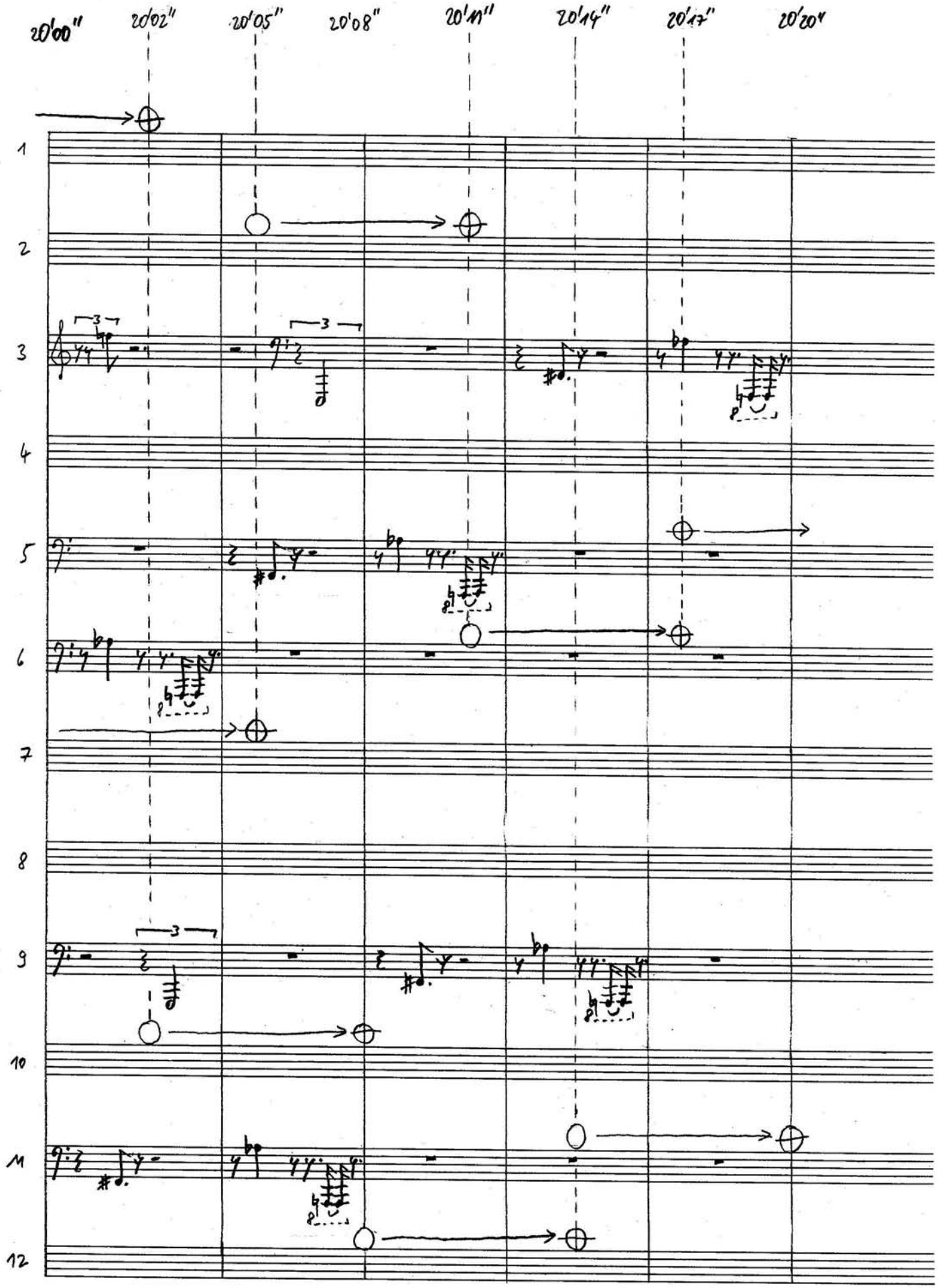

18'12"
18'14"
18'16"
18'18"
18'19"
18'22"
18'24"
18'27"
18'28"
18'31"
2/3
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

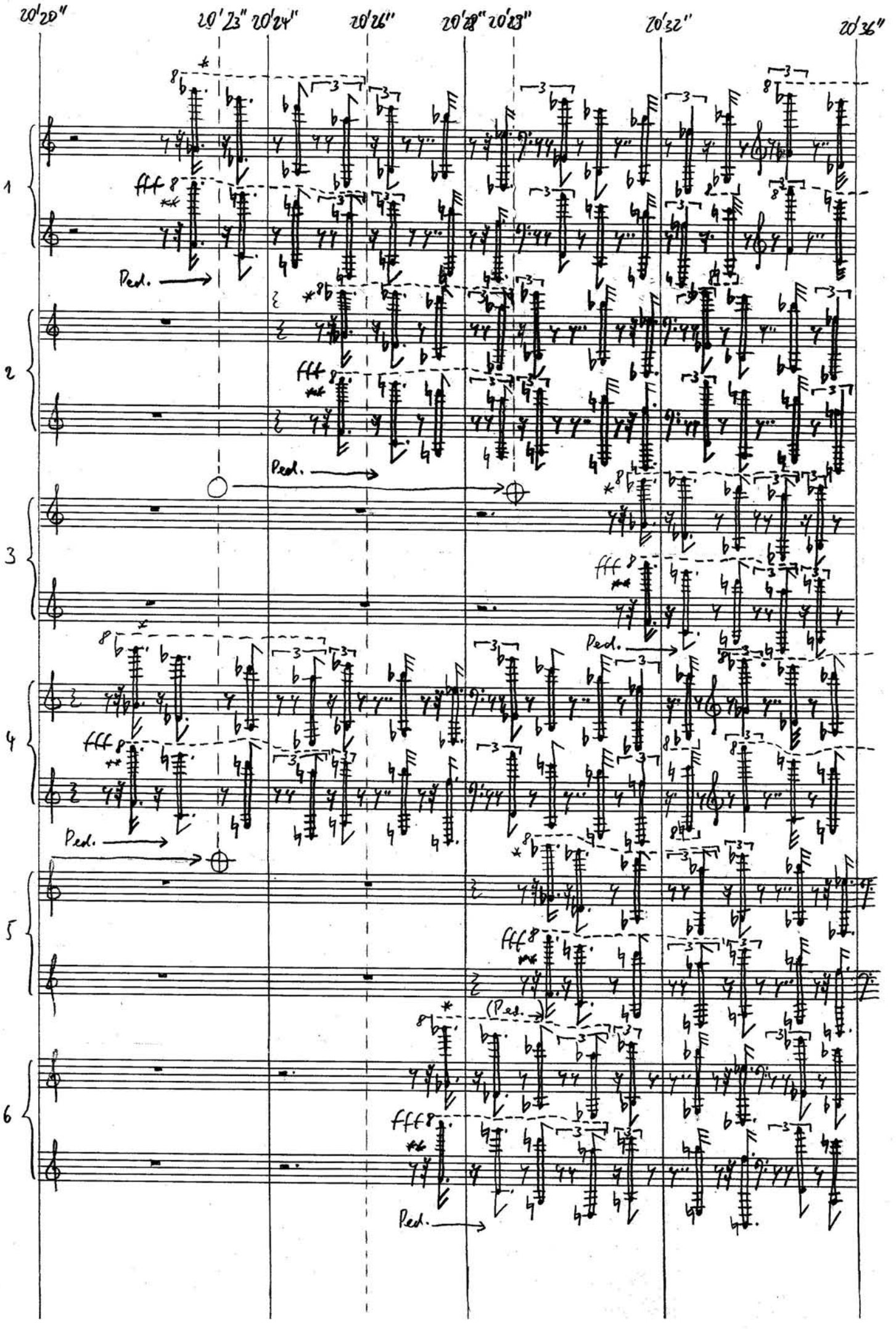

18'40"
18'43"
18'45"
18'48"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

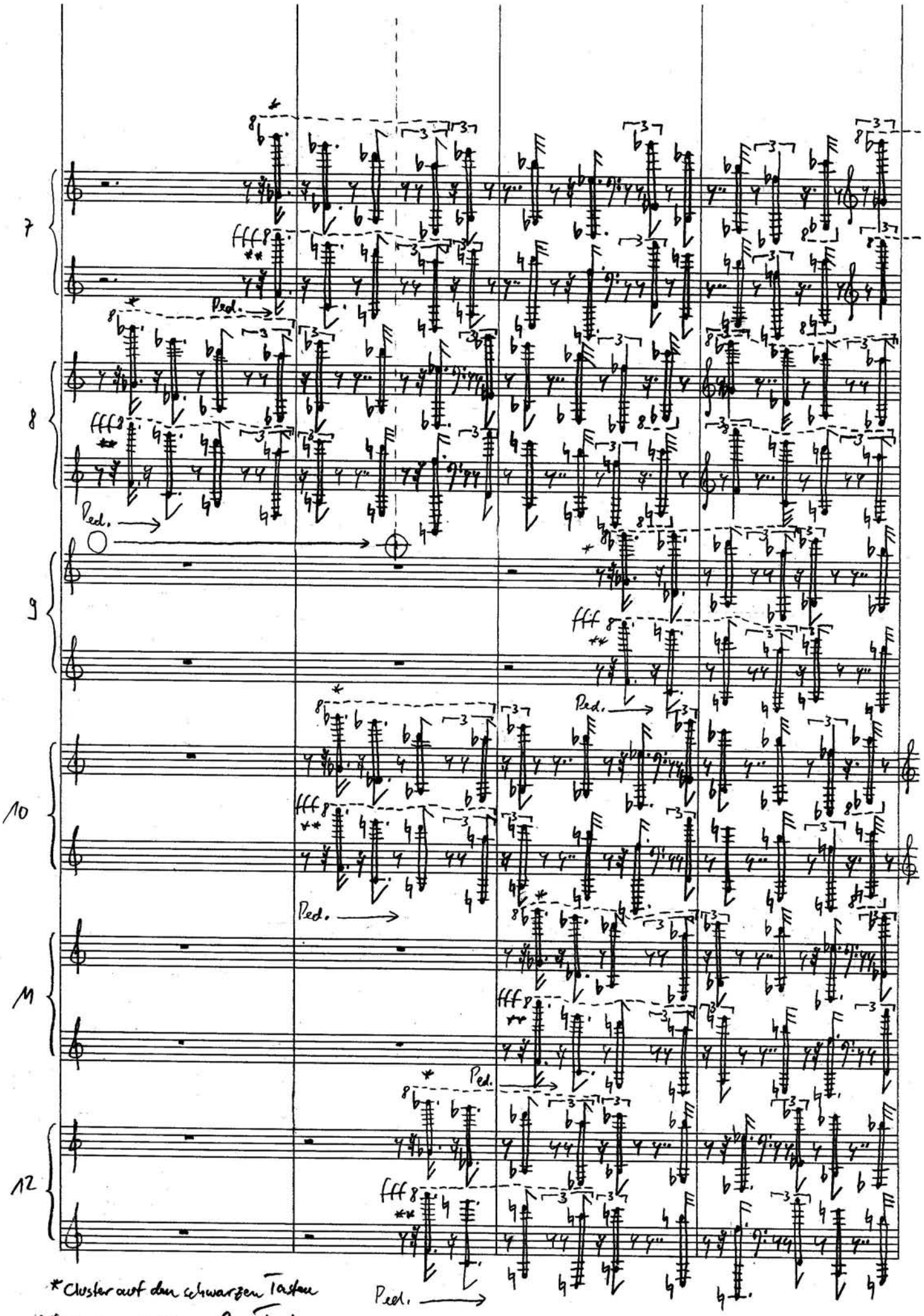

Kanon
4/4 ♩=60
18'48"
18'52"
19'00"
19'04"
pp


19'12"
19'20"
19'24"
19'28"
19'32"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
pp
pp
pp
pp
pp


19'36"
19'40"
19'50"
19'53"
19'56"
19'59"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

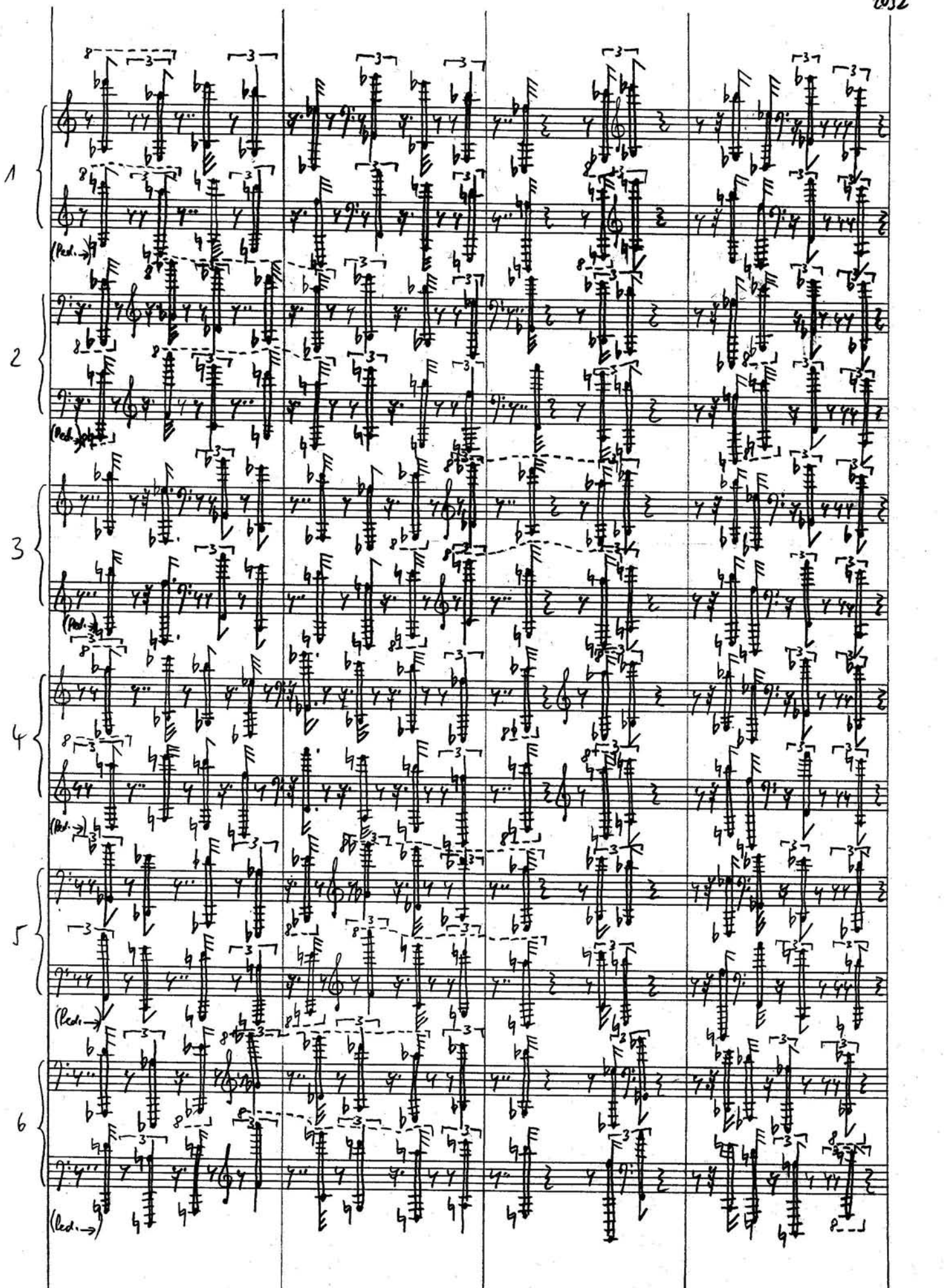

20'00"
20'02"
20'05"
20'08"
20'11"
20'14"
20'17"
20'20"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

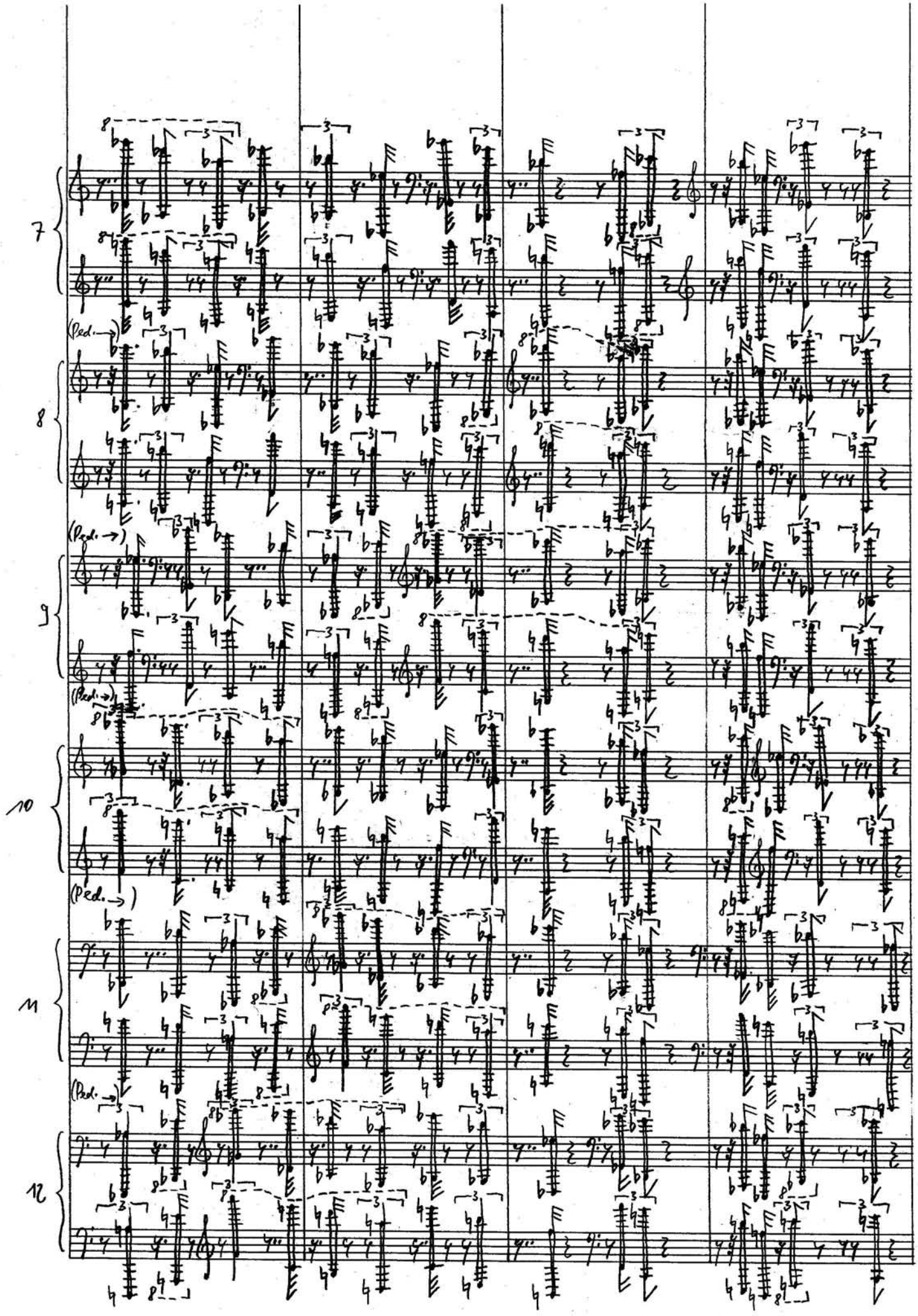

20'20"
20'23"
20'24"
20'26"
20'28"
20'29"
20'32"
20'36"
1
2
3
4
5
6
fff
Ped.
(Ped.)

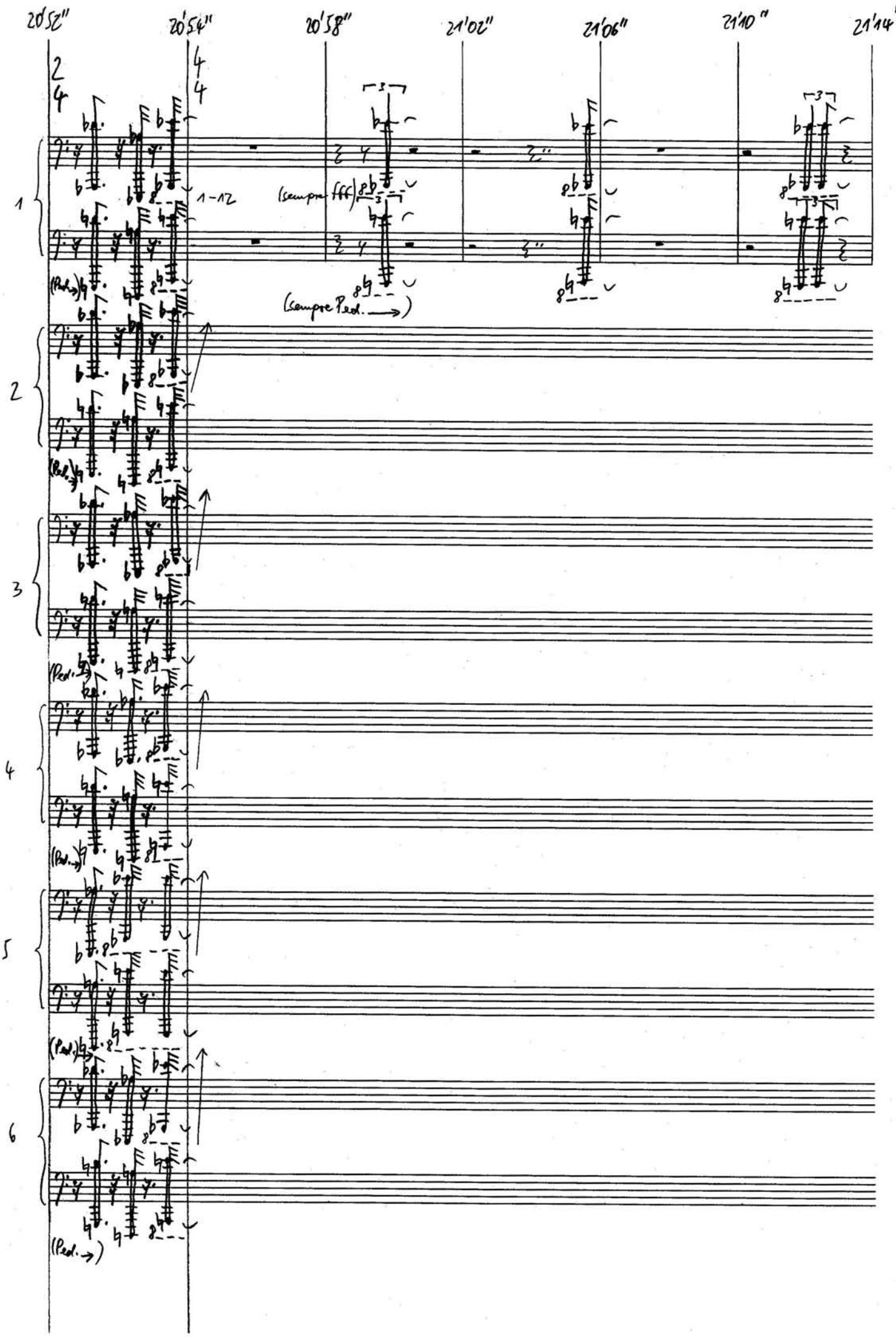


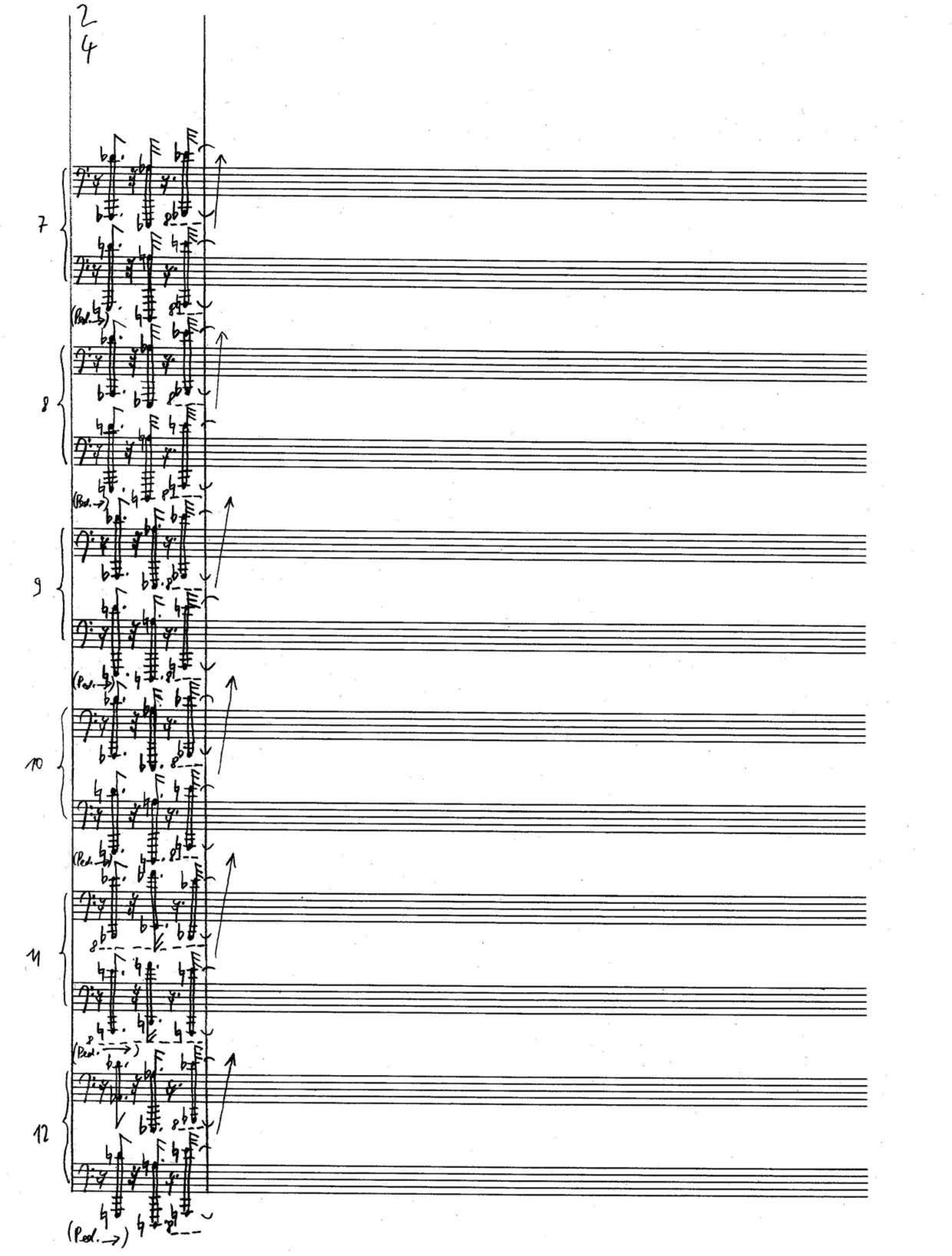
*Cluster auf den schwarzen Tasten

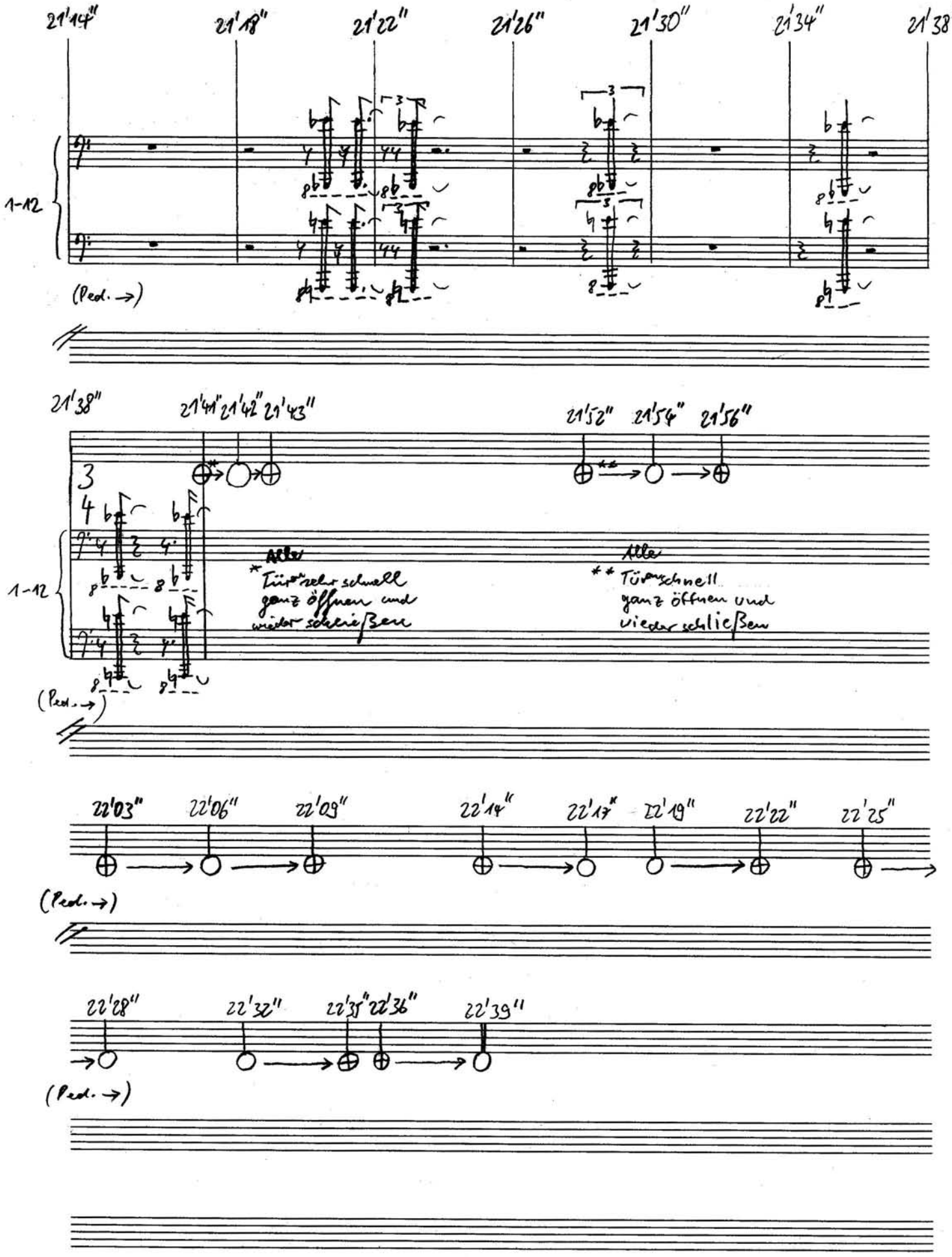
**Cluster auf den weißen Tasten

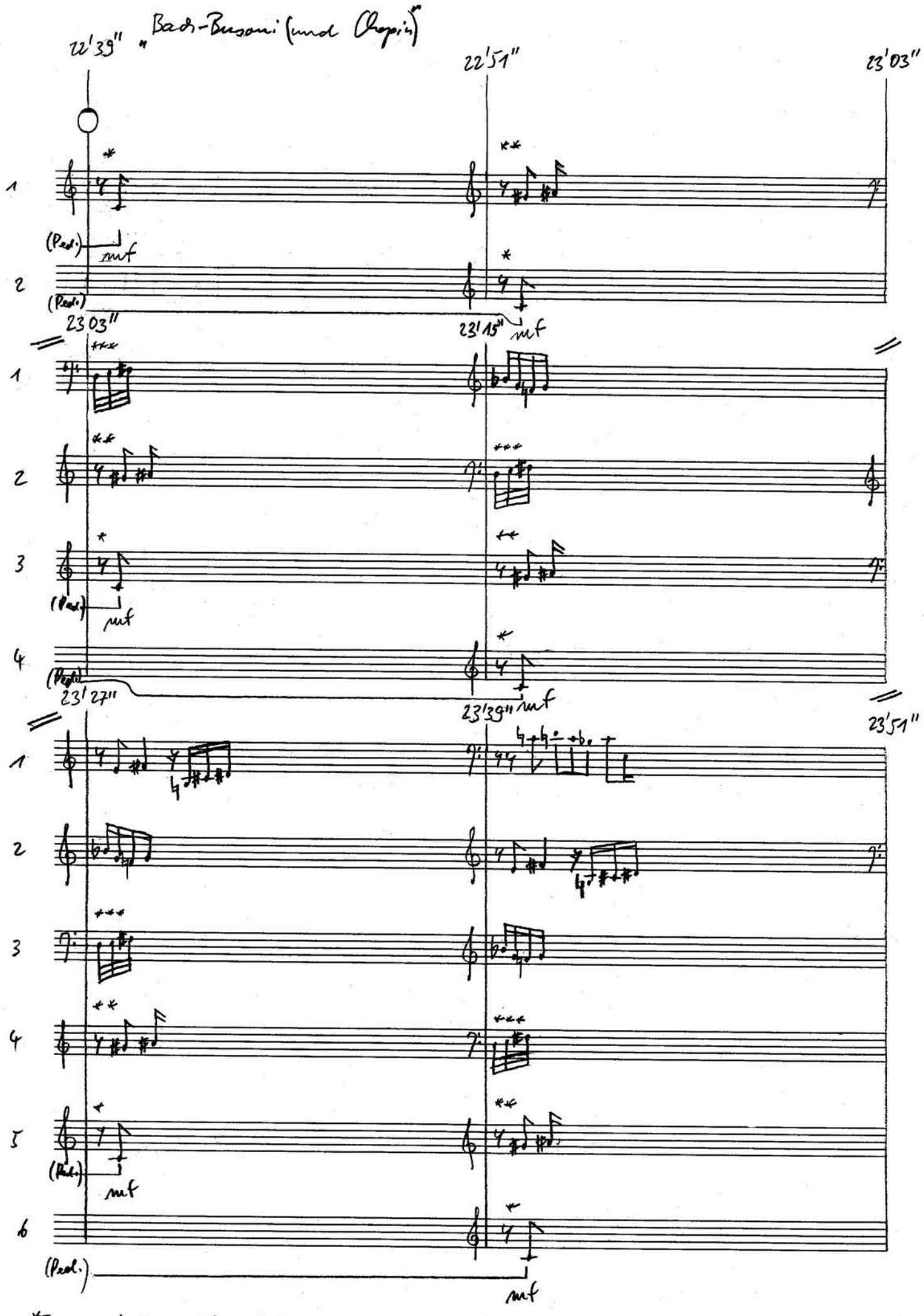

20' 36"
20'52"
1
2
3
4
5
6
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)


7
(Ped.→)
8
(Ped.→)
9
(Ped.→)
10
(Ped.→)
11
(Ped.→)
12


20'52"
20'54"
20'58"
21'02"
21'06"
21'10"
21'14"
1
2
3
4
5
6
1-12
(sempre fff)
(sempre Ped. →)
(Ped.)
(Ped.→)


2
4
7
8
9
10
11
12
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)

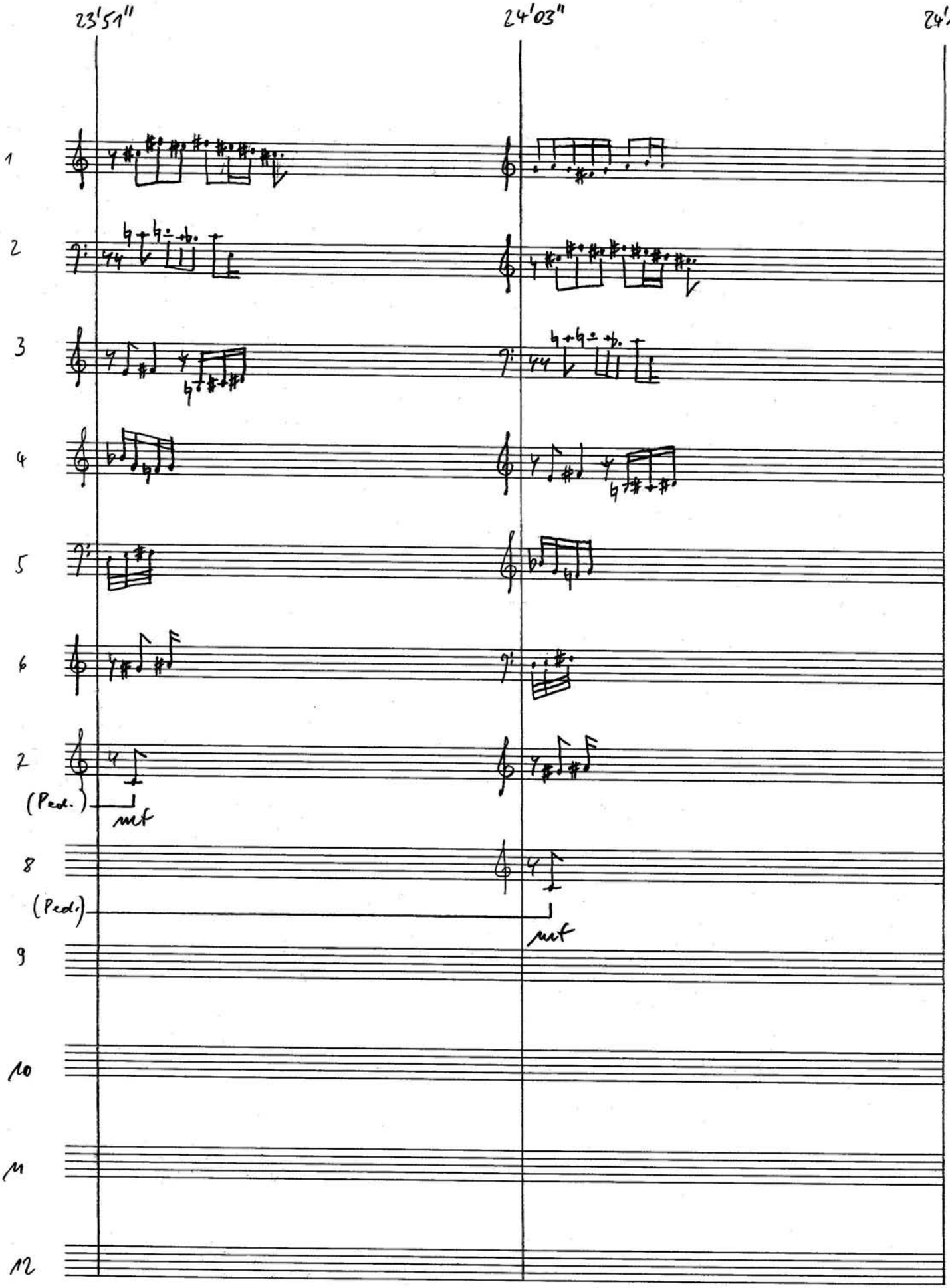

21'14"
21'18"
21'22"
21'26"
21'30"
21'34"
21'38"
1-12
(Ped. →)
21'38"
21'41"
21'42"
21'43"
21'52"
21'54"
21'56"
1-12
Alter
* Türe sehr schnell ganz öffnen und wieder schließen
Alle
** Türe schnell ganz öffnen und wieder schließen
(Ped. →)
22'03"
22'06"
22'09"
22'14"
22'17"
22'19"
22'22"
22'25"
(Ped. →)
22'28"
22'32"
22'35"
22'36"
22'39"
(Ped. →)

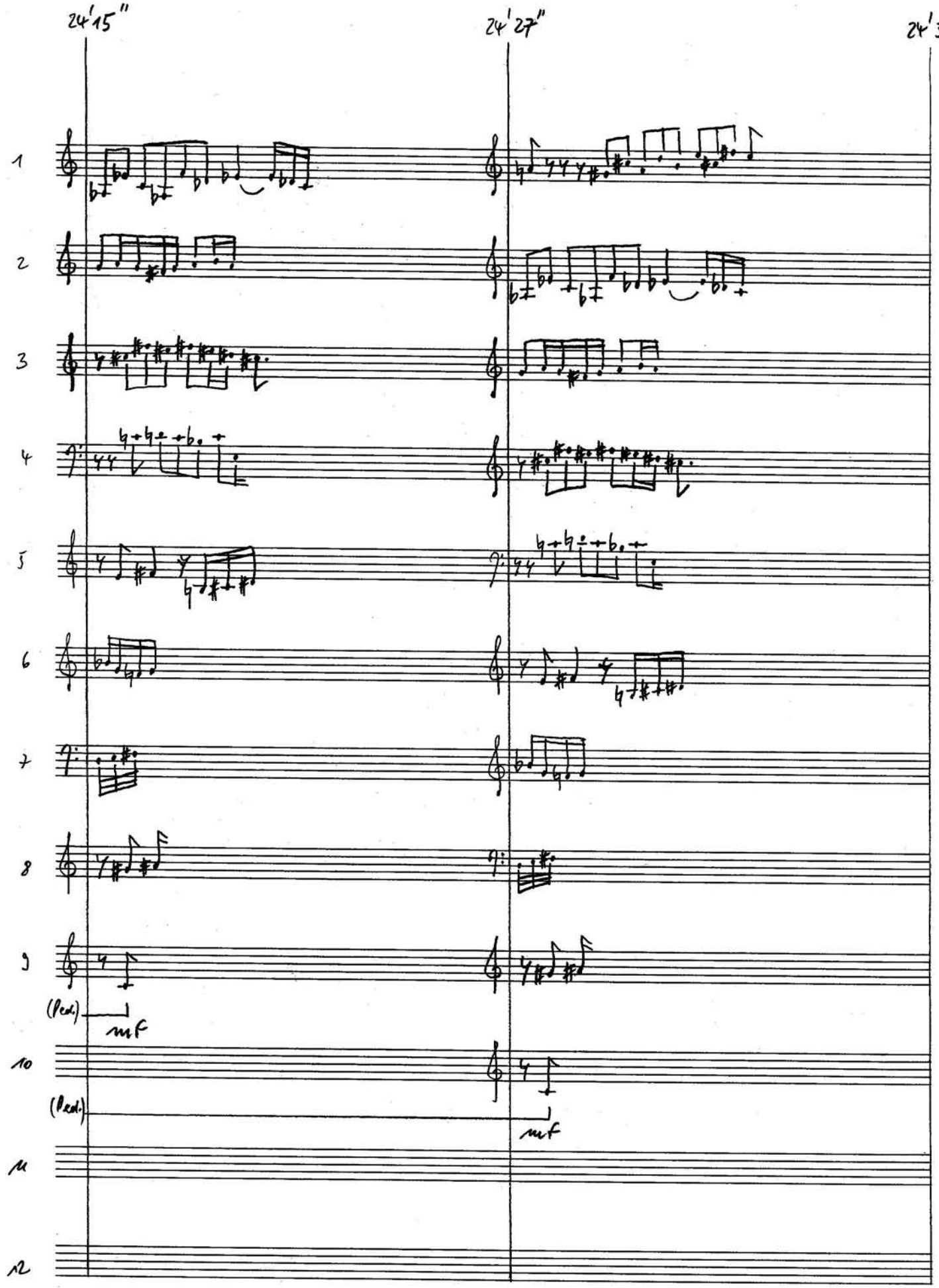


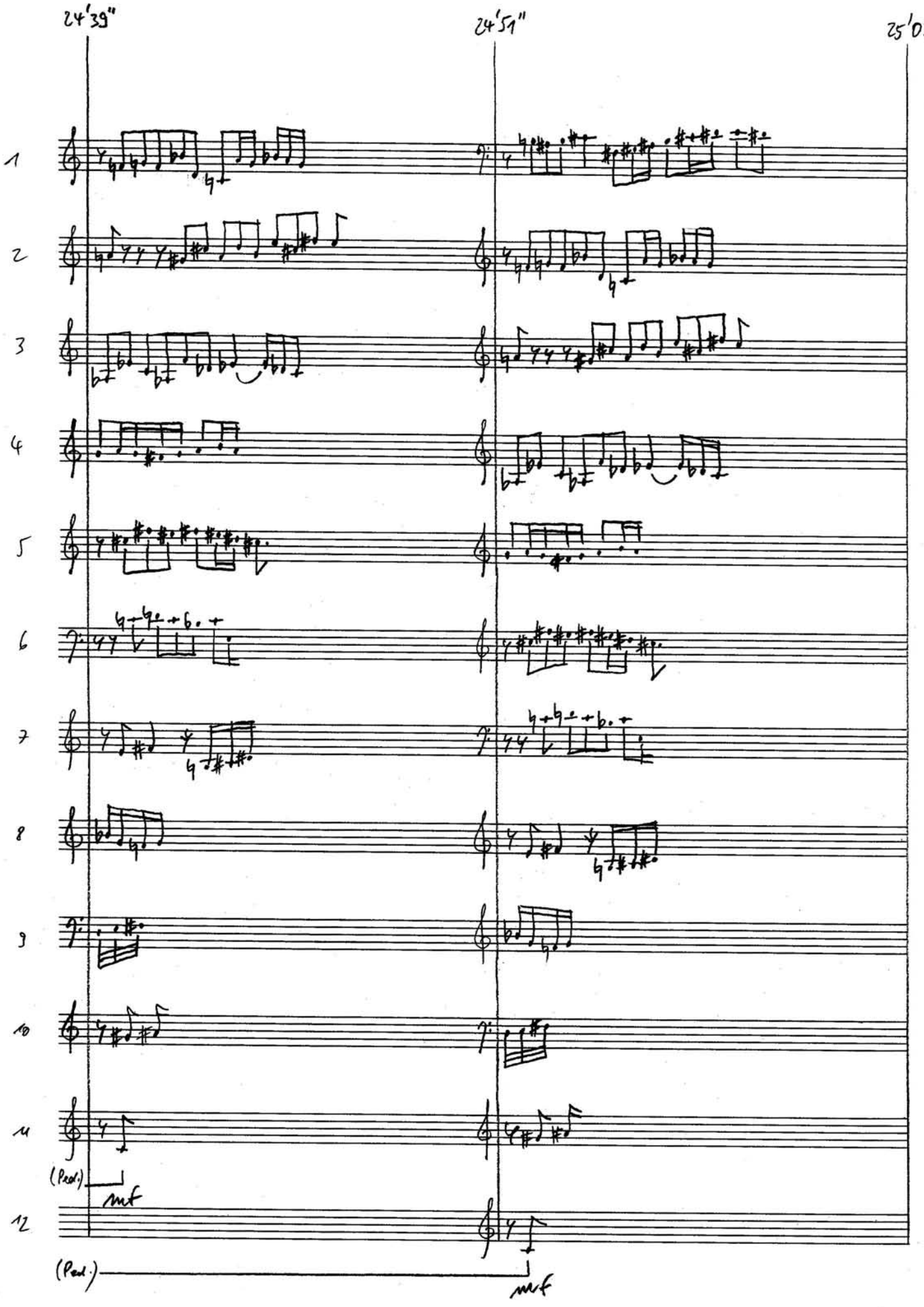
*Tempo wie in der Fuge C-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier, Band 1, von J.S. Bach

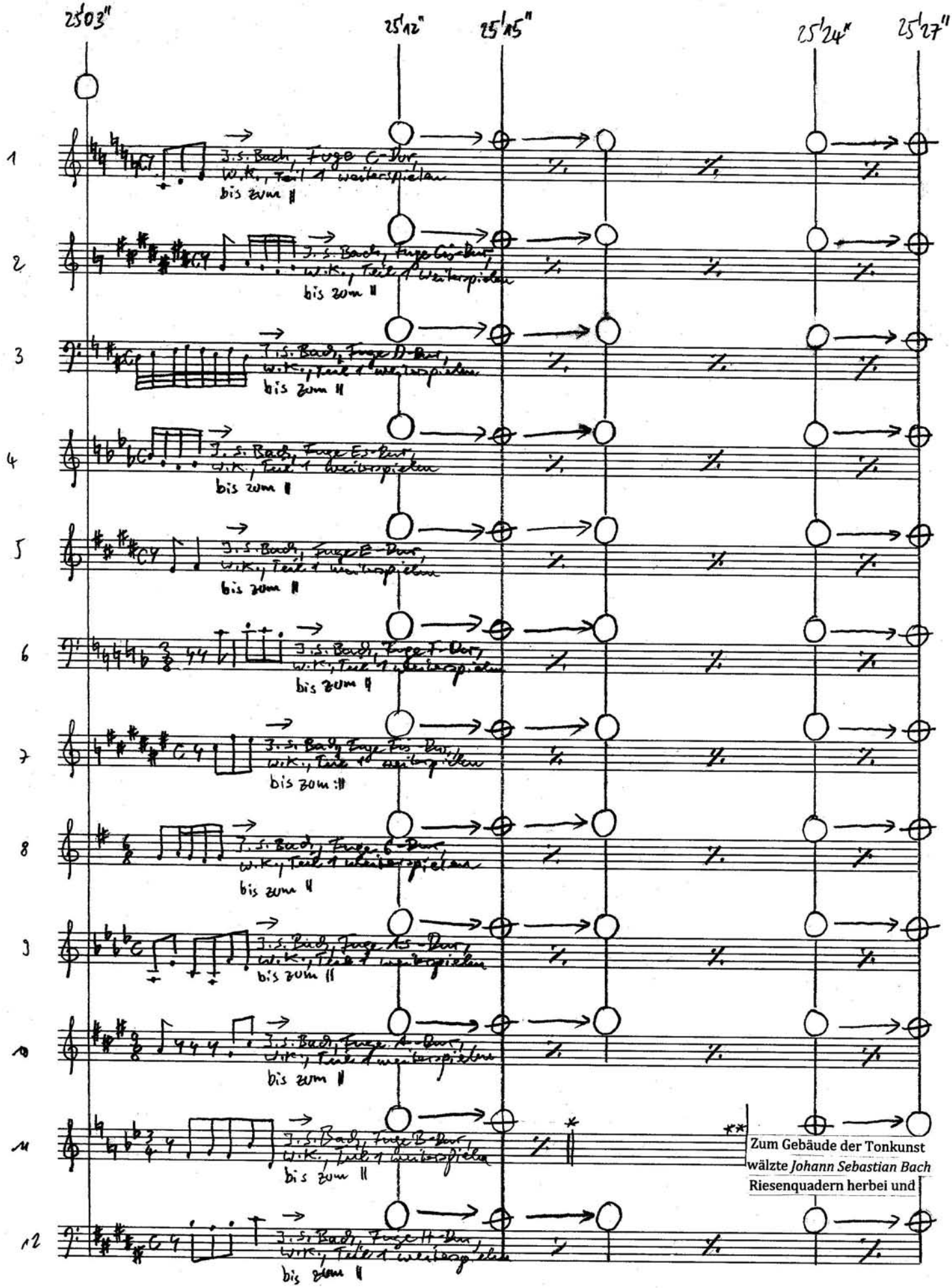
**

***Tempo wie in der Fuge D-Dur


23'51"
24'03"
24'15"
1
2
3
4
5
6
7
(Ped.)
mf
8
(Ped.)
mf
9
10
11
12

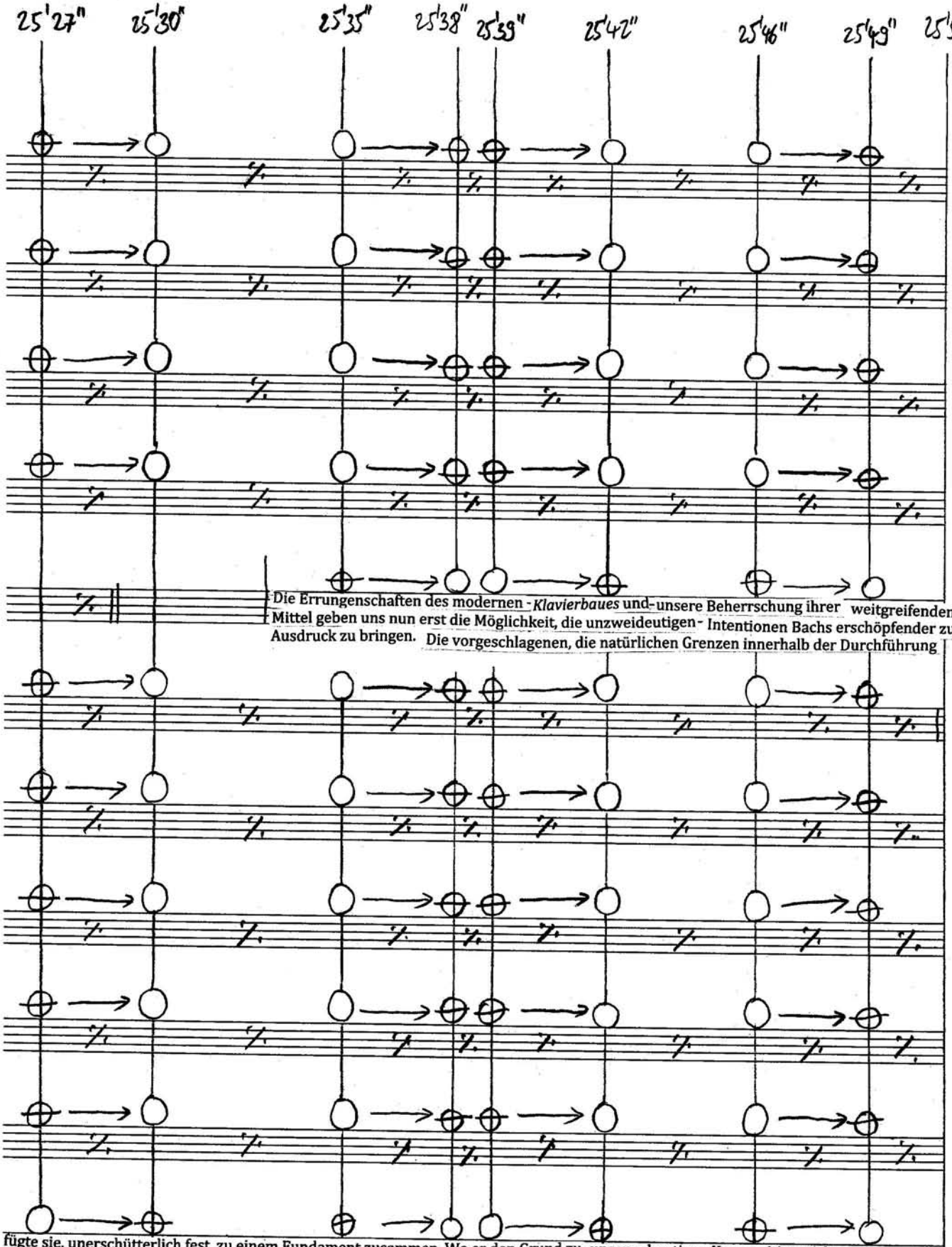

24'15"
24'27"
24'39"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
(Ped.)
mf
10
(Ped.)
mf
11
12


24'39"
24'51"
25'03"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Perc.)
mf
(Perc.)
mf



*Hier aufhören zu spielen

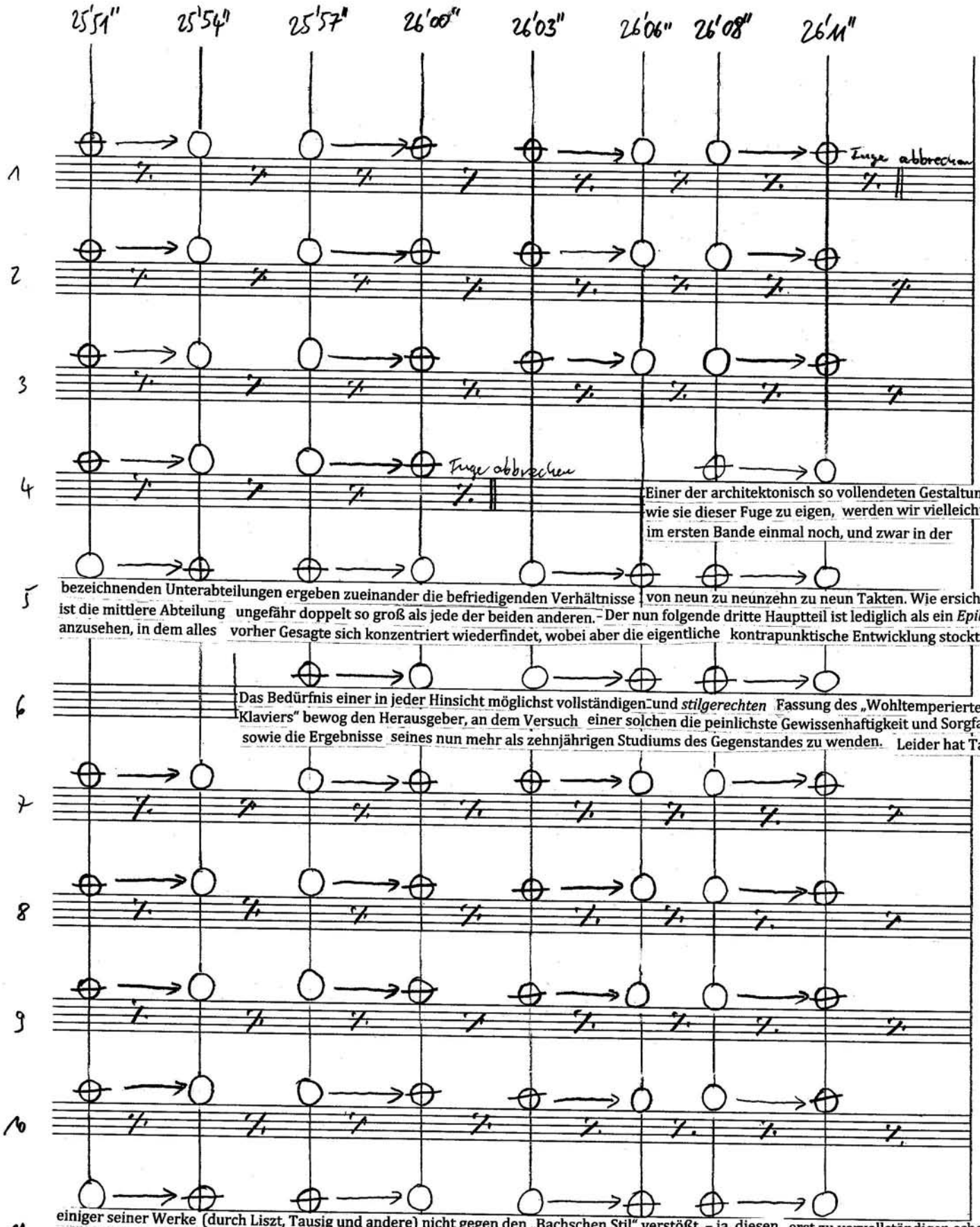
**Ab hier den Text sprechen



Die Errungenschaften des modernen *Klavierbaues* und unsere Beherrschung ihrer weitgreifenden Mittel geben uns nun erst die Möglichkeit, die unzweideutigen Intentionen Bachs erschöpfender zum Ausdruck zu bringen. Die vorgeschlagenen, die natürlichen Grenzen innerhalb der Durchführung

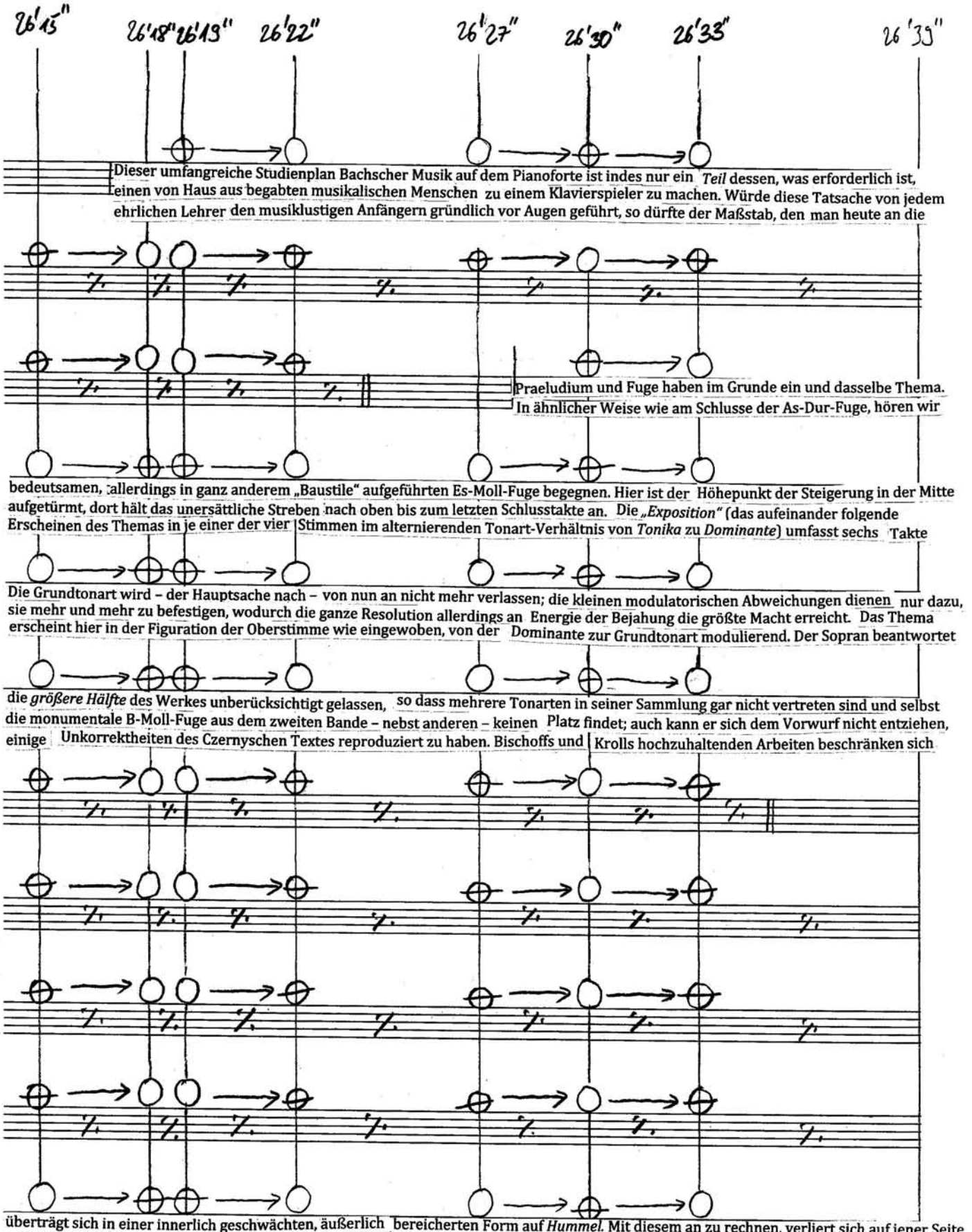
fügte sie, unerschütterlich fest, zu einem Fundament zusammen. Wo er den Grund zu unserer heutigen Kompositionsrichtung legte, da ist auch der Ausgangspunkt des modernen Klavierspiels zu suchen. Seiner Zeit um Generationen vorausgeeilt, fühlte und dachte er in solchen Größenverhältnissen, dass die damaligen Ausdrucksmittel diesen nicht genügten. Dieses allein erklärt, dass die Erweiterung, die *„Modernisierung"*

Das Stück bewahrt durchaus ein *behagliches* Gepräge und hat weder geistige Tiefe noch Höhe, ohne deswegen flach zu sein; seine



Einer der architektonisch so vollendeten Gestaltung, wie sie dieser Fuge zu eigen, werden wir vielleicht im ersten Bande einmal noch, und zwar in der bezeichnenden Unterabteilungen ergeben zueinander die befriedigenden Verhältnisse von neun zu neunzehn zu neun Takten. Wie ersichtlich, ist die mittlere Abteilung ungefähr doppelt so groß als jede der beiden anderen. Der nun folgende dritte Hauptteil ist lediglich als ein *Epilog* anzusehen, in dem alles vorher Gesagte sich konzentriert wiederfindet, wobei aber die eigentliche kontrapunktische Entwicklung stockt.

Das Bedürfnis einer in jeder Hinsicht möglichst vollständigen und *stilgerechten* Fassung des „Wohltemperierten Klaviers" bewog den Herausgeber, an dem Versuch einer solchen die peinlichste Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt sowie die Ergebnisse seines nun mehr als zehnjährigen Studiums des Gegenstandes zu wenden. Leider hat Tausig einiger seiner Werke (durch Liszt, Tausig und andere) nicht gegen den „Bachschen Stil" verstößt, – ja, diesen erst zu vervollständigen scheint, – es erklärt, dass Wagnisse, wie Raff beispielsweise eines mit der Chaconne unternommen, möglich waren, ohne der Karikatur zu verfallen. Dieses Stück, von Bach ursprünglich für Solo-Violine komponiert, wurde von Raff für großes Orchester umgearbeitet. Mozarts Klaviergeist Formen zeigen hingegen Glätte und Rundung. Diese Fuge arbeitet streng und ausschließlich mit dem Thema und seinen beiden Gegensätzen; kein anderes motivisches Material kommt auch nur vorübergehend zur Verwendung; *Durchführung* bedeutet hier so viel, als: fortgesetzte kontrapunktische Umkehrung der drei Subjekte. Aus dem letzten Takte des Themas sind *Sequenzen* gebildet, welche die *Zwischenspiele*



Dieser umfangreiche Studienplan Bachscher Musik auf dem Pianoforte ist indes nur ein *Teil* dessen, was erforderlich ist, einen von Haus aus begabten musikalischen Menschen zu einem Klavierspieler zu machen. Würde diese Tatsache von jedem ehrlichen Lehrer den musiklustigen Anfängern gründlich vor Augen geführt, so dürfte der Maßstab, den man heute an die

Praeludium und Fuge haben im Grunde ein und dasselbe Thema. In ähnlicher Weise wie am Schlusse der As-Dur-Fuge, hören wir

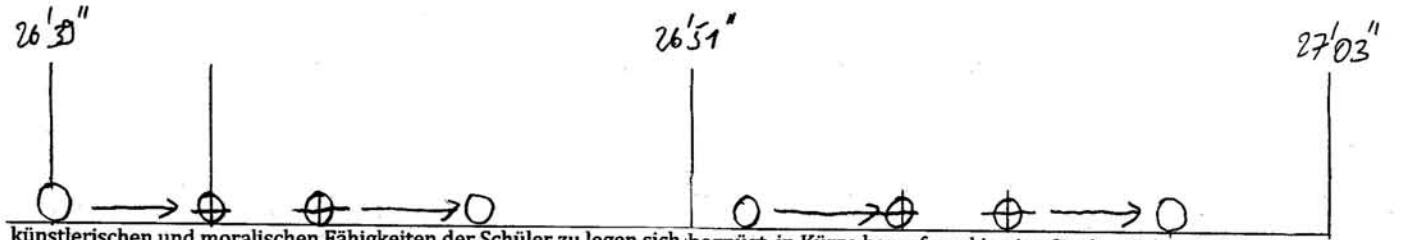
bedeutsamen, allerdings in ganz anderem „Baustile" aufgeführten Es-Moll-Fuge begegnen. Hier ist der Höhepunkt der Steigerung in der Mitte aufgetürmt, dort hält das unersättliche Streben nach oben bis zum letzten Schlusstakte an. Die *„Exposition"* (das aufeinander folgende Erscheinen des Themas in je einer der vier Stimmen im alternierenden Tonart-Verhältnis von *Tonika* zu *Dominante*) umfasst sechs Takte

Die Grundtonart wird – der Hauptsache nach – von nun an nicht mehr verlassen; die kleinen modulatorischen Abweichungen dienen nur dazu, sie mehr und mehr zu befestigen, wodurch die ganze Resolution allerdings an Energie der Bejahung die größte Macht erreicht. Das Thema erscheint hier in der Figuration der Oberstimme wie eingewoben, von der Dominante zur Grundtonart modulierend. Der Sopran beantwortet

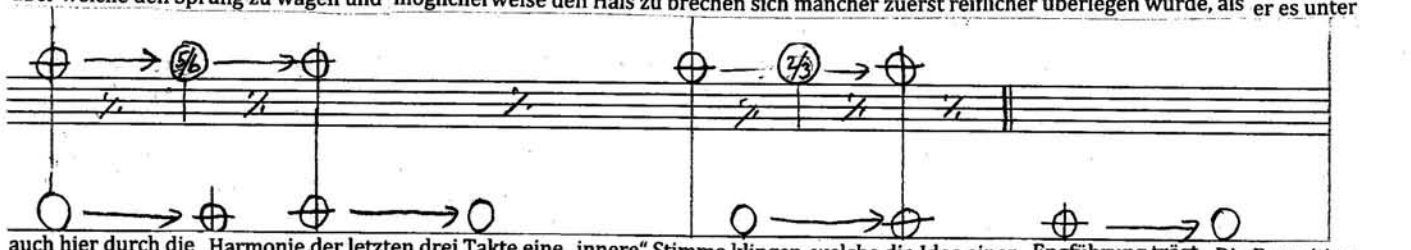
die *größere Hälfte* des Werkes unberücksichtigt gelassen, so dass mehrere Tonarten in seiner Sammlung gar nicht vertreten sind und selbst die monumentale B-Moll-Fuge aus dem zweiten Bande – nebst anderen – keinen Platz findet; auch kann er sich dem Vorwurf nicht entziehen, einige Unkorrektheiten des Czernyschen Textes reproduziert zu haben. Bischoffs und Krolls hochzuhaltenden Arbeiten beschränken sich

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

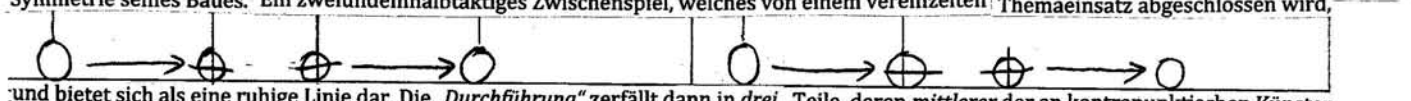
ausfüllen; von der *Umkehrung* des *ersten* Themataktes entstehen ebenfalls Sequenzketten, welche den Kontrapunkt zu den ersten liefern. Dieser Mangel an rhythmischen Gegensätzen, an rhythmischer Gliederung, diese sammetweiche Biegsamkeit der Tonfiguren sind an dem kernigen und kantigen Bach etwas Absonderliches. Es widerstrebe dem Vortragenden nicht, einmal auch die „Weiblichkeit" in seiner Kunst



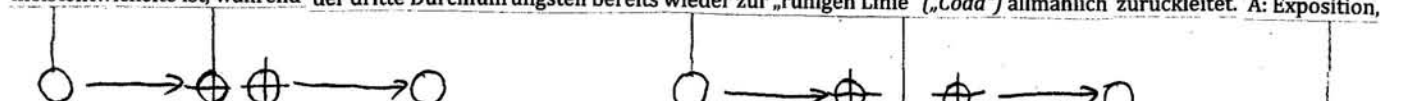
künstlerischen und moralischen Fähigkeiten der Schüler zu legen sich begnügt, in Kürze herauf- und in eine für die Allgemeinheit nicht so bequem erreichbare Ferne rücken. Solcherweise könnte allmählich dem Dilettantismus und der Mittelmäßigkeit eine Schranke gesetzt werden, über welche den Sprung zu wagen und möglicherweise den Hals zu brechen sich mancher zuerst reiflicher überlegen würde, als er es unter



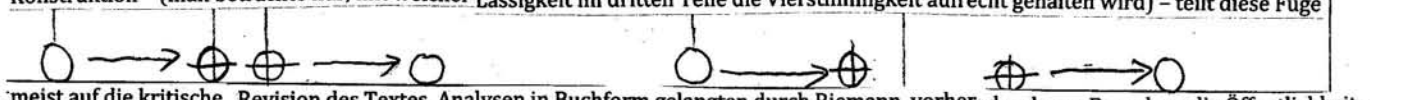
auch hier durch die Harmonie der letzten drei Takte eine „innere" Stimme klingen, welche die Idee einer Engführung trägt. Die Exposition schließt zugleich mit dem Thema in der vierten Stimme. Der zweite Teil ist unleugbar schwunglos und träge; eigentümlich steif in der teilweisen Symmetrie seines Baues. Ein zweiundeinhalbtaktiges Zwischenspiel, welches von einem vereinzelten Themaeinsatz abgeschlossen wird,



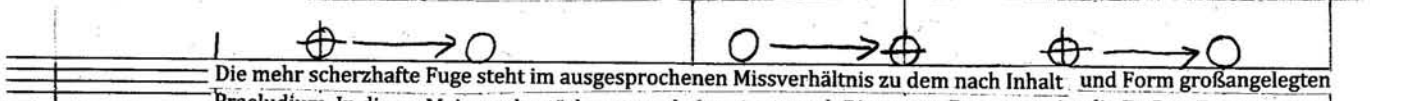
und bietet sich als eine ruhige Linie dar. Die *„Durchführung"* zerfällt dann in *drei* Teile, deren *mittlerer* der an kontrapunktischen Künsten meistentwickelte ist, während der dritte Durchführungsteil bereits wieder zur „ruhigen Linie" *(„Coda")* allmählich zurückleitet. A: Exposition,



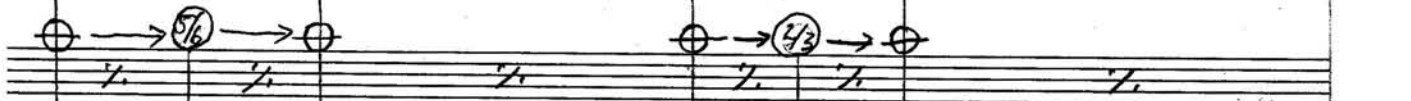
gleichsam sich selbst in der Quintentonart und kommt jeder Gegenreplik zuvor, indem er zugleich in die Haupttonart wieder einlenkt und definitiv schließt. Dank ihrer rhythmisch-plastischen Eindringlichkeit und der schier übermäßigen Einfachheit ihrer kontrapunktischen Konstruktion – (man betrachte nur, mit welcher Lässigkeit im dritten Teile die Vierstimmigkeit aufrecht gehalten wird) – teilt diese Fuge



meist auf die kritische Revision des Textes. Analysen in Buchform gelangten durch Riemann, vorher durch van Bruyck an die Öffentlichkeit. Wie früher angedeutet, verfolgt aber diese Bearbeitung den weiteren Zweck, das ausgiebige Material nebenbei gewissermaßen zu einer weitumfassenden Hochschule des Klavierspiels umzugießen. Die Erfüllung dieser letzteren Aufgabe wird sich jedoch hauptsächlich auf den

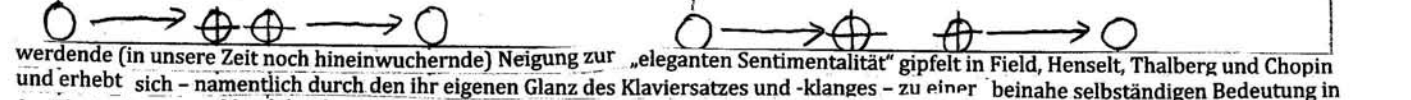


Die mehr scherzhafte Fuge steht im ausgesprochenen Missverhältnis zu dem nach Inhalt und Form großangelegten Praeludium. In dieser Meinung bestärkt uns auch der Ausspruch Riemanns. Dagegen zeigt die Es-Dur-Fuge aus dem

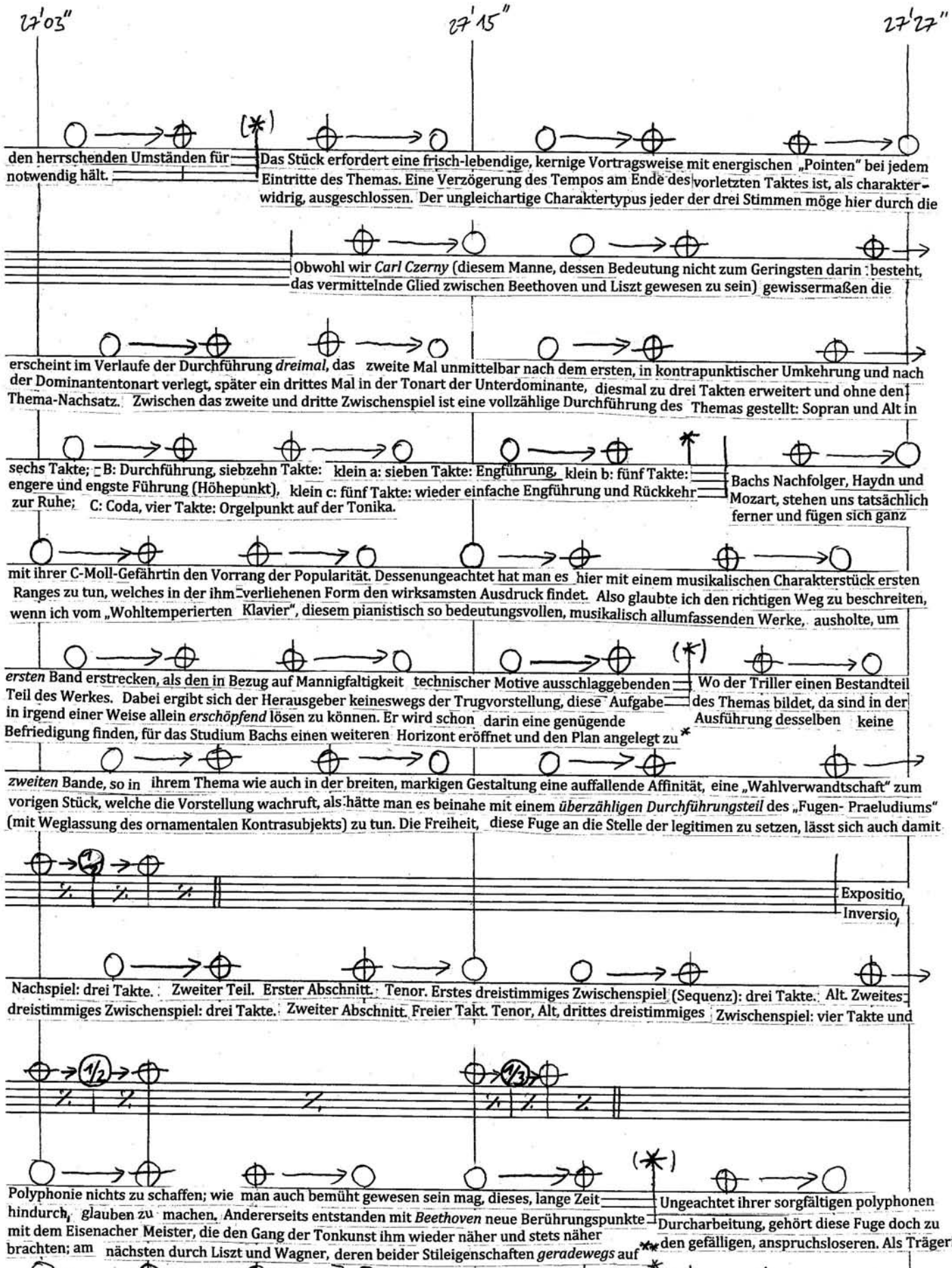


Der Herausgeber teilt die Form ein wie folgt:
Erster Teil. Exposition: sechs Takte.

werdende (in unsere Zeit noch hineinwuchernde) Neigung zur „eleganten Sentimentalität" gipfelt in Field, Henselt, Thalberg und Chopin und erhebt sich – namentlich durch den ihr eigenen Glanz des Klaviersatzes und -klanges – zu einer beinahe selbständigen Bedeutung in der Klavierliteratur. Mendelssohns hummelisierender, von glattem Kontrapunkt überfließender Klaviersatz hat mit Bachs felsenrückender



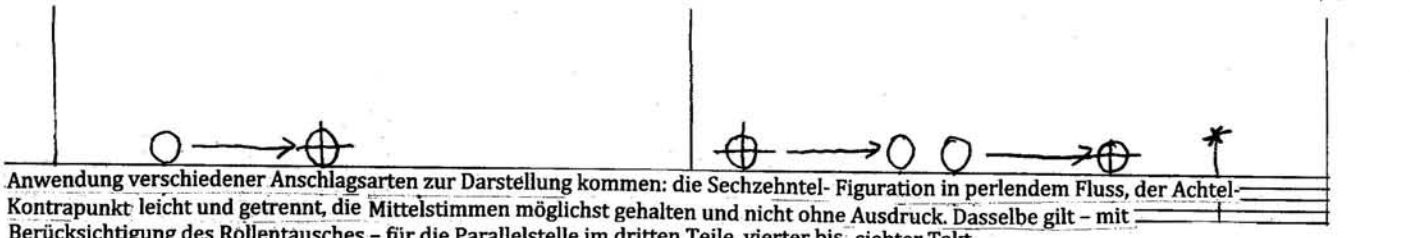
hervorzukehren. Da es offenbar die *Mittelstimme* ist, welche den figurierten Gegensatz bringt, so *muss*, folgerichtig, die jetzt eintretende Stimme die *Oberstimme* sein. Recht *„unbachisch"* klänge es, wenn der Alt (welcher im drittfolgenden Takte erwidert) das Thema zweimal in einem Atem und in derselben Lage brächte. In diese irrtümliche Annahme ist Riemann verfallen. Der Durchführungsteil der Fuge zerfällt



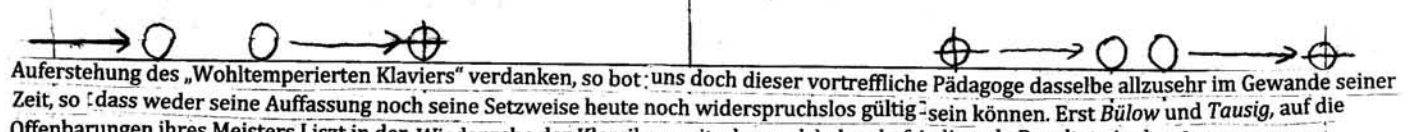
* haben, nach welchem eine Brücke vom „Wohltemperierten Klavier" zur jetzigen Spielweise mit Erfolg zu schlagen.

** Bach hinweisen und mit ihm einen Kreis schließen.

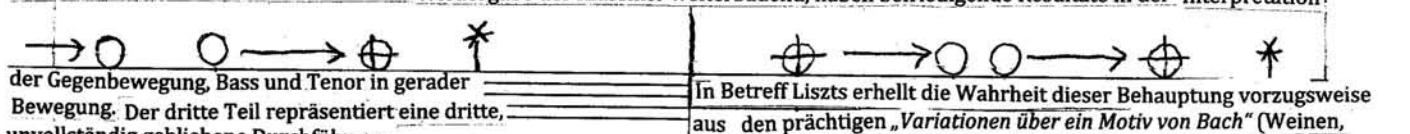
27'27" 27'39" 27'51"



Anwendung verschiedener Anschlagsarten zur Darstellung kommen: die Sechzehntel- Figuration in perlendem Fluss, der Achtel-Kontrapunkt leicht und getrennt, die Mittelstimmen möglichst gehalten und nicht ohne Ausdruck. Dasselbe gilt – mit Berücksichtigung des Rollentausches – für die Parallelstelle im dritten Teile, vierter bis siebter Takt.

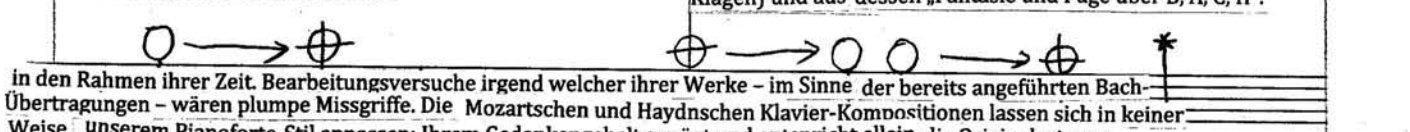


Auferstehung des „Wohltemperierten Klaviers" verdanken, so bot uns doch dieser vortreffliche Pädagoge dasselbe allzusehr im Gewande seiner Zeit, so dass weder seine Auffassung noch seine Setzweise heute noch widerspruchslos gültig sein können. Erst *Bülow* und *Tausig*, auf die Offenbarungen ihres Meisters Liszt in der Wiedergabe der Klassiker weiterbauend, haben befriedigende Resultate in der Interpretation

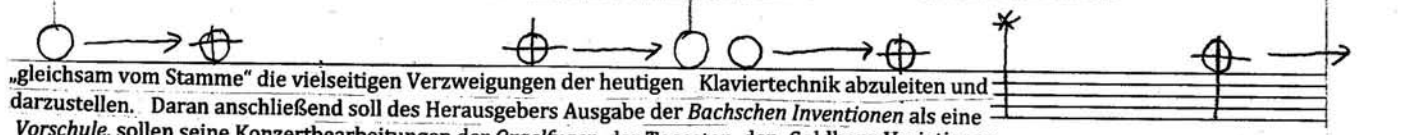


der Gegenbewegung, Bass und Tenor in gerader Bewegung. Der dritte Teil repräsentiert eine dritte, unvollständig gebliebene Durchführung.

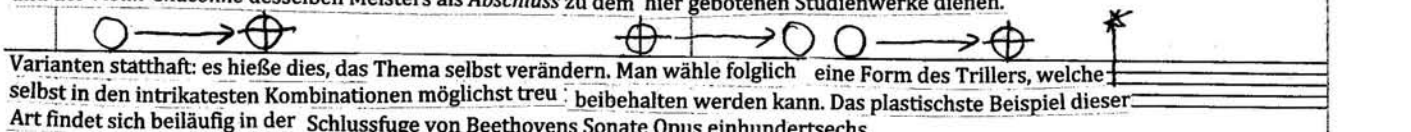
In Betreff Liszts erhellt die Wahrheit dieser Behauptung vorzugsweise aus den prächtigen *„Variationen über ein Motiv von Bach"* (Weinen, Klagen) und aus dessen „Fantasie und Fuge über B, A, C, H".



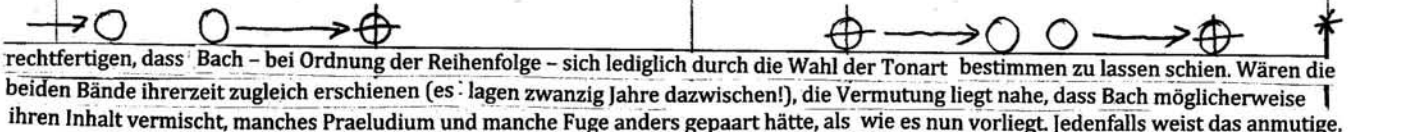
in den Rahmen ihrer Zeit. Bearbeitungsversuche irgend welcher ihrer Werke – im Sinne der bereits angeführten Bach-Übertragungen – wären plumpe Missgriffe. Die Mozartschen und Haydnschen Klavier-Kompositionen lassen sich in keiner Weise unserem Pianoforte-Stil anpassen: Ihrem Gedankengehalt genügt und entspricht allein die Originalsetzung.



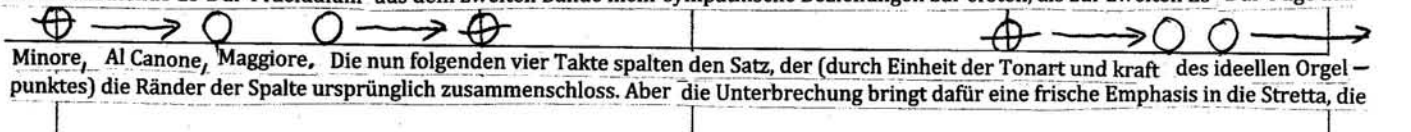
„gleichsam vom Stamme" die vielseitigen Verzweigungen der heutigen Klaviertechnik abzuleiten und darzustellen. Daran anschließend soll des Herausgebers Ausgabe der *Bachschen Inventionen* als eine *Vorschule*, sollen seine Konzertbearbeitungen der *Orgelfugen*, der Toccaten, der Goldberg-Variationen und der *Violin-Chaconne* desselben Meisters als *Abschluss* zu dem hier gebotenen Studienwerke dienen.



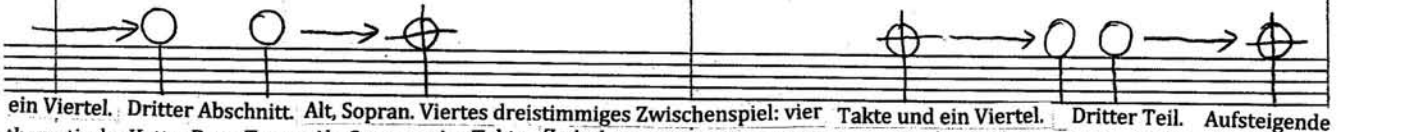
Varianten statthaft: es hieße dies, das Thema selbst verändern. Man wähle folglich eine Form des Trillers, welche selbst in den intrikatesten Kombinationen möglichst treu beibehalten werden kann. Das plastischste Beispiel dieser Art findet sich beiläufig in der Schlussfuge von Beethovens Sonate Opus einhundertsechs.



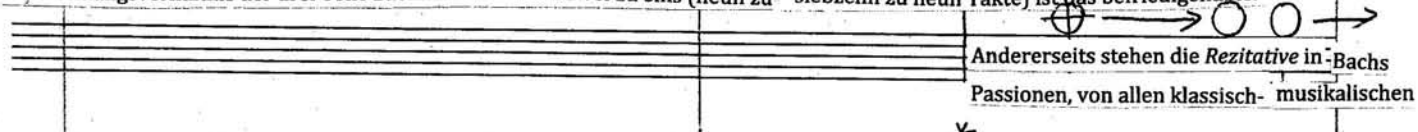
rechtfertigen, dass Bach – bei Ordnung der Reihenfolge – sich lediglich durch die Wahl der Tonart bestimmen zu lassen schien. Wären die beiden Bände ihrerzeit zugleich erschienen (es lagen zwanzig Jahre dazwischen!), die Vermutung liegt nahe, dass Bach möglicherweise ihren Inhalt vermischt, manches Praeludium und manche Fuge anders gepaart hätte, als wie es nun vorliegt. Jedenfalls weist das anmutige, nicht bedeutende Es-Dur-Praeludium aus dem zweiten Bande mehr sympathische Beziehungen zur ersten, als zur zweiten Es-Dur-Fuge auf.



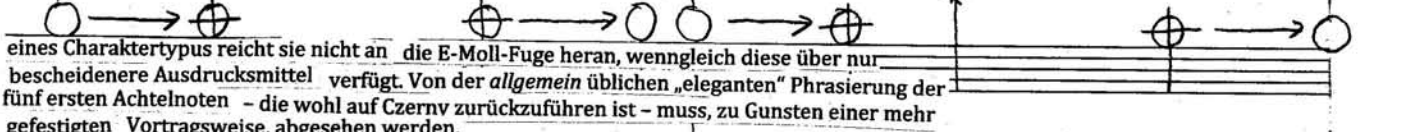
Minore, Al Canone, Maggiore. Die nun folgenden vier Takte spalten den Satz, der (durch Einheit der Tonart und kraft des ideellen Orgelpunktes) die Ränder der Spalte ursprünglich zusammenschloss. Aber die Unterbrechung bringt dafür eine frische Emphasis in die Stretta, die



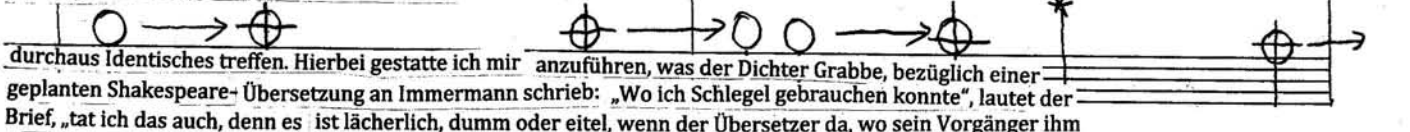
ein Viertel. Dritter Abschnitt. Alt, Sopran. Viertes dreistimmiges Zwischenspiel: vier Takte und ein Viertel. Dritter Teil. Aufsteigende thematische Kette: Bass, Tenor, Alt, Sopran: vier Takte. Zwischenspiel (beginnt auf dem zweiten Viertel). Sopran, Resolution: fünf Takte. Das Umfangsverhältnis der drei Teile zueinander: eins zu zwei zu eins (neun zu siebzehn zu neun Takte) ist das befriedigendste.



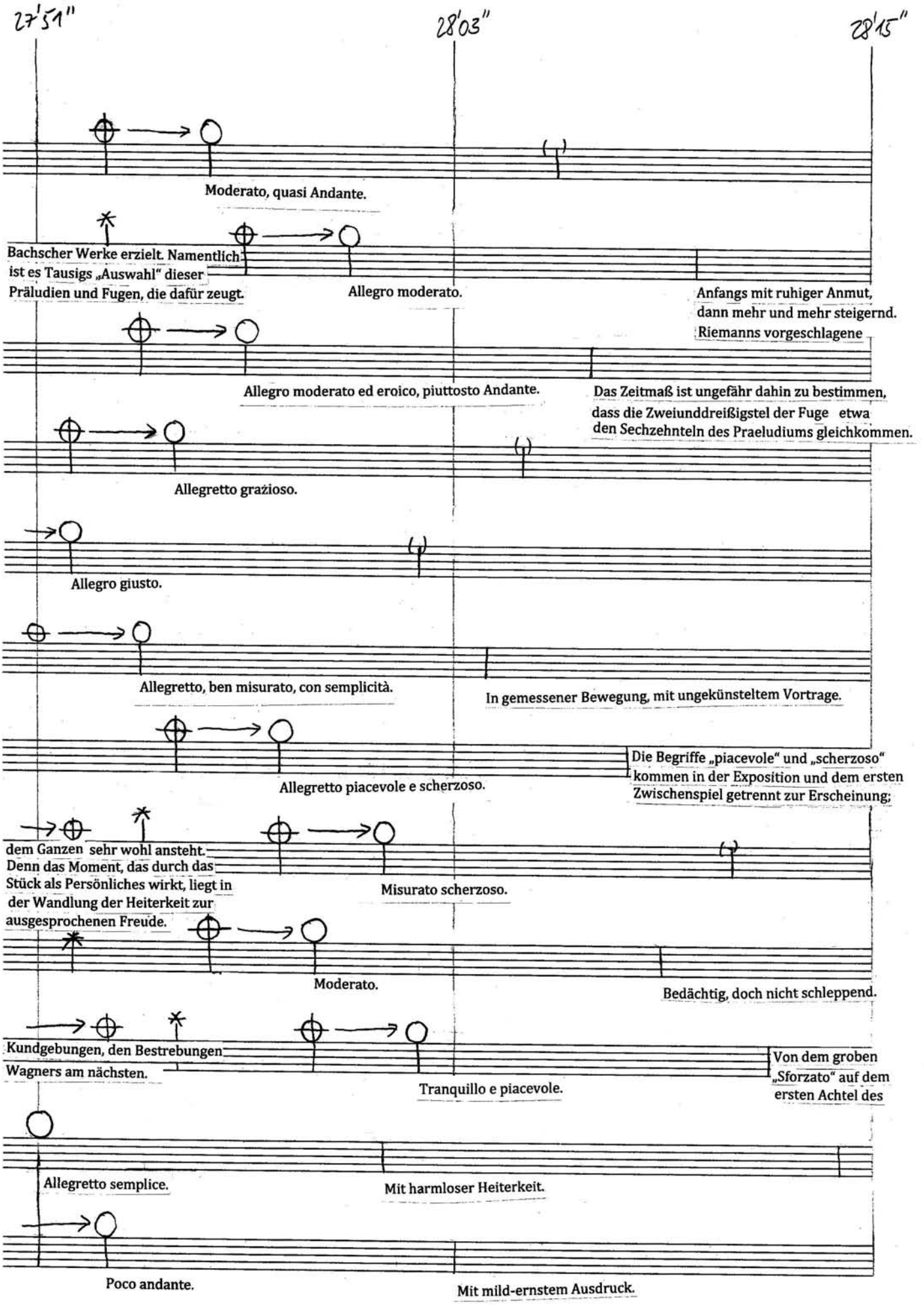
Andererseits stehen die *Rezitative* in Bachs Passionen, von allen klassisch- musikalischen

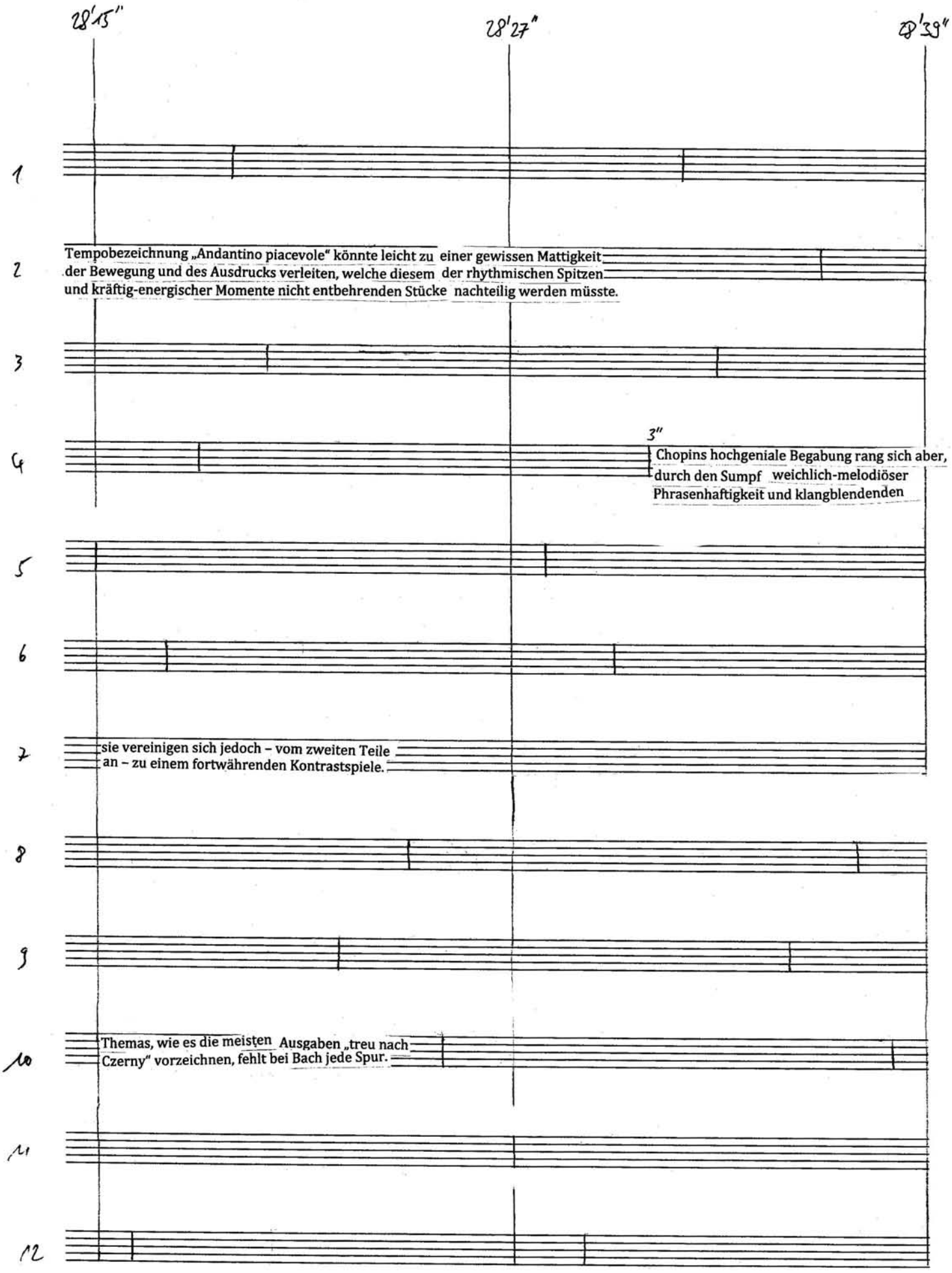


eines Charaktertypus reicht sie nicht an die E-Moll-Fuge heran, wenngleich diese über nur bescheidenere Ausdrucksmittel verfügt. Von der *allgemein* üblichen „eleganten" Phrasierung der fünf ersten Achtelnoten – die wohl auf Czerny zurückzuführen ist – muss, zu Gunsten einer mehr gefestigten Vortragsweise, abgesehen werden.



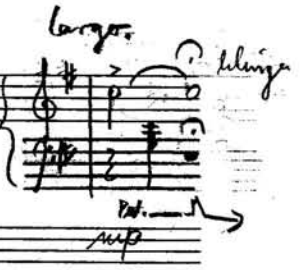
durchaus Identisches treffen. Hierbei gestatte ich mir anzuführen, was der Dichter Grabbe, bezüglich einer geplanten Shakespeare-Übersetzung an Immermann schrieb: „Wo ich Schlegel gebrauchen konnte", lautet der Brief, „tat ich das auch, denn es ist lächerlich, dumm oder eitel, wenn der Übersetzer da, wo sein Vorgänger ihm Bahn gemacht, von dieser ab- und über Seitenhecken springt."

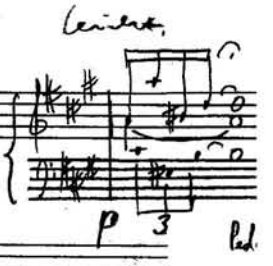

27'51"
28'03"
28'15"
1
Moderato, quasi Andante.
2
Bachscher Werke erzielt. Namentlich
ist es Tausigs „Auswahl" dieser
Präludien und Fugen, die dafür zeugt.
Allegro moderato.
Anfangs mit ruhiger Anmut,
dann mehr und mehr steigernd.
Riemanns vorgeschlagene
3
Allegro moderato ed eroico, piuttosto Andante.
Das Zeitmaß ist ungefähr dahin zu bestimmen,
dass die Zweiunddreißigstel der Fuge etwa
den Sechzehnteln des Praeludiums gleichkommen.
4
Allegretto grazioso.
5
Allegro giusto.
6
Allegretto, ben misurato, con semplicità.
In gemessener Bewegung, mit ungekünsteltem Vortrage.
7
Allegretto piacevole e scherzoso.
Die Begriffe „piacevole" und „scherzoso"
kommen in der Exposition und dem ersten
Zwischenspiel getrennt zur Erscheinung;
8
dem Ganzen sehr wohl ansteht.
Denn das Moment, das durch das
Stück als Persönliches wirkt, liegt in
der Wandlung der Heiterkeit zur
ausgesprochenen Freude.
Misurato scherzoso.
9
Moderato.
Bedächtig, doch nicht schleppend.
10
Kundgebungen, den Bestrebungen
Wagners am nächsten.
Tranquillo e piacevole.
Von dem groben
„Sforzato" auf dem
ersten Achtel des
11
Allegretto semplice.
Mit harmloser Heiterkeit.
12
Poco andante.
Mit mild-ernstem Ausdruck.

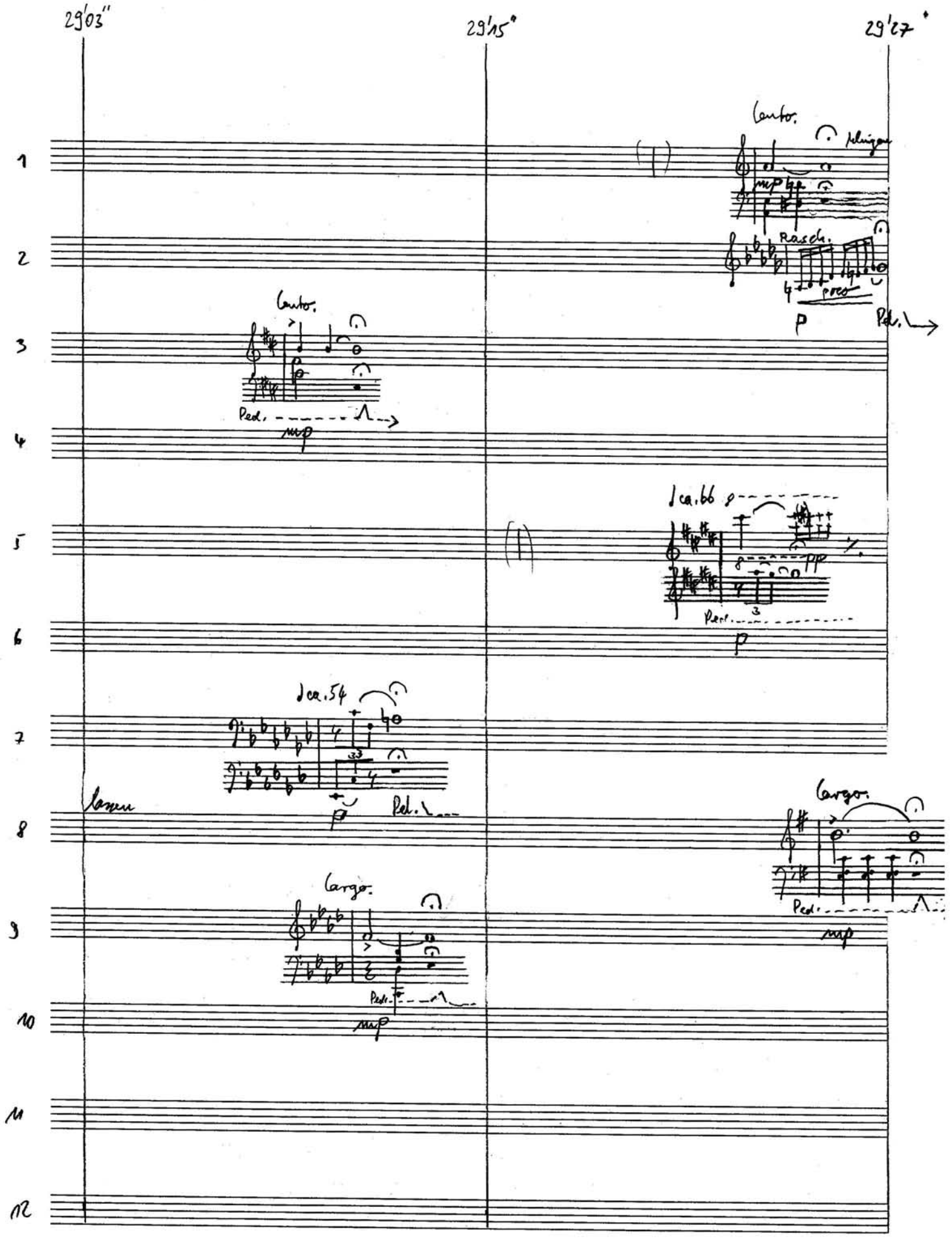

28'15"
28'27"
28'39"
1
2
Tempobezeichnung „Andantino piacevole" könnte leicht zu einer gewissen Mattigkeit der Bewegung und des Ausdrucks verleiten, welche diesem der rhythmischen Spitzen und kräftig-energischer Momente nicht entbehrenden Stücke nachteilig werden müsste.
3
4
3"
Chopins hochgeniale Begabung rang sich aber, durch den Sumpf weichlich-melodiöser Phrasenhaftigkeit und klangblendenden
5
6
7
sie vereinigen sich jedoch – vom zweiten Teile an – zu einem fortwährenden Kontrastspiele.
8
9
10
Themas, wie es die meisten Ausgaben „treu nach Czerny" vorzeichnen, fehlt bei Bach jede Spur.
11
12

28'39" 28'51" 29'03"

Virtuosentums zur ausgeprägten Individualität empor.







29'03"

29'15"

29'27"

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Lento.

Ped.

mp

Lento.

Rasch.

poco

p

Ped.

♩ca.66

pp

Ped.

p

♩ca.54

p

Ped.

lassen

Largo.

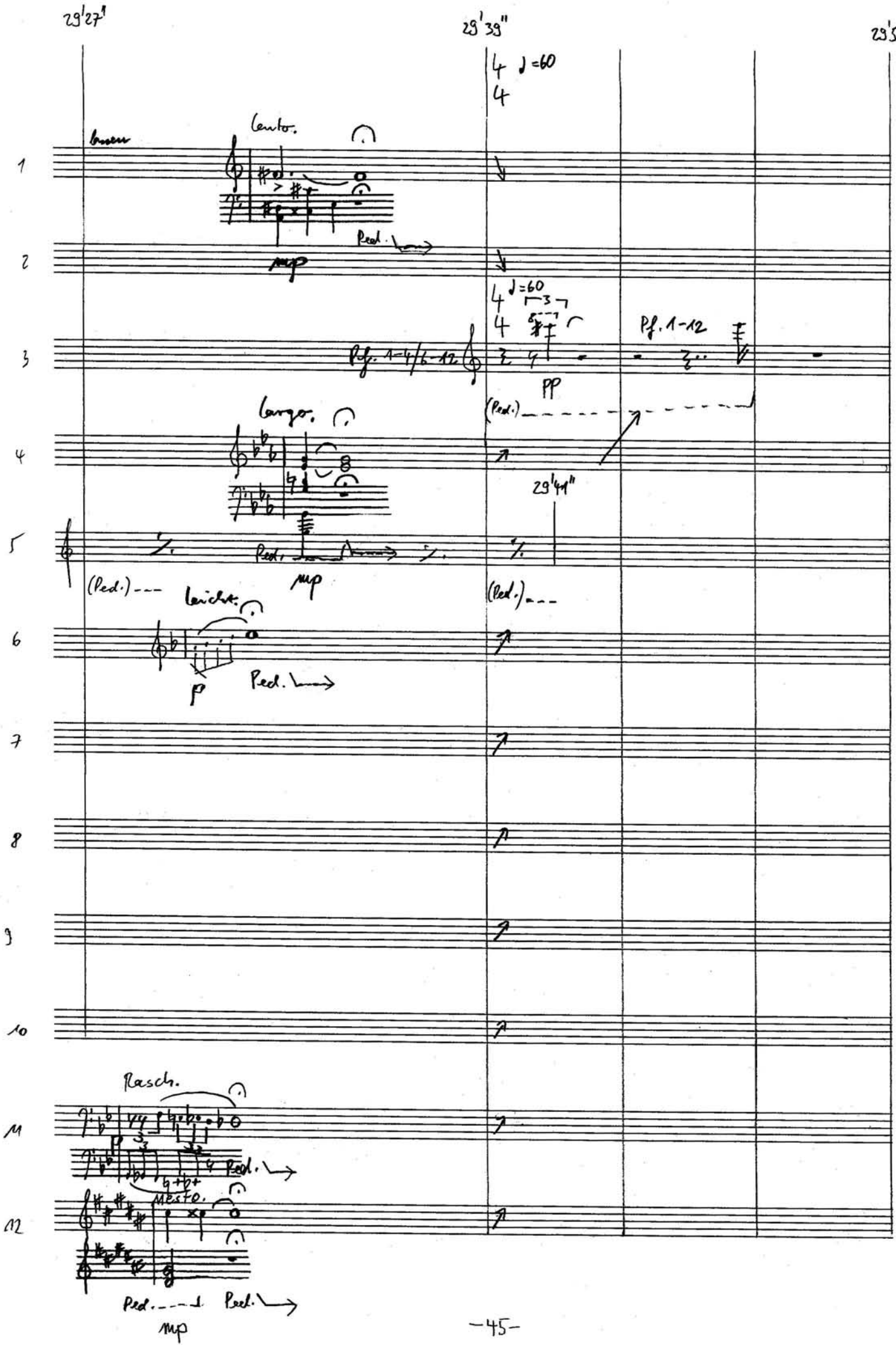
Ped.

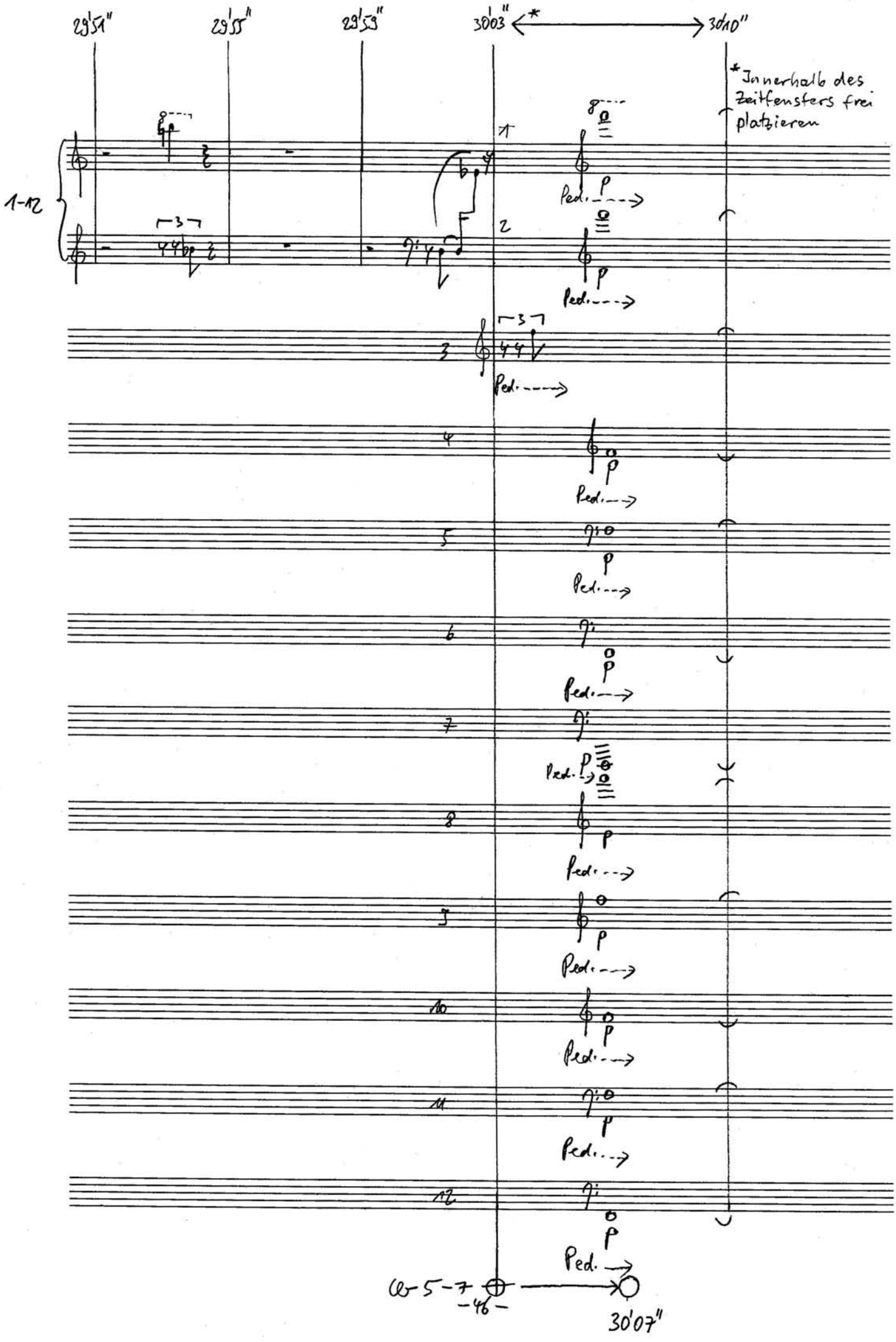
mp

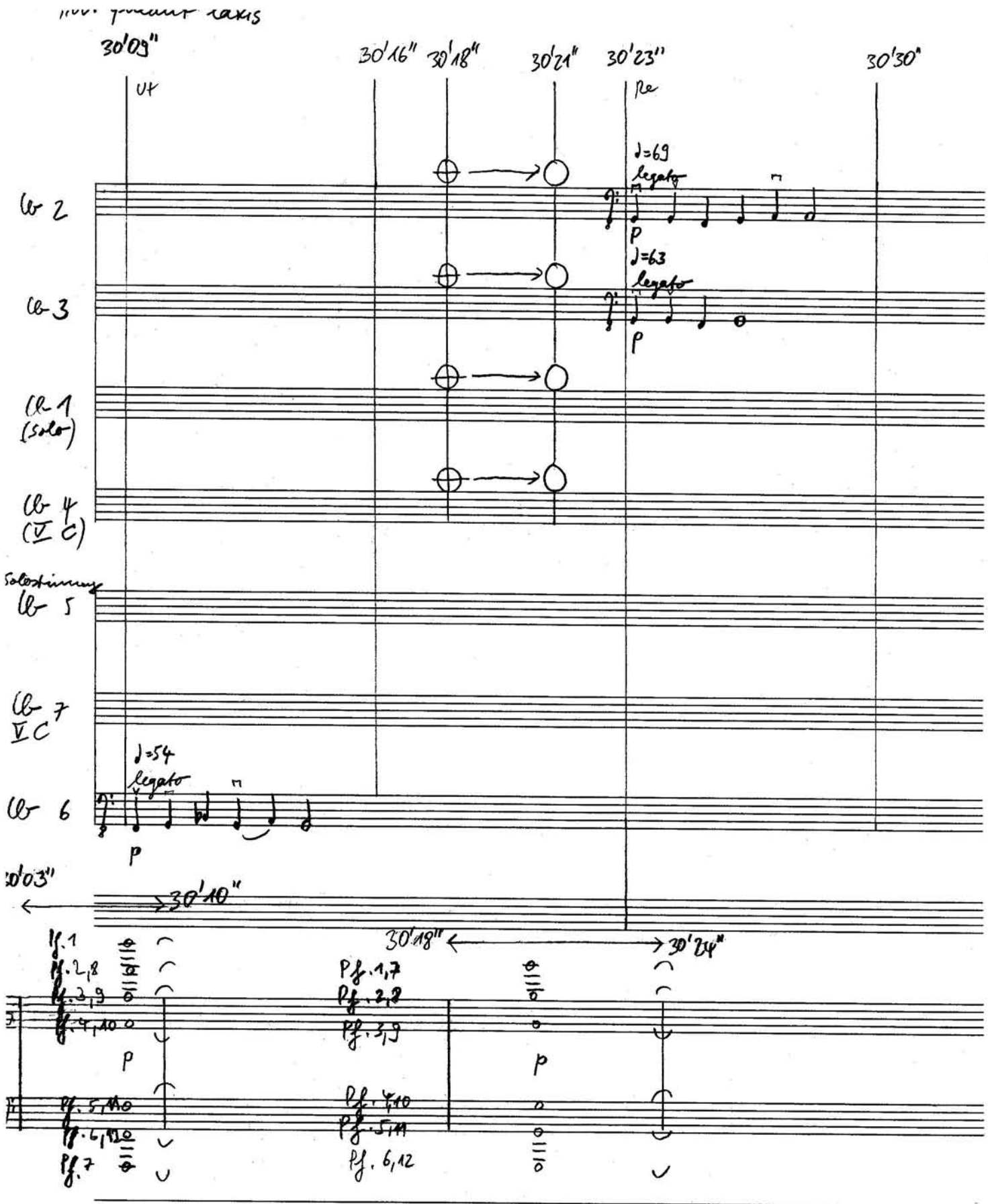
Largo.

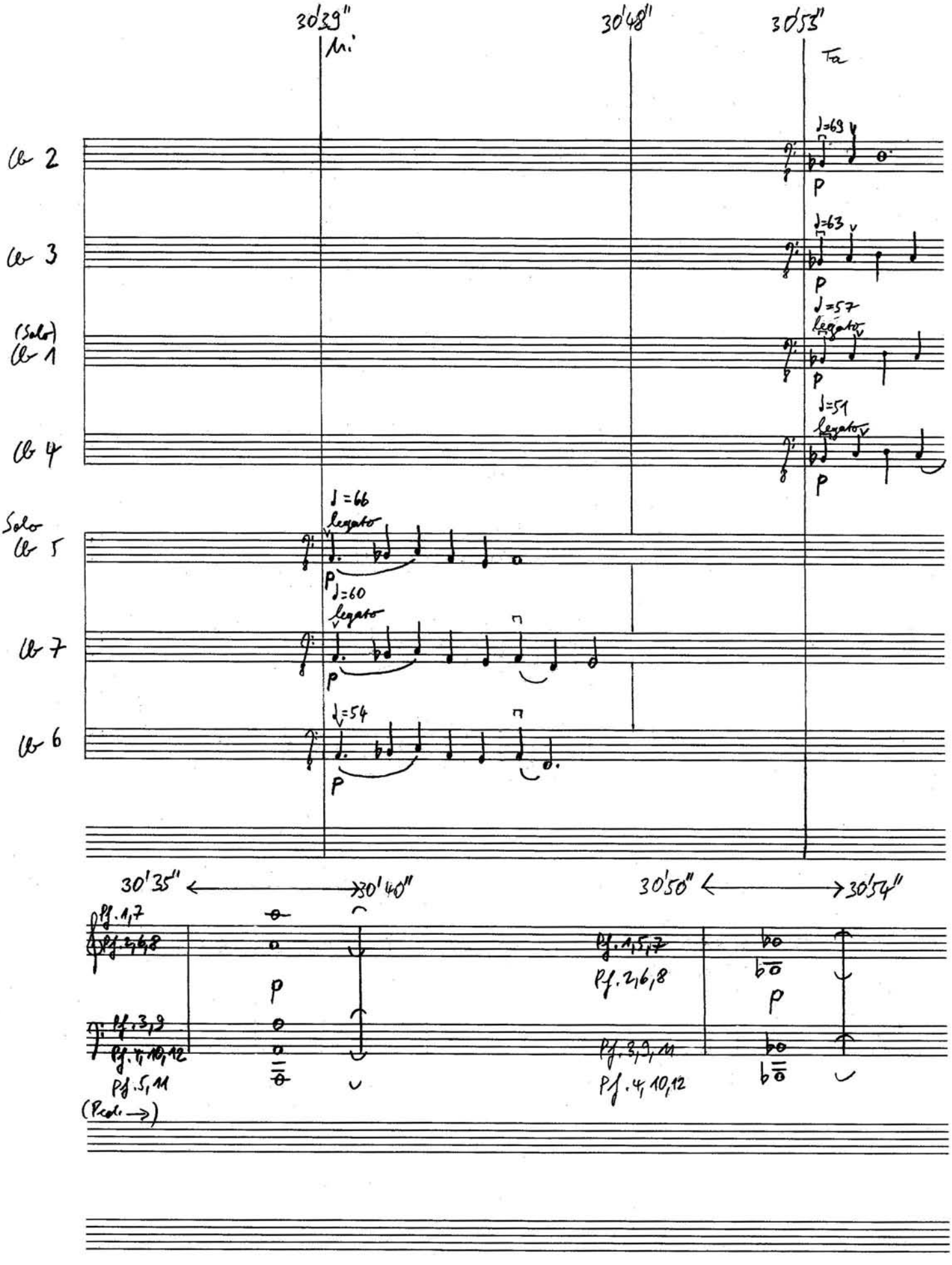
Ped.

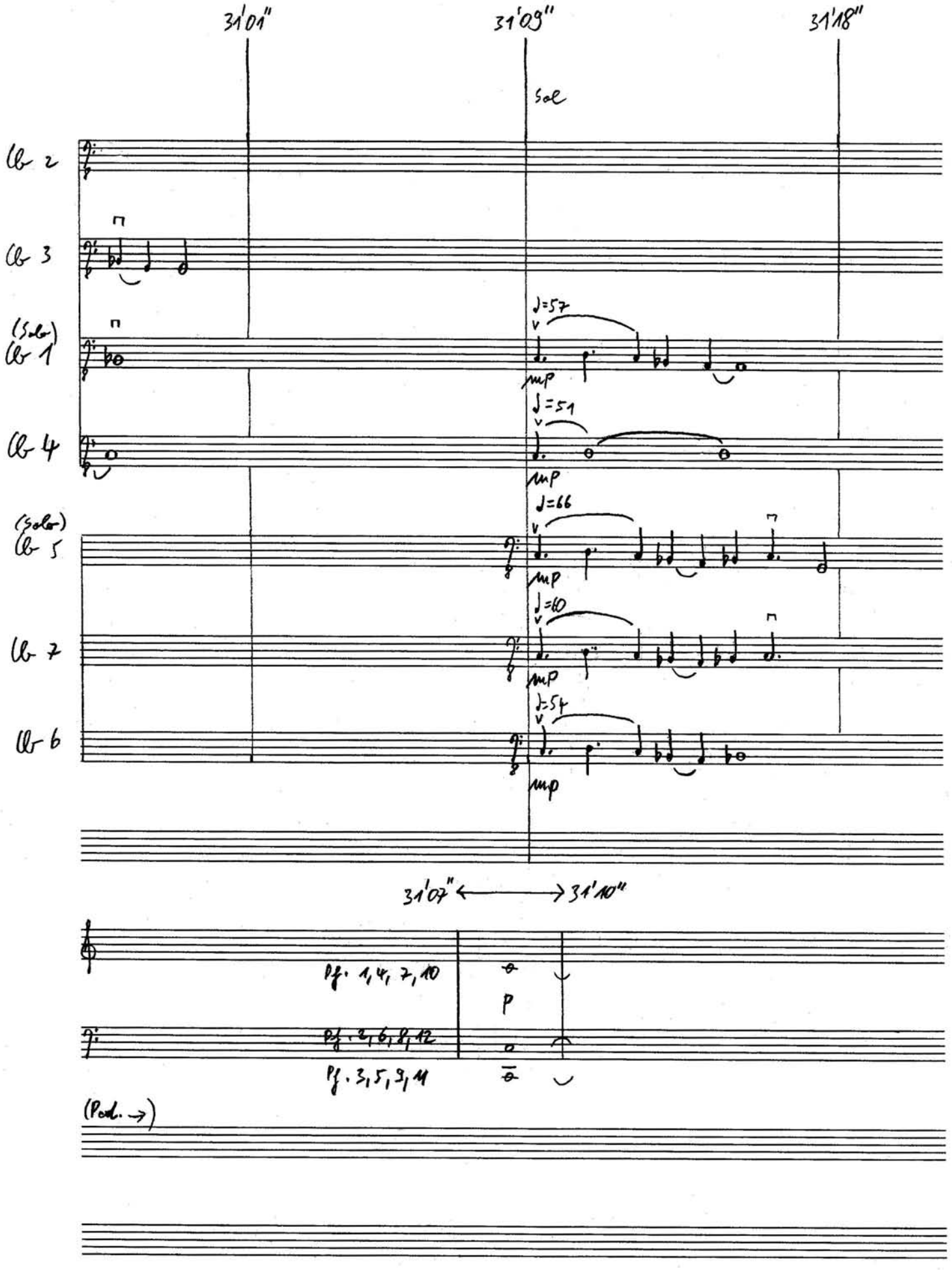
mp

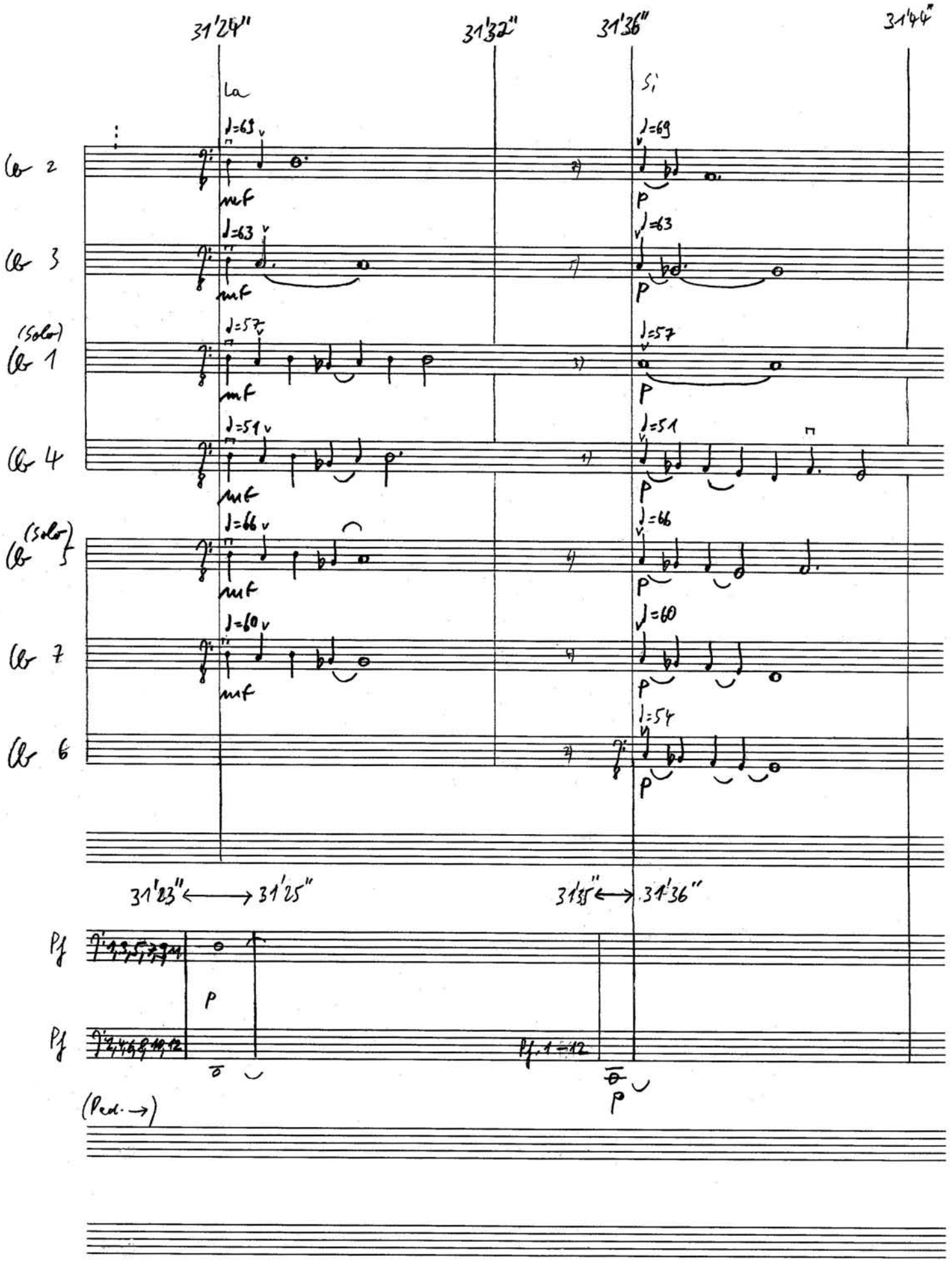

29'27"
29'39"
29'51"
♩=60
Lento.
Ped.
mp
Pf. 1-4/6-12
Pf. 1-12
pp
(Ped.)
Largo.
29'41"
Ped.
mp
(Ped.)
Leicht.
p
Ped.
Rasch.
p
Ped.
Mesto.
Ped.
Ped.
mp

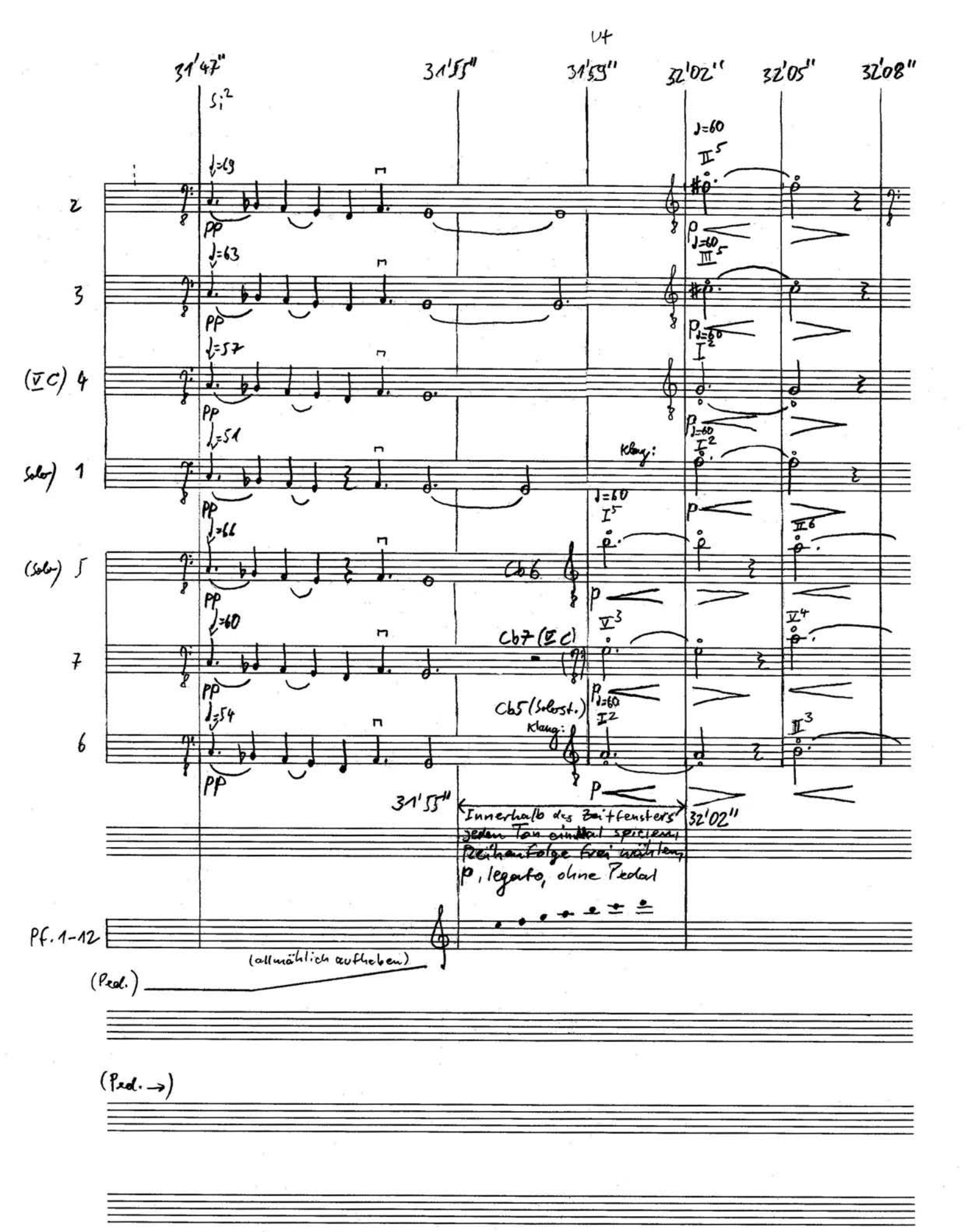

29'51"
29'55"
29'59"
30'03"
30'10"
* Innerhalb des Zeitfensters frei platzieren
1-12
Ped.
w-5-7
-46-
30'07"


30'09"
30'16"
30'18"
30'21"
30'23"
30'30"
Ut
Re
♩=69
legato
♩=63
legato
Vl 2
Vl 3
Vl 1 (Solo)
Vl 4 (V C)
Solostimme
Vl 5
Vl 7 V C
♩=54
legato
Vl 6
30'03"
30'10"
30'18"
30'24"
Pf. 1
Pf. 2,8
Pf. 3,9
Pf. 4,10
Pf. 5,11
Pf. 6,12
Pf. 7
Pf. 1,7
Pf. 2,8
Pf. 3,9
Pf. 4,10
Pf. 5,11
Pf. 6,12
Re: Ped.

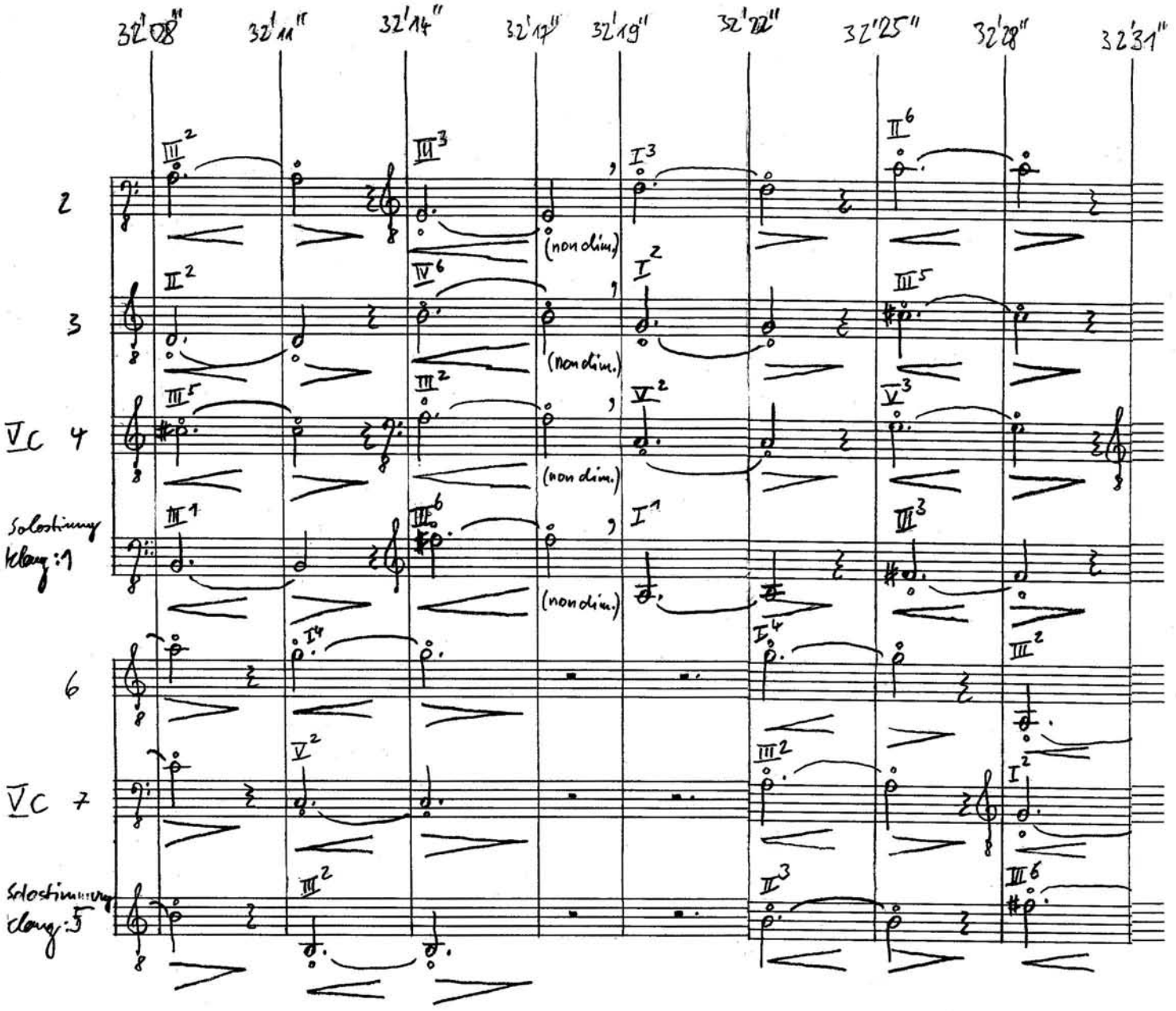

30'39"
Mi
30'48"
30'53"
Fa
Vc 2
Vc 3
(Solo)
Vc 1
Vc 4
Solo
Vc 5
Vc 7
Vc 6
♩=63
♩=57
legato
♩=51
♩=66
♩=60
♩=54
p
30'35"
30'40"
30'50"
30'54"
Pf. 1,7
Pf. 2,6,8
Pf. 3,9
Pf. 4,10,12
Pf. 5,11
(Prod. →)
Pf. 1,5,7
Pf. 3,9,11

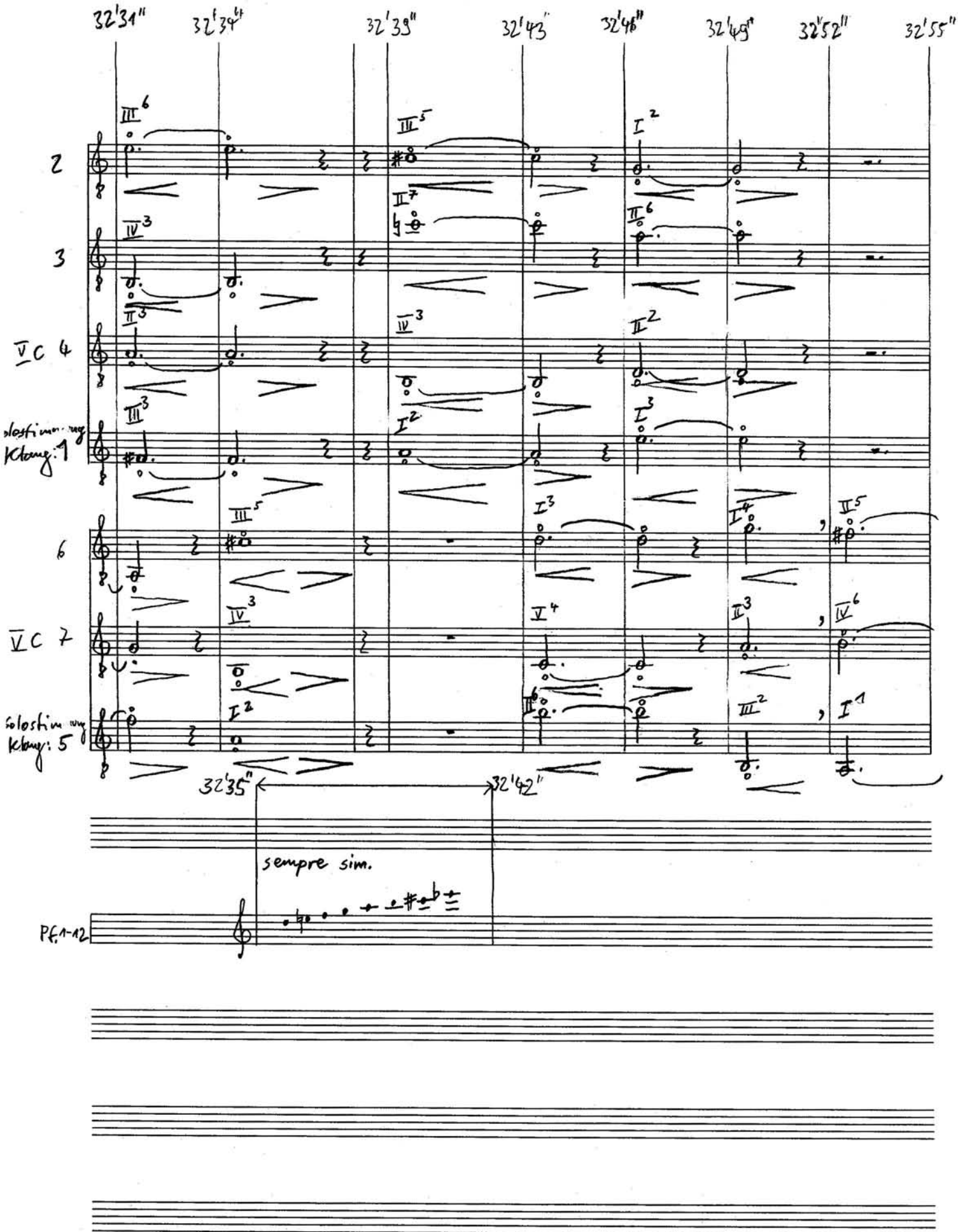

31'01"
31'09"
31'18"
sol
Vc 2
Vc 3
(Solo)
Vc 1
Vc 4
(Solo)
Vc 5
Vc 7
Vc 6
♩=57
♩=51
♩=66
♩=60
♩=54
mp
31'07" ← → 31'10"
Pf. 1, 4, 7, 10
Pf. 2, 6, 8, 12
Pf. 3, 5, 9, 11
p
(Pauk. →)

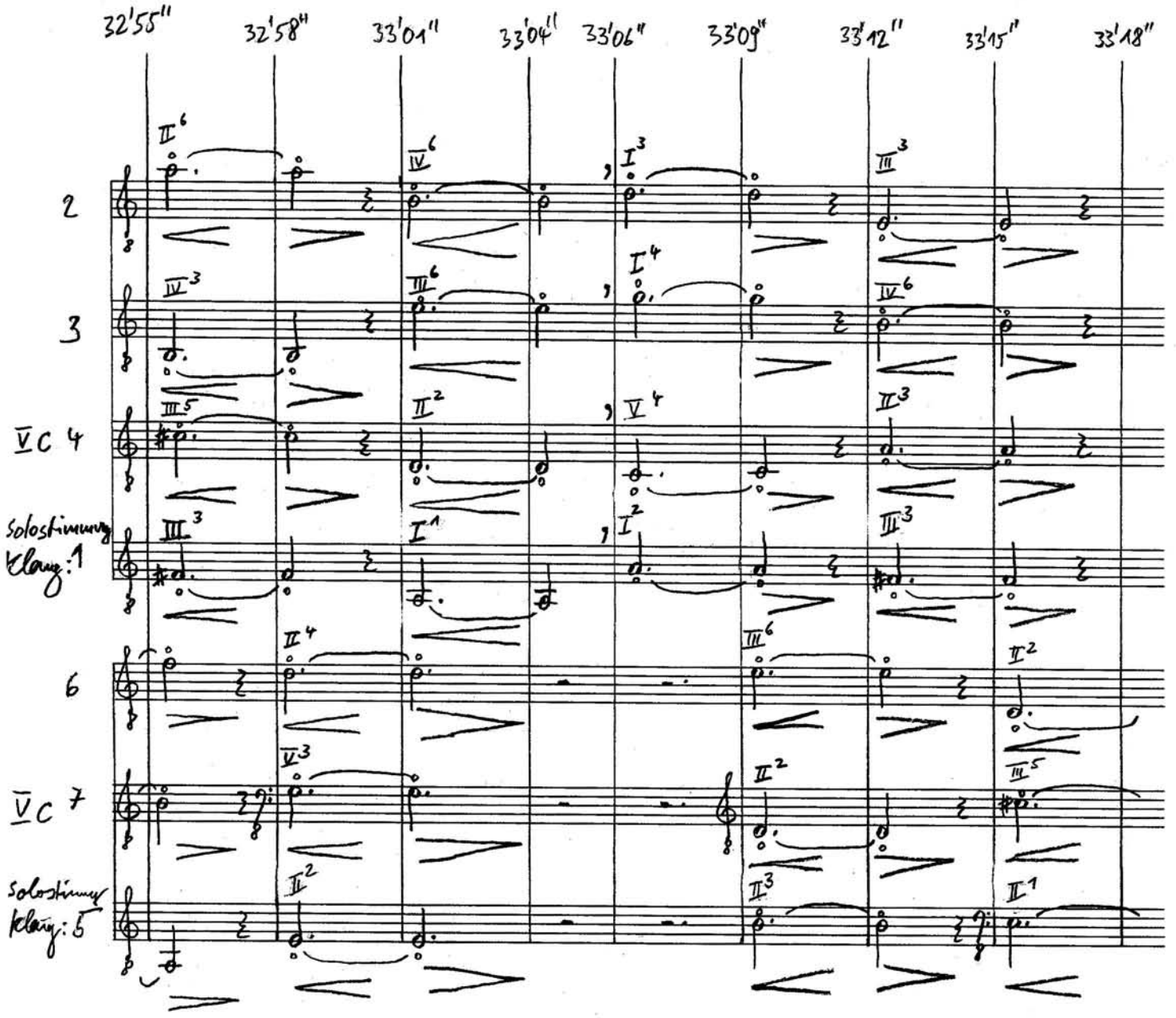

31'24"
31'32"
31'36"
31'44"
La
Si
Cb 2
Cb 3
(Solo)
Cb 1
Cb 4
(Solo)
Cb 5
Cb 7
Cb 6
mf
p
31'23" ⟷ 31'25"
31'35" ⟷ 31'36"
Pf
Pf
(Ped. →)

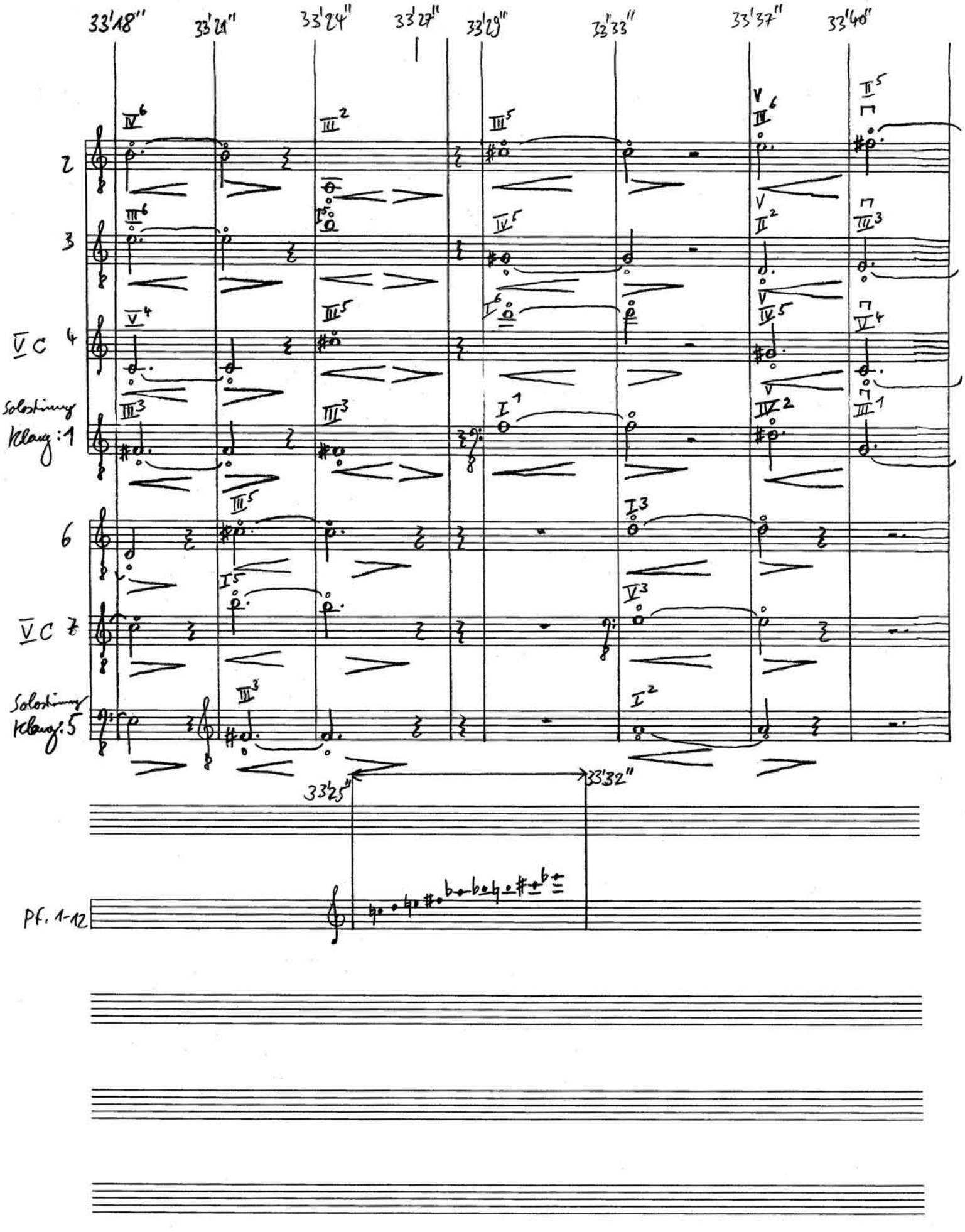


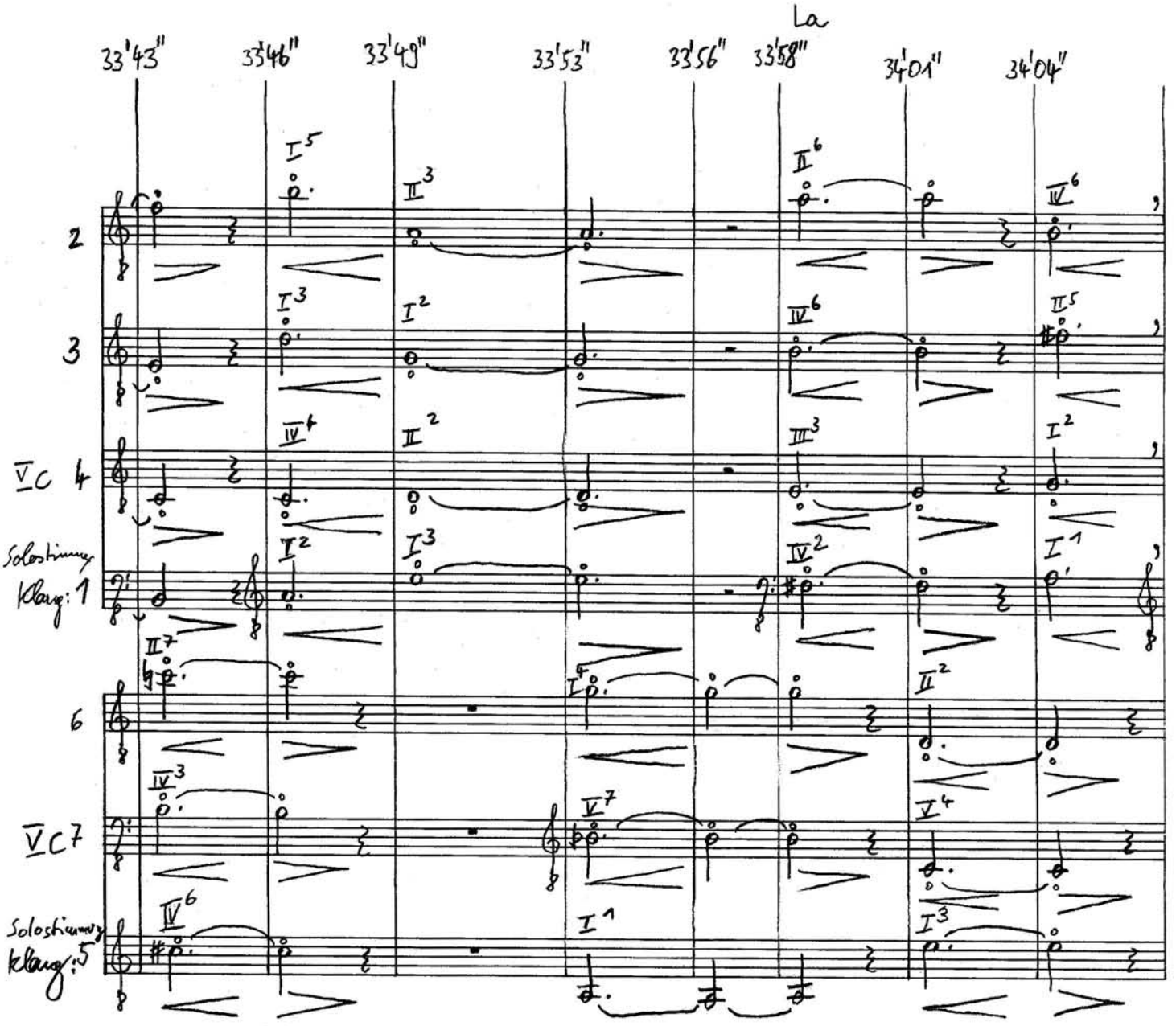
31'47"
31'55"
31'59"
32'02"
32'05"
32'08"
Si²
2
3
(V C) 4
Solo) 1
(Solo) 5
7
6
Cb6
Cb7 (V C)
Cb5 (Solost.)
Klang:
Innerhalb des Zeitfensters jeden Ton einmal spielen, Reihenfolge frei wählen, p, legato, ohne Pedal
Pf. 1-12
(allmählich aufheben)
(Ped.)
(Ped. →)

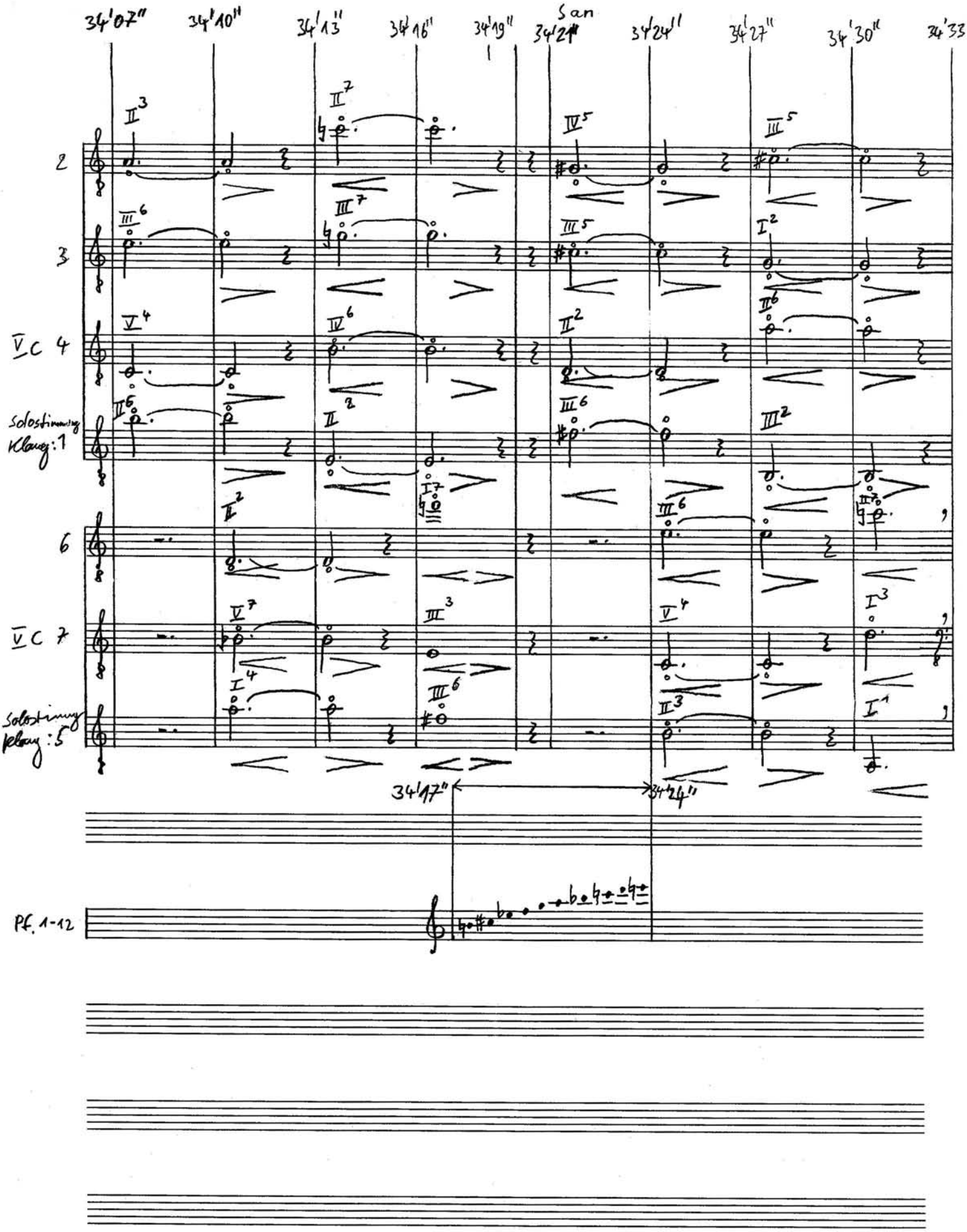

32'08"
32'11"
32'14"
32'17"
32'19"
32'22"
32'25"
32'28"
32'31"
2
3
Vc 4
Solostimme Klang: 1
6
Vc 7
Solostimme Klang: 5
(non dim.)
(non dim.)
(non dim.)

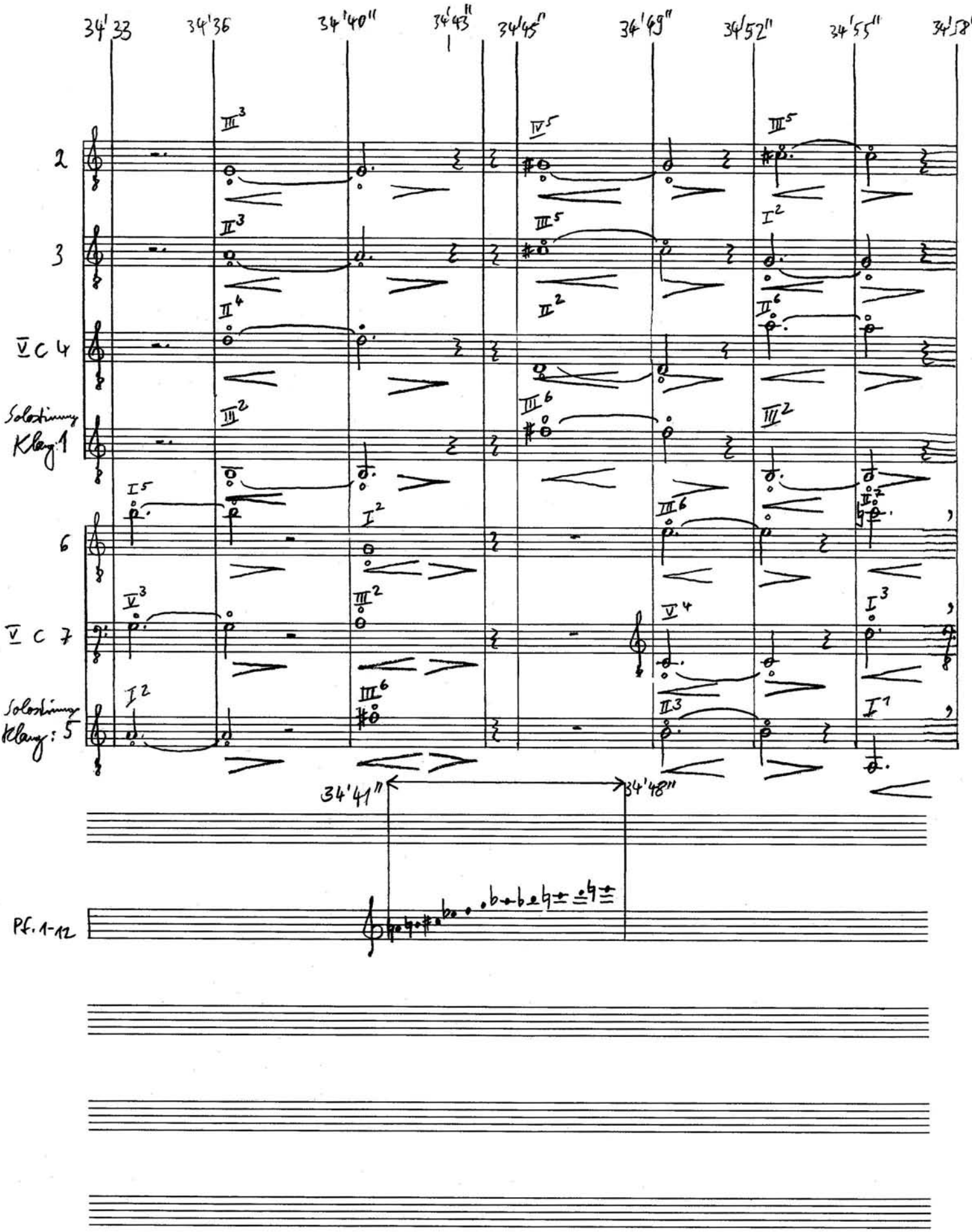

32'31"
32'34"
32'39"
32'43"
32'46"
32'49"
32'52"
32'55"
2
3
V C 4
solostimmung
Klang: 1
6
V C 7
solostimmung
Klang: 5
32'35"
32'42"
sempre sim.
Pf. 1-12

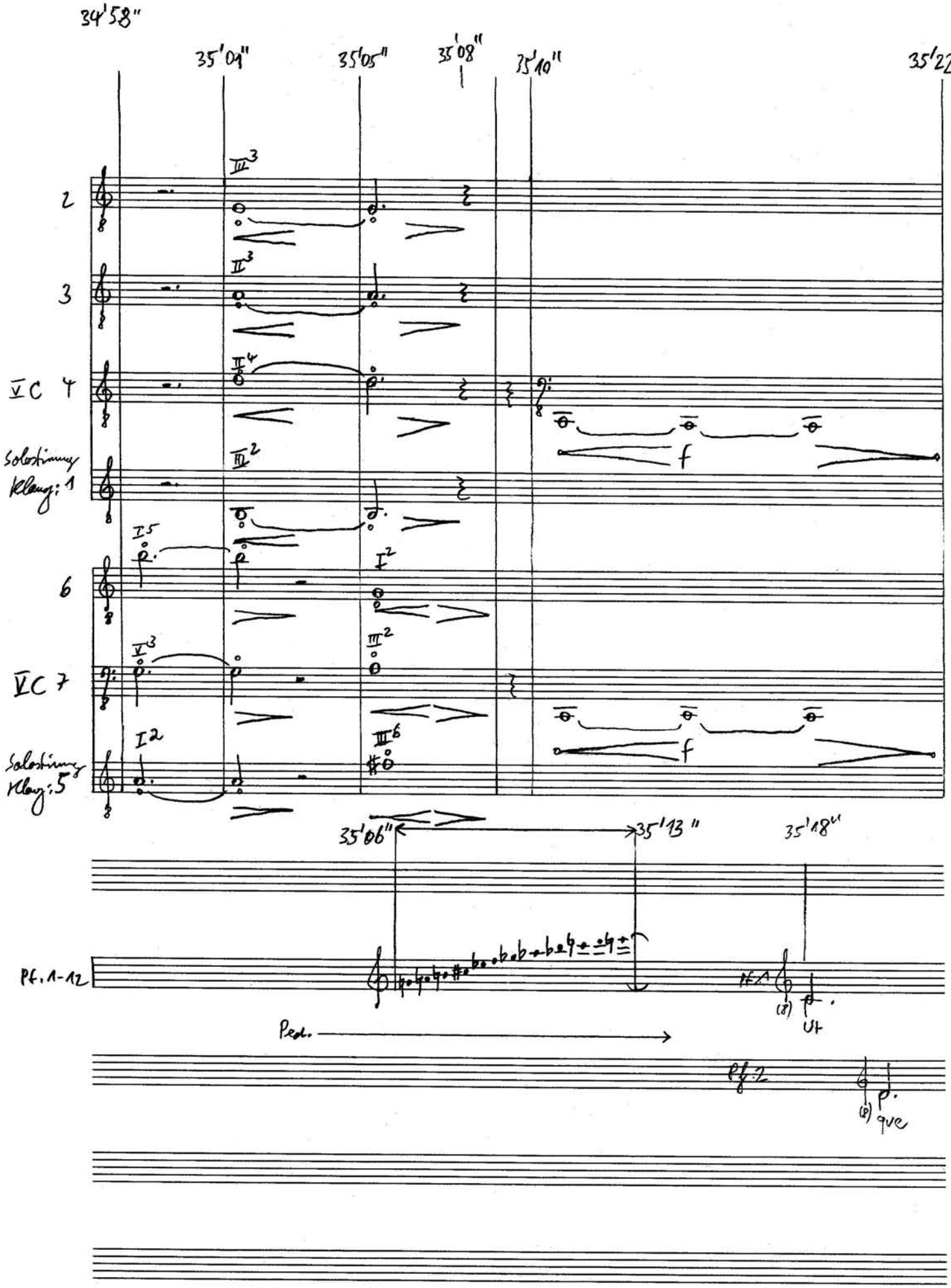

32'55"
32'58"
33'01"
33'04"
33'06"
33'09"
33'12"
33'15"
33'18"
2
3
VC 4
Solostimme Klang: 1
6
VC 7
Solostimme Klang: 5

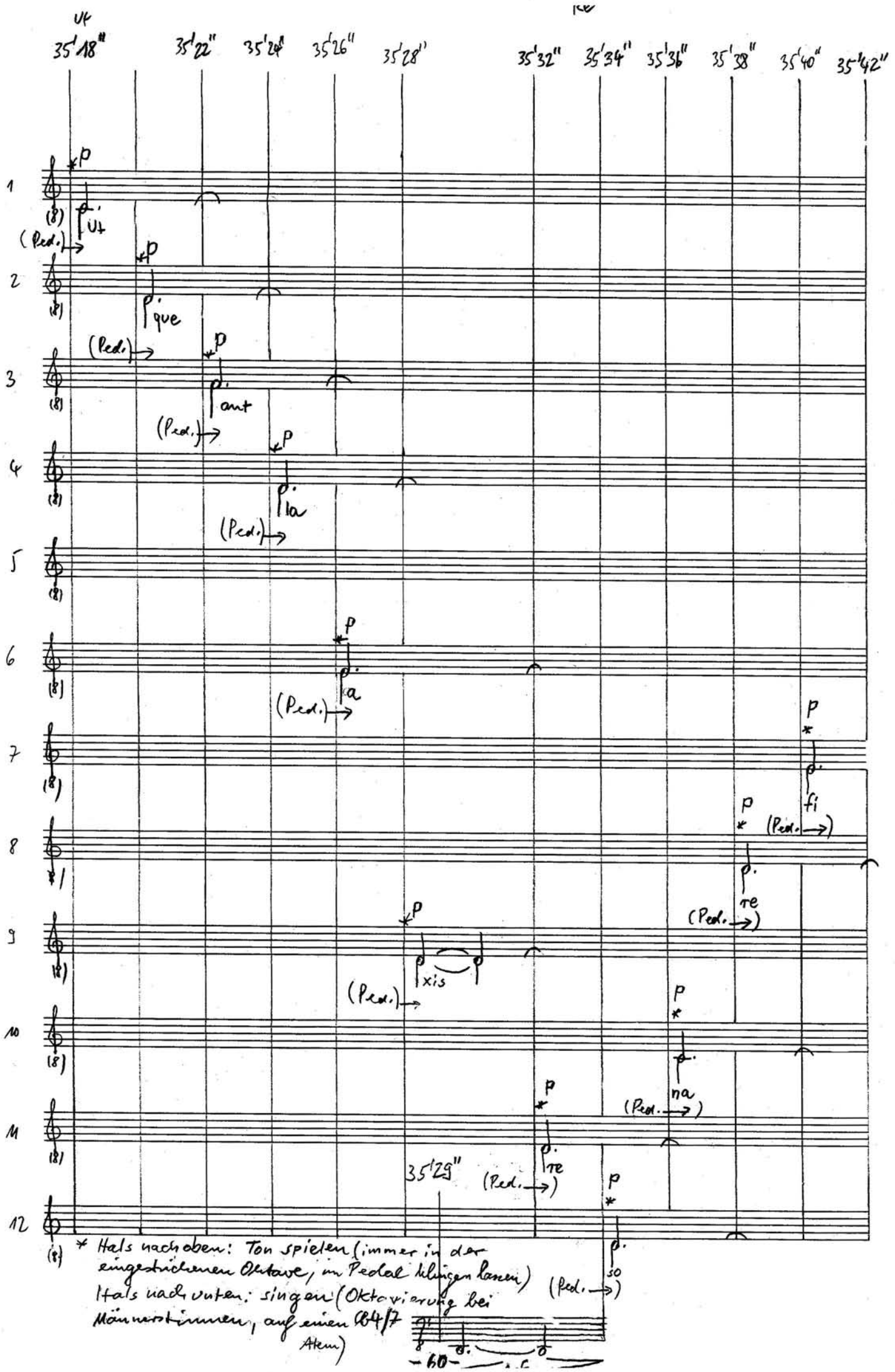

33'18"
33'21"
33'24"
33'27"
33'29"
33'33"
33'37"
33'40"
2
3
Vc 4
Solostimme Klang: 1
6
Vc 7
Solostimme Klang: 5
33'25"
33'32"
Pf. 1-12

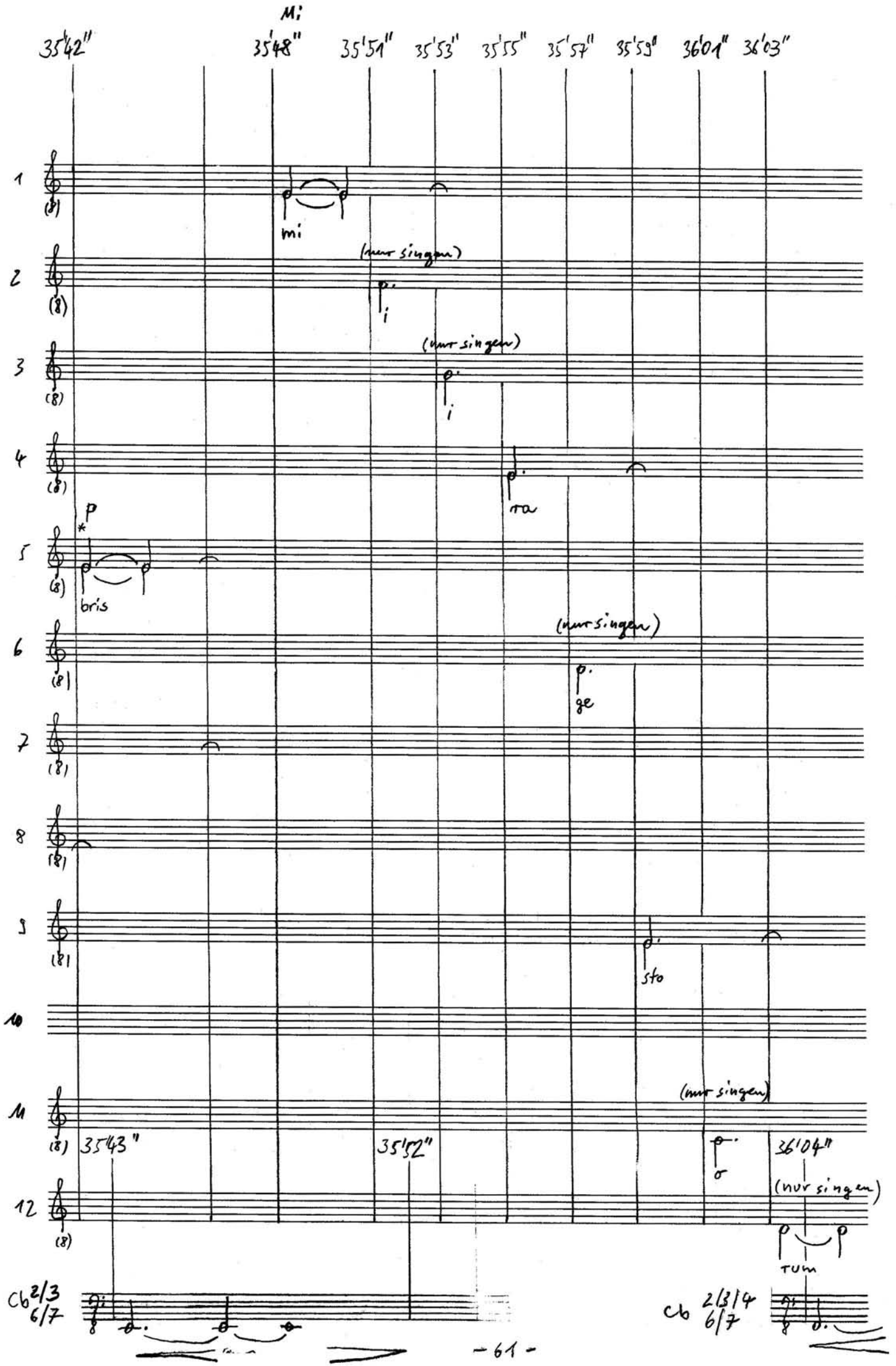

La
33'43"
33'46"
33'49"
33'53"
33'56"
33'58"
34'01"
34'04"
2
3
V̲C 4
Solostimme
Klang: 1
6
V̲C 7
Solostimme
Klang: 5

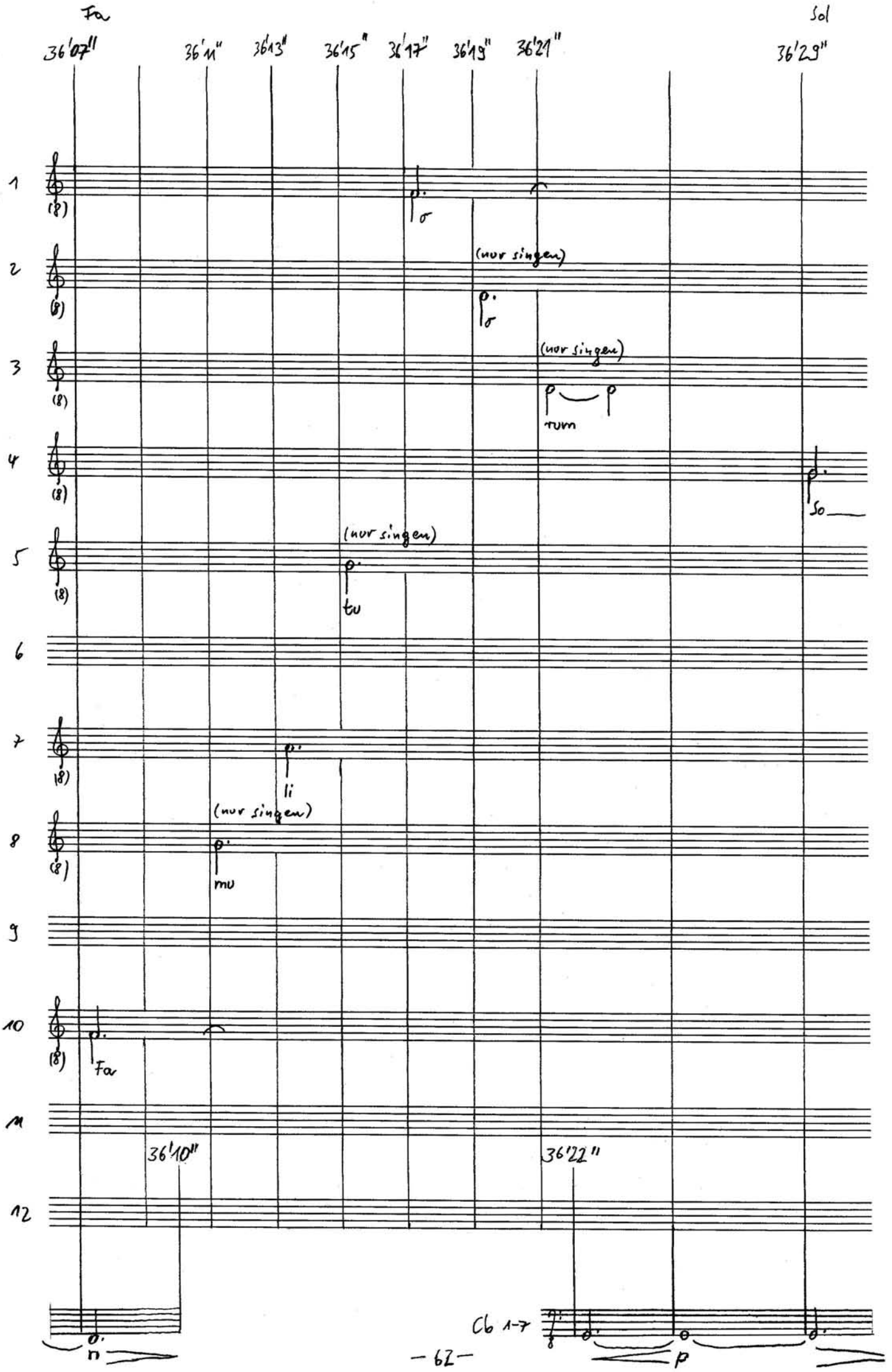

34'07"
34'10"
34'13"
34'16"
34'19"
34'21"
34'24"
34'27"
34'30"
34'33"
San
1
2
3
Vc 4
Solostimmung
Klang: 1
6
Vc 7
Solostimmung
Klang: 5
34'17"
34'24"
Pf. 1-12

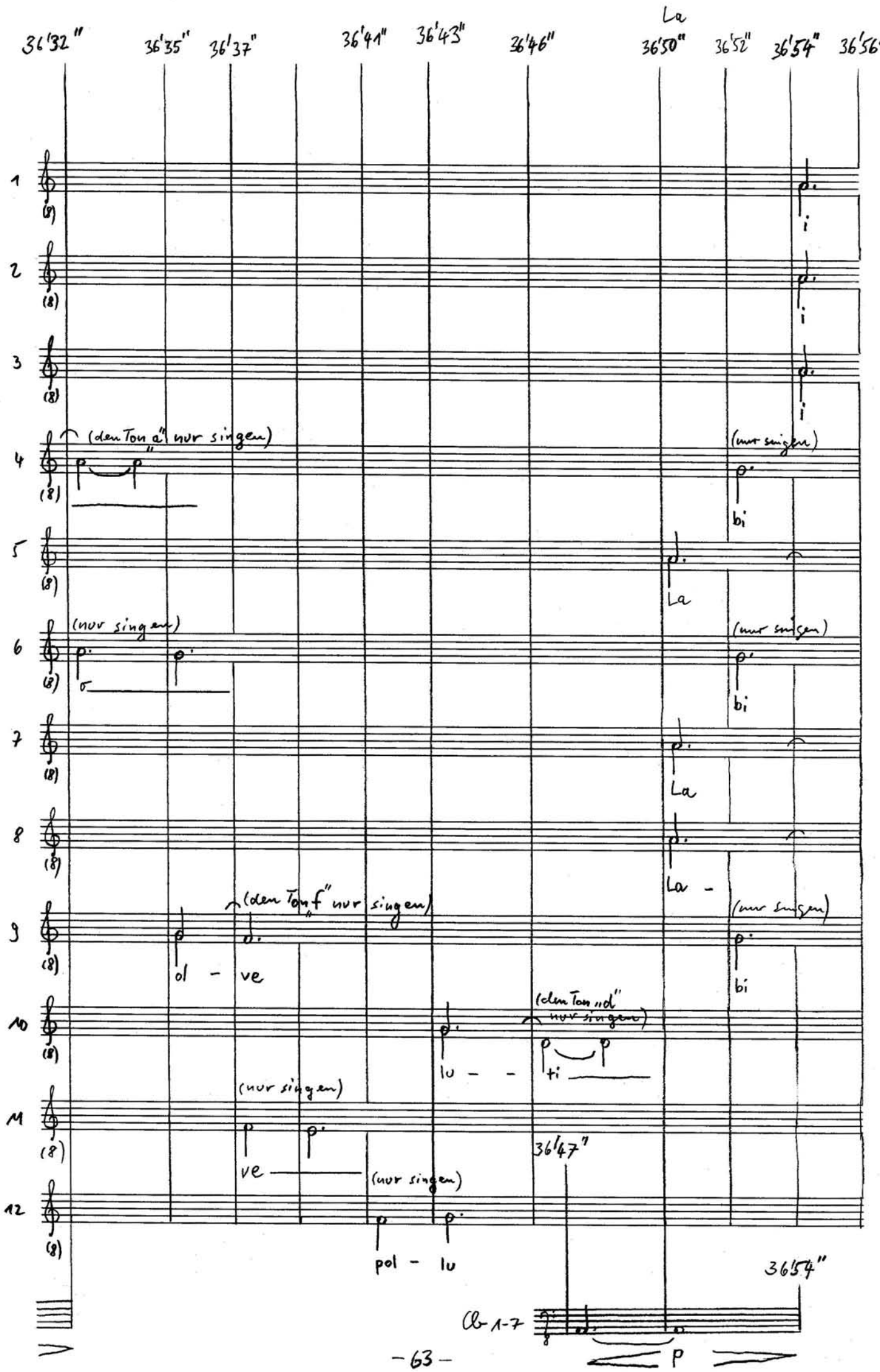

34'33
34'36
34'40"
34'43"
34'45"
34'49"
34'52"
34'55"
34'58"
2
3
V C 4
Solostimme Klang 1
6
V C 7
Solostimme Klang: 5
34'41"
34'48"
Pf. 1-12

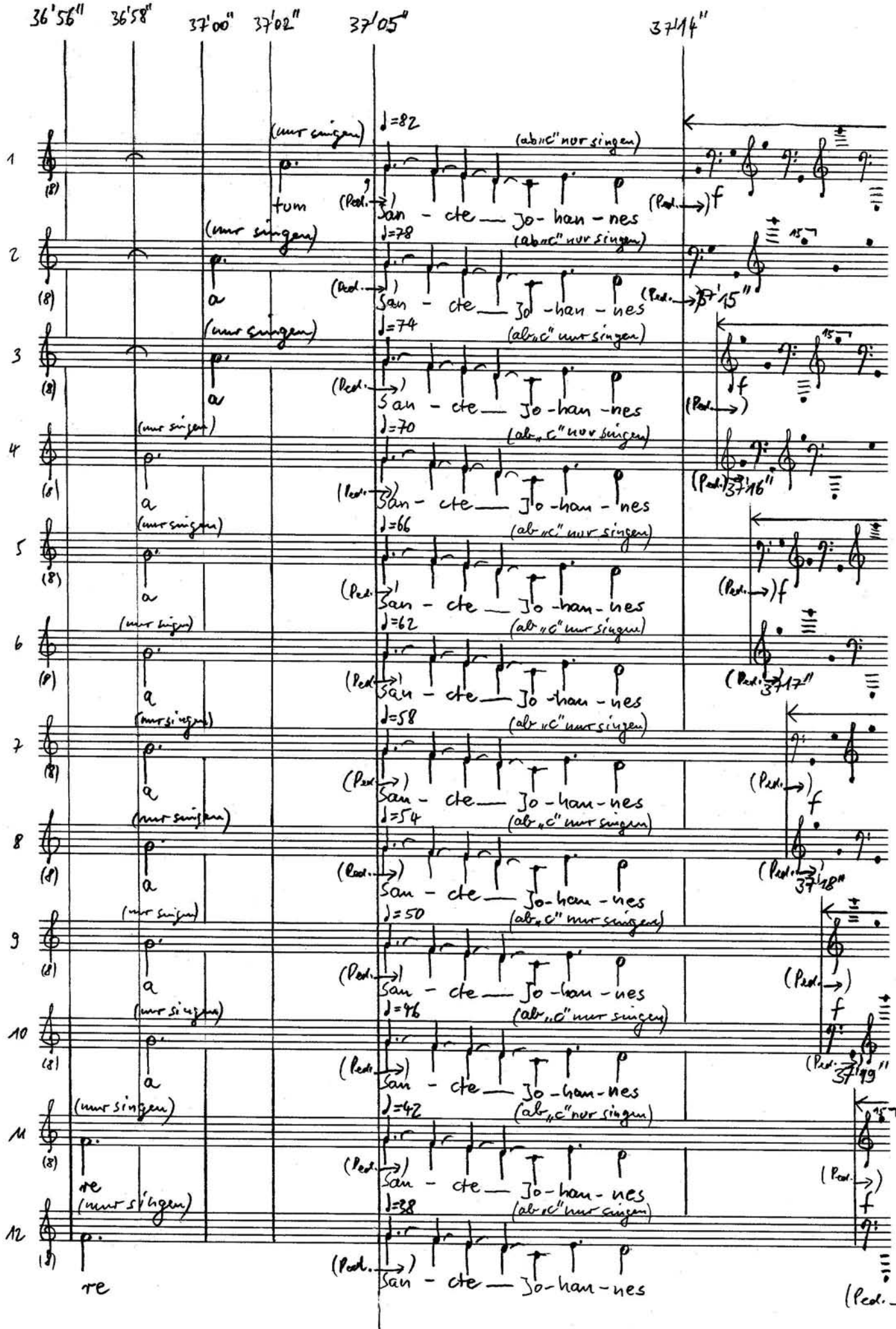

34'58"
35'09"
35'05"
35'08"
35'10"
35'22"
2
3
V C 4
Solostimme Klang: 1
6
V C 7
Solostimme Klang: 5
35'06"
35'13"
35'18"
Pf. 1-12
Ped.
Pf. 2
(8)
gve

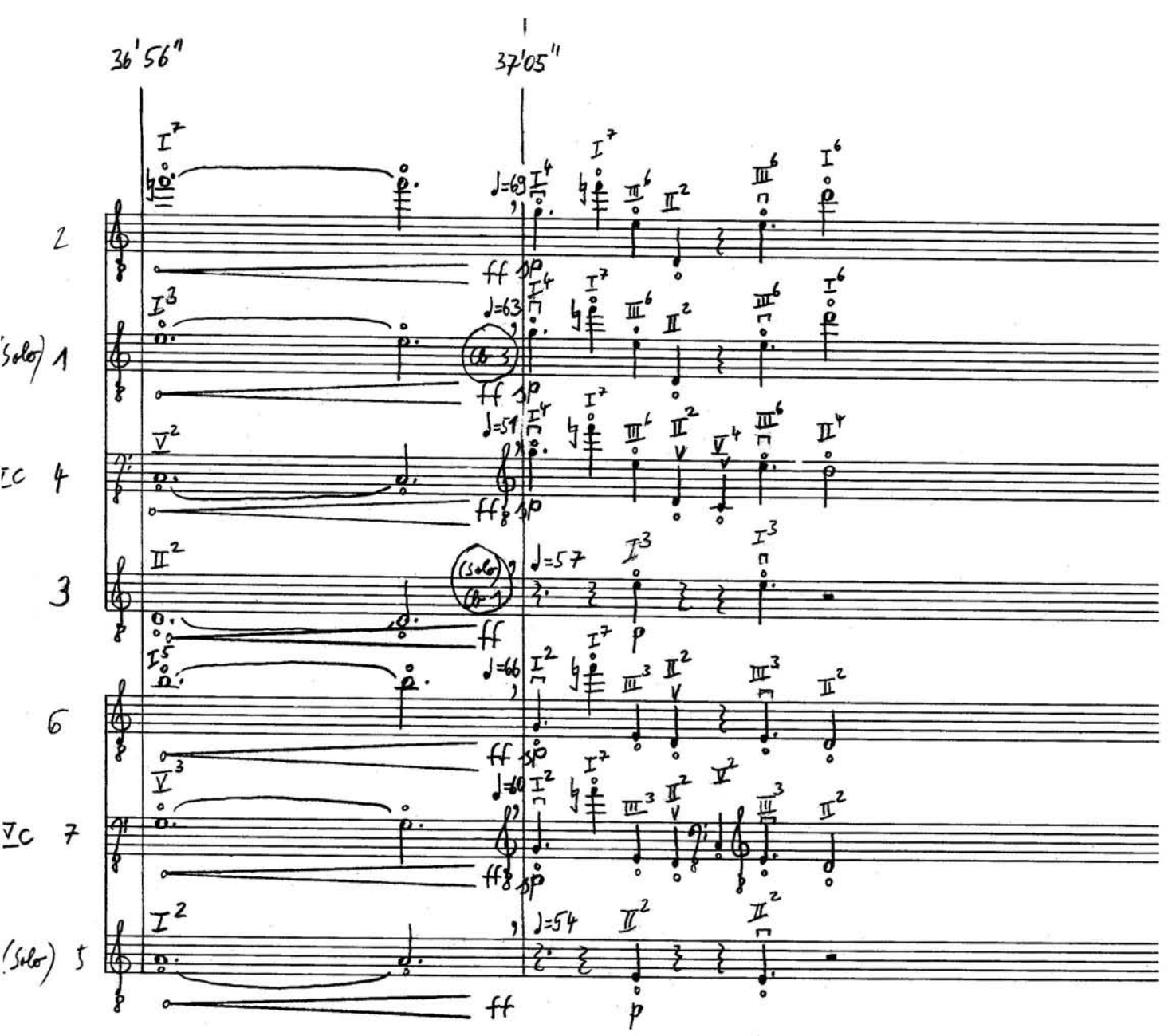

35'18"
35'22"
35'24"
35'26"
35'28"
35'32"
35'34"
35'36"
35'38"
35'40"
35'42"
35'29"
ut
que
ant
la
a
fi
re
xis
na
re
so
(Ped.)
* Hals nach oben: Ton spielen (immer in der eingestrichenen Oktave, im Pedal klingen lassen)
Hals nach unten: singen (Oktavierung bei Männerstimmen, auf einen Ob 4/7 Atem)
60

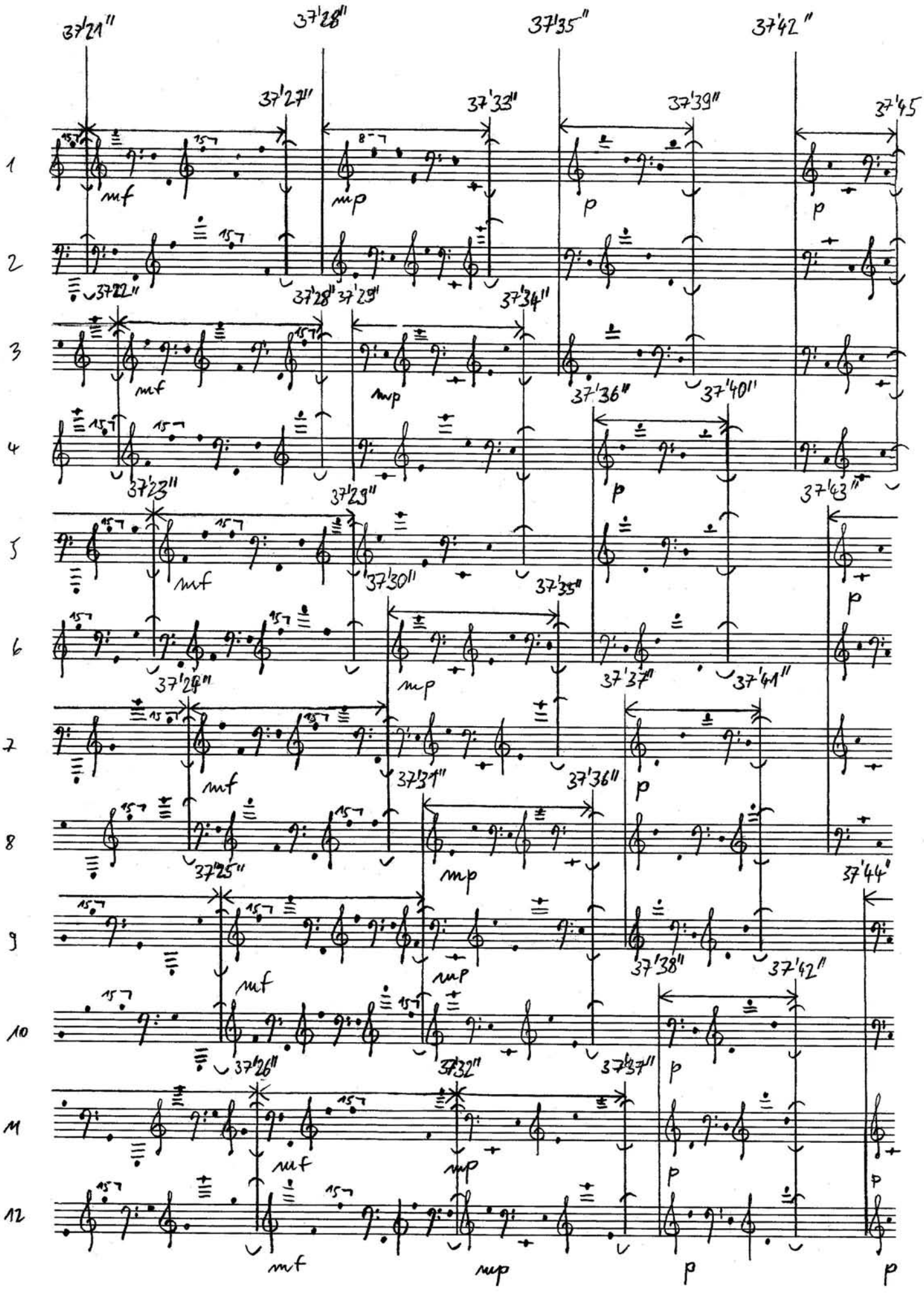

Mi
35'42"
35'48"
35'51"
35'53"
35'55"
35'57"
35'59"
36'01"
36'03"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(8)
mi
(nur singen)
i
(nur singen)
i
ra
p
*
bris
(nur singen)
ge
sto
(nur singen)
35'43"
35'52"
o
36'04"
(nur singen)
TUm
Cb 2/3 6/7
Cb 2/3/4 6/7

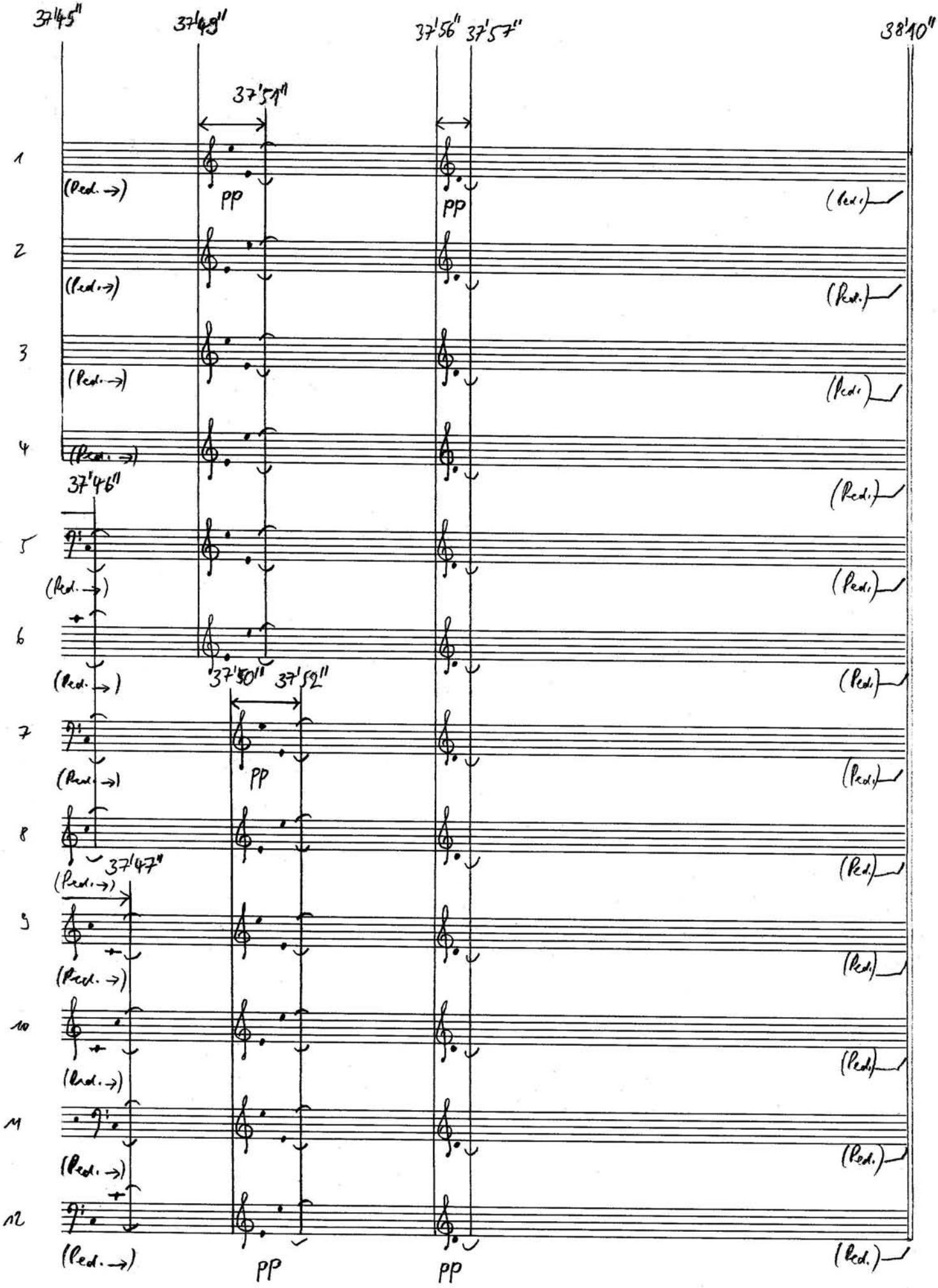

Fa
Sol
36'07"
36'11"
36'13"
36'15"
36'17"
36'19"
36'21"
36'29"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(8)
(nur singen)
σ
rum
So
tu
li
mu
Fa
36'10"
36'22"
Cb 1-7
n
p


36'32"
36'35"
36'37"
36'41"
36'43"
36'46"
La
36'50"
36'52"
36'54"
36'56"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(den Ton a" nur singen)
(nur singen)
i
i
i
bi
La
(nur singen)
bi
La
La -
(nur singen)
bi
(den Ton f" nur singen)
ol - ve
(den Ton d"
nur singen)
lu - -
ti
(nur singen)
ve
(nur singen)
36'47"
pol - lu
36'54"
Cb 1-7
p


36'56"
36'58"
37'00"
37'02"
37'05"
37'14"
(nur singen)
tum
♩=82
(ab „c" nur singen)
San - cte — Jo - han - nes
♩=78
♩=74
♩=70
♩=66
♩=62
♩=58
♩=54
♩=50
♩=46
♩=42
♩=38
(Ped.)
f
37'15"
37'16"
37'17"
37'18"
37'19"
a
re


36'56"
37'05"
2
(Solo) 1
Vc 4
3
6
Vc 7
(Solo) 5
♩=69
♩=63
♩=51
♩=57
♩=66
♩=60
♩=54
ff
sp
p


37'21"
37'28"
37'35"
37'42"
37'27"
37'33"
37'39"
37'45"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
mf
mp
p
37'22"
37'28"
37'29"
37'34"
37'36"
37'40"
37'23"
37'29"
37'43"
37'30"
37'35"
37'24"
37'37"
37'41"
37'31"
37'36"
37'25"
37'44"
37'38"
37'42"
37'26"
37'32"
37'37"


37'45"
37'49"
37'51"
37'56"
37'57"
38'10"
37'46"
37'50"
37'52"
37'47"
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
(Ped. →)
(Ped.)
pp