

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen

Bach, Johann Sebastian

Berlin, [ca. 1853]

[urn:nbn:de:bsz:31-299845](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-299845)

Denk 141

Auswahl

SEBASTIAN BACH'S KOMPOSITIONEN,

zur
ersten Bekanntschaft mit dem Meister

am
Pianoforte,

veranaltet von

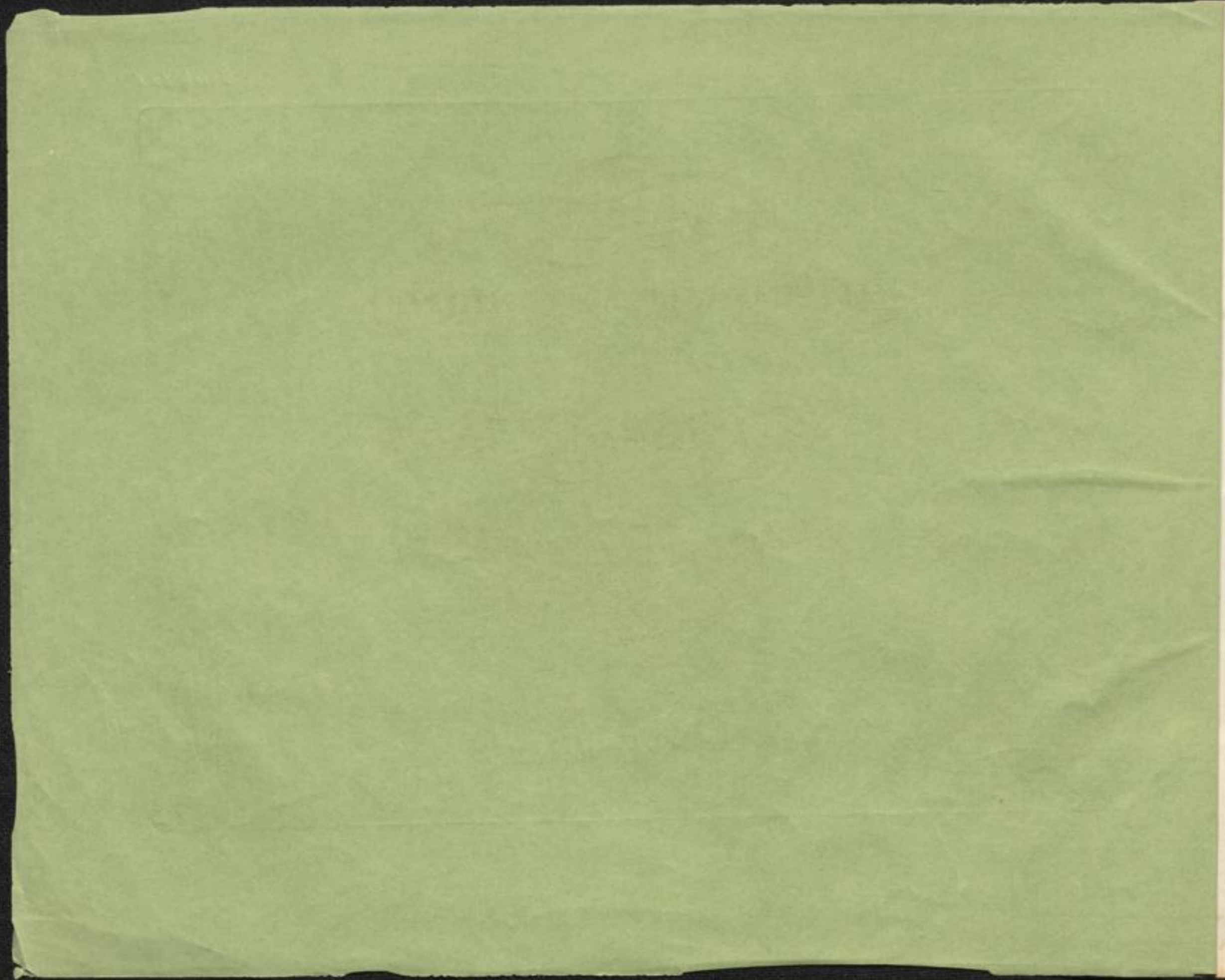
ADOLPH BERTHARD MARK.

Eigentum der Verleger

Berlin bei C. A. Challier & Co.

Jeder Preis 2 1/2 Sgr.





Auswahl
an
SEBASTIAN BACH'S KOMPOSITIONEN,
zur
ersten Bekanntschaft mit dem Meister
an
Pianoforte,
veranstaltet von
ADOLPH BERTHARD MARK.

Eigentum des Verlegers

Berlin bei C. F. Schallier & Co.

Netto Preis 25 Sgr.

SEBASTIAN BUCHHÄNDLER

1700

1700

VORWORT.

Das vorliegende Heftchen soll und kann im mindesten nicht die umfassende Bekanntschaft mit Bachs gesammelten Werken und den Ankauf derselben in der ruhmwürdigen Ausgabe, die wir Herrn C. Czerny und der Petersschen Verlagshandlung in Leipzig verdanken, entbehrlich machen; es wird vielmehr in der Hoffnung herausgegeben, dass es noch recht Vielen den Weg zeige und das Verlangen wecke nach jenem Goldschacht deutscher Kunst.

Im Verkehr mit vielen Kompositionsschülern (auch solchen, die schon als Musiklehrer gewirkt) habe ich erfahren müssen, dass nicht Wenigen bei achtungswerther allgemeiner Musikbildung Bach's Kompositionen noch ganz fremd geblieben, — dass viel Mehrere der Sien derselben sich nicht erschlossen, — dass mancher redlich Strebende und nach andern Seiten glücklich Gebildete bei Bach noch nicht über die Anerkennung „der kunstreichen Harmonik und Kontrapunktik“ und im Vortrag noch nicht über das korrekte, feste und fertige Spiel (allerdings die unerlässliche Grundlage) hinaus zu licht- und ausdrucksvoller Darstellung des tief-sinnigen Inhalts gelangt war. Dieser Standpunkt aber (über den selbst berühmte Virtuosen der neuesten Zeit nicht hinausgekommen sind, wenn sie den ihnen so wildfremden Alten in ihren Konzerten auführten) ist kaum bei irgend einem Meister so unzulänglich, als bei Bach, da seinen Kompositionen die breite Spielfülle und der bestechende äussere Glanz moderner Werke mangelt und seine Idee unsern Zeitgenossen zu fern steht, um ohne die Vermittlung eines tief sinnvollen Vortrags zu innerlicher Auffassung und Lebendigkeit zu kommen. Gleichwohl ist Bach einer von den wenigen Komponisten, die dem Eingeweihten unerschöpfliche Freuden bieten und ohne deren Erkenntnis tiefe Bildung nicht gehofft werden kann.

Fand ich nun im Kreise meiner jüngern Freunde Anlass genug, eine innigere Bekanntschaft mit unserm Altmeister zu vermitteln: so konnte nicht unbemerkt bleiben, dass ein Haupthinderniss tiefen und liebewerkenden Eingehens in der Wahl der Werke liegt, an denen man mit dem Meister anknüpft. Sie fällt fast

ohne Ausnahme auf „das temperirte Klavier“; dies soll das erste Werk sein, das man kennen lernt — und bleibt oft (wo nicht meist) auch das letzte.

Wem wäre der Ruhm dieses Werkes nicht zugekommen? welchem Kenner hätte man noch nöthig, den unauflösbaren Reichthum der tief-sinnigsten, charaktervollsten, kunstreichsten Gebilde, von denen nicht eins dem andern gleicht und nicht eins das andere überflüssig macht, in Erinnerung zu bringen? — Aber daraus folgt noch nicht, dass eben hier das Verständniss des Meisters anzuknüpfen sei; es folgt vielmehr das Gegenheil daraus. Ein durchaus eigenhümlicher, durch ein Jahrhundert von uns getrennter Künstler muss uns und unserer Denk- und Redeweise da am fernsten stehen, wo er sich und die Idee seiner Zeit am entschiedensten, eigenhümlichsten und reichsten ausgesprochen hat. Nicht an dem Fremden oder Fernen, sondern an dem uns Näherliegenden, unsrer Weise Verwandten ist, wie mir scheint, mit Erfolg anzuknüpfen. Dessen findet sich Manches im temperirten Klavier, Vieles und Vertrauteres in andern Sammlungen und einzelnen Gaben des Meisters.

Eine Auswahl in diesem Sinne wird hier geboten. Leichtere Werke Bachs (z. B. die Präludien für Anfänger) erscheinen nicht vielseitig genug, um in alle Richtungen und Weisen einzuführen und eine in solcher Rücksicht getroffene Auswahl — deren Bachs Zeitgenossen natürlich nicht bedurften — entbehrlich zu machen; abgesehen davon, dass ein Theil dieser leichtern Kompositionen, z. B. mancher Satz aus den Suiten, für das augenblickliche Bedürfniss beim Unterrichte oder im Zeitgeschmacke verfasst, in der That seine Bedeutung und Lebenskraft verloren hat. Wahre Liebe und Verehrung hält nur am Ewigwahren und Ewiglebendigen; nur in diesem lebt ihr der Künstler fort und das Vergängliche und Vergangene, das jedes Menschenleben bringt, lässt sie dahinfliegen wie Schlacken, dass das reine Erz heller leuchtet.

Bei einer solchen Auswahl muss man darauf verzichten, jeder besonders Vorliebe oder Sinnesrichtung genug zu thun; jeder Bescheidwissende wird einige

Liebliche vermissen, — wie der Herausgeber selber. Von einer vollständigen Zusammenstellung des Vorzüglichsten oder Lehrreichsten — ohnehin sehr vage Begriffe — kann nun gar nicht die Rede sein; man hätte die Hälfte der gesammelten Werke abdrucken und damit der Verbreitung der Hauptausgabe eher hinderlich als förderlich werden müssen, eine Versündigung an Meister und an der Litteratur unsrer Kunst und ein Undank gegen die würdige Verlagshandlung. Es ist also so viel gegeben, als nächststüthig scheint, aus unserm musikalischen Lebens-Kreis in den Ideengang Bachs überzuführen und in dessen vornehmste Richtungen einzuweisen. Liedförmige Sätze, Figurationen, nachahmende, fugenartige Sätze, Fugen u. s. w. gewähren dem Spieler stets geistreiche Bethätigung, dem Kompositionsjünger und sonst tiefer Forschenden die Anschauung mannigfacher und bedeutender Kunstformen; — im Kreise derselben dürfen die zunächst für Orgel bestimmten Figurationen (No. 3, 7, 16) nicht fehlen. Wer sich in diesen leichtern und einfachern Sätzen einheimisch fühlt, der wird auch die andern, zum Theil grössern und fremdartigern Kompositionen sich näher gebracht und seinem Sinn bei liebevollem Beharren erschlossen finden. Sollte ich die nächsten Schritte von hier aus bezeichnen, so würde ich zuerst zur Bekanntschaft mit dem temperirten Klavier, dann mit dem vierten Bande der petersschen Ausgabe rathen, wenn auch im letztern die Aechtheit von No. 4. und 10. — so wie die des double und agrément zu den im vorliegenden Heft aufgenommenen Sarabanden zweifelhaft sein mag.

Gern versucht' ich nun, die mit Bach Unvertrauten in den Sinn und die Vortragsweise seiner Werke einzuführen, wenn dies nicht auf bloss schriftlichem Weg und ohne sichere Voraussetzung von Formkenntnis und andrer Vorbildung eine hier durchaus unstatthafte Fülle der Mittheilung erforderte. Ich beschränke mich daher auf einige ganz allgemeine Bemerkungen, die zunächst das Bedürfniss der mit Bachs Weise ganz Unbekannten in das Auge fassen. Weitere Auskunft über seine For-

men und deren Bedeutung findet man in meiner allg. Musik- und besonders in Th. II. der Kompositionslehre.

Der erste Blick auf Bachsche Kompositionen zeigt uns schon, dass in ihnen weder die Vollgriffigkeit, noch die breite Spielfülle, die weitgeführten Arpeggien, Läufer u. s. w. unsrer heutigen Klaviermusik eine Stelle gefunden haben, in denen ganze Massen von Tönen für einen Zug gelten, mithin in raschen grossen Würfen zusammengefasst, in sehr lebhaftem Tempo vorgebracht werden müssen. Selbst die spielvollsten Sätze (z. B. No. 12, 13, 9) stehen in dieser Hinsicht von unsern neuesten, auch von den Beethoven'schen Kompositionen dieser Gattung, weit ab und würden auch im rapidesten Tempo nicht den Glanz derselben erlangen. Dass aber in andern (z. B. in No. 1, 4, 14, 15,) die laufenden und sonst bewegteren Figuren ihre Bedeutung nicht durch bravourmässige Schnelligkeit erhalten können, ist schon durch ihre Beschränktheit auf engen Raum klar; als Bravourpassagen wären diese Figuren allesamt gering. Man darf aber nicht annehmen, dass ein Komponist etwas gewollt, was er nicht geleistet, sondern muss voraussetzen, dass er das, was er gegeben, auch gewollt hat und nichts Anders; man muss seinen Sinn in dem, was er wirklich gegeben, zu erfassen suchen. Schon hieraus folgt, dass der virtuosenmässige Vortrag, dieses Darüberhinfahren im möglichst raschen Tempo bei Bach nicht an seiner Stelle ist; noch mehr aus dem Folgenden. —

Soll nun ein so engbegrenzter und darum schon der bravourmässigen Rapidität entzogener Satz (z. B. die Sechszehntelbewegung im Diskant von No. 1) irgend eine Bedeutung haben: so muss man sie in seinem Innern suchen. Und da findet sich denn, dass in diesen Sätzchen der feinste Sinn, eine eigenthümliche Empfindung, eine bald tief sinnige, bald grazienhaft-leichte Bewegung der Seele webt und uns zu einem ebenfalls in jedem Ton sinnvollen Vortrag reizt, der alle Mittel des Bindens und Stössens, des leichtern oder schwerern Betonens, des (mit feiner Zurückhaltung und Zurücklenkung in das Grundmaass der Bewegung anzuwendenden) Eilens und Zögerns wohlervogen in Anspruch nimmt. Wenig hiervon hat, nach seiner stillen Weise, Bach angedeutet. Dass aber diese feinere, durch Noten und Kunstausdrücke doch nicht erschöp-

fend andeutbare Empfindung in ihm gelebt, muss man nicht bloss bei ihm als wahren Künstler voraussetzen; sondern es bezeugen dies auch überall (z. B. in No. 3, 6, 9, 16) eine Reihe einzelner Züge, — und noch vielmehr für den Eingedrungenen das Ganze! — die ohnedem unbegreiflich wären, es beweisen dies selbst für den Fremden im Tonwesen die Gesangskompositionen des überall gleich tief sinnigen Meisters.

Dass man hierin zu weit gehen, in die alten Tongedichte etwas hineinbringen könne, woran der Dichter vielleicht selber nicht gedacht; wer wollte das leugnen? Aber aus Furcht davor sich nicht über das dürre Wort, über die todte Note hinausgetrauen, — sich und Andern wohl gar einreden wollen, alles tiefere Kapfinden und demgemässe Darstellen sei den Alten fremd gewesen, sei moderne Sentimentalität: das ist nicht bloss eine Verleugnung des Künstlerischen und Ewig-Menschlichen in den Alten und eine Vermischung der Begriffe von wahrer und überreizter Empfindung (Sentimentalität) sondern tödtet auch unter unsern Händen das Kunstwerk und endlich gar unsern eignen Kunstsin. Es ist am Ende besser, in ein Werk etwas hineinbringen, als nichts herausholen.

Das Zweite, was uns an Bachschen Kompositionen im Gegensatz zu den meisten neuern auffällt, ist: dass der Hauptgehalt meistens nicht in einer einzigen Stimme (der Hauptstimme, oder der Melodie, wie wir jetzt sagen) gegeben ist, sondern dass alle Stimmen daran wesentlicher Theil nehmen, als in der Mehrzahl neuerer Werke, dass jede Stimme Melodie, — und zwar eine selbständig und reich ausgebildete, — der Satz durchaus oder meistens polyphon ist. Und dies findet sich nicht bloss in den Fugen, sondern auch in den einfachern Sätzen, z. B. No. 2, 3, 4, 12, 13, 16. In dergleichen Sätzen erhält man — im Vergleich zu den homophonen, die nur eine Hauptstimme und Hauptmelodie haben — eine zwei-, drei-, vierfache Gabe; in jeder Stimme ist Leben, Sinn, Ausdruck — und zwar in jeder ein eigenthümlicher im Gegensatz mit dem, was zu gleicher Zeit die andern Stimmen geben.

Hieraus folgt, dass jede Stimme von abweichendem Inhalt ihren eigenthümlichen Ausdruck erhalten und durch den ihr angemessenen Vortrag von dem abweichenden Sinn der einen oder mehrern Gegenstimmen unter-

schieden werden muss. Es genügt nicht, dass eine Stimme hervorgehoben werde, wie etwa die Hauptmelodie eines homophonen Satzes vor der Begleitung; namentlich auch für die Fuge genügt es nicht, das Thema (obgleich es allerdings Hauptgedanke des Ganzen ist) durch stärkern Anschlag u. s. w. hervortreten zu lassen; der Vortrag muss den eigenthümlichen Sinn jedes Satzes in jeder Stimme herausstellen durch alle ihm zu Gebot stehende Mittel.

Schon diese Forderung ist nicht leicht zu erfüllen; noch schwerer ist aber die andre von ihr untrennbare: dass bei der Zeichnung der einzelnen Stimmen der Sinn, Zusammenhang, Fluss des Ganzen und dessen Einheit erhalten werde. Dies bedingt zuerst eine das Einzelne und das Ganze durchdringende und zusammenhaltende Verständniss und Föhlung; dann aber eine vollendete Unabhängigkeit der Hände — ja der Finger von einander, so dass die eine Hand stossen oder binden, stark oder schwach spielen kann in allen möglichen Abstufungen, während die andre das Gegentheil auszuüben hat; sogar jede Hand für sich allein fähig sein muss, entgegengesetzte Vortragsweisen gleichzeitig auszuführen, wie ein Blick auf No. 7, 11, 15, 16 beweist. Dies macht nicht selten ganz abweichende Fingersetzungen, Ablösung der Finger und Hände bei der Ausführung einer einzigen Melodie und in technischer sowohl als geistiger Beziehung gründliches Studium jeder einzelnen Komposition nothwendig. Aber der Reichthum des so in das Leben Gehobnen vergilt hundertfältig die aufgewandte Sorgfalt; in dem vielfachen innerlichen Reichthum ist ein nicht zu leerender Schatz für unsre Fortbildung und Freude gegeben.

Wer nun in solchem Sinn auffassen und darstellen will, muss, sobald das Technische überwunden ist, die verschiedenen Gedanken, die in einer Komposition einander ablösen, erst abgesondert erfassen, dann beobachten, wie sich jeder vom andern charakteristisch unterscheidet, wie jeder bei den Wiederholungen gesteigert oder sonst verwandelt wird, endlich, wie das Ganze diese Einzelheiten verschmilzt und sich durch dieselben hindurch bald gesteigert bald gesänftigt zum befriedigenden Schlusse bewegt.

Einem andern, räumigern Orte muss ich befriedigendere Anweisung vorbehalten. A. B. Marx.

Praeludium.

Allegro moderato.

Nº 1.

Musical score for Praeludium No. 1, Allegro moderato. The score is written for grand staff (treble and bass clefs). It features a variety of rhythmic patterns and textures. Dynamic markings include *mf*, *p dol.*, *mf cres.*, and *piu*. The piece concludes with a double bar line.

Praeludium.

Andante. Quietto.

Nº 2.

Musical score for Praeludium No. 2, Andante. Quietto. The score is written for grand staff (treble and bass clefs) in a 2/4 time signature. It features a more lyrical and legato style. Dynamic markings include *p sempre legato.*, *cres.*, *p*, *pf*, and *P*. The piece concludes with a double bar line.

First system of musical notation for a figured choral piece. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time. Dynamics include *p* (piano), *cres.* (crescendo), and *f* (forte). There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or ornaments.

Second system of musical notation for a figured choral piece. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *cres.* (crescendo), and *f* (forte).

Third system of musical notation for a figured choral piece. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano).

Figurirter Choral.

Larghetto. *tr* Wer nur den Heben Gott lässt walten.

Fourth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The tempo is *Larghetto*. The vocal line is marked *dolce legato*. The piano accompaniment includes trills (*tr*). The text "Wer nur den Heben Gott lässt walten." is written above the vocal line.

Fifth system of musical notation for a figured choral piece. It consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time. Dynamics include *piu f* (pianissimo forte), *cres.* (crescendo), and *dolce* (dolce).

Invention.

Allegro risoluto.

No. 4.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cres.*) marking. The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cres.*) and a forte (*f*) dynamic. The fifth system continues with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

C. G. 383

Allegretto espressivo.

Gigue.

Al. 5.

m.f.
m.d.
p dol. *semp legato.*

cres. *dimin* *p* *cres.* *piu f*

dim *pp* *f*

> *p dol.* *cres.* *f*

di - mi - nu - en - do *al* *p* *cres.* *dim*

6

First system of a musical score, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and features a melodic line in the treble with slurs and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics include *p*, *cres.*, and *f*. The lyrics "di - mi - nu - en - do." are written below the notes.

Second system of the musical score, continuing the melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *sf* and *pp*. The word *cres.* appears at the end of the system.

Third system of the musical score, concluding the piece. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, and *smorz.* The system ends with a double bar line.

Sarabande.

Andante maestoso.

Fourth system of the musical score, marked "Andante maestoso." It features a grand staff with a more complex rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, and *f*. The number "6" is written to the left of the system.

Fifth system of the musical score, continuing the Sarabande. Dynamics include *p*, *cres.*, *dim.*, *p*, and *f*. The system concludes with a double bar line.

C. P. G. 363.

Figurirter Choral.
Vater unser im Himmelreich.

Andante. (Die Chormelodie in der Oberstimme, hervorzuheben.)

No. 7.

dolce legato.

Allegro vivace. Gavotte.

No. 8.

pf *f* *p*

The image shows a page of musical notation. The top section, labeled 'No. 7', is titled 'Figurirter Choral' and 'Vater unser im Himmelreich'. It is marked 'Andante' and includes the instruction '(Die Chormelodie in der Oberstimme, hervorzuheben.)'. The music is written in 6/8 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is 'Andante' and the style is 'dolce legato'. The bottom section, labeled 'No. 8', is titled 'Gavotte' and is marked 'Allegro vivace'. It is written in 2/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is 'Allegro vivace' and the style is 'Gavotte'. The dynamics are marked 'pf', 'f', and 'p'.

C. F. G. 563.

8

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *cres.* (crescendo).

Second system of the musical score, continuing the complex texture. Dynamics include *p* (piano), *cres.*, *f*, and *p*.

Allegro. **Fuge.**

9.

Third system, marked **Allegro.** and **Fuge.** It features a more rhythmic and driving texture. Dynamics include *espr.* (espressivo), *ten.* (tension), and *fp* (fortissimo).

Fourth system of the musical score, continuing the fugue. Dynamics include *ten.*, *fp*, and *cres.*

Fifth system of the musical score, concluding the fugue. Dynamics include *ten.*, *fp*, and *cres.*

C. & G. 363.

5

First system of musical notation, measures 1-6. The music is in 2/4 time and features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *f*, *ten.*, *fp*, *fp*, *cres.*, and *f*.

Second system of musical notation, measures 7-12. Dynamics include *dim.*, *p*, *cres.*, and *f*.

Third system of musical notation, measures 13-18. Dynamics include *fp*, *fp*, *cres.*, *f*, and *dim.*

Fourth system of musical notation, measures 19-24. Dynamics include *cres.* and *f*.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. Dynamics include *p*, *cres.*, and *f*.

C. G. 385.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The notation includes various dynamics such as *f*, *p*, and *cres.* (crescendo). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Ce G. 363

dim. e rit - ten - do.

p

Andante con moto.

Sarabande.

Nº 10.

f

p

f

p

f

p cres.

p

Allegro moderato.

Gigue.

Nº 11.

f marcato.

f

p

cres.

tr

dim.

C. G. 363.

The first four systems of music are arranged in two pairs. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes piano (*p*) and fortissimo (*ff*) markings, along with a trill ornament (*tr*) and a crescendo (*cres.*). The third system features fortissimo (*ff*) and piano (*p*) dynamics, with trills (*tr*) and a crescendo (*cres.*). The fourth system starts with fortissimo (*f*) and ends with fortissimo (*f*) and a decrescendo (*dim.*) marking. Trills (*tr*) are also present in this system.

Præludium.

The fifth system is titled "Allegro vivace" and is marked with piano (*p*) dynamics. It includes a "No. 12" label on the left side. The notation features a treble clef staff and a bass clef staff with various rhythmic patterns and dynamics, including fortissimo (*f*) and piano (*p*) markings.

C. G. 563.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of five systems of two staves each. The notation is dense and includes various dynamics and articulations. The first system has a 'cres.' marking in the first measure and a 'dimin.' marking in the fifth measure. The second system has a 'cres.' marking in the first measure and a 'p' marking in the last measure. The third system has a 'cres.' marking in the eighth measure. The fourth system has 'f' markings in the first, third, fifth, and seventh measures, and 'p' markings in the second, fourth, and sixth measures. The fifth system has 'p' markings in the first and last measures, and 'cres.' markings in the fourth and sixth measures. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

C. G. 363.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *cres.* and *f*.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with intricate chordal textures. The left hand has a more melodic line. Dynamic markings include *dimia.*, *p*, and *cres.*

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand shows a mix of chords and moving lines. The left hand maintains a consistent accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a series of chords with some melodic movement. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues with chords. Dynamic markings include *piu f*, *f*, *p*, and *cres.*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *cres.* (crescendo).

Second system of musical notation, continuing the piece. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Third system of musical notation, featuring a mix of dynamics including *f* (forte) and *p* (piano).

Fourth system of musical notation, including trills (*tr.*) and dynamics such as *p* (piano), *cres.* (crescendo), and *f p* (forte piano).

Fifth system of musical notation, the final system on the page, featuring trills (*tr.*) and dynamics like *f p* (forte piano) and *cres.* (crescendo).

C. G. 363

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It contains several measures of music with various note values and rests. Dynamics include *fz* and *p*.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It contains several measures of music with various note values and rests. Dynamics include *cres.*, *f*, and *p*.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It contains several measures of music with various note values and rests. Dynamics include *cres.*, *f*, *ff*, and *rallent.*

Fantasie.

Allegro ma non troppo.

Fourth system of musical notation, labeled "No. 15". It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features various note values and rests. Dynamics include *f* and *tr*.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It contains several measures of music with various note values and rests. Dynamics include *f*.

C. G. 565.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking.

Second system of musical notation, continuing the piece with a grand staff.

Third system of musical notation, including a piano (p) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, featuring a forte (f) dynamic marking and first ending brackets labeled '1.'

Fifth system of musical notation, featuring a forte (f) dynamic marking and second ending brackets labeled '2.'

C. G. 585

The musical score is written in a single system with five systems of two staves each. The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'cres.' (crescendo). The piece concludes with a double bar line.

C. G. 363.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The music includes various note values and rests, with a 'cres.' marking in the second measure.

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

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, including first and second endings.

Allegretto giocoso.

Gigue.

N^o 14

Fifth system of musical notation, labeled "N^o 14". It features a 12/6 time signature and dynamics like "mf" and "cres.".

C. 5. 365.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with a slur and a dynamic marking of *piu f*, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a *cres.* marking in the bass staff, followed by a *f* dynamic in the treble staff, and a *dim.* marking in the treble staff. The third system starts with a *p* dynamic in the treble staff and a *cres.* marking in the bass staff. The fourth system includes a *pf* dynamic in the bass staff and a *cres.* marking in the treble staff. The fifth system has a *dim.* marking in the treble staff and a *pf* dynamic in the treble staff. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

C. G. 303.

The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *piu f* and *f*. The second system features a treble staff with a more active melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include *cres.* and *f*. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dim.*, *mf*, and *cres.*. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *cres.*, and *ff*.

Praeludium und Fuge.

No. 15.

Larghetto.

The notation for 'No. 15. Larghetto.' is in 2/4 time. The treble staff begins with a *pf* dynamic, and the bass staff has a *p* dynamic. The piece consists of a prelude and a fugue.

Co. G. 365.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex texture with many beamed notes. Dynamic markings include *pf* (pianissimo) and *cres.* (crescendo). A *p* (piano) marking is present in the latter part of the system.

Second system of musical notation. It continues the complex texture. Dynamic markings include *pf* and *dim.* (diminuendo). A *ten.* (tension) marking is visible above the treble staff.

Third system of musical notation. It features a double bar line. Dynamic markings include *cres.*, *p*, and *fp* (fortissimo).

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings such as *f* (forte), *dim.*, and *mf* (mezzo-forte).

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It continues the intricate musical texture.

Ce G. 365

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, continuing the complex rhythmic pattern from the first system.

Third system of musical notation, continuing the complex rhythmic pattern.

Languente. **Fuge.**

Fourth system of musical notation. The tempo changes to **Languente.** and the piece is identified as a **Fuge.** The time signature is 2/4. The music is marked with a piano (**p**) dynamic and includes a **poco più** instruction.

Fifth system of musical notation, continuing the fugue with a more active rhythmic pattern.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include *più*, *dim.*, *cres.*, and *Pf*. The piece concludes with a double bar line.

C. G. 383

25

cres *do*

Figurirter Choral.
Das alte Jahr vergangen ist.

Adagio espr.

N^o 16.

C. F. G. 363.

