Erster Anhang zum I. Bande.

Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte.

* * * Der Herausgeber hält die Wiedergabe der Bach'schen Orgelwerke auf dem Clavier für eine nothwendige Vervollständigung pianistischer Bachstudien. Er fordert, dass jeder Clavierspieler nicht allein alle bereits vorhandenen Übertragungen kenne und beherrsche, sondern auch, dass er selbstständig Bach'sche Tonstücke von der Orgel auf das Clavier übertragen könne. Unterlässt er's, so wird er Bach nur zur Hälfte kennen.

* * * Das damalige Clavier gebot manche Einschränkung. Die Tiefe der Gedanken fand erst auf der Orgel die volle Breite des Ausdrucks. Der Bach'sche Gedanke aber geht als eine grosse Einheit durch alle seine Werke. Die Gestalten in welchen er sich – sei es auf der Orgel oder auf dem Clavier – verkörpert, zeigen nur eine Verschiedenheit der Dimensionen; – des Charakters und der Formen kaum. Diese eine Verschiedenheit ist aber oft gewaltig genug, der Physiognomie Bach's ein weit mächtigeres Gepräge zu geben.

* * * Man trifft unter des Meisters Orgelwerken ebenso auf Tonstücke einer mehr pianistischen Art, als wiederum unter den Clavierfugen auf manche in das Gebiet der Orgel gehörende Typen. Die technische Setzweise Bach's ist, in ihrem Kerne, auf beiden Instrumenten eine und dieselbe: wenige unterschiedliche Nuancen, von denen einige Pedalpassagen die hervorstechendsten sind, abgerechnet.

Es kann also, bei der Übertragung Bach's von der Orgel auf das Clavier, von ästhetischen Verstössen nicht die Rede sein.

* * * Erkennen wir aber die Berechtigung solcher Übertragungen an, so haben wir einen beträchtlichen Gewinn. Die Clavierliteratur vermehrt sich um das Hervorragendste, was diese Kunstgattung überhaupt birgt. Soweit für den Künstler. Dem Studierenden dagegen eröffnet sich in weitester Ausdehnung ein technisches Feld, welches – von den Bahnen des wohltemperirten Clavieres eingefasst – eine gesteigerte Bewegungsfreiheit nach allen Seiten hin gewährt.

* * * Dass solche Übertragungen durchführbar sind, ohne zu blossen Verstümmelungen ihres Vorbildes herab zu sinken, dafür erbrachten schon Liszt und Tausig befriedigende Beweise. Wir wollen das Erwiesene bekräftigen, vervollkommnen und dem glücklichen Einfall des Clavierfürsten einen systematischen Halt verleihen.*)

Mag man auch, im Verfolgen dieses Zieles, auf manch' unerwartetes, schwer zu lösendes Problem des Claviersatzes stossen; die Bemühungen um die Lösung eines solchen können nur zu neuen pianistischen Errungenschaften führen.

* * * Wir treffen aber nicht durchwegs auf Schwierigkeiten. Das Clavier verfügt über einige Eigenschaften, durch welche es vor der Orgel einen Vorsprung hat. Rhythmische Präcision. Markante Genauigkeit im Einsatz. Grössere Wucht und Deutlichkeit im Passagenwerk. Modulationsfähigkeit des Anschlages. Durchsichtigkeit in verwickelten Sätzen. Schnelligkeit, wo solche geboten.**) Ein einfacherer, stets bereiter Apparat, welcher überall zur Hand. – Die Dauer des Tones auf dem Pianoforte ist, bei kunstvoller Behandlung, immerhin weniger beschränkt, als man dem – in dieser Hinsicht verrufenen – Instrumente zumuthet. Der Bass ist sogar sehr ausgiebig und sein Ton kann, durch geschicktes, unauffälliges Wiederanschlagen, beliebig verlängert werden. Günstigerweise ist die Mehrzahl der Bach'schen Orgelfugen in figurirten und bewegten Formen gehalten: so hebt sich der vornehmste Antagonismus zwischen Clavier und Orgel, das Fortklingen langgehaltener Töne, zum Theile von selbst auf. –

* * * Geht man an die Aufgabe der Clavierübertragungen eines Orgelstückes, so vergegenwärtige man sich vor Allem seine Klangwirkungen auf der Orgel bei einem vollendeten Vortrage. Man lasse es sich von einem ausgezeichneten Organisten vorspielen. Der Übertragende experimentire selbst auf der Orgel herum, lasse die Register spielen und versuche ihre Zusammenstellungen. Er studire und beobachte die akustischen Wirkungen der „Koppelungen" und „Mixturen;" suche den Weg zu einer täuschenden Nachahmung. In der Wahl der Lage der Accorde, der zu verdoppelnden Intervalle, der Octaventranspositionen liegen wichtige Charactermomente für den nachgeahmten Orgelklang. Ein einzelner Ton des Flötenregisters klingt einer wirklichen Flöte zum Verwechseln ähnlich; ein vollstimmiger Satz damit gespielt – und die ganze Persönlichkeit der Orgel tritt in Erscheinung.

* * * Dieser Aufsatz soll kein selbständiges Buch werden; er dürfte sonst seiner Ausdehnung wie seiner Bedeutung nach das Hauptwerk überwiegen. Es genüge somit eine gedrängte, von Beispielen begleitete Aufführung der hauptsächlichsten Punkte. Es sind die folgenden:

1. **Verdoppelungen.**
2. **Registrirung.**
3. **Zusätze** (Füllungen), **Weglassungen, Freiheiten.**
4. **Pedalgebrauch.**
5. **Vortrag.**

---

*) Wir haben Liszt oft genannt. Vielleicht nicht oft genug, – denn das heutige Clavierspiel verdankt ihm beinahe Alles. Noch immer gefällt sich das musikalische Bürgerthum darin, die modernen Virtuosen als Classikerverderber zu verschreien; indess gerade Liszt und dessen Schüler (Bülow, Tausig) für das allgemeine Verständniss Bach's und Beethoven's Thaten geleistet haben, gegen welche jede theoretisch-praktische Schulmeisterei stümperhaft, alle stirnrunzelnden Grübeleien steifwürdiger Professoren ergebnisslos erscheinen.

**) „Es ist ein Vorzug für's Clavier, dass man es in der Geschwindigkeit darauf höher als" – (auf) – „einem anderen Instrumente bringen kann."
Phil. Em. Bach

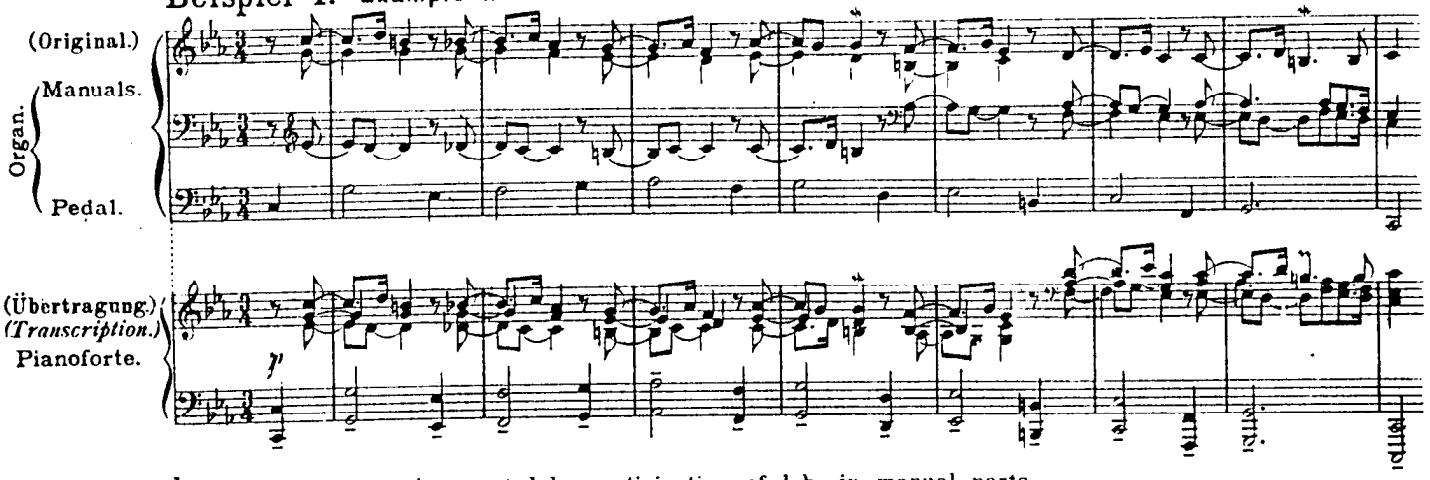
1. Verdoppelungen.

I. Einfache Verdoppelung der Pedalstimme.

Das Pedal ist fast ausnahmelos 8-u. 16-füssig, d. i. in der unteren Octave verdoppelt zu denken. Es entspricht dies der normalen Setzweise von Violoncell u. Contrabass im Orchester. Der Fusstechnik gemäss, soll es im wuchtigen „non legato" ausgeführt werden; ein strenges „legato" ist sogar charakterwidrig.

a. Ruhiger Satz, durchwegs gehalten. a. Quiet movement, sustained throughout.

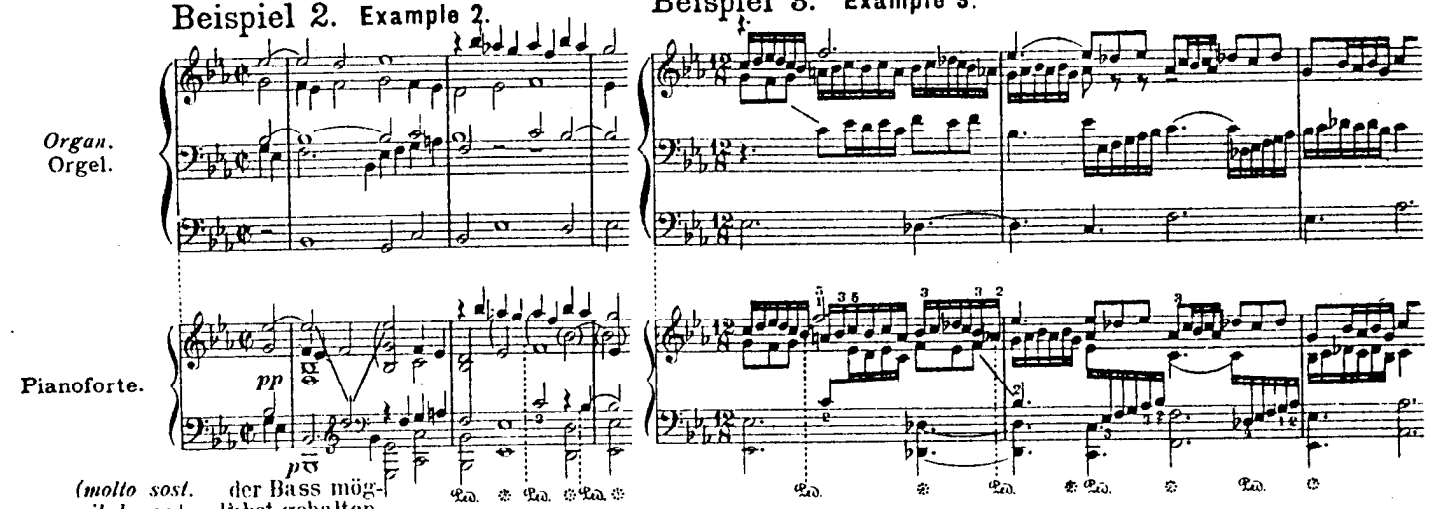
Beispiel 1. Example 1.



b. Quiet movement, interrupted by participation of l. h. in manual-parts.
b. Ruhiger Satz, durch Betheiligung der l. H. an den Manualstimmen unterbrochen.

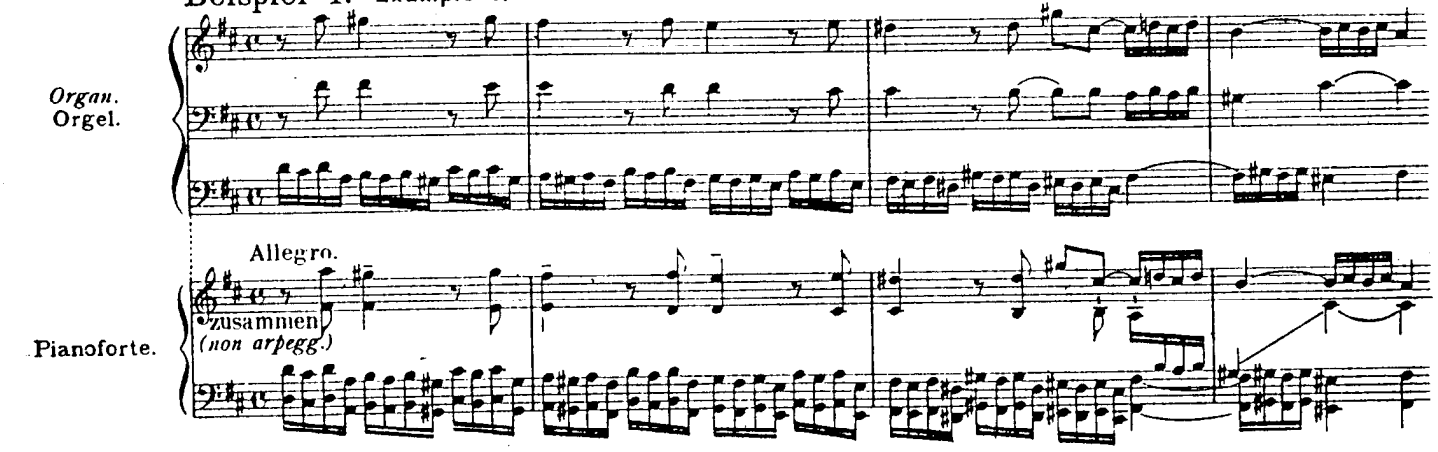
Beispiel 2. Example 2.

Beispiel 3. Example 3.



c. Figurate bass, doubled throughout.
c. Figurirter Bass durchaus verdoppelt.

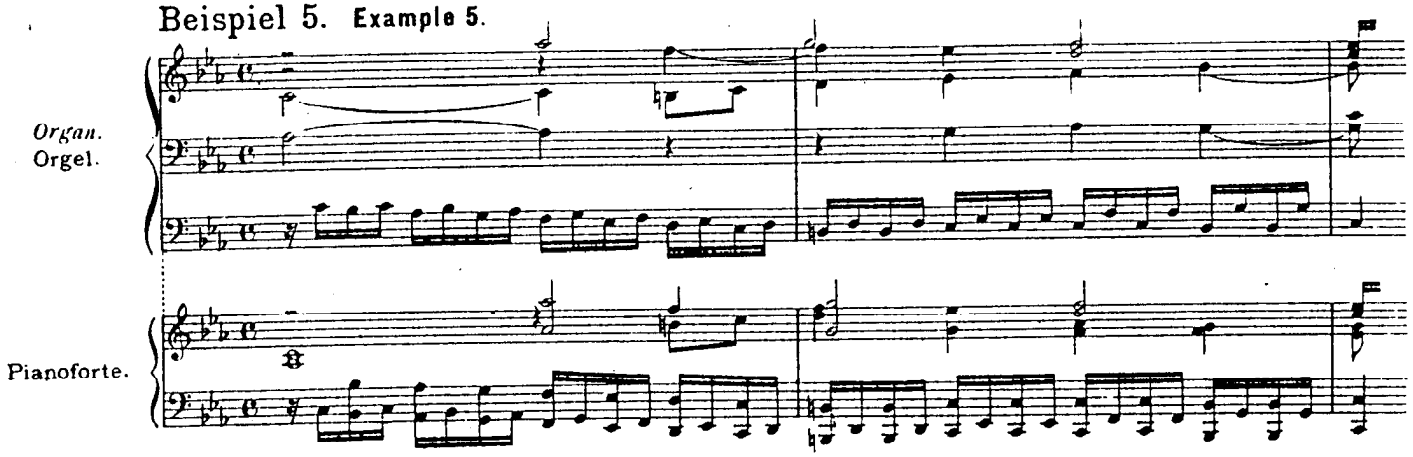
Beispiel 4. Example 4.



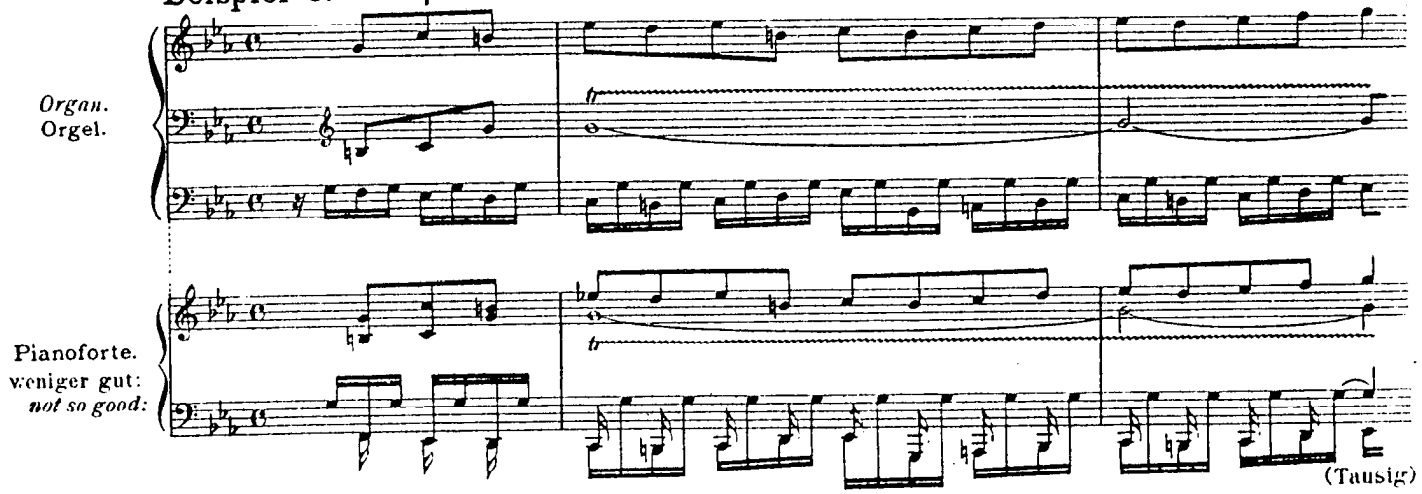
d. Figurirter Bass, abwechselnd einfach und doppelt („blinde" Octaven).

Diese bequeme Setzweise ist für das Verdoppeln accordischer Figuren günstig. Die Unvollständigkeit der oberen Octave ist in schnellen Gängen unauffällig, weil die tiefere Note die Octave als „Oberton" enthält. Die Unterbrechung der unteren Octave würde dagegen sehr störend wirken.

Beispiel 5. **Example 5.**



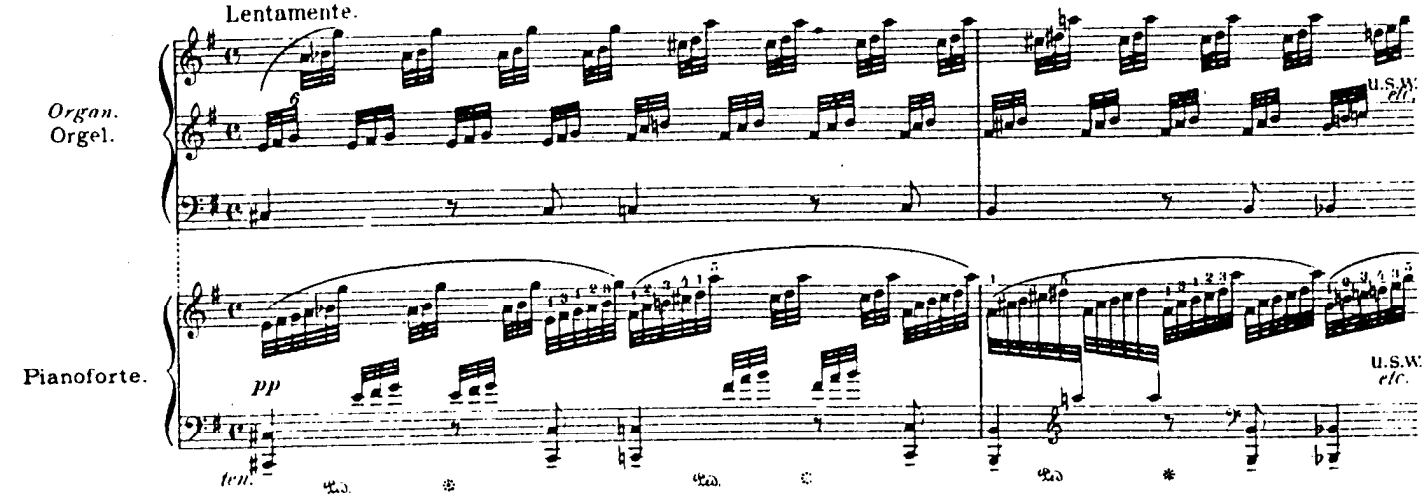
Beispiel 6. **Example 6.**



e. Bass accompaniment (example of dividing parts between r. and l. hand).

e. Begleitungs-Bass (Beispiel von Vertheilung der Stimmen zwischen r. und l. Hand).

Beispiel 7. **Example 7.**



II. Einfache Verdoppelung der Manualstimmen.

(Ob die Octavenverdoppelung in die höhere oder in die tiefere Octave zu setzen sei, darüber entscheidet der Geschmack des Bearbeiters oder auch die Forderungen der musikalischen Situation. Doch ist die Verzweifachung in der höheren Octave als Norm anzunehmen. (4-Fuss Stimme.)

a. Einstimmig. a. In one part.

Beispiel 8. Example 8.

(Fantasia) Très vitement.

Organ. Orgel.

Pianoforte.

Anticipation and after-striking of both hands in simulated octaves.

Vor- und Nachschlagen beider Hände in blinden Octaven.

Beispiel 9. Example 9.

Presto.

Organ. Orgel.

Pianoforte.

f quasi legato

Also compare the first 5 measures of the E-minor Prelude in App.II to Volume I.

b. In two parts.

b. Zweistimmig.

Beispiel 10. Example 10.

Beispiel 11. Example 11.

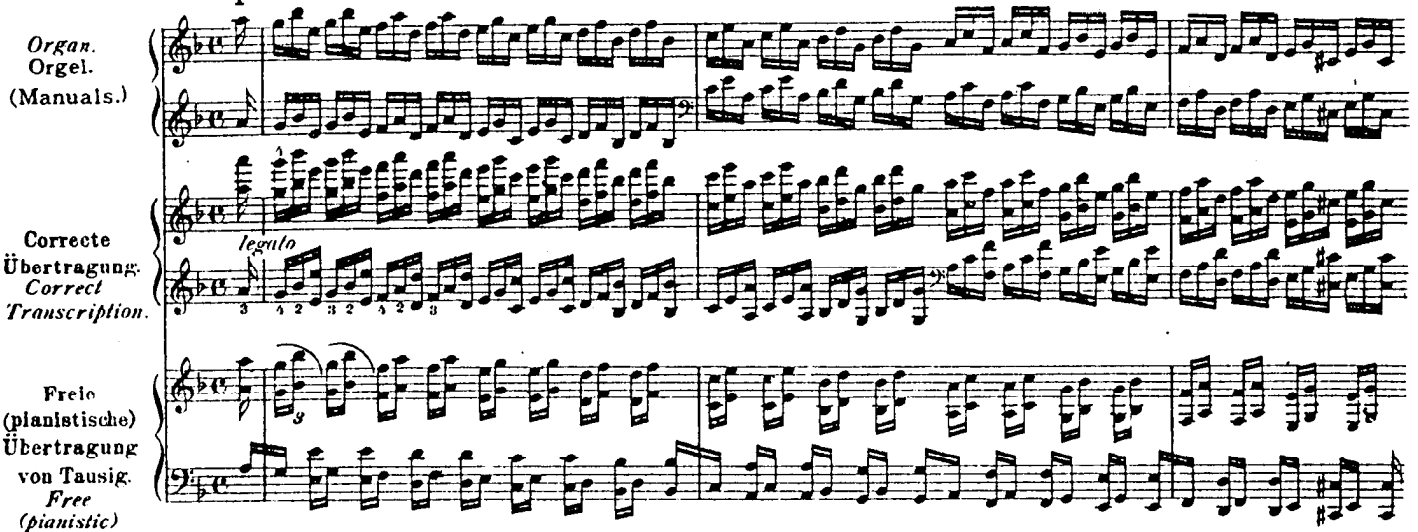
Organ. Orgel. (Manuals)

legato

Pianoforte.

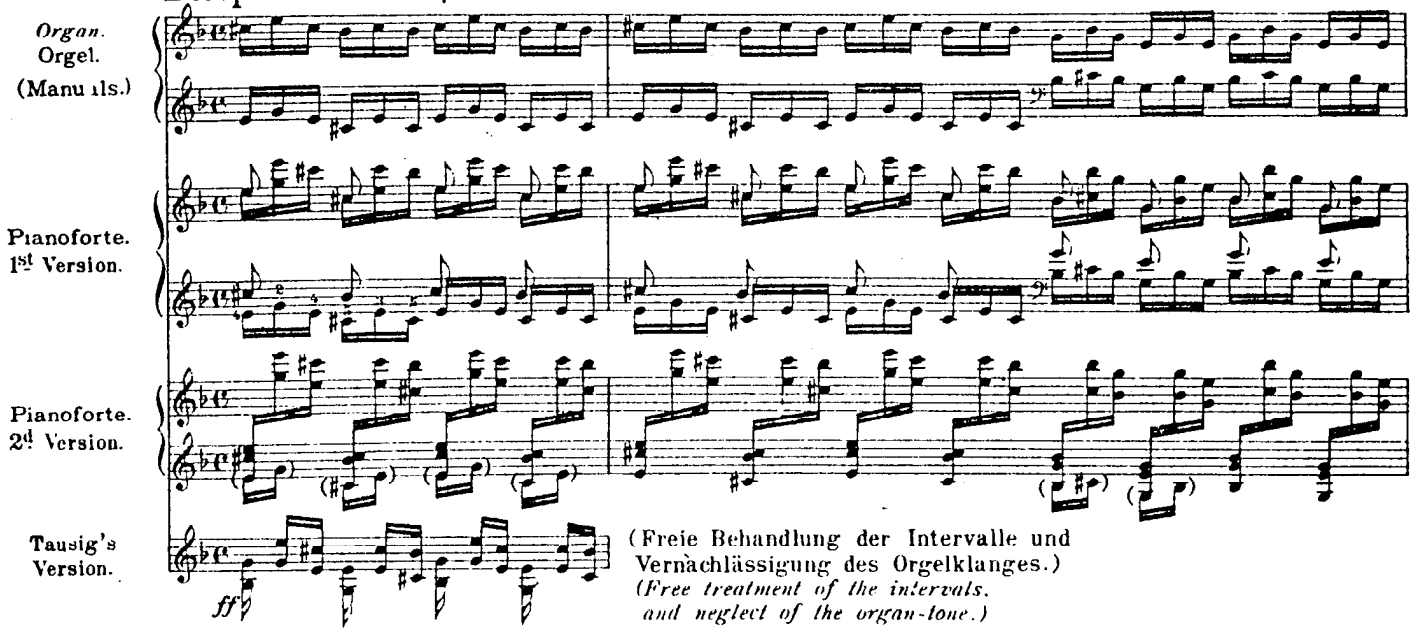
Gehen beide Stimmen in Octaven (s.d. folgd. Beisp.) so erscheint die Verdoppelung der unteren Stimme im Einklang mit der oberen Stimme: es kommt also nur eine dritte reelle Octave hinzu.

Beispiel 12. Example 12.



Simulated (interrupted) octave-doubling of passages in sixths (chords).
Blinde (unterbrochene) Octaven-Verdoppelung von Sextengängen (accordisch).

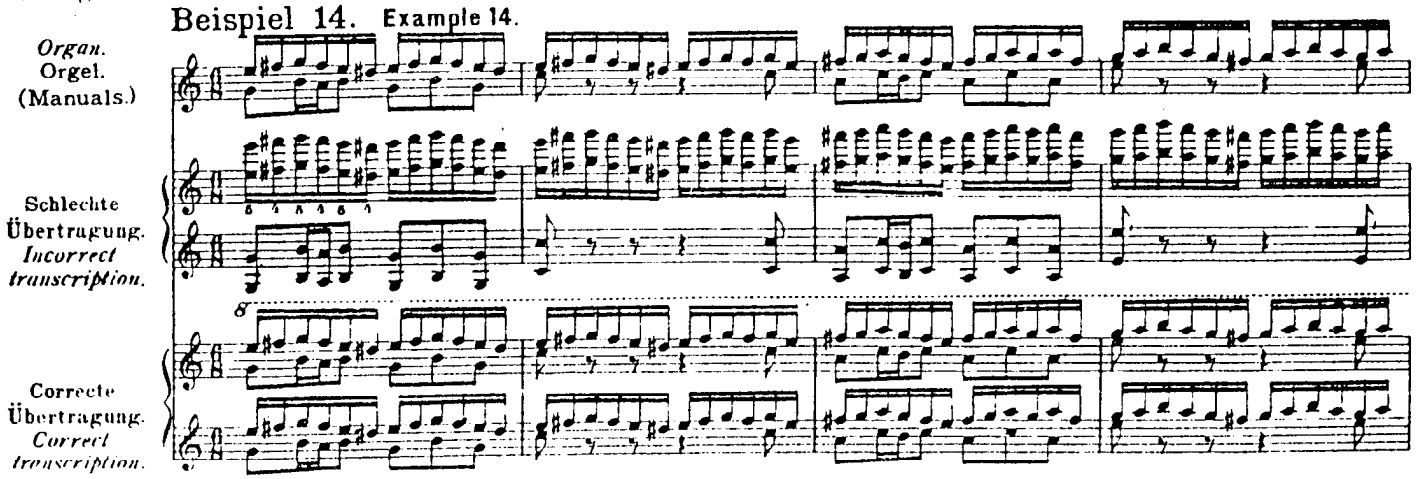
Beispiel 13. Example 13.



(Freie Behandlung der Intervalle und Vernachlässigung des Orgelklanges.)
(Free treatment of the intervals, and neglect of the organ-tone.)

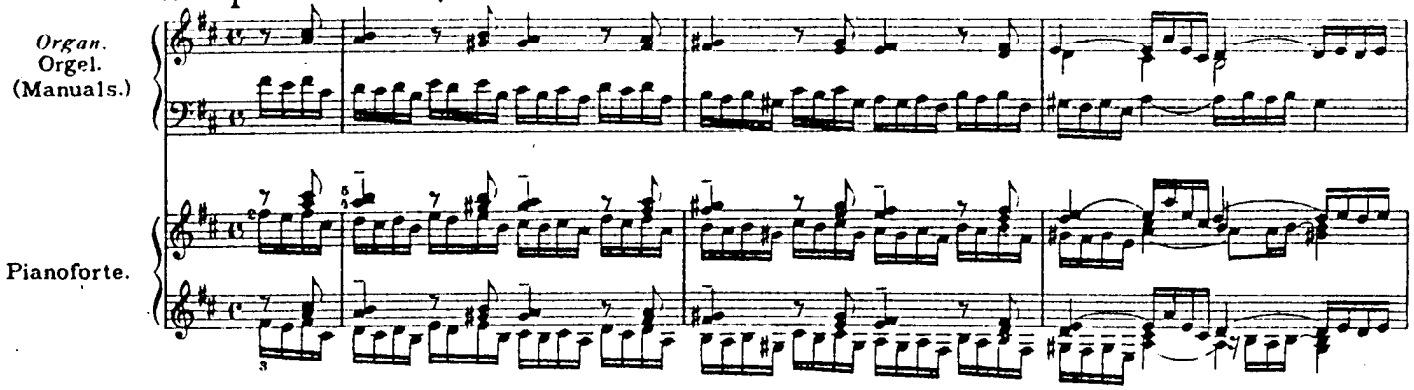
Man unterlasse womöglich in der zweistimmigen Manual-Verdoppelung (überhaupt in den Ober- und Mittelstimmen) Octavengänge für eine Hand allein zu schreiben. Der rein pianistische Charakter derselben und die Unmöglichkeit einer vollkommenen Bindung sind dafür die Gründe.

Beispiel 14. Example 14.

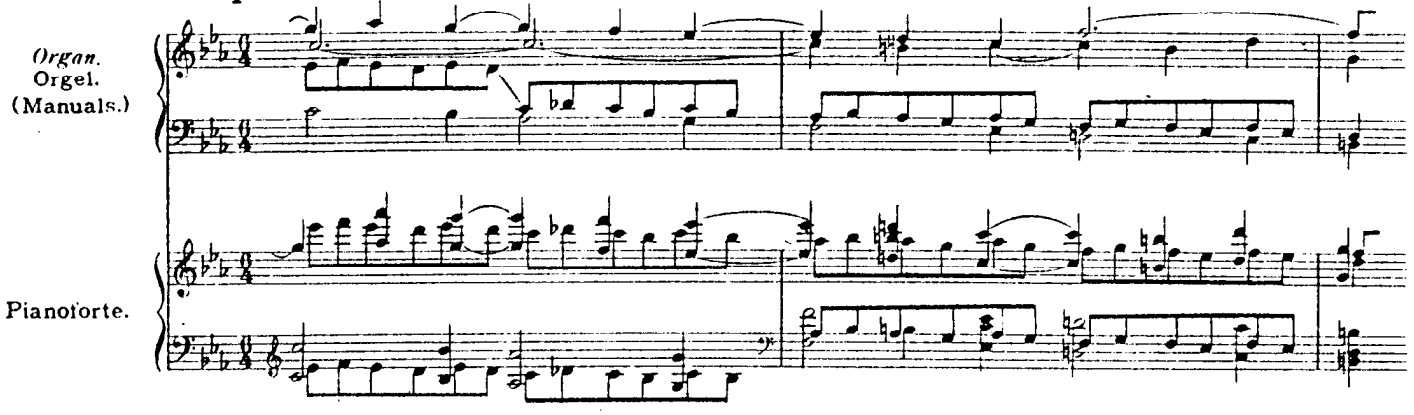


c. In three or more parts.
c. Drei-(u. mehr-) stimmig.

Beispiel 15. **Example 15.**

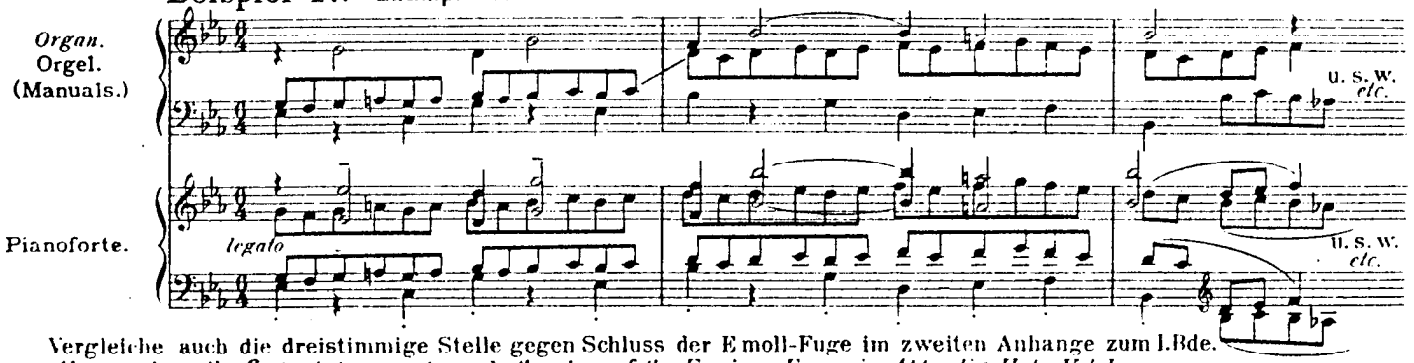


Beispiel 16. **Example 16.**



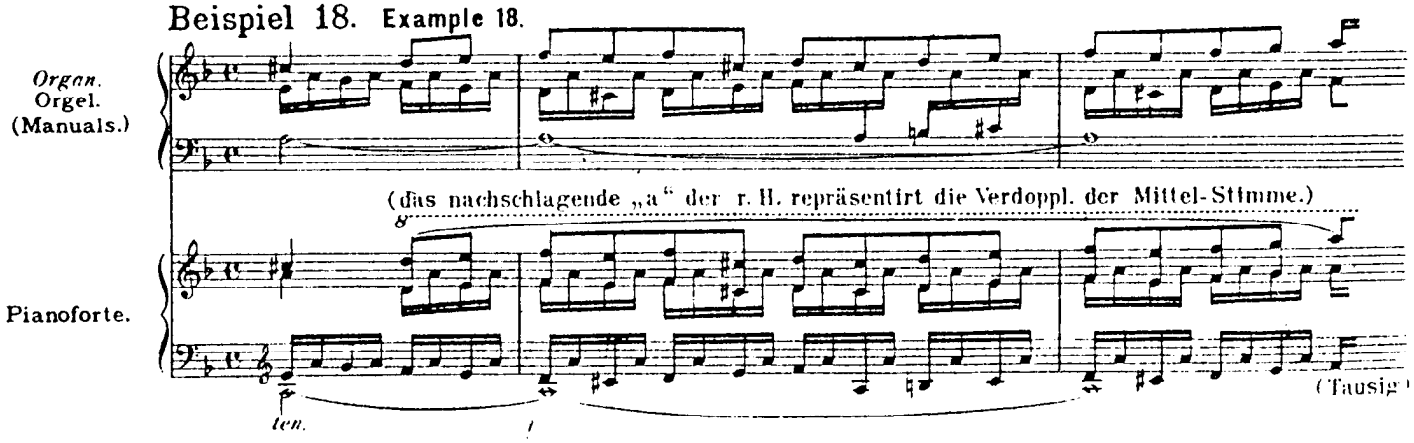
An mancher „p i a n o"-Stelle könnte die Verdoppelung der tiefsten Stimme unterbleiben. Der erste „Oberton" ist ausgiebig genug, die Täuschung einer angeschlagenen Octave hervorzurufen. (In dem folgenden Beispiel rechtfertigt der Staccato-Charakter des Basses dieses Verfahren noch besonders.)

Beispiel 17. **Example 17.**



Vergleiche auch die dreistimmige Stelle gegen Schluss der E moll-Fuge im zweiten Anhange zum I. Bde.
Also compare the 3-part passage towards the close of the E minor Fugue in Appendix II to Vol I.

Beispiel 18. **Example 18.**

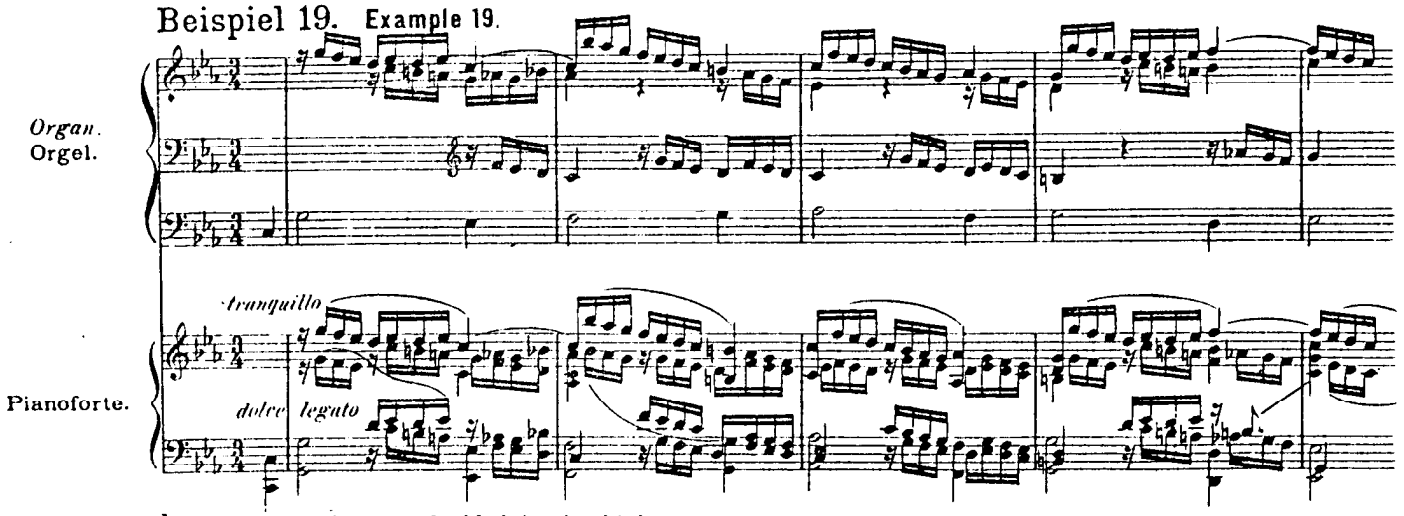


III. Octavenverdoppelung sämmtlicher Pedal- und Manualstimmen. (Selten vollständig durchführbar

Zur Ermöglichung dieser Aufgabe muss die Verdoppelung abwechselnd nach der unteren und oberen Octave verlegt werden.)

a. Die Manualstimmen in der tieferen Octave verdoppelt.

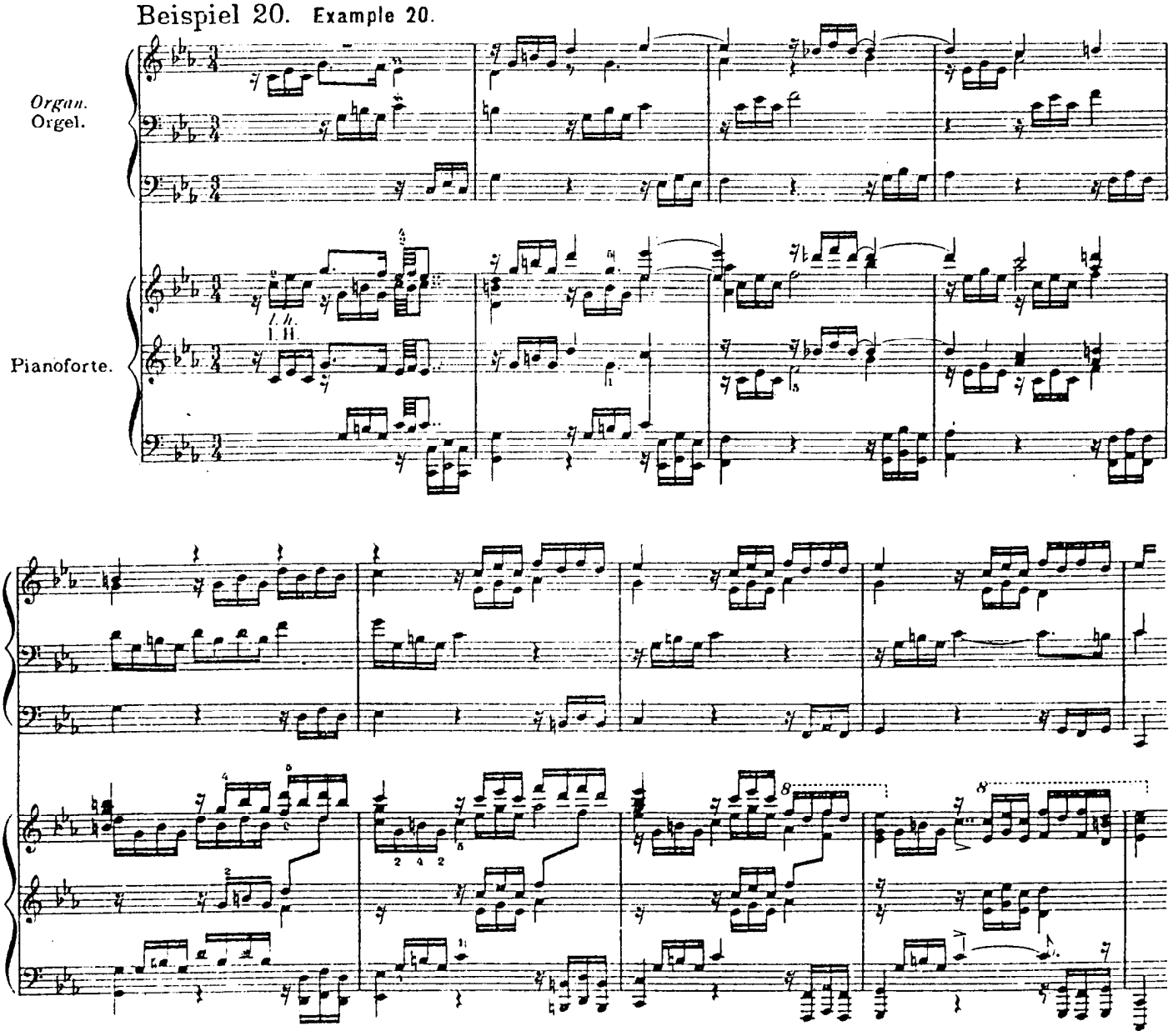
Beispiel 19. Example 19.



b. The manual-parts doubled in the higher octave.

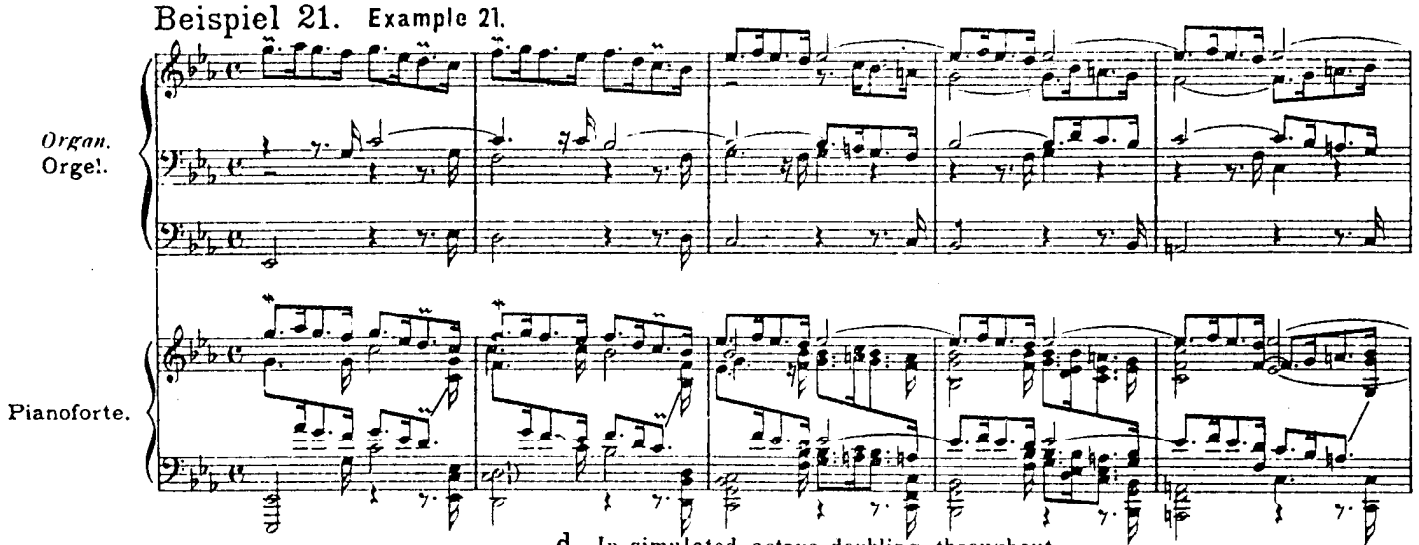
b. Die Manualstimmen in der höheren Octave verdoppelt.

Beispiel 20. Example 20.



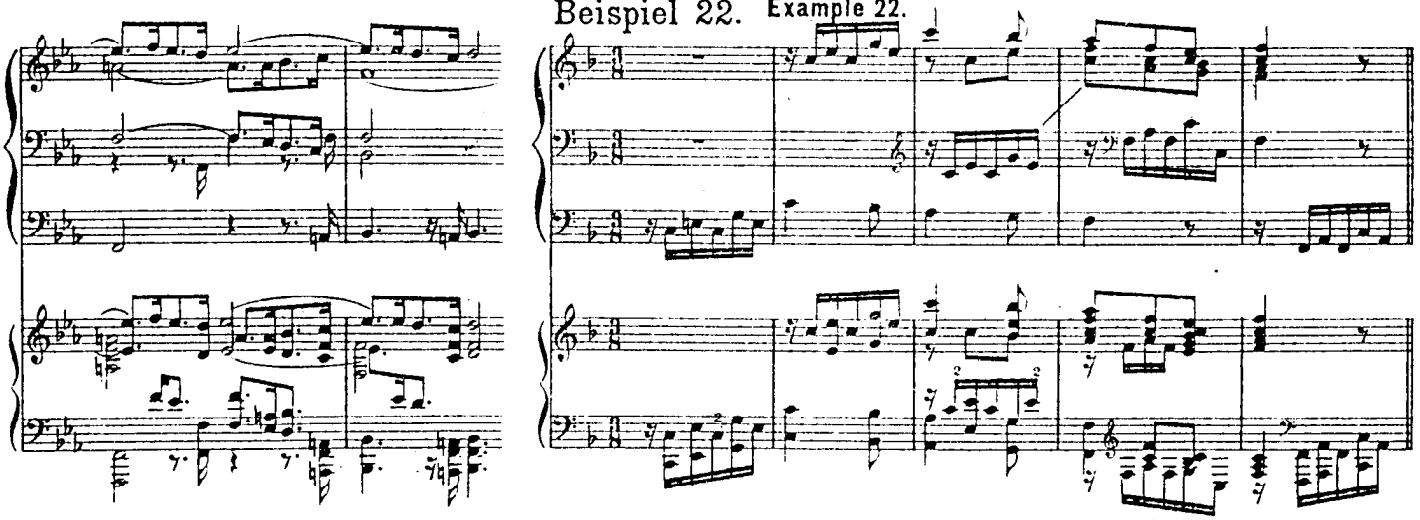
c. The manual-parts doubled partly in the higher, partly in the lower octave.
c. Die Manualstimme theils in der tieferen, theils in der höheren Octave verdoppelt.

Beispiel 21. Example 21.

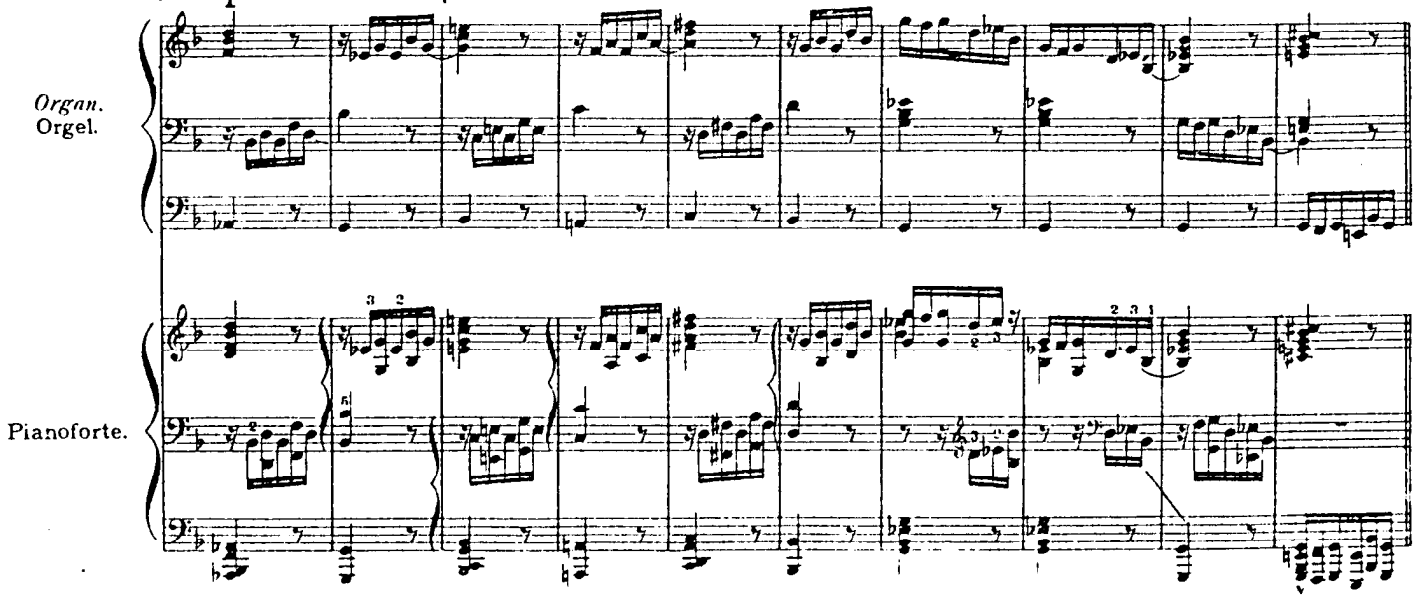


d. In simulated octave-doubling throughout.
d. Durchwegs in „blinder" Octaven-Verdoppelung.

Beispiel 22. Example 22.



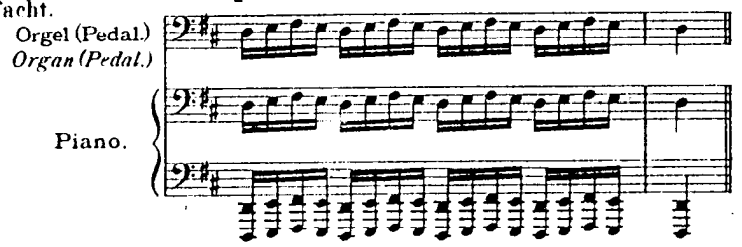
Beispiel 23. Example 23.



IV. Verdreifachung (gleichzeitiges Erklingen einer Stimme in drei Octaven) wird meistens nur einstimmig gebraucht. Die Verdreifachung eines mehrstimmigen Satzes ist kaum durchführbar. Terzen- und Sextengänge (zweistimmig) können immerhin in drei Octaven gleichzeitig gespielt werden, doch tritt dabei der pianistische Bravour-Charakter allzu sehr in den Vordergrund. (Die Verdreifachung dreistimmiger Sätze betreffend, vergl. den 3. Abschnitt dieses Aufsatzes.) Bei dieser Übertragungsart ist es rathsam, der Originalstimme eine untere und eine obere Octave hinzuzufügen. — Bei Pedal-Solos können auch zwei untere Octaven hinzutreten. (16-Fuss und 32-Fuss Stimmen.)

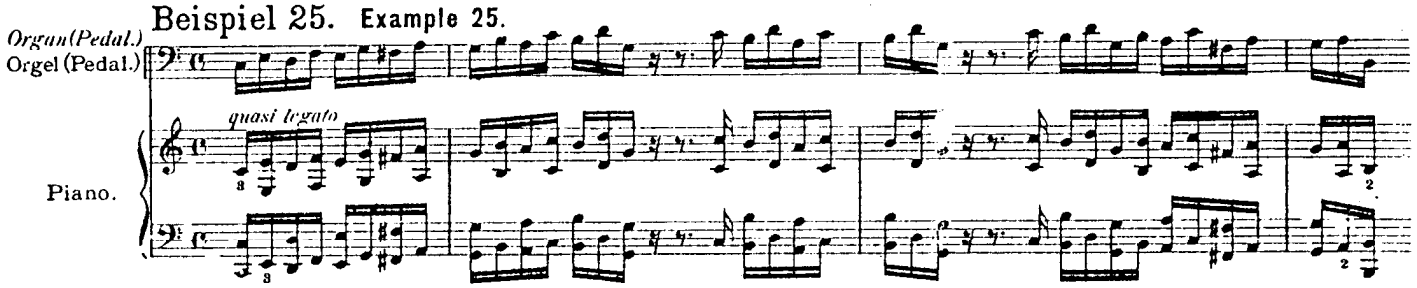
a. Pedal-part, in triple octaves throughout.
a. Pedalstimme, durchwegs verdreifacht.

Beispiel 24. Example 24.



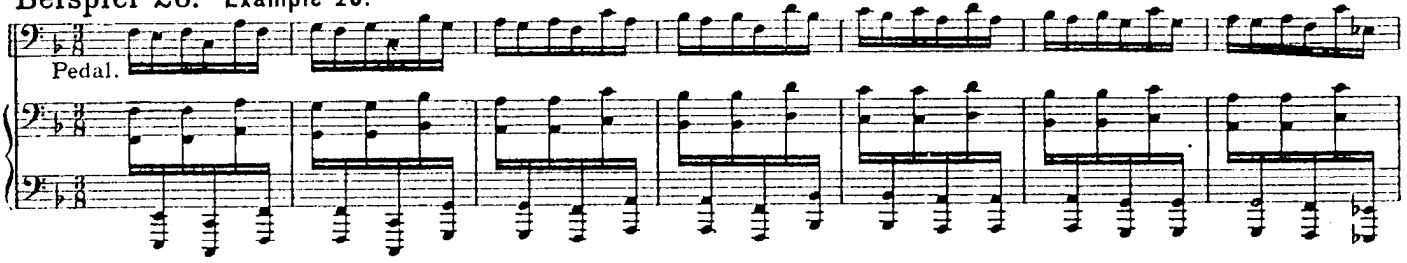
b. Pedal-part in triple octaves divided between the hands (legato effect).
b. Verdreifachte Pedalstimme, die Octaven zwischen beiden Händen vertheilt. (*legato*-Wirkung.)

Beispiel 25. Example 25.

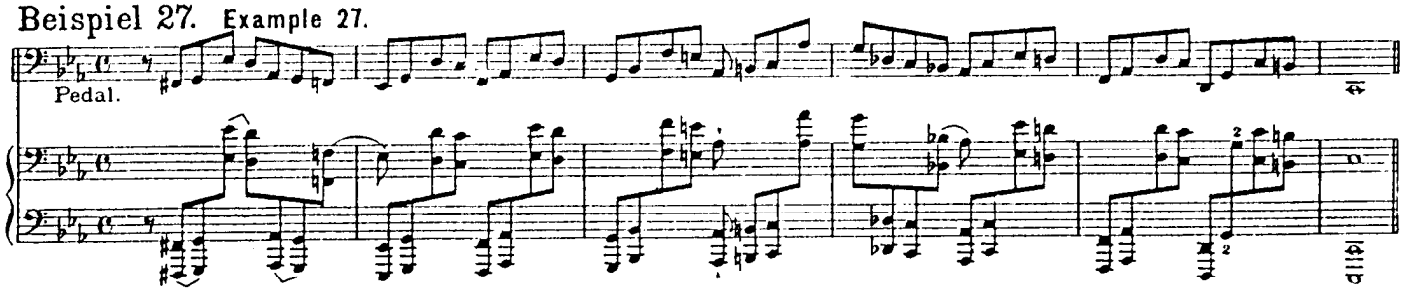


c. Pedal-part in anticipating and after-striking octaves (imitation of pedal-technic).
c. Pedalstimme, in vor- und nachschlagenden Octaven. (Nachahmung der Pedaltechnik.)

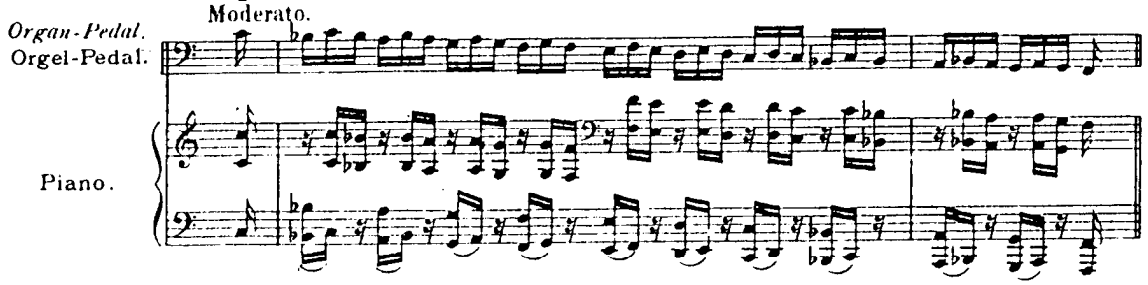
Beispiel 26. Example 26.



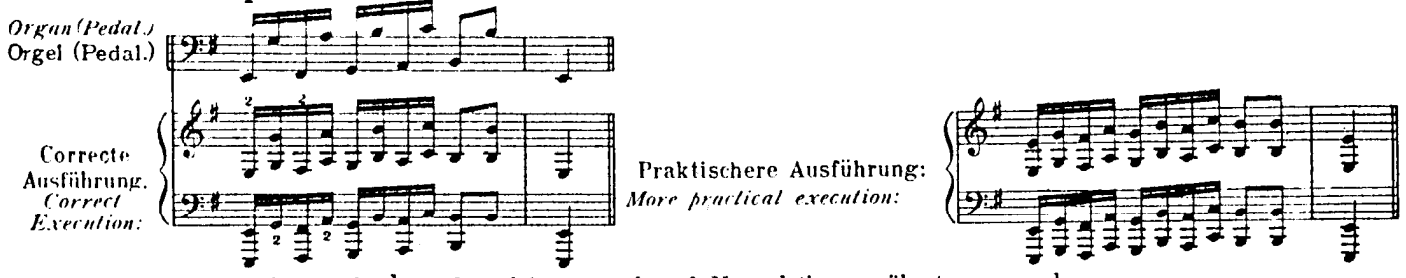
Beispiel 27. Example 27.



Beispiel 28. Example 28.



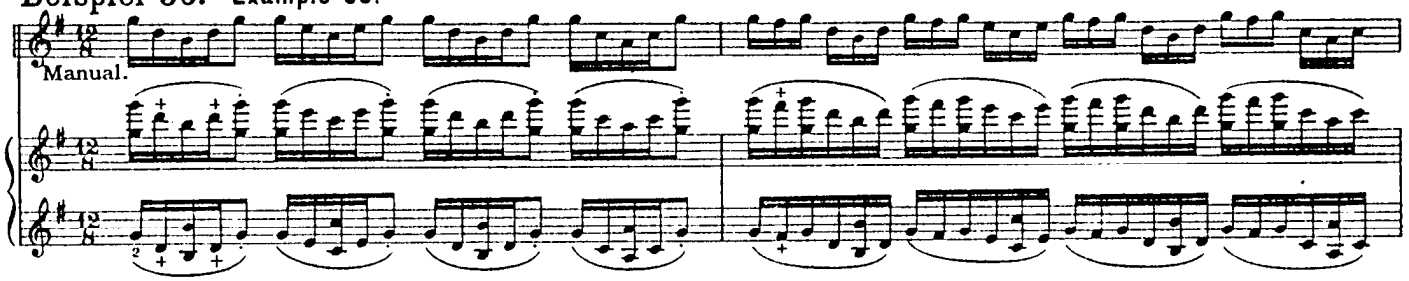
Beispiel 29. Example 29.



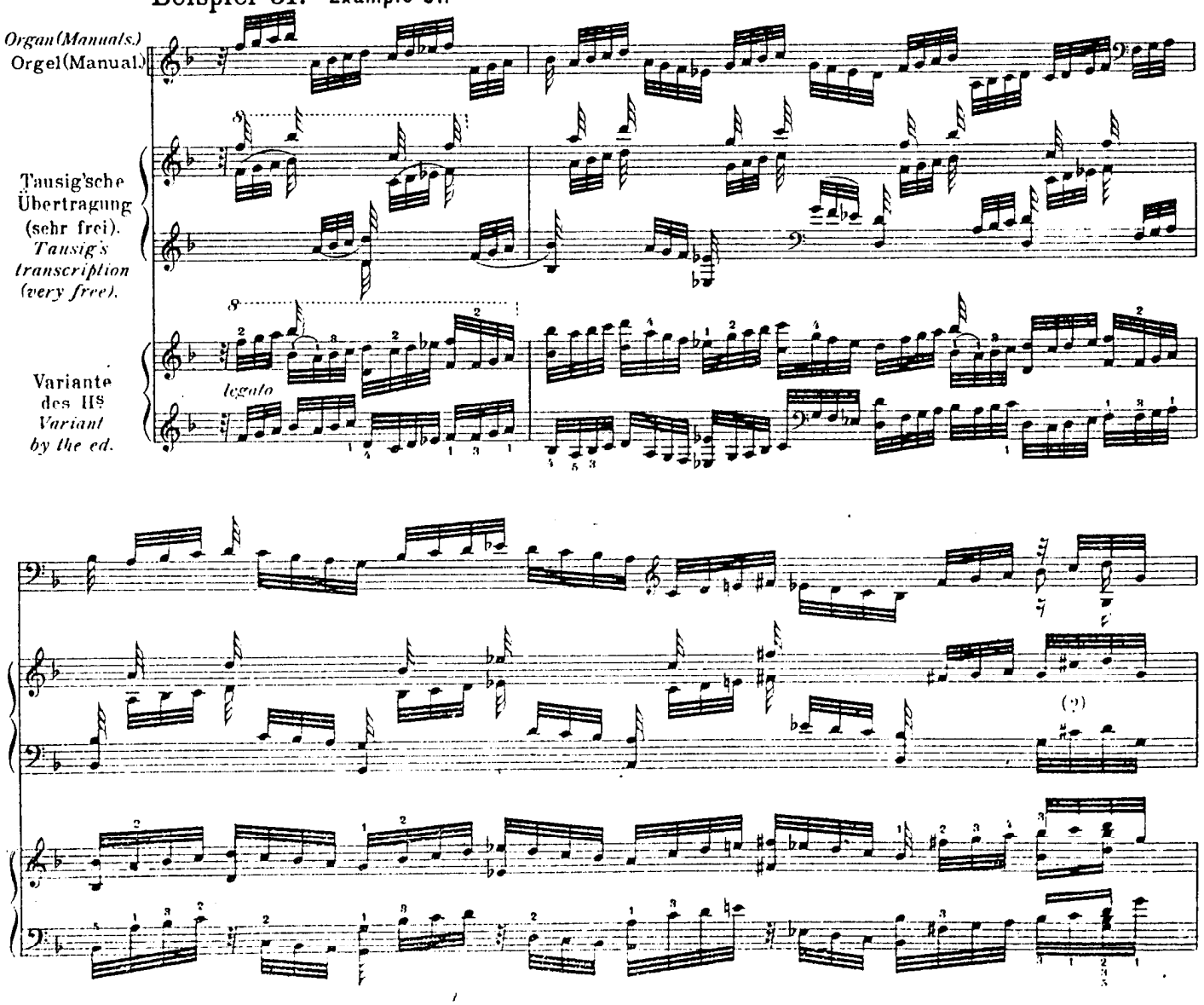
Die Pedalbeispiele b. und c. können auch auf Manualstimmen übertragen werden.
Pedal-examples b *and* c *may also be transferred to manual-parts.*

d. Manualstimme, in „blinder" Verdreifachung (legato). d. Manual-part, in simulated triple octaves (legato).

Beispiel 30. Example 30.

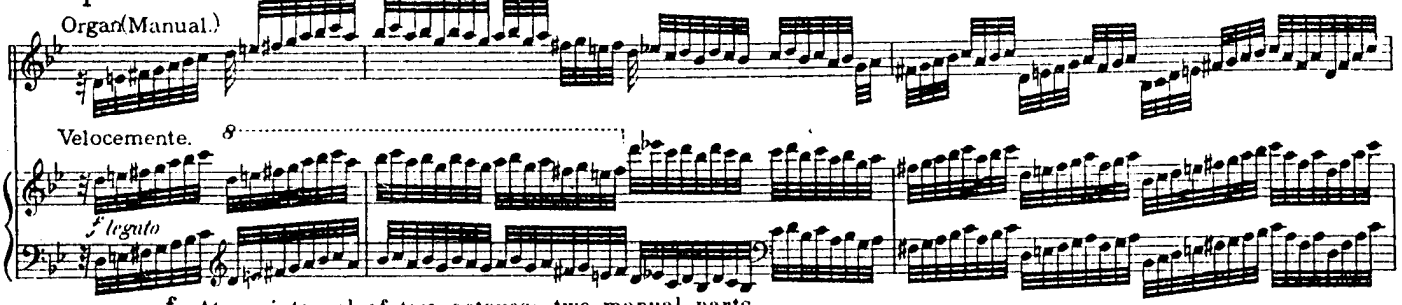


Beispiel 31. Example 31.



e. In Entfernung von zwei Octaven, einstimmiges Manual. Die Weglassung der mittleren Octave wird, aus schon besprochenen akustischen Gründen, als Lücke nicht empfunden. Diese Setzart (man muss sie zu den Verdreifachungen rechnen) ist bei rapiden Geläufigkeitspassagen sogar sehr angezeigt. Ruhige „Pianosätze" erhalten dadurch eine eigenthümliche Klangfärbung, welche bei der Registrierung (siehe das) glücklich zu verwenden ist.

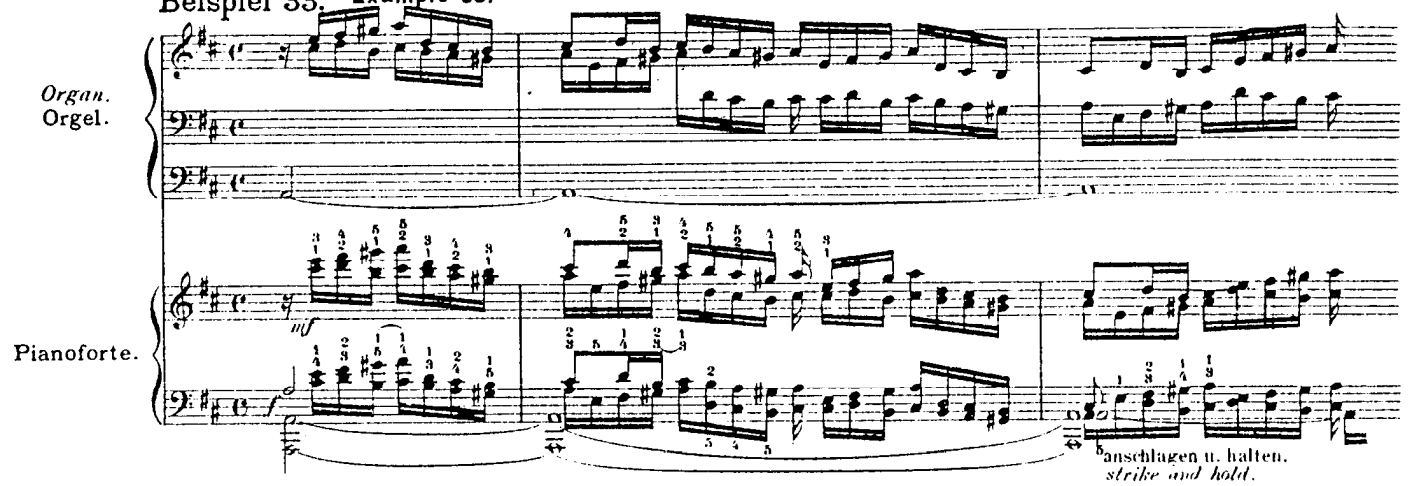
Beispiel 32. Example 32.



f. At an interval of two octaves; two manual-parts.

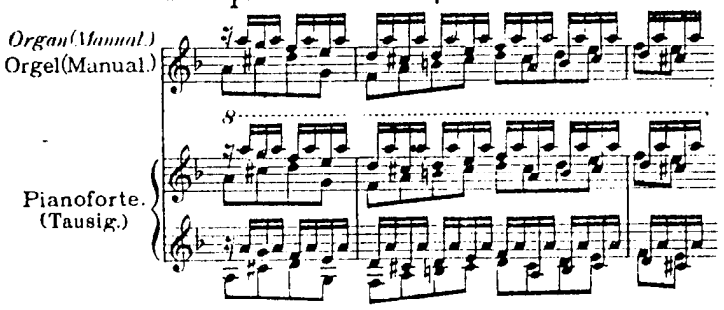
f. In Entfernung von zwei Octaven, zweistimmiges Manual.

Beispiel 33. Example 33.

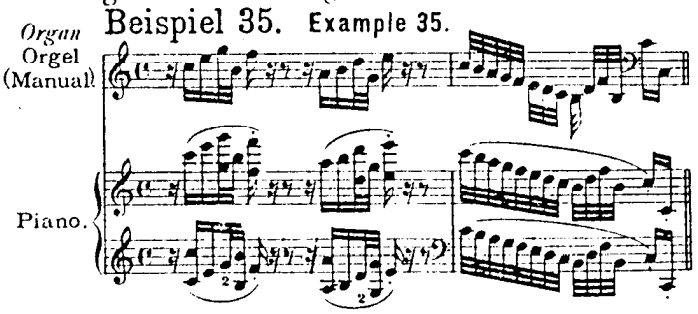


g. Zusammenstellung von d. und e..

Beispiel 34. Example 34.



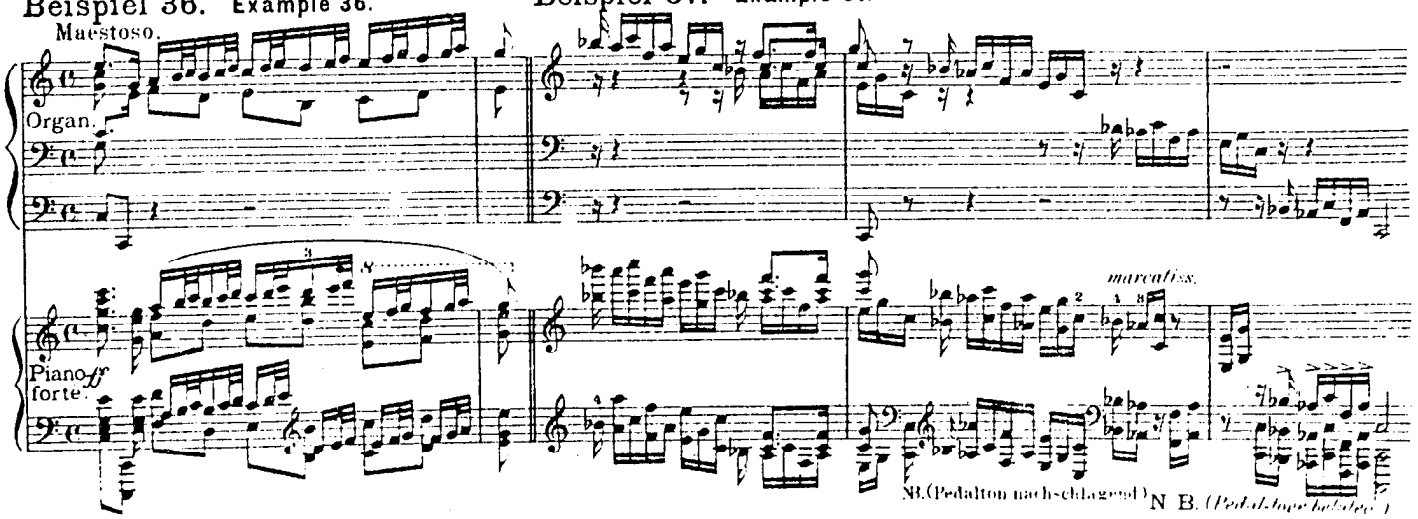
Beispiel 35. Example 35.



h. Andere Zusammenstellungen.

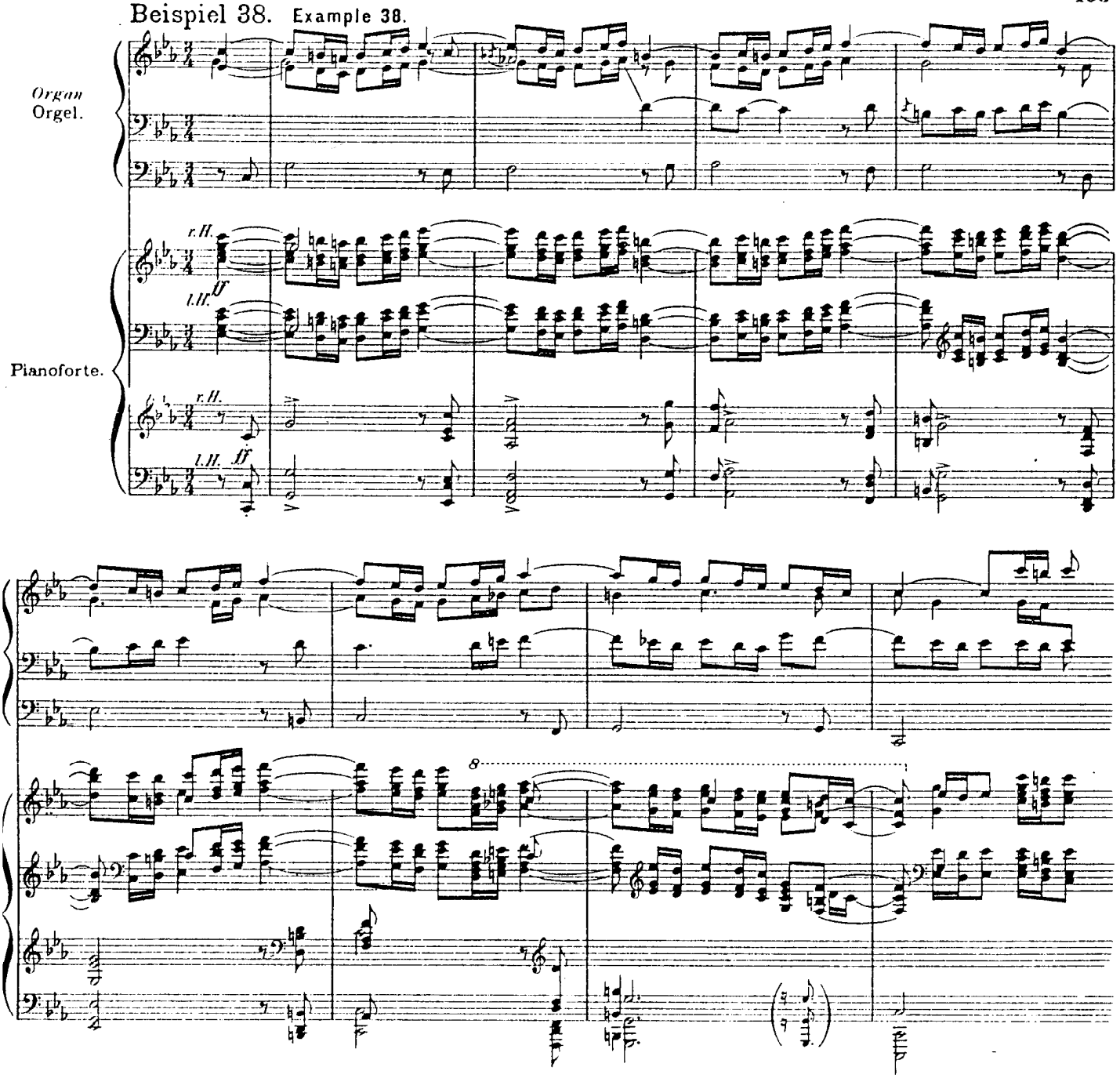
Beispiel 36. Example 36.

Beispiel 37. Example 37.



i. Versuch einer Verdreifachung durch alle Stimmen (nicht zu empfehlen.)

Beispiel 38. Example 38.

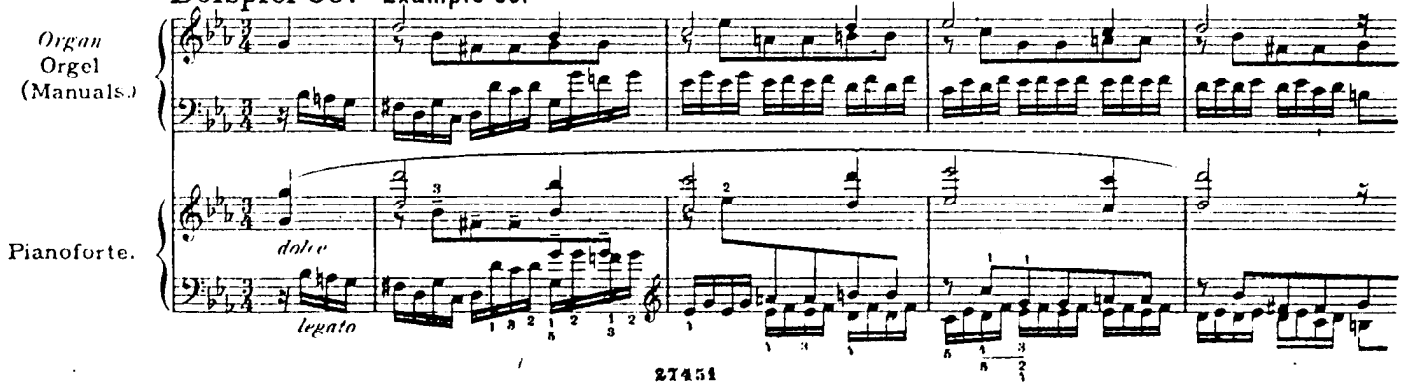


V. Verdoppelung einer einzelnen Manualstimme, bei einfacher Setzung der übrigen.

Wenngleich es im Ganzen wünschenswerth erscheint, eine möglichst vollständige, in allen Stimmen gleichmässige Verdoppelung zu verwirklichen, so kann doch gelegentlich, zu Gunsten des Themas, die führende Stimme den anderen gegenüber bevorzugt werden.

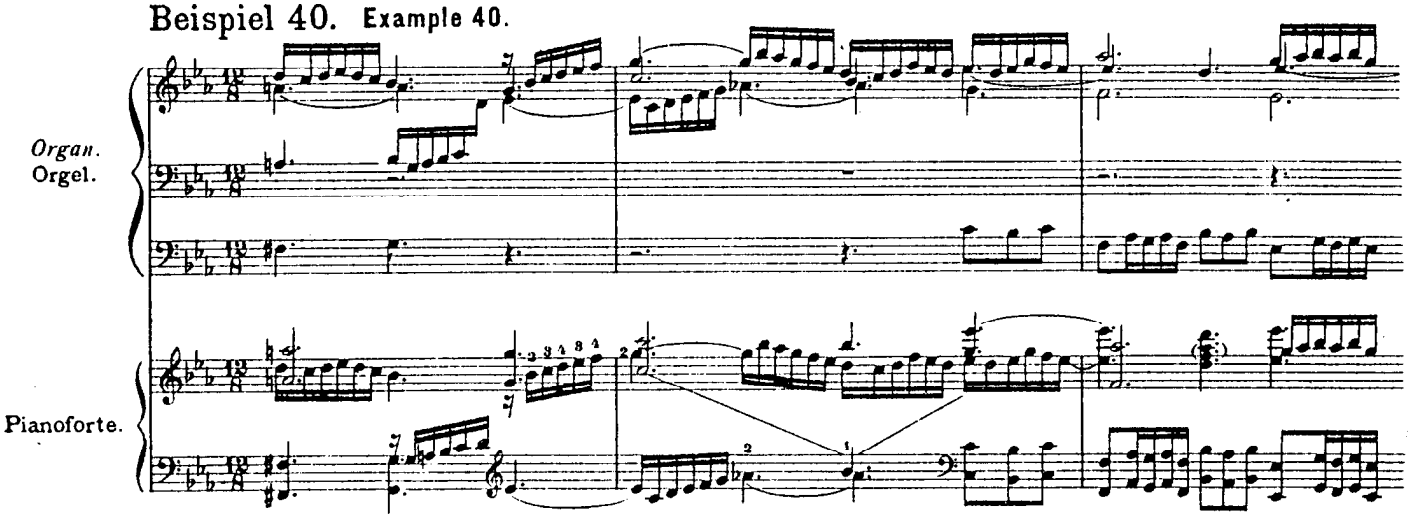
a. Verdoppelter Sopran. a. Doubled Soprano.

Beispiel 39. Example 39.



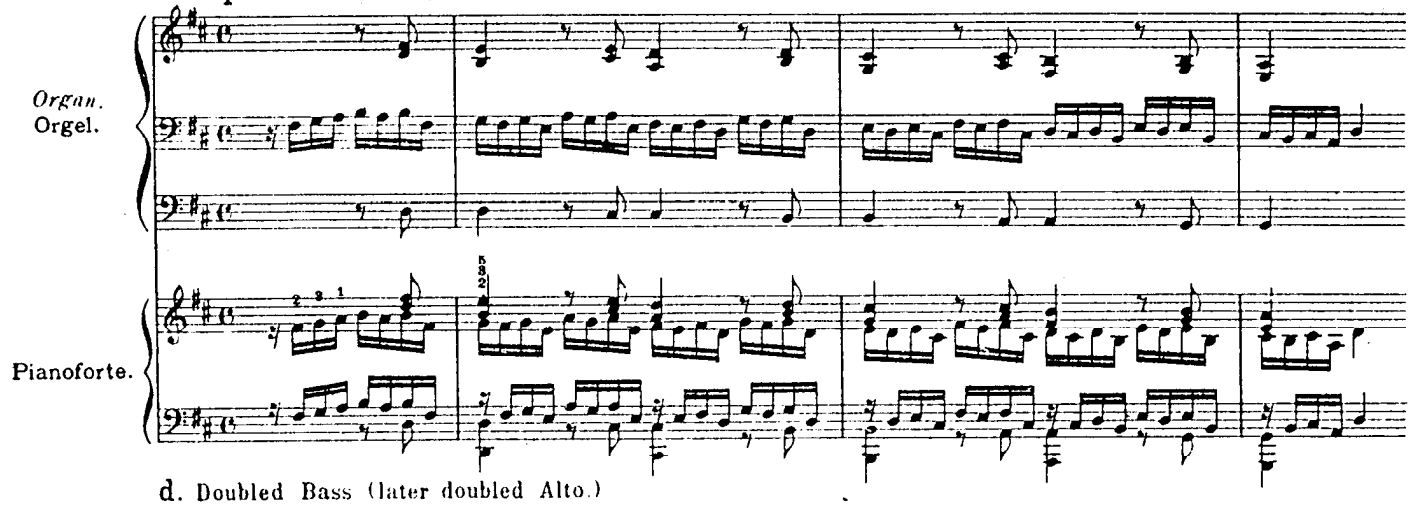
b. Doubled Alto.
b. Verdoppelter Alt.

Beispiel 40. Example 40.



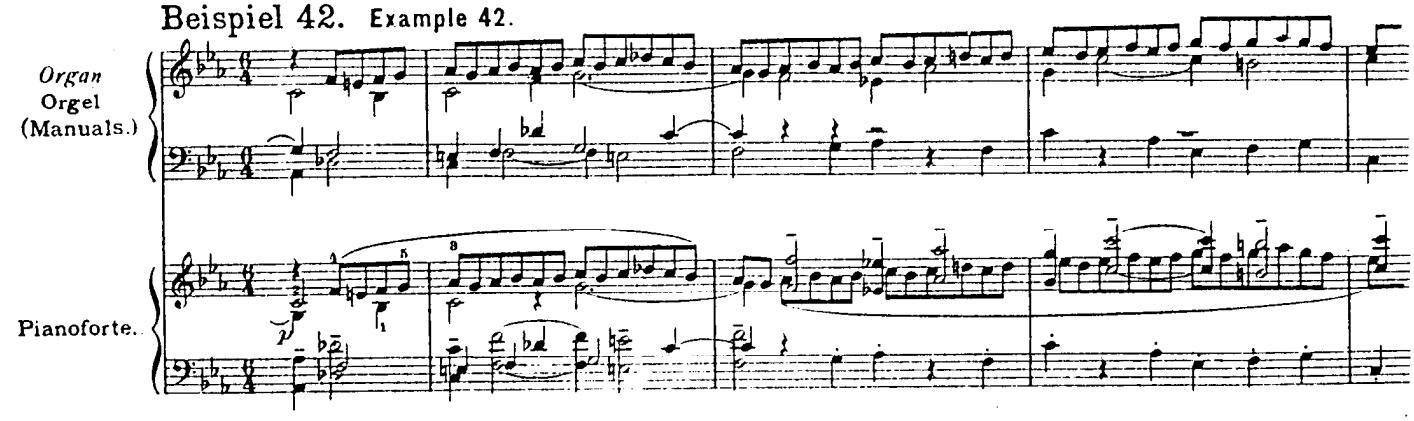
c. Doubled Tenor.
c. Verdoppelter Tenor.

Beispiel 41. Example 41.



d. Doubled Bass (later doubled Alto.)
d. Verdoppelter Bass (später verdoppelter Alt.)

Beispiel 42. Example 42.



2. Registrirung.

Bei Registrirung eines Orgelstückes hat der Übertragende zunächst sich an die Gebräuche der Orgel und an die berechtigten Traditionen der Orgelspieler zu halten. Wie weit er ihnen folgen, welcher Art der Ersatz für das Abzulehnende sein kann, die Entscheidung darüber bildet eben die künstlerische und denkende Seite der Aufgabe. Der Übertragende wird die Klangmittel des Clavieres gegen jene der Orgel abwägen und ein Compromiss zwischen der geforderten Wirkung und den gegebenen Möglichkeiten schliessen müssen.

Die Grund-Gegensätze der Orgelregister kann man zusammenfassen unter den Begriffen:

Einfaches Positiv — Hilfsstimmen

Labialstimmen (Flötenwerke) — Zungenstimmen (Schnarrwerke).

Die dazwischenliegenden, fast unendlich-möglichen Abstufungen und Combinationen aufzuzählen, unternehmen wir nicht.

Der Übertragende erwäge: ob dunklere oder hellere, stärkere oder schwächere, mildere oder schärfere Klangfarben zu wählen?— Ob Verdoppelungen überhaupt stattfinden sollen und welcher Art?— Tiefe oder hohe, weite oder enge Lage?— Wie die Pedale anzuwenden?— Genaue dynamische Vorschriften — Er sei auf mannigfache Combinationen der Verdoppelungs-und Setzungsarten, auf Abwechslung und Contrast bedacht.

Orgelwirkung, Stylgemässheit, Spielbarkeit sind Hauptbedingungen, an denen unter allen Umständen festgehalten werden muss.

Wenn eine Regel beobachtet werden soll (der Herausgeber will sich nicht zum Gesetzgeber aufspielen), so sei es vor Allem die: in der Exposition der Fuge, meistenfalls auch bei Zwischenspielen, sich der Verdoppelungen zu enthalten und die dynamischen Mittel gegen den Schluss allmälig zu häufen. Damit soll jene anhaltende Steigerung verwirklicht werden, welche — nach des H's Anschauung — dieser Compositionsgattung durchschnittlich zukommt.

Der Wechsel der Register, das Zu-und Abnehmen der Fülle möge in scharfen Absätzen, ruckweise, (terrassenförmig), ohne kleinliche dynamische Übergänge geschehen: diese Manier reproducirt eine der charakteristischsten Eigenthümlichkeiten der Orgel.

Eine wichtige Stütze der Registrirung liegt in dem Vortrage, bez. in der pianistischen Anschlagskunst. Vergl. darüber den 5. Abschnitt dieses Aufsatzes.

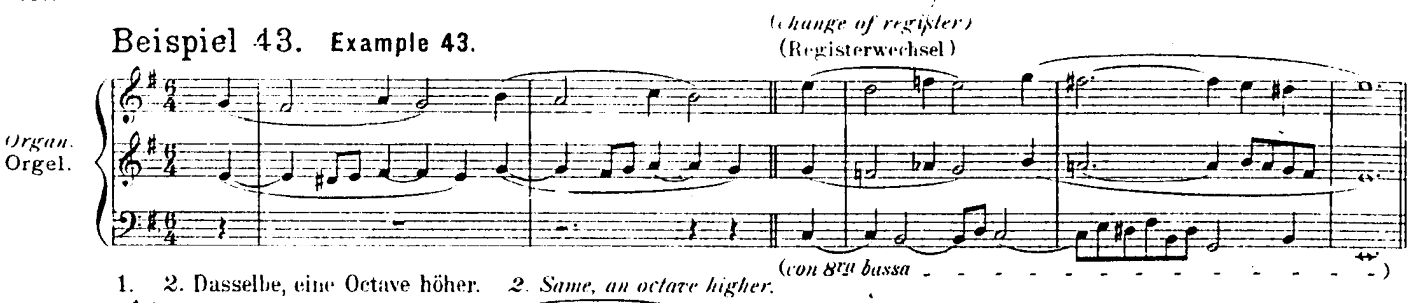
Wollten wir, an der Hand Bach'scher Citate, alle Classen der Registrirung in Beispielen darstellen, so würden wir entweder unvollständig oder übermässig ausführlich.*)

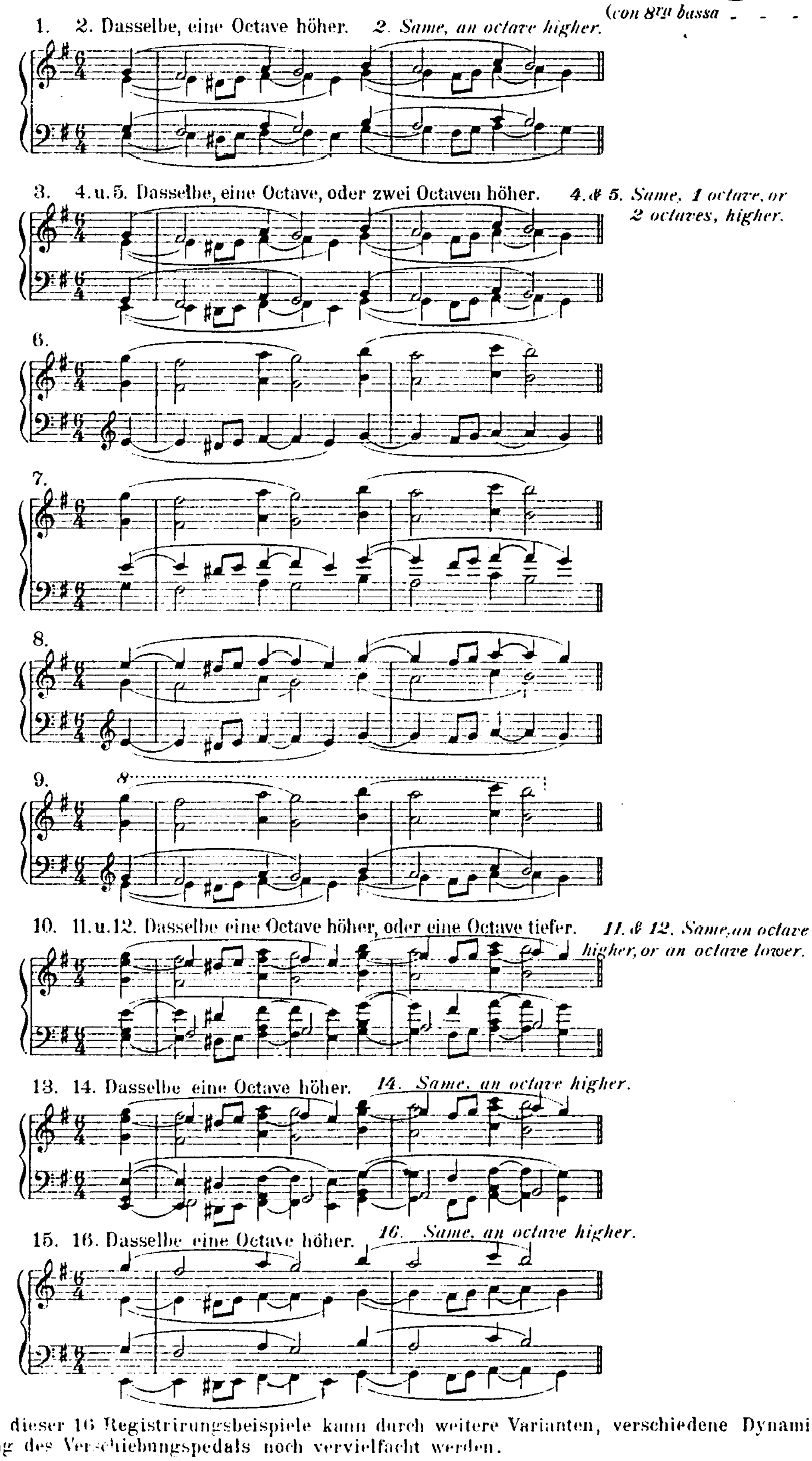
Wir haben deshalb ein Beispiel construirt, an welchem eine Anzahl von Nuancirungsmöglichkeiten dargewiesen werden kann. Diese haben wir in einer Tabelle zusammengestellt.

---

*) Der Herausgeber hat in seinen Übertragungen der Praeludien und Fugen in D, Es und E moll auf die Registrirung viele Sorgfalt gewendet und er weist auf dieselben, als auf eine Gesammtheit von Beispielen dieser Art hin. Auch die Clavierbearbeitung der Violin-Chaconne desselben Meisters darf in die Reihe mit herangezogen werden; insofern als der Herausgeber die Klangwirkung, hier wie dort, im organistischen Sinne behandelt hat. Dieses Vorgehen, welches vielfach angegriffen wird, findet seine Rechtfertigung zunächst in dem bedeutenden, durch die Geige nicht erschöpfend zum Ausdruck gelangenden Inhalt, sodann in dem von Bach selbst mit der eigenen Orgelübertragung seiner Violinfuge in G moll aufgestellten Beispiele. Darüber finden wir bei Griepenkerl Folgendes gesagt: „Wichtig sei hier die Bemerkung, dass die „Fuge von J. S. Bach höchst wahrscheinlich ursprünglich für die Violine componirt wurde. Sie findet sich in dieser Gestalt „in der ersten der bekannten sechs Sonaten für Violine allein, und zwar aus G moll gehend, während sie für die Orgel „der Ausführbarkeit und des Effects wegen nach D moll transponirt werden musste. Das Präludium ist ein völlig anderes, „und in der Fuge sind alle der Violine eigenthümlichen Stellen für die Tastatur der Orgel erst applicabel gemacht; ausser „diesen Abweichungen aber ist die Übereinstimmung ausserordentlich gross."

Beispiel 43. Example 43.





Man ergänze jedwedes Beispiel durch eine contrastirende Übertragung des Nachsatzes.
Complete each of these examples by a contrasting transcription of the after-phrase.

Jedes dieser 16 Registrirungsbeispiele kann durch weitere Varianten, verschiedene Dynamik (*p-mf-f*) oder gelegentliche Anwendung des Verschiebungspedals noch vervielfacht werden.

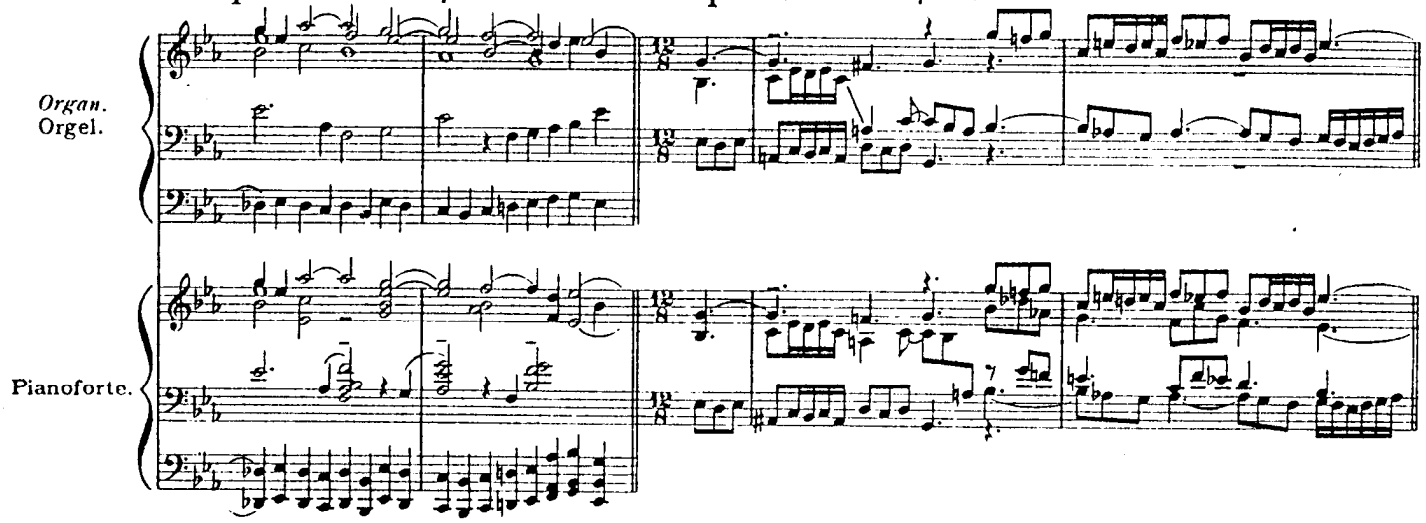
3. Zusätze, Weglassungen, Freiheiten.

I. Zusätze.

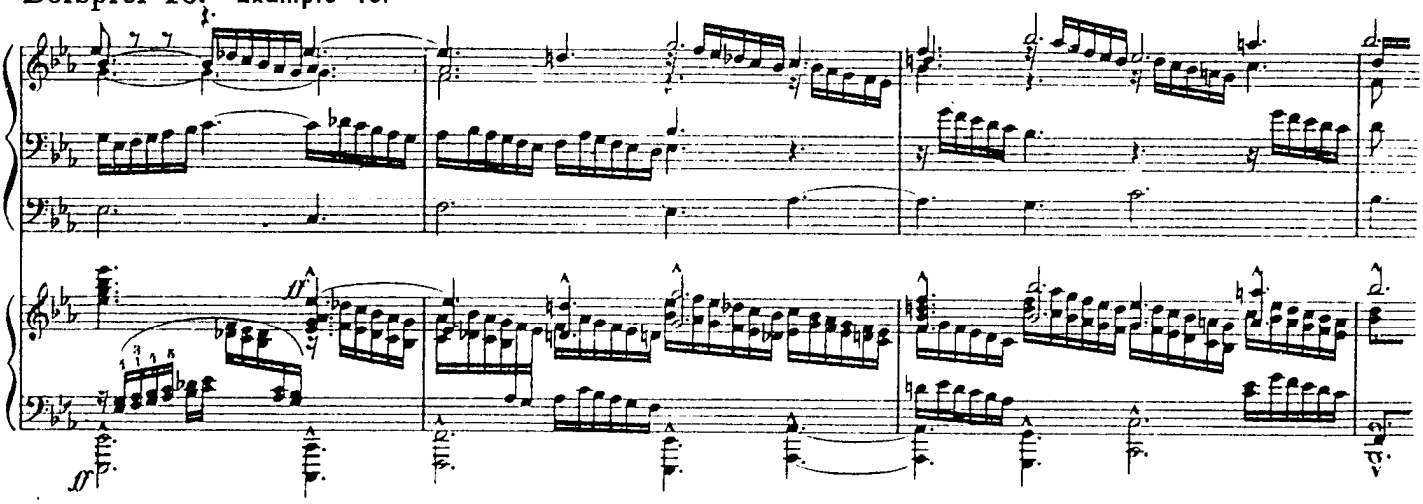
(Füllungen, Vervollständigungen) kommen vor: zur Erzielung einer grösseren Tonfülle; bei zu weitem Abstand zweier Stimmen von einander; bei Massenwirkungen, Höhepunkten; an Stelle der Verdoppelung, wo diese praktisch unausführbar ist; zur Bereicherung des Claviersatzes, und A.m. Sie sind meistens harmonischer oder figurativer, selten contrapunktischer, melodischer oder überhaupt selbständiger Art. — Zusätze, ohne Verletzung des Styles, natürlich einzutragen, ist ein Prüfstein für den Geschmack des Übersetzers.

Beispiel 44. Example 44.

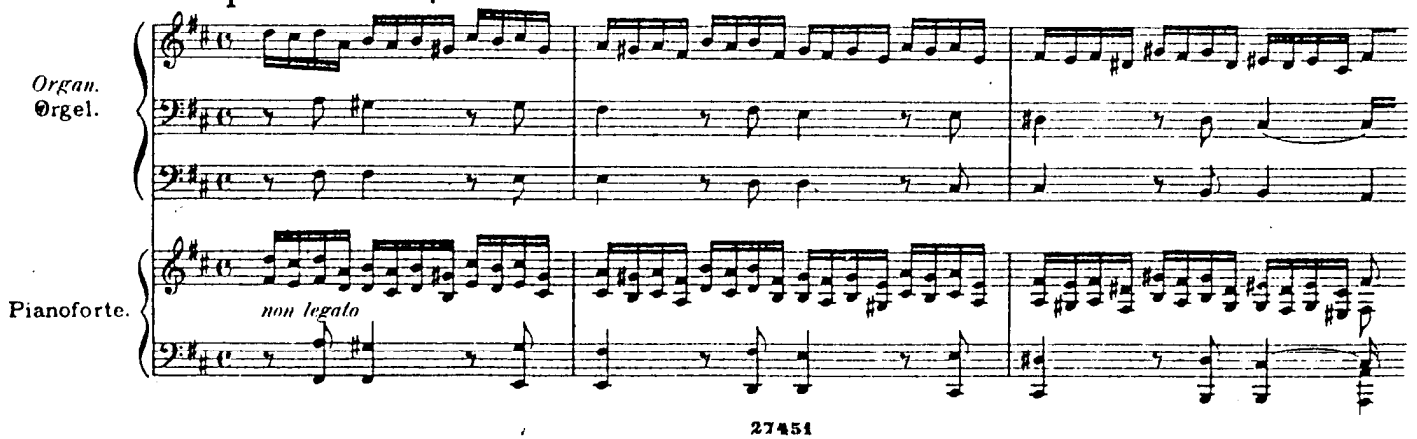
Beispiel 45. Example 45.



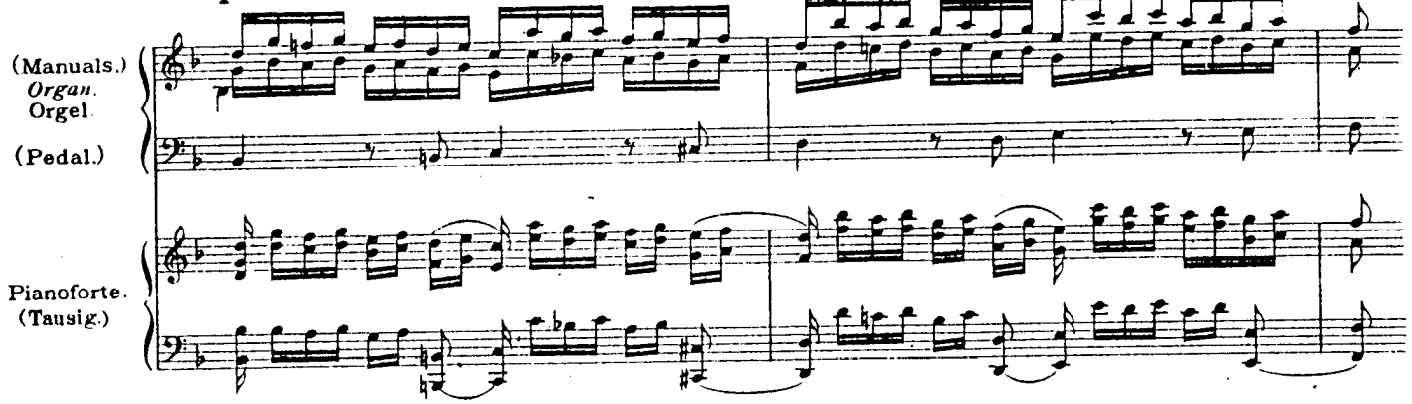
Beispiel 46. Example 46.



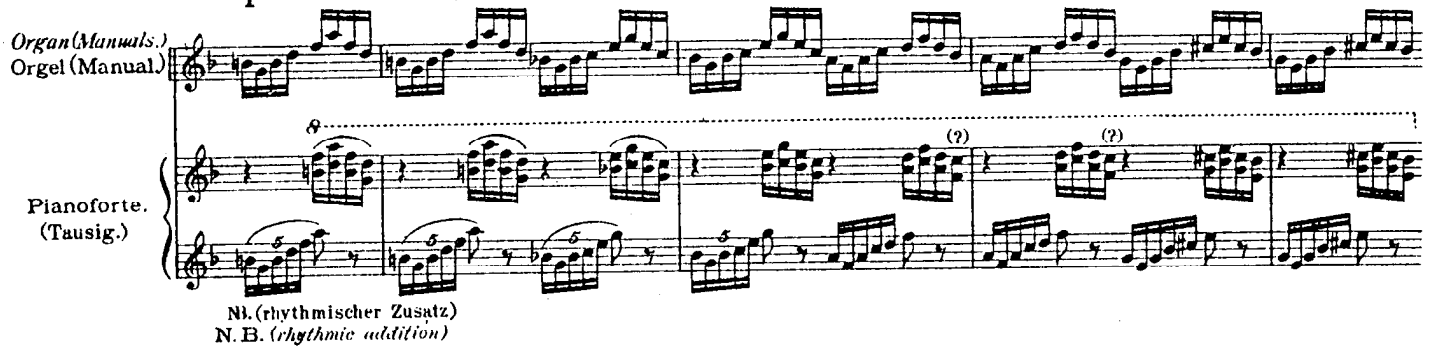
Beispiel 47. Example 47.



Beispiel 48. Example 48.

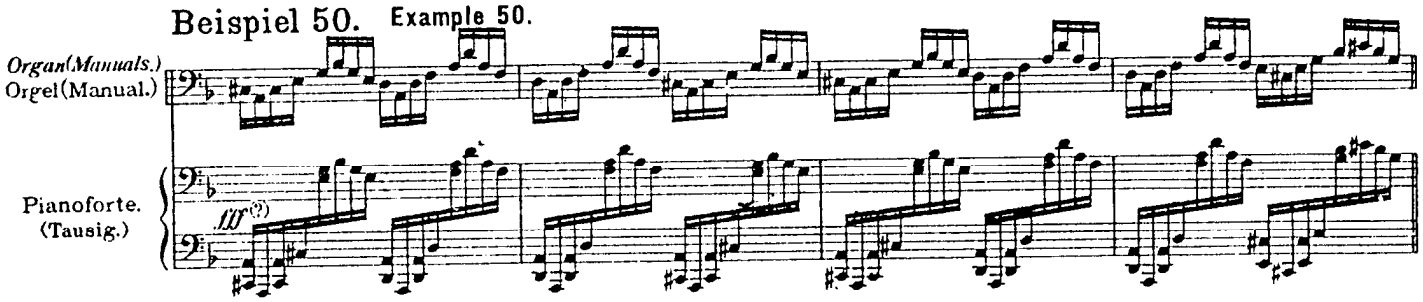


Beispiel 49. Example 49.

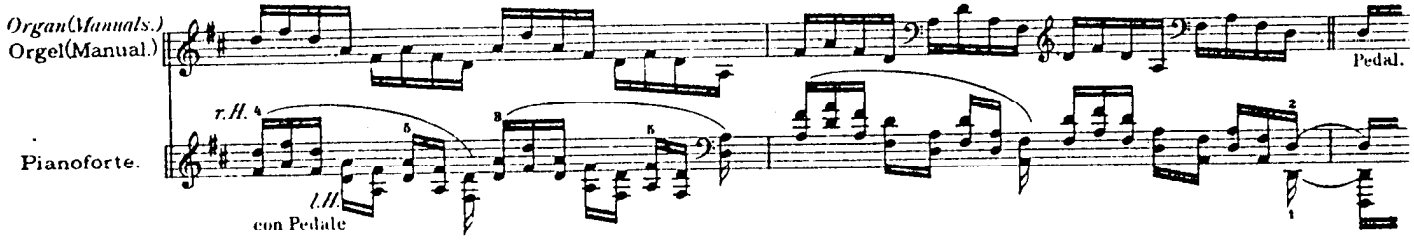


N.B. (rhythmischer Zusatz)
N.B. *(rhythmic addition)*

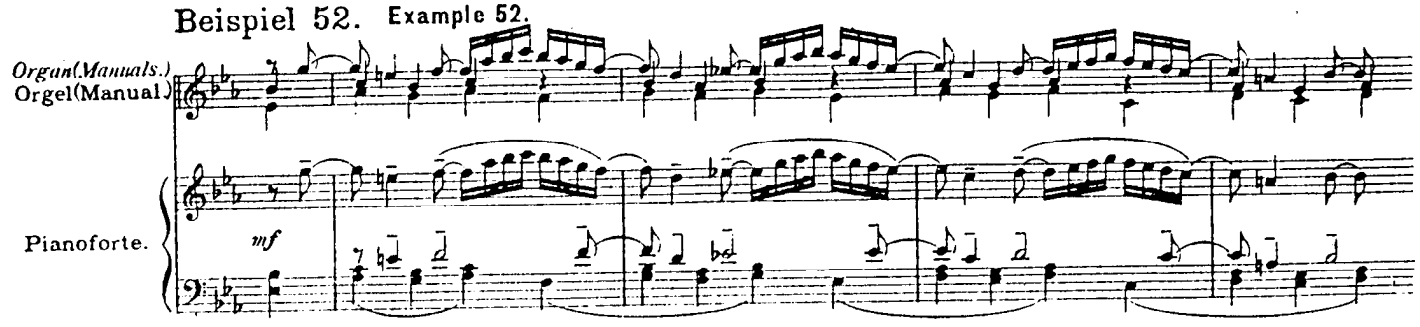
Beispiel 50. Example 50.



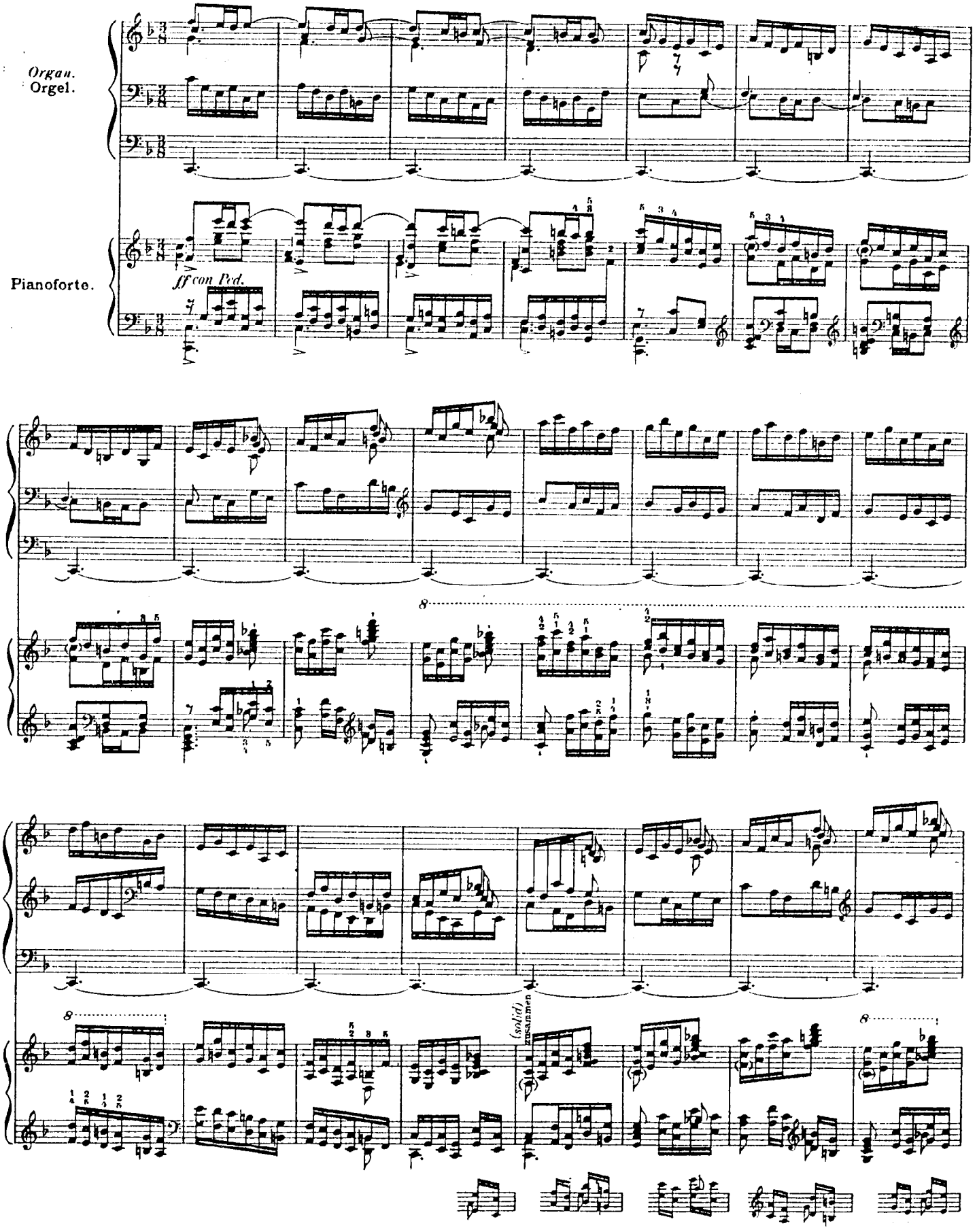
Beispiel 51. Example 51.



Beispiel 52. Example 52.



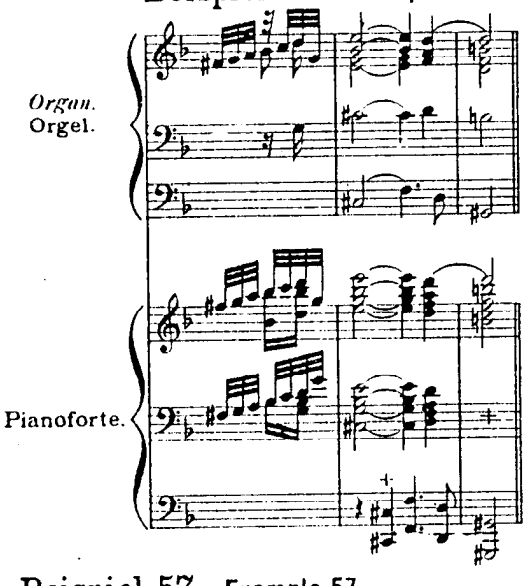
Beispiel 53. Example 53.



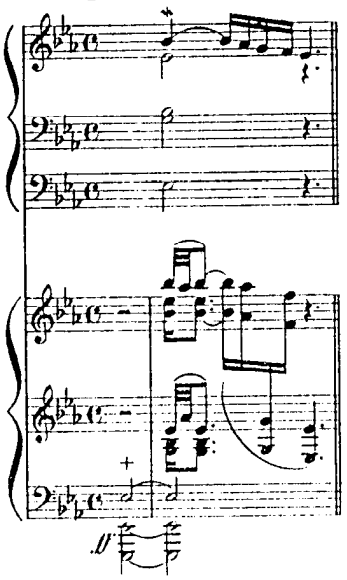
II. Weglassungen

(Lücken in der Stimmführung, Unvollständigkeiten der Verdoppelungen, ungenaue Wiedergabe der Lage der Accorde, verspätete oder anticipirte Einsätze) müssen entstehen: in Folge der begrenzten Spannungsfähigkeit der Hände, der bequemeren Spielweise wegen, bei grosser Vielstimmigkeit. Oft ist es ein einzelner Ton der vermisst, in die Octave transponirt oder durch ein anderes harmonisches Intervall ersetzt werden muss. Derartige Unvollkommenheiten wirken, bei umsichtiger Behandlung, nicht sehr störend, ausser an der themaführenden Stimme. Diese bleibe also, wo nur möglich, verschont.

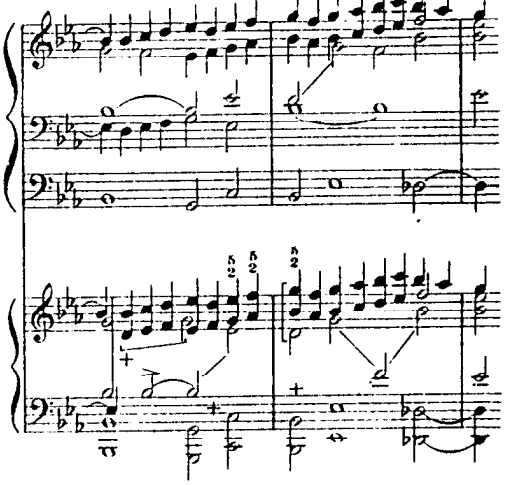
Beispiel 54. Example 54.



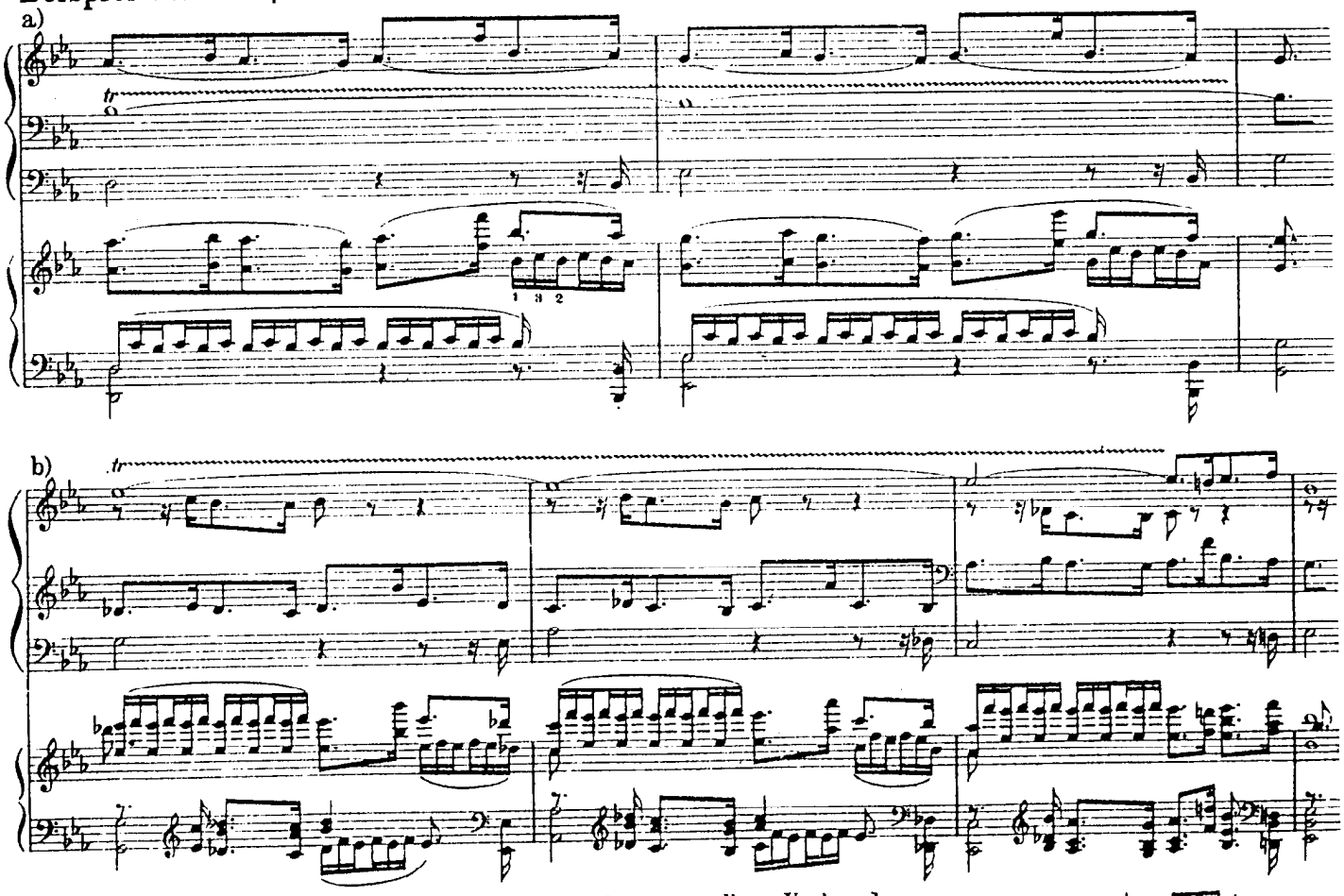
Beispiel 55. Example 55.

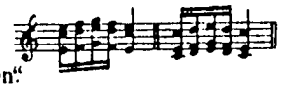


Beispiel 56. Example 56.



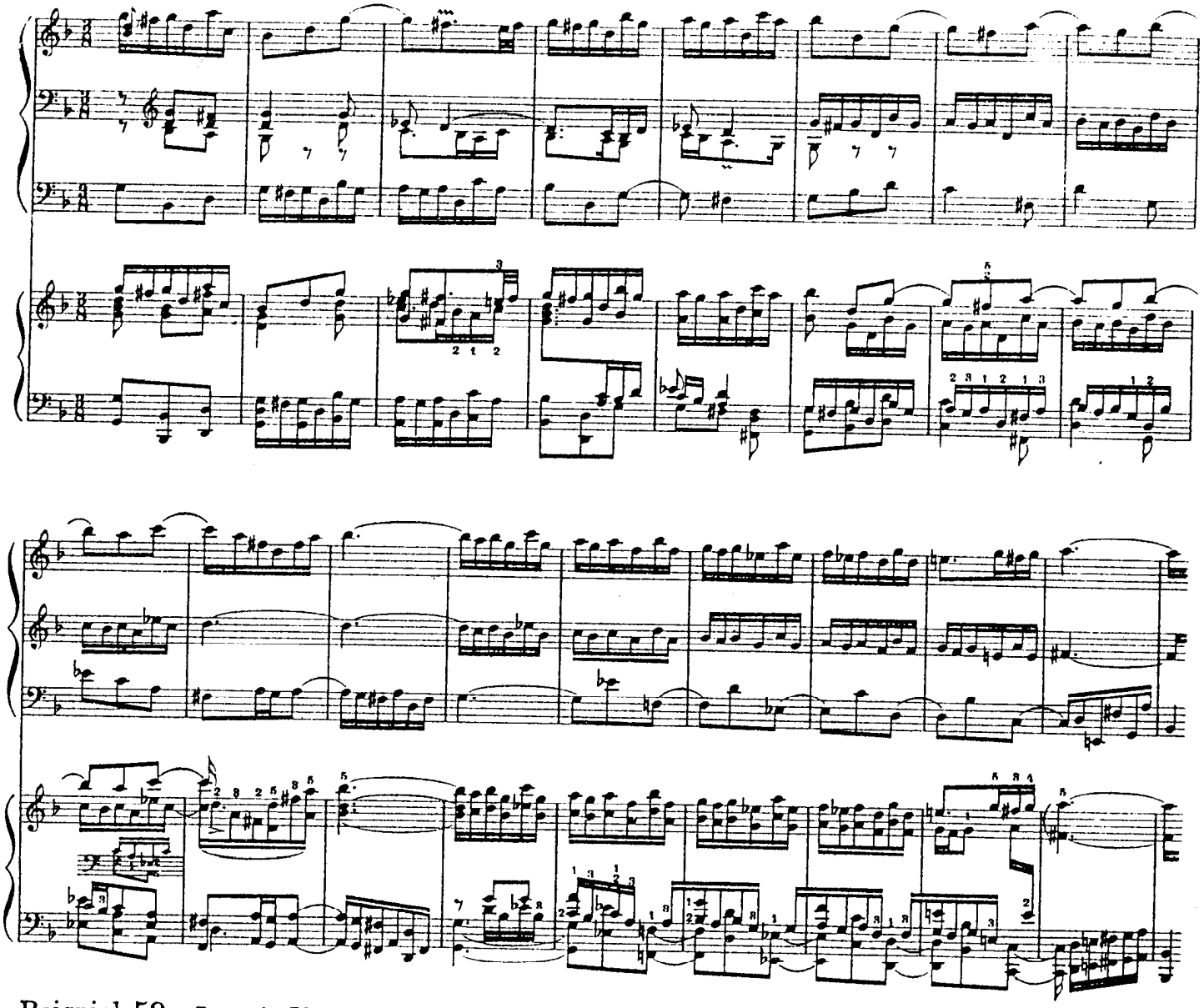
Beispiel 57. Example 57.



Zu diesem Kapitel rechnen wir noch jene einseitige aber verwendbare Verdoppelung von Terzen- und Sextengängen, welche mit einer Hand allein ausführbar: 

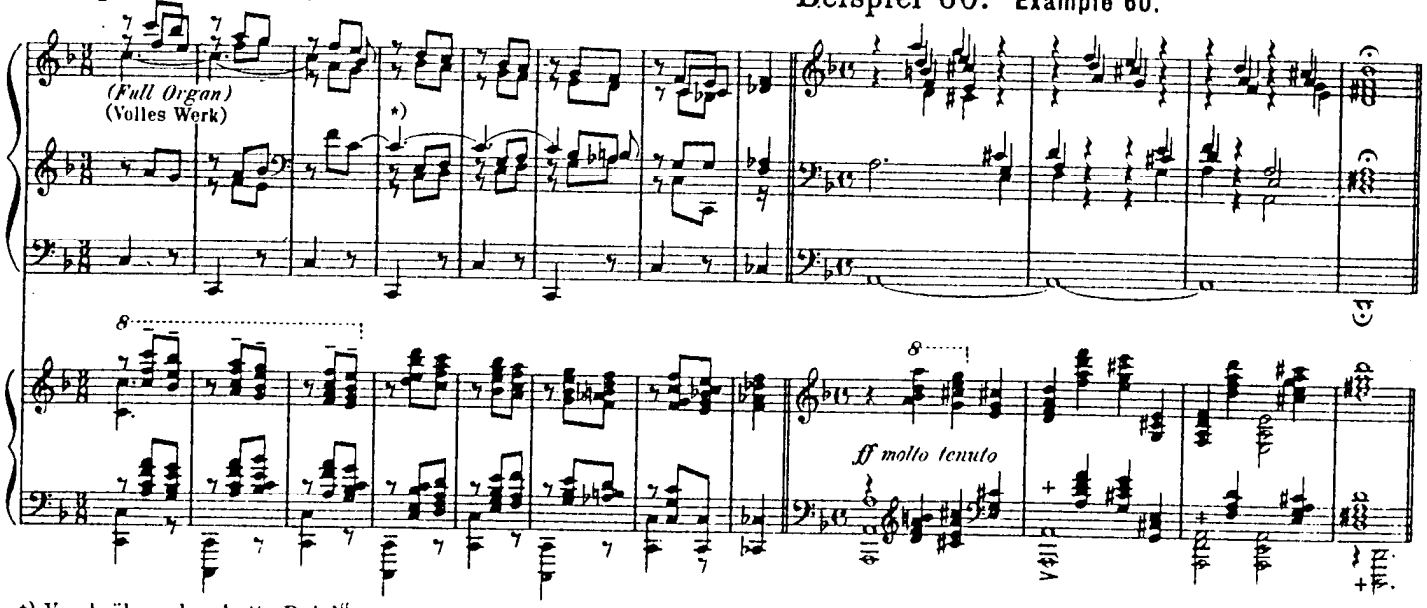
Ferner die zuweilen nothwendige Omission von Vorschlägen, Pralltrillern und anderen „Manieren".

Beispiel 58. Example 58.



Beispiel 59. Example 59.

Beispiel 60. Example 60.



*) Vergl. über „das dritte Pedal".
*) Compare Note on the "Sustaining-pedal", p. 84.

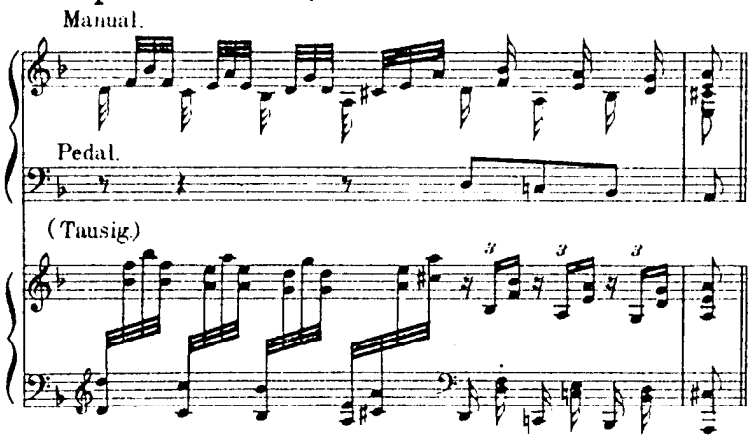
III. Freiheiten

(freie Bearbeitungen) sind — in Anbetracht einiger unausgleichbaren Gegensätze der beiden Instrumente — nicht unstatthaft; sie können technischer und formeller Art sein: „technischer" (virtuoser) Art, wenn sie die Erweiterung der Passagen, Änderung gewisser Figuren und Rhythmen betreffen; „formeller" (compositorischer) Art, wenn sie sich auf harmonische, contrapunktische, thematische *) oder Modificationen der musikalischen Structur beziehen. Solcherart Freiheiten enthalten die Praeludien und Fugen in D und Es (in des H.'s Übertragung) drei Beispiele, welche wiederum drei Unterarten darstellen könnten:

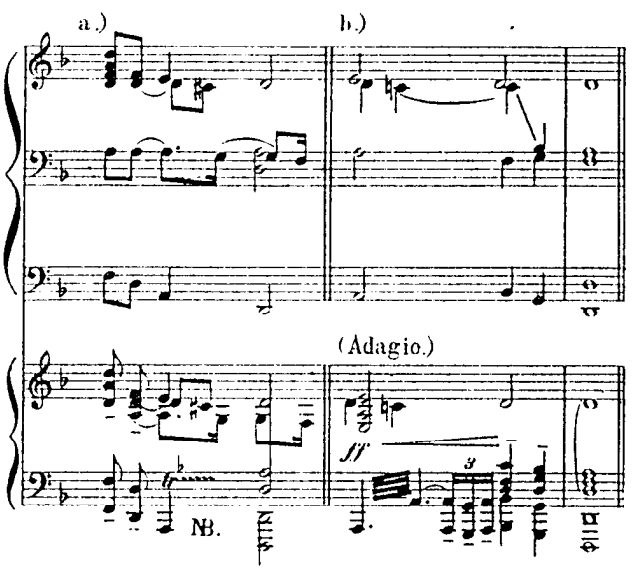
1. im Es dur-Praeludium Sprung von 18 schon vorher gehörten Takten;
2. harmonische Suspension (anstatt des Ganzschlusses) am Fusse desselben Praeludiums, an welchen sich eine cadenzartige Überleitung zur Fuge anschliesst;
3. in der D dur-Fuge: hinzugefügte „Coda," welche einer Episode aus dem Praeludium treu nachgebildet ist. — (Man vergleiche diese Stellen in den betreffenden Drucken.)

Illustrations of the first kind.
Beispiele der ersten Art.

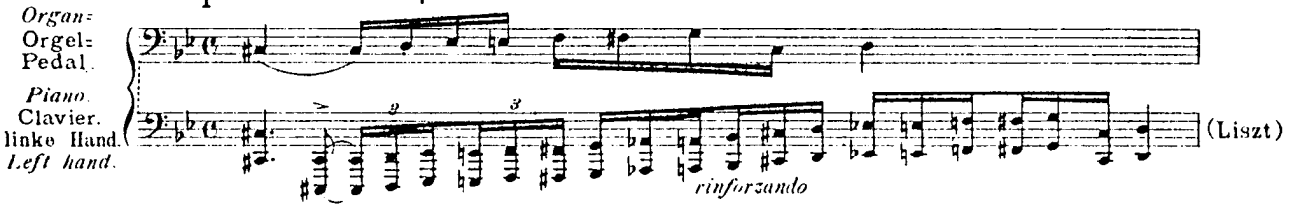
Beispiel 61. Example 61.



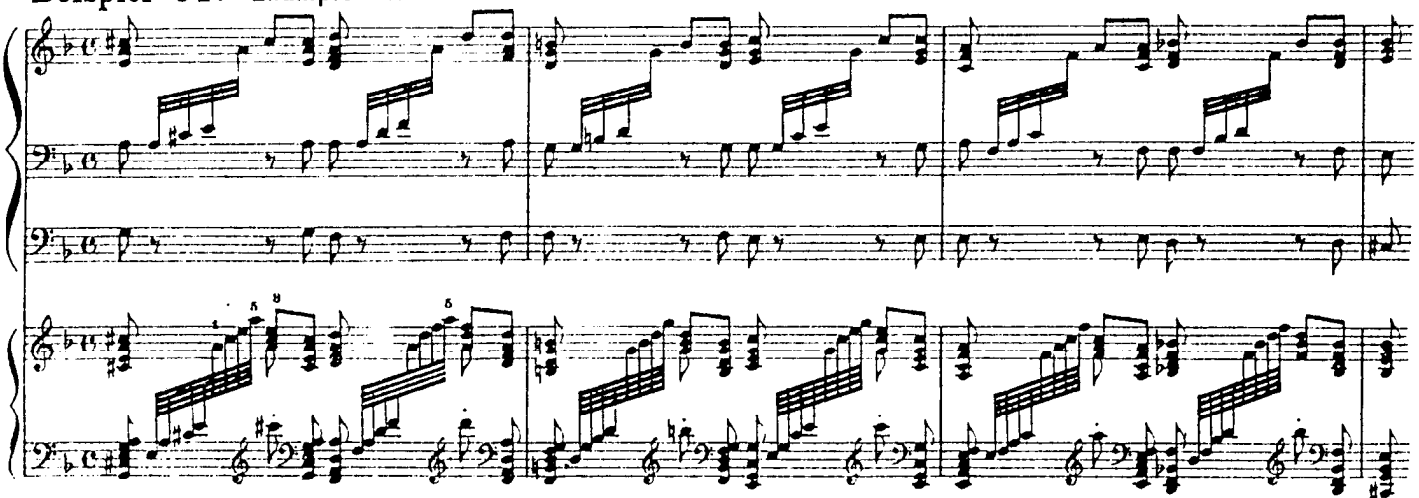
Beispiel 62. Example 62.



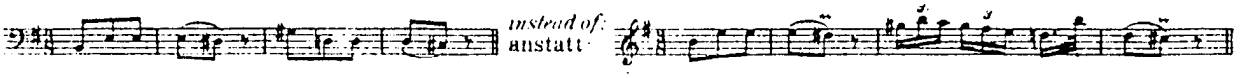
Beispiel 63. Example 63.



Beispiel 64. Example 64.



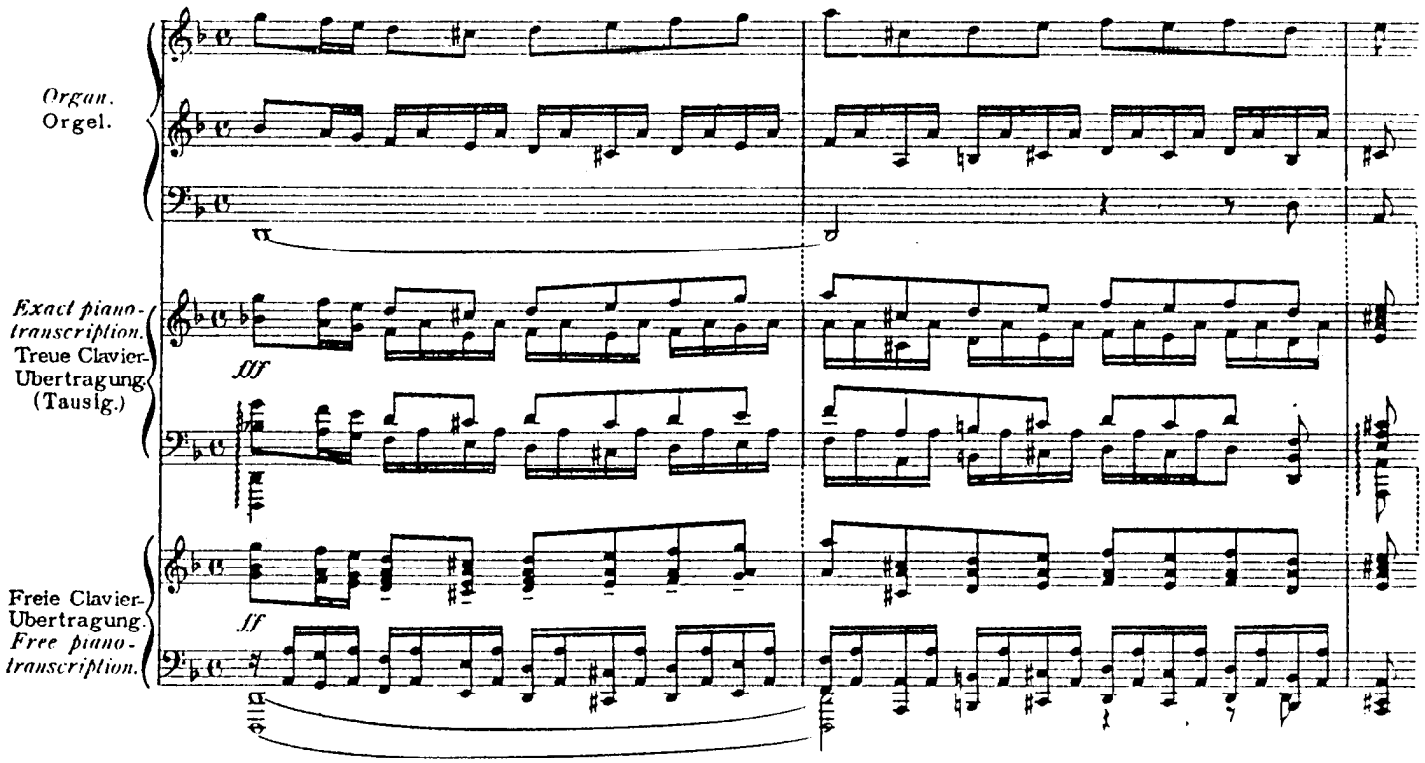
*) *In Bach we repeatedly meet with the theme taken up in simplified form by the pedal: e. g.*
*) Wiederholt treffen wir bei Bach das Thema vom Pedal in vereinfachter Form gebracht, z. B.



Beispiel der zweiten Art. (Die veranlassende Absicht ist, an dem Culminationspunkt der Fuge dem Thema den grössten Nachdruck zu geben.)

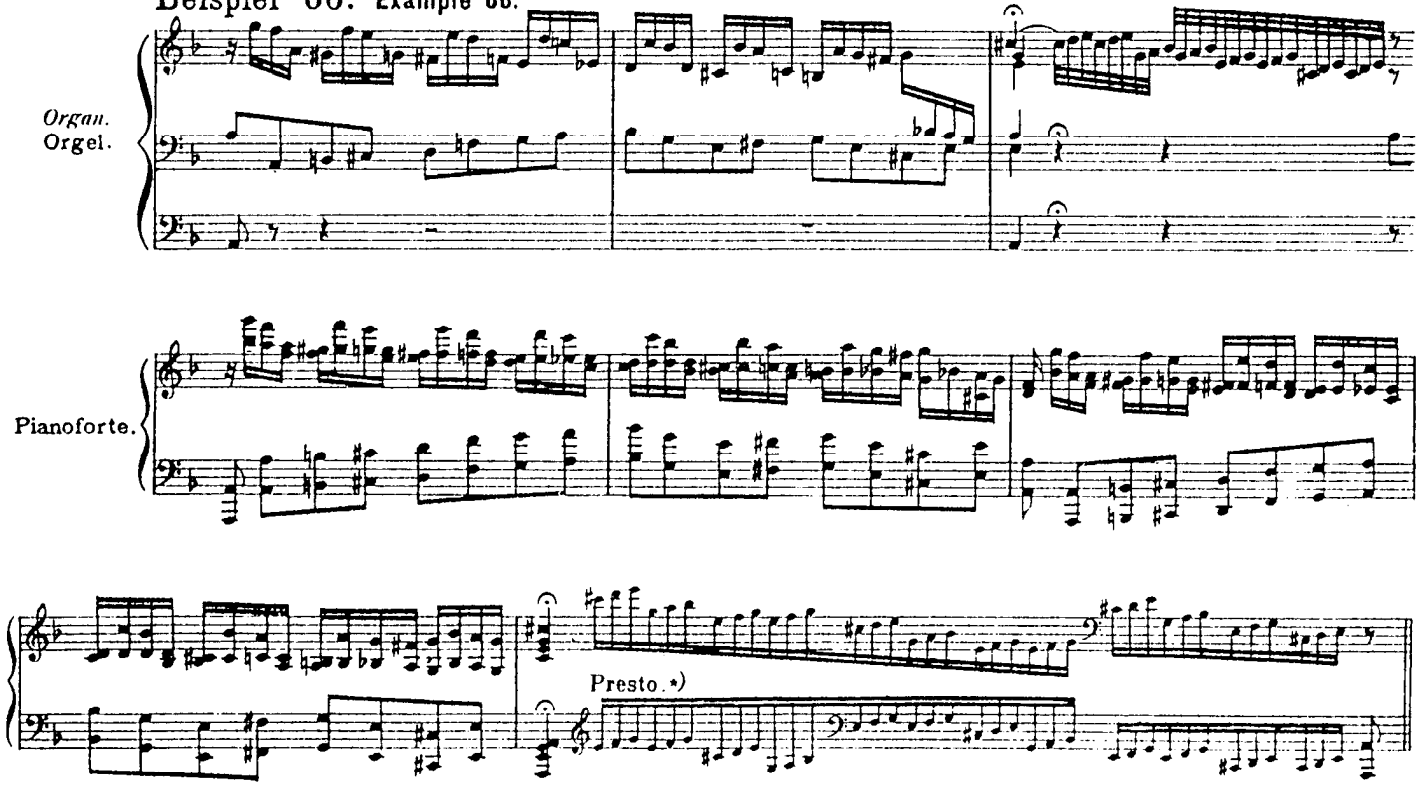
Illustration of the second kind. (The reason for choosing this form is, to give the theme the greatest emphasis at the culminating point of the Fugue.)

Beispiel 65. Example 65.



Beispiel beider Arten *Illustrations of both kinds.*

Beispiel 66. Example 66.



*) „Die verzierten Cadenzen sind gleichsam eine Composition aus dem Stegreif. Sie werden nach dem Inhalte" (am Ende) eines Stückes mit einer Freiheit wider den Takt" (ohne bestimmtes Zeitmaass) „vorgetragen."
Ph. Em. Bach.

4. Pedalgebrauch.

a) das Dämpferpedal (rechtes, grosses Pedal)

Man glaube nicht an die legendarische Tradition: es müsste Bach ohne Pedal gespielt werden.*)

Ist der Pedalgebrauch schon in Bach's Clavierwerken zuweilen nothwendig, so ist er bei dessen übertragenen Orgelwerken unersetzlich. Bei den Clavierwerken ist allerdings jener Pedalgebrauch, der nicht gehört wird, oft der allein rechtmässige. Wir meinen die Verwendung des Pedals zur Bindung einzelner Töne, zweier Accorde, zur Betonung eines Vorhaltes, zum Nachklingenlassen einer Stimme, u. s. f.: eine Art Thätigkeit des Dämpfersystems, welche keine eigentlichen Pedaleffekte hervorbringt. Im gebundenen mehrstimmigen Satz unerlässlich, ist sie auch da berechtigt einzutreten, wo der Vorschrift „ohne Pedal" im Allgemeinen gefolgt wird. Hier ersetzt der Fuss gewissermassen einen fehlenden Finger.

(Dass der Nichtgebrauch des Pedals oft der beste Pedalgebrauch ist, dieser Satz dürfte nicht nur für das Bachspiel, vielmehr für das Clavierspiel überhaupt zu beherzigen sein.)

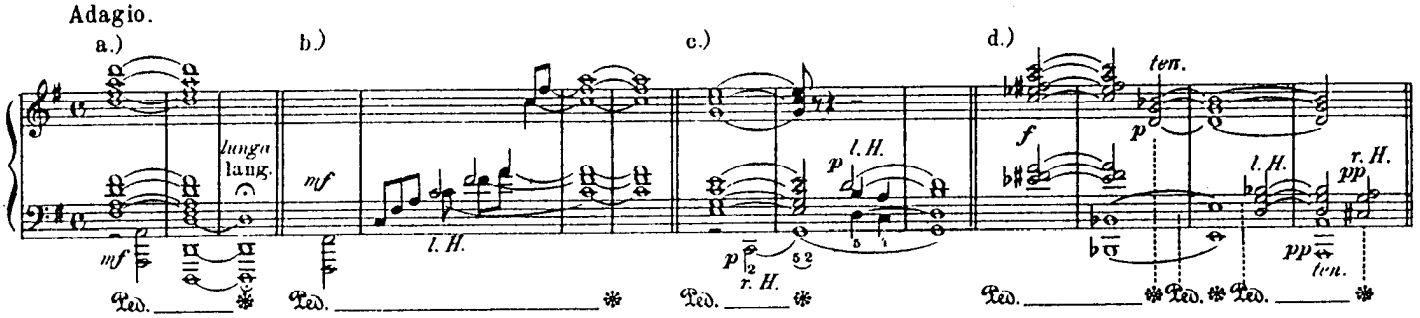
Wo es nur angeht, ist es vorzuziehen, die Töne mit der Hand, anstatt mit dem Pedal auszuhalten.

„Rauschende" Pedalwirkungen im pianistischen Sinne fallen aus dem Styl.

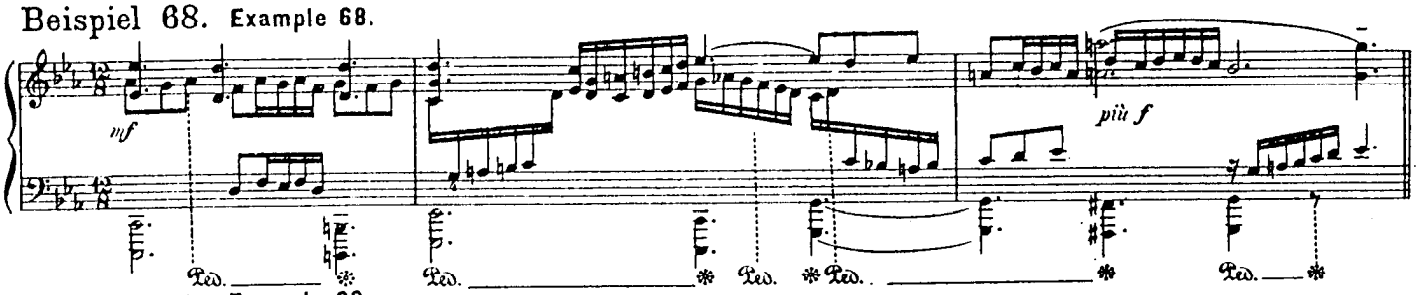
Wo Accorde (compacte oder gebrochene) mit Pedal genommen werden, da hebe man die Hände gleichzeitig mit dem Pedale auf. Das unbestimmte Nachklingen ist gegen die Natur der Orgel.

An Stellen, welche die Orgelpracht bei „vollem Werk" nachzuahmen haben, ist das Pedal nicht zu sparen. Die aufgehobene Dämpfung wirkt bei Durchgangs-, Wechselnoten und dgl. nicht anstössig. Man bedenke, dass die bei vollem Werk mittönenden „Mixturen" die Quinte und Octave, ja selbst die Terz und Septime eines jeden angeschlagenen Tones enthalten. Eine annähernd täuschende Imitation dieser Klangmischungen (Klangwirrnisse) kann auf dem Clavier eben nur das Pedal hervorbringen.

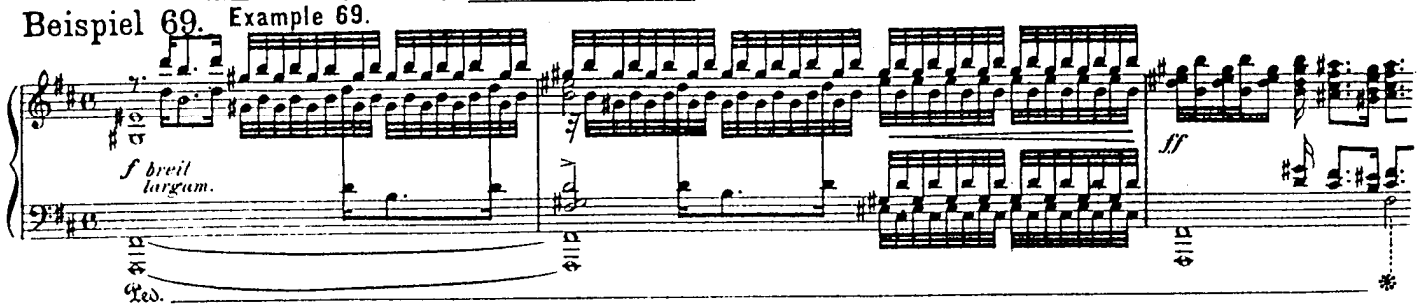
Beispiel 67. Example 67.



Beispiel 68. Example 68.

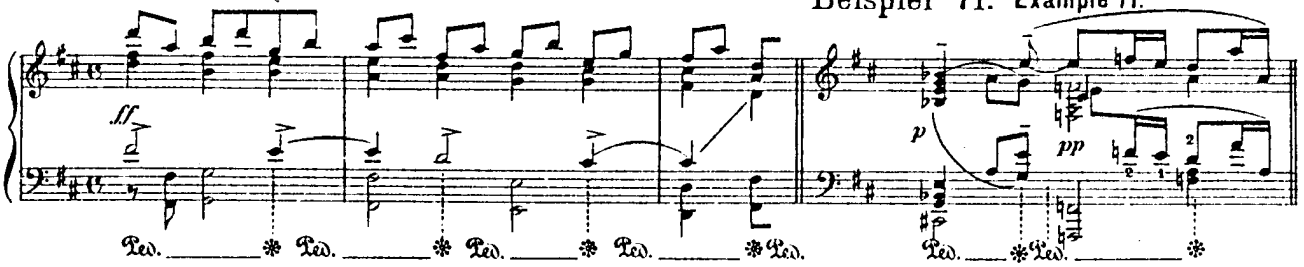


Beispiel 69. Example 69.



*) Sie wird von solchen Leuten lebendig erhalten, welche auch verlangen, man solle Bach nur auf dem Spinett oder dem Clavichord vortragen. Es sind die Nämlichen, welche ärgerlich behaupten, dass vieles Lisztspielen dem Pianisten schade, dass die Erfindungskraft Beethoven's in den Werken seiner dritten Periode alterschwach geworden, dass chromatische Trompeten etwas Unmusikalisches sind;— fragliche Meinungen, die wir vorsätzlich nicht widerlegen, da dieses Werk weder eine Polemik enthalten noch eine herausfordern soll.

Beispiel 70. Example 70.



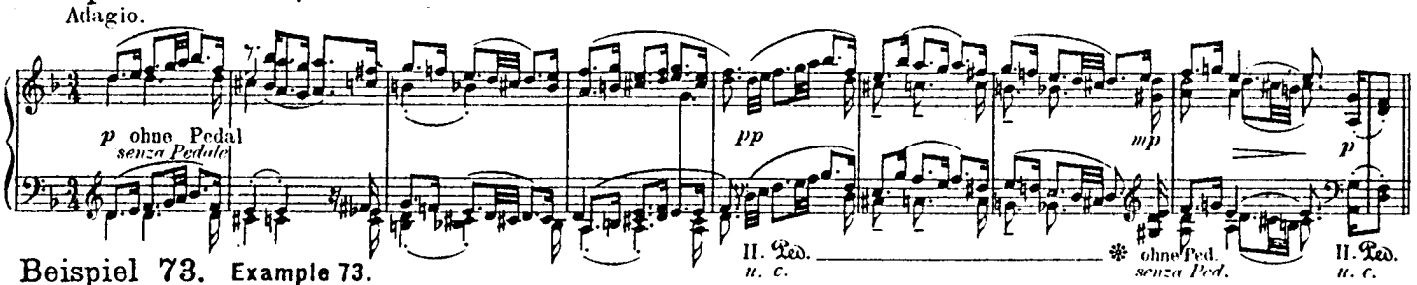
Beispiel 71. Example 71.

(Die Anwendung des Dämpfer-Pedals betreffend, vergl. noch im Allgemeinen die Fantasie in G moll in Liszts Übertragung.)

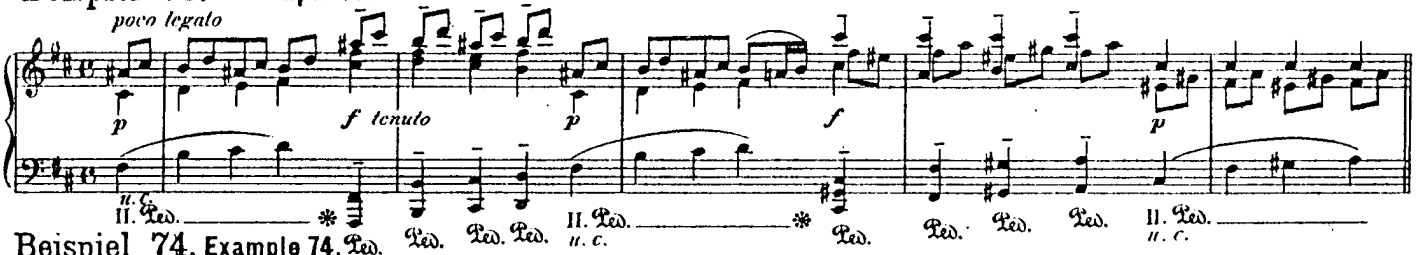
b.) die Verschiebung.

Vom zweiten (linken, Sordinen-) Pedal (welches auch mit „una corda" bezeichnet wird) sei im vorhinein gesagt, dass es nicht allein für die letzte Abstufung des „pianissimo," sondern dass es auch im „mezzoforte" und bei allen dazwischenliegenden dynamischen Abtönungen gebraucht werden kann. Es darf selbst der Fall eintreten, dass manche Sätze ohne Verschiebung leiser gespielt werden, als andere mit ihr. Worauf hier gerechnet wird, ist nicht der Stärkegrad, sondern die Eigenthümlichkeit des Klanges. (Vergl. „Registrirung.")

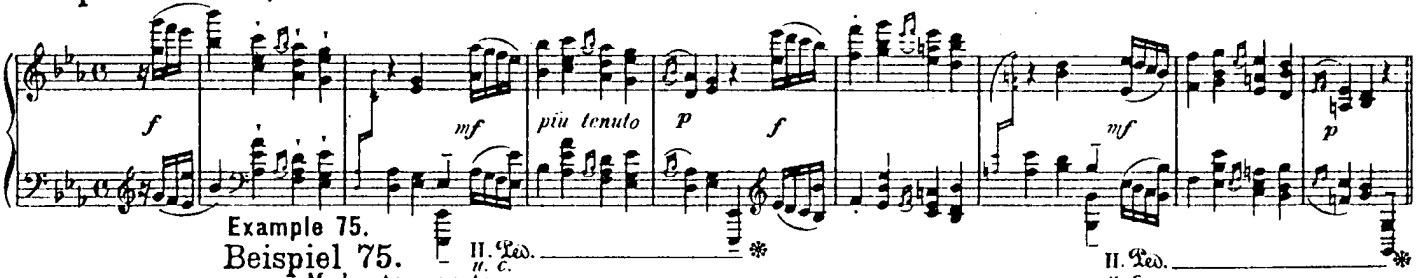
Beispiel 72. Example 72.



Beispiel 73. Example 73.

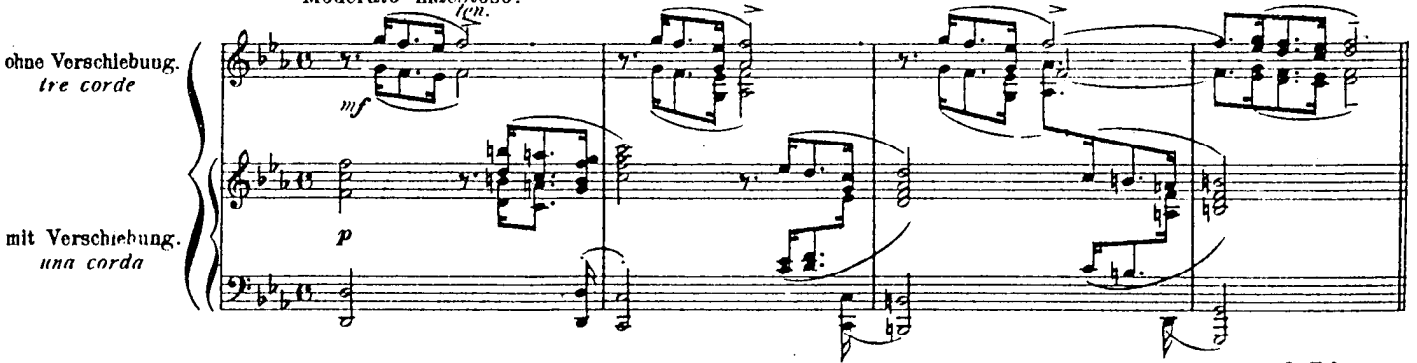


Beispiel 74. Example 74.



Example 75.

Beispiel 75.



Vergl. die Coda zum D dur-Praeludium (i. d. Hs Übertragung) und die E moll-Fuge im II. Anhang zum I. Bde.

Der Eintritt der Orgel-Pedalstimme in der Fugen-Exposition wird in der Regel vom II. Pedal vortheilhaft unterstützt. Die Exposition überhaupt, auch die Zwischenspiele, vertragen meistens gut die Verschiebung. (Vergl. die Fuge in Es dur = ¢). So spielt, z. B., der Herausgeber die Wiederholung des Seitensatzes (beginnend in F moll) in der G moll-Fantasie mit Verschiebung und bis zum Halbschluss in G moll (also 6 volle Takte) im gleichmässigsten „piano."

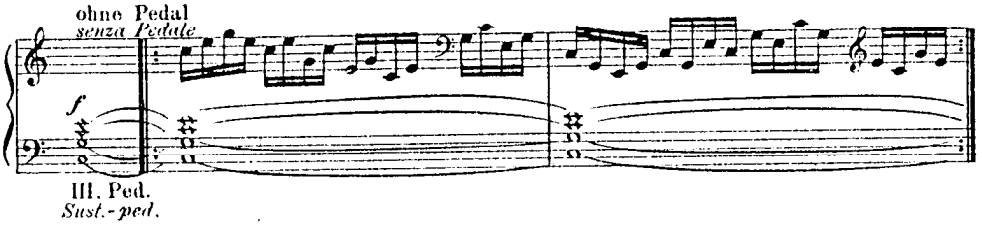
c.) das Prolongement. (mittleres, Verlängerungs-, „Suspension or Sustaining-Pedal")

Die Clavierbauer Steinway & Sons haben an ihren Instrumenten ein Pedal angebracht, mittelst welches ermöglicht wird, bei einzelnen Tönen die Dämpfer aufgehoben zu halten, indess die ganze übrige Claviatur „ohne Pedal" spielt.

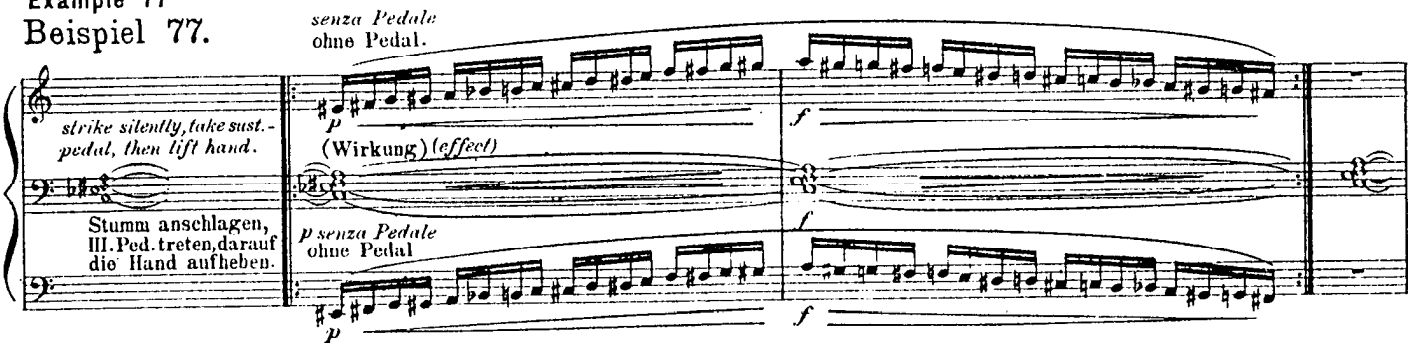
Die Procedur besteht darin, dass man besagtes Pedal unmittelbar nach dem (stummen oder lauten) Anschlagen der zum „Liegenbleiben" bestimmten Töne niedertritt; wodurch diese wie festgebannt sind. Angeschlagen, klingen sie so lange fort, als das Pedal gehalten wird; und zwar reiner als beim gewöhnlichen Pedal, insofern als hier die übrigen Saiten nicht mitschwingen können. Währenddessen kann das grosse Pedal beliebig benutzt werden; seine Funktion kreuzt sich mit jener des Prolongementhebels nicht. Wird eine Figur gespielt, welche, unter anderen, auch die festgehaltenen Töne berührt, so erklingen diese bei einem jedesmaligen Wiederanschlagen mit neuer Stärke; geschieht dies in regelmässigen Abständen, so gewinnen diese Töne eine thatsächlich unendliche Klangdauer.

Die für das III. Pedal bestimmten Töne sind in viereckiger Form notirt.
(Notes for the sustaining-pedal are square.)

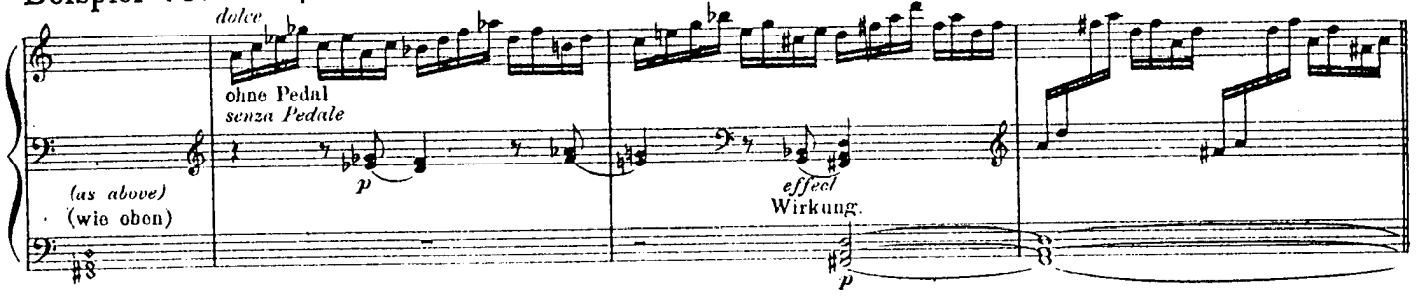
Beispiel 76. Example 76.



Beispiel 77. Example 77



Beispiel 78. Example 78.

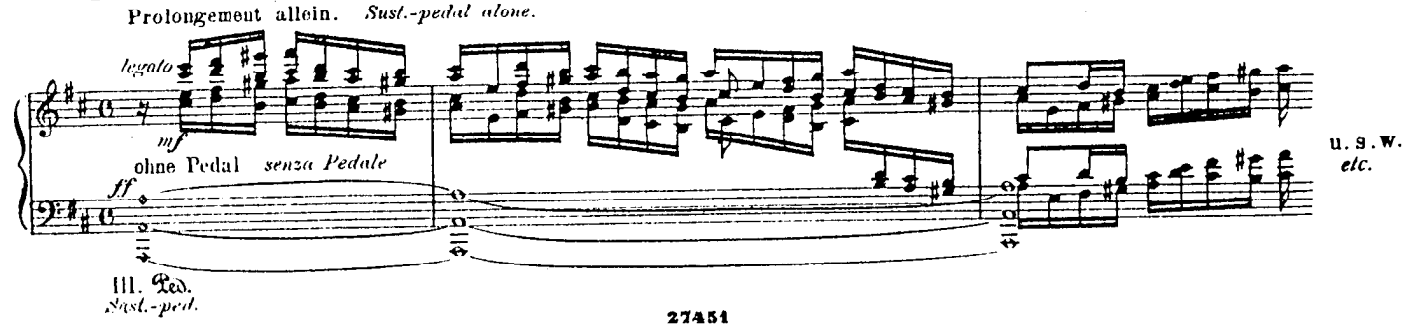


Erst aus dem vereinigtem Wirken aller drei Pedale können Effecte wahrhaft organistischer Art erstehen.

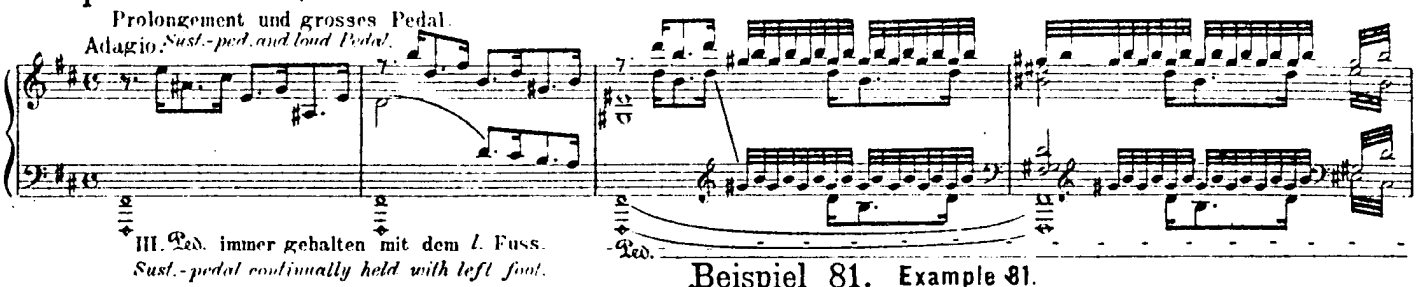
Dem Herausgeber ist, wie zu erwarten steht, noch nicht gelungen alle Möglichkeiten, welche die Steinway'sche Erfindung in sich birgt, aufzudecken: soweit dies ihm glückte, in den folgenden Beispielen sei's mitgetheilt.—

Beispiel 79. Example 79.

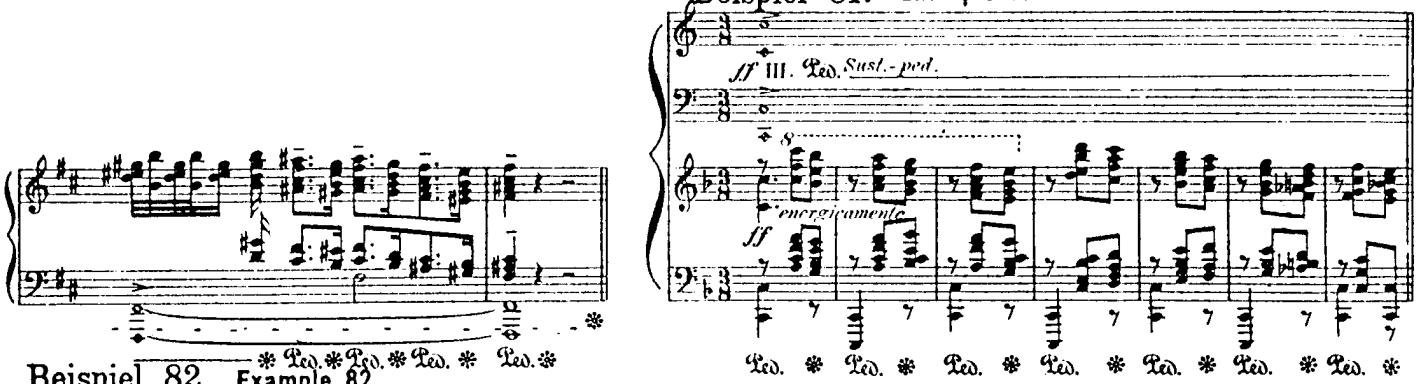
Prolongement allein. *Sust.-pedal alone.*



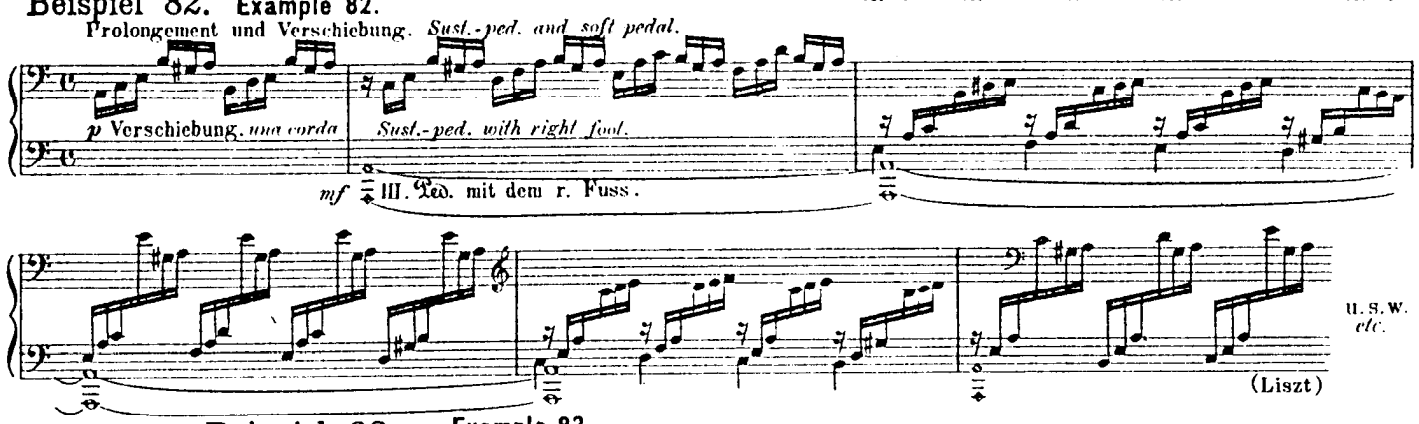
Beispiel 80. Example 80.



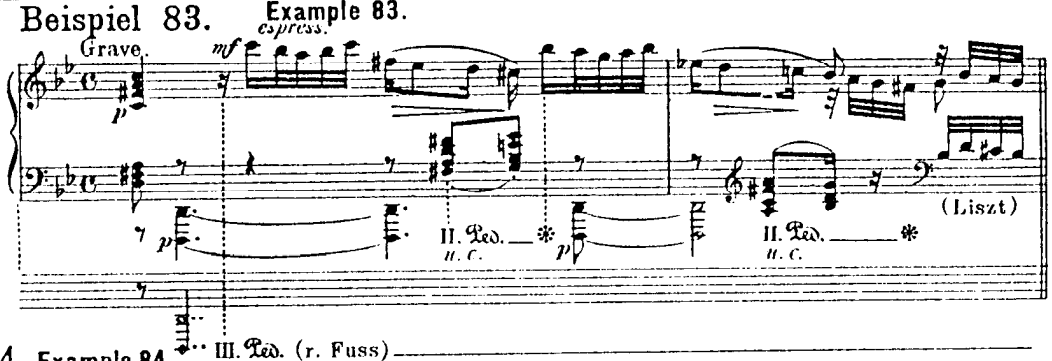
Beispiel 81. Example 81.



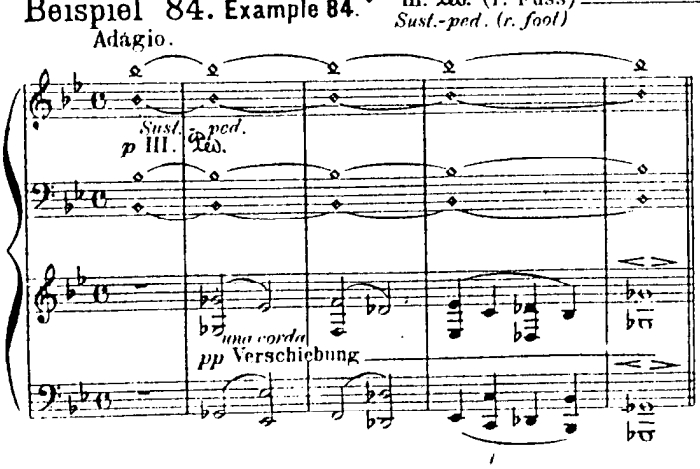
Beispiel 82. Example 82.



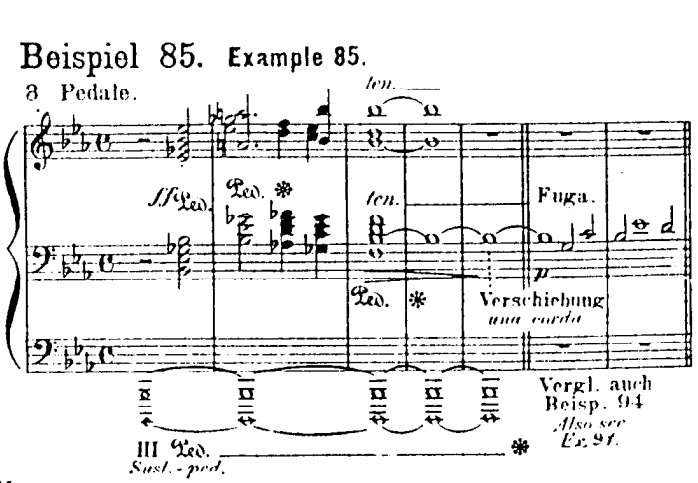
Beispiel 83. Example 83.



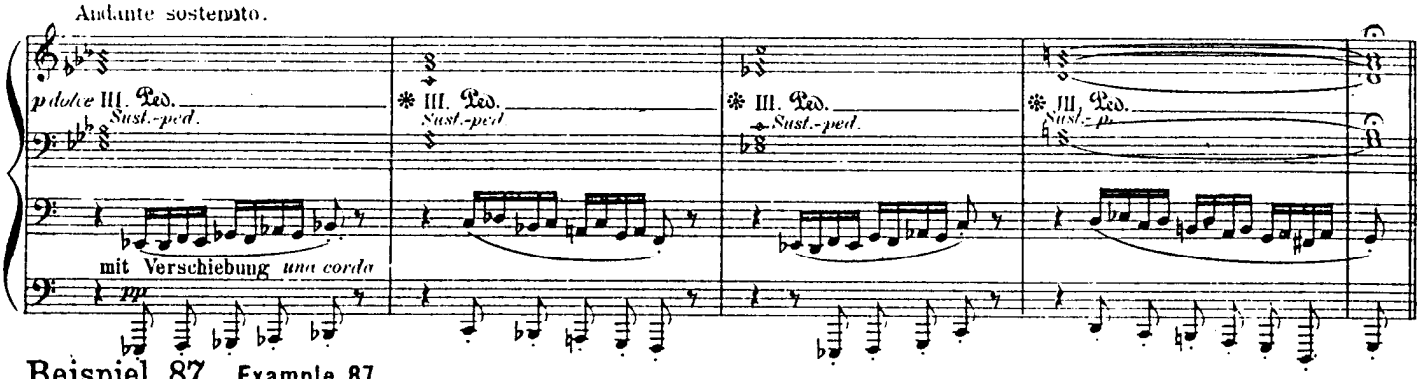
Beispiel 84. Example 84.



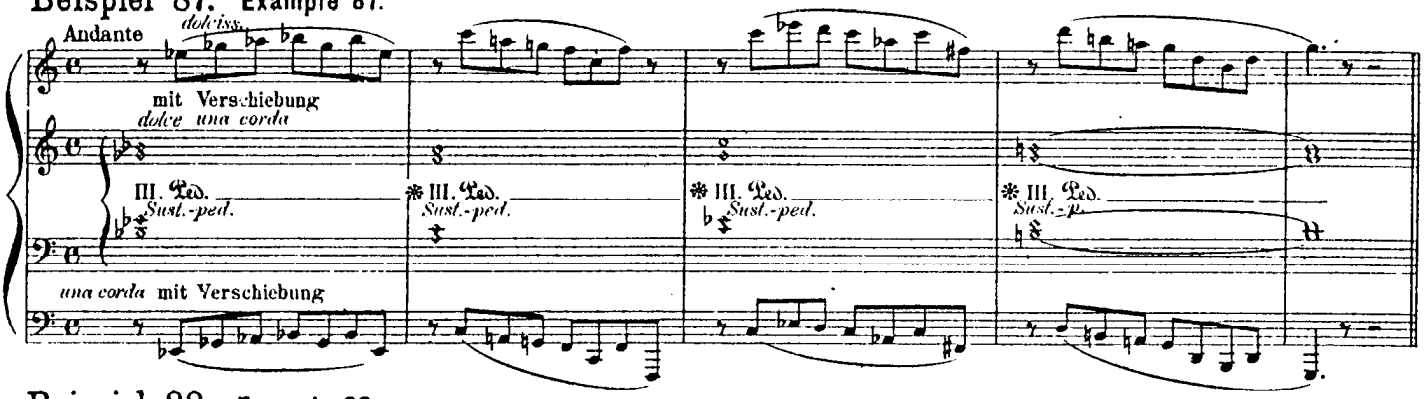
Beispiel 85. Example 85.



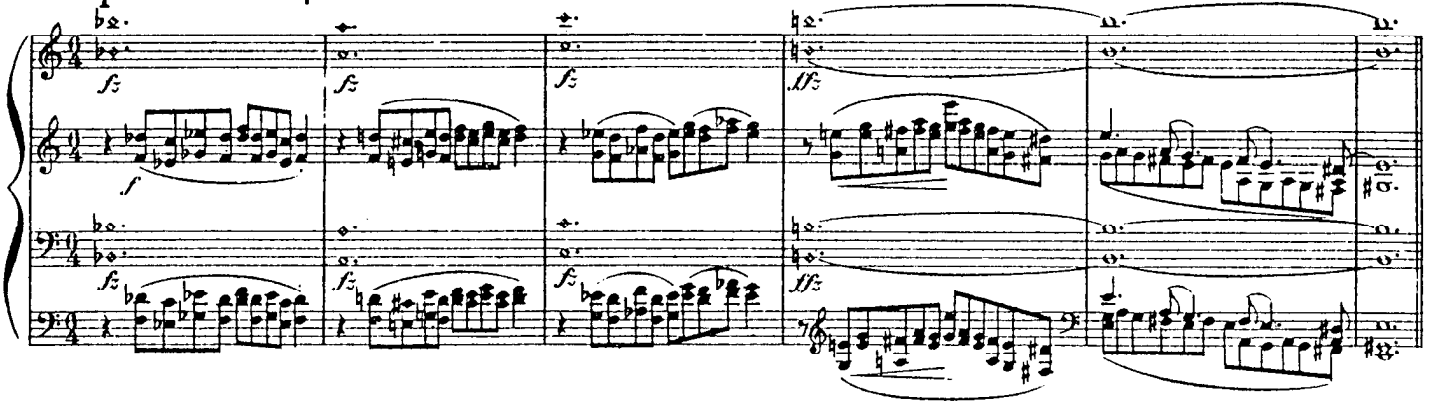
Beispiel 86. Example 86.



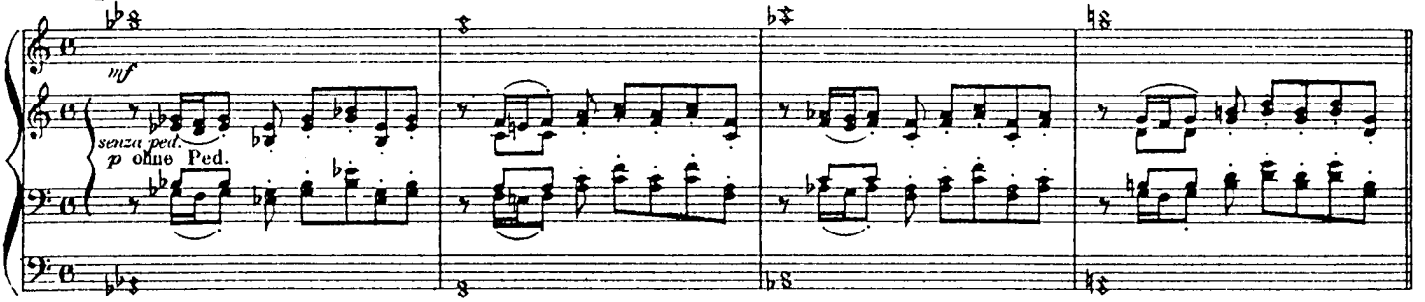
Beispiel 87. Example 87.



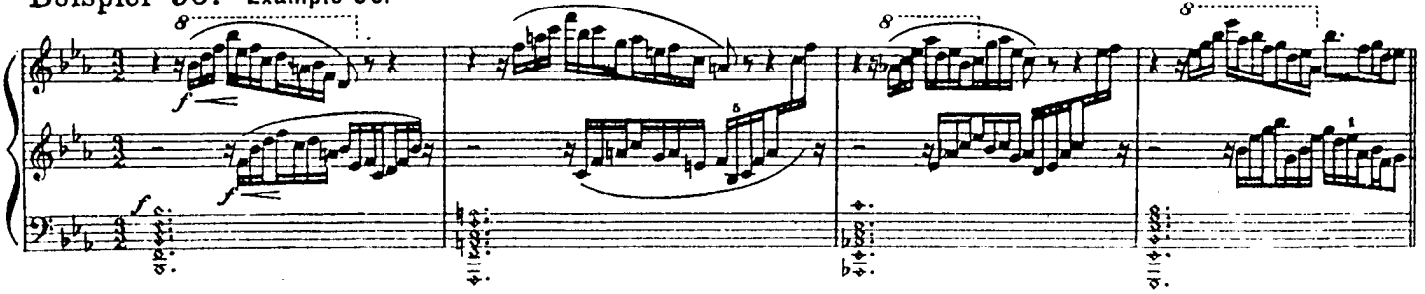
Beispiel 88. Example 88.



Beispiel 89. Example 89.



Beispiel 90. Example 90.



5. Vortrag.

Der Vortrag sei vor Allem grosszügig, breit und fest, eher härter als zu weich.

„Elegante" Nuancen, wie: „gefühlvolles" Anschwellen der Phrasen, kokettes Eilen und Zögern, allzuleichtes Staccato, allzugeschmeidiges Legato, Pedalschwelgerei und Ähnliches mehr sind und bleiben Unarten, wo immer sie vorkommen; für das Bachspiel sind es beleidigende Fehler. — In grossen Proportionen angewandt verleiht dagegen eine gewisse Elasticität des Tempo dem Vortrage jenen Zug von Freiheit, welcher jede künstlerische Leistung kennzeichnet. So dürften z. B. die Orgelfantasien von Bach nicht von Anfang bis zu Ende in einem metronomisch-unwandelbaren Zeitmaass gespielt werden.

Das Studium des Anschlages *) nimmt in unserem Falle mit die erste Reihe ein. Die Aufgaben, die es stellt, sind: eine möglichst reiche Skala von dynamischen Graden zu erwerben und innerhalb eines jeden Grades eine tadellose Ebenmässigkeit zu wahren. Besonders in den sanften Registern (die eine grosse Varietät von Stufen verlangen) ist eine glanzlos-starre Gleichartigkeit der Töne gefordert.

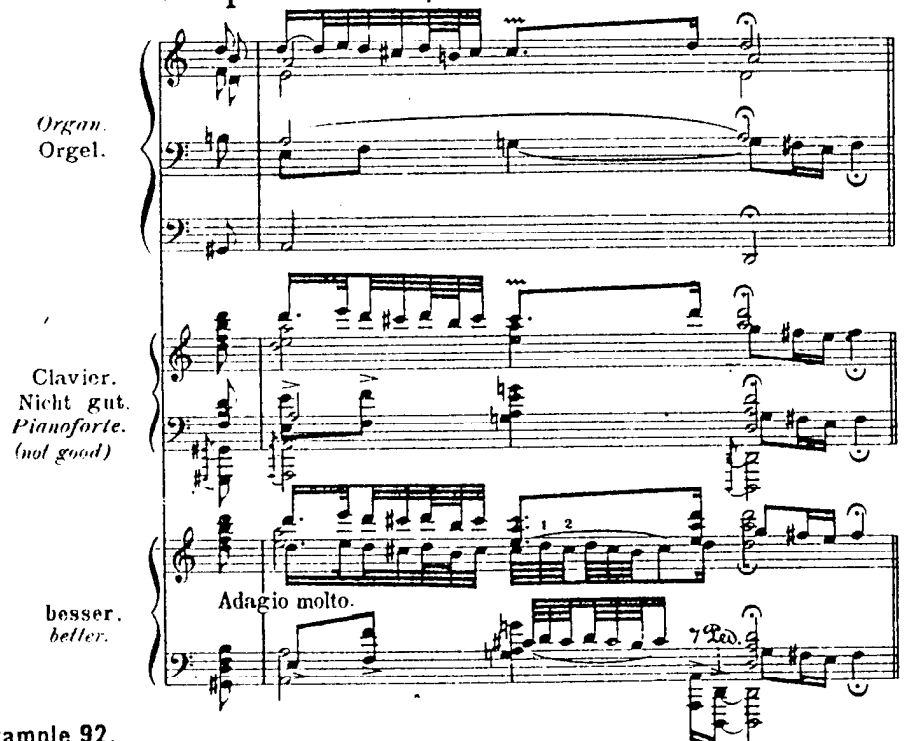
Bei der Orgel werden die Pfeifen eines und desselben Registers mit peinlichem Fleiss ausgeglichen: ein nur etwas lauterer Ton würde förmlich herausschreien.

Lässt man, auf dem Clavier, eine Stimme der anderen gegenüber stärker hervortreten (Thema, Imitation), dann sei dieses contrastirende Register — etwa ein Ober-Manual der Orgel — ebenfalls und in allen Tönen von gemessen-gleicher Beschaffenheit.

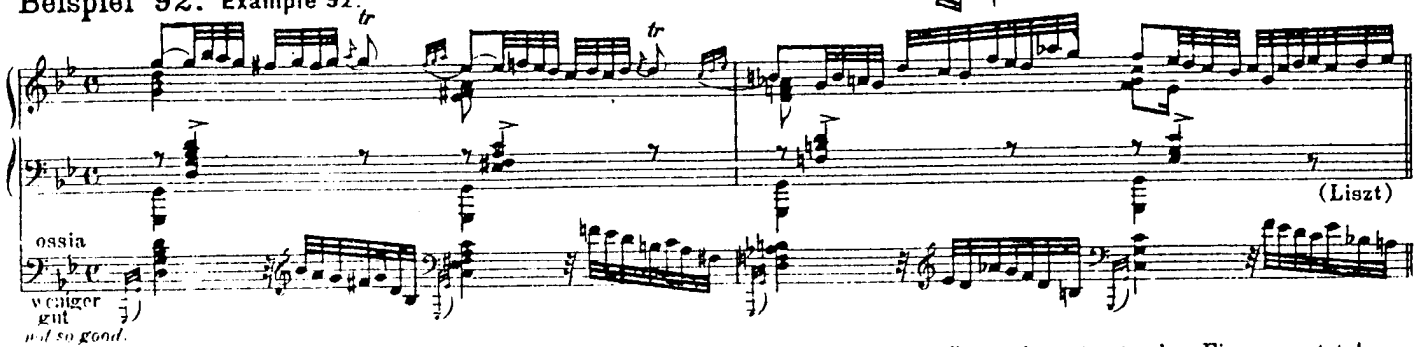
Einen einzelnen Ton aus den Klangmassen heraus heben zu können (Accent) ist ein Vorzug, den das Clavier der Orgel voraus hat und es wäre unvernünftig ihn nicht zu benutzen, wo es musikalisch verfechtbar ist; auch den melodischen Episoden darf und soll im Vortrage Athem und Empfindung eingehaucht werden, in den gewaltigen Steigerungen muss das Leben pulsiren und treiben.

Ganz besonders achte man darauf, alle Töne eines Accordes streng zusammen anzuschlagen. Das Arpeggiren und das eilige Vorschlagen der Bässe ist von sehr bedenklichem Geschmack; vorerst, weil es dem Charakter der Orgel zuwiderläuft, sodann weil es den Eindruck der Anstrengung hervorbringt. Überdies entbehren solche Bässe des nöthigen Gewichtes. Die Veranlassung liegt meist in der Übertragung selbst; dem Bearbeiter fällt es zu, Unbeholfenheiten dieser Art vorzubeugen.

Beispiel 91. **Example 91.**

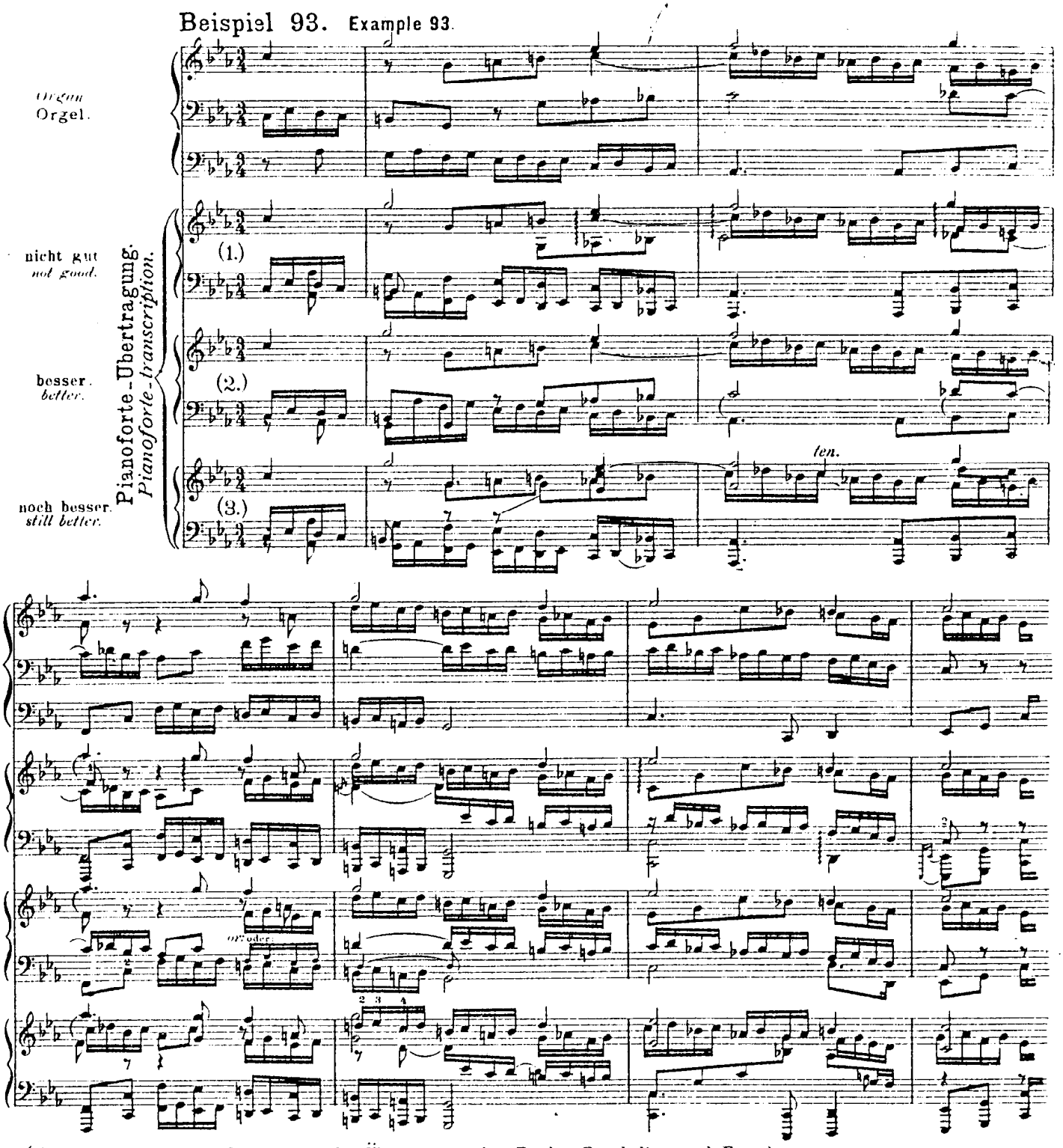


Beispiel 92. **Example 92.**



*) Auf der Orgel hat der Vortragende die Register klug zu wählen; auf dem Claviere müssen sie erst unter den Fingern entstehen.

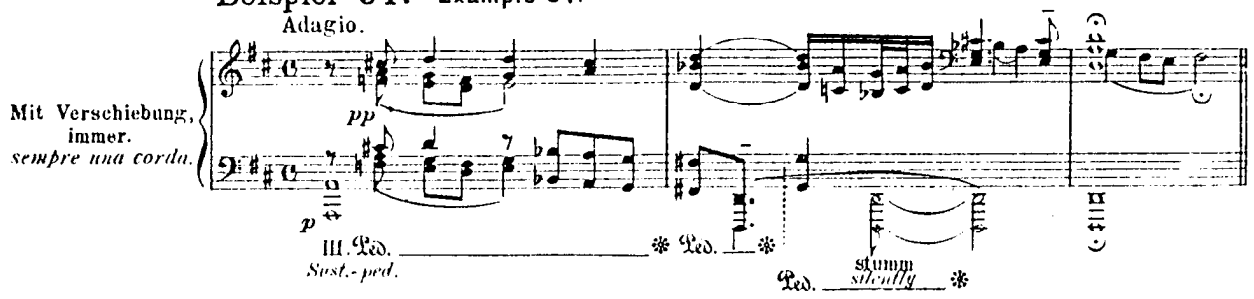
Beispiel 93. Example 93.



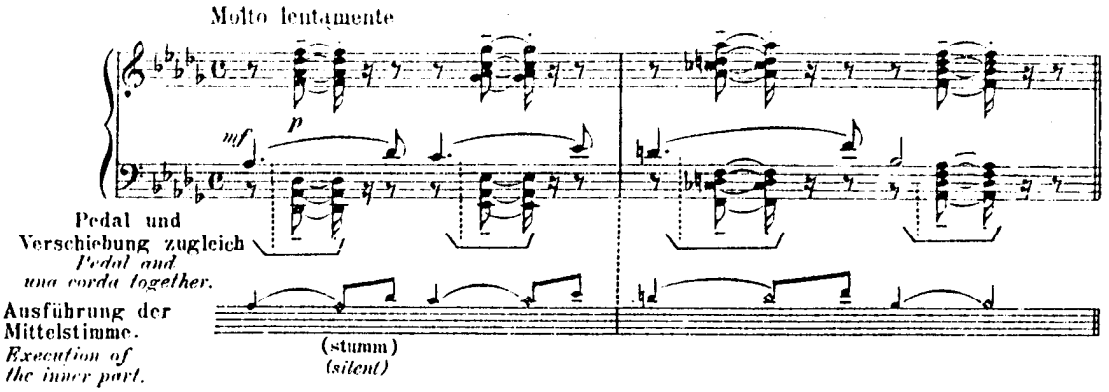
(Vergl. noch zahlreiche Beispiele in der Übertragung des Es dur-Praeludium und Fuge.)

Noch ein Behelf für die Nachahmung der Orgel liegt in dem stummen Wiederanschlagen gehaltener Töne bei Gelegenheiten, wie sie die folgenden Beispiele zeigen:

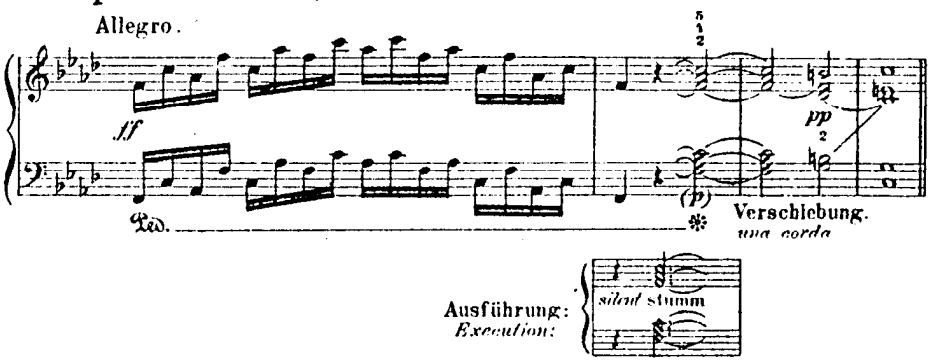
Beispiel 94. Example 94.



Beispiel 95. Example 95



Beispiel 96. Example 96.

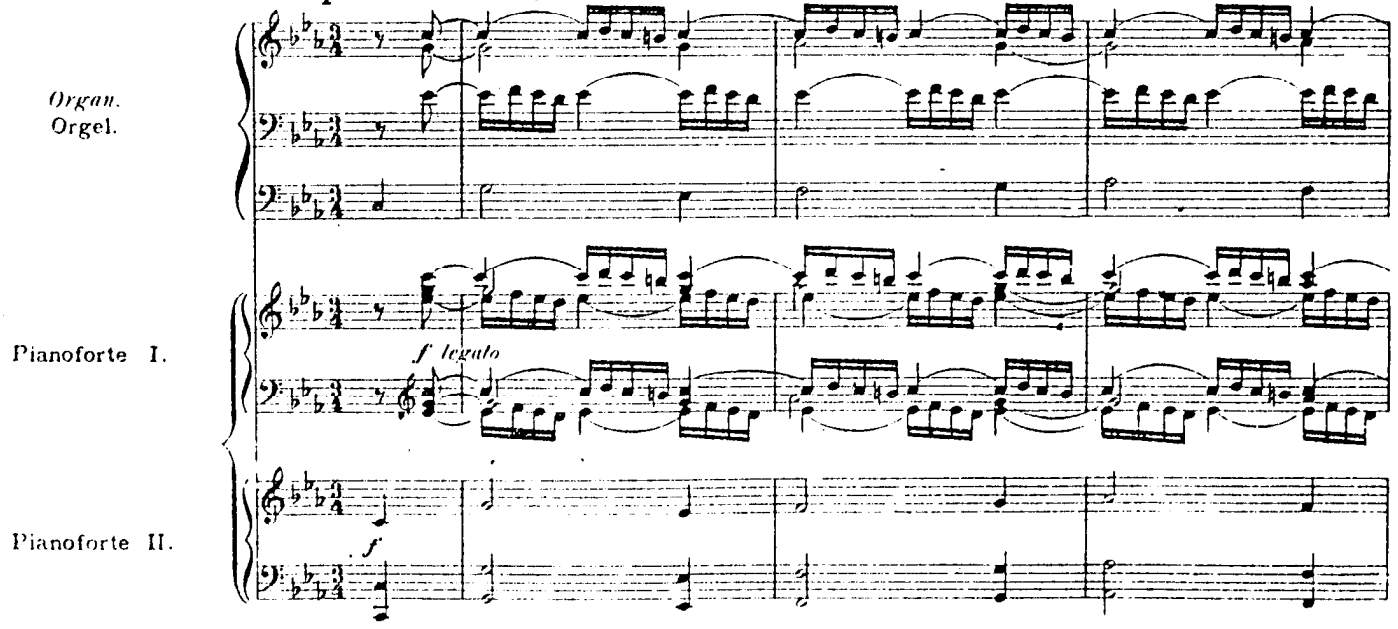


(More on Interpretation in the chapters on *Registration* and *Use of the Pedals.*)
Weiteres vom Vortrag in den Capiteln über Registrirung und Pedalgebrauch.

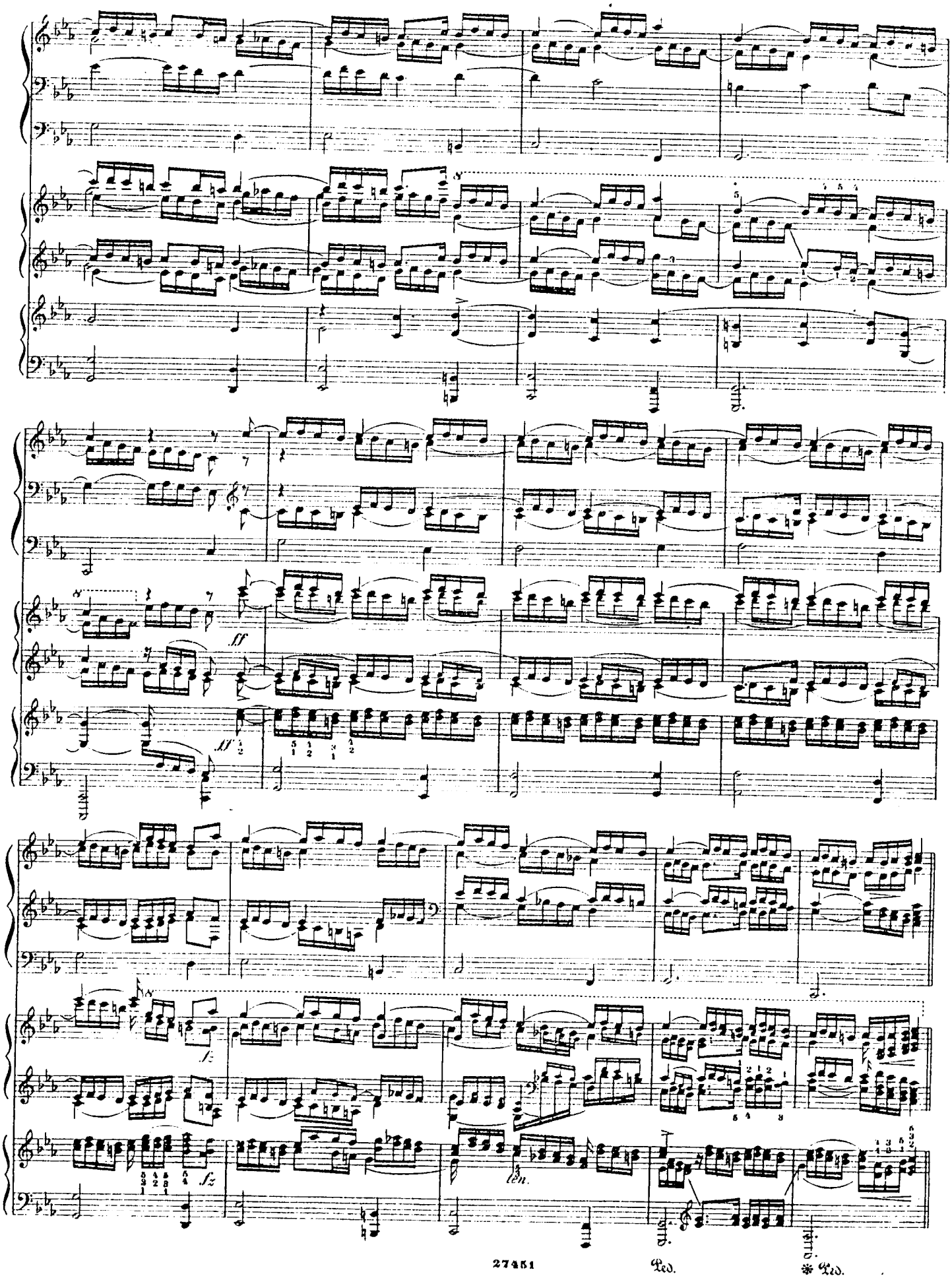
6. Nachträgliches.

Grössere Forderungen stellen in der Übertragung einzelne Arten von Orgelstücken, welche entweder einer zu verschlungenen Polyphonie zufolge auf dem Claviere von zwei Händen nicht vollständig (die nothwendigen Verdoppelungen vorausgesetzt) bewältigt werden können; oder weil sie für zwei Manuale gedacht, andere praktische Unausführbarkeiten darbieten. In beiden Fällen findet die Übertragungsaufgabe ihre Lösung durch die Bearbeitung für zwei Claviere.*) (vergl. auch die Variante für die XV. Fuge.

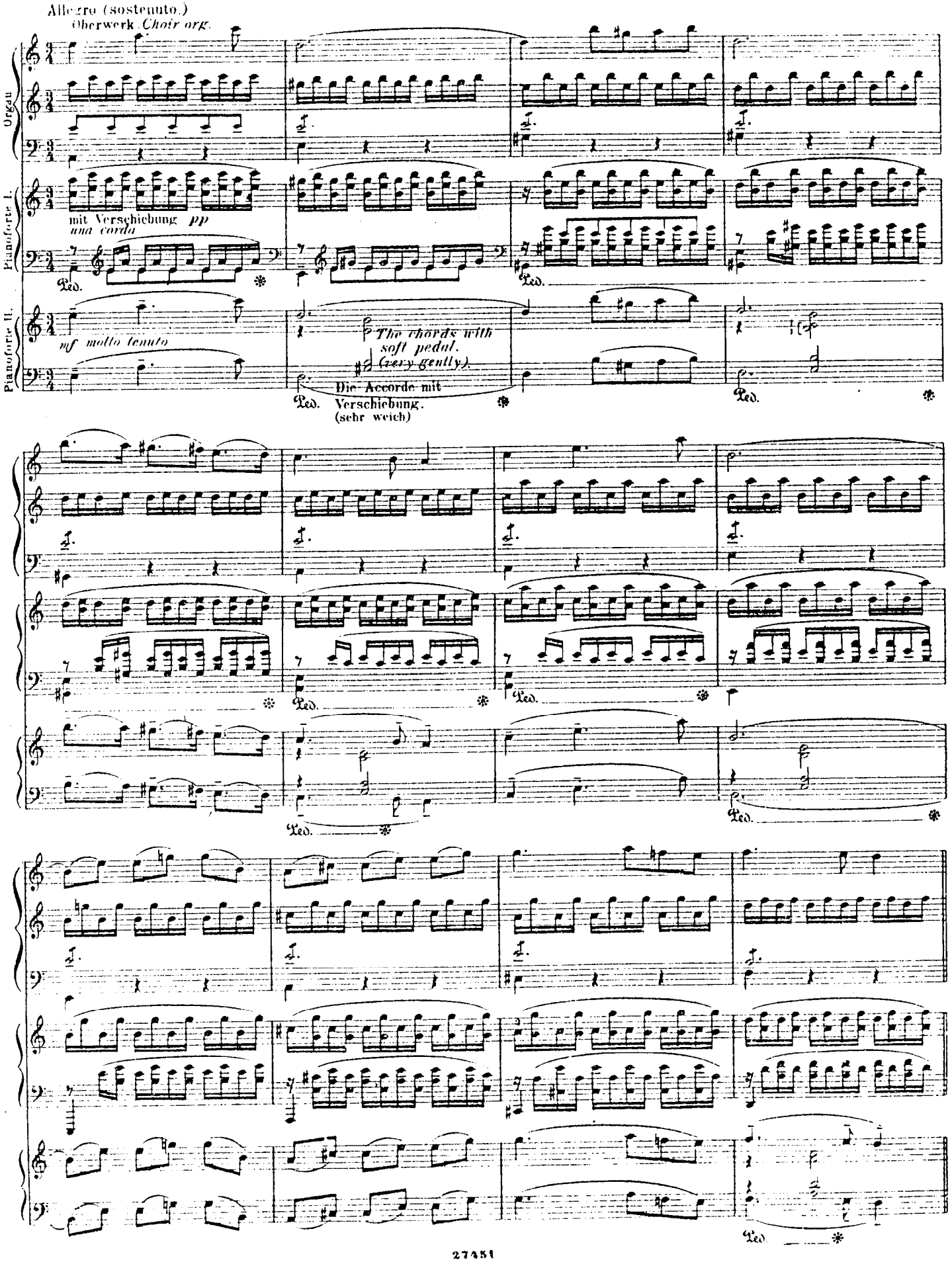
Beispiel 97. Example 97.



Zu diesem Ausweg greift, aus ähnlichen Gründen, einmal auch Bach; und zwar in den beiden vorletzten Fugen seines contrapunktischen Vermächtnisses: „Die Kunst der Fuge."


ff
ff
fz
fz
len.
Ped.
* Ped.

Beispiel 98. Example 98.



Von einer ganz anderen Seite zeigt sich unsere Aufgabe, wenn es gilt, den Inhalt eines Orgelstückes völlig auf den Styl und den Charakter des Pianoforte zu übertragen, ihn förmlich in die Sprache des Clavieres zu übersetzen. Ebenso wie beim „Orchestriren" ist das Gelingen hier um so grösser, je weniger die Natur des übertragenden Instrumentes verleugnet wird, je enger die musikalischen Gedanken dieser angepasst werden. Sie werden nicht einfach übersetzt, sie werden „nachgedichtet."

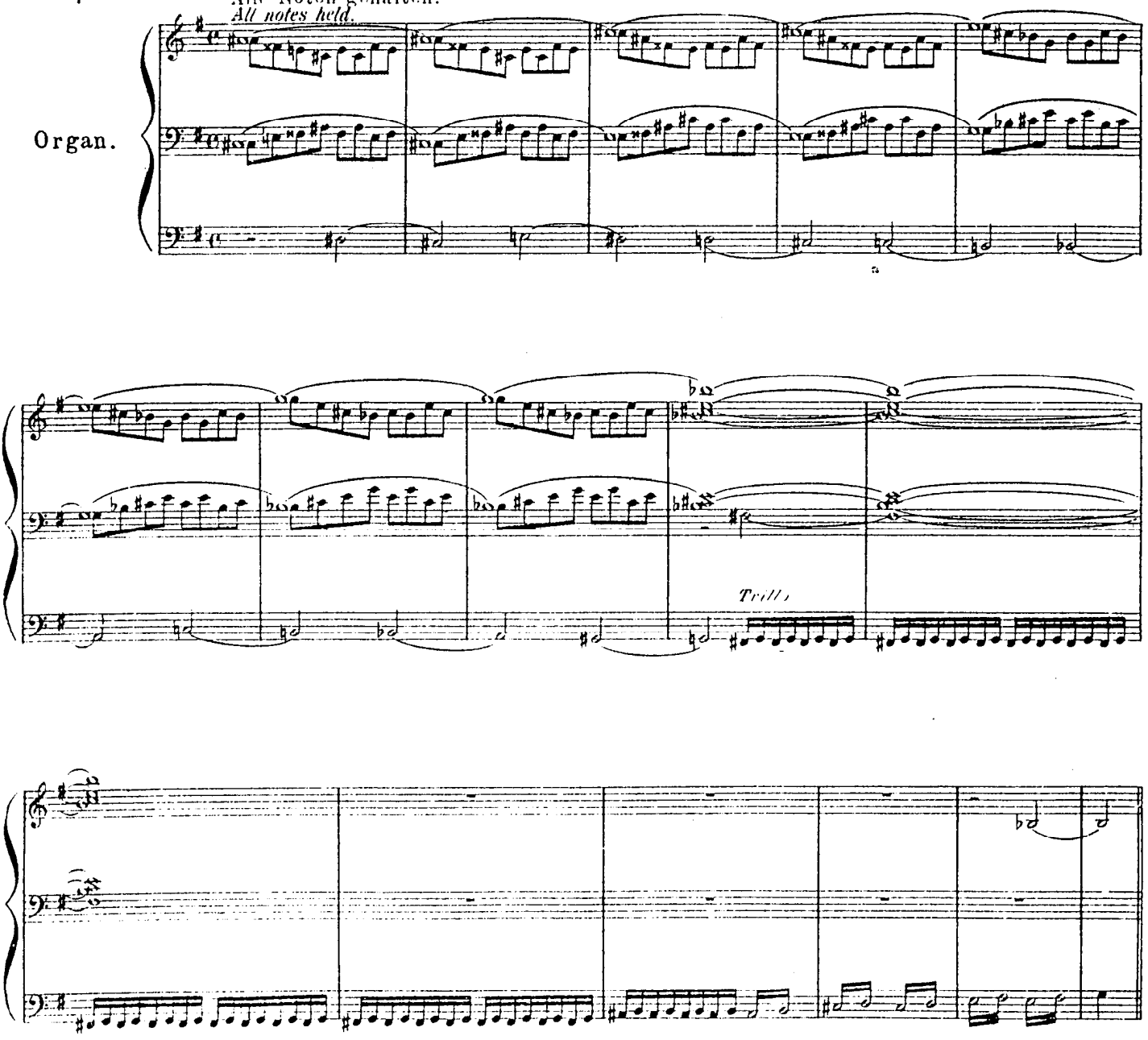
Da sind alle Mittel des Instrumentes zu entfalten, wo sie zur Wirkung verhelfen können, und die „Freiheit" der Bearbeitung gewinnt weitere Grenzen. Sie wird fasst unbeschränkt, wenn es sich, – wie in den folgenden Meisterbeispielen, – um die Übertragung eigener Compositionen handelt. *)

Beispiel 99.

Example 99.

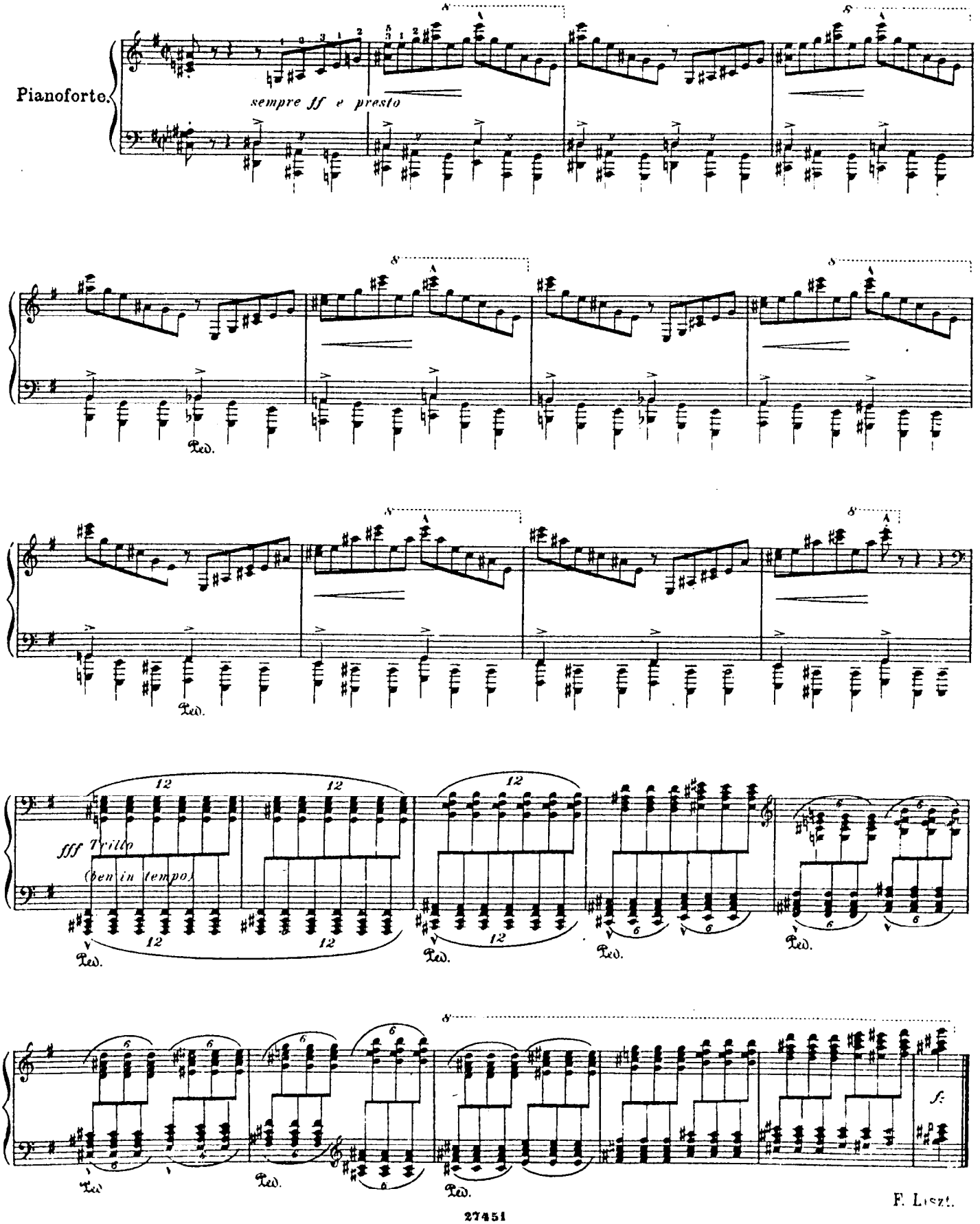
Alle Noten gehalten.
All notes held.

Organ.



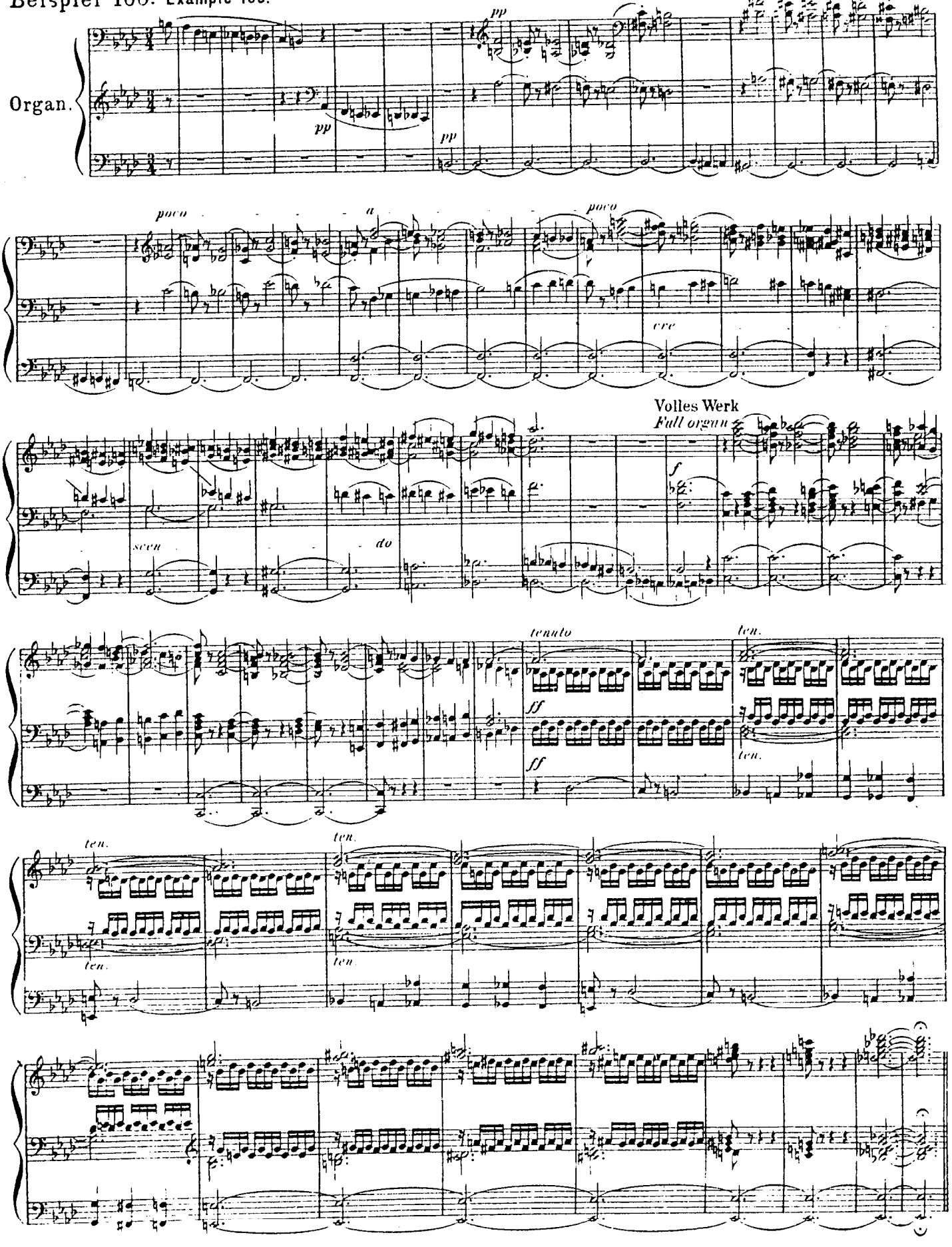
*) From this standpoint the editor has attempted a transcription of Liszt's Fantasia and Fugue on the chorale in Meyerbeer's *Prophet*.

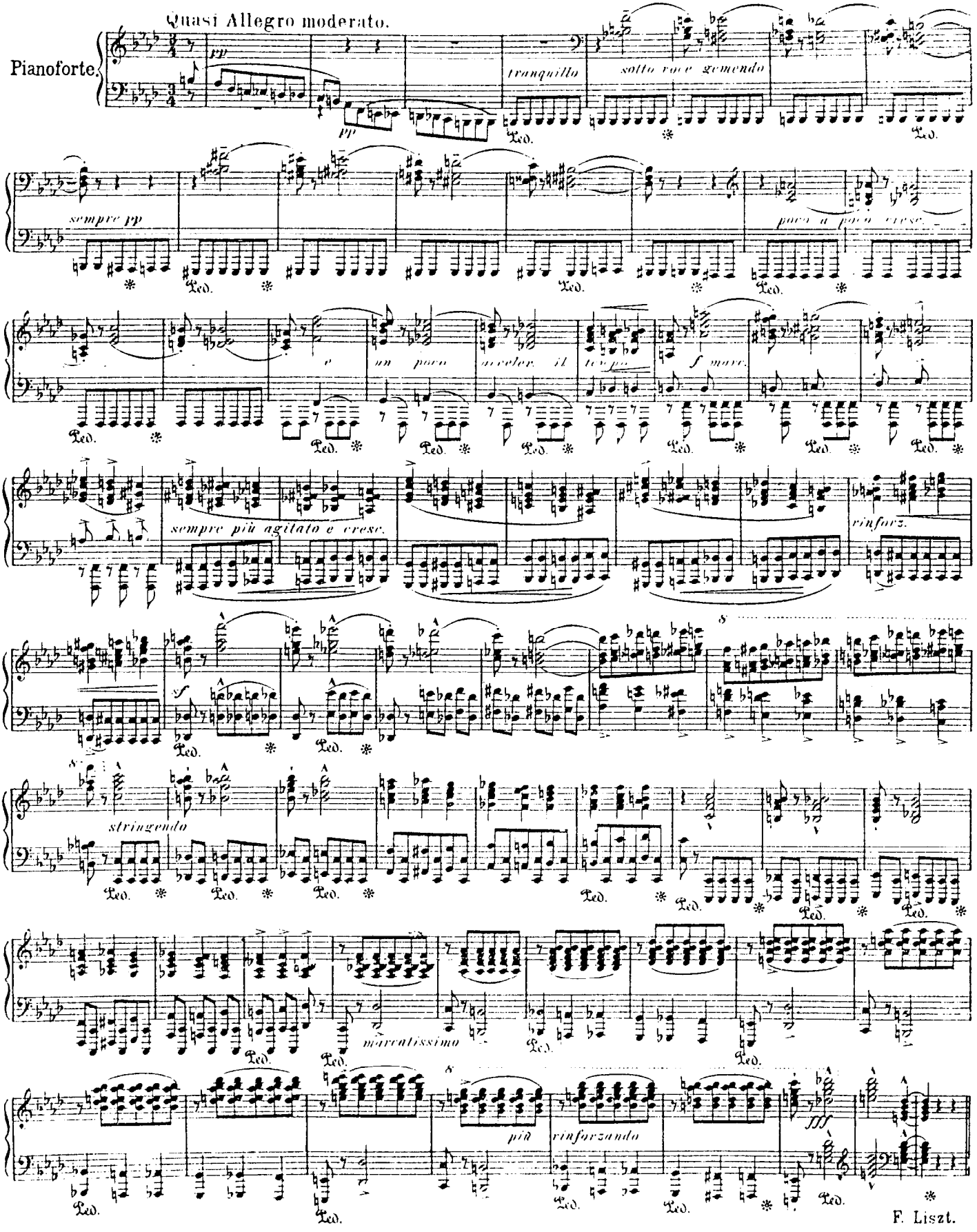
*) Von diesem Standpunkt aus versuchte der H. eine Übertragung der Liszt'schen Fantasie und Fuge über den Choral aus Meyerbeer's „Prophet."



F. Liszt.

Beispiel 100. Example 100.





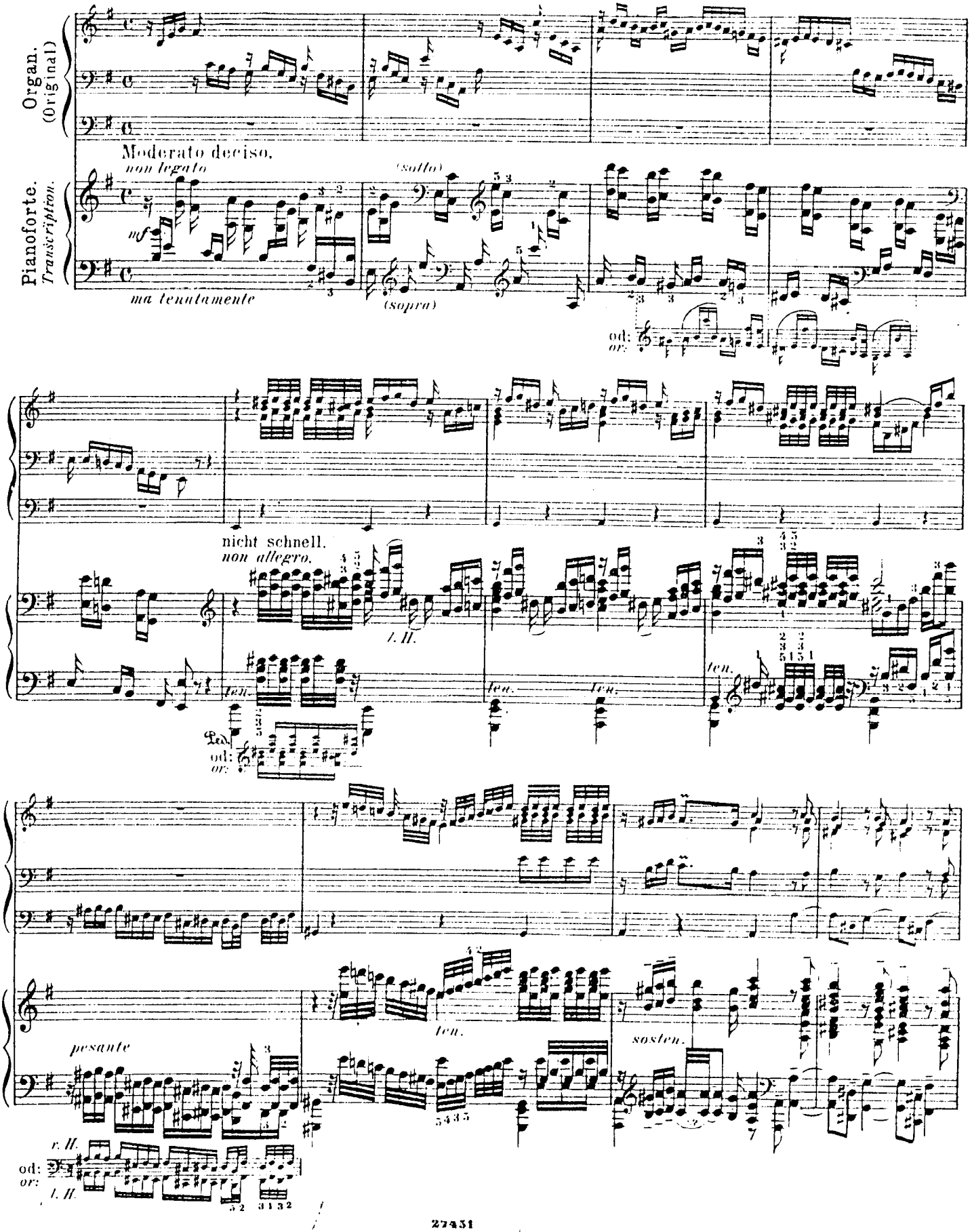
Als dankbare, grosse Aufgaben empfehlen wir zunächst zur Übertragung: Bachs Toccata in F dur, Toccata e Fuga in C dur, Fantasia in G dur und zur vierhändigen Bearbeitung auf 2 Clavieren die Passacaglia

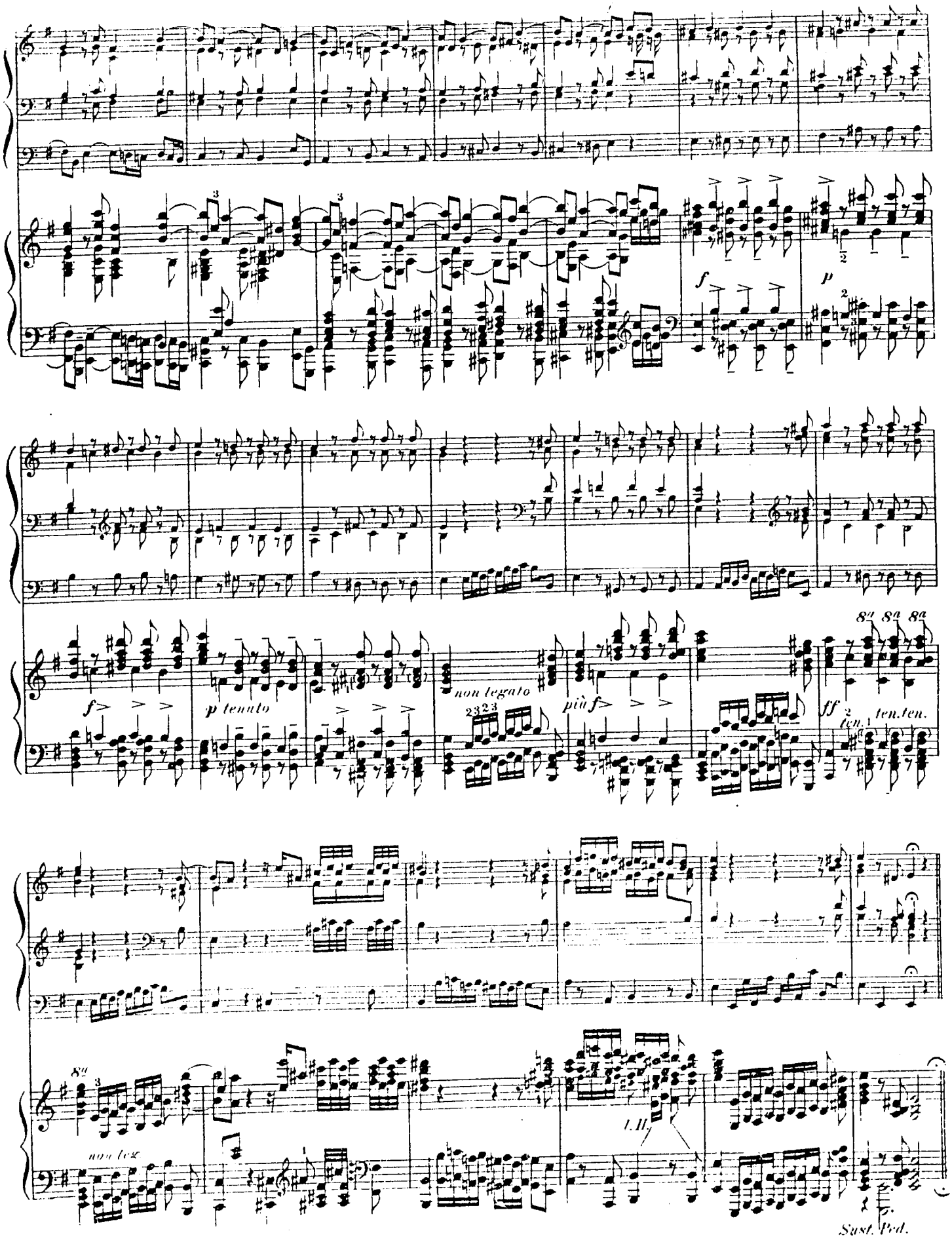
Von den angeführten Beispielen sind entnommen aus:	die Nummern:
Orgelwerke.	
Bach's Es dur-Praeludium & Fuge	2. 3. 5. 11. 16. 17. 21. 40. 42. 44. 45. 46. 52. 55. 56. 57. 68. 74. 75. 85.
„ D dur-Praeludium & Fuge	4. 10. 15. 24. 33. 41. 47. 51. 69. 70. 71. 73. 79. 80. 94.
„ D moll-Toccata & Fuge	6. 9. 12. 13. 18. 31. 34. 48. 49. 50. 54. 61. 62. 64. 65.
„ Passacaglia	1. 19. 20. 38. 39. 93. 97.
„ Fantasie in G dur	7. 8. 30.
„ Toccata in F dur	22. 23. 26. 53. 58. 59. 81.
„ Toccata & Fuge in C dur	14. 25. 28. 35. 36. 37.
„ Fantasie & Fuge in G moll	63. 83. 92.
„ Fuge (Violinfuge) in D moll	66. 91.
„ Praeludium in A moll	82.
„ Toccata („dorische") in D moll	60.
„ Praeludium in G moll	32.
„ Praeludium in E moll	29.
„ II. Concert in A moll (nach Vivaldi)	98.
„ Chaconne	72.
Beethoven's IV. Symphonie	84.
Liszt's Fuge über den Namen „BACH"	99.
Liszt's Variationen über „WEINEN & KLAGEN" (nach einem Motiv von Bach)	100.
Original	27. 43. 67. 76. 77. 78. 86. 87. 88. 89. 90. 95. 96.

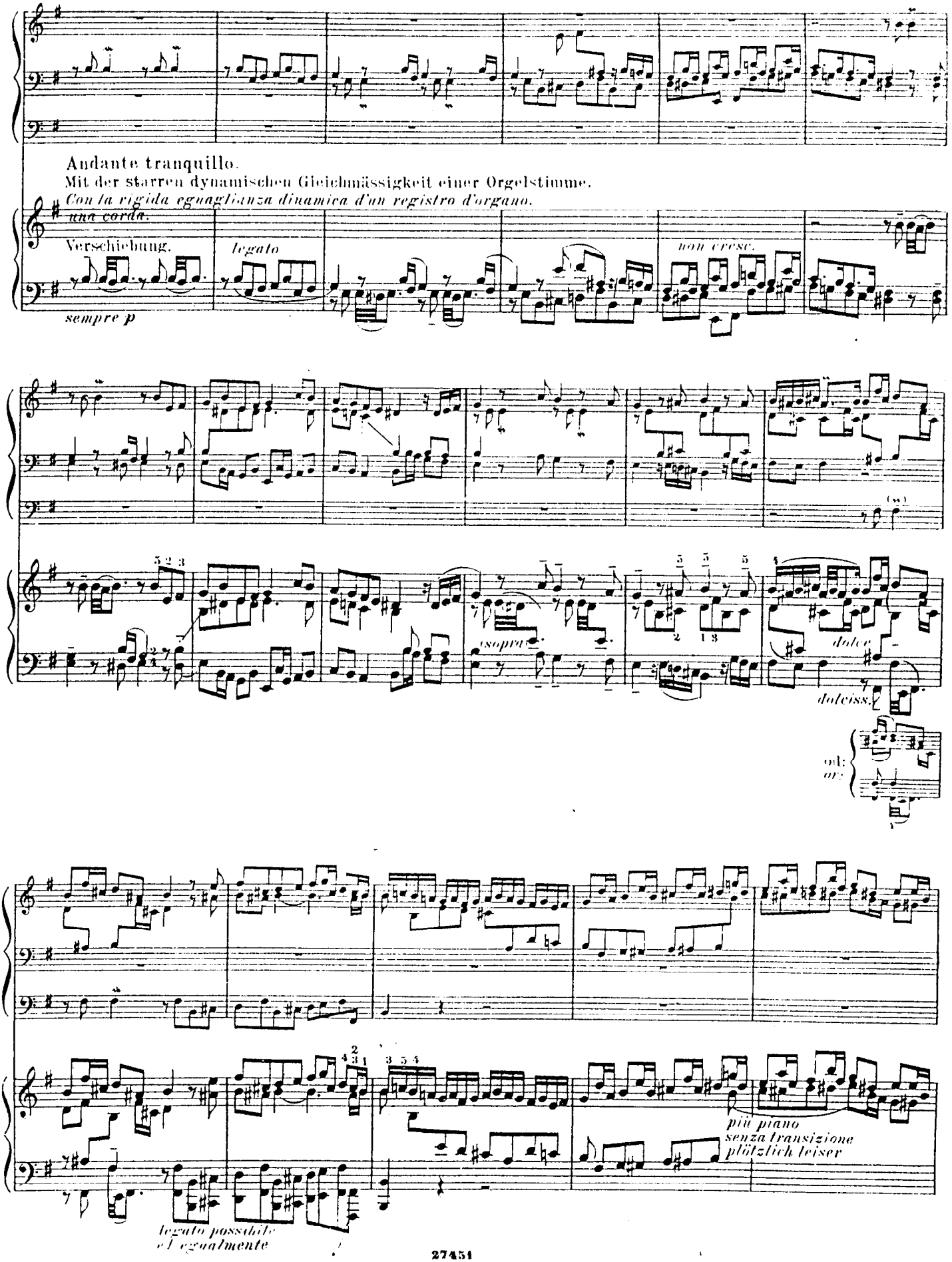
Zweiter Anhang zum I. Bande.

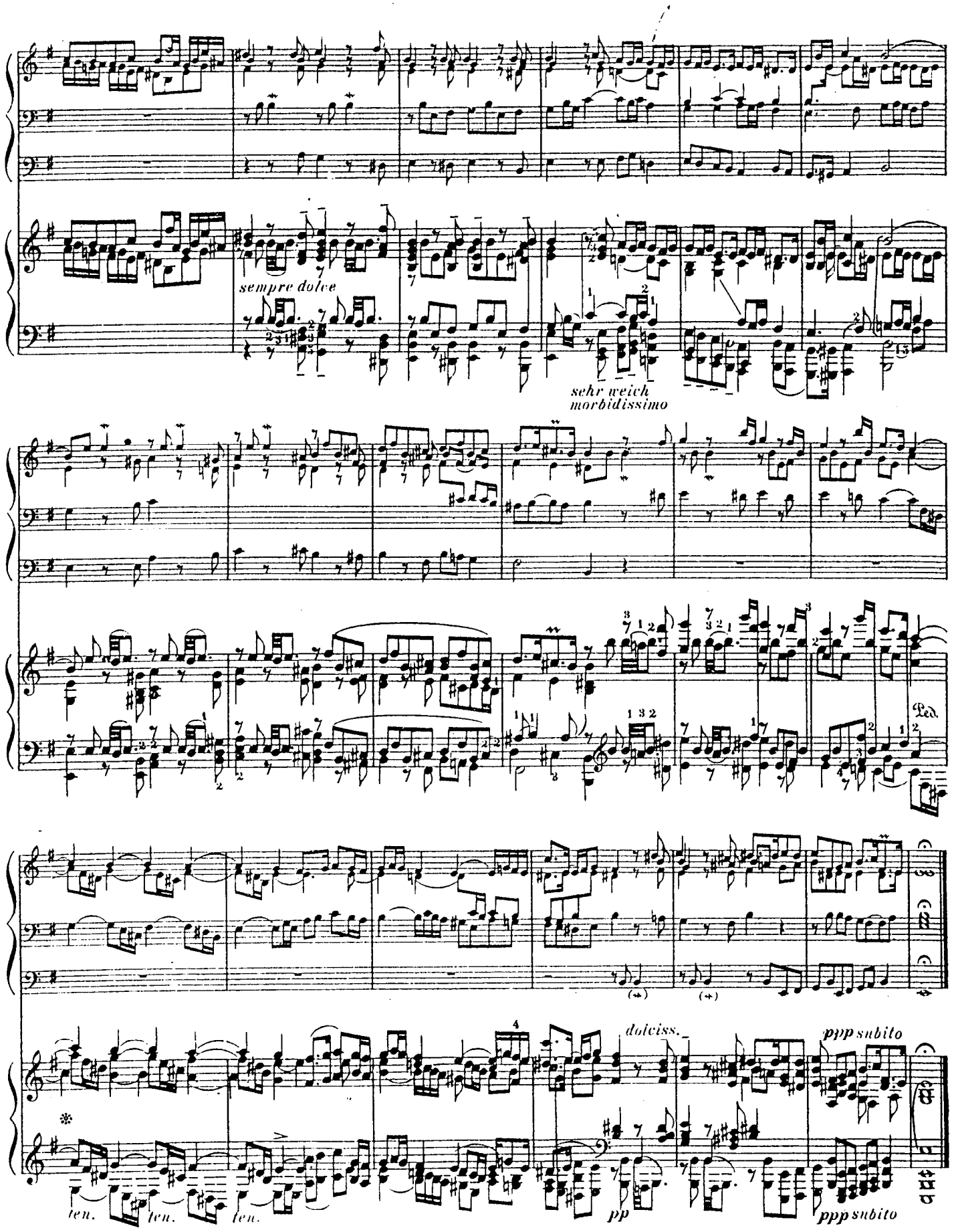
Praeludium et Fuga.

(Beispiel einer Übertragung von der Orgel auf das Pianoforte)




f
p
f
p tenuto
non legato
più f
ff
ten.ten.
8va
non leg.
I. II.
Sust. Ped.


Andante tranquillo.
Mit der starren dynamischen Gleichmässigkeit einer Orgelstimme.
Con la rigida eguaglianza dinamica d'un registro d'organo.
una corda.
Verschiebung.
sempre p
legato
non cresc.
sopra
dolce
dolciss.
ob:
or:
più piano
senza transizione
plötzlich leiser
legato possibile
ed egualmente



Diese Fuge soll klingen wie ohne Pedal gespielt.

Der Gebrauch desselben sei darauf beschränkt, schwer zu bindende Töne zu verbinden und solche, die mit der Hand nicht ausgehalten werden können, fortklingen zu lassen; wobei der vorgeschriebene Dauerwerth weder verkürzt noch überschritten werden darf.