ملحـــق البحـــث

obeikandl.com

البريليود والفوجه ليوهان سبستيان باخ

بريليود رقم ١٠ المجلد الأول - فى مقام مى الصغير

PRAELUDIUM X.

(Andante. ♩ = ca.)

expression

tranquillo

1) The ∽ is missing in 'D', and in Gerber. Naturally a long trill should be played here.

2) *c* instead of *b*, Nägeli. In Altnikol, the middle voices are: . 3) The version in the text is from 'B', 'D', '205' In 'G' there appears the original 'A' version: . This has been altered by correction — as adopted by Kirnberger, Altnikol, Schwenke and others — giving rise to the version which we cite in small notes above our regular text.

4) In the main text appears the version from 'B', 'G', 'D', corresponding to the original version of 'A'. Above the text is the corrected version of 'A', as substantiated by Kirnberger and Altnikol. 5) Legitimate criticism of the text cannot be made in this place. Our main text is doubtless authentic. The version above it is as worthy of acceptance as the variants given under notes 3 and 4 above.

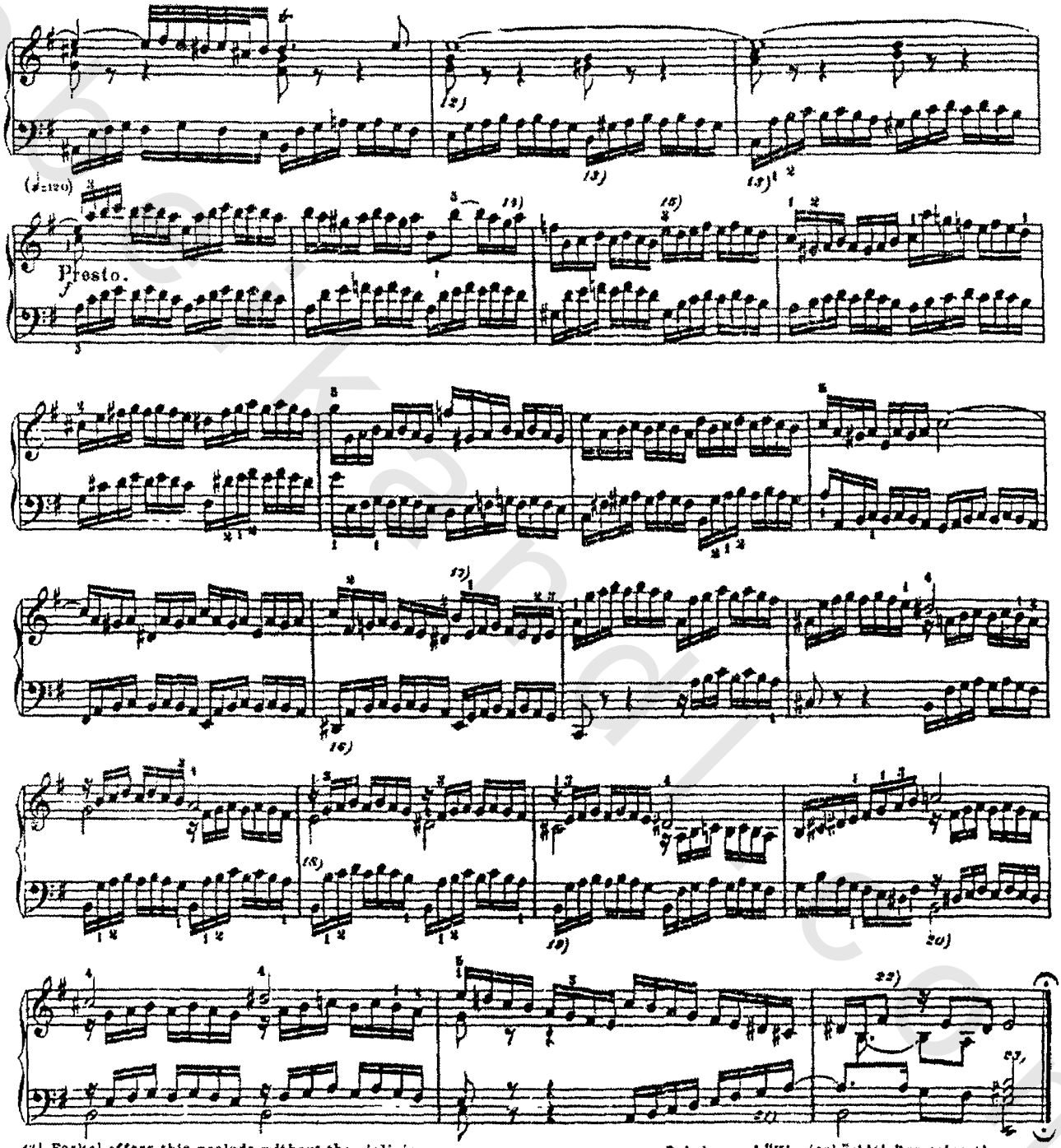
6) According to Schwenke and Nägeli the trill extends right up to the after-beat without a rest.

7) The text agrees with 'A', (original version) 'B', 'G' and 'D'. Above our text is the corrected version of 'A', identical with Kirnberger. Alinikol's reading is: . 8) *g* instead of *f*—an error in script in 'B' and '205'.

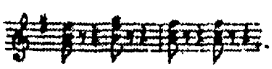
9) *a* instead of *b* in '205'. This seems to be derived from the poor notation in 'B'.

10) Kroll has discarded this doubtless autographic crossing of voices because of the parallel octaves between the tenor and the bass. It is my opinion, that Bach wrote this crossing of voices to avoid the resultant parallel octaves between the *b*--*a* in the alto and the *b*--*a* in the bass. It may be added that this crossing of voices is missing in 'D'.

11) . Variant in 'D'.

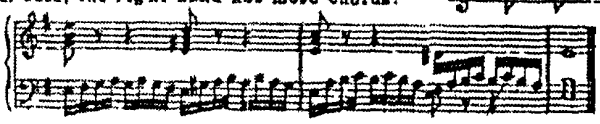


12) Forkel offers this prelude without the violinistically sustained upper voice. Against the previous uniform bass, the right hand has mese chords:



Friedemann's "Klavierbüchlein" contains the same form. Instead of the ensuing transition to the presto at 12, there is "An immediate jump to the

Coda:



In Friedemann Bach the presto is also missing.

13) The *d* and *e* in the bass are replaced by *eb* in Schwenke; in Gerber only the *d* is replaced by an *e*. 14) In Kirnberger and '417' *g* instead of *gf*; in No. 49 of the "Amalienbibliothek" --- *gf*.

15) *d* instead of *e*, -- Schwenke, Simrock. 16) *e* instead of *df*, '205'. 17) *e* instead of *b*, -- Schwenke, Gerber, Simrock.
18) This measure is missing in Gerber. 19) In 'D', the *b* has a quarter-note stem. 20) Bass sequence in Altnikol:
21) In 'C', there appears a *gf* instead of *g*. 22) In Simrock, the *fl* is a dotted eighth, but the sixteenth

الفوجه رقم ١٠ المجلد الأول

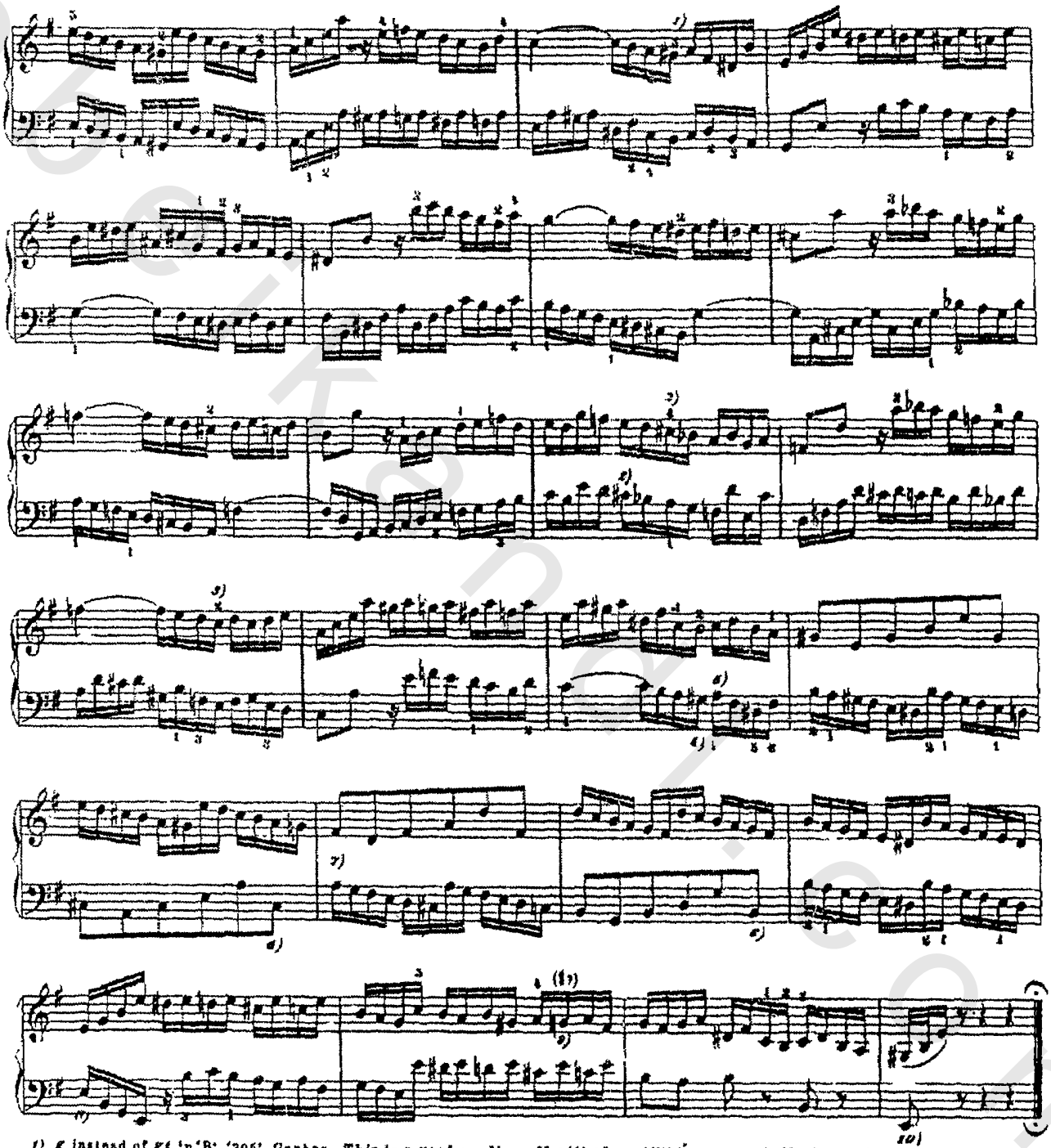
FUGA X.

(Allegro capricciosa. ♩ = 184)

a 2.

NB. leggiero ma ben accentuato

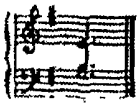
NB. The editor recommends that all the exhibit notes be played staccato.



1) *g* instead of *gf* in 'B', '205', Gerber. This is a good reading. Yet 'A', 'C', and 'D' have *gf*-- similarly in other good copies.
2) *c* instead of *cf*, Schwenke, Simrock. 3) *cf* instead of *c*, Nägeli; also Schwenke in the last quarter.
4) *g* instead of *gf*.-- Schwenke, Simrock.

5) Hoffmeister.

6) In Gerber an *a* instead of *cf*, *g* instead of *b*; yet no value should be attached to this deviation because of the prevalence of so many inaccuracies in that manuscript.
7) 'C' has an *f* on each of the first two quarters, an *f#* on the third one. 8) Hoffmeister.
9) The condition of the manuscripts leaves the possibility open that a *gf* was intended, even though the *g* is unquestionably more plausible.

10)  Hoffmeister. In Gerber, our text-- but with a minor third

بريليود رقم ١ فى مقام مى الصغير - المجلد الثانى

PRAELUDIUM I. NI

Andante espressivo. (♩ = 84)

N.B. This prelude has been passed on to us in three different versions. The oldest of these (see Appendix 1) is contained in a manuscript from the "Clavierbuch" of J. P. Kellner, which Mr. Zoitzsch, of Leipzig, has very kindly placed at my disposal. This piece seems to have been in existence as far back as 1725; its length is seventeen measures. The figuration appearing in this early version is simple. The transposed reiteration of the bulk of the piece --also the transition -is missing. A later version appears in the manuscripts of Fürstenau and Kimberger as well as in No. 49 of the Amalien-library and the Berlin manuscripts Nos. 210 and 211. According to these sources, the prelude has the same length and structure as is contained in the final version appearing in our text. The development of the richer and more varied figuration in the second version is inferior to the final version only in matters of detail. The important deviations in text are given in the notes under alphabetical symbols. Our version of the prelude is based on the two manuscripts of Altnikol, which were also used by Schwenke and others. Other variants are listed under numerical symbols.

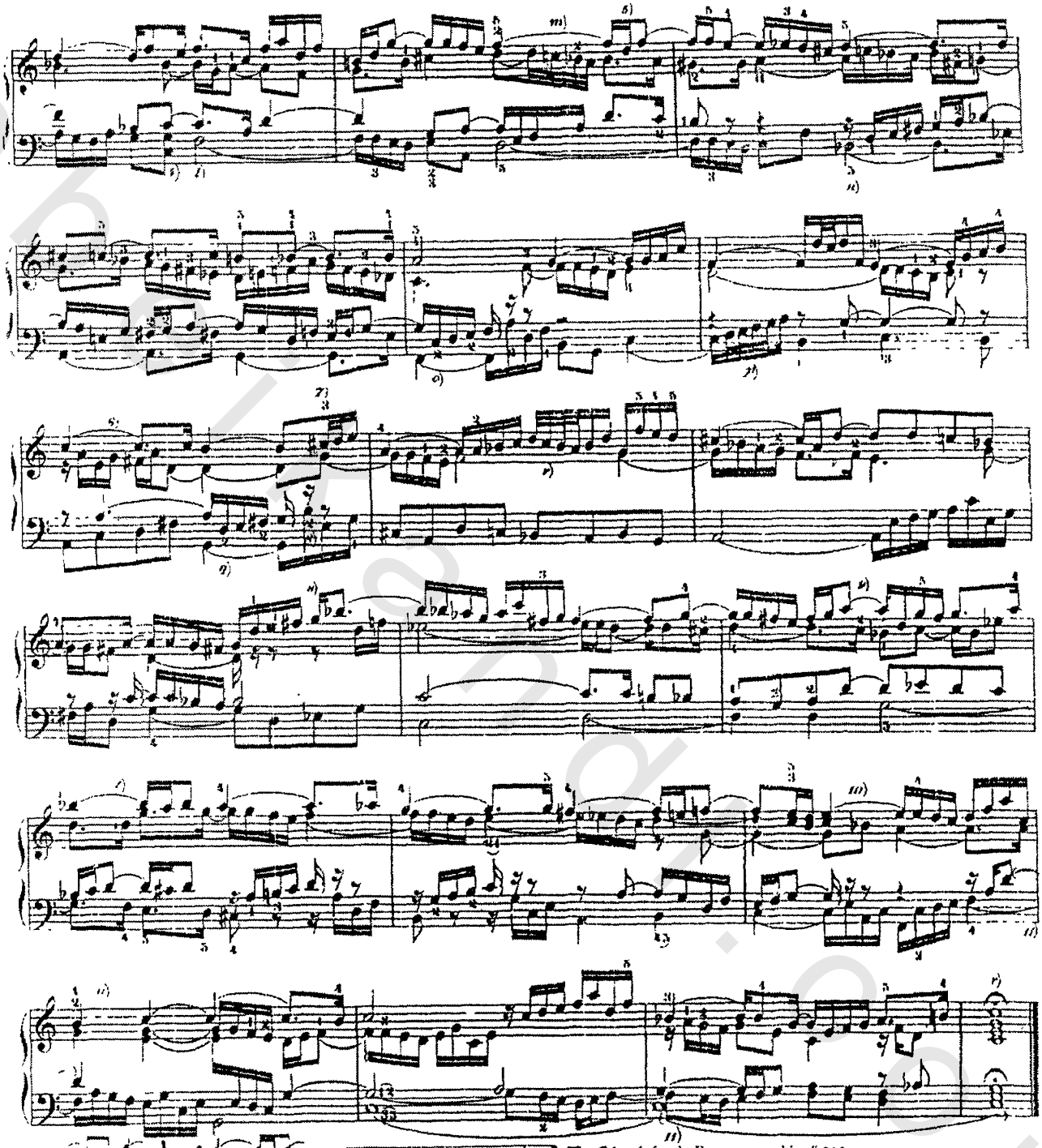
a) At + B natural according to Fürstenau. b) At + A instead of G according to Fürstenau.

c) d) e) f) g) However, Fürstenau has h) i)

k) The tie between the two B flats is missing in Kimberger, #49 of the Amalien-library, #209 and #207.

1) B natural instead of B flat in Fürstenau —an error in script 2) The flat before the B was omitted in the editions of Hoffmeister, Simrock and Nägeli.

3) The natural-sign is omitted in the old editions. Yet none of the manuscripts contain a sharp-sign.



l) m) n) The *G* is missing in Furstenau and in # 210.

o) Similar to version in note 'd' above. p) Compare note 'c' above. q) Written similarly as in note 'd' above.

r) Compare 'e' above. s) Compare 'f' above.

t) No 209 has a similar reading in the first quarter; the rest agrees with our text. u) v)

4) An octave—without the G—in Nägeli and # 207. 5) *E* instead of *D* in Nägeli. 6) The tie between the *C's* is missing in Kirnberger, Fürstenau and # 211.

7) in # 209. i.

8) This is B flat, not B natural. The B natural appearing in Nägeli is probably an error in print, for Nägeli presumably did want to retain the same harmonic construction as the one found in the eighth measure.

9) We occasionally find an *A* in the alto in place of the *C*. This is an error in script.

10) in Nageli.

11) The best manuscripts do not agree on the tie in parentheses.

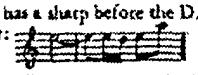
فوجه رقم ١ المجلد الثانى

FUGA I. NB.

Vivace. (♩= 112)

a 3

N B. There are also three different versions of the fugue; the points of difference are certainly not considerable. Kellner calls the piece a fughetta, writes it in ₵ rhythm and ends it without the coda which appears in our text. See note 17. Under notes 16 and 18 we list the important deviations in text which are jointly attested by Kirnberger, Fürstenau, #49 of the Amalien-library and nos. 210 and 211. Our text is based chiefly on the manuscripts of Altnikol, Schwenke and others.

1) The manuscripts do not agree on this very appropriate ornament. Among them one frequently finds the inverted mordents replaced by mordents. 2) This appropriate mordent is missing in Kirnberger and elsewhere. 3) In some manuscripts one finds this eighth-note on C replaced by a quarter-note on G. In Fürstenau there is a quarter-note on C. 4) B instead of A in Kellner. 5) Nägeli has a sharp before the D. This is evidently meant to be analogous to measure 15 6) Middle voice in Kellner: 

7) In the manuscripts one frequently finds this G erroneously changed into an A. Nägeli has an F instead of G. 8) The inverted mordent appears in Kellner, Fürstenau and Simrock. 9) Here and elsewhere one frequently finds the mordent appearing in the theme. We do not question its appropriateness; however, we print it only when it is authenticated by several good sources. 10) Compare note 1. 11) The mordent appears in Schwenke, #206 and #209.

12) Middle voice in Kellner: 13) This mordent and the following one appear in Kellner, Fürstenau, Altnikol II, Schwenke, Forkel, #206 and others. 14) Middle voice in Kellner: 15) D instead of B, according to Kellner.

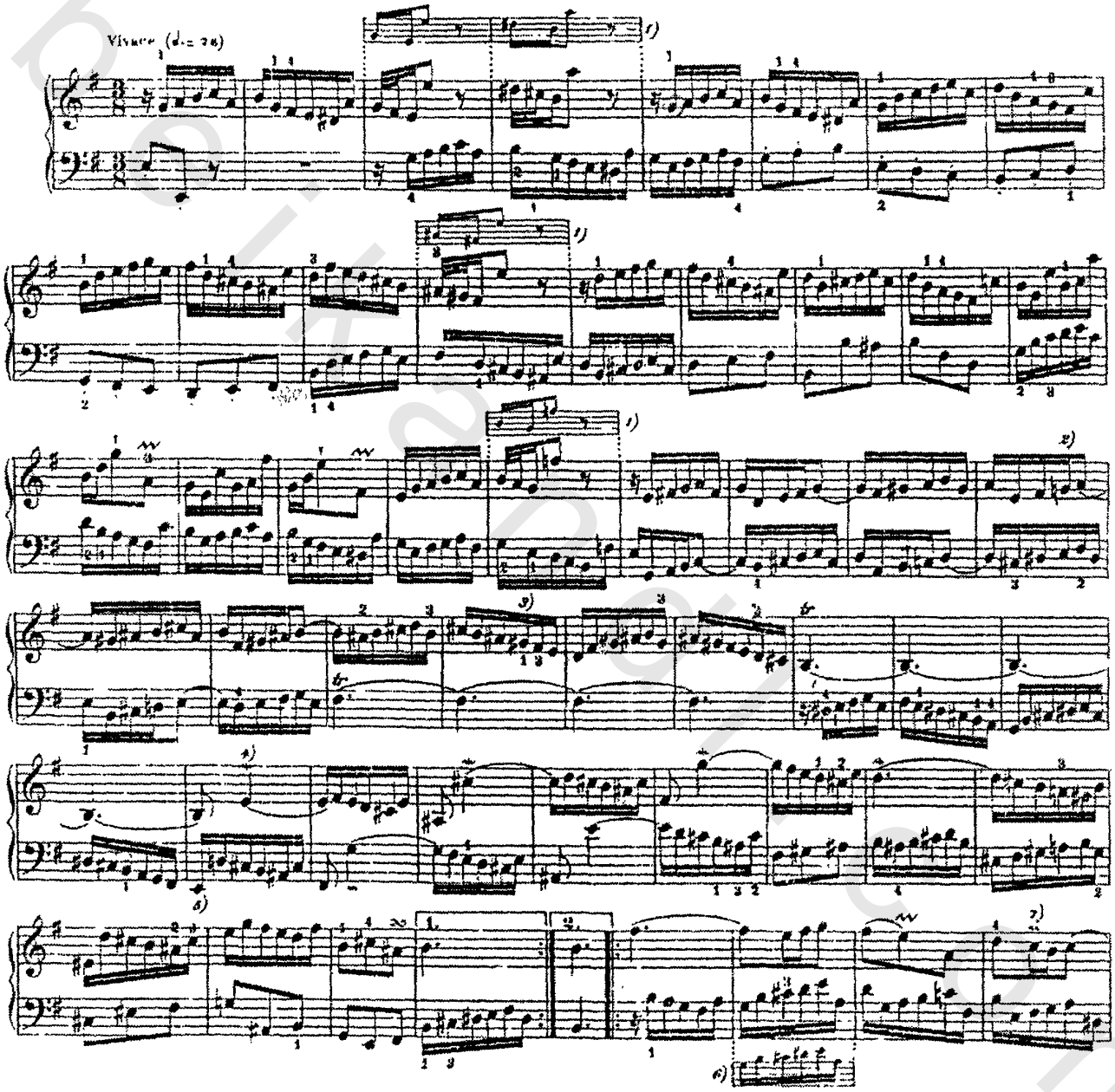
16) Older version according to Kirnberger, Fürstenau, etc.: 17) Kellner ends here as follows:

18) According to Kirnberger, Fürstenau, etc.: 19) In some of the manuscripts the C is replaced by an E in unison—e.g. in Kirnberger. Furstenau, Schwenke and #209 contain a single E.

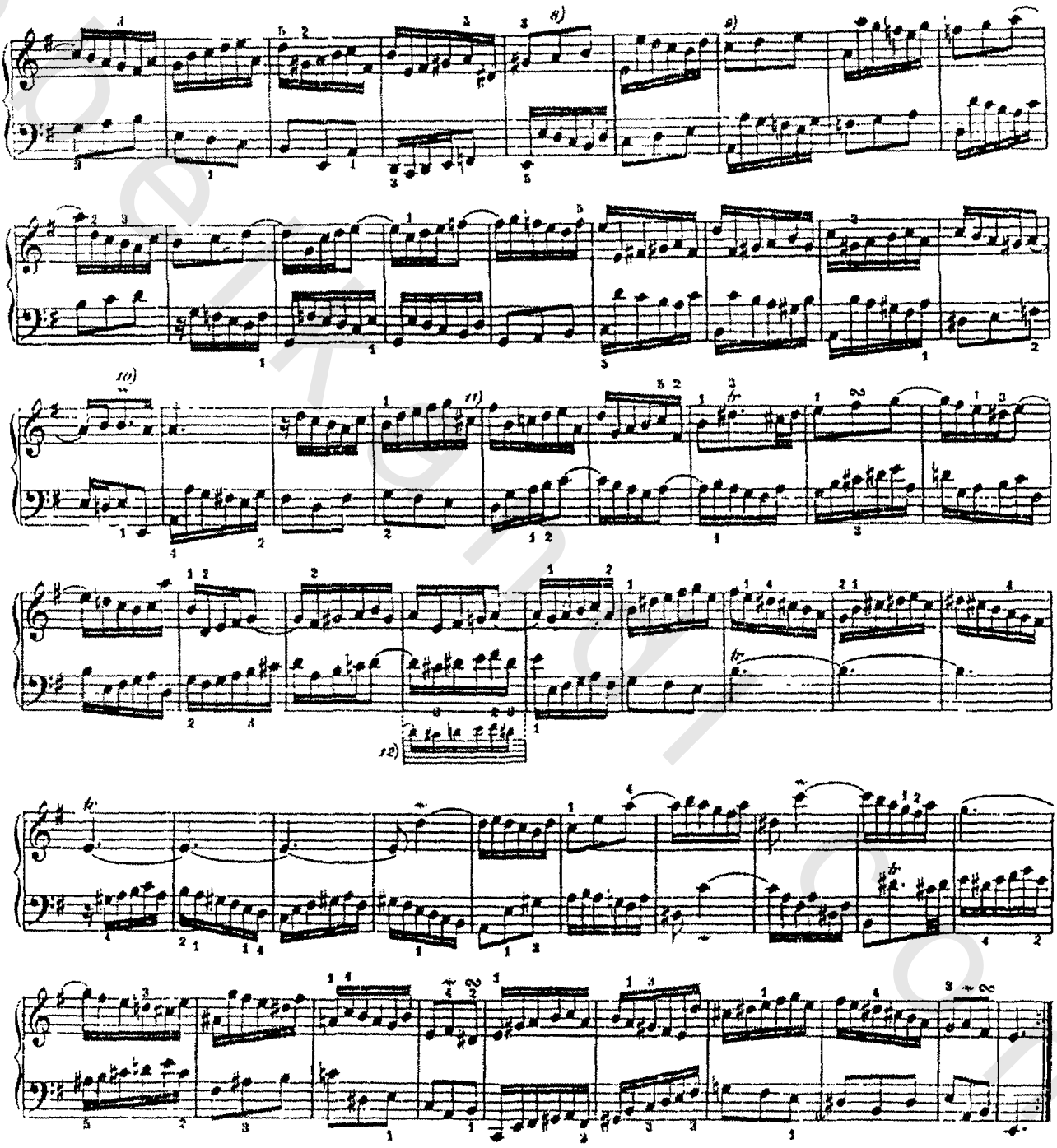
obeikandl.com

بريليود رقم ١٠ فى مقام مى الصغير - المجلد الثانى

PRAELUDIUM X.



1) This more simple version was probably the original one. There are numerous instances where Bach, in retouching a work, endowed the figuration with a more vital and plastic form without damaging the intrinsic character of the composition; a case in point is found in the ornamental filling out of the thirds in this particular reference. The text is based on Kirnberger. The vatiant is based on the first Altnikol copy, Fürstenau and others. In the second Altnikol copy the older form was subsequently altered to correspond with our text. It is interesting to note that not all of the manuscripts usually associated with Altnikol (i.e. both Altnikol copies, Schwenke, Forkel) agree on the above-mentioned variant, although some of the Kirnberger group (i.e Fürstenau, the Dresden ms., nos. 206, 209, 210) do accept it. It is necessary to observe that various manuscripts of both the Altnikol and Kirnberger groups do not always remain altogether true to their particular tradition. The manuscripts mentioned above as being associated with the Altnikol group, do agree *in reference* to notes 3, 6 and 12 below. 2) G sharp instead of G natural in Forkel.
3) The Altnikol group has a *G natural*. This is a possible version but not a probable one, since Bach does not like the harmonic minor scale in fast passages. Compare the corresponding passage in the bass section following. 4) The mordents in small type appear in Kirnberger and most of the related manuscripts; they are missing in most of the manuscripts of the Altnikol group.
5) There is a sharp before the E in Schwenke and Simrock. This is obviously incorrect. The error is probably based on an unclear passage in Altnikol II.
6) This variant appears in the Altnikol group. Compare the same figure in the bass appearing in the middle of the second half of this composition.
7) The inverted mordent appears in Altnikol II, Schwenke and Forkel.



8) In this measure, as well as in the six measures following, there are turns over the 2nd eighth-note of each measure in very many of the manuscripts belonging to the Kirnberger group. Their authenticity is doubtful; they do not appear in the Altnikol group, yet they were subsequently inscribed in Schwenke. I do not accept them because their frequent reiteration creates even more monotony than the mordents in small type from Kirnberger, they also give rise to ugly voice-parallelisms.

9) There is a sharp before the C in Altnikol I; this is an isolated version.

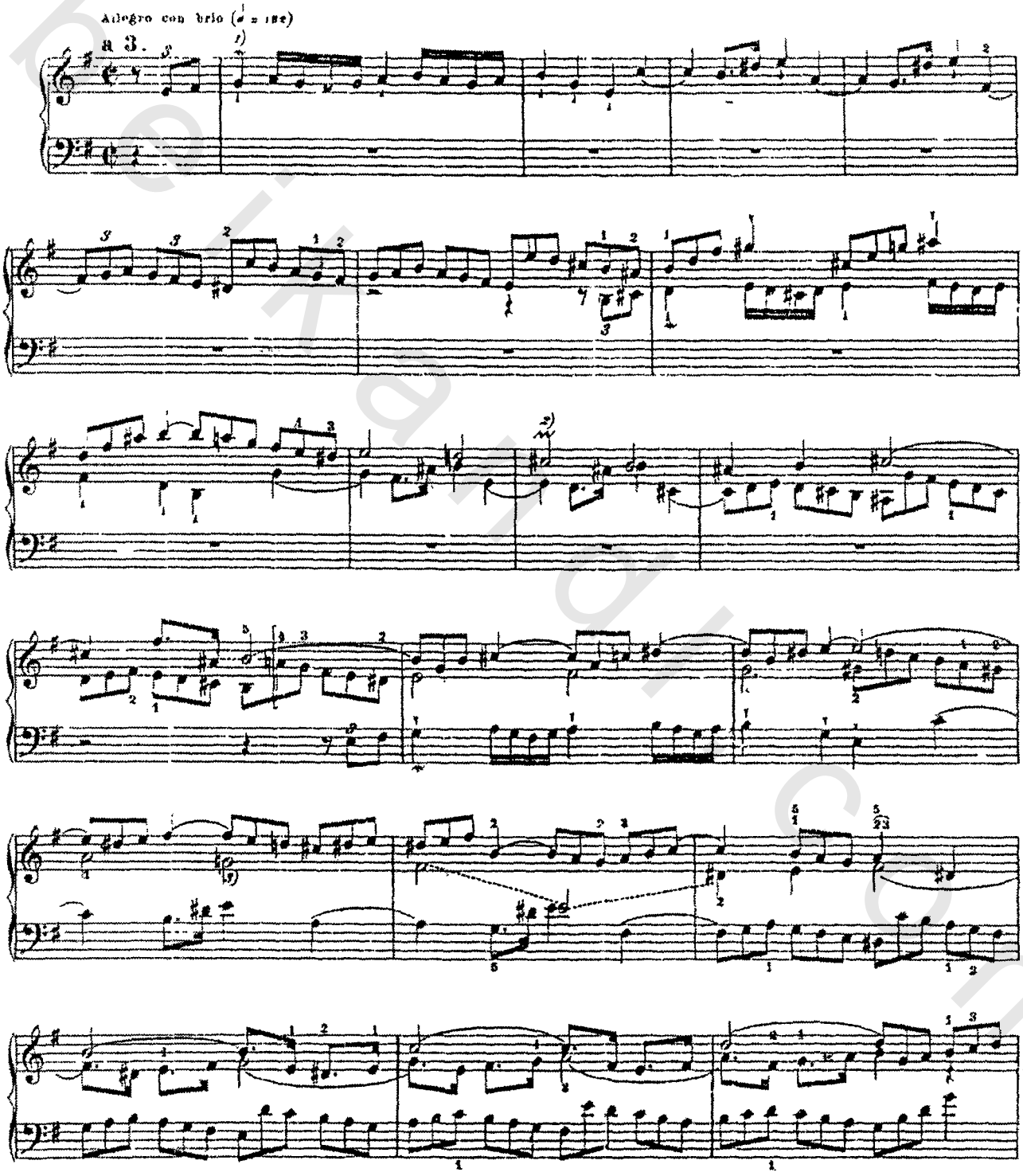
10) There is no inverted mordent in the Kirnberger group.

11) C natural instead of C sharp in Forkel and Hoffmeister.

12) Our text is based on the Altnikol group. Kirnberger and the related group of manuscripts have D natural instead of D sharp. Our text corresponds to the parallel section in the middle of the first half of this prelude; we also prefer the more moving tonality of E minor.

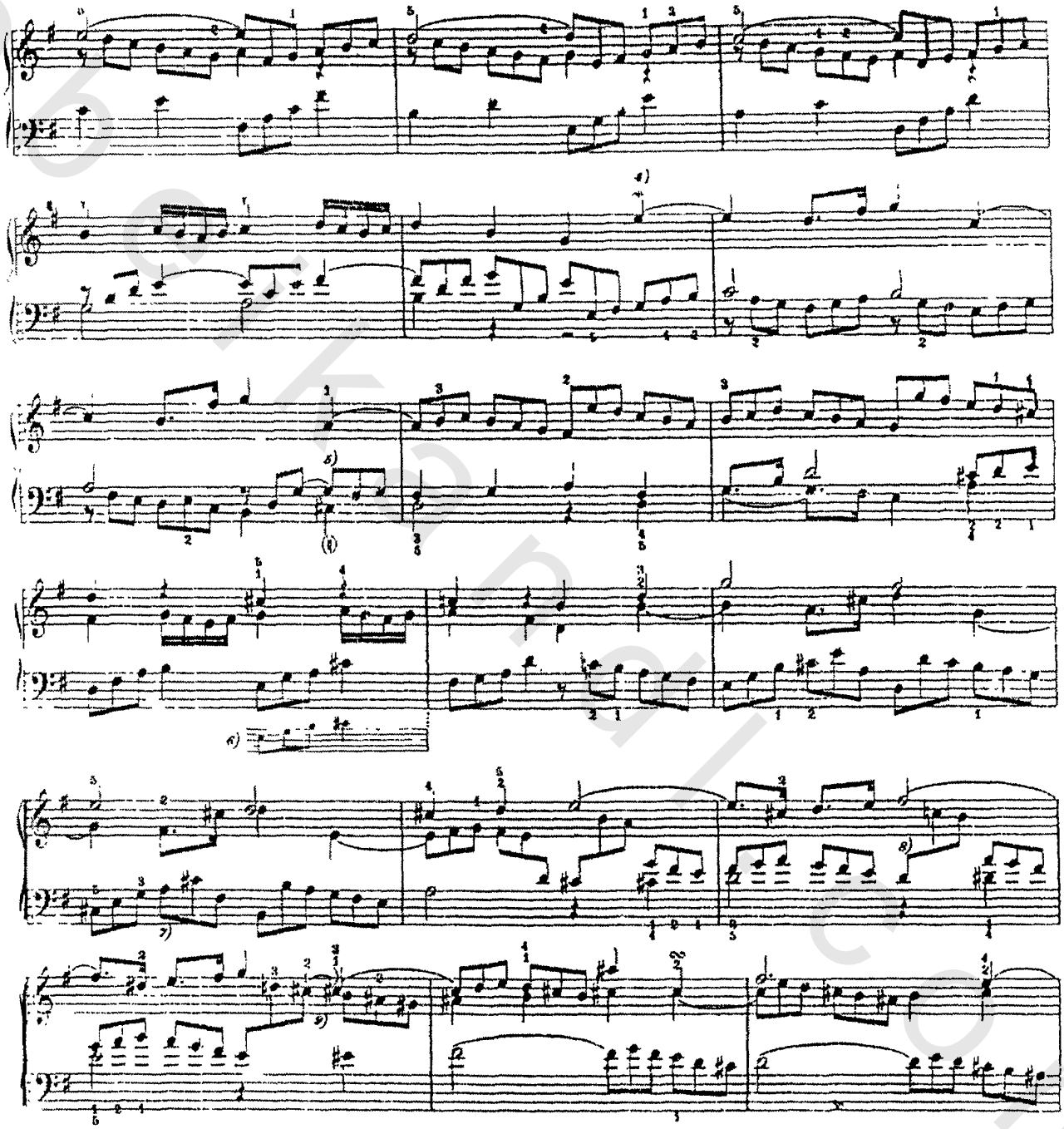
فوجه رقم ١٠ المجلد الثانى

FUGA X.

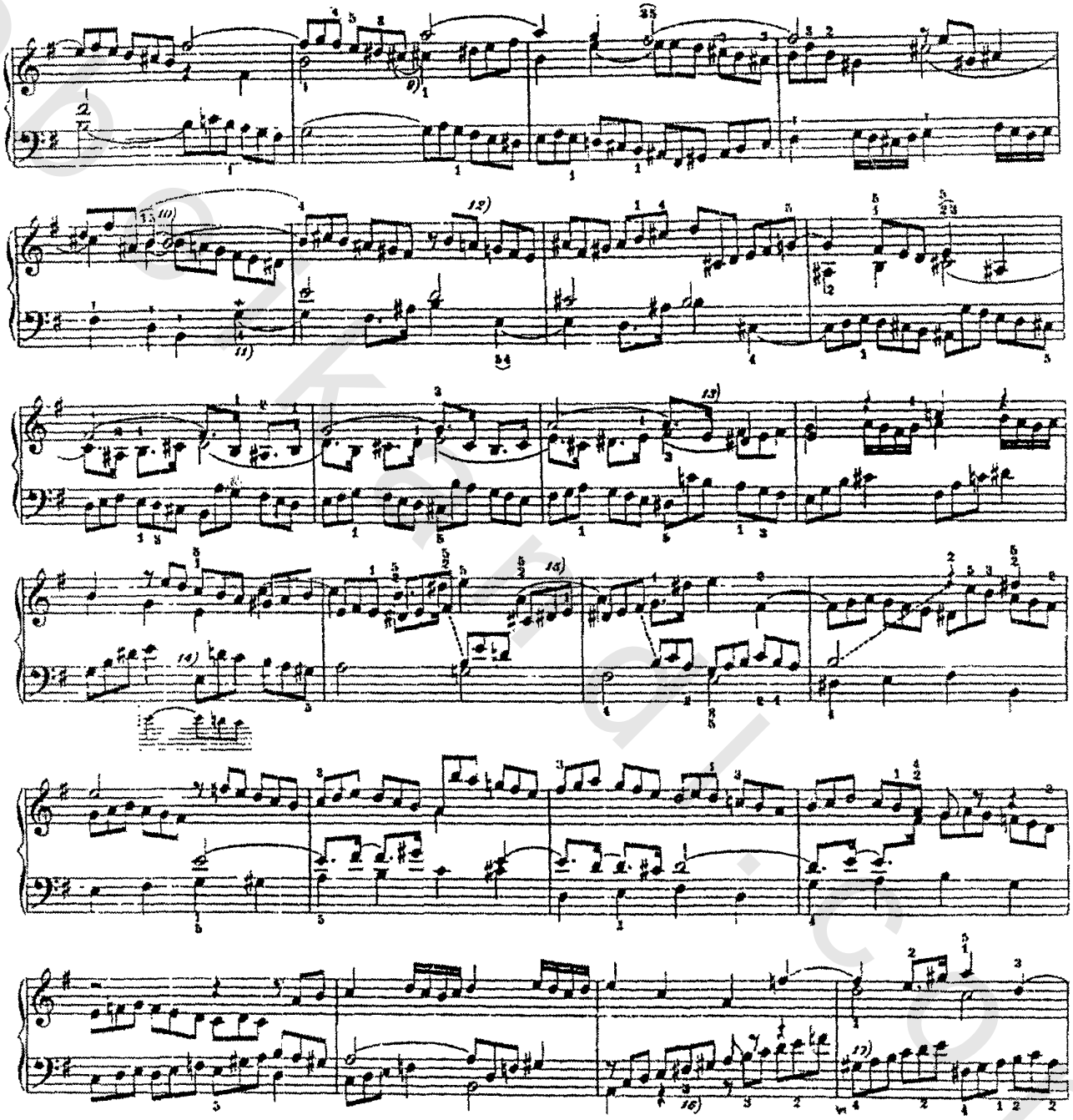


1) This mordent appears in Altnikol II, Schwenke and Forkel. It reappears in successive entrances of the theme.
2) This inverted mordent is missing in Altnikol I; however, it is well authenticated in many sources, (e.g. Altnikol II, Schwenke, Fürstenau, Kirnberger and others).
3) G sharp instead of G natural in Kirnberger and in several other manuscripts—through an error in script.

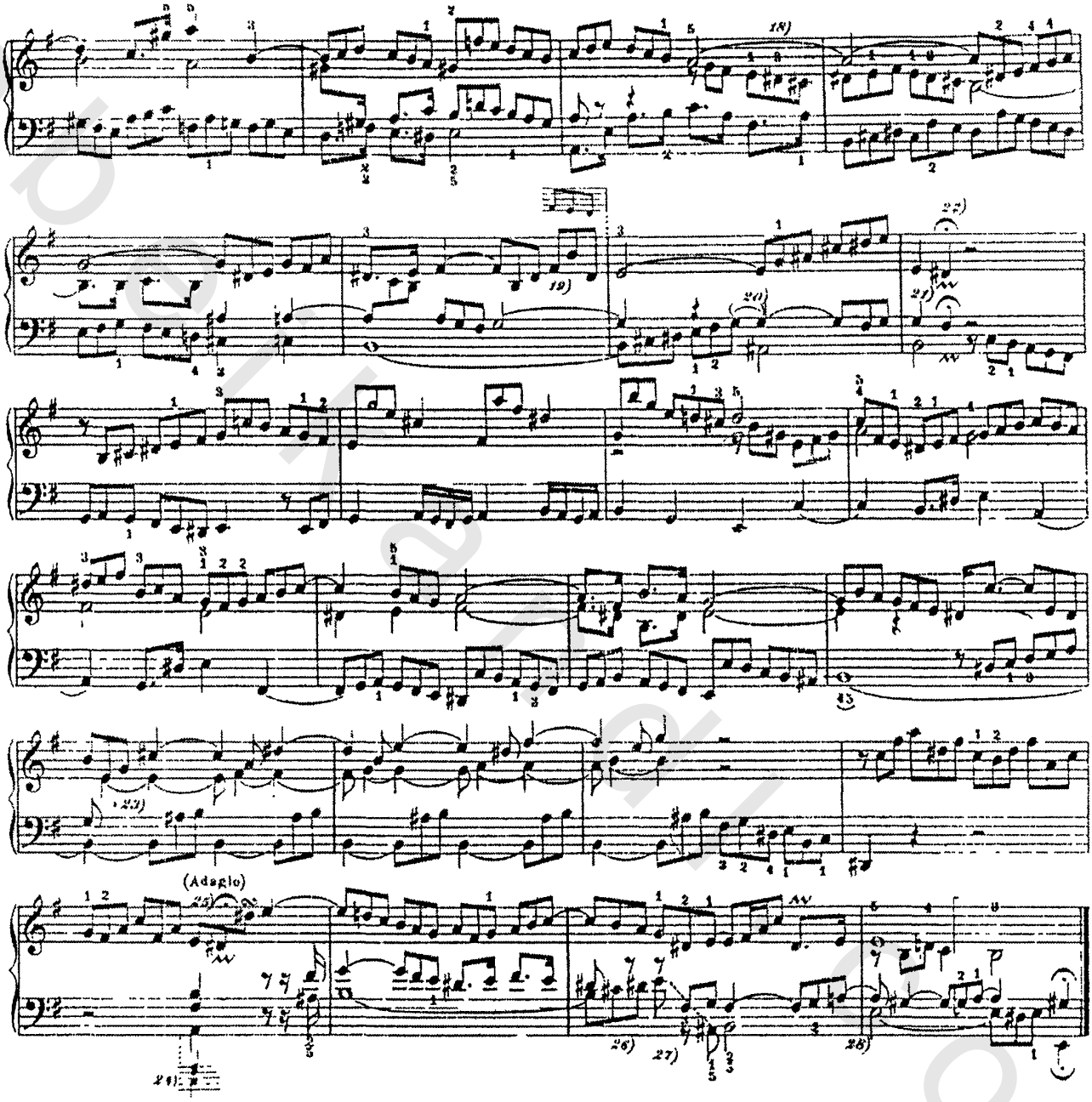
obeikandi.com



1) The mordent appears in Fürstenau and several other manuscripts.
2) C natural instead of C sharp in Kirnberger and in #49 of the Amalien-library. In Altnikol II, the final G in the measure is changed by subsequent correction into an E; there is also an E in place of G in Schwenke.
3) Our text is based on both Altnikol copies, Schwenke and Forkel. The variant is based on Kirnberger, Fürstenau, etc. The following measure appears as follows in Hoffmeister and Peters, on the ground of parallel contrapuntal, sequential structure—despite the fact that this is not authenticated by the manuscripts. Nägeli has 7) A sharp instead of A natural in Nägeli.
4) D sharp instead of D natural in Kirnberger and in several other manuscripts.
5) The tie in parentheses appears in Kirnberger, Fürstenau and several other manuscripts.

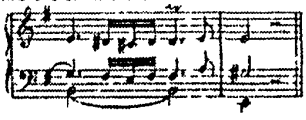


10) The upper tie between the B's is missing in Nägeli and Hoffmeister.
11) The mordent appears in Altnikol II, Fürstenau, Kirnberger, etc. See note 4. One finds the same ornament elsewhere in the corresponding place in the theme in various other individual manuscripts. 12) The natural-signs before A and G are omitted in Hoffmeister.
13) The tie between the F sharps is missing in Kirnberger, Forkel and elsewhere. As a result of this, several printed editions contain the following distorted arrangement of the voices: 14) Our text is based on both Altnikol copies, Forkel, Schwenke and #207. The variant is based on Kirnberger, Forstenau, etc. The latter corresponds to the original form of the countersubject; however, this undergoes various changes in the course of the fugue. 15) The sharp before the D is omitted in Forkel and in #207. Hoffmeister and Simrock have the following: .
16) F natural instead of F sharp in Hoffmeister. 17) G natural instead of G sharp in Kirnberger and in several other manuscripts.



18) The sharp before the D is missing in Altnikol II, Forkel and Simrock.
19) The text is based on Altnikol I, #206, #209, Fürstenau and the Dresden manuscript; the variant is based on Kirnberger, Schwenke, Altnikol II, etc. Compare the reference in note 1 of the prelude apropos the mixing of the two manuscripts traditions.
20) This tie is not unanimously authenticated. It appears in both Altnikol copies, Schwenke and in several other manuscripts; it is missing in Fürstenau, etc. In Kirnberger and in #49 of the Amalien-library, it seems that the intention is that the tie be extended all the way from the first G at the beginning of the measure. Regarding the incorrectness of the tie, compare the similar instance referred to in note 9.

21) In Fürstenau, the Dresden manuscript, and in nos. 209 and 210 the fugue ends at this point as follows:

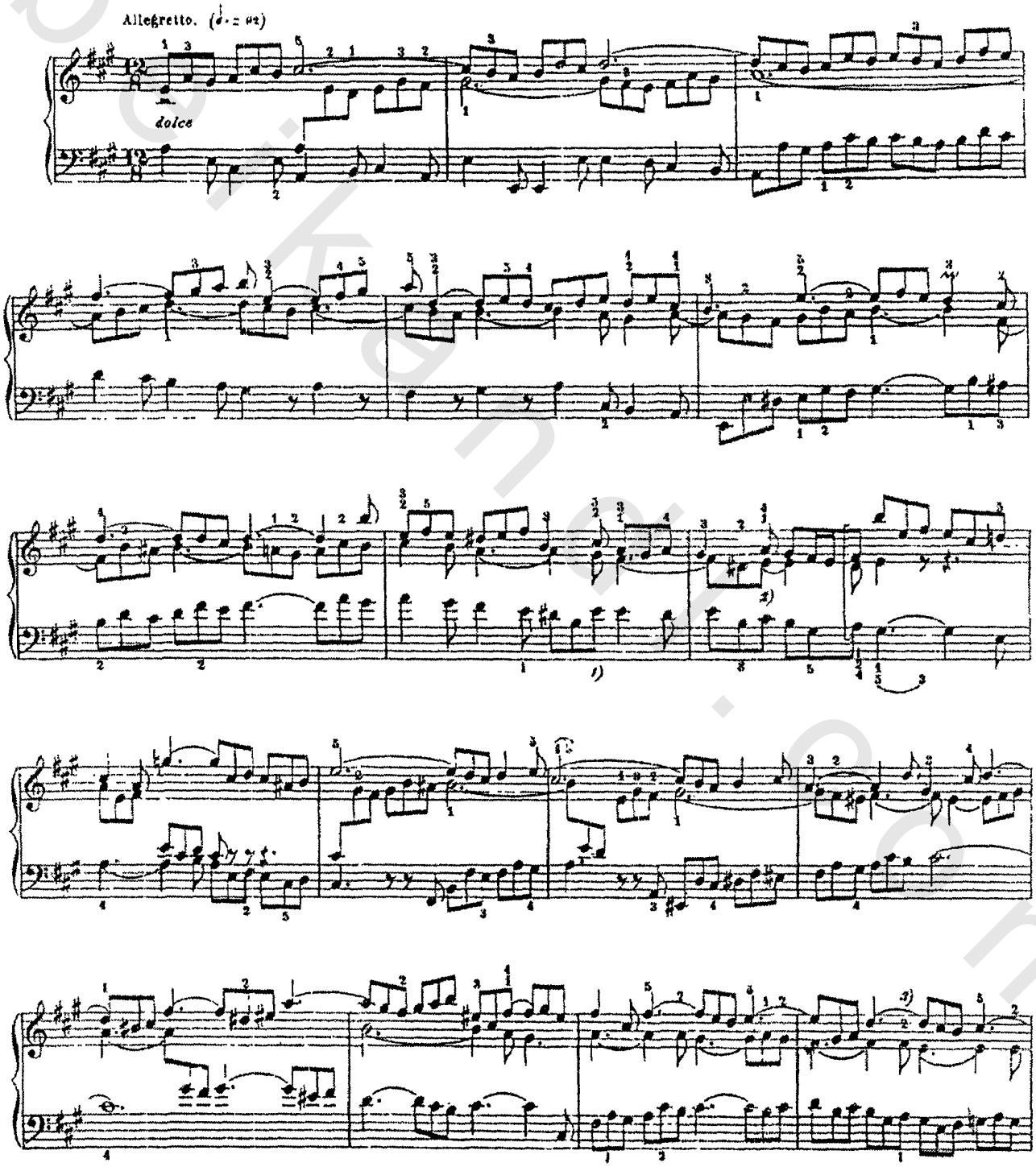


The inverted mordent appears only in Fürstenau, in which manuscript the tie between the B's is omitted.

22) The inverted mordents are missing in several manuscripts. 23) The tie in the middle voice is missing in Kirnberger and in several other manuscripts. Several printed editions are inaccurate regarding this point. 24) The variant is based on Altnikol I.
25) The tempo indication appearing in Kirnberger, etc., naturally applies only to the third beat. 26) C natural instead of C sharp in Hoffmeister. 27) The crossing of voices is indicated inadequately in most of the printed editions. 28) The tie between the A's is missing in Kirnberger and in other manucripts.

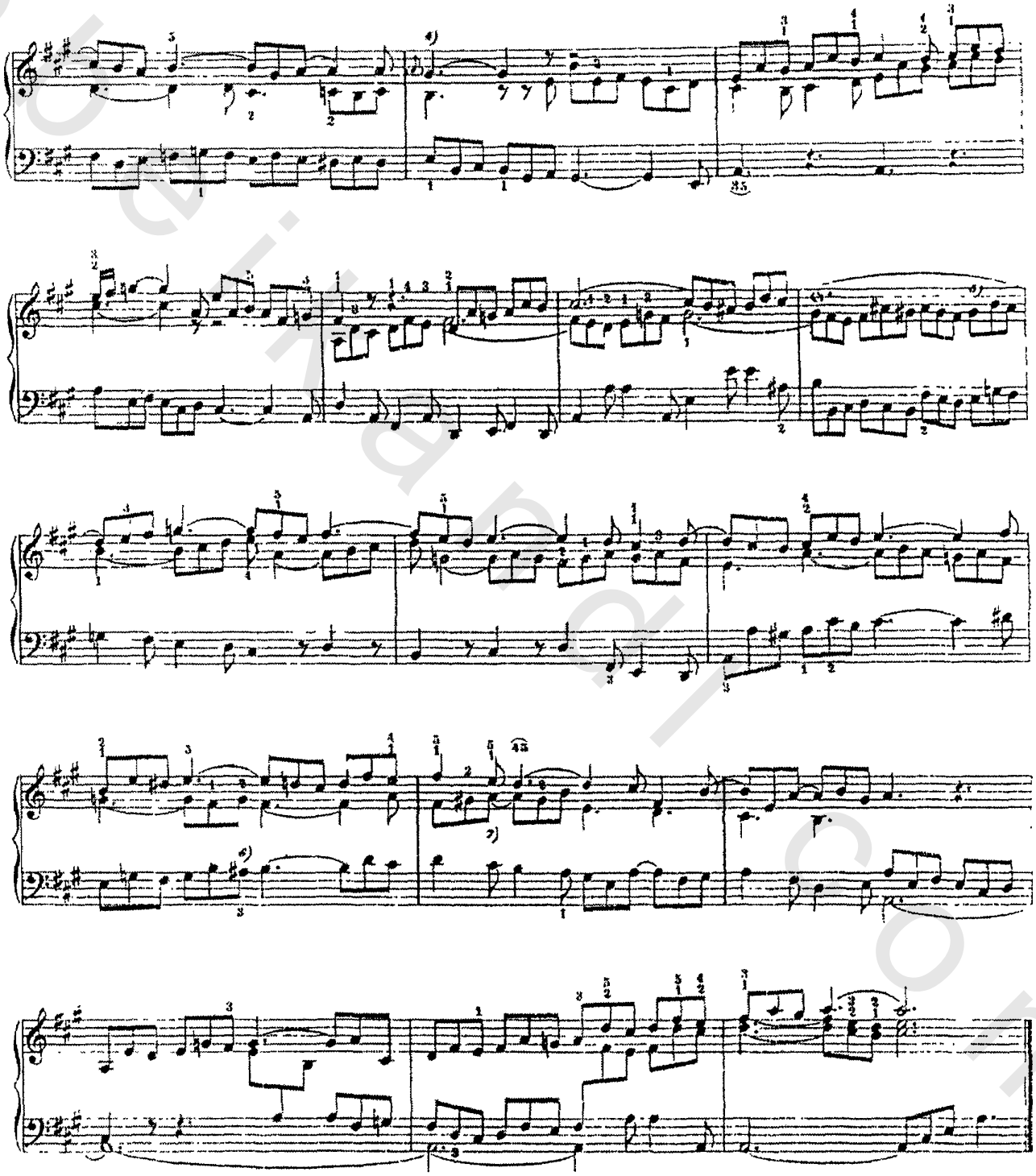
بريليود رقم ١٩ فى مقام لا الكبير - المجلد الثانى

PRAELUDIUM XIX.



1) The E's are tied in Altnikol I and #207. 2) The tie between the E's is omitted in Kirnberger and several other manuscripts.

obeikandi.com



4) The grace-note appears in Kirnberger, etc.; it is omitted in both Altnikol copies, Schwenke and elsewhere.
5) A natural-sign was subsequently inscribed before the G in #206. The cross-relation has also been done away with in a number of printed editions.
6) There is no sharp before the A in #206, the Dresden manuscript and Nägeli.
7) The tie between the A's is missing in Kirnberger and #211.

obeikandl.com

فوجه رقم ١٩ المجلد الثانى

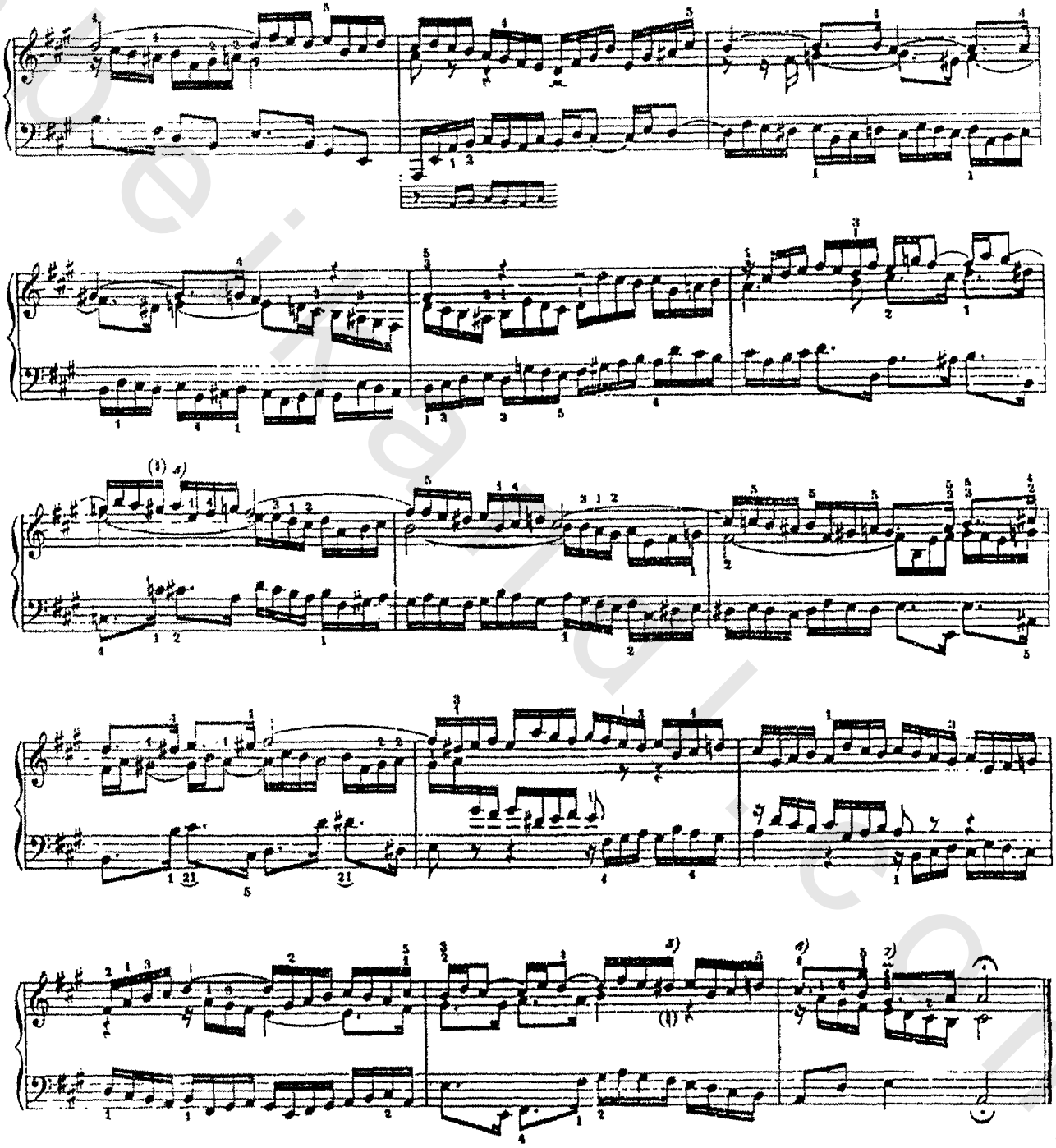
FUGA XIX. NB.

Moderato. (♩ = 88)

a 3.

energico

N.B. The text is based on Kimberger, etc. The variants added in the text appear in both Altnikol copies, Schwenke and #207. The variants are identical in all of the sources in the latter group.
1) The B's are tied in Schwenke and Nägeli. 2) D sharp instead of D natural in #206.
3) B natural instead of G sharp in Nägeli. 4) The tie in parentheses in the variant appears only in Altnikol I.



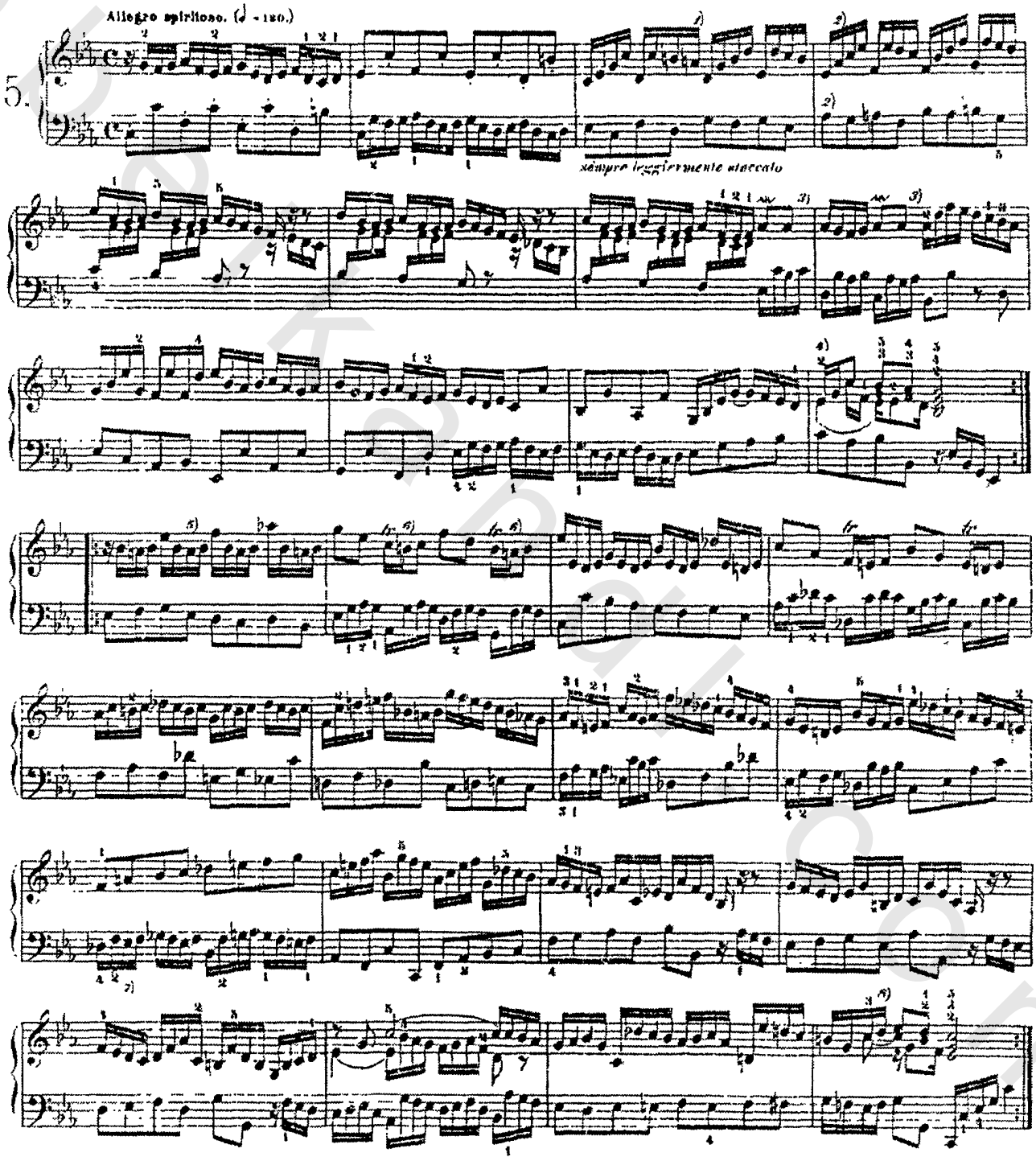
5) G natural instead of G sharp, and D natural instead of D sharp (in the measure before the last) in Altnikol I. Some of the other manuscripts in this group contain the same version; others alter the measure before the last in conformity with our text. Both versions are harmonically plausible; both have their counterparts in many analogous passages in this composition.

6) in Nägeli.

7) The inverted mordent appears in Kirnberger, etc., but is omitted in the Altnikol group. It appears as a subsequent addition in Schwenke.

بريليود رقم ٢ فى مقام دو الصغير - المجلد الثانى

PRAELUDIUM II.



1) There is no natural-sign before the A in Fürstenau, in #206 and in the Dresden manuscript. Originally there was a flat in Schwenke; but it was subsequently altered into a natural. 2) A natural instead of A flat in Hoffmeister. 3) One occasionally finds a tie between the two A flats in the less authoritative editions. This is not borne out by the manuscripts. Moreover, in Nägeli and in the Dresden manuscript the mordent is replaced by an inverted mordent or *tr*.

4) in Schwenke. Similarly in Altnikol II—by correction. 5) The natural-signs before the A's are not repeated between the 2nd and 4th beats in many of the manuscripts, including both Altnikol copies. 6) In #49 of the Aeolien-library there is an inverted mordent over the second sixteenth note. 7) There is a natural-sign before the E in Nägeli. 8) There is no tie between the C's in either of the Altnikol manuscripts. It is also missing in Schwenke.

فوجه رقم ٢ المجلد الثانى

FUGA II.

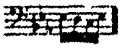
Molto tranquillo. (♩ = 80.)

a 4.

m. s.

1) The inverted mordent appears in Schwenke, Hoffmeister, Simrock, nos. 206 and 209, and elsewhere. 2) There is a natural-sign before the B in Altnikol II and Schwenke. 3) A flat instead of F, erroneously in #206 and in Nägeli.

4) In Hoffmeister: This doubtless sounds better; but to the best of my knowledge it is not authenticated by the manuscripts.

11) Variant appearing in less authoritative manuscripts: 

5) A natural instead of A flat in Schwenke, #207 and Simrock. 6) There is a natural-sign before the A flat in #209. 7) E flat instead of E natural in #207 and Hoffmeister. 8) E flat instead of E natural in Fürstenau and #210. 9) Our text contains the version found in Altnikol I, Fürstenau and others—this is similar to the old manuscripts. The variant appearing above our text is the one found in Kirnberger, Altnikol II, Schwenke and others. 10) The G's are tied in Schwenke and Simrock.

12) The first Altnikol copy is the only one ending in major. The arpeggio-sign in the right hand appears in Kirnberger, Altnikol II and elsewhere.

بريليود رقم ١١ فى مقام فا الكبير - المجلد الأول

PRAELUDIUM XI.

(Allegro. ♩.= 80)

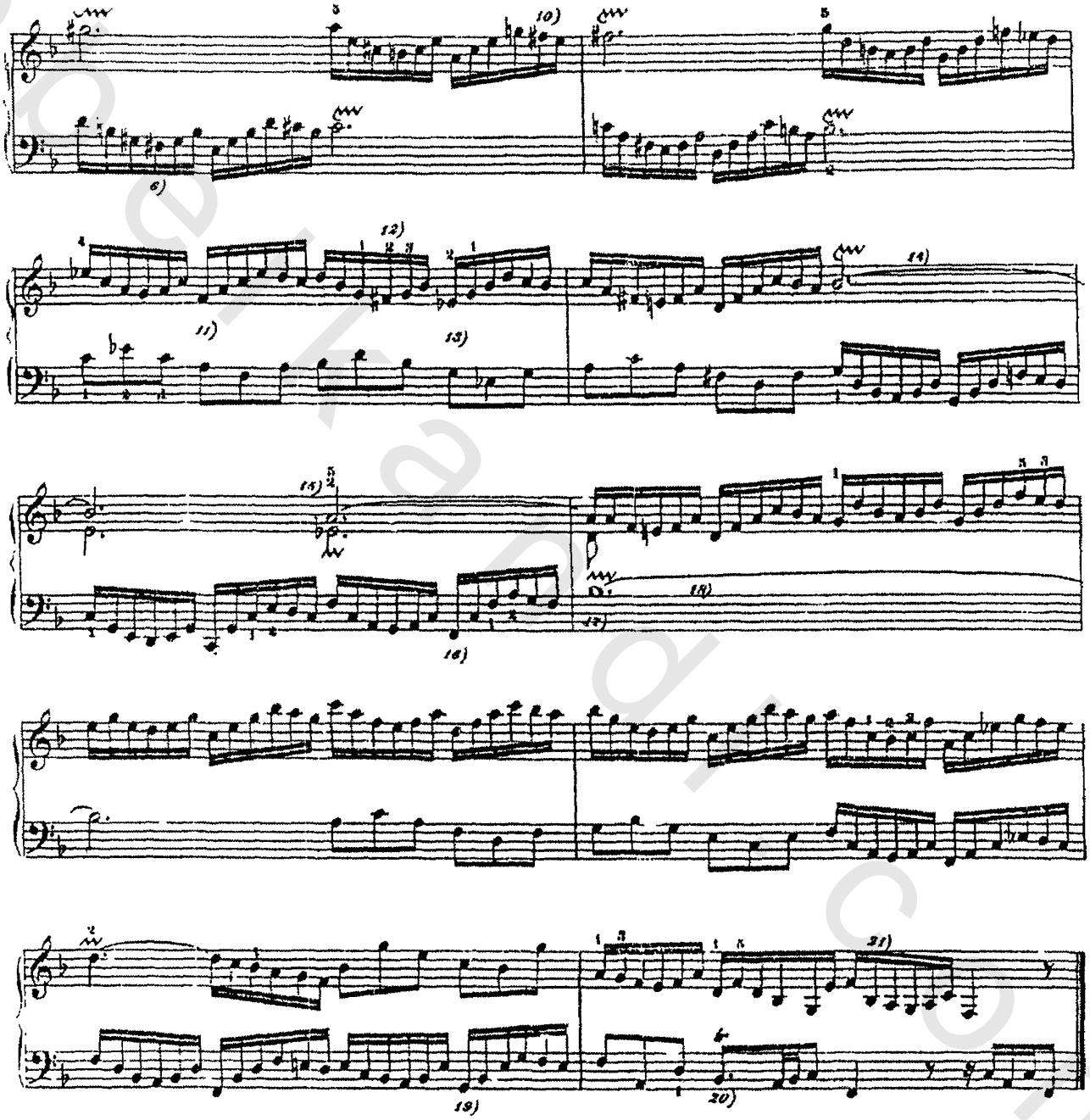
leggiero

staccato

staccato

1) The *f* is an octave higher in Hoffmeister. 2) *e* instead of *f*, Gerber. 3) *a* instead of *b*, 'D'.
4) The *c* is an octave higher in Friedemann's "Klavierbüchlein" and in Hoffmeister.
5) The ~~~ and ~~~ are given according to 'A' and 'C'. In 'B' there is always: ~~~, similarly in Kirnberger. The differences are observed in No. 49 of the "Amalienbibliothek". In Friedemann Bach there is always the ⊕ sign. In 'D', the ornaments at first correspond to our text, later they become interchanged; one frequently finds among them the figure in which the line indicating the after-beat is placed on the right side of the ornament. In the fifth measure before the end--- and also in the final measure--- there are no trills in 'D'. 6) In the "Klavierbüchlein" one can read both *f* and *ft*. The notation is unclear.
7) *e* instead of *d*, Kirnberger, No. 49 of the "Amalienbibliothek", '417'.
8) *b* instead of *a*, Gerber. 9) In Hoffmeister, the *f*'s in both voices are replaced by *g*'s

obeikandi.com



10) The *f* is not sharped in the "Klavierbüchlein". 11) In the "Klavierbüchlein" and 'C', the *fis* in both voices are sharped.

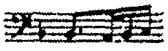
12) *f* instead of *fis*, Hoffmeister. 13) In both voices, *e* instead of *ef*, --- 'C'.

14) The tie is missing in Kirnberger.

15 ~ missing in Gerber, Kirnberger and No. 49 of the "Amalienbibliothek". In 'B', ⌐ (i.e. trill with an after beat). In 'D', : ~~.

16) 'D'. The subsequently removed traces of the same *error* are evident in Gerber. Moreover, the presence of an *a flat* in place of *a* is particularly striking in the second half of this measure, and in the first quarter of the following one.

17) In Kirnberger, there is a simple ~; in 'D', no ornament at all. 18) The "Klavierbüchlein" breaks off at this point.

19) *f* instead of *g*, 'D'. (Compare measure 7). 20)  Nägeli. 21) *c* instead of *e*, in 'D', Nägeli, Altnikol.

فوجه رقم ١١ المجلد الأول

FUGA XI.

(Allegretto. ♩.= 80.)

a 3.

tranquillo

NB.

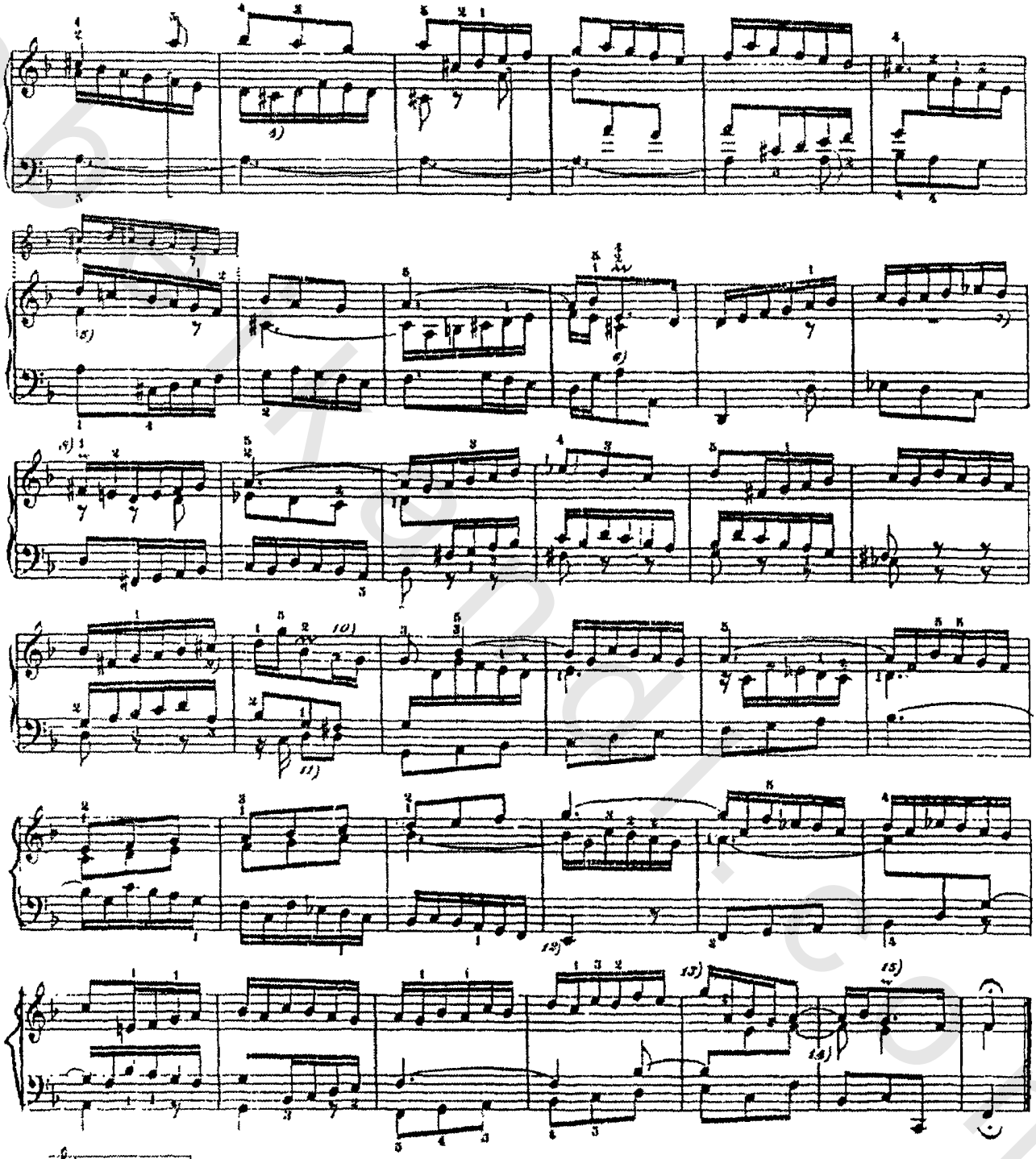
1) f instead of g, Hoffmeister.

2) 'C; '417.

3) The two f's are tied in Nägeli and Simrock.

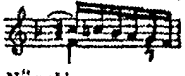
NB The d in the right hand may be omitted.

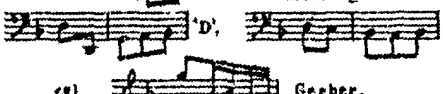
obeikandi.com

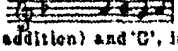


middle voice in Schwenke. 5) The original version of 'A' --- identical with 'B', 'C' and 'D' --- appears in the

xt. The superimposed version is the corrected version of 'A', which is also found in Kirnberger, Altnikol and others. In Simrock,

obably also in Schwenke, the reading is:  6) 'D'. 7) e instead of d, Simrock, probably also in Schwenke. 8) ~ is noted in 'A' and is missing in the other autographs.

The sharp is missing in Hoffmeister and Nägeli. The ~ over the a in 'D', Nägeli and Hoffmeister stylistically correct, though not authentic. 11)  'D', Gerber.

e is a dotted quarter note in Simrock and Schwenke. 13)  Gerber.

The ties are missing in Nägeli. 15) The ~ present in 'B' (subsequent addition) and 'C', is missing in 'A' and 'D'.

البريليود والفوجه لديمترى كاباليفسكى

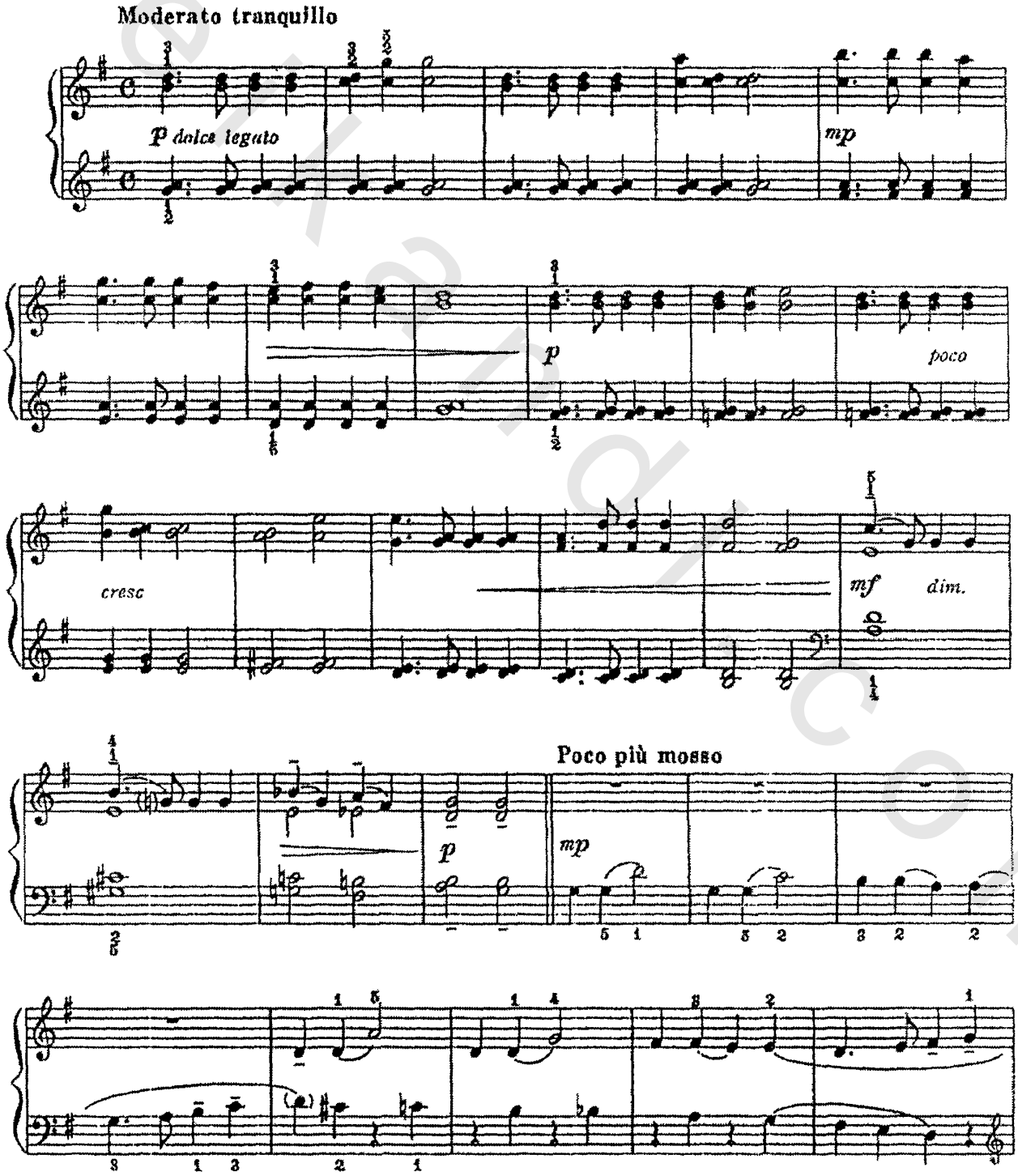
بريليود و فوجه رقم ١

1. プレリュード とフーガ

(2 声)

(森の中の小さい草原の夏の朝)

D. Kabalevsky
Op. 61 (1958–1959)



obeikandl.com

poco a poco cresc.

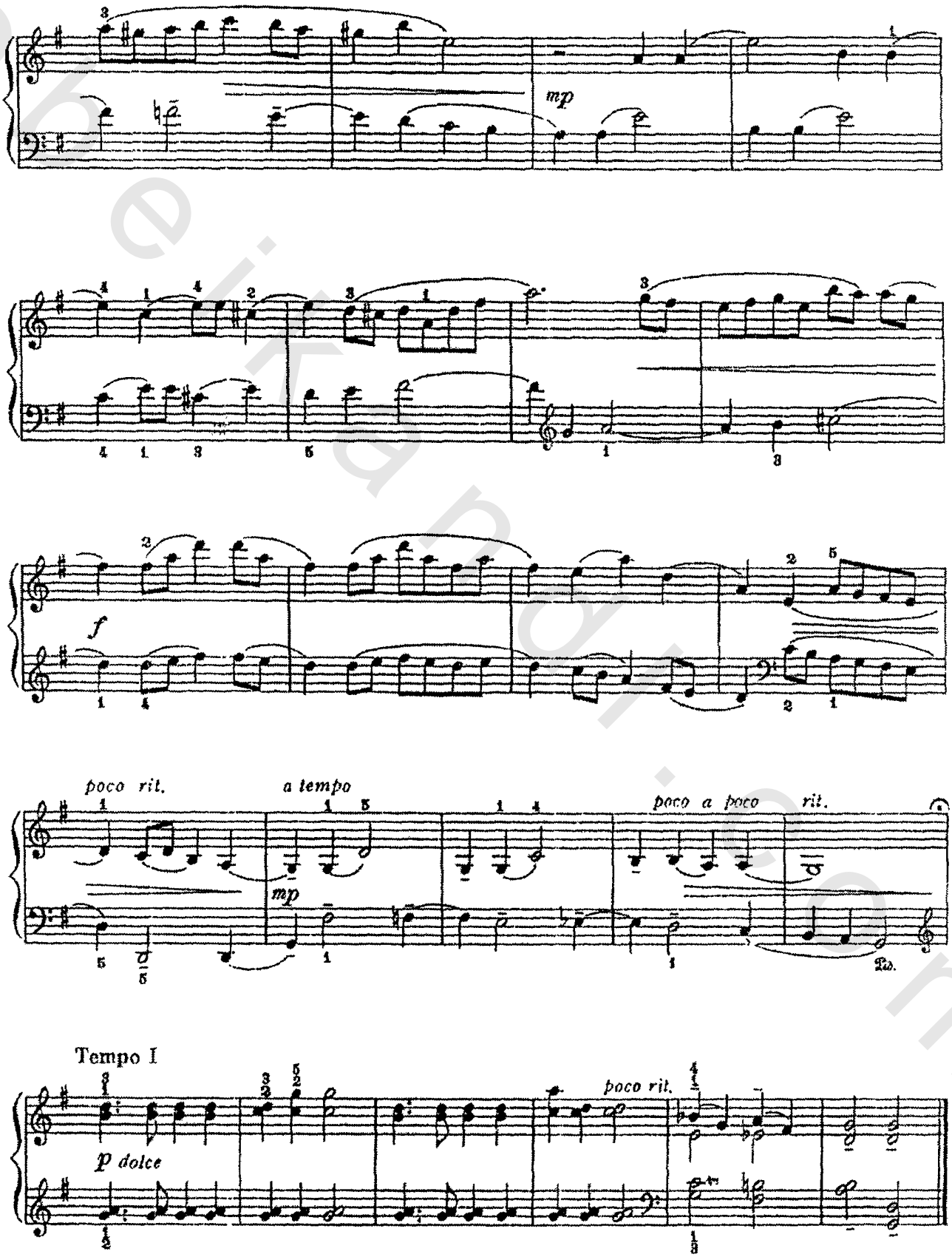
mf dim.

p

poco cresc.

mf

obeikandi.com



obeikandi.com

بریلیود و فوجه رقم ۲

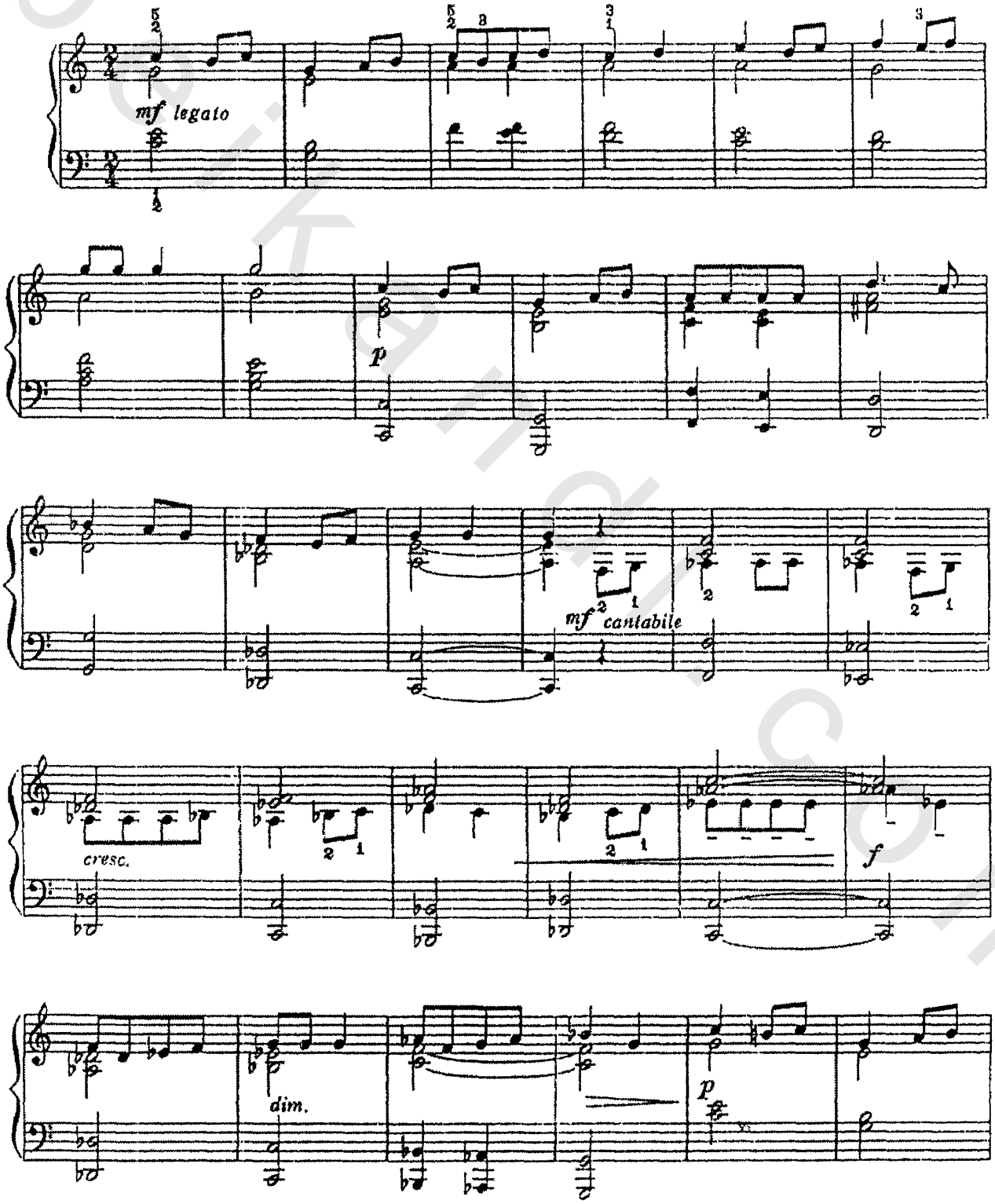
2. プレリュード とフーガ

(3 声)

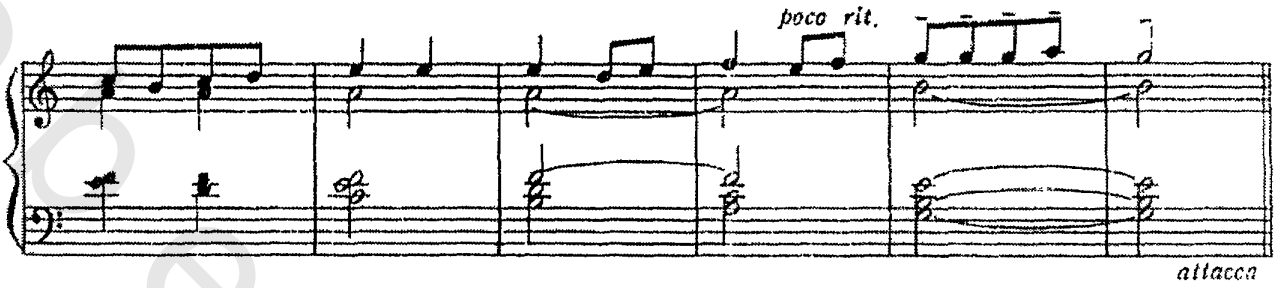
(ピオネールに行こう)

a) 大事なお話

Andantino maestoso

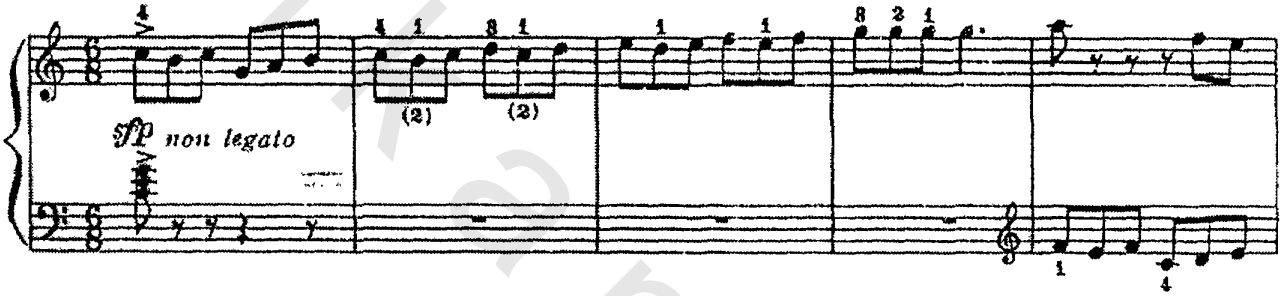


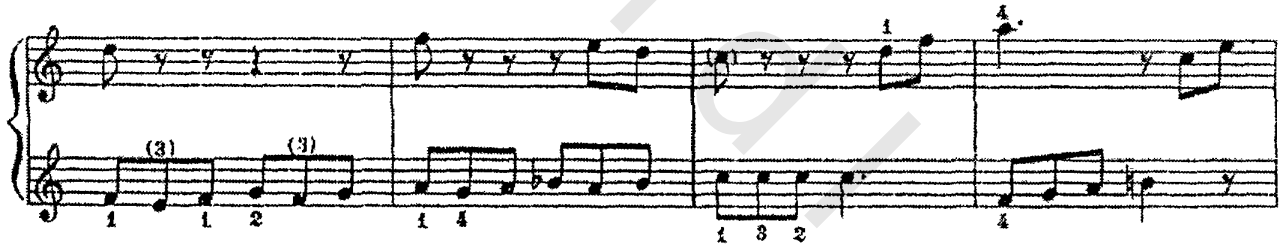
obeikandl.com

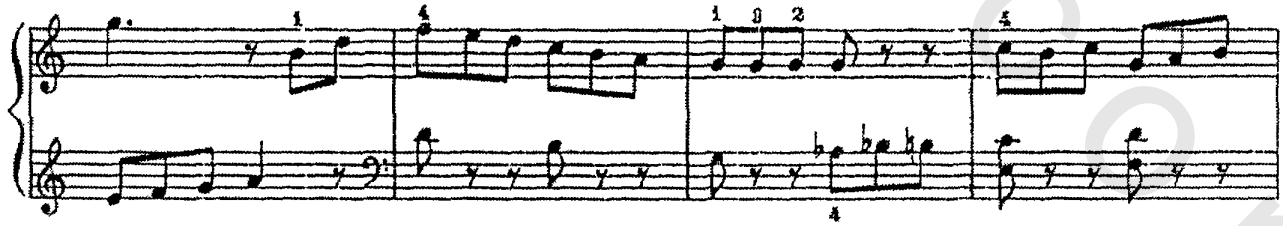


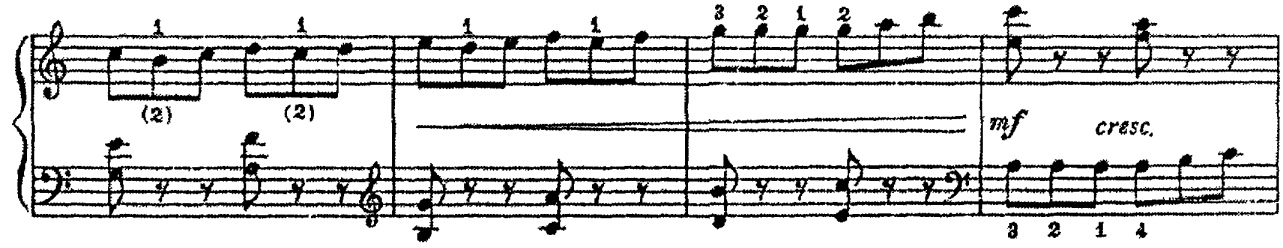
b) 祭日

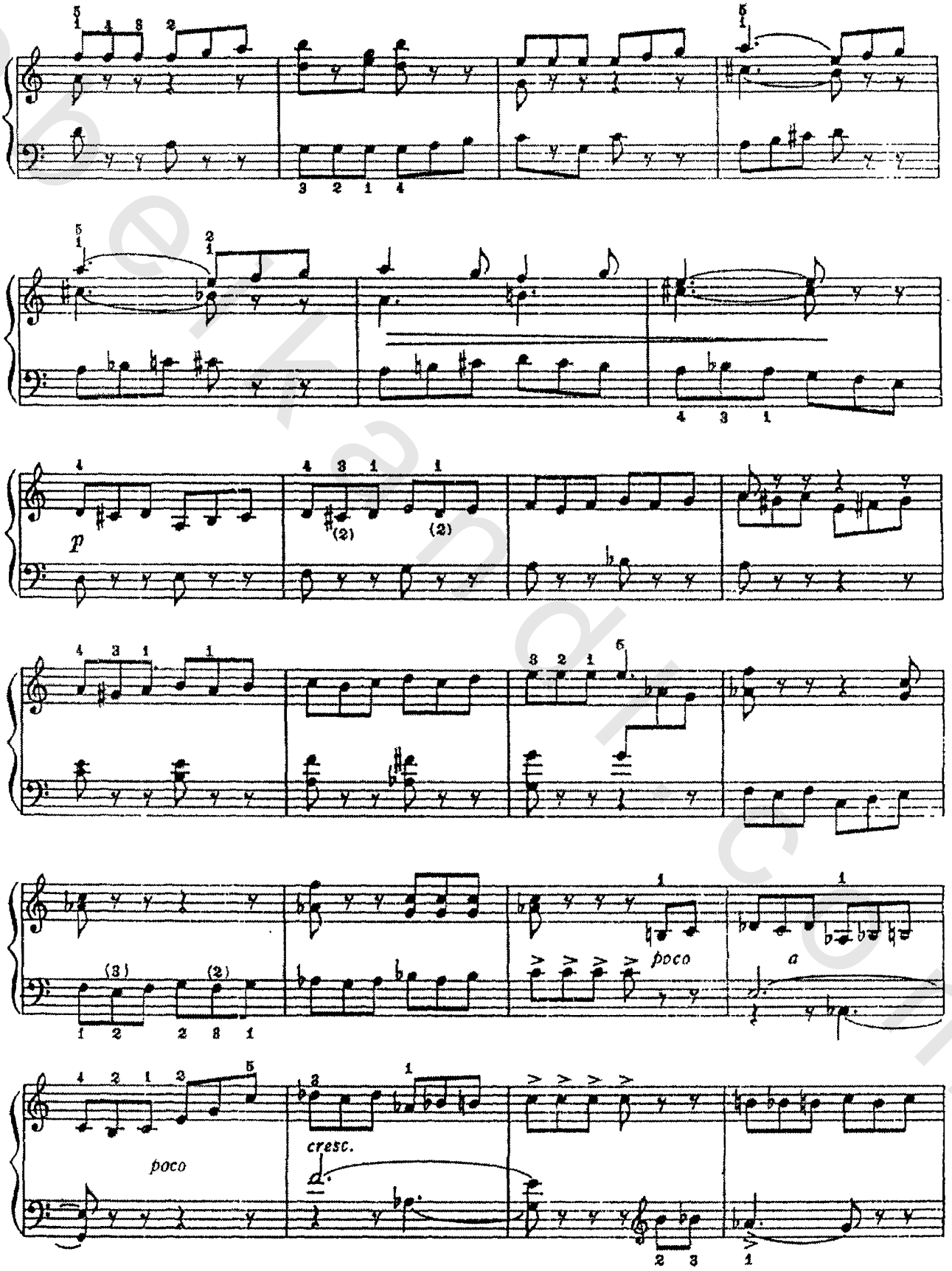
Allegro giocoso



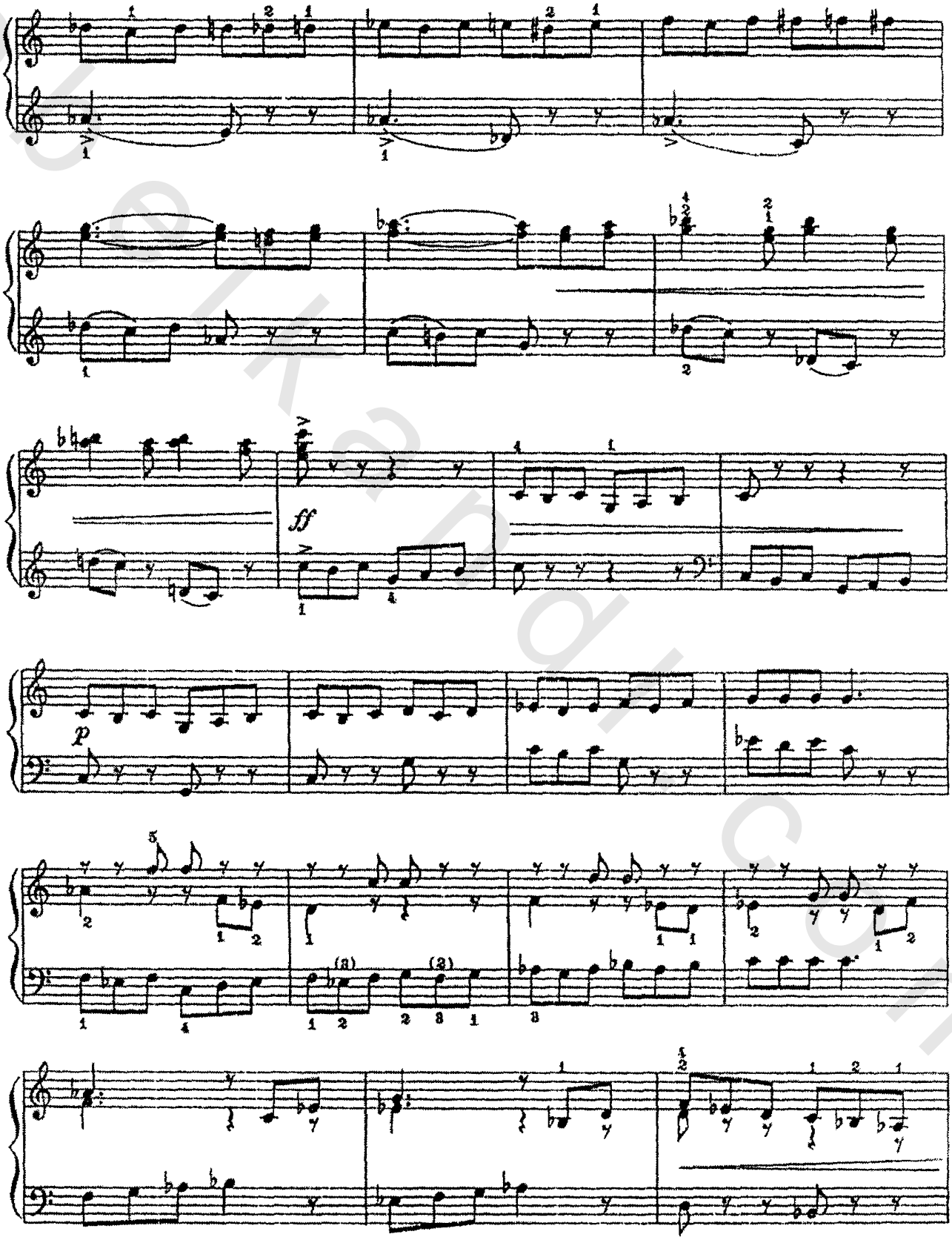




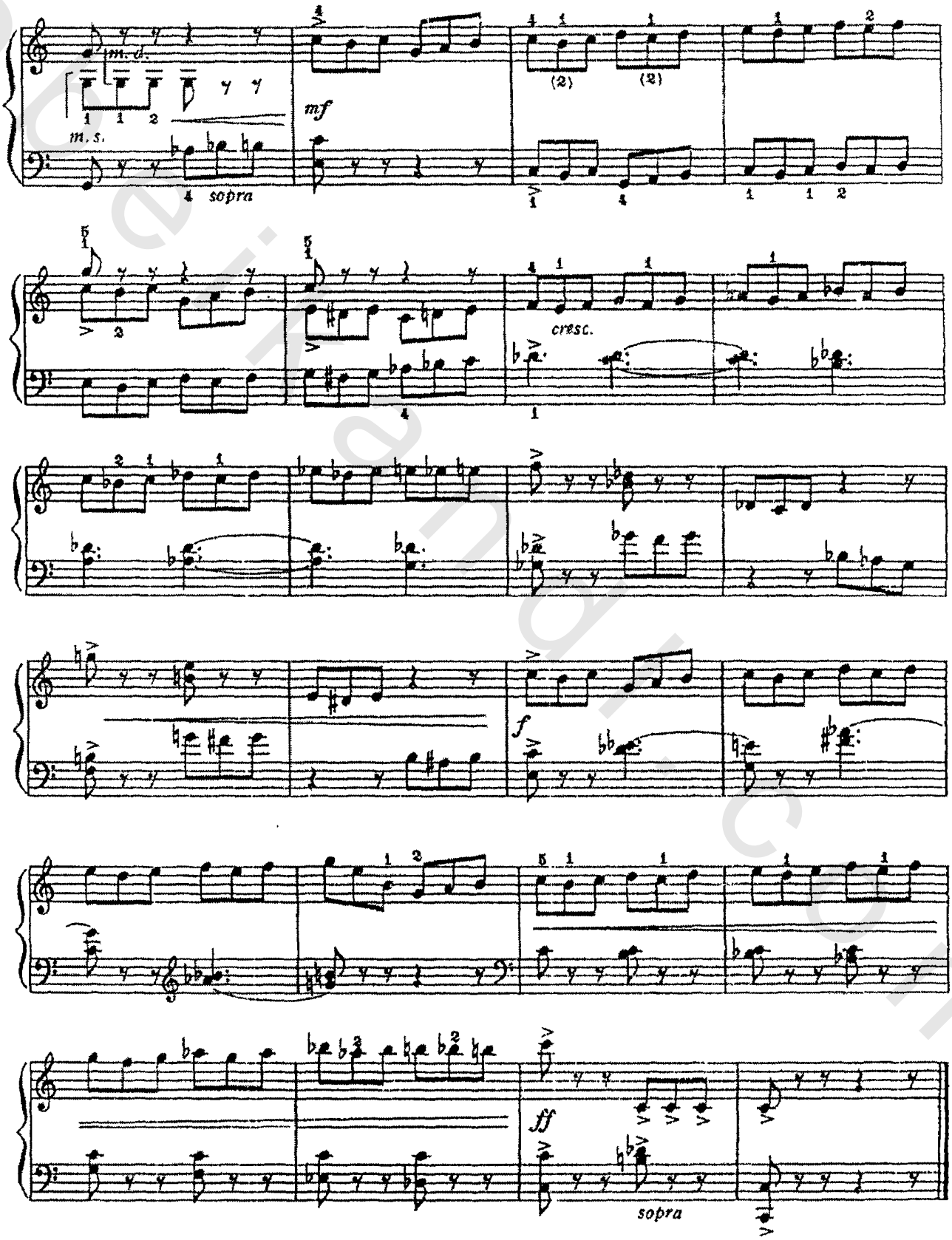




obeikandi.com



ouelkandi.com



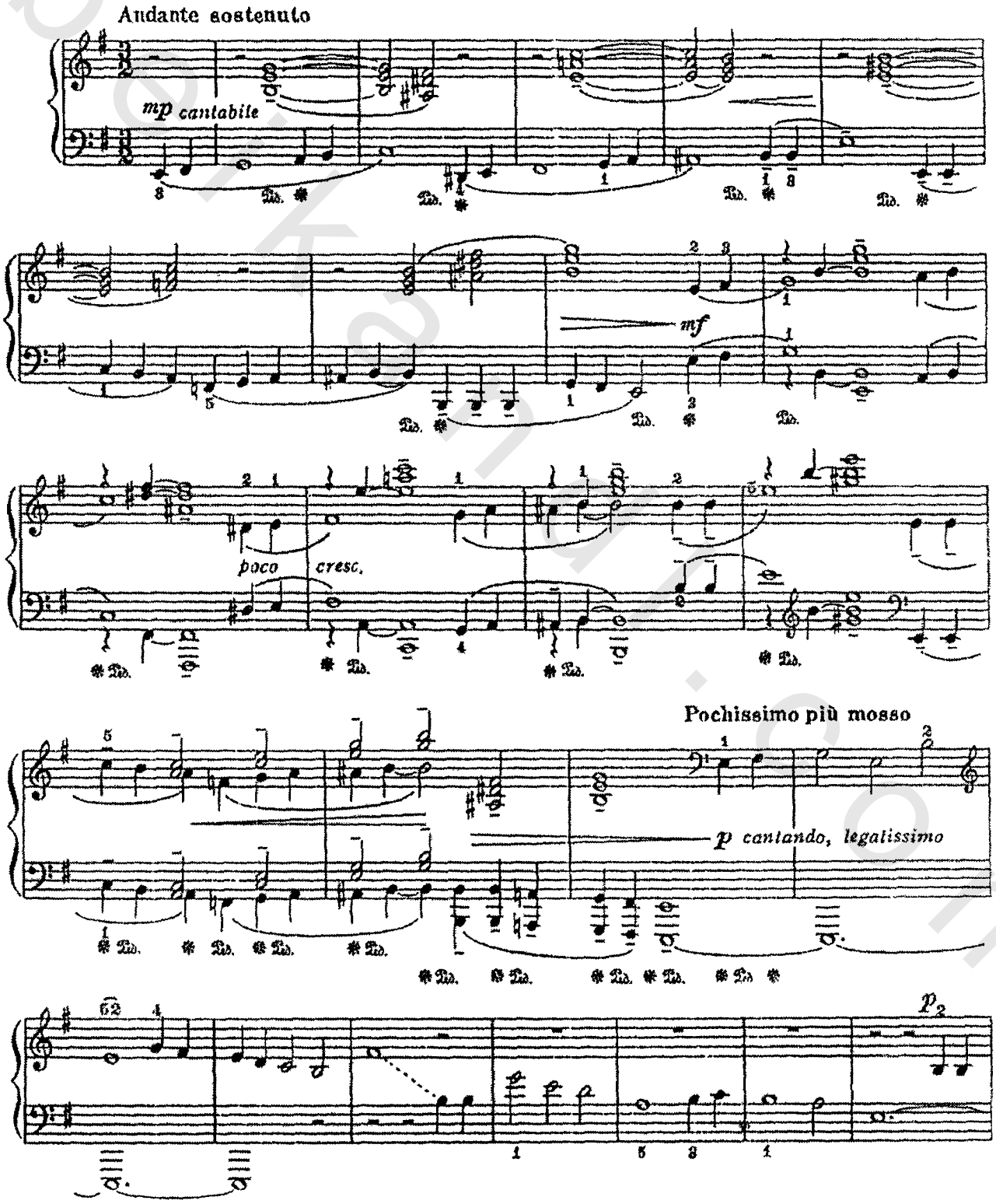
obeikandi.com

بریلیود و فوجه رقم ۳

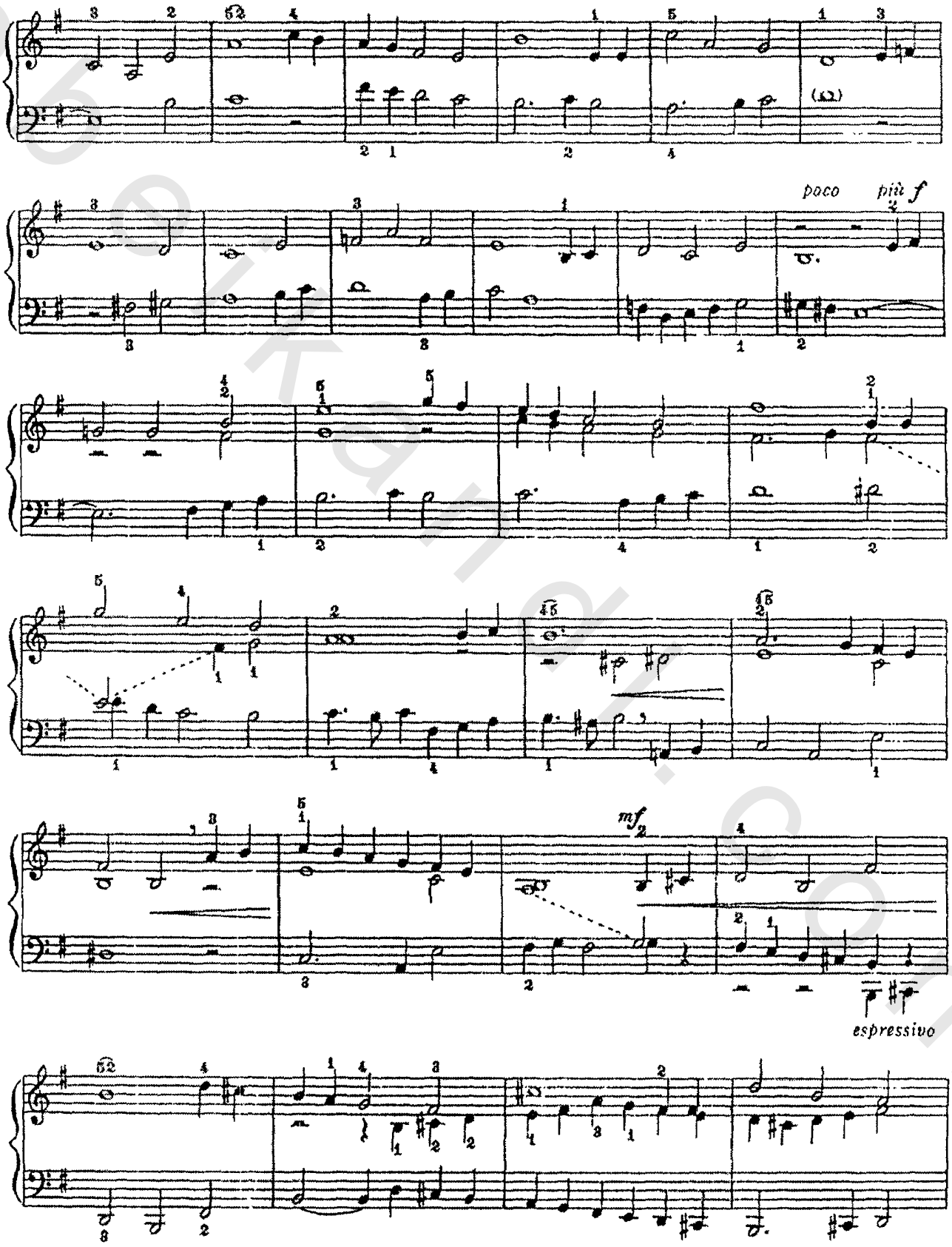
3. プレリュード とフーガ

(3 声)

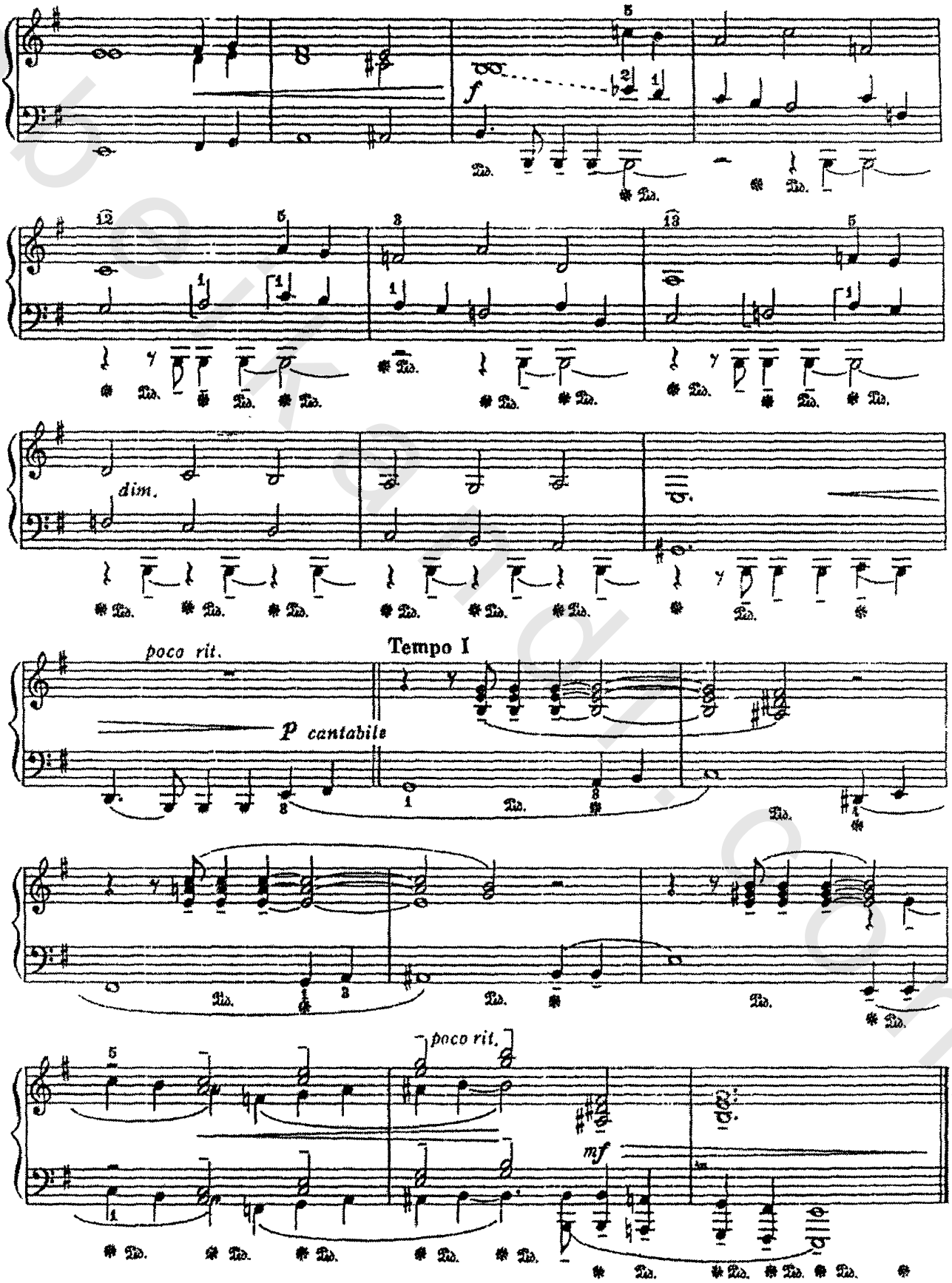
(河のほとりの夕べの歌)



obeikandi.com



obeikandl.com



obeikandi.com

بريليود و فوجه رقم ٤

4. プレリュードとフーガ

(2 声)

(ピオネールのキャンプで)

Allegro moderato

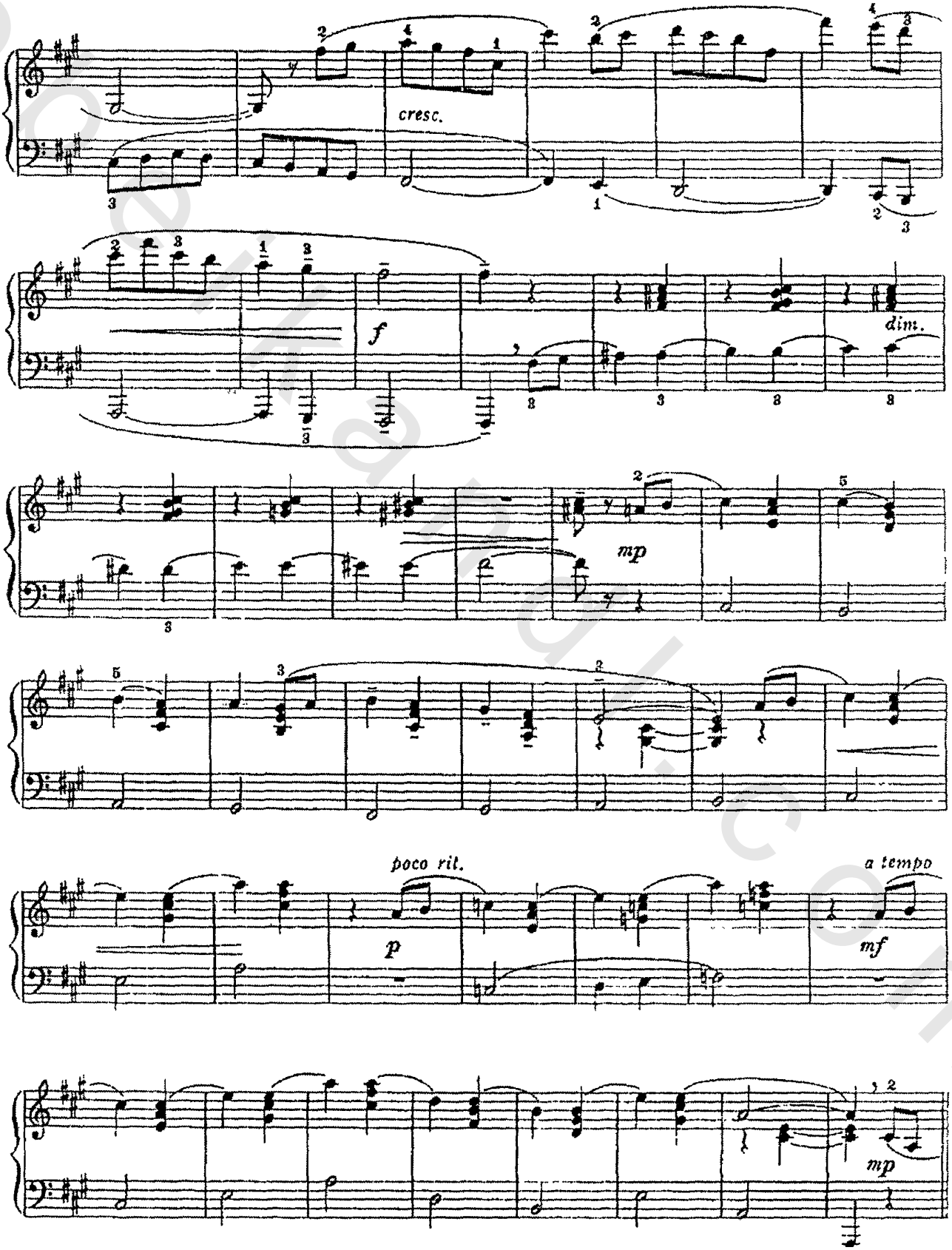
mp

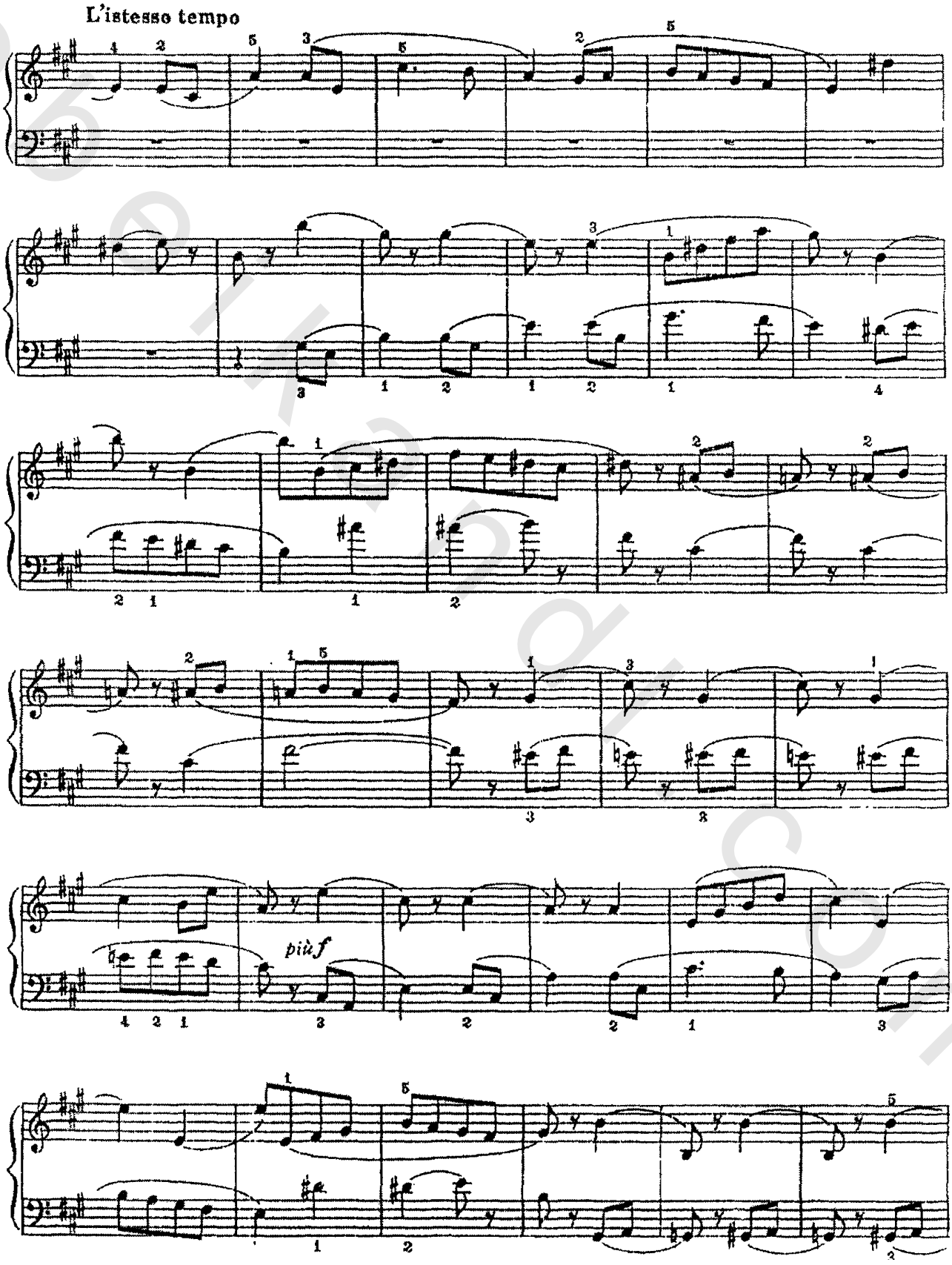
mf

dim.

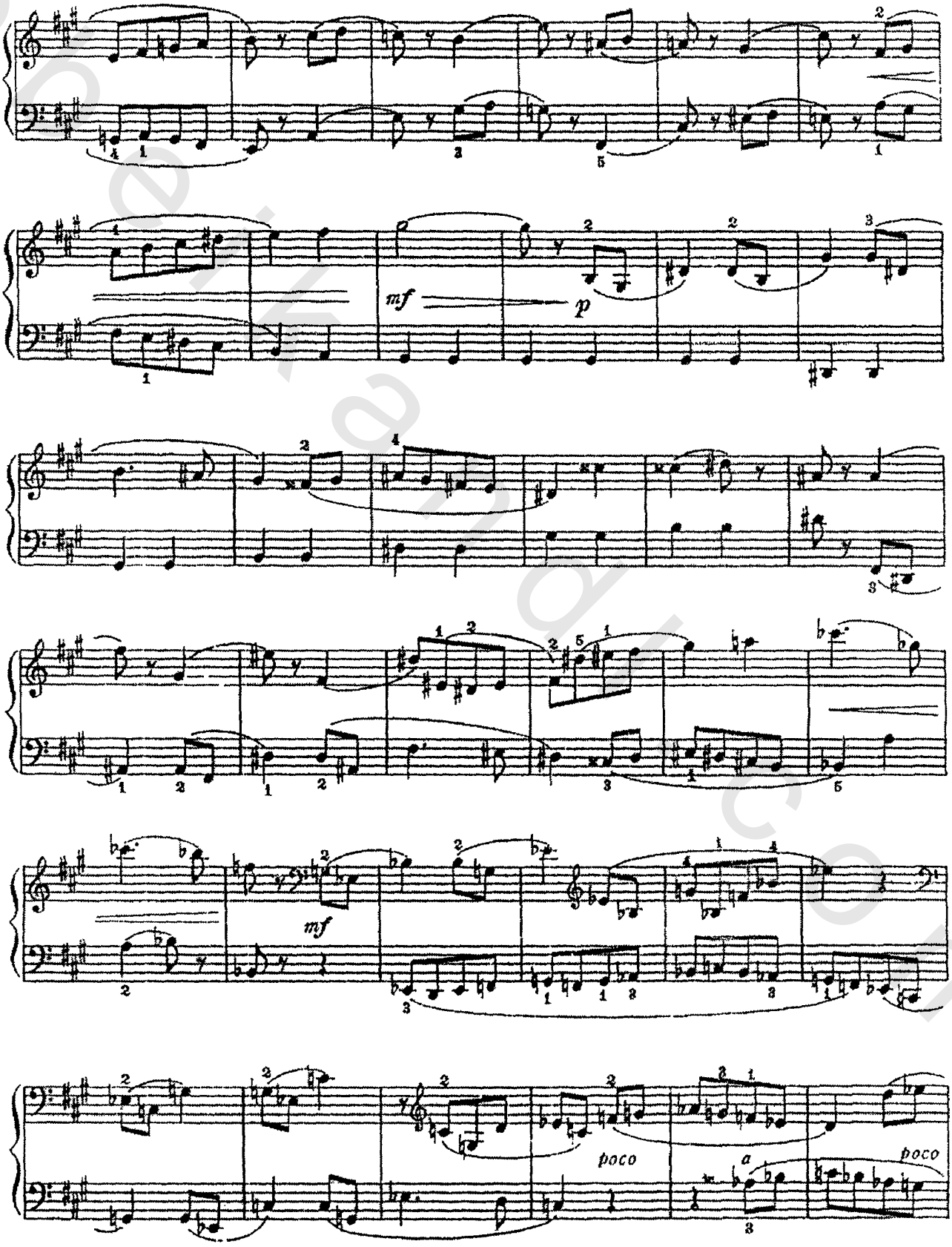
p

obeikandi.com

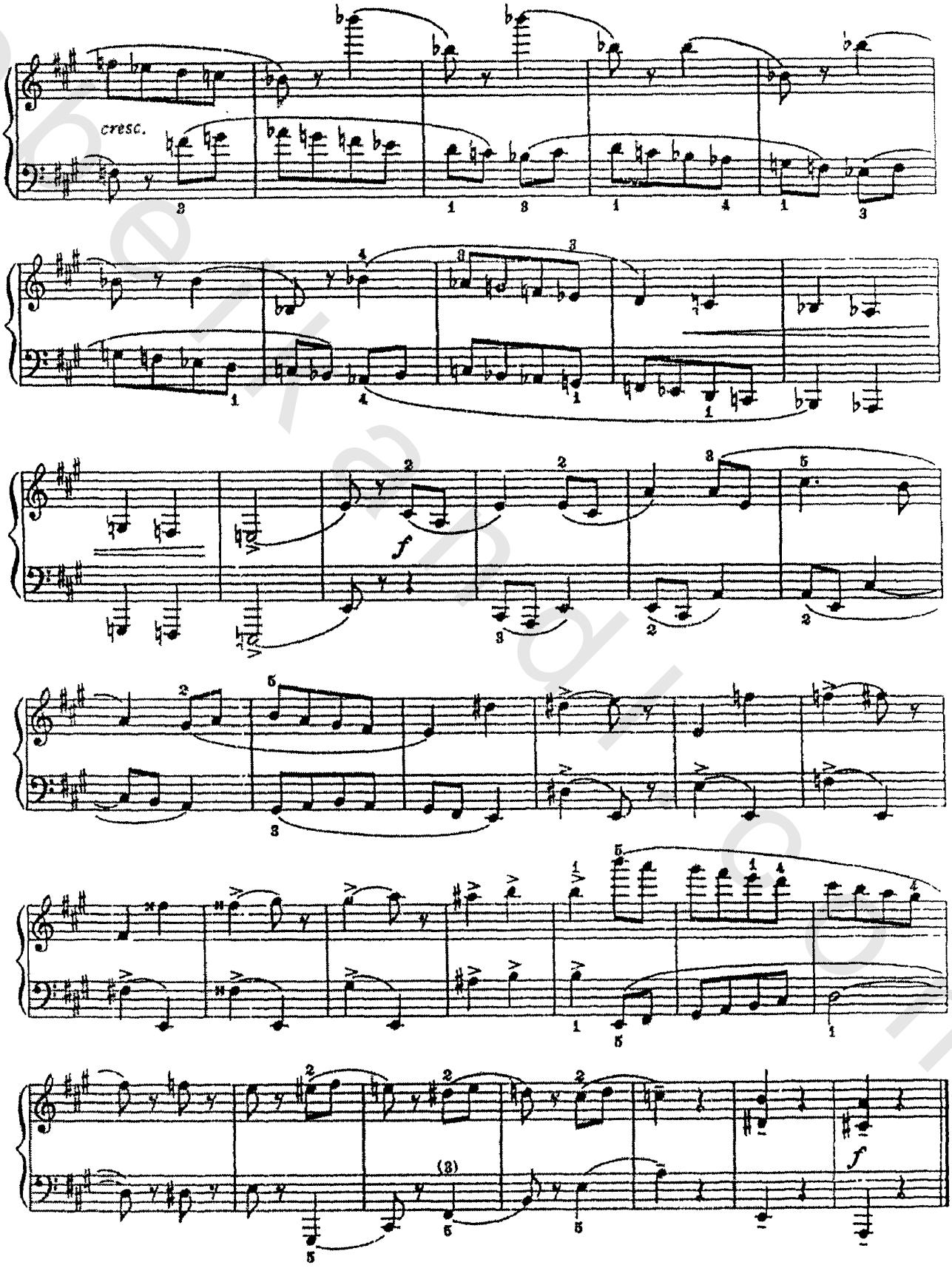

cresc.
f
dim.
mp
poco rit.
p
a tempo
mf
mp



obeikandl.com



obeikandi.com



obeikandi.com

بريليود و فوجه رقم ٥

5. プレリュード と フーガ
(4 声)
(英雄の物語)

Allegro dramatico

f

marcato

simile

sopra

cantando

p

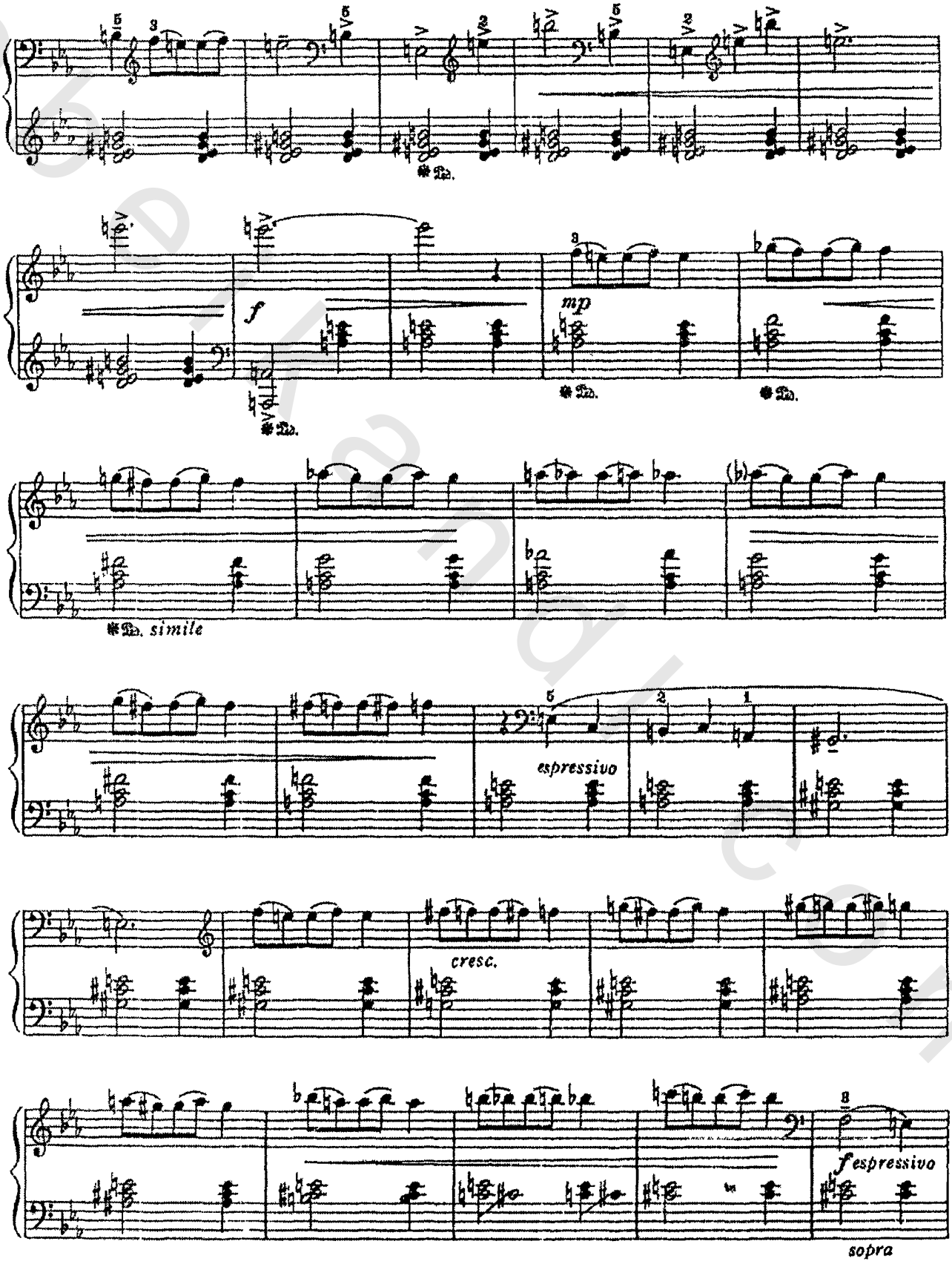
poco

a

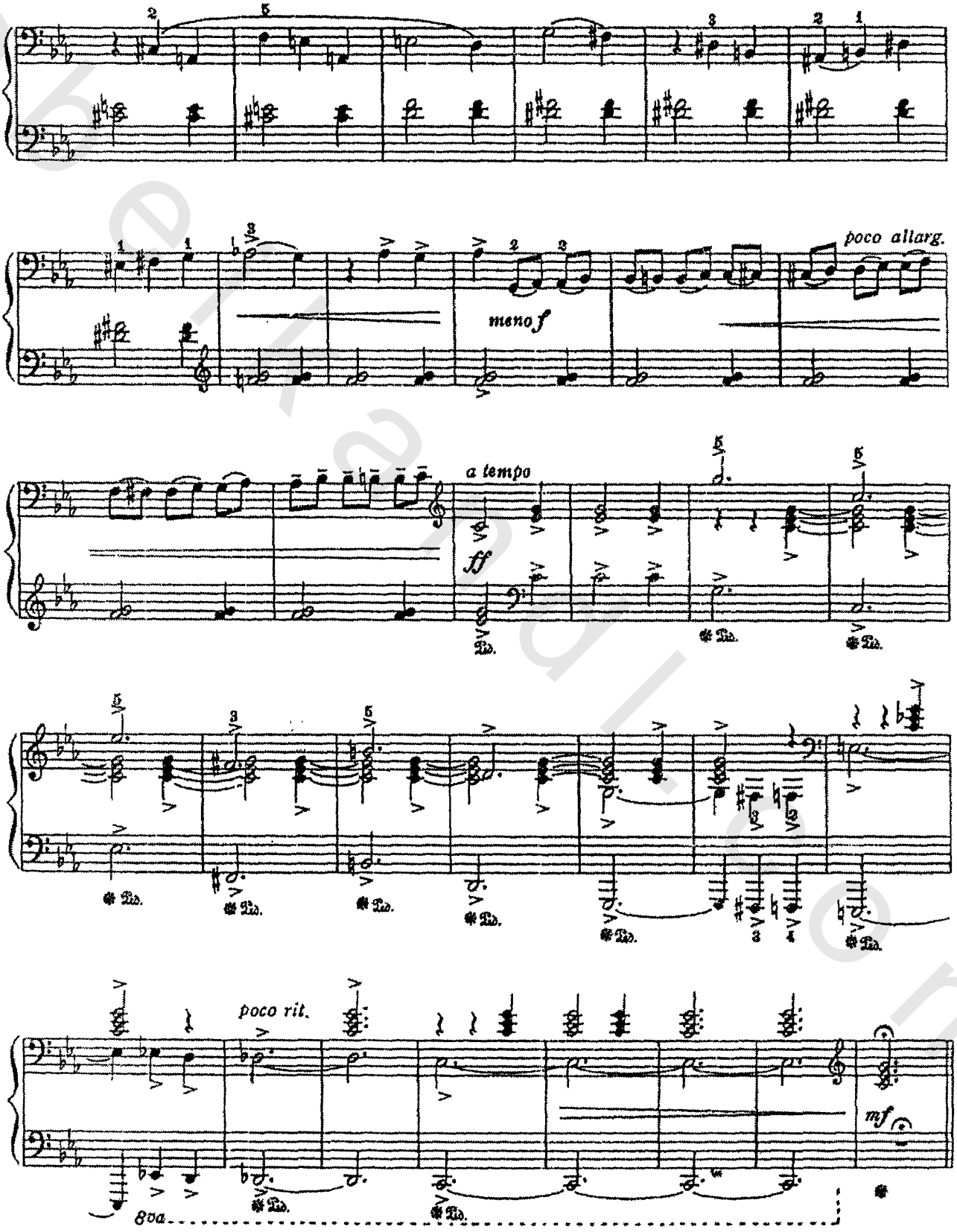
poco

cresc.

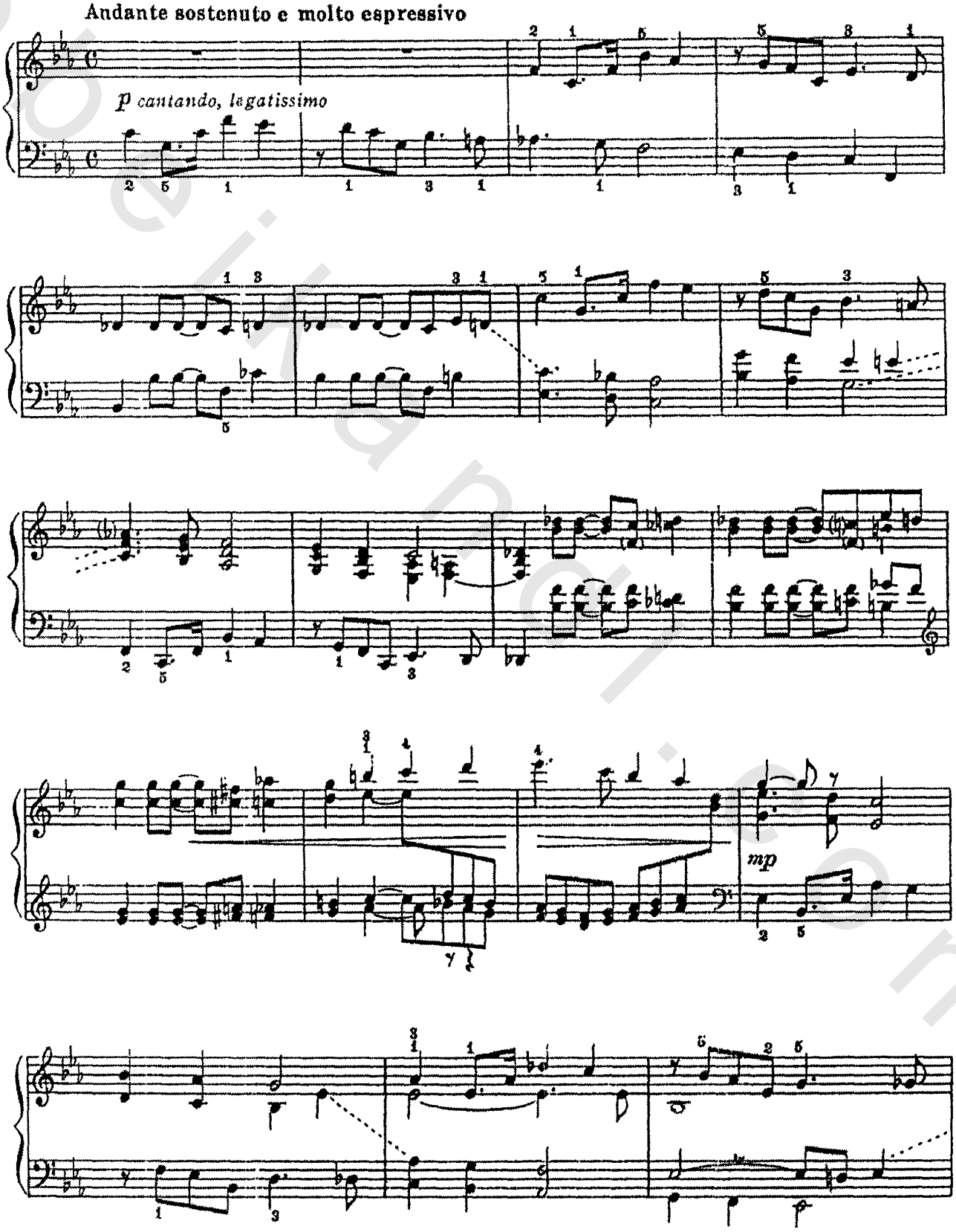
obeikandl.com



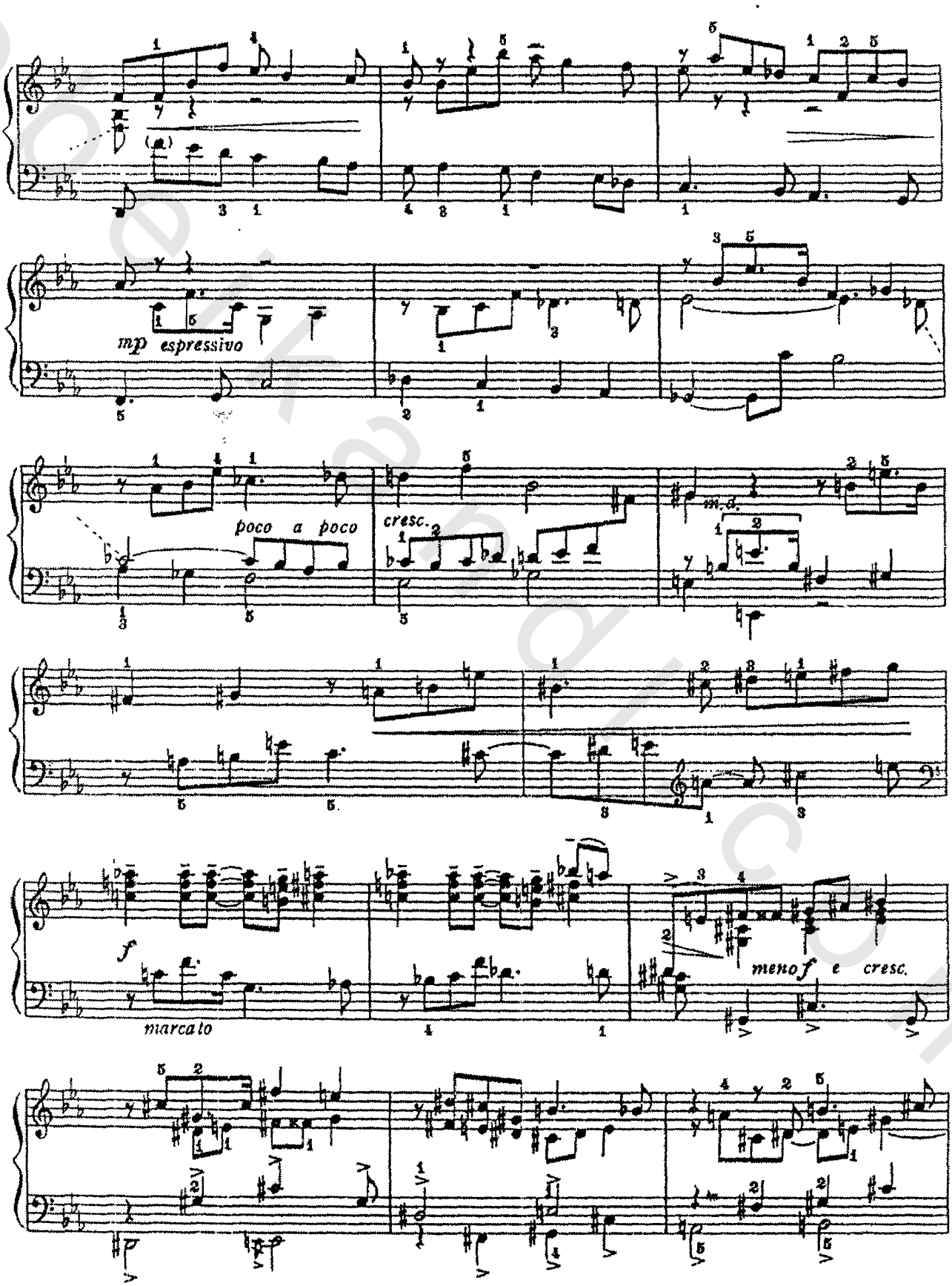
obeikandi.com



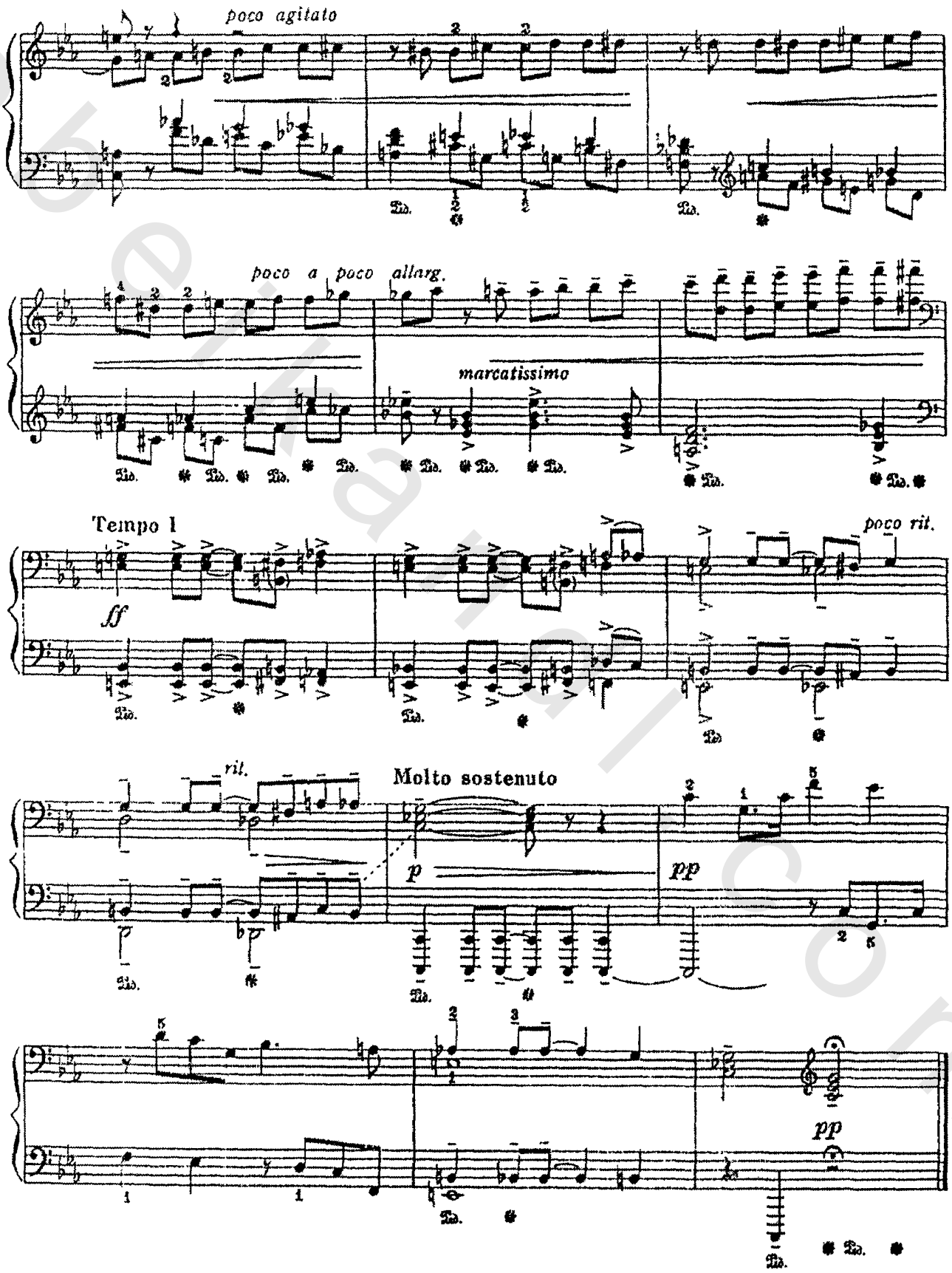
obeikandl.com



obeikandl.com



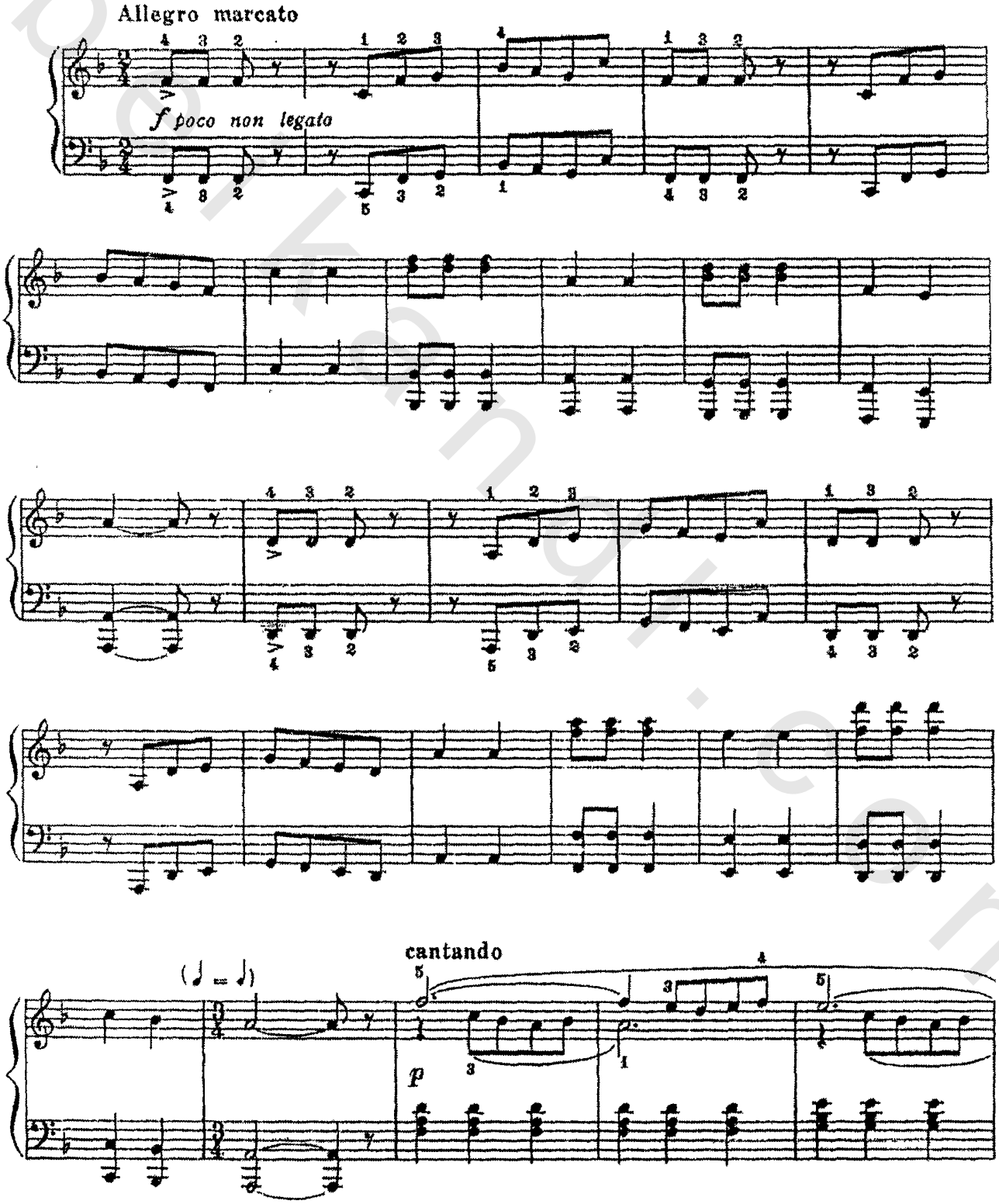
obeikandl.com



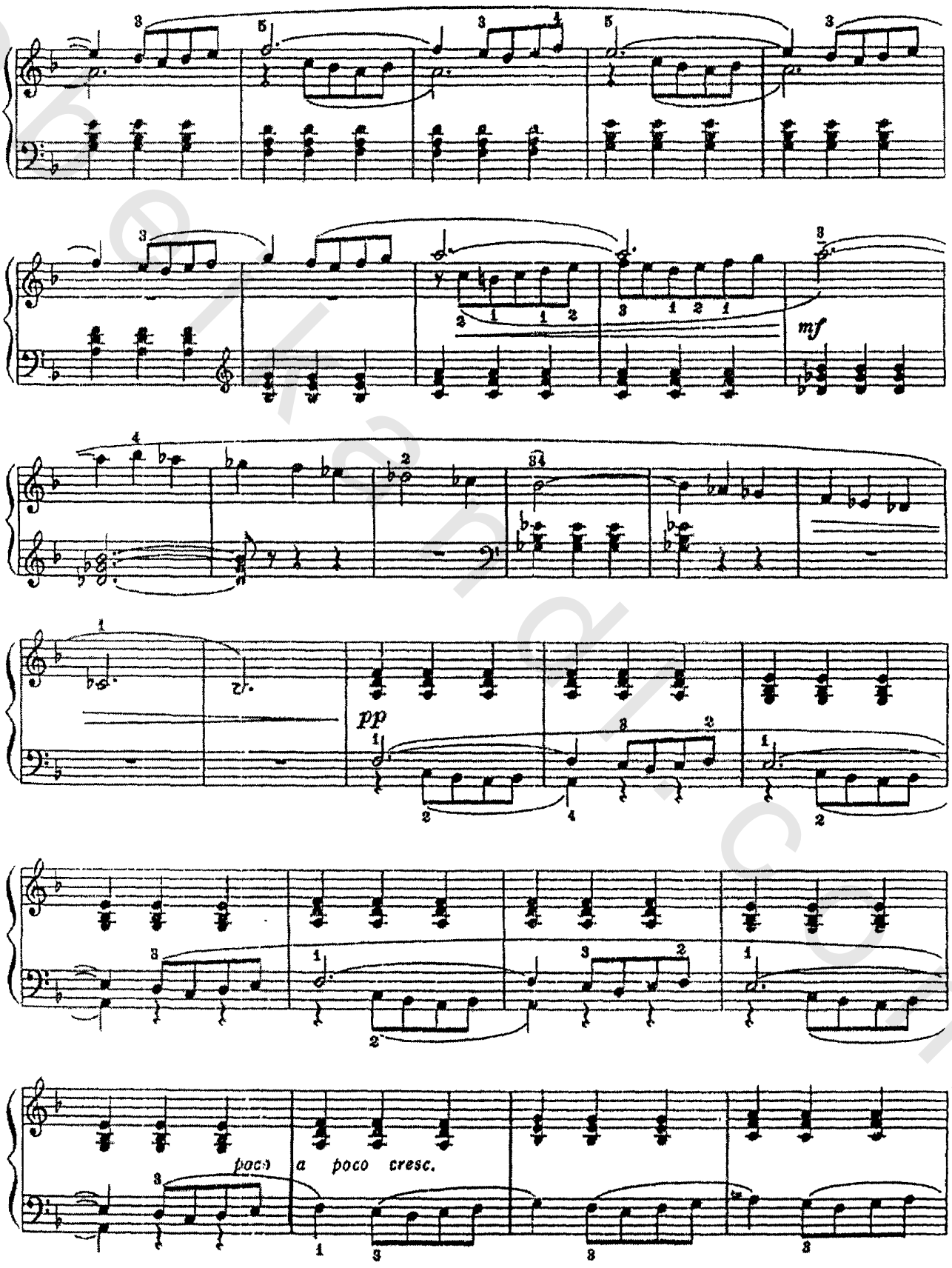
obeikandl.com

بریلیود و فوجه رقم ٦

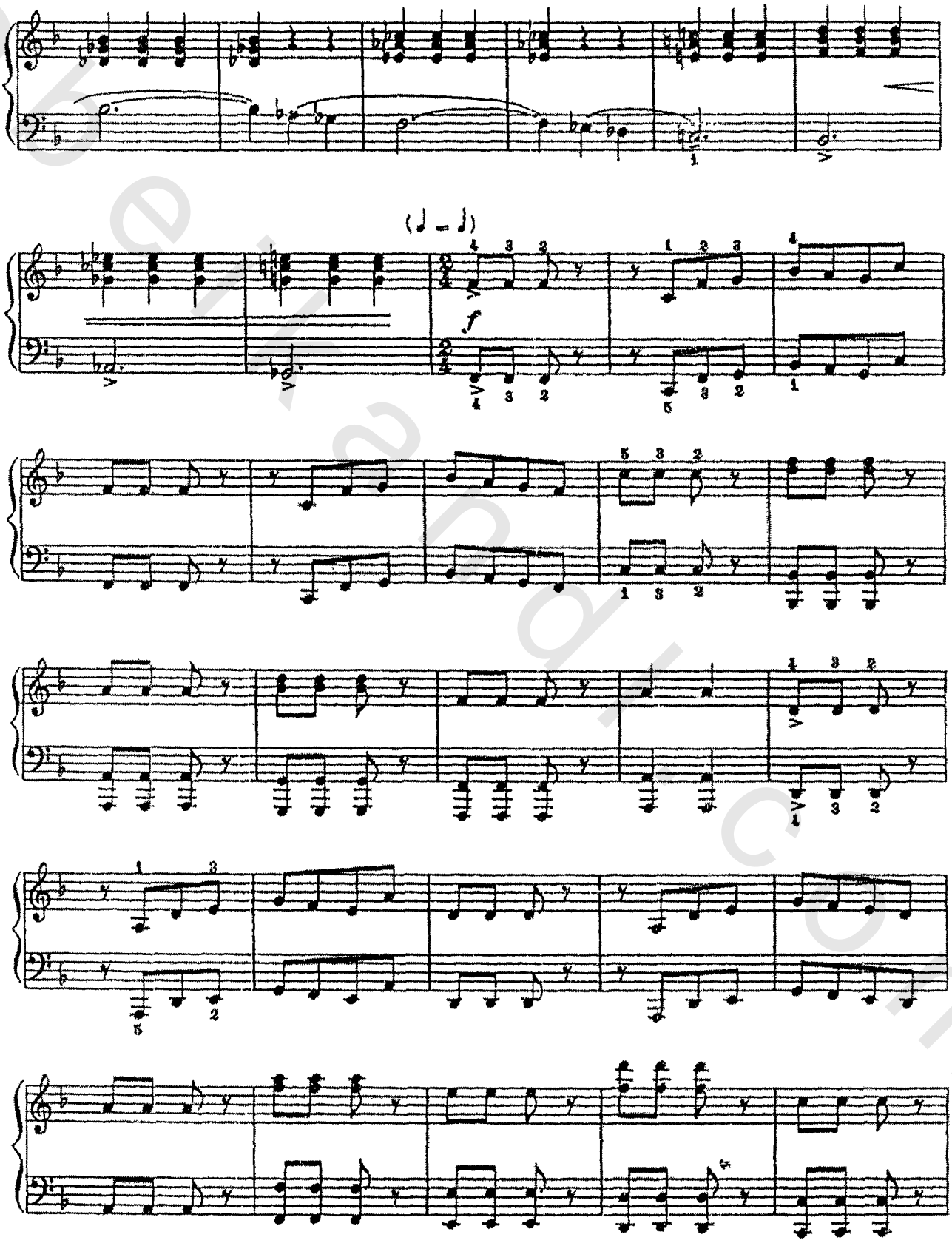
6. プレリュード とフーガ
(3 声)
(労働祭)



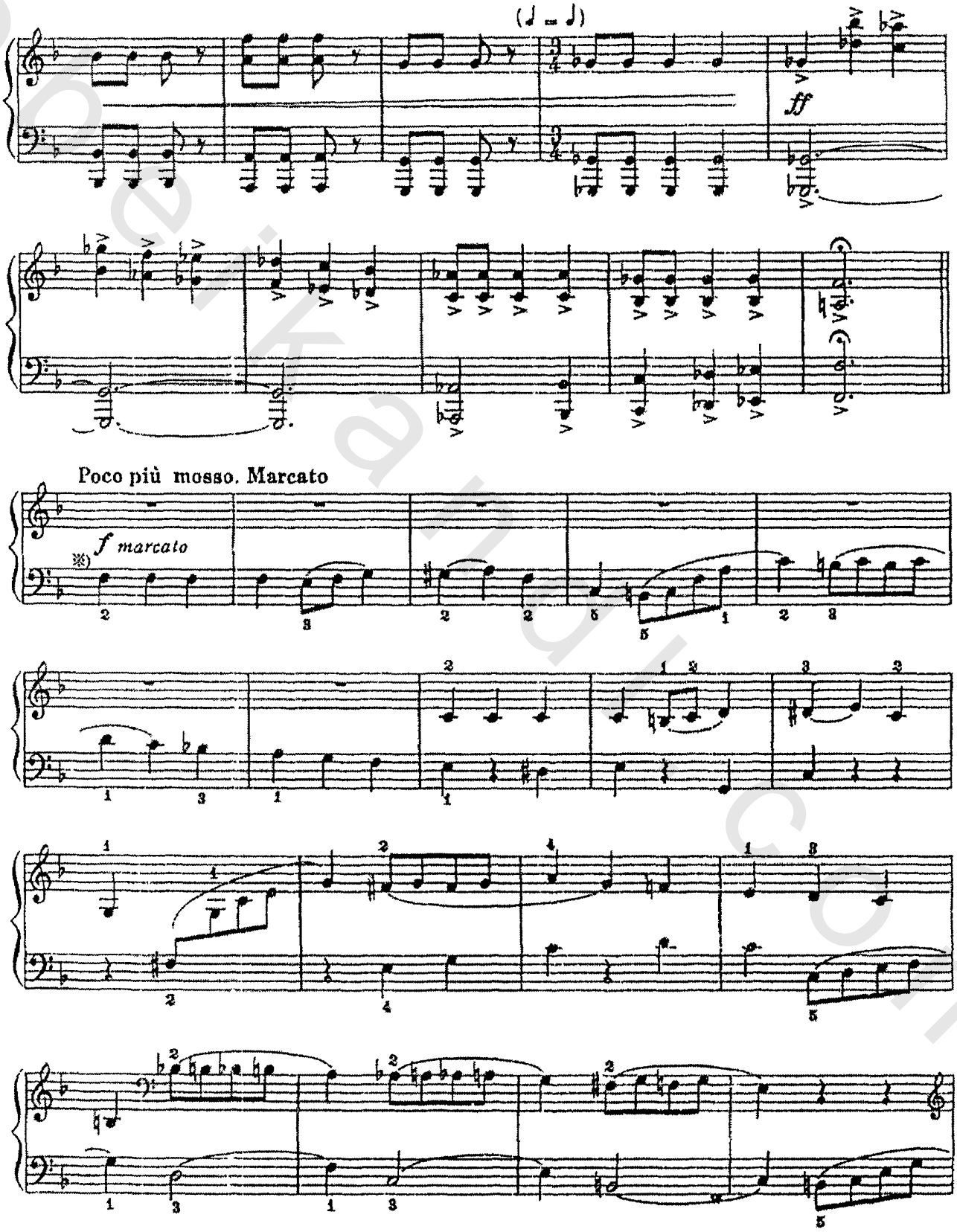
obeikandi.com



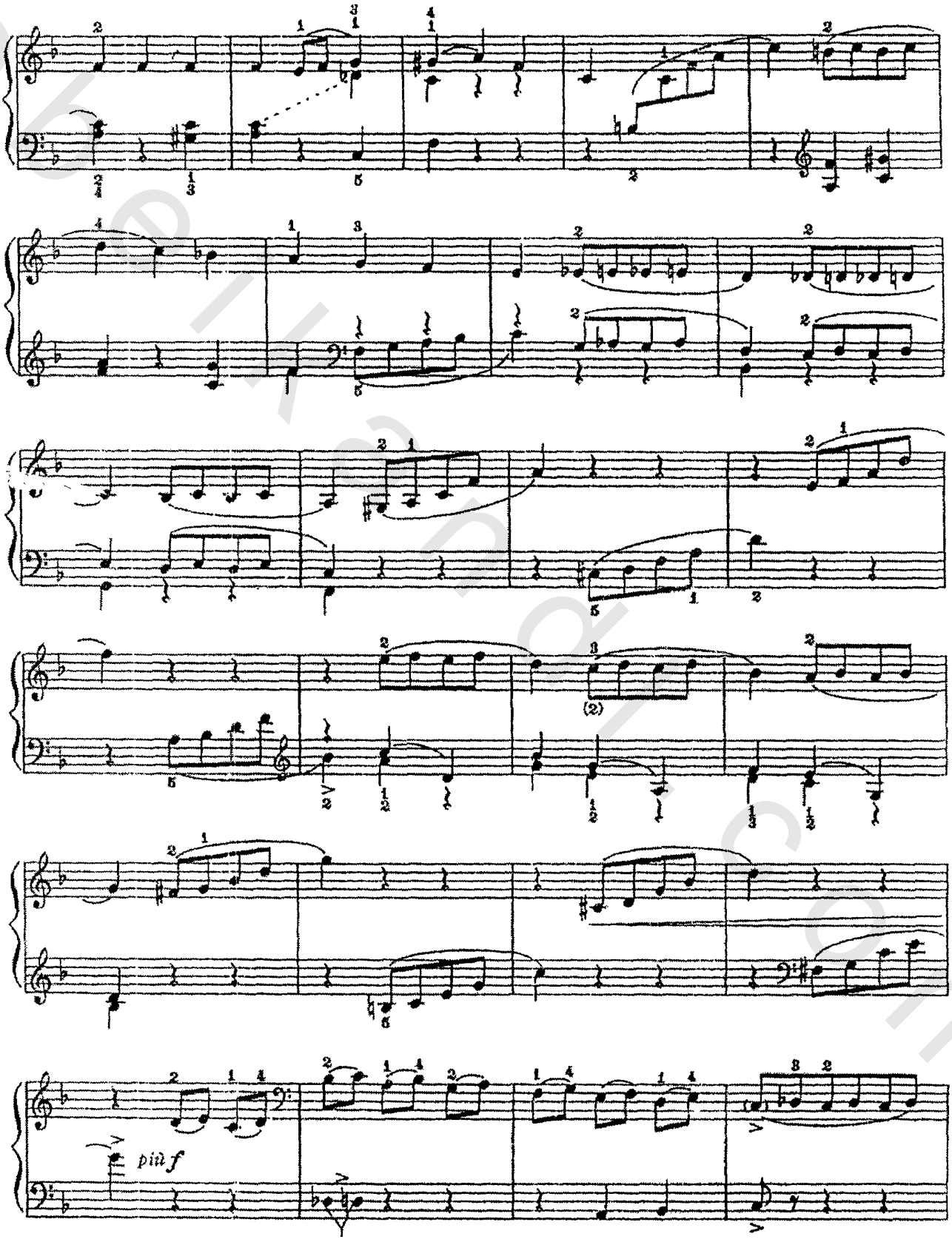
obeikandl.com



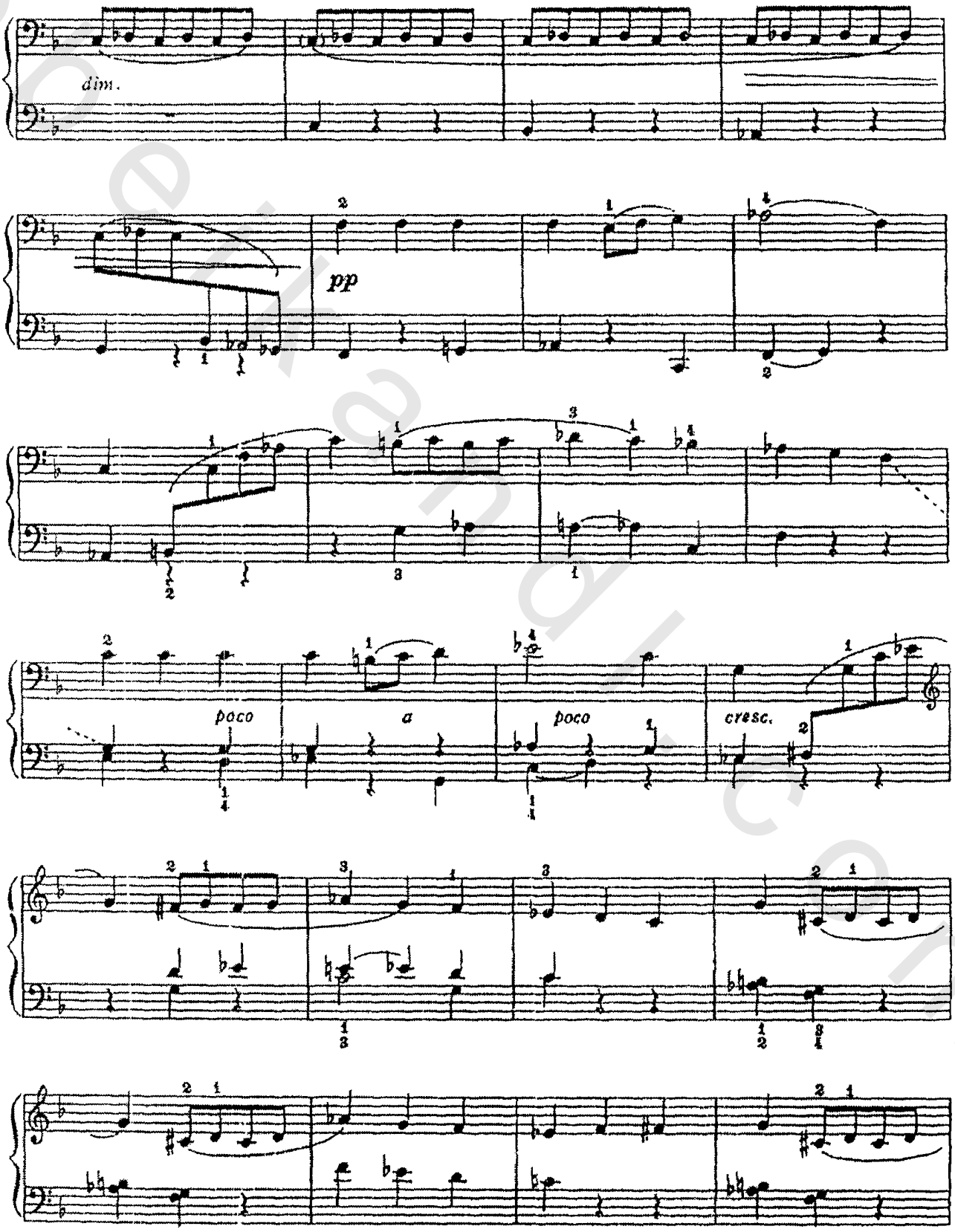
obeikandi.com



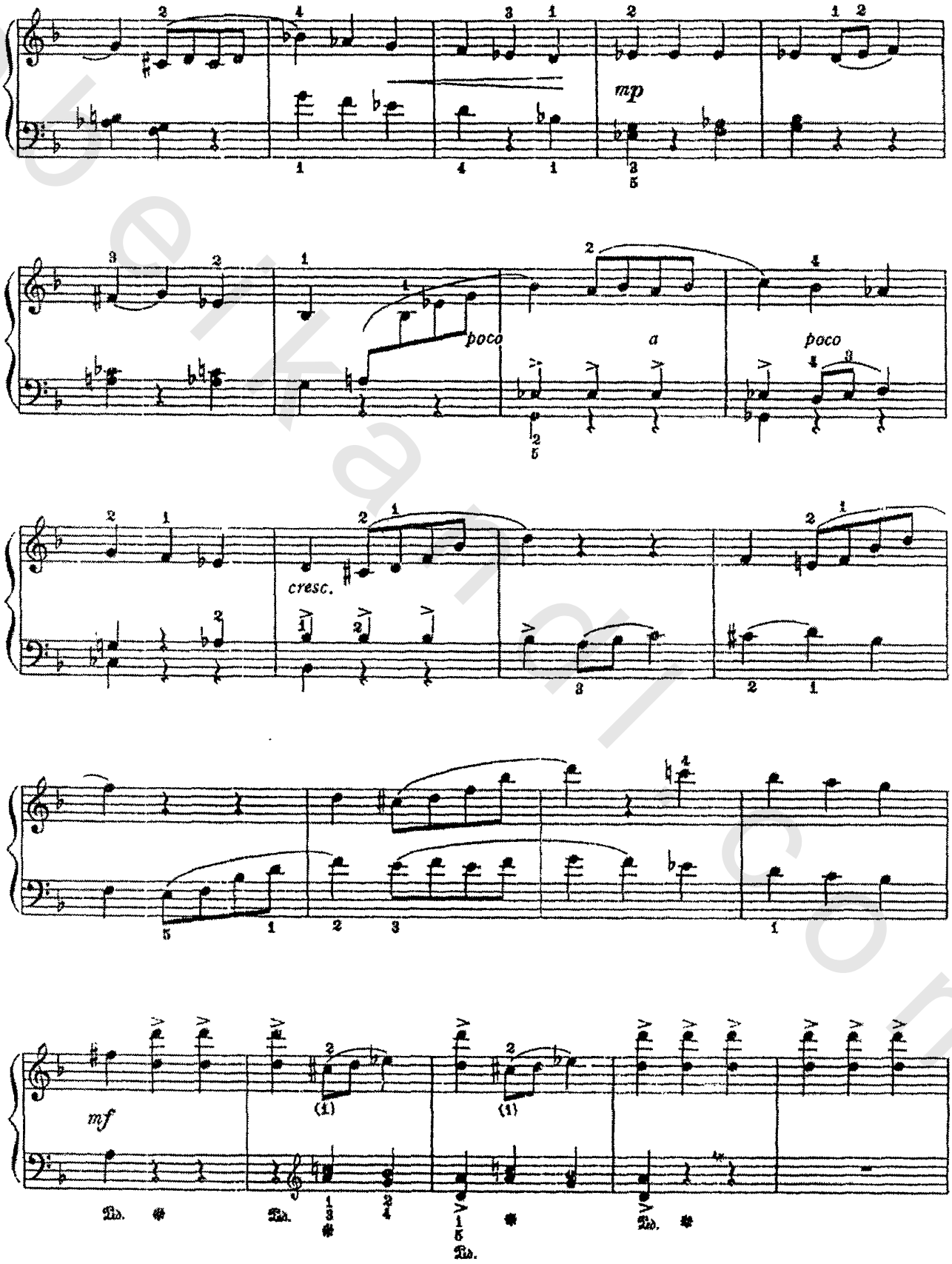
obeikandl.com



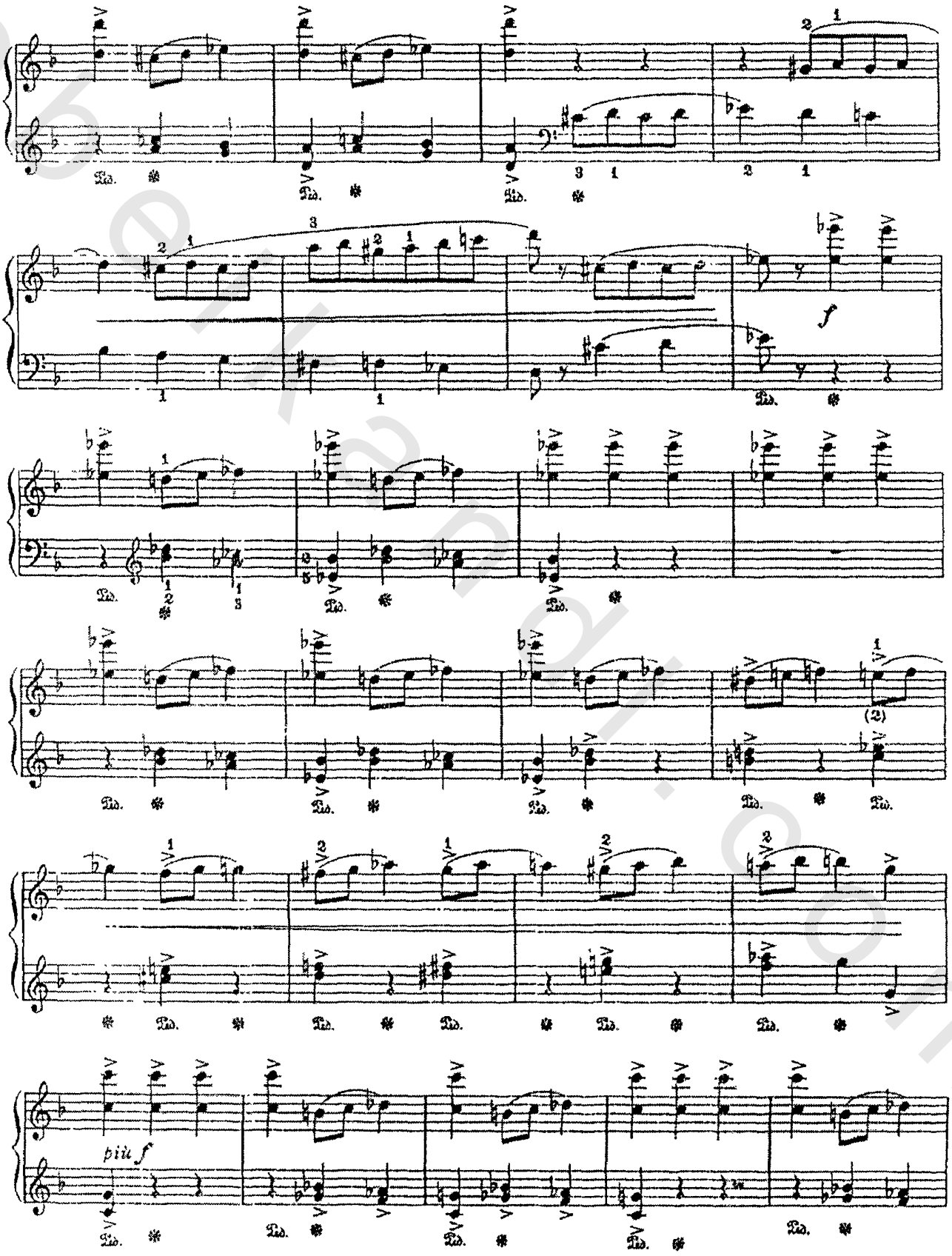
obeikandl.com



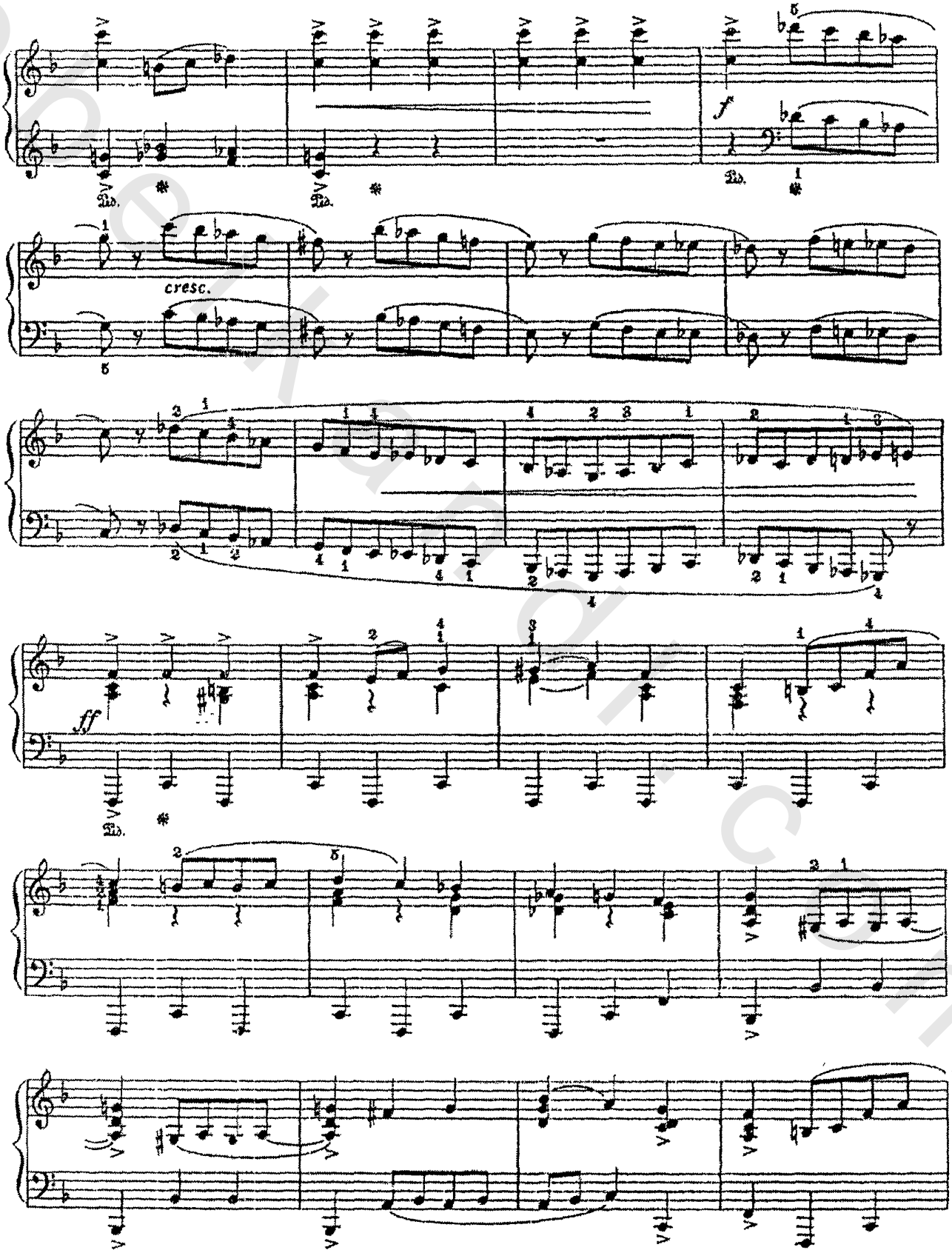
obeikandl.com



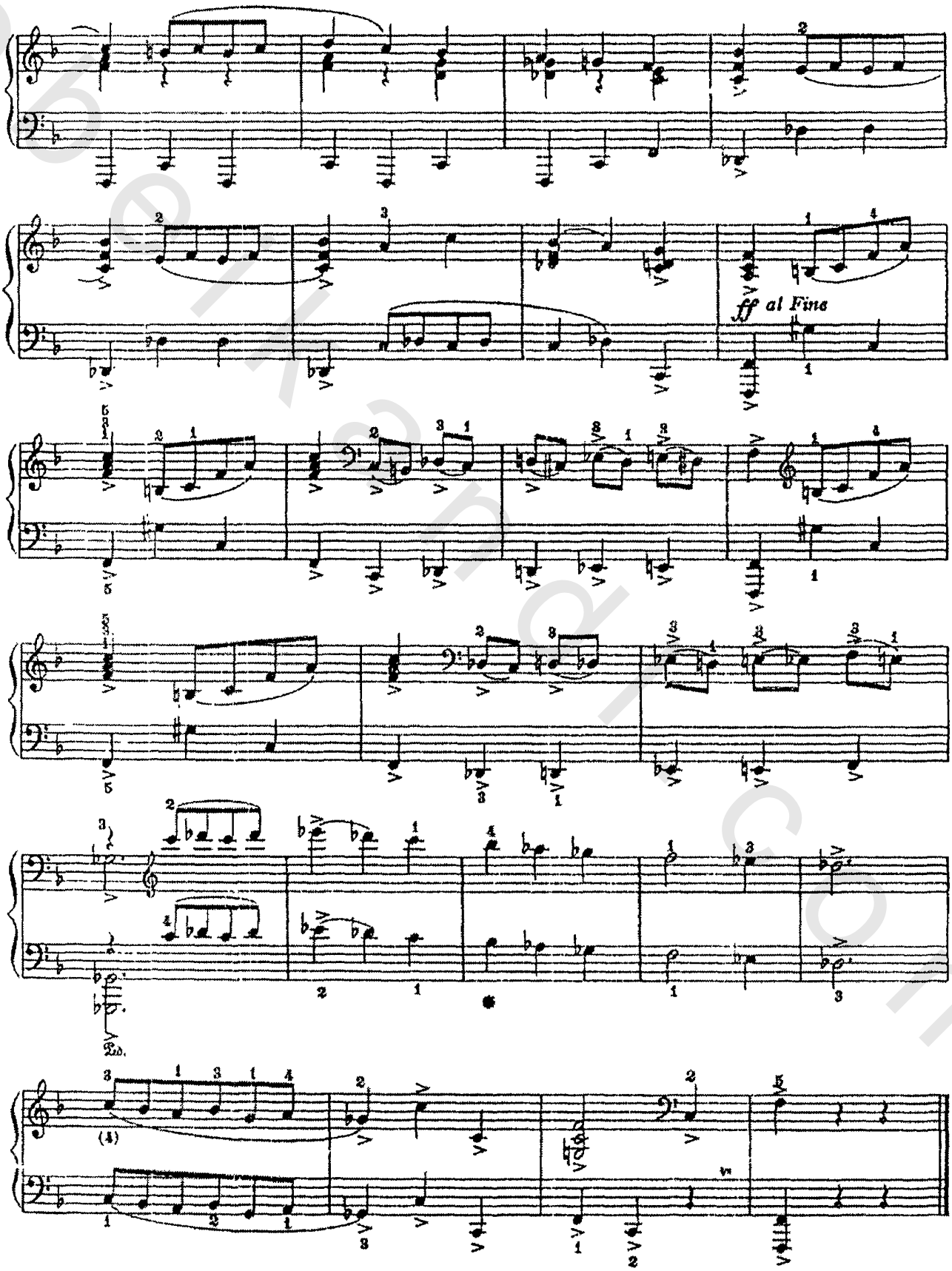
obeikandl.com



obeikandi.com



obeikandl.com



obeikandi.com

ملخص البحـــــــث

بالرغم من الحقبة الزمنية الكبيرة التى تفصل بين عصر الباروك والعصر الحديث فقد قدم كل من يوهان سبستيان باخ Johann Sebastian Bach (١٦٨٥ - ١٧٥٠) وديمترى بوريسوفيتش كاباليفســـــــــــكى Dmitri Borisovich Kabalevsky (١٩٠٤ - ١٩٨٧) مجموعات من مؤلفات البريليود والفوجه .

تعد مؤلفات يوهان سبستيان باخ أعظم المؤلفات الفنية التعليميه فى تاريخ مؤلفات الآلات ذات لوحات المفاتيح ، فلقد كانت جزءاً حيوياً من دراسة كل عازف للبيانو منذ وفاة موتسارت Mozart حتى قبل نشرها ولقد نال بيتهوفن Beethoven شهرته الأولى من خلال عزفه لتلك المؤلفات الفنية التعليمية كعازف صغير ، وكانت كذلك بالنسبة لشوبان Chopin وشومان Schumann وغيرهما ، إذ تعتبر مؤلفات يوهان سبستيان باخ من هذا النوع تراثاً عظيماً لدراسة كافة الصيغ الموسيقيه ، علاوة على إحتوائها على كافة أساليب التفويج والبوليفونيه بوجه عام ، مما كان محور إهتمام كافة عازفوا البيانو المرموقين حتى يومنا هذا .

توج باخ البوليفونيه المجيدة لعصر الباروك فى المانيا بفوجاته الثمانية والأربعين المعروفة بإسم الكلافيير المعدل Well - Tempered Clavier وهو من جزئين ، يتكون الجزء الأول من أربعة وعشرين بريليود وفوجه جمعت معاً عام ١٧٢٢ ، ولإختلافها عن بعضها وتنوعها فى الأسلوب - مع القيمة العظيمه لها جميعاً - دليل على أنها كتبت على مدى سنوات طوال ، والجزء الثانى يتكون من أربعة وعشرين بريليود وفوجه لاتقل فى عظمتها عن نظيرتها بالجزء الأول ، إذ تعتبر بجانب عظمة بنائها ، مقطوعات تعبيريه مليئة بالإحاسيس والمشاعر ، مما كان سببا فى خلودها ونظرا للقيمة الحقيقيه والأهمية العظيمه لمجموعة الكلافيير المعدل ، أصبحت ببداية القرن التاسع عشر مرجعاً حيوياً إنعكست آثاره على مؤلفات الموسيقيين الرومانتيكيين أمثال شوبان ، شومان ، مندلسون Mendelssoh وبرامز Brahms وغيرهم ، واستمر الإهتمام بهذا النوع من أنواع التأليف خلال القرن العشرين ، وإنعكست آثاره على العديد من مؤلفات الموسيقيين أمثال تشادويك Chadwick فالين Valen ، فريد Freed ، هينديمت Hindemith ، كاستلنوفو Castelnouvo ، ماليبيرو Malipiero . شوستاكوفيتش Shostakovich ، فوستينو Faustino ، فيجو Viggo ، أوريجو سالاس Orrego – salas وكاباليفسكى .

اتسمت مؤلفات كاباليفسكى الموسيقية بالوضوح والإلتزام بالقيم والمفاهيم التربوية ، أكثر من أى من المؤلفين الموسيقيين السوفيت المعاصرين له ، فموسيقاه تعكس العلاقة التبادلية بين المفاهيم الموسيقية والقيم الفنيه التعليميه ٠ وقد إرتكزت فلسفة كاباليفسكى التعليميه على تحقيق التوازن بين التعليم الموسيقى وبناء شخصية الفرد ، مما يتطلب تعليماً موسيقياً جاداً على نفس القدر من الجدية وعناصر التعليم الأخرى ٠ وعلاوة على رسالة كاباليفسكى التعليمية الرائعة فإن جهوده كمؤلف موسيقى حققت له شخصية حرفية موسيقية تعبيرية متميزة ٠ وتعتبر مؤلفاته من نوع البريليود والفوجه من أهم مايشكله تراث البيانو من هذا النوع من أنواع التأليف فى القرن العشرين لما بها من قيم فنية وتعليمية كبيرة ٠ كما أن العديد من الموسيقيين المرموقين بالقرن العشرين شأنهم شأن كاباليفسكى كتبوا فى هذا النوع من أنواع التأليف كنوع من الولاء ليوهان سبستيان باخ وكتعبير عن تقديرهم لمجموعته التى بلغت ثمانية وأربعون بريليودا وفوجه التى إتسمت بدرجة عاليه من حيث أساليب التأليف الموسيقى ٠

ونظرا لثراء مؤلفات يوهان سبستيان باخ لإحتوائها على أهم عناصر هذا النوع من أنواع التأليف ، فقد إتخذت الأساس الذى يبنى عليه التحليل المقارن بمجموعة البريليود والفوجه لكاباليفسكى ٠

وبناء عليه تم إختيار ستة مؤلفات من الثمانية والأربعين بريليوداً وفوجه ليوهان سبستيان باخ تتناسب والستة بريليود وفوجه التى ألفها ديمترى كاباليفسكى من حيث المقام أو عدد الأصوات فى الفوجه أو السمتين معاً ، لتكون محل دراسة تحليلية عزفية مقارنة ٠ وجدير بالذكر أنه جاء عن طريق الإنترنت أنه قد ألف فى عام ١٩٥٩ مجموعة أخرى مكونة من ست بريليود وفوجه مصنف ٧٩ عزفت عام ٢٠٠٤ فى ذكرى مولده المائة ، غير أنها غير متوفرة حاليا إلا فى المخطوط اليدوى ، وبالرغم من المستوى المتقدم لأعمال ديمترى كاباليفسكى من نوع البريليود والفوجه ، وأهميتها من الناحية الفنية التعليمية ، فإنها لاتنال القدر الذى تستحقه من الإهتمام بدراستها بمرحلة الدراسات العليا ، بالرغم من إحتوائها على العديد من السمات القيمة لمؤلفات يوهان سبستيان باخ من هذا النوع ٠

يهدف البحث الى وضع مؤلفات ديمترى كاباليفسكى من نوع البريليود والفوجه ضمن المؤلفات التى تدرس بمرحلة الدراسات العليا ، لإحتوائها على العديد من السمات القيمة لمؤلفات يوهان سبستيان باخ من هذا النوع ٠

وتتلخص أهمية البحث فى التعريف بأوجه التشابه والإختلاف فى أسلوب تأليف وآداء مؤلفات البيانو من نوع البريليود والفوجه عند كل من يوهان سبستيان باخ وديمترى كاباليفسكى من خلال دراسة عزفيه مقارنه .

وتفترض الباحثة أن التعرف على أوجه التشابه والإختلاف فى أسلوب تأليف وعزف البريليود والفوجه عند كل من يوهان سبستيان باخ وديمترى كاباليفسكى يساعد الدارس على إجادة عزفها كنتيجة لإدراكه للقيم الحقيقية الفنية التى تتسم بها .

أختير المنهج الوصفى " تحليل محتوى " ليكون منهاجاً لهذا البحث ، حيث أنه أنسب المناهج العلمية وطبيعة البحث .

إشتملت عينة البحث على ستة بريليود وفوجه محدده ومنتقاه ليوهان سبستيان باخ روعى فى إختيارها التماثل بالنسبة للمقامات وتعدد الأصوات بالقدر الذى تتيحه تلك المؤلفات ، والست بريليود وفوجه لديمترى كاباليفسكى .

جاء البحث فى أربعة فصول ، عنى المبحث الأول من الفصل الأول بتقديم مشكلة البحث وأهميته والهدف منه وفروضه وإجراءاته ، متضمنا عينة البحث وحدوده ومنهج البحث وأدواته ، وكذا مصطلحات البحث ، أما المبحث الثانى فقد تم به إستعراض كل من الدراسات العربيه والدراسات الأجنبيه السابقه التى تتعلق بموضوع البحث .

إشتمل الفصل الثانى على الإطار النظرى للبحث ، فإستعرض فى المبحث الأول منه يوهان سبستيان باخ وحياته الفنية ، كما قدم الآلات ذات لوحات المفاتيح ومؤلفاتها من السنوات المبكره فى القرن الثامن عشر حتى ظهور آلة البيانو حوالى عام ١٧٢٠، كما قدم أعمال باخ الخاصة بالكلافيير ، ودور باخ التعليمى من خلال تقديمه لكتاب آنا ماجدالينا للكلافيير The Little Clavier Book of Anna Magdalina وكتاب ويلهام فريدمان باخ للكلافيير The Little Clavier of W . F . Bach الذى جمعه باخ بهدف تعليم إبنه الأكبر العزف على آلة الكلافيير، والمقدمات والفوجات القصيرة التى يتصدرها البريليود الثالثة فى مقام دو الصغير والفوجته من مقام دو الصغير. كذا الإبتكارات ذات السطرين اللحنيين والثلاثة أسطر اللحنيه وكل منها يقع فى خمسة عشر إبتكاراً كتبت بأسلوب رقيق نوعا ، من المحاكاد الفوجالية . وكـــــذا

المتتابعات الفرنسية الست والمتتابعات الإنجليزية الست ومجموعة البارتيتا التى تتميز بتنوع غير عادى من حيث الطابع وترتيب حركاتها ومجموعة الكلافيير المعدل الذى توج بها باخ البوليفونيه المجيده لعصر الباروك فى المانيا ، والتوكاتا التى ألف منها باخ سبعة مؤلفات فى مرحله مبكره من حياته ، والكونشرتو الإيطالية والفانتيزيا الكروماتيكية والفوجه وكابريتشيو لوداع أخ حبيب التى تعتبر من الأعمال العظيمه التى كتبها باخ فى سن التاسعة عشر والآريا والثلاثون تنويعا " تنويعات جولدن بيرج " التى تعتبر حصراً لأغلب الصيغ الدنيوية لعصر باخ وتمثل فن الزخرفة فى قمة ماوصل اليه من عظمه ، والفوجه البروسية التى تعتبر من أول ماألف خصيصاً لآلة البيانو والتى لاتزال واحدة من أعظم مؤلفات الآلة ، ويعتبر فن الفوجه آخر مؤلفات باخ الذى أوضح بها إتساع مجال الفوجه كصيغة من الصيغ الفنية فى الموسيقى والذى أعتبر عملاً تعليمياً ووسيلة لدراسة فن الفوجه .

كما تضمن المبحث الأول طرق عزف مؤلفات باخ للآلات ذات لوحات المفاتيح التى استمرت محوراً للحياة الموسيقيه طوال قرنين كاملين والتى بلغت ذروتها فى عصر الباروك الناضج وعصر باخ وهيندل وشرحاً لطرق اللمس عند باخ سواءاً اللمس المتصل واللمس المتقطع والعزف المتقطع الثقيل وتطوير باخ فى إستخدام الأصابع لتلاءم عزف أفكاره المبكره والسرعة عند باخ والمصطلحات الخمسة التى استخدمها فى التعبير عنها وإستخدامه للبيدال والحليات عند باخ والطبعات المختلفة لمؤلفاته .

وقدم المبحث الثانى ديمترى بوريسوفيتش كاباليفسكى وحياته الفنيه وفلسفته الموسيقيه التعليميه التى تعد مدخلاً جديداً تماماً للتعليم الموسيقى بهدف تحقيق الإنسجام والوحدة بين العملية التعليميه بوضع برنامج دراسى شامل للسنوات الدراسية السبع بهدف القضاء على التداخلات التى كانت سبباً فى تخبط التدريس الموسيقى لعدة سنوات على أن يشكل التراث الموسيقى العالمى الكم الأساسى من المادة الموسيقيه ، وكذا أسلوب كاباليفسكى فى الإستفادة من إتساع نطاق آلة البيانو بإخراج أكبر قدر من الصوت الصادر منها بإستخدام نسيج موسيقى بمساحات عريضة دون أن يشكل ذلك صعوبات عزفيه كبيره . كما قدم المبحث الثانى سجلاً حافلاً بمؤلفات ديمترى كاباليفسكى الغزيرة المتنوعة من أوبرات وباليهات وسيمفونيات وخلافه .

وجاء المبحث الثالث ليقدم البريليود والفوجه على مر العصور ونشأة مبدأ التفويج فى العصور المبكره للموسيقى الكنسيه الكورالية البحته وأقسام مؤلفة الفوجه الثلاث وظهور الفكرة اللحنيه الرئيسية للمقطوعة فى قسم العرض الذى يتكون من الموضوع - اللحن الأساسى الذى تبنى عليه مؤلفة الفوجه - والإجابة - تقليد للحن الموضوع

فى طبقة صوتيه مختلفه - ونوعى الإجابة الحقيقية والتقريبيه والكوديتا كقسم ختام وقسم المداخل الوسطى الذى يظهر إما بمداخل منفصلة أو مداخل متصلة وقسم الختام الذى يعد آخر أقسام الفوجه ٠

كما قدم النسيج الكونترابونطى فى مؤلفة الفوجه من حيث التقليد أو المحاكاه ، الإنقلاب ، التقصير أو التصغير ، التطويل أو التكبير ، الإنعكاس ، أنعكاس الإنقلاب والتداخل والتلاحق وأنواعها ٠

وقدم المبحث الرابع أهم مؤلفوا البريليود والفوجه وأهم مؤلفاتهم للألات ذات لوحات المفاتيح والبيانو ، حيث استعرض بإيجاز السيرة الذاتيه لأهم مؤلفوها وأهم مؤلفاتهم من هذا النوع من التأليف عبر المراحل التاريخية المختلفة ٠

وجاء الفصل الثالث ليقدم الجانب التطبيقى من البحث ويشمل دراسة تحليلية نظريه وعزفيه التى إشتملتها عينة محدده ومنتقاه روعى فيها التماثل بالنسبة للمقامات وتعدد الأصوات ٠ وفقا لما تتيحه تلك المؤلفات من حيث المقام ، الميزان ، السرعة ، الطول القالب والنوع والصعوبات العزفية الرئيسية التى إشتملت عليها ٠ وقد جاء الفصل فى مبحثين ٠ المبحث الأول عنى بما تضمنته عينة البحث من مؤلفات يوهان سبستيان باخ ممثلة فى ستة بريليود وفوجه رقم ١٠ فى مقام مى الصغير من صوتين بالكتاب الأول ، ورقم ١ فى مقام دو الكبير من ثلاثة أصوات بالكتاب الثانى ، ورقم ١٠ فى مقام مى الصغير من ثلاثة أصوات بالكتاب الثانى ورقم ١٩ فى مقام لا الكبير من ثلاثة أصوات بالكتاب الثانى ورقم ٢ فى مقام دو الصغير من أربعة أصوات بالكتاب الثانى ورقم ١١ فى مقام فا الكبير من ثلاثة أصوات بالكتاب الأول وإشتمل المبحث الثانى على الست بريليود وفوجه لديمترى كاباليفسكى ٠

وقدم الفصل الرابع نتائج البحث والتوصيات ، وفيه إستعرضت الباحثة نتائج التحليل النظرى المقارن بين مؤلفات البريليود - عينة البحث - لكل من يوهان سبستيان باخ وديمترى كاباليفسكى من حيث المقام ، الميزان ، السرعة ، الطول والصيغة ، وكذا مؤلفات الفوجه لكل منهما بكل من قسم العرض وقسم المداخل الوسطى وقسم الختام ، وكذا نتائج التحليل العزفى المقارن بين مؤلفات كل من يوهان سبستيان باخ وديمترى كاباليفسكى - عينة البحث - من خلال التعرف على أوجه التشابه والإختلاف

بالنسبة إستخدام التقنيات العزفية المختلفة لآلة البيانو ، وإستخدام الآلة فى حقبتين تاريخيتين مختلفتين تماماً من حيث طبيعة الآلة ومتطلبات التعبير وعلى الصعوبات العزفية لكل منها وأسلوب معالجتها .

وجاءت تلك النتائج فى ستة جداول ، إختص الجدولين الأول والثانى بنتائج التحليل النظرى المقارن بين مؤلفات البريليود ومؤلفات الفوجه - عينة البحث - على التوالى ، كما قدم كل من الجداول الثالث والرابع والخامس نتائج التحليل النظرى المقارن بين أقسام العرض ، المداخل الوسطى والختام على التوالى بمؤلفات الفوجه - عينة البحث - وجاء الجدول السادس لتقديم حصرا مقارناً لأهم الصعوبات العزفية بمؤلفات يوهان سبستيان باخ وديمترى كاباليفسكى التى تضمنتها عينة البحث وأسلوب معالجتها .

كما أوضحت الباحثة عدة توصيات هامة أسفر عنها هذا البحث نجملها فيمايلى :

١ - التشجيع على عزف مؤلفات ديمترى كاباليفسكى من نوع البريليود والفوجه لإحتوائها على أهم الخصائص والسمات الموسيقية النظرية والعزفية لمؤلفات يوهان سبستيان باخ من هذا النوع من أنواع التأليف وإتاحة الفرصة لعزفها لكافة دارسى عزف البيانو من متوسطى الإمكانات العزفية الى ذوى الإمكانات العزفية المتقدمة .

٢ - أهمية التعرف على أوجه التشابه والإختلاف فى أسلوب آداء مؤلفات البيانو من نوع البريليود والفوجه عند كل من يوهان سبستيان باخ وديمترى كاباليفسكى بالنسبة لإستخدام التقنيات العزفية المختلفة لآلة البيانو ، وإستخدام الآلة فى فترتين زمنيتين متباعدتين تماما من حيث طبيعة الآلة ومتطلبات التعبير .

٣ - تدعيم مكتبة الكلية بالمراجع الخاصة بمؤلفى موسيقى القرن العشرين ومؤلفاتهم والمدونات الموسيقية الخاصة بتلك المؤلفات عملا على تشجيع الدارسين والباحثين فى التعرف على أساليب التأليف والآداء الموسيقى بتلك الفترة خاصة بالنسبة لمؤلفات آلة البيانو .

٤ - تزويد المكتبة الموسيقية بالكلية بتسجيلات لأعمال مؤلفوا الموسيقى بالقرن العشرين لإعطاء الدارسين فرصة الإستماع والتعرف على خصائص موسيقى تلك الفترة وأسلوب آدائها .

٥ - إجراء مزيد من الدراسات والأبحاث فى مؤلفات آلة البيانو بالقرن العشرين عملا على نشر الثقافة الموسيقية بتلك الفترة والإستفادة من الأساليب البنائية والتقنيات العزفية المستخدمة فى موسيقاها .

وجدير بالذكر أن هذا البحث قد حقق الفروض التى وضعت لتحقيق الهدف منه نتيجة لإدراك القيم الحقيقية الفنية التى إتسمت بها تلك المؤلفات .

وأختتم البحث بملخص بكل من اللغتين العربية والإنجليزية وقائمة بالمراجع العربية والأجنبيه .

obeikandl.com

Helwan University
Faculty of Music Education
Performance Dept. Piano Section

Comperative Analytical Performing Study Between The Piano Prelude And Fugue Compositions of Johann Sebastian Bach And Dmitri Kabalevsky

By

Wafaa Gomeah Othman

In Partial Fulfillment of Requirements
For Doctor of Philosophy in Music

Supervised by

Dr. Hoda Sabry Nicola

Professor of Piano
Performance Dept. Piano Section
Faculty of Music Education
Helwan University

Dr. Hussein A. Degheidy
Assistant Professor of Theory
Composition and Theory
Department
Faculty of Music Education
Helwan University

Dr. Manal Hamed Amer
Assistant Professor of Piano
Performance Department
Piano Section
Faculty of Music Education
Helwan University

Cairo 2006

obeikandl.com

THANKING

I wish to express my thanks to the Academy Of Scintific Research and Technology for it's support in preparation of the thesis .

obeikandl.com

SUMMARY

However there is a very long period between the Baroque Era and the Modern Period , we found that Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) and Dmitri Borisovich Kabalevsky (1904 - 1987) composed a number of prelude and fugue .

Johann Sebastian Bach compositions are considered the best technical educational compositions in history for the Keyboard instruments , as they form an important source for those Who study playing the Piano,since the death of Mozart , even before they were published . Beethoven got his early fame from playing those artistic technical educational compositions as a young Pianist . The same was with Chopin , Schumann and others . As Johann Sebastian Bach compositions are considered an important source of study the musical forms , the Polyphonic and fogal elements in general .

Dmitri Borisovich Kabalevsky compositions are produced in new teaching methods for teaching of music for general school children based on the general principales of teaching and on psychology , Physiology , Aesthetics and Sociology relying on the inherent qualities of music itself . Kabalevsky 's music reflects the co-relation between the musical aspects the technical and educational ones .

The invocation of Bach's well – Tempered Clavier in Kabalevsky's preludes and fugues creates on unparalleled oppur – tunity to investigate Kabalevsky's compositional choices and style. By comparing several of the preludes and fugues with schemas derived from the Bach's preludes and fugues and through composing alternative solutions to fugal problems , Kabalevsky's ironic musical signature is revealed to have several major , previously undefined components . In large part , this signature

creates dialogue between traditional associations and modernist dissociation .

Dmitri Kabalevsky's cycle of preludes and fugues follows closely Bach's collection both structurally and tonally , while displaying his distinctive musical style .

On this bases we choose six compositions from Bach's preludes and fugues that are considered in relation with the six prelues and fugues of Kabalevsky as for the Key or number of voices or both to be under comparative analytical study .

The research aims at introducing Kabalevsky's preludes and fugues to the programme of study of the graduate level , since they hold many of the characteristic elements of those of Bach's compositions of this type .

The importance of this research is considered to acknowledge the phases of similarity and differences between the performing techniques of the preludes and fugues of Johann Sebastian Bach and Dmitri Borisovich Kabalevsky through a comparative analytical study .

The descriptive method was chosen for this research , as It is considered the most suitable one for this type .

The chosen specimen includes six preludes and fugues defined for both Bach and Kabalevsky that have almost the same Key and number of Voices .

obeikandl.com

The research came in four chapters , the first chapter includes two sections , the first section is concerned with the problem of the research , aims and importance , the assumptions of the research and the research procedure , including methodology , specimen , research tools , limits and terminology used . The second section introduces previous studies related to this research and the conclusion that came out of each of them .

The second chapter includes four sections . The first section is concerned with Johann Sebastian Bach's artistic life and his compositions for the keyboard instruments : Bach's Artistic life , passed through three periods . Weimar's period (1708 - 1717) , in which he was influenced with the French and Italian composers . It is clearly noticed in a number of his compositions during that period . Cothen period (1717 - 1723), in which he composed some of this very important instrumental copmositions , as most of his concertos , and the first volume of the Well – Tempered Clavier . He also made some changes in the way of fingering and the use of thumb . Leipzig period (1723 - 1750) , which is considered Bach's most matured and artistic period . In that period he composed the second volume of the Well - Tempered Clavier , number of oratorios , cantatas and masses , the Art of Fugue , the Musical Offering and the Goldberg variations . The Art of fugue is considered an educational mean for the study of the fugue . The second section is concerned with Dmitri Borisovich Kabalevsky , whom by the time he was twenty six , his list compositions includes a string quartet a piano concerto , eight children's songs , and a varied group of works for the piano . Among the piano compositions were the known six preludes and fugues . Kabalevsky's musical philosophy , expressive characteristcs related to his musical performance . A variety of different pedagogical variables are addressed concerning , fingers , shape and position , fingers and hands

development , symbols of articulation , dynamics and accent used. The third section presents the preludes and Fugues through different stages of history , and their important compositional form seen throughout the history . They are often thought of as pairs of pieces that go together , the prelude followed by its fugue in its Key . Each prelude is a little gem in itself , ready to please first , to instruct upon request . Each brings its own specific individual , and ingratiating world along with it. It dealt also with the three parts of the fugue and its countrapoint texture . The forth section presents the most important composers of preludes and fugues and their compositions of that kind for the keyboard instruments among the different stages of history .

The third chapter introduces an applied analytical study for the research specimen and it came in two sections . The first section is concerned with the research specimen of Bach's preludes and fugues ; no. 1 in e minor in two voices from the second book , no. 19 A major in three voices from the second book , no. 16 in g minor in four voices from the first book , no. 11 in F major in three voices from the first book , of the Well Tempered Clavier . The second section is concerned with the six preludes and fugues of Kabalevsky .

The fourth chapter represents the results and recommendations of the research . The results came in six tables . Two tables for the theoretical analysis of research specimen related to Bach and Kabalevsky concering the preludes and fugues . Three Tables concerning the theoretical analysis of the main three sections of each fugue . The sixth table summerizes the major performing problems in the research specimen , their locations and the way to overcome these difficulties in performing guidances .

The research came with very important recommendations set by the researcher , summerized as follows

- The importance of acknowledgement of the phases of similarity and differances between the performing technique and the fundamental pianistic elements and interpretation through extensive variety of techniques and performance of the preludes and fugues of Johann Sebastian Bach and Dmitri Borisovich Kabalevsky .

- It is recommended that the performing piano programmes of the post graduate coarses of music colleges have Kabalevsky's preludes and fugues as they hold many of the expressive characteristics of Bach's compositions from this kind .

- The enrolment of books and referances concerning the twentieth century's musicans and recordings of their works in the college library to encourage the students to be aquainted with the music of that period .

Needless to say that this research succeeded to fulfill the given assumptions .

The research concludes with the summary of the research In two languages and the list of Arabic and foreign bibliographies .

obeikandl.com