

SERIE II.

AFFECTIONATELY
INSCRIBED
TO MY FATHER.

Vol. I.
Nº2.
FUGA

Vol. II.
Nº1.
FUGA

EIGHT FUGUES

FROM

J. S. BACH'S

WELL - TEMPERED CLAVICHORD.

WITH ANALYTICAL EXPOSITIONS IN COLORS

AND APPENDED HARMONIC SCHEMES.

BY

BERN. BOEKELMAN.

DESIGNED FOR USE IN MUSIC SCHOOLS,

AND FOR SELF-INSTRUCTION.

Vol. I.
Nº5.
FUGA

Vol. II.
Nº2.
FUGA

Vol. I.
Nº6.
FUGA

Vol. II.
Nº11.
FUGA

DE NIEUWE MUZIEKHANDEL
AMSTERDAM, LEIDSCHESTRAAT 15.

JUL. HEINR. ZIMMERMANN
LEIPZIG, ST. PETERSBURG, MOSKAU, RIGA.

NOVELLO, EWER & CO
LONDON.

RICORDI & CO
MILAN.

ROUART, LEROLLE & C^{IE}
EDITEURS DE MUSIQUE
PARIS, 18, B^{IS} DE STRASSBOURG.

Vol. I.
Nº16.
FUGA

Vol. II.
Nº12.
FUGA

BOSTON MUSIC CO.
BOSTON MASS
26 WEST STREET

Preface to the first Edition.

General Remarks.

The publication of this work has been inspired by a sincere desire to simplify the study of the classics, and thereby make their treasures more accessible to lovers of good music. The Editor believes that students, obliged to study without a master, or able to devote but few hours to music, can by its help utilize every moment to the best advantage. Recognized masters of the modern school of music agree that the profound study and vivid conception of classical works augments and ennobles both the creative and interpretative capacity. Hence, every means of economizing the student's time is of the utmost value, since, as Schumann says: "It would require a hundred lifetimes merely to become acquainted with all the good music in existence." "Where eye, ear, mind and will coöperate, there Art dwells," says the proverb. It was this thought that suggested the use of colors to make apparent the structure of musical compositions.

In this edition each color and note-form has been devoted to one single and invariable use. All changes from the original forms of the themes are indicated by an asterisk (*). The student is advised to compare such thematic alterations with the original. The following suggestions may be useful, especially to the student without help.

The composition should be played over two or three times before attempting to analyze its structure. A clear idea of the essential parts of the fugue should be obtained by examination of: 1. the Subject, or Theme (Dux); 2. the Answer (Comes); 3. the Counter-theme; 4. the Exposition; 5. the Episodes; 6. the Transitions; 7. the Stretto; 8. the Pedal-point; 9. the Coda. Each entire part should be carefully identified — away from the piano, — and its themes located, as well its inversions, diminutions, abbreviations, extensions, variations in intervals and modulations etc., the latter indicated in the major key by capitals, in the minor by small letters, placed under the staff.

The purely technical execution of the work should not begin until a clear understanding of its structure and form has been obtained. Such profound study will greatly stimulate the musical intelligence, and theory and practice will eventually blend.

A reading of the harmony differing from that given in the harmonic scheme, may sometimes be possible. The chief function of this scheme is to act as a guide; it is simply a commentary.

Bach's treatment of the parts is always melodic. The harmonies are as closely connected with the melodies as are the roots to the oak; hence, the idea of the scheme can hardly be misconstrued.

Inasmuch as, in respect to melody, harmony and rhythm, every fugal subject is to be considered an organic whole, there should be no doubt regarding its point of beginning and ending.

A fugue is not a purely mathematical formula — its treatment is therefore subject to the artistic conception of its interpreter. On this account, only the phrasing of the principal subjects is indicated.

It is hoped that the accompanying aphorisms and definitions will prove valuable to all classes of students, both in theory and practice.

Preface to the 2^d Edition.

In this new Edition the fundamental principle of using colors for exhibiting the structural form has been retained, adding to it the use of colored brackets. For the purpose of a clearer analytical synopsis of the thematic and contrapuntal workmanship.

Students trained for a motionless position of the hand will not be surprised at the partly revised fingering. —

Vorwort zur ersten Ausgabe.

Allgemeine Bemerkungen.

Bei der Veröffentlichung der vorliegenden Ausgabe lag das Bestreben vor, das Studium „klassischer Meisterwerke“ in erster Linie entwicklungswilligen Kunstfreunden leichter und somit zugänglicher zu machen, sowie diejenigen Kunsttjünger, deren Umgang mit den Museen zeitlich beschränkt ist, und die lediglich auf das Selbststudium angewiesen sind, nicht allein anzuregen, sondern auch für die Zeit, welche sie diesem Studium widmen, doppelt zu entschädigen. Bei den Meistern der neueren Richtung hat sich der nicht hinwegzuleugnende Grundsatz gebildet, dass durch das Sichhineinleben in jene klassischen Kunstwerke die productive wie die reproductive Kunst an Veredelung gewinnt. „Man müsste hundert Menschenleben haben“, sagt Schumann, „wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte“, und dieser Anschauung entsprechend verdient jede Zeitersparnis im Bildungsgange Beachtung und Förderung. Der Erfahrungssatz:

Wo Aug' und Ohr — Erkenntniss und Will —

Sich einen im Chor, hat die Kunst Asyl, führte auf den naheliegenden Gedanken, Mittel zu suchen, welche es ermöglichen, den Aufbau einer Composition dem Auge zugänglich zu machen, und zur Lösung dieser Aufgabe ist die Farbe in den Bereich der Tonschrift gezogen worden.

In der vorliegenden, sowie in allen weiterhin folgenden Ausgaben dient jede zur Anwendung gelangte Farbe und Notenart unabänderlich demselben Zwecke. Abweichungen vom Originalthema sind durch Sternchen (*) angedeutet. Die Anstellung von Vergleichen wird immer lehrreich sein. Die folgenden Andeutungen dürften sich der Beachtung beim Selbstunterricht empfehlen.

Nach zwei- bis dreimaligem Durchlesen der Composition gehe man „architektonisch“ zu Werke. Man lege jeden einzelnen Teil, wie Thema (dux) und Gefährten (comes), Gegensatz, Durchführung, Zwischensatz, Uebergang, Einführung und Orgelpunkt als „Hauptbestandteile des Aufbaues klar, verfolge die einzelnen Stimmen und suche wömmöglich am Schreibtisch modularische — für Dur mit grossen, für Moll mit kleinen Buchstaben unter dem System vermerkt — und intervallistische Abweichungen heraus, sowie Umkehrungen, Verkleinerungen oder Vergrößerungen, Abkürzungen und Ausdehnungen etc. der betreffenden Themen.

Erst nachdem Konstruktion und Form sich zum klaren Bilde gestaltet haben, beginnt die rein technische Arbeit; durch ein derartiges Verfahren erleidet die geistige Vertiefung keine Einbusse, und Theorie und Praxis gehen in einander auf.

Betreffs der harmonischen Schemas ist nicht abzuleugnen, dass öfter eine andere Lesart hätte gewählt werden können. Dieselben stehen zur vorliegenden Composition in demselben Verhältnisse wie irgend ein Commentar zu einem klassischen Werke und dienen, wie ein solcher, lediglich als Leitfaden.

Bei Bach ist Alles melodische Stimmführung, die Harmonien sind mit der Melodie so innig verwachsen, wie die mächtige Eiche mit ihren Wurzeln, und somit kann der Zweck dieser Beilagen wohl kaum missverstanden werden.

Da nun ferner jedes Thema ein melodisch, harmonisch und rhythmisch in sich abgeschlossenes Ganze bilden soll, dürfte jeder Zweifel hinsichtlich des Eintrittes und Aufhörens desselben schwinden.

Die Fuge ist kein mathematischer Lehrsatz und wird sich deshalb einer subjectiven Auffassung nie entziehen können. Dasselbe gilt mehr oder weniger von der Phrasirung, welche deshalb nur den Hauptthemen beigegeben ist.

Die beigegebenen Aphorismen und Erklärungen werden hoffentlich beim selbstständigen Studium von theoretischem und praktischem Nutzen sein.

Vorwort zur zweiten Ausgabe.

Der Grundgedanke der Farbenbenutzung in dieser neuen Auflage ist derselbe wie in der Original-Ausgabe; nur sind die farbigen Klammern hinzugefügt. Die analytische Darstellung hat dadurch nicht allein an Uebersicht gewonnen, sondern auch die thematische und contrapunktische Arbeit hat gleichfalls eine grössere Deutlichkeit erhalten. Spielern mit geschulter stillstehender Hand, wird der teilweise neue Fingersatz keine besondere Ueberraschung bieten.

Bern. Boekelman.

Avant-propos pour la première édition

Remarques générales.

En publiant le présent ouvrage, nous nous sommes proposé pour but, tout d'abord, de rendre l'étude des „chefs-d'œuvre classiques“ plus facile et, par conséquent, plus abordable aux amis du développement progressif de l'art; ensuite, d'offrir ces chefs-d'œuvre aux élèves, dont le commerce avec les Muses est forcément restreint par le temps qu'ils peuvent leur consacrer et la nécessité de se borner à l'enseignement autodidactique, — sous une forme capable non seulement de les encourager, mais encore de les dédommager doublement des heures qu'ils peuvent accorder à l'étude. Chez les maîtres de l'école la plus récente s'est affirmé péremptoirement ce principe indiscutable: l'assimilation vivante des chefs-d'œuvre classiques donne, à l'art productif comme à l'art reproductif, une élévation et une noblesse singulière. „Il faudrait vivre cent vies d'homme, dit Schumann, si l'on voulait arriver seulement à connaître tout ce qui a été écrit de bon.“ Conformément à ce point de vue, toute économie de temps que l'on peut réaliser dans l'éducation, mérite d'être prise en considération sérieuse.

Le dicton connu: „pour arriver à l'art, il faut unir dans un effort commun, l'oeil et l'oreille, l'esprit et le coeur“ nous a conduit à l'idée toute simple de chercher le moyen de rendre sensible aux yeux la construction architectonique d'une composition musicale. Ce moyen consiste à introduire des couleurs variées dans la notation de la musique.

Dans la publication présente, aussi bien que dans toutes celles qui pourraient la suivre, chacune des couleurs employées, chacune des formes adoptées pour les notes, se propose invariablement le même but. Les variantes ou modifications du thème sont désignées par un astérisque (*); l'étude comparative de ces variantes offre toujours un vif intérêt.

Les remarques suivantes sont spécialement recommandées aux élèves autodidactes: Après deux ou trois lectures de la composition, on procède à l'analyse architectonique de l'œuvre, distinguant avec clarté les parties constitutives de la construction musicale: le thème (dux), la réponse (comes), le contre-sujet, la diminution, les épisodes, les transitions, les repercussions, la pédale et le coda. Il faut suivre alors, à travers la fugue, chacune des parties séparément, chercher les modulations signalées, sous la portée, par des capitales pour le majeur et des minuscules pour le mineur. — Il faut observer, ensuite, les mutations d'intervalles, les renversements, les diminutions et les augmentations, les renversements et les développements des thèmes.

Il est désirable, s'il se peut, de faire cette étude sur la table de travail. Ce n'est que lorsque l'on comprend parfaitement la forme et la structure de la composition qu'on doit aborder l'étude purement technique de l'œuvre. L'étude approfondie n'en éprouvera point de dommage, la théorie et la pratique se résolvant l'une dans l'autre.

Relativement à la structure harmonique, nous ne voulons pas nier que, dans des cas assez nombreux, on ne puisse préférer une autre leçon à la nôtre. Ces schémas sont, avec la composition originale, dans une relation analogue à celle d'un commentaire avec une œuvre classique, il faut les regarder simplement comme une sorte de fil conducteur.

Chez Bach, le développement des voix est essentiellement mélodique: l'harmonie et le chant sont dans un rapport aussi intime que la vaste ramure du chêne avec ses racines. Cela dit, le but de nos appendices ne pourra, nous l'espérons, être interprété de travers.

D'autre part, comme chaque thème forme au triple point de vue de l'harmonie, de la mélodie et du rythme, un ensemble complet et un tout organique, il ne pourra s'élever de doutes relativement à la terminaison de ces thèmes. La fugue n'est pas une formule mathématique et par suite on peut toujours la concevoir d'une manière subjective. Ce que nous venons de dire s'applique également aux indications concernant la manière de phraser, que nous avons ajoutées aux thèmes principaux. Nous espérons que nos aphorismes et éclaircissements seront pour les autodidactes, d'une utilité à la fois théorique et pratique.

Avant-propos de la 2^e édition.

Nous avons conservé le principe fondamental de nous servir des couleurs pour indiquer la structure, en y ajoutant l'emploi de parenthèses en couleurs, dans le but de donner une analyse synoptique plus claire de la construction des thèmes et des contre-points. —

Les étudiants habitués à la position immobile de la main ne s'étonneront pas de cette révision partielle du doigté. —

HARMONIC **S**CHEMES

AS SUPPLEMENT TO THE COLORED EDITION
OF

SELECTED FUGUES FROM J.S.BACH'S
WELL-TEMPERED CLAVICHORD



BY

BERN. **B**OEKELMAN.



COPYRIGHT ¹⁸⁹⁵₁₉₁₃ BY BERN. BOEKELMAN.

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 2. I.

Bern. Boekelman.

Dux.

Comes.

Countertheme.
Gegensatz.
Contresujet.

3

Transition.
Uebergang.
Transition.

6

Triple Counterpoint.
Dreifacher Contrapunkt.
Triple Contrepoint.

Exposition.

Episode I.
Zwischensatz I.
Episode I.

9

12

Episode II.
Zwischensatz II.
Episode II.

15

Remarks.

The graceful theme of this fugue is always accompanied by the two counter-subjects except at the end. Although all the episodes are constructed of motives borrowed from the theme, the effect is entirely natural, and each episode appears to be an altogether new and original creation. The answer to the subject closes in the dominant with minor third on the first eighth-note of the fifth measure. The transition presents an inversion of the scale in sixteenth-notes in the alto, (first phrase of the counter-subject) and is accompanied in the soprano by the first motive of the principal subject. Both motives present an ascending sequence. The construction of this episode is similar to the third one, with the exception that the latter is three-voiced, and is twice as extended, being a sequence followed by another in an inversion.

On the sixth eighth-note of the seventh measure the second counter-subject enters.

It is very interesting to compare its

Bemerkungen.

Das anmuthige Thema dieser Fuge tritt nur einmal, und zwar am Schlusse, ohne Begleitung von zwei Contrathemen auf. Obgleich sämtliche Zwischensätze aus thematischen Motiven hervorgehen, bemerkt man doch nirgends irgend welchen Zwang, sondern jeder Zwischensatz hat das Gepräge einer neuen, ursprünglichen Schöpfung, und jede Eintönigkeit ist ausgeschlossen. Die Antwort des Themas endigt mit dem ersten Achtel des 5ten Taktes in der Moll-dominante. Die Transition enthält die Umkehrung der Sechzehntelfigur des Gegenthemas im Alt und ist von dem Anfangsmotiv des Hauptthemas im Sopran begleitet. Beide Motive zeigen eine aufwärtsstrebende Sequenz. Der Aufbau dieses, sowie des dritten Zwischensatzes ist ein ähnlicher, nur ist der letztere dreistimmig und hat zweifache Sequenz, die letztere in der Umkehrung.

Beim sechsten Achtel des siebenten Taktes erscheint das zweite Gegenthema, dessen Wiederkehr im elften und zwölften, fünfzehnten und sechzehnten, zwanzigsten und einundzwanzigsten, siebenund-

Notes.

Le thème gracieux de cette fugue est toujours accompagné par les deux contre-sujets, excepté à la fin. Quoique les épisodes soient construits d'après le thème, l'effet est entièrement naturel; et chaque épisode semble être en entier une innovation. La réponse du sujet se termine sur la dominante à la première croche de la mesure 5; (mais avec l'accord parfait mineur). La transition présente, mais en renversement, la gamme en doubles-chroches (1^{ère} phrase du contre-sujet) à la partie de contre-alto, et elle est accompagnée par le soprano avec le premier motif du sujet; les deux motifs ensemble forment une séquence ascendante.

La construction de cet épisode est semblable à la construction du troisième; avec l'exception que celui-ci est écrit à 3 voix, et est deux fois plus long, étant formé de deux séquences consécutives et d'une inversion. Le second contre-sujet entre sur la sixième croche de la septième mesure.

Il est très intéressant de comparer

M. M. ♩ = 96.

Stich und Druck von F.M.Geidel, Leipzig.

Brevet d'Invention - Boekelman Edition.
S.G. D.G. U.S. Patent.

18 19 20 21

f *p* *cresc.* *più f* *mp*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

22 23 24 25

cresc. *più f* *f* *sf*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

26 27 28 29

p *cresc.* *pf*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

30 31 32 33

f *ff* *con 8va ad libitum*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

34 35 36 37

rit. *ff poco adagio* *a tempo* *ritard.*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Repercussion.

Episode III.
Zwischensatz III.
Episode III.

Episode IV.
Zwischensatz IV.
Episode IV.

Cadence

Coda.

Organpoint.
Orgelpunkt.
Pedale.

reappearance in measures 11-12, 15-16, 20-21, 27-28. In measures 11-12 we find an inversion of the first motive of this counter-subject (measure 12). In measure 15-16 and 20-21, the same motive occurs an octave lower than the construction demands in order to obtain a better resonance. In measures 27-28, the two counter-subjects change voices. The first and fourth episode resemble each other. The motive in sixteenth-notes borrowed from the first counter-subject is given to the bass exclusively. The two upper voices imitate the principal motive of the subject. The twenty-fourth measure is simply a variation of the main subject in imitation.

The first part of the first counter-subject in sixteenths is used in the bass, in measures 25-26, in parallel and in contrary motion before the subject appears in that voice.

The third episode is constructed of the motive in sixteenths just referred to, but here in contrary motion. It is accompanied in the two lower voices by a phrase in thirds, taken from the second counter-subject.

The two measures containing this episode form a modulation into *E* flat, returning to the principal key *C* minor.

zwanzigsten und achtundzwanzigsten Takte Gelegenheit zu interessanten Vergleichen bietet. Beim zweiten Auftreten des zweiten Contrapunkts, im elften und zwölften Takte, finden wir (Takt 12) eine Umkehrung des Motives, während im Takt 15 und 16, sowie 20 und 21, der Anfang eine Oktave tiefer liegt, eine Abweichung zu Gunsten der Schönheit, und in Takt 27 und 28 die beiden Gegenthemen vertauscht werden. Der erste und der vierte Zwischensatz weisen eine grosse Aehnlichkeit auf. Das Sechzehntelmotiv des ersten Gegenthemas bewegt sich ausschliesslich im Bass, während die beiden Oberstimmen das Hauptmotiv imitiren, wie auch der vierundzwanzigste Takt eine imitirende Variante des Themamotivs ist. In demselben Zwischensatz und zwar vor dem Uebergange zum Thema (Takt 25 und 26) erscheint das Sechzehntelmotiv im Bass, sowohl in gleichlaufender, wie auch in entgegengesetzter Bewegung. Der noch zu erwähnende dritte Zwischensatz ist aus dem Sechzehntelmotiv des ersten Contrapunktes in entgegengesetzter Bewegung aufgebaut, und hat ein Motiv des zweiten Gegenthemas in den beiden Unterstimmen in Terzen zur Begleitung.

Die beiden Takte dieses Zwischensatzes dienen zur Modulation aus *Es*-dur in die Haupttonart *C*-moll.

sa réapparition dans les mesures 11—12, 15—16, 20—21, 27—28.

Dans les mesures 11—12, nous trouvons une inversion du premier motif de ce contre-sujet (mesure 12).

Dans les mesures 15—16, 20—21, le même motif apparaît, un octave au dessous de celui que comporte la construction, dans le but d'obtenir une meilleure résonance.

Dans les mesures 27 et 28 les deux contre-sujets changent de partie.

Les premier et quatrième épisodes se ressemblent; le motif en doubles-croches tiré du premier contre-sujet, se trouve à la basse seulement. Les deux parties élevées imitent le motif principal du sujet. La mesure 24 est simplement une variation du thème principal en imitation. La première part du premier contre-sujet se présente à la basse en doubles croches dans les mesures 25 et 26; en mouvement direct et en mouvement contraire avant que le thème apparaisse à la même partie. Le troisième épisode est construit de ce même motif en doubles-croches; mais ici, en mouvement contraire; il est accompagné en tierces par les deux voix graves, lesquelles tierces sont prises du second contre-sujet.

Les deux mesures formant cet épisode, contiennent une modulation allant de *Mi* $\flat$ au ton principal (*Do* mineur).

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 5. I.

Bern. Boekelman.

Remarks.

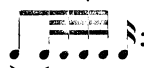
This imposing fugue, certainly one of the most noble in the entire collection, demands an energetic delivery. The student should be especially careful not to hurry the figure of 32nd notes. This figure, constructed of two metrically equal parts, furnishes the material from which the episodes and transition-measures are formed. The first half of it is recognisable in the

figure of 32nd notes,  (see meas-

ures 3, 6, 7, 8, 14); the second half occurs in augmentation in measures 9, 10, 17, 18, and is indicated by the use of smaller and larger notation.

The only countertheme used throughout the fugue makes its first appearance in the 4th measure, and is indicated by rhombic notes. It is taken from the bass part, (measure 3). The episodes are all formed from the material of the principal theme. The reading of the following passages should be noted as doubtful: —

1st. The triplet figure, referred to above, which would improve in character by this

change: 

2nd. In the later, and even the very

Bemerkungen.

Diese imposant wirkende Fuge, wohl eine der beliebtesten der ganzen Sammlung, verlangt einen energischen Vortrag.

Man hüte sich vor Uebereilung der 32stel Figur. Diese, in zwei metrisch gleiche Theile gedacht, ergibt das Nebenmaterial, aus welchem die Episoden und Uebergangstakte construirt sind. Die erste Hälfte (siehe Takte 3, 6, 7, 8, 14,) ist in der Figur

 erkenntlich; die zweite Hälfte

derselben 32stel Figur tritt vergrößert in den Takten 9, 10, 17, 18 auf und ist durch grössere und kleinere Notenschrift anschaulich gemacht.

Das einzige durchgeführte Gegen Thema beginnt beim Eintritt des Themas (Takt 4), durch rhombische Notenschrift erkenntlich und aus dem dritten Takte, (Bassstimme) entnommen. Sämmtliche Episoden sind aus dem Material des Hauptthemas formirt.

Als etwaig zweifelhaft wäre die Lesart folgender Stellen zu bezeichnen:

1. Die oben angedeutete Triolenfigur, welche charakteristischer so zu lesen wäre



2. Die 32stel Figur (Anfang Takt 13); in

Notes.

Cette imposante fugue est certainement l'une des plus nobles de la collection, et demande une exécution énergique.

L'exécutant devra se bien garder de presser les figures en triple-croches, lesquelles exprimées en deux parts parfaitement égales, fournissent le matériel avec lequel sont construites les mesures d'épisode et de transition; la première moitié (voir mesures 3, 6, 7, 8, 14), est reconnaissable dans la figure; la seconde moitié en triple-croches, laquelle apparaît, dans la première mesure de cette figure, se présente en augmentation, (i. e. double-croche), dans les mesures 9, 10, 17, 18, et est indiquée par l'usage de plus petite ou de plus large notation.

Le seul contre-sujet employé dans cette fugue, apparaît pour la première fois dans la mesure 4, et est indiqué par notation rhombée; il est tiré de la partie de basse (mesure 3). Les épisodes sont tous pris du sujet principal.

La lecture des passages suivants devrait être regardée comme douteuse:

1^o. La figure en triolets qui aurait plus de caractère ainsi changée:



2^o. Dans certaines éditions modernes, et

M. M. ♩ = 66.

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and common time (C). It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked as M. M. ♩ = 66. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a series of chords and moving lines in both hands. Red ink is used to highlight specific passages, including a descending scale in the first system, a triplet in the second, and various melodic lines in the third, fourth, and sixth systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics change throughout, including *ff* (fortissimo), *pf* (pianissimo), and crescendos (*cresc.*, *più cresc.*). The score includes measure numbers 1, 5, 7, 9, 11, and 13 at the end of their respective systems.

Musical score for piano, featuring six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signature (two sharps), and various dynamics and articulations. Red markings highlight specific passages. Measure numbers are indicated at the end of each system.

System 1 (Measures 16-17): Dynamics *f* and *pf*. Red markings highlight specific passages. Measure numbers 16 and 17.

System 2 (Measures 18-19): Dynamics *dim.* and *p*. Red markings highlight specific passages. Measure numbers 18 and 19.

System 3 (Measures 20-21): Dynamics *p* and *mf*. Red markings highlight specific passages. Measure numbers 20 and 21.

System 4 (Measures 22-23): Dynamics *mf* and *f*. Red markings highlight specific passages. Measure numbers 22 and 23.

System 5 (Measures 24-25): Dynamics *f*. Red markings highlight specific passages. Measure numbers 24 and 25.

System 6 (Measures 26-27): Dynamics *ff*. Red markings highlight specific passages. Measure numbers 26 and 27.

At the bottom of the page, the text *8va ad libitum...* is written, followed by a series of notes and measure numbers.

latest editions, the figure of thirty-seconds, at the beginning of measure 13, is given in B minor instead of D major: most likely an overlooked typographical error.^{3rd} The last 16th note of the third beat (quarter), measure 14, should read C natural (4) (i. e.: the third instead of the root A).

4th. The following reading: —

Measure 20

Measure 22

is recommended for the embellishment of the last quarter-note of measure 20, and also of the last quarter-note in measure 22 — more especially with reference to the figure of 32^{nds} in the bass of measure 20.

As long as no positive authority exists for the correctness of the delivery of such doubtful passages, the discriminating taste of the *educated* player must render the final decision.

den neueren und sogar neuesten Ausgaben steht die thematische Figur in *h* moll, anstatt in *D*dur (wol ein veralteter Druckfehler).

3. Das letzte Sechszehntel vom dritten viertel (Takt 14) sollte anstatt den Grundton *A* die Terz *C* im Basse einführen.

4. Für die Verzierungen des letzten Viertels in den beiden Takten 20 und 22 dürfte namentlich mit Rücksicht auf die 32 tel Figur im Basse (Takt 20) folgende Ausführung sich empfehlen:

Takt 20

Takt 22.

So lange keine authentischen Quellen für die Correctheit der Ausführung solcher zweifelhaften Stellen vorliegen, kann man nur an den guten Geschmack des Spielers appelliren.

même dans les plus récentes, la figure en triple-croches au commencement de la mesure 13, est donnée en si mineur au lieu de ré majeur; sans aucun doute cela provient d'une ancienne erreur typographique.

3^o. La dernière double-croche du troisième temps, (quart) mesure 14, devrait être la tierce ut⁴, au lieu du la.

4^o. Les passages suivants, (mesure 20)

et (mesure 22)

sont recommandés pour l'embellissement du dernier temps de la mesure 20 et aussi dans la mesure 22, plus spécialement en ce qui concerne la figure en triple-croches à la partie de basse dans la mesure 20. Du moment qu'il n'existe pas de certitude absolue pour la correction de l'exécution de passages aussi douteux, le bon goût des exécutants expérimentés, doit finalement décider.

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 6. I.

Bern. Boekelman.

Counterpoint.
Contrapunkt.
Contrepoint.

Transition I.
Uebergang I.
Transition I.

Dux. Comes. 4 Exposition.

8 Episode I.
Zwischensatz I.
Episode I. 13 Stretto I.

Repercussion I.

Transition II.
Uebergang II.
Transition II. 17 Stretto II.

Transition III.
Uebergang III.
Transition III. 21

Remarks.

Among the sixteen fugues thus far published in this form, the present one in D minor, furnishes a most striking example of the clearness resulting from the use of color-notation. The fugue in C sharp minor, 4, I, is the only one to equal it. It will be observed that the inversion of the theme is indicated by notes of the following form, — ♯, exactly as in fugue 2, II.

The countertheme nearly always appears as companion to the theme, even if only half of it is employed. It is indicated, as usual, by its special color (green), and not by rhombic notes. (Compare fugue No. 1, Vol. I.)

This fugue contains five expositions and five thematic inversions. Measures 17—21, and 39—43, are almost identical, the key alone being changed. The same may be said of measures 30—33 and 9—12; only the voices are interchanged.

The periods 9—20, and 30—42 inclusive,

Bemerkungen.

Aus der Anzahl der sechzehn nunmehr in dieser Gestalt veröffentlichten Fugen kann (mit Ausnahme der *Cis moll* Fuge 4, I) diese *D moll* Fuge 6, I, als das trefflichste Beispiel dienen, um den Nutzen der farbigen Notenschrift klar darzulegen.

Es sei bemerkt, dass die Inversion des Themas, genau wie in der Fuge 2, II, durch die Type ♯ kenntlich gemacht ist.

Ferner ist für das Gegenthema, welches fast immer zur Hälfte als Gefährte des Themas erscheint, dieselbe grüne Farbe beibehalten und nicht die rhombische Type als Kennzeichen benutzt worden. (Vergl. Fuge No. 1, I.)

Dieser Fugenbau weist fünf Einführungen und fünf thematische Umkehrungen auf. Die Takte 17—21 und 39—43 decken sich genau nach ihrem Inhalt, nur die Tonart ist verschieden.

Ebenso sind die Takte 30—33 incl. auf die Takte 9—12 zurückzuführen, nur werden die Stimmen verwechselt.

Notes.

Parmi les seize fugues publiées dans cette forme d'édition, la présente en ré mineur donne l'exemple le plus frappant de la clarté qui résulte de l'usage de la notation en couleur.

La fugue en *do# mineur*, 4, Vol. I, peut seule lui être comparée à ce point de vue.

On observera que l'inversion du sujet est indiquée par des notes de la forme suivante ♯ exactement comme dans la fugue 2, Vol. II.

Le contre-sujet apparaît presque toujours comme compagnon du sujet, quand même il ne serait employé que partiellement; il est noté comme d'habitude par sa couleur spéciale (vert) et non par notes rhombées. (Comparez fugue 1, Vol. I.) Cette fugue contient cinq expositions et cinq inversions thématiques.

Les mesures 17 à 21 et 39 à 43 sont presque identiques; la tonalité seule est changée; la même chose peut se dire des mesures 30 à 33 et 9 à 12, mais ici les voix font un échange de parties.

M. M. ♩ = 72 - 76.

Vol. I. N° 6.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Red and green ink are used for different parts of the score. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance instructions like "cresc." and "tr." are present. Measure numbers 4, 8, 13, 17, and 21 are marked at the end of their respective systems.

System 1 (Measures 1-4): Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *cresc.*. Fingerings: 5, 3 4, 2 3, 4, 4, 5. Performance instructions: *a*, *b*. Measure numbers: d, 4.

System 2 (Measures 5-8): Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*. Fingerings: 5, 1, 2, 5, 5, 2 1 3 4, 1 2 1 1. Performance instructions: *a*, *b*. Measure numbers: (e), d, 8.

System 3 (Measures 9-13): Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *mp*. Fingerings: 3 4 5, 4 5, 3, 2, 1, 2 1 3 4, 1 2 1 1. Performance instructions: *a*, *b*, *tr.*. Measure numbers: g, d, C, B^b(B), 13.

System 4 (Measures 14-17): Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *pf*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 1 5 2 4, 2 3 4, 1 2 1, 2. Performance instructions: *a*, *b*. Measure numbers: D, G(g), a, 17.

System 5 (Measures 18-21): Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *f*. Fingerings: 3 5, 4 5 2, 1 1 3 1, 2 3, 1 2, 3 5, 3 2. Performance instructions: *a*, *b*. Measure numbers: d, 21.

Stretto III.

Episode II.
Zwischensatz II.
Episode II.

25

Stretto IV.

Repercussion II.

30 Episode III.
Zwischensatz III.
Episode III.

35 Episode IV.
Zwischensatz IV.
Episode IV.

Coda.

39 Stretto V.

Transition IV.
Übergang IV.
Transition IV.

44

offer a highly interesting comparison. Measure 38 is added in order to effect a return to the principal key.

The fugue embraces four episodes. — In measure 10–13, the last three quarter notes of the theme $\text{tr} \mid \text{p}$ are employed in the upper voice, while the bass contains the second figure of sixteenths belonging to the countertheme.

The same construction appears in the third episode, (measures 31–33), with an interchange of the outer voices: the middle voice, slightly altered, retains its rhythm.

In the second episode, theme and countertheme are used in contrary motion.

The last episode, (measures 36–38), is constructed from the first part of the countertheme. The first half of the theme appears in inversion in the lower voices, and forms a sequential progression in thirds.

Further analysis is clearly exhibited by the colors, as well as by the special notation adopted in this edition.

Eine interessante Vergleichung bieten die Perioden Takte 9–20 incl. und Takte 30 bis 42 incl. Es ergibt sich, dass Takt 38 eingeschoben ist, um eine Rückkehr zur Haupttonart zu erwirken.

Die Fuge hat vier Episoden, deren erste (Takt 10–13) im Sopran die drei letzten Viertel des Themas $\text{tr} \mid \text{p}$, im Basse jedoch die letzte sechszehntel Figur des Gegenchemas enthält. Dieselbe Formierung erscheint in der dritten Episode (Takt 31–33), wo die äusseren Stimmen wechseln, während der Alt rhythmisch unverändert bleibt.

In der zweiten Episode sind Thema und Gegenchema in der Gegenbewegung benützt.

Die vierte, letzte Episode (Takt 36–38) ist aus dem Anfangstakt des Gegenchemas formuliert; die beiden Unterstimmen führen in Terzengängen die erste Hälfte des Themas in der Umkehrung sequenzartig aus.

Alles andere besagen Farben und Notenschrift.

Les périodes 9 à 20 et 30 à 42 inclus, offrent une très intéressante comparaison. La mesure 38 est ajoutée afin d'effectuer le retour à la tonalité principale.

La fugue contient quatre épisodes; dans les mesures 10 à 13, les trois dernières noires du sujet $\text{tr} \mid \text{p}$ sont employées dans la première partie, tandis que la basse contient la deuxième figure de double-croches appartenant au contre-sujet. La même construction apparaît dans le troisième épisode, (mesures 31–33), mais avec échange de parties dans les extrêmes, la partie du milieu seule, tant soit peu altérée retenant sa place.

Dans le deuxième épisode, le sujet et le contre-sujet sont employés en mouvement contraire.

Le dernier épisode, (mesures 36 à 38) est construit de la première partie du contre-sujet. La première moitié du sujet apparaît en inversion dans les parties basses et forme une séquence progressant en tierces.

L'analyse plus détaillée est clairement indiquée par les couleurs, ainsi que par la notation spéciale adoptée dans cette édition.

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 16. I.

Bern. Boekelman.

Dux. Comes. Transition. Uebergang. Transition. Im. Exposition. Episode I. Zwischensatz I. Episode I. Repercussion.

Remarks.

The counter-subject of this fugue is very closely connected with the subject, the former being an inversion of the last phrase of the latter, both in rhythm and in melody. The transition (measure 4) is in the form of a sequence and is constructed from the second half of the subject. The first episode (measure 8—12 incl.) ends with a perfect cadence, and closes the first section of the fugue in *B* flat. The material is taken from the second phrase of the subject and is used first in the tenor and bass (measures 8—9), later, in tenor and soprano (measure 10). The closing measure recalls almost in a roguish way the first part of the subject in the bass, and consequently should be emphasized somewhat.

The first repercussion ends on the dominant of *C* minor at the beginning of the twentieth measure, preceded by

Bemerkungen.

Das Gegenthema dieser Fuge ist sehr eng mit dem Haupt-Thema verflochten, indem ersteres sowohl rhythmisch wie auch melodisch fast eine Umkehrung des letzteren ist. Der Übergangstakt (4) ist in Sequenzform aus dem zweiten Teile des Themas gebildet. Der erste Zwischensatz, welcher (Takt 8—12) den ersten Teil der Fuge zum Abschluss bringt, endet mit einem Ganzschluss in *B*. Das Material ist aus der zweiten thematischen Gruppe entlehnt, vergl. Tenor und Bass (Takte 8—9) und Tenor und Sopran (Takt 10). Der Schlusstakt (11) berührt im Basse fast schelmisch den Anfang des Themas, und ist demgemäss hervorzuheben.

Die erste Repercussion schliesst mit dem Anfange des 20. Taktes, welchem ein Übergangstakt vorausgeht, auf der

Notes.

Le contre-sujet de cette fugue est très-étroitement lié avec le sujet, le premier étant une inversion de la dernière phrase du second; tous les deux sont construits dans les mêmes formes de rythme et d'intervalles.

La transition (mesure 4) est faite en forme de séquence, et est construite d'après la seconde partie du sujet.

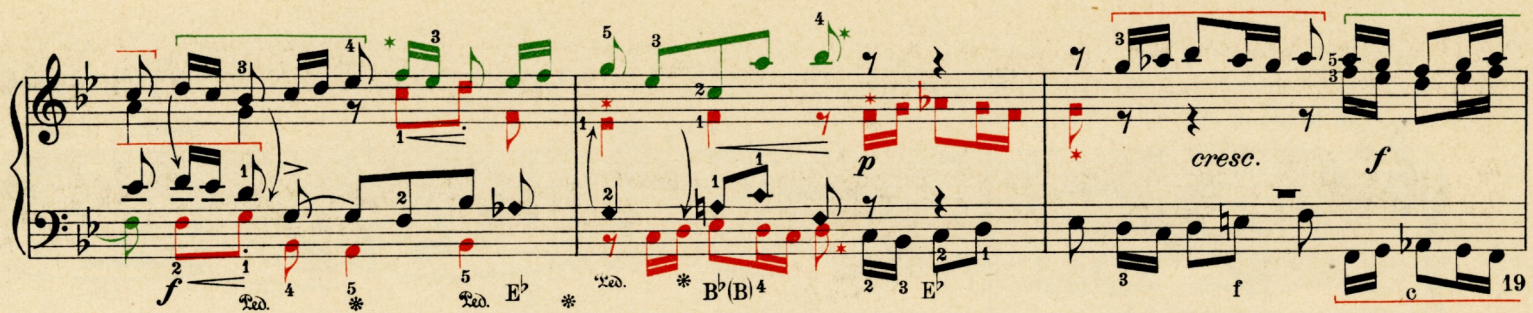
*Le premier épisode (de la mesure 8 à la mesure 12 inclusivement se termine par une cadence parfaite, et complète la première section de la fugue en *Si b*.*

Les éléments en sont pris dans la seconde phrase du sujet, laquelle se rencontre premièrement aux parties de ténor et de basse (mesures 8 et 9), et plus tard aux parties de ténor et de soprano (mesure 10). Pour clore, la mesure 11 ramène d'une façon espiègle le commencement du sujet à la basse, ce qui doit être conséquemment mis en relief.

*La première répercussion se termine sur la dominante de *Do mineur* au*

M. M. ♩ = 69 - 72.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'M. M. ♩ = 69 - 72'. The piece begins with a forte (*mf*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also performance instructions like 'Red.' and '*'. The piece concludes with a final chord marked 'B^b(B)' and a measure number of 16.



First system of a musical score in G minor. The right hand features a complex melodic line with many triplets and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Performance markings include *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Red and green ink are used for some notes and fingerings. Measure numbers 19 and 22 are visible at the end of the system.



Second system of the musical score. The right hand continues with intricate melodic patterns, including a triplet marked *mf* (mezzo-forte). The left hand maintains its accompaniment. Performance markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Measure numbers 22 and 25 are visible.



Third system of the musical score. The right hand features a triplet marked *f* (forte). The left hand continues with its accompaniment. Performance markings include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Measure numbers 25 and 28 are visible.



Fourth system of the musical score. The right hand continues with its melodic line, including a triplet marked *f* (forte). The left hand provides accompaniment. Performance markings include *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Measure numbers 28 and 31 are visible.



Fifth system of the musical score. The right hand features a triplet marked *f* (forte). The left hand continues with its accompaniment. Performance markings include *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Measure numbers 31 and 34 are visible.



Sixth system of the musical score. The right hand continues with its melodic line, including a triplet marked *ff* (fortissimo). The left hand provides accompaniment. Performance markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Measure numbers 34 and 37 are visible.

Stretto I. Transition I. Uebergang I. Transition I.

Episode II. Zwischensatz II. Episode II. Stretto II.

Transition II. Uebergang II. Transition II. Coda.

a transitional measure. The second repercussion finishes with a perfect cadence in *g* minor, in the middle of the twenty-fourth measure. The little motive, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, in the second episode, which in the first is merely indicated by Bach appears as an extended accompaniment (in dialogue form) to the bass figure, which is derived from the second phrase of the subject. The episode closes (measure 28) on the dominant of the principal key, *g* minor.

The stretto is only three-voiced, as the counter-subject replaces the subject in the alto. After a short transition, however, the alto takes up the subject, accompanied by the counter-subject, in both soprano and bass. In the last two measures the subject is answered by the tenor and the fugue ends effectively in *G* major.

Dominante von *C*-moll, die zweite auf der Mitte des 24. Taktes mit einem Ganzschluss auf *G*-moll. Im zweiten Zwischensatze ist das kleine Sechzehntelmotiv $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, welches Bach im ersten nur andeutet, als Begleitung zu der im Basse gegebenen zweiten Gruppe des Themas weiter ausgesponnen und schliesst auf der Dominante der Haupttonart *G*-moll (Takt 28).

Das Stretto ist nur dreistimmig, da im Alt statt des Themas das Gegen-thema erscheint. Nach einem kurzen Übergang jedoch nimmt der Alt das Thema ganz mit Begleitung des Gegen-themas auf. In den beiden letzten Takten wird das Thema vom Tenor beantwortet und die Fuge kommt zu einem wirksamen Abschluss in *G*-dur.

commencement de la mesure 20, laquelle est elle-même précédée par une mesure de transition. La seconde répercussion se termine par la cadence parfaite en Sol mineur, au milieu de la mesure 24. le petit motif ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) du second épisode se trouve aussi dans le premier mais dans celui-ci Bach n'a fait que l'indiquer, en le faisant apparaître en quelque sorte, comme un accompagnement étendu en forme de dialogue de la figure présentée à la basse, laquelle dérive de la seconde phrase du sujet. Cet épisode se termine (mesure 28) sur la dominante du ton principal (Sol mineur). Le stretto est seulement écrit à trois voix; le contre-sujet se trouvant revenir à la partie d'alto, au lieu et place du sujet. Après une courte transition, l'alto reprend le sujet que le soprano et le basse accompagnent avec le contre-sujet. Le ténor donne la réplique au sujet dans les deux dernières mesures qui terminent cette fugue d'une façon magistrale.

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 1. II.

Bern. Boekelman.

Dux.

Comes.

Episode I.
Zwischensatz I.
Episode I.

Episode II.
Zwischensatz II.
Episode II.

Repercussion.

Remarks.

The graceful theme of this fugue requires a close examination. The last two measures are a varied repetition of the first two, placed one degree lower.

A comparison of the last entrances of the theme in measures 68—71, (bass), 72—76 (middle voice), 77—80 (upper voice), with its first entrance will verify this analysis.

Throughout this fugue there are but few measures which do not exhibit a similarity with the original theme, either in its simple or its elaborated form. The counter-subject (comes) is reiterated but twice in its completeness. Even when it appears only on part, it is recognizable by its color.

The subject, and the counter-subject, which is taken from the figured part of the theme, blend into a unity.

The fugue contains four episodes, the first of which is developed from the first two measures of the theme. While the two upper voices imitate each other, the bass

Bemerkungen.

Das graziöse Thema dieser Fuge bedarf einer genaueren Prüfung. Die zwei letzten Takte sind eine Wiederholung der beiden ersten, variirt auf eine Stufe tiefer.

Von einer derartigen Auffassung des Themas wird man sich überzeugen, wenn man die letzten Eintritte desselben in den Takten 68—71 (Bass), 72—76 (Mittelstimme), 77—80 (Oberstimme), mit dem ersten Eintritt vergleicht.

In dem Verlaufe dieser Fuge finden sich überhaupt nur wenige Takte, welche nicht einen Anklang an das ursprüngliche Thema, entweder in einfacher oder in verzierter Form, aufweisen. Das Gegenthema (Comes) ist nur zweimal ganz beibehalten; selbst wenn nur bruchweise erscheinend, ist es durch seine Farbe erkenntlich.

Aus dem figurirten Theil des Themas entnommen, verschmilzt es Thema und Contrathema zu einheitlichem Ganzen.

Die Fuge hat vier Episoden, deren erste sich aus dem stufenweisen Aufbau der beiden

Notes.

Le gracieux sujet de cette fugue demande un examen minutieux. Les deux dernières mesures sont une répétition variée des deux premières, une comparaison des deux dernières entrées du sujet dans les mesures, (68 à 71), partie de Basse, (72 à 76), partie du milieu, (77 à 80), partie supérieure, avec la première entrée, vérifiera cette analyse du thème.

Pendant toute cette fugue, il n'y a que quelques mesures qui ne montrent pas une similitude avec le sujet original, soit dans sa forme simple ou dans sa forme élaborée.

Le contre-sujet n'est répété que deux fois dans son entière étendue; même quand il apparaît seulement d'une façon incomplète, il est reconnaissable par la couleur de sa notation, (vert).

Le sujet et le qui est pris de la partie figurée du sujet, se fondent dans une entière uniformité.

La fugue contient quatre épisodes, dont le premier est développé d'après les deux premières mesures du sujet.

M.M. ♩ = 100.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, dynamics, and fingerings.

- System 1:** Starts with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "M.M. ♩ = 100." The first measure of the treble staff is marked "f" and "34". The first measure of the bass staff is marked "C" and "Red. *". The system ends with a measure marked "G" and "7".
- System 2:** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system ends with a measure marked "14".
- System 3:** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system ends with a measure marked "20".
- System 4:** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system ends with a measure marked "27".
- System 5:** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system ends with a measure marked "34".
- System 6:** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system ends with a measure marked "41".

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, pf, cresc., dim.), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). It also includes performance instructions like "tr poco rit." and "a tempo".

cresc.
mf
48

p
pù f
55

cresc.
mp
mf
pf
62

f
sf
ff poco rit.
a tempo
69

dim.
cresc.
76

mp
f
83

Explanations of signs.

Red is used for the principal subject (Dux).

Green for the secondary subject (Comes).

Violet for the third subject.

▮ indicates canon forms.

♯ indicates parts of counterpoint, i. e. when the secondary subject is not continually used.

↑ indicates that the third subject does not accompany the other two subjects.

↗ indicates inversion of subjects.

● Notes with large heads signify augmentation.

♯ Notes with small heads signify diminution.

// and / indicates divisions and subdivisions respectively.

— a guide for voice reading.

○ indicates omission.

* An asterisk indicates a change from the original form of the theme.

□ indicates similarity of phrases enclosed by brackets of the same color.

↑ ↓ indicate whether the notes are to be played with the right or with the left hand.

Black is used for ordinary counterpoint, episodes, transitions and coda.

The large letters under the staves denote the major key, the small letters the minor key.

All other matters are explained in the "harmonic structure" accompanying the fugue.

Erklärungsschrift.

Roth wird für das Hauptthema (Dux) gebraucht.

Grün für das Gegenthema (Comes).

Violet für das dritte Thema.

▮ bezeichnet Canonform.

♯ deutet Theile des Contrapunktes an, d. h. wenn das Gegenthema nicht in seiner ganzen Form gebraucht wird.

↑ bezeichnet, dass das dritte Thema nicht zusammen mit den beiden anderen Themen auftritt.

↗ steht für Umkehrung der Themen.

● Noten mit grossen Köpfen deuten Vergrösserung an.

♯ Noten mit kleinen Köpfen bezeichnen Verkleinerung.

// und / bezeichnungsweise für Abtheilungen und Unterabteilungen.

— Anweisung zum Lesen der betreffenden Stimme.

○ bedeutet Auslassen.

* Ein Sternchen bezeichnet eine Aenderung an der ursprünglichen Form des Themas.

□ bedeutet Aehnlichkeit der von gleichfarbigen Klammern eingeschlossene Phrasen.

↑ ↓ Die Pfeilform giebt Anweisung, welche Noten mit der rechten, und welche mit der linken Hand gespielt werden sollen.

Schwarz wird für freien Contrapunkt, für Zwischenspiele und Uebergangsperioden benutzt.

Die grossen Buchstaben unterhalb des Systems bezeichnen die Dur-Tonart, die kleinen Buchstaben die Moll-Tonart.

Alles übrige erklärt das einer jeden Fuge beigegebene „harmonische Schema“.

Commentaire.

Le rouge est employé pour noter le sujet principal (dux).

Le vert pour le sujet secondaire (comes).

Le violet pour le troisième sujet.

▮ *indique la forme canonique.*

♯ *indique des parties du contrepoint, lorsque le sujet secondaire n'est pas employé continuellement.*

↑ *indique que le troisième sujet n'accompagne pas le deux autres.*

↗ *indique une inversion des sujets.*

● *Les notes à têtes larges signifient augmentation.*

♯ *Les notes à petites têtes signifient diminution.*

// et / *indiquent respectivement les divisions et subdivisions.*

— *indication pour suivre la voix.*

○ *indique une omission.*

* *Un asterisque indique un changement de la forme originale du thème.*

□ *Les crochets noirs et en couleur indiquent une ressemblance entre les phrases y renfermées et celles imprimées de la couleur du crochet.*

↑ ↓ *indiquent s'il faut jouer les notes avec la main droite ou la gauche.*

Le noir est employé pour les contrepoints ordinaires, les episodes, les transitions et la coda.

Les lettres larges, sous la musique, denotent la clef majeure, les petites lettres la clef mineure.

Pour plus amples explications voir la "structure harmonique" qui accompagne la fugue.

Episode III.
Zwischensatz III.
Episode III.

48

Organpoint.
Orgelpunkt.
Pedale.

Episode IV.
Zwischensatz IV.

55

62

Coda.

69

76

Organpoint.
Orgelpunkt.
Pedale.

83

ascends sequentially with the counter-subject. The episode in measures 55–61, similarly formed.

The second two-voiced episode is a gradually descending sequence. In the first (29) and the third (31) measures, the initial motives of the two themes appear.

The measures 33–34, also 35–36, are to be regarded as a varied repetition of the same. (Compare the general construction of the theme.) A gradually ascending bass is developed in the third episode from the last measure of the theme.

The close of the fugue is dominated by the tonic (C), beginning at measure 68. This fundamental note appears as sustaining tone in measures 68–75, and, finally, as an Organ-point to the final Cadence.

This fugue in C major and the fugue in C minor No. 2, Book I, are very closely related, may in fact, be designated "a noble Pair of Sisters".

ersten Takte des Themas entwickelt. Während die beiden Oberstimmen imitieren, steigt der Bass sequenzartig mit dem Gegenthema aufwärts. Ähnlich gestaltet sich die Episode, Takt 55–61.

Die zweite Episode, zweistimmig, enthält eine stufenweise abwärtsgehende Sequenz. Im ersten Takte (29) und im dritten Takte (31) erscheinen die Anfangsmotive der beiden Themen.

Als veränderte Wiederholung sind die Takte 33–34, sowie 35–36 anzusehen. (Vergleiche Themabau). In der dritten Episode entwickelt sich ein stufenweise aufwärts schreitender Bass aus dem letzten Takte des Themas.

Der Schluss der Fuge wird von Takt 68 an durch die Tonika (C) beherrscht. Der Grundton erklingt kontinuierlich in den Takten 68–75, und zuletzt als Orgelpunkt bis zur Schlusscadenz.

Diese C-dur Fuge und die Fuge in C-moll No. 2, 1 bieten sich als edles Geschwisterpaar die Hand.

Pendant que les deux parties supérieures s'imitent, la basse monte diatoniquement, faisant entendre le contre-sujet dans une séquence ascendante. L'épisode dans les mesures, (55 à 61), est formé de la même manière.

Le second épisode à deux parties est une séquence graduée et descendante. Dans la première mesure, (29), et dans la troisième, (31), apparaissent les motifs initiaux des deux sujets; les mesures, (33 et 34), et aussi 35 et 36, doivent être regardées comme une répétition variée du même, (comparez la construction générale du sujet). La basse dans une progression graduelle ascendante est développée dans le troisième épisode d'après la dernière mesure de sujet.

La fin de cette fugue est dominée par la tonique Do à partir de la mesure 68. Cette note fondamentale apparaît comme son soutenu dans les mesures (68 à 75), et finalement comme pédale jusqu'à la cadence finale.

Cette fugue en Do majeur et celle en Do mineur (3, I), sont étroitement reliées, et pourraient être appelées »Les Deux nobles Sœurs«.

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 2. II.

Bern. Boekelman.

Comes.

Transition measure.
Uebergangstakt.
Mesure de liaison.

Im.(m.c)

Dux.

3

Episode I.
Zwischensatz I.
Episode I.

6

Im.(m.c)

Exposition.

Transition.
Uebergang.
Transition.

9

Im. m.c)

Repercussion.

12

Episode II.
Zwischensatz II.
Episode II.

15

Transition.
Uebergang.
Liaison.

Remarks.

The subject of this fugue is very simple — only one measure in extent. It consists of two short phrases, and should be considered as beginning with the anacrusis (up-beat). The counter-subject reappears but once (measure 4). The subject itself, however, is often present as counter-subject, — in augmentation as well as inversion, (inverted intervals); for example in measures 14—15, 19—20, 21 and 26. In measures 16, 17 and 18, and also 24, 25 and 26, the subject is treated in imitation. It re-enters after the exposition on the fourth sixteenth note of the eighth measure, appearing in the soprano, the alto, and finally, in the bass, and forms the first repercussion which closes (measure 14) the first section of the fugue. The second repercussion begins on the second eighthnote of the fourteenth measure. The counterpoint of the subject (alto) is here the subject itself in augmentation. In the next measure the theme occurs in inversion in the tenor, forming an imitative counterpoint.

Bemerkungen.

Das einfache, nur aus einem Takte bestehende Thema dieser Fuge zerfällt in zwei natürliche Gruppen und ist als auftaktig anzusehen. Das Gegenthema ist nur einmal und zwar im Takt 4 beibehalten, während das Thema selbst mehrfach sowohl in der Vergrößerung wie auch in der Umkehrung der Intervalle als Begleitungsfigur in den verschiedenen Stimmen verwerthet wird (siehe Takt 14—15, 19—20, 21 u. 26). In Takt 16, 17, 18, sowie in 24, 25, 26 ist das Thema nachahmend behandelt. Nach der Exposition auf dem vierten Sechzehntel des achten Taktes erscheint das Thema bis zum ersten Abschluss (Takt 14), wo die erste Repercussion endet, erst im Sopran, dann im Alt und zuletzt im Bass. Die zweite Repercussion beginnt auf dem zweiten Achtel des 14. Taktes und hat das Thema mit Begleitung desselben Themas im Alt in der Vergrößerung, im darauffolgenden Takte dagegen in der intervalistischen Umänderung im Tenor als gegenthema-

Notes.

Le sujet de cette fugue est très simple, son étendue qui est seulement d'une mesure, consiste en deux courtes phrases; ce thème doit être considéré comme commençant sur le temps faible.

Le contre-sujet réparaît, mais une seule fois (mesure 4).

Le sujet lui-même se représente souvent comme contre-sujet, d'abord en augmentation, et ensuite en inversion (les intervalles renversés); par exemple comme dans les mesures 14 et 15, 19 et 20, 21 et 26.

Dans les mesures 16, 17 et 18, et aussi 24, 25 et 26, le sujet est traité en imitation, et revient après l'exposition, mais cette fois différemment (sur la 4^{ème} double-croche du 1^{er} temps de la 8^{ème} mesure), apparaissant d'abord à la première partie, ensuite à l'alto et finalement à la basse, ce qui forme la première répercussion et termine (mesure 14) la première section de la fugue.

La seconde répercussion commence sur la seconde croche du 1^{er} temps de la mesure 14.

Ici c'est le sujet lui-même qui forme le contre-point, mais cette fois en augmentation.

M.M. ♩ = 66.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as M.M. ♩ = 66.

System 1 (Measures 1-3): Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of eighth notes with accents (*a*) and slurs. The left hand has a simple accompaniment. Measure 3 ends with a fermata.

System 2 (Measures 4-6): Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to mezzo-piano (*mp*). The right hand has a trill (*tr*) in measure 5. The left hand has a crescendo (*cresc.*) in measure 5. Measure 6 ends with a fermata.

System 3 (Measures 7-9): Dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*). The right hand has a series of eighth notes with accents (*a*) and slurs. The left hand has a series of eighth notes with accents (*a*) and slurs. Measure 9 ends with a fermata.

System 4 (Measures 10-12): Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*). The right hand has a series of eighth notes with accents (*a*) and slurs. The left hand has a series of eighth notes with accents (*a*) and slurs. Measure 12 ends with a fermata.

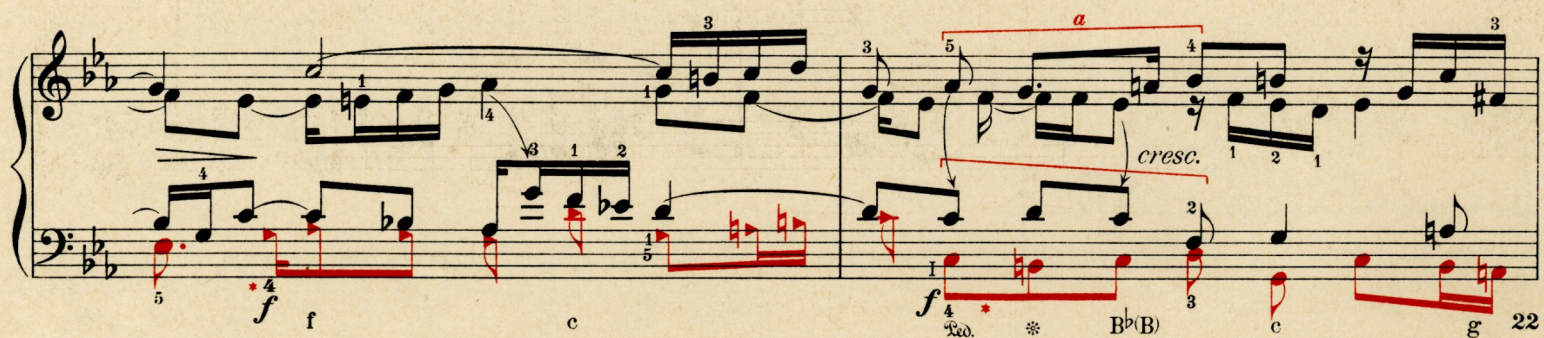
System 5 (Measures 13-15): Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The right hand has a series of eighth notes with accents (*a*) and slurs. The left hand has a series of eighth notes with accents (*a*) and slurs. Measure 15 ends with a fermata.



First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The system is marked with *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Red markings include asterisks and slurs. The system ends with a measure containing the notes G, C, B-flat, B, and F, with a measure number 17.



Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. Dynamics include *f* (forte) and *Red.* (red). There are slurs labeled 'a' and 'b'. The system ends with a measure containing the notes A-flat, B-flat(b), A-flat, C, and F, with a measure number 20.



Third system of the musical score. It continues the grand staff notation. Dynamics include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). There are slurs labeled 'a' and 'b'. The system ends with a measure containing the notes B-flat(B), C, and G, with a measure number 22.



Fourth system of the musical score. It includes the instruction *ritard.* (ritardando) and *a tempo*. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are slurs labeled 'a' and 'b'. The system ends with a measure containing the notes C, F, and B-flat, with a measure number 25.



Fifth system of the musical score. It continues the grand staff notation. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are slurs labeled 'a' and 'b'. The system ends with a measure containing the notes B-flat(b), C, and G, with a measure number 28.

Stretto I.
Im. (m.c)

17

Stretto II.

Repercussion.

20

22

Cadenz.

Stretto III.

Pedalpoint.
Orgelpunkt.
Pedale.

Stretto IV.

25

Coda.

28

The answer to the subject begins on the second eighth-note of the sixteenth measure, and is again accompanied by the subject itself, in stretto-form (in the soprano part). After the subject has appeared in the bass in augmentation (measure 19) this repercussion closes. Measure 21 connects this repercussion with the third and last, and contains the subject in inversion. The subject re-occurs in measure 22, is answered in measure 23 with accompaniment in the soprano, in stretto-form, and is then followed in the same voice, (beginning with the last eighth-note of the twenty-fourth measure), by the theme in the alto in stretto form. The answer follows in the tenor with accompaniment in stretto-form in the bass, but here in inversion. (measure 26).

The last two measures consist of a coda in which the various voices form a free cadence.

This fugue greatly resembles Fugue 1, I. in its construction; its development, however, is more interesting and tasteful.

tische Arbeit. Die Antwort erscheint auf dem zweiten Achtel des sechzehnten Taktes und wird vom Thema selbst in Strettoform im Sopran begleitet. Diese Repercussion schliesst, nachdem das Thema Takt 19 in der Vergrösserung dem Bass überlassen, auf dem ersten Achtel des 21. Taktes, der diese Repercussion mit der folgenden verbindet und das Thema mit intervalistischer Umkehrung enthält. Im Takt 23 erscheint die Antwort zum Thema (Takt 22) mit imitirender Begleitung im Sopran. Auf dem letzten Achtel des 24. Taktes setzt das Thema im Sopran mit einer zwei Achtel später folgenden imitirenden Begleitung im Alt ein. Die Antwort folgt im Tenor mit imitirender Begleitung im Bass; die letztere (Takt 26) steht jedoch in der intervalistischen Umkehrung. Die beiden Schlusstakte bilden eine freie, mehrstimmige, als Coda dienende Cadenz. In ihrem Bau zeigt diese Fuge grosse Aehnlichkeit mit Fuge 1, I. jedoch ist die Ausführung eine schmuckvollere und interessantere.

Dans la mesure suivante le sujet se présente en inversion à la partie de ténor formant un contre-point en imitation.

La réponse du sujet commence sur la seconde croche du 1^{er} temps de la mesure 16, et est encore accompagnée par le sujet lui-même; mais cette fois dans son rythme exact et en forme de stretto à la partie de soprano. Ensuite dans la mesure 19, le sujet apparaît à la basse en augmentation, et termine la 2^{ème} répercussion. La mesure 21 relie cette seconde répercussion avec la dernière et contient le sujet en inversion.

Dans la mesure 22, le sujet se représente et il y est répondu immédiatement après dans la mesure 23, avec accompagnement à la partie de soprano; ce qui amène le stretto, mais irrégulier, lequel est alors continué dans la même dardie (à partir de la 8^{ème} croche de la mesure 24) pendant que le contralto fait entendre la même partie, qui après est répétée par le ténor comme réponse élégante et la dernière fois par la basse (mesure 26) mais en inversion.

Les deux dernières mesures constituent une Coda dans laquelle les différentes voix forment une cadence libre.

Cette fugue ressemble dans sa construction à la fugue I. quoique plus intéressante et plus élégante.

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 11. II.

Bern. Boekelman.

16

24

32

40

48

Remarks.

This fugue, a beautiful composition, in which a performer can exhibit his polyphonic playing, contains the sprightly theme but eight times, the episodes are on consequently much longer and more interesting.

The transition beginning with the second half of the ninth measure, contains, in the upper voices, an imitation plainly indicated by square notes.

In the first episode (measure 18) the closing figure of the theme is applied in a three-voiced imitation.

A similar imitation is found in the second episode (measure 29—33).

The second imitation (measure 37) in this episode (extending through 28 measures) begins in the same way as in the transition, (measure 9—14).

The extending of the motif in measures 40 and 42, is most interesting.

The bass sequence of the theme-motif marked with brackets deserves special attention.

Bemerkungen.

Diese Fuge, ein wahres Concertstück, enthält das anmuthige Thema nur achtmal; daher die Episoden um so länger und interessanter.

Der Uebergang, auf der zweiten Hälfte des neunten Taktes beginnend, enthält eine durch Quadrat-Noten kenntlich gemachte Nachahmung in den beiden Oberstimmen.

Im ersten Zwischensatz, (Takt 18), wird die Schlussfigur des Themas in dreistimmiger Nachahmung verarbeitet.

Eine ähnliche Nachahmung findet sich im zweiten Zwischensatz, Takte 29—32.

Das zweite Nachahmungsmotiv (Takt 37) in diesem 28 Takte langen Zwischensatz, nimmt denselben Anlauf wie in den Uebergangstakten (9—14).

Von interessanter Wirkung ist die Dehnung des Motivs in den Takten 40 und 42.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die mit Klammern versehene Bass-Sequenz des Thema-Motivs.

Die im dritten Zwischensatz (Takte

Notes.

Cette fugue, composition magnifique, dans laquelle l'exécutant peut faire valoir ses qualités polyphoniques, ne contient que huit fois le joli motif du sujet. Les épisodes sont pour cette raison beaucoup plus longs et plus intéressants.

La transition commençant sur la seconde moitié de la mesure 9, contient, dans les voix supérieures, une imitation clairement indiquée par notation carrée.

Dans le premier épisode (Mesure 18), la figure de finale du sujet est développée, dans une imitation à trois voix.

Une imitation semblable se rencontre dans le second épisode, (mesures 29 à 33). Le second motif en imitation, (mesure 37), se fait entendre dans l'épisode qui dure 28 mesures, et commence de la même façon que dans la transition, (mesures 9 à 14).

L'extension du motif dans les mesures 40 à 42, est des plus intéressantes.

La séquence à la basse provenant du sujet, et soulignée par des crochets mérite une attention spéciale.

♩. = M. 120.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/16. The tempo is marked as ♩. = M. 120. The piece includes various dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), and *pf* (pianissimo). Red markings highlight specific passages, including slurs and fingerings. Measure numbers 16, 24, 32, 40, and 48 are indicated at the end of their respective systems.

56
Episode III.
Zwischensatz III.
Episode III.

Repercussion.

Organpoint I.
Orgelpunkt I.
Pedale I.

64

Episode IV.
Zwischensatz IV.
Episode IV.

72

Organpoint II.
Orgelpunkt II.
Pedale II.

79

86

Episode V.
Zwischensatz V.
Episode V.

92

Coda.

99

The imitation carried out in the third episode (measures 56—65) appears in the two upper voices. At the same time, the bass descends diatonically, thereby introducing the first organpoint on the dominant of B flat major, upon which is constructed a descending sequence of the upper voices. It is an open question whether it is desirable to prolong this organpoint until the entrance of the theme (measure 66).

A new imitation, (measure 73) appears before the introduction of the second organpoint, (measure 76). The tie from the last F, measure 85, upper voice, to the F, measure 86, middle voice, is purposely omitted, although it is retained in all other editions.

The last entrance of the theme is effected in a peculiar way: i. e.: by means of an ascending sequence, in which the first motif appears four times instead of twice.

The Coda begins on the second half of measure 95.

56—65), durchgeführte Nachahmung spielt zwischen den beiden Oberstimmen. Gleichzeitig schreitet der Bass diatonisch abwärts, um auf der Dominante von B-dur den ersten Orgelpunkt einzuleiten, welcher von einer abwärtsschreitenden Sequenz der Oberstimmen begleitet wird. Fraglich bleibt, ob dieser Orgelpunkt nicht besser bis zum Eintritt des Themas (Takt 66) auszuhalten wäre.

Vor der Einführung des zweiten Orgelpunktes (Takt 76) tritt abermals (Takt 73) eine neue kurze Nachahmung auf. Der Bindebogen vom letzten F, Takt 85, Oberstimme, zu dem F, Takt 86, Mittelstimme, ist absichtlich weggelassen, obgleich derselbe in allen Ausgaben beibehalten wurde.

In eigenthümlicher Weise ist der letzte Eintritt des Themas dadurch bewerkstelligt, dass das erste Motiv des Themas stufenweise viermal, anstatt zweimal, aufwärts erscheint. Die Coda beginnt auf der zweiten Hälfte des 95. Taktes.

L'imitation transportée dans le troisième épisode, (mesures 56 à 65) apparaît dans les deux parties supérieures; en même temps la basse descend diatoniquement, introduisant à la fin de ce mouvement, la première pédale de dominante de si b majeur, sur laquelle est construite, dans les parties supérieures, une séquence descendante.

Toutefois on peut se demander s'il est préférable de tenir, ou non, cette pédale jusqu'à l'arrivée du thème (mesure 66).

Une imitation nouvelle, (mesure 73) apparaît avant l'introduction de la seconde pédale, (mesure 76). La liaison du dernier fa, (mesure 85, partie de sopr.), au fa de la mesure suivante, (partie de contr.), est omise avec intention bien qu'elle soit conservée dans toutes les autres éditions. La dernière entrée du sujet est effectuée d'une manière singulière au moyen d'une séquence ascendante dans laquelle le premier motif apparaît quatre fois au lieu de deux. La coda commence sur la seconde moitié de la mesure 95.

Harmonic Scheme. | Harmonisches Schema. | Schème harmonique.

Fuga 12. II.

Countertheme.
Gegensatz.
Contresujet.

Bern. Boekelman.

Dux. Comes. 6

Exposition. 12 18 24

Episode I.
Zwischensatz I.
Episode I.

Repercussion I. 30 36 42

Episode II.
Zwischensatz II.
Episode II.

Remarks.

It certainly improves the sprightly subject of this fugue to leave out the mordent of which no use is made except in measures 1 and 25. In this fugue the countersubject is taken from the principal subject. The first episode begins after the second half of the fifteenth measure, immediately after the Exposition. Its material is taken from the motif of the principal subject, and from the beginning of the group of sixteenth-notes, which forms a sort of antithesis to the first member of the subject proper. This episode modulates by a beautiful sequence from *F* min to *A* flat major.

The subject is introduced in *A* flat (measure 24) in the soprano, and is immediately answered in the alto (measure 28) when another episode also of sequence-form of the same extent as the first modulates from the dominant key, *C* minor, to the principal key, *F* minor. The material is similar to that used in the first episode. The change in the upper parts from close to open position is deserving of special attention; as is also the fine contrapuntal treatment (measures 38-39).

When the subject has been answered by the tenor (measure 54), the second repercussion ends. The third episode contains

Bemerkungen.

Das heitere Thema dieser Fuge gewinnt entschieden durch die Fortlassung des Pralltrillers, der um so leichter zu entbehren ist, als mit Ausnahme des 25. Taktes kein weiterer Hinweis auf denselben zu finden ist. In dieser Fuge ist das Gegenthema dem Thema selbst entlehnt.

Gleich nach der Exposition tritt nach der zweiten Hälfte des fünfzehnten Taktes der erste Zwischensatz auf, welcher aus dem Hauptmotiv und dem Anfang der Sechzehntelgruppe, dem Nachsatze des Themas, hervorgeht und sich stufenweise in Sequenzform von *F*-moll nach *As*-dur bewegt. Das Thema setzt im Sopran in *As*-dur ein (Takt 24), und nach dessen sofortiger Beantwortung im Alt, folgt ein neuer, gleich langer, und ebenfalls sequenzartiger Zwischensatz, welcher von der *C*-moll Dominante nach der Haupttonart *F*-moll überführt. Das hierzu verwandte Material ist dem des ersten Zwischensatzes ähnlich, und besondere Beachtung verdient die Umwechelung von der engen in die weite Lage in der Oberstimme, sowie die feine contrapunktische Bearbeitung der beiden letzten Takte (38-39).

Nach der Beantwortung (Takt 54) des Themas im Tenor in der Haupttonart erreicht die zweite Durchführung ihr Ende.

Der dritte Zwischensatz enthält das ganze Figuralmotiv des Themas im Bass, und aus

Notes.

Le motif si alerte de cette fugue gagnera en charme si on passe le mordant puisqu'il ne se rencontre qu'une fois (mesure 25). Le contre-sujet est pris dans le sujet lui-même. Immédiatement après l'exposition, le premier épisode commence sur la seconde double-croche du second temps de la mesure 15; ses éléments sont pris dans le motif du sujet principal et aussi dans le commencement du groupe en double-croches, lequel peut être en quelque sorte considéré comme l'antithèse de la première partie du sujet. Cet épisode module par une jolie séquence en passant du ton de *Fa* mineur à celui de *La* b majeur.

L'introduction du sujet se fait en *La* b majeur (mesure 24) à la partie de soprano et il y est immédiatement répondu par le contrealto (mesure 28); quand un autre épisode aussi dans la forme de la séquence, et de même longueur que le premier, module du ton de *Domineur* au ton principal (*Fa* mineur). Les éléments de cet épisode sont les mêmes que ceux du premier. Le changement amené par la position espacée dans les parties élevées, ainsi que la façon avec laquelle sont développées en contrepoint les mesures 38 et 39, méritent une attention particulière. Quand le sujet est répondu à la partie de ténor (mesure 54), la seconde répercussion se termine.

M.M. ♩ = 88-92.

The musical score is written for piano on two staves. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. The tempo is marked as M.M. ♩ = 88-92. The dynamics range from *p* (piano) to *ppsf* (pianissimo fortissimo). The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings. The measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, 36, and 42 are marked at the end of their respective systems. The notation includes many red markings, likely for editorial or performance purposes.

This image shows a page of a musical score, likely for a piano. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of eight systems of staves, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several red markings throughout the score, including red stems, red notes, and red brackets, which likely indicate specific performance techniques or editorial changes. Various musical symbols and dynamics are present, such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *ritard.* (ritardando), and *tr* (trill). The page number '16' is visible in the top left corner. The score ends with a double bar line and the number '85' in the bottom right corner.

Episode III.
Zwischensatz III.
Episode III.

Episode IV.
Zwischensatz IV.
Episode IV.

Pedalpoint.
Orgelpunkt.
Pedale.

Repercussion.

Coda.

Pedalpoint.
Orgelpunkt.
Pedale.

the whole figured motif of the subject in the bass, descending sequentially to the organ point on the dominant of *F* minor, developed out of the latter half of the motif (measure 47-49).

The middle voice is partly borrowed from the phrase in eighth-notes in the counter-subject. The upper voice contains a part of the same phrase in inversion. The same figure in tenths occurs in the upper and lower voices (measures 47 and 49).

An episode of seventeen measures begins on the second eighth-note of measure 54. The first two measures of this episode contain the same figure used in the last two measures of the preceding episode. In the bass, the characteristic principal motif ascends on the various degrees of the diminished seventh (measures 56-58), and subsequently those of the dominant-minor-ninth (measures 62-64). Measure 57 and 60 exhibit an imitation in the two lower parts, but measures 65 and 66 do not which is easily noticed. Measures 67-71 are closely related to the first and second episodes, but when analyzed into their primitive elements fine distinctions appear.

The organ-point begins in measure 77, and leads to the coda which opens on the second eighth-note of measure 78.

Its similarity to the second episode, plainly perceptible, calls for no further explanation.

der zweiten Hälfte dieses Motivs entwickelt sich (Takte 47—49) eine bis auf den Orgelpunkt der *F*-moll Dominante, die quintenweise hinunterlaufende figurierte Unterstimme.

Die Mittelstimme ist zum Theil dem Achtel motive des Gegensatzes entlehnt; die Oberstimme hat zum Theil die Umkehrung desselben. Die gleiche Figur in Decimen im Sopran und Bass zeigen Takte 47—49. Beim zweiten Achtel des 54. Taktes beginnt ein siebzehntaktiger Zwischensatz, dessen erste beiden Takte dieselbe Figur wie die beiden letzten des vorhergehenden Zwischensatzes enthalten. Das charakteristische Hauptmotiv erklimmt im Basse die Stufe des verminderten Septimenakkords (56 und 58), sowie im 62. und 64. Takte die des Dominantnonenakkords. Takte 57—60 enthalten eine Imitation in den beiden Unterstimmen, die beiden Takte 65 u. 66 aber nicht, was sich ohne Mühe ersehen lässt. Der 67. und die vier darauffolgenden Takte stehen zu dem ersten und zweiten Zwischensatz in einem verwandtschaftlichen Verhältnisse, welches bei aller ursprünglicher Gleichheit dennoch feine Unterschiede aufweist.

Der Orgelpunkt beginnt Takt 77 und führt zur Coda, deren Anfang das zweite Achtel des 78. Taktes bildet.

Die hier sofort in die Augen springende Ähnlichkeit mit dem zweiten Zwischensatz bedarf keiner weiteren Erwähnung.

Dans le troisième épisode la basse fait entendre le motif complet du sujet développé d'après la seconde moitié de ce motif lui-même (mesures 47 à 49) pour descendre en séquence, jusqu'à la pédale sur la dominante de *Fa* mineur.

La voix intermédiaire est en grande partie tirée de la phrase en croches du contre-sujet; la voix aigue contient des fragments de cette même phrase, mais en renversement. Dans les mesures 47 et 48 la partie élevée et la partie grave marchent en dixièmes, faisant entendre le même dessein.

Un épisode de 17 mesures commence sur la seconde croche de la mesure 54; les deux premières mesures de cet épisode contiennent la même figure que les deux dernières mesures du précédent. A la basse, le motif caractéristique du début se fait entendre sur divers changements de position de l'accord de 7^{ème} diminuée de *La*♯ (mesures 56 et 58), et ensuite de même, sur l'accord de 9^{ème} mineure de dominante de *Do* (mesures 62 et 64). Les mesures 57 à 60 font entendre dans les deux parties graves, une imitation n'existant pas dans les mesures 65 et 66). Les mesures 67 à 71 ressemblent fort aux premier et deuxième épisodes; mais en les analysant on y découvre de gracieuses variantes. La pédale commence, dans la mesure 77 et conduit à la Coda, qui commence sur la deuxième croche de la mesure 78.

Sa visible similarité avec le deuxième épisode rend inutiles de plus longues explications.

Definitions and aphorisms.

The term **Fugue** is derived from the Latin word "fuga", flight, because of the varying appearance and disappearance of the theme. The Fugue has been developed to its highest art-form by J. S. Bach.

A **Fugue** is a composition written in polyphonic style, in strict counterpoint; in which the theme appears "in turn" in the different voices or harmonic parts, according to certain fixed rules.

"**Cantus Firmus**" (Latin) = unalterable theme. "**Counterpoint**" (point [note] against point) = characteristic Counter theme.

The principal constituents of a fugue are:

- a. The Subject or Theme with which the fugue opens (usually announced without accompaniment), it is called the Guide or Dux (leader). This subjects is next given out in the fifth above or the fourth below its original position, then called the Answer or Comes (companion).

The subject is usually a short musical thought consisting of one or more characteristic motifs. It must appear successively in each harmonic voice of the fugue. The successive applying of the theme in the various voices is called **Repercussion**, which when appearing for the first time in the different voices is called **Exposition**.

- b. The counter-subject which is the contrapuntal accompaniment to the answer, given to the voice which first proposed the theme. If the parts can be changed with respect to their relative positions, the counterpoint is said to be double or capable of inversion. In Triple counterpoint all the voices are interchangeable.

A theme may be altered:

1. By **augmentation**, that is presentation in notes of double (or even greater) time-value.
2. By **diminution**, that is by presentation in notes of half (or less) time-value.

3. By **inversion**, that is by presentation of the theme in notes reversed in the scale (or inverted intervals); i. e. ascending intervals becoming descending intervals and vice versa.

- c. **Episodes and Transitions** are short musical ideas used to connect the subject and answer. They may be constructed by means of motifs of the theme or the counter-theme, or they may consist of new matter.

Modulation in fugue is usually restricted to related keys.

- d. A **Stretto** occurs when the subject enters in one voice before it is completed in another.

- e. **Canon** is a form of counterpoint in which one part (or voice) reproduces in exact imitation the theme which has been given out in a preceding part, tone being strictly answered by tone, semitone by semitone, ascending or descending. By **Imitation** is meant the appearance of a motif in some part other than the one in which it appeared first. Imitation may be strict or free.

- f. A **Sequence** is the repetition of a more or less developed motif at least three times, and each time transposed to a different interval of the scale, ascending or descending.

- g. A **Pedal-point** is a sustained note occurring in the lowest part, over which harmonies and contrapuntal devices both related or non-related to it may freely move. The **pedal**-(or organ)-point is always either the tonic or dominant of the key, or both.

- h. The appearance of the tonic chord of a scale in combination with its dominant or subdominant, or both, announces the close of a musical sentence. Such combinations of chords are called **Cadences**. They not only bring passages to a conclusion, but also accentuate the entrance of the principal themes. According to their form and effect, **cadences** are distinguished as perfect (authentic), imperfect, plagal, interrupted, &c.

- i. The **Coda** is the part which leads to the close of the fugue. It may be constructed from themes already employed, or be formed of new suitable material.

The several kinds of fugue in ordinary use are:

1. **Simple fugue**, with a single subject.
2. **Double fugue**, with two subjects.
3. **Real (or strict) fugue**, when there are one, two or three subjects, all strictly adhered to.
4. **Free fugue**, when the subject may be altered within certain limits.

A fugue written for Chorus is a vocal fugue; for instruments, an instrumental fugue.

Fugen-Aphorismen und Erklärungen.

Der Kunstausdruck „Fuge“, kommt von dem lateinischen Worte, Fuga, Flucht, her, wohl wegen des wechselnden Auftauchens und Wiedererschwindens des Themas. Die höchste Formvollendung erreichte die Fuge durch J. S. Bach.

Die Fuge ist eine im strengen contrapunktischen, polyphonen Style ausgeführte Composition, bei der ein Thema (cantus firmus) nach gewissen formellen Regeln in allen Stimmen auftritt.

„Cantus firmus“ lat. = feststehende Melodie.

„Contrapunkt“ lat. = selbständige Gegenstimme.

Hauptbestandteile einer Fuge sind:

- a. „Das Thema“, zuerst als Führer (Dux) allein auftretend, sodann in der Quinte als Gefährte (comes) beantwortet. Thema ist ein meist kurzer, musikalischer Gedanke mit einem oder mehreren charakteristischen Motiven. Die Verwendung des Themas in den verschiedenen Stimmen heisst Durchführung (Repercussion). Die erste Durchführung nennt man Exposition.

- b. „Das Gegen Thema“ (Gegenstimme) ist die contrapunktische Begleitung des Gefährten. Der Gegensatz steht im „doppelten Contrapunkt“, wenn er seine Stellung zum Thema (darüber, resp. darunter) wechseln kann. Die Schreibart im dreifachen Contrapunkt gestattet die beliebige Versetzung (Umkehrung) von mehr als zwei Themen. Umgestaltungen eines Themas sind folgende:

1. „Vergrößerung“ (Augmentation) = das Thema in Noten von grösserem Zeitwert.
2. „Verkleinerung“ (Diminution) = das Thema in Noten von kleinerem Zeitwert.
3. „Umkehrung“ (Inversion) = die Darstellung des Themas durch Versetzung der Intervallenschritte — fallend statt steigend, steigend statt fallend.

- c. „Zwischenspiele und Uebergänge“ dienen zur Verbindung der Durchführungsgruppen und sind aus Motiven des Themas oder Gegen-themas gebildet, oder auch frei.

Die Modulation in der Fuga berührt meist nur die der Haupttonart nächstverwandten Tonarten.

- d. „Engführung“ (Stretto) entsteht, wenn eine Stimme das Thema beginnt, ehe die andere es beendet hat.

- e. „Canon“ = ein contrapunktischer Satz, in welchem eine Stimme die andere fortgesetzt streng nachahmt. „Nachahmung“ = die Wiederkehr eines Motivs in einer anderen Stimme — entweder streng oder frei.

- f. „Sequenz“ heisst das Verschieben eines kürzeren oder längeren Motivs auf andere Tonstufen mit wenigstens dreimaliger Wiederholung.

- g. „Orgelpunkt“ = ein langausgehaltener Ton in der untersten Stimme, über welchem die Harmonien frei wechseln. Orgelpunkte finden nur auf der Tonika oder Dominante oder auf beiden zugleich statt.

- h. „Kadenz“ (Schlussfälle) dienen sowohl zum bestimmten Abschluss der Perioden als auch zur Hervorhebung des Haupteintritts der Themen. Man unterscheidet: den vollkommenen (authentischen) und den unvollkommenen Ganzschluss. (Plagal oder Kirchenschluss), ferner den Halbschluss und den Trugschluss.

- i. „Coda“ (Schlussatz) heisst ein zum endlichen Abschluss führender Anhang. Es wird aus vorhergehendem oder neuem Material gebildet.

Arten der Fuge: 1) Einfache Fuge mit nur einem Thema; 2) Doppelfuge mit zwei Themen; 3) Strenge Fuge, wenn ein, zwei oder auch drei Themata unverändert beibehalten werden; 4) Freie Fuge, wenn das Thema bis zu gewissen Grenzen modifiziert wird. Je nach der Besetzung nennt man dieselbe Vocal- oder Instrumentalfuge.

Fugues-Aphorismes et éclaircissements.

Le terme technique „Fugue“ vient du mot latin: Fuga, fuite; en raison, sans doute, des mouvements du thème, qui tantôt plonge et tantôt revient à la surface du flot mélodique. La fugue a reçu de J. S. Bach sa forme la plus achevée.

La fugue est une composition écrite dans le style polyphonique du contrepoint sévère et dans laquelle le thème (cantus firmus) passe tour à tour, suivant des règles formellement déterminées, dans les différentes parties des voix.

Cantus firmus, expression latine, équivaut à mélodie immuable, inaltérable.

Contrepoint, mot d'origine latine, équivaut à contrepartie indépendante (note contre note).

Les parties constitutives de la fugue sont:

- a. Le thème, qu'on présente d'abord isolément comme sujet (Dux) et qui reçoit ensuite sa réplique à la quinte, dans la réponse. Le thème est ordinairement une courte idée musicale composée d'un ou de plusieurs motifs caractéristiques. Le passage successif du thème à travers toutes les parties ou voix s'appelle Répercussion. La première répercussion prend le nom spécial d'exposition.

- b) Le contre-sujet est l'accompagnement contrepointé de la réponse. Il est en contrepoint double lorsque l'harmonie peut être renversée, c'est-à-dire lorsque le contre-sujet peut se superposer au sujet. Le contrepoint triple permet, à volonté, le renversement des trois parties, lorsqu'il y a deux contre-sujets. Les différentes modifications que peut subir le thème sont les suivantes:

1° L'augmentation, lorsque le thème est reproduit en notes de plus grande valeur. 2° La diminution, lorsque le thème se représente en notes de moindre valeur. 3° L'inversion, quand le thème est présenté par renversement des degrés, descendant au lieu de monter, montant au lieu de descendre.

- c) Les épisodes et les transitions servent à relier les différents groupes de répercussions. On les forme librement ou bien on les emprunte, tantôt au sujet, tantôt au contre-sujet.

La modulation, dans la fugue, ne touche, d'ordinaire, qu'aux tonalités les plus voisines du ton principal.

- d) La strette existe lorsque l'une des parties ou voix reprend le thème, avant que l'autre l'ait terminé.

- e) Le canon est une forme de contrepoint, dans laquelle une partie ou voix reprend en imitation rigoureuse le thème, exposé par une partie précédente. L'imitation est le passage d'un motif dans une autre partie.

- f) La séquence est la transposition sur d'autres degrés de l'échelle, d'un motif court ou développé. La répétition de ce motif doit se faire trois fois au moins.

- g) La pédale est un son longuement prolongé et tenu par la partie la plus grave, sur lequel les harmonies se meuvent librement. La pédale ne peut se placer que sur la tonique ou la dominante ou sur toutes les deux à la fois.

- h) Les cadences ne servent pas seulement à la conclusion des périodes, mais on les utilise encore pour marquer les entrées principales du thème. On distingue les cadences parfaites (authentiques), les cadences imparfaites, les cadences plagales, puis encore les demi-cadences et les cadences rompues.

- i) La coda est la période qui mène à la conclusion finale. Elle se construit de matériel nouveau ou déjà utilisé.

Différentes espèces de fugues: 1. la fugue simple qui n'a qu'un thème, 2. la fugue double qui en a deux, 3. la fugue sévère quand le contre sujet ou les contre-sujets gardent toujours strictement leur forme première, 4. la Fugue libre lorsque le thème est modifié dans des limites données.

A un autre point de vue, on distingue encore la fugue instrumentale et la fugue vocale, selon qu'elle est écrite pour des voix humaines ou pour des instruments.

Explanations of signs.

Red is used for the principal subject (Dux).

Green for the secondary subject (Comes).

Violet for the third subject.

▮ indicates canon forms.

♯ indicates parts of counterpoint, i. e. when the secondary subject is not continually used.

↑ indicates that the third subject does not accompany the other two subjects.

↗ indicates inversion of subjects.

● Notes with large heads signify augmentation.

♯ Notes with small heads signify diminution.

// and / indicates divisions and subdivisions respectively.

— a guide for voice reading.

○ indicates omission.

* An asterisk indicates a change from the original form of the theme.

▮ indicates similarity of phrases enclosed by brackets of the same color.

↑ ↓ indicate whether the notes are to be played with the right or with the left hand.

Black is used for ordinary counterpoint, episodes, transitions and coda.

The large letters under the staves denote the major key, the small letters the minor key.

All other matters are explained in the "harmonic structure" accompanying the fugue.

Erklärungsschrift.

Roth wird für das Hauptthema (Dux) gebraucht.

Grün für das Gegenthema (Comes).

Violet für das dritte Thema.

▮ bezeichnet Canonform.

♯ deutet Theile des Contrapunktes an, d. h. wenn das Gegenthema nicht in seiner ganzen Form gebraucht wird.

↑ bezeichnet, dass das dritte Thema nicht zusammen mit den beiden anderen Themen auftritt.

↗ steht für Umkehrung der Themen.

● Noten mit grossen Köpfen deuten Vergrösserung an.

♯ Noten mit kleinen Köpfen bezeichnen Verkleinerung.

// und / bezeichnungsweise für Abtheilungen und Unterabteilungen.

— Anweisung zum Lesen der betreffenden Stimme.

○ bedeutet Auslassen.

* Ein Sternchen bezeichnet eine Aenderung an der ursprünglichen Form des Themas.

▮ bedeutet Aehnlichkeit der von gleichfarbigen Klammern eingeschlossene Phrasen.

↑ ↓ Die Pfeilform giebt Anweisung, welche Noten mit der rechten, und welche mit der linken Hand gespielt werden sollen.

Schwarz wird für freien Contrapunkt, für Zwischenspiele und Uebergangsperioden benutzt.

Die grossen Buchstaben unterhalb des Systems bezeichnen die Dur-Tonart, die kleinen Buchstaben die Moll-Tonart.

Alles übrige erklärt das einer jeden Fuge beigegebene „harmonische Schema“.

Commentaire.

Le rouge est employé pour noter le sujet principal (dux).

Le vert pour le sujet secondaire (comes).

Le violet pour le troisième sujet.

▮ *indique la forme canonique.*

♯ *indique des parties du contrepoint, lorsque le sujet secondaire n'est pas employé continuellement.*

↑ *indique que le troisième sujet n'accompagne pas le deux autres.*

↗ *indique une inversion des sujets.*

● *Les notes à têtes larges signifient augmentation.*

♯ *Les notes à petites têtes signifient diminution.*

// et / *indiquent respectivement les divisions et subdivisions.*

— *indication pour suivre la voix.*

○ *indique une omission.*

* *Un asterisque indique un changement de la forme originale du thème.*

▮ *Les crochets noirs et en couleur indiquent une ressemblance entre les phrases y renfermées et celles imprimées de la couleur du crochet.*

↑ ↓ *indiquent s'il faut jouer les notes avec la main droite ou la gauche.*

Le noir est employé pour les contrepoints ordinaires, les episodes, les transitions et la coda.

Les lettres larges, sous la musique, denotent la clef majeure, les petites lettres la clef mineure.

Pour plus amples explications voir la "structure harmonique" qui accompagne la fugue.

Dear Mr. Boekelman. I have examined the Fugues and am delighted with their outward appearance but still more with the ingenious way in which, by contrast of the shape and color of the notes, you have made clear the form and structure of the Fugues, giving a complete analysis of them. Your edition ought to become very popular, especially with teachers. It will be a great help for students, as only a small minority know enough of counterpoint to dispense with aid in analysing a Fuge. Yours most sincerely
Chicago, Ill. Fannie Bloomfield Zeisler.

SOUTH CONGREGATIONAL CHURCH. BOSTON, Mass., U. S., Sept. 30, 1889.

My Dear Sir. — I think that your new edition of Fugues by Bach cannot fail to be of the greatest utility to the student of music. The relation of the different groups is so clearly shown in these fugues, as to be of great assistance in their performance
Faithfully yours, G. W. CHADWICK.

13 West Cedar Street, BOSTON, Mass. U. S., Sept. 30. 1889.

My Dear Sir. — It is self-evident that your edition of Bach's Fugues will be of immense benefit, not only to the piano student, but also to the student in counterpoint. The simplicity of the new notation ensures its practicability, and I have no doubt of its success.

Sincerely yours,
Mr. BERN. BOEKELMAN. E. A. MC DOWELL.

20 Blvd Malsherbes, PARIS, 28. Fevrier 1889.

Monsieur Boekelman. Je ne puis qu'approuver votre procédé ingénieux. Il permet à l'élève l'idée de se rendre compte immédiatement de la structure de la fugue en même temps qu'il lui indique la partie qui doit être mise en relief. Recevez, je vous prie, mes compliments agréés, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

A. M. Duvernoy.

2 West Cedar Street, BOSTON, Mass., U. S., Sept. 29. 1889.

Dear Sir. — I have examined some of the proof-sheets of your new edition of Bach's Fugues with great interest and care, and congratulate you upon having come upon a new and most useful and practical way of making them clear and interesting to all students of counterpoint and fugue. As is the case with such clever ideas, it is surprising that no one has already done what you have. Even to the musician who already knows his Bach thoroughly, your system of denoting the theme by colored ink, etc., makes everything clearer and more obvious, and to the student I should think it of the greatest advantage to possess your edition.

Believe me, Faithfully yours,

To. Mr. BERNARDUS BOEKELMAN. ARTHUR FOOTE.

Ihre Bach-Ausgabe ist so recht das, was man einen „guten Einfall“ nennt; dem Unkundigen erleichtert sie das Studium im höchsten Grade, und dem Kundigen offenbart sie auf den ersten Blick Einzelheiten und Freiheiten im polyphonen Bau, denen er bis dahin oftmals vielleicht nicht die nöthige Aufmerksamkeit geschenkt hat.

New-York, 26. 5. 91.

Arthur Friedheim.

(Uebersetzung.) Herr Bernardus Boekelman hat mir einige Studien vorgezeigt, die er über die Fugen Sebastian Bach's (wohltemperirtem Klavier) ausgeführt hat. Diese Arbeiten sind sehr sinnreich und für studirende Musiker, sowie für Dilettanten zweckmässig, da sie eine leicht übersehbare Uebersicht über Bau und Form der Fuge geben.

Kopenhagen, 6. August.

Niels W. Gade.

Die Ausgabe von Bach's wohltemperirtem Klavier von Bern. Boekelman, in welcher Thema und Contrapunkt in den Fugen in verschiedener Farbenschrift wiedergegeben sind, ist für den Unterricht durchaus praktisch und kann nur anempfohlen werden.

Rotterdam, November 1889.

Fr. Gernsheim.

Die höchst originelle und lehrreiche Idee, durch Farbendruck den Gang der Stimmen in Bach's Fugen deutlich dem Auge zu zeigen, kann nur Interesse erregen und verdient dieses Werk vielfache Verbreitung und wünsche ich den besten Erfolg.

Paris.

W. Goldner.

MEUDON, France.

Cher Monsieur! Je vous remercie de m'avoir montré votre travail sur les fugues de Bach; votre idée d'imprimer les sujets, contresujets etc. en couleurs différentes me paraît très bonne et propre à faciliter l'intelligence de ces oeuvres admirables. Avec mes sincères félicitations, veuillez agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

à Mr. BERNARDUS BOEKELMAN.

Alex. Guilmant.

Die von Herrn Boekelman angewandte Notirung der Fugen von J.S. Bach mit verschiedenem Farbendruck ist höchst werthvoll, indem dadurch die Themen sich deutlich abheben und dem Studirenden einen klaren Einblick in den Fugenbau gewähren. Infolge dessen ist diese pädagogische Ausgabe aufs Wärmste zu empfehlen.

Leipzig, den 12. August 1889.

August Horn.

3 Osnaburgh Terrace, LONDON, N W., July 23. 1889.

Dear Sir. — I desire to place on record my sense of the ingenuity manifested in your Analysis of Eight Fugues from Bach's Wohltemperirte Clavier, in which by the use of different colours and different shaped notes, you render the structure of the compositions clear and intelligible to the uninitiated, and I consider the publication of your work will be of great value to earnest students of music.

Herr BERN. BOEKELMAN.

Yours faithfully,

WALTER MACFARREN.

ROYAL ACADEMY OF MUSIC LONDON.

Dear Sir. — Your projected publication of Bach's Fugues, showing question, answer, counter-subject, etc., etc., in different colours, gave me great pleasure. I am quite sure that such a work will meet with the cordial approval of all who profess to teach counterpoint and fugue, since it must naturally prove of very great assistance to the student of music, and I wish you heartily a speedy and successful publication of the »Instructive Edition of Bach's Works.«

July 22. 1889. Believe me, Dear Sir, Very faithfully yours

BERN. BOEKELMAN, Esq.

A. C. MACKENZIE.

Dear Mr. BOEKELMAN. — Your original design, of printing several of Bach's fugues in notes of different colors, as well as shapes, has much interested me. The printing of the principal subject uniformly in red notes throughout the work, while the reply, counter-subject, episodes, etc., have each a distinguishing color or shape by which they are individualised, is a very ingenious device, because, by means of it, the entire scheme and development of the composition is brought immediately under the eye at a glance.

On this account it is of especial use to students of polyphonic composition.

Yours Sincerely,

New York, Oct. 3. 1889.

WILLIAM MASON.

420 5th Avenue, New York, Oct. 1. 1889.

To BERNARDUS BOEKELMAN, Esq. I have thoroughly examined your new edition of the Bach Fugues selected from the Wohltemperirte Klavier, and I have only praise for your industry and ingenuity. To students, the edition is really invaluable, and teachers cannot fail to note the excellent results attainable from its practical use, either for themselves or their pupils. Your minute research and explanatory notes concerning each fugue, should be rewarded by the most extended acceptance of the work everywhere.

H. W. NICHOLL.

Der Gedanke des Herrn Boekelman, durch Anwendung verschiedener Farben gewissermassen eine Analyse der Bach'schen Fugen zu geben, ist gewiss ein ganz glücklicher und wird seine Ausgabe es den angehenden Musikern und Dilettanten wesentlich erleichtern, sich den Bau der Fugen klar zu machen.

Leipzig, 1889.

Carl Reinecke.

Sehr geehrter Herr und Freund! Ihre Idee, durch verschiedenfarbigen Druck Thema und Gegensatz in den Bach'schen Fugen von den freigearbeiteten Partien augenfällig zu unterscheiden, finde ich ganz vortrefflich. Sie werden damit für die elementare Unterweisung in der Fugenlehre ein ausgezeichnetes Anschauungsmaterial beschaffen. Hoffentlich erfreuen Sie mich bald mit der Zusendung des ersten gedruckten Heftes, damit ich baldigst von demselben beim Unterricht Gebrauch machen kann. Mit bestem Grusse, Ihr ergebener

Hamburg, 5. August 1889.

Dr. Hugo Riemann.

Sehr geehrter Herr! Ich habe mit Vergnügen Ihre Ausgabe Bach'scher und anderer Fugen durchgesehen. Ihre Idee, die einzelnen Themen mit verschiedenen Farben zu drucken und durch diese Polychromie das kunstvollste Fugennetz dem Auge deutlich unterscheidbar darzustellen, verdient den lebhaftesten Beifall. Ich beglückwünsche Sie dazu und hoffe, dass jeder strebsame Kunstjünger die nunmehr so erleichterte Decompositionsarbeit vornehmen wird.

New York, 13. April 1889.

Moritz Rosenthal.

Da das Fugen-Studium ohne formale Kenntniss nur einen mechanischen Vortheil gewährt, so war eine Analyse, wie Herr Boekelman sie uns bringt ein in unterrichtenden Kreisen längst gehegter Wunsch. Die Vorzüglichkeit seiner Arbeit veranlasste mich, diese Fugen im Stuttgarter Klavierlehrer-Seminar einzuführen.

Stuttgart, den 26. Aug. 1892.

Direktor Prof. J. Walbrüll.

GRACE HOUSE, 802. Broadway.

Dear Mr. BOEKELMAN. — In these days of pedagogic activity and rapid progress in musical education, any new idea leading to still further economy of time and effort — in view of what has already been accomplished — must be hailed with wonder and avidity. Such an idea is this of yours as exemplified in your proposed — what shall I call it, *chromo-analytic*! — edition of the Music-classics for students. By this you make it so easy to comprehend the form and structure of a piece of music, that the pupil who cannot take it in must be dull indeed, and may as will give up once for all his studies in musical analysis.

Admirable as are some of the editions for instructive purposes published during the past few years, such an one as this must prove itself easily the chief. I trust you may soon give it to the world.

New York, Oct 13, 1889. Yours sincerely SAMUEL P. WARREN.