

J. S. Bach

The welltempered Clavier I

Johann Sebastian Bach

巴赫

平均律钢琴曲集

第一卷

(BWV 846-869)

Dehnhard / Kraus

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社



上架建议：钢琴乐谱

ISBN 978-7-5444-0599-7



9 787544 405997 >

易文网：www.ewen.cc

定 价： 42.00元



Wiener Urtext Edition

UT 50050

Johann Sebastian Bach

Das Wohltemperierte Klavier I The Welltempered Clavier I

BWV 846–869

Nach dem Autograph und Abschriften herausgegeben von Walther Dehnhard
Fingersätze von Detlef Kraus

Edited from the autograph and manuscript copies by Walther Dehnhard
Fingering by Detlef Kraus

Revision 2001

Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz und Universal Edition, Wien

图书在版编目(CIP)数据

巴赫平均律钢琴曲集. 第1卷 / (德) 巴赫 (Bach J.S.)
著. —上海: 上海教育出版社, 2010.1
ISBN 978-7-5444-0599-7

I. ①巴... II. ①巴... III. ①十二平均律—钢琴谱—
德国—近代—选集; IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第241727号

J.S. Bach

Das Wohltemperierte Klavier I BWV 846–869

© 1977 by WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien

责任编辑 梅雪林

封面设计 郑 艺

巴赫平均律钢琴曲集(第一卷)

出版发行 上海世纪出版股份有限公司

上海教育出版社

地 址 上海市永福路 123 号

邮 编 200031

网 址 www.ewen.cc

经 销 各地新华书店

印 刷 上海图宇印刷厂

开 本 960×640 1/8

印 张 18.5

版 次 2010年1月第1版

印 次 2010年1月第1次印刷

印 数 1–3,000册

书 号 ISBN 978-7-5444-0599-7/J·0041

定 价 42.00 元



Fuga 1 à 4 C-Dur / C major (BWV 846),
Autograph Mus. ms. autogr. Bach P 415
(Deutsche Staatsbibliothek, Berlin)

序

上海音乐学院附中校长 赵晓生

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清晓于
上海音乐学院附中

VORWORT

Von Bachs Wohltemperiertem Klavier hat sich ein einziges Autograph; die Reinschrift von 1722, erhalten. Sie wird in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur Mus. ms. P 415 aufbewahrt. Die Suche nach autographen Eintragungen in anderen Quellen blieb so gut wie ergebnislos¹. So stützt sich der Text der vorliegenden Ausgabe vornehmlich auf diese eine Quelle, wodurch das textkritische Verfahren erleichtert und gesicherte Ergebnisse begünstigt werden. Trotz der zahlreichen, zweifellos eigenhändigen Korrekturen in der sorgfältigen Reinschrift ist eindeutig eine Fassung erkennbar, die den Willen des Komponisten darstellt: die jeweils letzte Eintragung ist gültig. Außerdem wurden sämtliche erreichbaren Abschriften und frühen Drucke verglichen. Dabei ergab sich, daß Bach seine Korrekturen nach und nach vorgenommen hat, denn die Abschriften geben den jeweiligen Stand der Bachschen Eintragungen im Zeitpunkt der Kopie wieder. Deutlich sind an Hand der Abschriften vier Korrekturschichten im Autograph festzustellen. Die Kritischen Anmerkungen am Schluß des Bandes geben hierüber im einzelnen Auskunft. Sonst waren in den sekundären Quellen keine Abweichungen festzustellen, die als authentische Varianten anzusprechen wären.

Gibt es auch über den letztgültigen Notentext im philologischen Sinn keine Zweifel, bleiben doch einige Fragen offen. So hat Bach mehrmals an einzelnen Stellen die thematische Gestalt aus klanglichen Gründen nachträglich geändert. Hier ist abzuwägen, ob man der späteren Korrektur des Komponisten folgen oder die ursprüngliche Fassung, die der inneren Logik der Komposition besser entspricht, wiederherstellen soll. Dieses Problem ergibt sich zum Beispiel in der Fuge C-Dur. Alle derartigen Stellen wurden ausführlich kommentiert, damit der Benutzer dieser Ausgabe auch andere mögliche Folgerungen als der Herausgeber ableiten kann.

Offensichtliche Schreibfehler Bachs, soweit sie bereits die Abschreiber korrigiert haben, bedurften keines Kommentars, ebenso auch nicht die zugefügten oder weggelassenen Pausen, die sich aus den Erfordernissen des Notendruckes ergaben und nur der besseren Lesbarkeit dienen. Auch einige Schlußfermaten wurden stillschweigend ergänzt.

Das Verteilen der Noten auf die beiden Systeme erfolgte nicht nach spieltechnischen Gesichtspunkten. Diese griffmäßige Verteilung – Noten für die rechte Hand kommen ins obere, für die linke ins untere System – mag dem Vom-Blatt-Spiel dienlich sein; dem optischen Erfassen der einzelnen Stimmen ist sie nur hinderlich. Die Notation soll vielmehr die Stimmigkeit durchschaubar machen – eine lerntheoretische

Forderung, denn die optische Wirkung der Notengraphik fördert das Begreifen der polyphonen Struktur. Was rechte und linke Hand zu greifen haben, machen in unserer Ausgabe Fingersatzzahlen und Haken hinreichend deutlich. Mit Absicht ist nicht in jedem Falle der Wechsel der Hände, der ohnehin nur empfehlend gemeint ist, festgelegt.

Vorzeichen gelten für Takt und Stimme; Warnzeichen wurden sparsam gesetzt. Nur ausnahmsweise sind die im Autograph eingezeichneten Stimmweiser wiedergegeben, da der Druck die Stimmführung bereits deutlich wiedergibt. Gelegentlich wurden aber auch Stimmweiser ergänzt; diese erscheinen in gestrichelter, die originalen in durchgehender Linie.

Ornamentale Ergänzungen, die nicht im Autograph stehen, wohl aber in zeitgenössischen Quellen zu belegen sind, wurden durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Sie sollten unbedingt gespielt werden. Darüber hinaus wird man Triller an Parallelstellen ergänzen dürfen. Weitergehende ornamentale und textliche Zusätze oder Veränderungen – so berechtigt sie aufgrund der Musizierpraxis jener Zeit sein mögen – verbieten sich jedoch angesichts der klar und deutlich geschriebenen, mehrfach durchgesehenen und bis in Einzelheiten korrigierten autographen Reinschrift Johann Sebastian Bachs.

Dem Spieler wird empfohlen, das leicht zugängliche Faksimile des Autographs vergleichend heranzuziehen².

Der Herausgeber ist den Leitern und Mitarbeitern derjenigen Bibliotheken zu besonderem Dank verpflichtet, die ihm Handschriften des Wohltemperierten Klaviers aus ihren Beständen für diese Ausgabe zur Verfügung gestellt haben. Da die Bibliotheken in den Kritischen Anmerkungen am Schluß des Bandes namentlich genannt werden, sei an dieser Stelle auf ihre nochmalige Erwähnung verzichtet. Herrn Professor Detlef Kraus sei für seine unerlässliche Hilfe bei der Abfassung der „Hinweise zur Wiedergabe“ gedankt. Wertvolle Anregungen gaben Frau Professor Maria Jäger und Herr Dr. Herbert Anton Kellner. Hinweise zur Auffindung und Klassifizierung der zahlreichen Quellen verdanke ich Frau Dr. Magali Philippsborn, Herrn Professor Dr. Georg von Dadelsen und Herrn Dr. Alfred Dürr.

Walther Dehnhard

¹ Neben Eintragungen im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach stammen nur einige Überschriften in der Kopie P 202 von der Hand des Komponisten.

² Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (Faksimile-Ausgabe). Leipzig 1971, VEB Deutscher Verlag für Musik (Vertrieb: B. Schott's Söhne, Mainz).

HINWEISE ZUR WIEDERGABE

Die wohltemperierte Stimmung

Der Titel des Werkes spielt an auf die Kunst, *Wie man . . . ein Clavier . . . wohl temperirt stimmen könne, damit . . . alle Modi ficti* (= Tonarten) *in einer angenehm- und erträglichen Harmonia mögen genommen werden*¹. Zahlreiche Versuche sind in dieser Richtung gemacht worden; die heute gebräuchliche gleichschwebende Temperatur ist nur einer von ihnen. Welche Methode hat Bach angewandt?

Gewiß hat Bach die gleichschwebende Temperatur gekannt; ob er sie aber im Wohltemperierten Klavier gemeint hat, ist fraglich. Für unser heutiges Klavier ist sie die bewährte und angemessene Stimmung. Der Cembalo- oder Klavichordspieler bevorzugt jedoch eine abgestufte Temperatur, die sich nicht nur leichter einrichten läßt, sondern auch in den einzelnen Tonarten klangliche Unterschiede bewirkt, d. h. eben die Tonartencharakteristik, die der alten Musik angemessen ist. Hierfür bieten sich zunächst die Stimmanweisungen von Andreas Werckmeister oder Johann Philipp Kirnberger an. Es sei aber auch auf das von Herbert Anton Kellner² mitgeteilte Stimmschema hingewiesen, das die älteren Methoden noch verbessert: Von c aus (c-Stimmgabel!) stimme man sechs Quinten abwärts rein, die übrigen (mit Ausnahme der reinen Quinte e-h) temperiert. Mühelos kann man so einen C-Dur-Dreiklang gewinnen, dessen Quinte c-g genauso schnell unter-schwebt, wie dessen Terz c-e überschwebt. Dank dieser Schwebungsgleichheit vernimmt das Ohr den besten aller Dreiklänge, der zwar nicht rein, aber im wahrsten Sinne des Wortes wohl temperiert ist. Bei fortschreitender Entfernung vom Zentrum C-Dur verschiebt sich nun in den übrigen Tonarten das entsprechende Verhältnis der Terz- und Quintschwebungen, so daß sich im Gang des Quintenzirkels eine ausgeglichene gestufte Tonartencharakteristik einstellt und doch noch die entfernteste Tonart voll befriedigend spielbar bleibt.

Tempo

Aus den Bezeichnungen *Adagio, Largo, Andante, Allegro, Presto*, die in den Stücken c-moll, e-moll und h-moll vorkommen, spricht mehr als nur ein Tempohinweis; sie deuten den „Affekt“ des Stückes an. Nach diesem richtet sich letztlich die Wahl des Zeitmaßes. „Hier dürffte mancher vielleicht wissen wollen: wobey das wahre Mouvement eines musicalischen Stückes zu erkennen sey? allein, solch Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu gebraucht werden könnten: es ist die höchste Vollkommenheit der Ton-Kunst, dahin nur durch starcke Erfahrung und große Gaben zu gelangen stehet“³.

Die Meinung, daß jeweils Präludium und Fuge eine in einfachen Zahlen ausdrückbare Temporelation bilden müßten, läßt sich historisch nicht belegen. Es hat sich aber bewährt, z. B. den geraden Takt eines Präludiums mit dem ungeraden einer Fuge – oder umgekehrt – im Sinne der *proportio tripla* („zwei gegen drei“) in Beziehung zu setzen⁴.

Fingersatz, Phrasierung und Artikulation

Bach hat nur wenige Staccato-Punkte und Legato-Bögen notiert. Sie genügen nicht, um Bachs Phrasierung und Artikulation zu rekonstruieren, was auch nicht Aufgabe einer Urtextausgabe sein kann. Der Spieler muß sie im einzelnen selbst erarbeiten. Gelegentlich findet man allerdings Artikulationen im angegebenen Fingersatz angedeutet; denn die Fingersetzung, deren klangliche Wirkung oft unterschätzt wird, sollte im Detail auf die beabsichtigte Klanggestaltung hin angelegt sein.

Überhaupt ist die manuelle Bewegung der jeweiligen musikalischen Intention zweckentsprechend anzupassen. Unser Fingersatz folgt diesem Grundsatz, – freilich ohne den Spieler festlegen zu wollen. Er ist für das moderne Klavier entworfen, aber auch auf historischen Tasteninstrumenten mit Gewinn anzuwenden. Erfahrene Spieler werden – je nach Tempo – häufiger den stummen Fingerwechsel verwenden, als es hier aus Gründen der Übersichtlichkeit ausgedrückt werden konnte. Das häufige Herabgleiten eines Fingers von Obertasten auf benachbarte Untertasten mag manchem ungewohnt sein. Es dient, wie auch der konsequente Gebrauch des Daumens auf Obertasten – seit Bach unerlässlich! – der ruhigeren Führung der Hand. Auch die teilweise neuartige Verteilung der Stimmen auf die Hände fördert diesen Zweck. Dem widerspricht nicht, daß Unter- und Übersätze ohne Verwendung des Daumens empfohlen werden.

¹ Andreas Werckmeister, *Musikalische Temperatur, oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, Wie man durch Anweisung des Monochordi, Ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne.* Frankfurt und Leipzig 1691.

² Herbert Anton Kellner, *Wie stimme ich selbst mein Cembalo?* (= Schriftenreihe *Das Musikinstrument*. Heft 19.) Frankfurt/Main 1976.

³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739 (Reprint: Kassel 1954). S. 173, § 27.

⁴ Ulrich Siegele, *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach*. In *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*. Kassel 1963. S. 164–167.

Ornamentik

Zur Wiedergabe der ornamentalen Zeichen sei auf das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann verwiesen, das Bachs Verzierungstabelle enthält. Von der Regel, den Triller mit der oberen Nebennote zu beginnen – auch dann, wenn diese bereits vorausgeht – sollte nur in Ausnahmefällen abgewichen werden. Die speziellen Hinweise geben weitere Auskunft.

In den Präludien es-moll (T. 36) und e-moll (T. 9) sowie in der Fuge D-Dur (T. 10) gibt Bach den Vorschlag noch in der älteren Form als Häkchen („accent“, siehe weiter unten) an. In unserer Ausgabe sind diese durch kleingestochene Achtel wiedergegeben, die jedoch nichts über die Dauer des Vorschlags aussagen.

(„Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach“)

SPEZIELLE HINWEISE

Präludium C-Dur

T. 35: Der Dreiklang der rechten Hand kann – analog dem Schlußtakt der e-Moll-Fuge – arpeggio gespielt werden.

Präludium c-Moll

Das Anfangstempo (T. 1–27) ist identisch mit dem Allegro der Schlußtakte. Verbreitet ist die Ansicht, der Grundschlag müsse – abgesehen von Freiheiten an den Übergängen – während des ganzen Präludiums erhalten bleiben, indem die Viertel im Presto zu Halben, im Adagio zu Achteln werden. Vertretbar ist aber auch die Annahme, daß Bach mit den Tempobezeichnungen eigenständige Tempi meinte, die das Stück lebendiger gestalten helfen.


Präludium cis-Moll

Die Arpeggien in T. 2 und 4 werden genauso gespielt wie in T. 1 und 3. – Die Vorschlagsnoten in T. 11, 13 und 35 haben die Geltung von Achteln, die in T. 2 und 4 (Sopran) die von Achteln oder Vierteln. Die übrigen sind kurze Vorschläge.

Präludium D-Dur

T. 33: Wohl als Spielerleichterung notierten viele Abschreiber H statt A. Das Klavier bietet die Möglichkeit, mit Hilfe des Pedals nach A-d-f-gis auch überschlagend d'' in die linke Hand zu nehmen.

Fuge D-Dur

T. 3: Die Notation des ersten Viertels im Baß wäre korrekt: 

Das gilt auch für die Parallelstellen. – T. 10: Der Vorschlag im Sopran hat die Dauer einer Sechzehntelnote und darf auch im folgenden Takt gespielt werden.

Fuge d-Moll

Der zum Thema gehörige Triller (T. 2) beginnt stets mit der Hauptnote, auch in der Umkehrung (T. 24) und innerhalb der Sequenz (T. 9–11). – In T. 43–44 können Haltebögen in Sopran und Baß ergänzt werden. – Eine vom Autograph abweichende Artikulation bietet DEN HAAG:



Der dort unbezeichnete T. 3 ist wie T. 4 zu artikulieren. Über den ersten beiden Soprannoten in T. 16 hat DEN HAAG einen Bogen.

Präludium Es-Dur

Das Tempo des dreiteiligen Stückes wird einheitlich durchgehalten.

Präludium es-Moll

T. 15: Der Bogen über ges'-f' ist autograph; er bedeutet, daß der Triller mit f' beginnt. – In P 202 hat Wilhelm Friedemann Bach (?) in Achteln notierte Vorschläge nachträglich eingetragen: des' vor c' (T. 15, 1. Note), as' vor f' (T. 24), des' vor ces' (T. 38). Daß sie auf Johann Sebastian zurückgehen, vielleicht an seinem Spiel beobachtet worden sind, ist nicht auszuschließen. – Erwähnenswert sind auch die Legato-Bögen in T. 20–21, die ebenfalls nur in P 202 vorhanden sind:



T. 36: Der Vorschlag besteht im Autograph aus Doppelhäkchen; er kann die Dauer einer Viertelnote haben. Der Triller der folgenden Note ist in A 4 überschrieben worden mit dem Zeichen *trw*, dessen Sinn an dieser Stelle unklar ist.

Präludium e-Moll

T. 9: Der Vorhalt ist autograph ein Häkchen; er hatte in der kürzeren, unverzierten Fassung in Friedemanns Klavierbüchlein die folgende Gestalt:



Entsprechend kann der Vorschlag in A als Halbe Note gedeutet werden.

Präludium g-Moll

Die Triller in T. 1, 3, 7 und 11 beginnen mit der Hauptnote.

Präludium B-Dur

Die Balkensetzung der 32stel deutet Bachs Wechsel der Hände an. Davon weichen unsere Fingersatzzahlen – über bzw. unter den Noten – bewußt ab.

Fuge b-Moll

T. 46: Nach dem ersten Viertel pausiert der Tenor (bis T. 52); mit f' setzt der zweite Alt neu ein. – T. 71: Der erste Alt springt von b' über b (T. 72) nach g' (T. 73); danach läßt sich die Führung der übrigen Stimmen leicht ablesen.

PREFACE

Only one autograph score of Bach's *Welltempered Clavier*, a fair copy dating from 1722, has survived. It has been preserved in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (catalogue number Mus. Ms. P 415). The search for autograph entries in the other sources has proved more or less fruitless.¹ So the text of the present edition is based mainly on this one source, which made the business of textual criticism easier, and favoured reliable results. Despite the numerous, and no doubt authentic corrections made in the meticulous fair copy, one can always clearly recognise one version that corresponds to the composer's intentions: the final amendment is always the valid one. Apart from this, all obtainable copies and early printings were compared. Comparison with the autograph makes it clear that Bach made his corrections bit by bit; the copies indicate the stage Bach's amendments had reached at the time the copy was made. These copies enable one to clearly identify four distinct phases in the correction of the autograph. Detailed information about this is given in the Critical Notes at the end of this volume. This apart, no deviations were found in the secondary sources that might be regarded as authentic variants.

If there are no doubts about the valid final text in a philological sense, some questions still remain open. For example, Bach often subsequently altered thematic shapes at certain points, to make them sound better. Here one must consider carefully whether to follow the composer's later correction, or whether to retain the original version, which accords better with the composition's inner logic. This problem arises in the C major fugue, for example. All passages of this kind have been commented on in detail, so that the user of this edition will have the possibility of drawing conclusions different to those of the editor.

Obvious slips of the pen on Bach's part, already amended by the copyists, required no comment; nor did the added or omitted pauses that result from the exigencies of printing, or simply make the text easier to read. A few final fermatae were also tacitly added.

The distribution of notes between the staves is not determined by performance considerations. The fingering-orientated distribution – notes for the right hand in the upper stave, notes for the left hand in the lower one – may facilitate sight-reading, but it can only hinder one's visual grasp of the individual voices. The notation should really clarify the

voice-leading, a pedagogic-theoretical requirement, since the optical effect of the notation demands a grasp of the polyphonic structure.

What left and right hands play is made clear enough in our edition by the fingerings and stems; deliberately, the change between hands (which is only meant as a recommendation anyway) is not laid down in all cases.

Accidentals apply to the bar and the part; 'safety signs' were used sparingly. The markings in the autograph to indicate voice-leading are reproduced only exceptionally, since the method of printing already shows this clearly. But sometimes supplementary voice-leading markings are shown with dotted lines, the original ones having unbroken lines.

Supplementary ornaments not found in the autograph, but justified by contemporary sources, are identified by square brackets. In addition, one will need to add trills at parallel moments in the music. Further ornamental or textual additions or modifications, however justifiable they may appear in the light of the performance practice of the times, are inadmissible in view of the clear writing, multiple revisions, and the detailed corrections Johann Sebastian Bach made to his autograph fair copy.

The player is recommended to consult the readily accessible facsimile of the autograph and make comparisons.²

The editor is particularly grateful to the directors and staff of those libraries that gave him access to manuscripts of the *Welltempered Clavier* in their possession. Since these libraries are enumerated in the Critical Notes at the end of this volume, there's no need to mention them again at this point. Many thanks to Professor Detlef Kraus for his unflagging aid in drawing up the "Performance indications"; valuable encouragement came from Professor Maria Jäger and Dr. Herbert Anton Kellner. My thanks also to Dr. Magali Philippsborn, Professor Dr. Georg von Dadelsen and Dr. Alfred Dürr for help in locating and classifying the numerous sources.

Walther Dehnhard

¹ Apart from amendments in the *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, there are just a few headings in copy P 202 which are in the composer's hand.

² Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (Facsimile Edition) Leipzig 1971, VEB Deutscher Verlag für Musik (Agents: B. Schott's Söhne, Mainz).

PERFORMANCE INDICATIONS

Welltempered Tuning

The title of the work alludes to the art of “*How the tuning of a Clavier may be well tempered, so that all Modi ficti (= tonalities) may be brought into a pleasant and tolerable Harmonia*”.¹ Numerous attempts were made in this direction; the equal temperament which is in standard use today is only one of them. What method did Bach use?

Certainly Bach knew about equal temperament; but whether that is what he intended in the Welltempered Clavier, is questionable. For the present day piano, it is the traditional and appropriate tuning. But the harpsichord player prefers a graded tuning, which is not only easier to carry out, but also creates audible differences between the different keys, i. e. precisely the key characteristics that are appropriate to older music. It seems suitable to mention the tuning methods of Andreas Werckmeister or Johann Philipp Kirnberger. But one should also note the tuning scheme described by Herbert Anton Kellner,² which is superior to the older methods: starting from C (with a C tuning fork!), one tunes six pure fifths downwards, and the rest (with the exception of the fifth E-B) are tempered. By this means one easily arrives at a C major triad whose fifth C-G has just as many beats below (narrow) as its third C-E has beats above (wide). Thanks to this equality of beats, the ear perceives the best of all possible triads, one which certainly isn't pure, but is, in the truest sense of the word, well tempered. As the remaining keys diverge from the centre of C major, the corresponding relationship between the beats of the thirds and fifths is systematically displaced, so that in passing through the cycle of fifths, an evenly graded series of key characteristics ensues; yet these are such that even the remotest keys are perfectly satisfactory to play in.

Tempo

The indications *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro* and *Presto* that occur in the C minor, E minor and B minor pieces are more than mere tempo indications; they point to the ‘affective’ character of the piece. And it is this which, ultimately, determines the choice of tempo. “Here, some might perhaps seek to know: how may one recognise the true pace of a musical composition? Only, such knowledge goes beyond all words that might be used in this respect: it is the highest perfection in music, and it is only by much experience and great talent that it is gained.”³

The idea that there must always be a simple numerical tempo relation between each prelude and fugue cannot be substantiated historically. It has, however, been verified that (for example) the duple beat of a prelude and triple beat of a fugue (or vice versa) are to be set in a *proportio tripla* (“two against three”) relationship.⁴

Fingering, Phrasing and Articulation

Bach notated only a few staccato dots and legato slurs; these are not sufficient to reconstruct Bach's phrasing, nor can it be the task of this edition to do so: the player must work out the details for himself. Sometimes one finds that the articulation is implicit in the given fingerings; for the placing of the fingers, whose audible effect is often underrated, should be determined in detail by the sound the player is aiming for.

In general, manual movements should be adapted practically to match musical intentions. The fingerings worked out for this edition follow that basic precept, though they don't aim to impose obligatory phrasing and articulation on the player. They have been designed with the modern piano in mind, but may also be profitably used on historic instruments. Where the tempo permits it, experienced players will make greater use of the silent change of finger than we have been able to show here (in the interest of legibility). The frequent sliding of the finger from a black key (on the piano) to an adjacent white key may be unfamiliar to some. Like the consistent use of the thumb on black keys (indispensable since Bach!), it makes for smoother hand movements. The same end is served by the – partially new – distribution of voices between hands. However, that doesn't mean that one shouldn't try to avoid using the thumb.

¹ Andreas Werckmeister, *Musikalische Temperatur, oder deutlicher und wareer Mathematischer Unterricht, Wie man durch Anweisung des Monochordi, Ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinnetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne*. Frankfurt and Leipzig 1691.

² Herbert Anton Kellner, *Wie stimme ich selbst mein Cembalo?* (= The periodical *Das Musikinstrument*, Vol. 19), Frankfurt am Main 1976.

³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 173, § 27. Hamburg 1739. (Reprint: Kassel 1954.)

⁴ Ulrich Siegele, *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel 1963, P. 164–167.

Ornamentation

For the execution of the signs for ornaments, see the *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, which includes Bach's own table of ornaments. The rule of starting trills with the upper auxiliary note, even when this note has been anticipated, should only be disregarded in exceptional circumstances. The "Special Remarks" give further information in this respect.

In the preludes in E flat minor (Bar 36) and E minor (Bar 9), as also in the D major fugue (Bar 10), Bach uses the archaic form of notating an appoggiatura, namely an "accent" (see below). In our edition we have used the small quaver, but without seeking to imply anything about the length of the appoggiatura.

("Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach")

SPECIAL REMARKS

Prelude in C major

Bar 35: like the analogous final bar of the E minor fugue, the triad in the right hand may be arpeggiated.

Prelude in C minor

The initial tempo (Bars 1–27) is the same as the Allegro of the closing bars. There is a widespread opinion that, apart from liberties at transitional moments, the basic pulse should be the same throughout the prelude, the crotchet being equal to the minim of the Presto and the quaver of the Adagio. But it is also reasonable to assume that Bach used his tempo indications to designate distinct tempi which shape the piece more vividly.

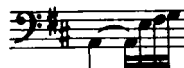
Prelude in C sharp minor

The arpeggios in Bars 2 and 4 should be played in the same way as those in Bars 1 and 3.—The appoggiaturas in Bars 11, 13 and 35 are of quaver length, those in the top part of bars 2 and 4 may be quavers or crotchets, and the remainder are short appoggiaturas.

Prelude in D major

Bar 33: many copyists wrote a B in the bass, instead of A, probably so as to make it easier to play. On the piano, using the pedal, one has the option of taking not only A-d-f-g# in the left hand, but d" (upper voice) as well.

Fugue in D major

Bar 3: the correct notation of the first crotchet in the bass would be: 

The same holds good for all similar passages.—Bar 10: The appoggiatura in the soprano part lasts a semiquaver, and may also be played in the following bar.

Fugue in D minor

The trill belonging to the theme (Bar 2) always begins with the main note, even in the inversion (Bar 24) and in the sequential passage (Bar 9–11).—In Bars 43–44 ties could be added in the soprano and bass.—The DEN HAAG copy shows an articulation deviating from that in the autograph:



Bar 3, unmarked there, is to be articulated like bar 4. DEN HAAG has a slur over the first two soprano notes in Bar 16.

Prelude in E flat major

The tempo of this three-section piece is maintained throughout.

Prelude in E flat minor

Bar 15: the slur over the $g\flat-f'$ is in the autograph; it means that the trill starts with f' .—In P 202, Wilhelm Friedemann Bach (?) has subsequently marked in these appoggiaturas in quavers: $d\flat'$ before the c' (Bar 15, 1st note), $a\flat'$ before f'' (Bar 24), $d\flat'$ before $c\flat'$ (Bar 38). It is possible that they stem from Johann Sebastian, or that he was heard playing them.—

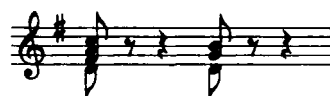
It is also worth mentioning the legato slurs in bars 20–21, which likewise occur only in P 202:



Bar 36: the appoggiatura consists of double “accent” in the autograph; it could last a crotchet. The trill on the following note is marked in A4 with the sign *aw*, the meaning of which is not clear at this point.

Prelude in E minor

Bar 9: the suspension is an “accent” in the autograph; in the shorter, unembellished version in Friedemann’s Klavierbüchlein, it has the following format:



Analogously, the appoggiatura in A can be executed as a minim.

Prelude in G minor

The trills in bars, 1, 3, 7 and 11 begin on the main note.

Prelude in B flat major

The way the stems of the demisemiquavers point show Bach’s changes of hand. Our fingerings – above or below the notes – consciously deviate from them.

Fugue in B flat minor

Bar 46: after the first crotchet, the tenor rests (till Bar 52); the second alto line re-enters with f' .—Bar 71: the first alto part leaps from $b\flat'$ via $b\flat$ (Bar 72) to g' (Bar 73); once this is clear, the leading of the other voices is easy to follow.

KRITISCHE ANMERKUNGEN

Abkürzungen:

- Am.B. = Amalien-Bibliothek
 BG = Bach, *Werke*. Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft. Leipzig 1851–1899.
 Fg = Fuge
 Pr = Präludium
 v = vollständig

Die Quellen

Im folgenden werden die Quellen – Handschriften und frühe Drucke –, die den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers ganz oder teilweise überliefern, in alphabetischer Folge der Bibliotheksorte aufgezählt. Auf eine Beschreibung mußte verzichtet werden. Den Inhalt einer Quelle geben Tonarten-Buchstaben an. Schreibernamen sind – soweit bekannt – nur bei den wichtigsten Handschriften mitgeteilt; haben mehrere Schreiber in einer Quelle mitgewirkt, ist nur der Hauptschreiber angegeben. Bearbeitungen sowie Abschriften von Drucken wurden nicht aufgenommen. Zitiert werden die Quellen mit Ortsnamen. Allein die zahlreichen Berliner Bach-Handschriften¹ sind durch die Signaturen P oder Am.B., die Leipziger² durch Ms. kenntlich gemacht. Die Handschriften der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, sind – zum Unterschied der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin – durch Sternchen * gekennzeichnet.

Handschriften

- BEREA, Ohio (USA) Riemenschneider Bach Institute (Baldwin-Wallace College). Nr. 542: v (Heinrich Nikolaus Gerber).
- BERLIN Deutsche Staatsbibliothek, Berlin¹, und Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin¹. Am.B. 49*: v. – Am.B. 55: Fugen c, dis, Fis, fis, A, B, H. – Am.B. 57: v. – Am.B. 79*: Fg C. – P 202*: v (Anna Magdalena Bach²). – P 203: v. – P 205: v. – P 207. – P 208: v. – P 209. – P 212. – P 225: Pr C (Anna Magdalena Bach). – P 237: v. – P 401: v. – P 402: v (Johann Christoph Altnikol). – P 414. – P 415* (Johann Sebastian Bach). – P 417: v. – P 545. – P 578. – P 579. – P 583. – P 605. – P 607. – P 608. – P 627. – P 628. – P 629. – P 630. – P 946. – P 1074: v (Johann Gottfried Walther). – P 1075*: v. – P 1077. – P 1081. – P 1221*: Pr E (Heinrich Nikolaus Gerber). – Mus. ms. 30194. – Mus. ms. 30383*.
- BERLIN Hochschule der Künste. 6138¹⁹ K 1, M 2: Fg c. –
- BOLOGNA Civico Museo Bibliografico Musicale. DD 70: Fg C. –
- BRÜSSEL Biliothèque du Conservatoire Royal de Musique. Litt. V, Nr. 11.601: Pr C. – Litt. XY, Nr. 25.448: C, d, Es. –
- DEN HAAG Haags Gemeentemuseum. 69 D 14: v (Christian Gottlob Meißner). –
- DRESDEN Sächsische Landesbibliothek. Mus. 2405 T 7: v. –
- GÖTTINGEN Johann Sebastian Bach-Institut. Sammlung Scholz. Mappen NBA V, 6; V, 9; IV, 4; IV, Supplement (Leonhard Scholz). –
- HAMBURG Staats- und Universitätsbibliothek. MB 1974: v. –
- KOPENHAGEN Det kongelige Bibliotek – Musikafdelingen. Sammlung Weyse: v. –
- LEIPZIG Bach-Archiv. Sammlung Gorke. Go. S. 3: Pr Cis (Carl Philipp Emanuel Bach). –
- LEIPZIG Musikbibliothek³. Sammlung Pölitz. Poel. mus. Ms. 33: v. – Ms. 34: v. – Sammlung Becker. III. 8, 9: Fis. – Musikbibliothek Peters. Sammlung Scheibner, Ms. 4: g. – Ms. 6: v. – Sammlung Mempel-Preller. Ms. 8 16: Pr Cis. – Ms. 8, 17: C. – Sammlung Rudorff. Ms. R. 13: Pr C, Pr G, Pr B. –
- LONDON British Museum. Music Library. RM KL 21: v. –
- OBERLIN, Ohio Oberlin College. The Conservatory Library: v. –

¹ Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*. Trossingen 1958; Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek*. Berlin 1965.

² Beginn des Wohltemperierten Klaviers I von der Hand Carl Heinrich Ernst Müllers, Schluß von Johann Friedrich Agricola.

³ (Peter Krause), *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*. Leipzig 1964.

- PRAG Narodní Muzeum – Hudebné Oddělení (Nationalmuseum – Musikabteilung). XXXIV A 286: Fg c.
 YALE, New Haven, Connecticut (USA) Yale University. Music Library. Sammlung Lowell-Mason. LM 4839i: Fg h. – LM 4844: C, e, fis, g, B, A, c, G, E, F. – Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. –

Verschollen:

- WEITZMANN Abschrift des Wohltemperierten Klaviers I. Letzter bekannter Besitzer: Carl Friedrich Weitzmann (1808–1880). Ausgewertet in BG XIV (1866), S. XV, Nr. 6, und S. 205–240. –

Drucke⁴

- KIRNBERGER Johann Philipp Kirnberger (tatsächlich verfaßt von Johann Peter Abraham Schulz), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*. Berlin und Königsberg 1773. S. 55–115: Fg h. –
 RIGLER Franz Paul Rigler, *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen*. Ofen 1798. S. 464–467: Fg F. –
 SHIELD William Shield, *An Introduction to Harmony*. London 1800. S. 114–115: Pr d. –
 SIMROCK *48 Préludes et Fugues dans tous les Tons*. Bonn (1801). –
 NÄGELI *Vingt quatre Préludes et Fugues*. Zürich (1801). –
 HOFFMEISTER *Oeuvres complètes . . . Le clavecin bien tempéré*. Hoffmeister und Kühnel, Leipzig (1801). –
 IMBAULT *48 Fugues pour le piano*. Paris (vor 1805). –

Das Autograph (= A) P 415 ist eine sorgfältige Reinschrift. Konzepthandschriften (= α) sind verloren, doch beweisen das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (YALE), P 212, P 401 und HOFFMEISTERS Druck, daß Frühfassungen vorhanden waren, die erweitert und verbessert worden sind. Auch in A hat Bach noch geändert. Aus den Abschriften, die unabhängig voneinander auf A zurückgehen, lassen sich vier Korrekturschichten ablesen.

Mit A 1 bezeichnen wir die Eintragung von 1722 (abgeschlossen spätestens 1723) – einschließlich der Korrekturen, die sogleich bei der Niederschrift oder bald danach angebracht worden sind. Ihr sicherster Zeuge ist A selbst, da die Spuren der Erstschrift noch deutlich zu erkennen sind. Zwar geben die Handschriften P 1074, P 1075, P 417, BEREA u. a. die A1-Lesarten wieder, doch ist keine von ihnen direkte Abschrift von A. Gemeinsamkeiten lassen auf Zwischenhandschriften schließen; es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß diese Quellen letztlich auf α , jener Vorlage, die Bach bei der Reinschrift A vorlag, zurückgehen. Der Schreiber von P 401 kopierte α , hat aber die frühen Lesarten nachträglich an A1 angeglichen. BEREA, datiert auf den 25. November 1725, und DEN HAAG lassen vermuten, daß die Eintragungen von A1 zunächst im wesentlichen unangetastet blieben.

A 2 ist die korrigierte Fassung, wie sie von P 202 bezeugt wird. Diese Abschrift wurde um 1733 von Anna Magdalena Bach begonnen (C-a) und von Johann Friedrich Agricola um 1739 fertiggestellt (a-h). Für beide Schreiber war A 2 die direkte Vorlage. Später gingen einige Blätter (C-cis) verloren; sie wurden – nach Ms. 33 – ergänzt.

Von P 202 unabhängig auf A 2 zurückgehend, bestätigt Ms. 34 die A 2-Lesarten bei den Stücken C – Fis.

Die Korrekturschicht A 3 läßt sich aus Ms. 6 ablesen. Über eine verlorene Zwischenhandschrift bezieht diese Quelle Lesarten und oftmals minutiös genaue Notationseigenheiten aus A 3.

Die A 4-Korrekturen zeigen, daß Bach im Alter sein Werk noch einmal einer gründlichen Durchsicht unterzogen hat. Als direkte Abschrift von A 4 ist nur BRÜSSEL Litt. XY anzusprechen. Am.B. 57 und Am.B. 49 gehen auf eine gemeinsame Quelle zurück, die eine von Kirnberger betreute A 4-Abschrift gewesen sein muß. Unabhängig von diesen bestätigt P 208 die späte Fassung.

SPEZIELLE ANMERKUNGEN

Zur Bezeichnung kommentierter Stellen ist im folgenden das Schema *Takt – Zeichen – Stimme – Bemerkung* verwendet. Z. B. bedeutet T. 15, 5: Takt 15, fünftes Zeichen. Unter „Zeichen“ sind sowohl Noten als auch Pausen zu verstehen (nicht jedoch Vorschlagsnoten oder Verlängerungspunkte etc.).

Präludium 1 C-Dur BWV 846

T. 33–34: In A ist der Baß in Halben notiert: $\underline{d} \underline{d} \underline{d} \underline{d}$.

⁴ In T. 34 hat Bach – nach Zeilenwechsel – den Haltebogen vergessen.

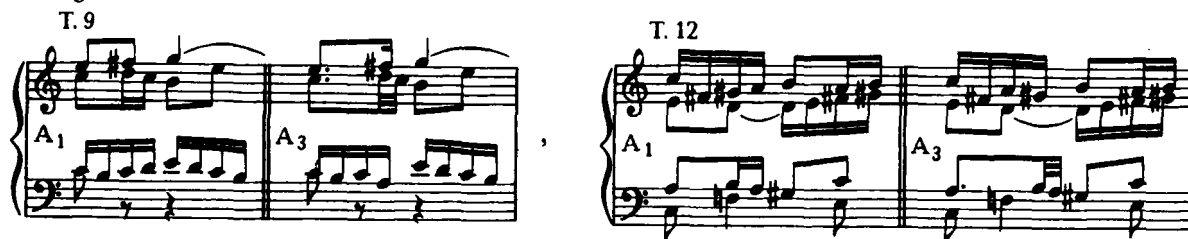
⁴ Magali Philippsborn, *Die Frühdrucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine kritisch vergleichende Untersuchung anhand des Wohltemperierten Klaviers I*. Phil. Diss. Frankfurt 1975. – Hans-Joachim Schulze, *Bach-Dokumente III*. Kassel, Leipzig 1972. Nr. 781, 1012, 1045, 1046.

Fuge 1 C-Dur BWV 846 A₁

Der Themenkopf lautete zunächst



Erst in der Korrekturschicht A₃ erhielt er die rhythmische Verschärfung unseres Textes, die in T. 9 und 12 noch weitere Änderungen veranlaßte:



In beiden Fällen hat Bach den thematischen Quartgang aufgegeben und T. 12 sogar eine unsangliche Wendung in Kauf genommen. Fraglos stellt die A₃-Lesart in T. 12, die von allen maßgeblichen Abschriften – Ms. 6, WEITZMANN, P 402, P 208, Am.B. 49, Am.B. 57 und BRÜSSEL Litt. XY – akzeptiert worden ist, den Willen des Komponisten dar. Jedoch verbinden die meisten bisherigen Ausgaben nach dem Vorbild von SIMROCK die beiden Fassungen, indem der Tenor A₃, der Sopran aber A₁ wiedergibt. Unser Text ist nicht etwa eine „mißglückte Korrektur“ Bachs; vielmehr umgeht die durchaus Bachische Tonfolge fis'-a'-gis'-h' klangliche Härten und läßt zugleich das Thema (im Tenor) besser hervortreten. –

T. 15, 5, Baß: Nach der in A₃ vorgenommenen Punktierung hat Bach das Thema noch einmal korrigiert:



A₄ entstellt das Thema, so daß wir uns der thematischen Konsequenz beugen und A₃ den Vorzug geben.

Präludium 3 Cis-Dur BWV 848

T. 1, T. 17 und T. 55 wurden in A₂, T. 8, T. 16, T. 24 und T. 54 in A₄ korrigiert. Zuvor lauteten sie:



Die Handschrift Ms. 33 – sonst zur A₂-Schicht gehörend – hat in T. 1 ausnahmsweise noch die Lesart der ersten Eintragung. Ob diese „Zwischenfassung“ aus A₂ stammt, bleibt jedoch zweifelhaft.

Fuge 3 Cis-Dur BWV 848

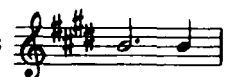

T. 5, 1, Sopran: Der Vorschlag wurde von Bach in A₄ hinzugefügt, der dazugehörige Bogen später – vielleicht von fremder Hand – ergänzt. T. 34, Zählzeit 3, Baß: A: ♯ (wie Frühfassung); P 1075: ♯; P 417, P 205 und LEIPZIG Poel. mus. Ms. 33, 1: ♯ (wohl angeglichen an die vorhergehenden Takte).

Präludium 4 cis-Moll BWV 849

T. 11–12, Sopran: Nach dem Zeugnis von Franz Kroll (BG XIV, S. 210) ist der Haltebogen über ais'-ais' zwischen 1861 und 1866 von unbekannter Hand in A₁ eingetragen worden. Der musikalische Kontext spricht für Krolls Beobachtung. – Alle Ornamente – außer den Arpeggien in T. 3, 8 und 34, die bereits in A₁ vorhanden waren – entstammen A₄. Die Vorschlagsnote (?) vor a in T. 25 dürfte ein Schreibversehen sein.

Fuge 4 cis-Moll BWV 849

T. 41, 2, Tenor: Das Kreuz gilt nur für diese Note, nicht auch für T. 41,6. Wohl um die Wirkung der Chromatik

(T. 41, 4–6, Tenor) zu mildern, hat Bach in A₄ den Sopran aus  in  geändert.