



## Vorrede.

Die Literatur für Orgel und Klavier ist nicht zu allen Zeiten in gleicher Weise voneinander geschieden gewesen wie im 19. Jahrhundert. Zur Zeit der Anfänge des kunstgemäßen Klavierspiels, im 15. Jahrhundert, standen sich Orgel und Klavier sowohl in der Spieltechnik wie im Kompositionsstil ungemein nahe, und die Literatur des einen Instruments bildete zugleich die Literatur des andern, wobei die Orgel als das ältere den Vortritt hatte. Noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein läßt sich eine gewisse Anteilnahme des Klaviers an der Orgelliteratur verfolgen, und auf englischen Konzertdrucken aus dieser Zeit findet sich häufig die Bemerkung *for organ or harpsichord*. In der Tat hatte das Cembalo (Kielflügel) manches mit der Orgel gemein; namentlich sein rauschender Klang und die Möglichkeit, auf ihm dynamisch zu registrieren, legte die Doppelbenutzung der allgemeinen Literatur für Tasteninstrumente nahe. Erst mit dem Eindringen des Hammerklaviers (Pianoforte) und mit der daraus entspringenden Umgestaltung der älteren Spieltechnik und Vortragsweise änderte sich die Lage: Das Klavier tritt als selbständiges Instrument endgültig der Orgel gegenüber, und die Kompositionsweise für beide trennt sich scharf.

Als in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sich die Zeichen einer musikalischen Renaissancebewegung bemerkbar machen und namentlich J. S. BACH in seinen Werken eine Auferstehung feiert, begann man den verlassenen Pfad wieder aufzusuchen und das Verständnis seiner großen Orgelwerke durch Anpassung an das inzwischen zum Universalinstrument aufgerückte Klavier weiteren Kreisen zu erschließen. Choräle und einfachere Choralvorspiele mögen, auch ohne daß sich Veröffentlichungen nachweisen lassen, vorangegangen sein. Franz Liszt greift endlich zu den Präludien und Fugen für Orgel und weist durch feinsinnige, selbstschöpferische Übertragung das unmöglich scheinende Beginnen nach, sie auch auf dem Klavier zur Wirkung zu bringen.

## Preface.

*Not always have the works written for organ and piano formed as distinct branches of the art as in the 19th century. When, in the 15th century, piano-playing began to be treated as an art, organ and piano were closely related, both as regards the manner of manipulation, and style of composition, and what was written for one instrument was interpreted on both, the organ, as the older of the two, having precedence. As far back as the second half of the 18th century we can trace a certain affinity between the two instruments, the piano participating in the works written for the organ: on English Concert-notices of those times, we may often find printed: "FOR ORGAN OR HARPSICHORD." The cembalo had indeed much in common with the organ, especially its rattling tone; and the facility of dynamically registering it naturally led to the double use of the general literature for keyed instruments. This state of affairs continued, until the pianoforte began to supersede the cembalo, which necessitated a complete change in the old manipulation and manner of rendition: the pianoforte finally ranks as an independent instrument apart from the organ, and the style of composition becomes a totally different one, distinct for each instrument.*

*When in the first decades of the 19th century there were signs of a movement indicating a renaissance in music, more especially when J. S. BACH was gloriously resuscitated in his works, musicians once more began to retrace the paths they had so long forsaken, and to render his grand organ-works more intelligible to the musical world at large by arranging them for the pianoforte, which had, in the meantime, become the universal instrument. Choral music and plain choral-preludes (although we have no proof that they were ever published) probably preceded this achievement; when finally Franz Liszt took up the preludes and fugues for the organ, and proved, by his ingenious, masterly transcriptions, the possibility of what*

## Préface.

La littérature de l'orgue et celle des instruments à cordes avec clavier ne furent pas toujours distinctes, comme elles le sont aujourd'hui. Au XV<sup>e</sup> siècle, où débute la pratique artistique du clavier, les deux types d'instruments (parmi lesquels l'orgue occupait la première place par droit d'ancienneté) se confondaient en quelque sorte, tant dans la technique du jeu que dans le style des compositions, et les deux littératures n'en faisaient en réalité qu'une seule. Jusque dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle on constate une certaine participation de l'instrument à cordes avec clavier à la musique d'orgue; les concertos d'édition anglaise de ce temps portent souvent la mention: *for organ or harpsichord* (pour orgue ou pour clavecin). Le clavecin avait en effet avec l'orgue de nombreux points de contact; notamment sa sonorité bruisante et le système des registres, permettant des modifications d'intensité sonore et de timbres, favorisaient cette double application de la littérature du clavier en général. L'introduction du *pianoforte* (à main) et le bouleversement radical qui en résulta dans la technique comme dans l'interprétation modifièrent enfin cette situation. L'instrument à cordes avec clavier devint indépendant de l'orgue et les styles musicaux des deux littératures se séparèrent nettement.

Mais lorsque se manifestèrent, dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les symptômes d'une renaissance musicale et que notamment l'œuvre monumental de J. S. Bach revint au jour, on s'efforça de retrouver le sentier perdu des anciennes traditions et, notamment, de mettre les grandes œuvres d'orgue du vieux maître à la portée du grand public au moyen d'arrangements pour piano, devenu entretemps l'instrument universel. Bien qu'on ne possède aucune publication de ce genre, il est probable qu'on commença par les chorals et les préludes de chorals, ces derniers plus simples. Enfin, Franz Liszt s'attaqua aux préludes et fugues et, dans ses transcriptions,



S. W. Dehn, der zu den vorliegenden Übertragungen vor nahezu einem halben Jahrhundert das Vorwort verfaßte, glaubte damit einen neuen Abschnitt in der Geschichte des Klavierspiels eingeleitet zu sehen. Er schrieb:

„Der Kenner und Verehrer Bachscher Werke wird in Erstaunen geraten, wie es möglich gewesen ist, erst überhaupt nur auf diesen Gedanken zu kommen und dann ihn in einer solchen Vollkommenheit auszuführen. Durch Übertragung der Partie des obligaten Pedals in die linke Hand hat dennoch keine der übrigen Stimmen an ihrer wesentlichen Originalität verloren — Bachs große Orgelfugen sind in ihrer Authentizität erhalten, vollständig auf das Pianoforte übertragen und auf demselben von einem einzigen Spieler auszuführen! Welcher Fortschritt des Klavierspiels seit Bachs Zeit, welche überraschende Anwendung der neusten Technik. Durch die vorliegende Arbeit Liszts ist wieder ein Abschnitt in der Geschichte des Klavierspiels angedeutet, und so wie die früheren Abschnitte durch die Namen Bach, Scarlatti, Clementi und Pollini bezeichnet sind, so trägt dieser den Namen Franz Liszt.“

Diese Worte zeugen für die außerordentliche Bedeutung, die man damals der Tat Liszts beimaß. Wenn auch Dehn ihre geschichtliche Tragweite etwas überspannte, so behielt er doch darin recht, daß Liszts Bachübertragungen der Grundstock wurden für eine seitdem zu ansehnlicher Höhe angewachsene Literatur: aus der orgelähnlichen Klangfülle und dem dynamischen Reichtum des modernen Klaviers hat man ähnliche Konsequenzen gezogen wie einst in der alten Zeit aus den Eigenschaften des Cembalo.

Ohne Zweifel trugen Liszts Bearbeitungen zur Popularisierung Bachscher Orgelkunst zur Zeit, als es derer noch bedurfte, viel mit bei. Auch heute noch, wo Bach inzwischen zum Gemeingut der gebildeten Musikwelt geworden ist, gewahren sie, sei es als Ersatz für den Originalvortrag, sei es als selbständige Klavierwerke dem Spieler wie Hörer Freude und Genuß.

*appeared an impossible task: to do justice to those works on the piano.*

*S. W. Dehn, who wrote the preface to the present transcriptions almost half a century ago, thought he was the herald of a new era in the history of piano-playing. He wrote:*

*“The musician versed in, and revering, the works of Bach will be astounded that it was possible to even conceive this idea, and then to carry it out to such perfection. None of the other parts have lost the least of their genuine originality through the obligato pedal-part having been transcribed for the left hand. Bach's grand organ-fugues have preserved their authenticity: they have been transcribed perfectly for the pianoforte and so as to be played by one person. What progress in piano-playing since Bach's days, what astounding utilization of modern technic! The present work of LISZT points a new era in the history of piano-playing, and as former periods were marked by the names of Bach, Scarlatti, Clementi and Pollini, the present era bears the name of Franz Liszt.”*

*Such words prove the great importance attributed, at the time, to the work done by Liszt. And though Dehn may have somewhat exaggerated their historical importance, he was right in concluding that Liszt's transcriptions were destined to form the nucleus of a literature which has since assumed astounding dimensions: from the organ-like fullness and richness of the tone and tone-shading of our modern piano conclusions have been drawn similar to the prognostications made in the days of old when the cembalo was introduced.*

*Liszt's arrangements, doubtless, did a great deal towards popularizing Bach's art on the Organ, at a time when it was required. And even to-day, when Bach has become the common property of every educated musician, Liszt's transcriptions are, to player and auditor alike, a source of pleasure and enjoyment, both as a compensation for the original interpretation and as independent piano-compositions.*

marquées au sceau de la plus fine intuition et d'une participation créatrice personnelle, résolut ce problème apparemment insoluble de rendre sur le piano l'effet des originaux.

S. W. Dehn, qui préfaça il y a près d'un demi-siècle les présentes transcriptions, voyait s'ouvrir dans ce début d'une ère nouvelle dans l'histoire de la pratique du clavier. Voici ce qu'il écrivait:

«Quiconque connaît et vénère l'œuvre de Bach s'étonnera qu'on ait pu concevoir un semblable dessein, et plus encore qu'on ait pu le réaliser d'une manière aussi parfaite. Le transport à la main gauche de la partie obligée de pédale n'a rien fait perdre de leur originalité essentielle aux autres parties. Les grandes fugues d'orgue de Bach sont rendues exécutables sur le piano, par un seul exécutant, dans toute leur authenticité. Quel progrès dans le jeu depuis Bach, quelle application surprenante de la technique moderne! Cette œuvre de Liszt ouvre une ère nouvelle dans l'histoire de la pratique pianistique; de même que les précédentes périodes sont caractérisées par les noms de Bach, Scarlatti, Clementi et Pollini, celle-ci portera le nom de Franz Liszt.»

Ces lignes attestent l'importance que prenait, à cette époque, l'initiative de Liszt. Si même Dehn en exagéra quelque peu la portée historique, il eut raison en ce sens que ces transcriptions de Bach par Liszt fournirent le point de départ d'une littérature spéciale qui a atteint depuis un splendide développement: de cette ampleur sonore, digne de l'orgue, qui caractérise le piano moderne, de sa richesse de couleurs, on a tiré des conséquences analogues à celles déduites jadis des particularités du clavecin par rapport à l'orgue.

On ne peut douter que les transcriptions de Liszt contribuèrent largement à la vulgarisation des ouvrages pour orgue de Bach, à une époque où ceux-ci étaient encore inconnus des dilettantes. Aujourd'hui que l'œuvre du grand cantor est devenue le patrimoine commun de tous les musiciens éclairés, ces mêmes arrangements font encore; — qu'on les considère comme simples remplacements des originaux ou comme œuvres pianistiques indépendantes — la satisfaction et la jouissance de ceux qui les jouent comme de ceux qui les écoutent.

Arnold Schering.