ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

(1685—1750)

ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР

ТОМ

I

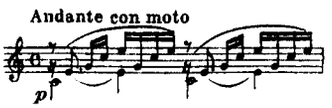
BWV 846-869

Редакция Бруно Муджеллини

Хорошо темперированный клавир

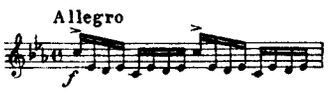
The well-tempered clavier

I Preludium

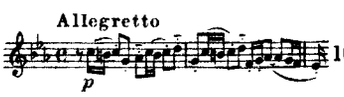


I Fuga (a 4 voci)

II Preludium



II Fuga (a 3 voci)

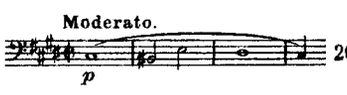


III Preludium

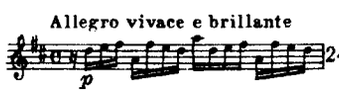
III Fuga (a 3 voci)

IV Preludium

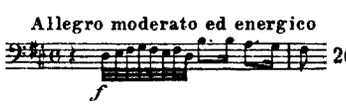
IV Fuga (a 5 voci)



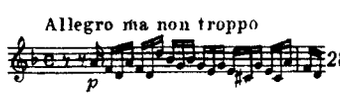
V Preludium



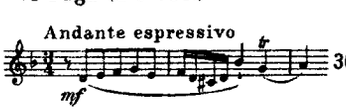
V Fuga (a 4 voci)



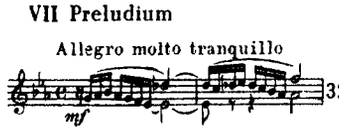
VI Preludium



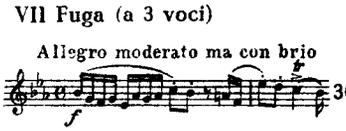
VI Fuga (a 3 voci)



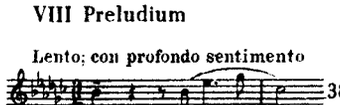
VII Preludium



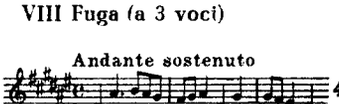
VII Fuga (a 3 voci)



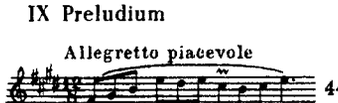
VIII Preludium



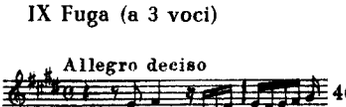
VIII Fuga (a 3 voci)



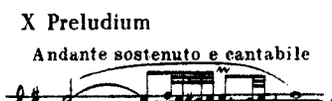
IX Preludium



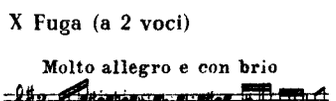
IX Fuga (a 3 voci)



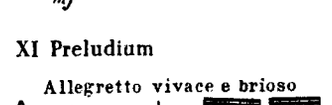
X Preludium



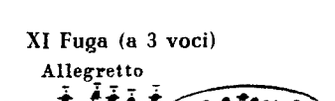
X Fuga (a 2 voci)



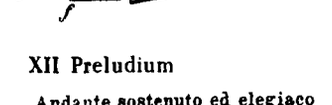
XI Preludium



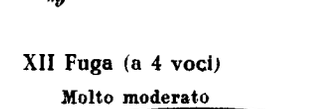
XI Fuga (a 3 voci)



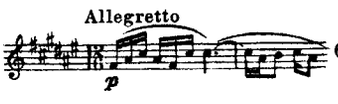
XII Preludium



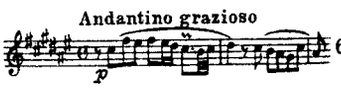
XII Fuga (a 4 voci)



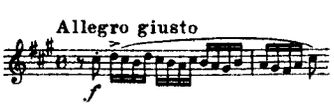
XIII Preludium



XIII Fuga (a 3 voci).

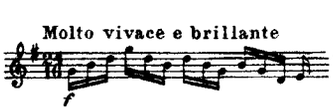


XIV Preludium

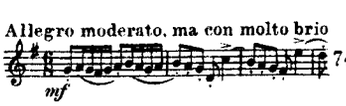


XIV Fuga (a 4 voci).

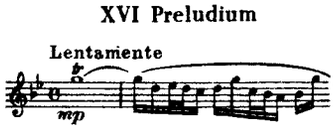
XV Preludium



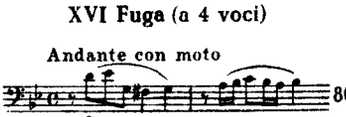
XV Fuga (a 3 voci)



XVI Preludium

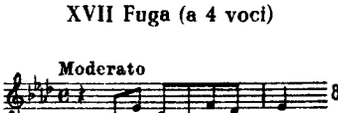


XVI Fuga (a 4 voci)



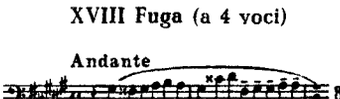
XVII Preludium

XVII Fuga (a 4 voci)

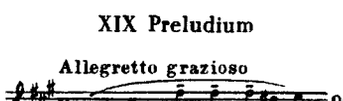


XVIII Preludium

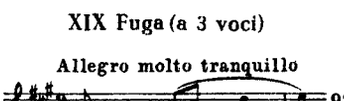
XVIII Fuga (a 4 voci)



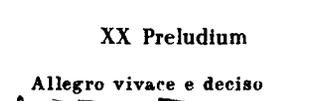
XIX Preludium



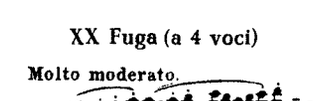
XIX Fuga (a 3 voci)



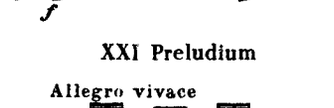
XX Preludium



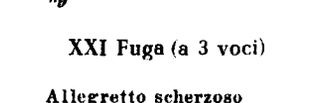
XX Fuga (a 4 voci)



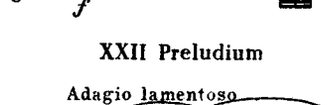
XXI Preludium



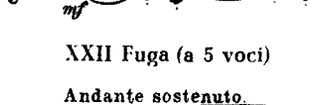
XXI Fuga (a 3 voci)



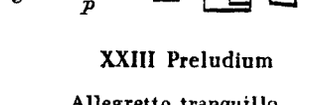
XXII Preludium



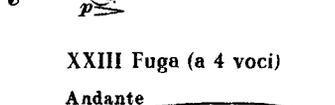
XXII Fuga (a 5 voci)



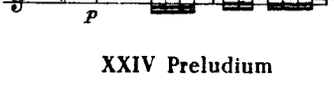
XXIII Preludium



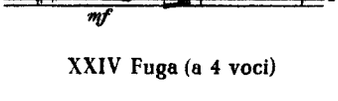
XXIII Fuga (a 4 voci)



XXIV Preludium

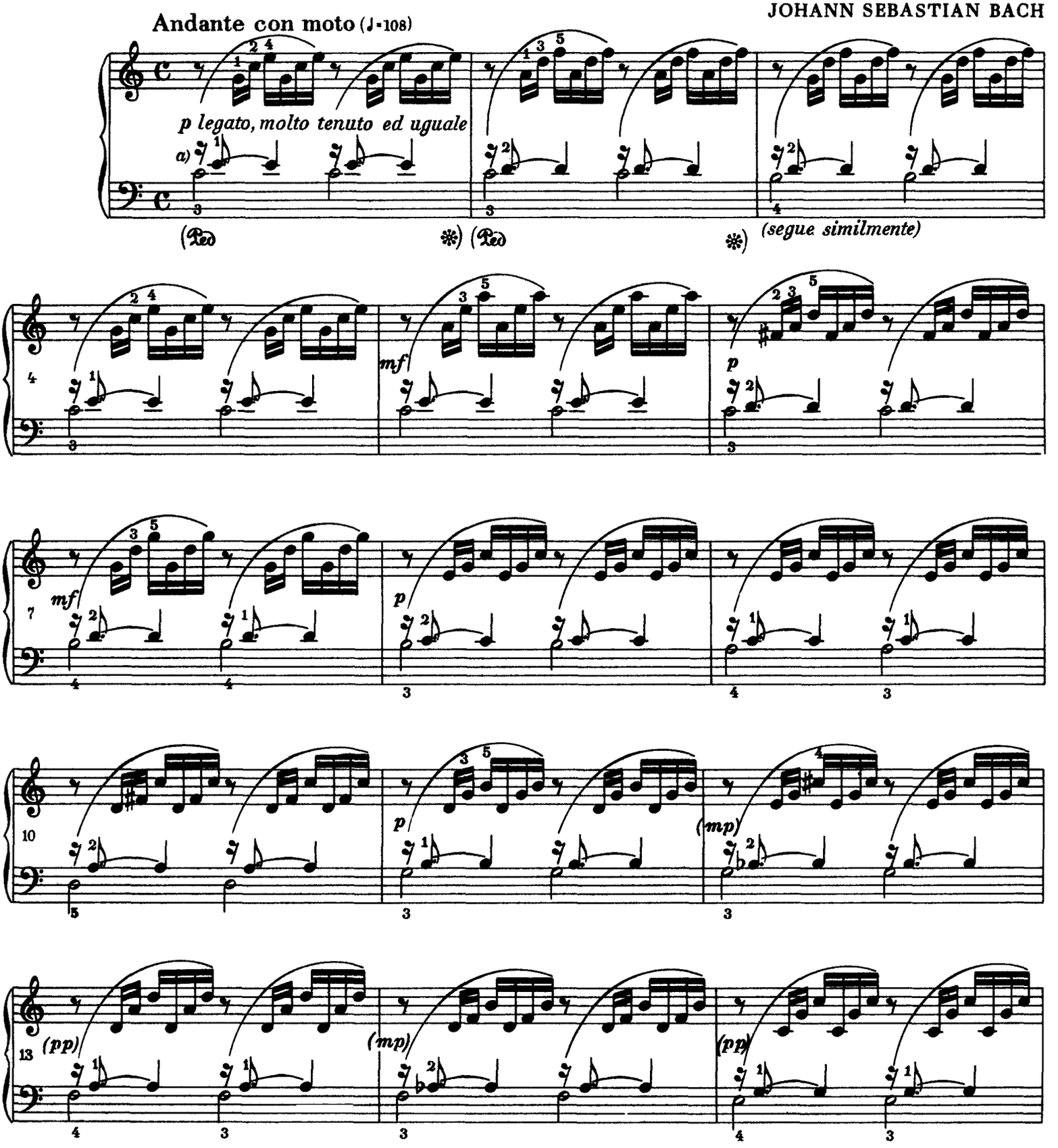


XXIV Fuga (a 4 voci)

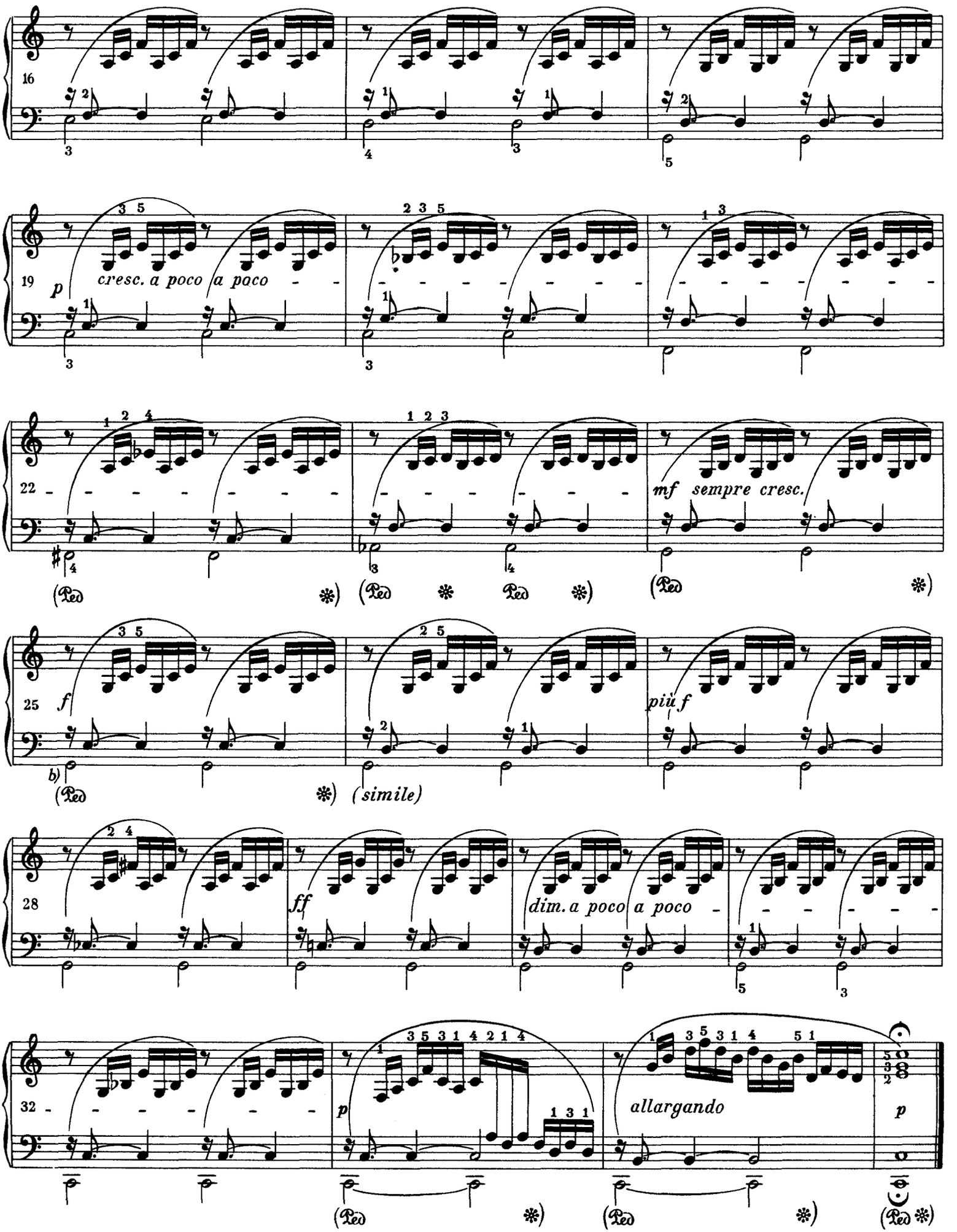


I Preludium

JOHANN SEBASTIAN BACH

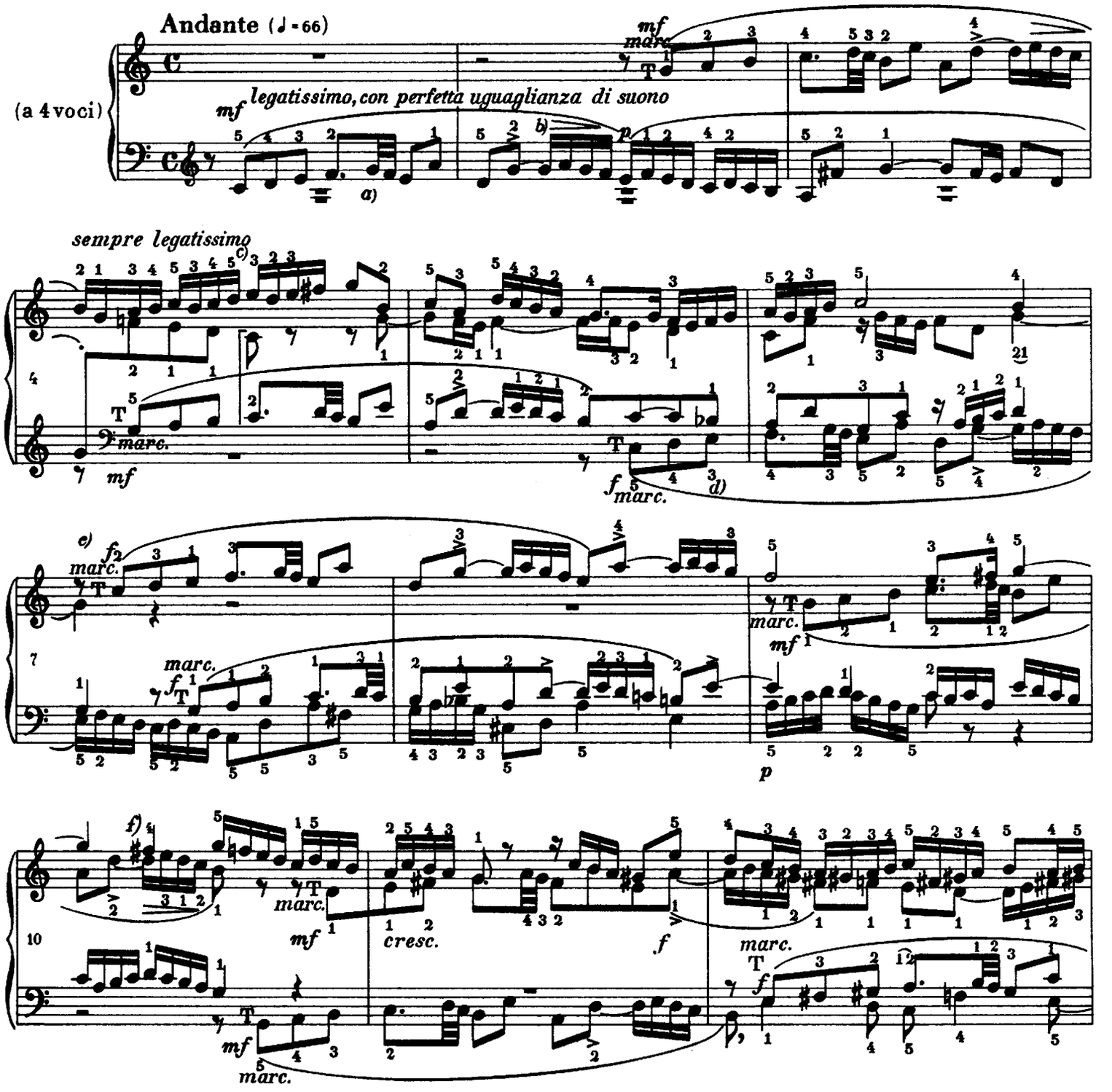


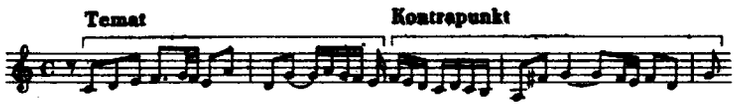
a) Ruchy palców powinny być tak nieznaczne, jak to jest tylko możliwe. Redaktor dopuszcza w tym utworze użycie pedału, zaznaczając go jednak w nawiasach.

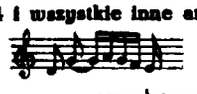


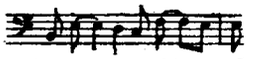
b) Najniższy dźwięk powinien brzmieć najgłośniej.

I Fuga





Z szesnastek drugiego taktu tematu wywodzi się najwyższy głos w t. 4 i wszystkie inne analogiczne figury. Z tematycznego fragmentu  pochodzi bas w t. 12:



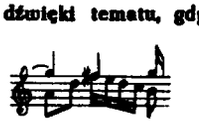
a) Uczniowie zazwyczaj grają za szybko te dwie trzydziestodwójki.

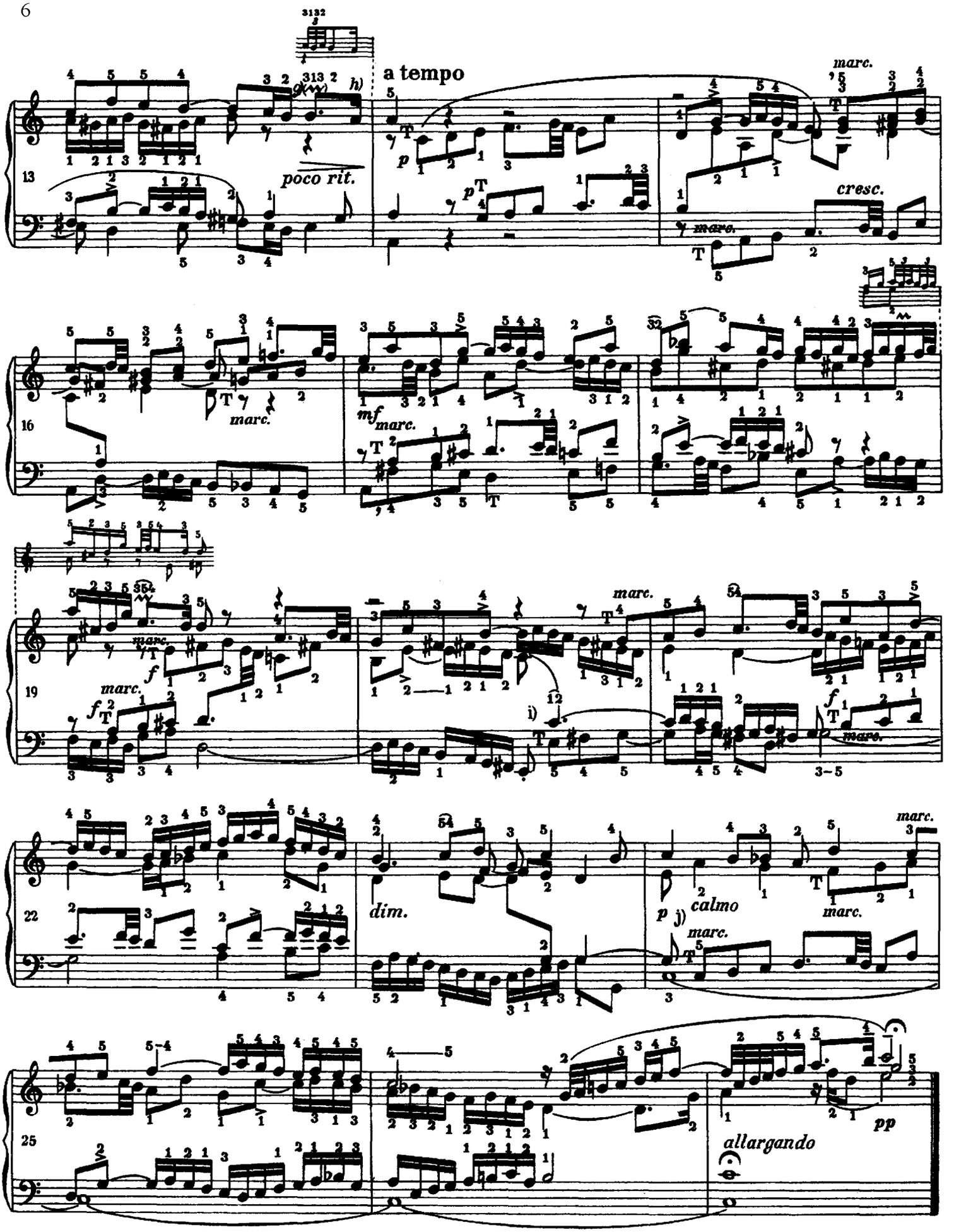
b) To subito diminuendo pozwoli lepiej uwydatnić wejście tematu

c) Trzeci palec musi przejść nad piątym bez najmniejszego skoku, przy ścisłym legato.

d) Czwarty palec trzeba przesunąć pod trzecim.

e) Tu kończy się ekspozycja i zaczyna się seria przeprowadzeń, w których temat zawsze powtarza się w kanonie.

f) *fis*³ trzeba zagrać znacznie ciszej niż dźwięki tematu, gdyż inaczej ustęp ten zabrzmi w ten sposób: 



g) Ilekroć redaktor uważał za potrzebne dodanie ozdobnika, którego nie ma w rękopisach Bacha, podał znak w nawiasach.

h) Tego e^1 nie wykonywać staccato, lecz dotrzymać je aż do następnego e^1.

i) Pierwszy palec lewej ręki „odbierze" to e^1 od pierwszego palca prawej ręki (bez ponownego uderzenia).

j) Stretto; nuta pedałowa na tonice.

II Preludium

Allegro (♩-120)

f energico, articolato

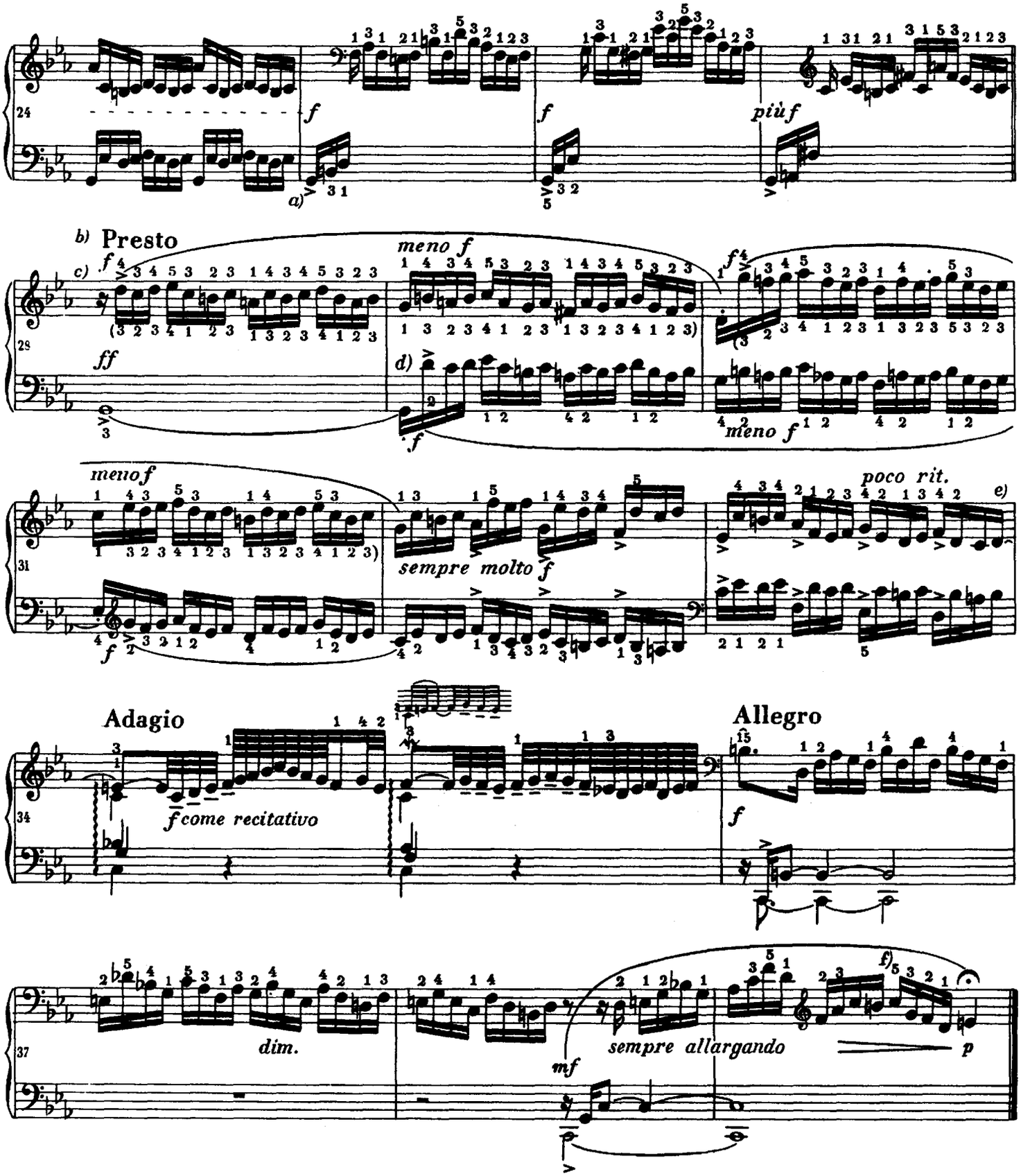
segue

dim.

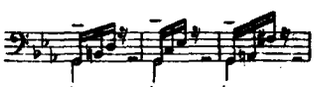
segue

p

cresc. a poco a poco



a) Redaktor uważa następujące wykonanie partii lewej ręki za logiczne:



b) To oznaczenie tempa oraz dwa następne (adagio i allegro) pochodzą od Bacha.

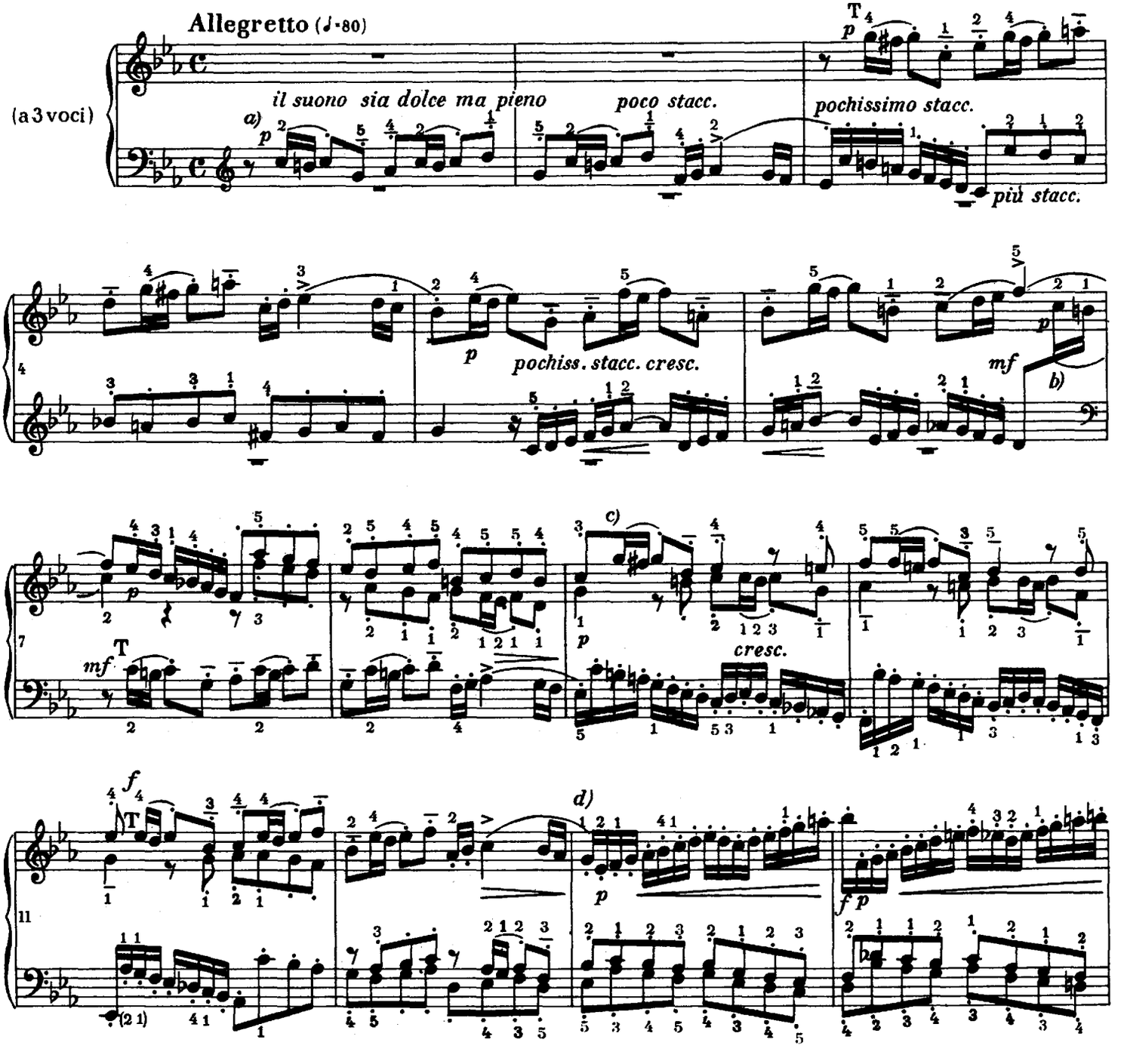
c) Proponuje się pauzę przedłużyć.

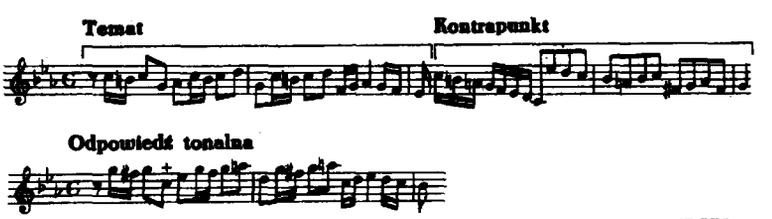
d) Aby uwydatnić kanon między głosem wyższym i niższym należy starannie zróżnicować barwę każdego z dwu głosów.

e) To d^1 musi się łączyć z następującym po nim e^1, dlatego należy trzymać klawisz d^1 jeszcze w czasie wykonywania pierwszych czterech dźwięków arpeggia.

f) Można grać następująco:

II Fuga

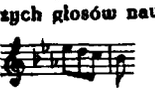


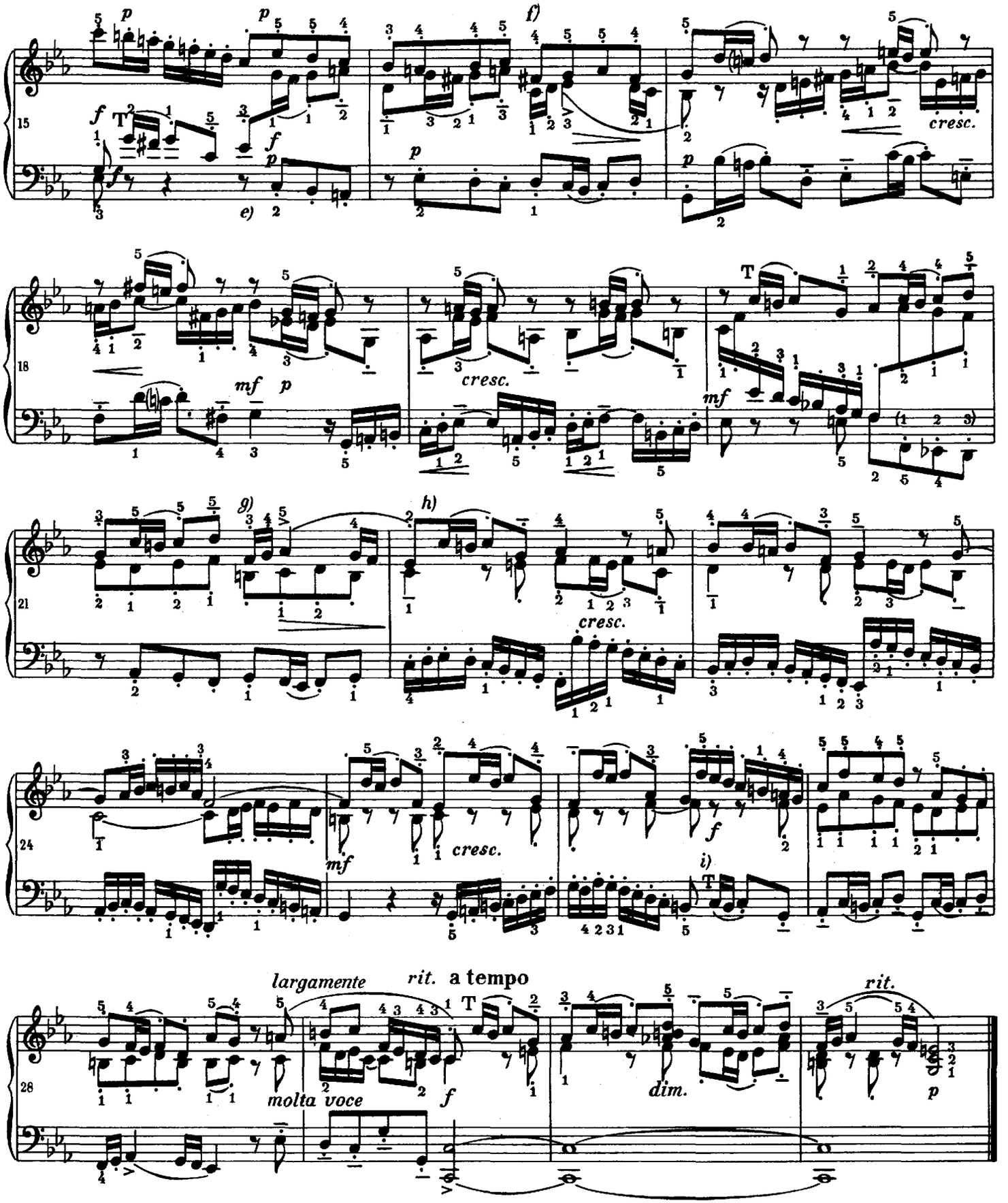


a) Tę fugę można by też grać w całości legato.

b) Te trzy dźwięki: trzeba grać lekko, aby słuchacz nie wziął ich za początek tematu.

c) Wykonanie:

d) Rysunek górnego głosu wywodzi się z kontrapunktu (w ruchu przeciwnym). Również rysunek obu niższych głosów nawiązuje do końcowych dźwięków kontrapunktu: 



e) Głos basowy należy grać cicho, aby wyraźniej wystąpił temat wykonywany przez głos środkowy.

f) Wykonanie:

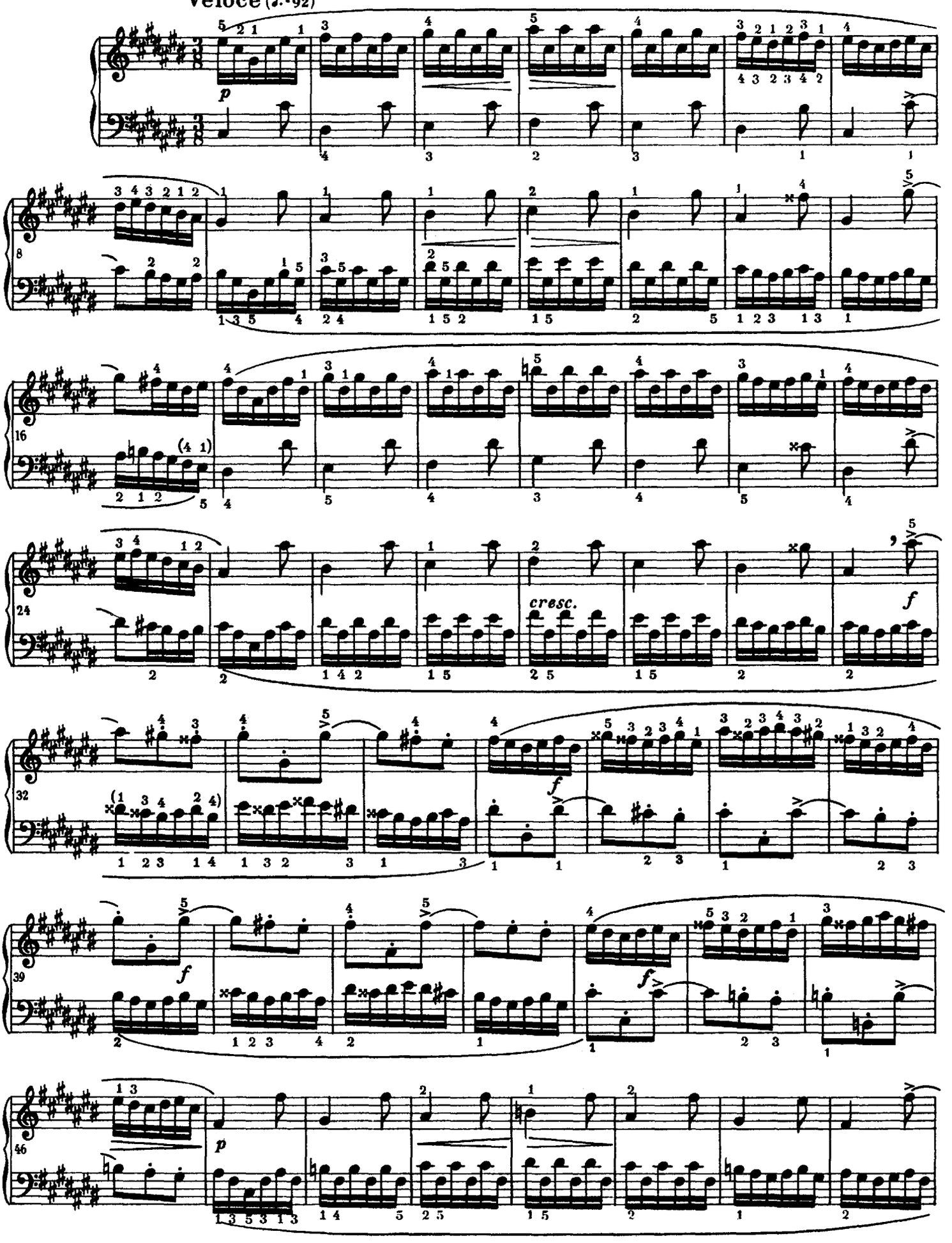
g) Patrz odnośnik f).

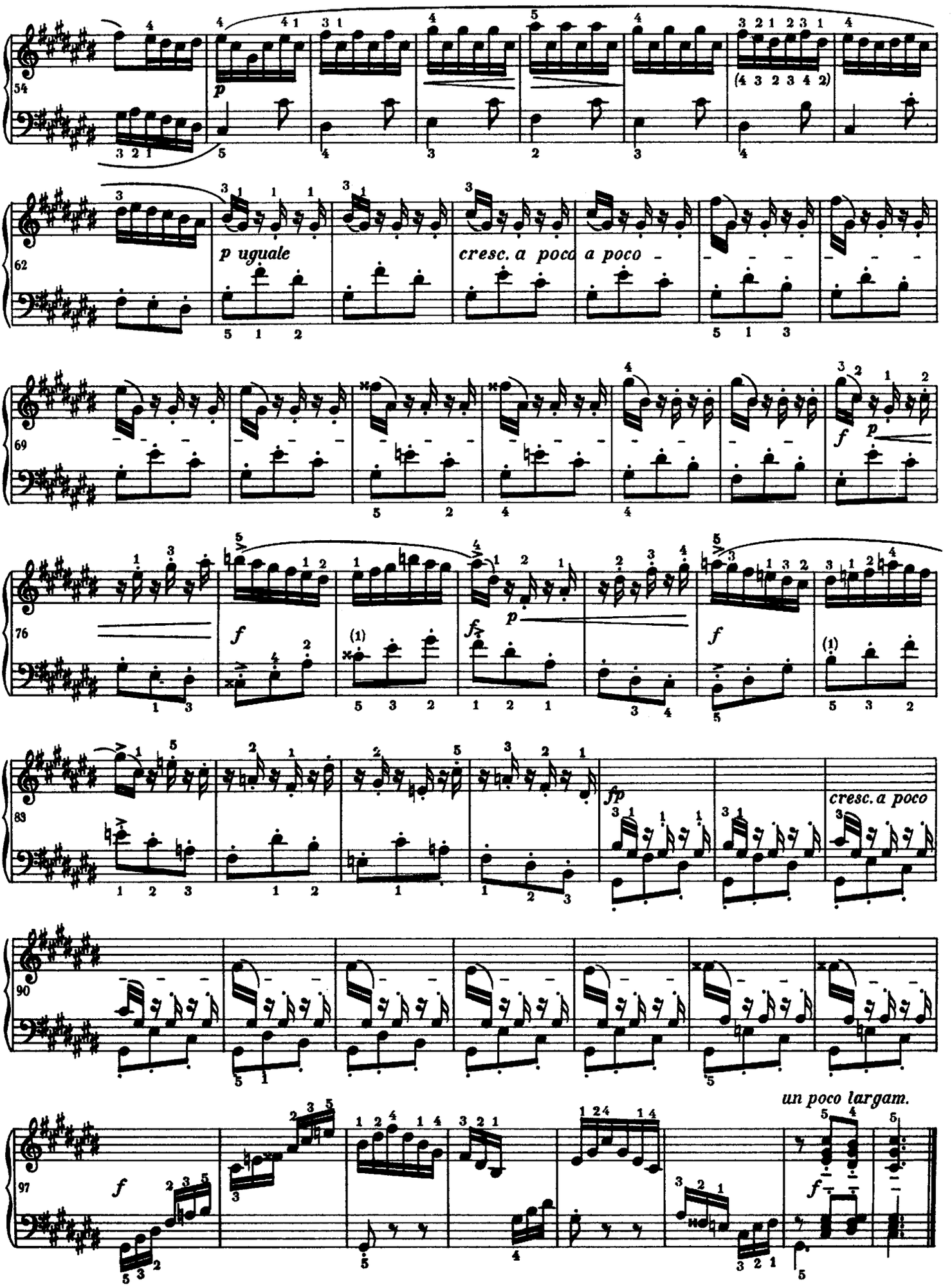
h) Patrz odnośnik c).

i) Proponuje się od tego miejsca do końca grać lewą ręką w oktawach:

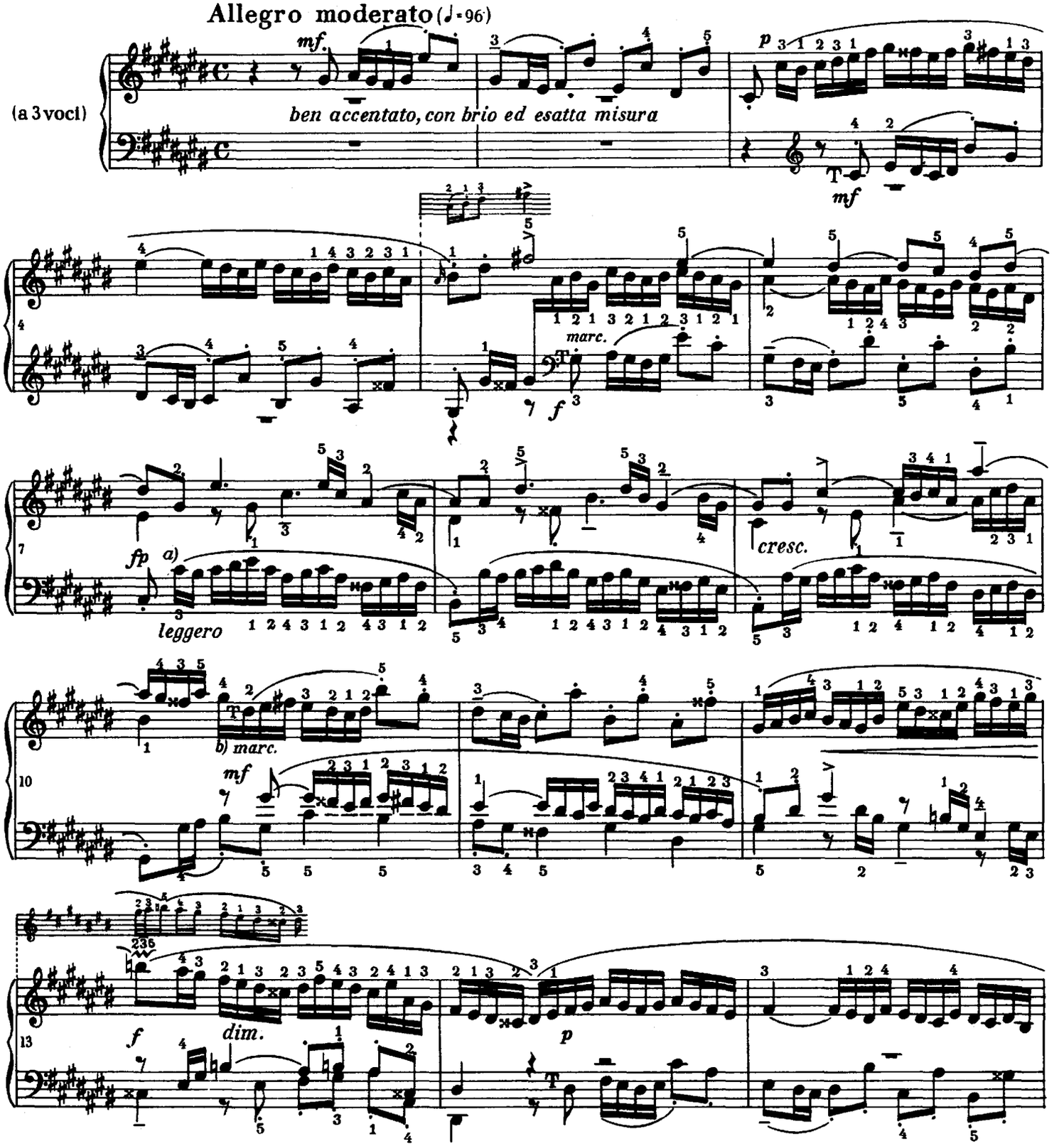
III Preludium

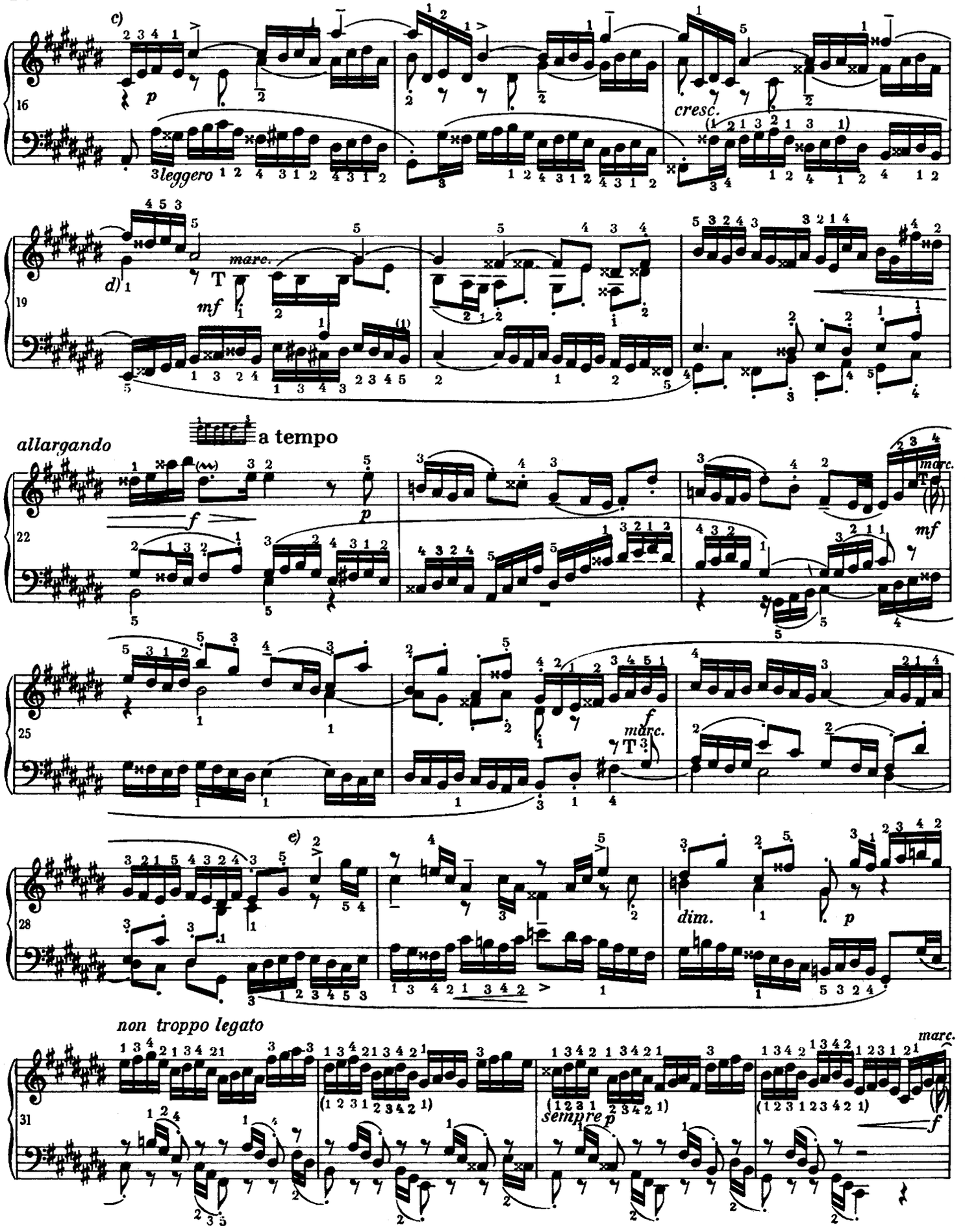
Veloce (♩.=92)




54
p
62
p uguale
cresc. a poco a poco
69
f
p
76
f
f
p
f
83
fp
cresc. a poco
90
97
f
un poco largam.
f

III Fuga

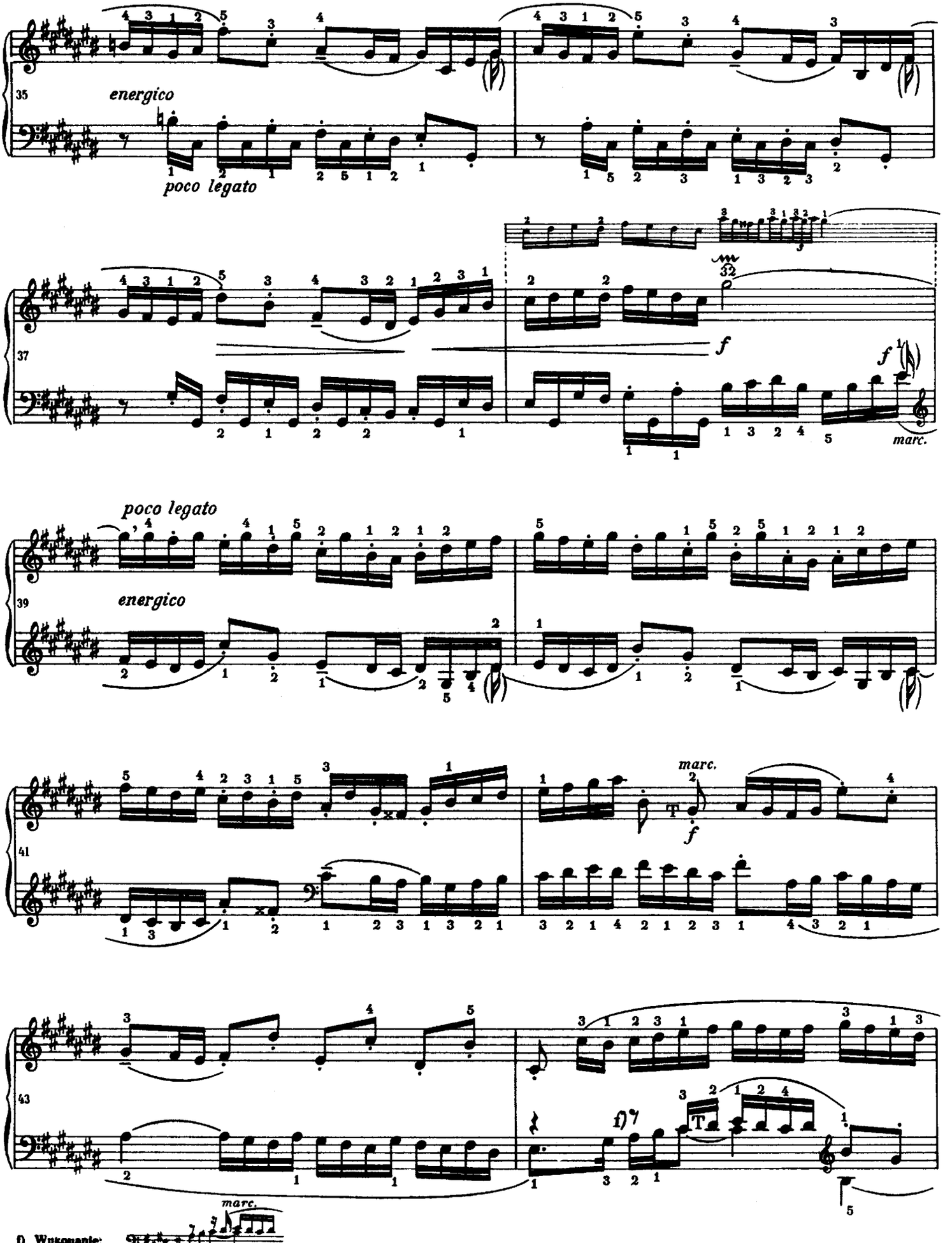

Allegro moderato (♩= 96)
(a 3 voci)
mf.
ben accentato, con brio ed esatta misura
p
mf
marc.
f
fp
a)
leggero
cresc.
b) marc.
mf
f
dim.
p
Temat
Kontrapunkt
II kontrapunkt
Odpowiedź tonalna modulująca
a) Pochodzi z kontrapunktu:
(t. 5).
b) Wykonanie:

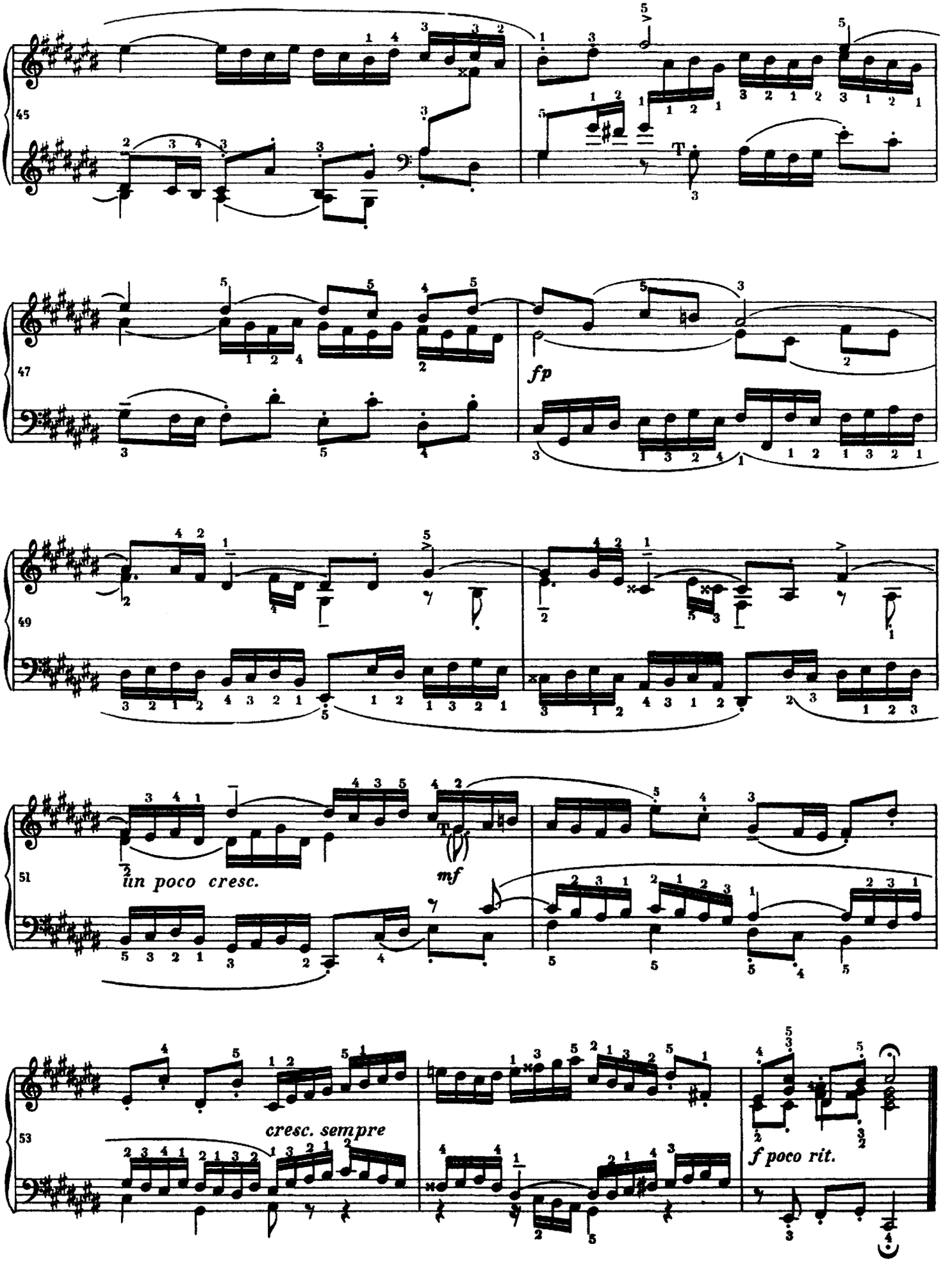


c) Pochodzi z kontrapunktu w głosie najwyższym w t. 9:

e) Porównaj kontrapunkt w głosie najwyższym w t. 7 i 8:

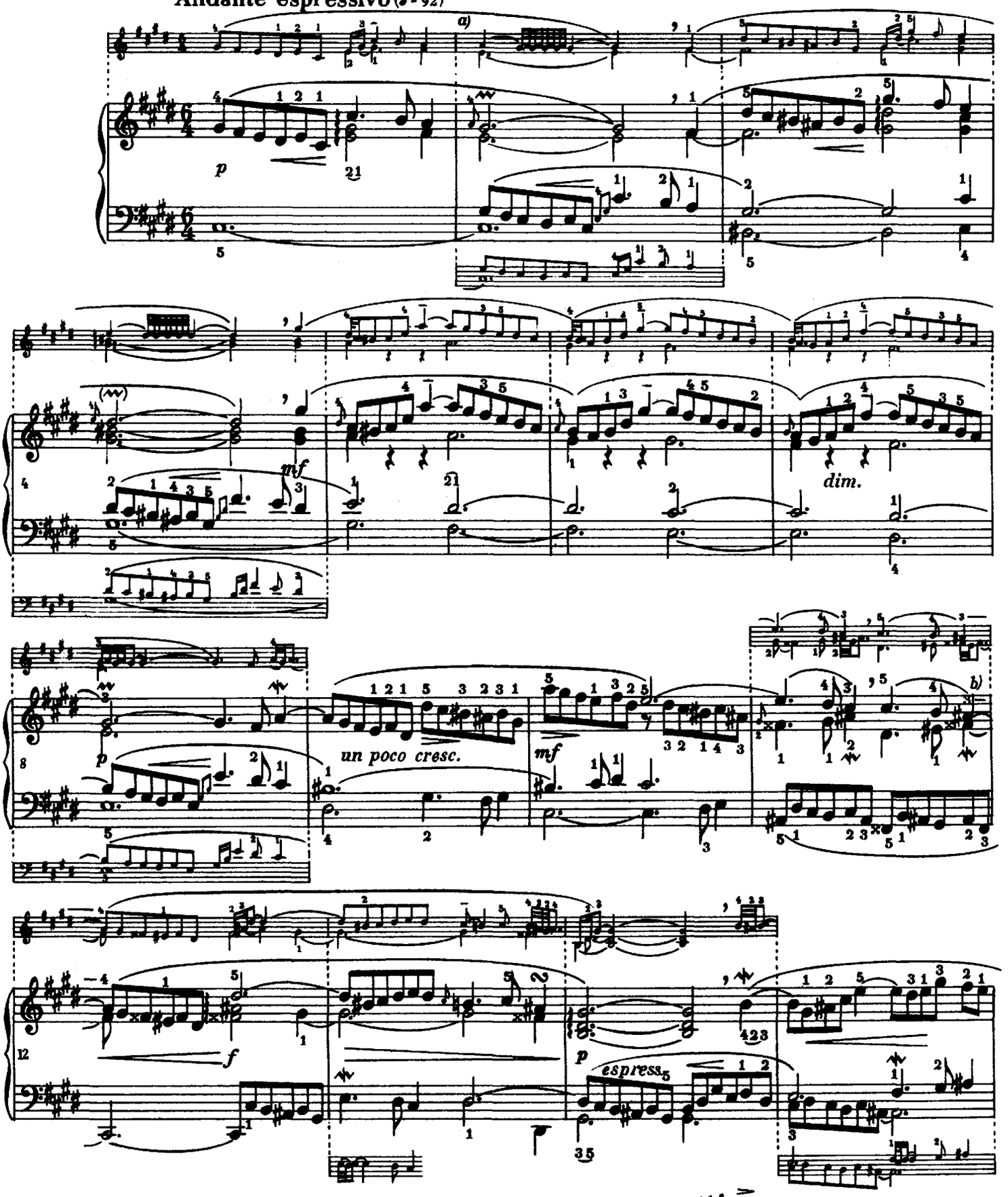
d) Pierwszy palec powinien „dotrzymać" *gis*¹ aż do chwili, gdy piąty palec uderzy *ais*¹.

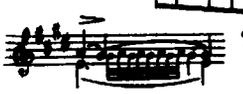

35
energico
poco legato
37
f
f
marc.
poco legato
39
energico
41
marc.
f
43
f
marc.
f) Wykonanie:


45
47
fp
49
51
un poco cresc.
mf
53
cresc. sempre
f poco rit.

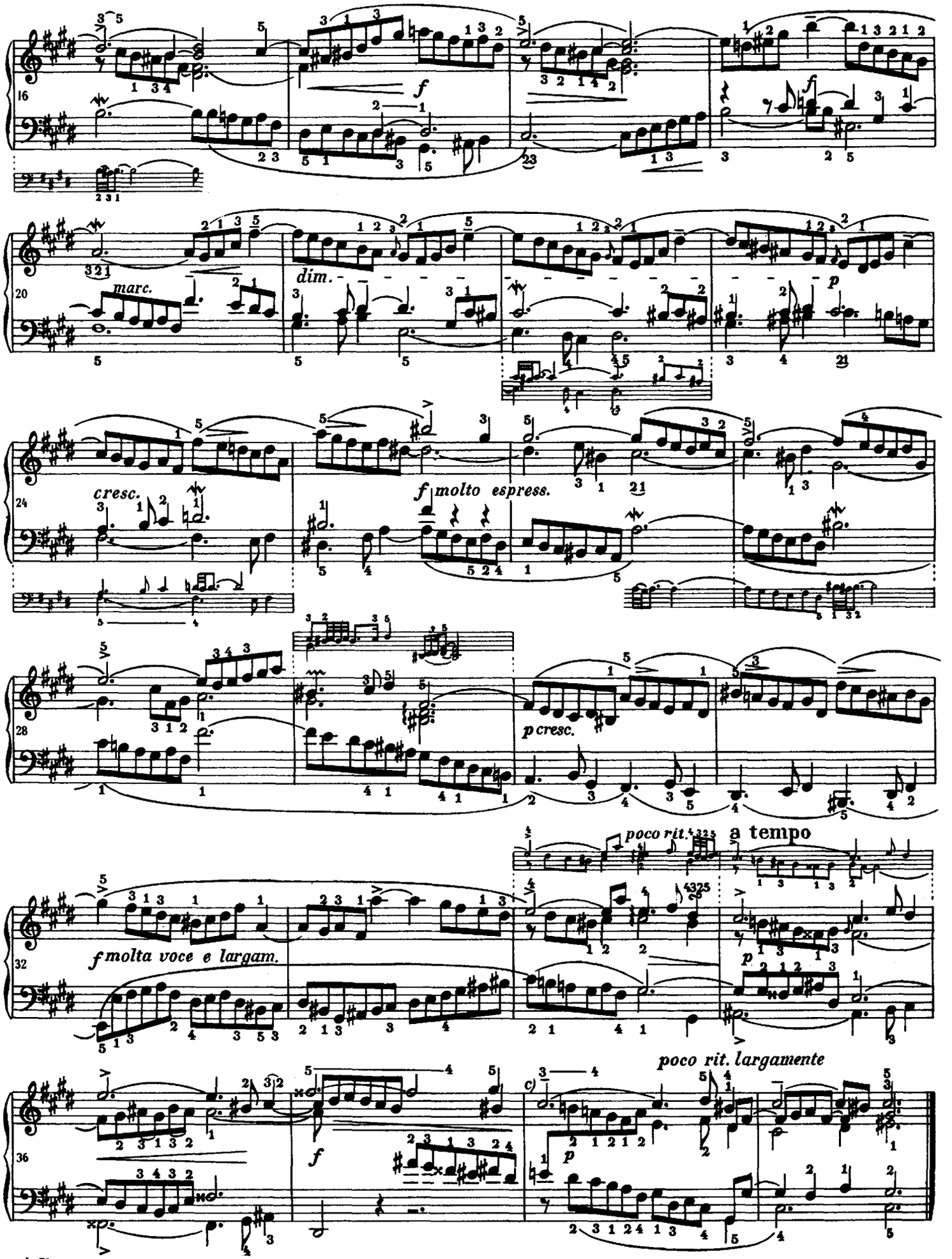
IV Preludium

Andante espressivo (♩ = 92)



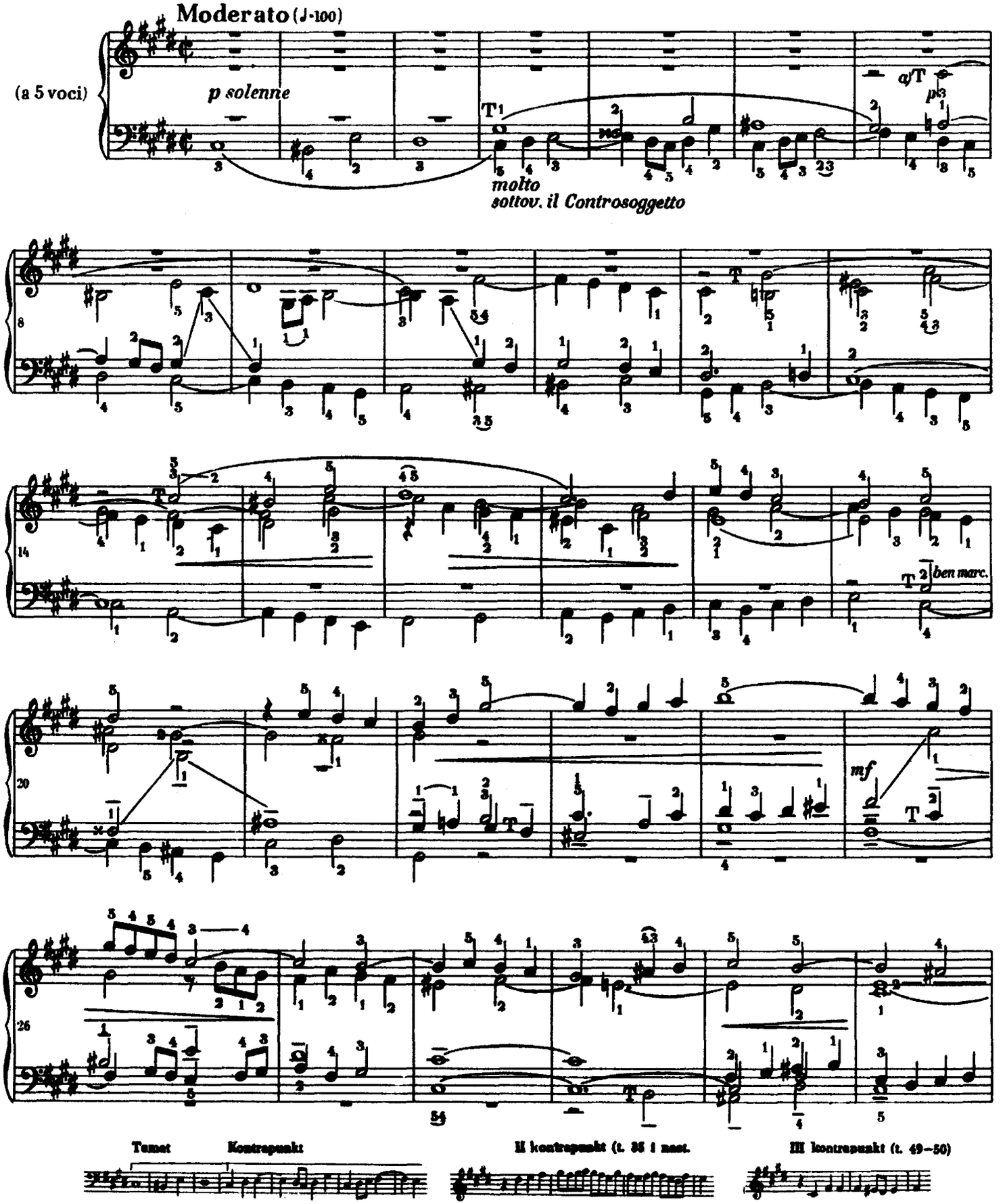
a) Trzl jak najlżejszy. Należy natomiast nieco uwydatnić a^1 i gis^1, jak gdyby notacja była następująca:  Ta uwaga odnosi się do wszystkich podobnych wypadków.

b) W rękopisach to ais^1 nie jest połączone łukiem z ais^1 w takcie następnym.

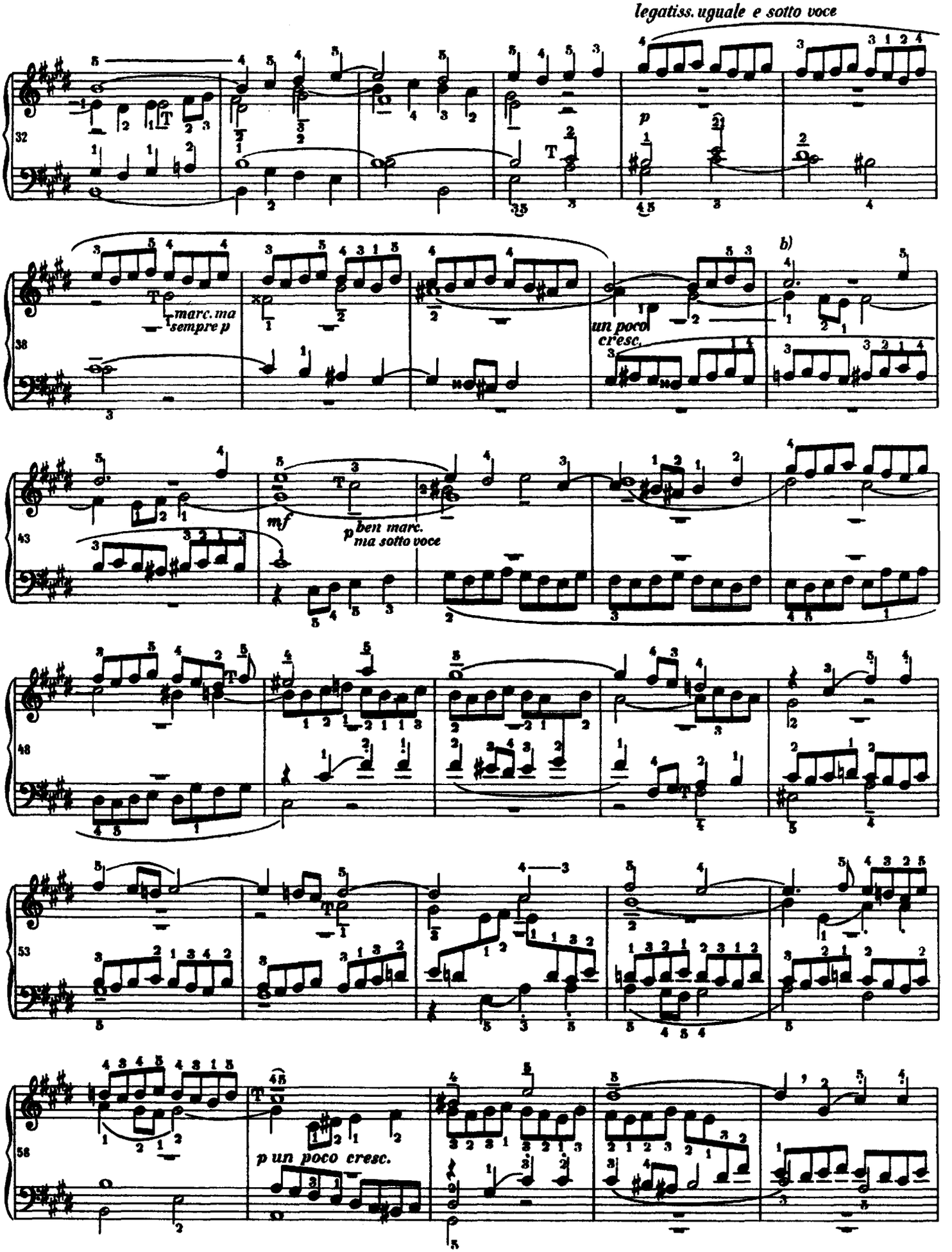


c) Głos najwyższy powinien wystąpić wyraźnie.

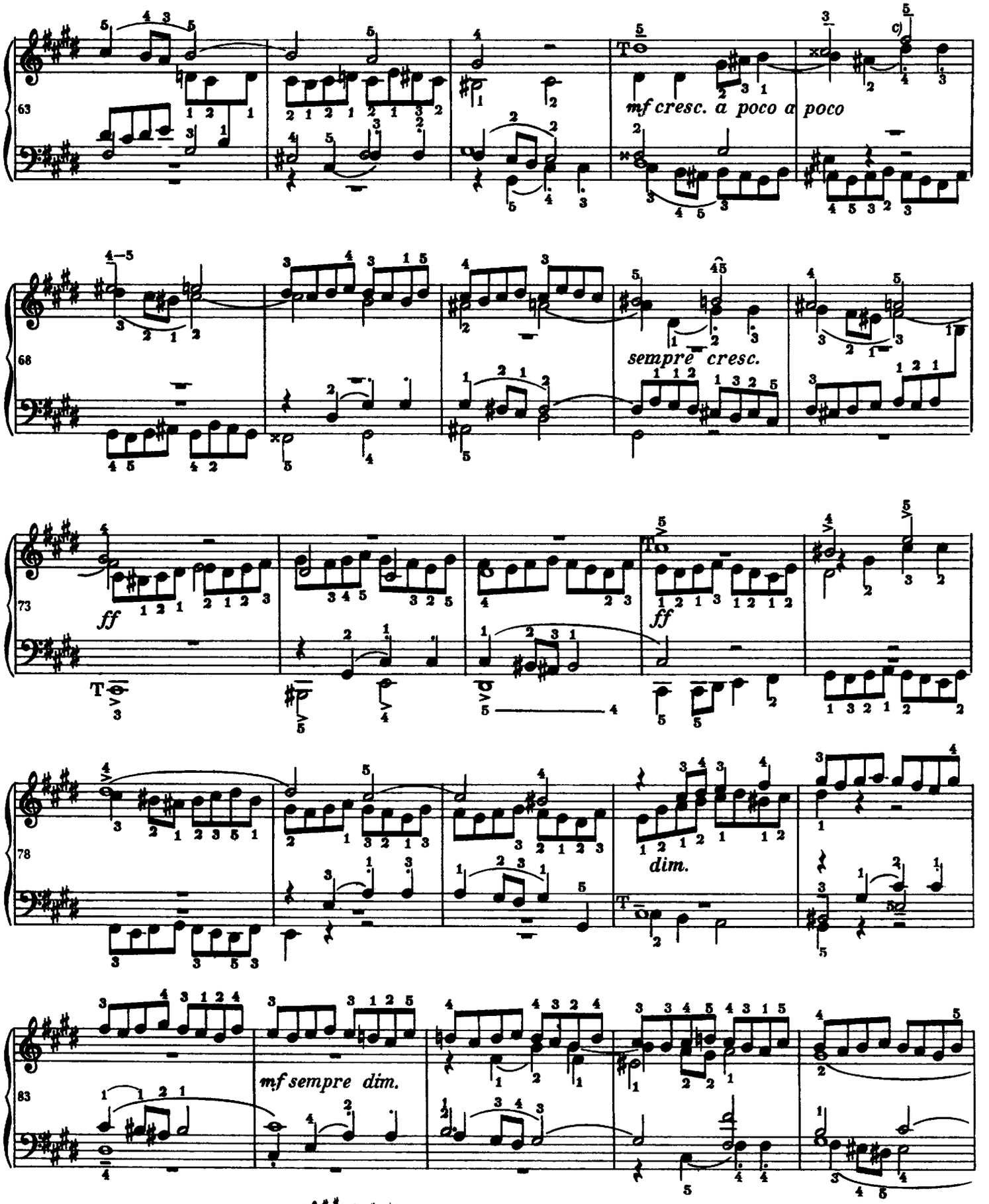
IV Fuga



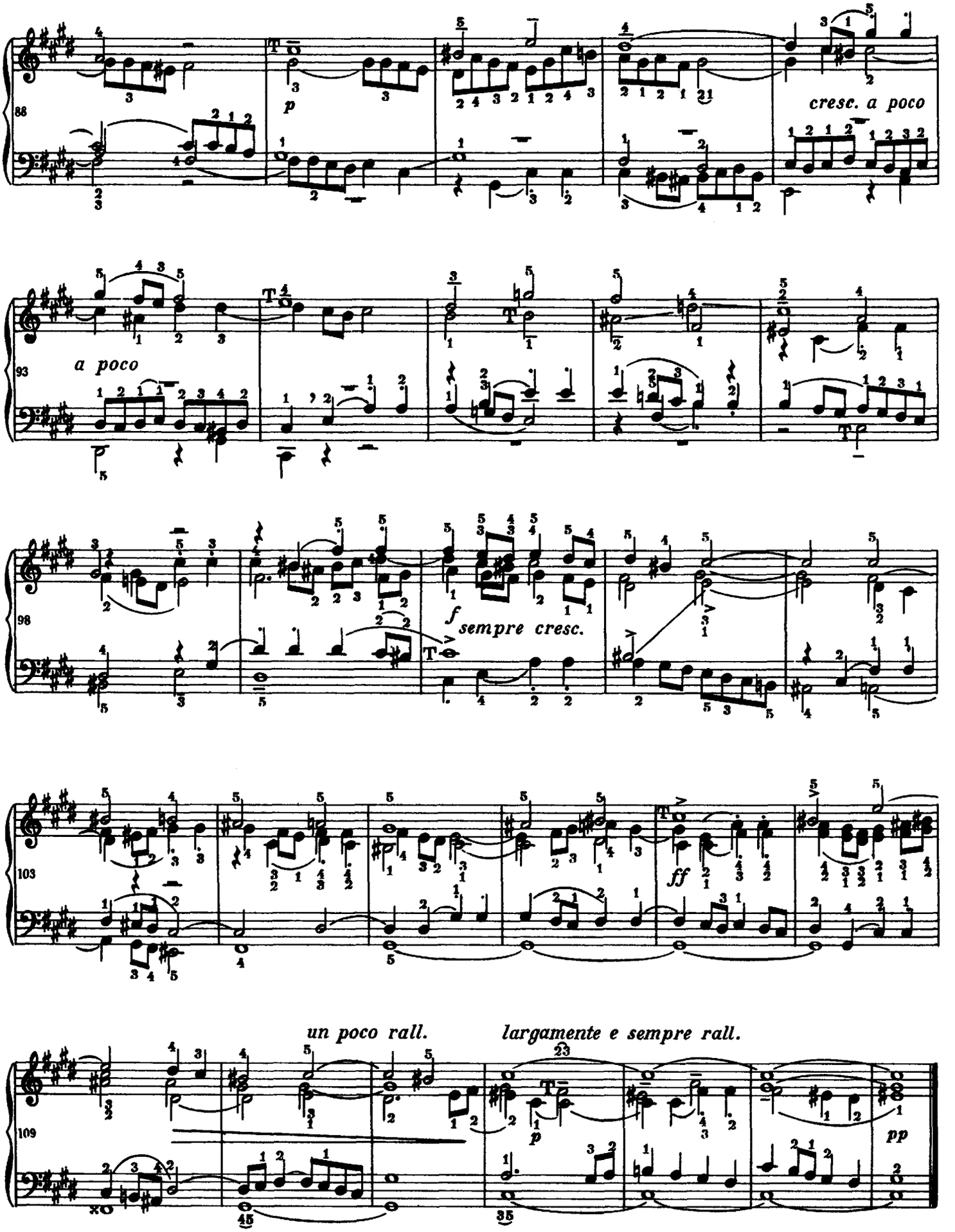
a) Uwydatnienie każdego pojawienia się tematu przy zachowaniu stałego piano jest sprawą umiejętności wykonawczej.



b) W niektórych rękopisach ten takt jest nieco zmodyfikowany. Redaktor woli wersję tu przyjętą, ponieważ jest bardzo interesująca pod względem harmonicznym.



c) Ten chromatycznie opadający motyw: towarzyszy III kontrapunktowi tu i w t. 69, 71 i 103.


88
p
cresc. a poco
93
a poco
98
f
sempre cresc.
103
ff
un poco rall.
largamente e sempre rall.
109
p
pp

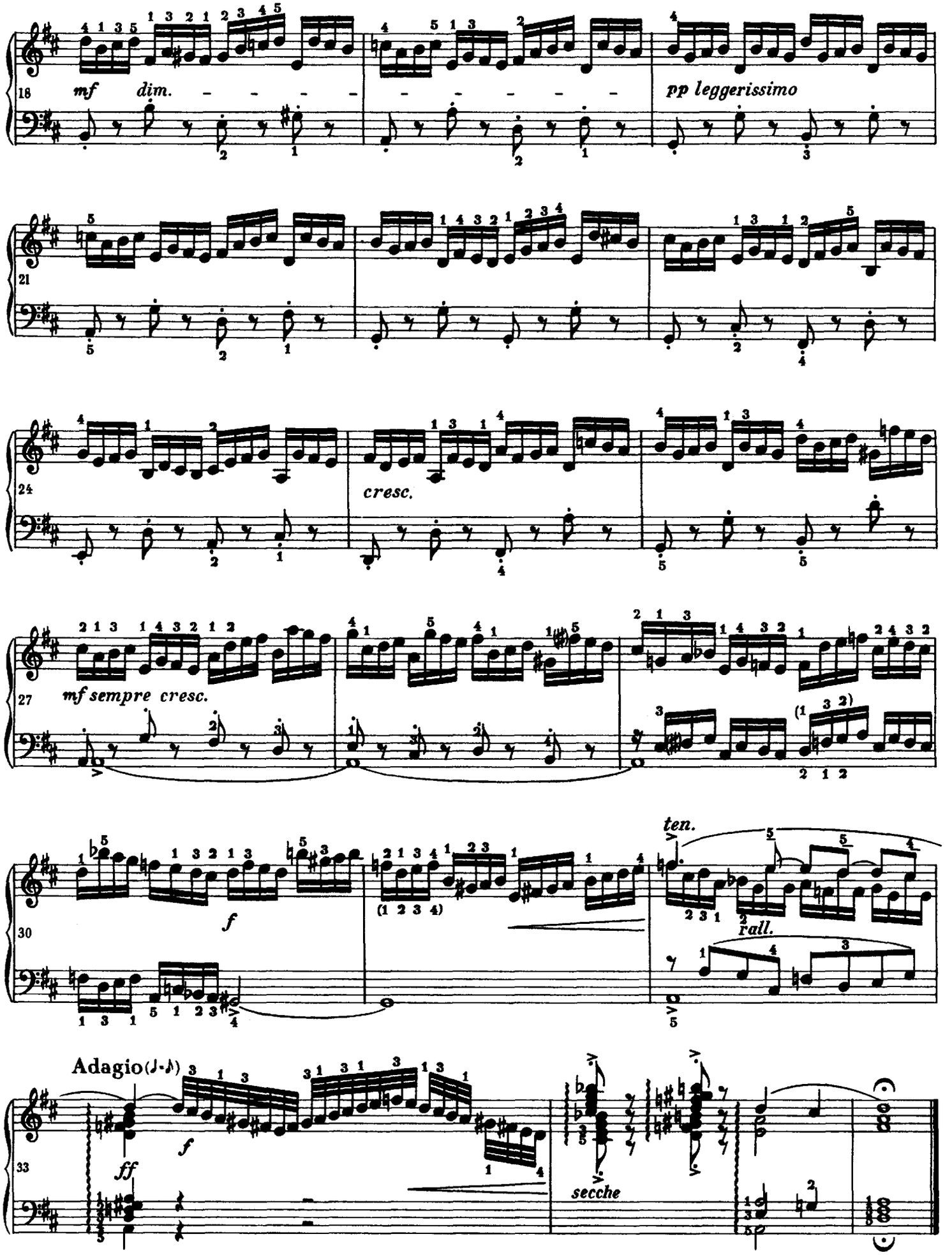
V Preludium

Allegro vivace e brillante (♩=126)

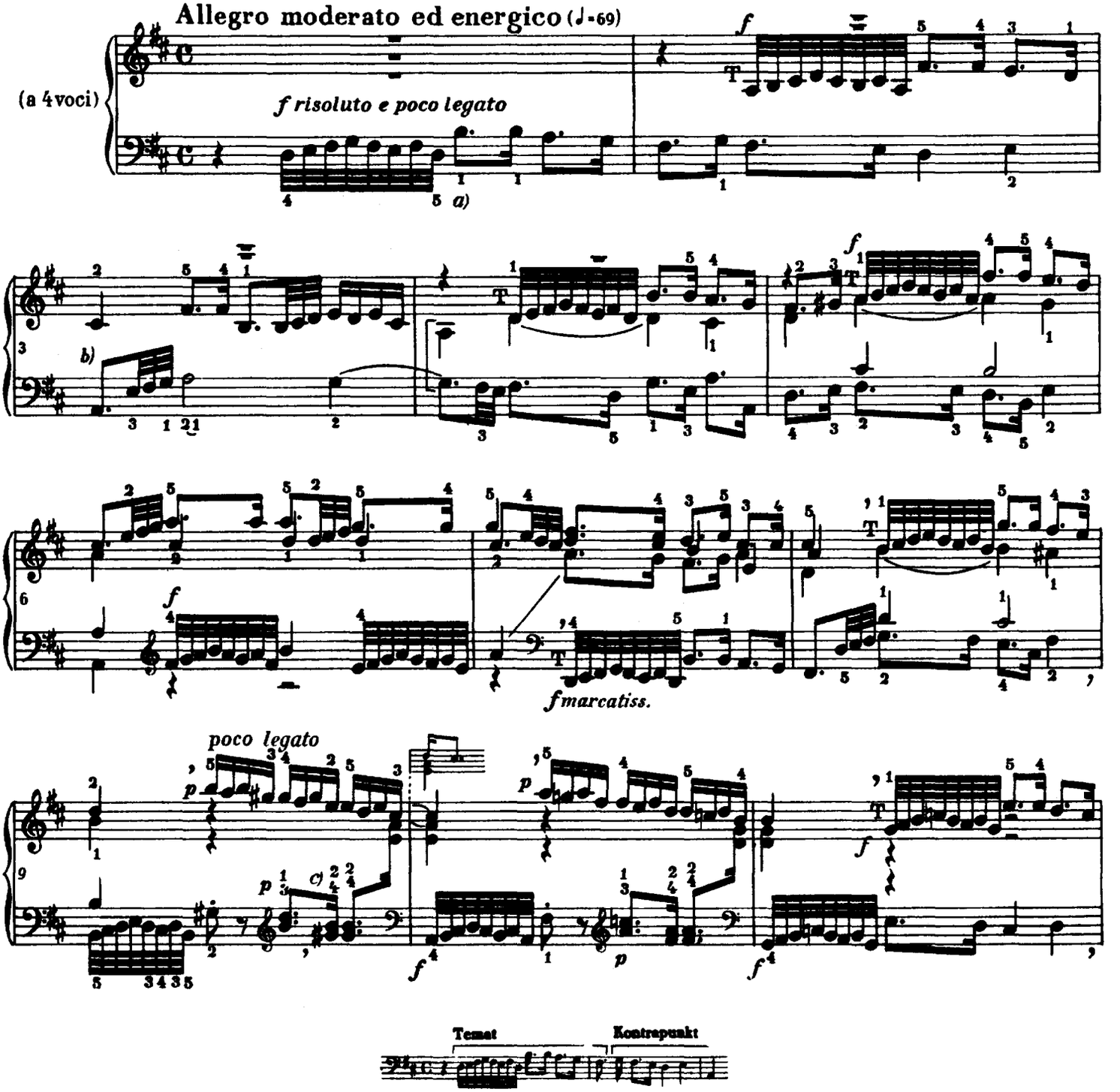
p leggero, scorrevole e poco legato

cresc.

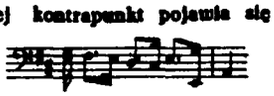
a) Albo:

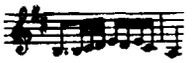

18
mf
dim.
pp leggerissimo
21
24
cresc.
27
mf sempre cresc.
30
f
ten.
rall.
Adagio (♩=♪)
ff
f
secche

V Fuga



Później kontrapunkt pojawia się w następującej zmienionej postaci:



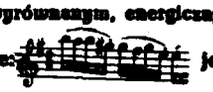
Ustęp w głosie tenorowym:  , w takcie łączníkowym pomiędzy drugim a trzecim wejściem tematu jest bardzo ważny, ponieważ z niego wywodzą się wszystkie łączniki w fudze.

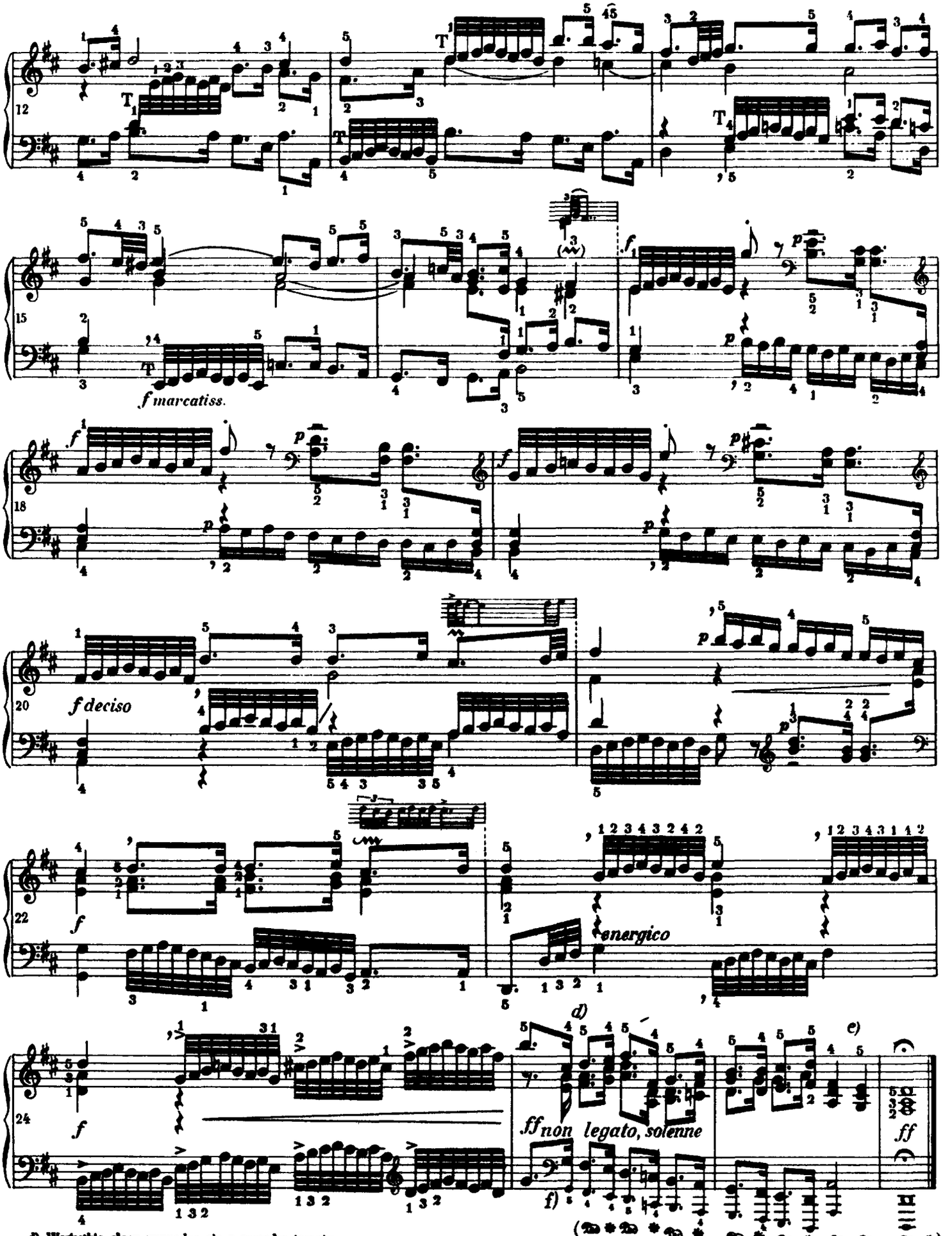
a) Wykonanie:

Zaleca się ścisłą realizację wartości szesnastkowych, bez przeciągania ich ani też skracania.

b) U Bacha kropka przy nucie nie ma ściśle określonej wartości. Tu i w całym utworze powinna jej odpowiadać wartość trzydziestodwójki.

Przykład:

c) Ten ustęp zawsze grać następująco: Prawa ręka powinna obydwa powtórzone dźwięki wykonać jednakowym brzmieniem, wyrównanym, energicznym uderzeniem. Następujące wykonanie:  jest absolutnie nieodpowiednie dla stylu tego utworu.

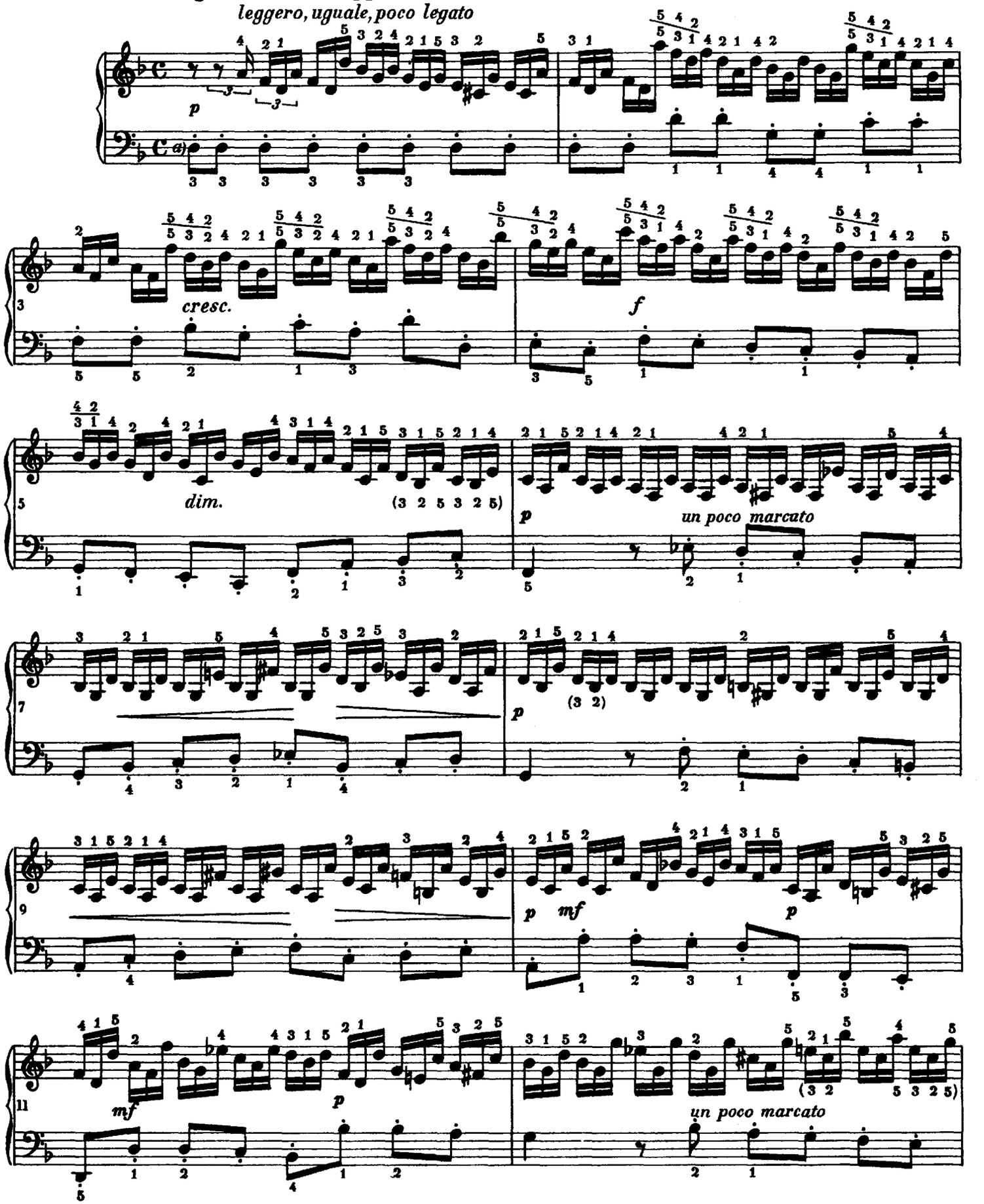


d) Wszystkie głosy wywodzą się z rysunku tematu.
e) Żaden rękopis nie ma znaku tryu nad tym e^1.
f) Podwojenie basu w oktawie i użycie pedału są od Ribitum.

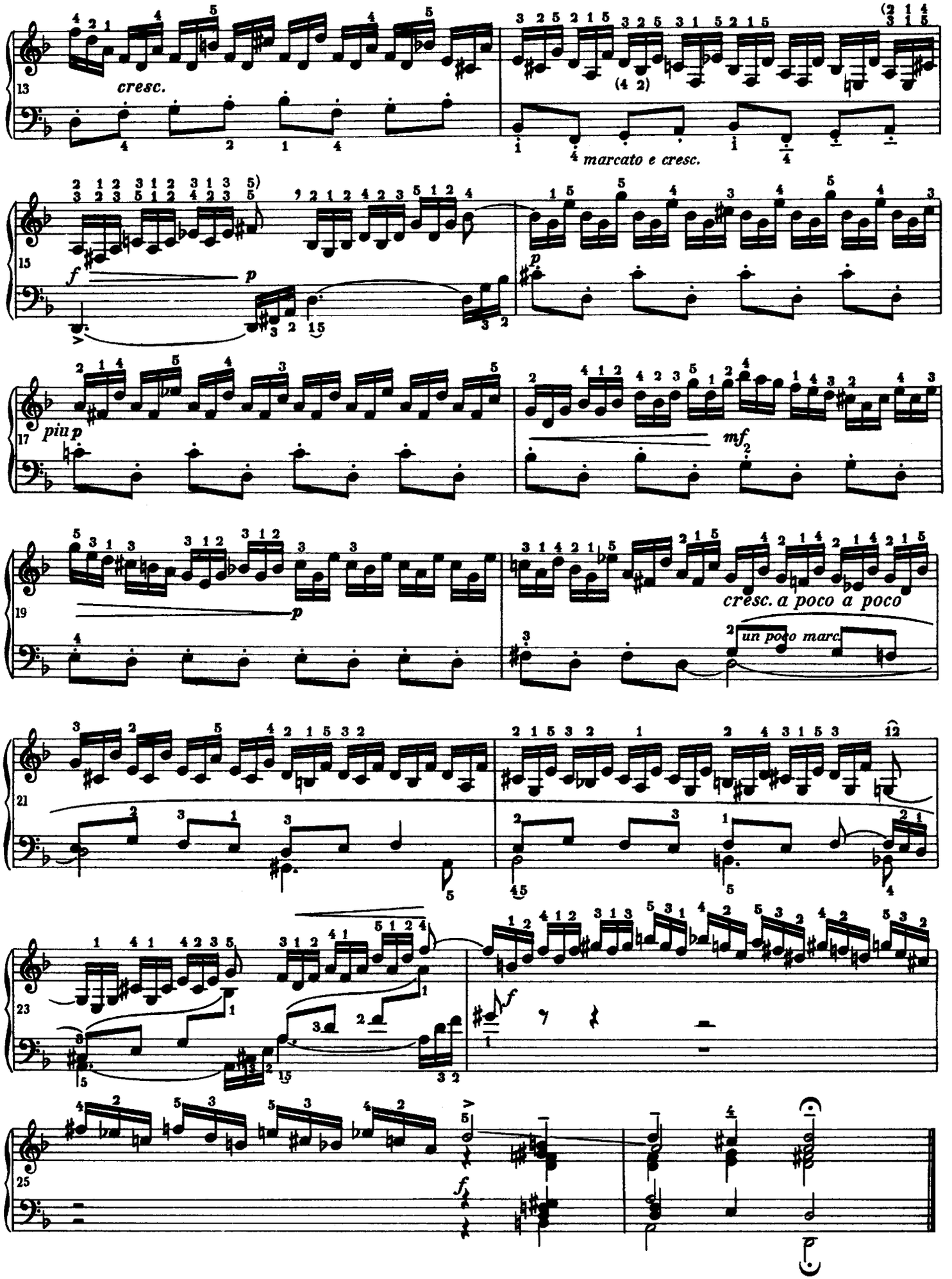
VI Preludium

Allegro ma non troppo (♩=84)

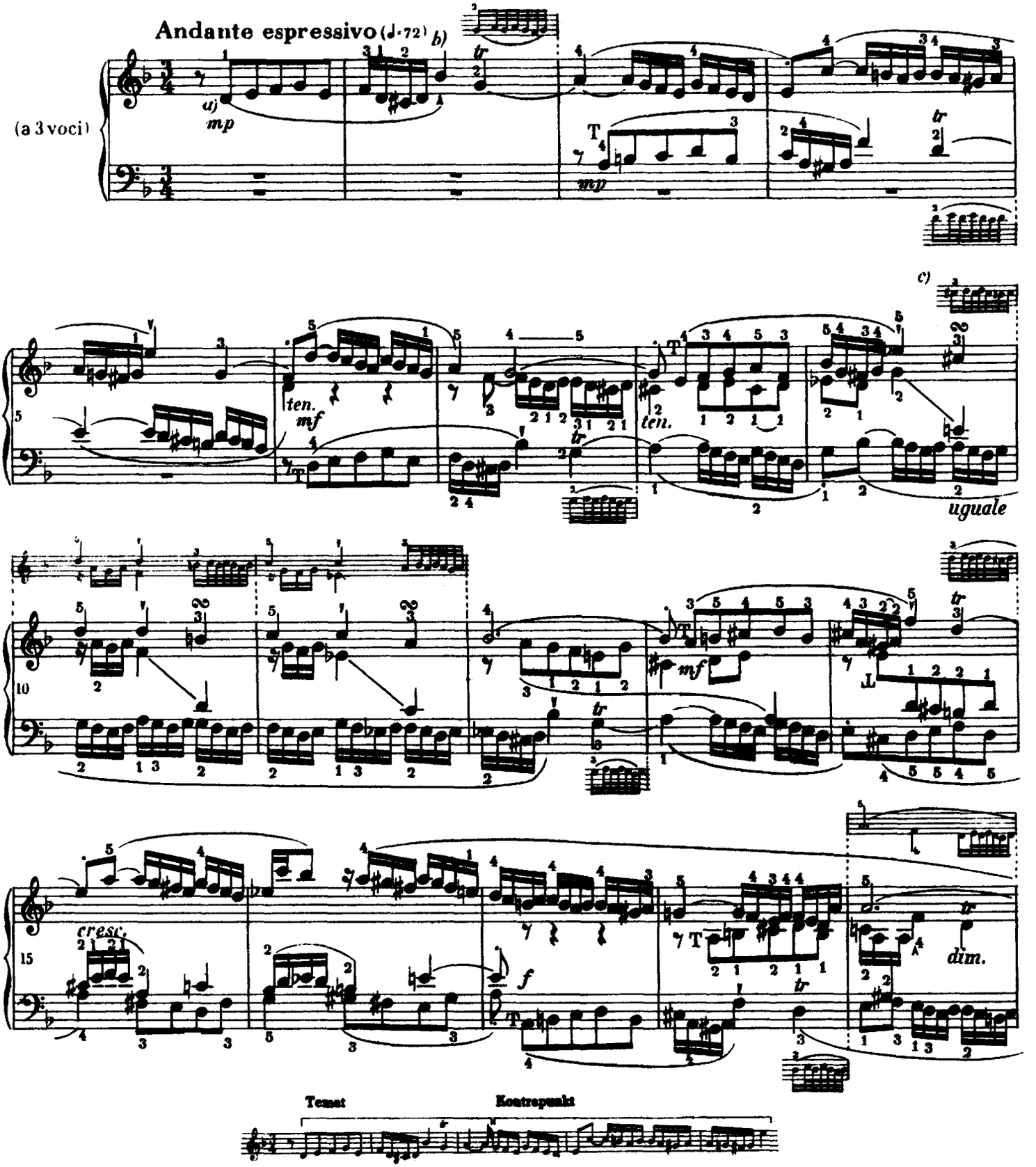
leggero, uguale, poco legato



a) Wyobraźmy sobie lekkie pizzicato wiolonczeli.


13
cresc.
(4 2)
marcato e cresc.
15
f
p
p
17
piu p
mf
19
p
cresc. a poco a poco
un poco marc.
21
23
f
25
f

VI Fuga

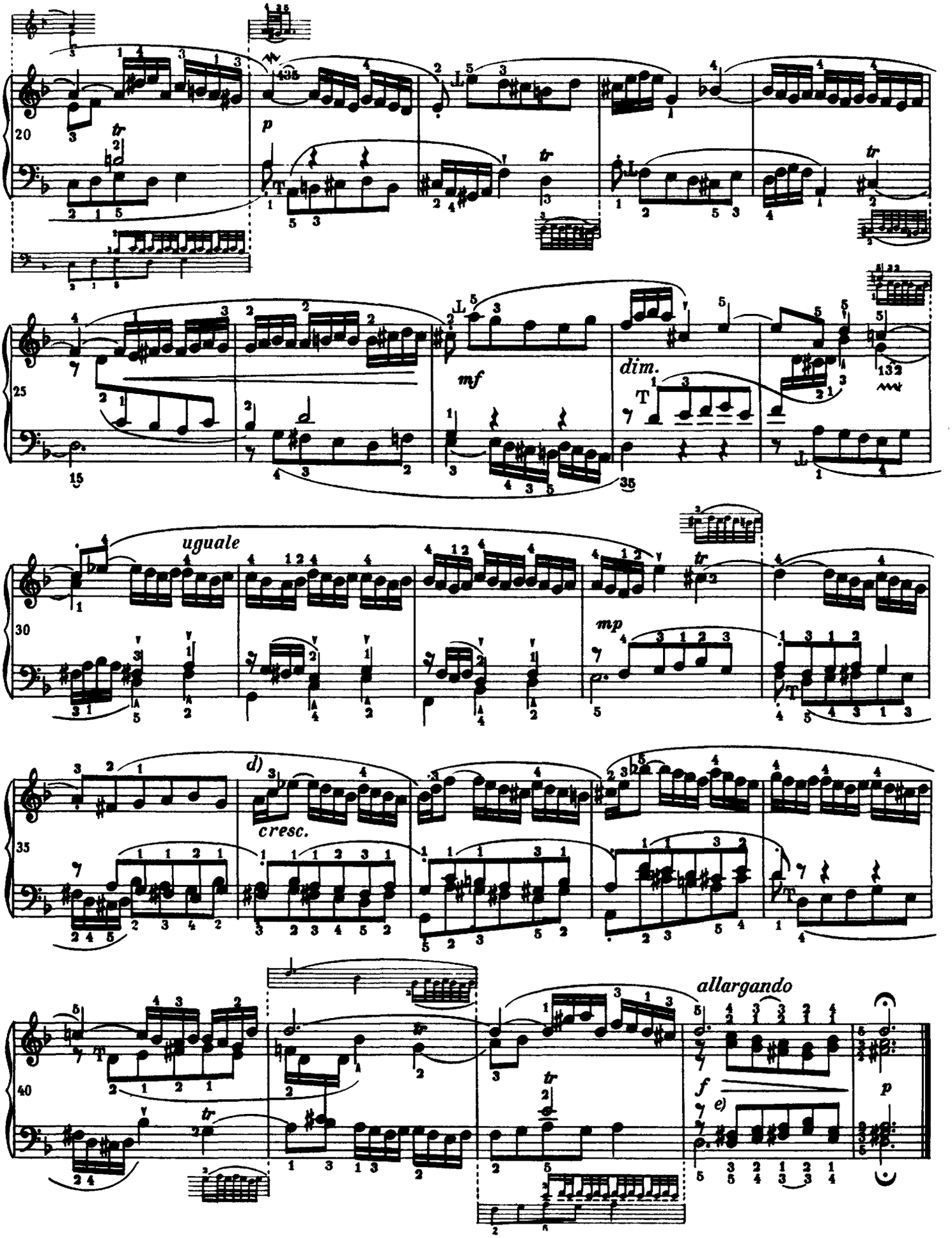


a) Temat oznaczony jest stale literą T. Odwrócenie tematu (inwersja) jest opatrzone tą samą literą odwróconą ⊥. Ten system oznaczeń, który redaktor już stosował w poprzednio wydanych utworach Bacha, zachowano i w niniejszym wydaniu.

b) Wszystkie znaki staccato accentato (v) są starannie skopiowane według autografu Bacha.

c) Jest bardzo prawdopodobne, że błąd kopisty spowodował zastąpienie znaku trylu w tym ustępie znakiem obiegnika; wymagałby on następującego wykonania:

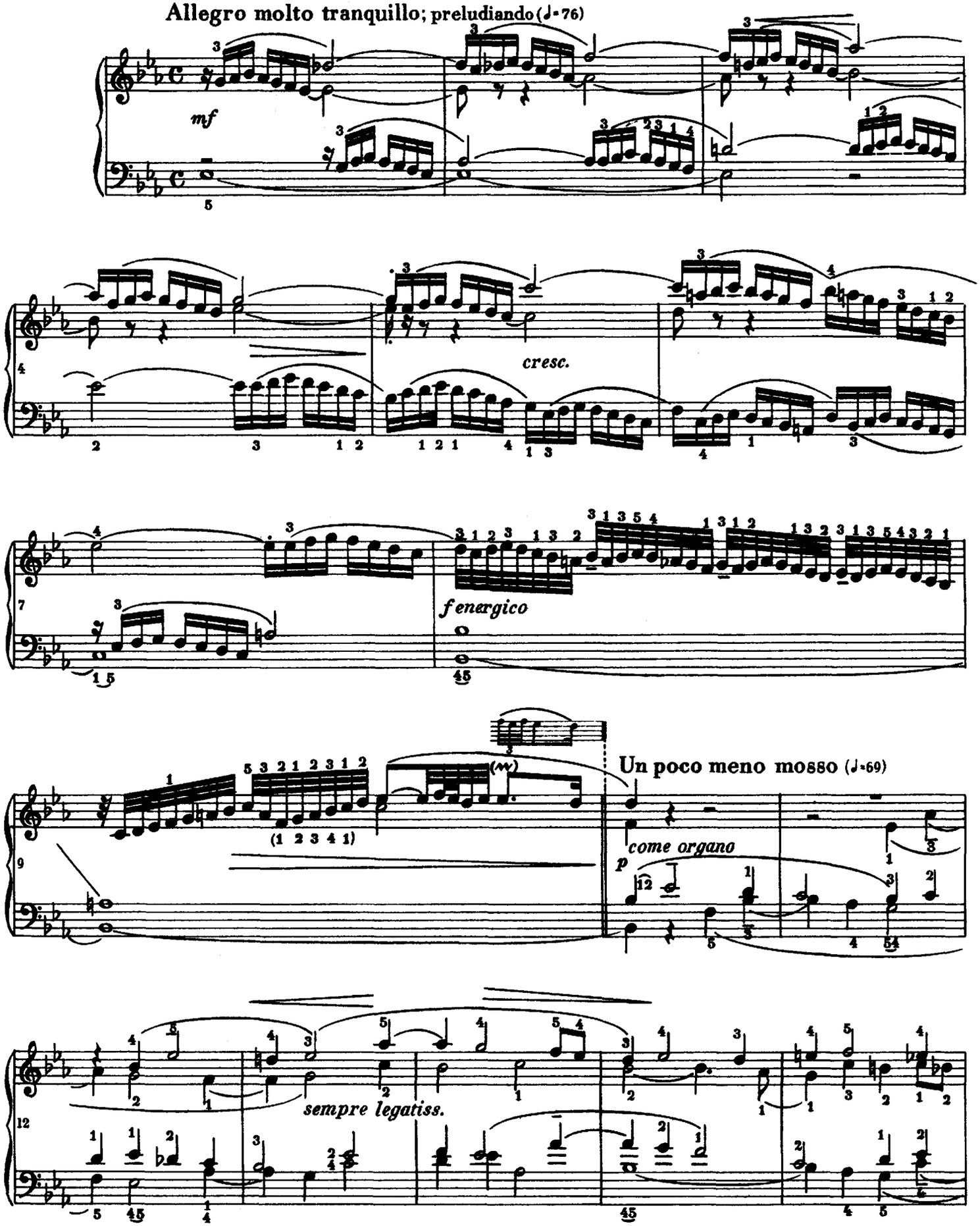
Sprawiłoby to, że bezpośrednie pochodzenie tej progresji z tematu stałoby się mniej widoczne.

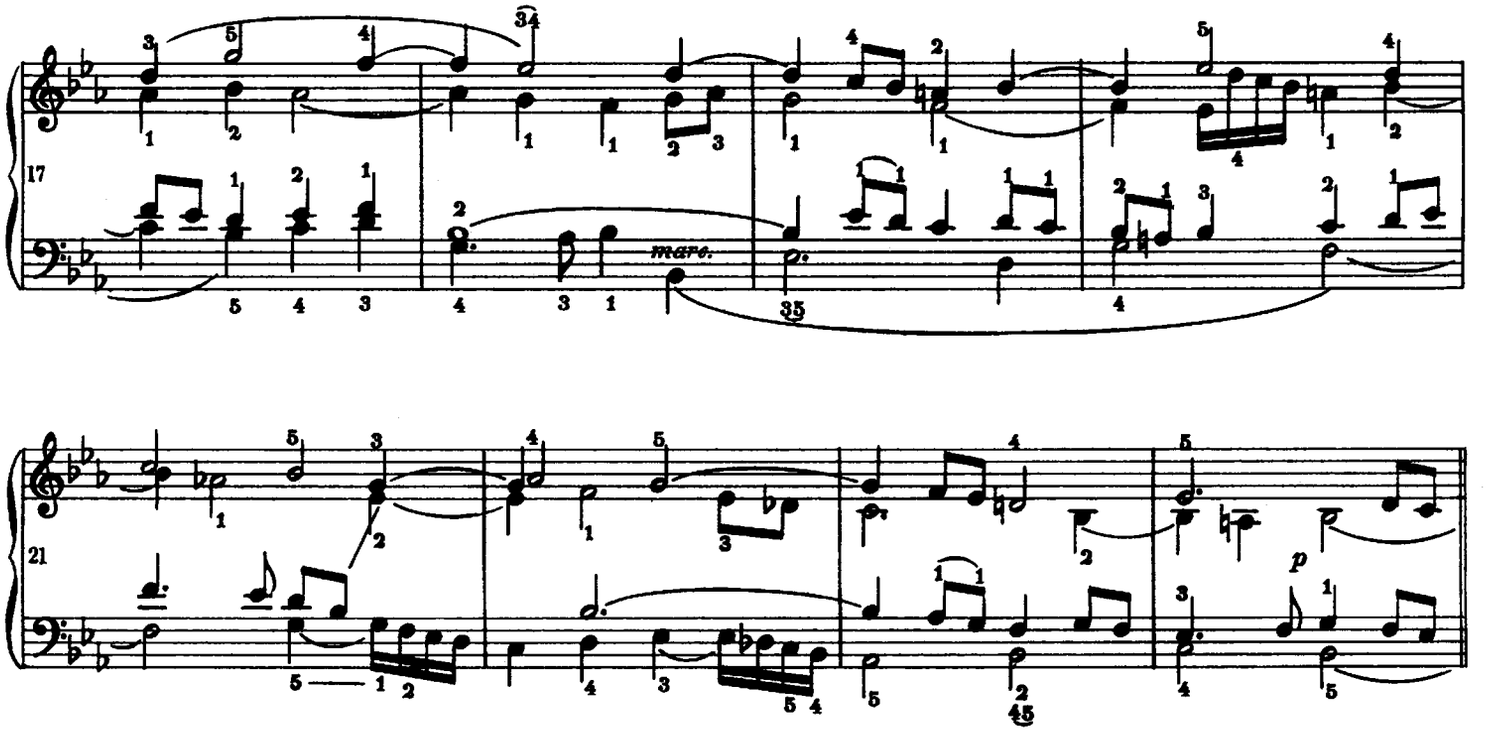


d) Górny głos wyprowadzony jest z drugiego taktu kontrapunktu. Dwa pozostałe głosy powtarzają temat w ruchu przeciwnym.

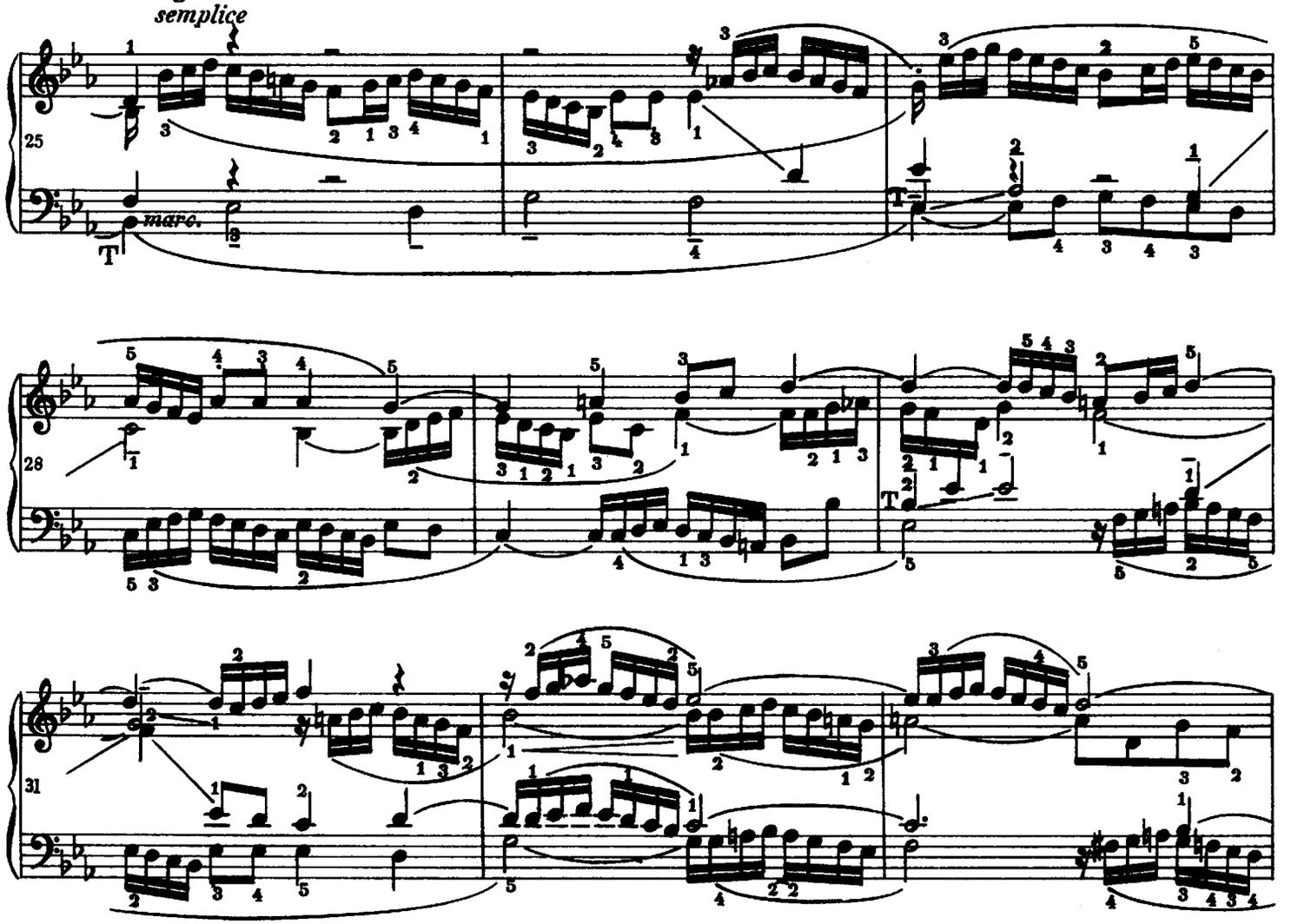
e) Głosy środkowe są tu zdwojone i powtarzają temat, jedne w ruchu prostym, inne w przeciwnym.

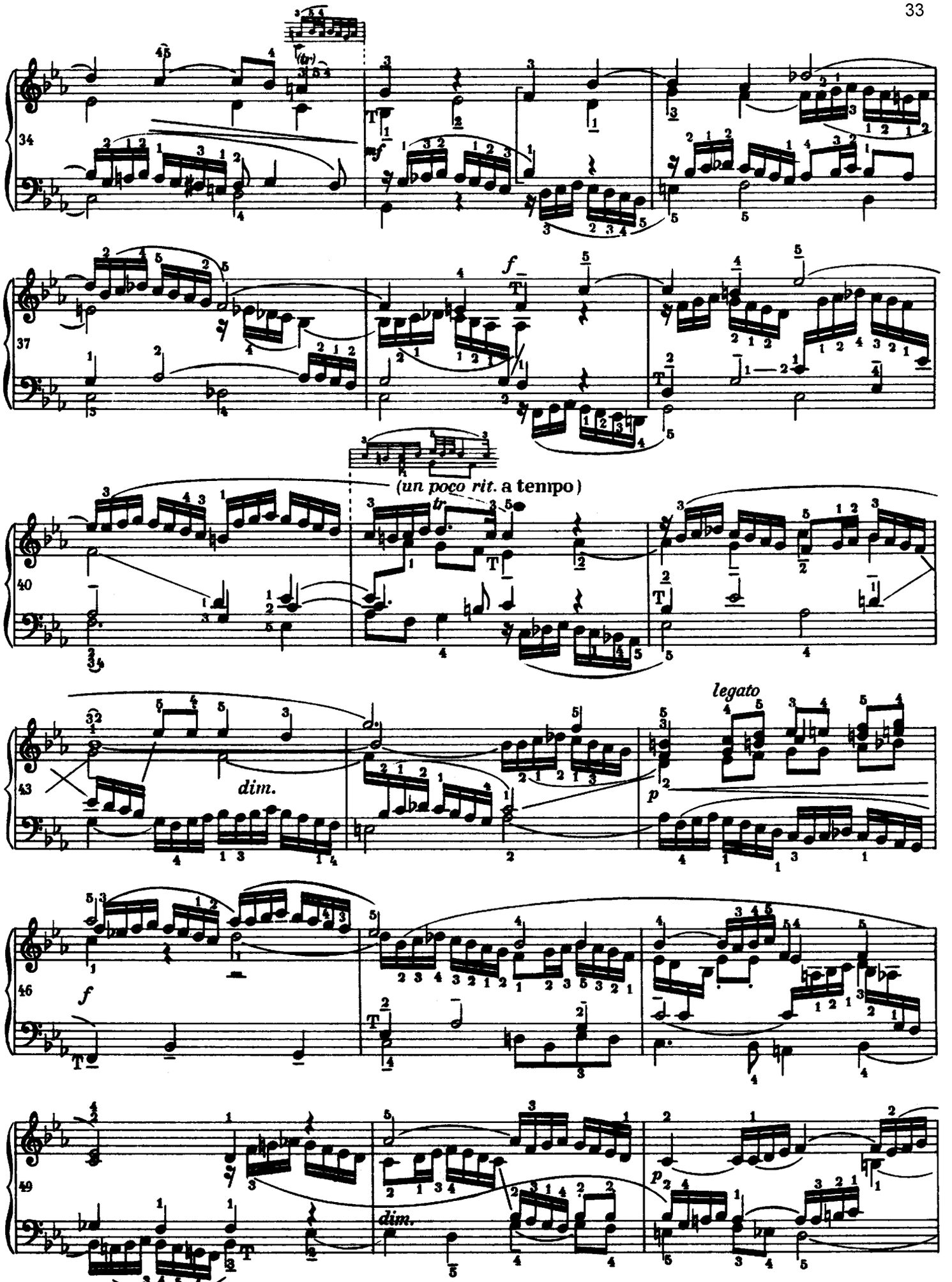
VII Preludium

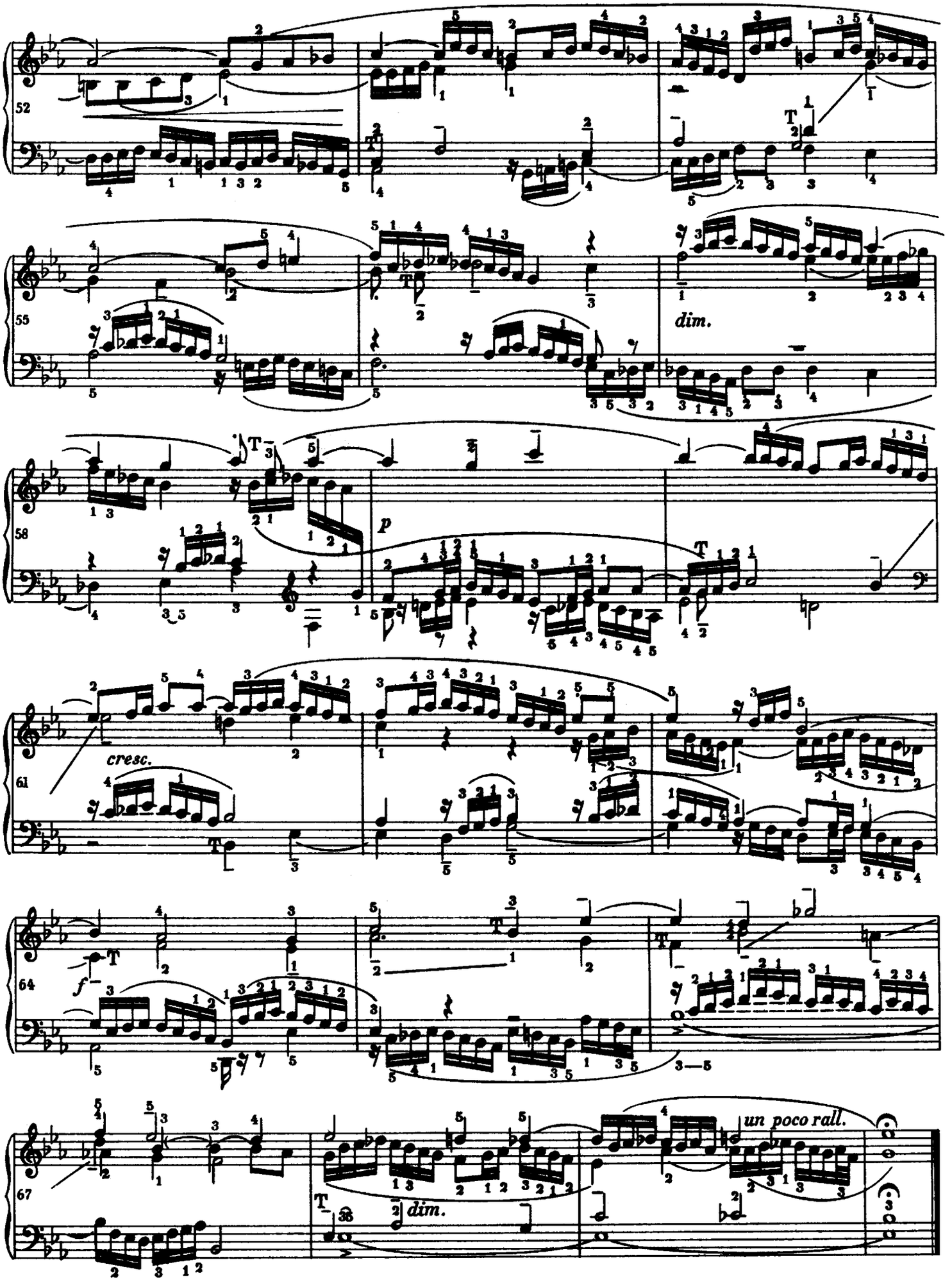




Fugato (a 4 voci)
Allegro (♩=80)
semplice



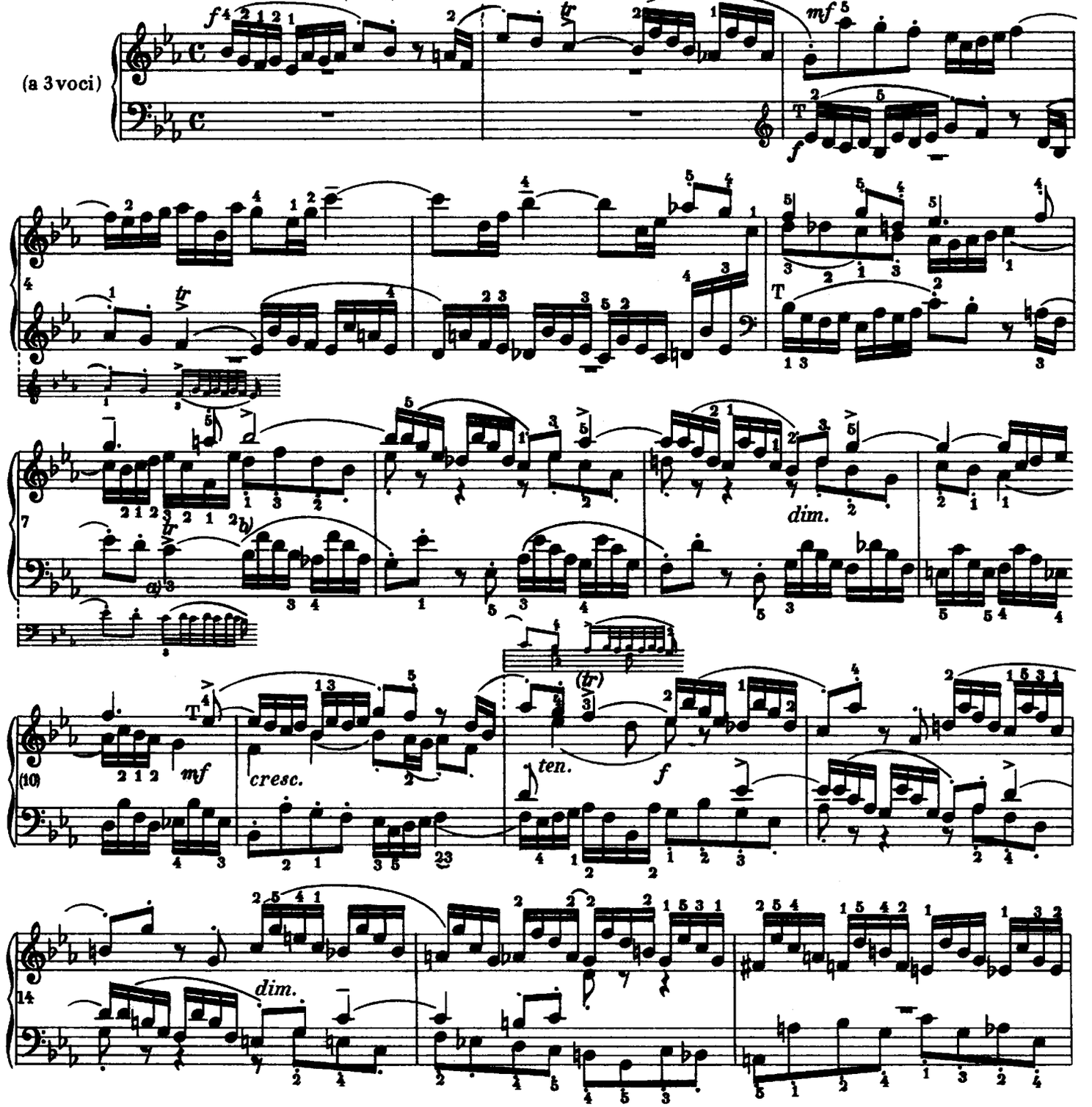

34
37
(un poco rit. a tempo)
40
dim.
legato
43
46
49
dim.


52
55
dim.
58
p
61
cresc.
64
f
3—5
67
dim.
un poco rall.

VII Fuga

Allegro moderato ma con brio (♩-96)

(a 3 voci)



Temat

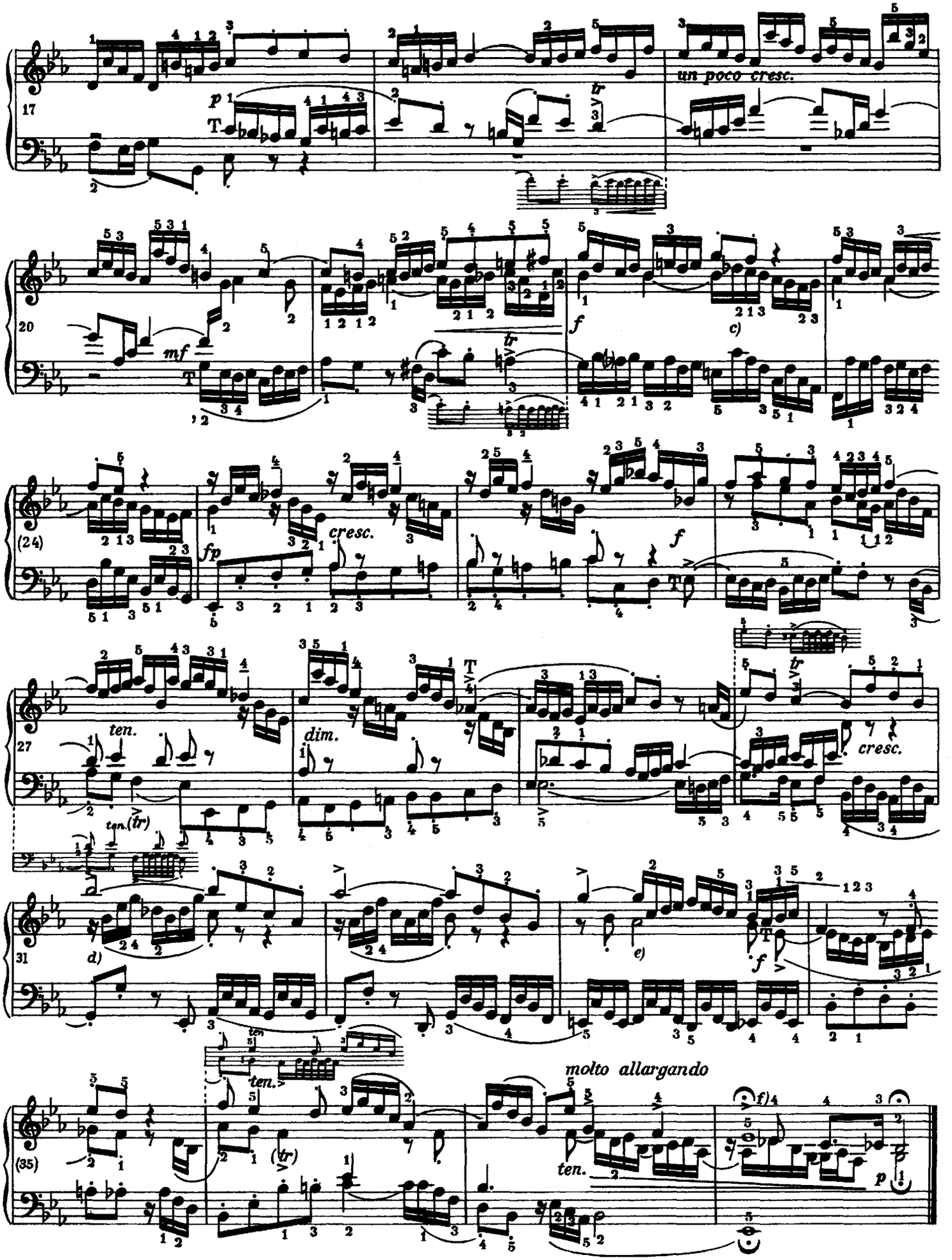
Zakończenie tematu

Kontrapunkt

Odpowiedź tonalna modulująca

a) Albo:

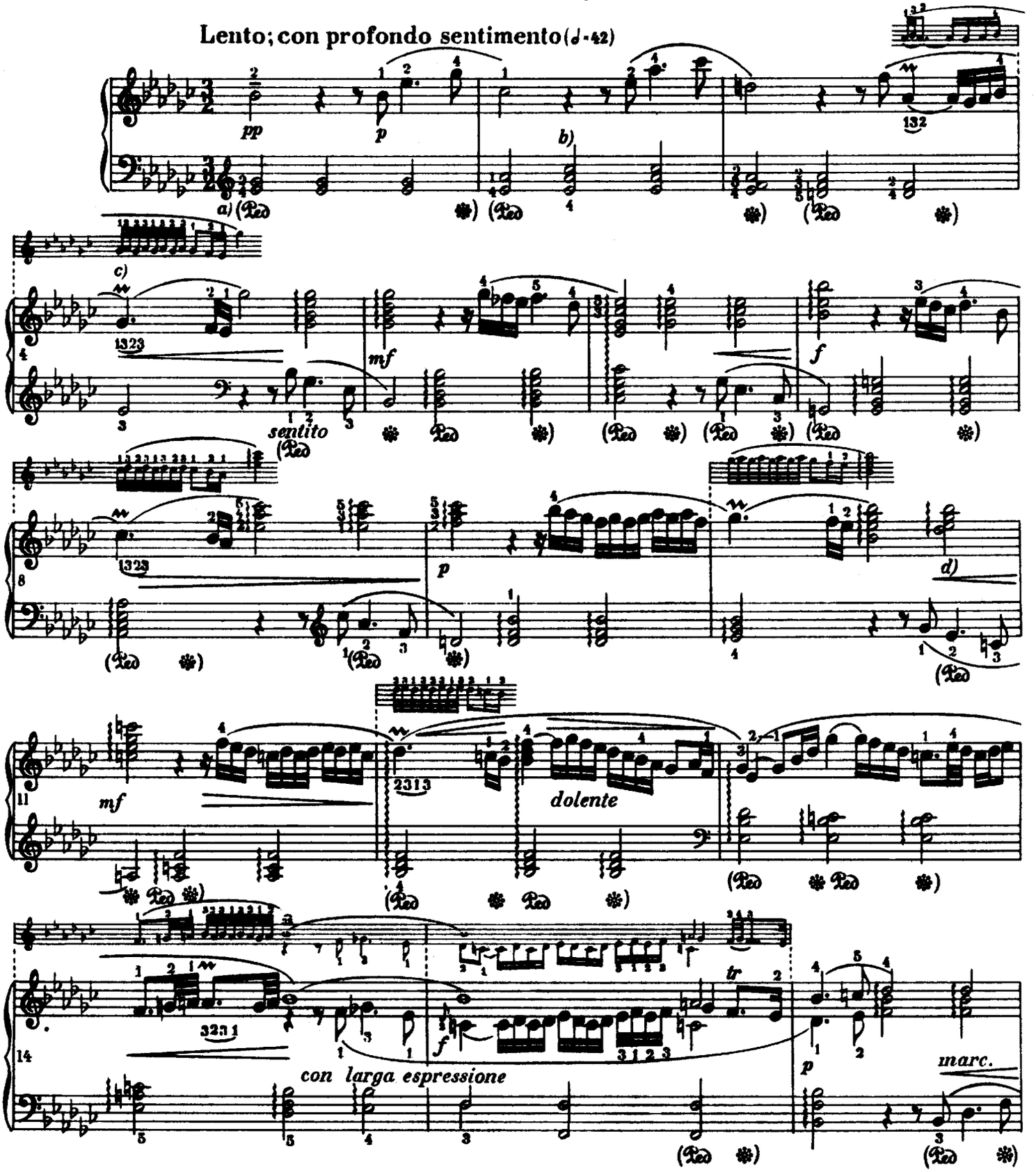
b) Ten pierwszy łącznik, jak również i dalsze, wywodzi się niemal całkowicie z zakończenia tematu



c) Pochodzi z kontrapunktu. d) Zakończenie tematu w odwróceniu. e) Pochodzi z kontrapunktu. f) Głos tenorowy zdwojony.

VIII Preludium

Lento; con profondo sentimento (♩=42)

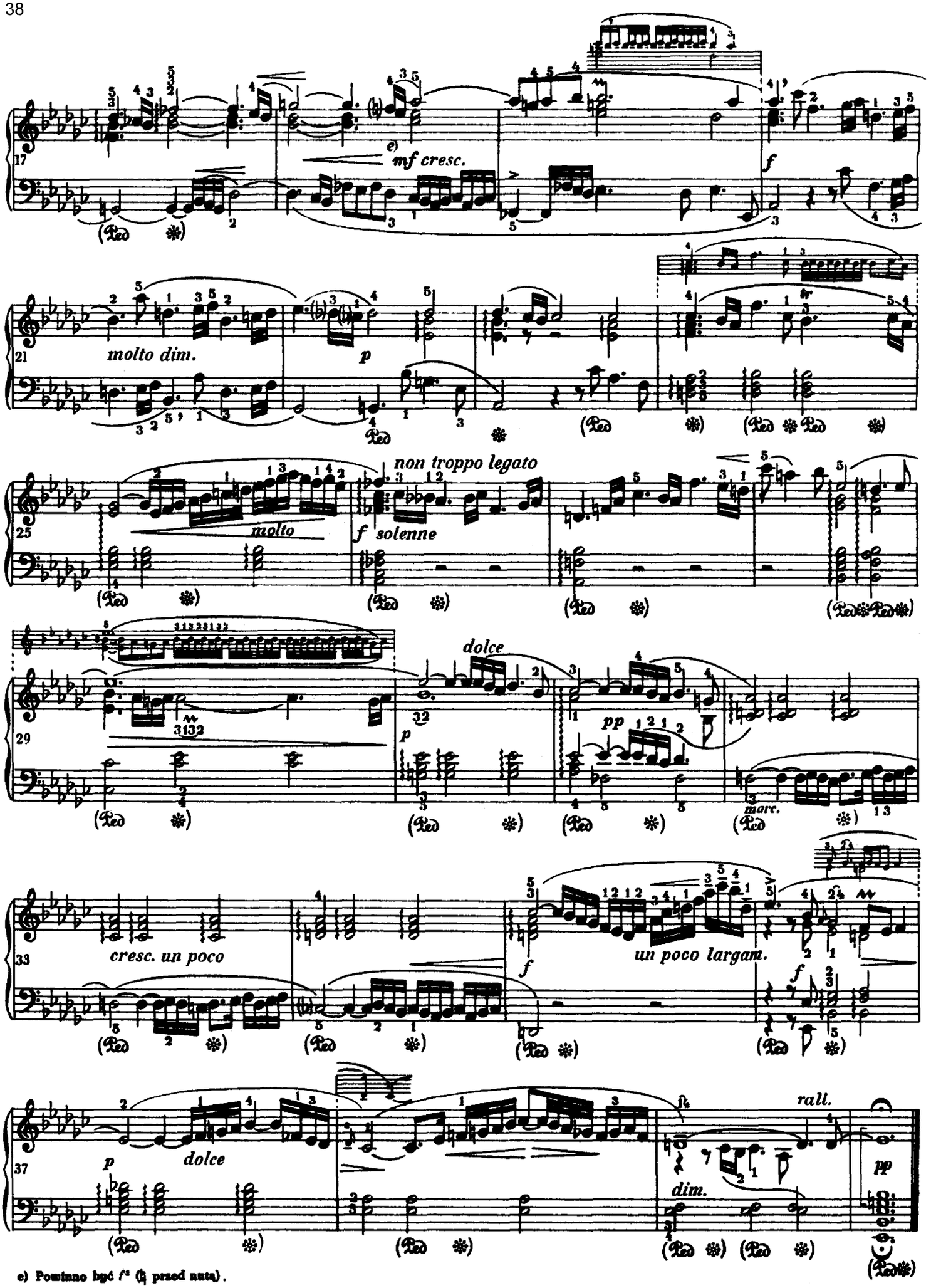


a) Redaktor sądzi, że zastosowanie pedału w tym wspaniałym preludium nie jest sprzeczne z charakterem utworu.

b) Drugie ces¹, grane lewą ręką, ma brzmieć ciszej niż pierwsze, ponieważ jest tylko częścią akompaniamentu.

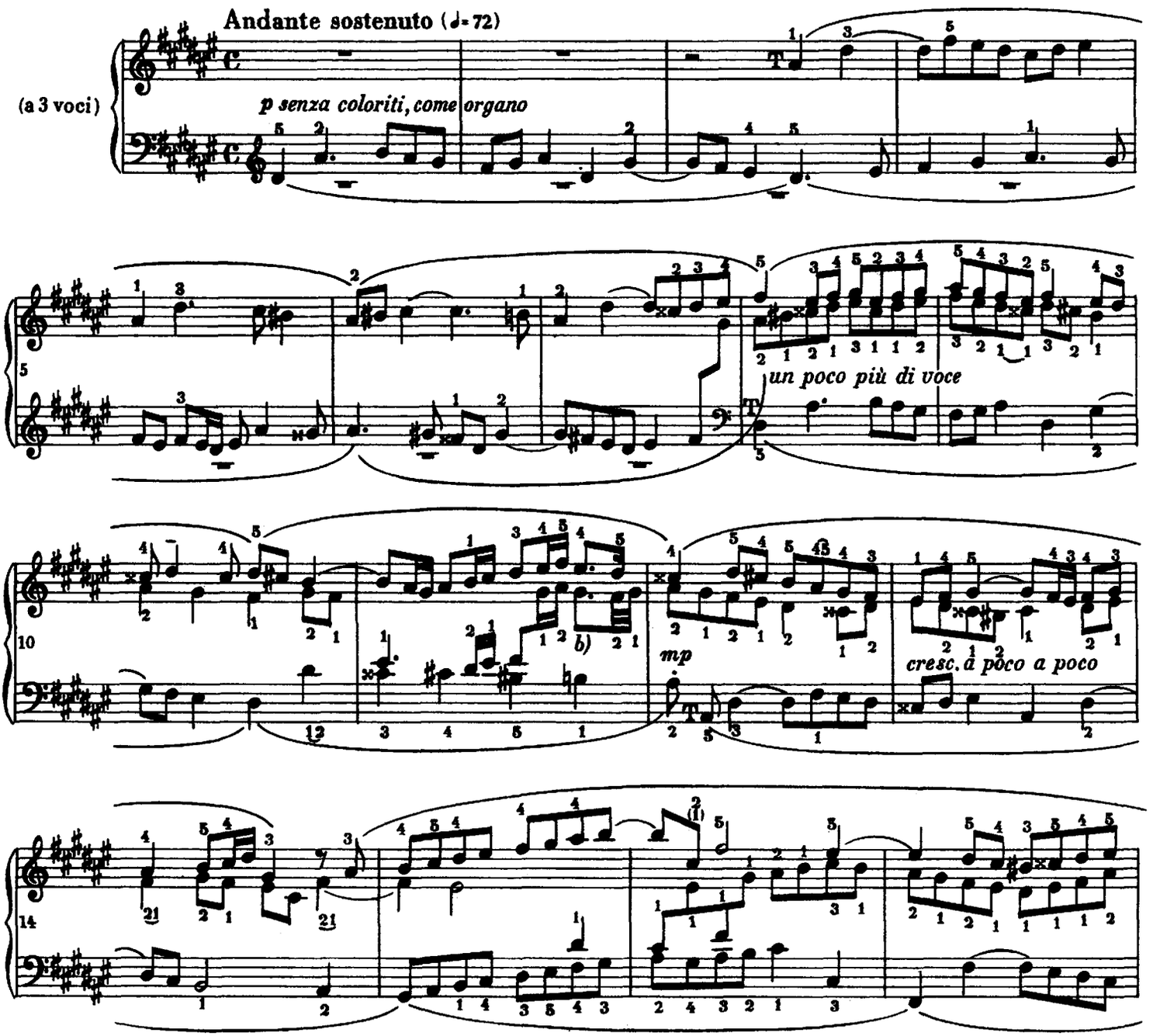
c) Zaleca się grać dźwięki ozdobników zawsze lżej niż główne dźwięki melodii. Zatem:

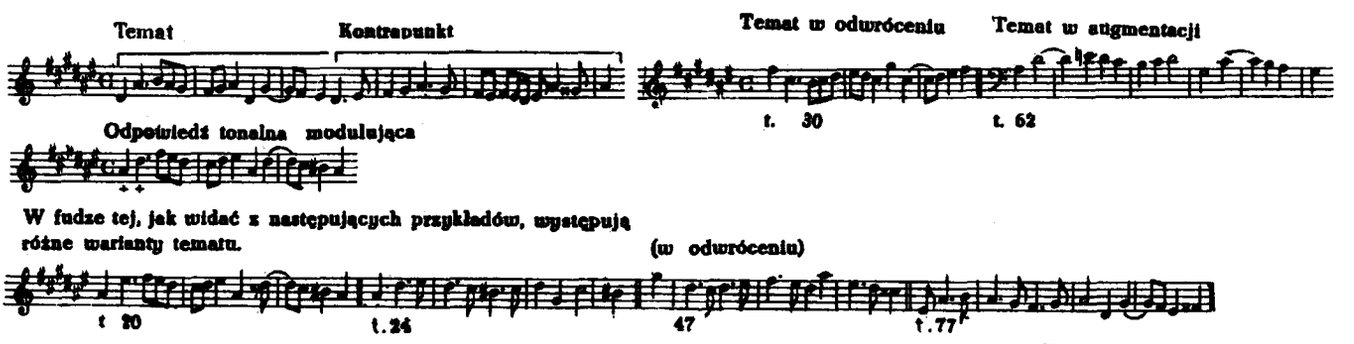
d) Czerny miał może pewne wątpliwości co do autentyczności des² i w swoim wydaniu opuścił je, chociaż znajdujemy je we wszystkich rękopisach.



e) Powinno być f^2 (♮ przed nutą).

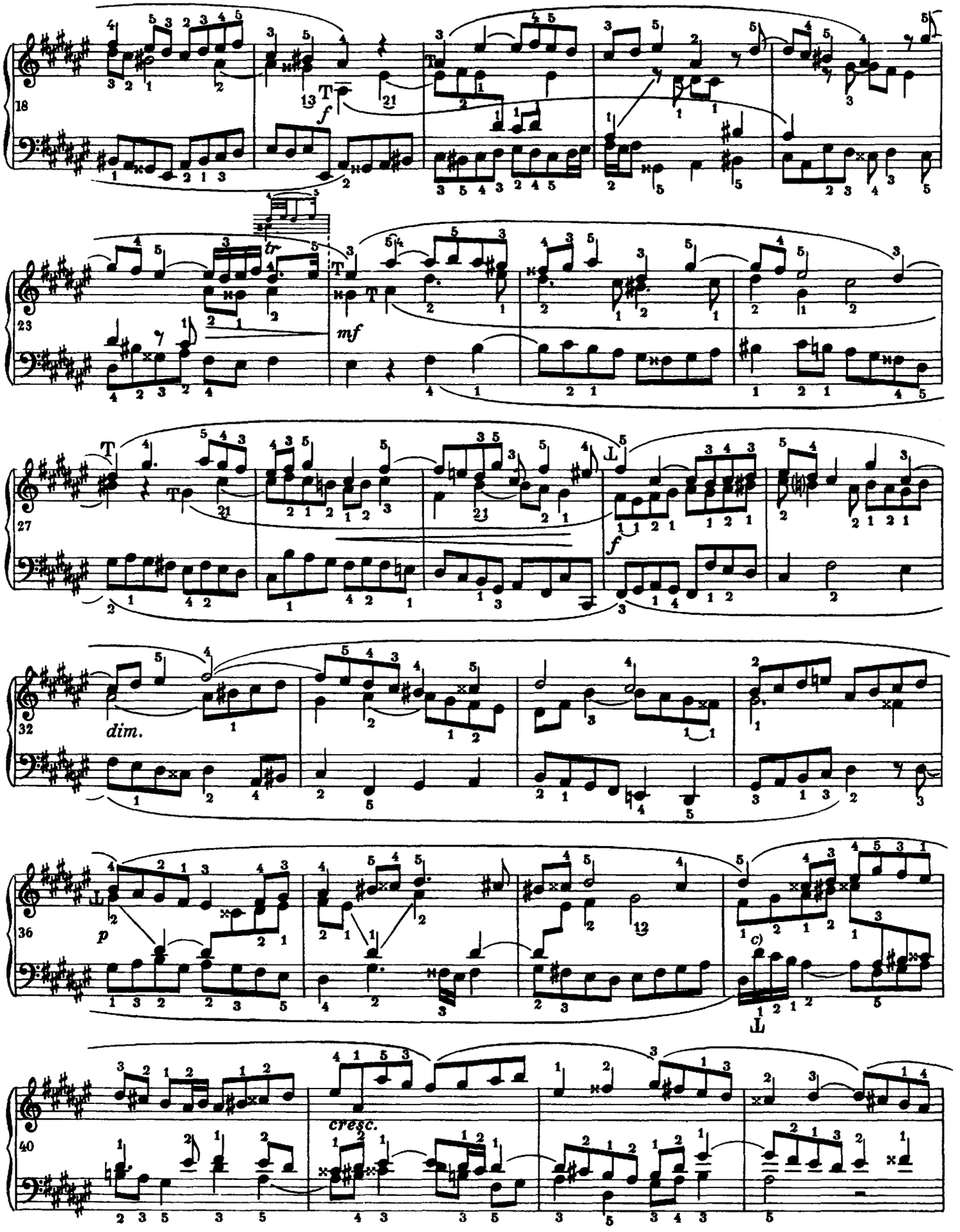
VIII Fuga[a)]



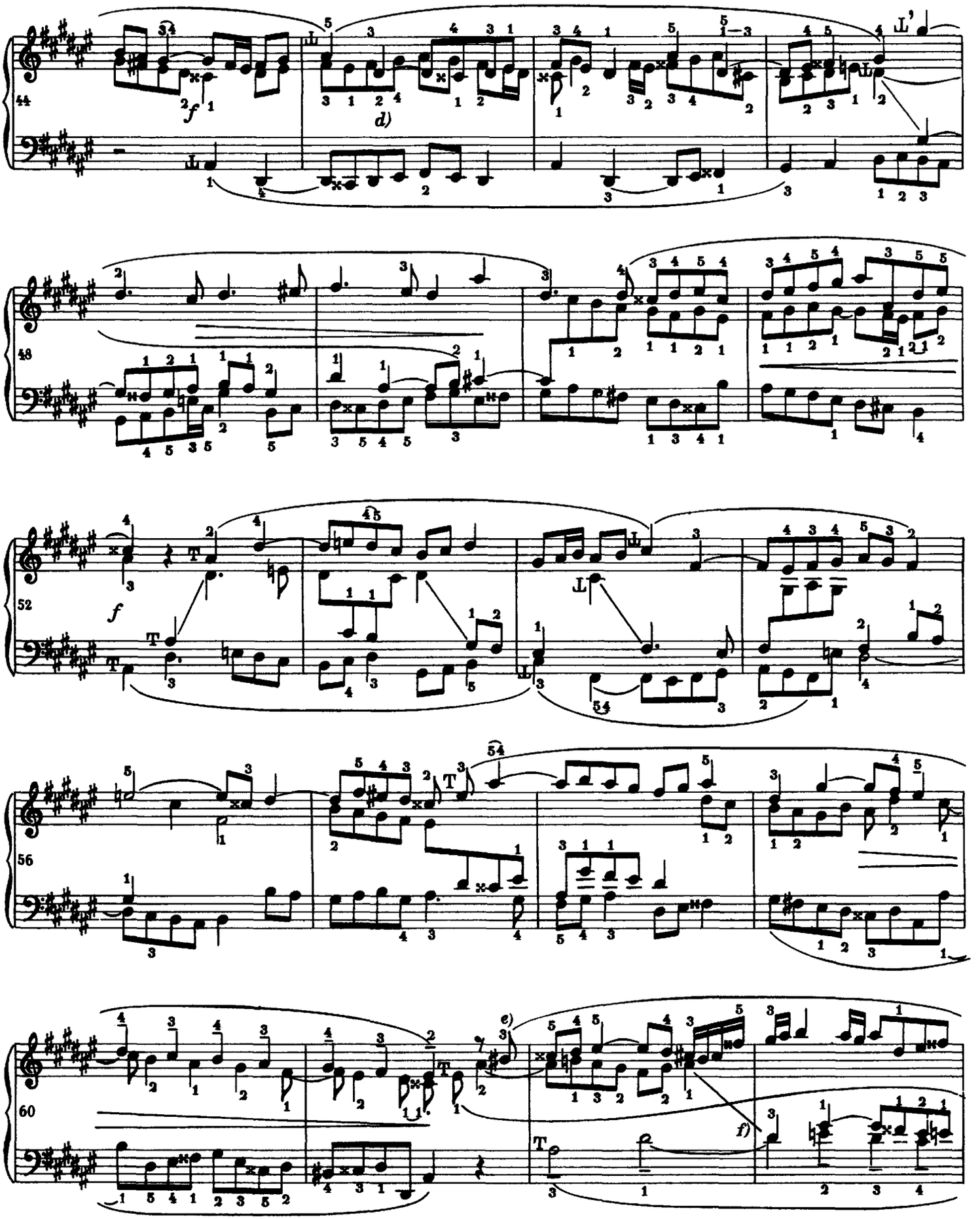


a) Bach napisał tę fugę w dis-moll, a nie w es-moll, jak ją drukują wydania Czernego i Tausiga.

b) Niektóre rękopisy mają inną wersję: Niemniej jest prawdopodobne, że również w wypadku takiej notacji *dis*³ wykonywano równocześnie z *fis*³. , zgodnie ze zwyczajem epoki, polegającym na podporządkowaniu niekiedy rytmu jednego głosu rytmowi drugiego głosu.

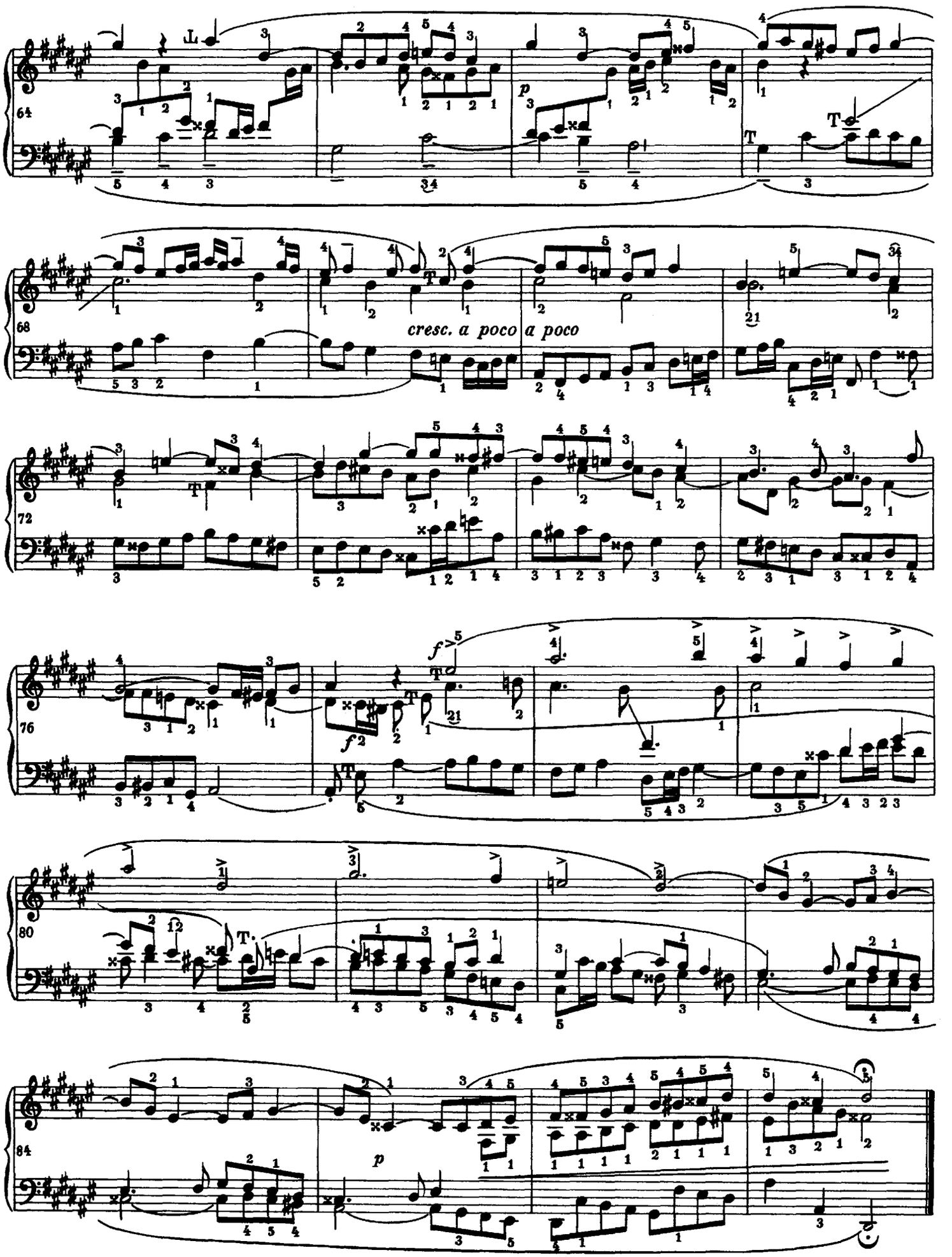


c) Odpowiednik (temat odwrócony):

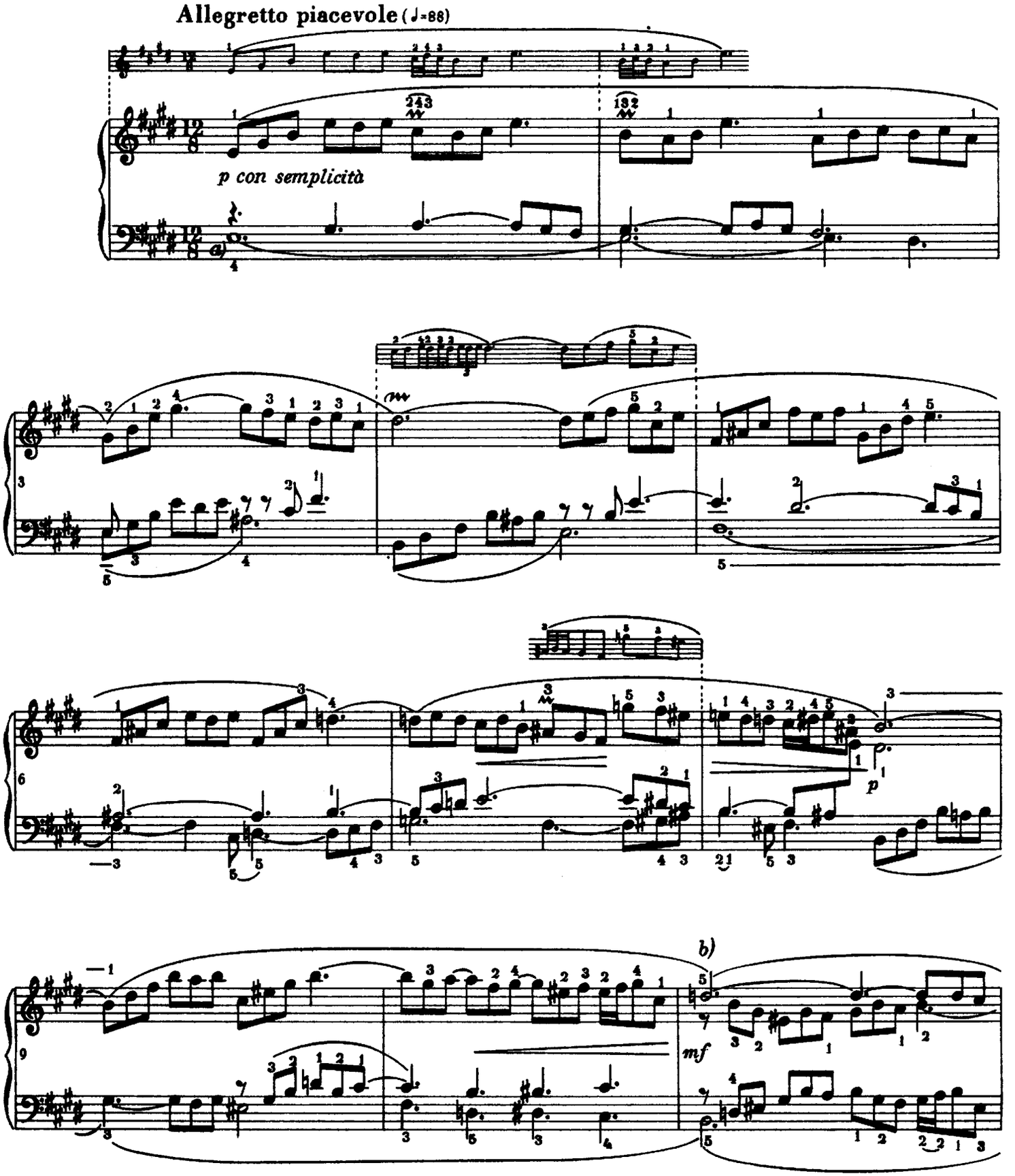


d) Uwydatnić temat.
e) Odpowiednik (temat odwrócony)

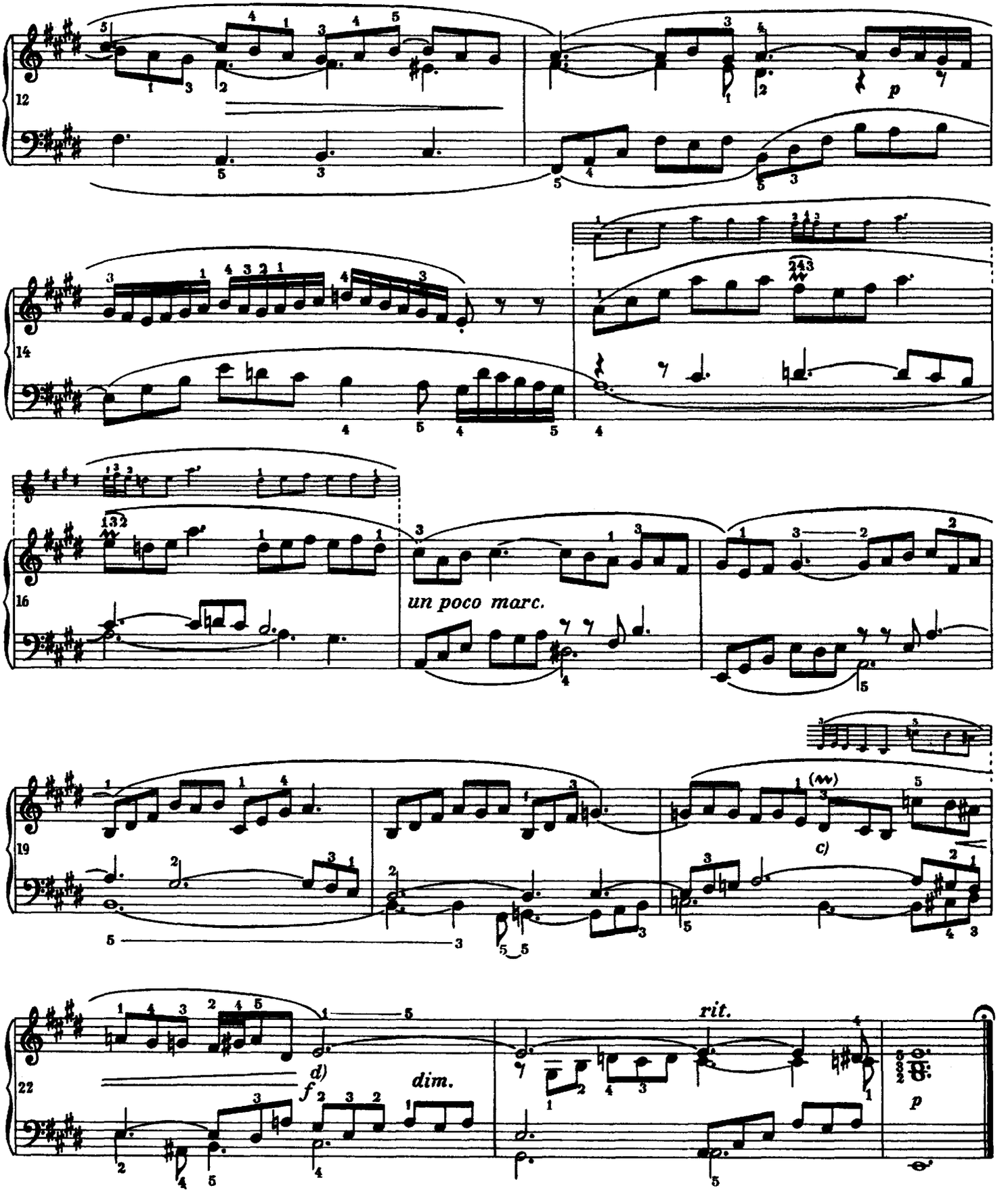
f) Należy ponownie uderzyć *dis*^{1}, ale lekko i nie odrywając palca od klawisza.


64
68
cresc. a poco a poco
72
76
80
84

IX Preludium



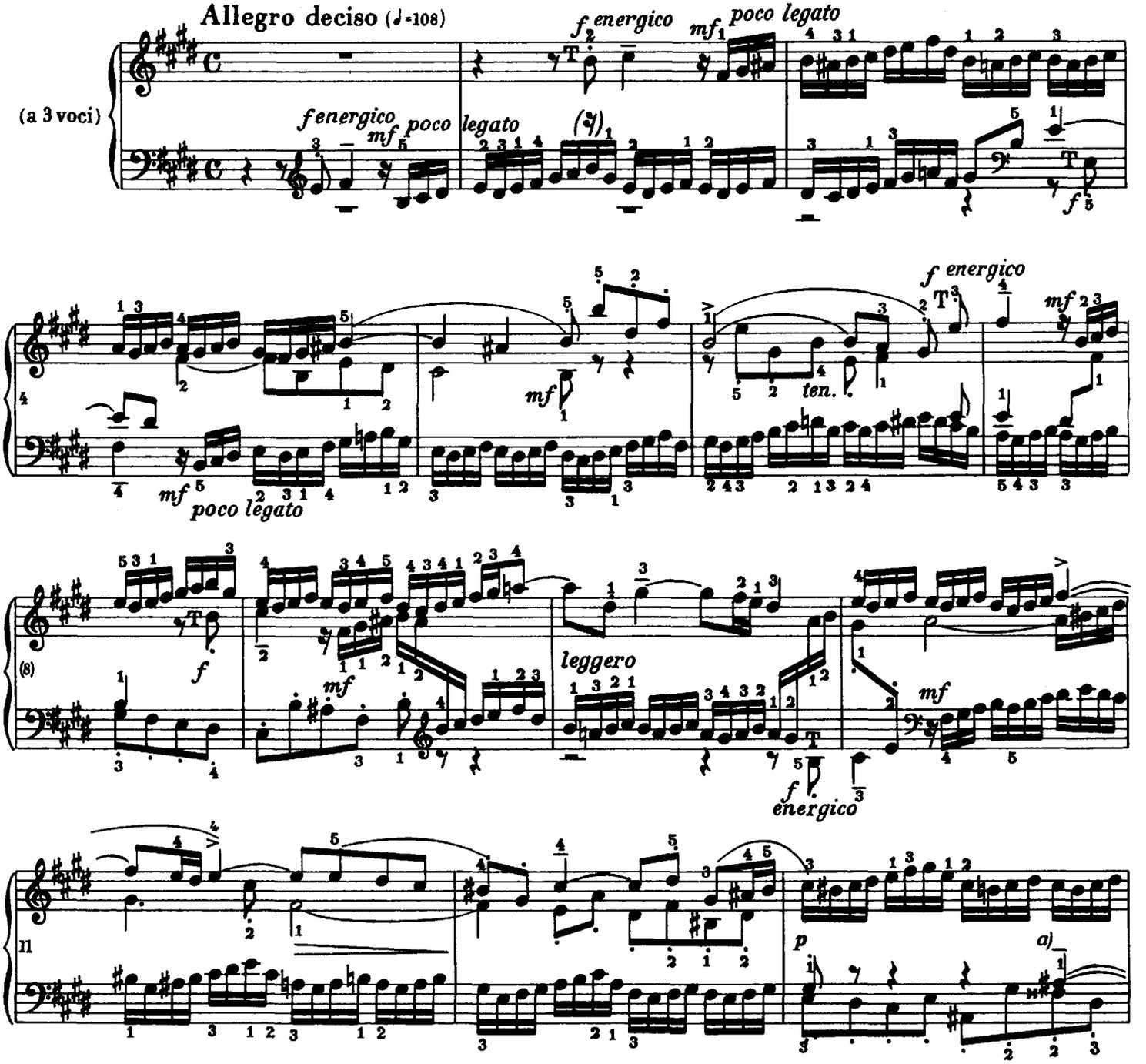
a) c należy tak uderzyć, by długo brzmiało. Podobnie a w t. 15 i 16.
b) Słuchacz powinien móc wyraźnie słyszeć przebieg każdego z obu głosów; głos górny gramy większym dźwiękiem.

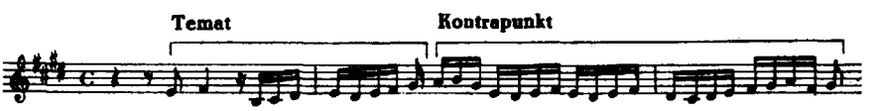


c) W rękopisach nie znajdujemy znaku ∿; jest on jednak potrzebny ze względu na analogię z t. 7.

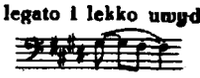
d) e^1 trzeba zagrać forte; słuchacz musi usłyszeć, że dźwięk ten przechodzi na dis^1.

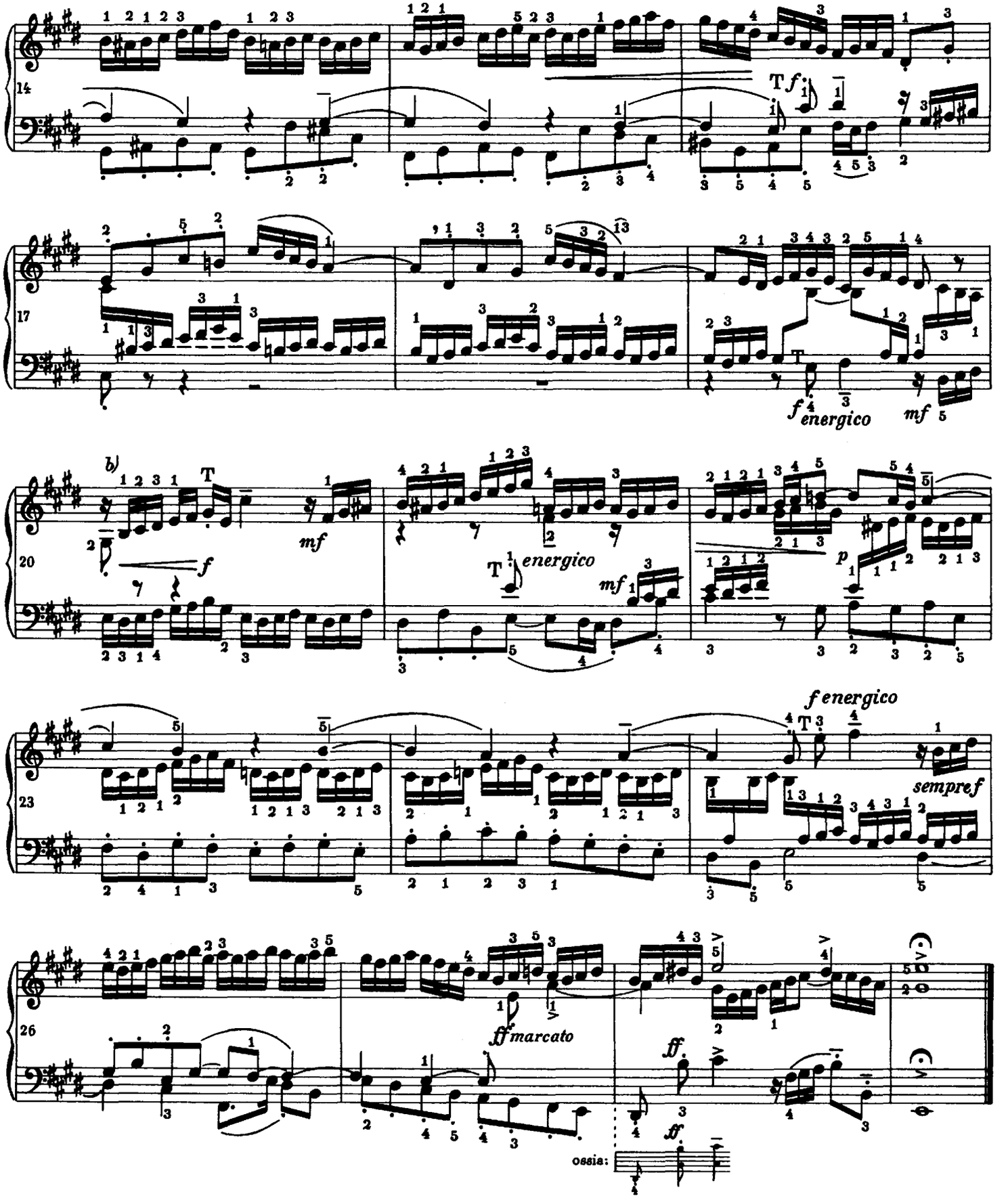
IX Fuga





a) Głos środkowy (altowy) ma być zagrany legato i lekko uwydatniony

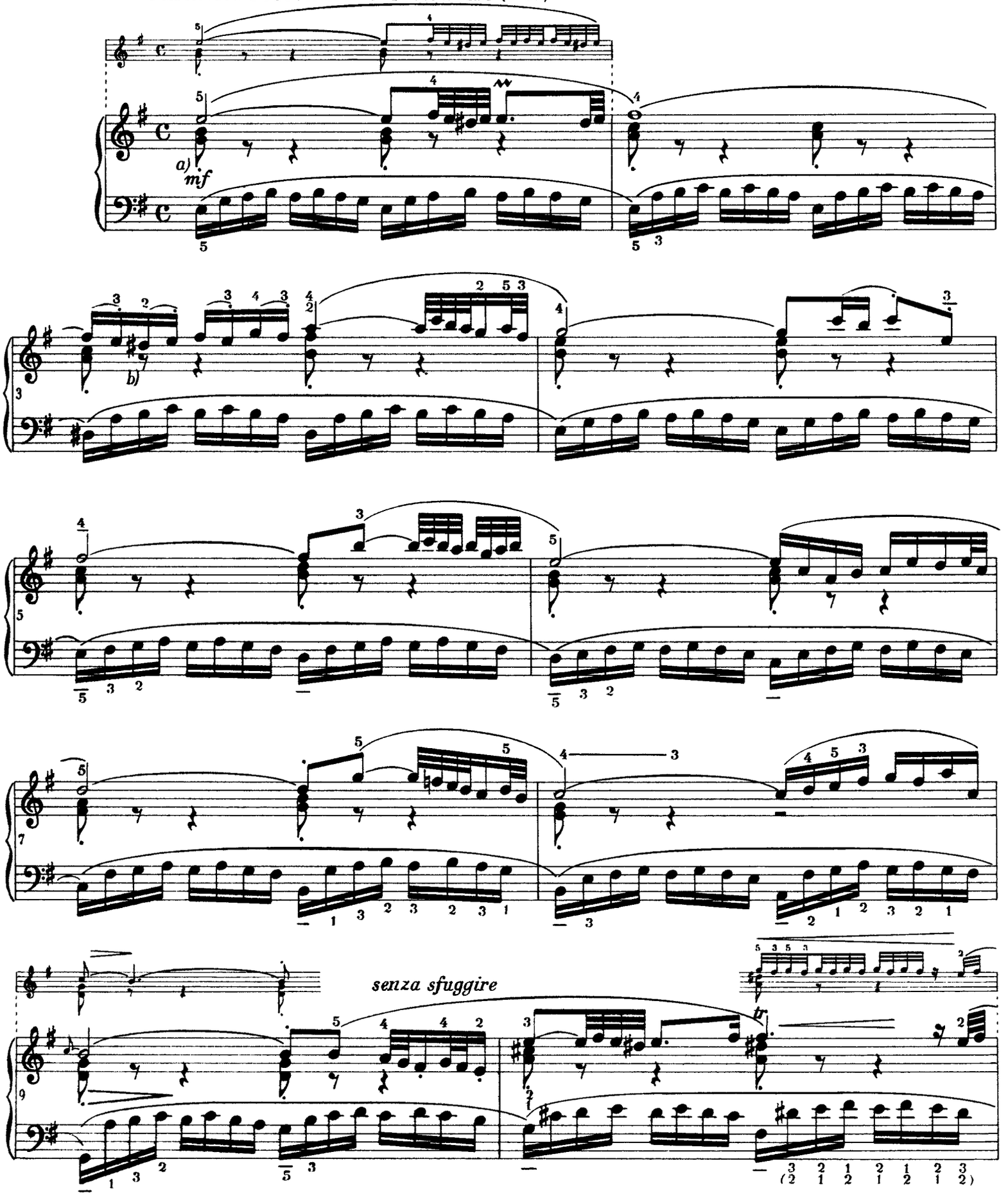
Motyw ten pojawia się jeszcze w t. 22, 23, 24, 26:  27: i wywodzi się z sopranu w t. 4 i 5:



b) Czerny samowolnie zmienił ten takt w następujący sposób:

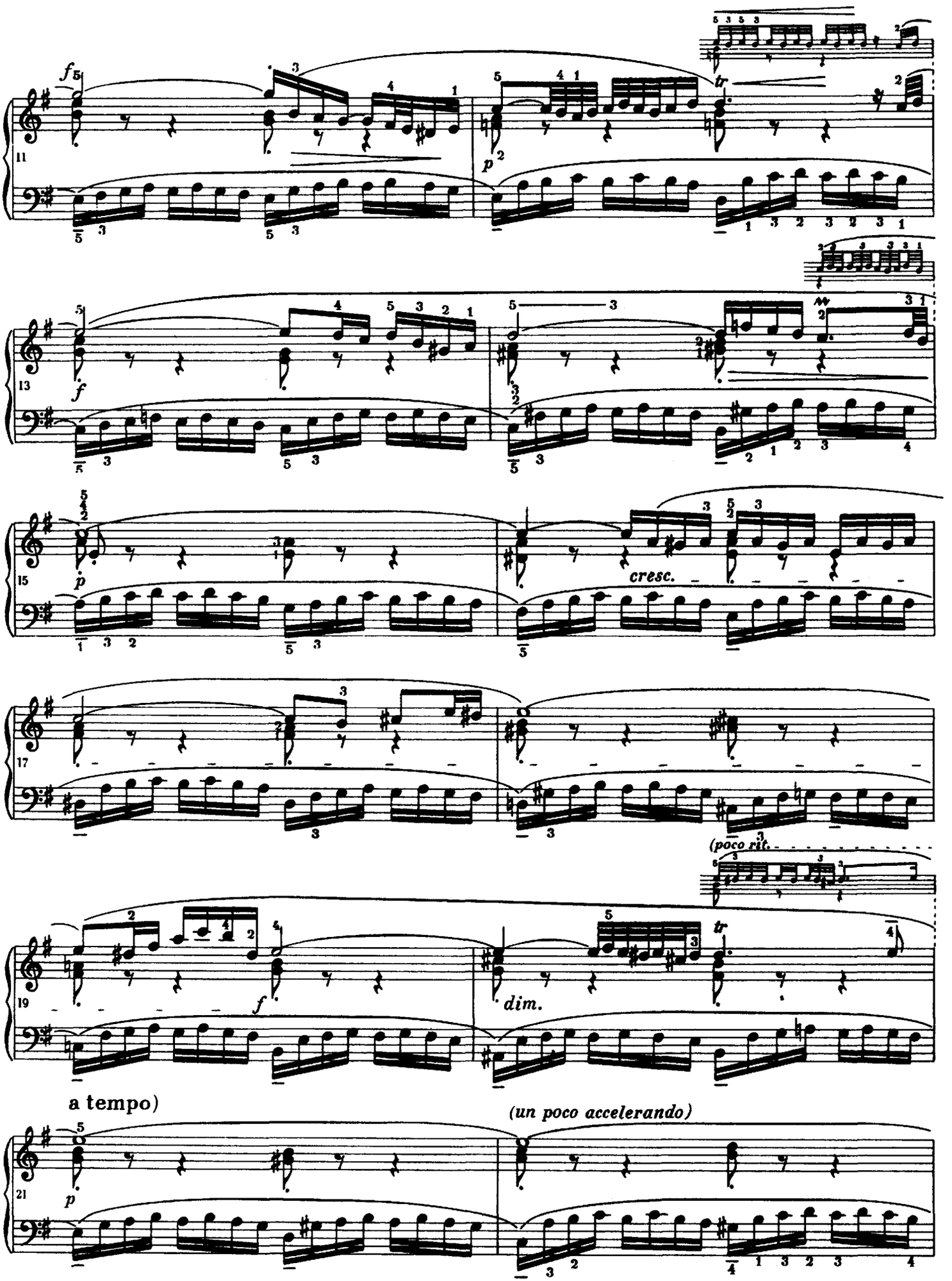
X Preludium

Andante sostenuto e cantabile (♩=69)

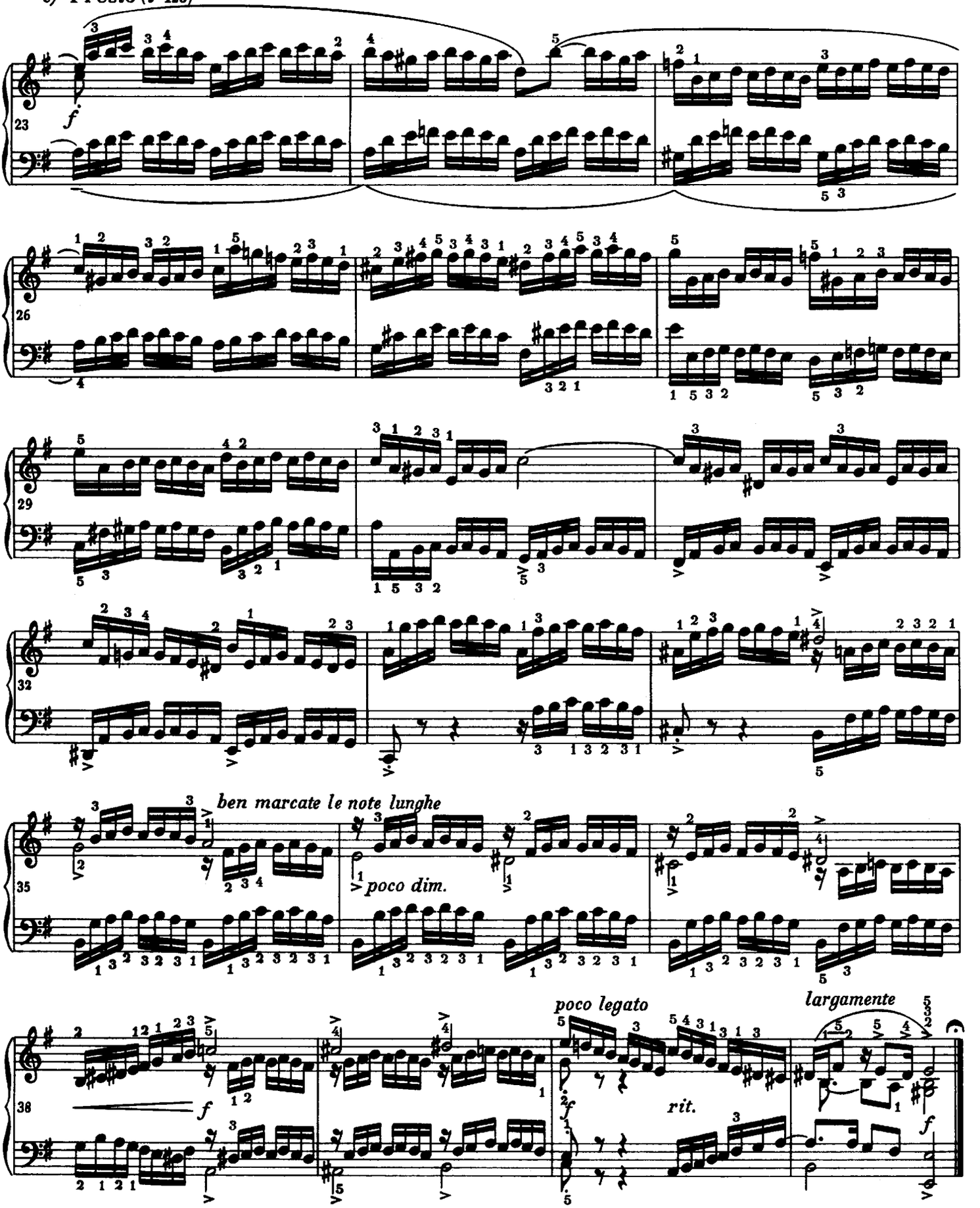


a) Dwudźwięki zawsze bardzo staccato. Bas należy grać spokojnie, stale równo i z prostota Partie melodyczną można sobie wyobrażać jak solo fletowe.

b) Te trzy łuczki pochodzą od Bacha.

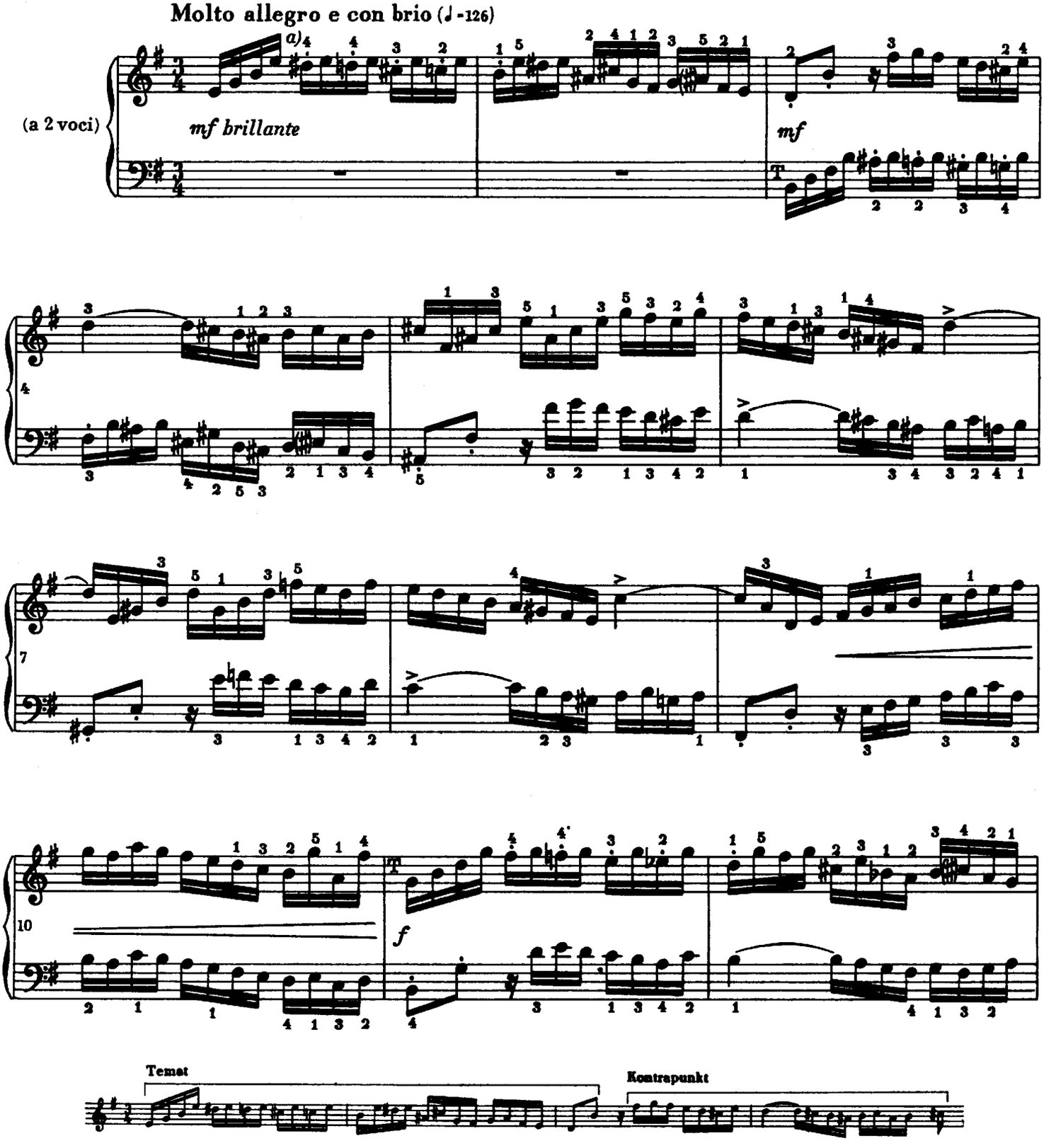

11
f
p
13
f
15
p
cresc.
17
19
f
dim.
(poco rit.
a tempo)
21
p
(un poco accelerando)

c) Presto (♩-120)

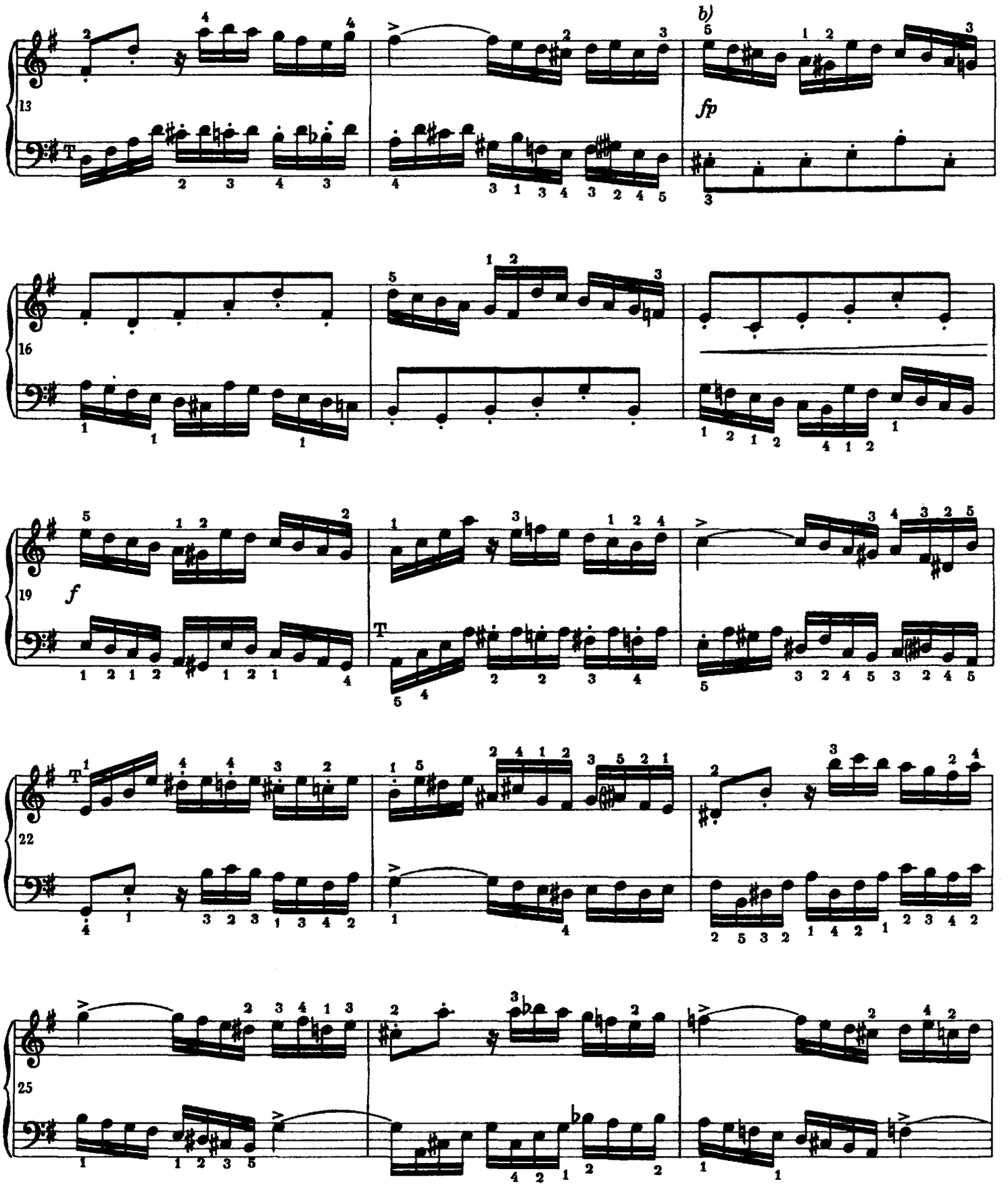


c) Oznaczenie „presto" pochodzi od Bacha, należy je zatem rozumieć w sensie właściwym dla ówczesnej epoki. Podobnie jak w *II Preludium* zaleca się akcentować mocne części taktu.

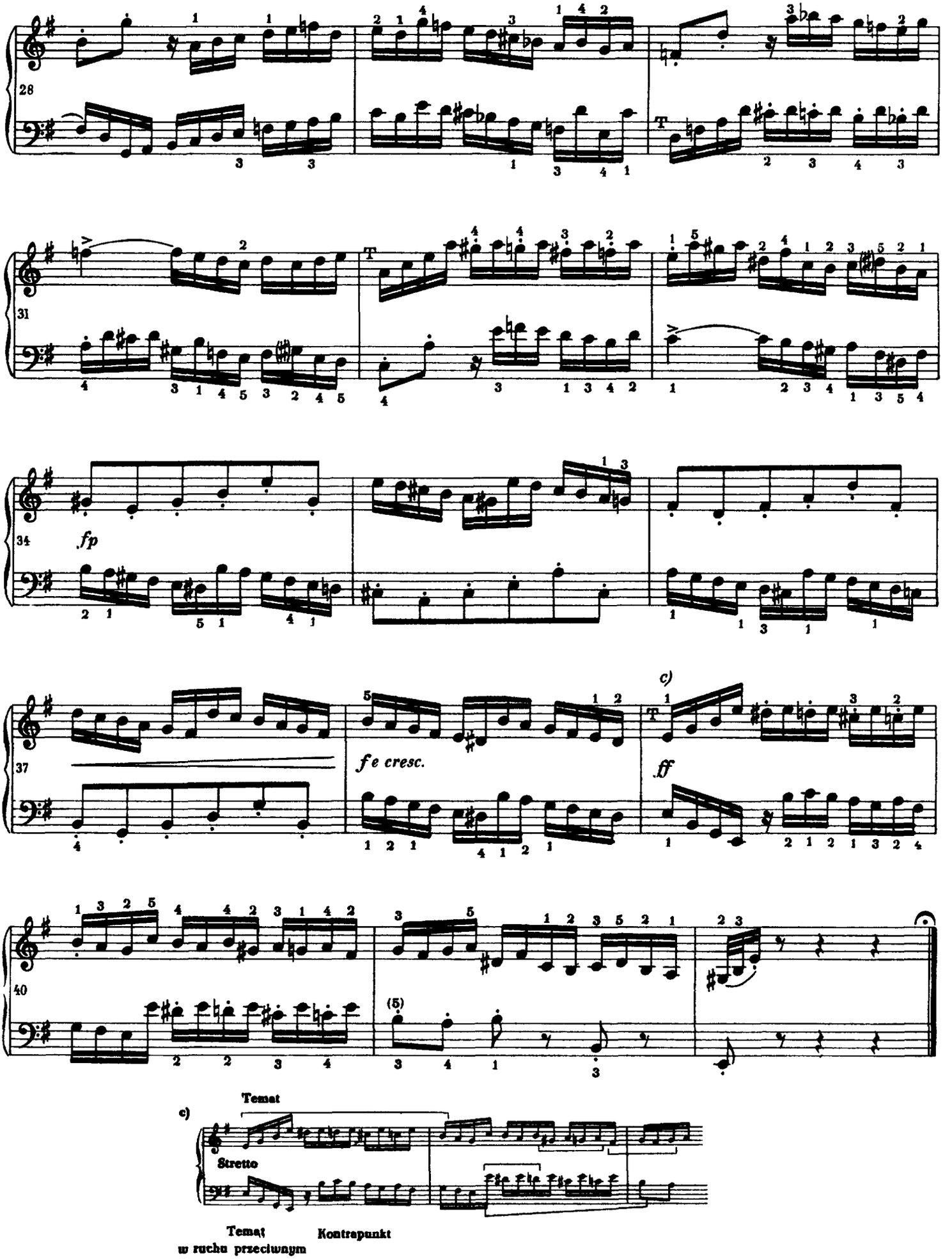
X Fuga



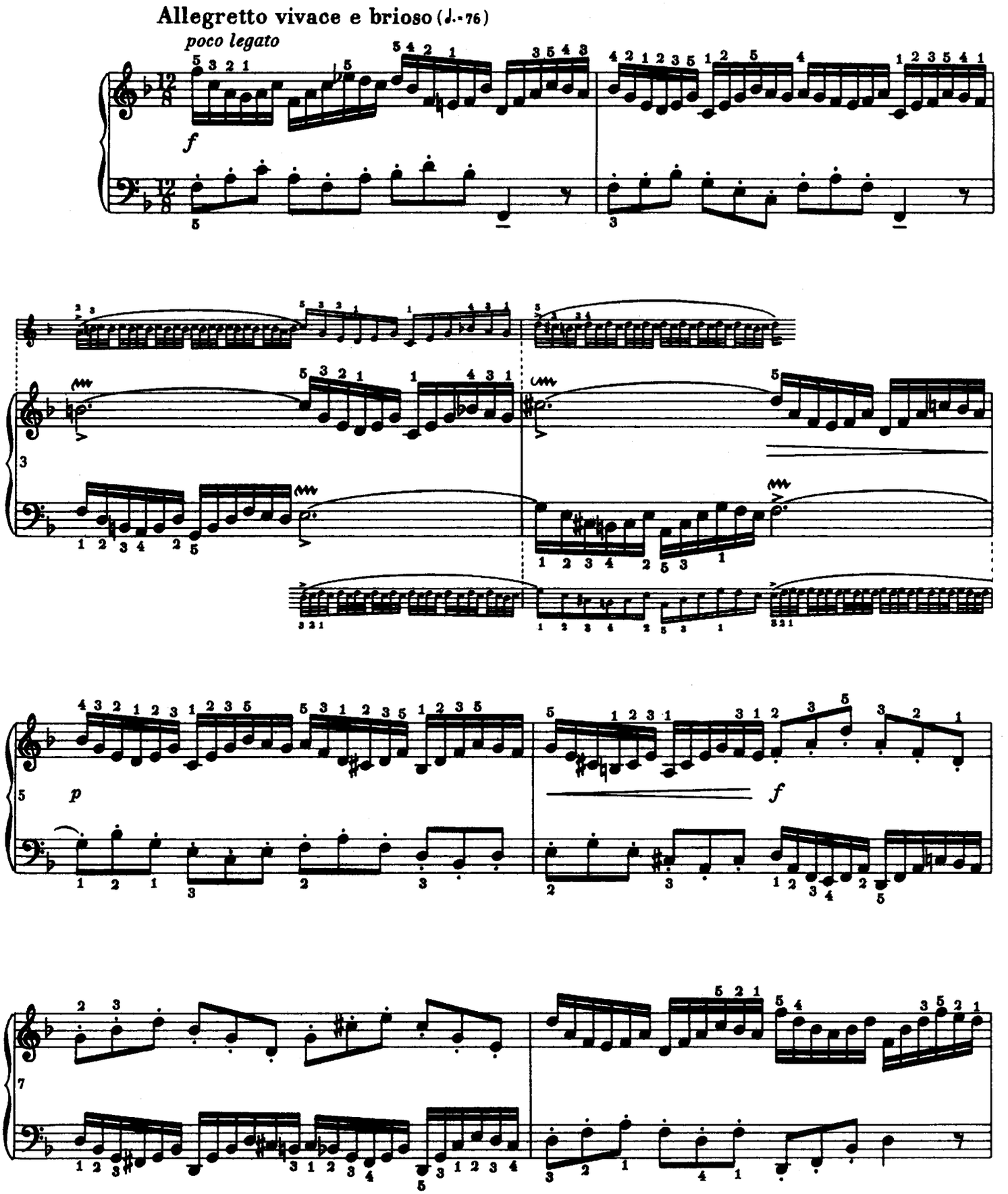
a) Kropki nie oznaczają tu prawdziwego staccato, lecz tylko wskazują na pewnego rodzaju suche i szybkie, dające lekki akcent uderzenie palcowe.

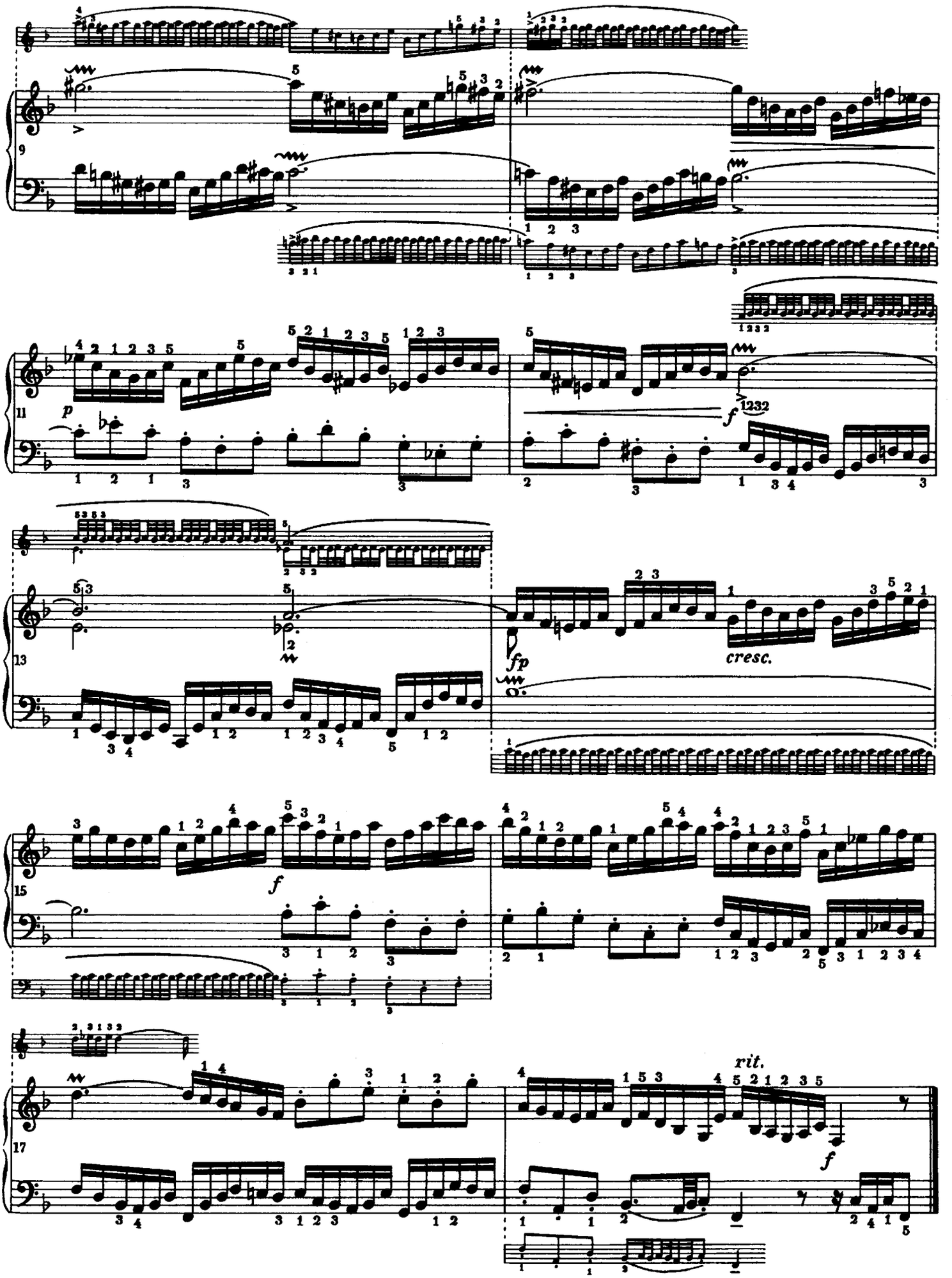


b) Ten łącznik wywodzi się z następującego fragmentu w t. 6:

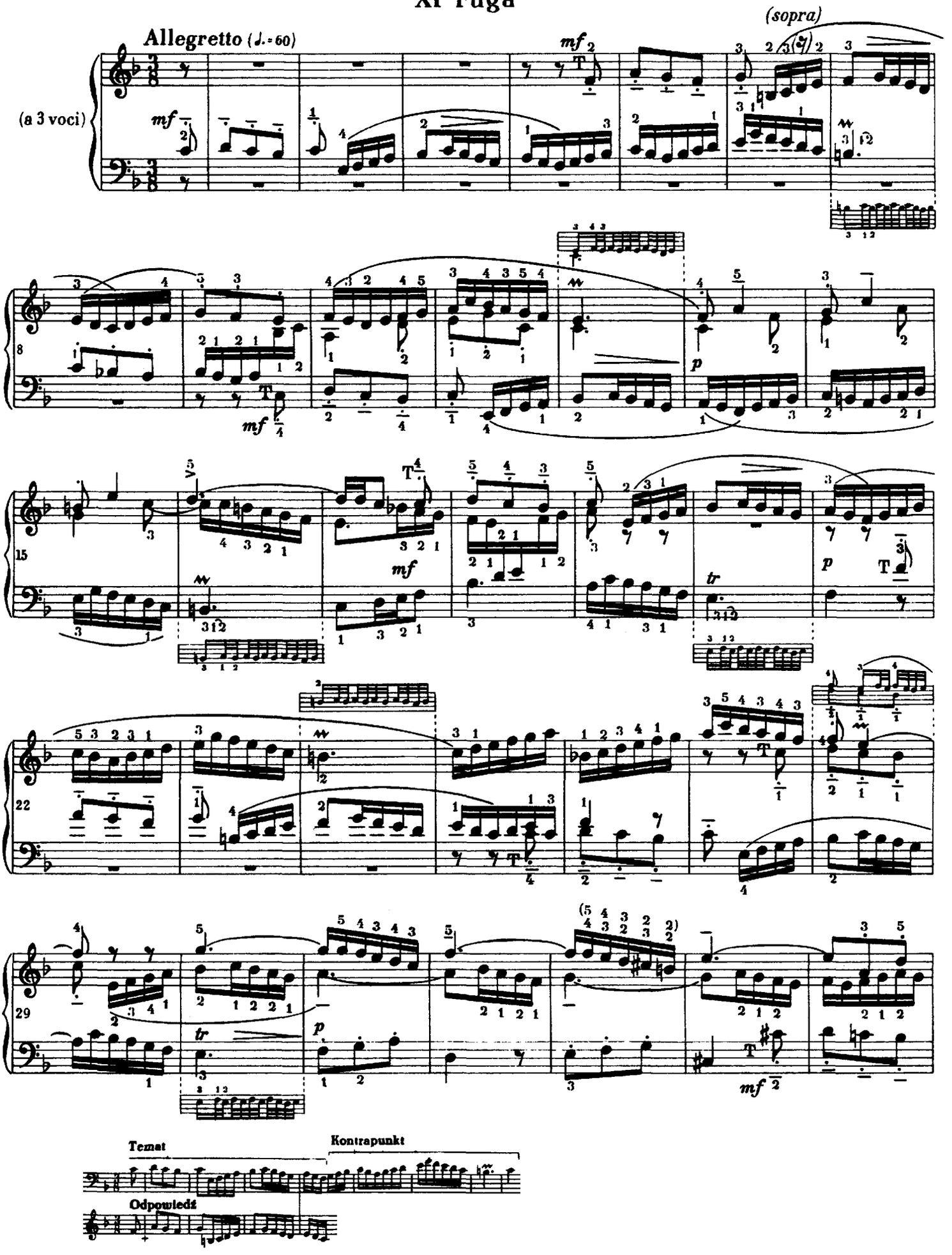

28
31
34
fp
37
fe cresc.
c)
ff
40
(5)
c)
Temat
Stretto
Temat
w ruchu przeciwnym
Kontrapunkt

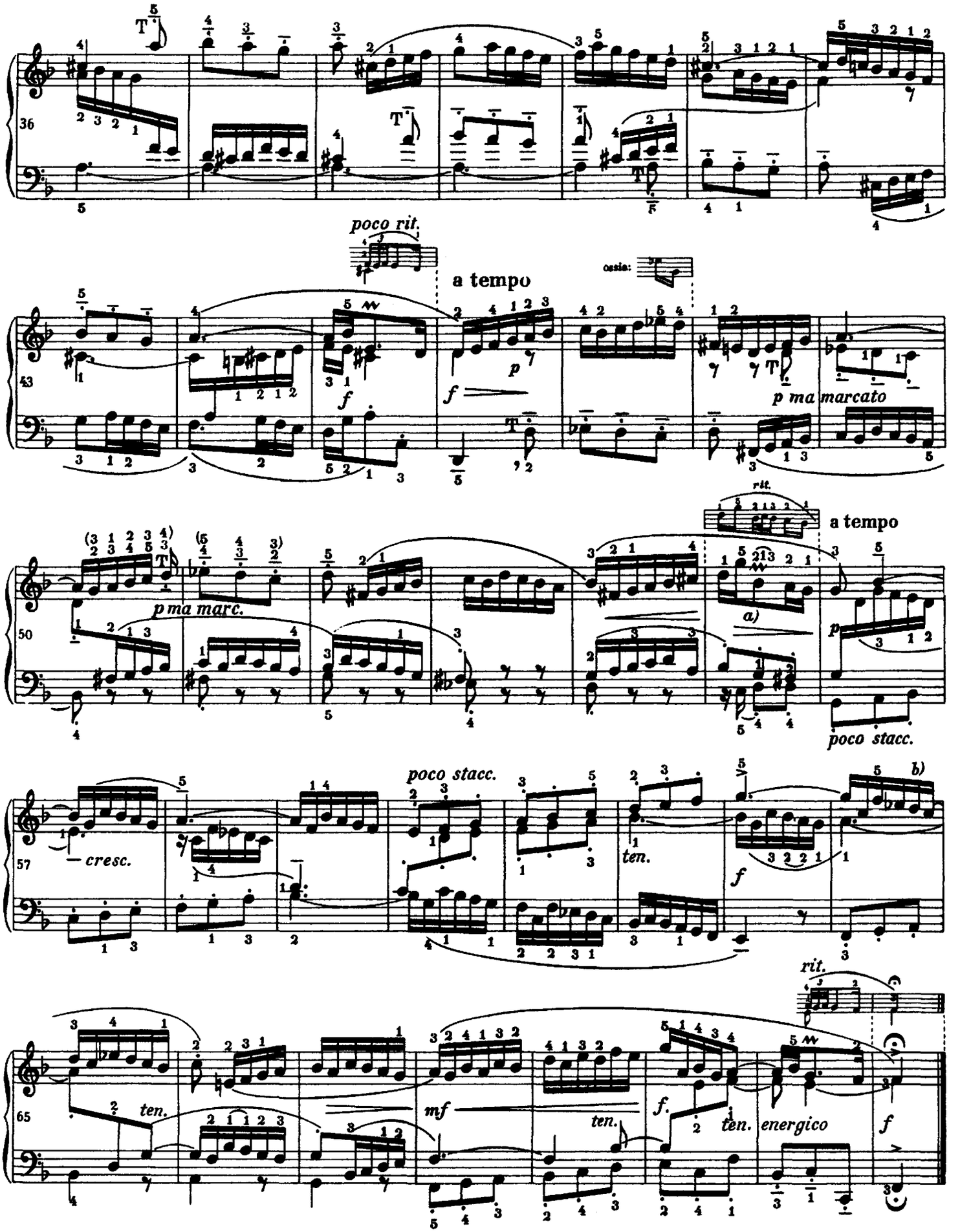
XI Preludium




9
11
p
f
1232
13
fp
cresc.
15
f
17
rit.
f

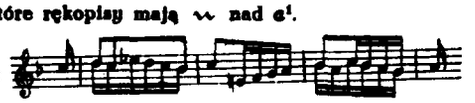
XI Fuga



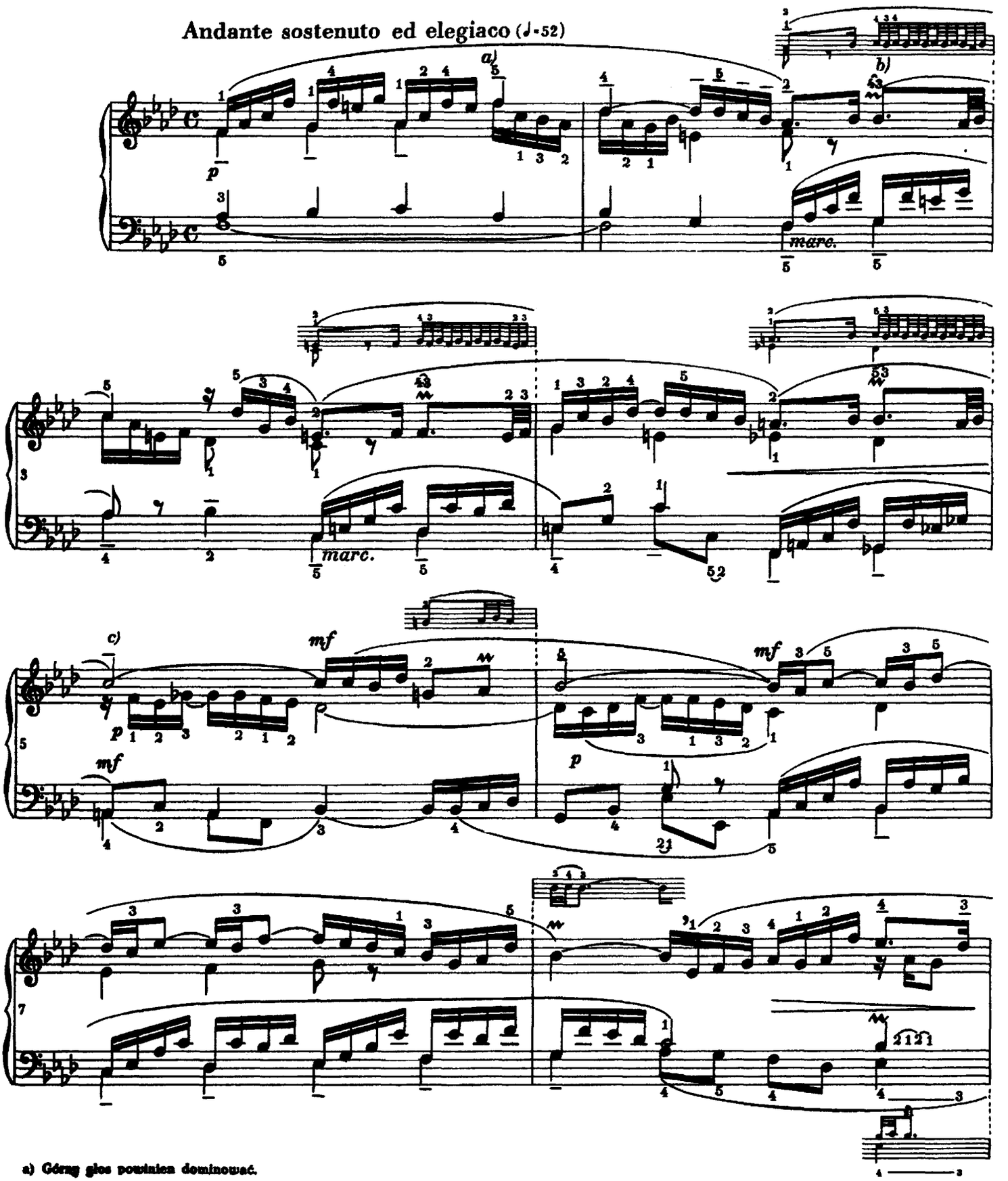


a) Niektóre rękopisy mają ∿ nad e^1.

b) Albo:



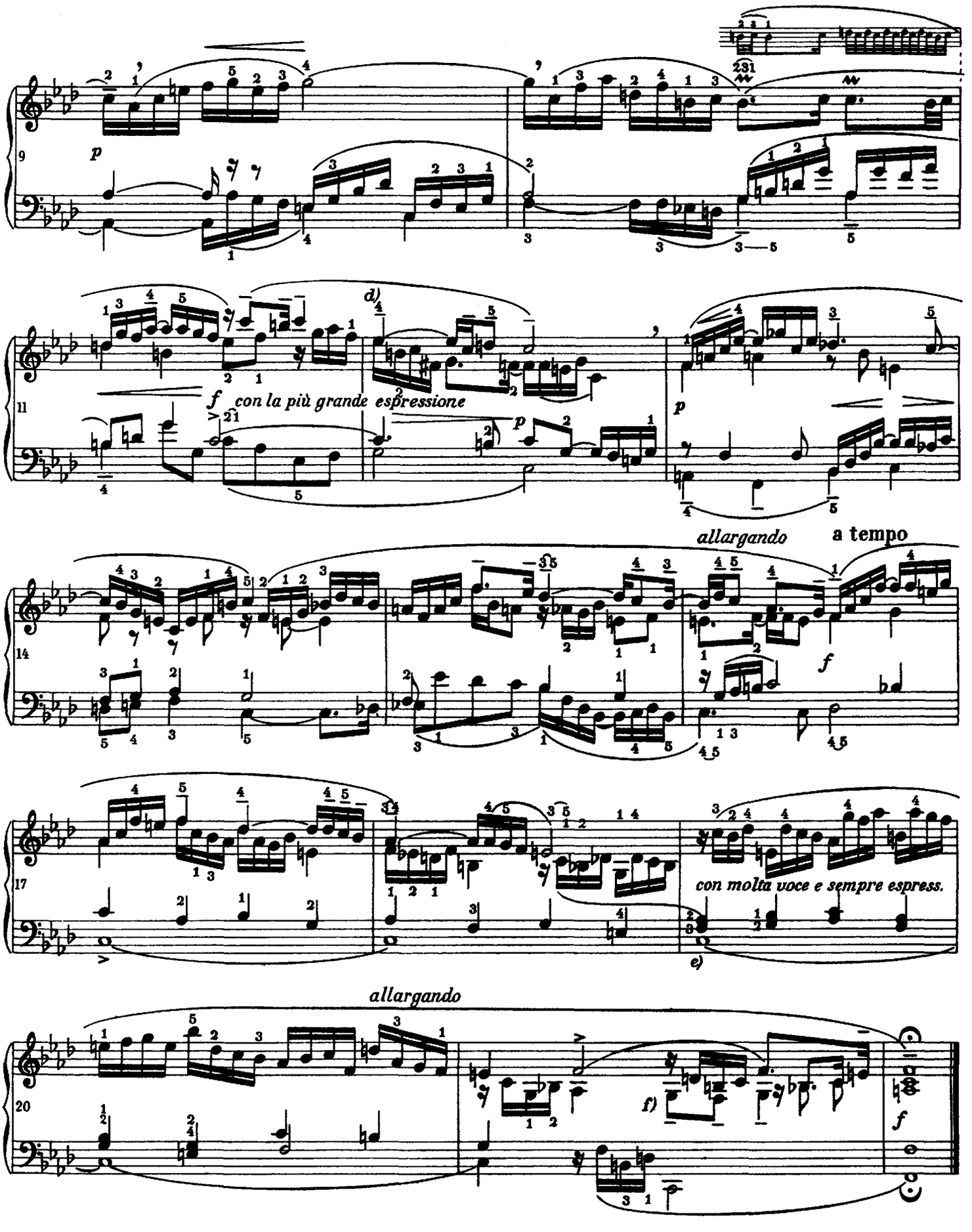
XII Preludium



a) Górny głos powinien dominować.

b) Albo

c) Również tutaj należy wyraźnie uwydatnić głos najwyższy i zróżnicować głosy pod względem barwy.

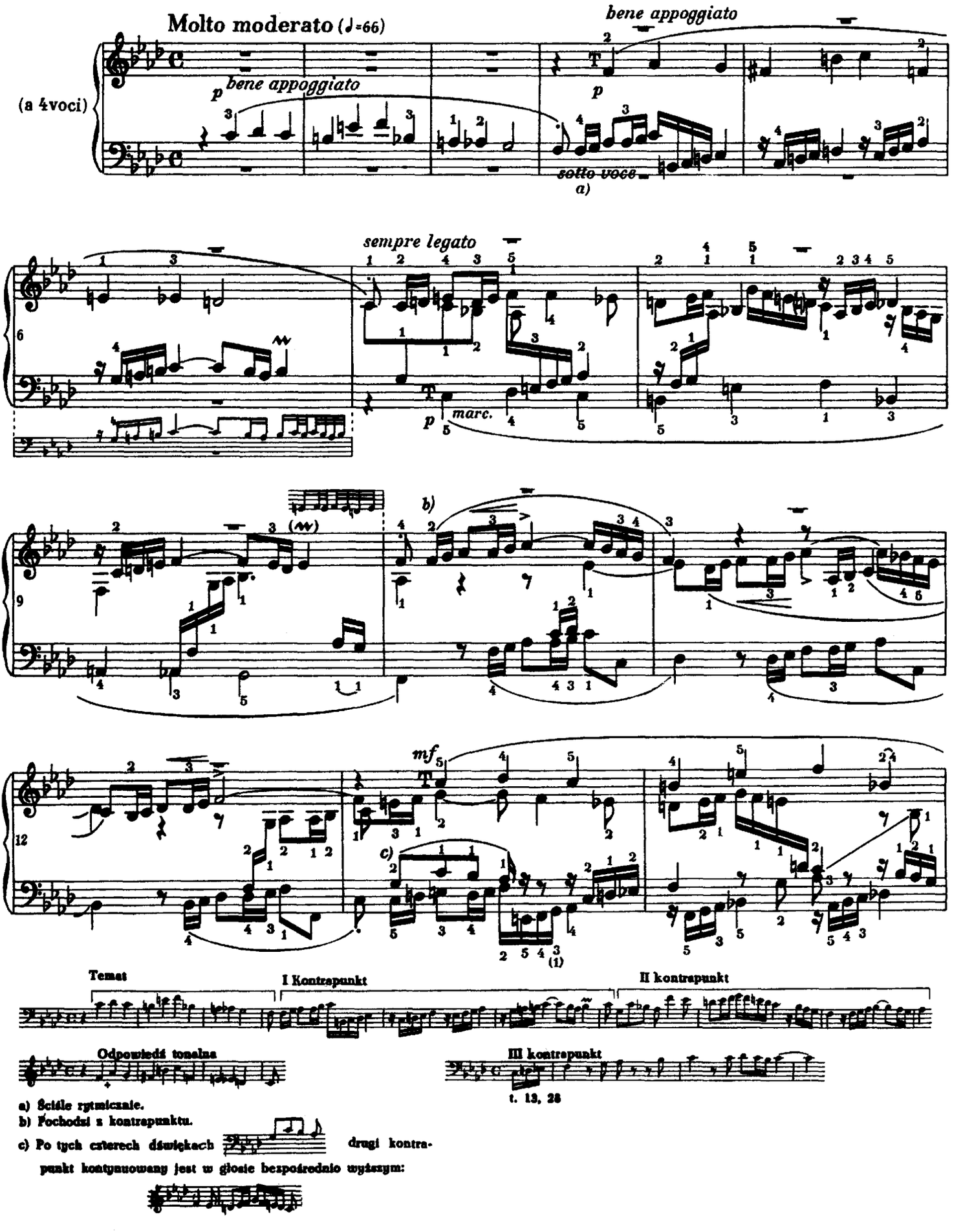


d) W pierwszej połowie tego taktu należy zdecydowanie uwydatnić głos najwyższy.

e) Aby pozwolić brzmieć c w basie, w rękopisie stale wiązanemu łukami przerwano łuk; gramy *fff*.

f) Następujące dźwięki nieco uwydatnić:

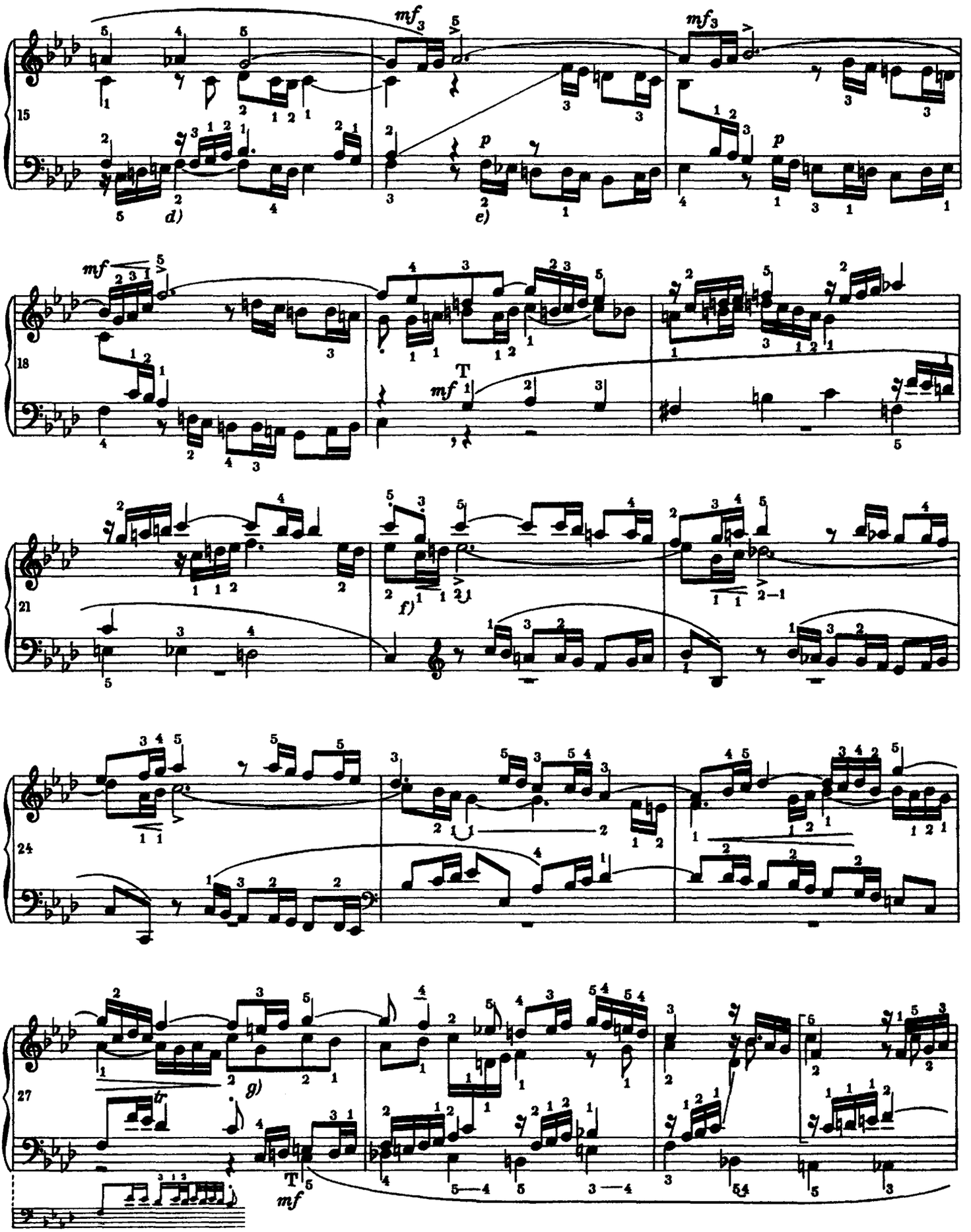
XII Fuga



a) Ściśle rytmicznie.

b) Pochodzi z kontrapunktu.

c) Po tych czterech dźwiękach drugi kontrapunkt kontynuowany jest w głosie bezpośrednio wyższym:

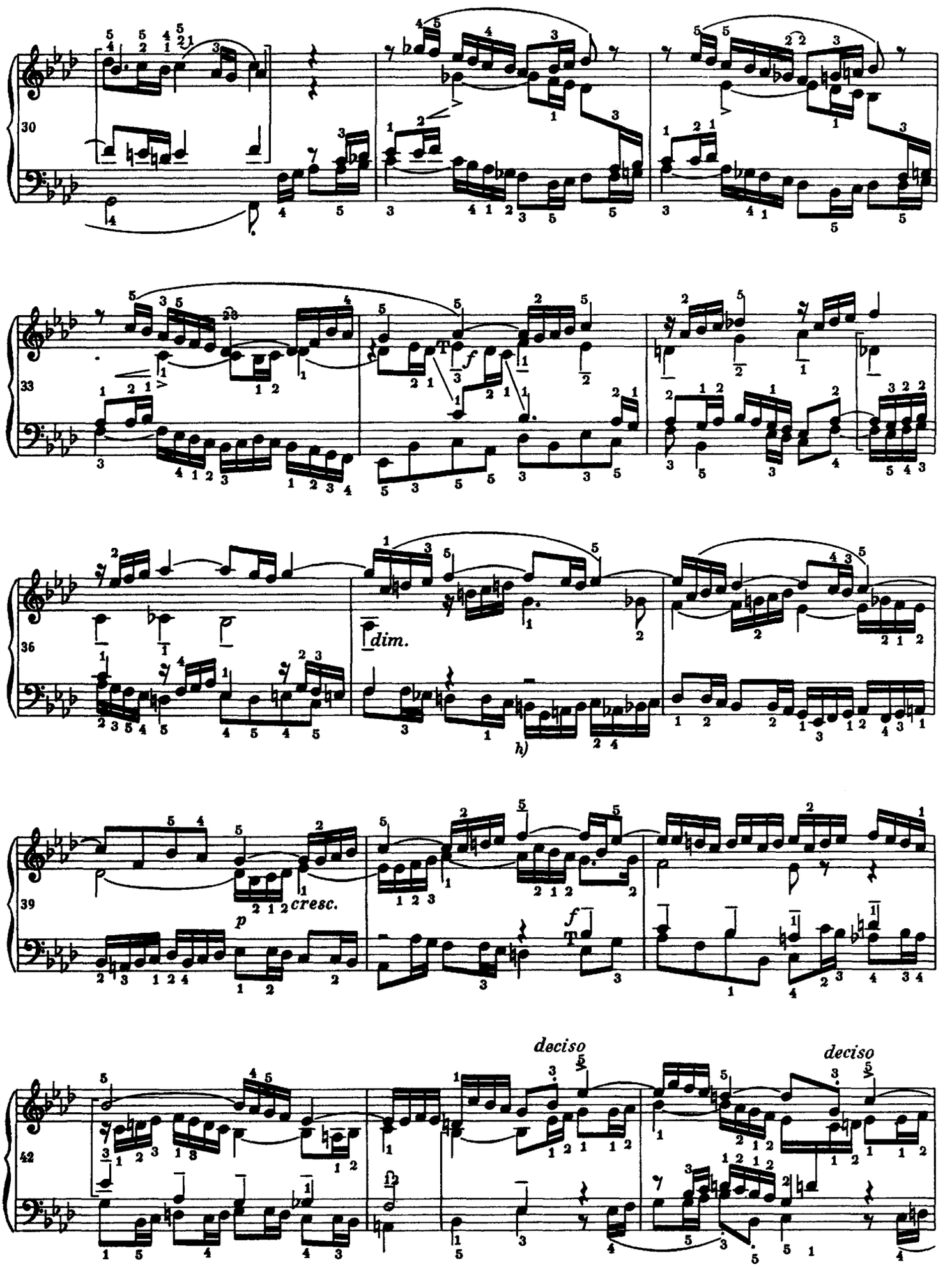


d) Zaakcentować *f* przedłużone łukiem i zagrać lekko drugie *f*. Ta sama uwaga stosuje się do ostatniej ćwierćnuty w t. 29.

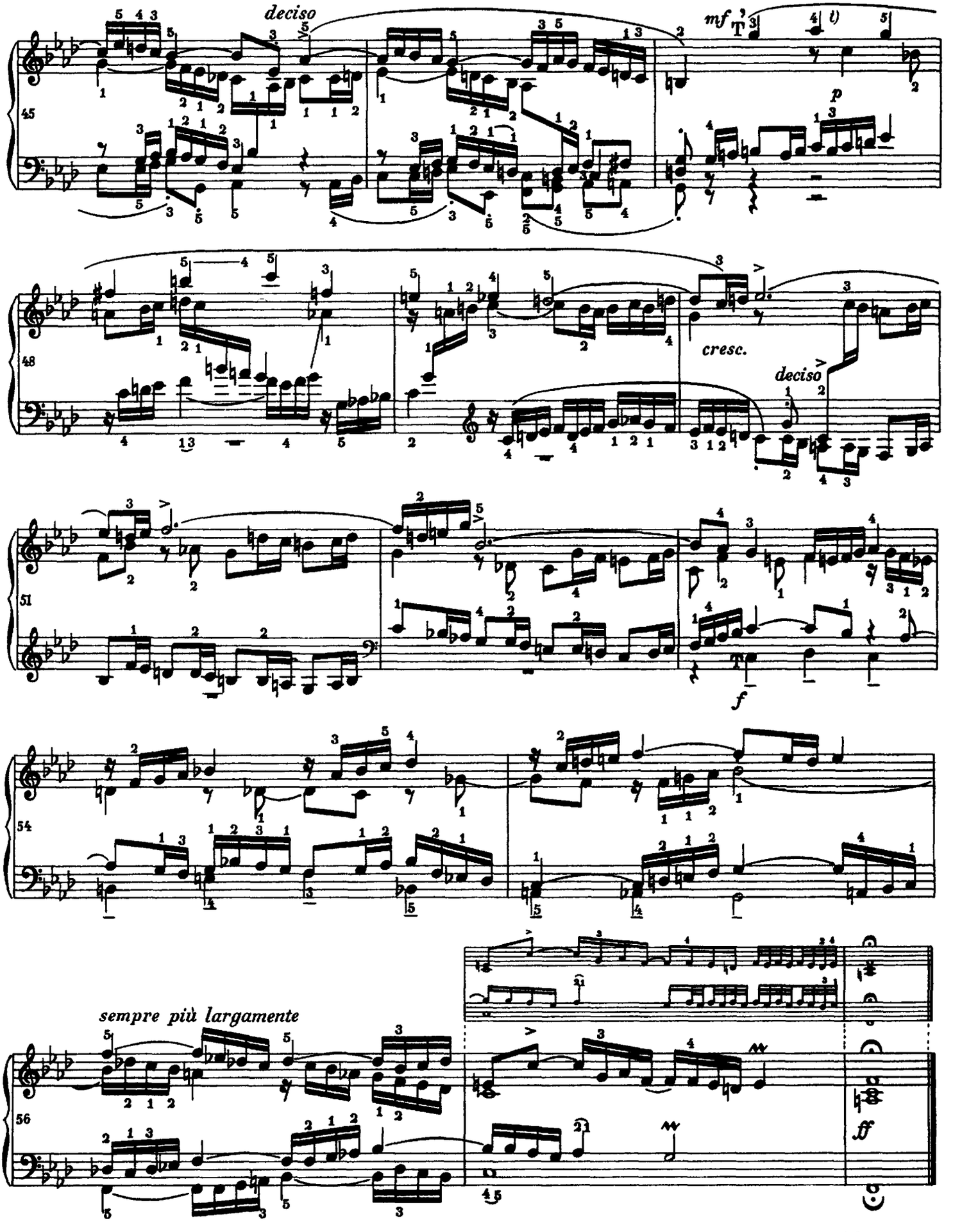
e) Pochodzi z kontrapunktu w odwróceniu (inwersja).

f) W tym takcie i dwu następnych podkreślić głos środkowy (altowy). Pozostałe głosy piano.

g) Porównaj odnośnik c).

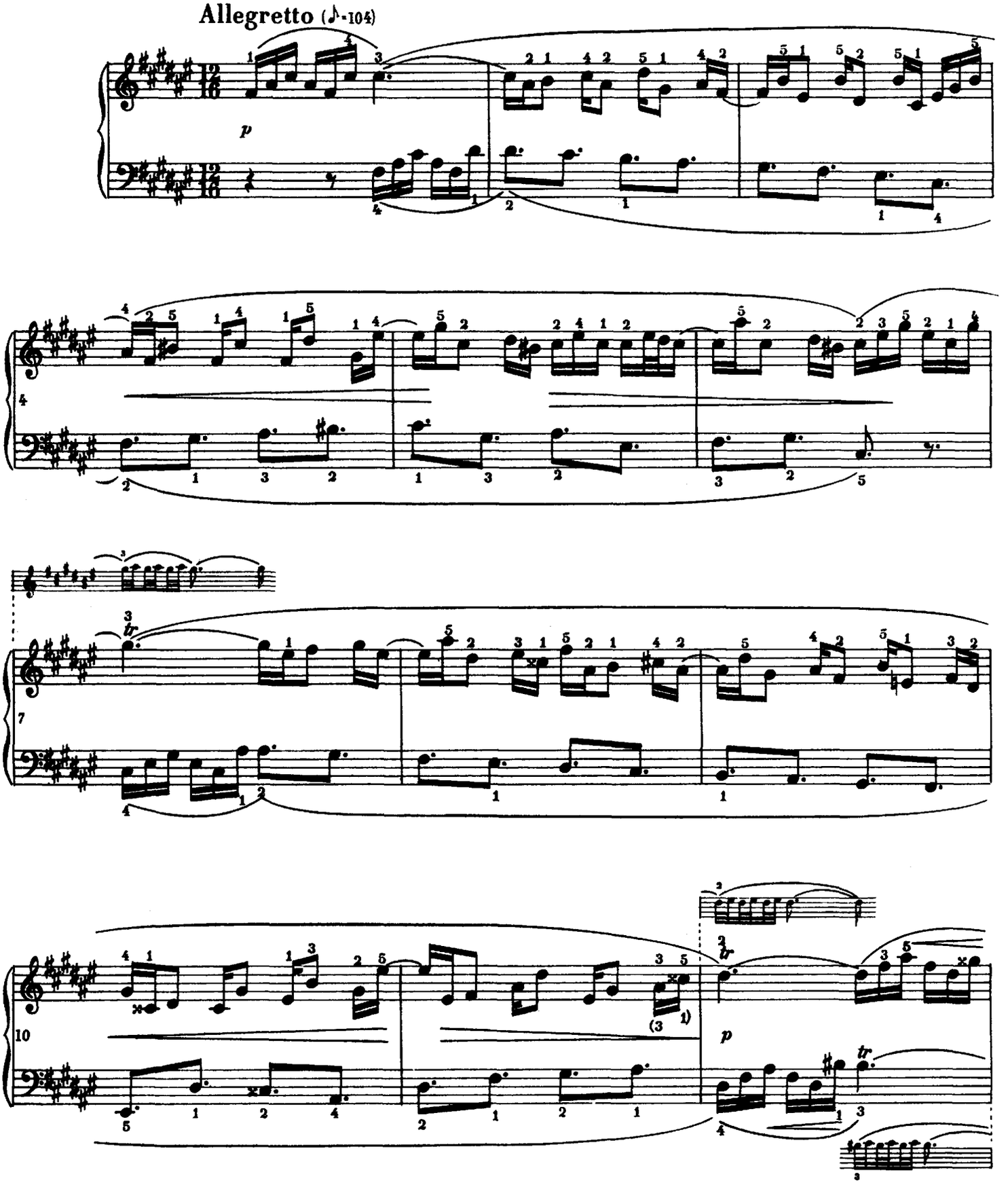


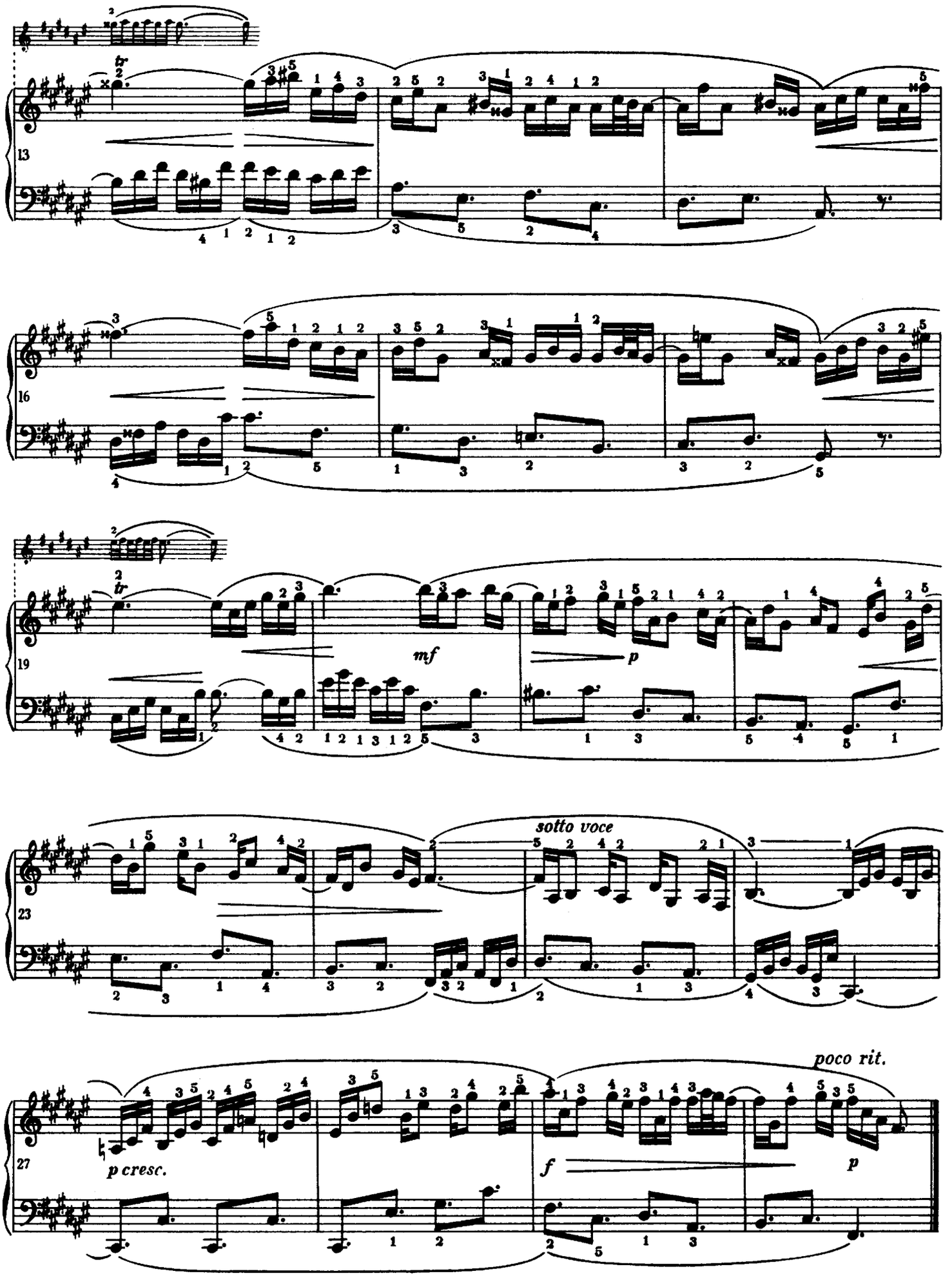
h) Pochodzi z kontrapunktu.



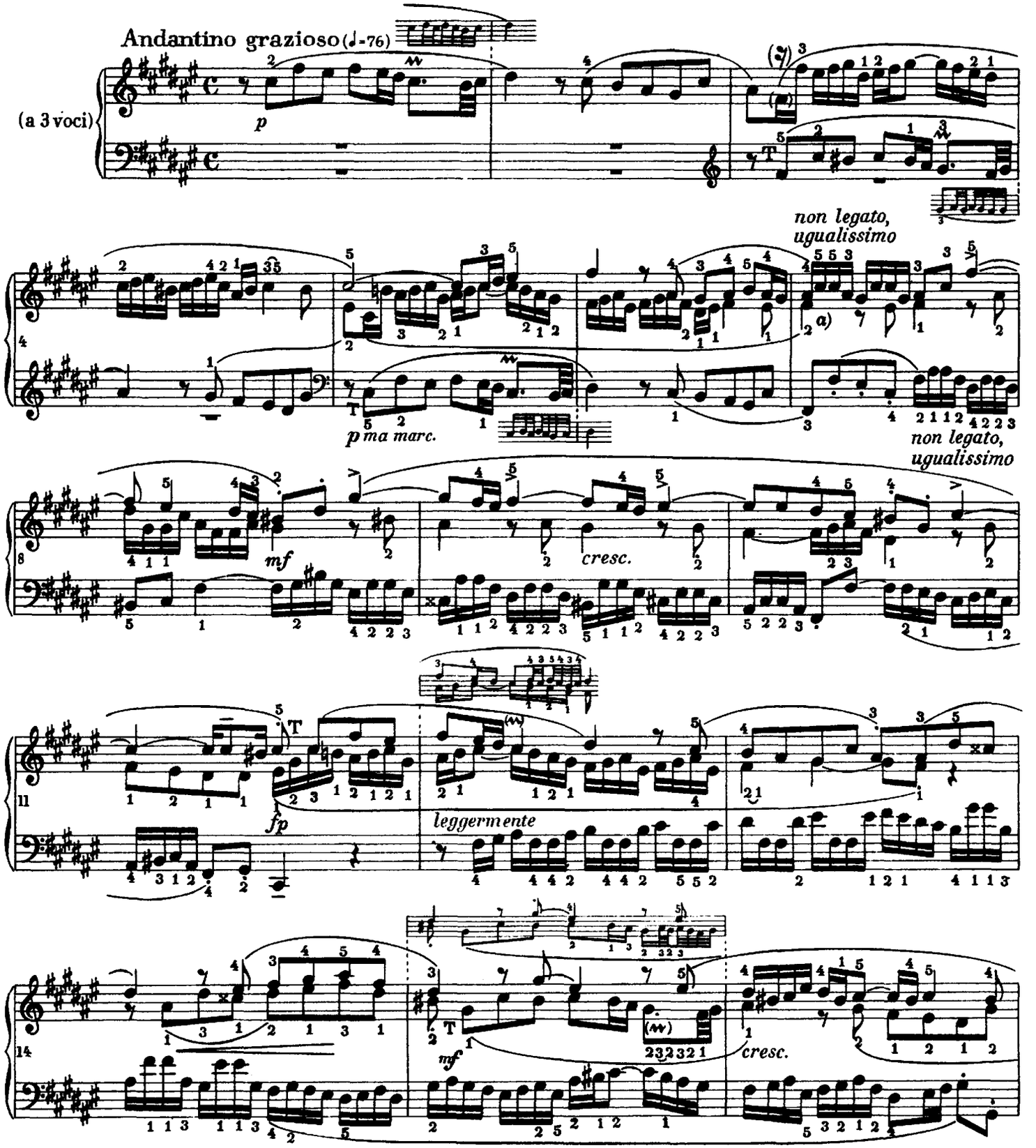
t) Temat bardzo marcato; a partia synkopowana o wiele ciszej, gdyż w innym wypadku ustęp ten będzie brzmiał jakby:

XIII Preludium

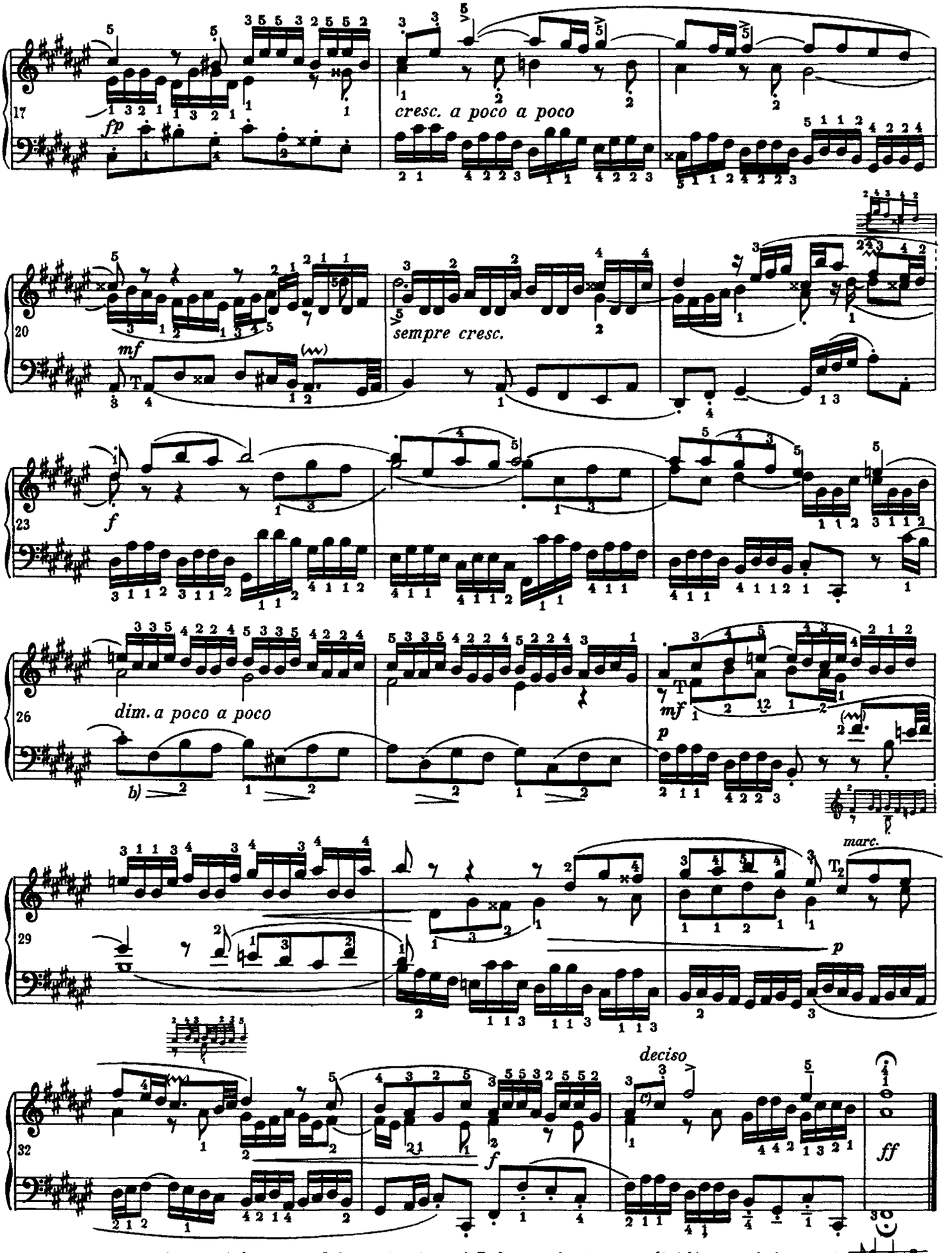



13
16
19
mf
p
23
sotto voce
27
p cresc.
f
p
poco rit.

XIII Fuga



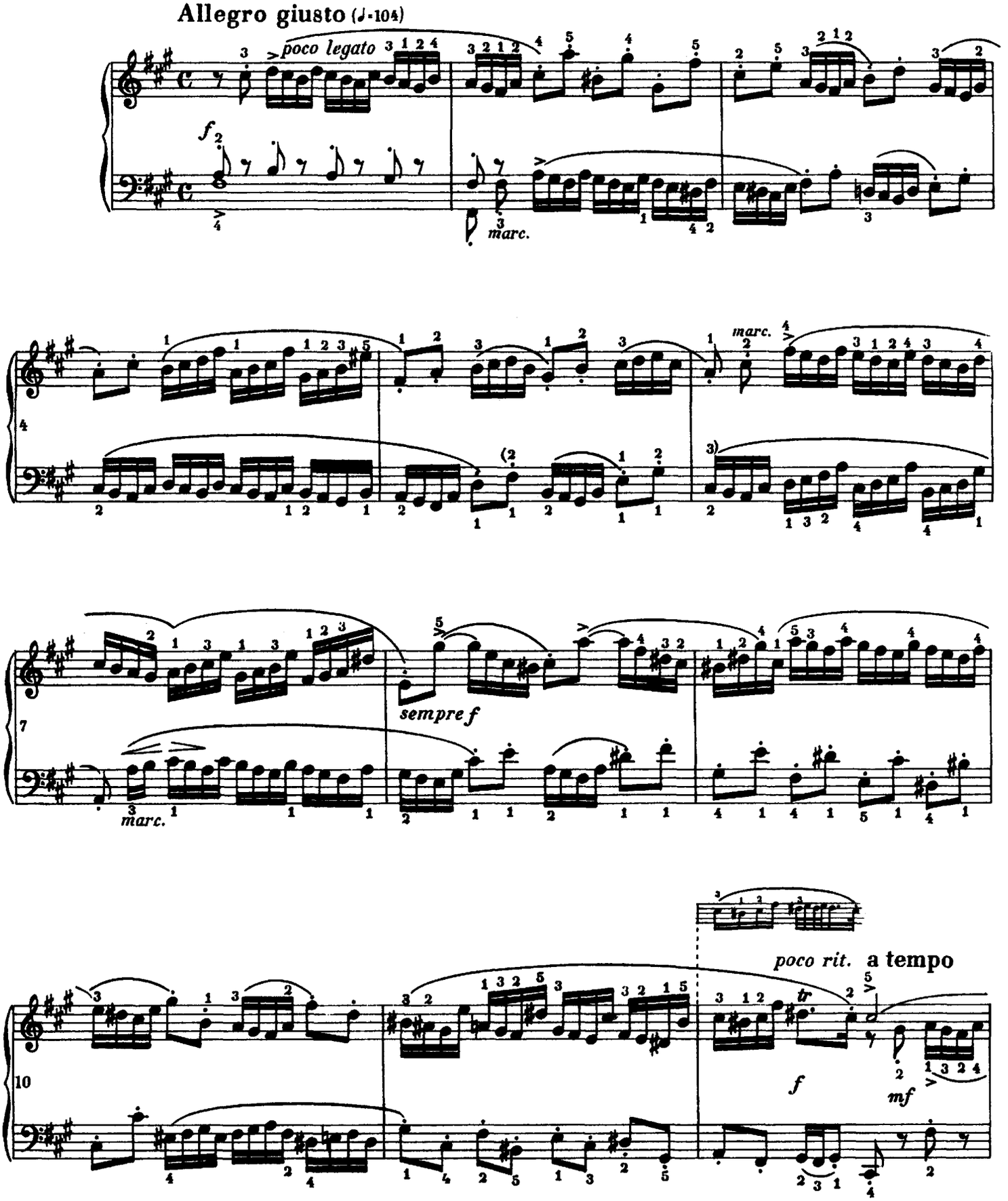
a) Nieco staccato, wszystkie dźwięki wyrównane dynamicznie; w tym celu unikamy zmiany palca.

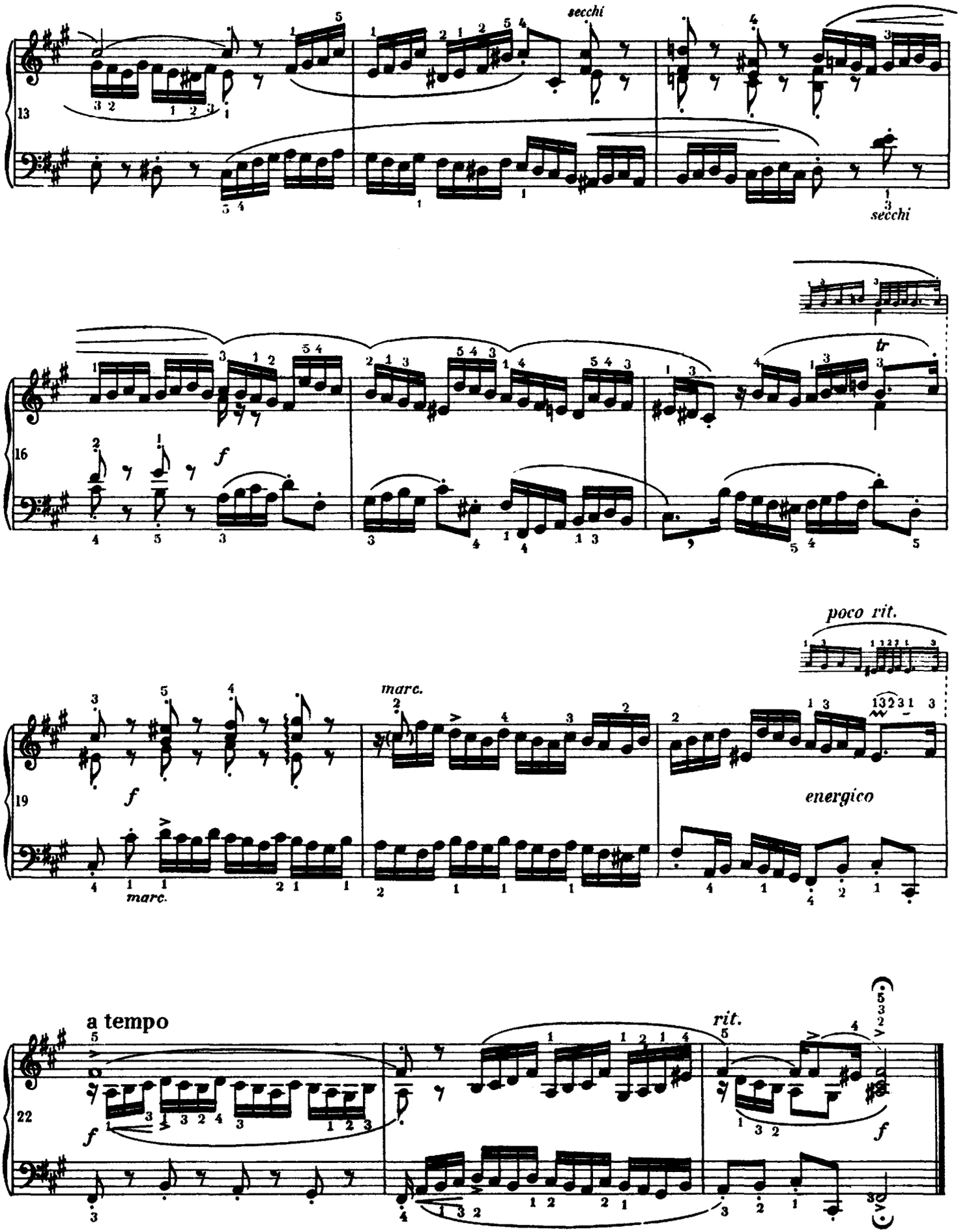


b) Zwrócić uwagę na zróżnicowanie brzmienia, tak by uwydatnić opadający progresyjnie fragment tematu.

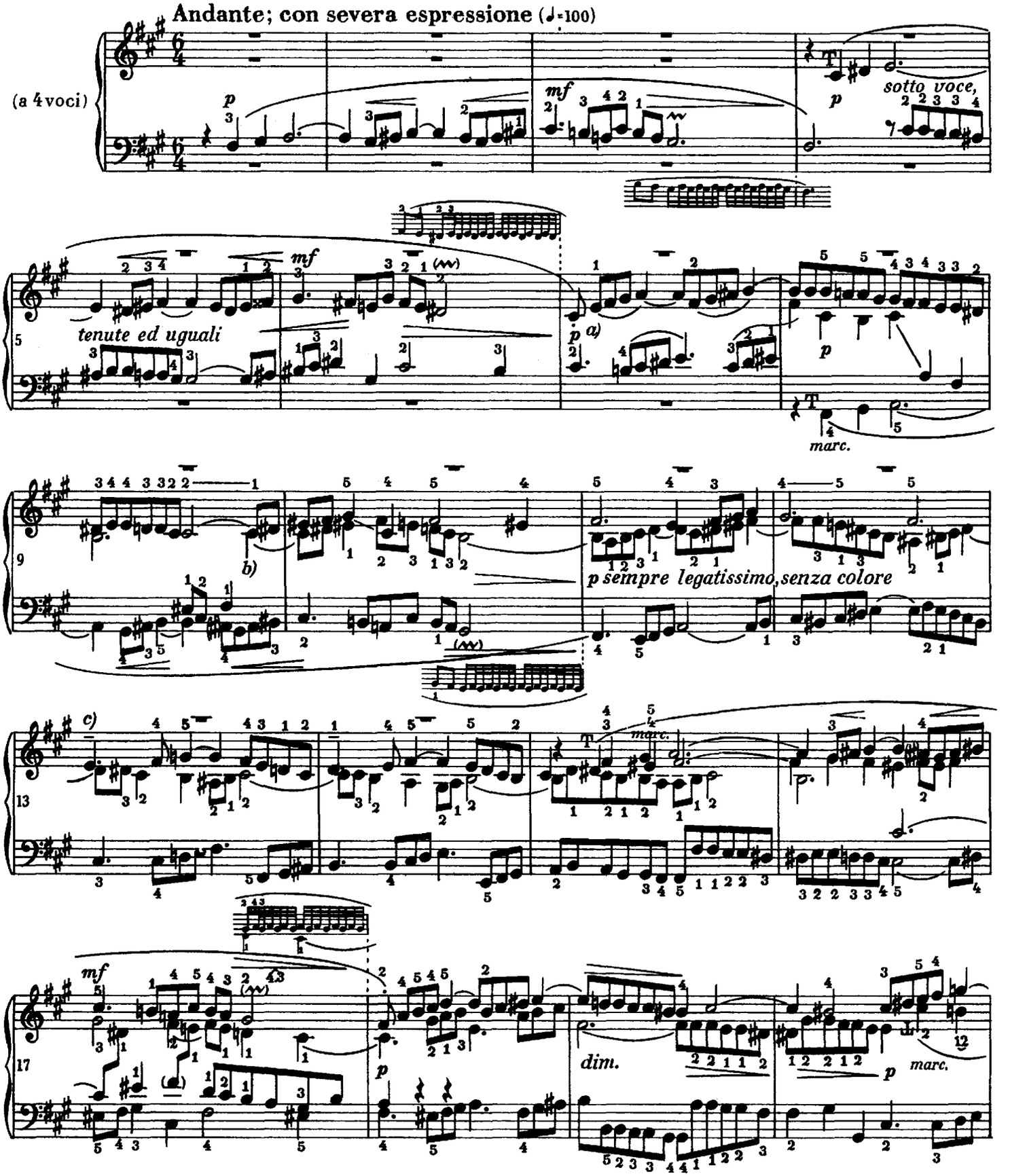
c) Zaakcentować następujące dźwięki przypominające temat:

XIV Preludium

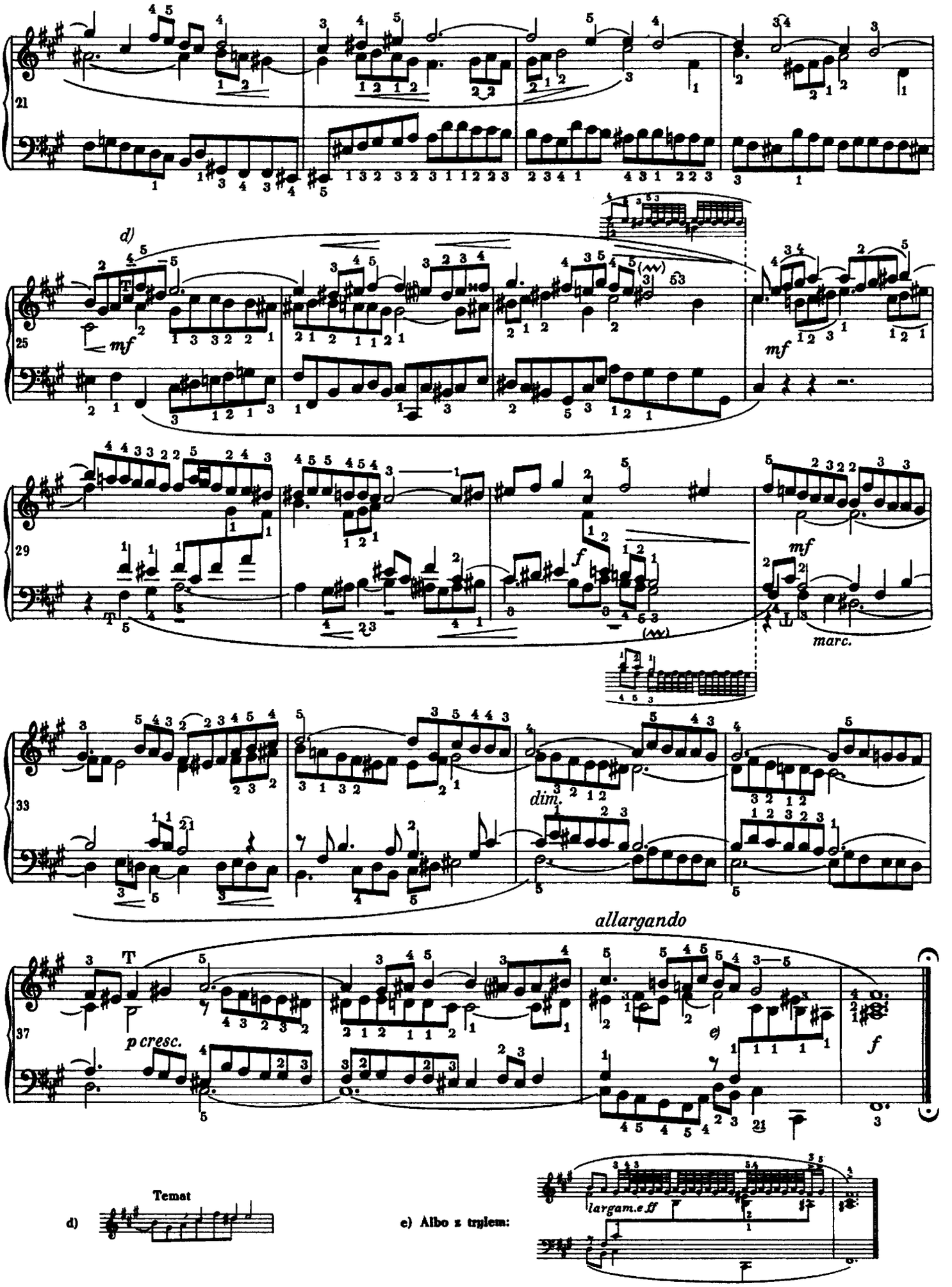



secchi
13
secchi
16
tr
f
poco rit.
marc.
19
f
marc.
energico
a tempo
22
f
rit.
f

XIV Fuga



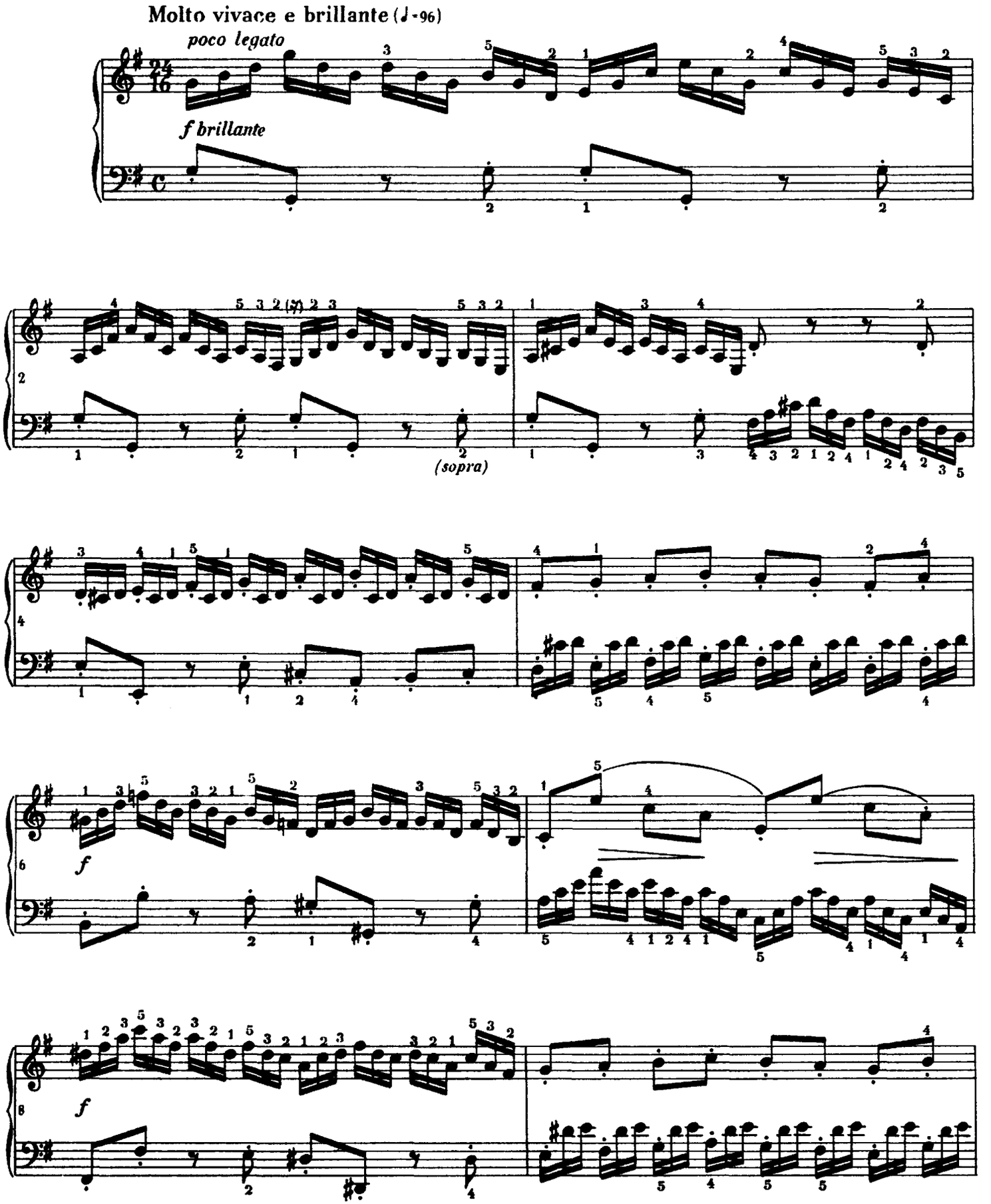
a) Pochodzi z tematu. b) Trzeba ponownie uderzyć cis¹. c) Głos najwyższy nieco podkreślić.

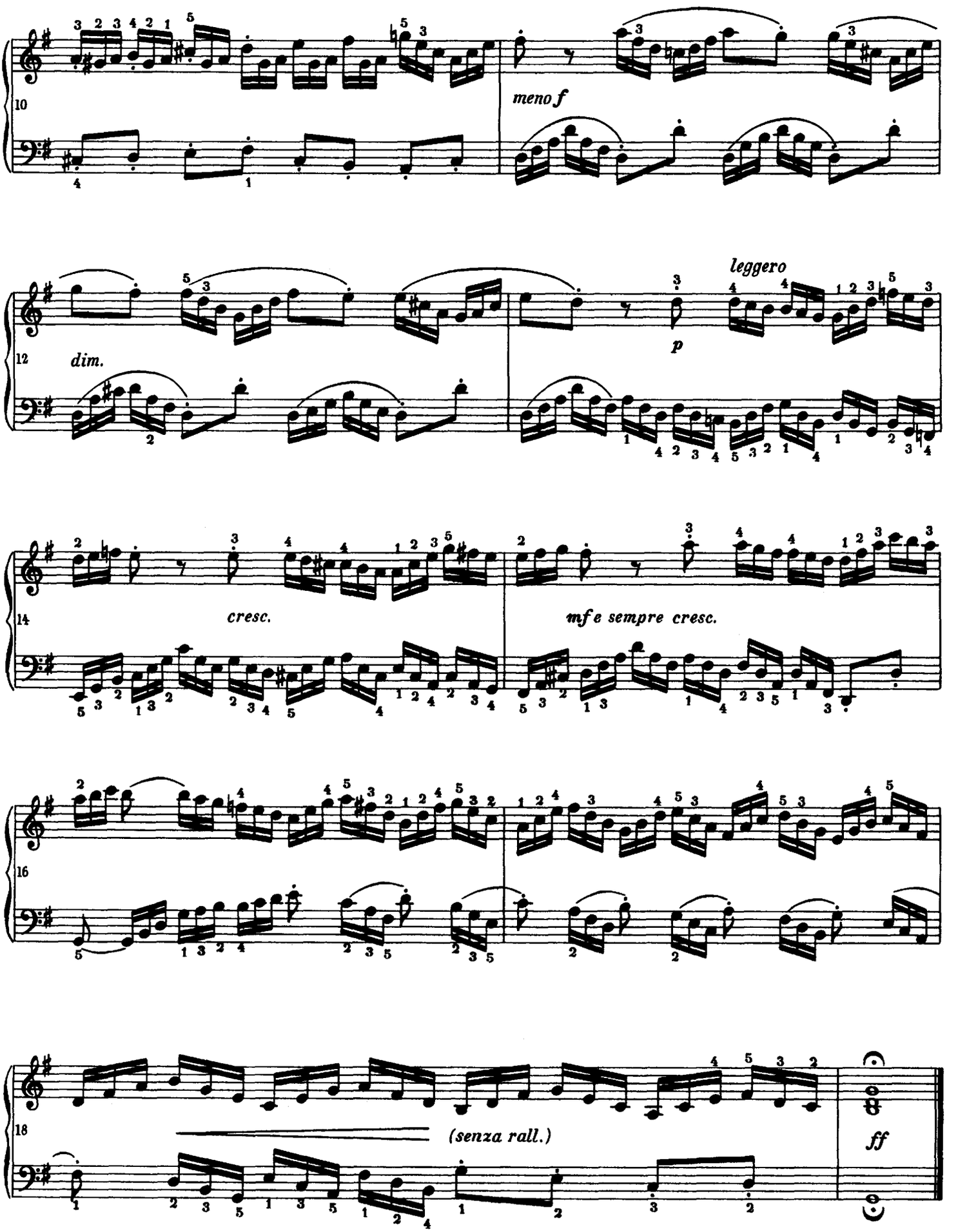


d) **Temat**

e) **Albo z trylem:**

XV Preludium




10
meno f
12
dim.
leggero
p
14
cresc.
mf e sempre cresc.
16
18
(senza rall.)
ff

XV Fuga

Allegro moderato, ma con molto brio (♩=69)

(a 3 voci)

mf

sotto voce

mf

a)

b)

f

ten.

f

dim.

poco legato

p

c)

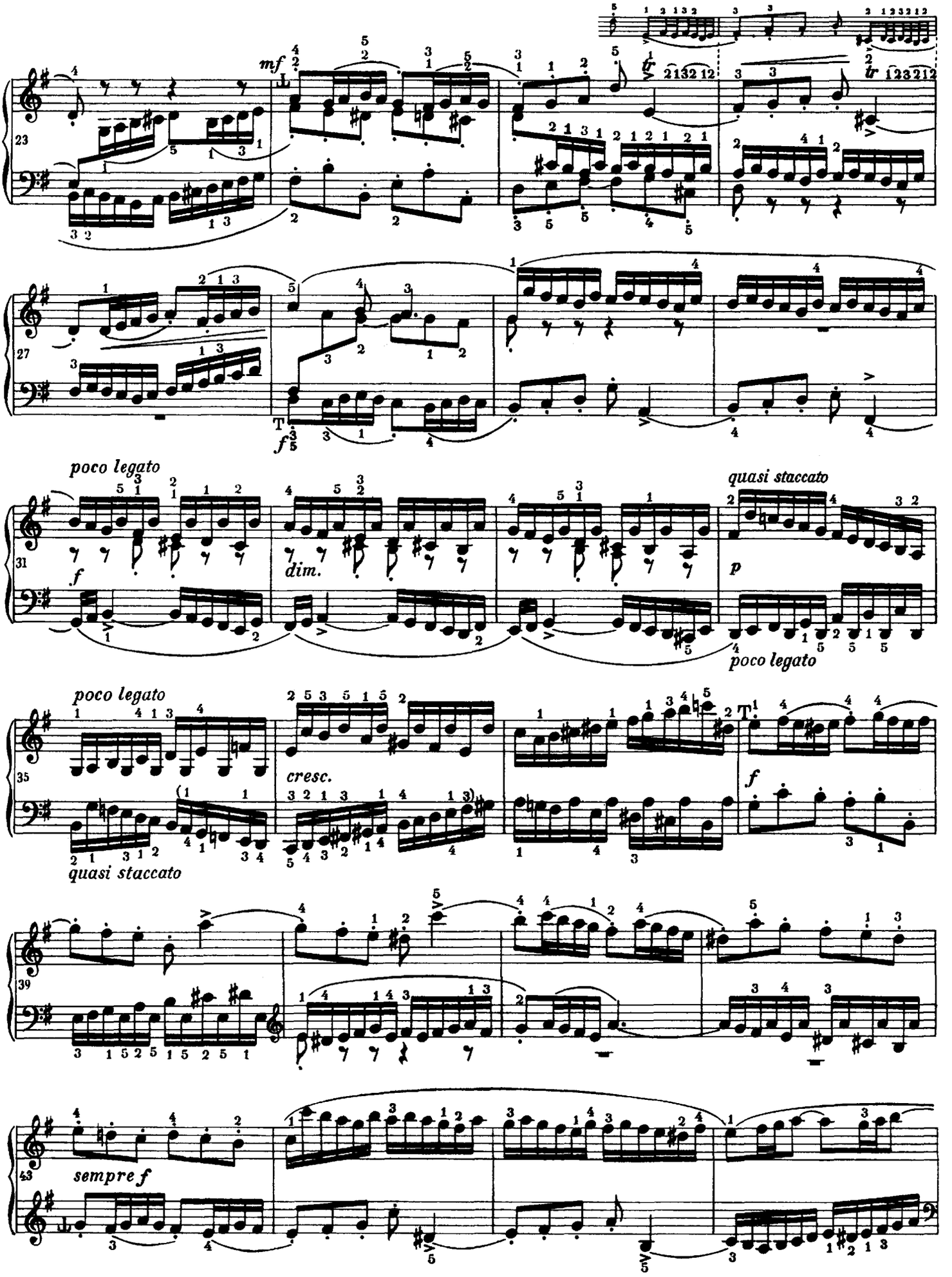
Temat

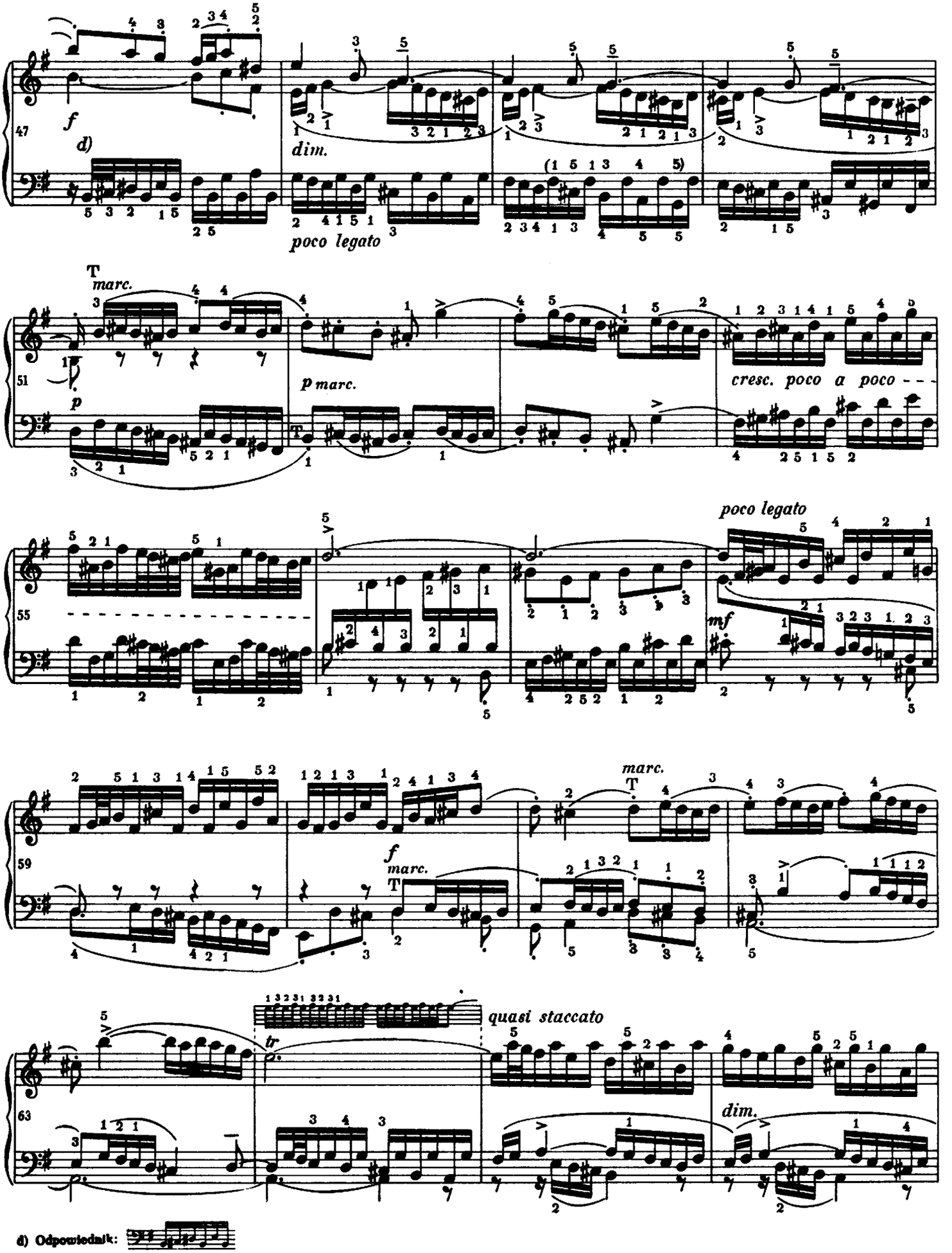
Kontrapunkt

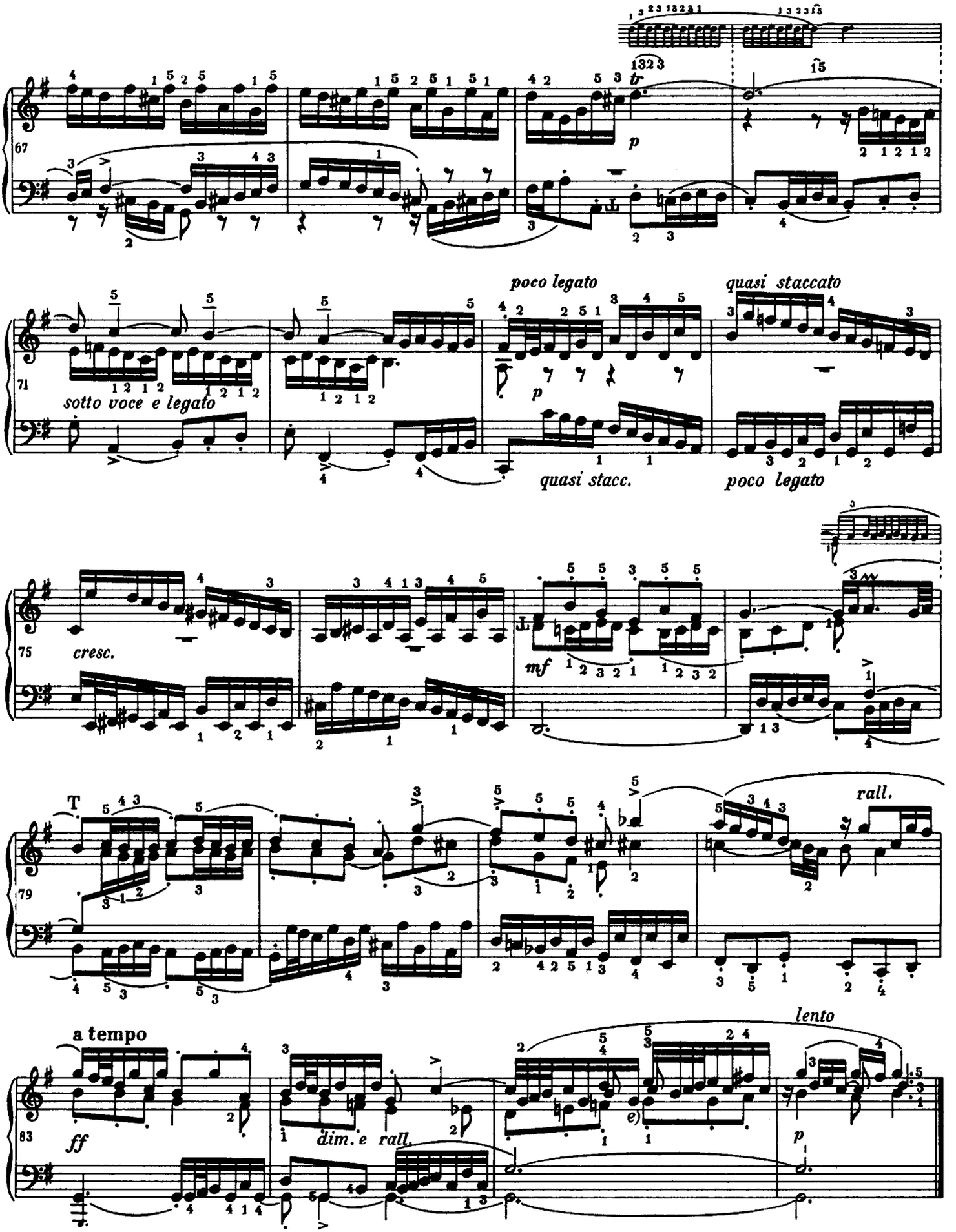
a) Łącznik

b) Alt powtarza tu, w ruchu przeciwnym partię sopranu z poprzedniego taktu.

c) Temat i kontrapunkt w odwróceniu (inwersja).

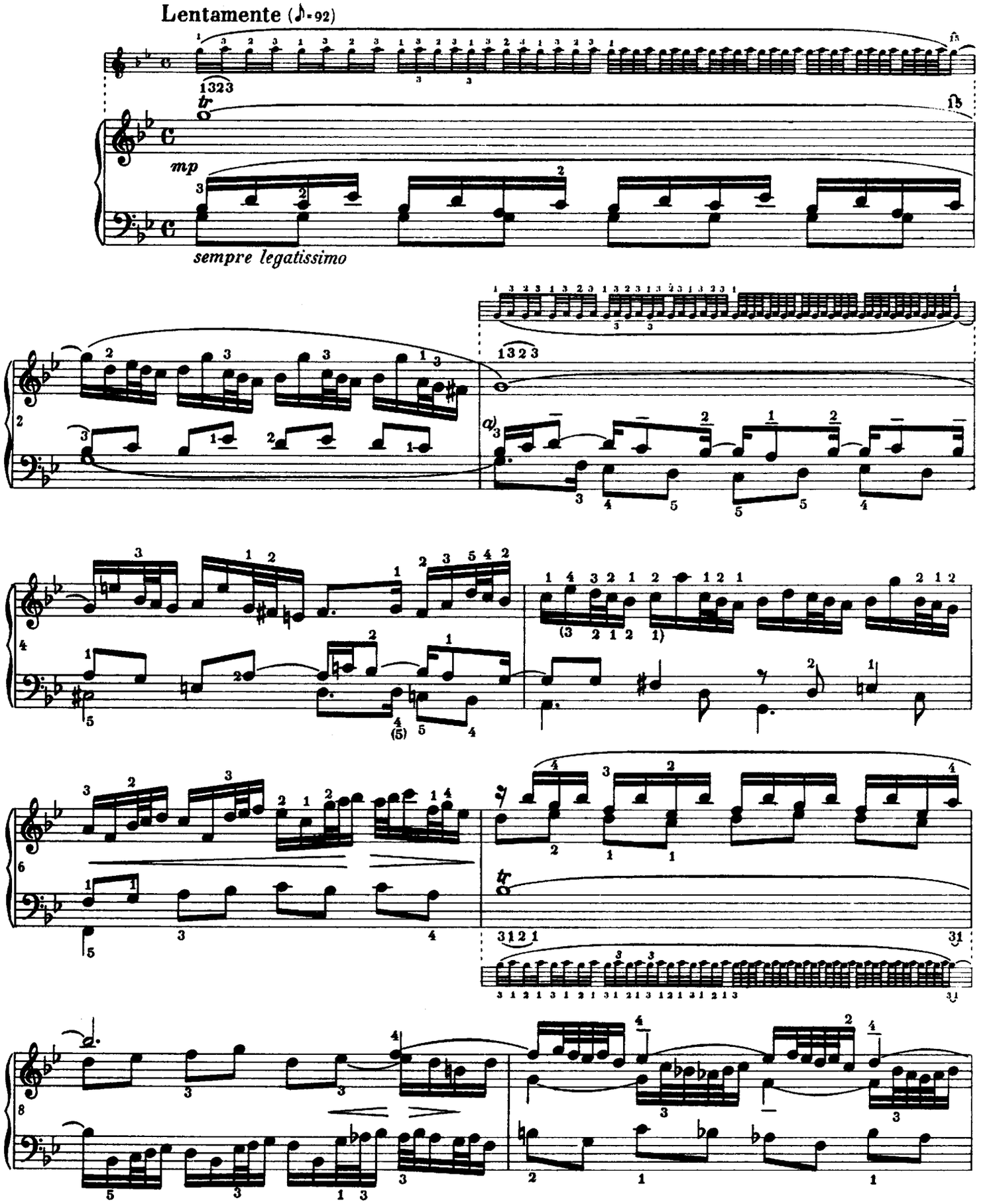

23
mf
27
f
31
poco legato
f
dim.
quasi staccato
p
poco legato
35
poco legato
cresc.
f
quasi staccato
39
43
sempre f


47
f
d)
dim.
poco legato
51
T
marc.
p
p marc.
cresc. poco a poco
55
poco legato
mf
59
marc.
T
f
marc.
T
63
quasi staccato
tr
dim.
d) Odpowiedzik:

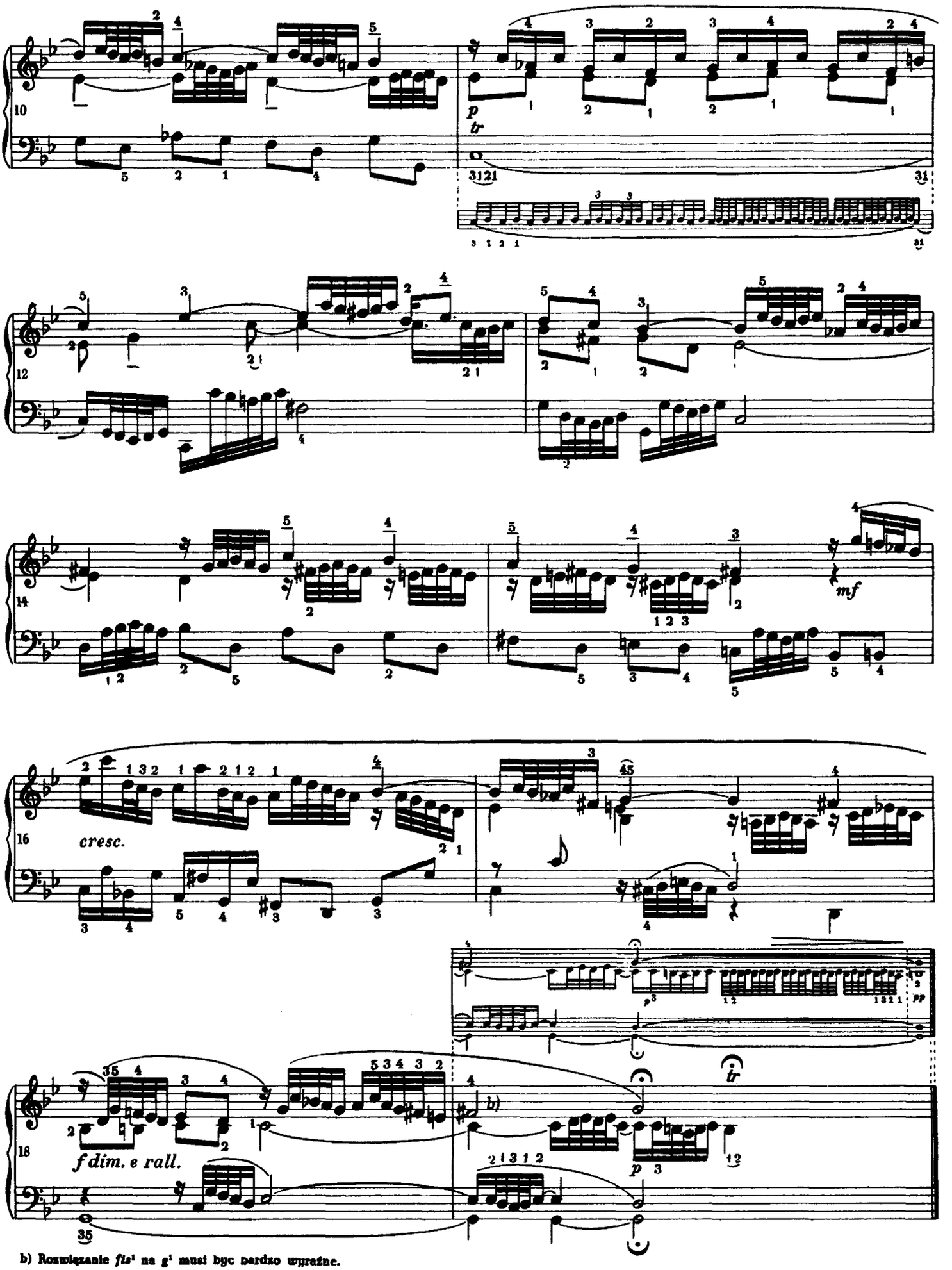


e) W wydaniu Czernego ta nuta jest samowolnie połączona łukiem z g^1 w niższym głosie.

XVI Preludium

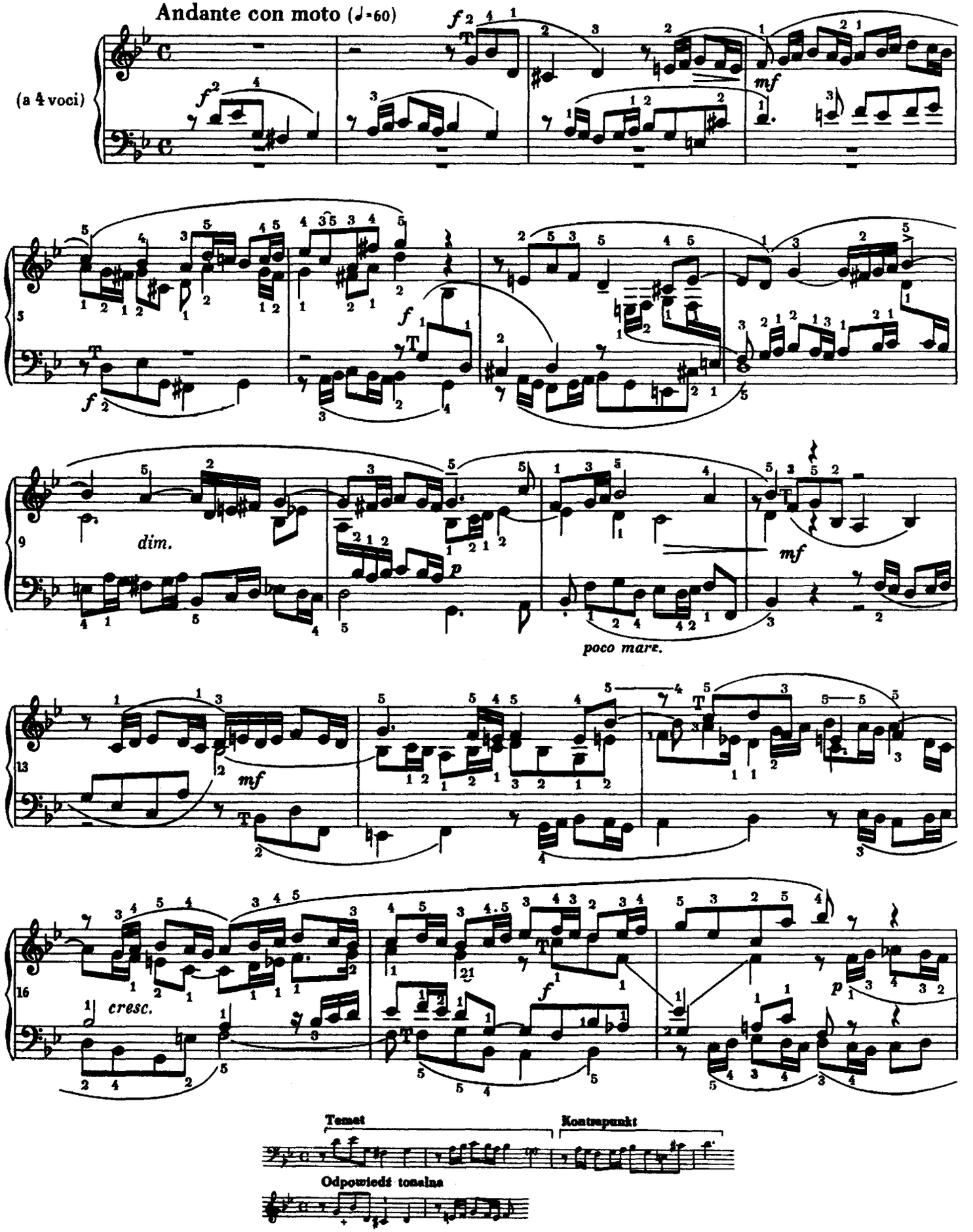


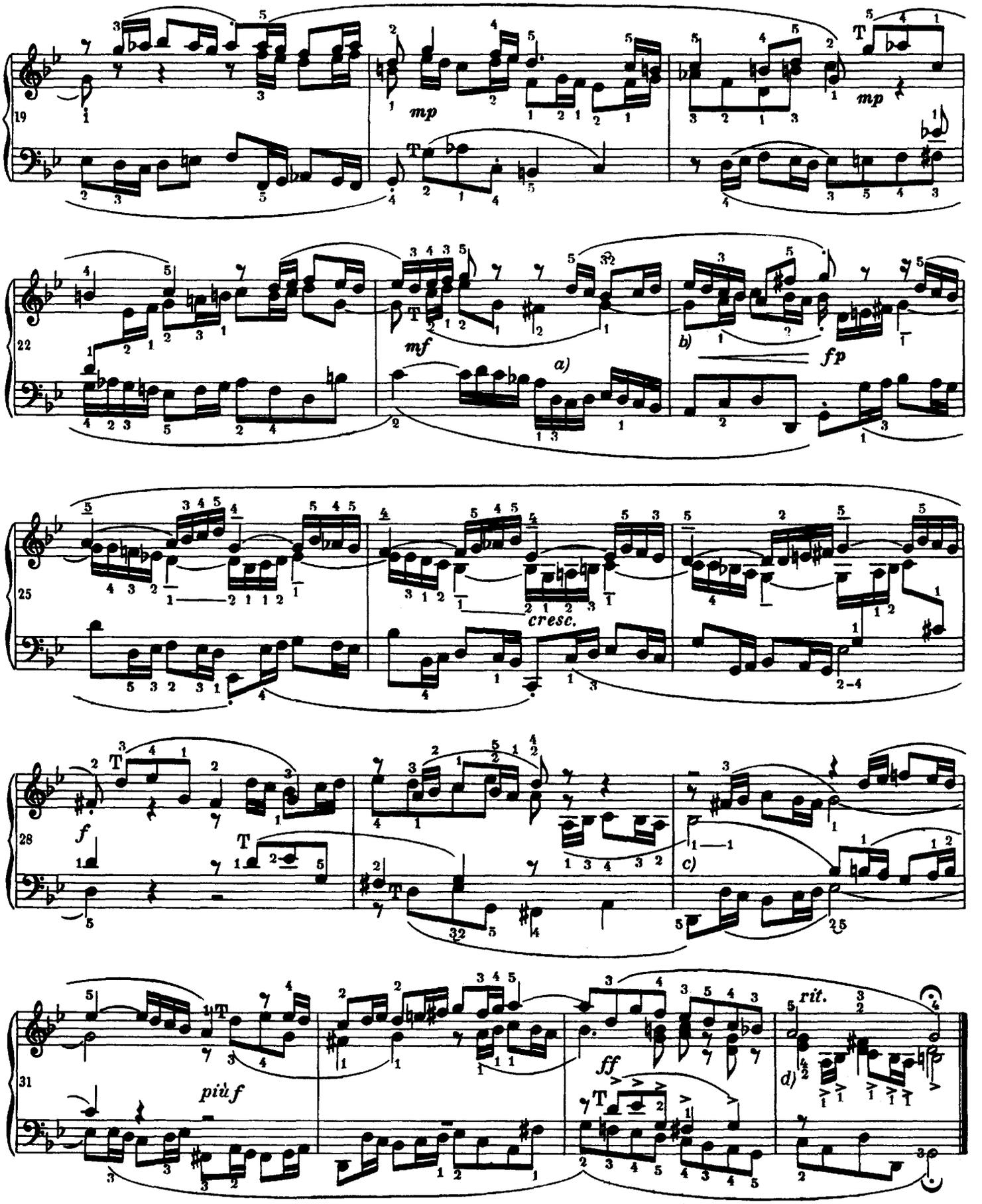
a) Głos wyższy nieco podkreślić.



b) Rozwiązanie *fis*¹ na g¹ musi być bardzo wyraźne.

XVI Fuga


Andante con moto (♩=60)
(a 4 voci)
dim.
poco marc.
cresc.
Temat
Kontrapunkt
Odpowiedź tonalna



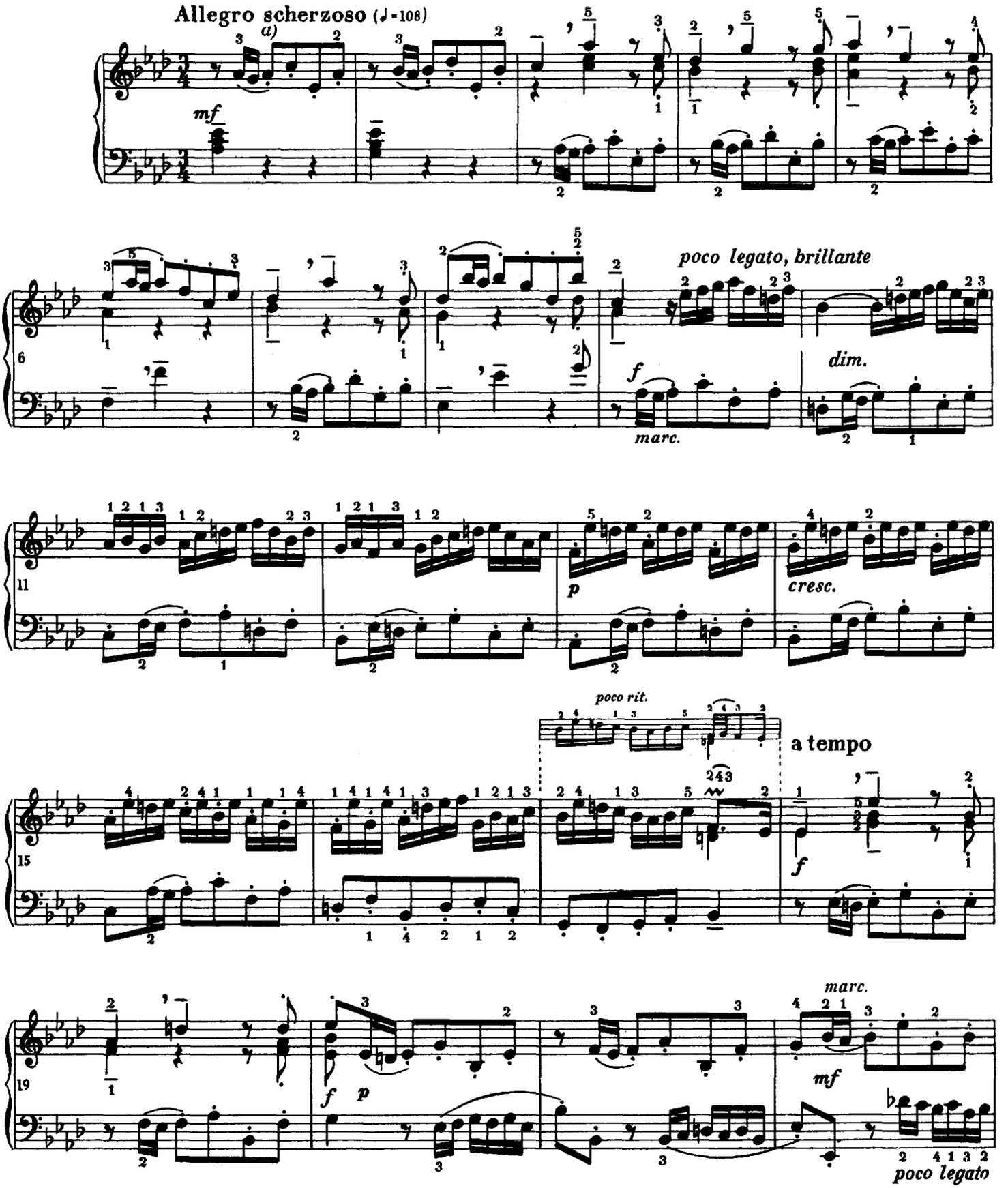
a) Odpowiednik

b) Zaakcentować należące do tematu dźwięki, odpowiadające nutom wydrukowanym większą czcionką.

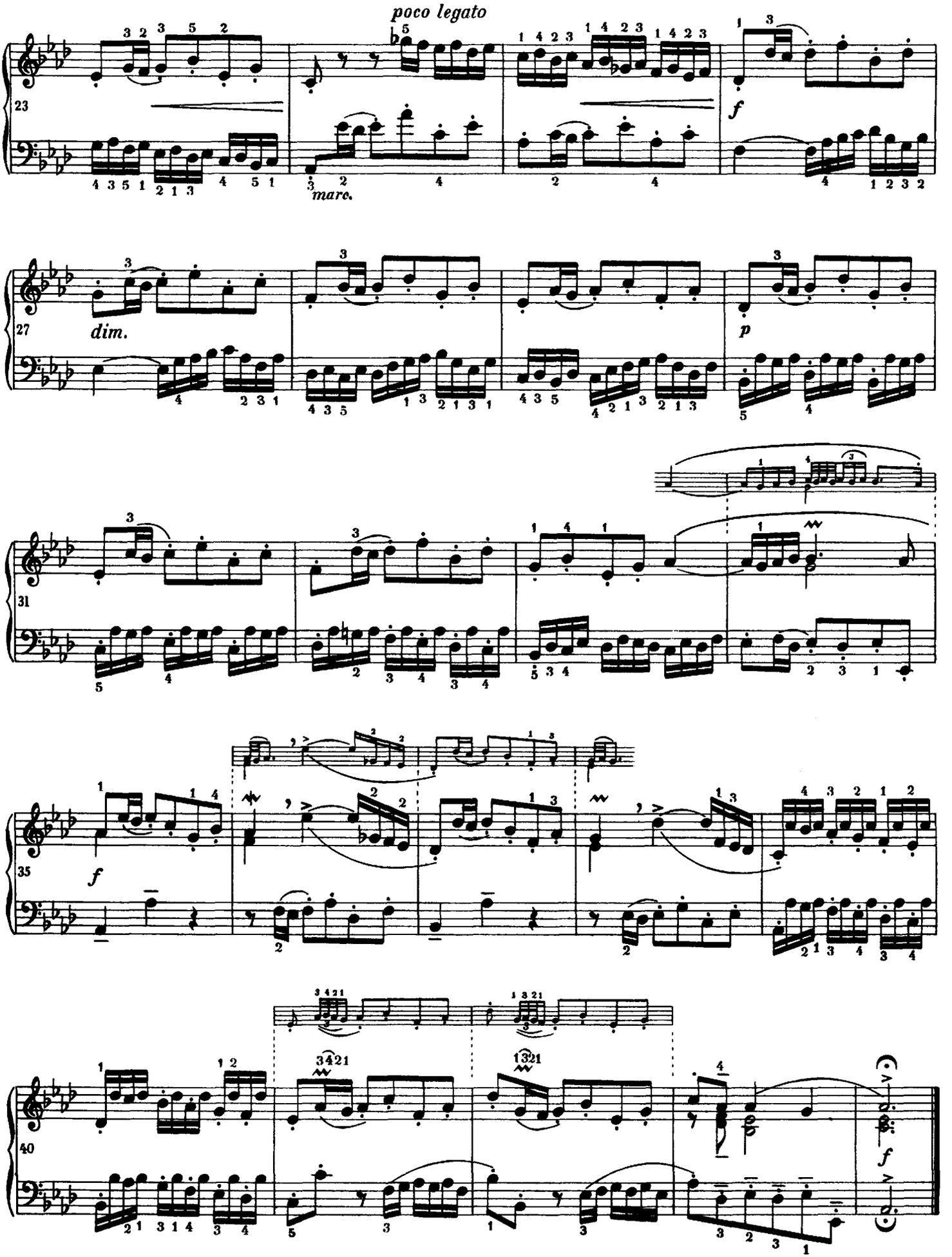
c) To *b*, uderzone pierwszym palcem prawej ręki, odbiera potem — bez ponownego uderzania — pierwszy palec lewej ręki.

d) Głos altowy podwojony. Dźwięki uderzane pierwszym palcem marcatissimo.

XVII Preludium



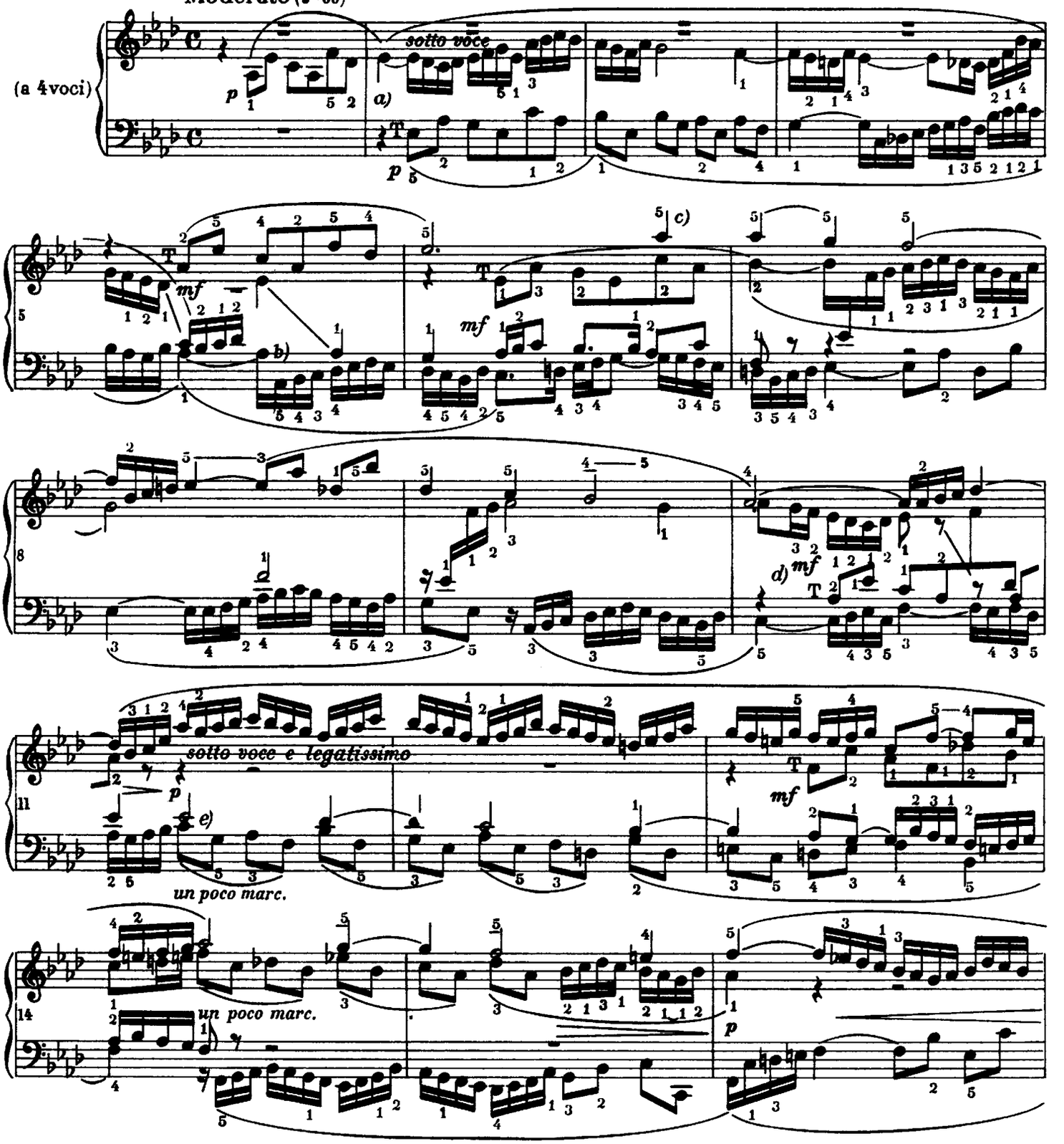
a) Zaleca się lekkie staccato z ramienia, przy ustaleniu palców i przegubu.

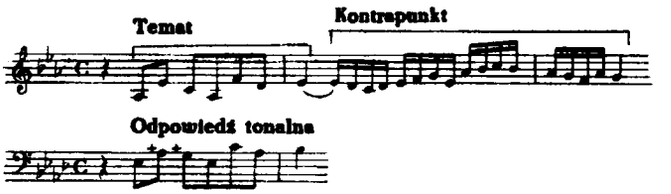

poco legato
23
marc.
f
27
dim.
p
31
35
f
40
f

XVII Fuga

Moderato (♩=66)

(a 4voci)





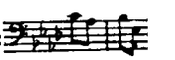
a) Odczekać dokładnie pełną pauzę ćwierćnutową, zanim wejdzie bas.

b) Kontrapunkt nieznacznie zmieniony. Z tej jego nowej postaci wywodzą się niemal wszystkie łączniki.

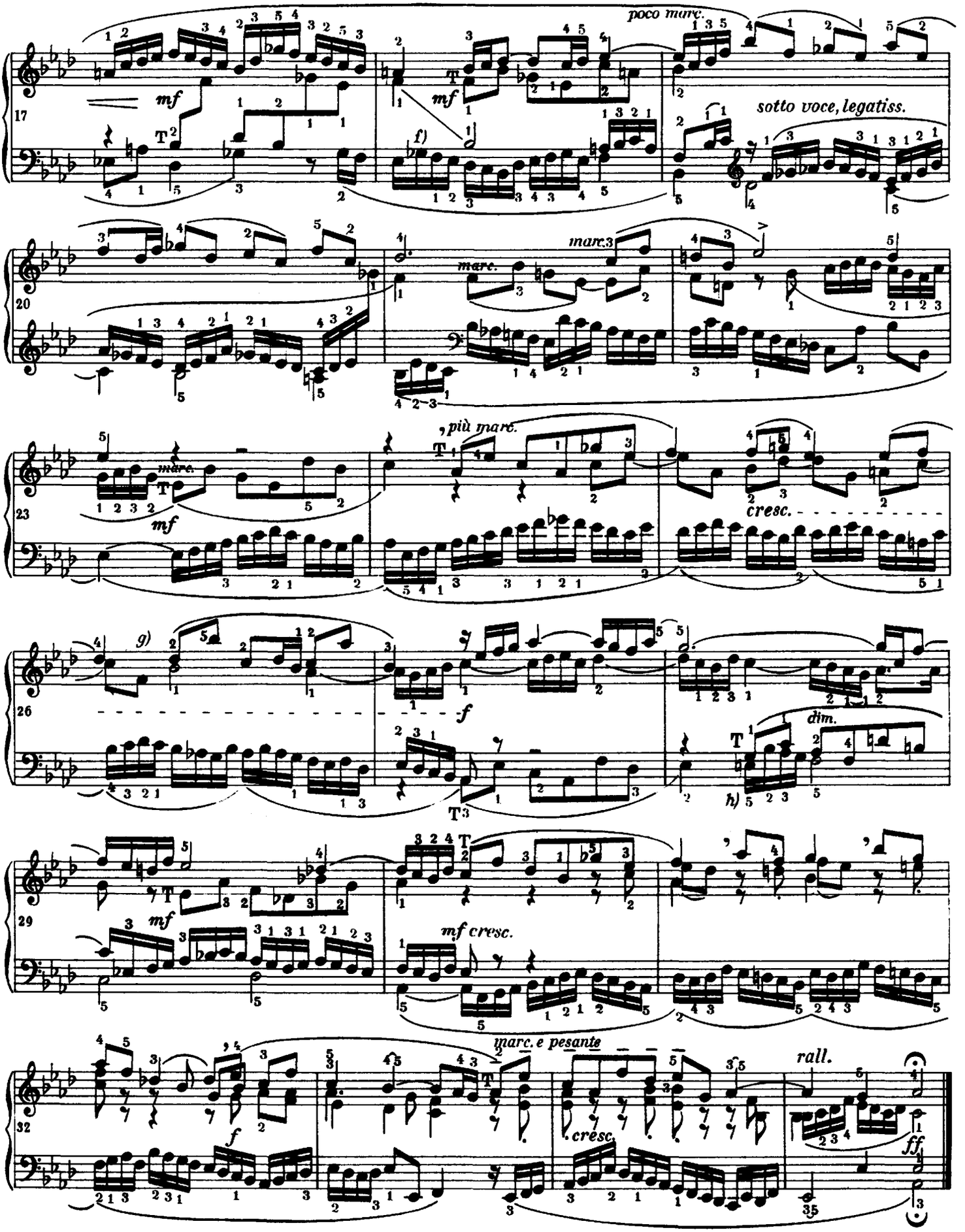
c) W rękopisie to as^2 nie jest połączone łukiem z następującym as^2.

d) W tym takcie i w t. 13, 17 i 29 jest bardzo trudno uwydatnić temat; każdy z tych taktów bezwzględnie wymaga szczegółowego opracowania.

e) W tej opadającej progresji bas pochodzi z tematu:



podczas gdy sopran wykazuje podobieństwo z kontrapunktem



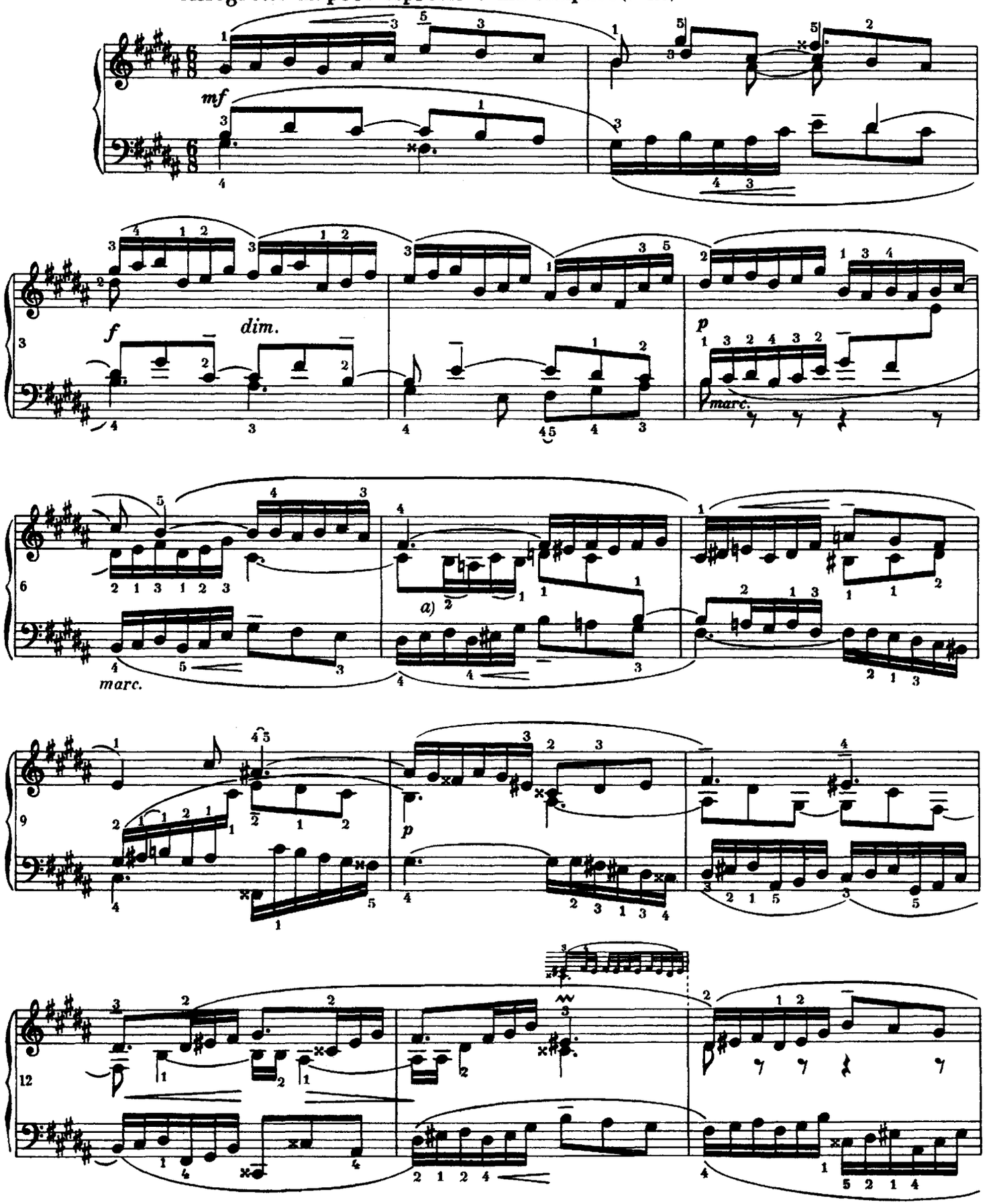
f) Kontrapunkt w odwróceniu (inwersja)

g) Niektóre wydania samowolnie łączą łukiem te dwa *des*^{1} w sopranie.

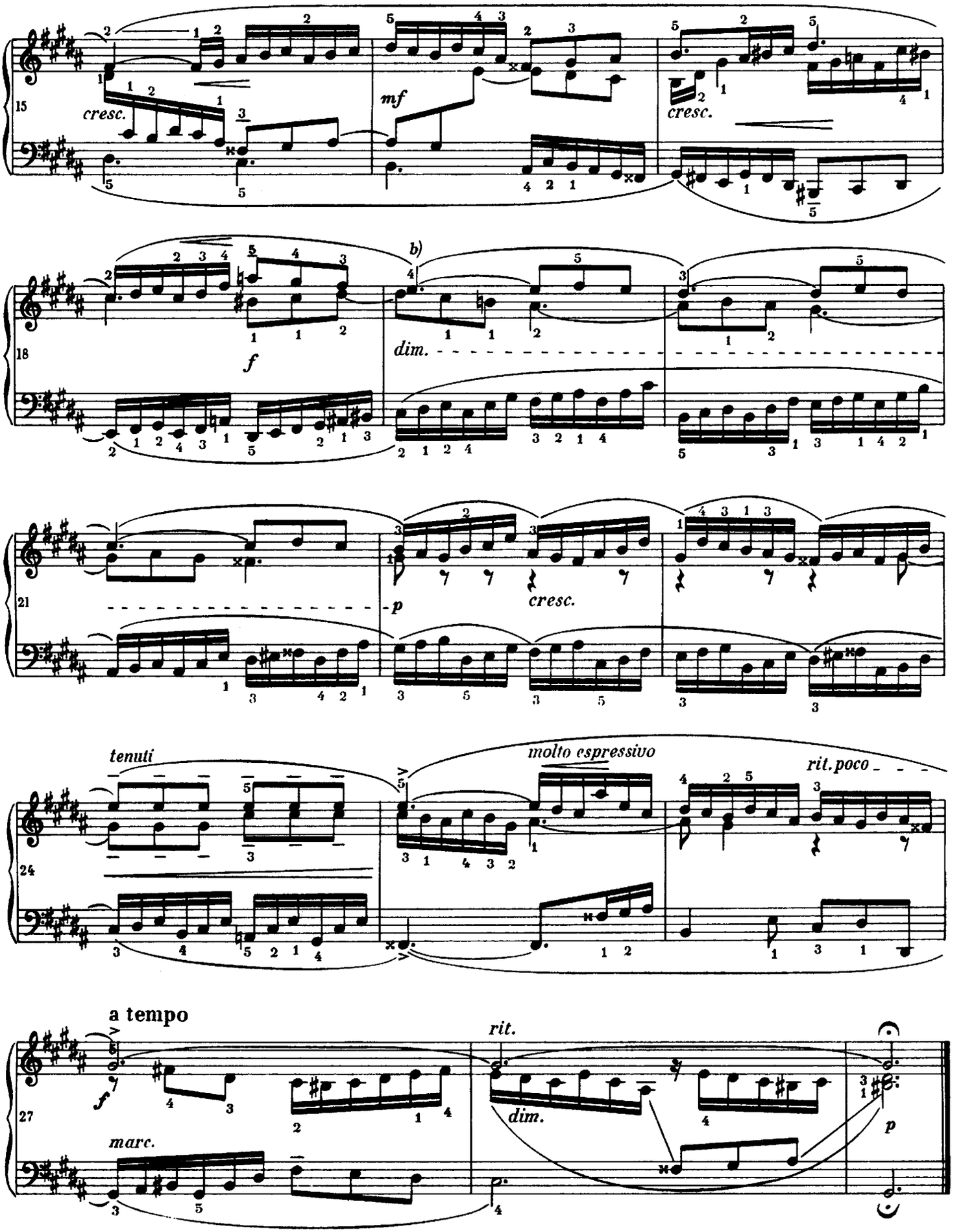
h) Dźwięki odpowiadające nutom zamieszczonym większą czcionką należy uwydatnić.

XVIII Preludium

Allegretto un poco espressivo ma semplice (♪=132)

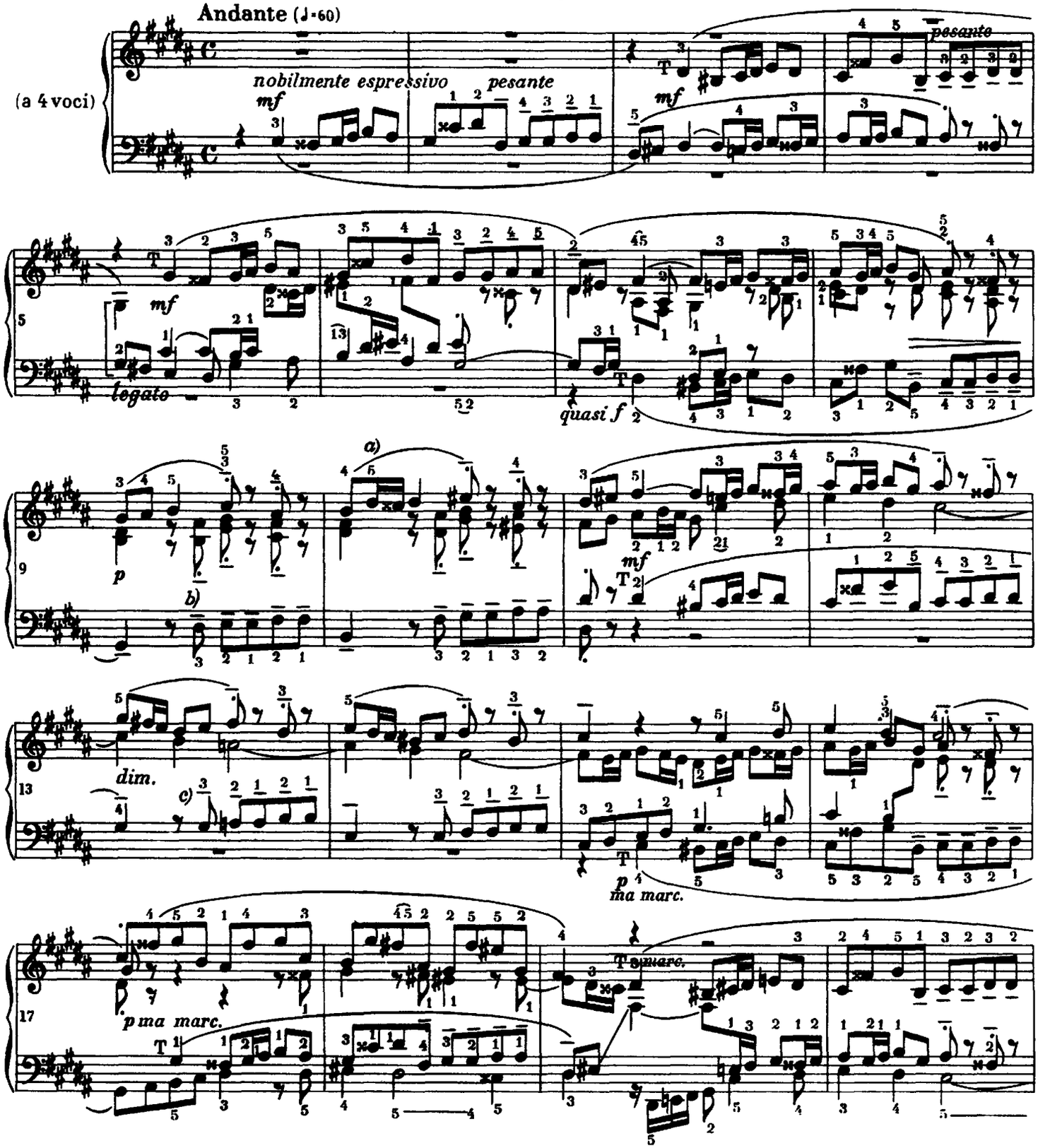


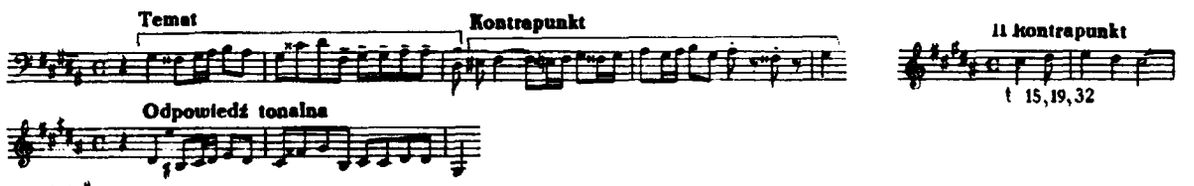
a) Te dwa łuczki pochodzą od Bacha.



b) Górny głos nieco większym tonem.

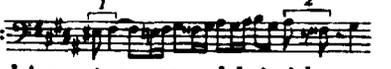
XVIII Fuga



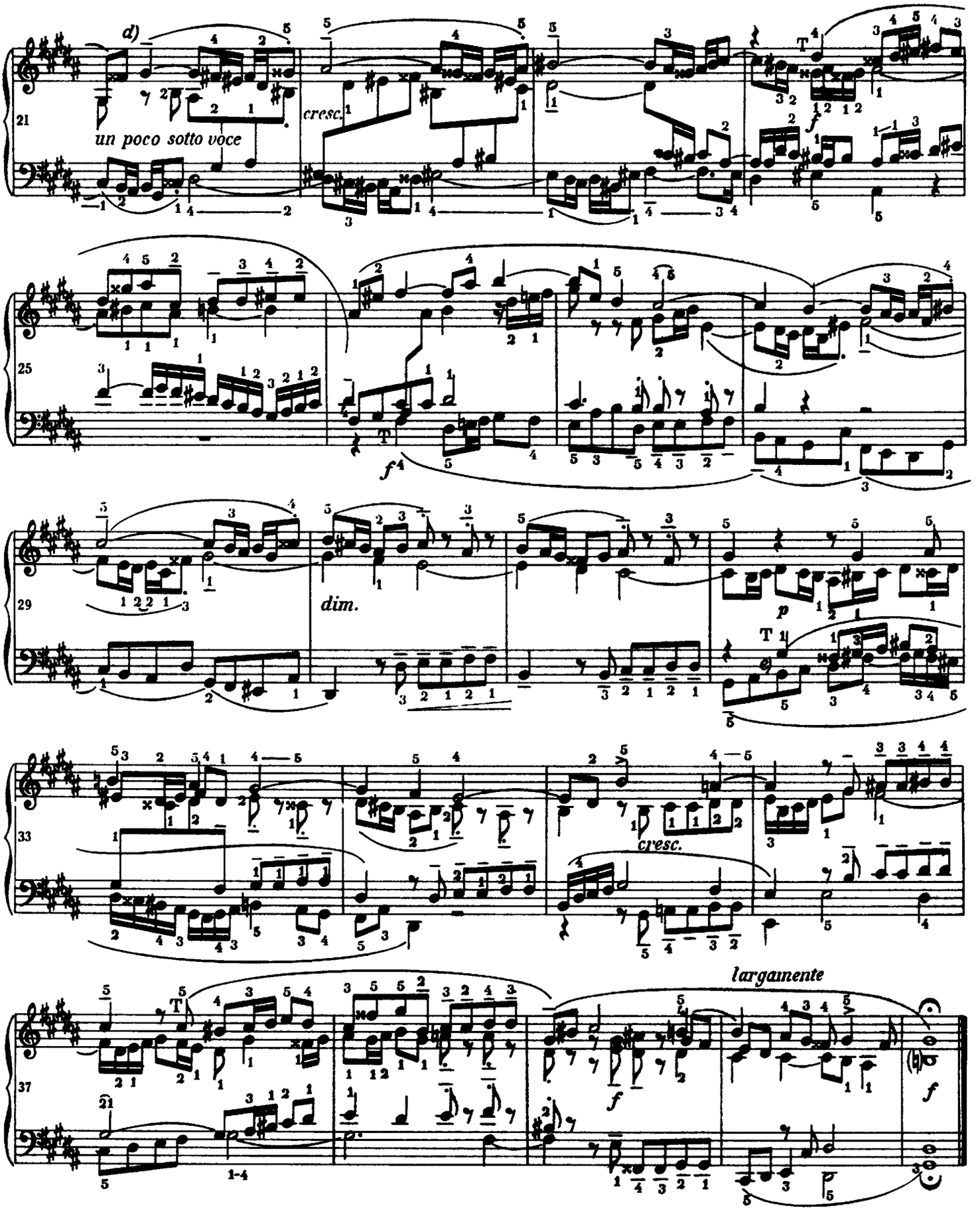


a) Odpowiednik

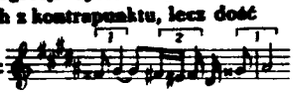
b) Progresja wznosząca się. Bas powtarza wycinek z tematu. Partia sopranu wyprowadzona z dwu następujących małych figur kontrapunktu:



c) Progresja opadająca, utworzona podobnie jak poprzedzająca.



d) Struktura następującego łącznika-progresji opiera się na dwu małych fragmentach wyprowadzonych z kontrapunktu, lecz dość znacznie zmodyfikowanych. Przykład:



e) Ten takt nastręcza wiele trudności, gdy chcemy jasno uwydatnić temat.

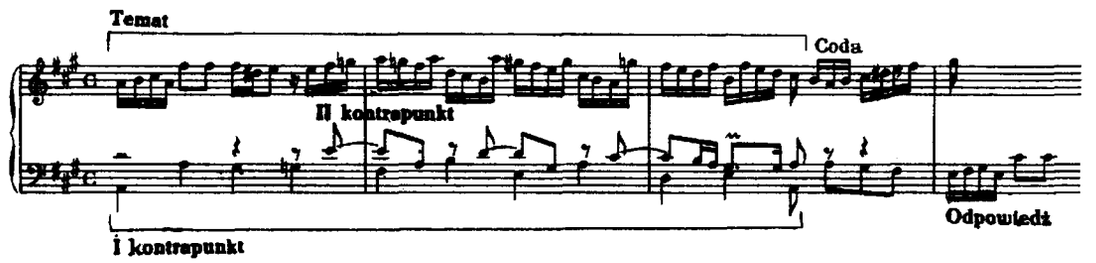
XIX Preludium

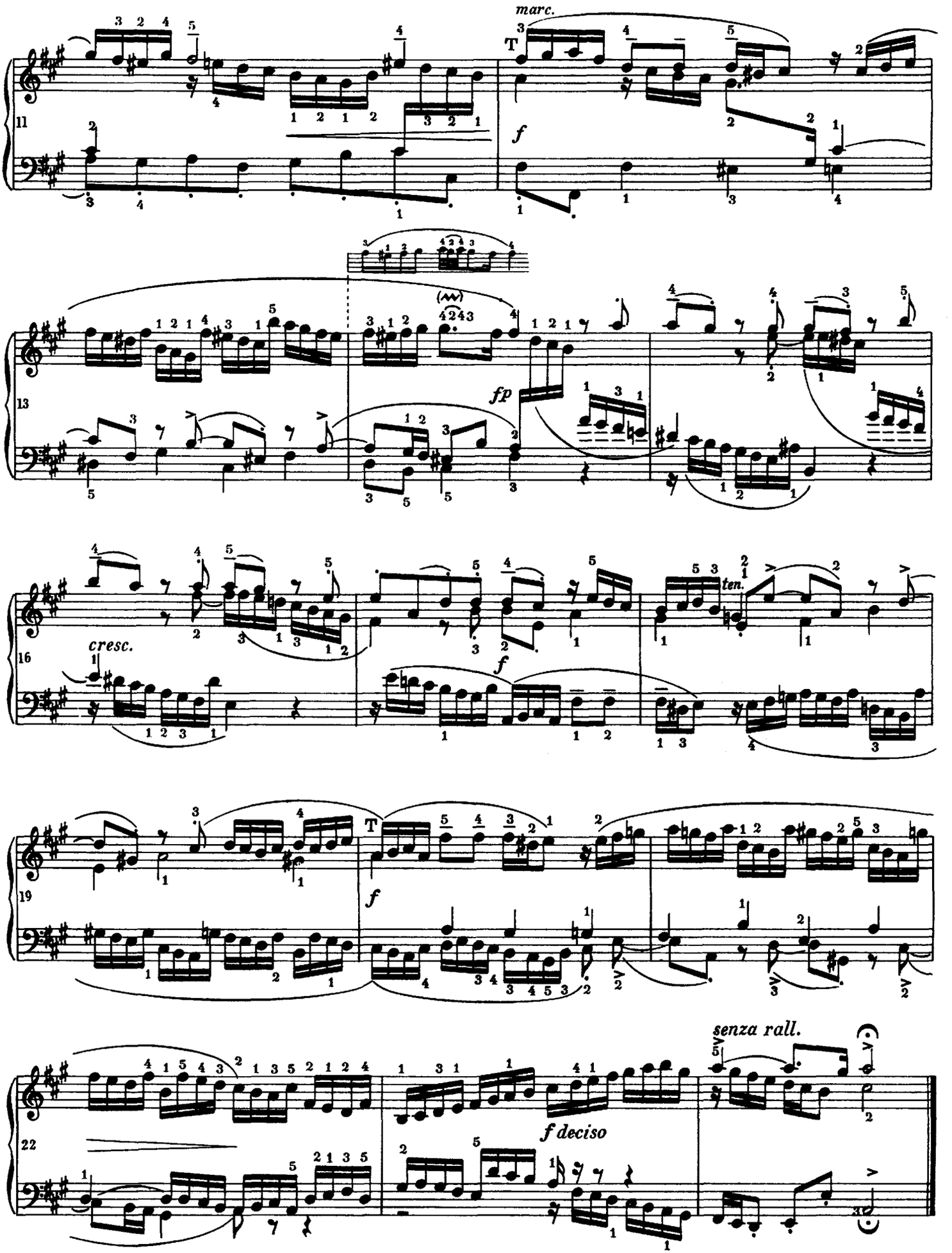
Allegretto grazioso (♩=80)

legatissimo

a) *mf* *p* *legato* *mf* *p legatiss.* *mf* *p*

a) To preludium napisane jest w formie trzygłosowej inwencji. Oto różne motywy tematyczne:




marc.
f
11
fp
13
cresc.
ten.
f
16
f
19
senza rall.
f deciso
22

XIX Fuga

Allegro molto tranquillo (♩=66)

(a 3 voci)

p

sempre tutto legatissimo

tr

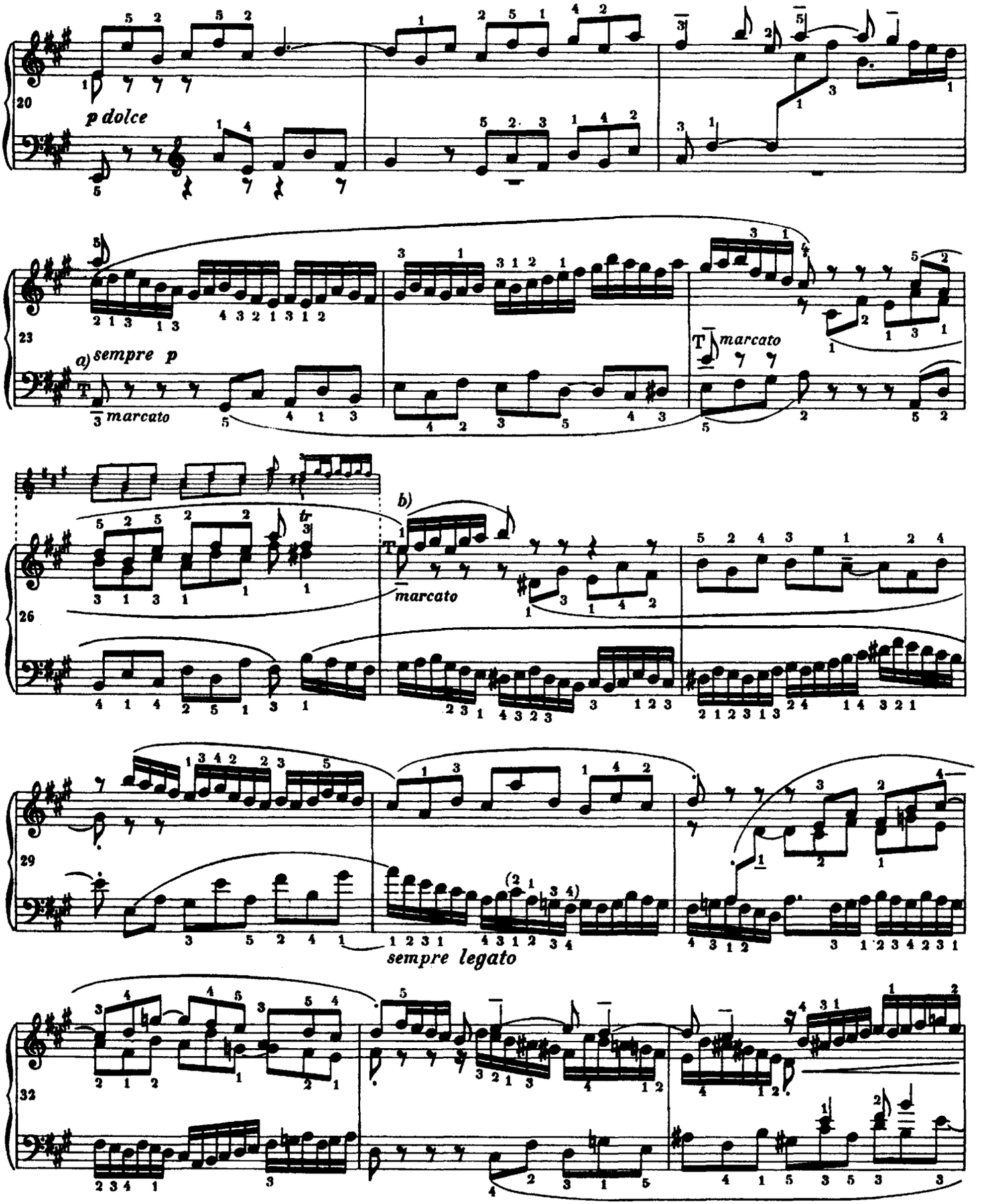
dim.

Temat

Kontrapunkt

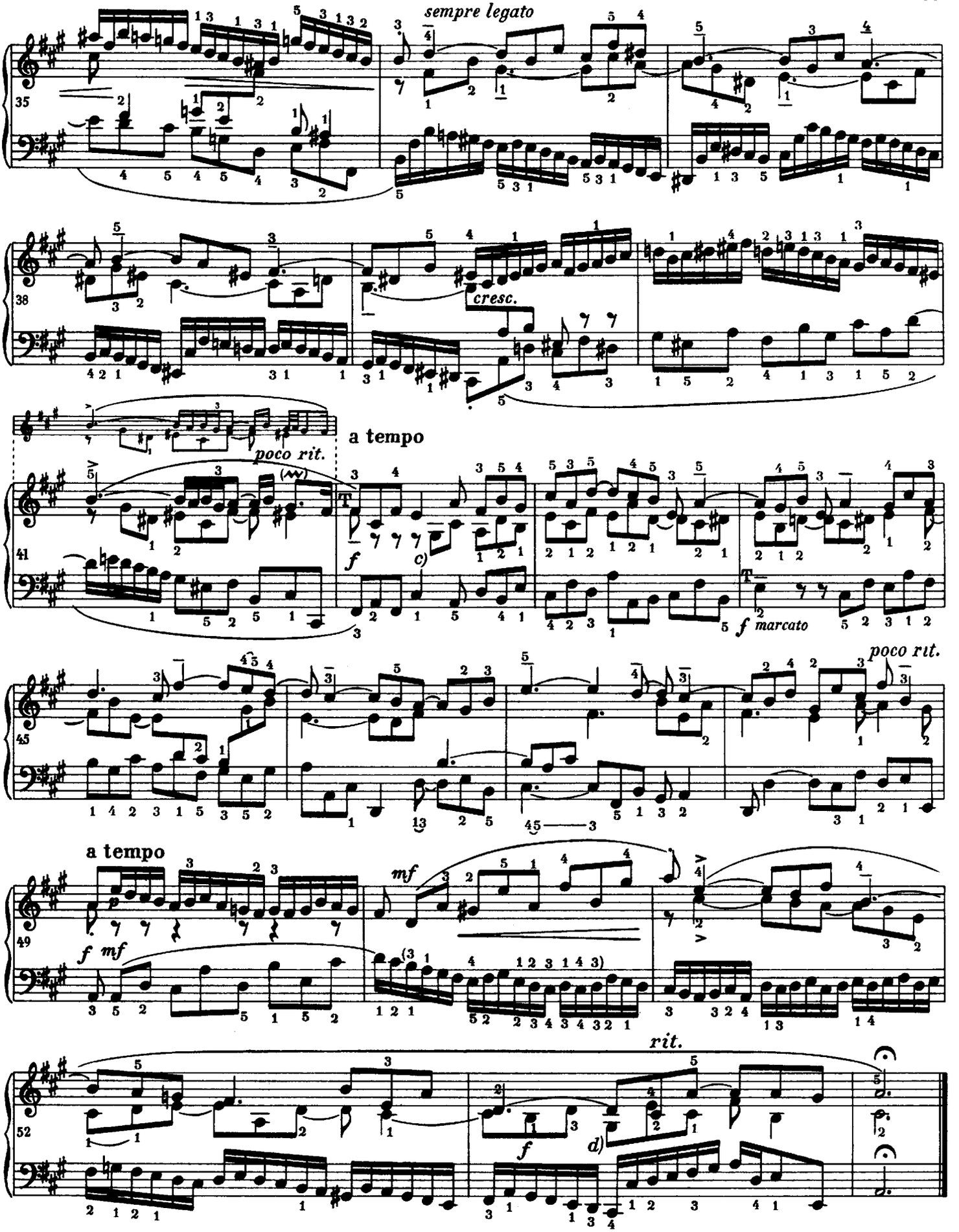
Odpowiedź tonalna

II Kontrapunkt



a) Począwszy od tego miejsca temat jest ponieważ w pewien spo-
sób rozszerzony:

b) Odpowiednik

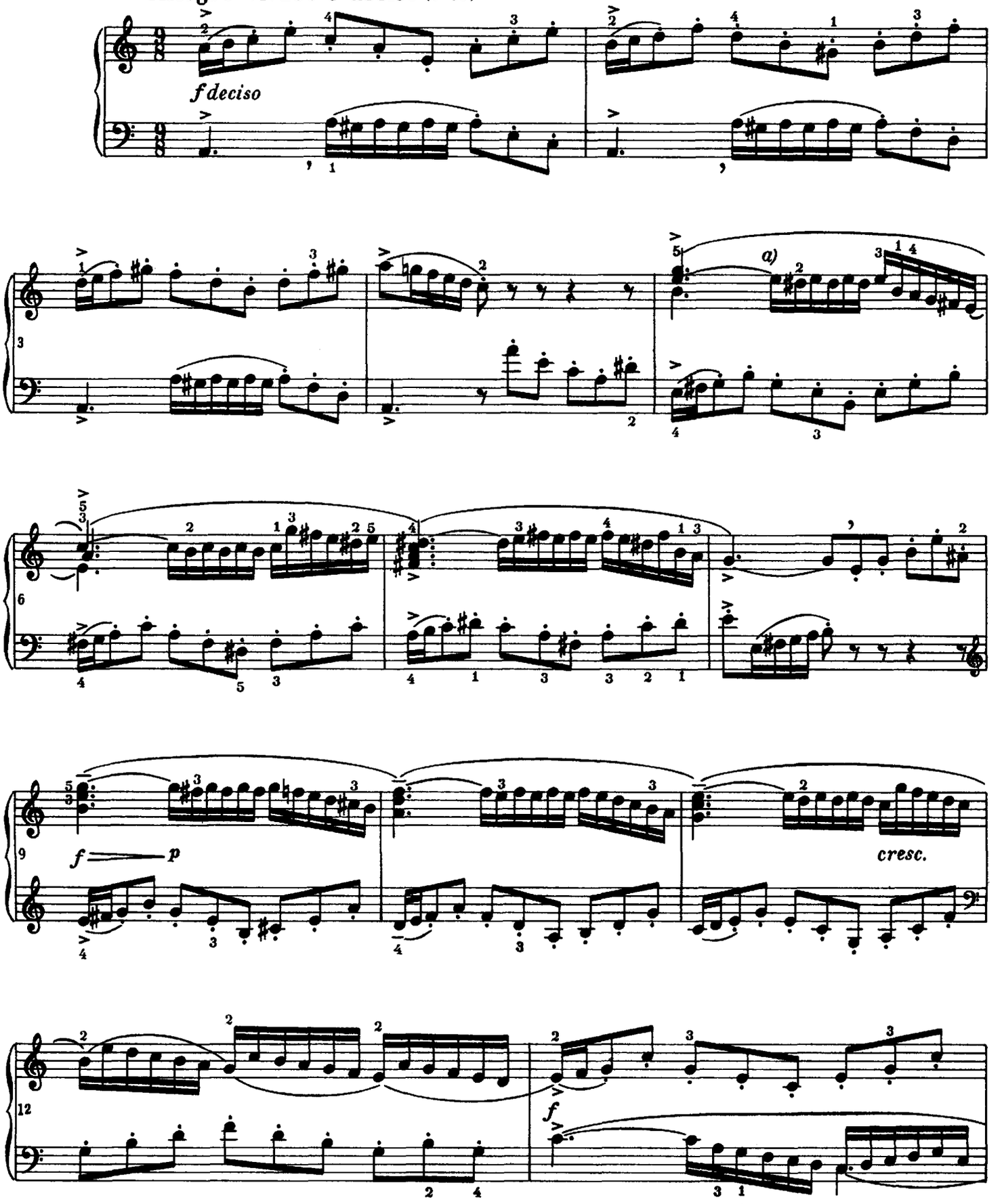


c) Niższy głos w partii prawej ręki powinien wystąpić wyraźnie, marcato.

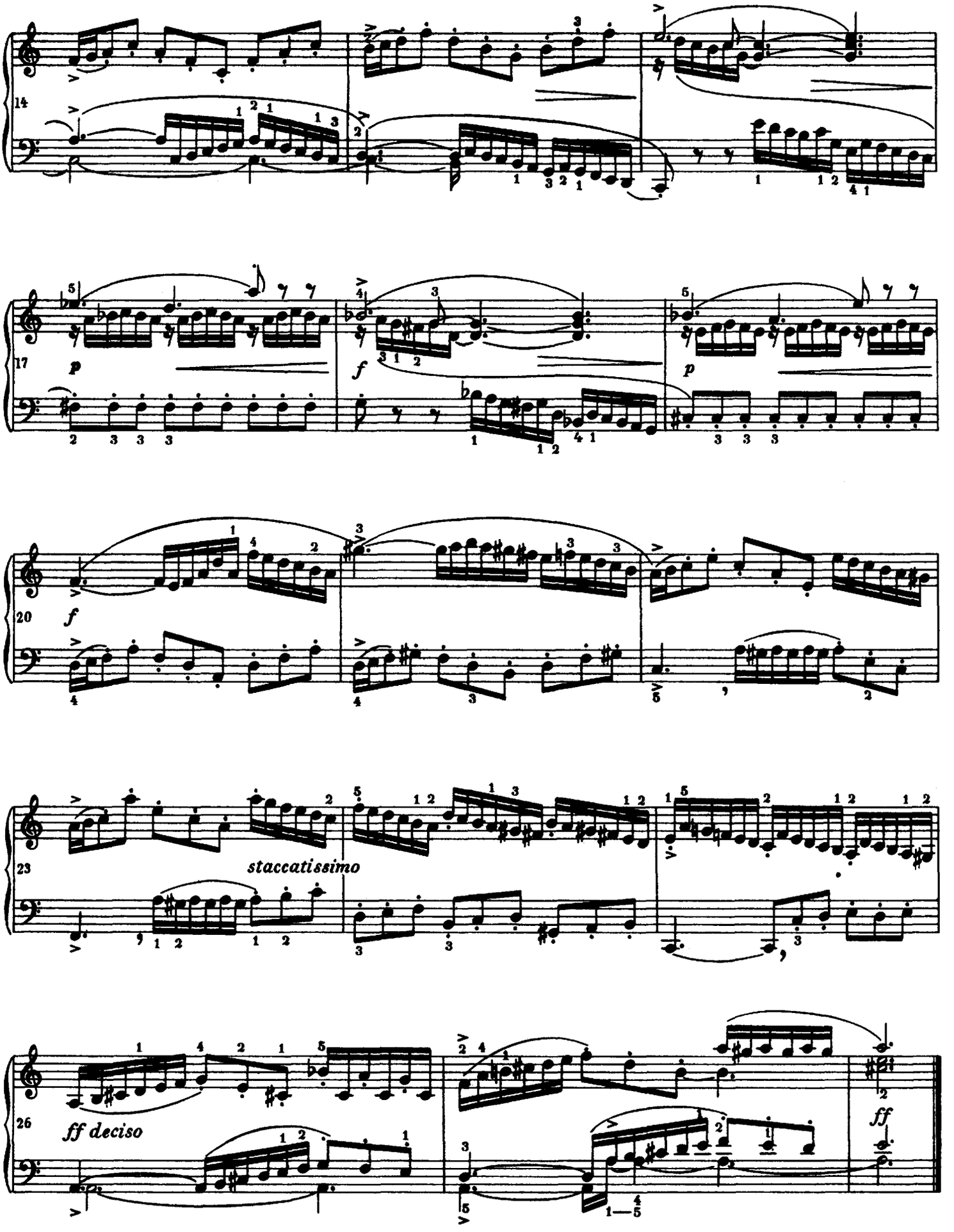
d) Niektóre wydania, idąc za rękopisem Forkela, mają e zamiast gis. Wszystko skłania do przypuszczenia, że chodzi tu o błąd w przepisywaniu. To ostatnie pojawienie się tematu, powierzone głosowi środkowemu (altowemu), winno być wyraźnie uwypuklone.

XX Preludium

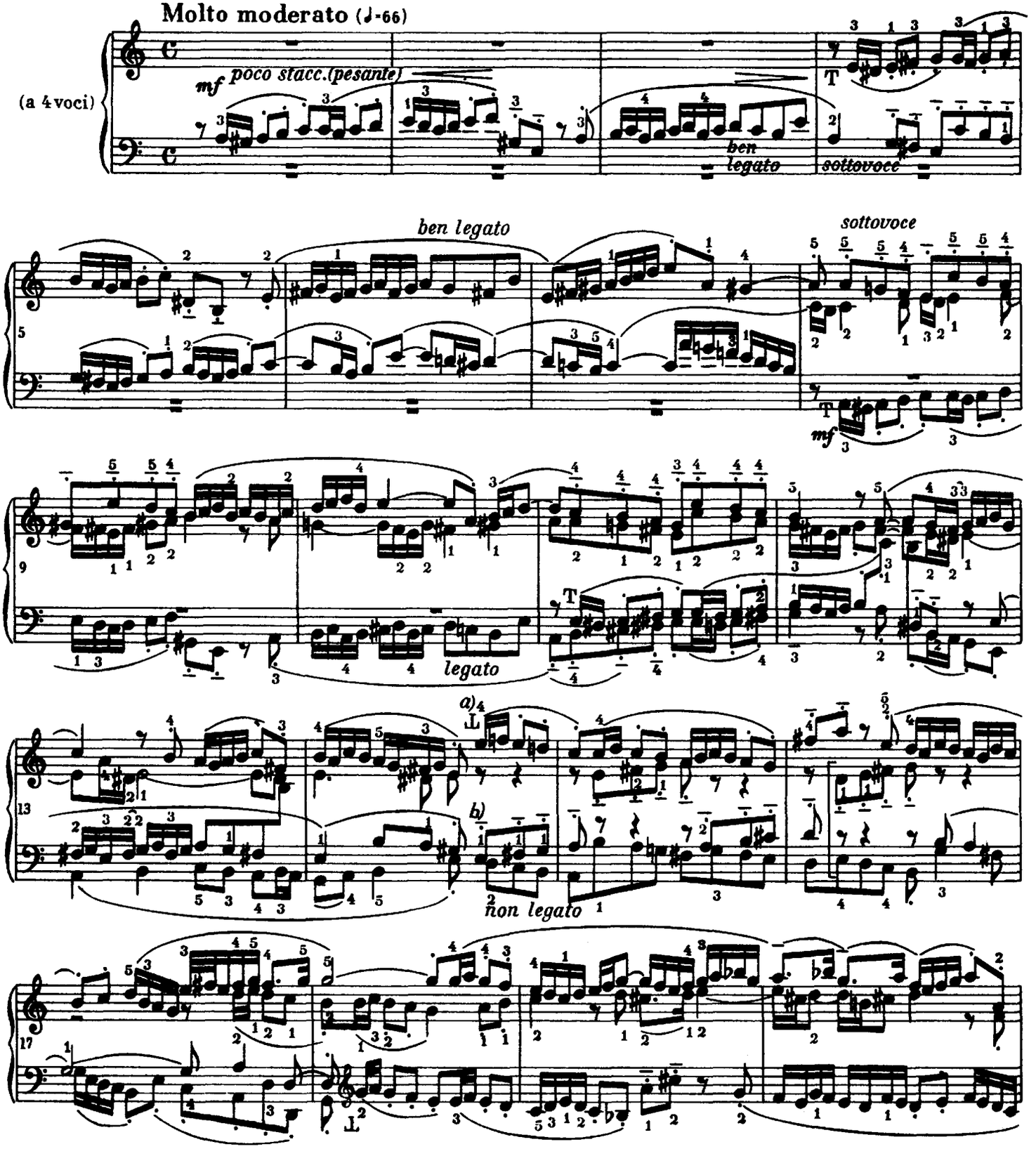
Allegro vivace e deciso (♩=80)



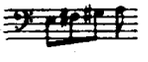
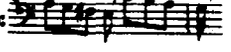
a) W rękopisach brak ligatury łączącej oba e^3.

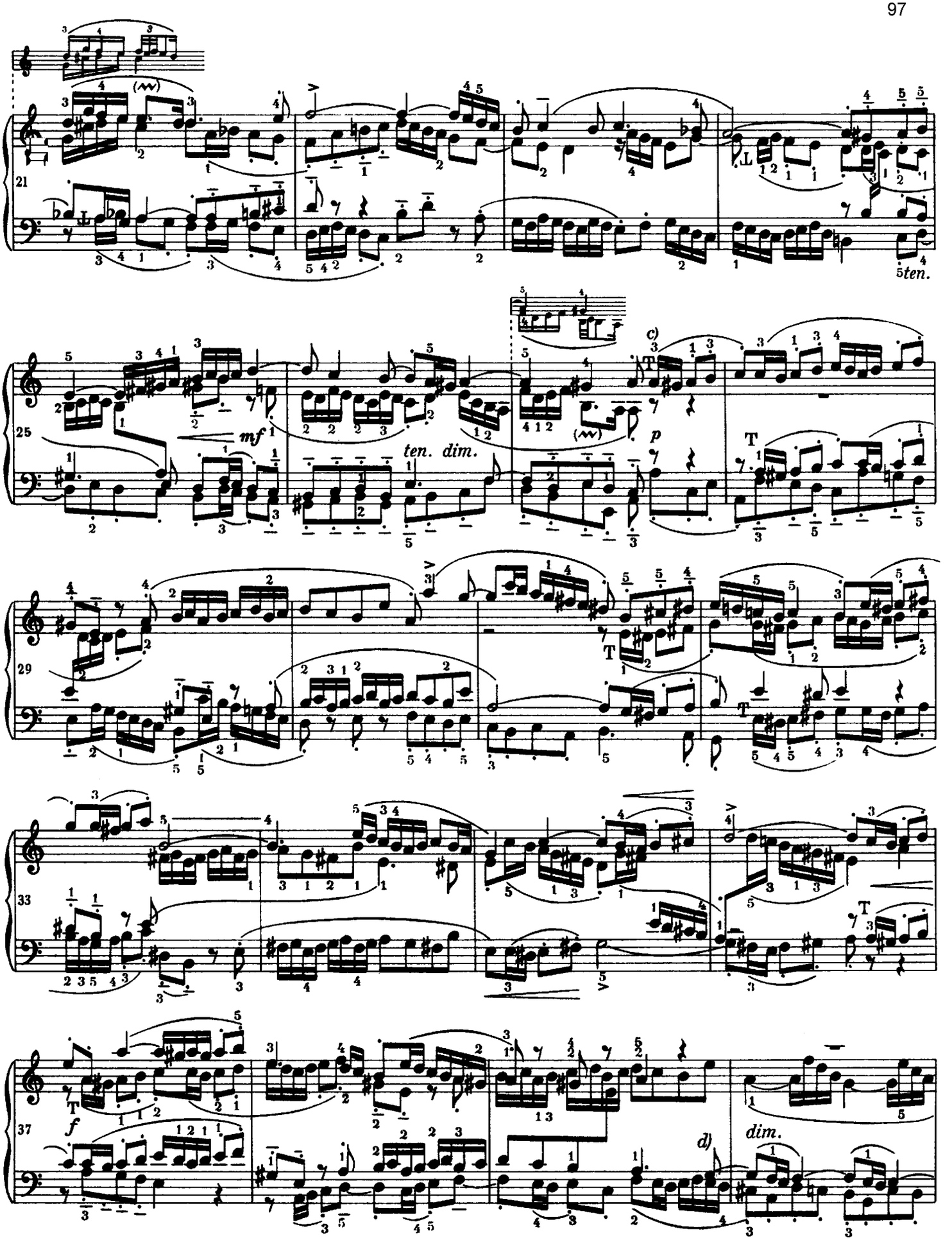

14
17
p
f
p
20
f
23
staccatissimo
26
ff deciso
ff

XX Fuga

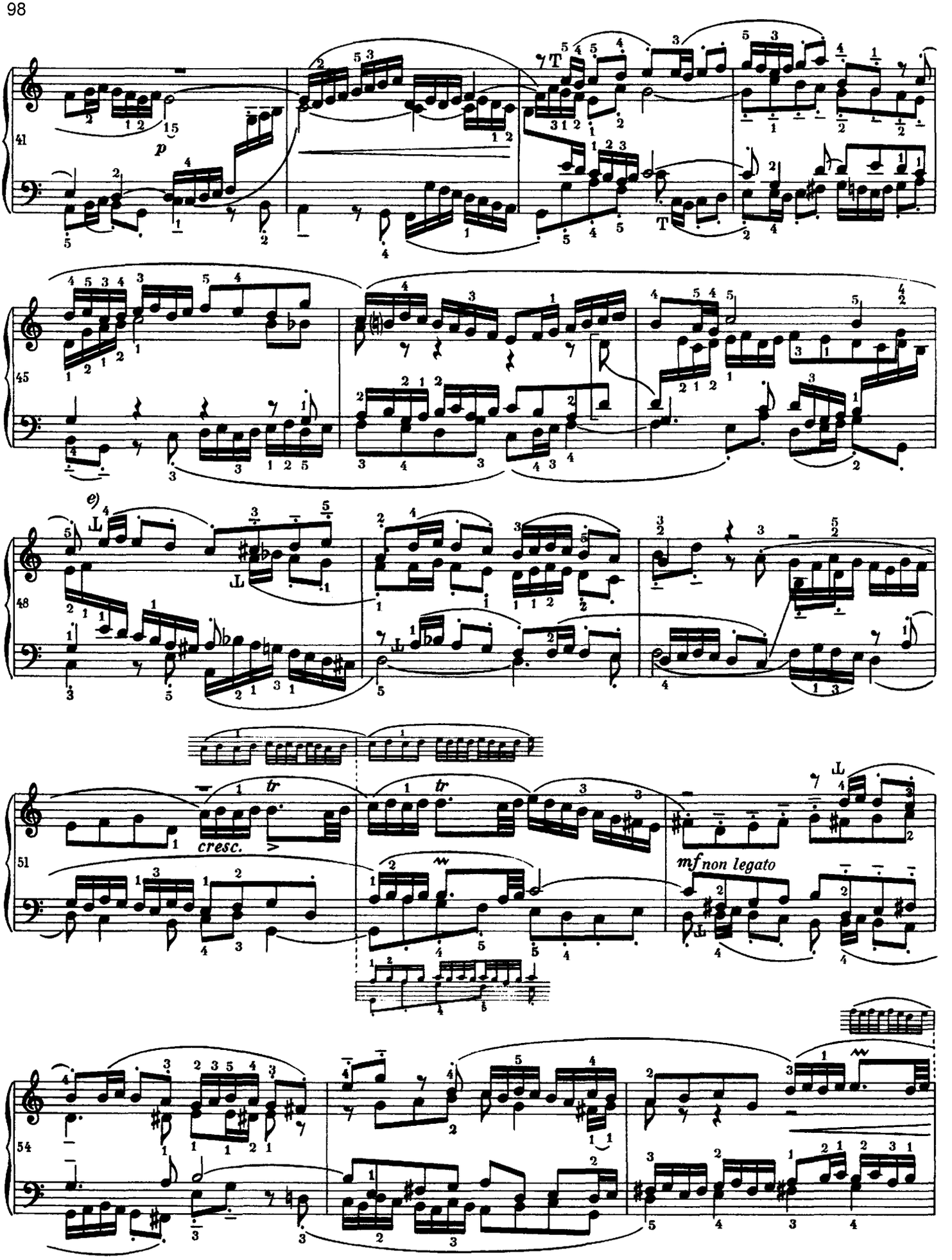


a) Od tego miejsca zaczyna się drugie przeprowadzenie w odwróceniu.

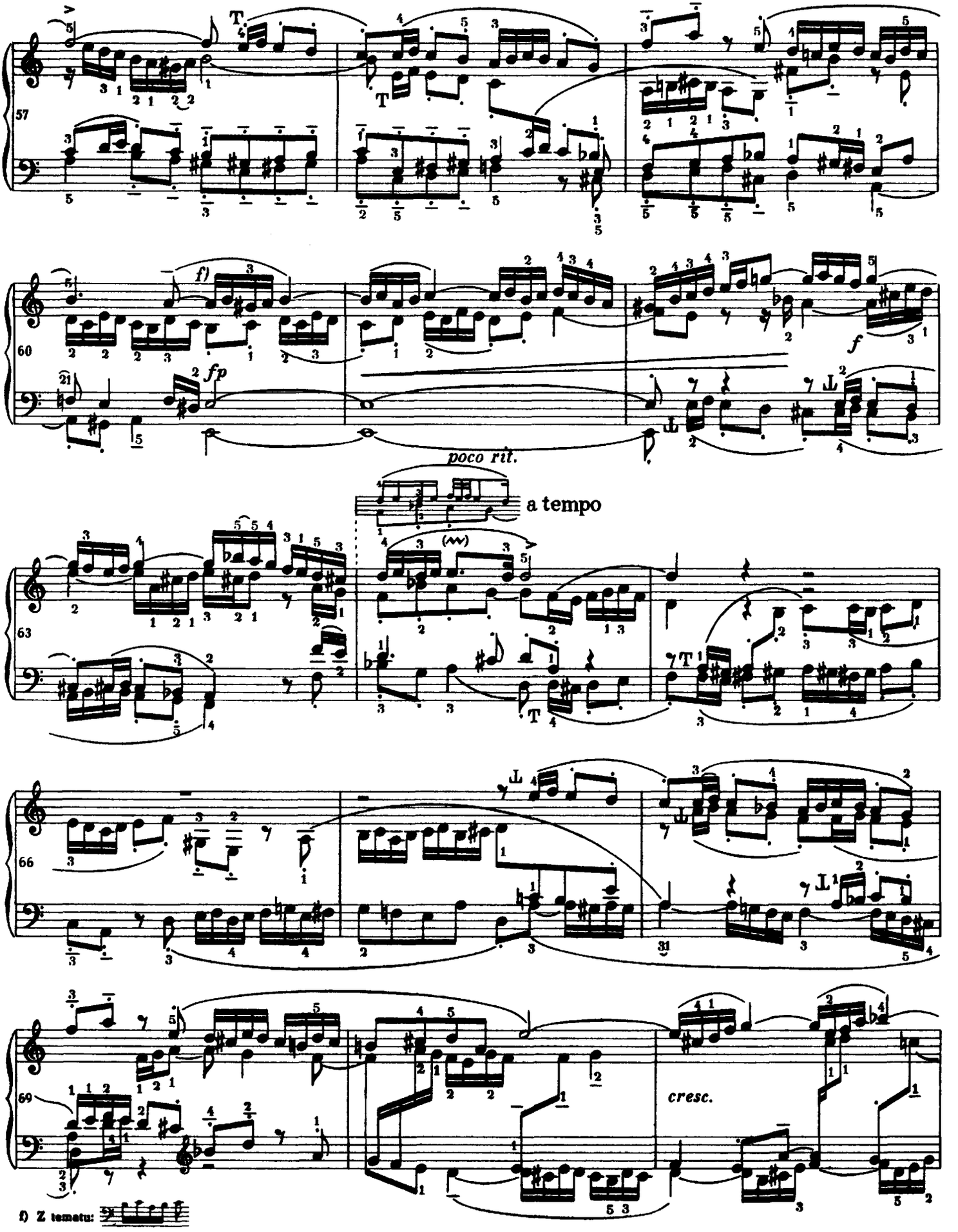
b) Wszystkie te małe grupy czteronutowe  pochodzą z kontrapunktu: 

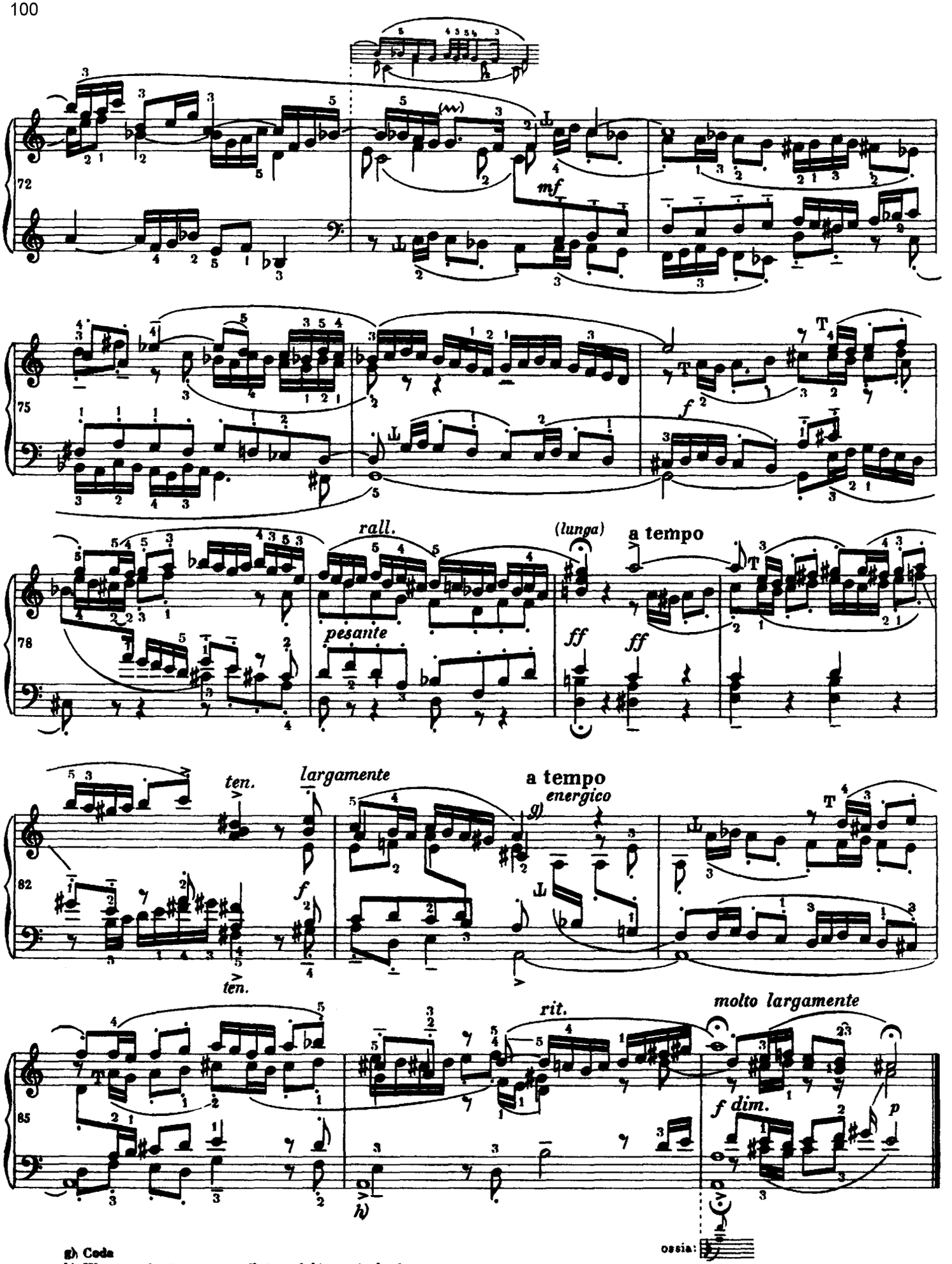


c) Stretto
d) Podczas gdy bas i alt mają swobodny kontrapunkt, tenor powtarza sfigurowany motyw kontrapunktu stałego.



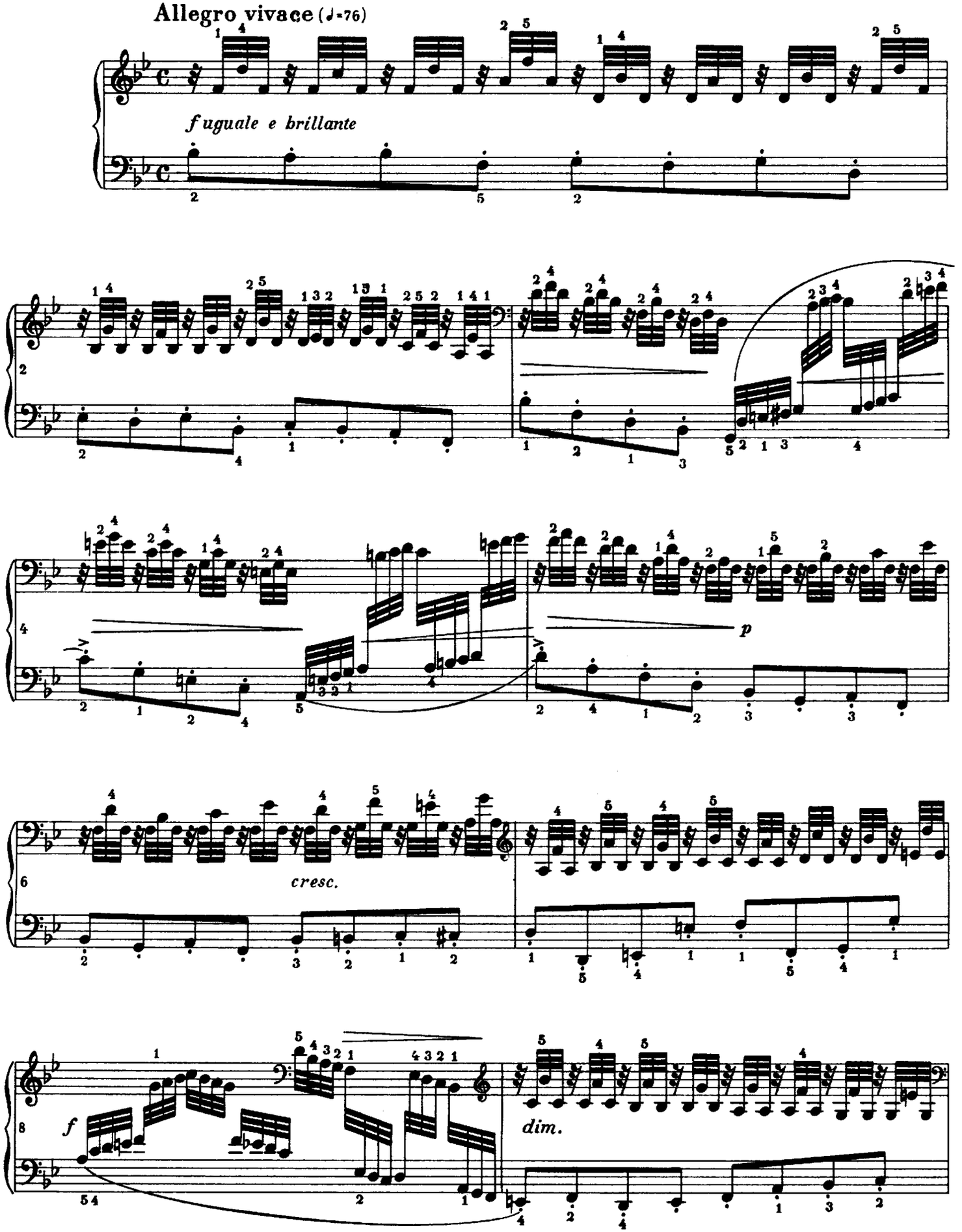
e) Kolejne wejścia poszczególnych głosów znowu na zasadzie stretta, lecz z tematem odwróconym.

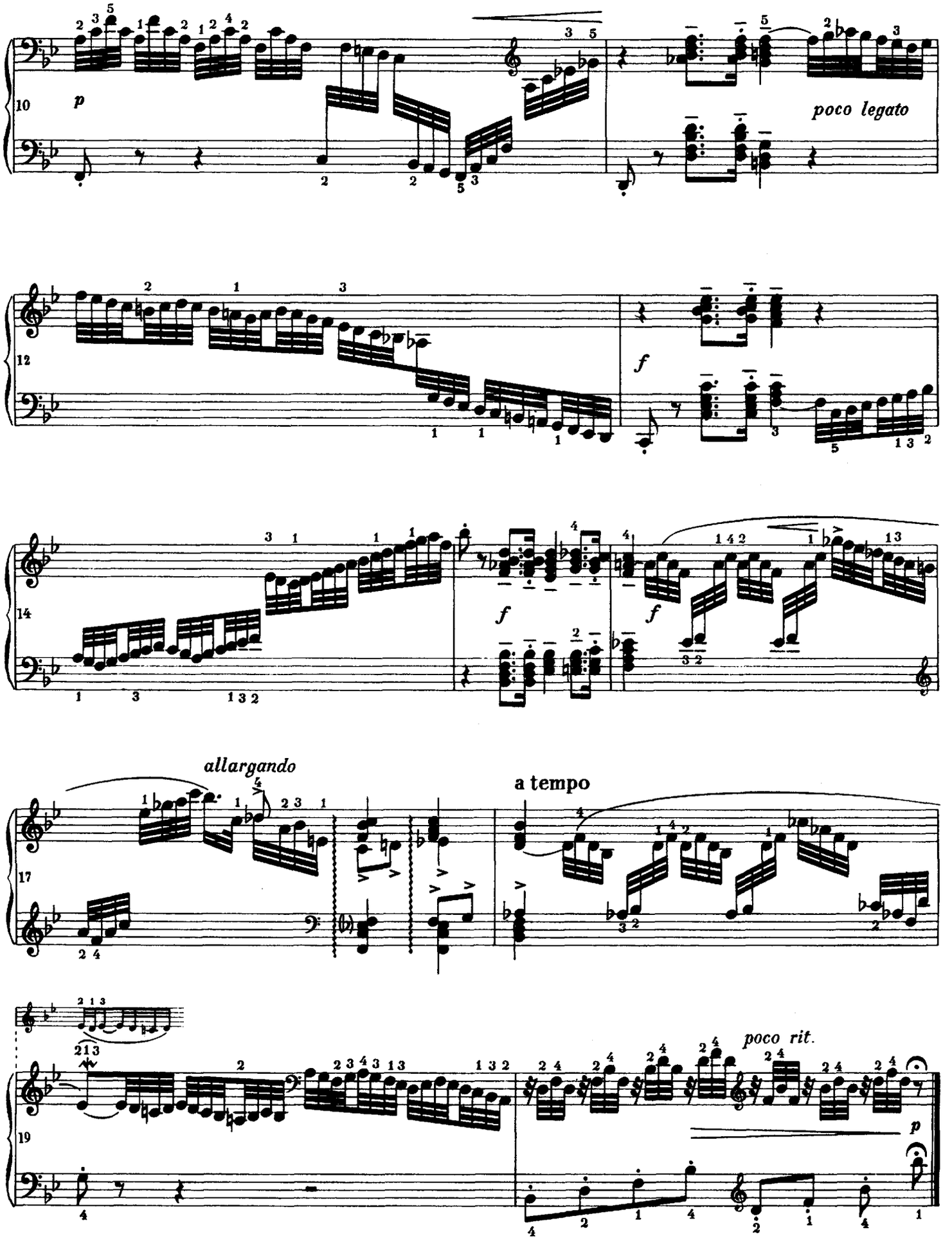

57
60
f)
fp
f
poco rit.
a tempo
63
66
69
cresc.
f) Z tematu:



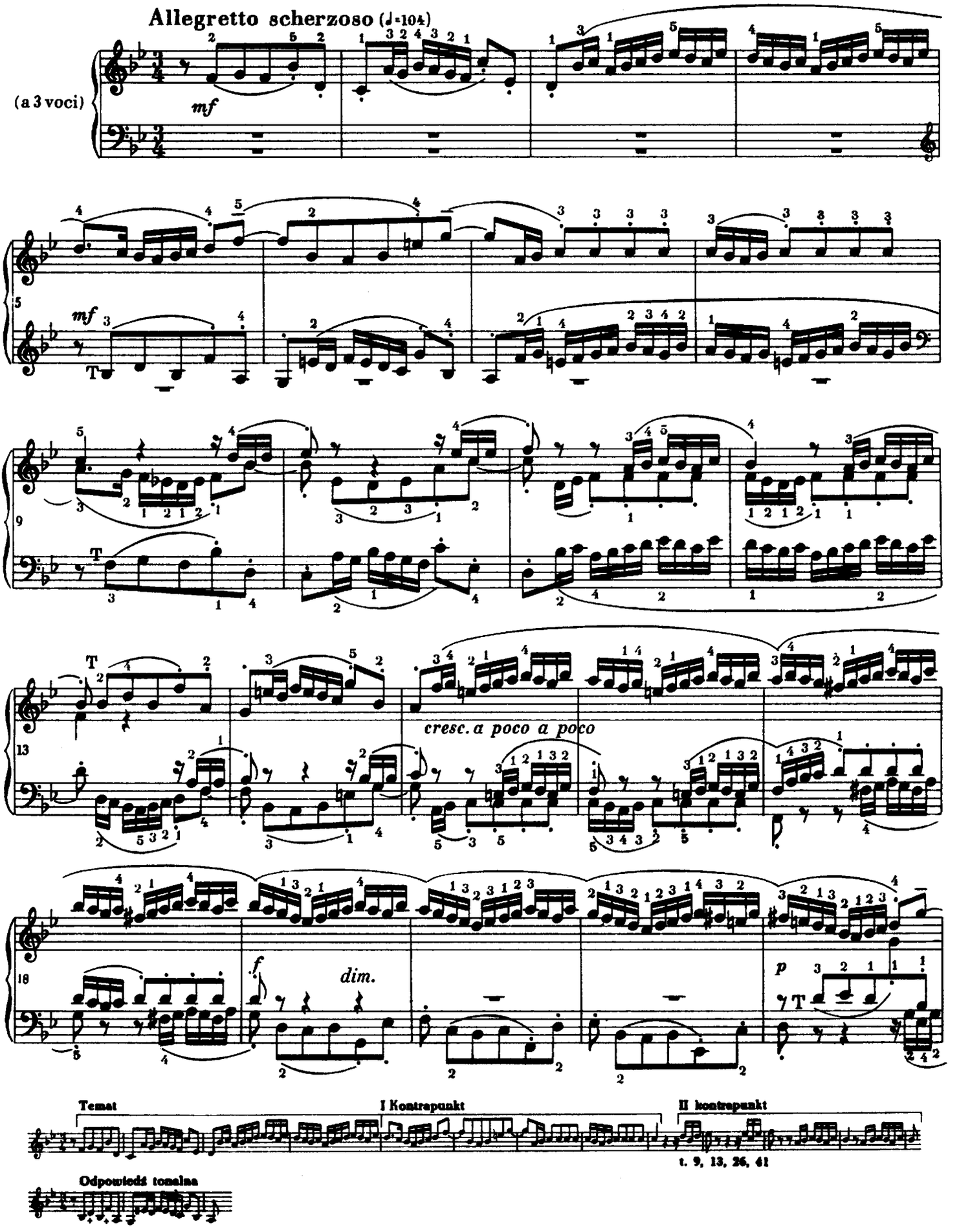
g) Coda
h) W oryginale *A* jest przedłużone łukiem aż do końca utworu.

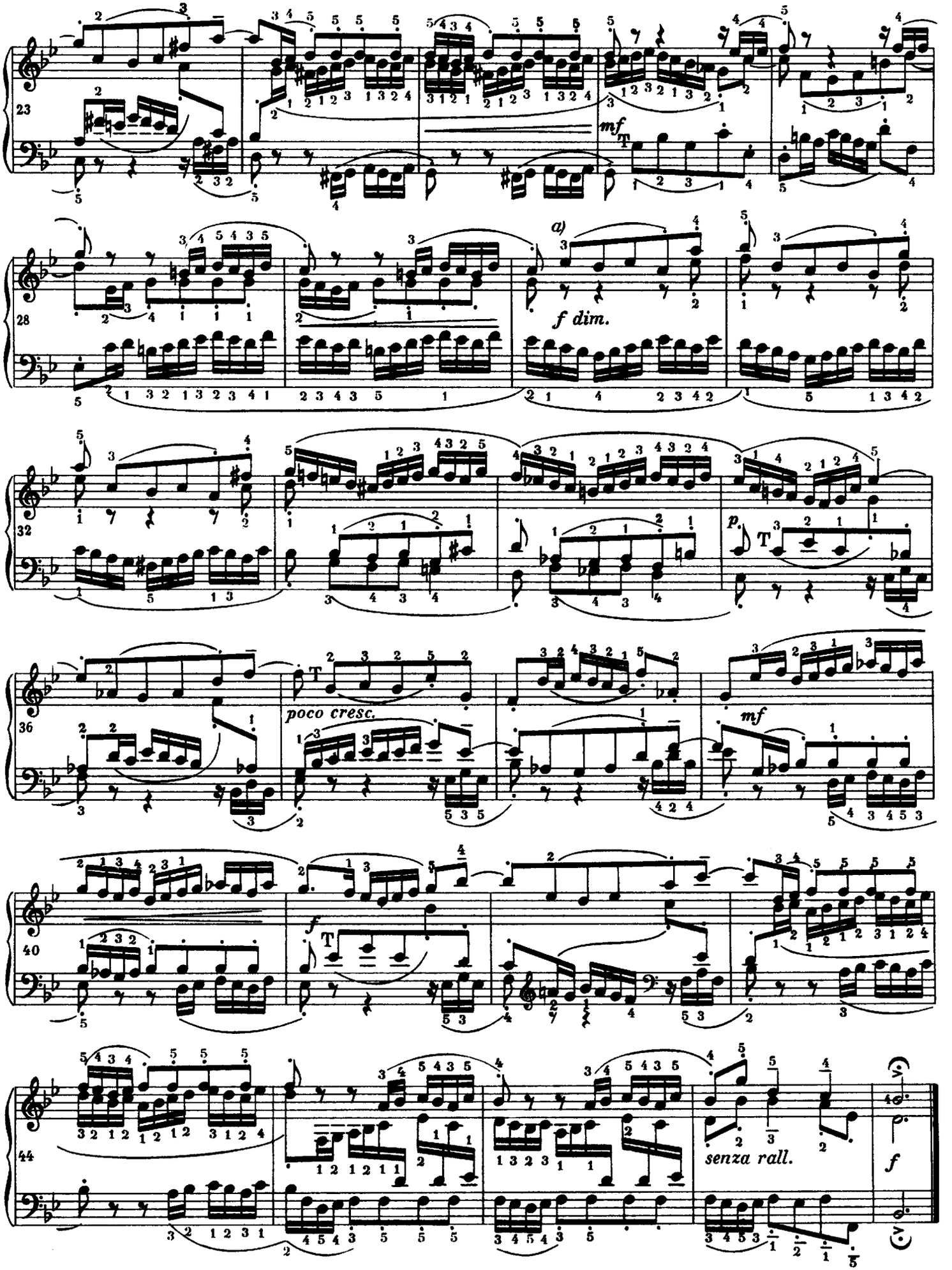
XXI Preludium




10
p
poco legato
12
f
14
f
f
allargando
17
a tempo
19
poco rit.
p

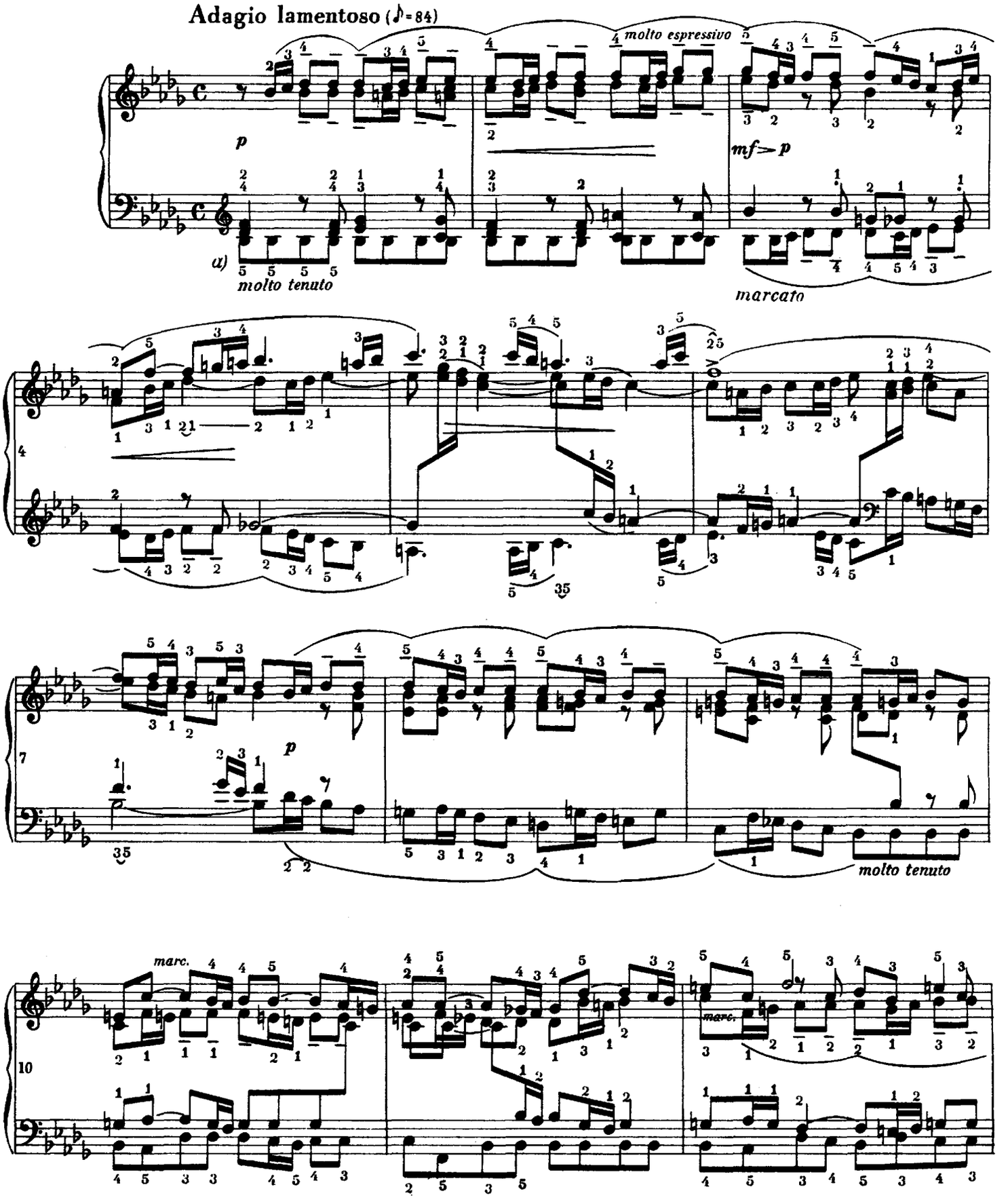
XXI Fuga


Allegretto scherzoso (♩=104)
(a 3 voci)
mf
5
mf
9
13
cresc. a poco a poco
18
f
dim.
p
Temat
I Kontrapunkt
II kontrapunkt
t. 9, 13, 26, 41
Odpowiedź tonalna

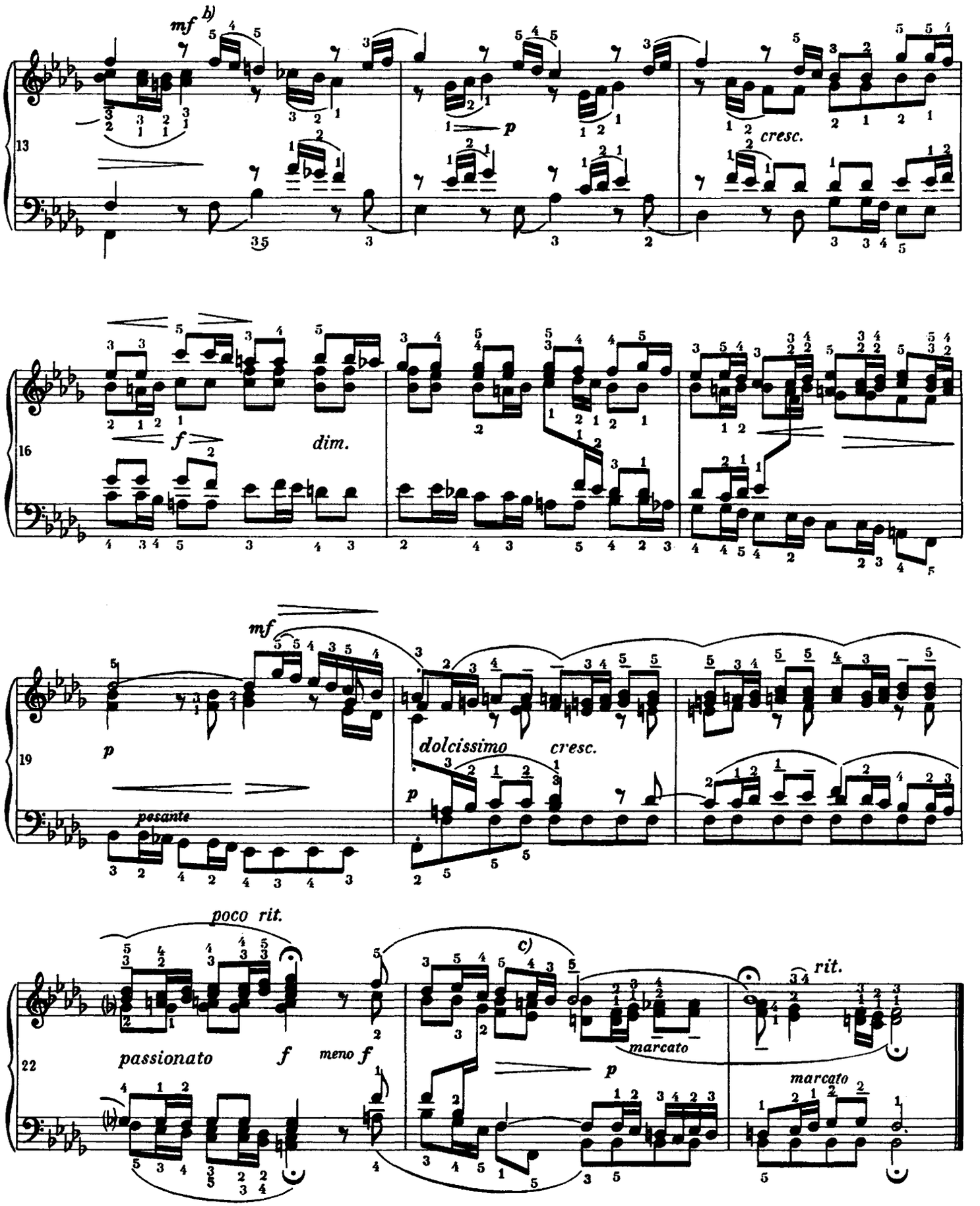


a) Progresja opadająca, oparta na odwróceniu początkowego fragmentu tematu.

XXII Preludium



a) Nuty powtarzane należy grać „długim dźwiękiem"; palec powinien utrzymywać stały kontakt z klawiszem.

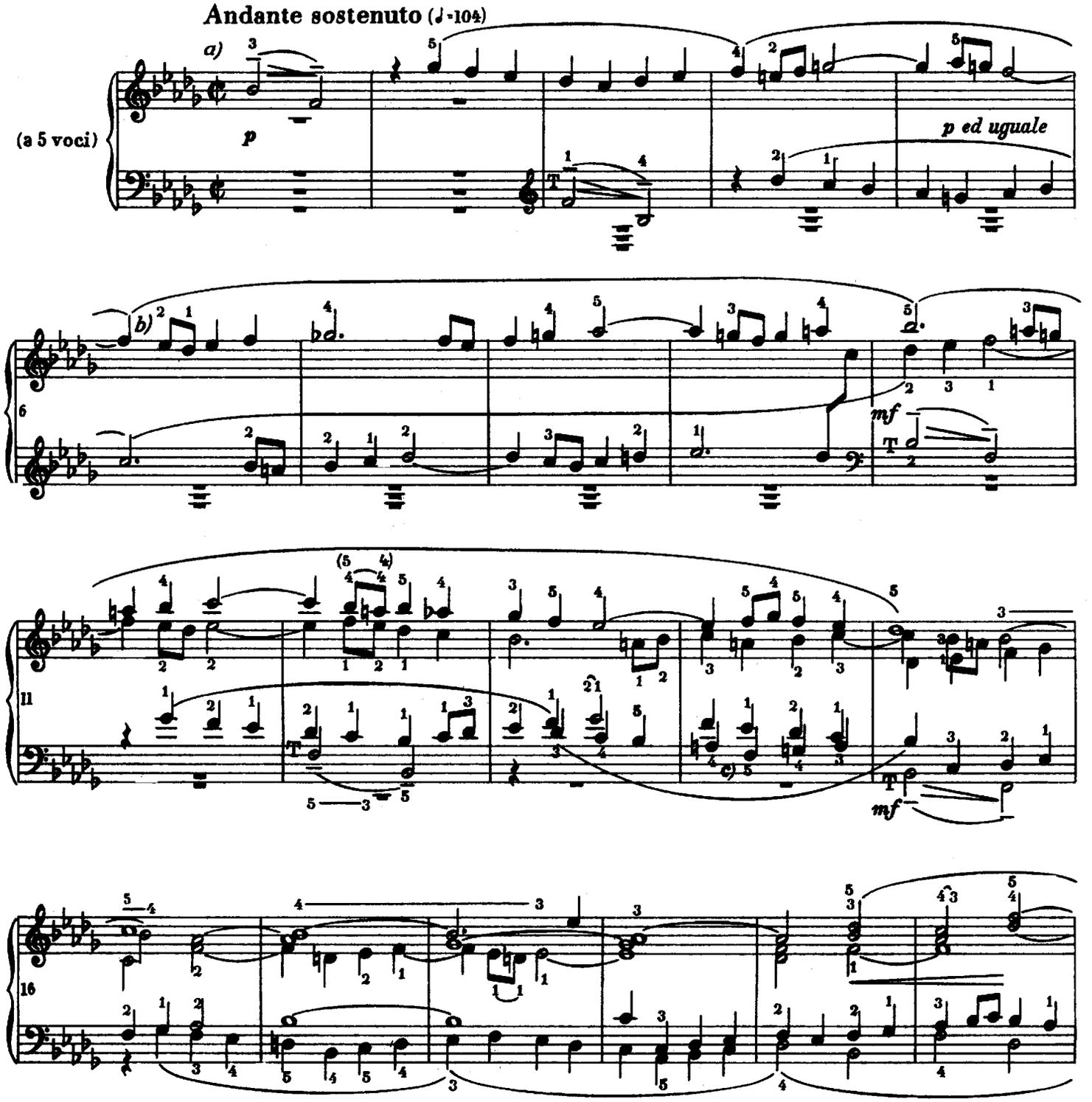


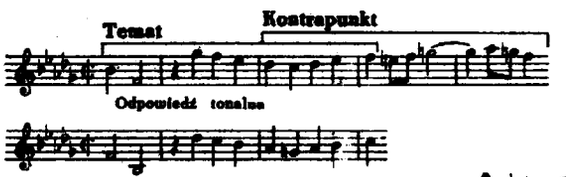
b) Górny głos nieco większym tonem niż głosy pozostałe.

c) Niektóre wydania mają mordent (𝆖) nad e^3, ale żaden rękopis go nie posiada, a stała jednostajność formuły rytmicznej nie dopuszcza, zdaniem redaktora, wprowadzenia ozdobników.

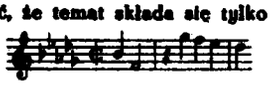
XXII Fuga

Andante sostenuto (♩=104)



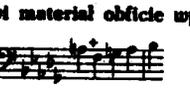


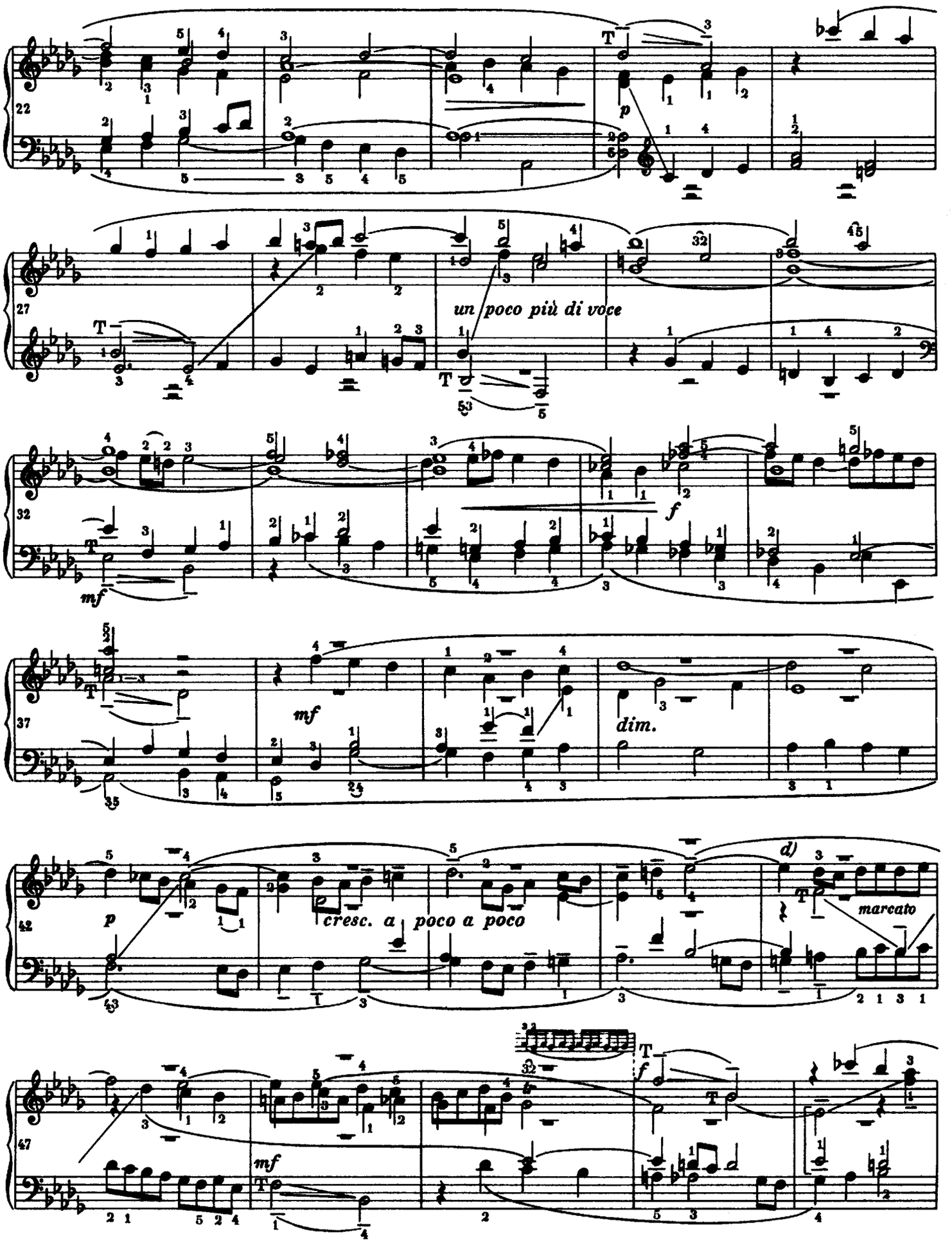
Można też uważać, że temat składa się tylko z dwóch taktów:



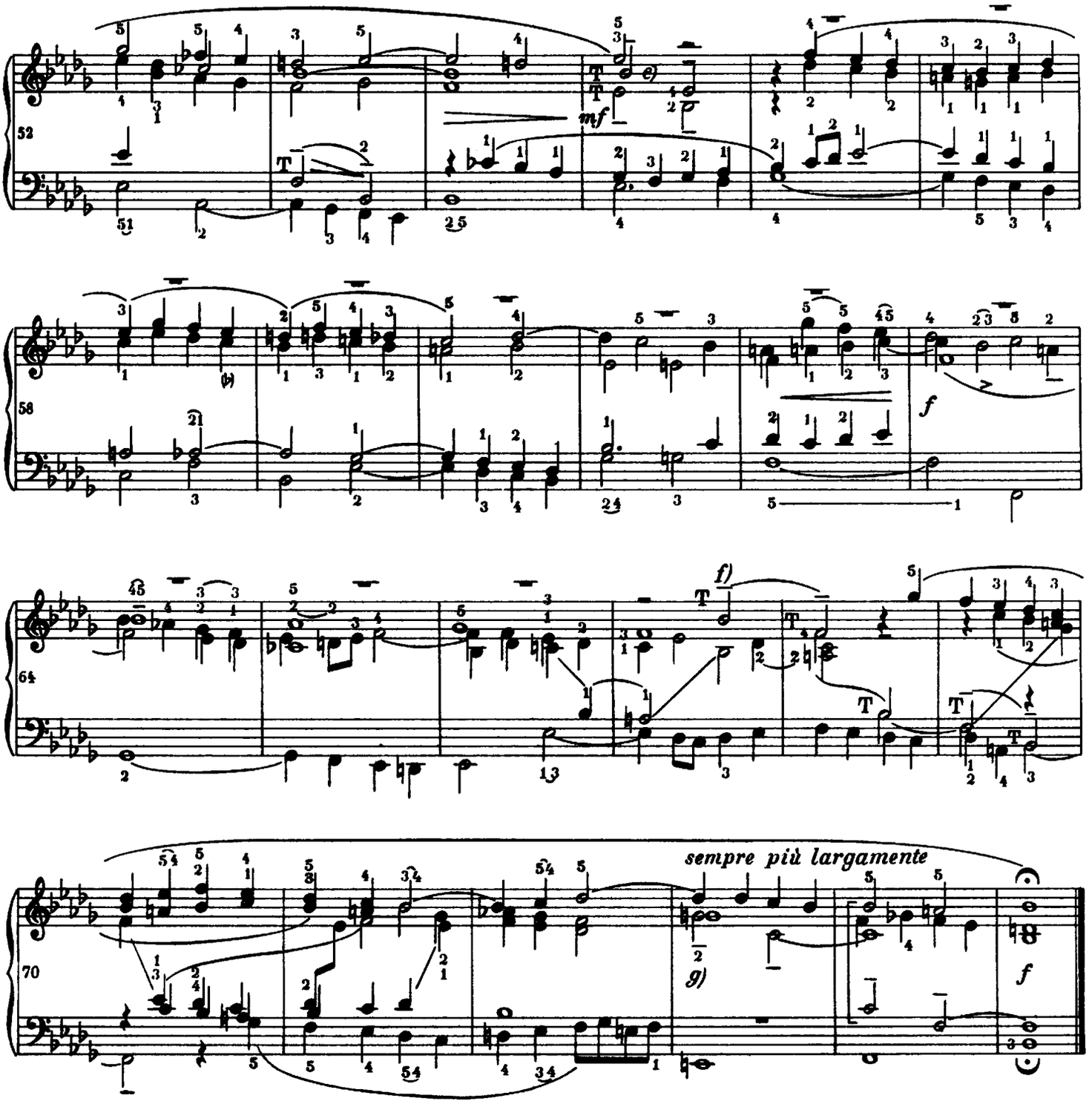
a) Wydaje się, że Bach uważał kreskę pionową przecinającą znak C za zwykłą ozdobę kaligraficzną.

b) Ta figura: pochodząca z kontrapunktu, jest bardzo ważna, ponieważ stanowi materiał obficie wykorzystany w fudze; patrz t. 42 i następne.

c) Tutaj temat jest nieznacznie zmieniony:  (patrz t. 17, 31, 34, 39 itd.).

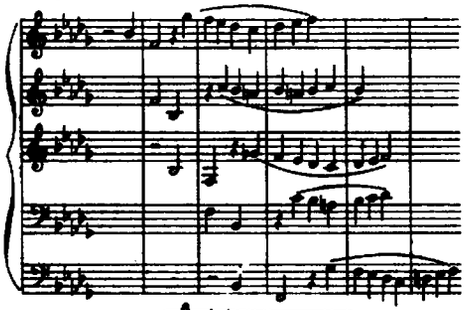


d) Odpowiednik: (patrz odnośnik b).

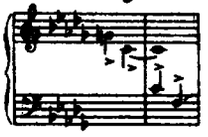


e) Zwróćmy uwagę na pełne powtórzenie tematu w dwu głosach jednocześnie.

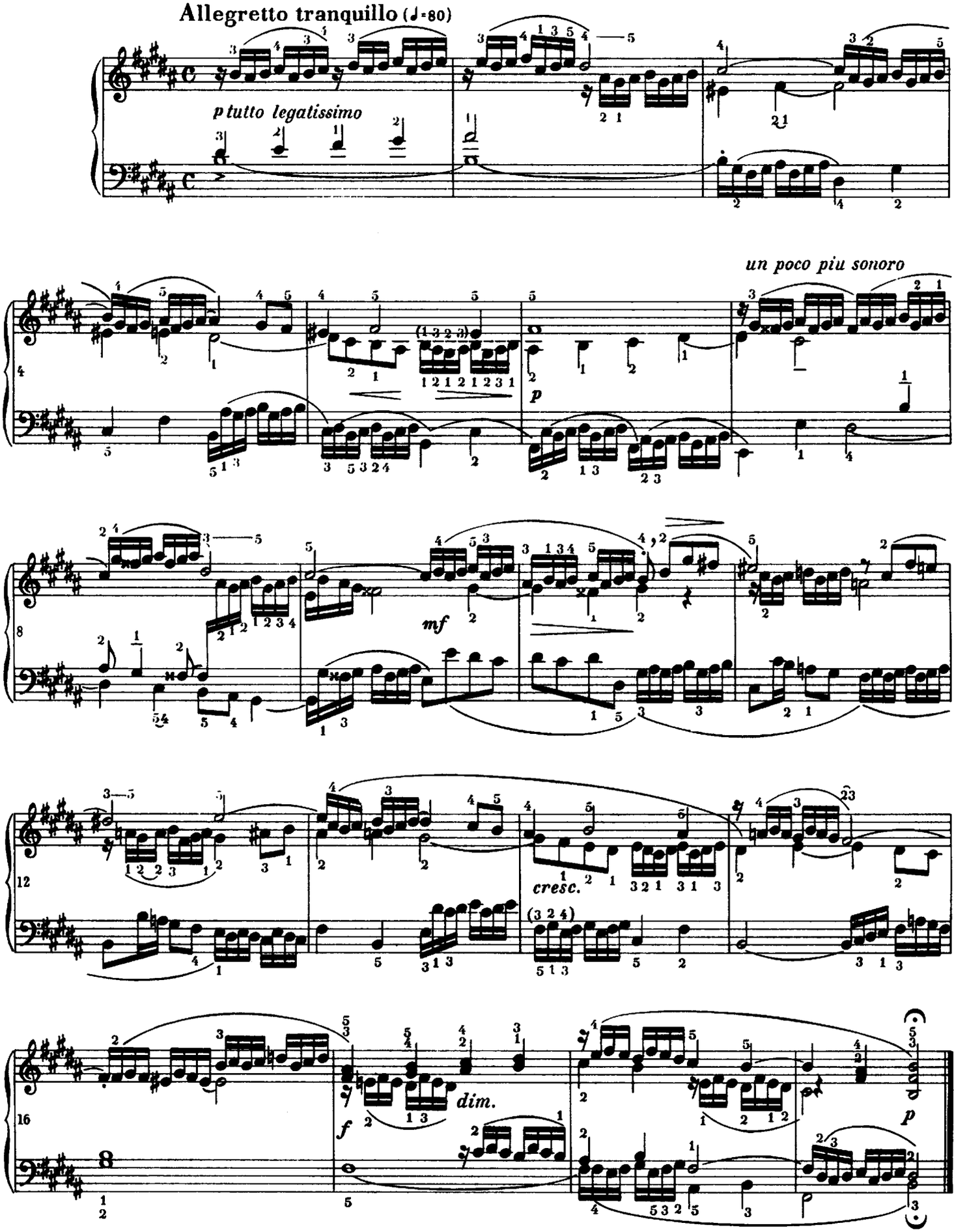
f) Aby uczeń miał dokładniejsze pojęcie o tym cudownym stretcie, podajemy ten ustęp w formie partyturowej:



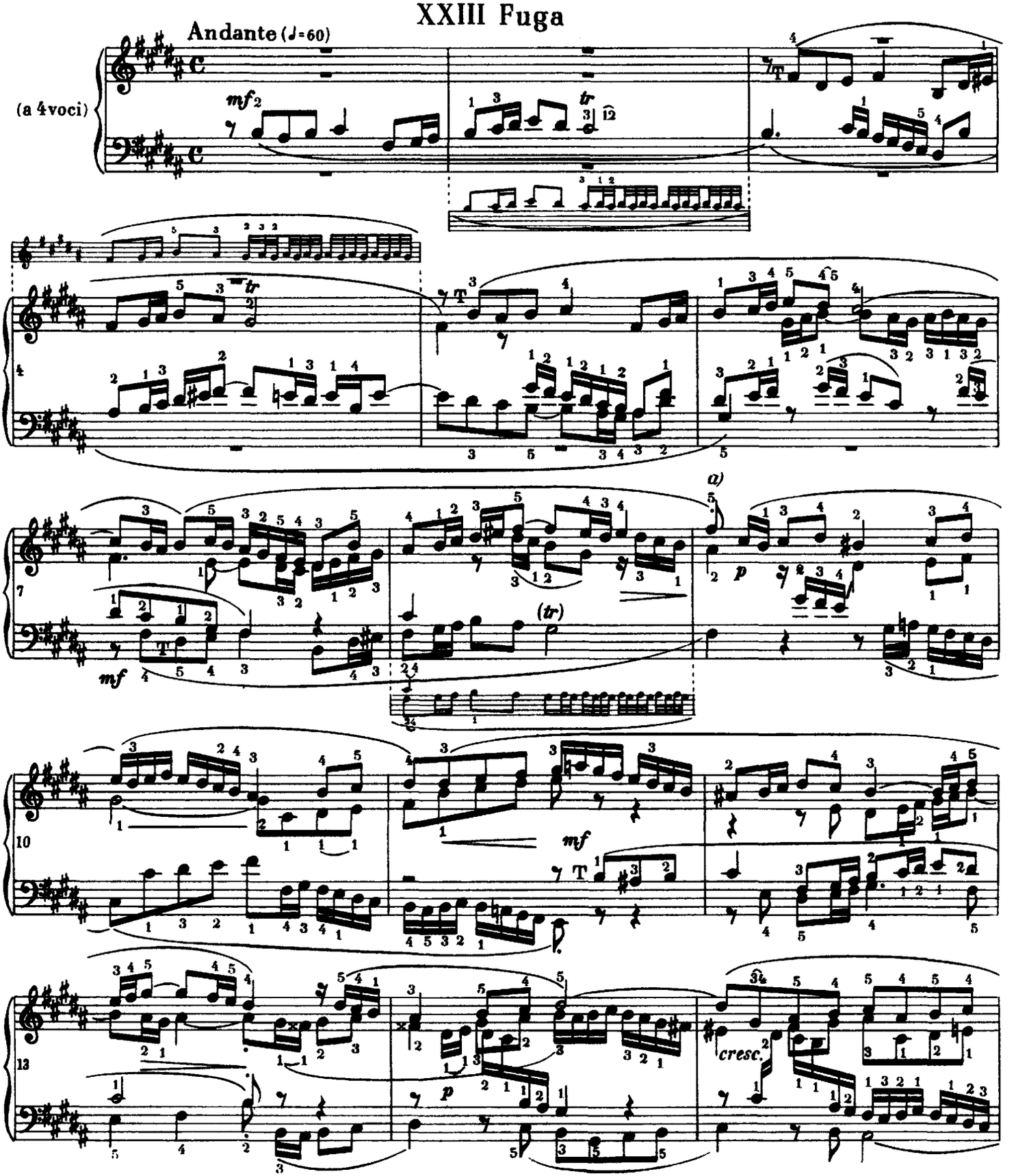
g) Dwa ostatnie przypomnienia tematu:



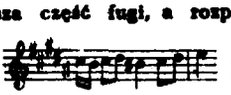
XXIII Preludium

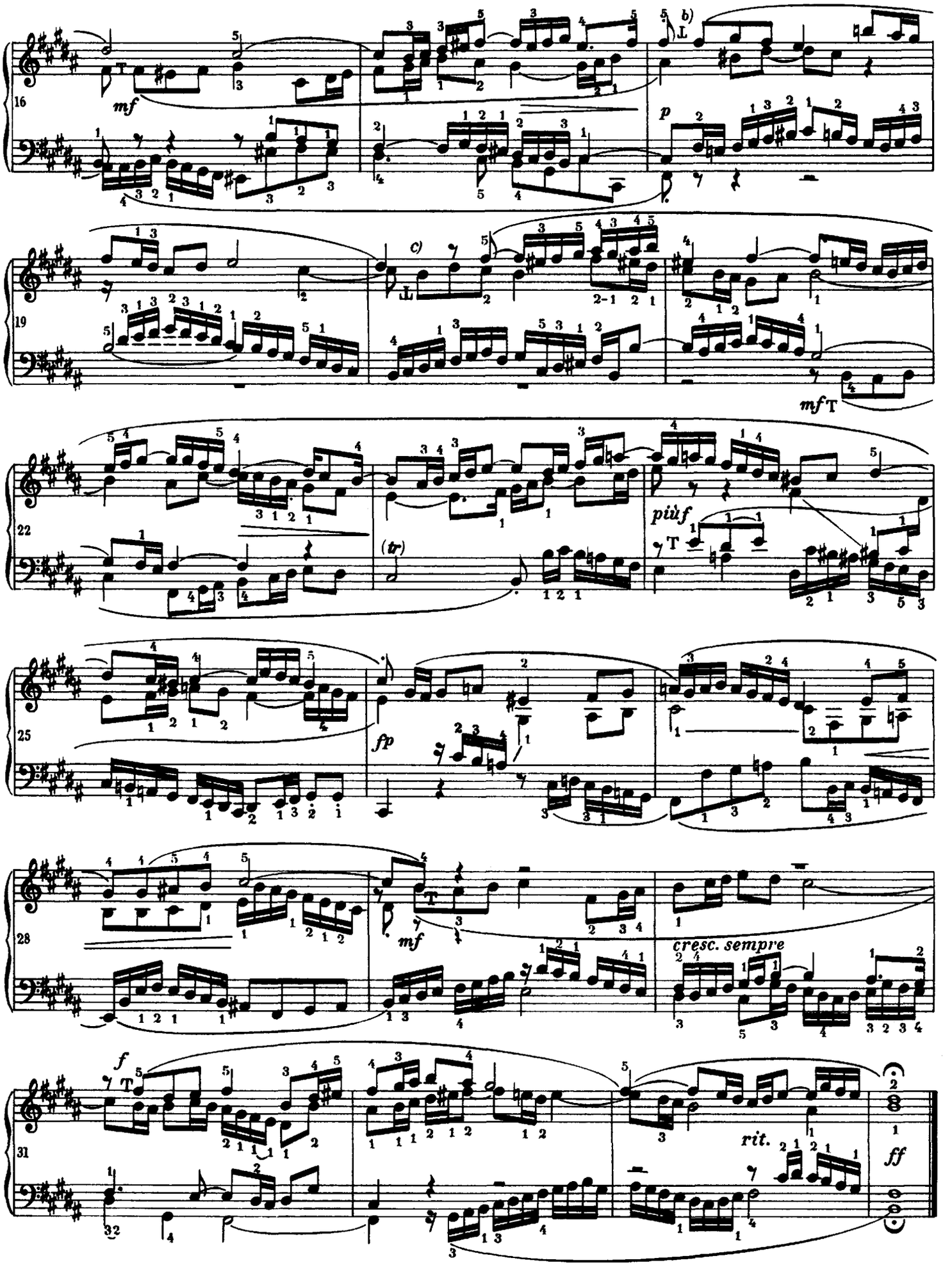


XXIII Fuga



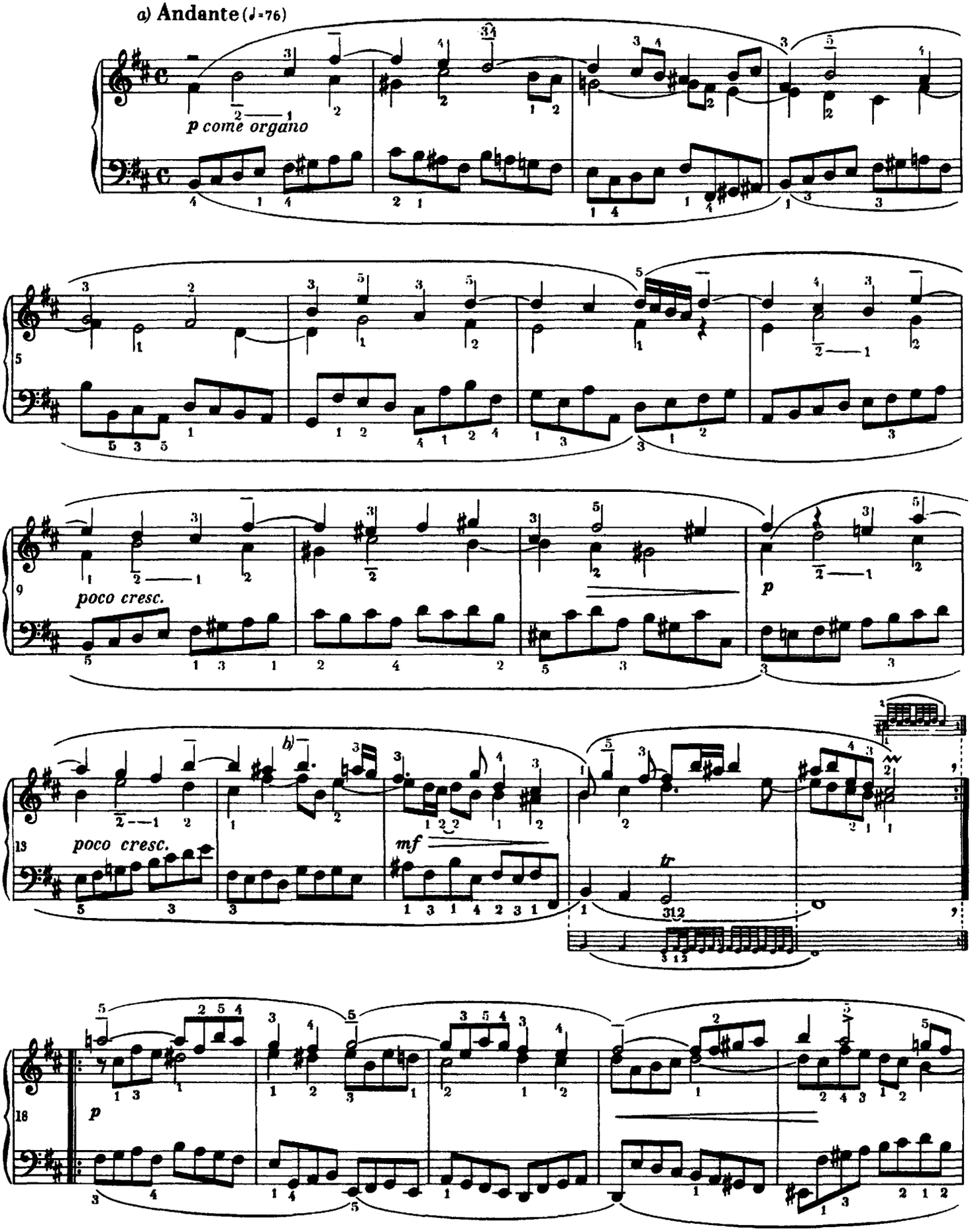
a) Tu kończy się pierwsza część fugi, a rozpoczynają łączniki.

Ta figura tematyczna:  pochodzi z siódmego taktu sopranu:

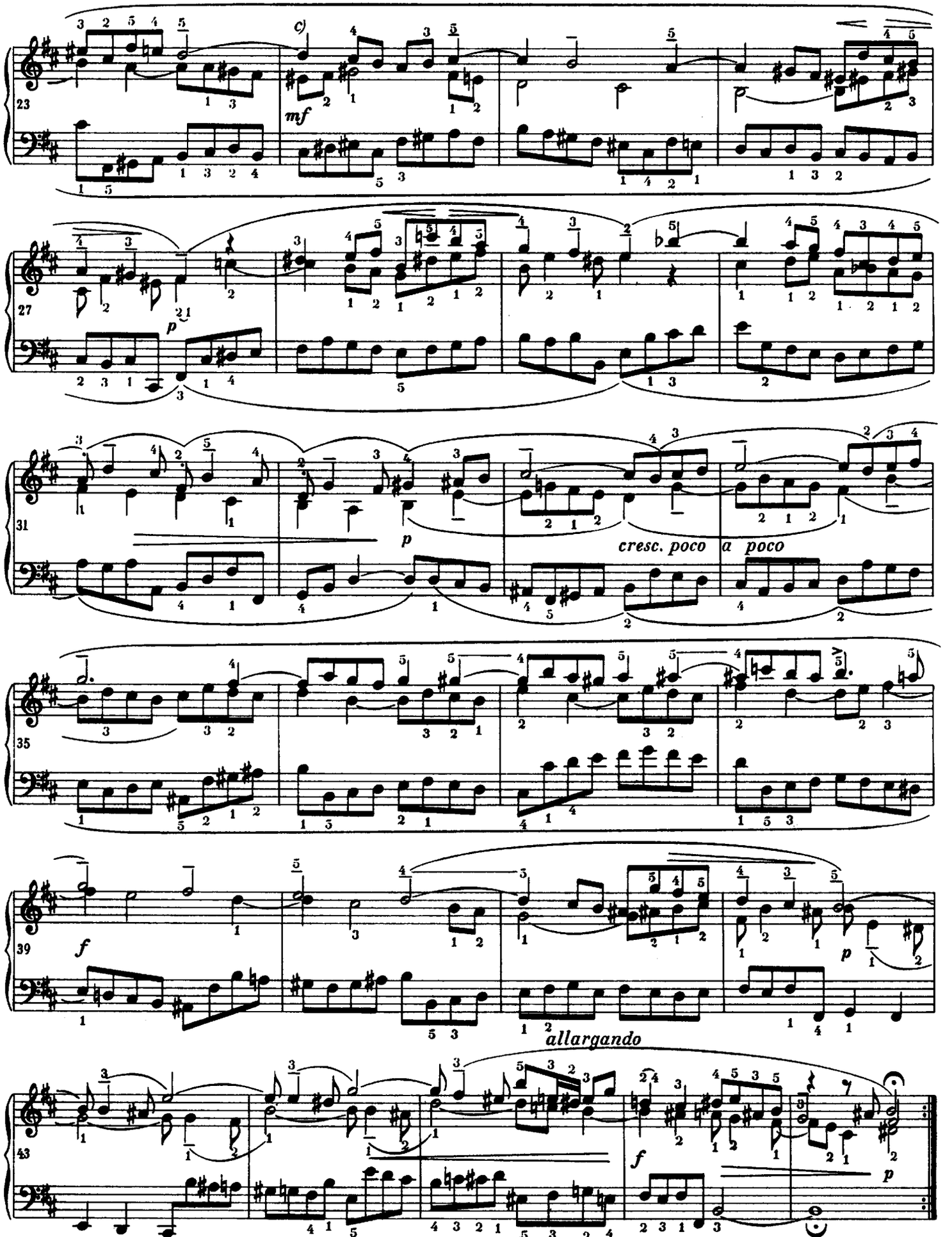


b) Temat w odwróceniu c) Odpowiedz w odwroceniu

XXIV Preludium

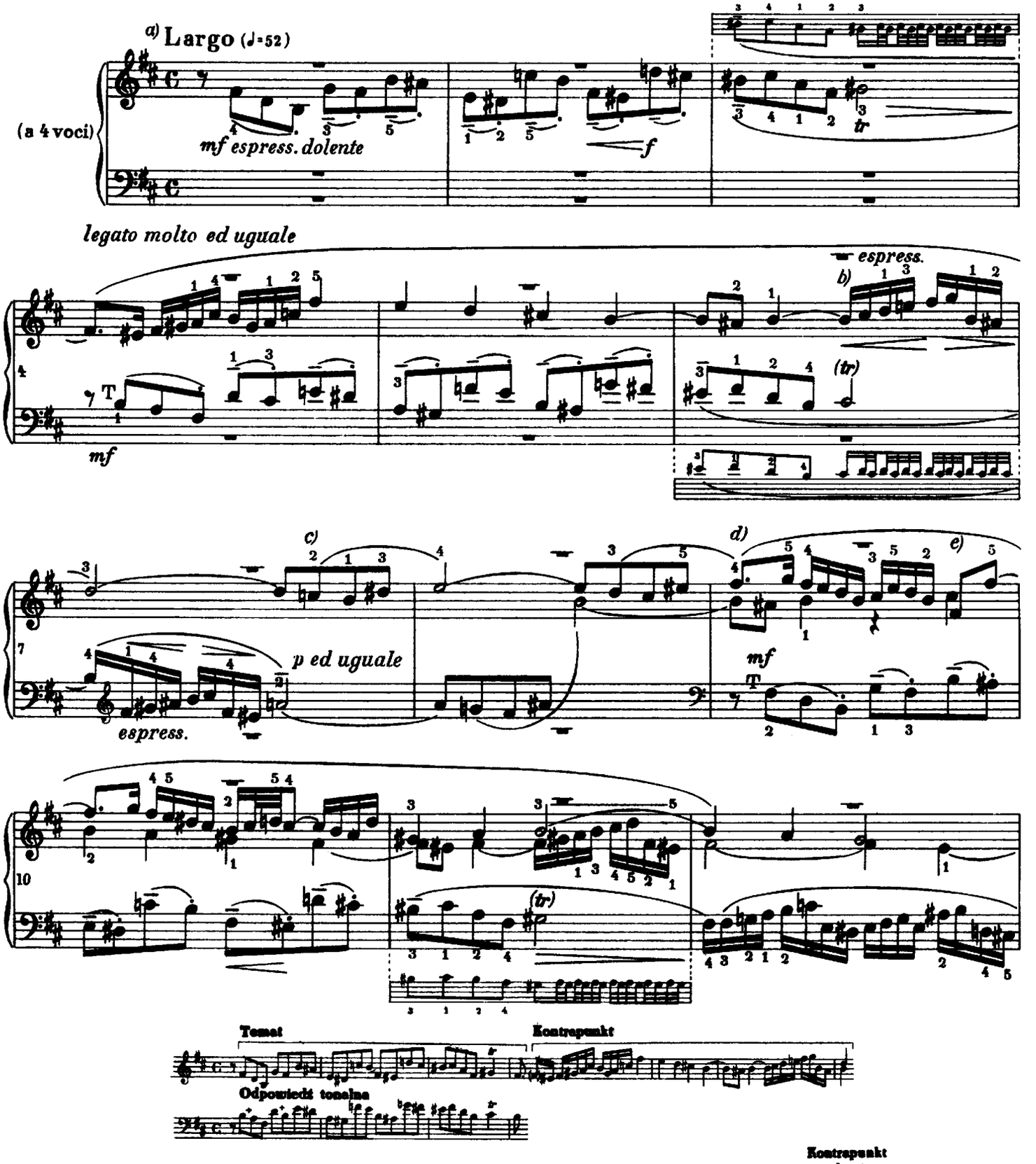


a) Oznaczenie „Andante" pochodzi od Bacha. b) Głos najwyższy nieco głośniej.



c) Należy zwrócić uwagę na analogię pomiędzy tym taktem a t. 17 i dalszymi w fudze, tworzącymi łącznik oparty na progresji.

XXIV Fuga

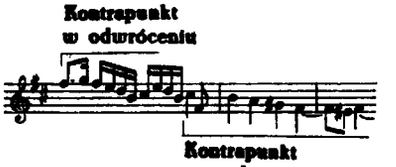


a) Oznaczenie „Largo" oraz łuczki w temacie pochodzą od Bacha.

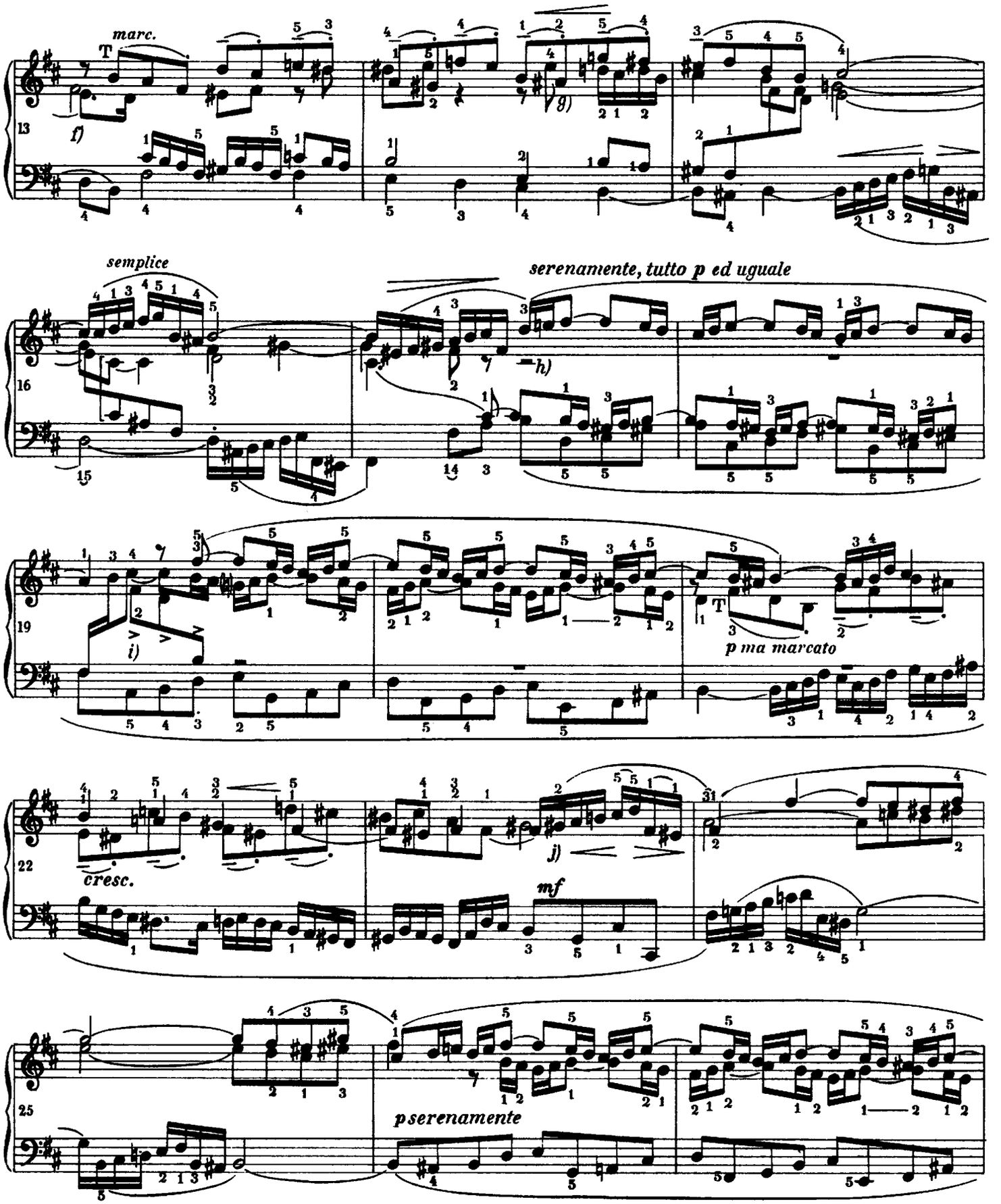
b) Ta figura kontrapunktu: występuje często w dalszym ciągu fugi.

c) Ten krótki motyw: powtarzają w tercjach sopran i alt w t. 24 i 25.

d) Głos altowy powtarza kontrapunkt w odwróceniu, ale na ostatniej ćwierćnucie taktu kontrapunkt w swej pierwotnej formie przechodzi do głosu tenorowego.



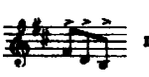
e) *fis*¹ mocniej niż *cis*².



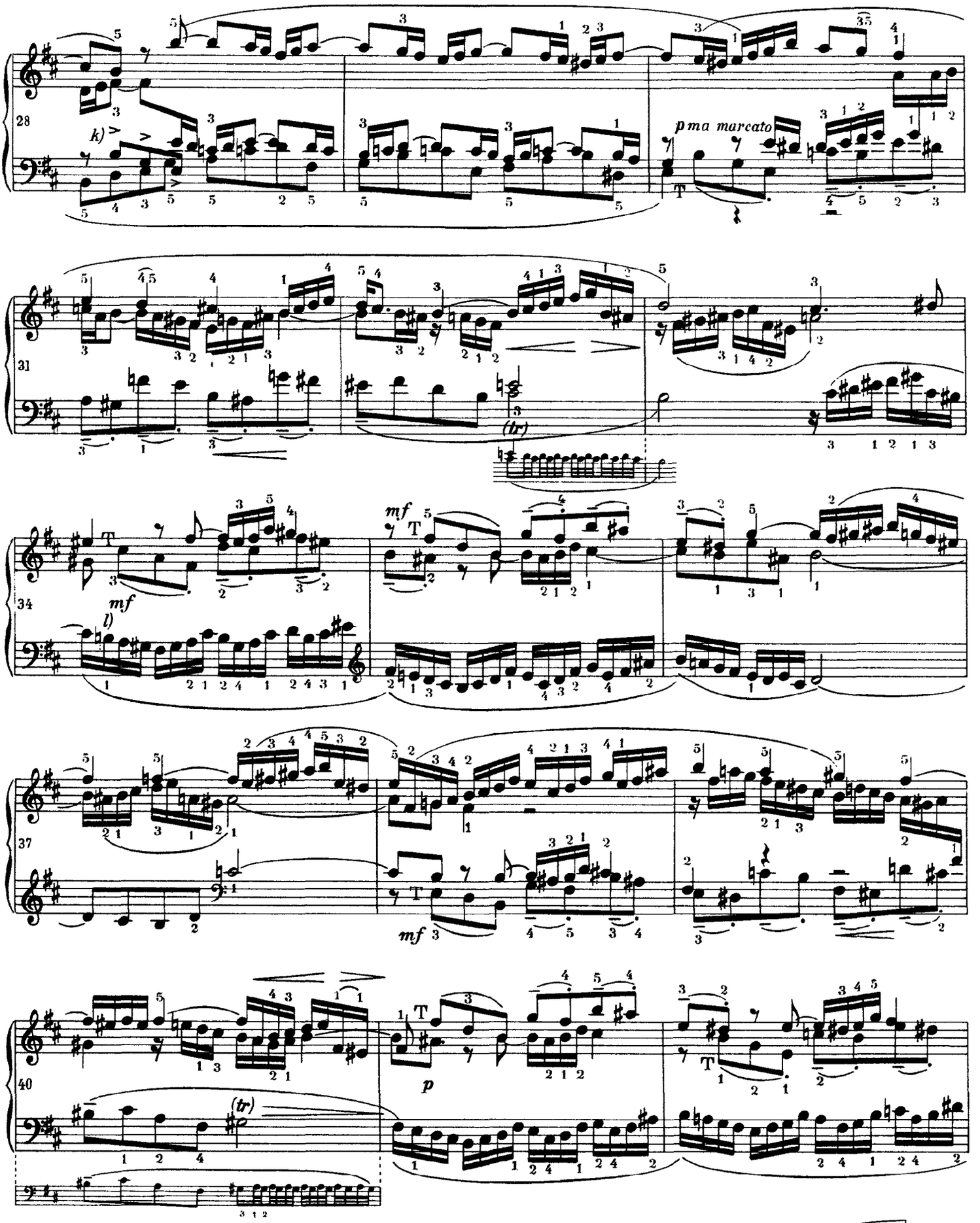
f) Tutaj również kontrepunkt pojawia się najpierw w tenorze w odwróceniu, a potem w basie w ruchu prostym.

g) Dźwięk e^3 nie powinien przygłuszyć dźwięku ais^1.

h) Łącznik progresyjny, który występuje trzykrotnie w przebiegu fugi. Jego pogodna prostota tworzy cudowny kontrast z namiętną ekspresją reszty utworu.

i) To przypomnienie tematu  musi być zdecydowanie uwydatnione.

j) Drugie gis^1 bardzo cicho.

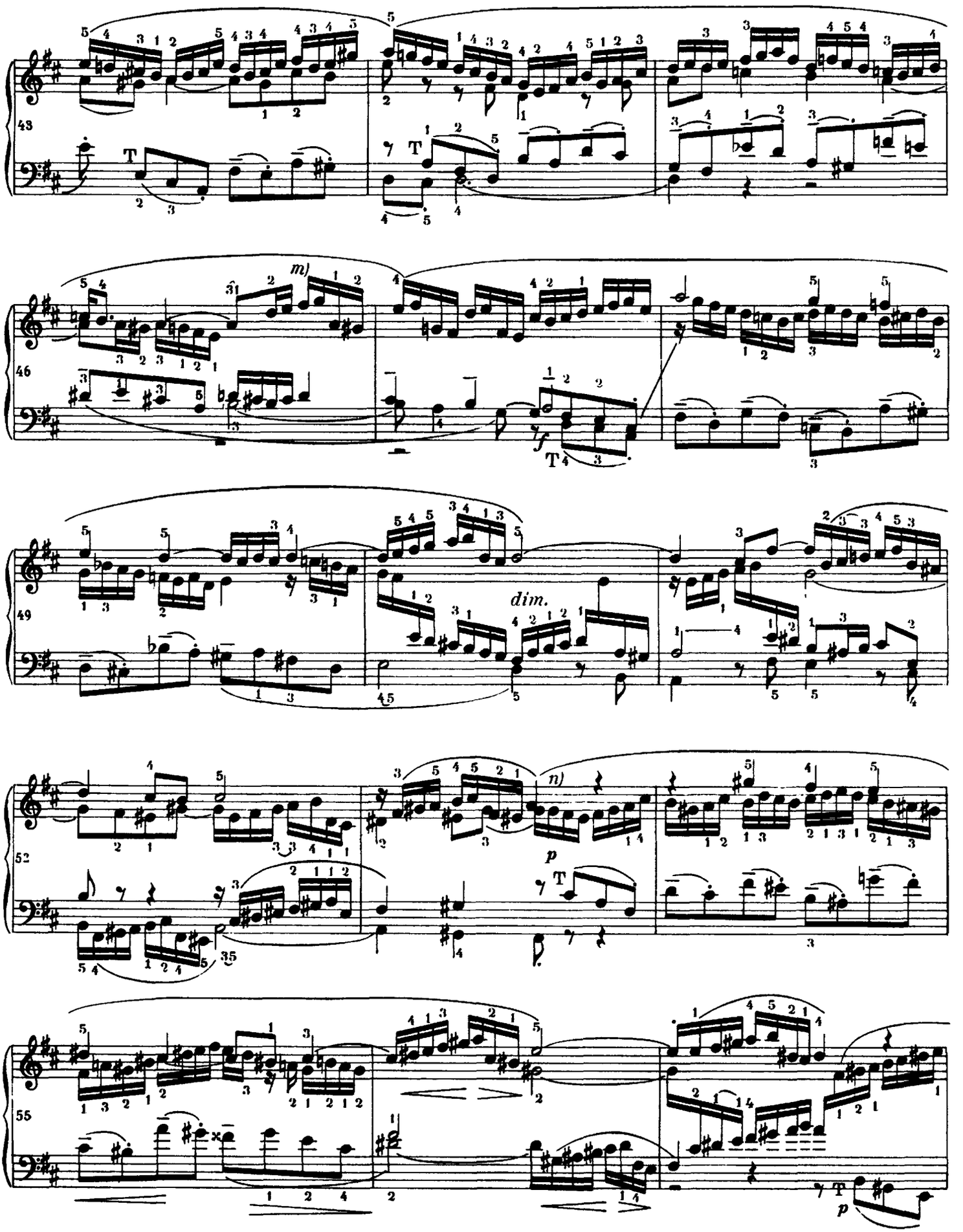


k) Wykonanie:

l) W tym łączniku tenor powtarza uporczywie fragment kontrapunktu.

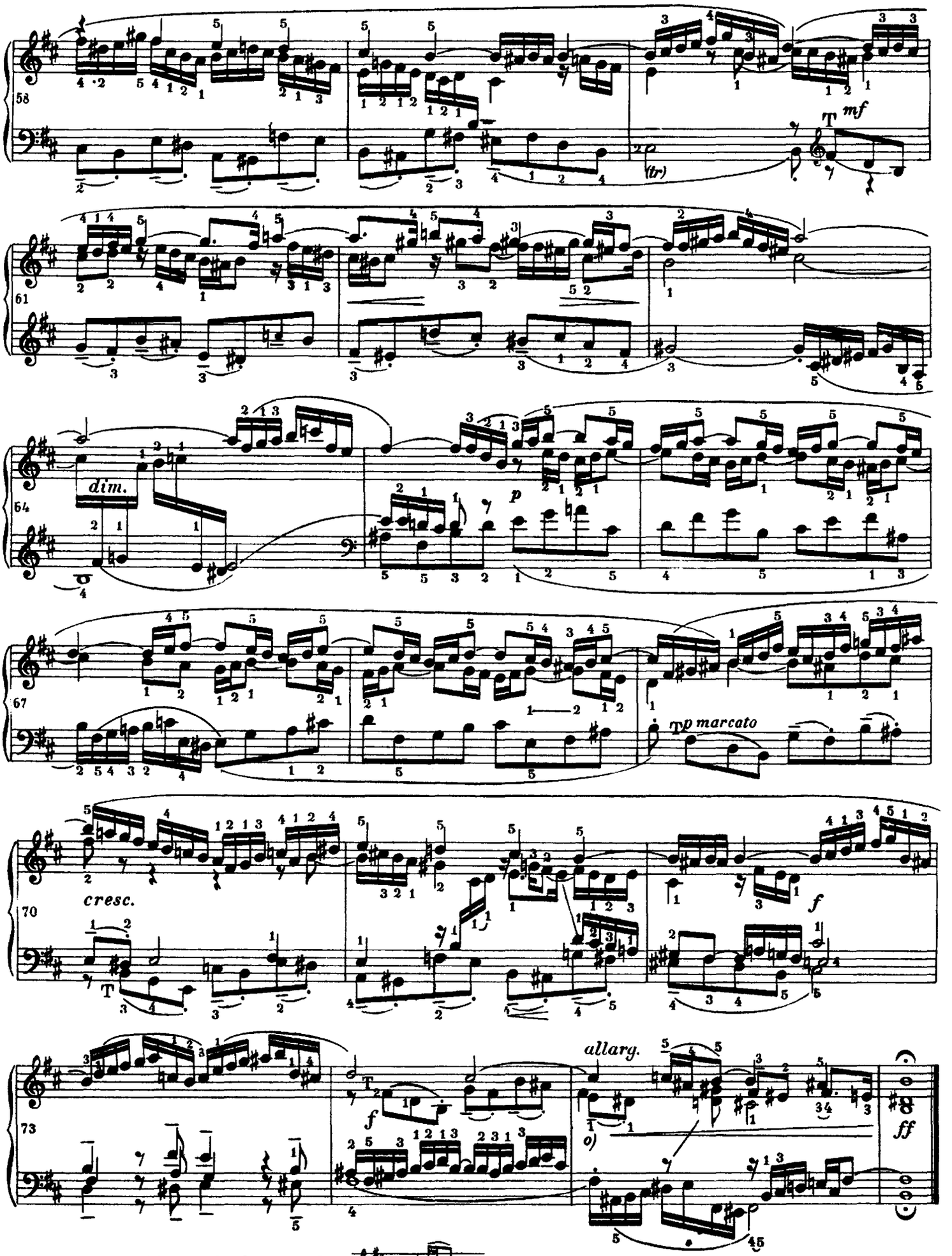
Figurację tę imituje częściowo najpierw sopran:

a potem alt.



m) Pochodzi z kontrapunktu.

n) Kontrapunkt przechodzi z altu do sopranu:



o) Temat jest rozdzielony między dwa górne głosy: