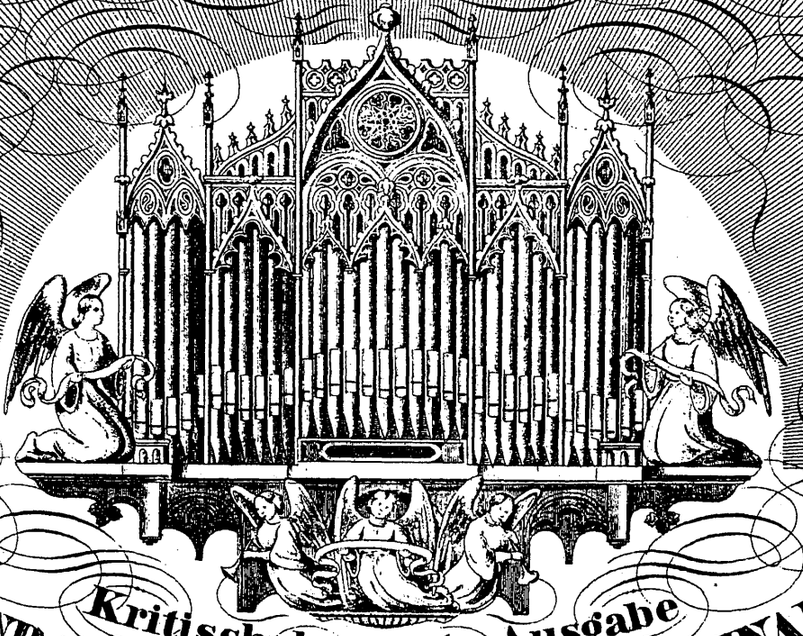
# Johann Sebastian Bach's Compositionen
für die
# ORGEL



Kritisch-korrecte Ausgabe
von
FRIEDRICH CONRAD GRIEPENKERL und FERDINAND ROITZSCH.

*In dieser Bearbeitung Eigenthum des Verlegers.* *Eingetragen in das Vereins-Archiv.*

LEIPZIG C. F. PETERS, Bureau de Musique.

*Ent.d Stat. Hall.*

# VORREDE.

## Band IV.

Durch den Titel unsrer Ausgabe der Kompositionen für die Orgel von J. S. Bach haben wir zwar die eigentliche Absicht derselben schon klar genug angedeutet, und demgemäß konnten auch die Gedanken, welche uns bei dem ganzen Unternehmen leiten mußten, nicht zweifelhaft sein; doch machen es jetzt einige Stücke des dritten und des vorliegenden vierten Bandes notwendig, den Gegenstand etwas ausführlicher zu besprechen. Wir bitten daher das musikalische Publikum, den nachfolgenden Bemerkungen eine gefällige Aufmerksamkeit schenken zu wollen.

Die Herausgabe der Werke eines großen Meisters der Vergangenheit, beträfe sie auch nur, wie hier, eine einzige Richtung seiner Wirksamkeit, ist ein historisches Unternehmen und steht unter den höheren Gesichtspunkten der Geschichte. Schuldigkeit der Geschichte aber ist's, der Nachwelt das vollständige, wahre Bild eines solchen Geistes zu liefern, und nichts Fragmentarisches, gleichviel ob letzteres ihn nun erhöbe oder herabsetzte. Vor der Forderung vollständiger historischer Wahrheit, soweit sie sich irgendwie entdecken läßt, müssen alle Nebenzwecke, alle subjektiven Wünsche, Neigungen oder Abneigungen als untergeordnete Rücksichten verschwinden oder wenigstens zurücktreten. Ja selbst der größere oder geringere Grad von Vortrefflichkeit, wie er in den verschiedenen Werken eines solchen Meisters sich zeigen mag, darf vom historischen Gesichtspunkte aus auf das Wählen oder Verwerfen ebensowenig Einfluß ausüben, als die religiöse Erhabenheit oder irdische Freudigkeit, die sich etwa in ihnen ausspricht. Hätte ein solcher Mann, dessen Werke vom Beginn seiner Meisterschaft der Geschichte angehören, sich sogar Fehler gegen die Gesetze seiner Kunst zu schulden kommen lassen, sie dürften nicht verschwiegen oder durch Auslassungen beseitigt werden; denn die Geschichte verlangt mit vollem Recht nicht die Zeichnung eines Ideals, sondern des wirklichen Menschen. Es wäre sogar besser, sich durch eine alte Handschrift, an die acht und mehr Jahrzehnte geglaubt haben, zum Irrtum verleiten zu lassen, als das Werk in unbestimmten Zweifeln an seiner Echtheit zu verwerfen, wenn es nur selbst in Geist und Form der Art und Kunst eines solchen Meisters nicht widerspricht. Der erkannte Irrtum kann zurückgenommen werden; und es ist, als wäre er nicht begangen. Eine ausgelassene Farbe aber in dem historischen Gemälde ist schwer nachzutragen, man müßte es denn in den meisten Fällen neu zeichnen. Außerdem besitzt kein lebender Musikgelehrter eine solche Autorität, die entscheidender wäre zum Verwerfen, als eine achtzig Jahre hindurch anerkannte Handschrift zum Beibehalten eines Werkes. Wir wenigstens sind weit entfernt, uns eine solche anzumaßen.

Deshalb liefern wir so viele Kompositionen für die Orgel von J. S. Bach aus den Zeiten seiner Meisterschaft, als wir von ihnen nur irgend auffinden können. Wir sind sogar gesonnen, die wichtigsten Jugendarbeiten J. S. Bachs, die den Weg bezeichnen, auf dem er sich zum ersten Organisten und zum ersten Komponisten für die Orgel in seinem Jahrhundert emporschwang, am Ende des Unternehmens in einem besonderen Bande nachzuliefern, und wir hoffen, den Kunstjüngern der Gegenwart hiermit einen Dienst zu erweisen. Andren Motiven aber als den historischen, legen wir damit kein Hindernis in den Weg. Möge doch jeder nun die Stücke selbst auswählen, die seinen besondren Bedürfnissen, Zwecken und persönlichen Neigungen am besten entsprechen, da die Verlagshandlung solche Motive zuvorkommend begünstigt und die in den verschiedenen Bänden zusammengestellten Stücke auch einzeln abgibt.

Neben dem oben Ausgeführten aber ist noch folgende Begriffsscheidung notwendig, wenn ein umsichtiges Urteil in dieser Angelegenheit gefällt werden soll.

Die Orgel — die große in den Kirchen, denn an kleinere Instrumente dieser Art, die man zu Hause zur Vorübung gebrauchte, ist hier nicht zu denken — war 1) zur Verschönerung der kirchlichen Feier beim Gottesdienst bestimmt. Sie führte das Vorspiel und Nachspiel zum Gesang der Gemeinde, den sie würdig begleitete, aus. 2) Es war schon in früheren Zeiten gebräuchlich, zu Beginn des Gottesdienstes einen Eingang und zum Schluß desselben einen Ausgang zu spielen. Die Kunst verherrlichte das religiöse Bedürfnis, und man brachte auch hier der Gottheit das Beste dar, was man hatte. 3) Herrschte damals, wie noch jetzt häufig, die Gewohnheit, daß ein geschickter Organist nach der Prüfung eines Kandidaten für eine Organistenstelle oder bei der Untersuchung eines neuen Orgelwerks seine Fertigkeit und das Instrument vor einer oft zahlreichen Versammlung hören ließ. Endlich gab man 4) auch öffentliche Konzerte auf der Orgel, wie jetzt. Reiste doch J. S. Bach selbst einst nach Hamburg, um sich dort hören zu lassen, und seine Vorträge fanden den Beifall des sehr geschickten, damals fast hundertjährigen Reinken. — Sollte nun wohl alles, was man bei den beiden letzten Gelegenheiten auf der Orgel spielte, christlich-religiös und kirchlich gewesen sein? Orgelmäßig war es jedenfalls in den meisten Fällen. — Kirchlich muß man zunächst alles das nennen, was man zum Gottesdienst spielt: Vorspiel, Nachspiel und Begleitung des Gemeindegesanges. Selbst der Eingang mußte noch kirchlich sein, denn er diente auch zum Vorspiel für den ersten vorschriftsmäßigen Gesang. Weniger kirchlich war der Ausgang, denn er leitete die Gemeinde von der Betrachtung des Ewigen zurück in den zeitlichen Kreis des wirklichen Lebens; doch durfte er die Wirkung des Festes nicht stören oder vergessen machen. — Dagegen hören die vielen Partiten und Choralvariationen, die von J. S. Bach noch übrig sind, schon auf, kirchlich zu sein, weil sie zum wirklichen Gottesdienst nicht gebraucht werden können, obwohl sie noch christlich-religiös und vor allen Dingen orgelmäßig bleiben. Selbst die große, mit Recht so hoch verehrte Orgelkunst, die in vielfach verschiedener kanonischer und kontrapunktischer Bearbeitung einer Choralmelodie bestand, fand beim Gottesdienst in ihrer ganzen Ausdehnung keinen Platz und war darum nur christlich-religiös, nicht kirchlich. Die großen Präludien und Fugen von J. S. Bach mit erhabener religiöser Wirkung können doch höchstens nur zum Ausgang, selten zum Eingang gebraucht werden, und sie sind darum nicht kirchlich. Und wohin, möchte man fragen, gehören endlich die sechs Sonaten oder Trios,

die Passacaglia und das Pastorale aus unserem ersten Bande, die doch von namhaften Männern nicht nur zur Vorübung auf kleinen, orgelmäßigen Instrumenten zu Hause gespielt werden? Wohin die Präludien und Fugen voll irdischer Freudigkeit? Wohin die Konzerte für die Orgel? —— Spricht man also von Kompositionen für die Orgel von J. S. Bach und aus Bachs Zeit, so muß man unterscheiden zwischen den Begriffen: christlich-religiös, kirchlich und orgelmäßig, denn diese drei Eigenschaften sind nicht notwendig alle in ein und demselben Orgelstück vorhanden. Ja man müßte noch das protestantisch-kirchliche Orgelspiel von dem katholischen unterscheiden, wenn es hier nötig wäre. — Was auch die Theorie sagen mag, in historischen Angelegenheiten verbieten unzweifelhafte Tatsachen die unbedingte Verbindung jener drei Begriffe. Übrigens beschränkt keine gesunde Theorie die Kunst nur auf Religion und Kirche, sondern sie gibt ihr einen weiteren Spielraum, wie umgekehrt weltliche Instrumente auch zu religiösen Zwecken in der Kirche gebraucht werden. Beschränkte aber auch die Theorie den Gebrauch der Orgel auf die Kirche und christlich-religiöse Wirkung, wozu sie einigen Grund haben könnte, so ist im historischen Sinn nicht die Frage, was J. S. Bach hätte machen sollen, sondern was er gemacht hat. Und dies letztere unverfälscht in einer möglichst vollständigen Sammlung zu vereinen, war diesmal unsere Aufgabe; an ihr werden wir auch bei den bald folgenden Choral-Vorspielen, Choral-Variationen usw. unverrückt festhalten.

Der Begriff des Orgelmäßigen schwankte in der Praxis stets und scheint noch heute nicht allgemein auf gleiche Weise verstanden zu werden. Von allen Orgelvirtuosen des vorigen Jahrhunderts hat ihn J. S. Bach, trotz seiner gebrochenen Akkorde und schnellen Passagen am besten verstanden und am sorgfältigsten angewandt. Abt Vogler (geb. 1749), der die Bachsche Schule bekämpfte und ihren Stifter herabsetzte, prunkte auf seinen Anschlagzetteln oder Programmen mit den mißbräuchlichen griechischen Namen der alten Kirchentonarten, und — spielte Gewitter mit nachgeahmtem Blitz und Donner auf der Orgel. Jene alten gregorianischen, von Glarean erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts erweiterten Kirchentonarten, deren unpassende griechische Namen auch seit jener Zeit erst so sehr in Gebrauch kamen, daß man sie nicht leicht wieder entfernen und mit andren vertauschen kann, — wurden von J. S. Bach auf eine eigentümliche, höchst vortreffliche Weise harmonisch behandelt; dadurch verschwand ihre Unbehilflichkeit und die Wirkung wandelte sich in religiöse Erhabenheit. Mit etwas mehr Aufmerksamkeit und weniger Selbstliebe würde Abt Vogler, der in mancher Beziehung auch ein tüchtiger Mann war, diese Behandlungsart schon den vierstimmigen Choralgesängen von J. S. Bach haben entnehmen können; aber er tadelte sie ohne nähere Untersuchung. Freilich ist die Kenntnis mehrerer Bachscher Kirchen-Kantaten, denen alte Choralmelodien zugrunde liegen, erforderlich, wenn man sich einen vollständigen Begriff davon machen will. — Folgte man nun dem Abt Vogler, so müßte man die alten Kirchentonarten für echt orgelmäßig erklären, daneben aber auch die Nachahmung des Gewitters, weidender Herden usw.

Im Ernst kann wohl der eigentliche Begriff des Orgelmäßigen, wie er allgemein gefaßt werden sollte, mit wenigen Hauptzügen nach der Beschaffenheit des Instruments und nach der Bedeutung des Orts, an dem es sich befindet, gekennzeichnet werden. Wie sich die Orgel an Größe und Tongewalt vor allen anderen Instrumenten auszeichnet, so sollte auch alles, was auf ihr gespielt wird, von jeder anderen Musik in Geist, Melodie, Harmonie und Rhythmus sich unterscheiden. Sie stellt ihre Akkorde wie Säulen, ihre Melodien wie Reliefs hin. Die gewöhnlichen Mittel des Vortrags, deren Gebrauch auf anderen Instrumenten möglich ist, wie *crescendo, diminuendo* und *sforzato,* fehlen ihr; sie hat nur ein *forte* und *piano* ohne vermittelnden Übergang. Ihre Melodien also müssen von solchem Gehalt und von der inneren Beschaffenheit sein, daß sie jenes Vortrags nicht bedürfen. Der Fortschritt von einem Ton zum anderen, auch zum nächsten, ist ein Sprung. Kein Portamento vermittelt ihn; das *Cercar* der Sänger verfehlt auf der Orgel seinen Zweck. Soll dieser Mangel nicht fühlbar werden, so müssen die Harmonien starke Reize zum Fortschritt enthalten, ohne die Dissonanzen zu häufen oder zu nahe zusammenzudrängen, so daß die melodische Bewegung höchst erwünscht, ja notwendig erscheint, ohne doch zu unruhiger und unwürdiger Hast und Eile zu verleiten. — Die Dauer des Tons in gleicher Stärke ist eine wesentliche Eigenheit der Orgel; er muß also in einer Weise gebraucht werden, die dieser Eigenheit angemessen ist: nicht wirkungslos ihn aushaltend, nicht in kurzen Akkorden eine einzige Melodie begleitend; oder diese Melodie müßte so viel Reiz besitzen, daß die auf einem anderen Klavier *piano* angeschlagenen Akkorde sie nur leicht zu tragen scheinen. Aus demselben Grunde fordert die Orgel mehrstimmigen Gesang, und jede Stimme muß eine Melodie sein; selbst das Pedal sollte nur selten anders als melodisch einhergehen. Dabei ist der doppelte Kontrapunkt unentbehrlich, und deshalb sollte man die Orgel als seine eigentliche Heimat behandeln, wie aus ähnlichen und noch anderen Gründen den großen Sängerchor. Die Melodien müssen eine gewisse ernste Breite haben, die Harmonien reich, doch nicht überladen sein. Der Periodenbau muß einfache Größe und Klarheit besitzen. Die verschiedenen Melodien dürfen einander auf die Dauer nicht zu nahe berühren, sondern müssen in geteilter Harmonie, wie die Stimmen eines Sängerchors, nebeneinander hingehen. Der Rhythmus darf nie tändeln usw. — Doch hüte man sich, die Grenzen zu scharf zu ziehen; denn man kann leicht der Beschränktheit und Einseitigkeit überführt werden. So sollte man meinen, nichts wäre auf der Orgel sorgfältiger zu vermeiden als Tanz- und Marsch-Rhythmen; doch haben namhafte Organisten van Beethovens Marsch auf den Tod eines Helden mit Beifall auf der Orgel hören lassen, wenngleich auch das nicht gerade zu loben ist.

Ebenso wie nach den äußeren Formen, ließe sich der Geist des echt orgelmäßigen Spiels nach der Beschaffenheit des Instruments und des Orts, an dem es sich befindet, mit wenigen Worten andeuten, wenn man freilich keine Erschöpfung des Gegenstandes verlangt. Nichts Gewöhnliches, dem gemeinen Leben Angehörendes hat Raum auf der Orgel. Zudem betritt man die Kirche nur mit Ehrfurcht und erlaubt sich in ihr auch außerhalb des Gottesdienstes kein unwürdiges Geräusch. Wie heiter und lebensfroh auch die Stücke sein mögen, die man außerhalb des Gottesdienstes auf der Orgel spielt, alles muß dennoch edel und würdig sein. — Jeder echte Künstler nimmt sein Instrument in erhöhter Stimmung zur Hand, wenn er wahre Kunstleistungen auf ihm hören lassen will; vor die Orgel aber sollte sich jeder nur mit hoher Begeisterung setzen und von dem Gedanken erfüllt sein, es dürfe auf dem majestätischen Instrument nur Großes und Edles gespielt werden. Die gewöhnliche Sentimentalität des Lebens, das Spiel mit kleinlichen Erregungen, der Drang des ängstlichen Augenblicks, der Kampf um irdische Güter, Liebe und Haß der Menschen untereinander usw. gehören in die Oper, ins Konzert und nicht auf die Orgel, denn durch sie soll man sich über die alltäglichen Interessen der Menschen erhoben fühlen. — Doch auch hier darf man die Grenzen nicht zu scharf ziehen, denn es drohen immer Beschränktheit und Einseitigkeit. Der Geist des Christentums selbst, dem die Orgel so nahe steht, ist ein heiterer, kein düsterer und trüber. Über ihm wölbt sich der klare, reine, wohltätige Himmel, der die Herzen zur Freude stimmt, nicht nur ein finsterer Dom mit seinen lastenden Steinmassen. Selbst die meisten Feste der Kirche sind Freudenfeste, Feste des frohen Dankes. Weihnachten vor allen ladet ein zu jeder Menschenfreude, der

kleineren wie der größeren, die Kinder wie die Greise. Und das Gebiet dessen, was die Orgel in der großen Mannigfaltigkeit ihrer Töne zur Darstellung bringt, sollte nicht ein großes, weites, allgemein menschliches sein? Nur freilich stets in dem Lichte des Höheren und Edleren.

Ordnet man nun unter all diese Gesichtspunkte, denen noch manche hinzugefügt werden könnten, selbst die schwächeren Kompositionen für die Orgel von J. S. Bach ein, dann wird man wenige finden, über die man das Verbannungsurteil aus der Sammlung seiner Werke unbedingt sprechen möchte. Sogar die Mode, den Geist jener Zeiten, dessen Spuren man besonders an den älteren Werken J. S. Bachs deutlich erkennt, läßt man sich gefallen, wenn man nur nicht in die Gegenwart zu sehr verliebt ist und es einem gelingt, sich über ihren Dunstkreis ein wenig zu erheben. Ja, man kann ihn lieb gewinnen, diesen soliden, fleißigen, redlichen Geist jener Zeiten, wie man das Bild eines teuren Ahnen, dem man viel verdankt, mit Liebe betrachtet und es für Frevel halten würde, dabei an Perücke oder Zopf auch nur zu denken. — —

Doch nun zu den Bemerkungen über die einzelnen Stücke des vorliegenden vierten Bandes.

### No. 1. Präludium et Fuga aus C dur.

Nach einem Entwurf dieser Komposition von des Meisters eigner Hand in meiner Sammlung, und nach zwei Abschriften, die wir Herrn Gleichauf verdanken, konnte dies bisher ungedruckte Orgelstück so hergestellt werden, wie es nun im Stich vorliegt. Im Autograph ist das Präludium vollständig, an der Fuge aber fehlen in der Mitte sehr viele Takte, und der vollständige Schluß ist ganz ausgeblieben. Statt dessen stehen einige Ansätze zu ihm da, die aber auch nachher verworfen sind. Die fehlenden Takte und den Schluß konnten wir aus den Abschriften des Herrn Gleichauf ergänzen.

### No. 2. Präludium et Fuga aus G dur.

Der Güte des Herrn Hoforganisten Johann Schneider in Dresden verdanken wir eine Abschrift dieses Stückes aus einem Buch im Besitz des in Görlitz verstorbenen Organisten Nicolai. Mit dieser wurde noch eine Abschrift von J. P. Kellners Hand aus meiner Sammlung verglichen, der aber mehrere Takte vor der Fuge fehlen. Hoffentlich wird dieses Stück nun soweit hergestellt sein, als es jetzt möglich ist, da das Autograph fehlt.

### No. 3. Präludium et Fuga aus D dur.

Beide kommen gewöhnlich nur einzeln vor; in dem eben angeführten Buch aber aus dem Nachlaß von Nicolai stehen sie beisammen, und wir haben keinen Anstand genommen, uns dadurch auch hier zu ihrer Vereinigung bestimmen zu lassen. Zum Präludium ist noch eine alte merkwürdige Handschrift aus meiner Sammlung benutzt, die in der Überschrift den Beisatz „*concertato*“ hat, woraus man auf den nicht kirchlichen Gebrauch dieser Komposition schließen kann. — Am Schluß dieses Bandes legen wir noch eine Variante der Fuge nach einer sehr guten Handschrift bei, die zu interessantem Vergleich Veranlassung gibt. Zu bedauern ist nur, daß man nicht mit Sicherheit angeben kann, ob die Abweichungen, die sie enthält, von J. S. Bach selbst herrühren oder nicht.

### No. 4. Toccata et Fuga aus D moll.

Die neueren Abschriften, welche man von diesem Stück findet, deuten alle auf eine Quelle hin, nämlich auf eine Abschrift von Kittel. So schließen wir nach einer Abschrift von Dröbs, die wir der Güte des Herrn Organisten Becker verdanken, und mit welcher all die übrigen übereinstimmen.

Beim ersten Anblick der Toccata erkennt man, daß das Werk nicht kirchlich gemeint ist, sondern nur etwa zu Konzerten auf der Orgel gebraucht wurde. Der Vortrag der Toccata erfordert einige Aufmerksamkeit im Wechsel der Register und Klaviere, damit das Stück sich gut ausnimmt. Das übrige erleichtern Tempobezeichnungen von Satz zu Satz, die sich teils schon in den Handschriften finden, teils von uns neu hinzugesetzt sind. Die neueren Zusätze dieser Art haben wir eingeklammert.

### No. 5. Präludium et Fuga aus C moll.

Dies Werk erscheint hier zum ersten Mal im Stich nach einer Handschrift von Kittel. Die Fuge allein lag uns auch in einer Handschrift von J. P. Kellner in D moll vor. Ihre Abweichungen sind aber nicht so belangreich, als daß sie als Variante mitgeteilt zu werden brauchte. — Dasselbe gilt von einer später entdeckten Abschrift aus D moll, welche zwar beide Sätze, sonst aber viel Mangelhaftes enthält.

### No. 6. Fuga aus C moll.

Sie wurde nach dem Autograph im Besitz des Herrn Kapellmeister Guhr gestochen. Um aber zu erkennen, ob dieses Autograph nicht eine frühere Bearbeitung des Meisters sei, wurde es mit mehreren Abschriften verglichen, namentlich mit einer von J. P. Kellner und mit einer andren im Besitz von Herrn Hauser in Wien. Die letztere stimmt am meisten mit dem Autograph überein, Kellner dagegen weist den letzten freien Anhang S. 45 nicht auf. Wir mochten diesen Anhang nicht weglassen, weil ihn das Autograph besitzt: doch mag ihn wohl der Meister selbst später verworfen haben, weil er alte Figuren enthält, die aus Frohbergers Zeit stammen. Es steht also jedem frei, die Fuge mit S. 44 zu schließen.

Manche Handschriften haben auch noch den Zusatz auf dem Titel: „*Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter ab* J. S. Bach“. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Thema von Giovanni Legrenzi († 1690), dem Lehrer von Lotti und Gasparini, herrührt; doch haben wir von dieser Bemerkung keinen Gebrauch gemacht, weil sie dem Autograph fehlt.

### No. 7. Fuga aus G moll.

Die Abschriften, welche unsrer Ausgabe zugrunde liegen, und nach denen sie genau hergestellt werden konnte, sind von Kittel, von Krebs (im Besitz des Herrn Hoforganisten Reichardt in Altenburg), aus der Sammlung des Herrn Kapellmeister Guhr und zwei aus meiner Sammlung, deren eine von J. P. Kellner herrührt. Als Grundlage konnten die Abschriften von Krebs und von Kellner dienen. Mit unsrem Resultat mag man nun die vorhandenen Ausgaben vergleichen.

### No. 8. Fuga aus H moll.

Sie erscheint hier zum ersten Mal im Stich nach einer Abschrift aus meiner Sammlung, die wahrscheinlich von W. Friedemann Bachs eigner Hand stammt und eine Unzahl von Manieren enthält, die wir natürlich wegließen, weil sie gewiß nicht vom Komponisten selbst herrühren. Eine Abschrift von J. P. Kellner war unbrauchbar, doch eine andere aus Kassel bestätigte die Richtigkeit der erstern.

Nach der Überschrift rührt das Thema von dem berühmten Violinisten Arcangelo Corelli (geb. 1653, gest. 1713) her.

### No. 9. Fuga aus C moll.

Es kann zweifelhaft erscheinen, ob diese Fuge fürs Klavier oder für die Orgel komponiert sein mag; doch wird sie der Orgel zugeschrieben und nimmt sich auf ihr gut aus, deshalb haben wir sie in unsere Sammlung aufgenommen. Daß nur wenig Gebrauch vom Pedal gemacht ist, kann nicht mit Sicherheit über ihre Bestimmung fürs Klavier entscheiden, denn J. S. Bach läßt nicht selten, besonders bei Choralvorspielen, das Pedal unbenutzt.

Unsre vorliegende Ausgabe ist hauptsächlich nach zwei Handschriften besorgt: einer von Herrn Gleichauf und einer anderen aus meiner Sammlung. — Nach einer dritten, sehr alten Abschrift zu urteilen, fällt diese Fuge in die Zeit der Weimarischen Periode J. S. Bachs. —

### No. 10. Canzona aus D moll.

Dies schöne, hier zum ersten Mal gestochene Orgelstück wurde nach den Handschriften von Kittel, Dröbs, Nicolai (bei J. Schneider), Gleichauf und Hauser berichtigt, und unsre Ausgabe wird wenig zu wünschen übrig lassen, obgleich das Autograph fehlt. — In einer von diesen Abschriften steht zu Anfang des vorletzten Taktes das Wort: *Adagio.*

Was den etwas seltenen Namen dieses Stückes betrifft, so wird man sich erinnern, daß eine italienische Dichtungs- oder vielmehr Reimform, die noch von den Provençalen herstammt, Canzona heißt. Wie das Madrigal, so fordert auch die Kanzone eine eigne, wohl epigrammatisch zu nennende Wendung gegen das Ende des Gedichts. Wurde nun ein Madrigal oder eine Kanzone in Musik gesetzt, so sah sich der Komponist gezwungen, eine ähnliche Wendung in der Musik anzubringen, woraus etwa 1540 der lange sehr beliebte Madrigal-Stil, auch für Instrumentalstücke und sogar für die Orgel, entstand. Der einzige musikalische Unterschied zwischen einem Madrigal und einer Kanzone bestand darin, daß man sich bei der Kanzone eine größere Freiheit nahm und sie in geistiger Hinsicht niedriger stellte als das Madrigal. Wie weit nun auch die gegenwärtige Kanzone besonders von der letzteren Bestimmung abweicht, so wird man doch die oben beschriebene Wendung darin nicht vermissen; denn der Satz im $^3/_2$ Takt läßt sie deutlich erkennen.

### No. 11. Fantasia aus G dur.

Zu vergleichen waren vier Handschriften: von Kittel, Krebs (bei Reichardt), bei Hauser und aus meiner Sammlung. Es ergab sich, daß die beiden Handschriften bei Hauser und mir zugrunde gelegt werden mußten, mit deren Hilfe nun das Stück rein hergestellt ist.

Man beurteile dieses Werk nicht nach Anfang und Schluß, sondern nach dem fünfstimmigen Mittelsatz, zu welchem die Passagen im Anfange und am Ende nur die Gegensätze bilden sollen.

### No. 12. Fantasia aus C moll.

Eine alte Handschrift aus meiner Sammlung liegt unsrer Ausgabe zugrunde. Mit ihr sind verglichen eine Abschrift von Kittel und der Abdruck in der neuen musikalischen Zeitung.

Diese Fantasie soll auch mit der Fuge von No. 6 in unsrem zweiten Bande vorkommen, und es ist nicht unmöglich, daß der Meister jene Fuge zuerst mit diesem Präludium gespielt hat, bis er das andere dazu setzte, welches augenscheinlich jünger ist als die Fuge.

### No. 13. Präludium aus A moll.

Mit zwei einander ziemlich ähnlichen Handschriften — die eine im Besitz von Herrn Hauser, die andere aus meiner Sammlung — wurden verglichen eine von Kittel und eine von Krebs (bei Reichardt), und daraus konnte das Werk in vorliegender Gestalt hergestellt werden. Auf dem von Krebs eigenhändig geschriebenen Titel stehen noch die Worte beigefügt: *pro Organo pleno.*

### No. 14. Trio aus D moll.

Von den wenigen, uns bekannten einzelnen Trios, die unter J. S. Bachs Namen noch vorhanden sind, konnte augenblicklich nur das vorliegende aufgenommen werden, weil die andren teils zweifelhaft, teils anderen J. S. Bachschen Werken entlehnte Arrangements zu sein scheinen.

Verglichen sind zwei Handschriften, eine im Besitz des Herrn Hoforganisten Reichardt in Altenburg, die andre aus meiner Sammlung.

Die überhäuften Manieren mochten wir nicht weglassen, weil sie nun einmal in der Handschrift stehen, setzen aber voraus, ein geschmackvoller Orgelspieler werde sich ihrer mit Auswahl bedienen, oder sie bis auf die Praller und Triller bei den Schlüssen der Perioden ganz übergehen.

---

Versuch einer Metronomisierung der vierzehn Orgelstücke dieses Bandes.

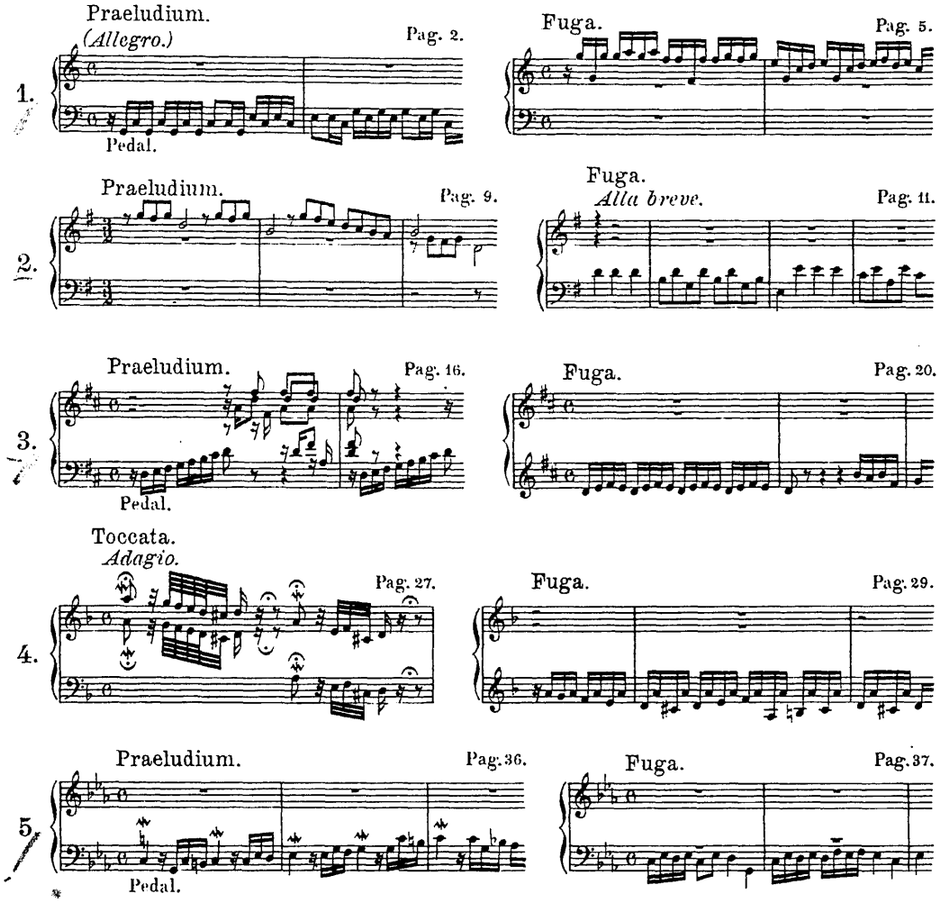
No. 1. Präludium. ♩ = 63. Fuga. ♩ = 66.
No. 2. Präludium. 𝅗𝅥 = 60.
Grave. ♩ = 54. Fuga. ♩ = 104.
No. 3. Präludium. ♩ = 60.
Alla breve. 𝅗𝅥 = 60.
Adagio. ♩ = 54. Fuga. ♩ = 80.
No. 4. Toccata. ——— Fuga. ♩ = 72.
No. 5. Präludium. ♩ = 58. Fuga. ♩ = 63.
No. 6. Fuga. ♩ = 80.
No. 7. Fuga. ♩ = 76.
No. 8. Fuga. ♩ = 80.
No. 9. Fuga. ♩ = 72.
No. 10. Canzona. C. ♩ = 84. $^3/_2$ 𝅗𝅥 = 72.
No. 11. Fantasia. $^{12}/_8$ ♩. = 66. ¢ 𝅗𝅥 = 60. C. ♪ = 72.
No. 12. Fantasia. ♩ = 60.
No. 13. Präludium. ♩ = 66.
No. 14. Trio. ♪ = 76.

Braunschweig, im Dezember 1845.

**F. K. Griepenkerl sen.**

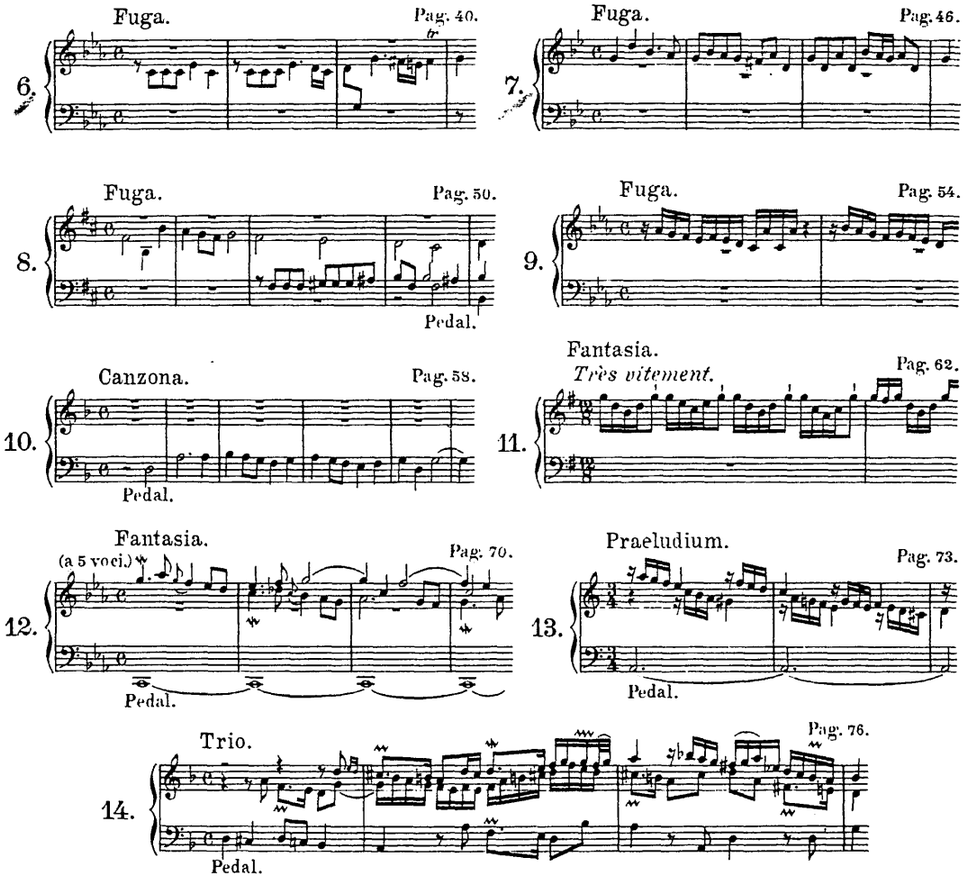
# Bach, Orgelwerke. Band IV.







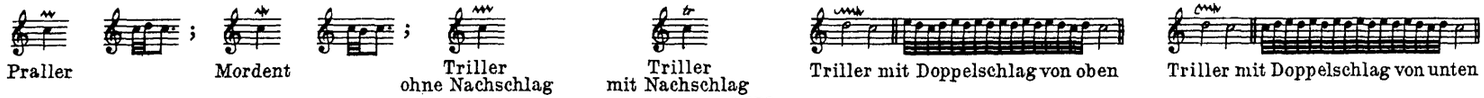
| | Pag. |
|---|---|
| 1. PRAELUDIUM et FUGA C dur _ C major _ Ut majeur | 2 |
| 2. PRAELUDIUM et FUGA G dur _ G major _ Sol majeur | 9 |
| 3. PRAELUDIUM et FUGA D dur _ D major _ Ré majeur | 16 |
| 4. TOCCATA et FUGA D moll _ D minor _ Ré mineur | 27 |
| 5. PRAELUDIUM et FUGA C moll _ C minor _ Ut mineur | 36 |
| 6. FUGA C moll _ C minor _ Ut mineur | 40 |
| 7. FUGA G moll _ G minor _ Sol mineur | 46 |



| | Pag. |
|---|---|
| 8. FUGA H moll _ B minor _ Si mineur | 50 |
| 9. FUGA C moll _ C minor _ Ut mineur | 54 |
| 10. CANZONA D moll _ D minor _ Ré mineur | 58 |
| 11. FANTASIA G dur _ G major _ Sol majeur | 62 |
| 12. FANTASIA C moll _ C minor _ Ut mineur | 70 |
| 13. PRAELUDIUM A moll _ A minor _ La mineur | 73 |
| 14. TRIO D moll _ D minor _ Ré mineur | 76 |

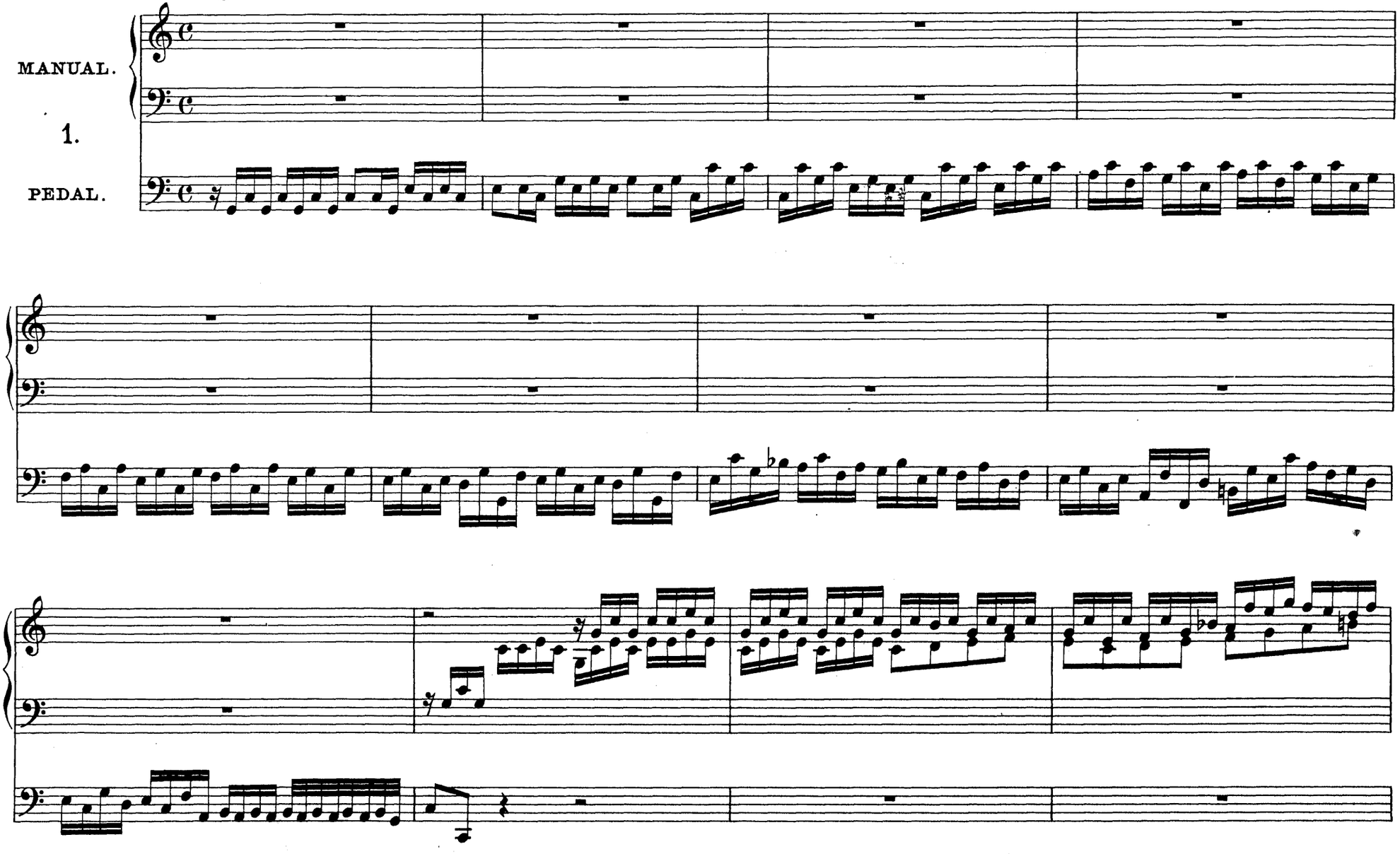
ANHANG. Variante zu der Fuge aus D dur unter Nº 3 (Pag. 20) . . . . . Pag. 79

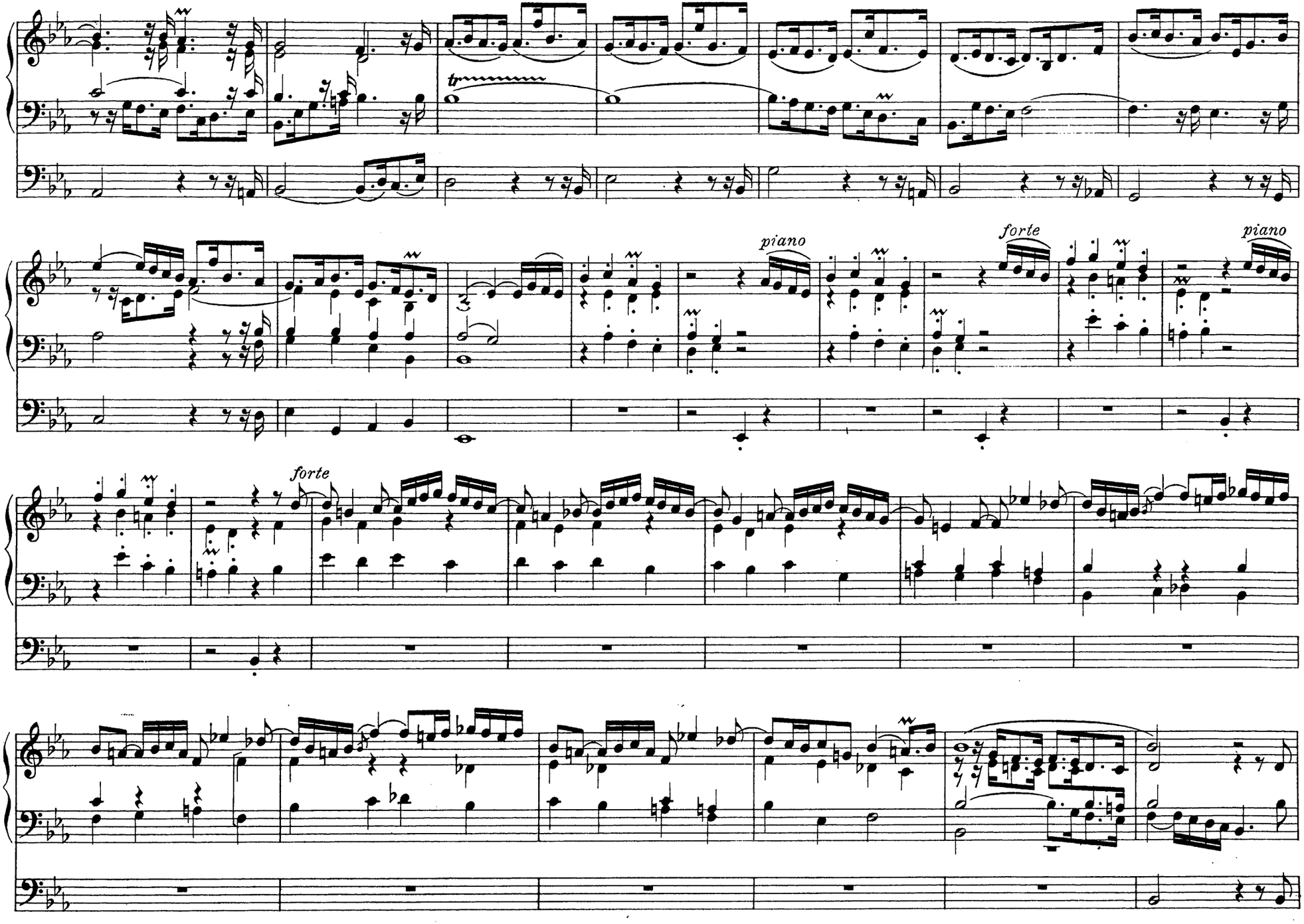



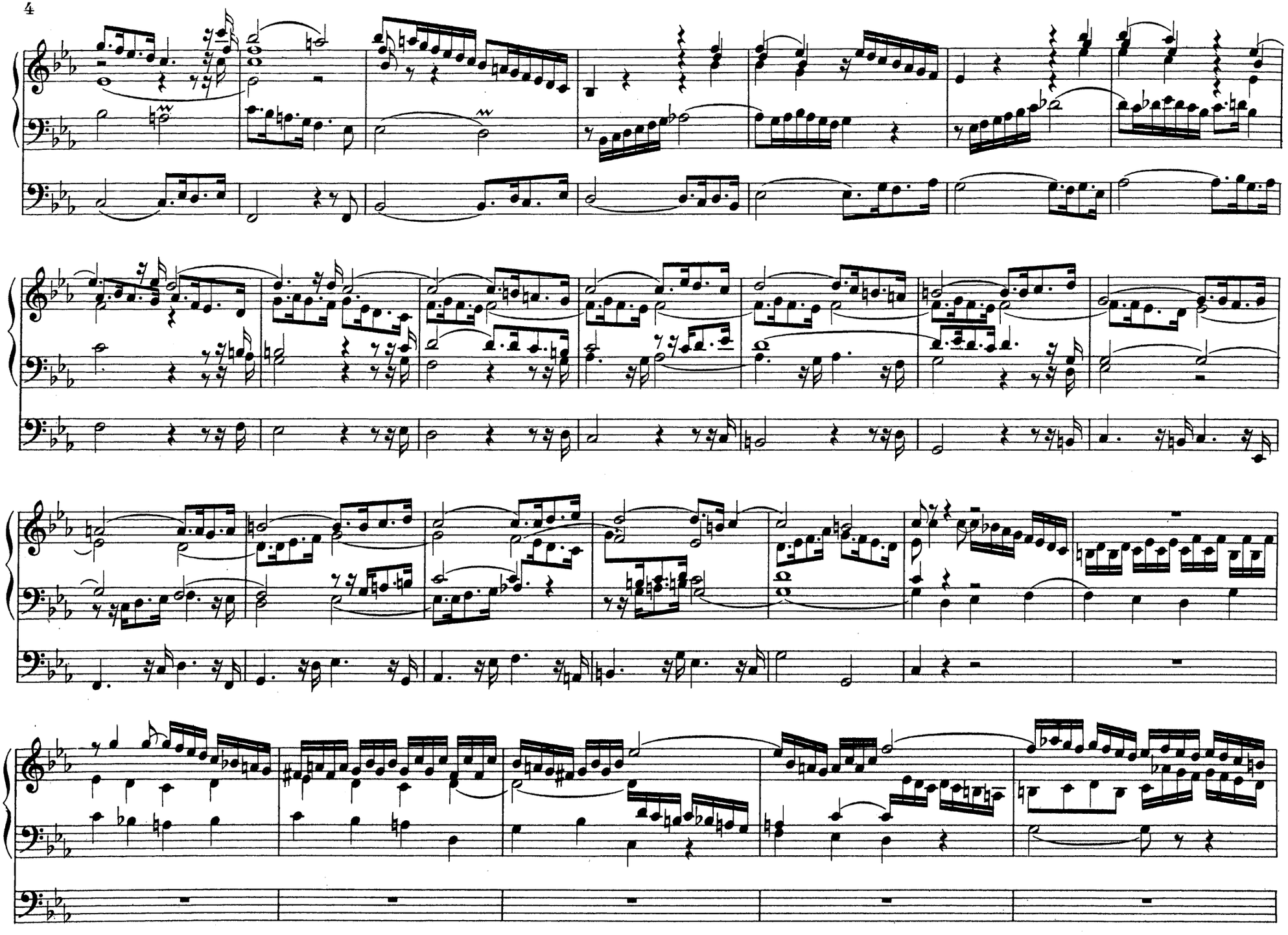
# PRAELUDIUM et FUGA.

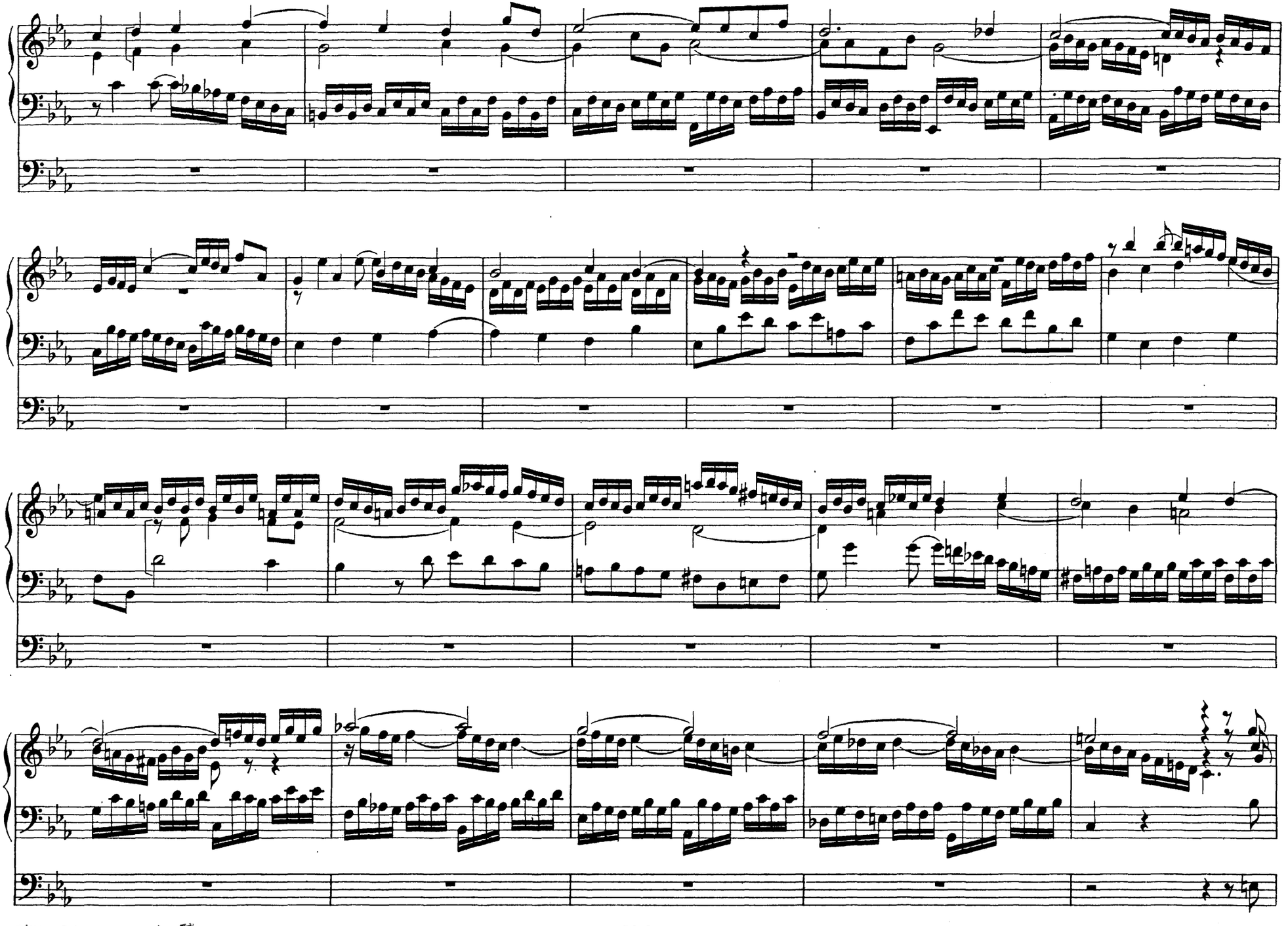
J. S. BACH.

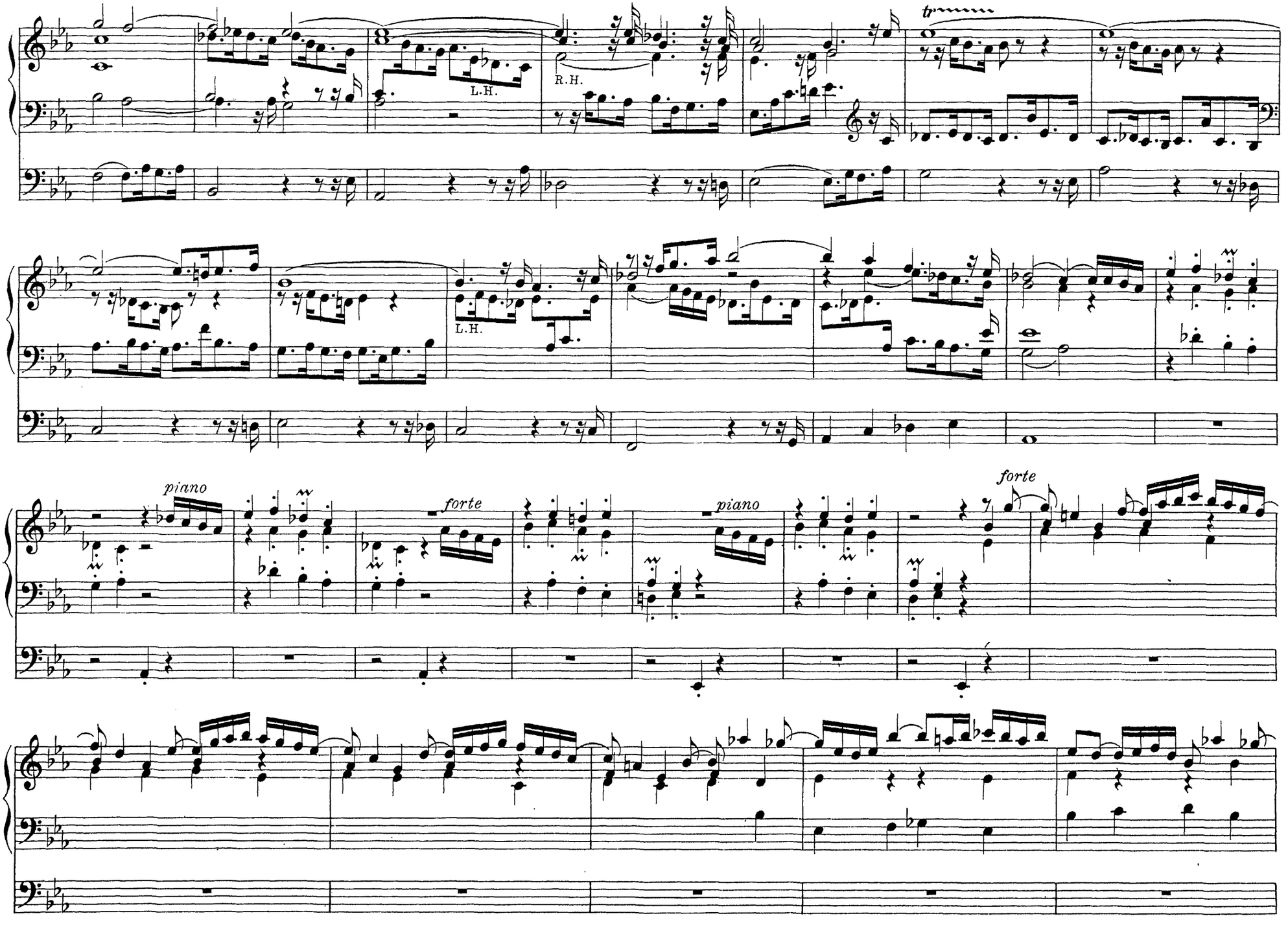
(Allegro.)

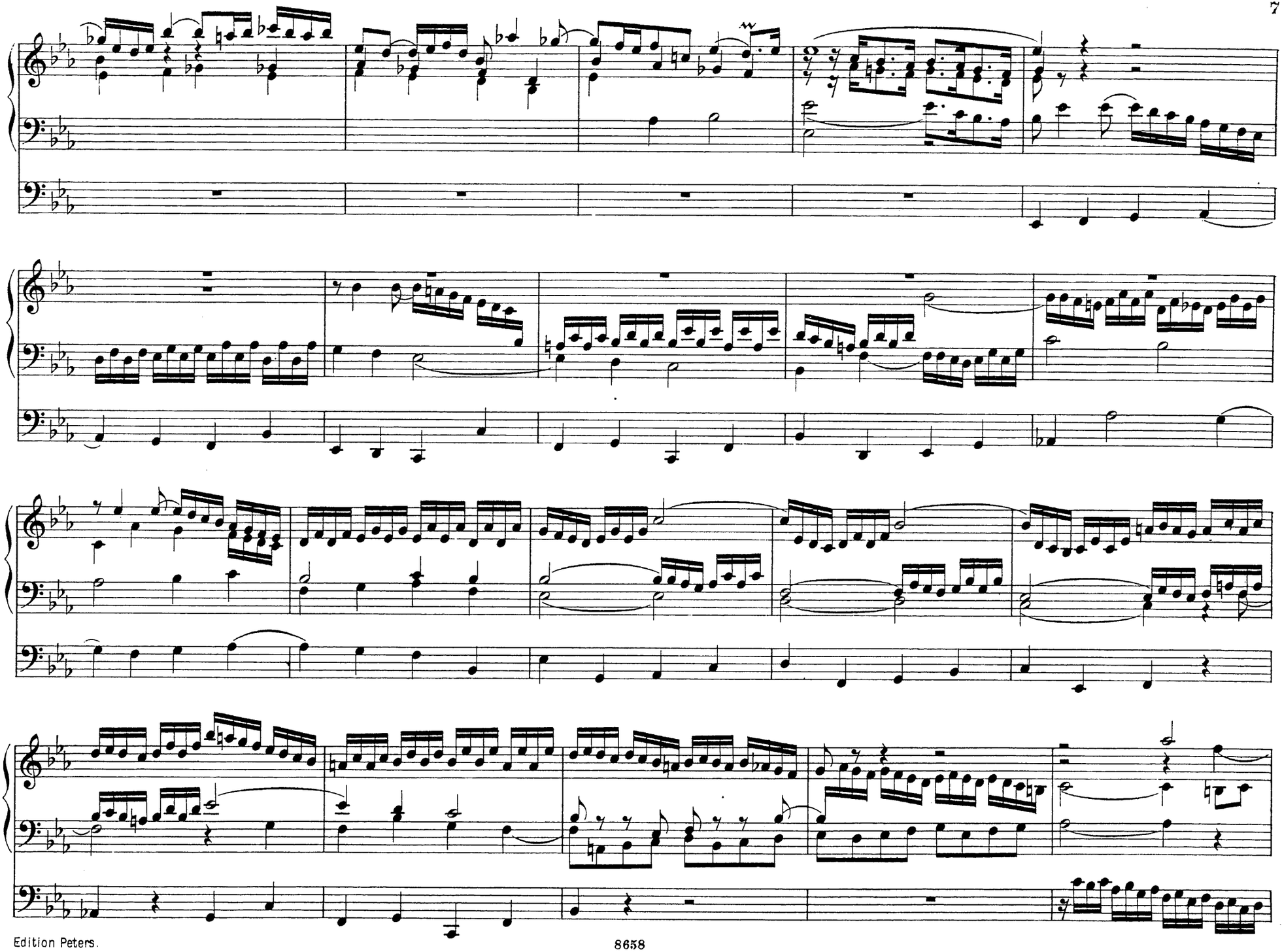


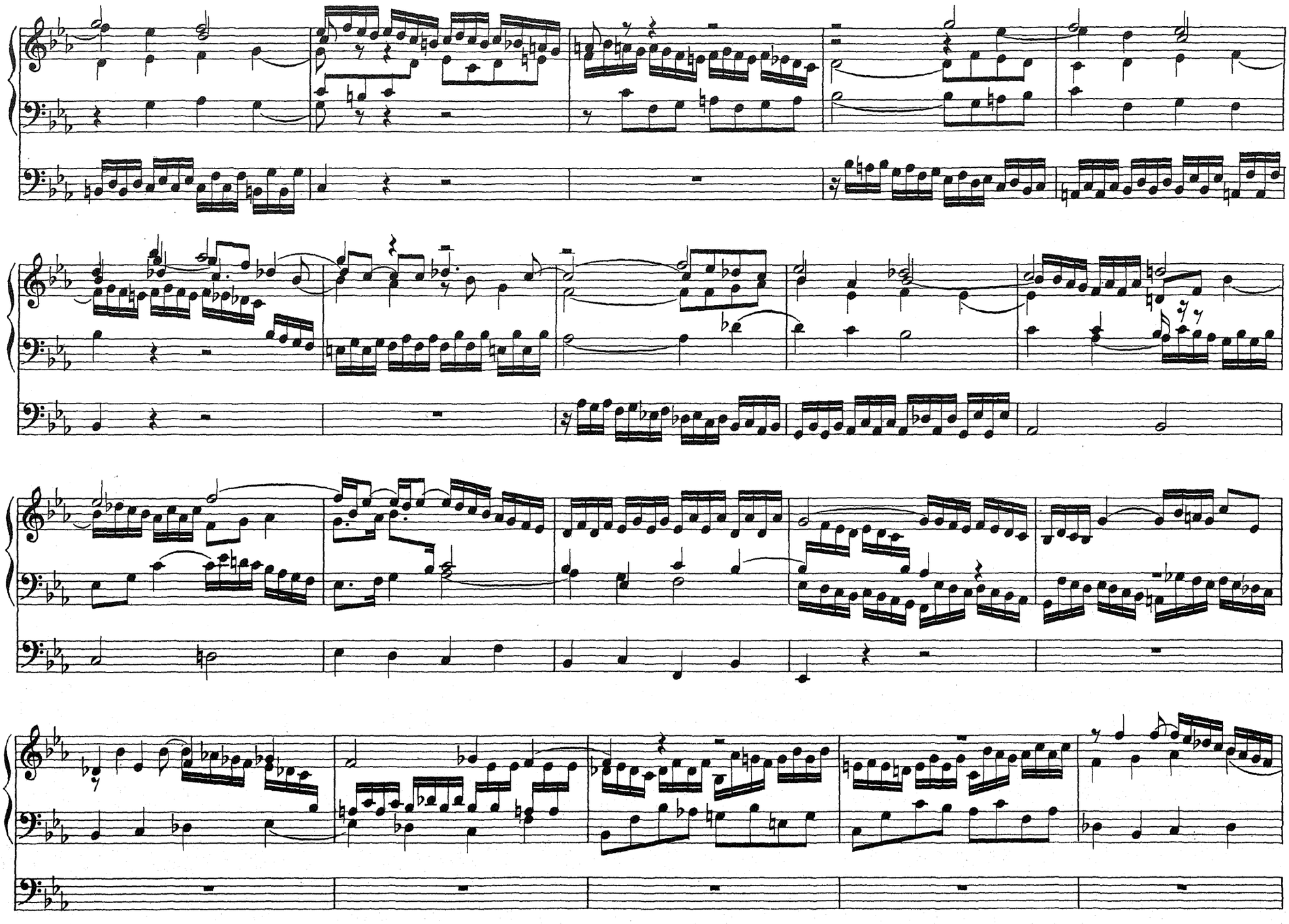

tr
piano
forte
piano
forte

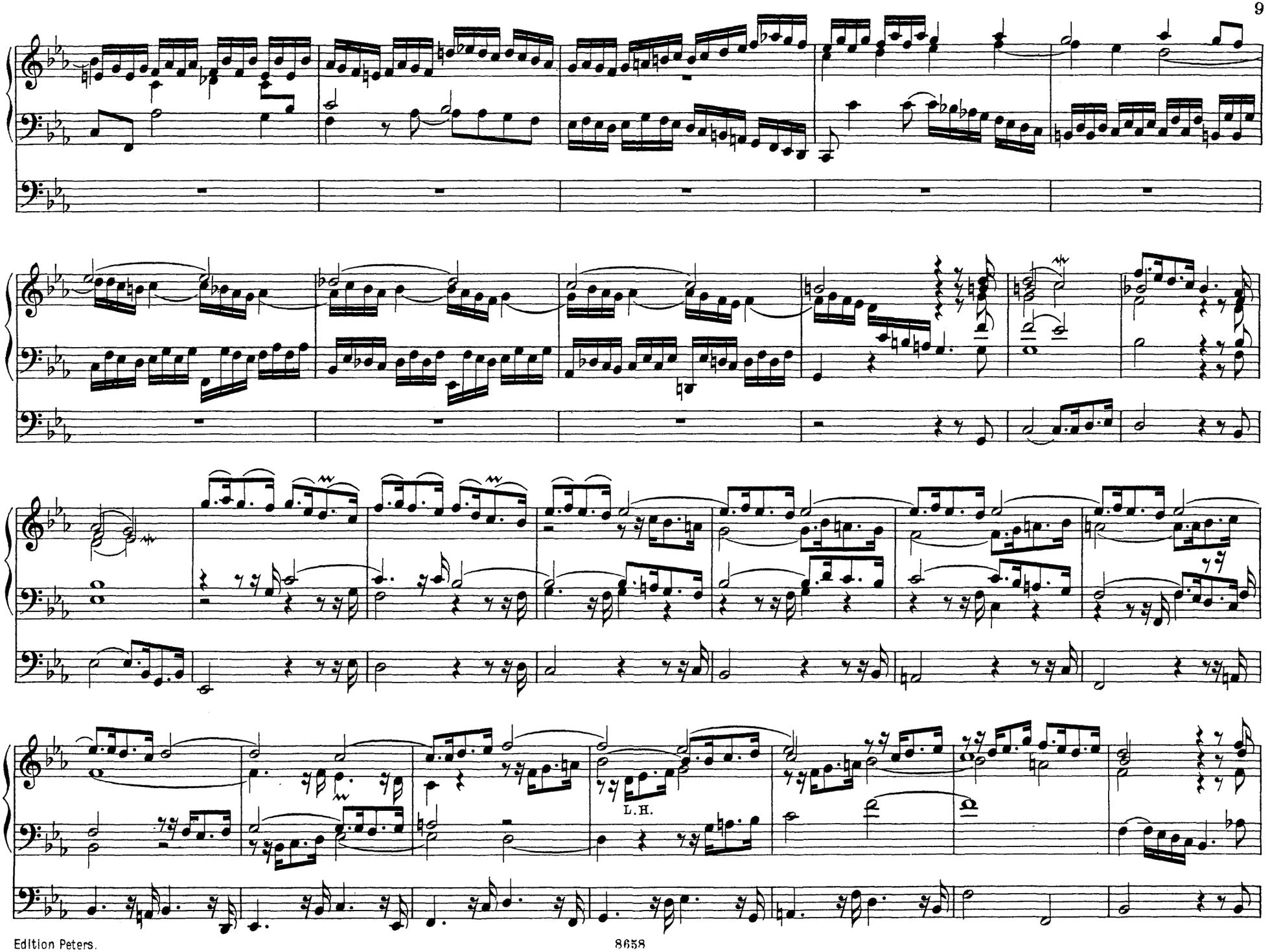


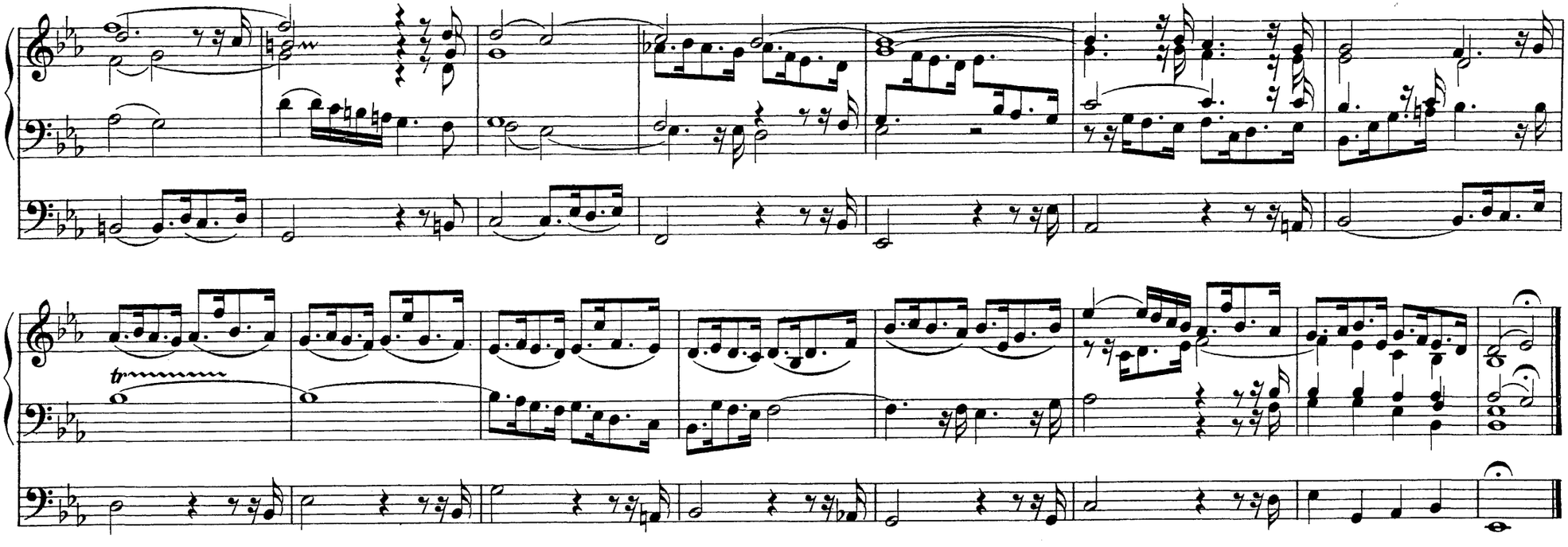



tr
R.H.
L.H.
L.H.
piano
forte
piano
forte

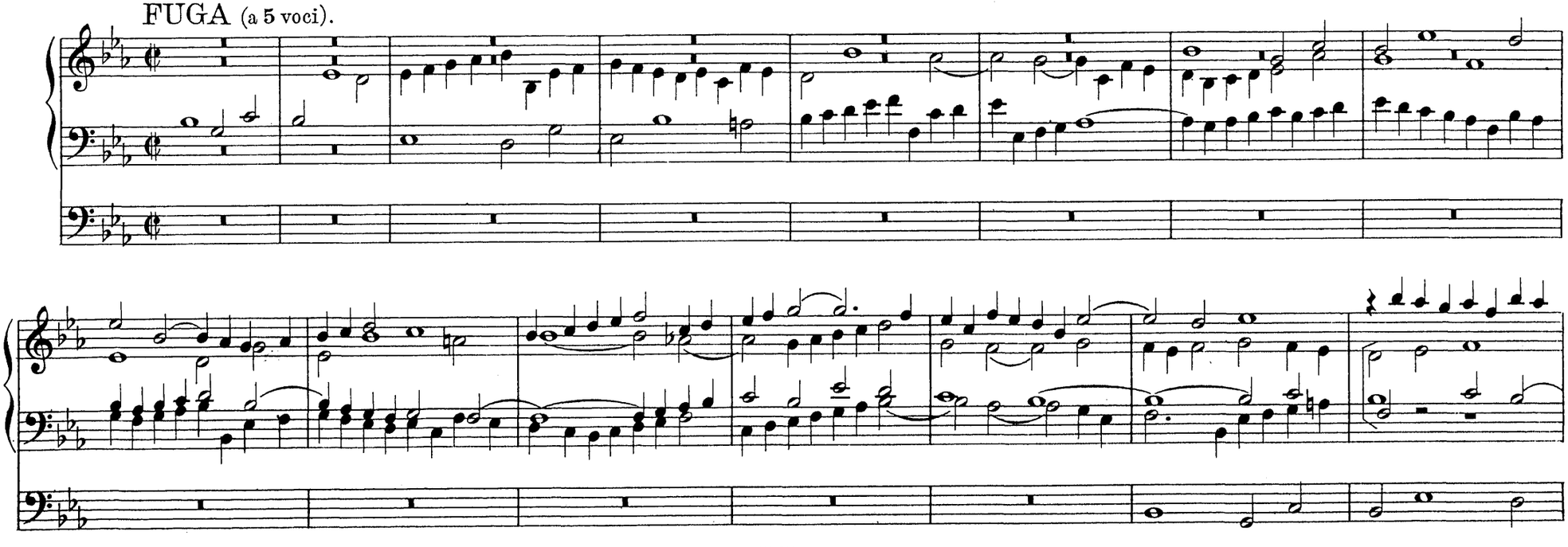


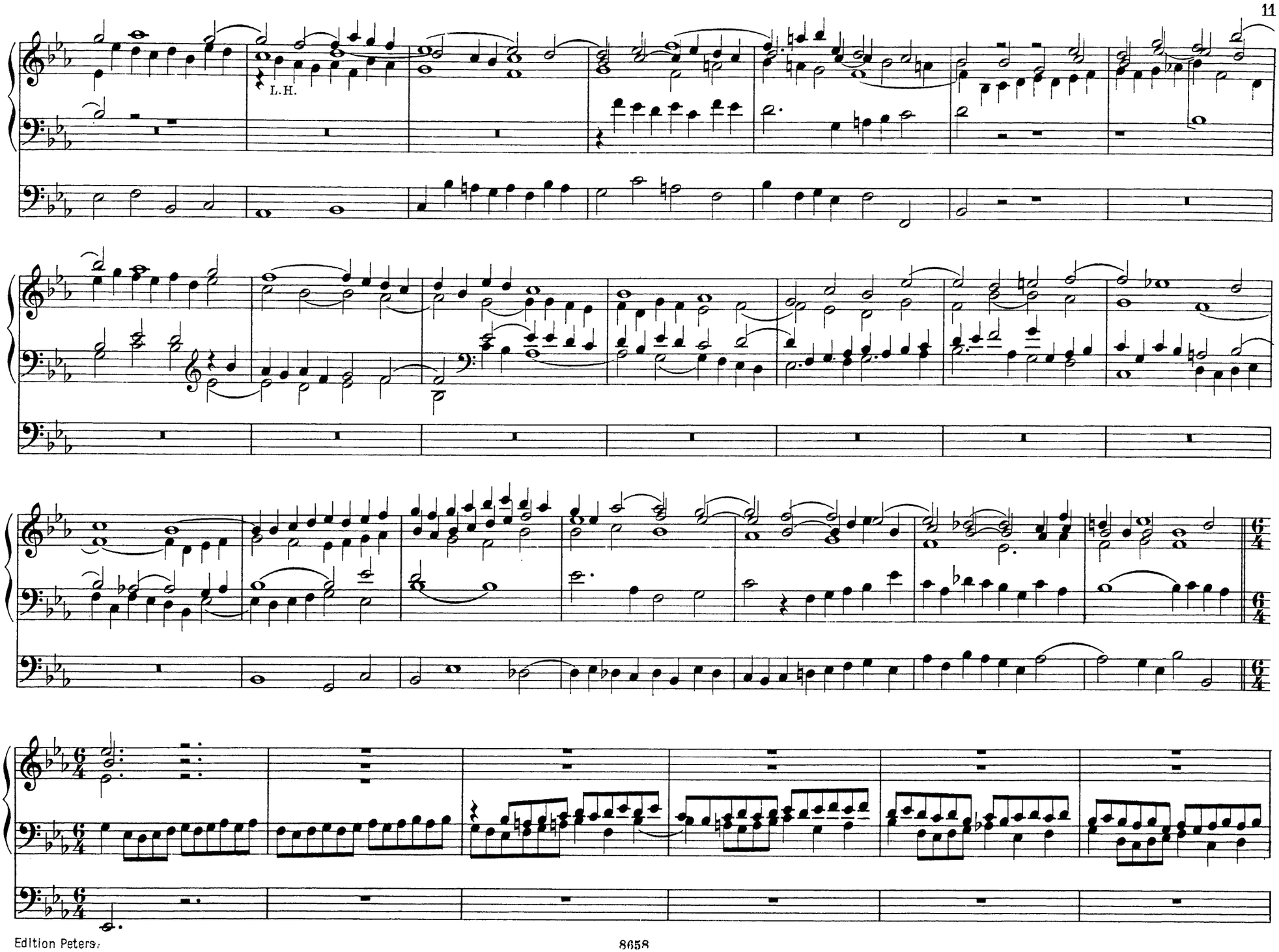


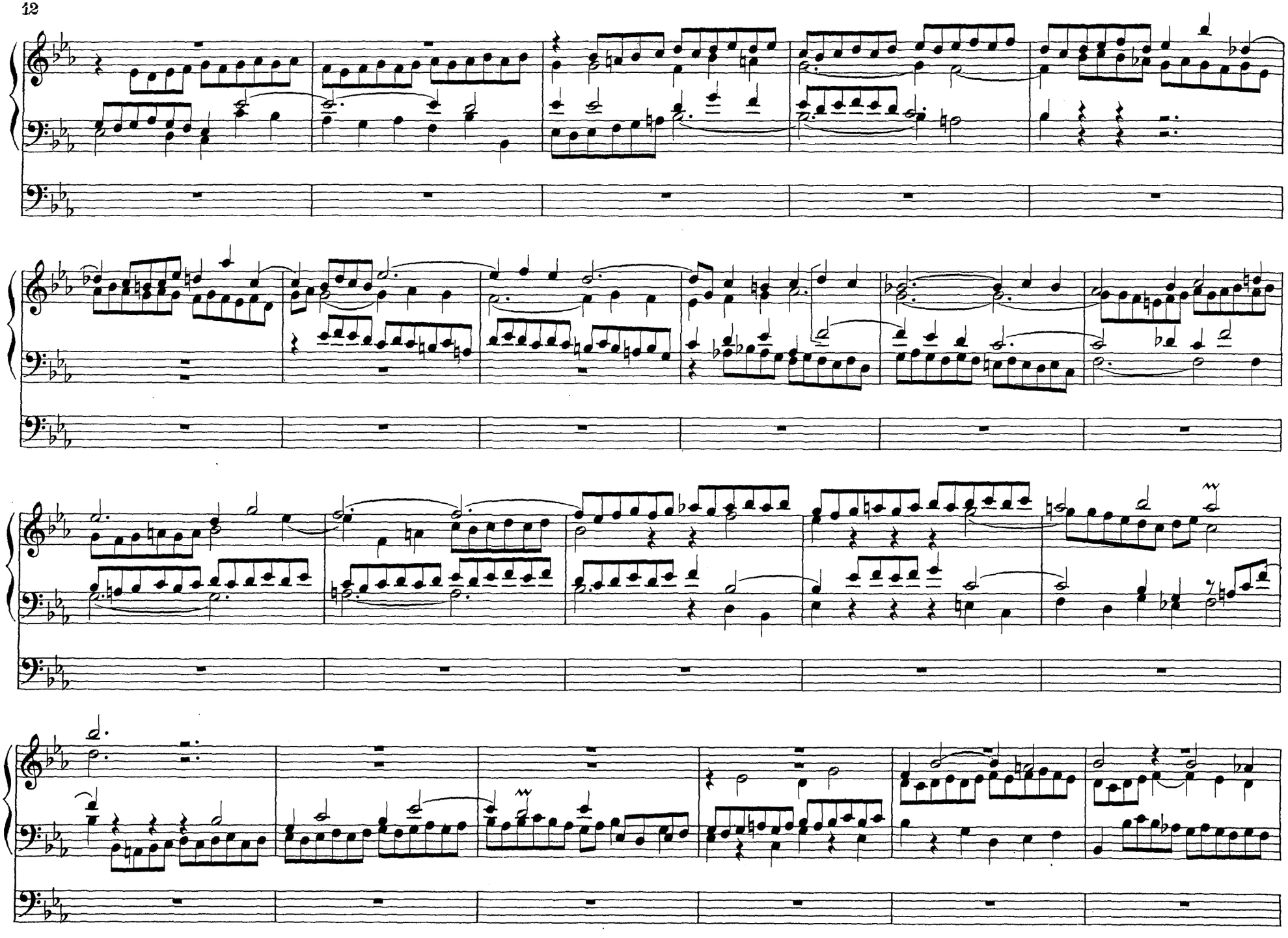

L.H.

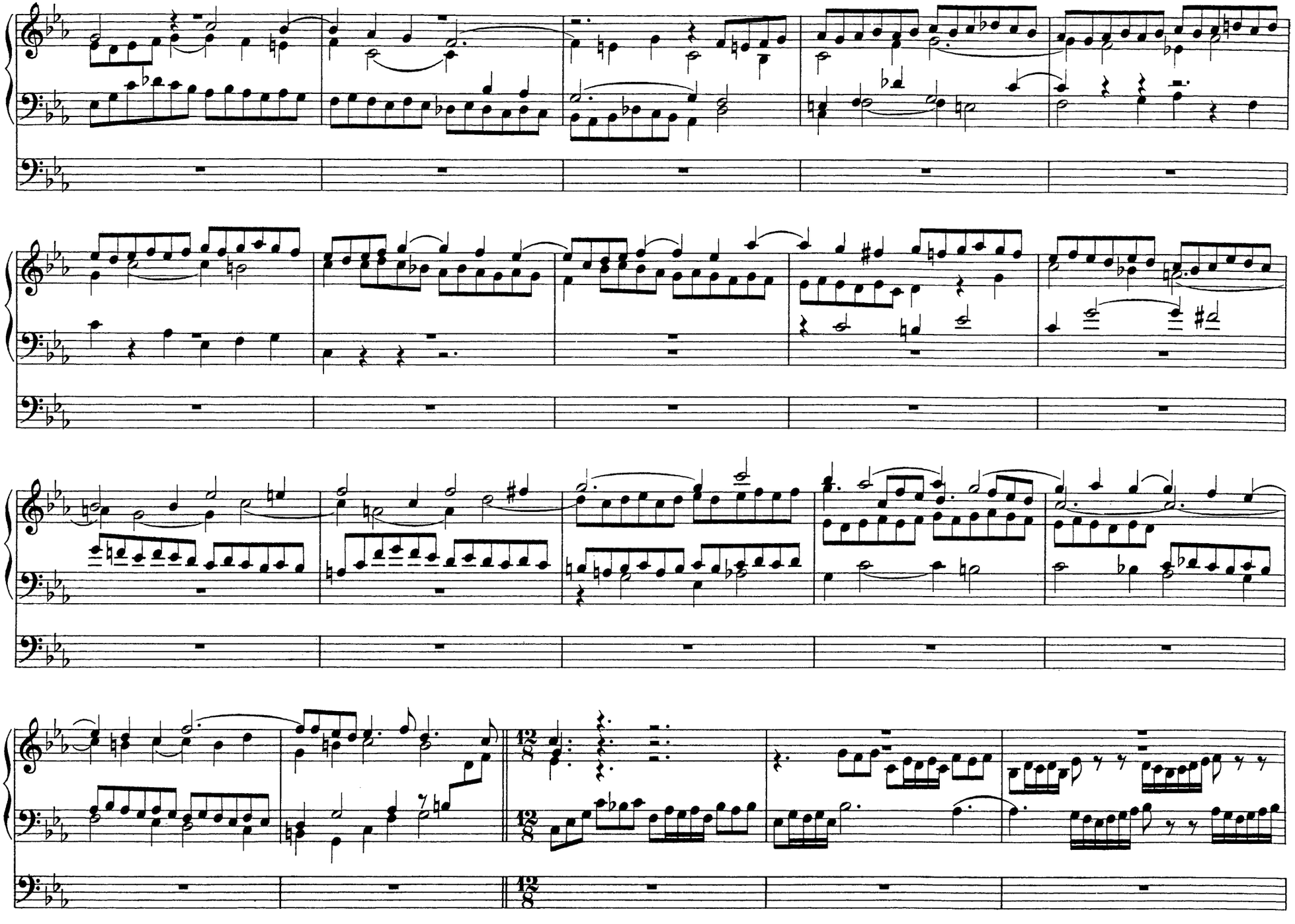


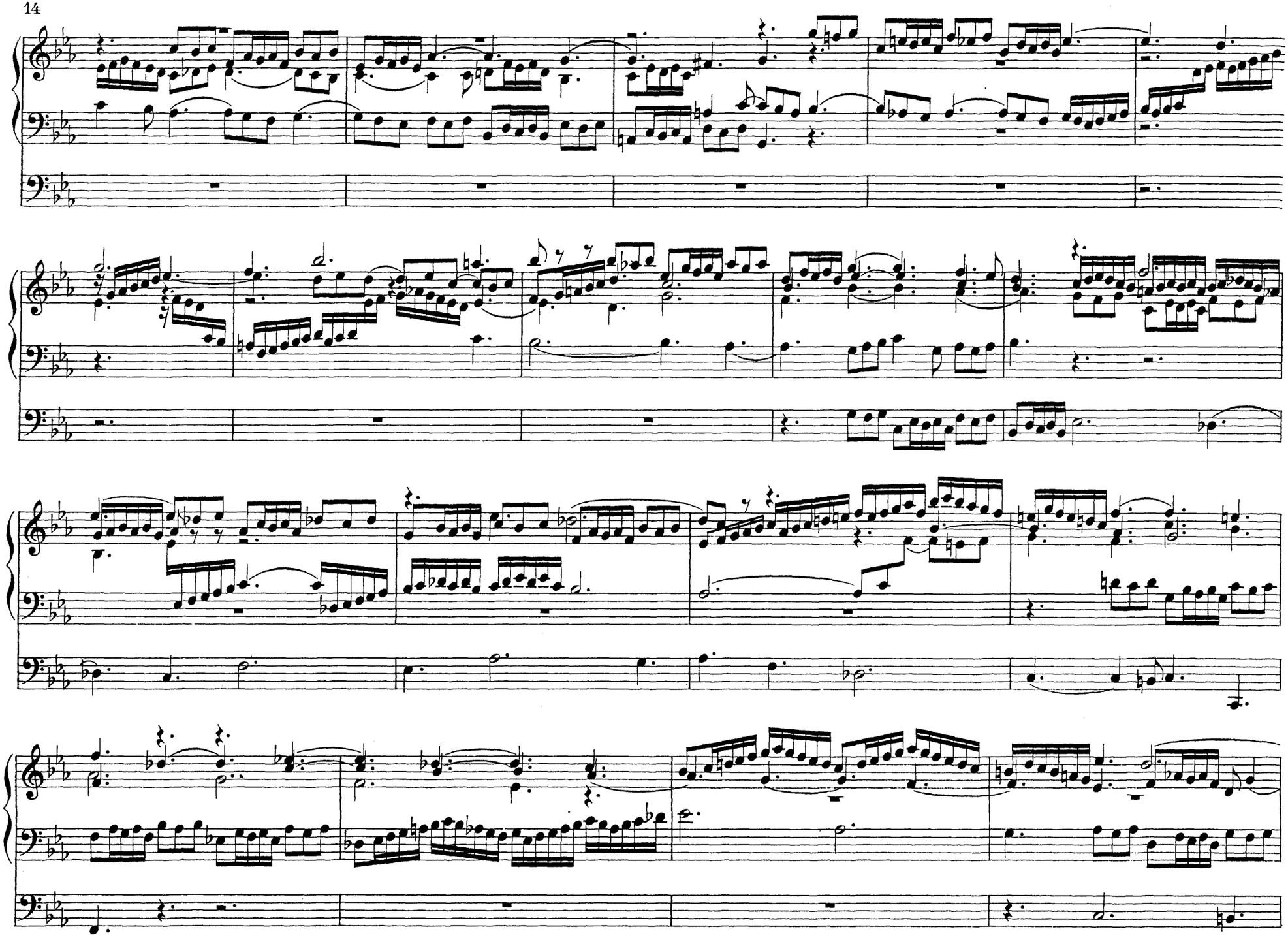
FUGA (a 5 voci).

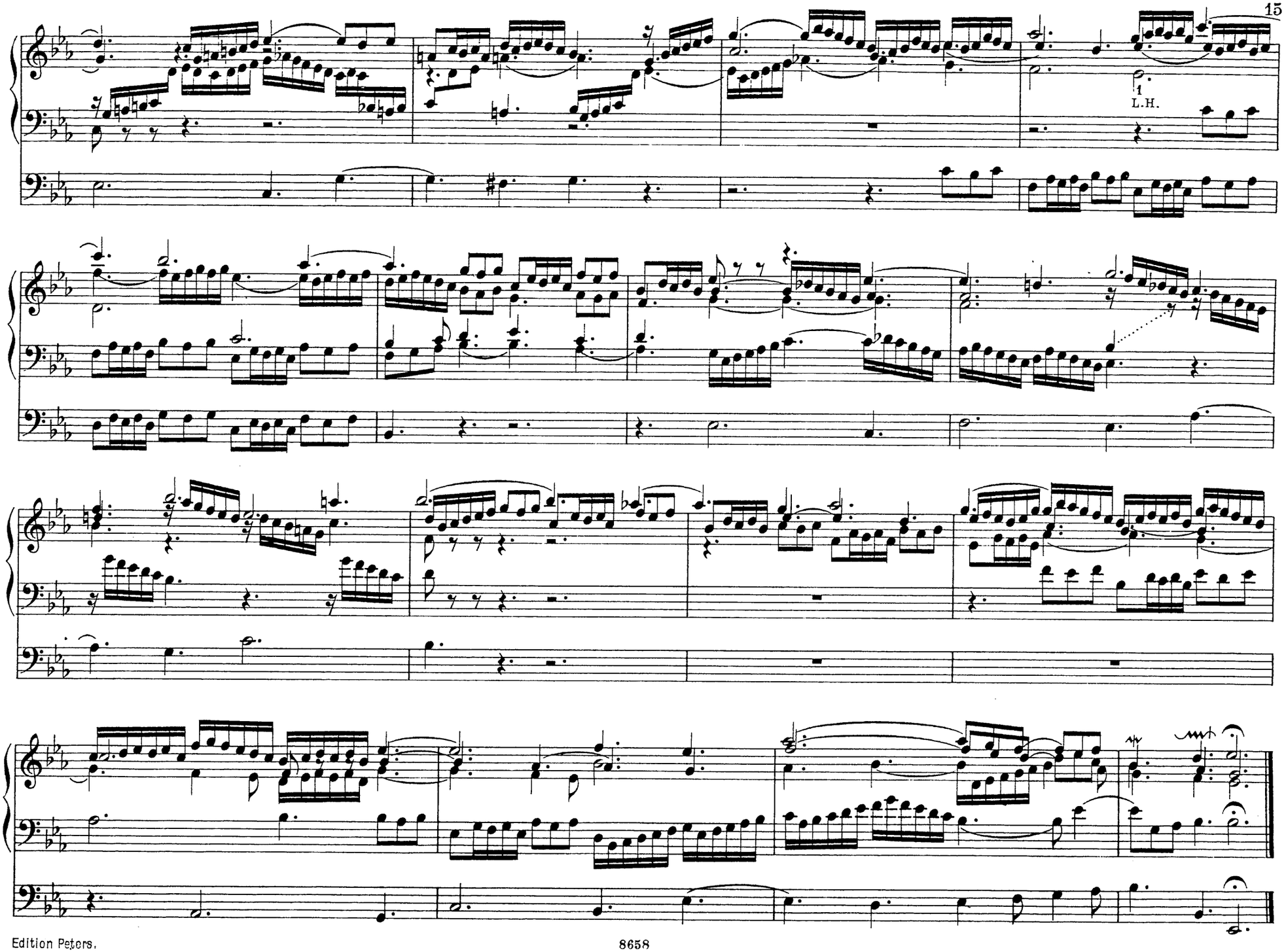



L.H.

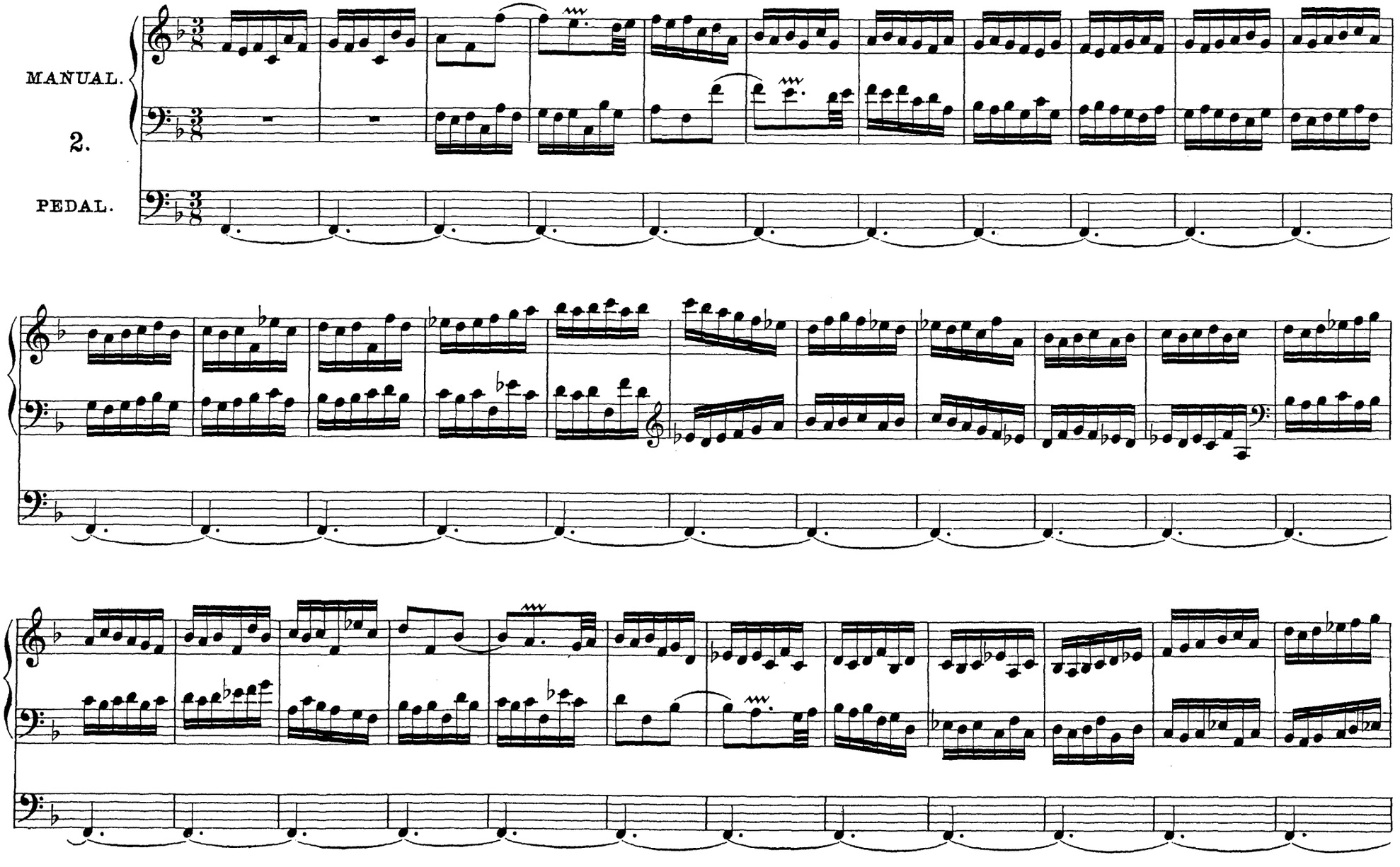


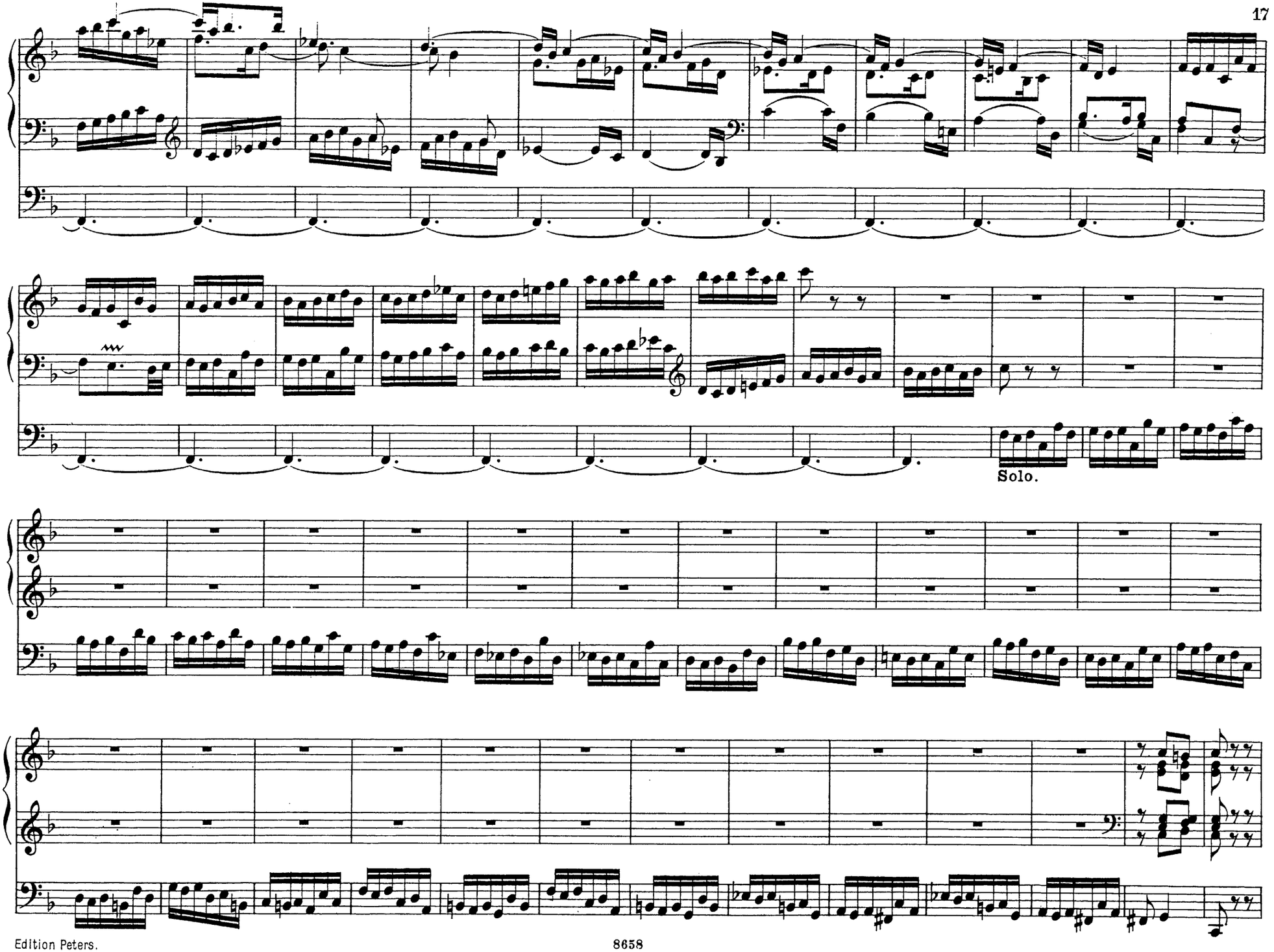


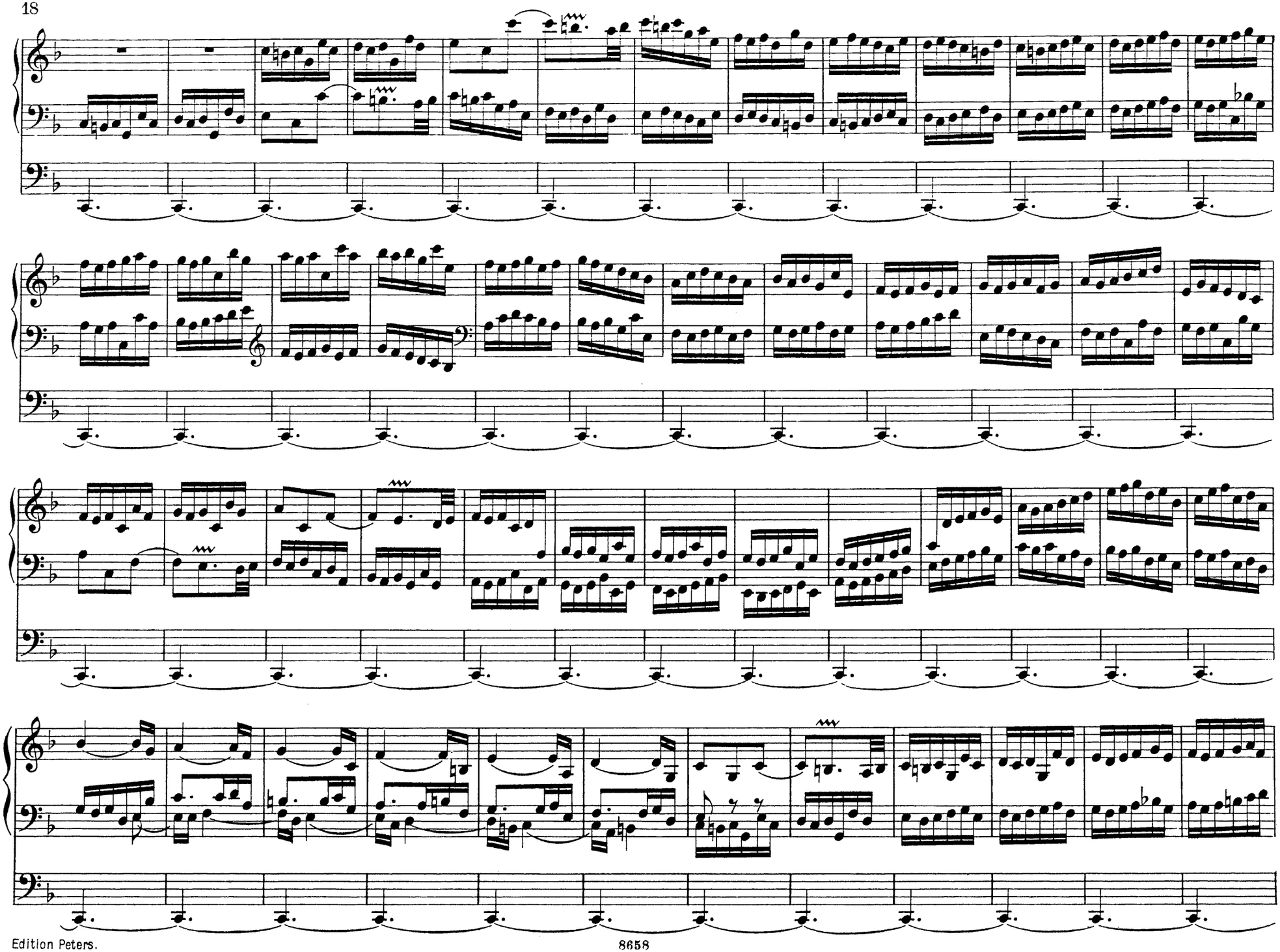


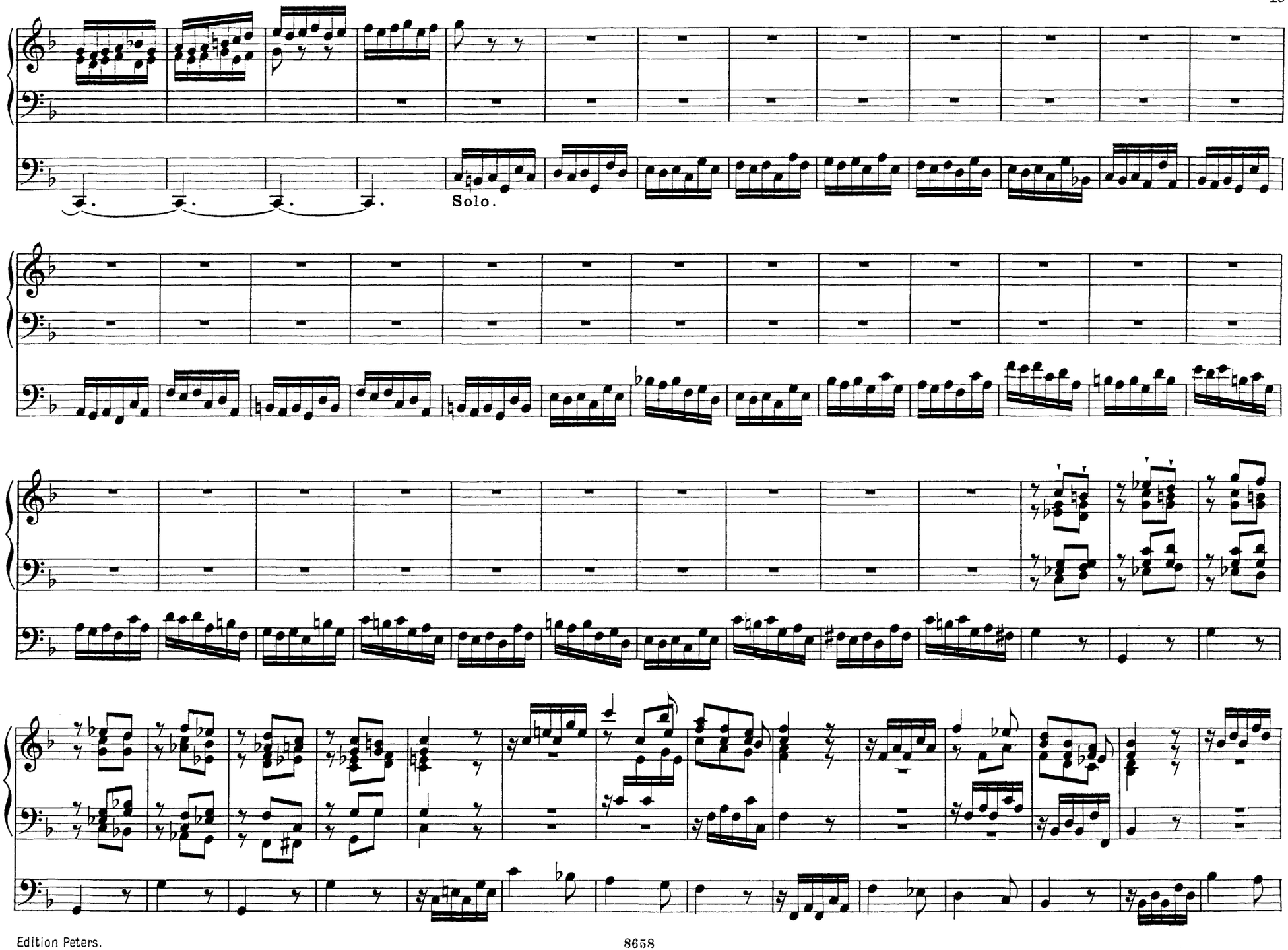

1
L.H.

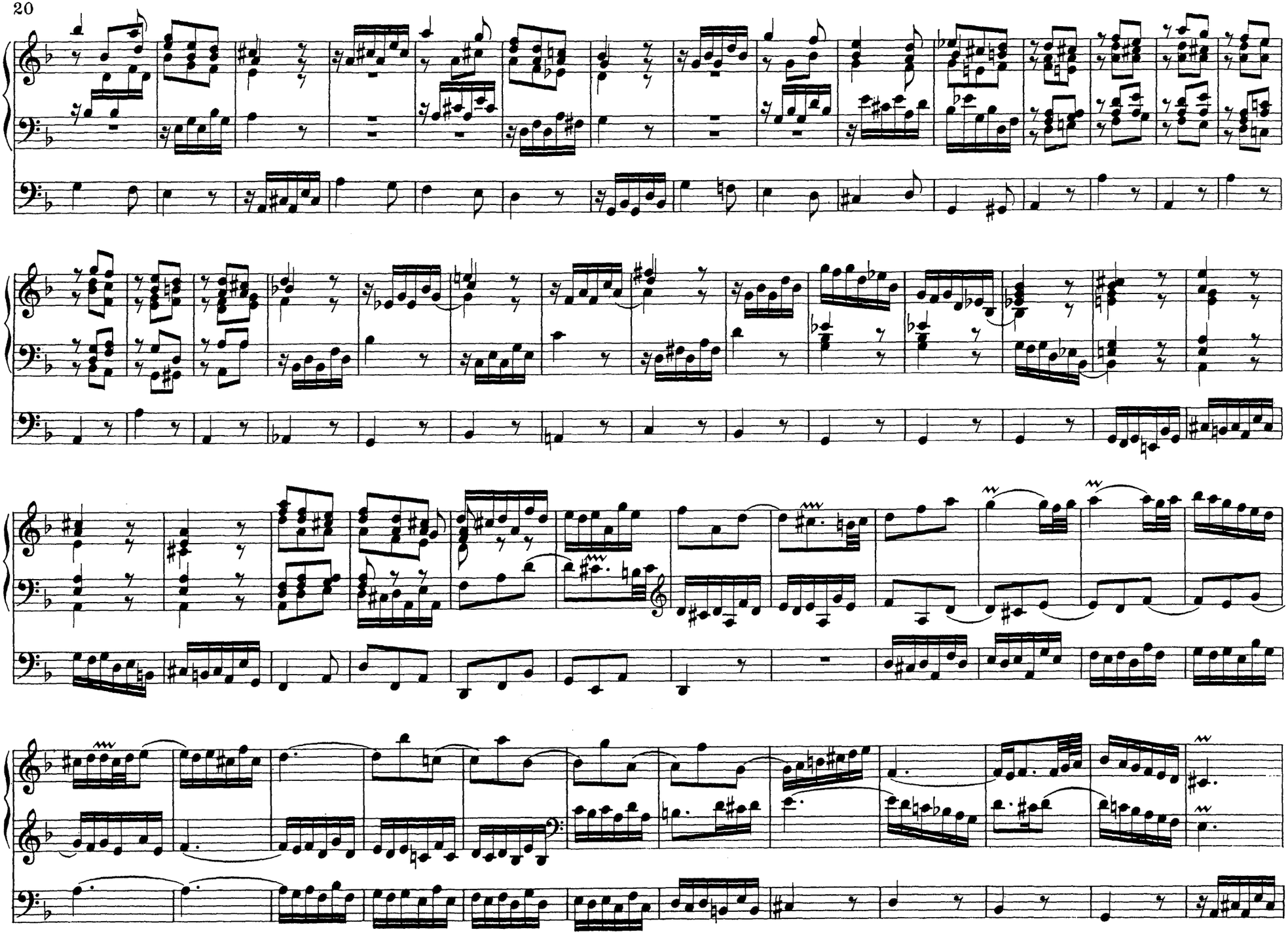
# TOCCATA et FUGA.

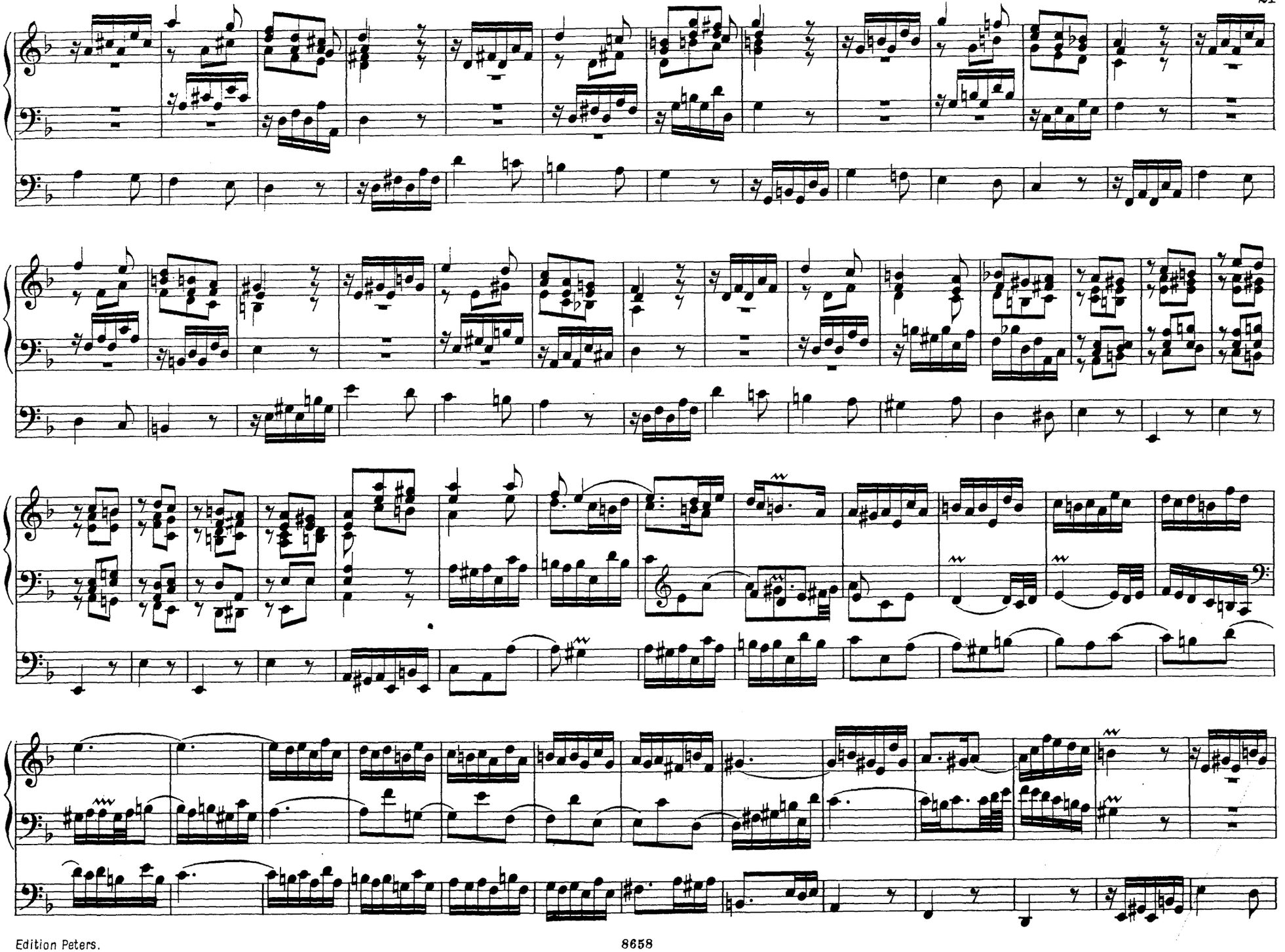


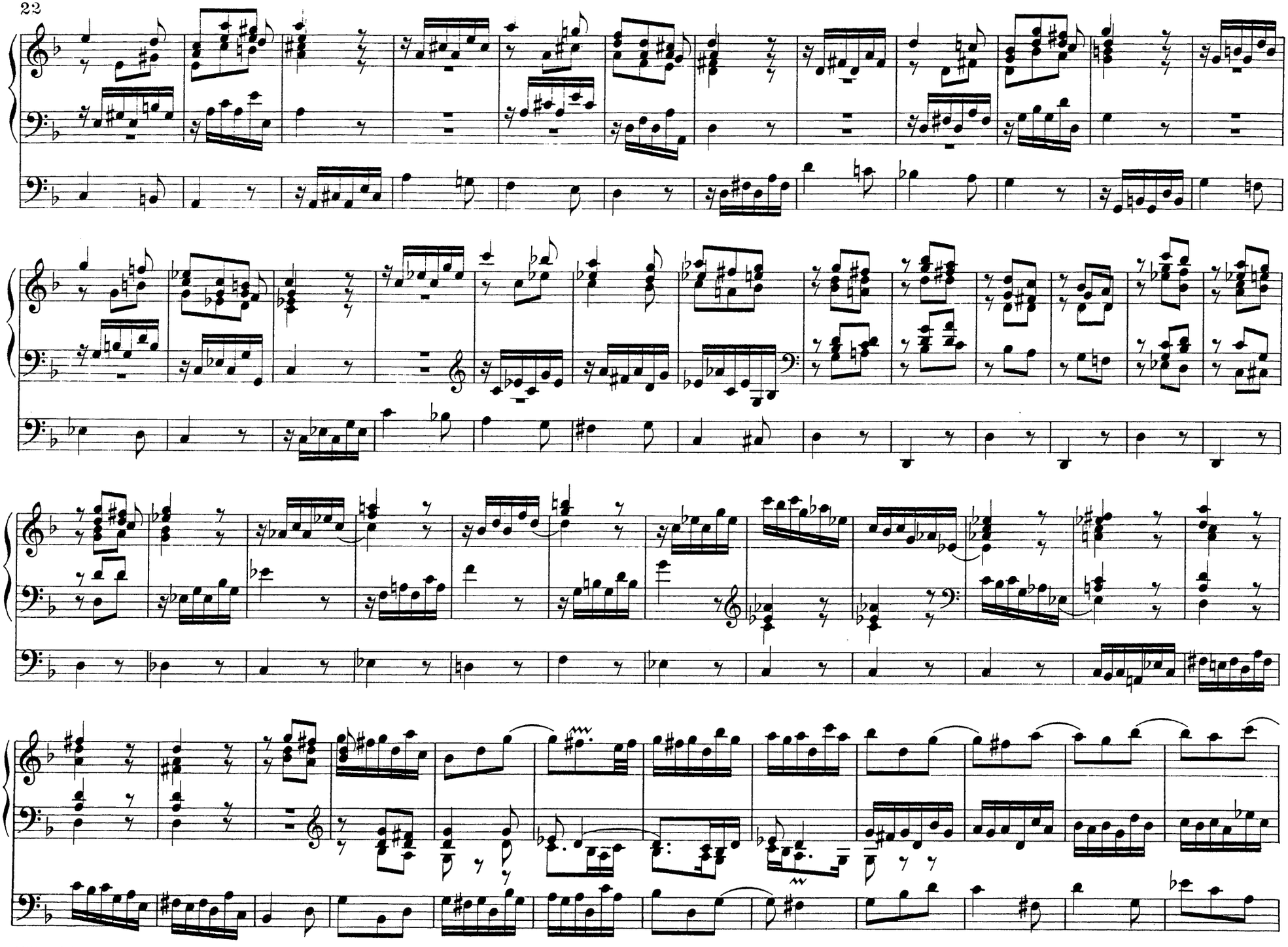

Solo.

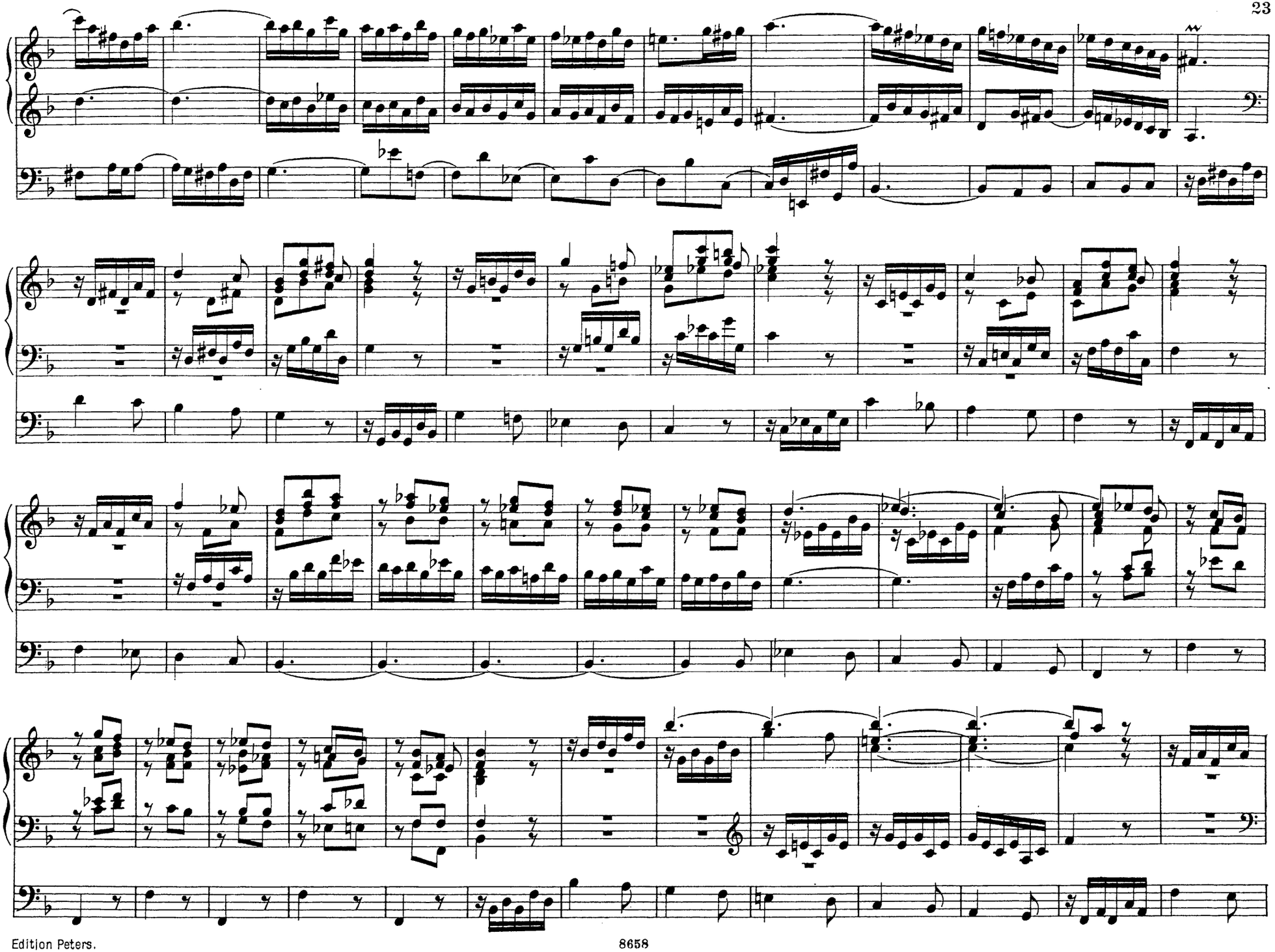


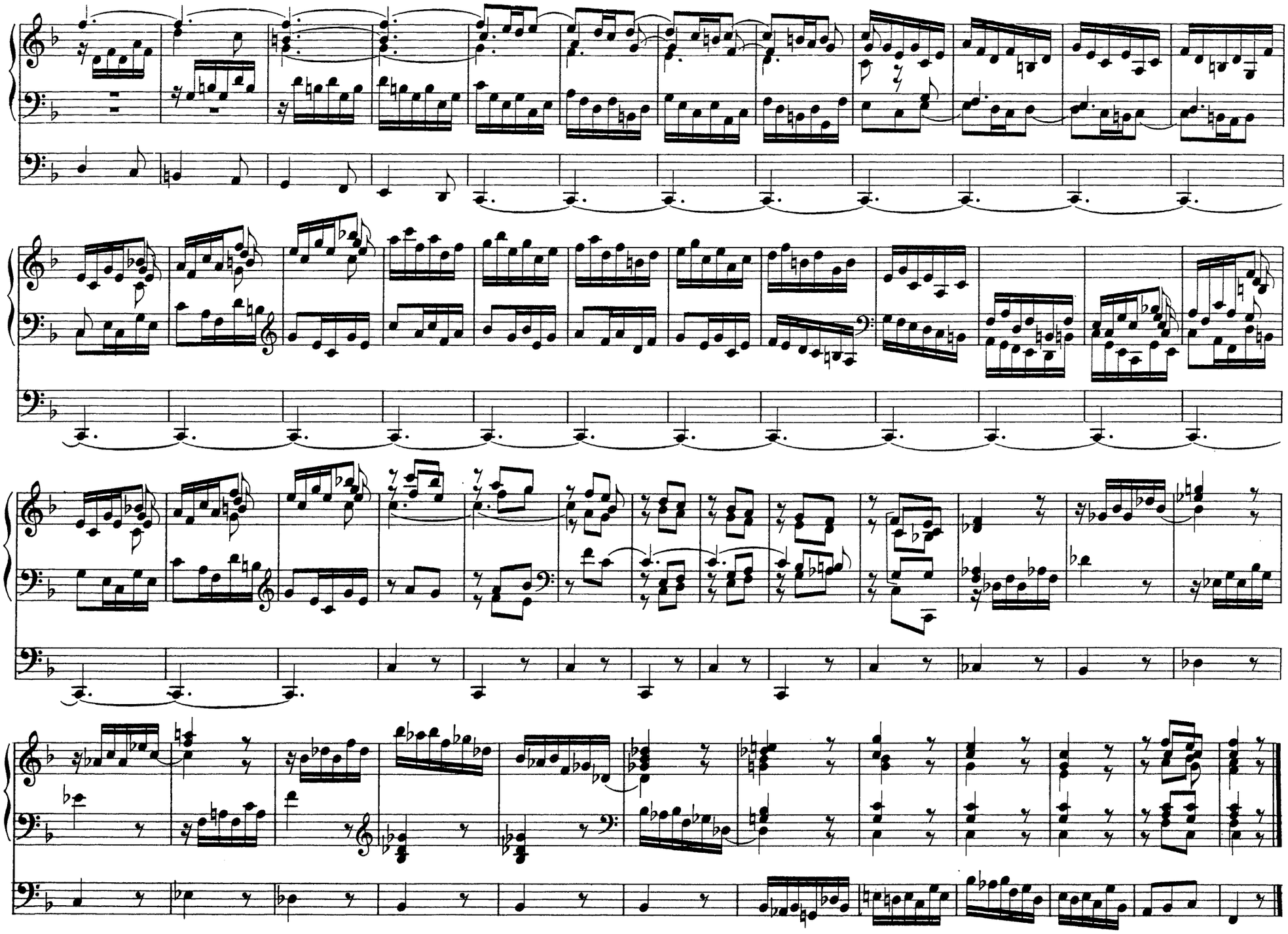

Solo.



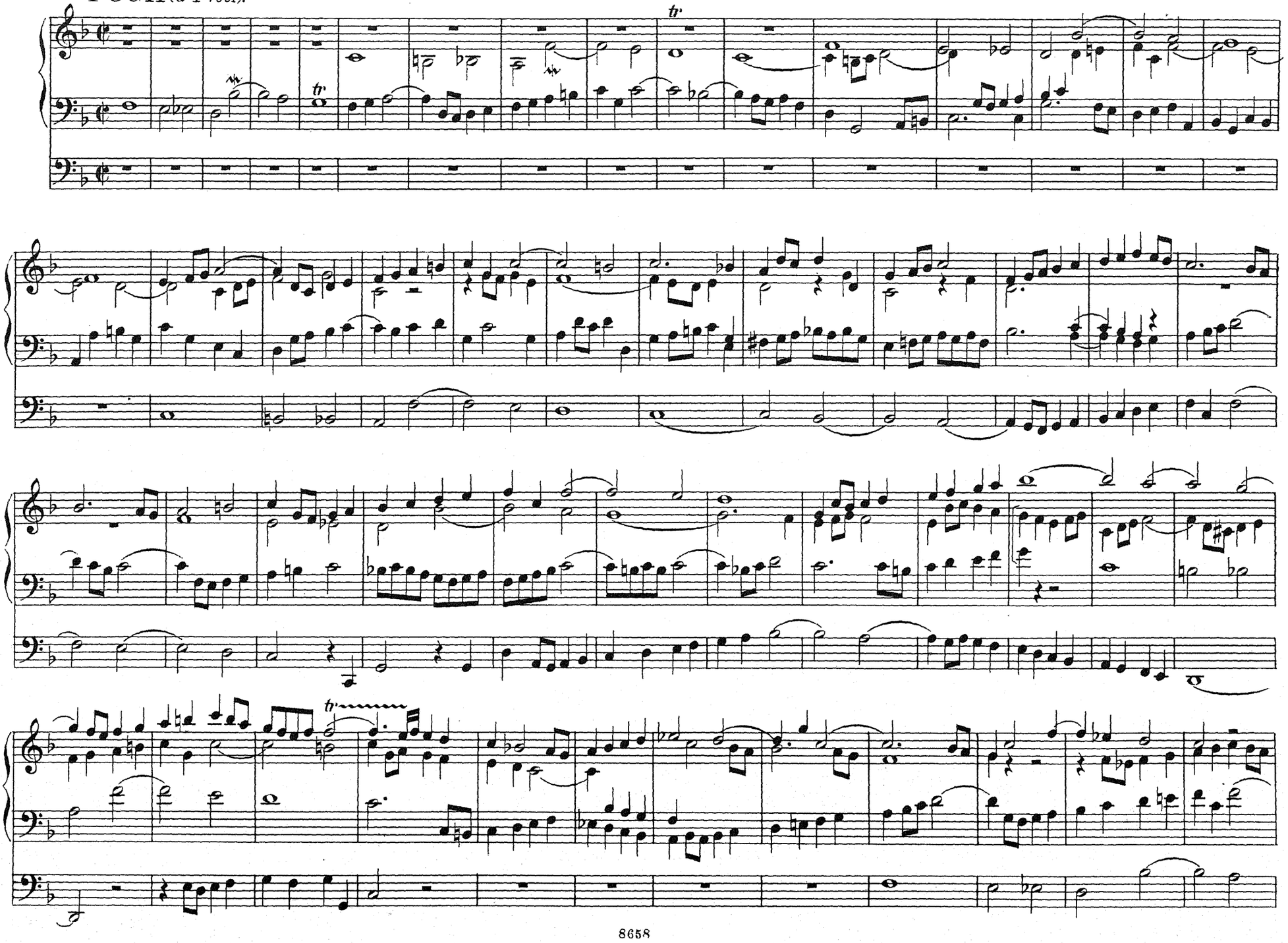


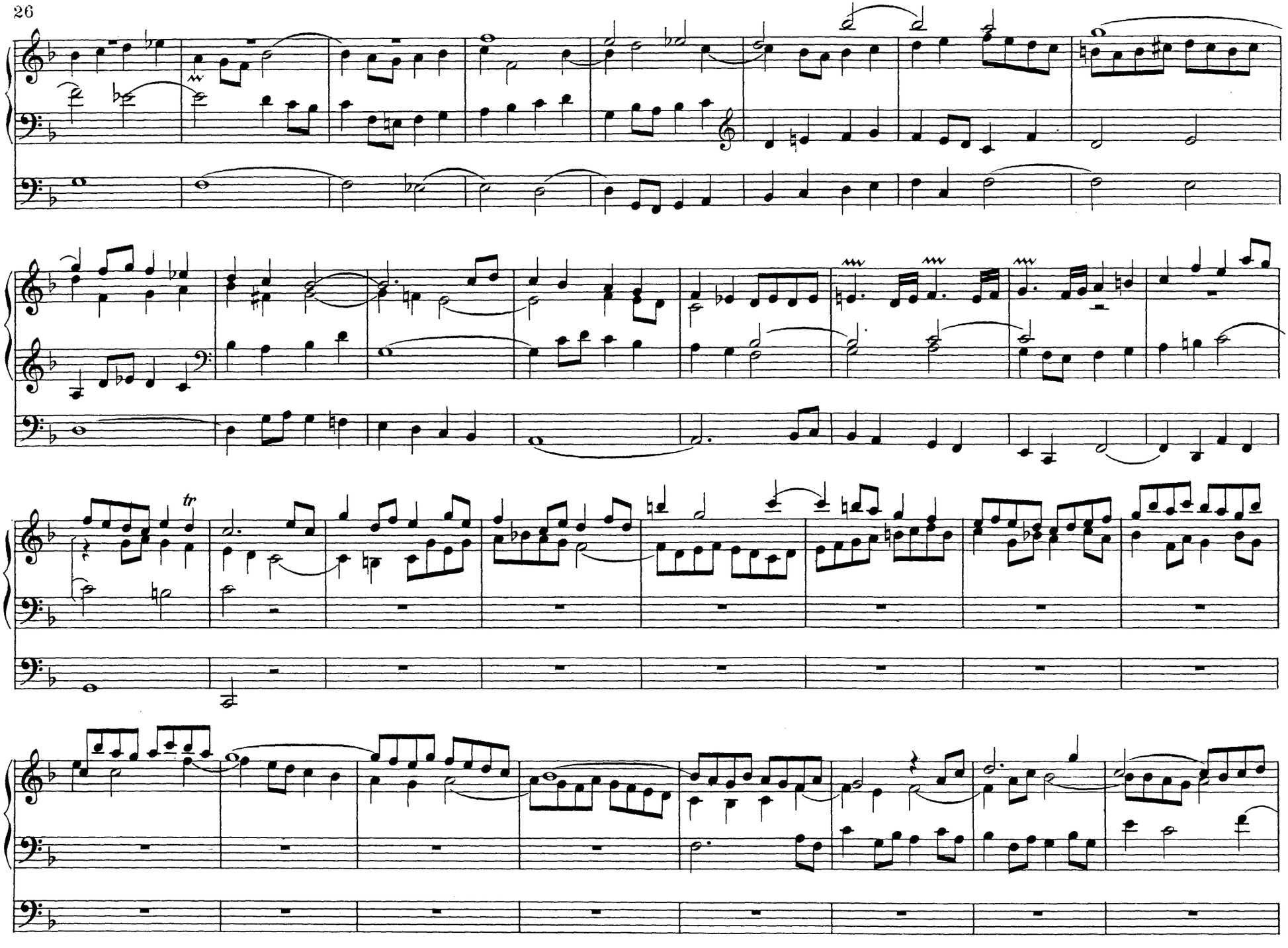


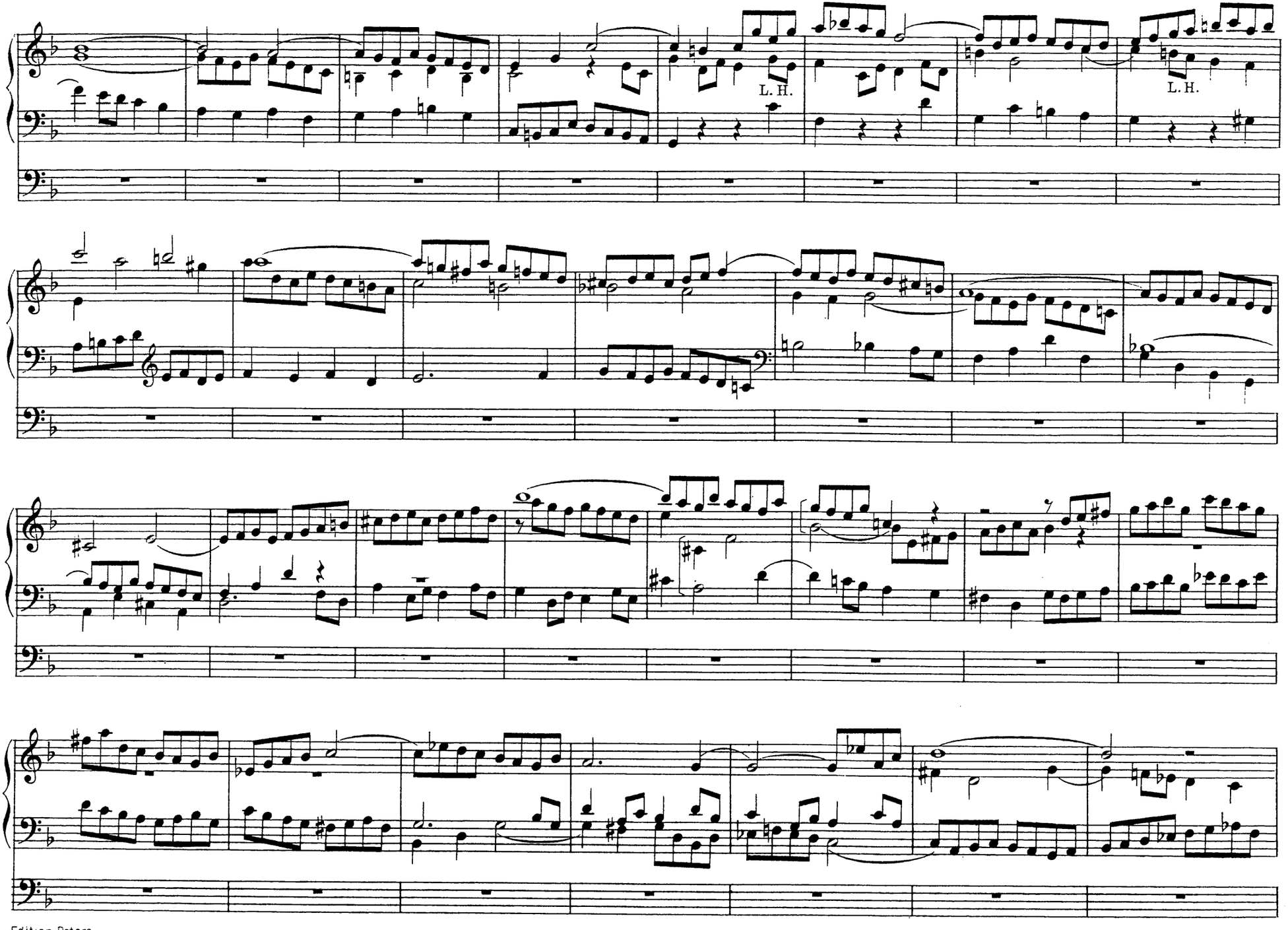


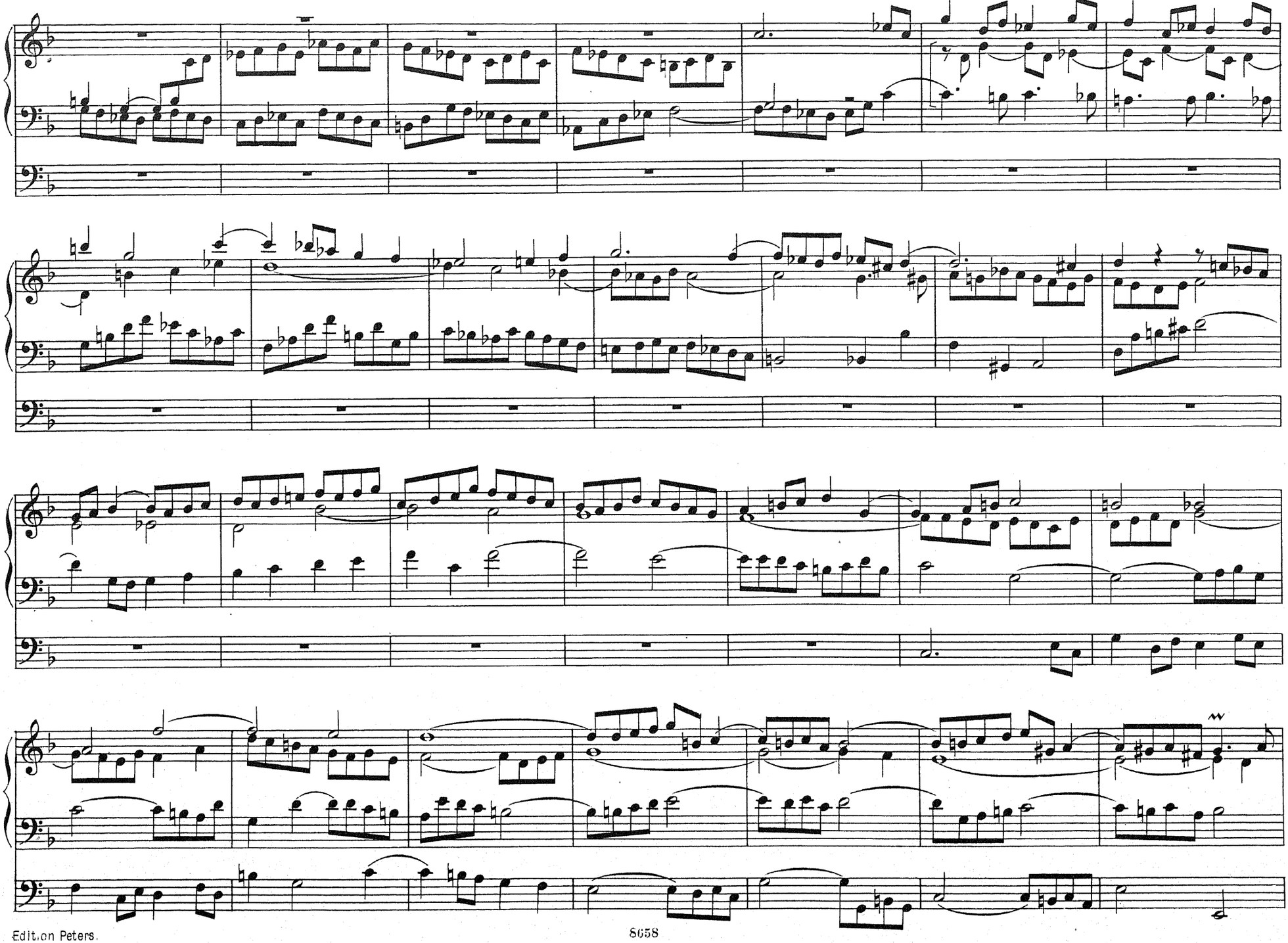


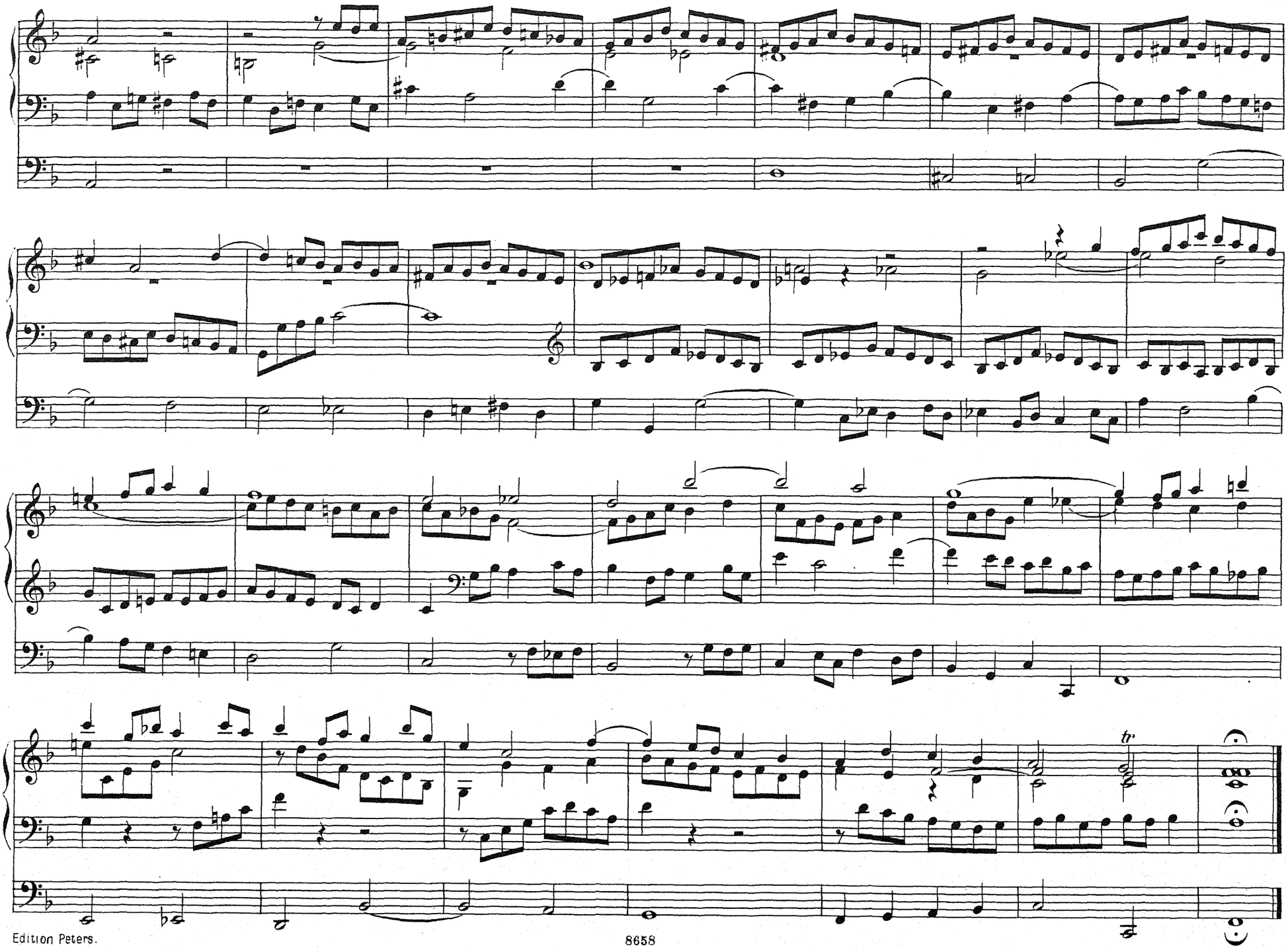
FUGA (a 4 voci).



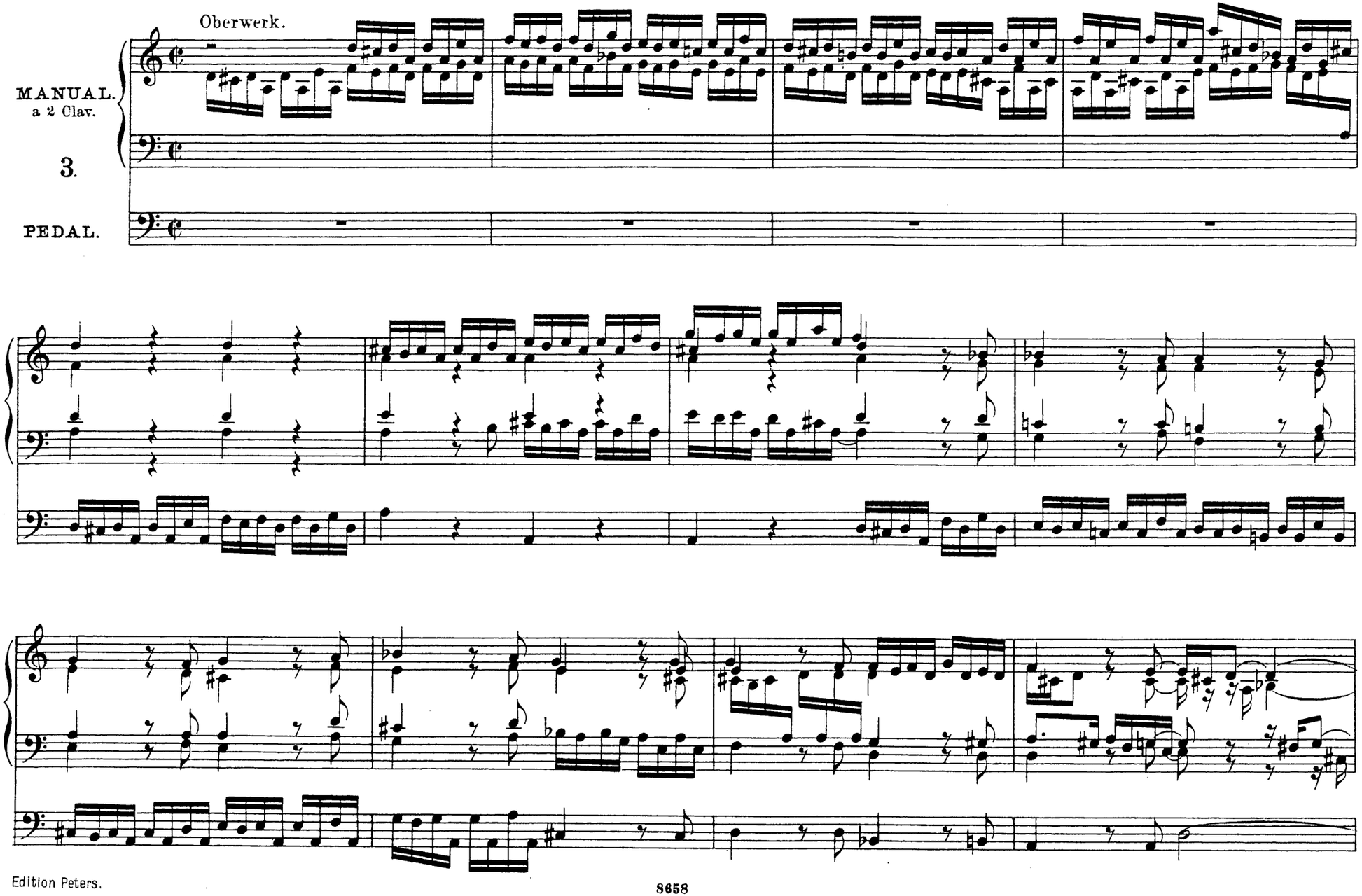


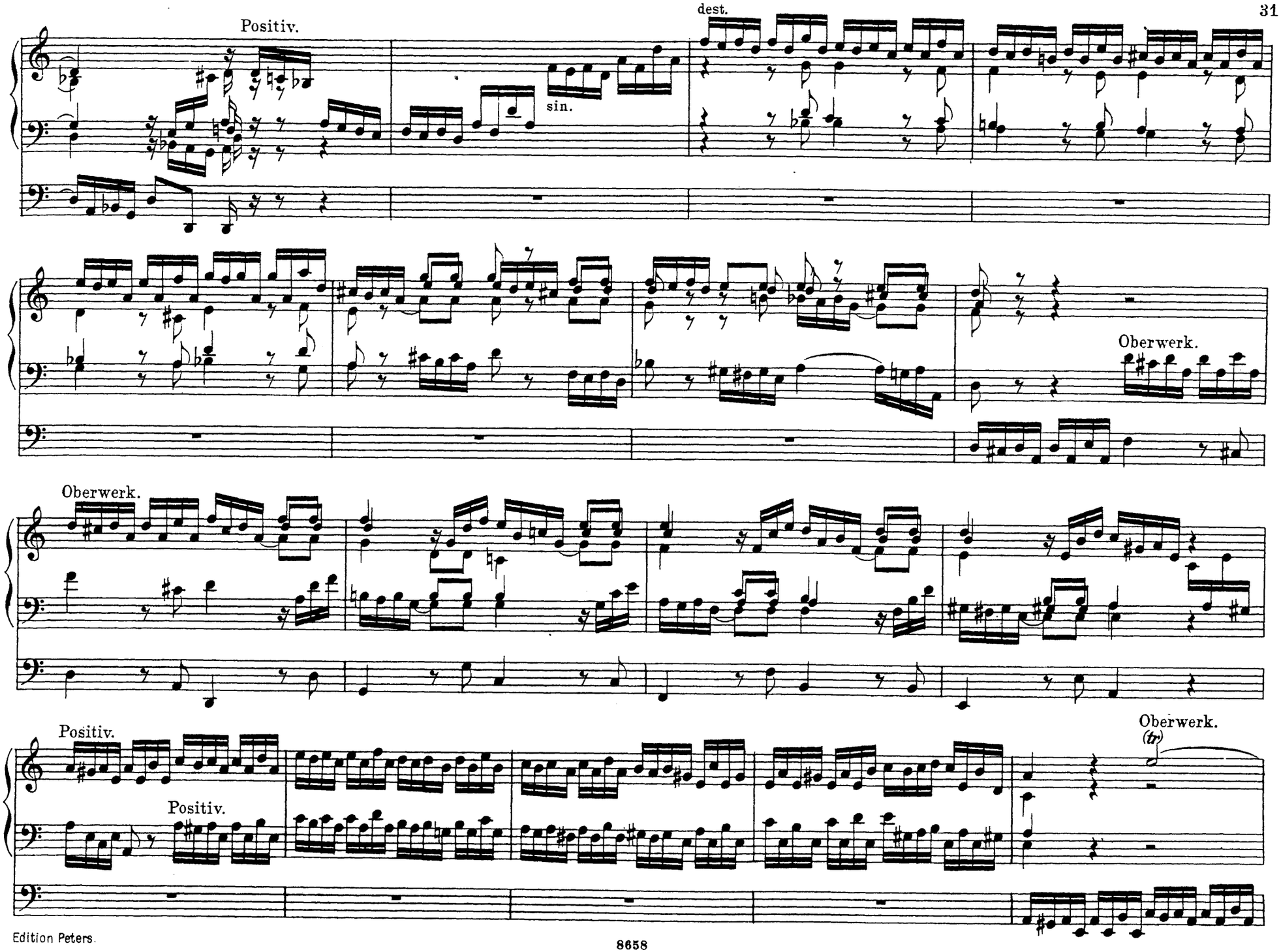

L. H.
L. H.

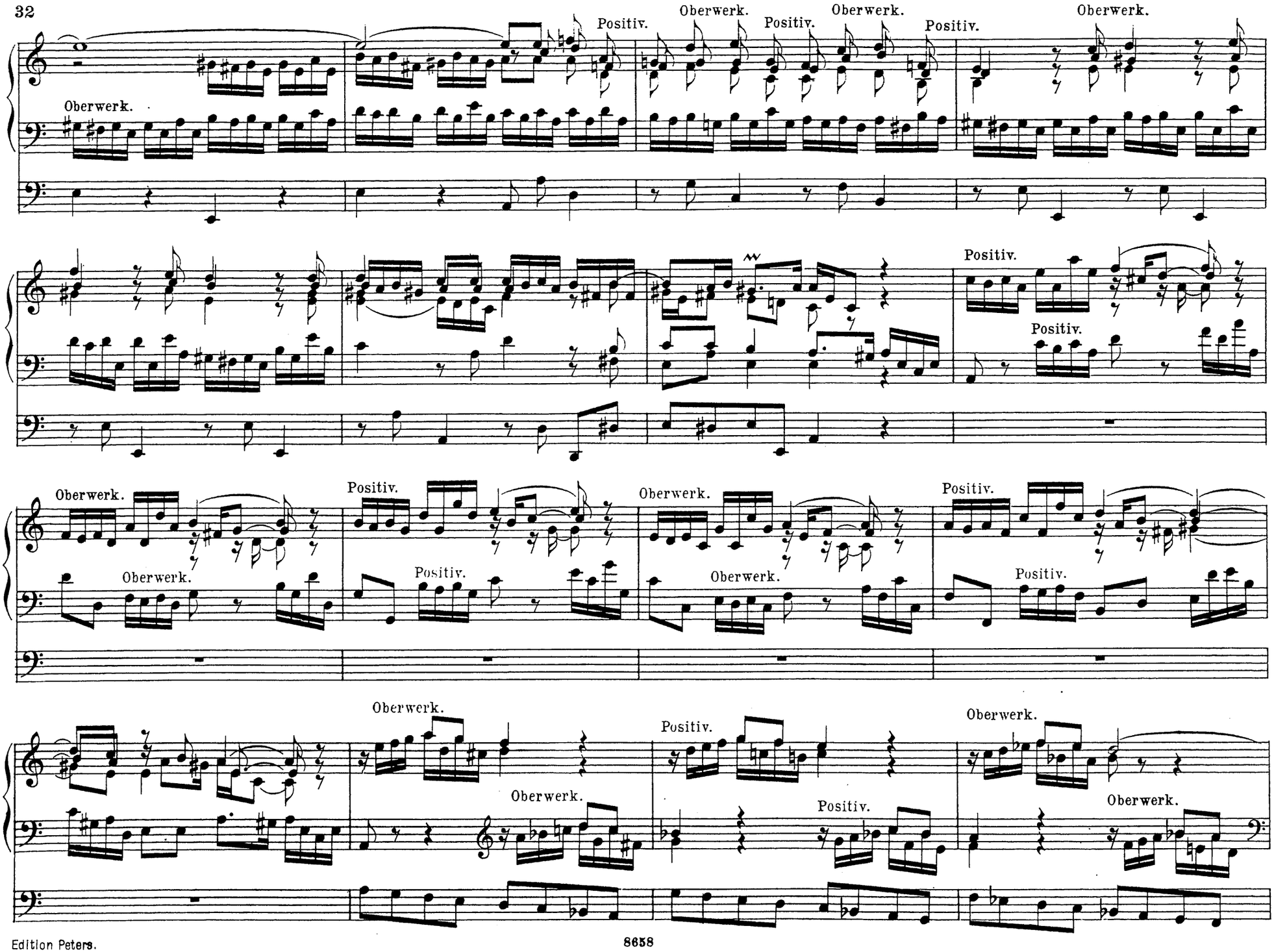


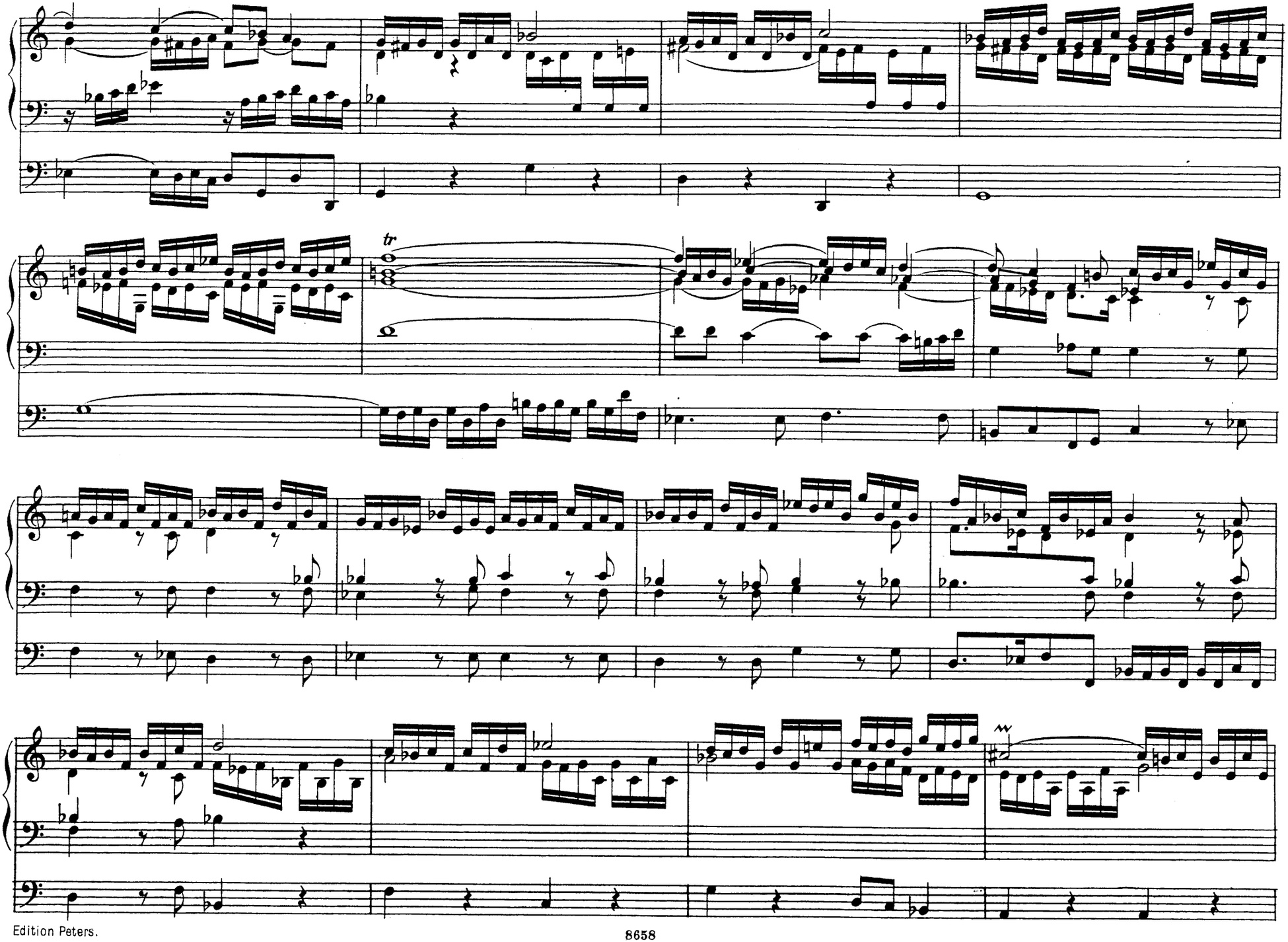

tr

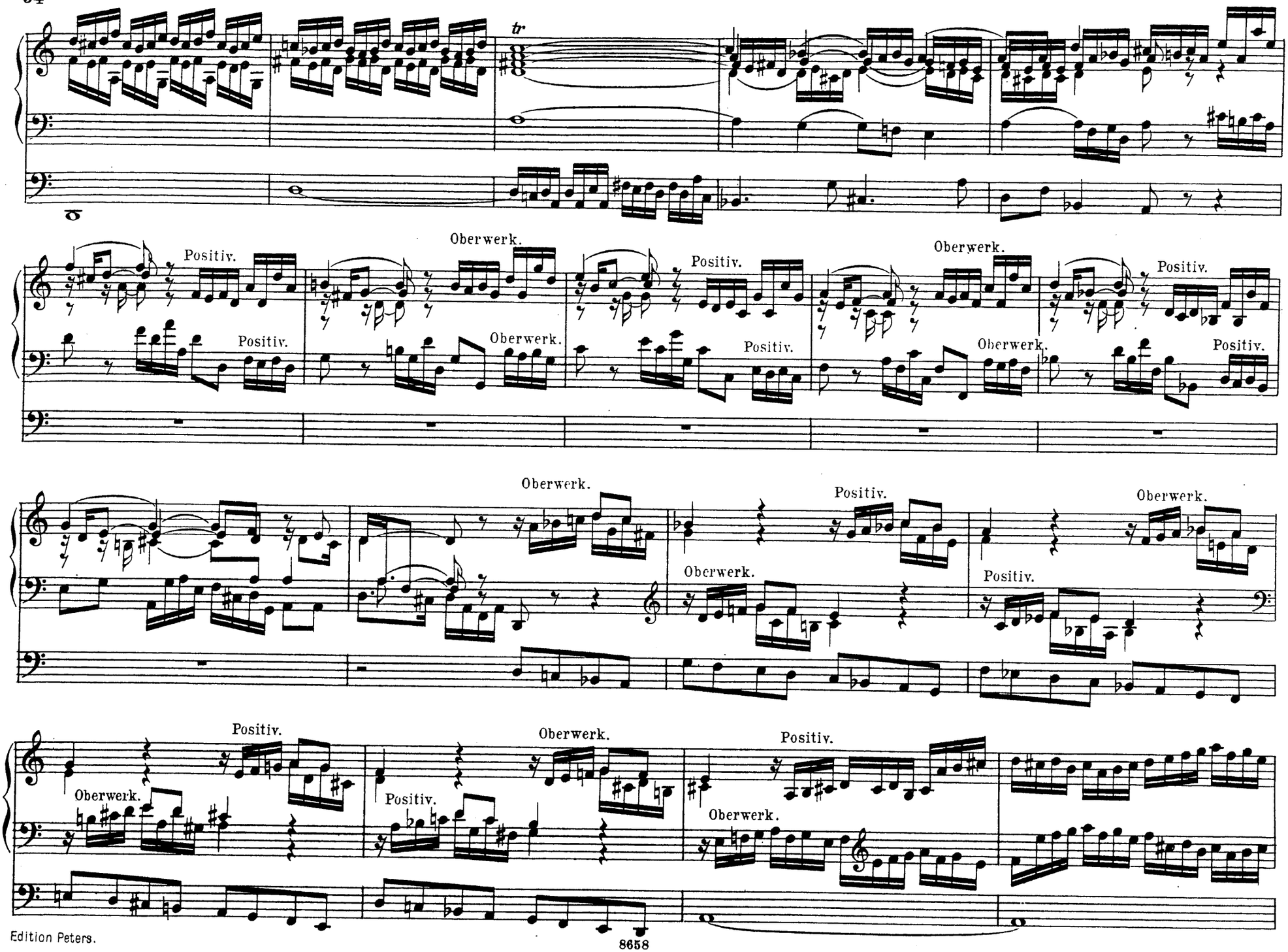
# TOCCATA et FUGA.

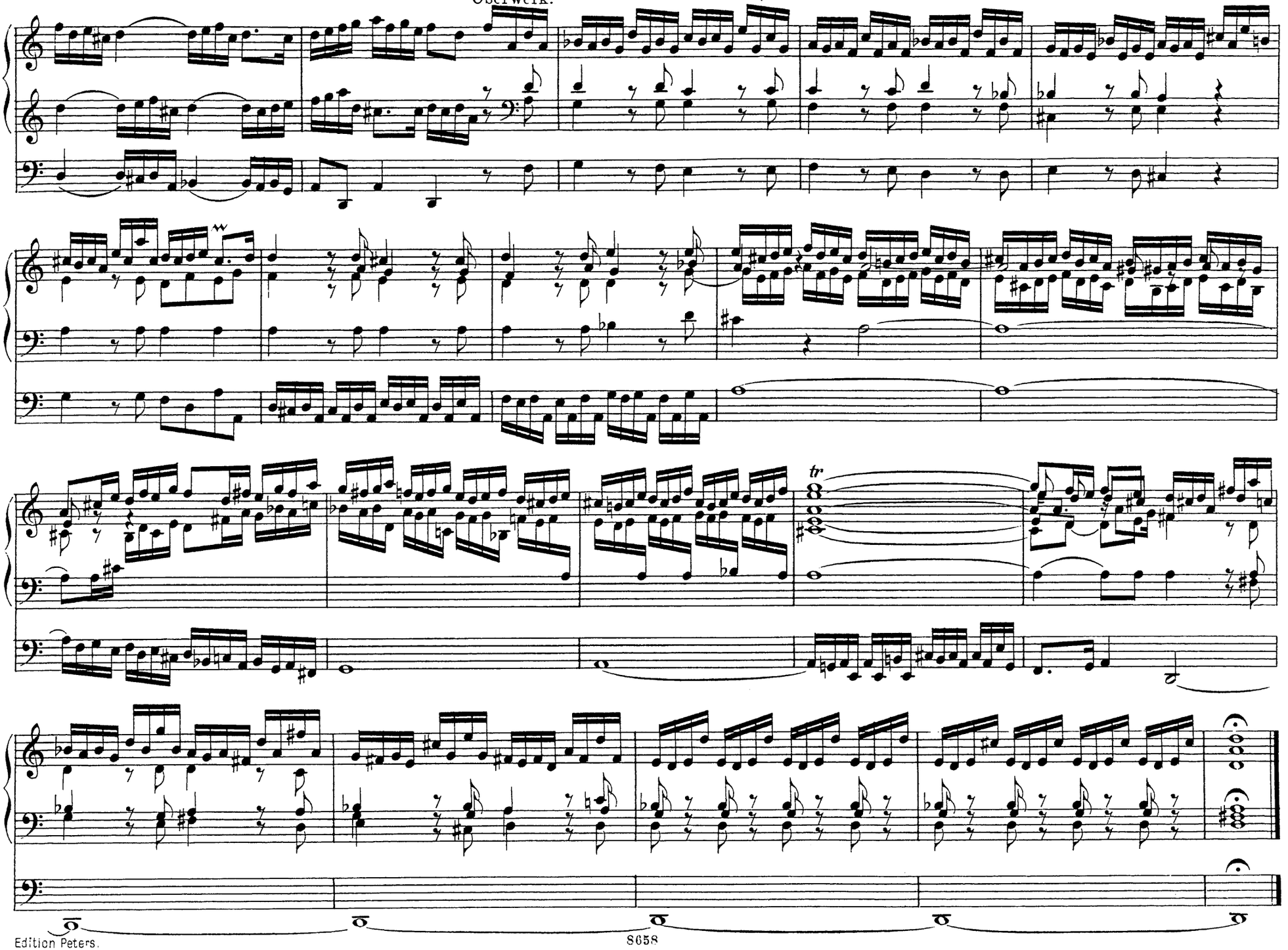



Positiv.
dest.
sin.
Oberwerk.
Oberwerk.
Positiv.
Positiv.
Oberwerk.
(tr)

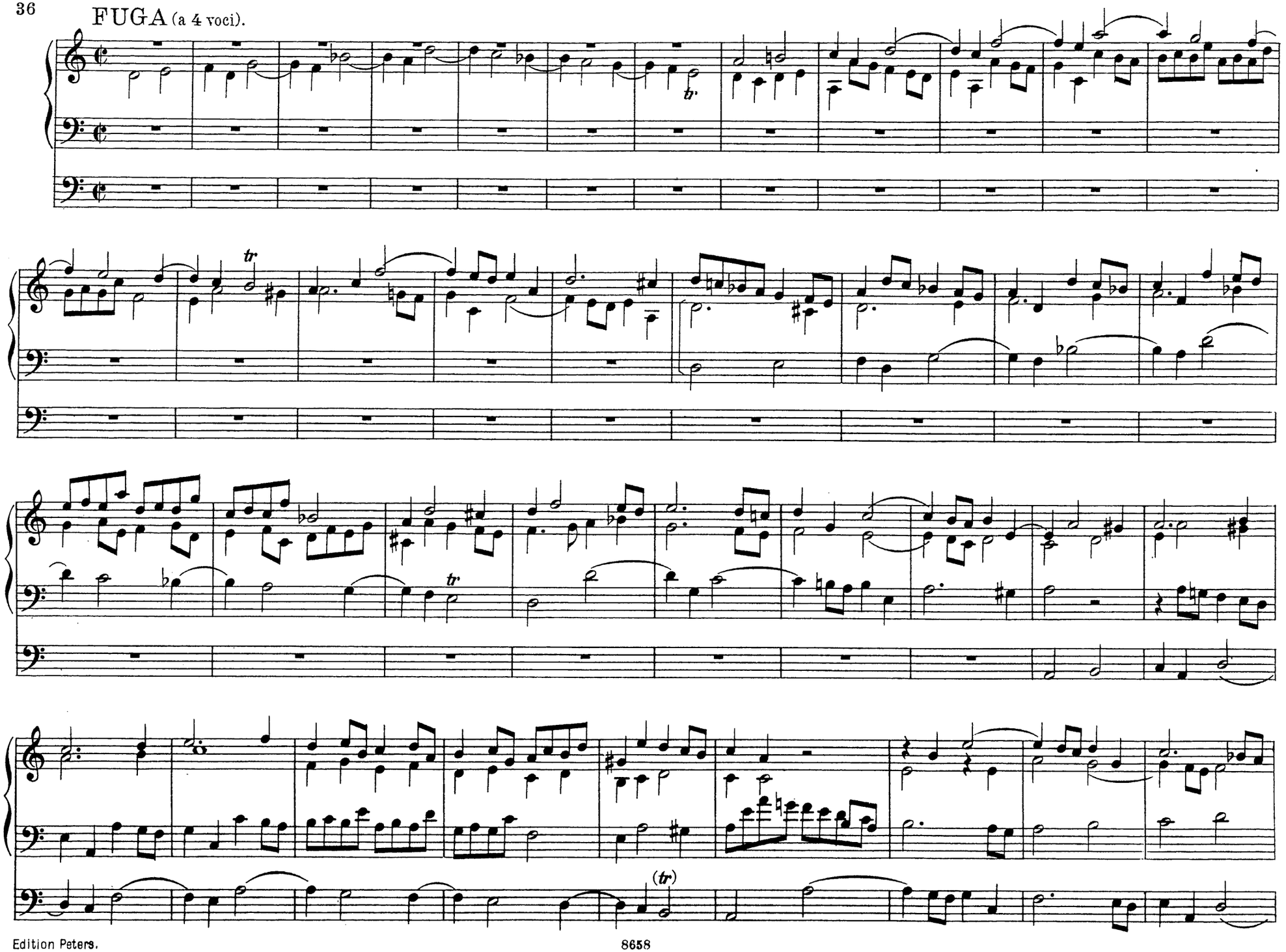

Positiv.
Oberwerk.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Positiv.
Oberwerk.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.

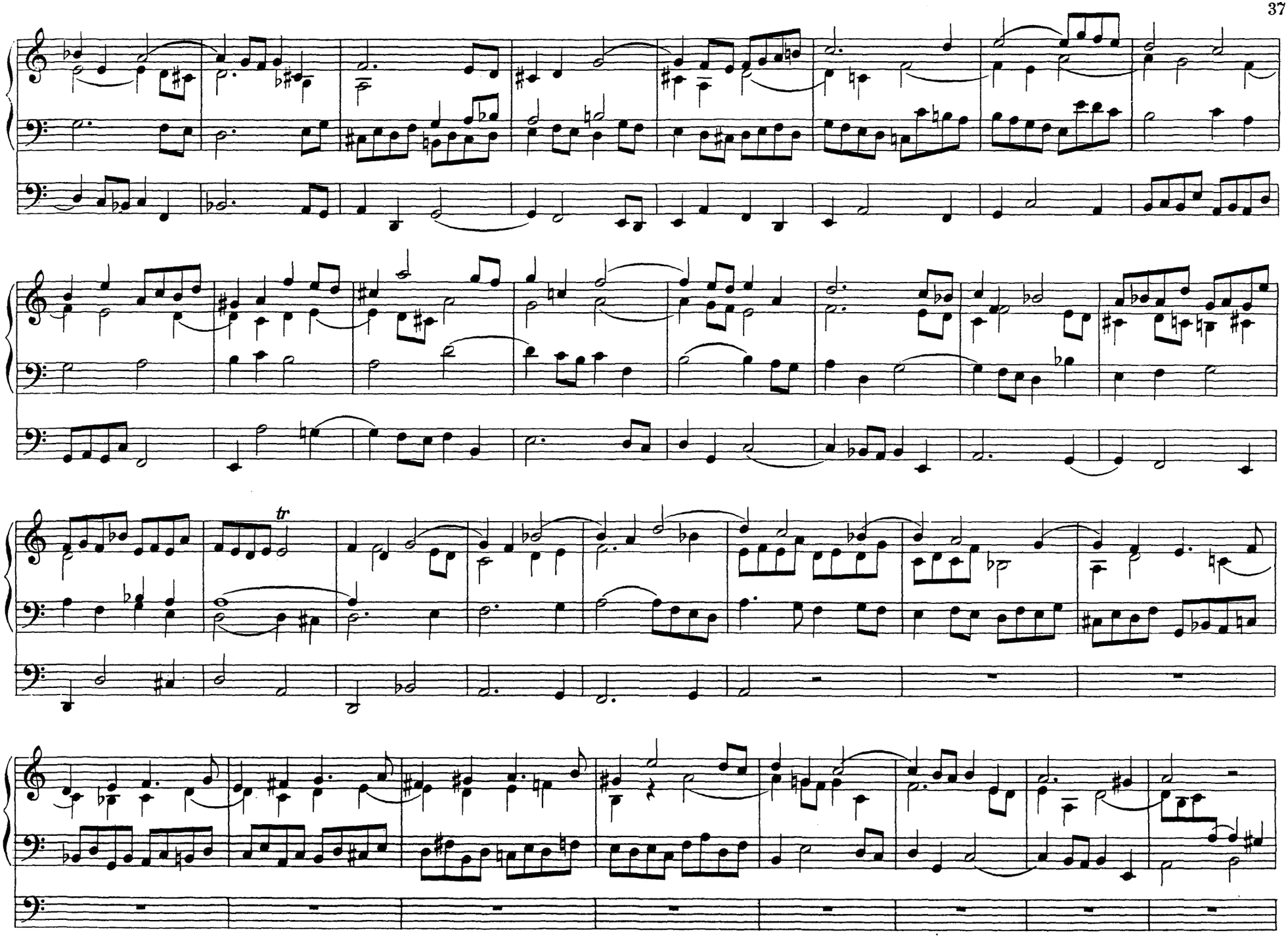

tr

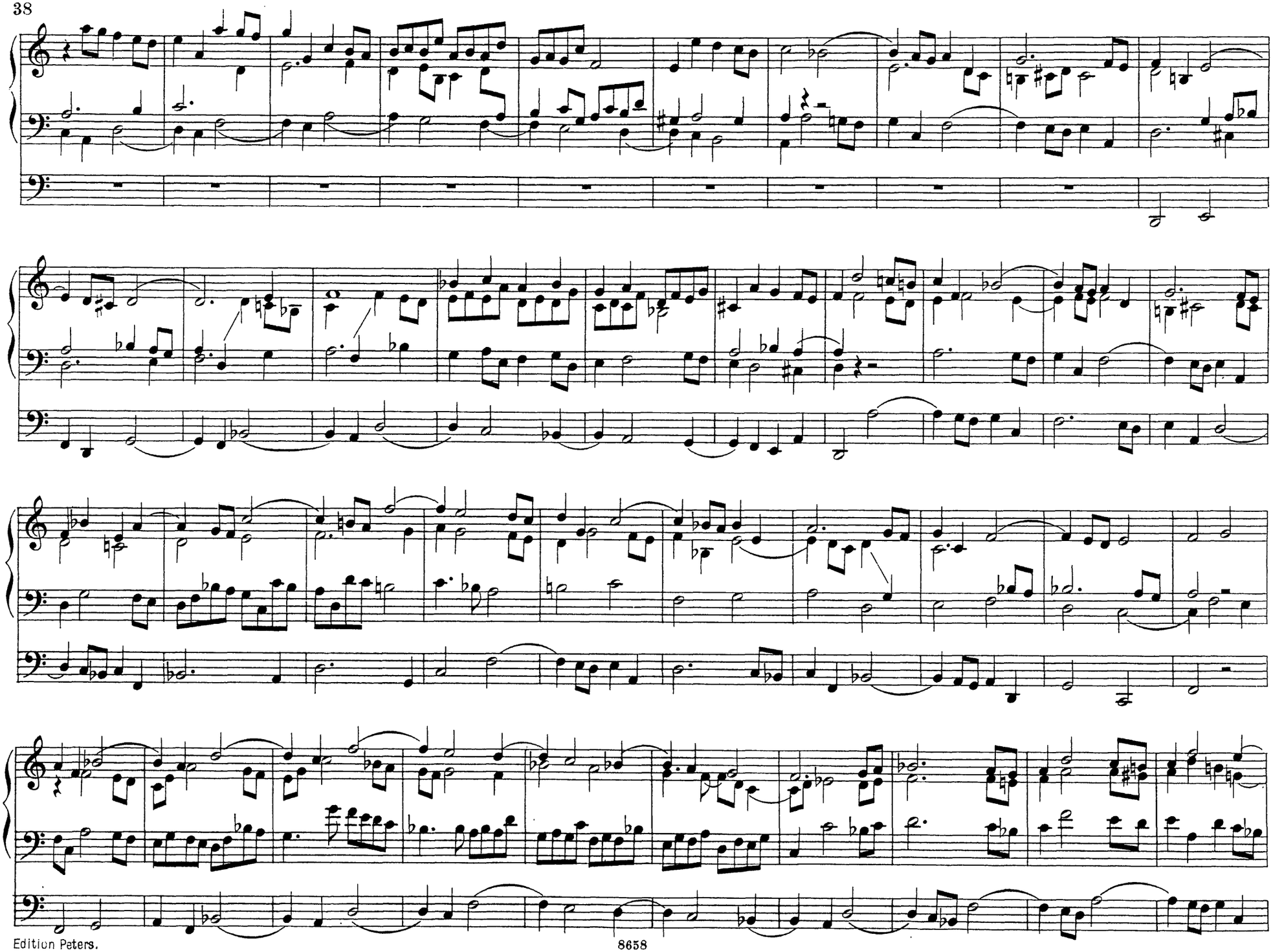

tr
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.
Positiv.
Oberwerk.

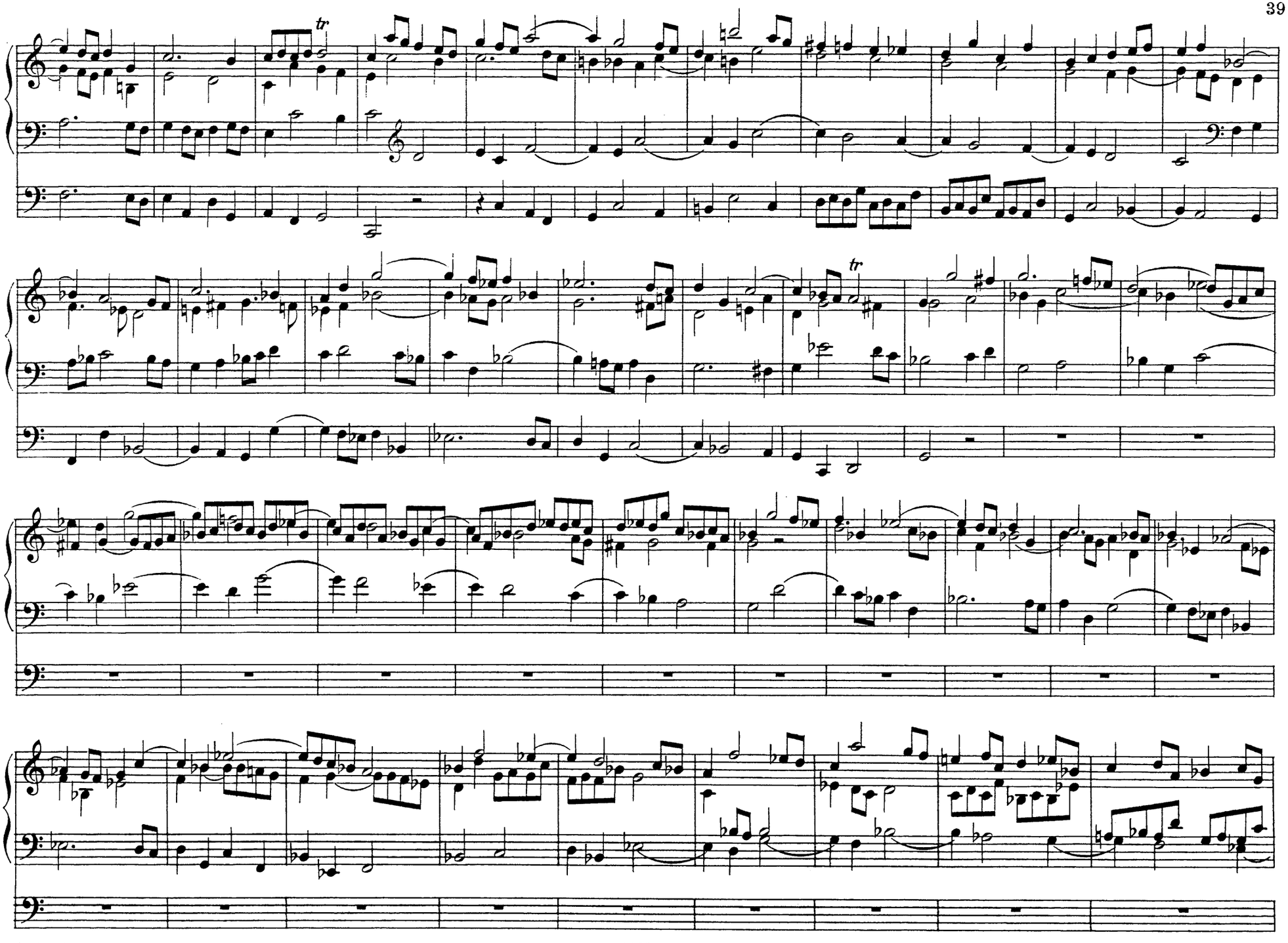

tr

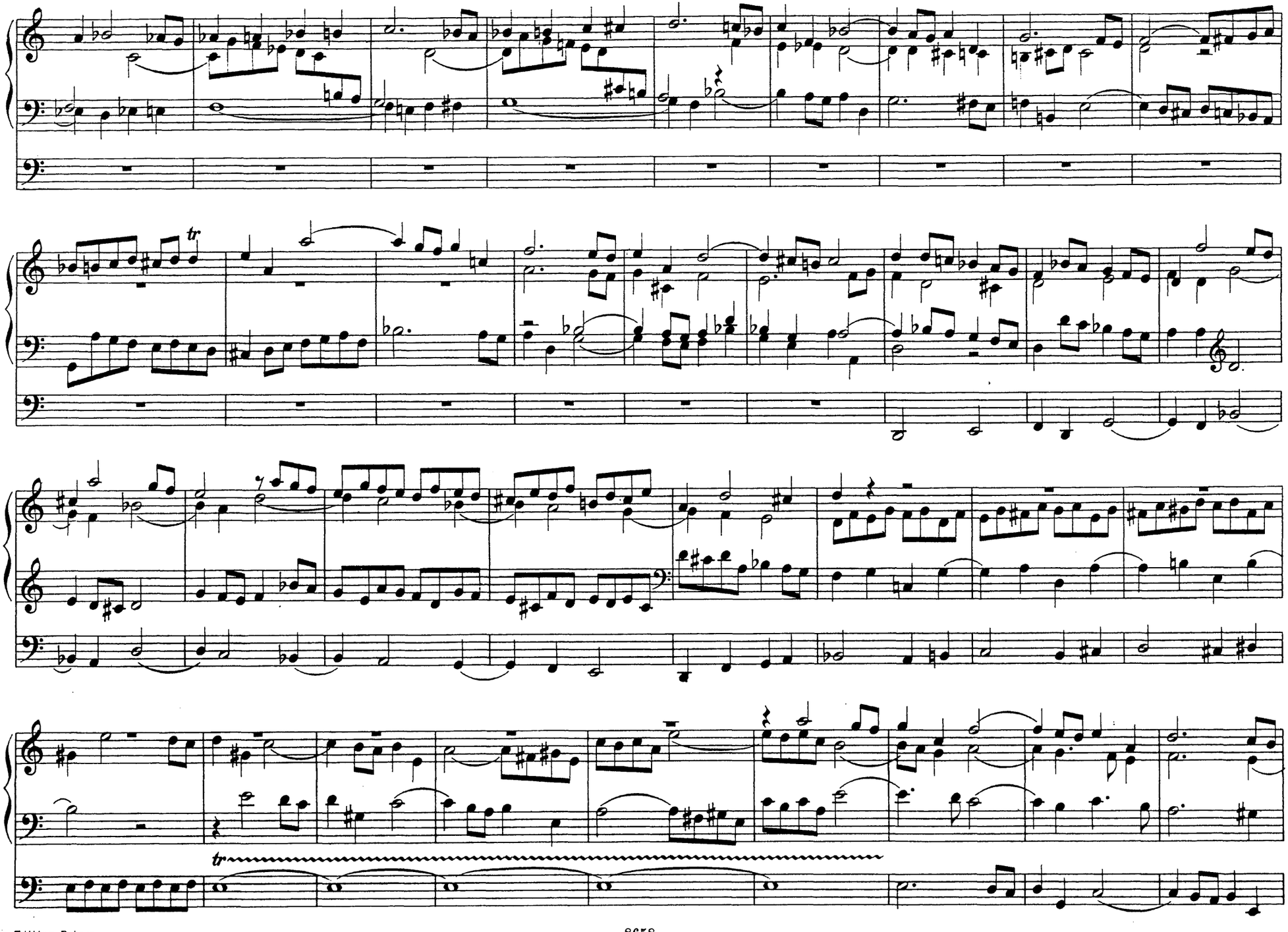
## FUGA (a 4 voci).

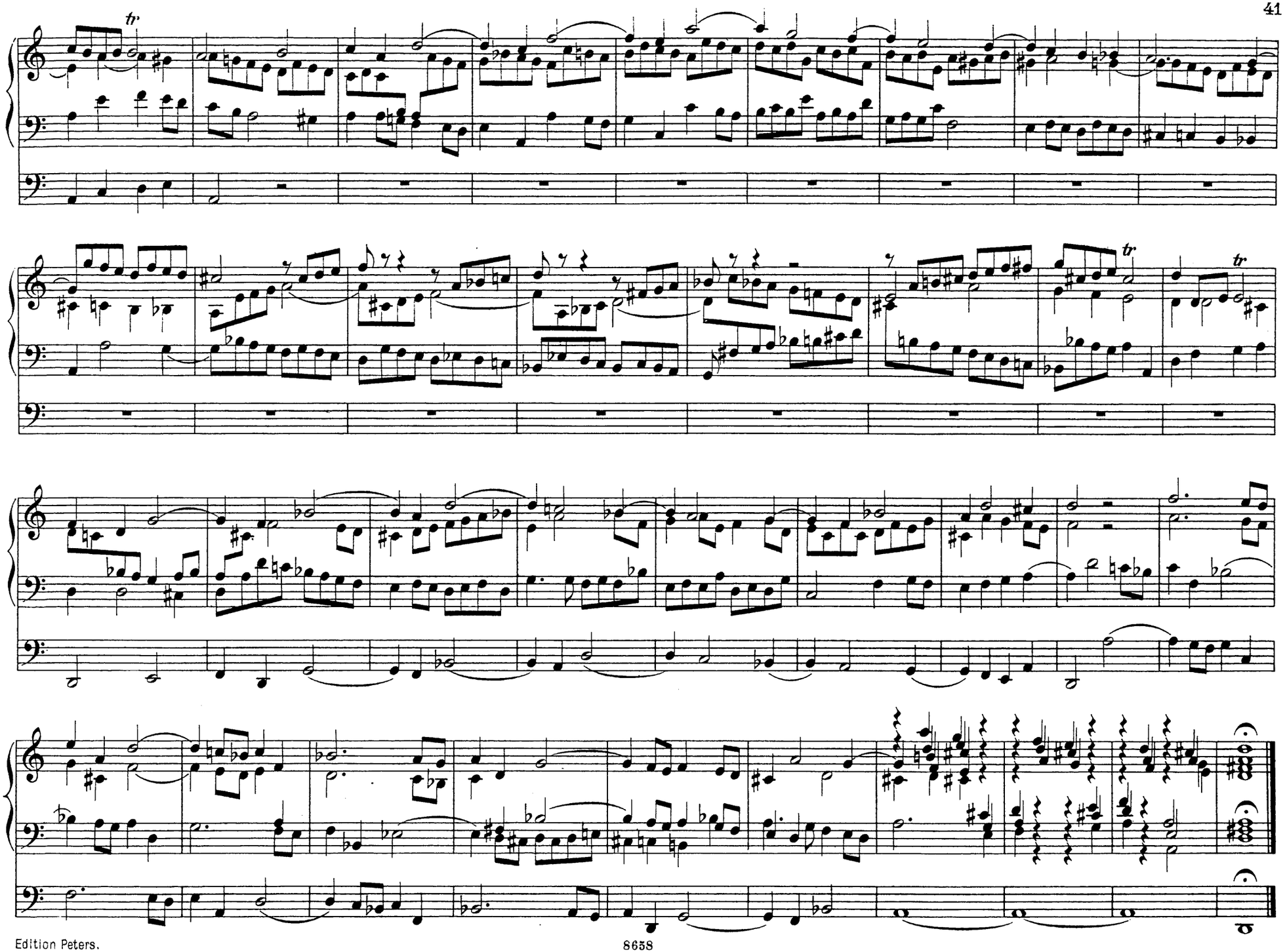



tr





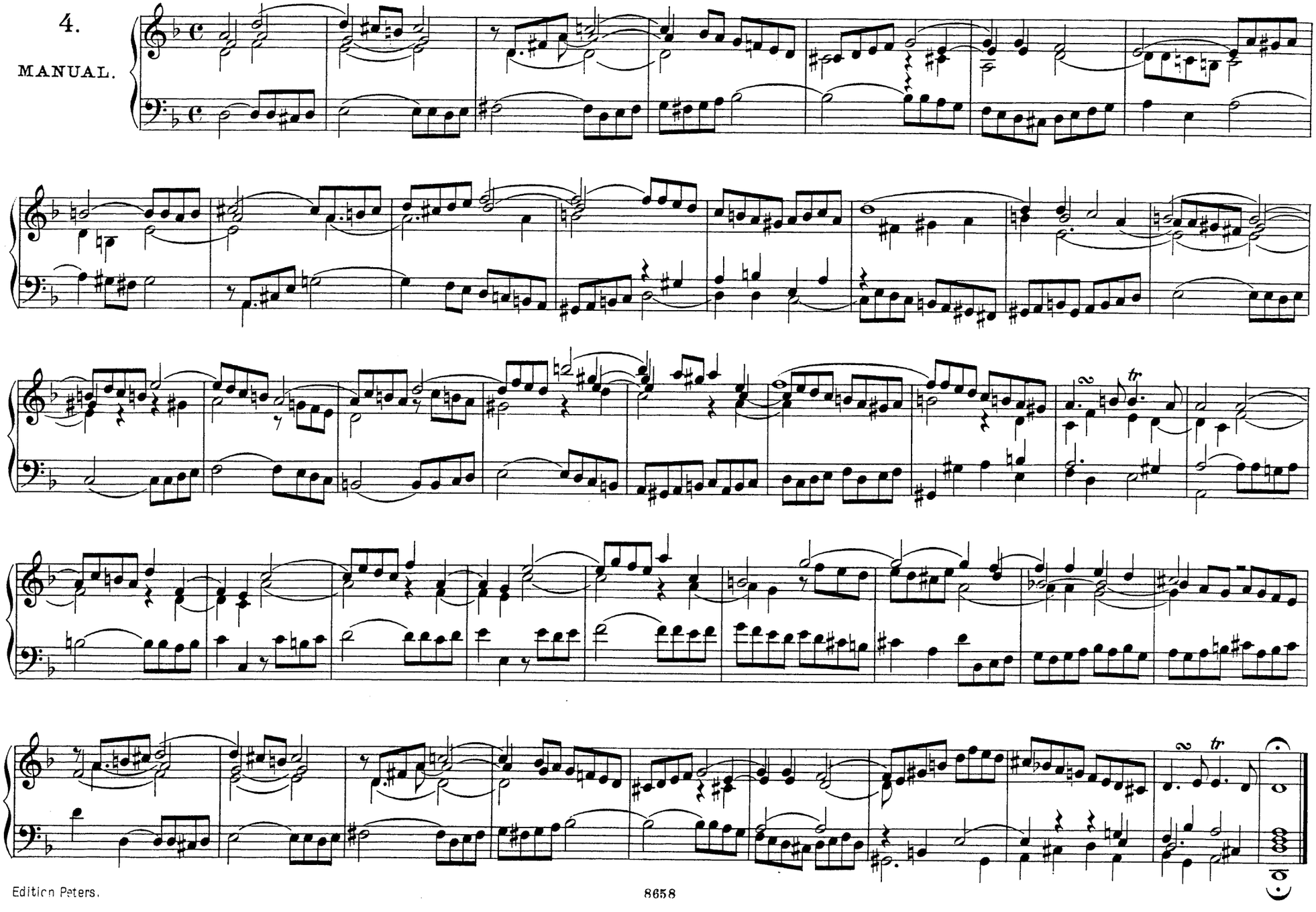




# PRAELUDIUM et FUGA.

4.

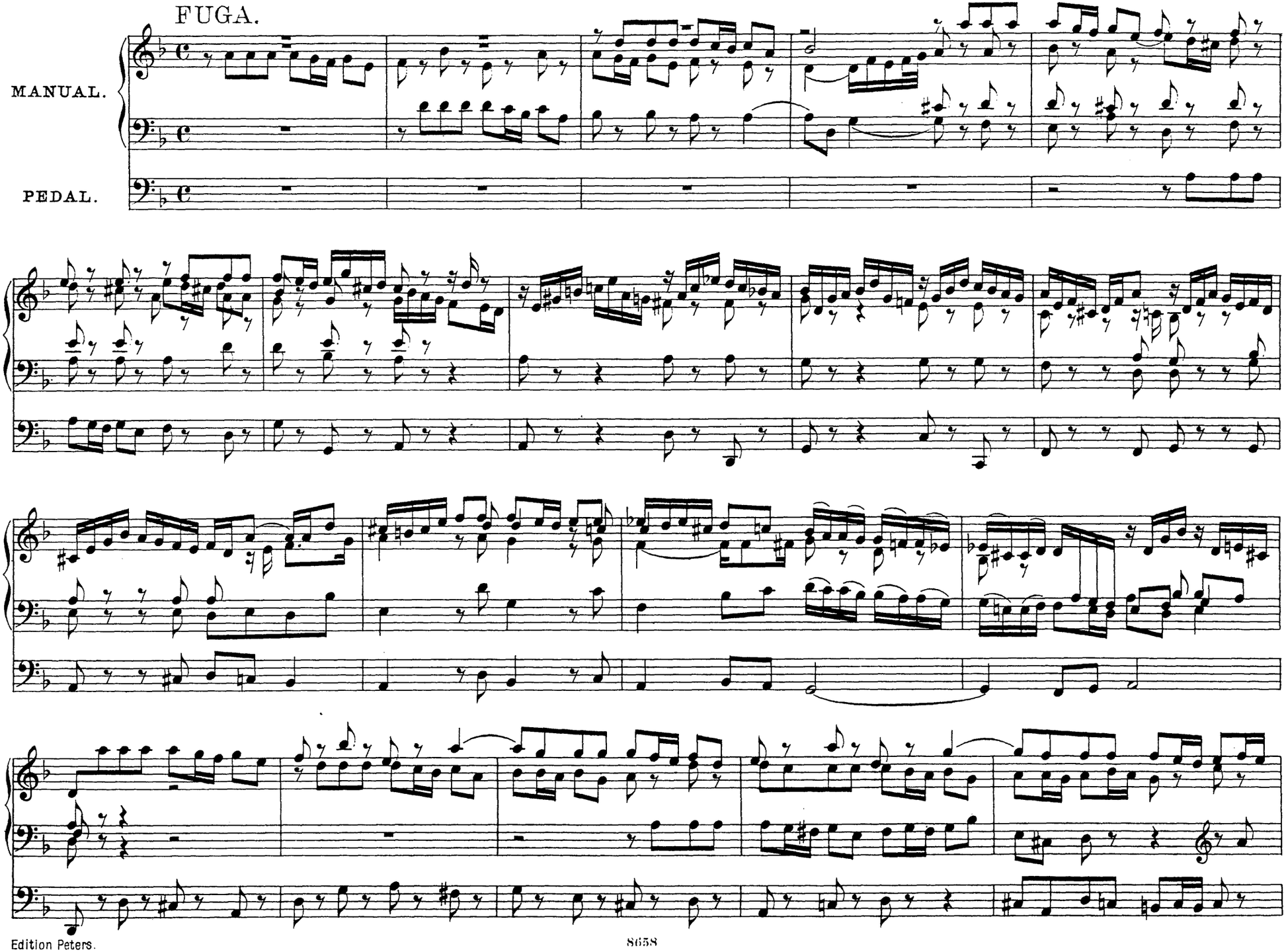
MANUAL.

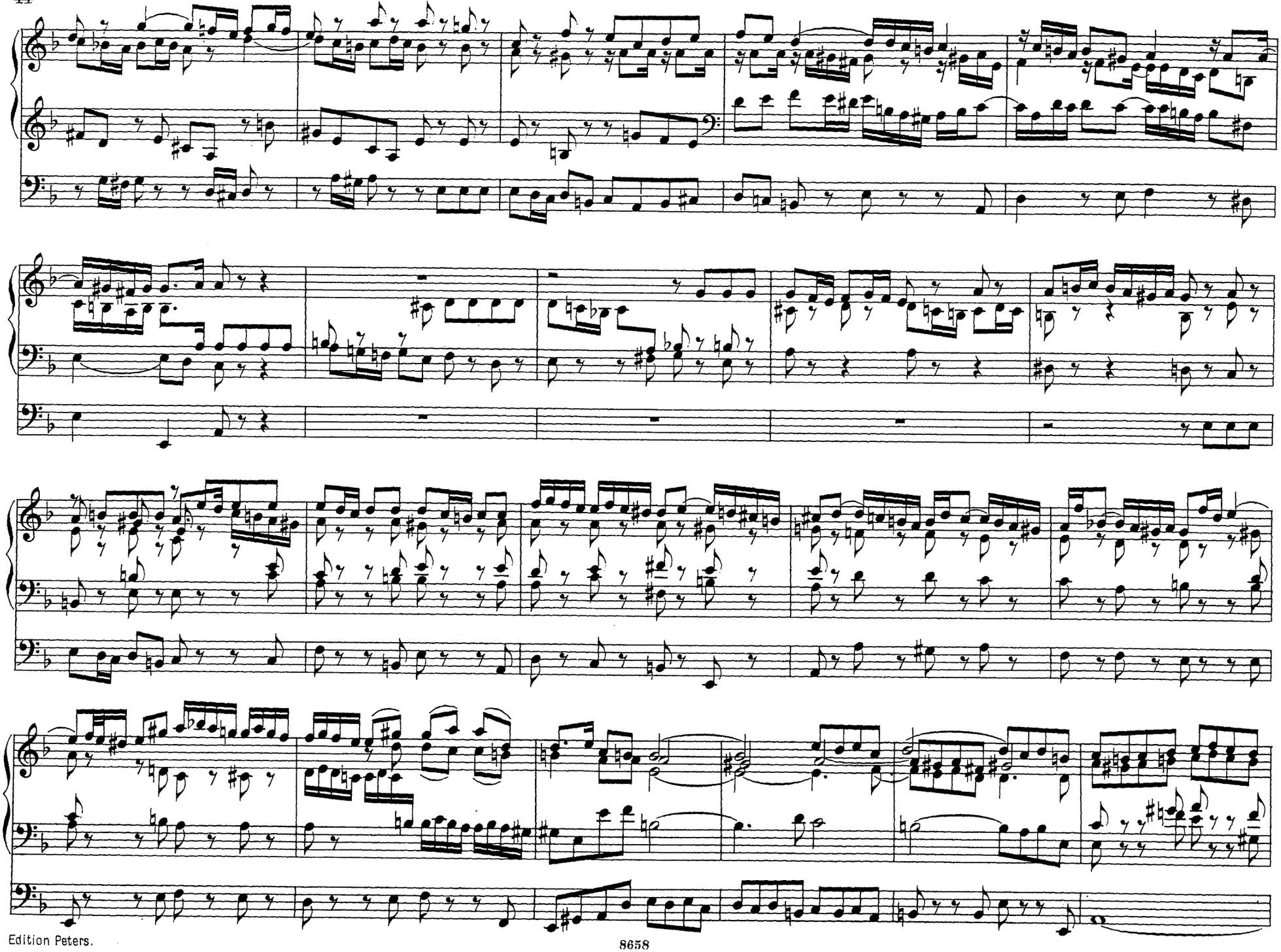


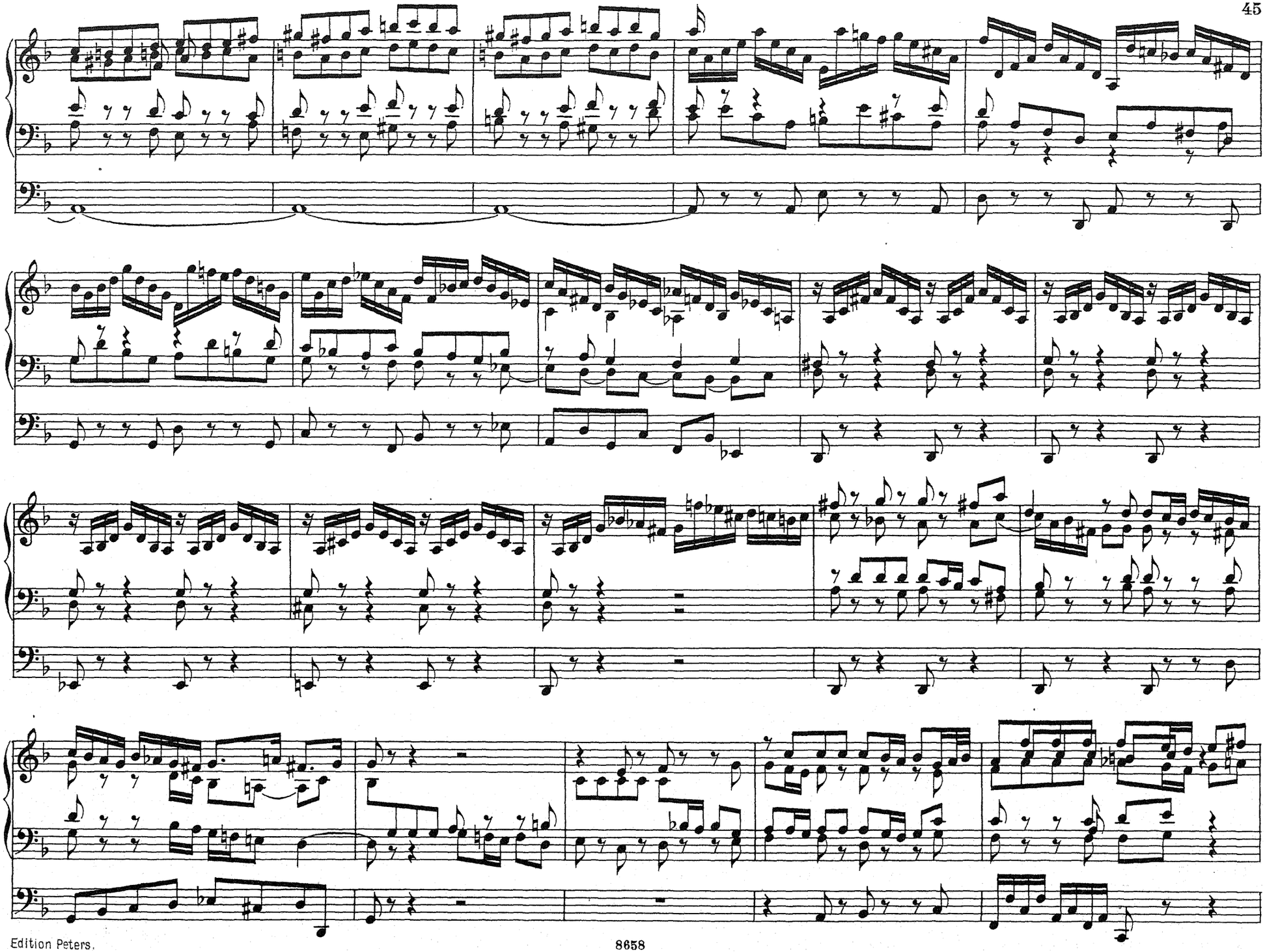
FUGA.

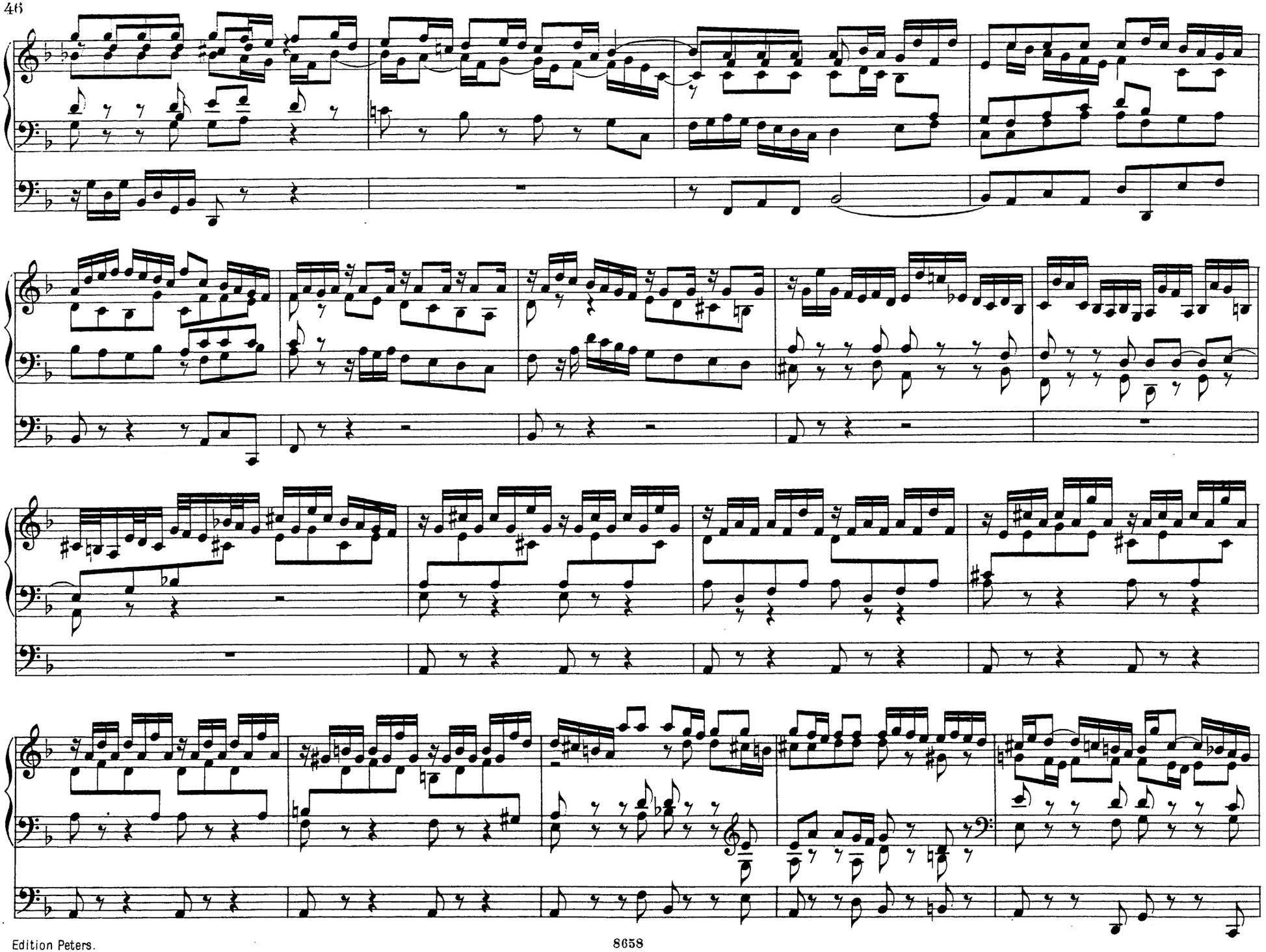
MANUAL.

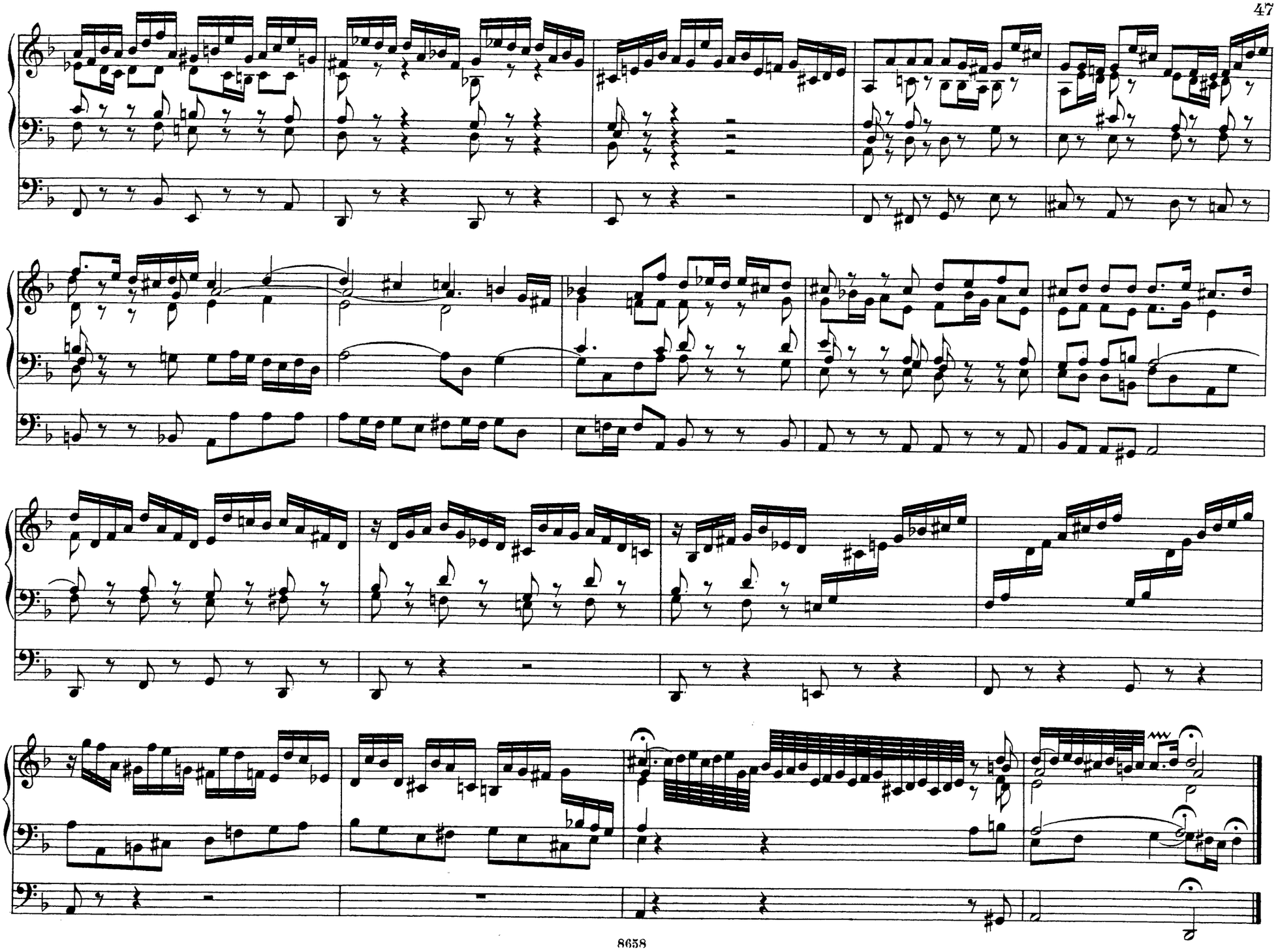
PEDAL.



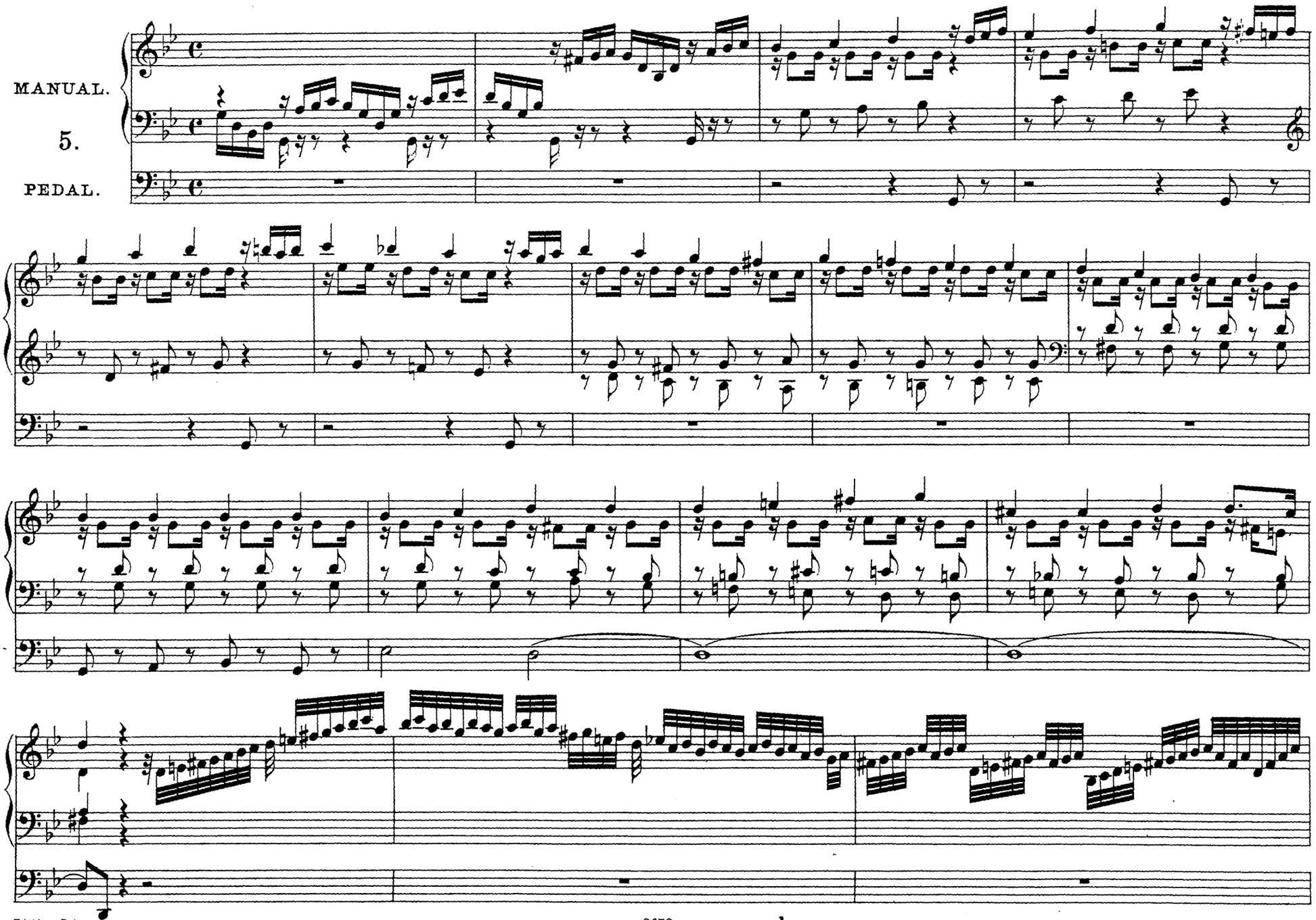


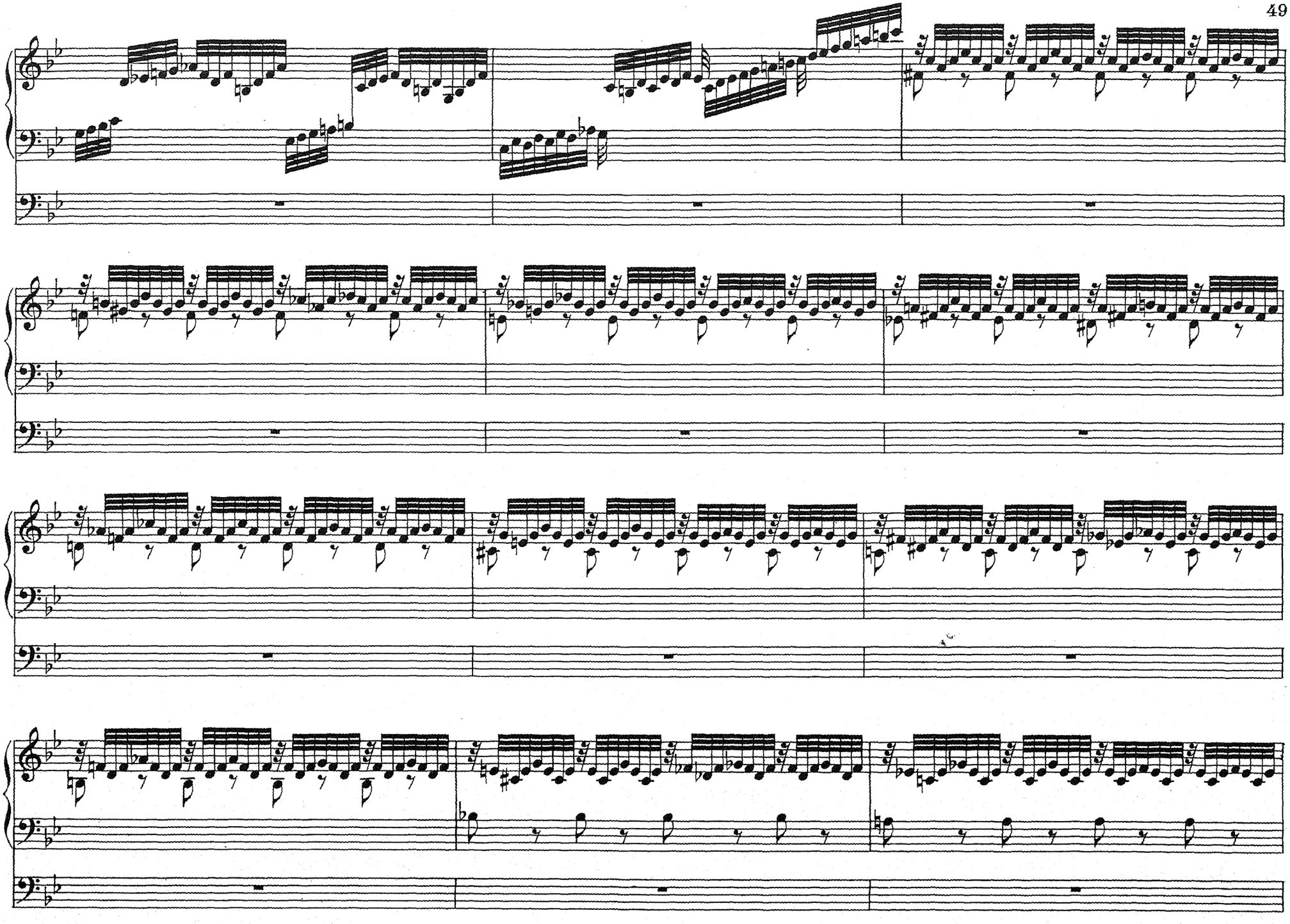


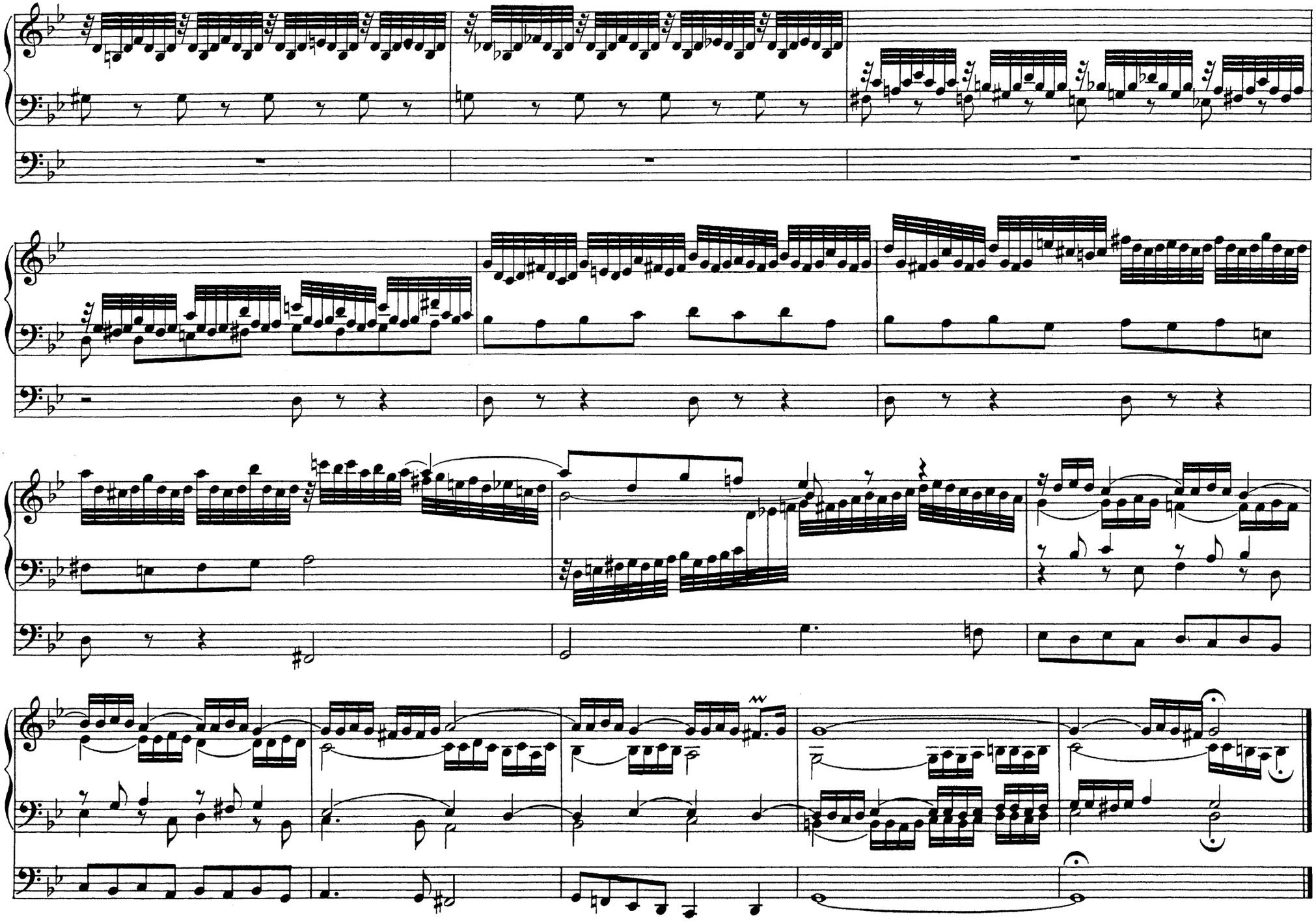




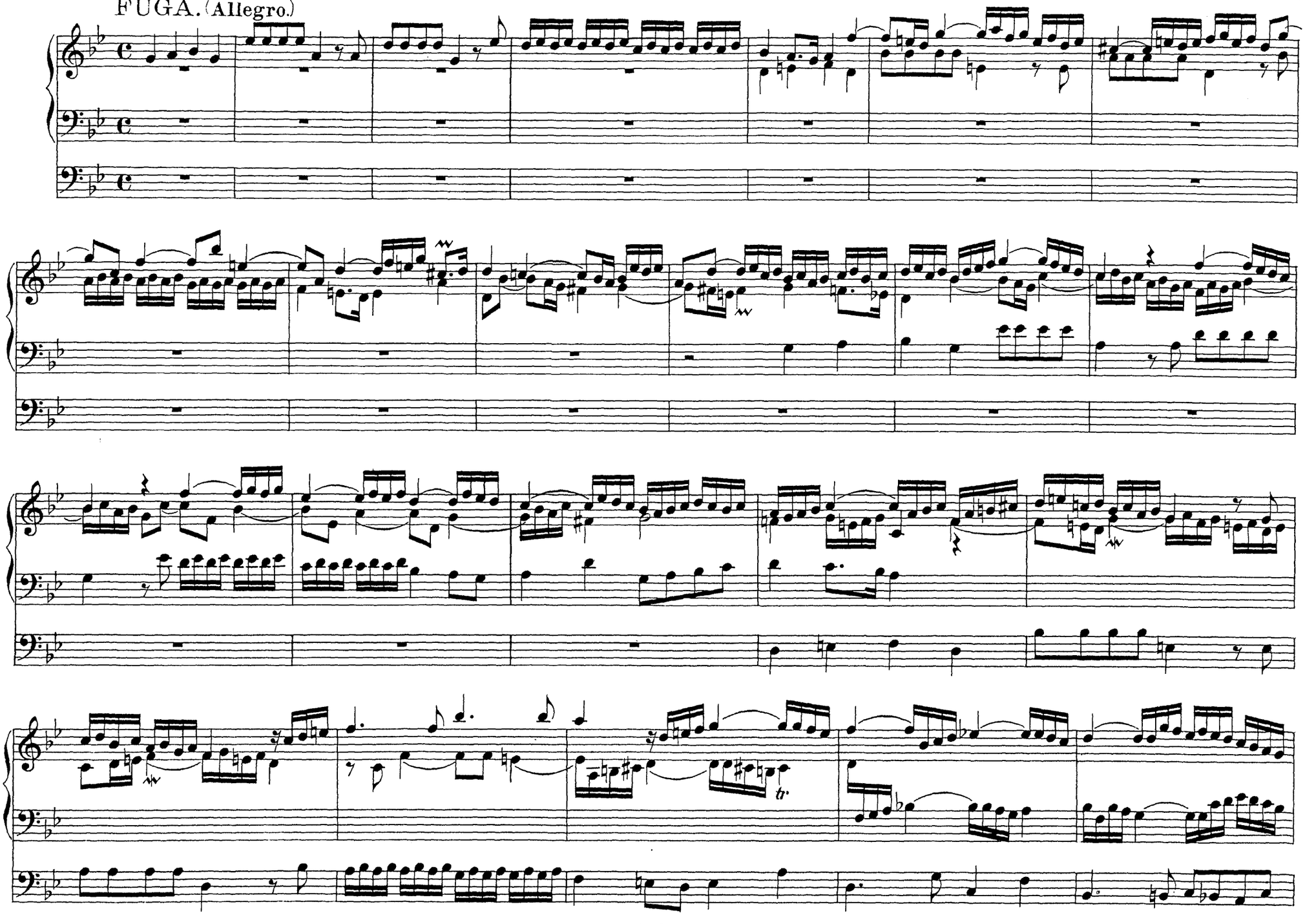
# PRAELUDIUM et FUGA.

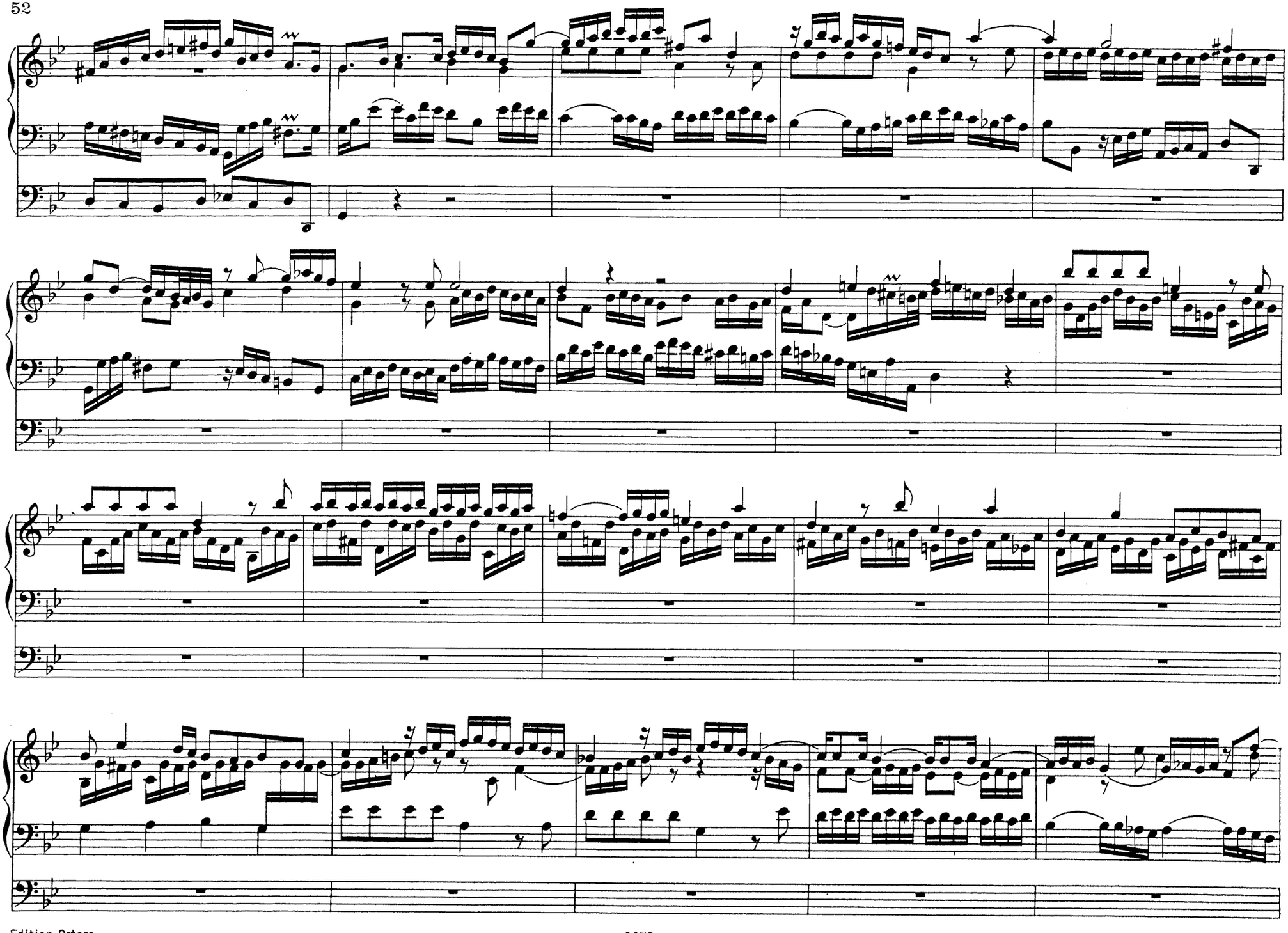


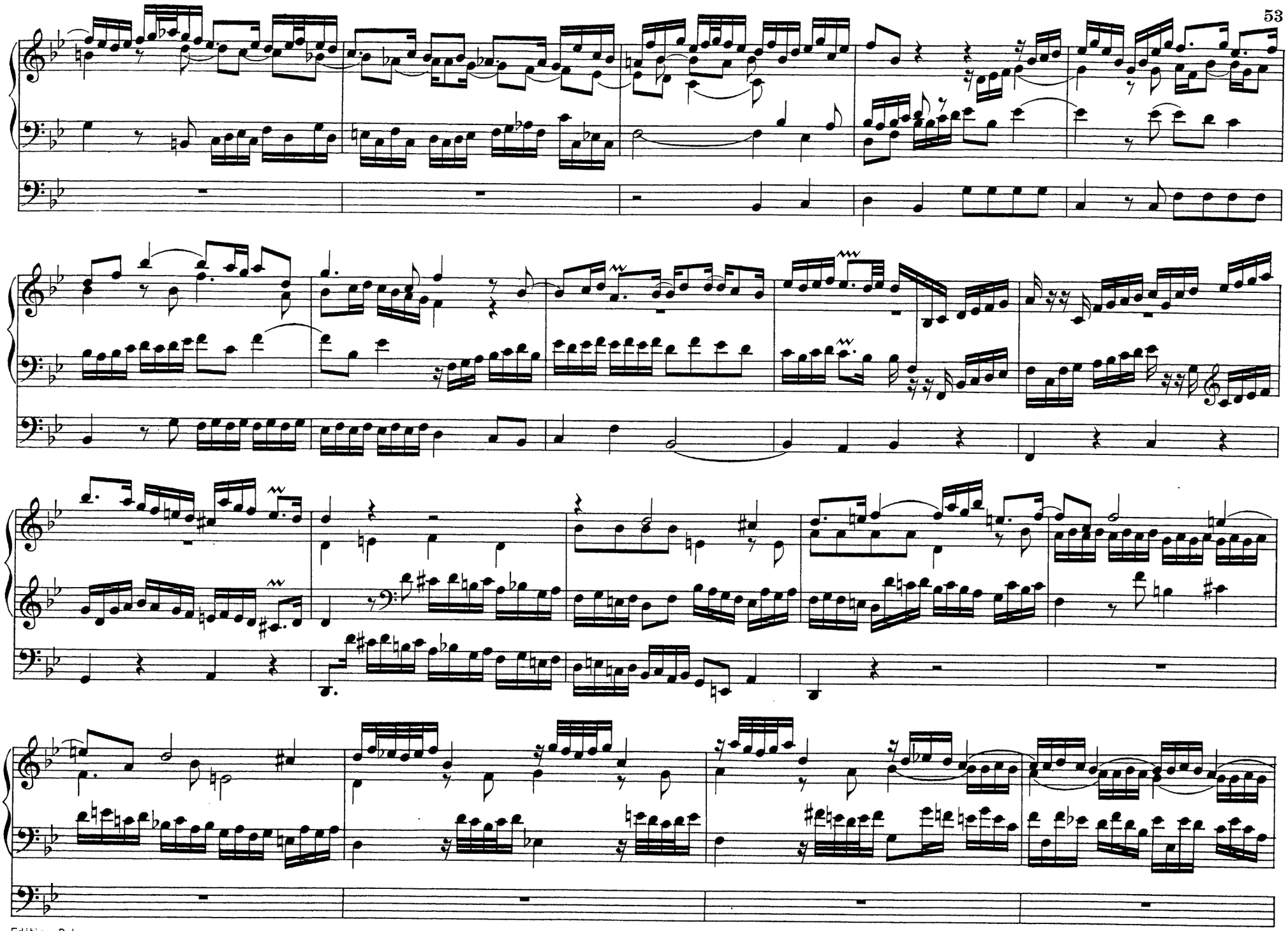


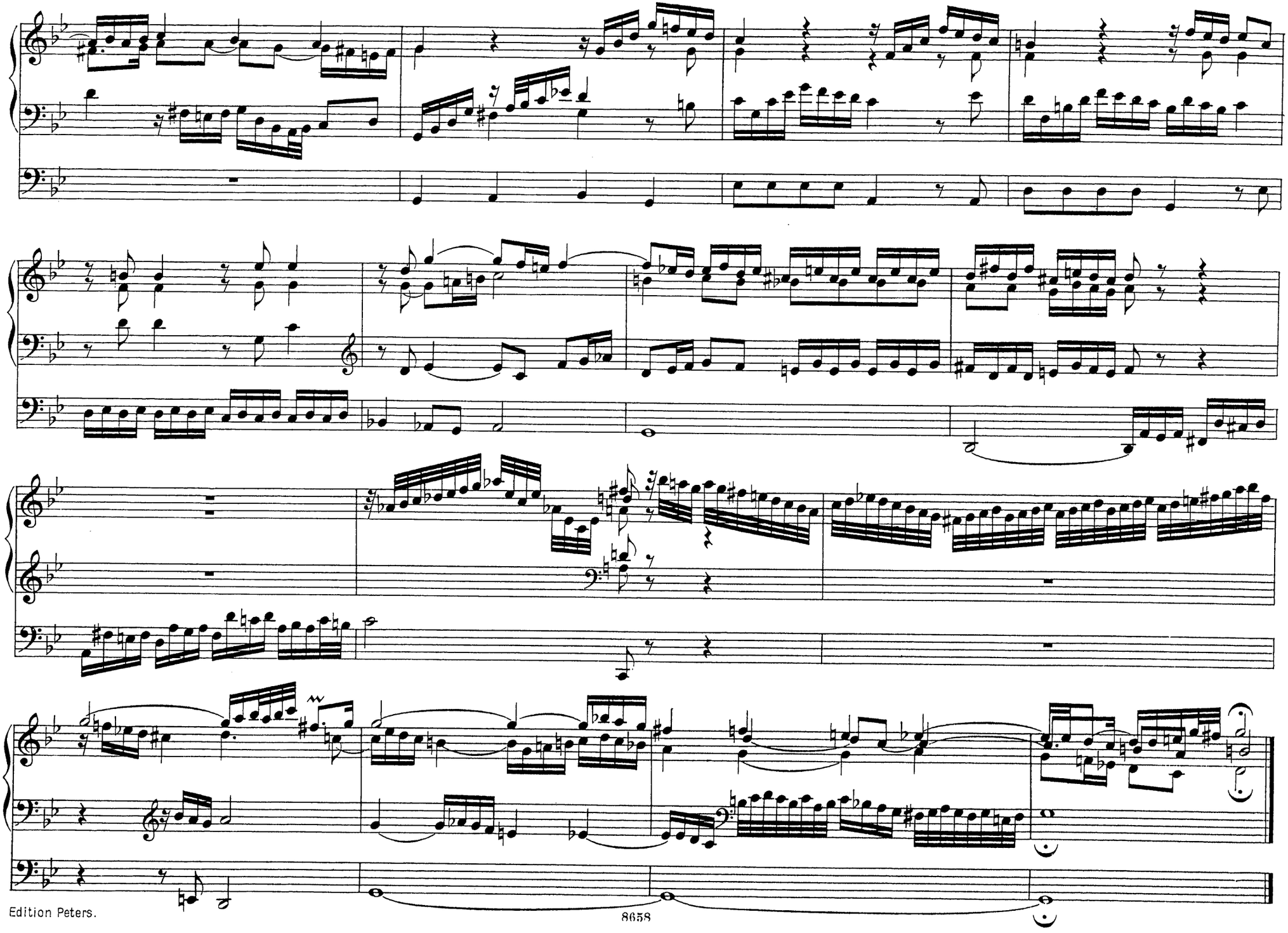


FUGA. (Allegro.)

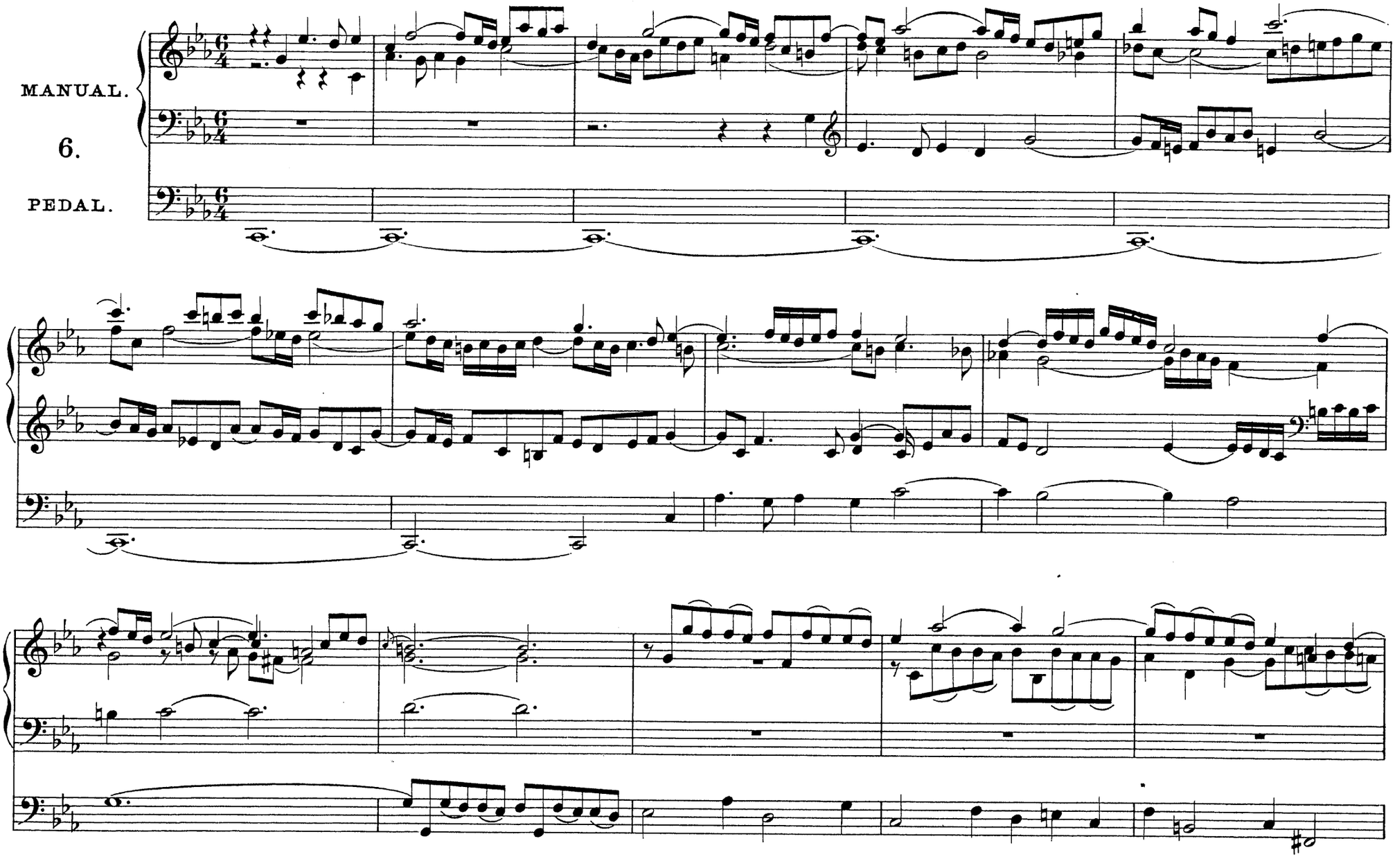


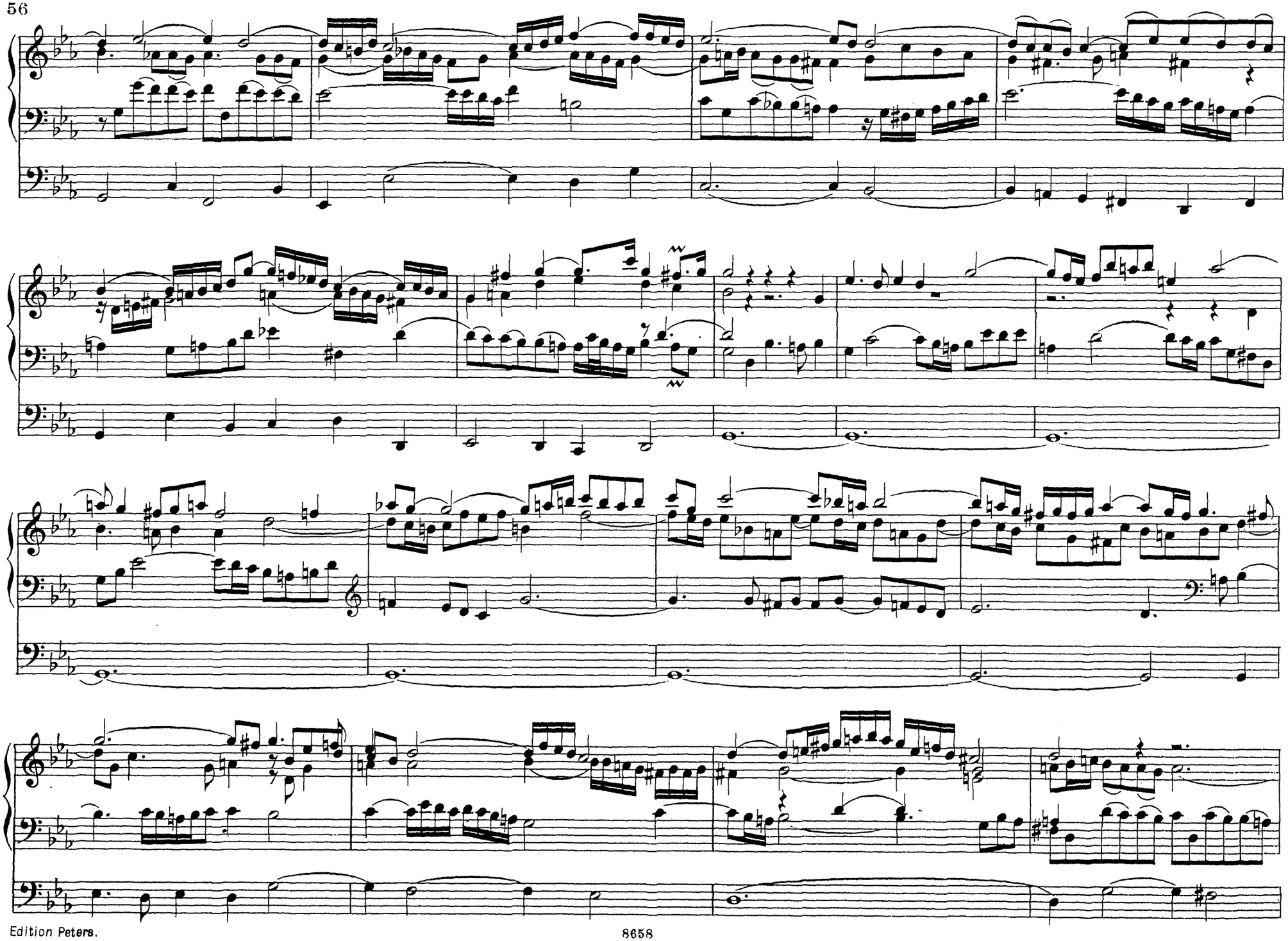


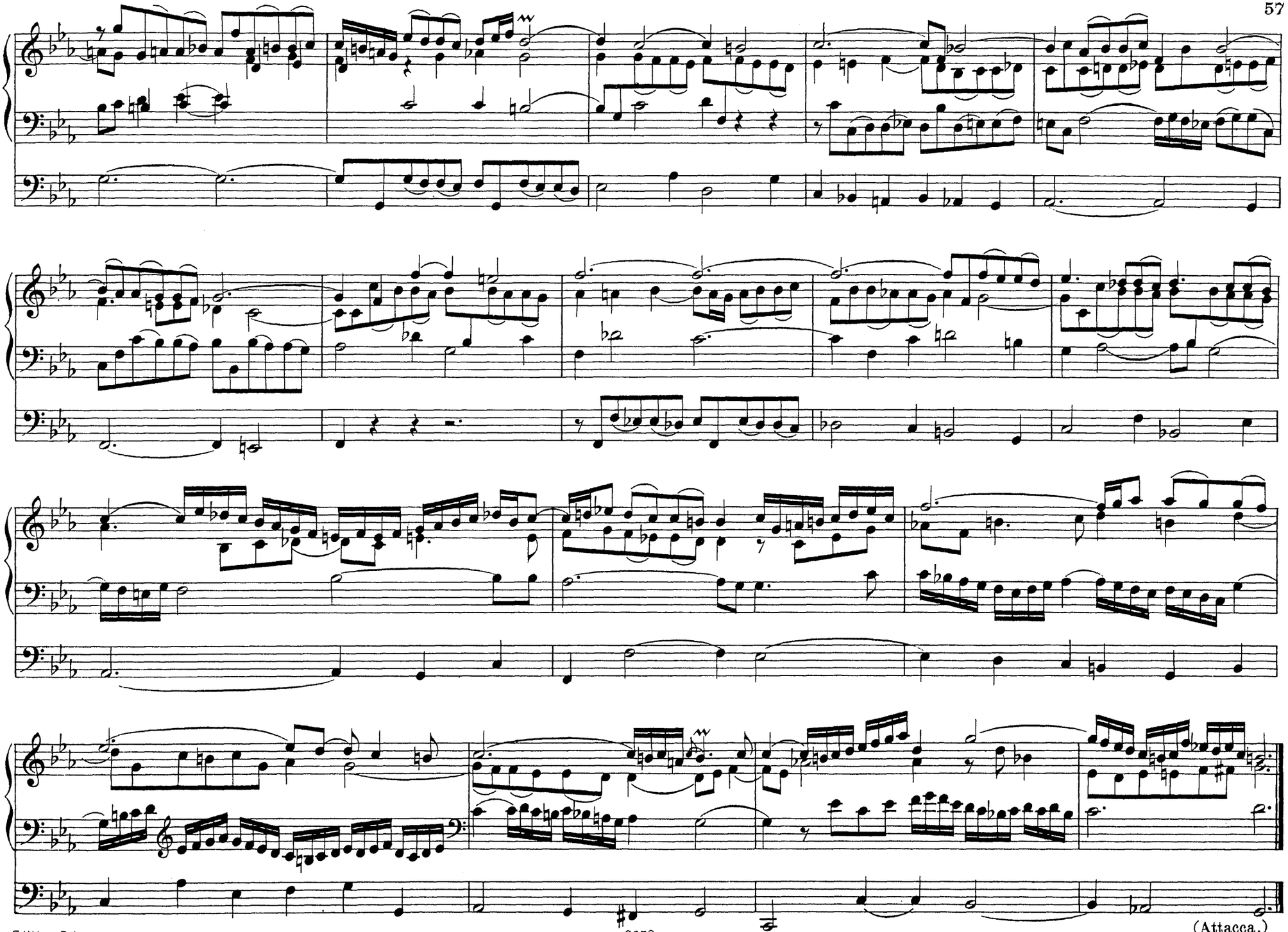




# FANTASIA et FUGA.



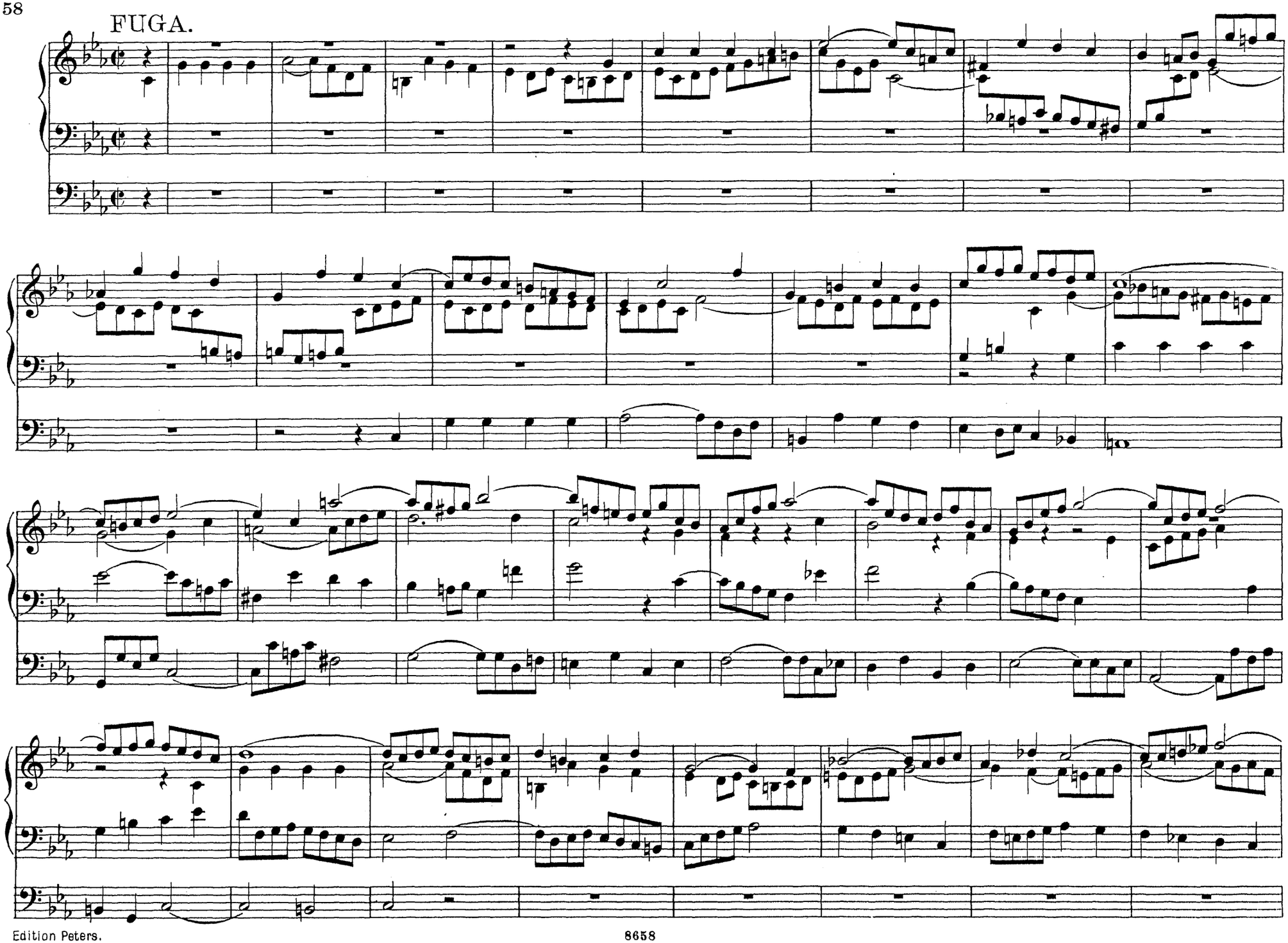


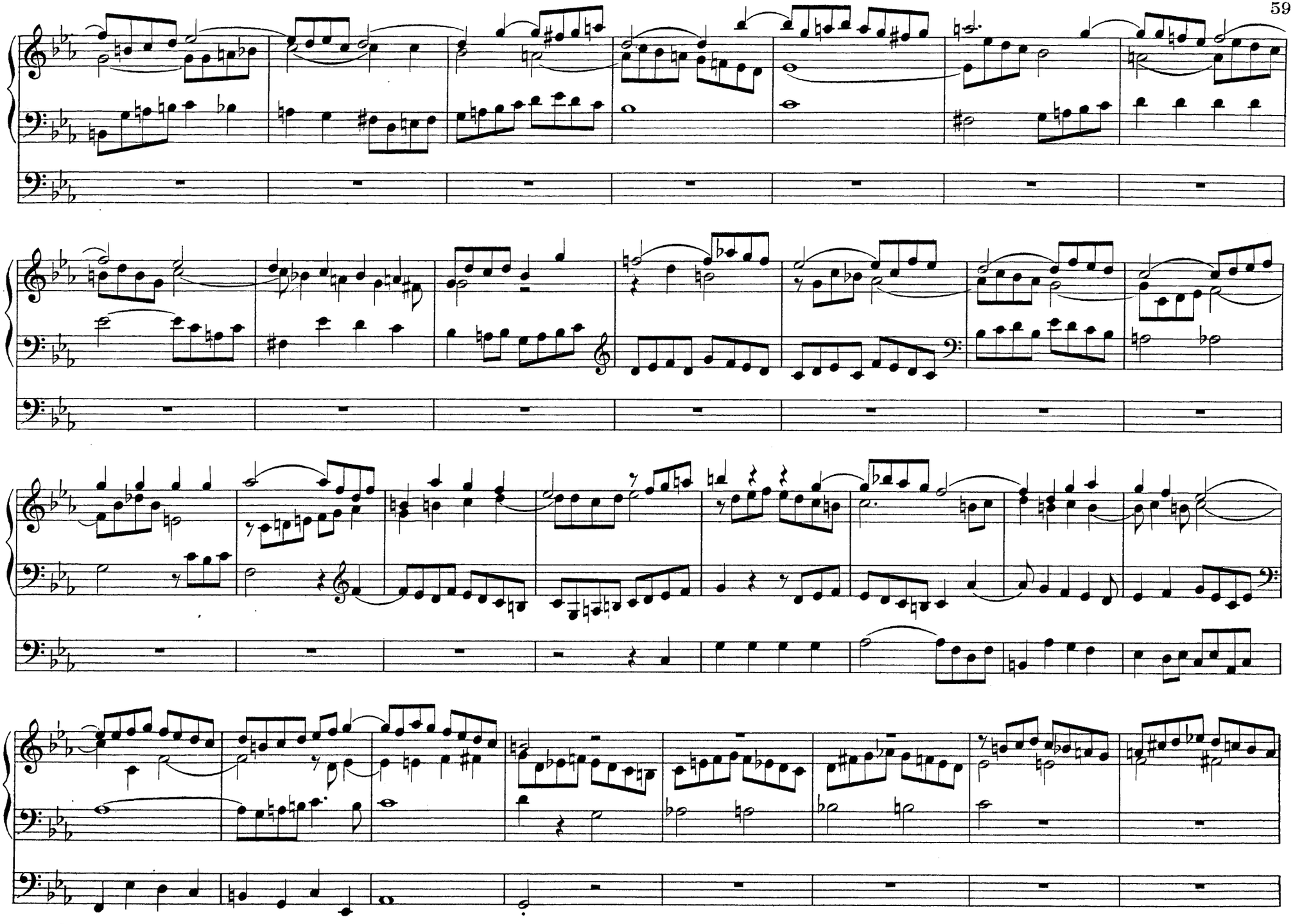


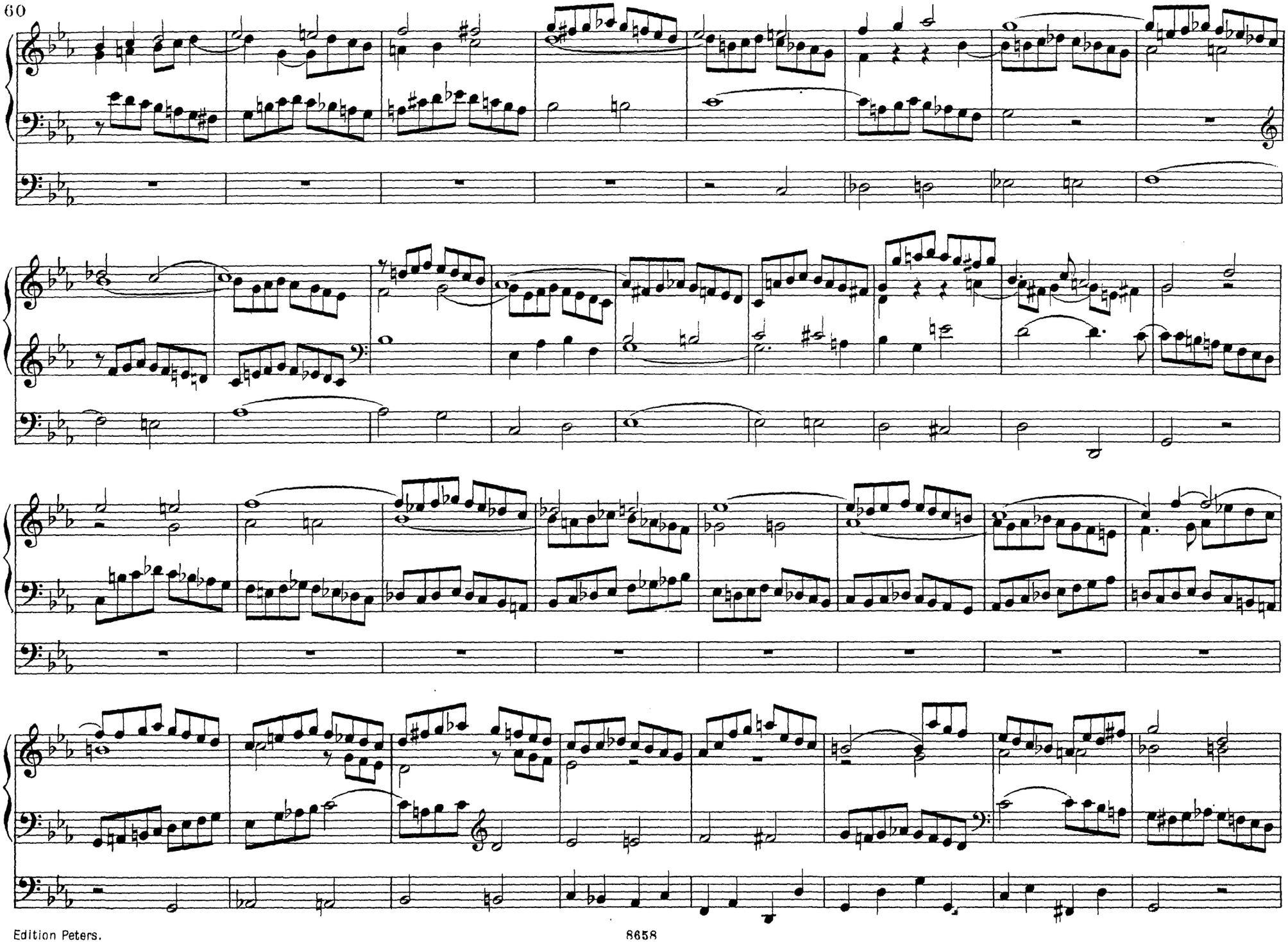


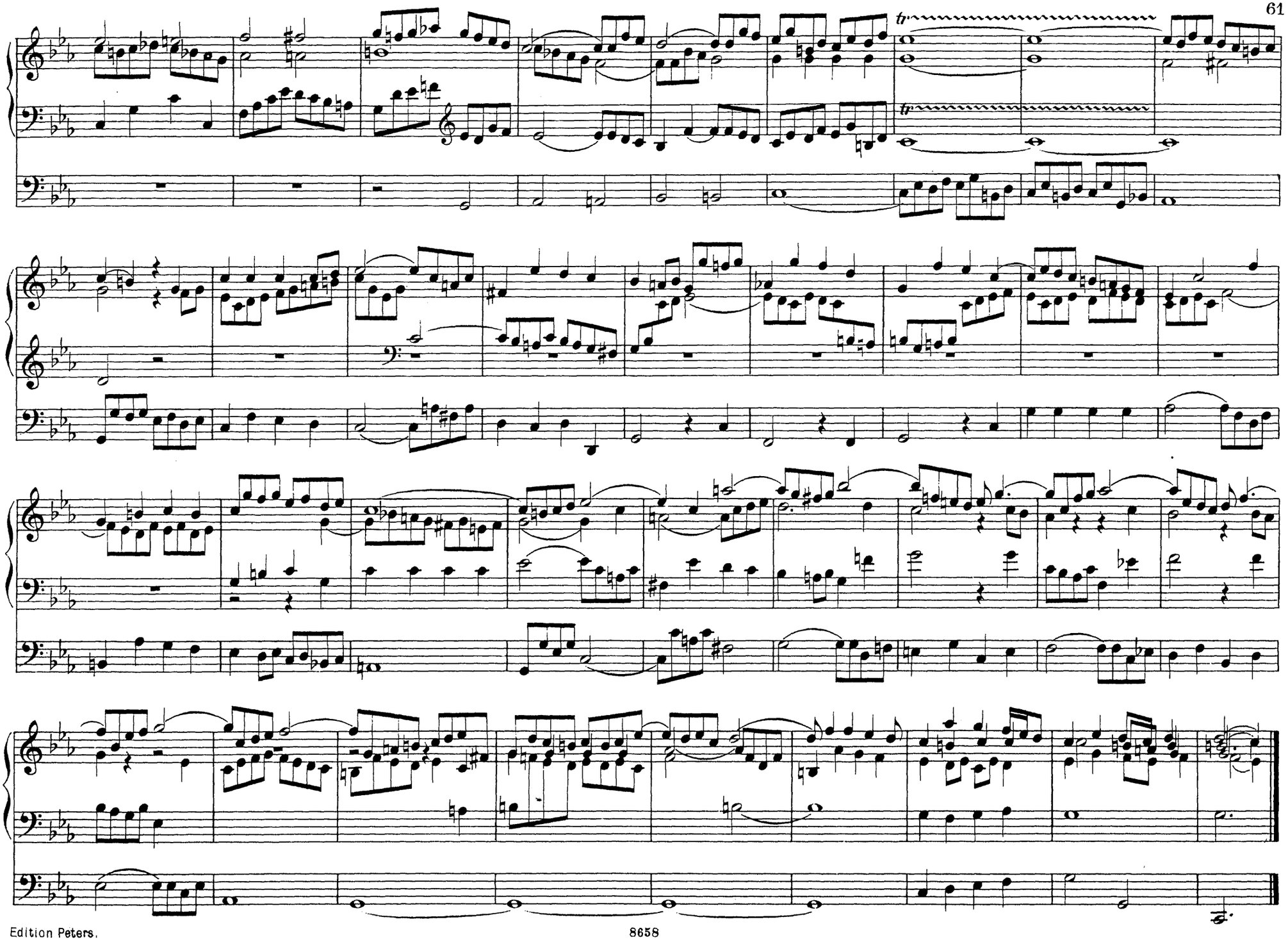
(Attacca.)

FUGA.

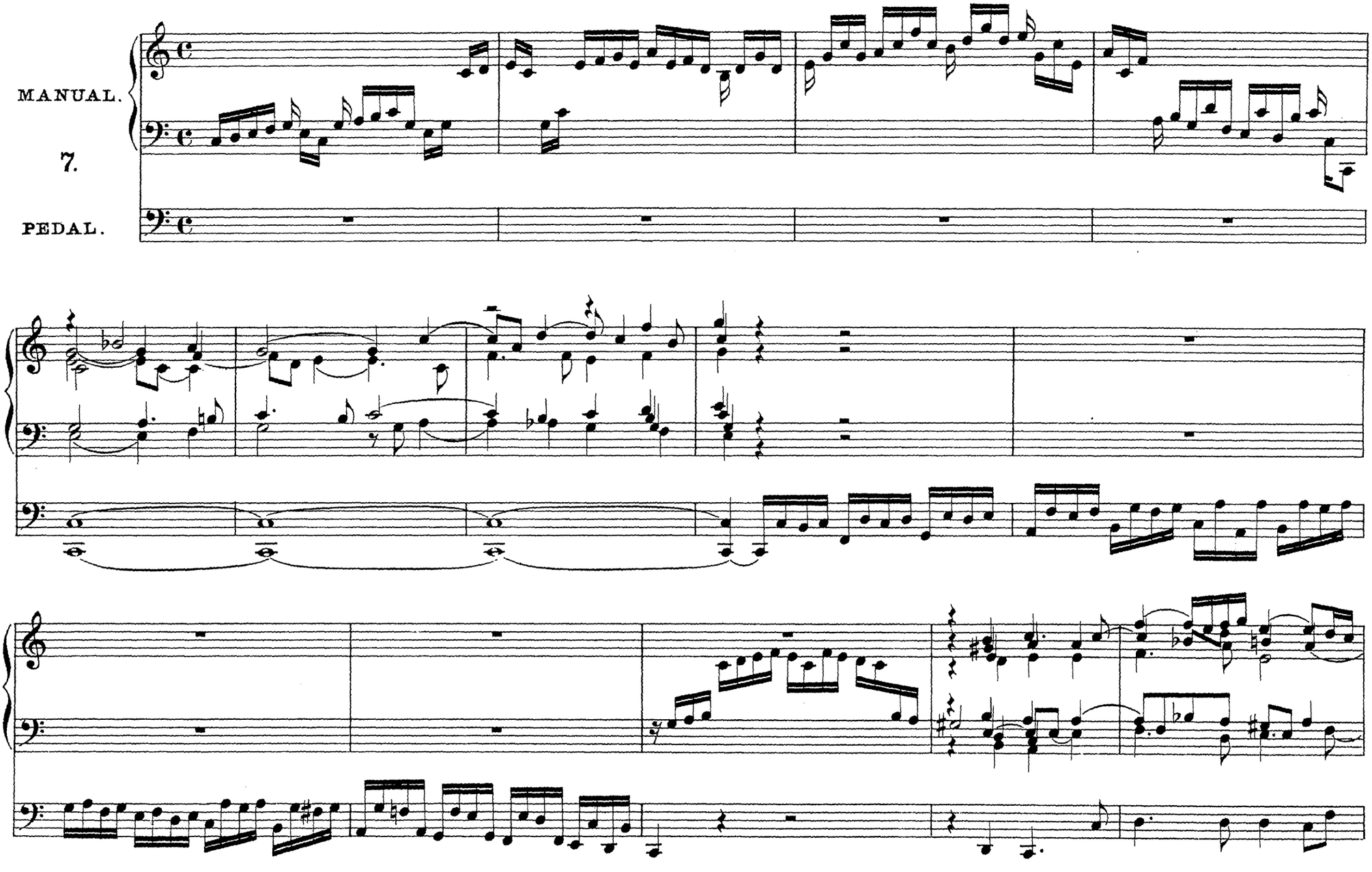


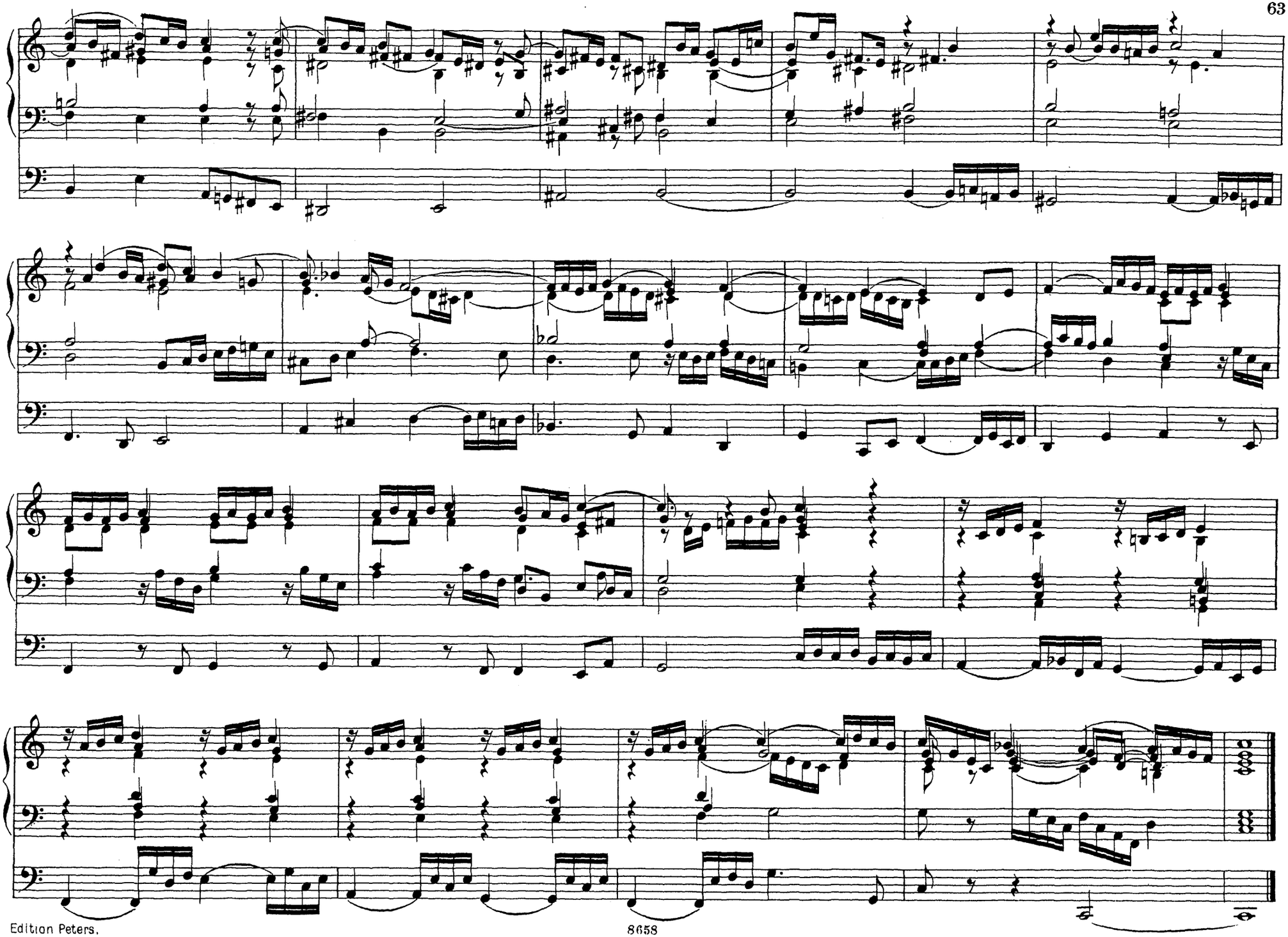




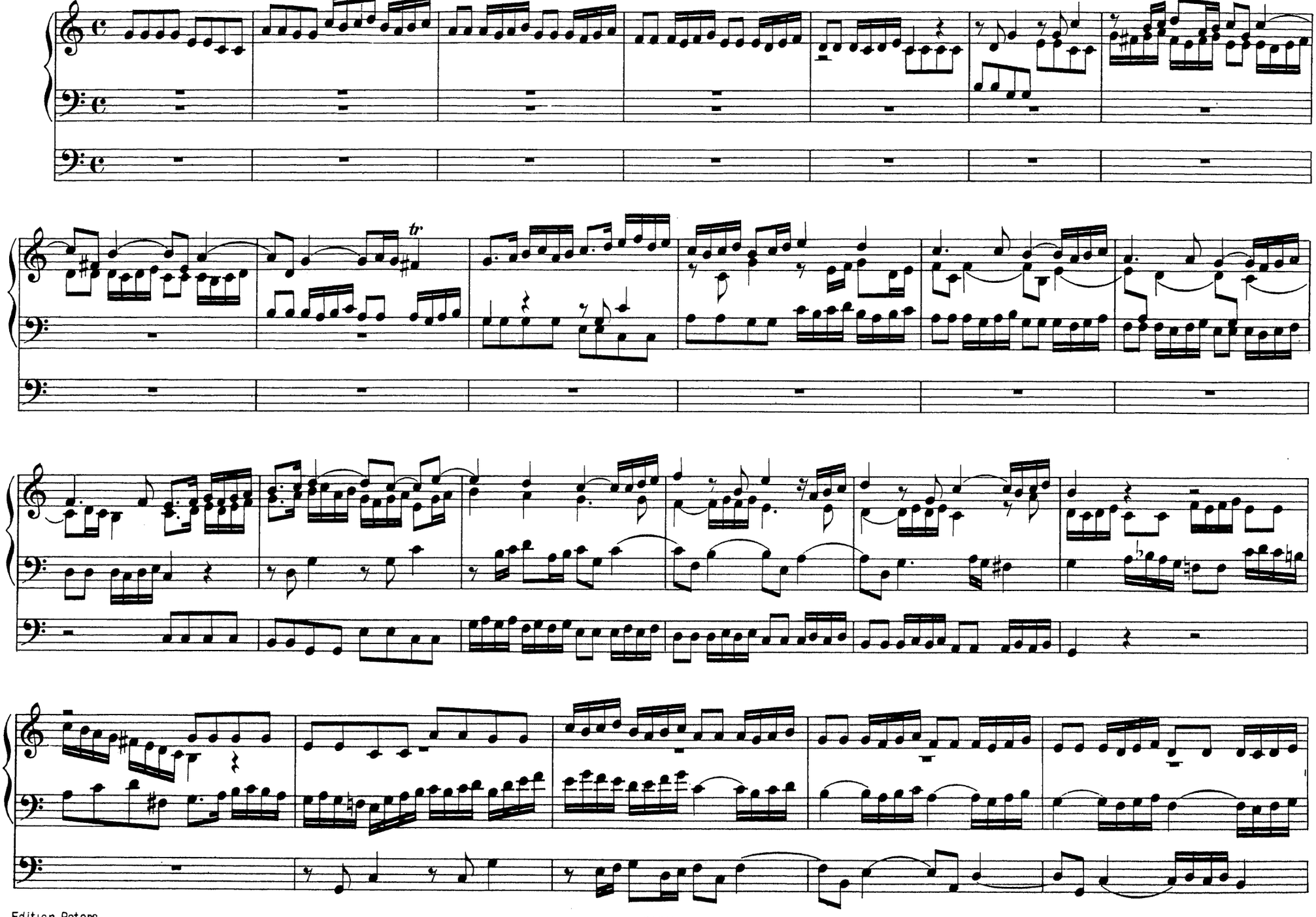


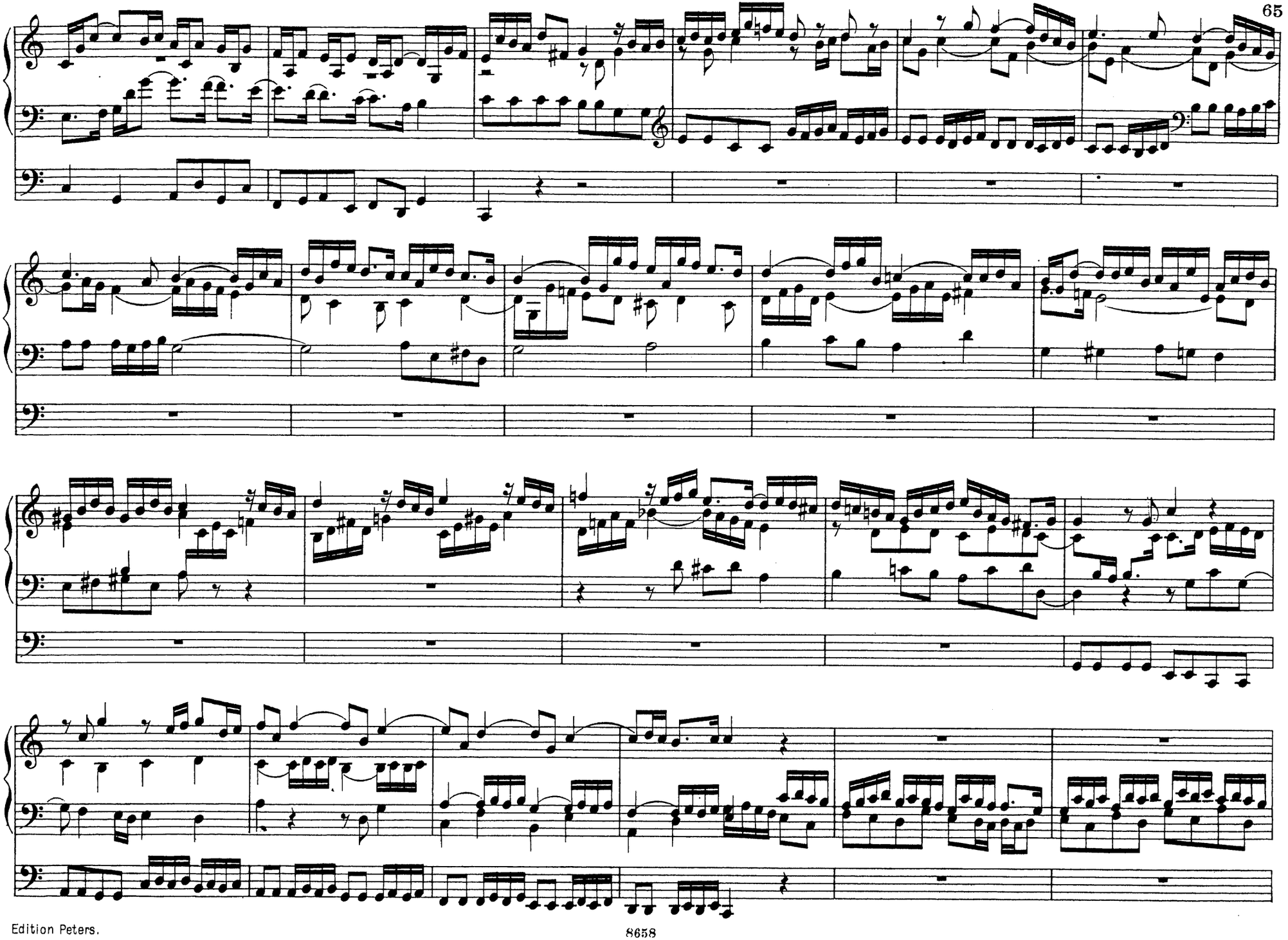
# PRAELUDIUM et FUGA.

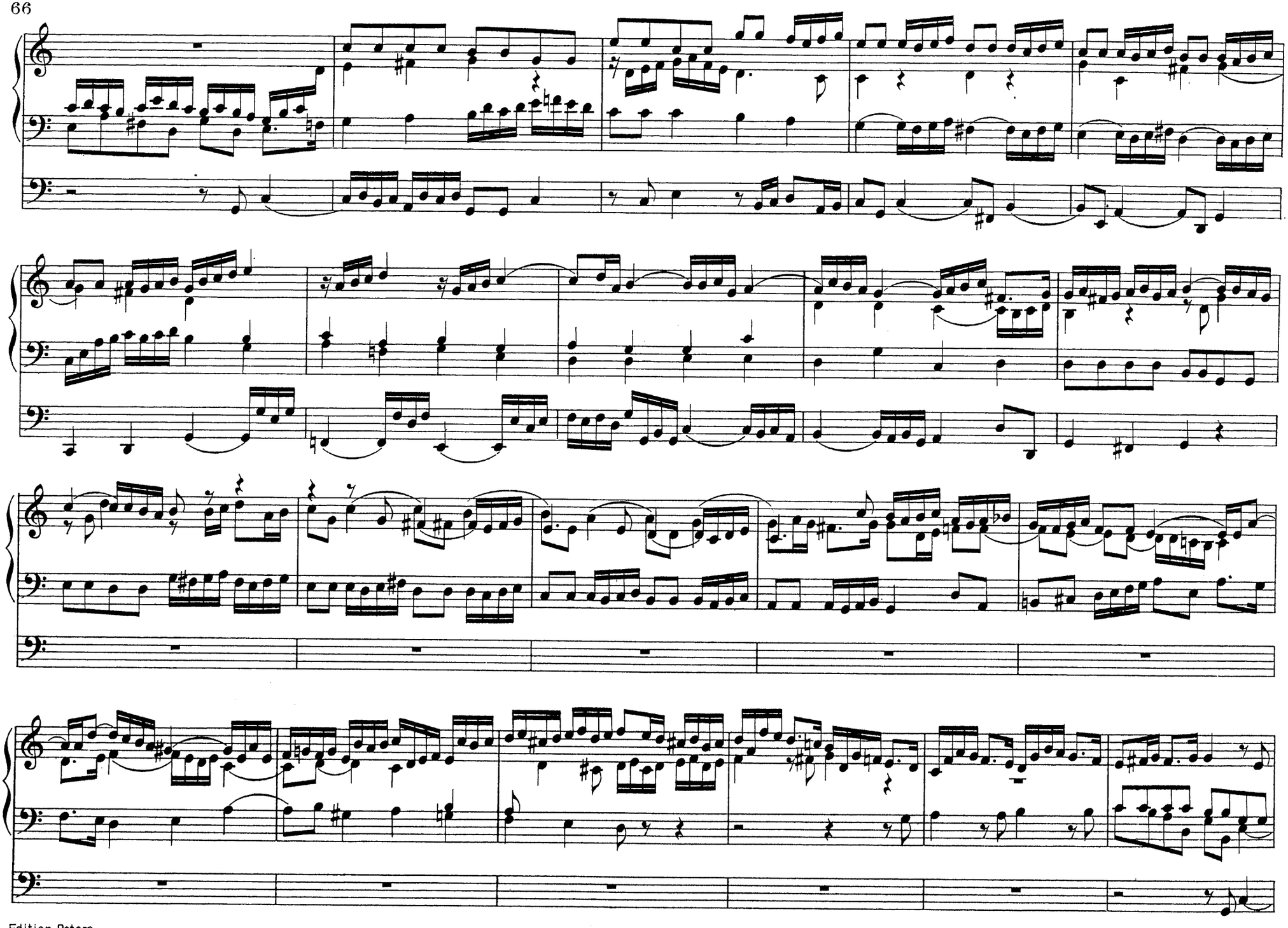


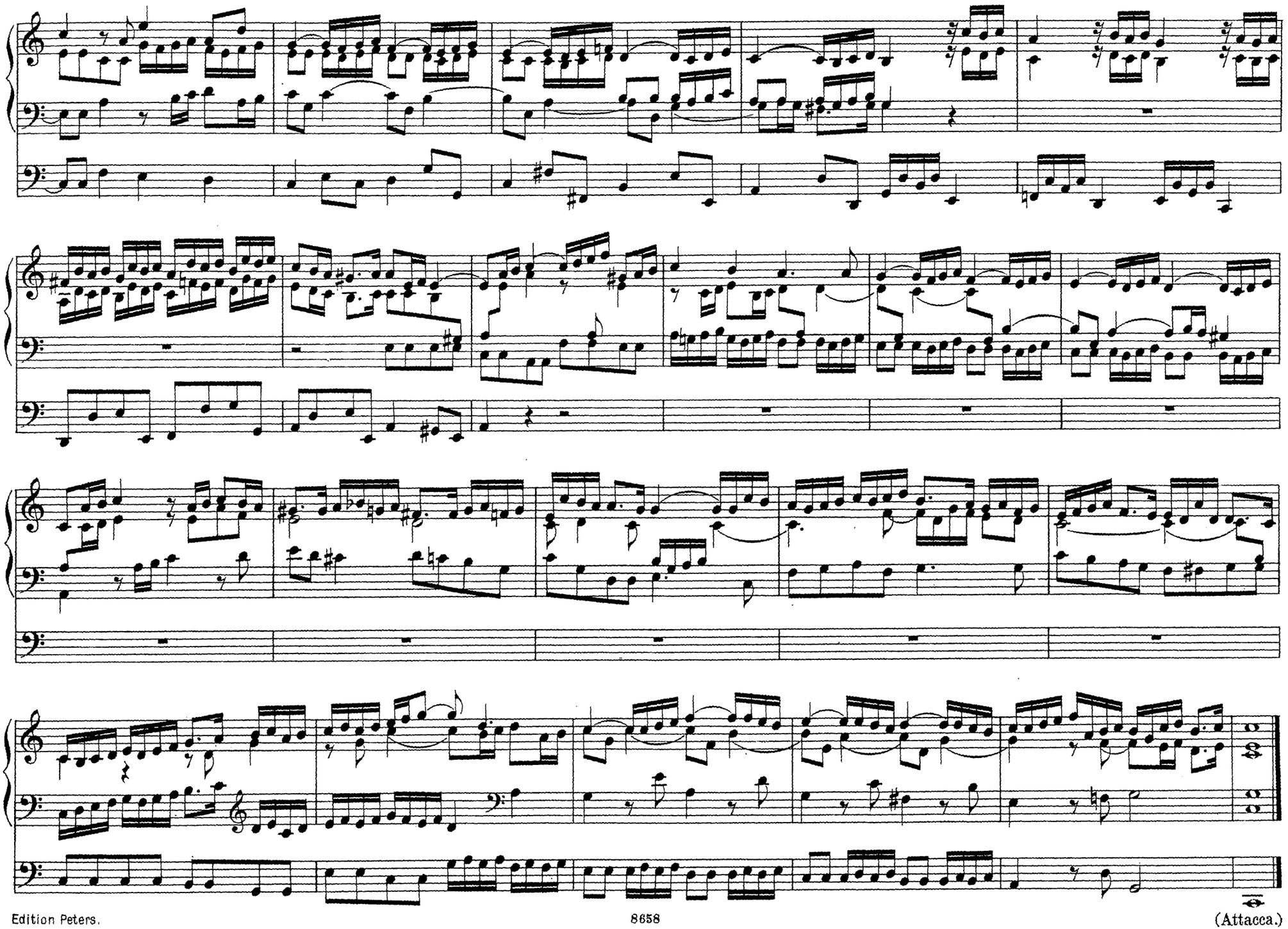


FUGA.

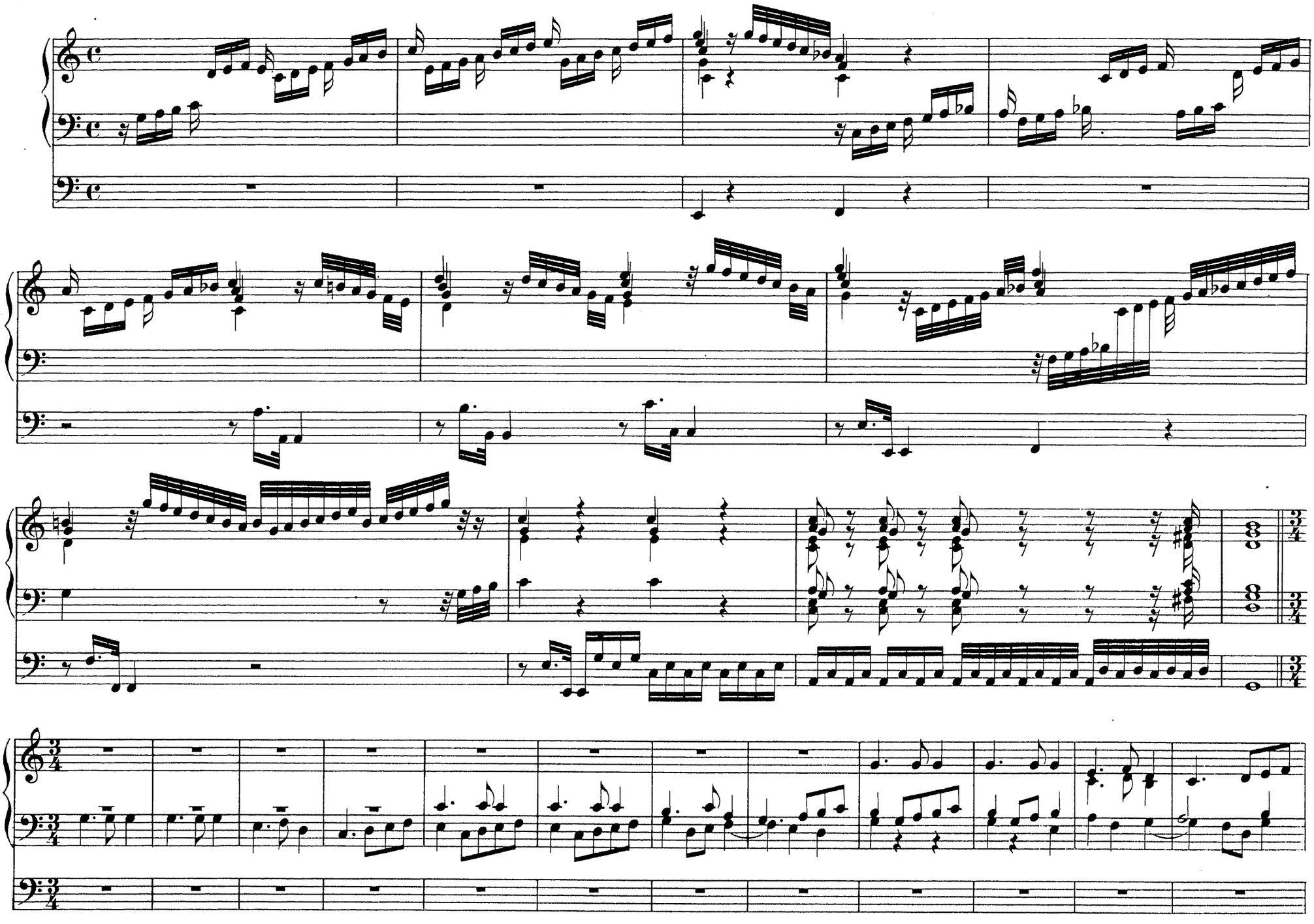


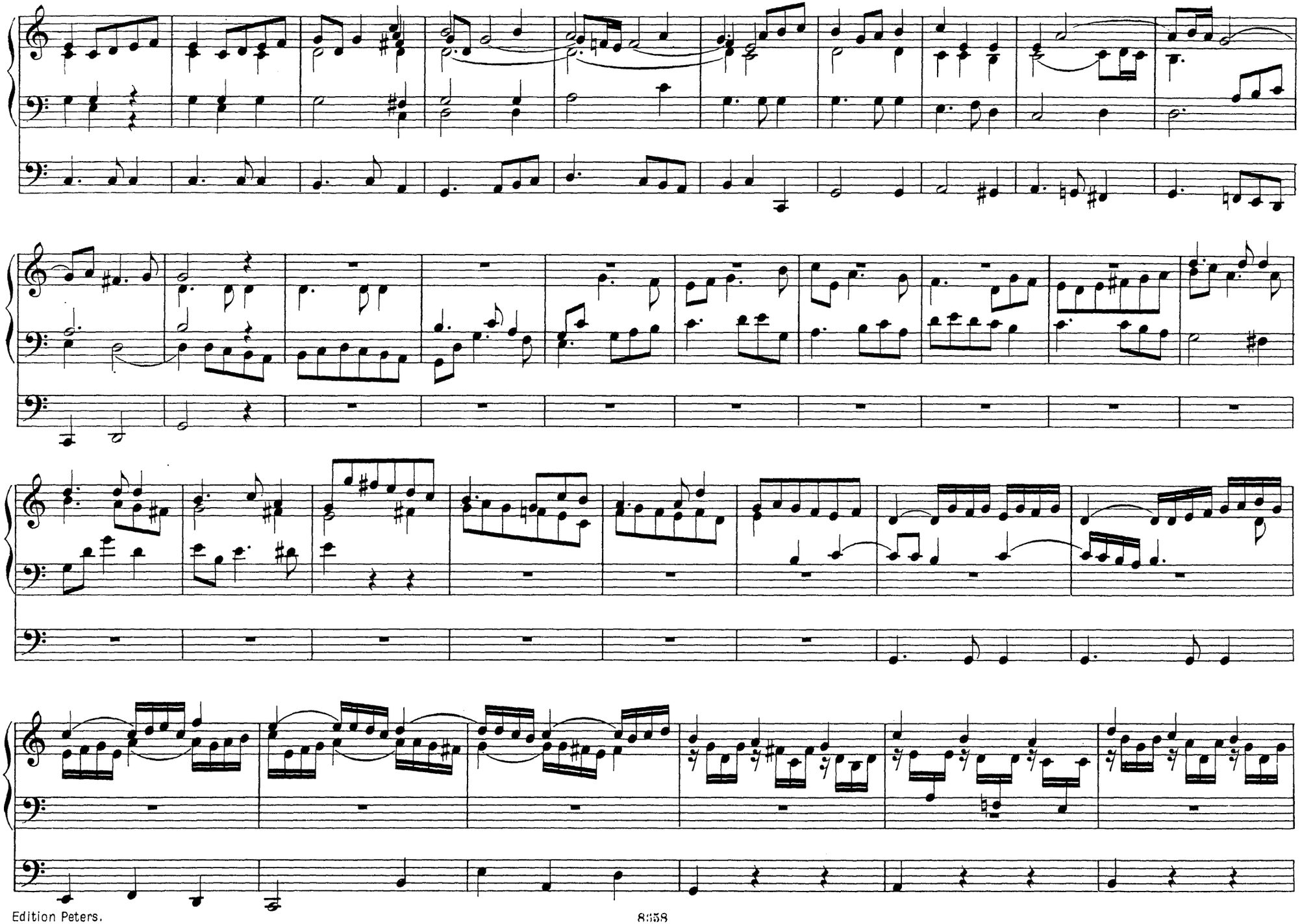


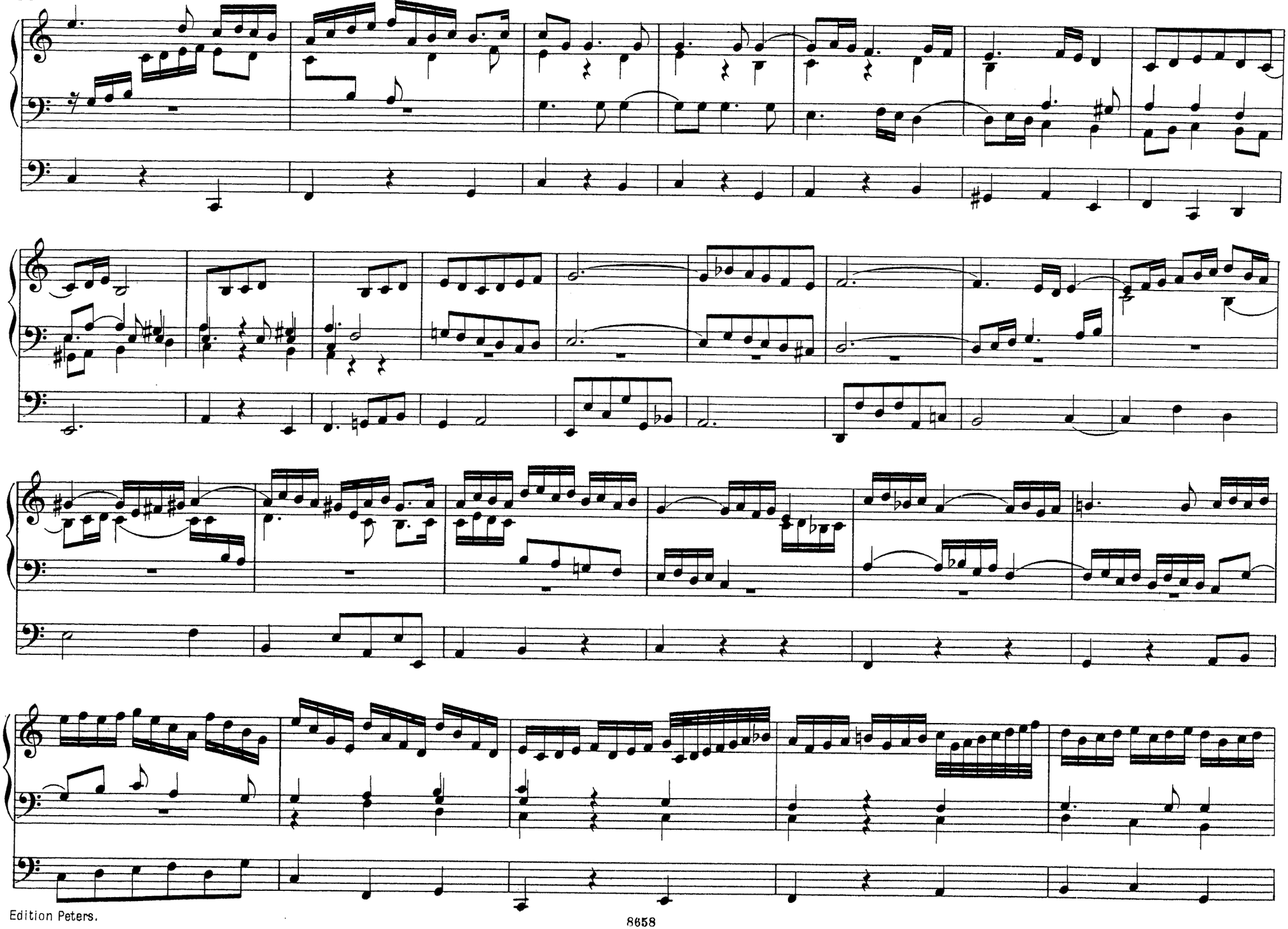


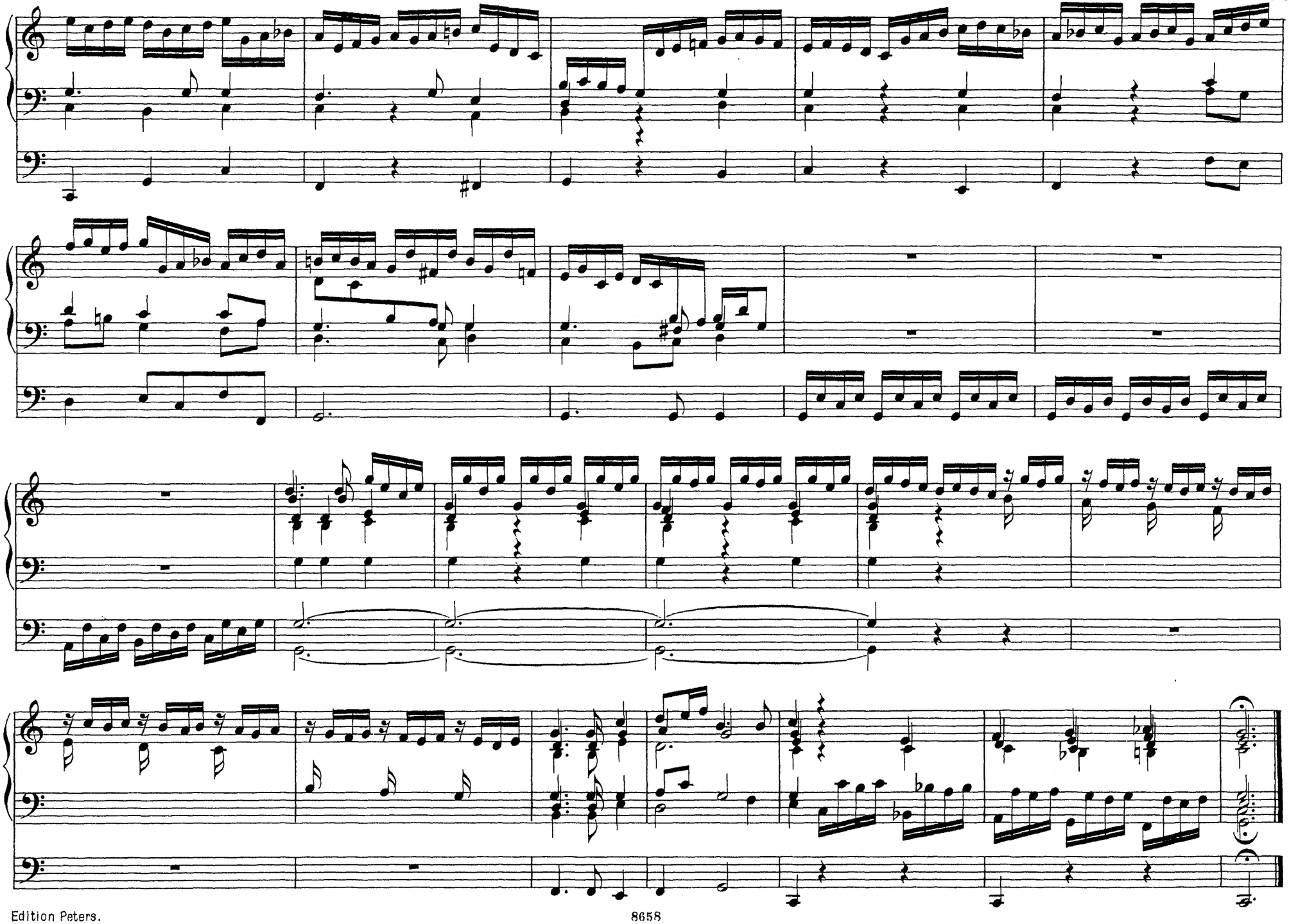


(Attacca.)

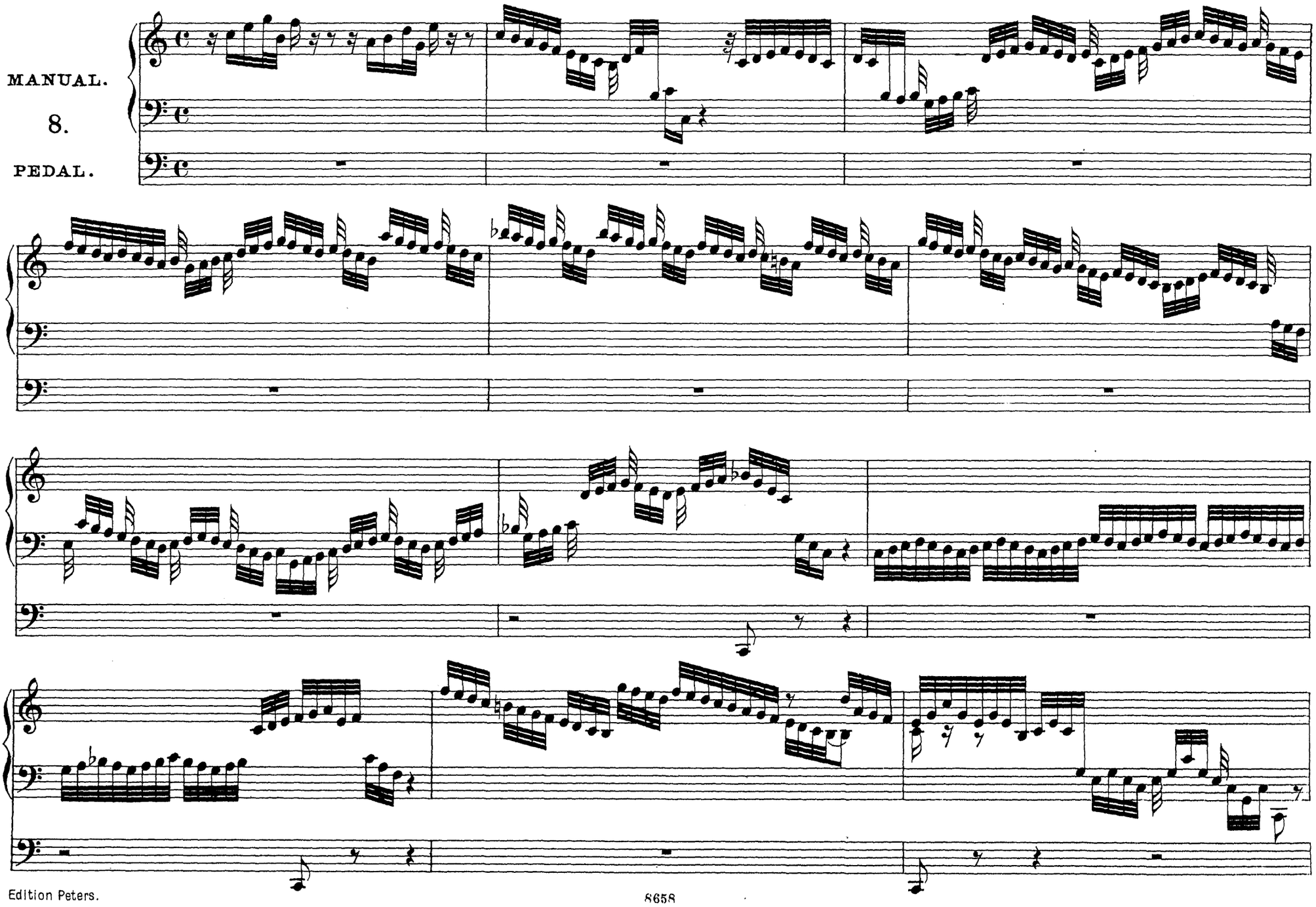


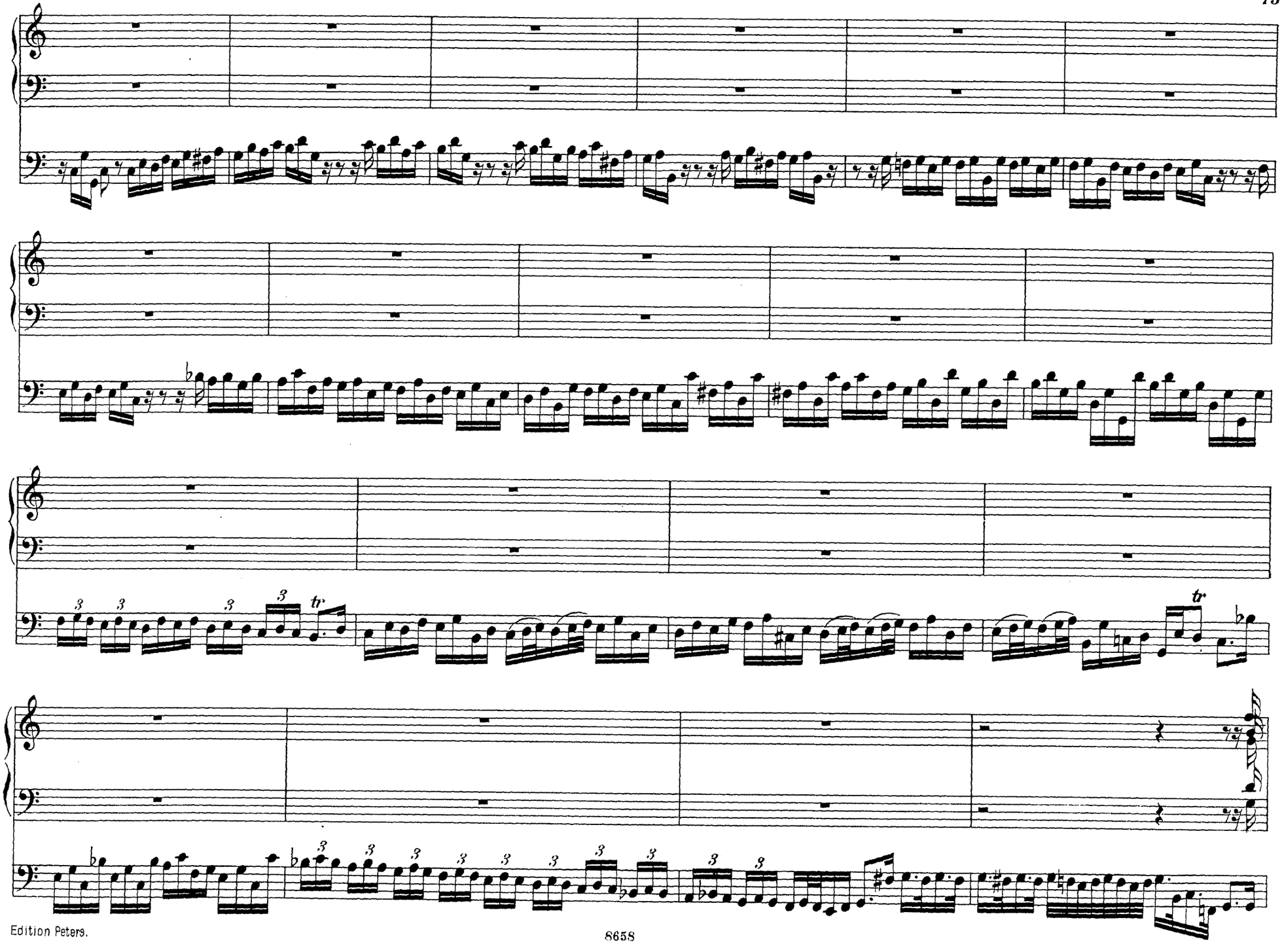


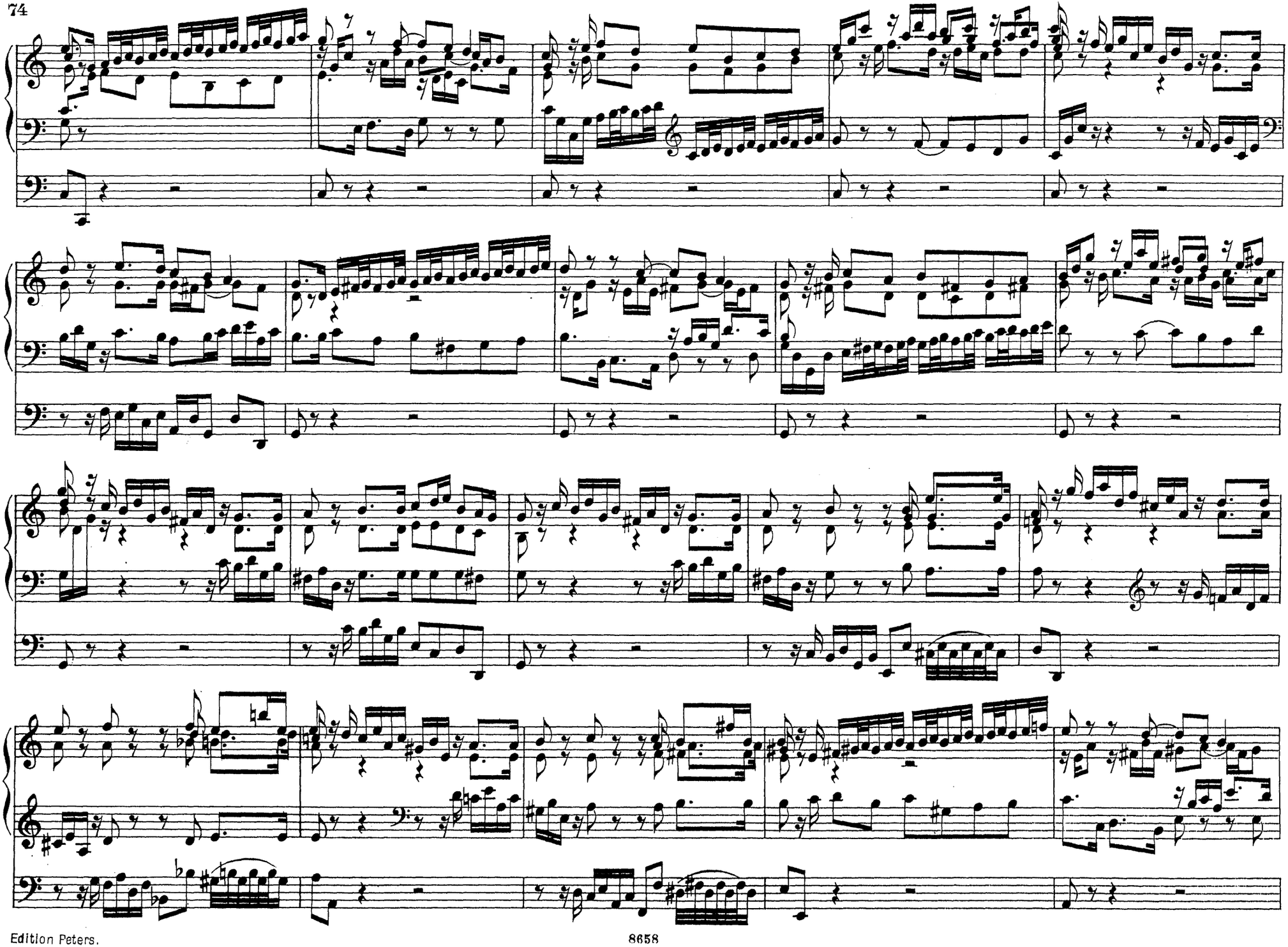


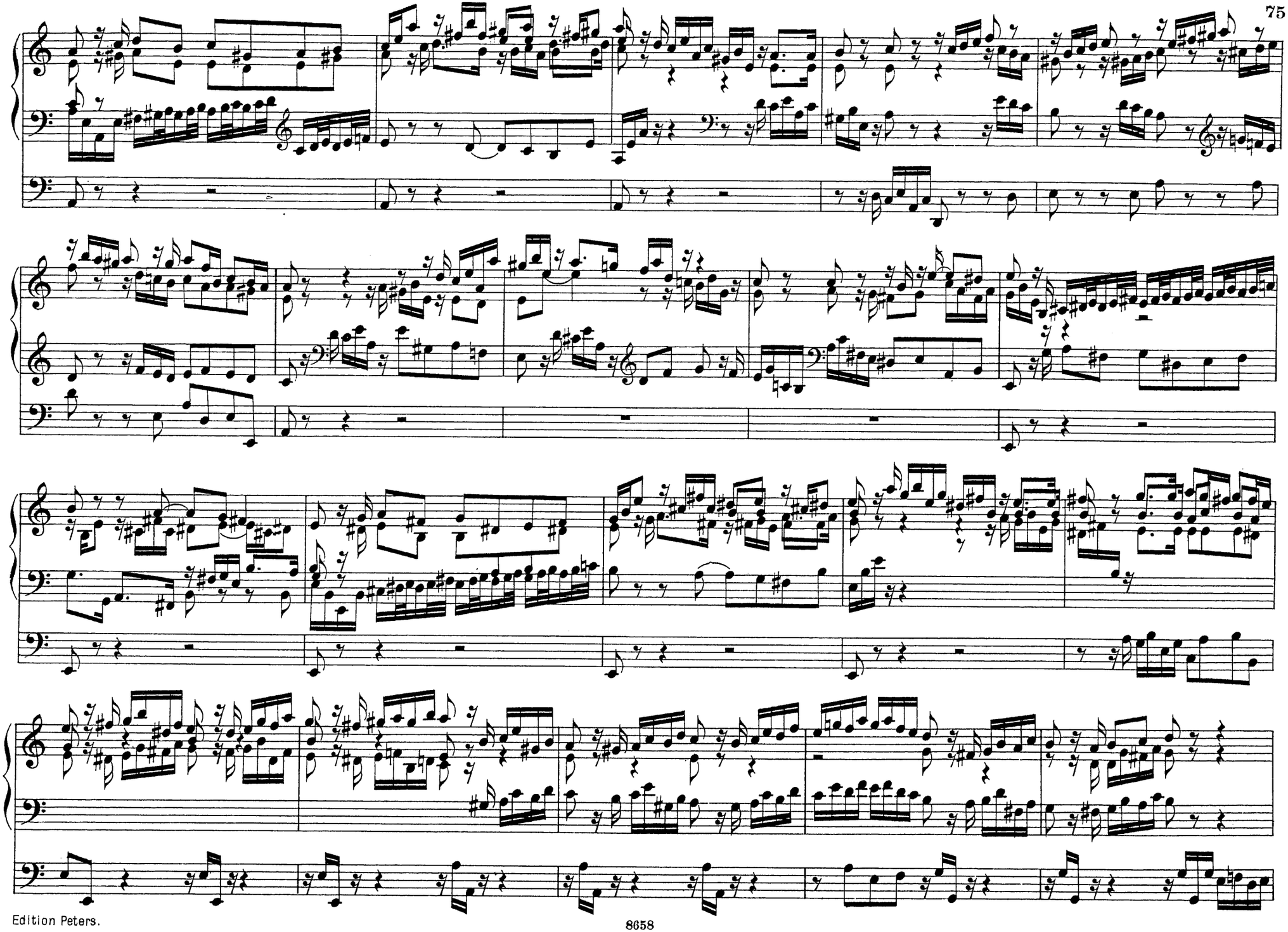


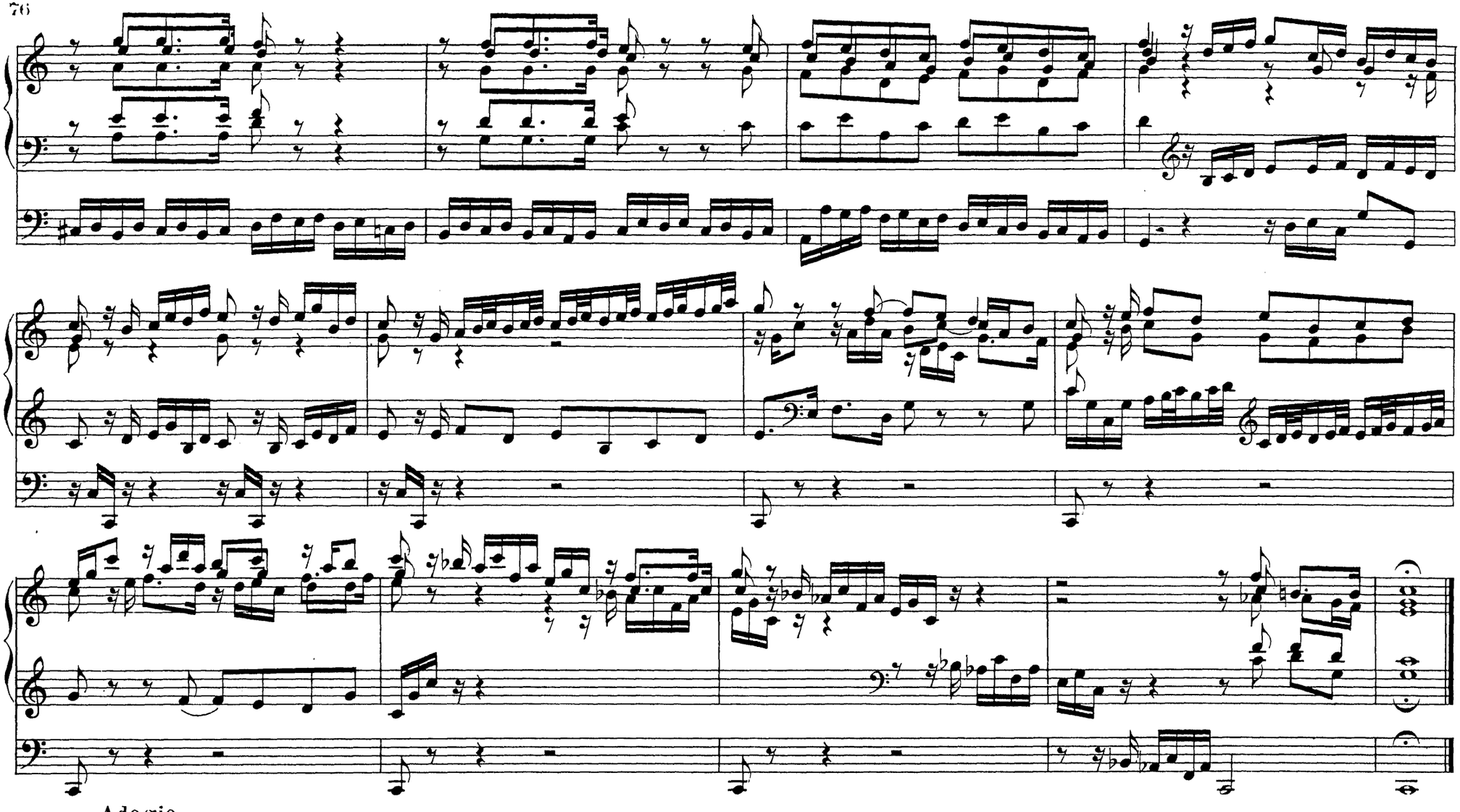
# TOCCATA et FUGA.

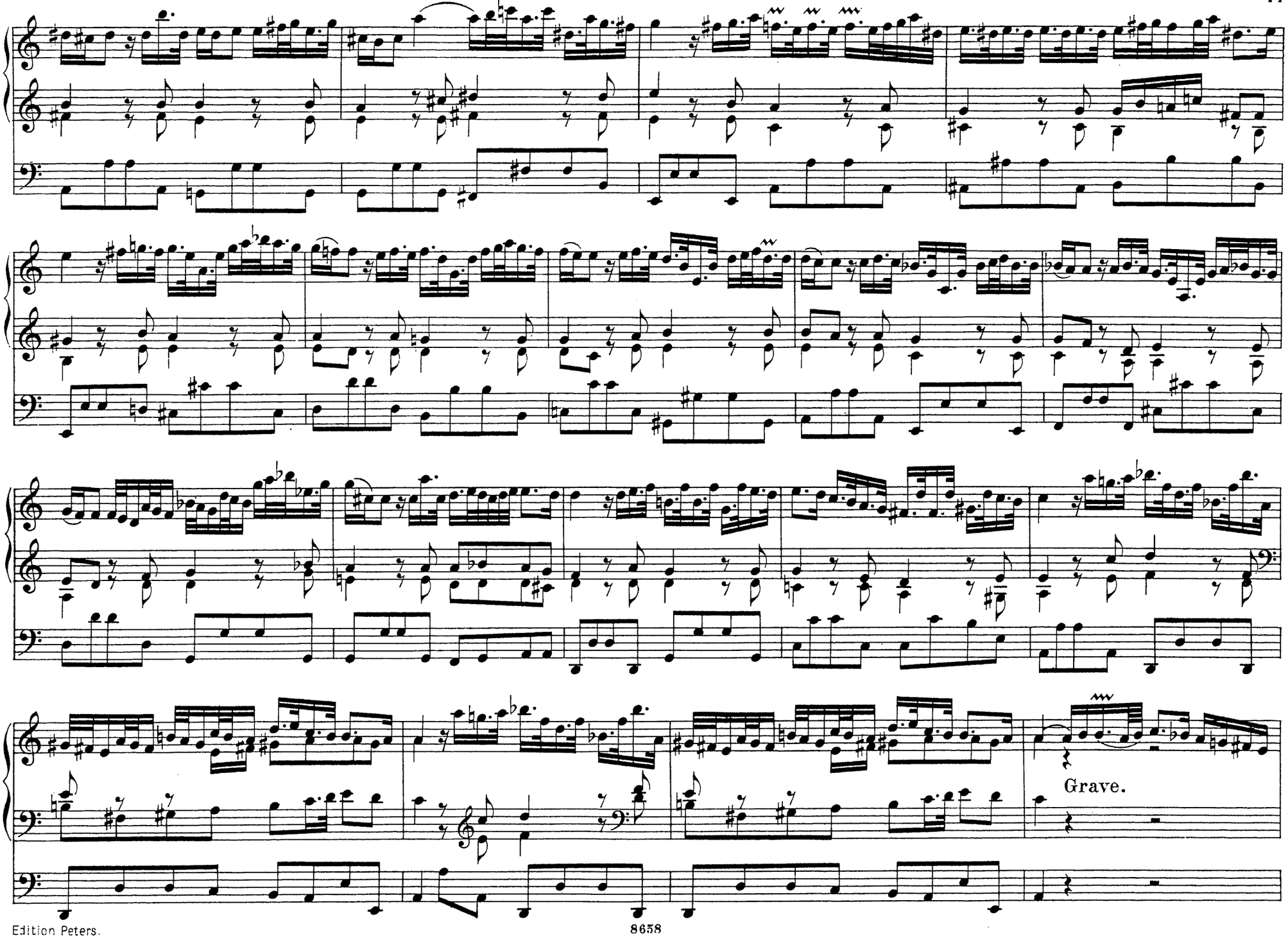




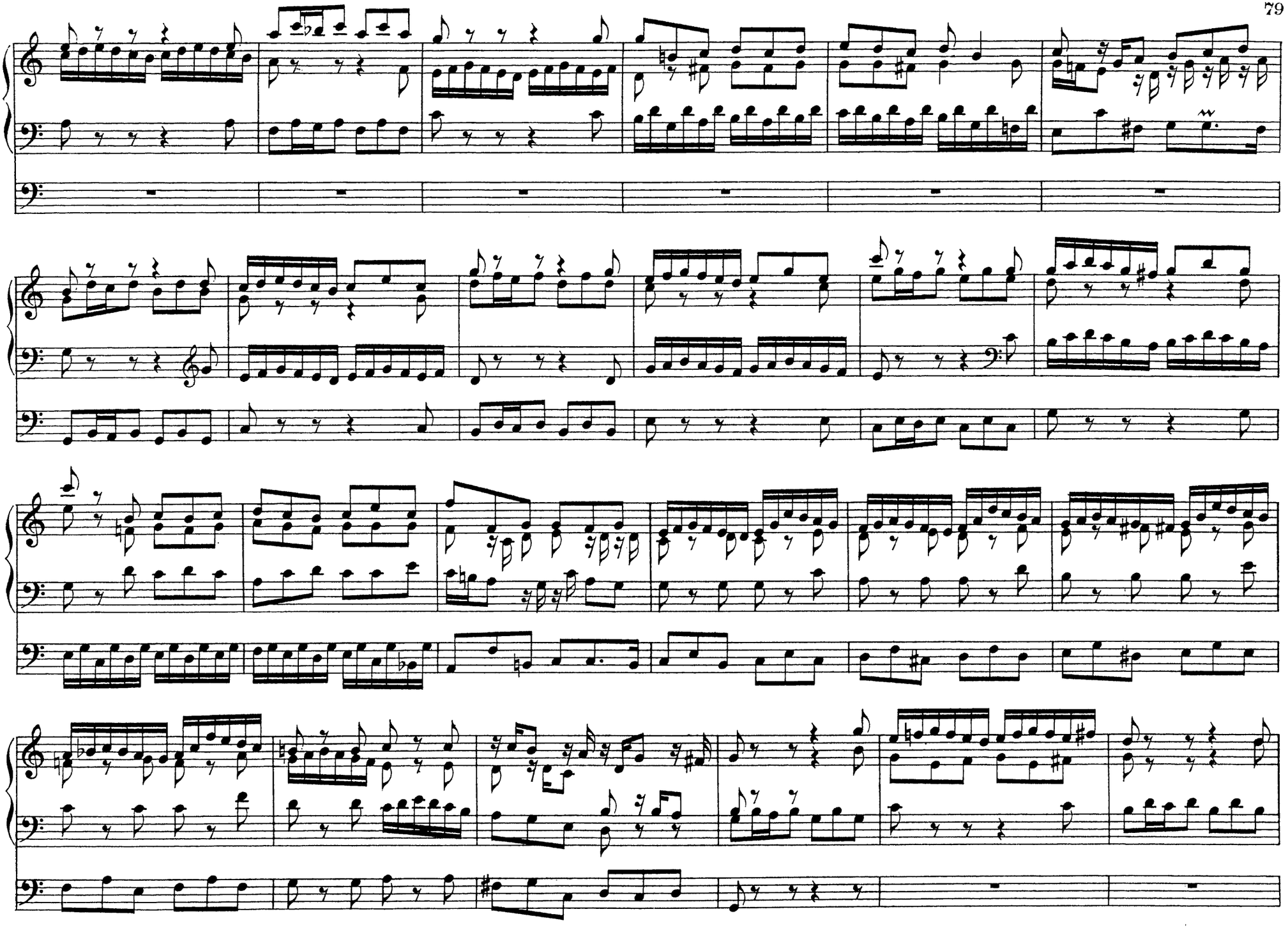


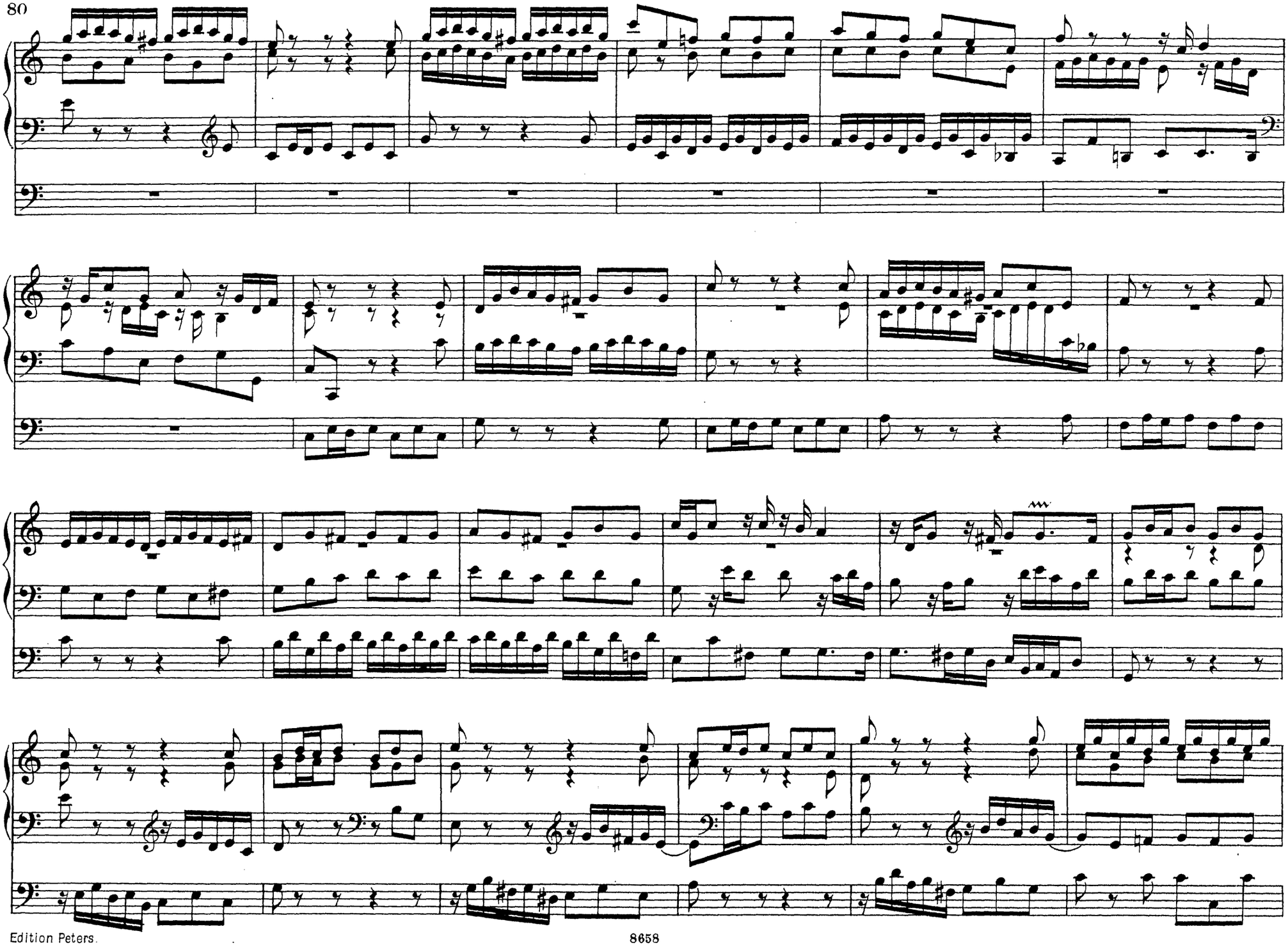


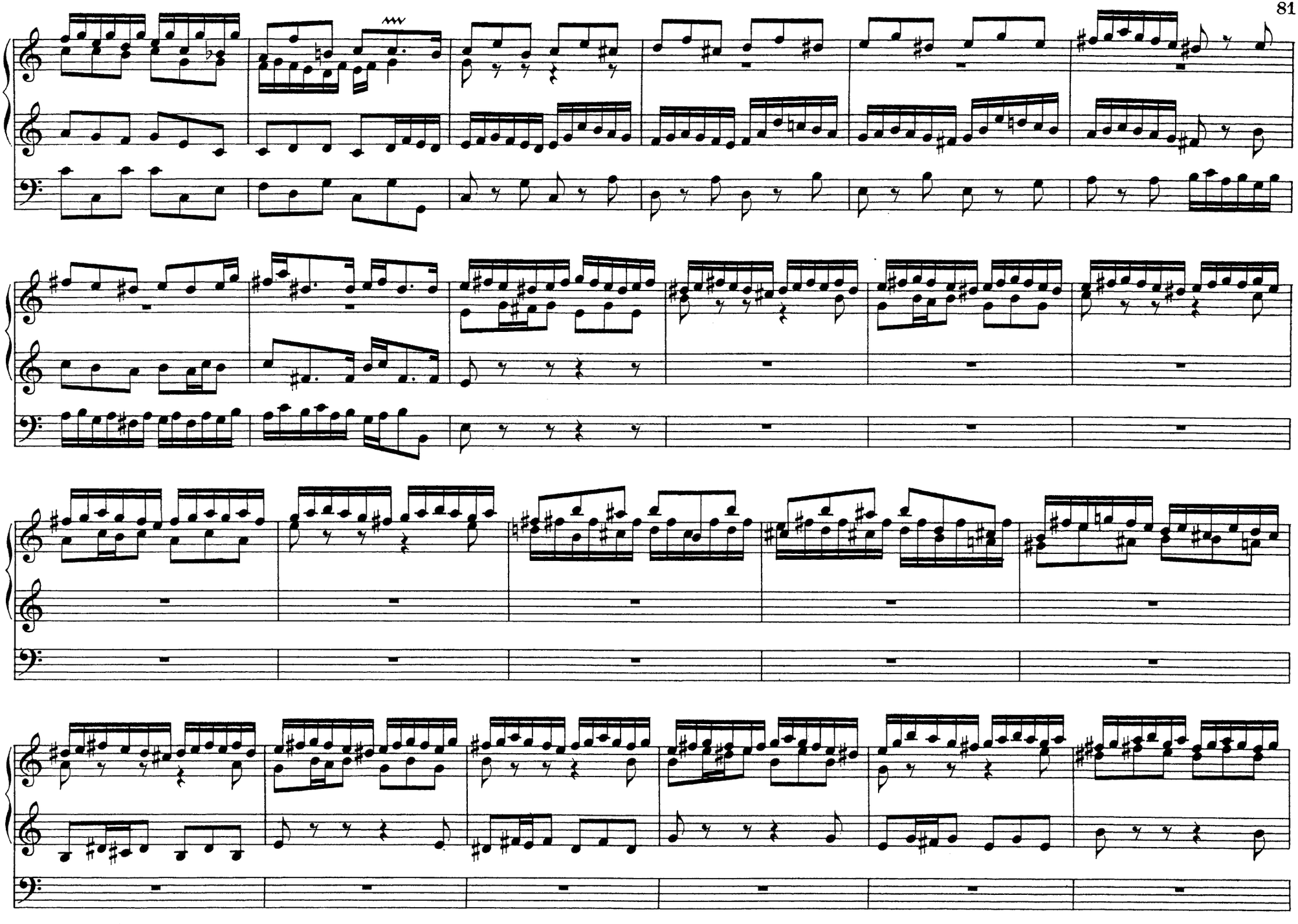

Adagio.

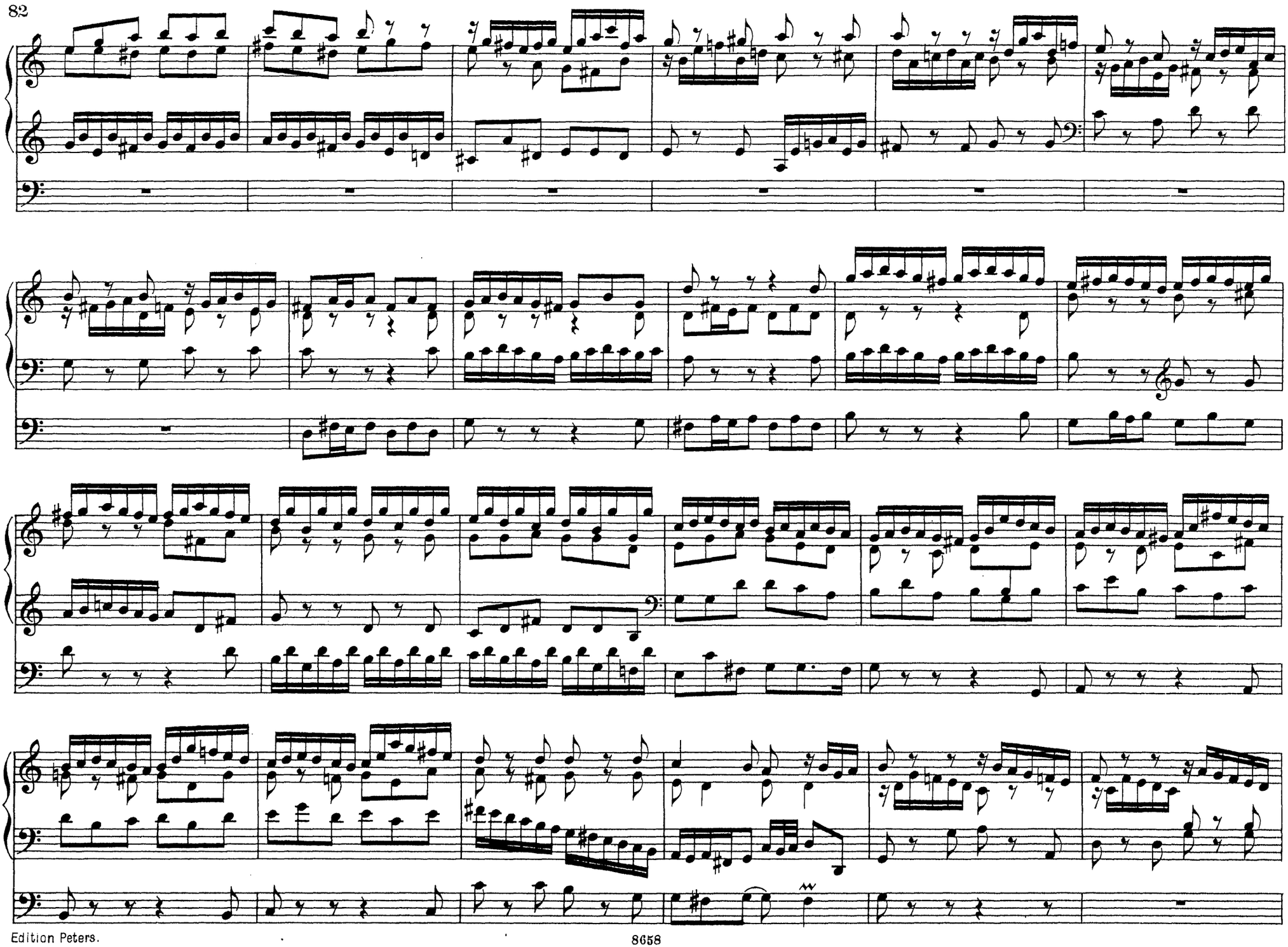

Grave.

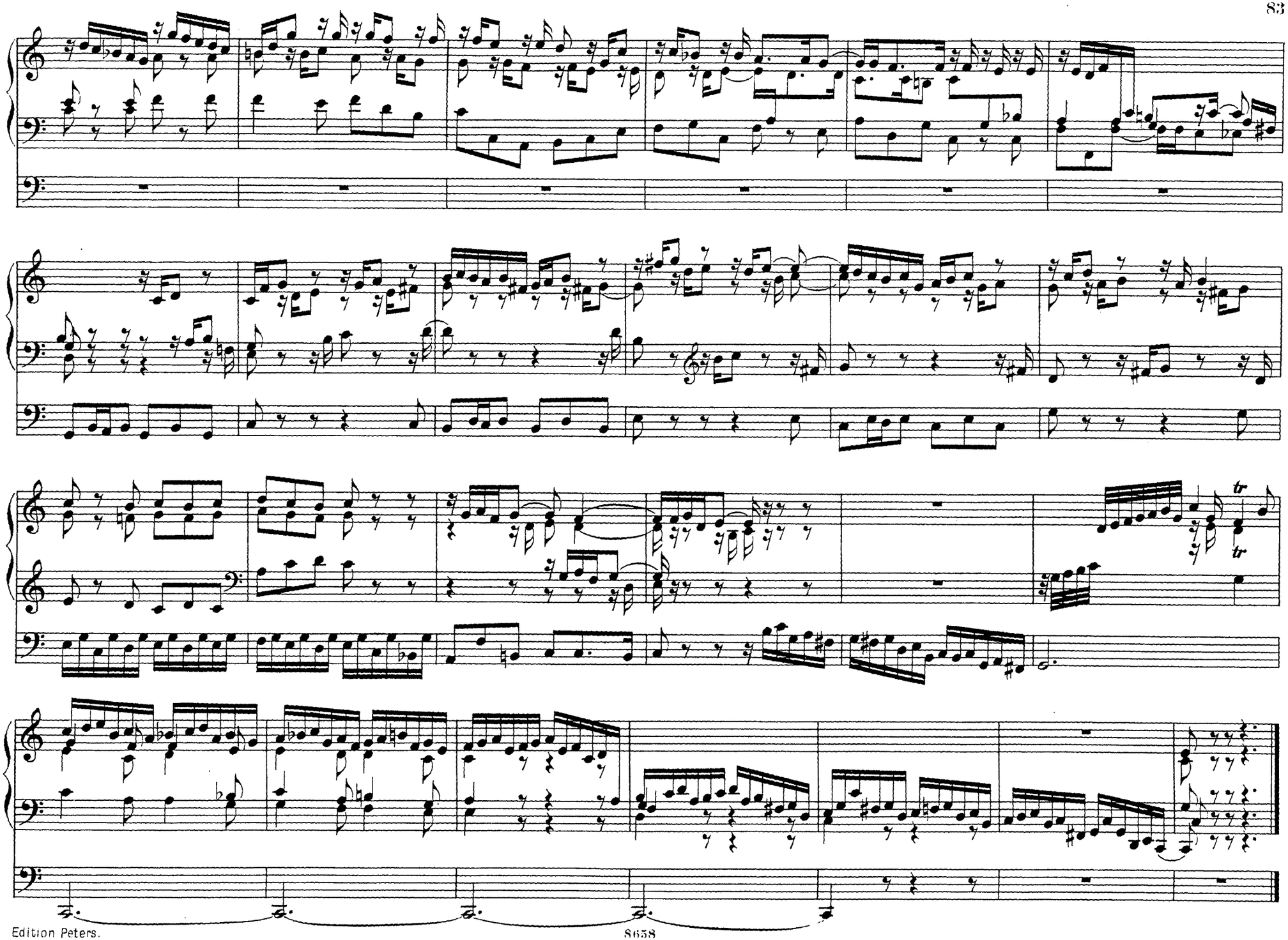
FUGA.









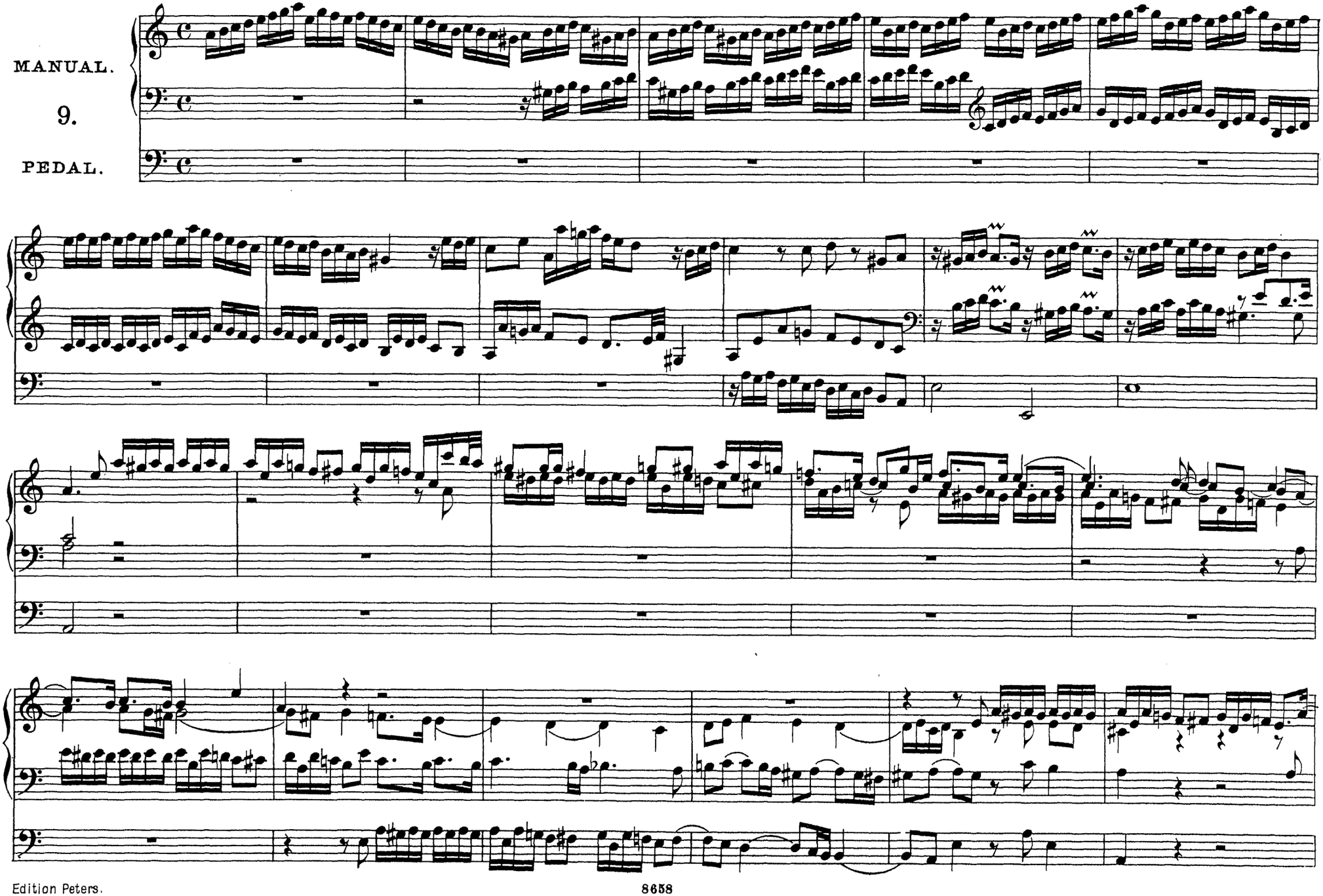


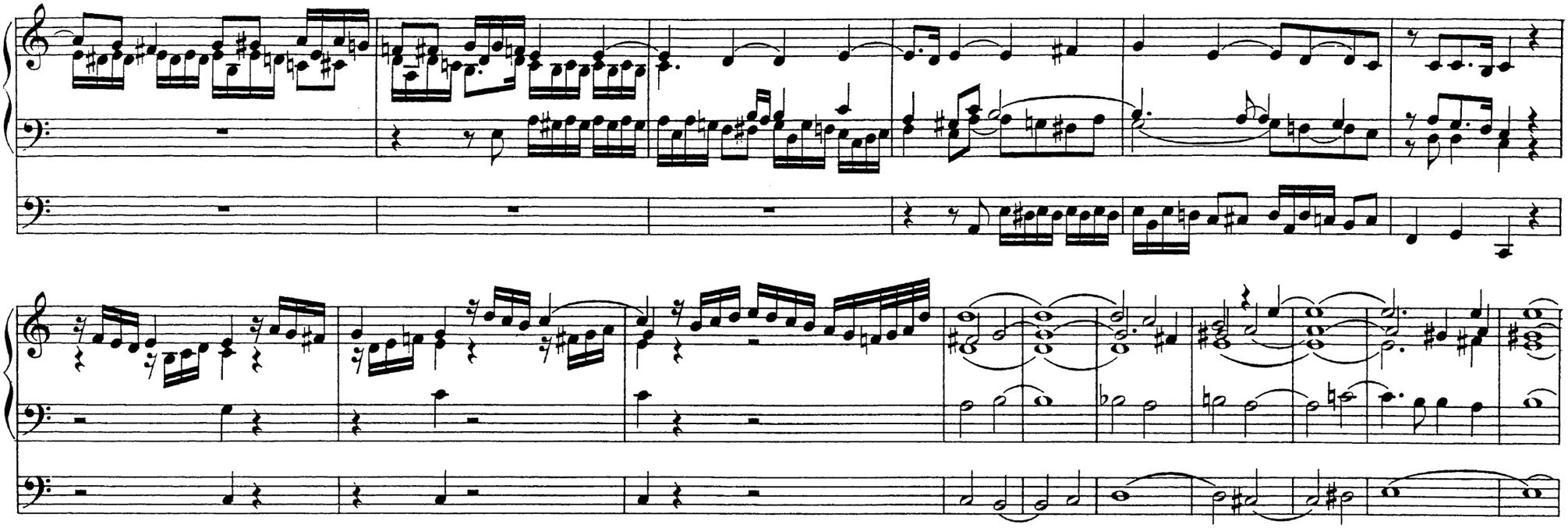
# PRAELUDIUM et FUGA.

MANUAL.

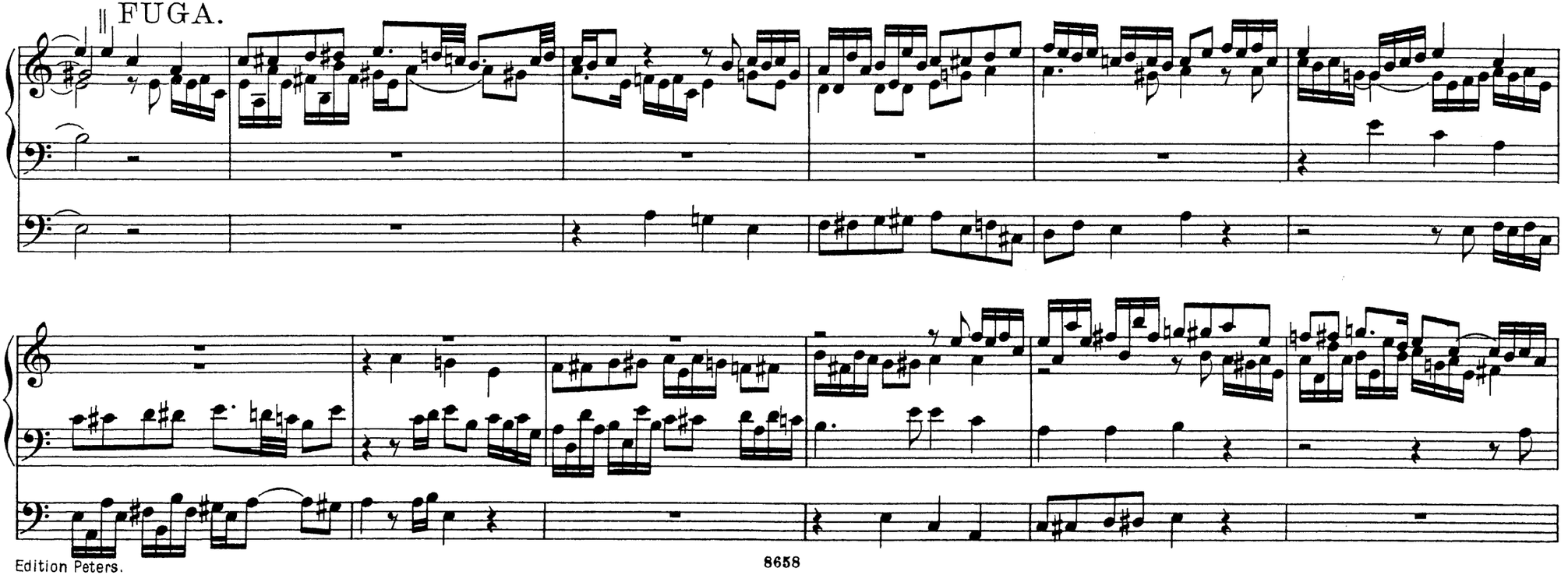
9.

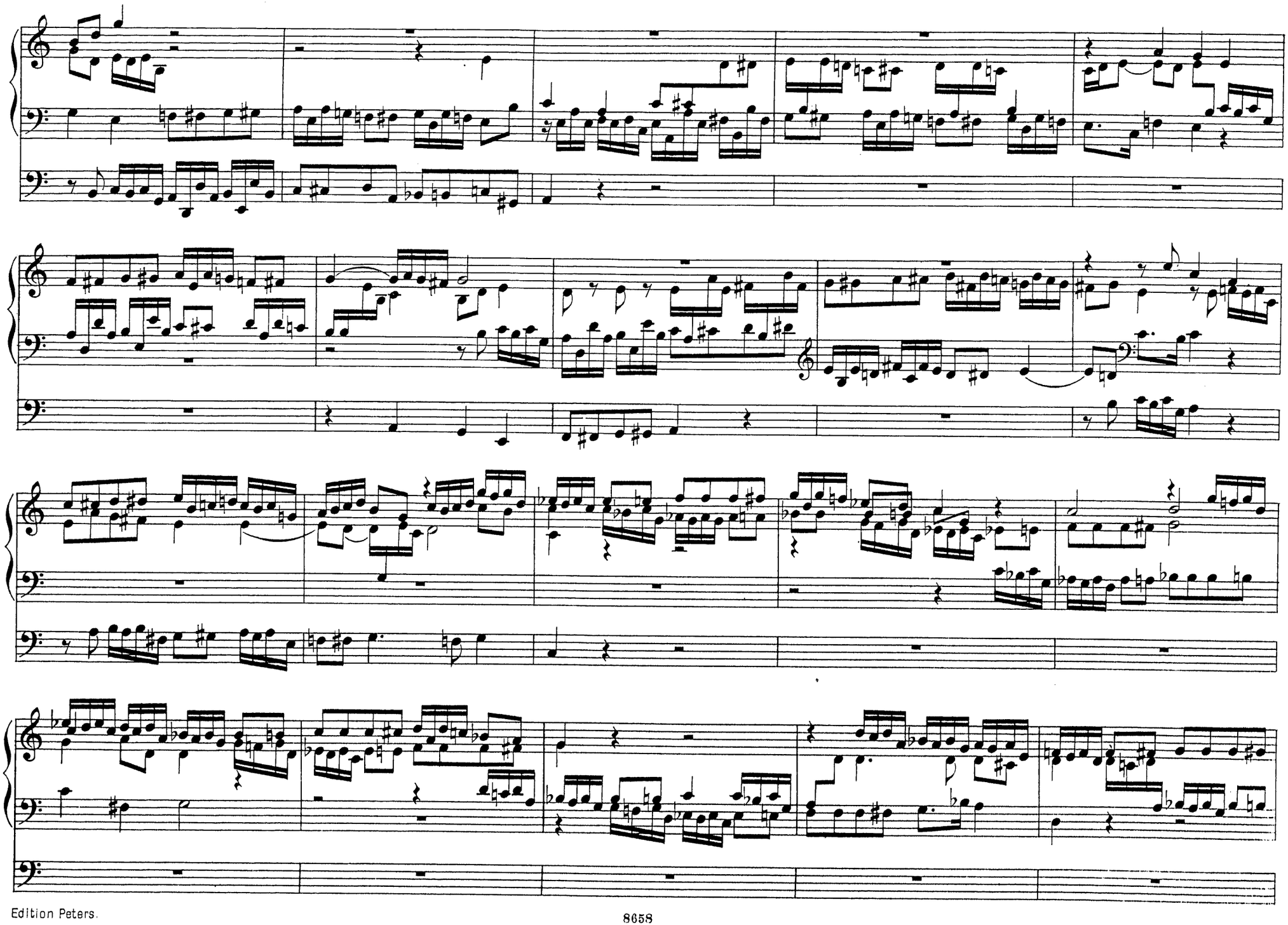
PEDAL.

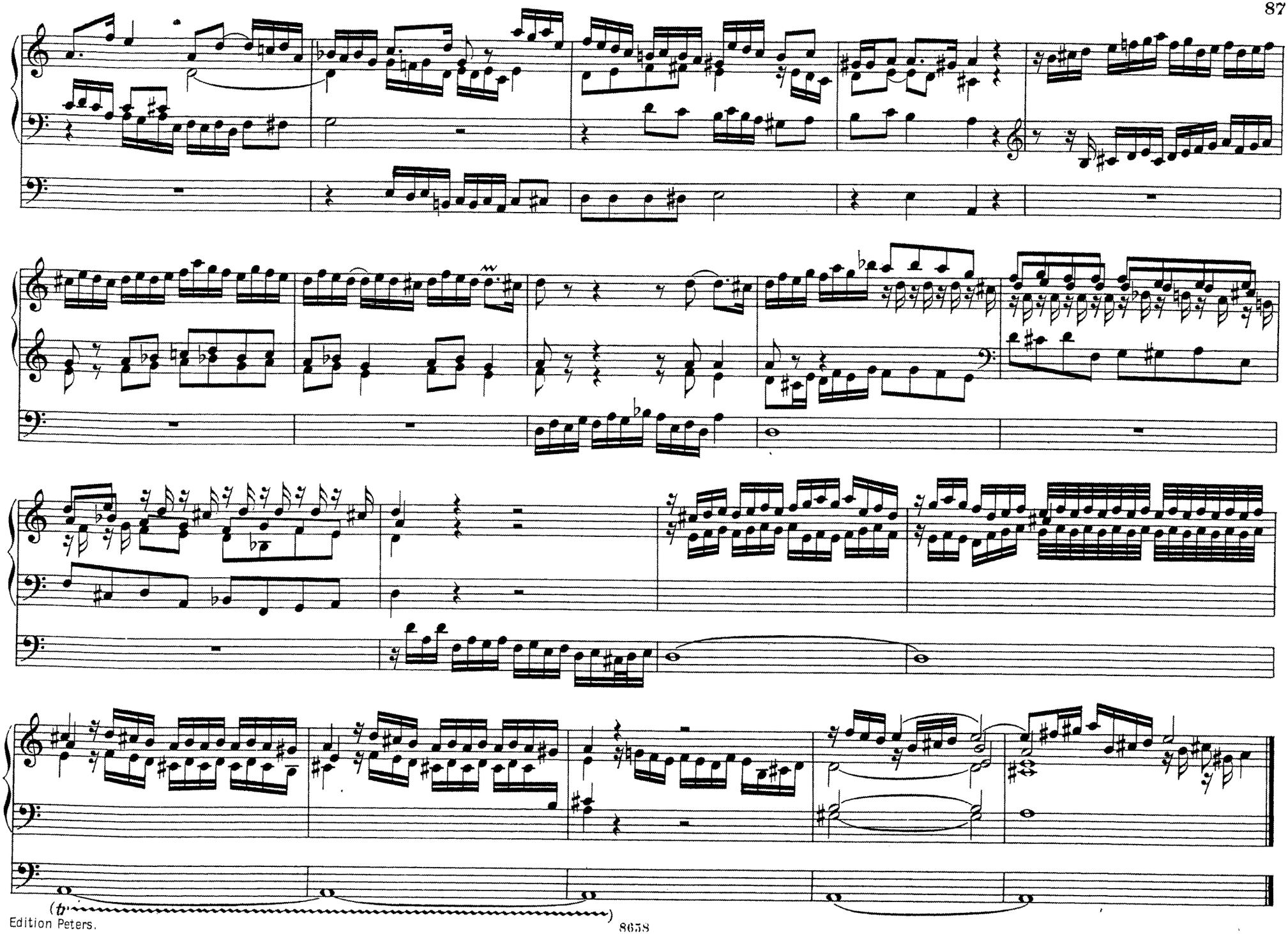




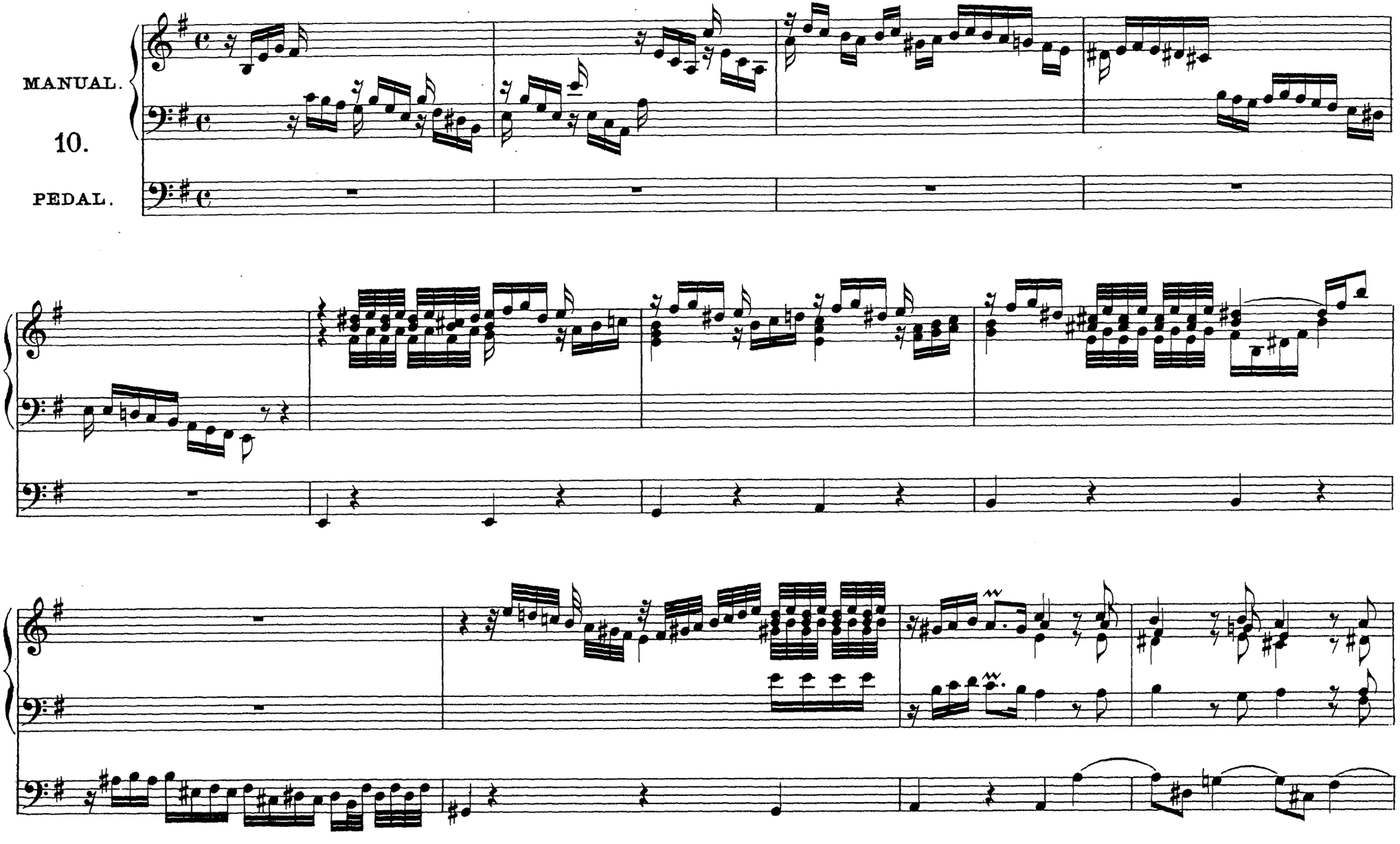
FUGA.

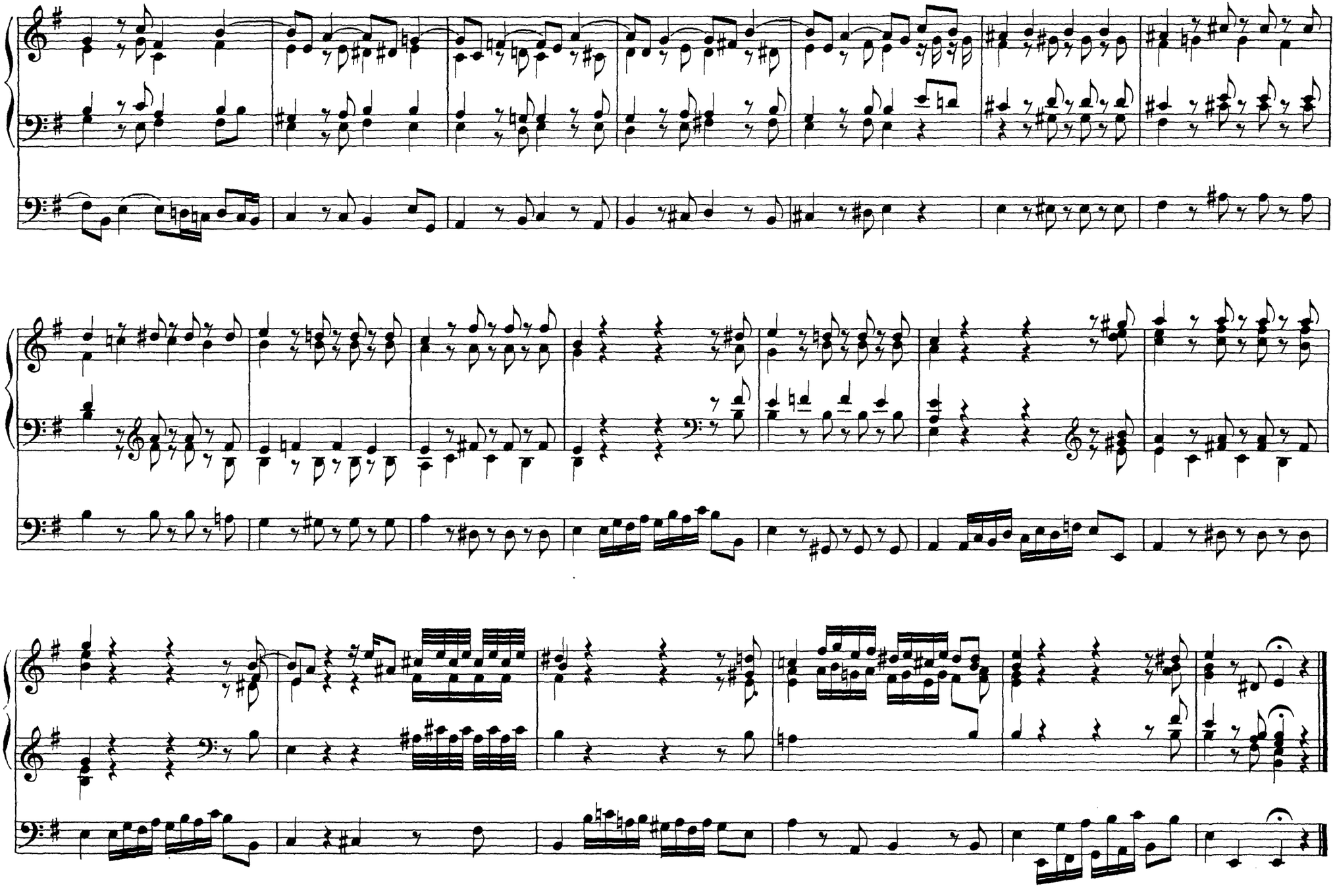




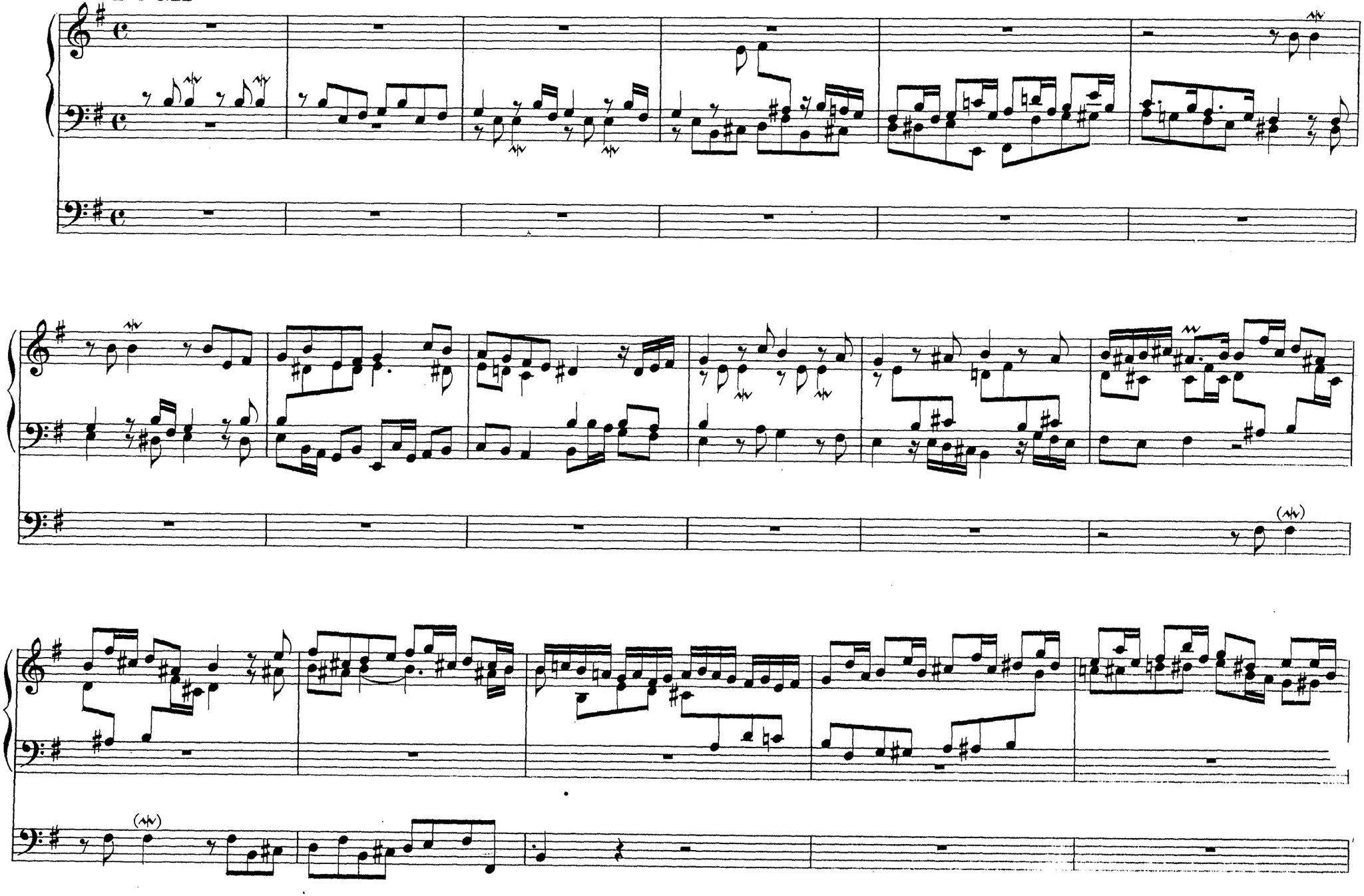


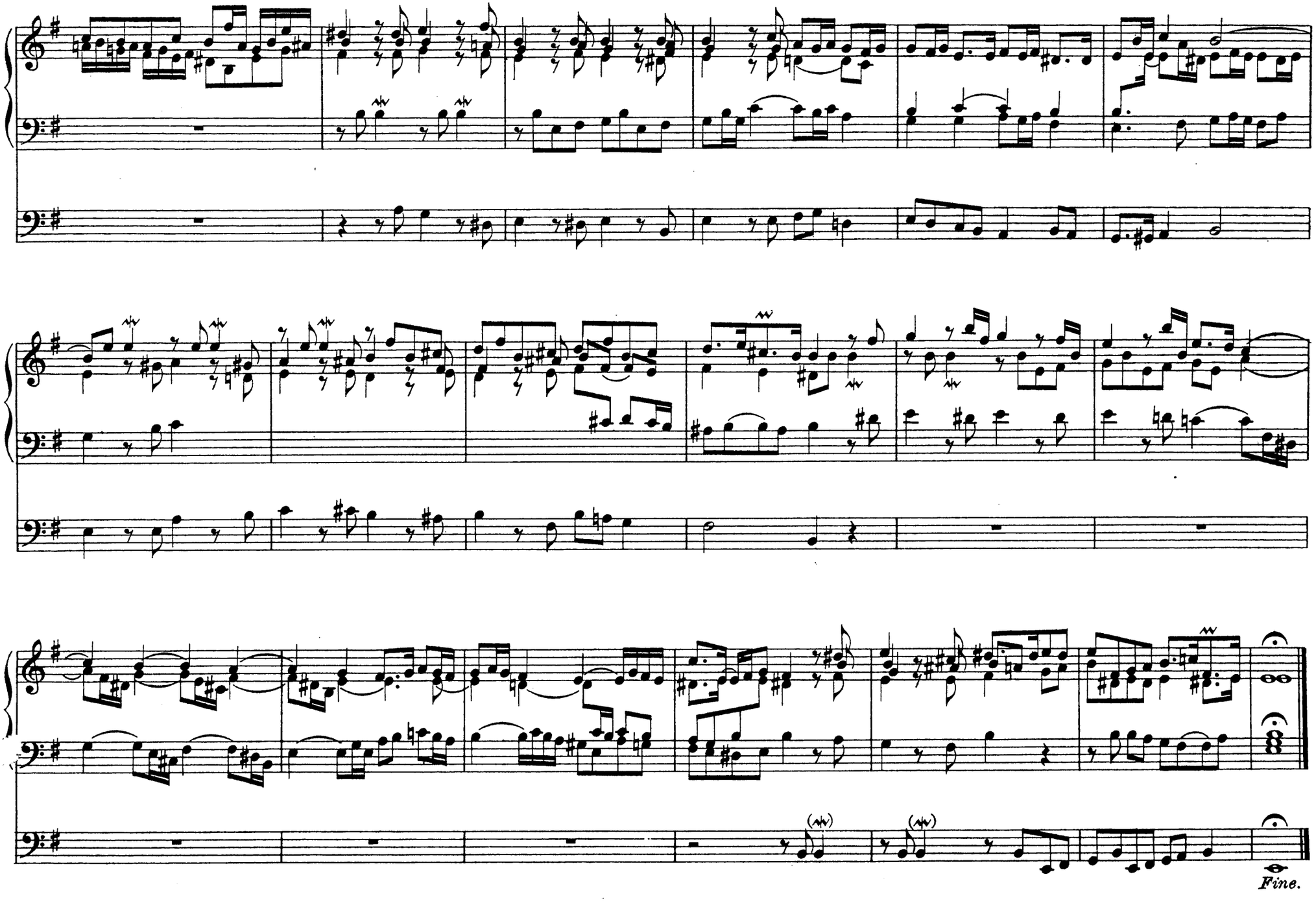
# PRAELUDIUM et FUGA.





FUGA.




Fine.

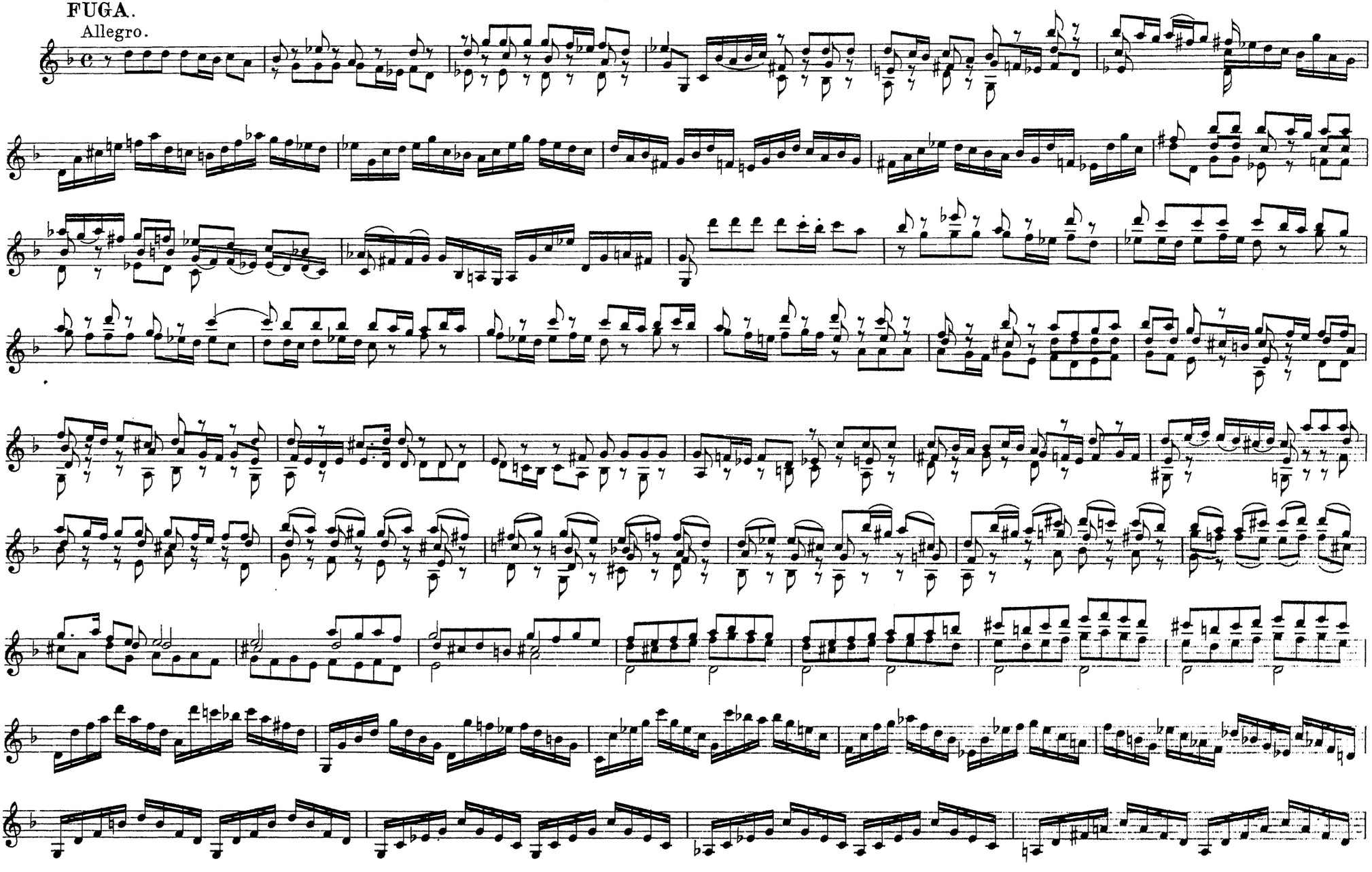
# Anhang.

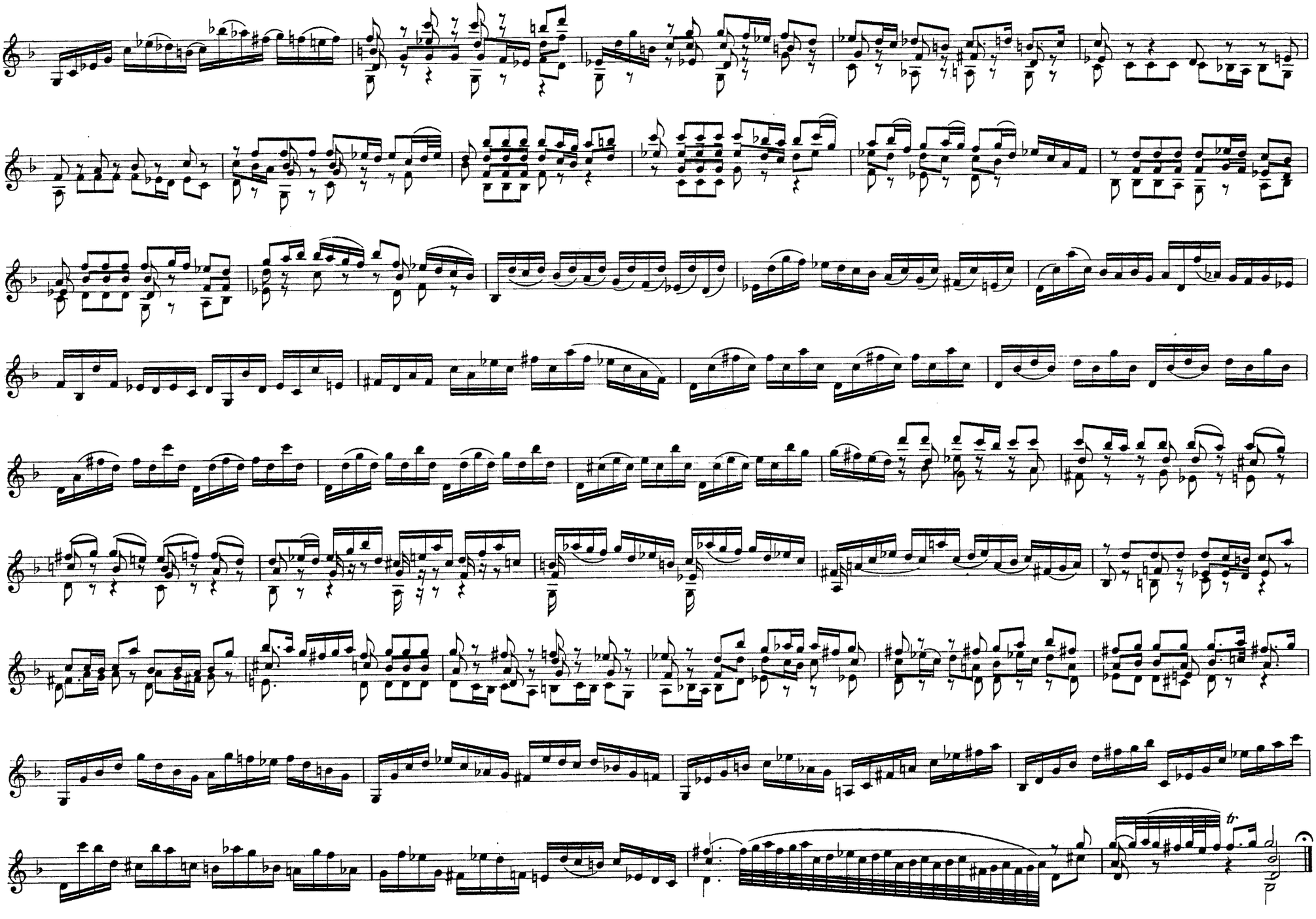
## Variante zu der Fuge aus D moll unter Nº 4 (Seite 43).

**Für Violine allein.**

**FUGA.**

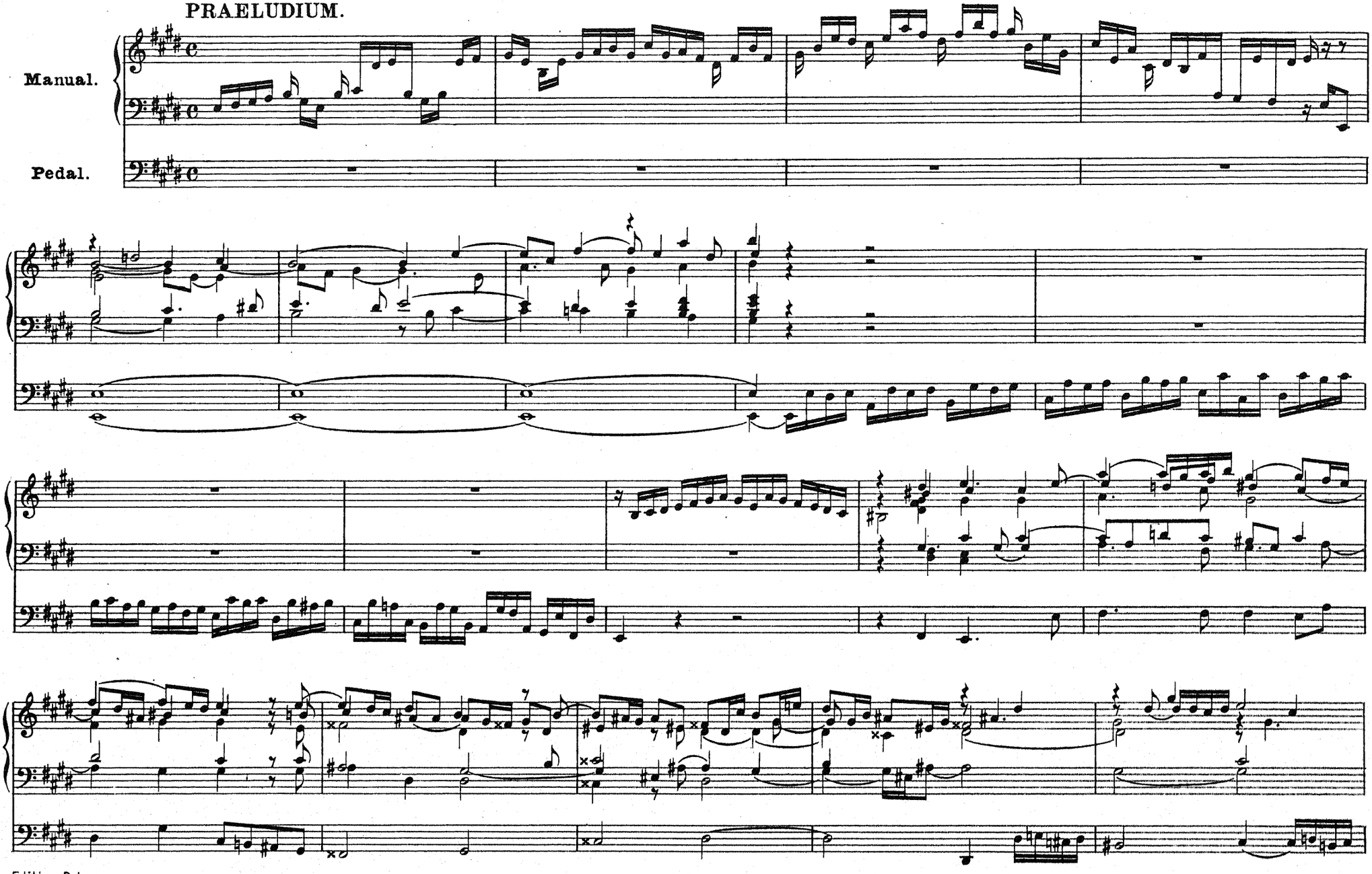
Allegro.

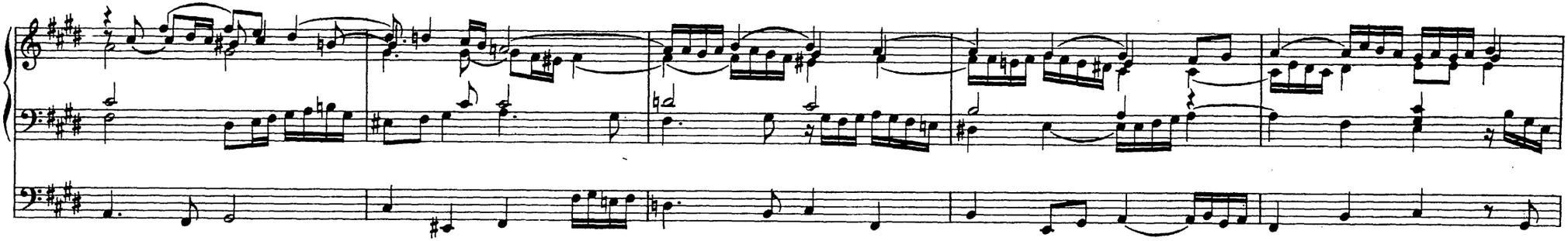


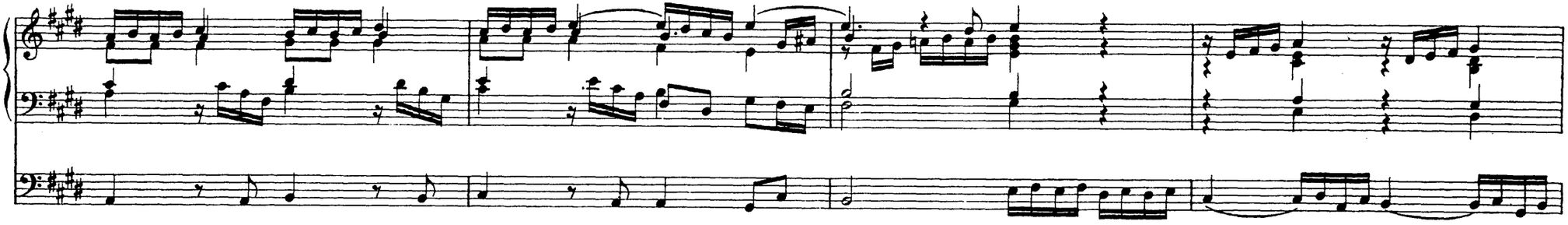


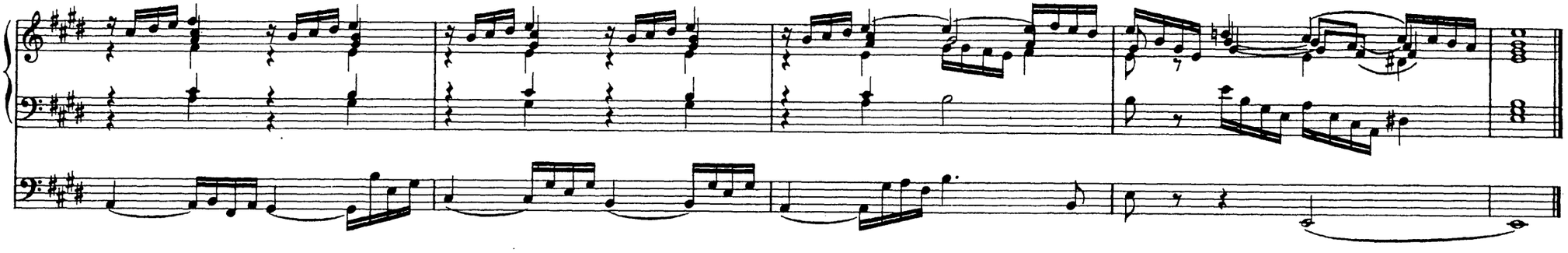
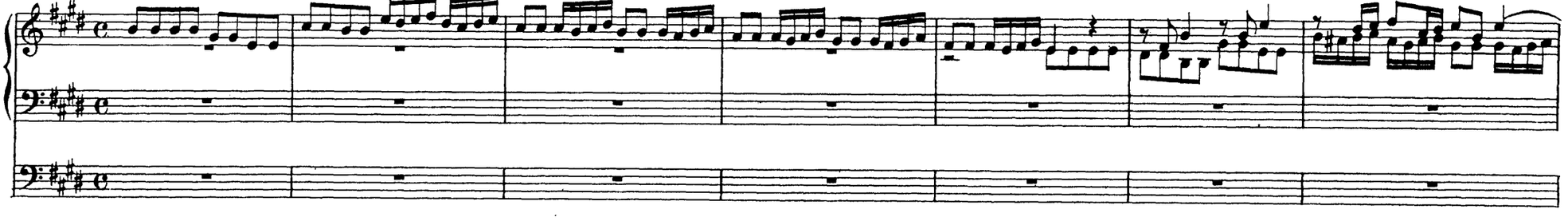
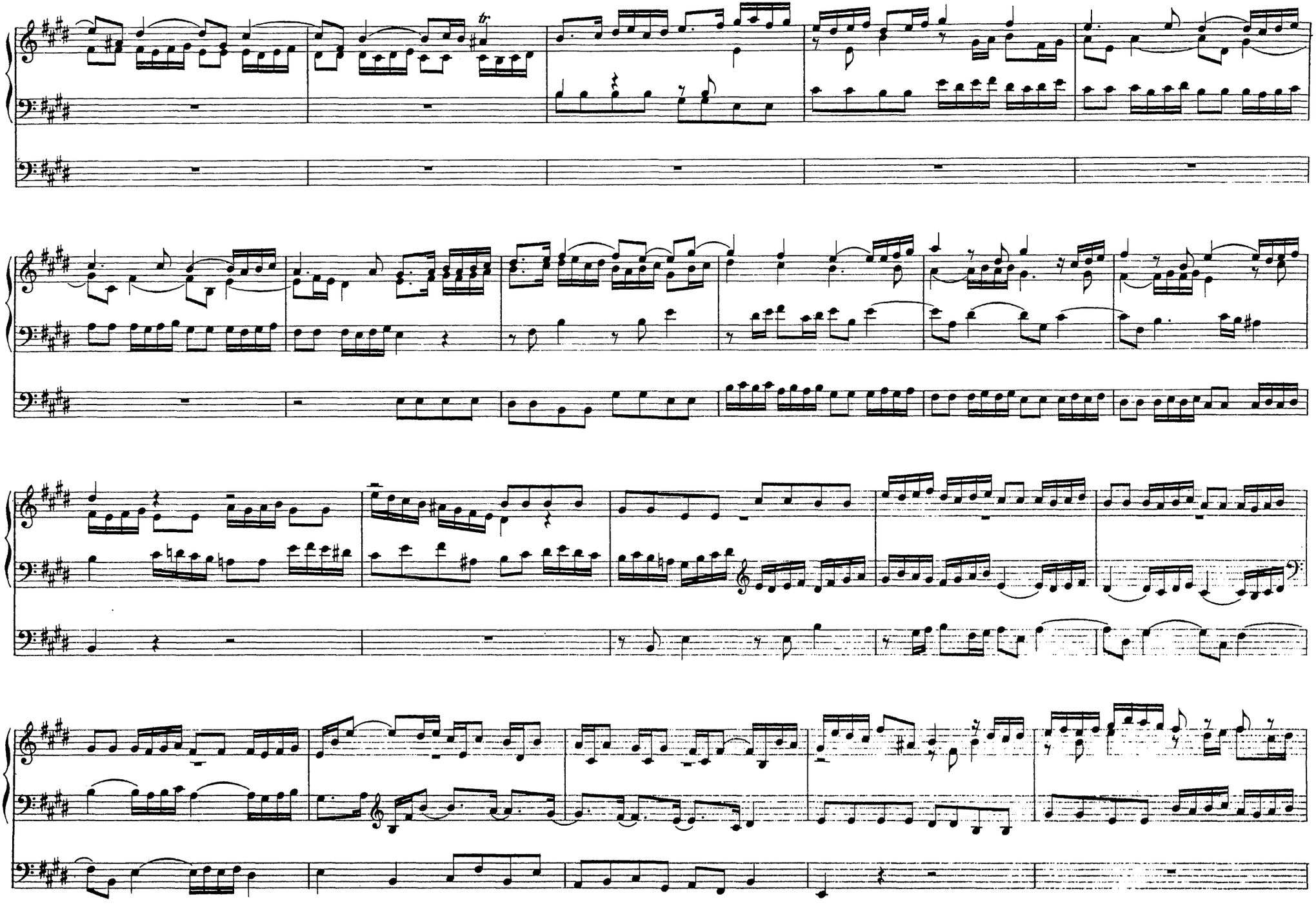
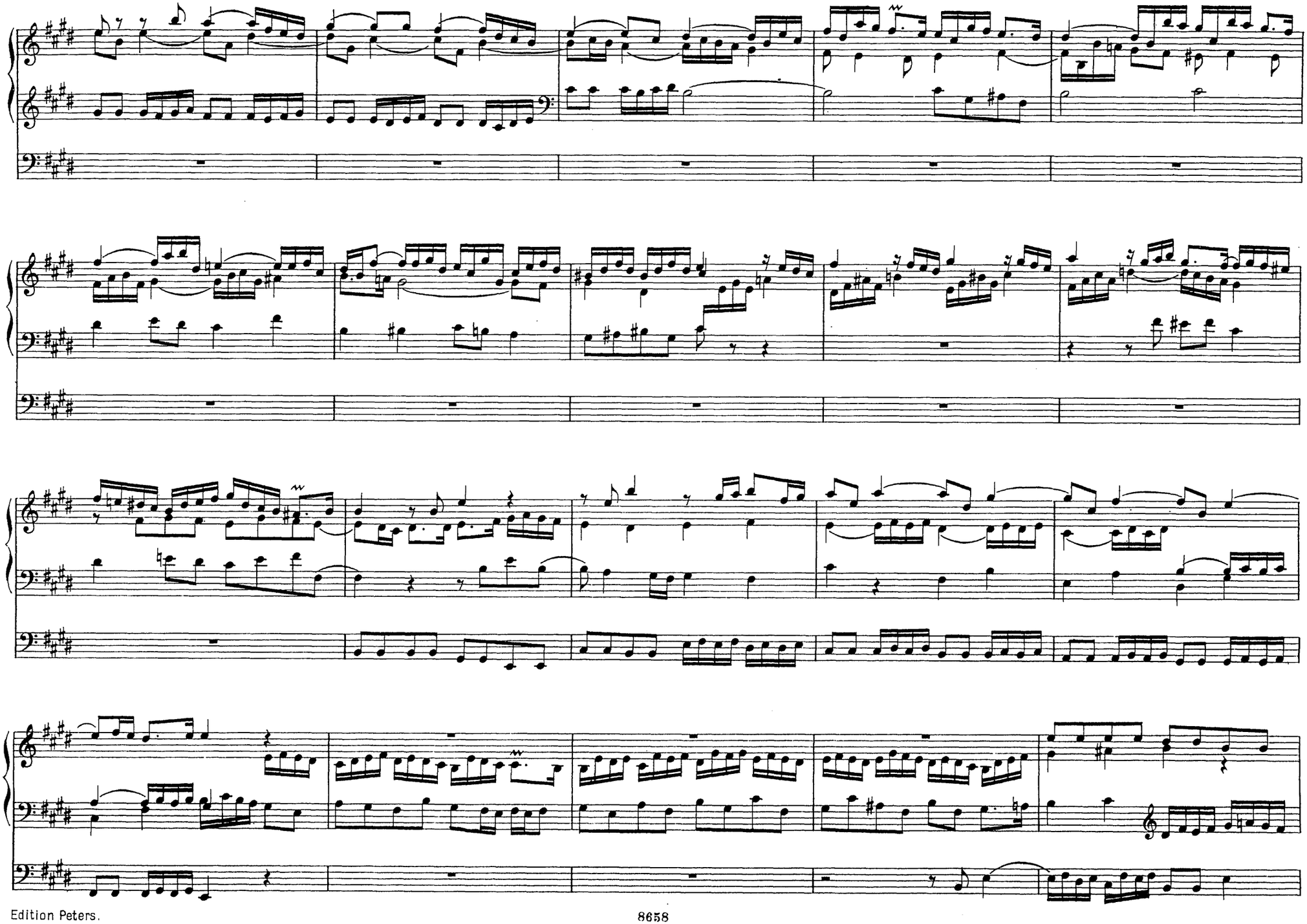
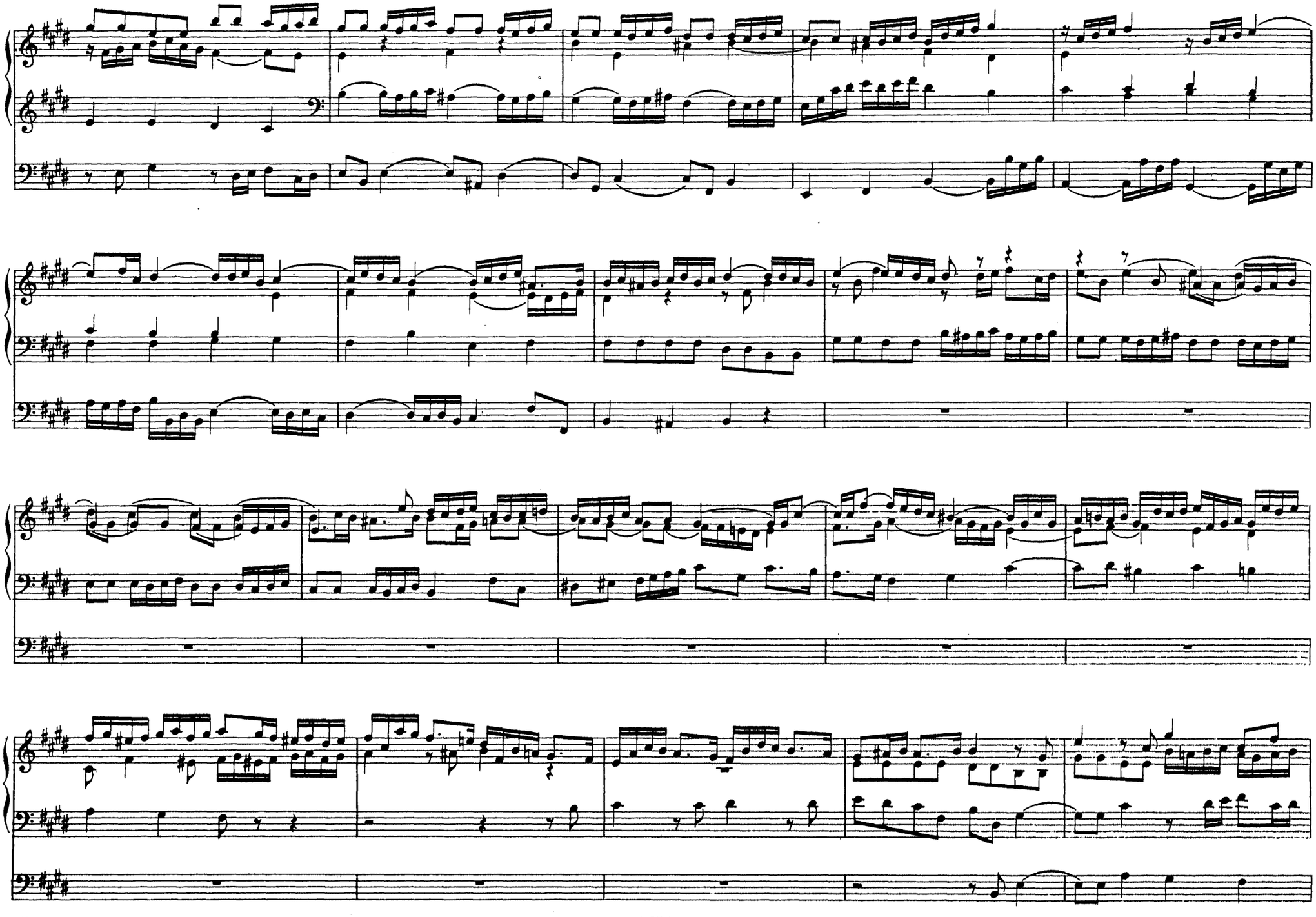
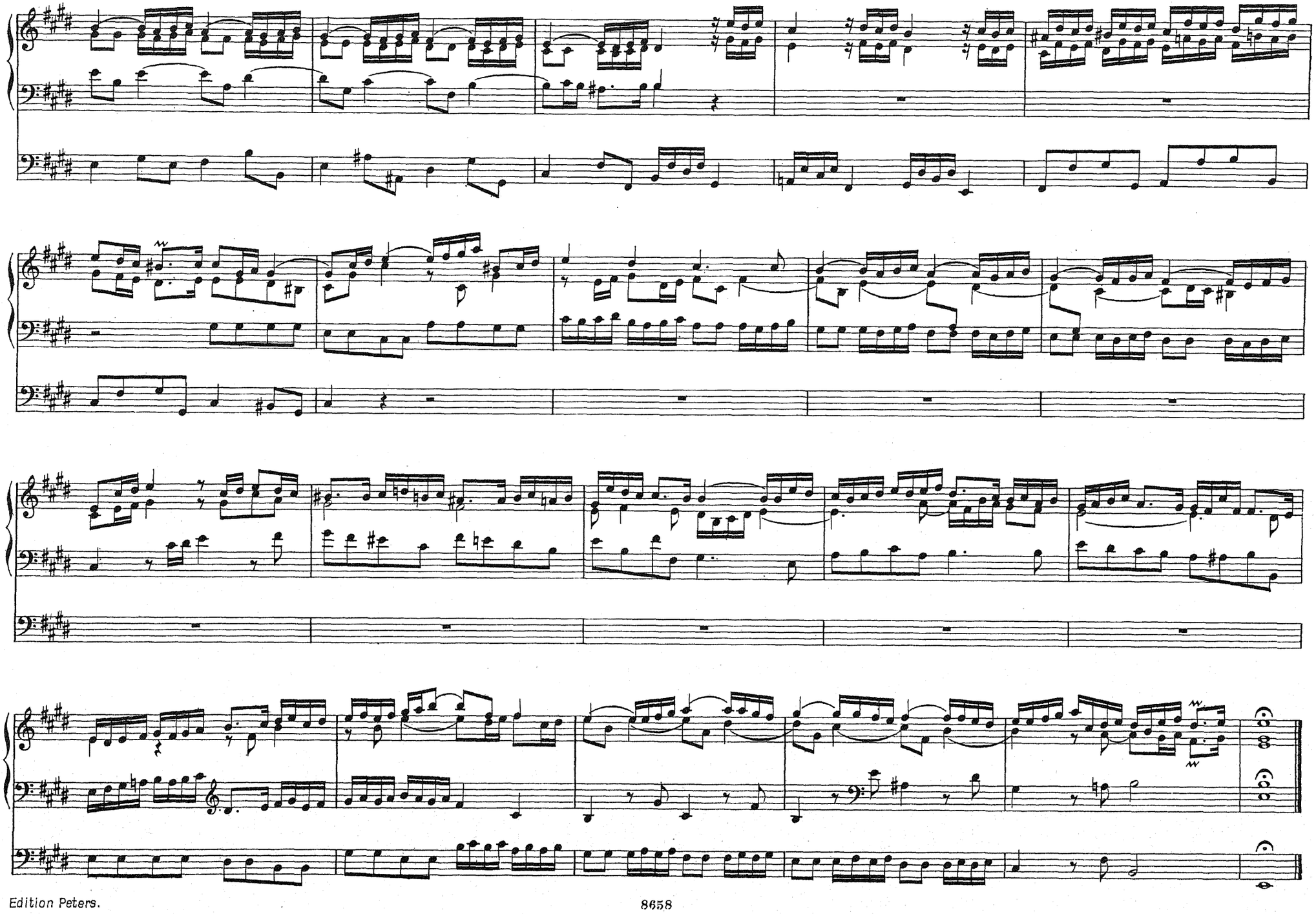
# Variante zu Nº 7 (Seite 62).

## PRAELUDIUM.









FUGA.