

J. S. Bach

Chromatic Fantasy

UT 50161

John Sebastian Bach

巴赫

半音阶幻想曲与赋格

(BWV 903/903a)

Leisinger / Behringer

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

---

UT 50161

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

Johann Sebastian Bach

---

# 半音阶幻想曲与赋格 BWV 903

Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903

mit Frühfassung BWV 903a

und der aus dem Umkreis Forkels überlieferten Fassung

---

乌尔里赫·莱辛格根据原始资料编辑并作评论

麦可尔·贝宁格编订指法并撰写演奏评注

Nach den Quellen herausgegeben und kommentiert von Ulrich Leisinger

Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Michael Behringer

Edited from the sources and commented by Ulrich Leisinger

Fingering and Notes on Interpretation by Michael Behringer

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

---

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

巴赫半音阶幻想曲与赋格 BWV903/903a / (德)巴赫  
作曲. —上海:上海教育出版社, 2010.6  
ISBN 978-7-5444-2961-0

I. ①巴... II. ①巴... III. ①钢琴—独奏曲—德国—  
选集 IV. ①J657.412

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 110856 号

责任编辑 朱艳林  
封面设计 郑 艺

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H.& Co.KG, Wien

## 巴赫半音阶幻想曲与赋格 (BWV903/903a)

---

编 订 乌尔里赫·莱辛格 麦可尔·贝宁格  
译 者 李曦微  
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 上海书刊印刷有限公司  
开 本 960 × 640 1/8  
印 张 7.5  
版 次 2010 年 6 月第 1 版  
印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷  
印 数 1-3,000 册  
书 号 ISBN 978-7-5444-2961-0/J·0176  
定 价 15.00 元

---

# 序

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  
乙酉清明于  
上海音乐学院附中

## 译者序

上海教育出版社音乐出版中心热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分支学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有意义的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。比如“羽管键琴”,其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论

著中。在阅读外文文献时,需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思;巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法;“历史指法”与“现代指法”的比较;肖邦的装饰音;德彪西作品的踏板用法等等,都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比,维也纳原始版的优点是显而易见的,其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子,有助于澄清由于传言和虚构成对经典作品的大量歪曲误解,用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解,对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性,同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事,其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

2010年3月30日

## 前 言

《半音阶幻想曲与赋格》BWV 903 是巴赫最著名的作品之一,然而也是最令人困惑的。尽管该作品对技巧和音乐的要求都极高,从 18 到 19 世纪仍然有三十多种手稿存在;其中有十几种至今下落不明,但是当时的销售和拍卖目录都记载了它们曾经存在过。虽然看起来有如此多的资料是很有利的,但它的早期历史仍旧模糊不清。因为我们不知道有任何幸存的手稿出自巴赫之手,或者保留在他的个人图书室中。如果我们相信其中一份手稿的日期(资料 B),那么《半音阶幻想曲与赋格》的最终定型就应该在 1730 年左右。这份手稿的内容可以得到大多数资料的佐证(其中有一些来自巴赫的学生或者与他关系密切者),所以我们将它作为本版本的基础。

对各种资料进行比较后,我们发现乐曲开始的托卡塔风格段落至少有三种比较简单的样式,它们的真实性是不容置疑的。这样,它们可以被理解是该曲的较早形态。这些早期样式中最充分发展的一个与最终定稿之间的歧异处仅在于一个两小节的片段,后来代之以四小节。这份谱子在约翰·托比亚斯·克雷布斯(1692-1762)手中,可能是他在魏玛师从巴赫的那些年间抄的(1714-1717)。如果考虑到这部雄心勃勃的作品并没有被包括在任何巴赫家族成员的手稿收藏之中,那么,它的创作日期就不太可能早于巴赫的魏玛时期(1708 年后)。<sup>1</sup>

与当时半音阶类型(genus chromaticum)的定义一致,大多数资料中的幻想曲部分没有调号,不过赋格部分有常规的 D 小调调号。尽管如此,幻想曲与赋格是作为一个整体构思的,这点并无疑问;少数谱子中缺少幻想曲或者赋格,它们的年代较晚,而且通常是在全部是对位作品或者全部是自由风格的键盘乐曲的手稿集中。

少数极其重要的手稿抄于 1730 年前。显然直到 1740 年以后,这部作品才得到比较广泛的欢迎,并不局限于德国,还包括法国、英国、意大利和奥地利,并一直持续到 18 世纪末。令人惊奇的是,其中没有一份来自于所谓“中土林根”传播圈(J.P. 科尔纳,门培尔-普雷勒收藏)或者巴赫早年在莱比锡的学生们。从作品的标题也可以看出这种传播线索的中断:最早的资料用法文标题 *Fantasie chromatique*,后来的则

倾向用意大利文 *Fantasia chromatica*。尽管赋格是整体的不可分的一部分,但是在标题中总是没有被单独提及。

也许对于资料来源的这些情况的最佳解释是,假设巴赫是为自己写这部作品的,直到 18 世纪 30 年代前他都没有经常用它作为教材。此曲对他的年轻学生产生了持久的影响。原因有两个,其一是它迎合了 1750 年左右风行的对幻想性和表现力丰富的器乐音乐的喜爱;其二是在巴赫去世后,人们认为该曲是他的独创性的最佳体现。赋格部分具有与幻想曲同等的价值。包括弗里德里希·威廉·玛波格、约翰·菲利浦·科恩伯格和弗里德里希·奥古斯特·科尔曼在内的作家们都将它作为用半音性材料创作赋格曲的范例做过研讨。

为了写巴赫传记,约翰·尼可劳斯·福科尔于 18 世纪 70 年代初搜集过一些材料;1802 年该传记发表时,福科尔说他最初知道此曲是在 1774 年左右,当时威廉·弗里德曼·巴赫给了他一份抄谱,上面有一首幽默的题诗,表明了这首“半音阶幻想曲”的地位:<sup>2</sup>

这里,我的好人,  
是塞巴斯蒂安写的一些音乐,  
也称为:半音阶幻想曲,  
它将会永存。

这份曾经为威廉·弗里德曼所有的谱子已经佚失;不过,该谱的一份准确的抄本幸存于福科尔编辑的手稿集中(资料 F),这个集子可以看成是一组谱例,作为当时他写传记用的资料。福科尔将他的抄谱用在一个版本中[《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫作品全集》,1802 年](资料 O)。福科尔的版本与其他任何资料都明显不同,比如两手的分奏清楚地表现在符干的不同方向上,所以任何指法标示都没有必要;还有,一些片段的旋律与和声看来都被更精心地加工过。更进一步,福科尔在全曲都用了现代记谱的 D 小调调号,不过临时变化音的用法前后不完全一致。这个版本在 19 世纪传播很广,因为他的学生弗里德里希·康拉德·格莱朋克尔再版了它并加上评注。这个新版本(资料组 P)包含许多有关演奏习惯的线索,意在呈示出一个由威廉·弗里德曼·巴赫和福科尔继承

下来的巴赫的传统。在音乐学术性文献中,福科尔的版本有许多争议,多数作者都认为其中一些与众不同处是擅自改动巴赫原作的结果。然而他们没有考虑到福科尔是从巴赫的长子那里得到的这部作品;因此,不能排除这样的可能性,即《半音阶幻想曲与赋格》的这个较晚的版本确实来自 J.S.巴赫本人,并且只传给他钟爱的长子使用。

赋格部分的情况不同,它始终没有过大的改动;除了福科尔版本中的一个三小节片段(第 87-89 小节),所有资料的乐谱内容都一致,多数音符的分组连线也一样。较后期的谱子中常见增加的装饰音,主要是长时值音符加颤音,否则这种音在键盘弦乐器上会消失得太快。

这里讨论过的有关资料的复杂性使得有必要将早期和后来的幻想曲版本内容汇编成附录。根据我们的了解,本版本第一次考虑到,在绝大多数资料中,《半音阶幻想曲》没有任何调号。在早期谱子中,几份迄今不为人知的抄本(资料 D、Q1)被用来复原已佚失的约翰·路德维希·安东·鲁斯特的抄本(资料 Q),后者被认为是早期抄本中唯一最可信的。

由于福科尔的版本有大量的音乐细节加工,所以必须全部印出。反之,最早的抄本只需印出开头的 31 个小节足已,它们与主要版本中开头 28 个小节相对应。该曲的后面部分,早期版本与主要版本之间的差异相对较小,它们都记载在“版本评注”中以便演奏者可能据以完整地复原早期版本。

每一种版本的主要资料来源都在“版本评注”中加以确证。最可靠的手稿中有一些不同内容无法轻易地解释为笔误,它们必须被作为独立的,从而很可能是可信的变体。所以我们将这些变体放在脚注中。临时号只在小节内生效并且不会自动地影响别的八度。有一些地方,尤其是音乐进行方向改变处,提示性的临时号都被保留了。在任何有关资料中都没有的临时号则标记在方括号内。值得一提的是,各种资

料都倾向给所有的和弦音用独立的符干。为了谱面的清晰,总的来说我们都采用了现代记谱法。在某些情况下,为了使分部写作的声部进行一目了然,使用了分别的符干。那些只出现在少数资料中的符号被加以圆括号,其出处在“版本评注”中加以说明。

有关演奏的问题在“演奏评注”中讨论。不同时值音符连结而成的音组并不一定需要弹成数学式地精确,这点目前只须注意到即可。更重要的是,记谱方法给演奏者提供了一个线索:在一群音符中速度是如何变化的,还有一音群前的休止符长度显示出哪些音应落在拍上。

“版本评注”中列出了所有收藏相关材料并允许我们使用它们的图书馆,本版本的编辑们在此对它们一并表示感谢。这其中最重要的是达姆施塔特的海西舍·兰德斯与大学图书馆音乐部主任,他提供了原件副本。向我们在莱比锡巴赫档案馆的同事们致以特别的谢意,他们提供了有关分别的资料的信息,还有哥廷根约翰·塞巴斯蒂安·巴赫研究所的乌维·沃尔夫博士,他与我们之间有过合作者式的富有启发意义的意见交流。如果不能研究莱比锡巴赫档案馆的材料,本版本是无法完成的。

乌尔里赫·莱辛格

1. 《半音阶幻想曲》的创作不只一次被解释为是因为巴赫于 1719 年在冠腾宫廷得到麦可·米特科新制的乐器引发灵感所致。然而这种猜测是有问题的,因为幸存米特科所制的乐器没有一架音域超过  $c^3$ 。而且,前文提到过的本作品来源之一科雷伯斯抄本(资料 E)有可能早于 1719 年。

2. 其后引用过的《新巴赫读本:从书信与文件看约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的一生》,汉斯·T.大卫和亚瑟·门德尔编辑,克里斯托夫·沃尔夫改编并扩充(纽约和伦敦,1998 年),第 468 页。

## 演奏评注

威廉·弗里德曼有关《半音阶幻想曲》的言论“半音阶幻想曲,它将会永存”(参见本版本前言)——其真实性无可置疑。不过仅仅用“美好”这样的标签是不足以表达这部作品的价值的。在巴赫的全部键盘乐器作品中,这首曲子的地位十分独特。<sup>1</sup>如果说巴赫的拨弦键琴曲托卡塔与17世纪管风琴音乐的所谓“幻想曲风格”有明显的承继关系,那么《半音阶幻想曲》在曲式结构和规模,尤其是创新性方面都远远超过了前者。它独立于那些著名的曲集之外(《十二平均律》、《键盘乐器实践》和组曲),以其前所未有的高超技巧与对听众和演奏者的强烈吸引力,在18世纪上半叶的键盘音乐文献中为自己奠定了一个稳固的地位。

弗里德里希·格莱朋克尔在其1820年出版的《半音阶幻想曲与赋格》的导言中提供了一些有关演奏该曲的指导性信息(副标题:“新版本,附有从J.S.巴赫到W.弗里德曼·巴赫,再到福科尔和他的学生们一路传承下来的、该曲的正确演奏方法的描述),这些演奏指南仅仅因为被认定为是原样的,就足以令人感兴趣。其中有一些十分引人注目,所以被附在本文最后。

即使这首幻想曲可能给听众以宏大的即兴演奏的印象,实际上各个部分都有着深思熟虑的平衡,互相关联而无随意性:开头的宣叙调正好处于幻想曲的黄金分割点。这种数学关系不是听得见的,不过肯定是可以领悟的。结构的平衡性——尤其是当一首曲子中缺乏突出的主题个性时——使得听众可以感受到它的完整统一,尽管它的各个部分极其多样化,也不会因此四分五裂。

《半音阶幻想曲》是17、18世纪将音乐作为一种语言的观念的完美范例:比如布局、加工、润饰等修辞学的原则有助于理解这部作品,包括它的结构和细节。<sup>2</sup> 这些对演奏实践具有提示意义的将在“宣叙调”部分进一步探讨。

### 有关乐器的说明

《半音阶幻想曲》是为哪种乐器写的?多数18世纪的资料倾向于认为是为拨弦键琴写的:法文 pour le Clavessin,意大利文 per Cimbalo 等等。无论如何,

它的炫技倾向和几乎是壮丽的效果非常适合拨弦键琴。前文提到的Fr. 格莱朋克尔于1820年发行的版本在宣叙调中有力度标记(*pp*, *p*, *f* 和 *cresc.* / *decresc.*),这部作品在当时已有100年的历史。无法确实阐明在多大程度上这些标记可以从前文提及的那些人(福科尔、W.Fr.巴赫)一直回溯到J.S.巴赫,或者是根据19世纪初的乐器性能而采用的。尽管如此,我们仍然可以推测,福科尔最后用来演奏这部作品的乐器很可能是击弦键琴。总之,这些力度标记显然不可能用拨弦键琴演奏。

就实际用途而言,除了拨弦键琴外,也应考虑到现代钢琴。在这方面,需要参照以下一些基本的考虑:早期一种通行的做法是,如果某些过去的音乐作品不仅是用来研究还是用来演奏的话,就根据当时的乐器性能加以改动。我们可以回顾一下从莫扎特、门德尔松、勃拉姆斯到勋伯格和韦伯恩,直到斯托科夫斯基对巴赫和亨德尔的作品所做的改动。当今,演绎过去的音乐作品的主流倾向是“真实性”,在这方面,“原始版本”是十分有价值的依据。还有,演奏者应该意识到以下因素的作用:乐器、演奏练习和技巧、调律(以及记谱与演奏场所),它们都密切地联系在一起,并形成恰当的平衡关系。想在钢琴上演奏《半音阶幻想曲》的人必须意识到,用现代乐器(它们与巴赫时代的乐器十分不同)来演奏可能要求做一些改动,尽管并非要弹成“布索尼版”,然而对自己的乐器性能还是要有敏感性。

### 琶音

显然,如何演奏标记着 arpeggio(琶音)的和弦的问题几乎与《半音阶幻想曲》本身一样古老。在“版本评注”列出的资料中,有些18世纪末的手稿(格哈特抄本),其中试图标明琶音类型。基本上所有的二分音符琶音应该没有问题:演奏者将和弦分解,从最低音弹到最高音,然后下行。问题主要出在当和弦中有四分音符经过音或者整个和弦是四分音符的情况。<sup>3</sup> 对于后者,我们收集的资料中有一种有趣的解决办法:其中的和弦并非分解的琶音。乍一看似乎简单化,但仔细审视后却发现它提供了不同于那种不变的琶音模式的可能性(从低音到高音再下行),将谱

中的和弦作为自由处理的基础。也可能将第一个四分音符弹成上行琶音,第二个则弹成下行。与此有关的是要切记第 42-44 小节是将过程写出来的琶音,而不是连续琶音进行的中断。同样,演奏者多少会被迫将第 30 小节的两个和弦不弹成琶音,否则就无法弹高声部的颤音和连线。当然,整个 arpeggio 段落并不存在就此一家的弹法(格哈特抄本的琶音记法见第 1 页)。第 33 和 40 小节的另一种不同弹法如下:



很明显,琶音中的分解和弦音符并不等同于平常的八分音符和十六分音符音型,它们的时值只能是大概的。和声进行则显示出更确定的规律性。

有关《半音阶幻想曲》的解读,参考以下作品是有助益的:巴赫的《 $\flat$ E 调前奏曲》BWV815a、《C 小调前奏曲》BWV921、《A 小调赋格》BWV944,还有亨德尔的《前奏曲》(HWV566、567、568、570、572、573;见《亨德尔键盘乐器作品集》维也纳原始版本 UT50120,第三卷),它们几乎都只用 arpeggio 这个术语。另外,其他一些拨弦键琴文献,例如,法国拨弦键琴学派的《无小节前奏曲集》提供了分解和弦弹法的各种可能。

同样,可以认为宣叙调中的和弦几乎都应该弹成分解的琶音。关于琶音标记适用于多少独立和弦这一点上,众多的资料相当统一。严格的读谱可以发现四种不同记谱法:(1)第 58 小节全部音符都写出的 arpeggio,(2)arpeggio 标记只用在某一只手的和弦上,(3)用延续的 arpeggio 标记,(4)没有任何标记的和弦。最终应该如何处理这些标记是演奏者的决定;不过,前文提及的各种资料在这个问题上的一致性表明不可以完全随意地演奏。

## 宣叙调

音乐中最类似对内容做文字说明的手段就是宣

叙调。在纯器乐作品中加入宣叙调,证明了音乐可以无言地“说话”这种信念是可以实现的。自然,听众需要琢磨一段宣叙调“讲”的是什么内容。同时,我们显然无法从这种宣叙调中重现作曲家的具体想法。不过恐怕也并非十分必要去对作者的原来意图刨根问底,不如让演奏者去构筑自己的“情境”并把它传达给听众。要这样做就必须研究什么因素在宣叙调想表现的内容中起作用,是独立的音型、小节或是小节群。要确定音乐的性质,是自信、否定、疑问、后悔、顺从抑或是抗议。演奏者还要进一步明确如何处理“宣叙调式”的音型的节奏进行。在许多 18 世纪的文章<sup>4</sup>中可以发现一种论点:小节线提供的只是指引性的划分,因此,短时值音符的使用(有时)更多地是为了符合小节的长度而不是乐思的需要(参见格莱朋克尔的前言中的评论)。有两种读谱法是不对的,即,或者把一切都理解为“自由的”,或者对谱子做过分韵律式机械性的解读。正如只有词汇而不是字母才是可以理解的,音符也只有联络成有意义的群组才可以被领会。

本版本一方面可能会引起对《半音阶幻想曲》(也不仅是本版本)的不同处理,也许有多少演奏者就有多少种,这应该说是有益的。另一方面,一种演奏如果要使听众信服,演奏者就需要在他们的想象中对该曲的情境有一个明确的印象,如此,听众也会领略到同样的情境。

## 指法

本版本的指法应该是实用的并能鼓励进一步的探讨;它们一方面应该是顺手的,另一方面有助于使句法恰当和清晰。它们代表了“历史”与“现代”规则的融合。C.P.E.巴赫写道:“我那受到主庇佑的父亲告诉我,他年轻时听到出色的音乐家说,除非迫不得已,否则不要用大拇指。他有生之年经历了音乐潮流逐渐的、重大的变化,致使他不得不考虑用所有的手指尤其是大拇指弹琴。除了其他好处以外,大拇指在演奏由于调性扩张而越来越难的音乐时,是自然赐给我们的不可替代的工具。就这样,大拇指改变了被动的地位,成为主要的手指。”<sup>5</sup>

我们可以相当肯定地推测,新旧指法体系曾经长期并存。有些情况下,历史性的指法可能仍然是有效的(准确地说,在弹起来顺手和有助于自然的句法等方面),它们的价值应该得到正确的判断。

当然,需要一些时间才能对“历史性”指法运用自如;现代指法的“训练的长处”是毋庸置疑的,其中大多已经过多年的实践考验,无论如何,还是应该给历史性指法一个机会。它们打开了新的可能性的领域。

《半音阶幻想曲》的资料中有许多段落是关于双手如何分布弹奏的指示:有的用符干的不同方向标明,有些注明 *m.d.*(右手)或 *m.s.*(左手)。偶尔有符干方向与文字说明相左的例子。唯独福科尔的版本在这方面是始终一致的,结果是该版本完全不需要指法标记。本版本在符干方向的写法方面遵从资料里的原则;有些地方我们建议用与资料不同的双手分布。在这种情况下,用双手分奏一个片段不仅是为了顺手,而且听觉效果也会不同。尤其是在拨弦键琴上演奏这类片段,只有用“左右手交替”的处理方法,才可能使同一和弦内的音都展现出来,单用一只手是不能做到的。

不过,指法与乐器自然是相关的。现代三角钢琴的琴键较宽,触键较重,就此已使某些历史性的跨越指法不适用(跨越大拇指之外的)。但是另一方面,“旧”指法可以更有效和自如地表达音乐的内涵,这时就应该选择它。

## 不同模式

本版本印出一些不同模式,这不但是编辑的例行基础工作,而且它们都是实用的。看来应该保持历史资料中不同模式的整体统一性,就是说,只要有可能,就不要从所有现存资料中拼凑什么“最完美的”模式和读谱。研究不同于普遍使用的模式有助于形成全面理解《半音阶幻想曲》的方法。

## 赋格

幻想曲以一段富有特性的经过整个八度的半音性下行结束后,赋格主题从两个上行半音进行的三度开始,分别达到  $c^2$  和  $g^1$ ,造成一种不明确的听觉印

象,可能是 C 大调(或者 A 小调),更可能是 G 小调;而 D 小调的调性中心直到主题的最后两个小节才确立。开始部分的小节划分也令人迷惑,基本上自然音阶中的半音都放在弱拍上,而变化半音性的进行反而从小节中的重拍到了弱拍<sup>6</sup>;这样一来就接近于一开始的节奏构思是两个三拍子小节等于三个二拍子小节,或者至少是第 1 和第 3 小节具有弱拍的特征。从第 5 小节开始,常规的拍子模式才确定。赋格主题的其余进入处也都做了同样的节奏处理。

麦可尔·贝宁格

1.“这首幻想曲是独特的并且永远不会有同样的作品”(约翰·尼可劳斯·福科尔,《约翰·塞巴斯蒂安的一生,他的艺术和作品》,莱比锡,1802年,第71页)。

2.从有关修辞学的角度对《幻想曲》的详细讨论参见:拉尔夫·达曼的《德国巴洛克时期的音乐观念》,(拉阿伯,第2版,1984年),第368页以后。

3.参见附录引用的格莱朋克尔的前言。

4.参见约翰·约阿希姆·匡茨的《试论组合长笛的演奏艺术》(柏林,1752年),第272页和卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫的《试论键盘乐器的演奏艺术》(柏林,1753年和1762年),第124页。

5.C.P.E.巴赫《试论键盘乐器的演奏艺术》,第一章“指法”,§7,第17页。

6.这方面应参照以所谓“半音交替上下行”规则为基础的低音进行模式。例如:斯威林克的《半音阶幻想曲》,巴赫的康塔塔 No.78 中的开始合唱“耶稣,我的灵魂”和 No.12《眼泪、叹息、颤抖、悲伤》,或者《B 小调弥撒》的《钉在十字架上》,还有同一部作品中合唱部分半音阶进行段的歌词安排,巴赫的经文歌《别害怕》BWV228 中的赋格段“我为你赎罪了”。进一步,一些不一定是半音阶进行的片段的歌词安排常常引起对非对称小节中的简单化的重音规律的质疑:考虑一下经文歌《来啊,耶稣,来啊!》BWV229;还可以参考那些萨拉班德风格的片段,如歌词“来啊,耶稣”、“我的肉体”或者“我渴望我的”等处,其重音安排是为了突出主要音节;另一种情况,如歌词“你安息之后我会怀念你”或者“那苦涩的路”等处则明显地将重音从小节第一拍移到第二拍。

## 附录

以下片段摘自弗里德里希·格莱朋克尔为他于1820年编辑的《半音阶幻想曲与赋格》版本所写的前言。

……J.S.巴赫的大多数音乐作品是永恒的纯艺术作品,所以必须客观地处理它们。演奏它们应该杜绝任何浪漫性、装饰、时髦、主观和个人偏见。任何人如果缺乏足够的鉴别力和训练所以不能使自己的情绪只受艺术作品本身的指引,却又想把这些作品置于当代,或者任何一个特定的时代背景中,就无疑会处理错并毁了它们……以上所言首先适用于《半音阶幻想曲》。就该曲而言,每一个具有扎实的功底、能置个人感觉于不顾而接近实际应有的演奏法的新钢琴家,应该接受以下与首页所说的相应的指南。

……《幻想曲》的开头两页直到第三页的琶音段(第1-27小节)需要弹得光彩夺目又轻巧,一种持续的快速运动,清晰而没有音符混响的干扰,力度随着不会错的和声感增强和减弱。只有第一个 arpeggio 前的 D 调分解和弦,三连音过渡句开始应该稍慢,然后逐渐加快,直到演奏者为 arpeggio 设定的速度。其余两处 arpeggio 前的过渡句也做同样处理。

根据 C.Ph.E.巴赫的教科书《试论键盘乐器的演奏艺术》中指出的,空心音符加 arpeggio 标记应该弹成分解和弦,上下行各两次,每个分解和弦所有的手指弹完后要保持住。不过就本作品而言,最好每一个分解和弦只弹一次上下行,每一段 arpeggio 的最后一

个和弦只弹一次上行……空心音符中间加入的四分音符第一眼令人困惑,与其有关的唯一评论只能是,不拘泥于节奏,那些四分音符只是简略记谱而非用改变的音符去改变已有的和弦,这样一来什么难题都消除了。

……宣叙调的弹法被设想为是符合常规节奏的。然而,那些代表宣叙调特征的短时值音符可能意在弹得更快一些,因此必须注意到,采用这种记谱法只是为了符合小节线之间的通常运行。然而外在的视觉节奏与内在乐思的节奏很不同,这里的情况可能是,较短时值音符要弹得与相邻的较长时值音符一样慢,或者甚至更慢,例如第一段宣叙调结束处的三十二分音符。每段宣叙调的第一个音(在格莱朋克尔的版本中)是用简略方法记的,并非是让演奏者弹成走样的附点音符,只是表明每段都开始于弱拍,所以,第二个音必须是重音……导向结束段的延长音……可用于最自由的演奏和近乎任意的装饰。不过,唯有那些谙熟类似艺术作品的风格和性质的人可以尝试。J.S.巴赫本人用独立的音型写出了这种装饰,它们被置于和弦之间……对于那些辨别力差的人,应该提到,那些间奏(指第75-78小节的第二和第四拍的和弦与音型)并不是结束段的主要乐思,更重要的是那些在和弦之前的半音下行八分音符。所以,这些间奏的趋势应该是倾向于但是并非真的要有自身的完整性。最后,终止和弦要弹成下行的琶音,同时渐慢。

# VORWORT

Die *Chromatische Fantasie und Fuge* BWV 903 gehört zu Johann Sebastian Bachs bekanntesten und beliebtesten, in mancher Hinsicht aber auch zu seinen rätselhaftesten Klavierwerken. Trotz der für ihre Zeit enormen technischen und musikalischen Ansprüche sind nahezu 30 handschriftliche Quellen des 18. Jahrhunderts erhalten, ein gutes Dutzend zeitgenössischer Katalogeinträge liefert Nachweise über heute verschollene Abschriften. Die Entstehungshintergründe bleiben trotz der scheinbar günstigen Quellenlage unklar, denn keine Quelle von Bachs Hand oder aus seinem Besitz ist erhalten geblieben.<sup>1</sup> Wenn man der Datierung einer Abschrift von unbekannter Hand (Quelle B) glauben darf, lag die *Chromatische Fantasie und Fuge* spätestens 1730 in einer verbindlichen Gestalt vor. Diese Fassung wird durch die Mehrzahl der Abschriften, von denen einige auf den Kreis von Bachs Leipziger Schülern zurückgeführt werden können, bestätigt und bildet auch den Haupttext der vorliegenden Neuausgabe.

Ein Vergleich der Quellen belegt für den toccatenartigen Eingangsteil mindestens drei einfachere Varianten, an deren Authentizität mit guten Gründen nicht zu zweifeln ist, und die folglich als Vorstufen der Hauptfassung anzusehen sind. Die am weitesten entwickelte dieser Frühfassungen, von der sich die Hauptfassung im wesentlichen nur durch die Erweiterung einer zweitaktigen zu einer viertaktigen Phrase unterscheidet, liegt in einer Abschrift von Johann Tobias Krebs (1690–1762) vor und läßt sich plausibel seiner Schülerzeit bei Bach in Weimar (1714–1717) zuordnen (Quelle E). Berücksichtigt man weiterhin, daß das ambitionierte Werk – anders als die Toccaten und Capriccios – in keinem der Sammelbände enthalten ist, die im Umkreis des jugendlichen Johann Sebastian Bach entstanden sind, so muß eine Entstehung vor der Weimarer Zeit, d. h. vor 1708, unwahrscheinlich erscheinen.

Aufgrund des außergewöhnlichen Tonumfangs der Frühfassung, die von *Kontra-A* bis *d'''* reicht, wurde die Komposition gelegentlich mit einem besonderen Instrument am Köthener Hof in Verbindung gebracht, einem Cembalo des Berliner Instrumentenmachers Michael Mietke, das im Frühjahr 1719 geliefert wurde. Träfe diese Annahme zu, so rückte die *Chromatische Fantasie* in unmittelbare zeitliche Nähe zum 5. Brandenburgischen Konzert, dessen Cembalopart nicht weniger extravagant ist.<sup>2</sup> Die Datierung bleibt jedoch in mehr als einer Hinsicht problematisch: Die erhaltenen Instrumente Mietkes überschreiten den Ton *c'''* nicht, während Thüringer Instrumente der Zeit, darunter das berühmte Berliner Bach-Cembalo, den geforderten Tastenumfang durchaus aufweisen.<sup>3</sup> Zudem dürfte Johann Tobias Krebs' Abschrift des Werkes, wie dargelegt, vor 1719 zu datieren sein.

In fast allen Quellen ist die *Chromatische Fantasie* – entsprechend zeitgenössischen Beschreibungen über das *Genus Chromaticum*<sup>4</sup> – ohne eine Generalvorzeichnung enthalten. Die Fuge ist hingegen stets in regulärem d-Moll notiert. Dennoch kann an der Zusammengehörigkeit von Fantasie und Fuge kein Zweifel aufkommen: Nur wenige Abschriften enthalten nur einen der beiden Teile; dabei handelt es sich gewöhnlich um Sammelhandschriften, in die entweder nur Fugen oder nur freie Klavierwerke aufgenommen wurden.

Aus der Zeit bis 1730 sind nur einige wenige, wenn auch gewichtige Quellen erhalten. Erst seit den 1740er Jahren läßt sich eine weitere Verbreitung nachweisen, die keineswegs auf die engeren Bach-Zirkel in Deutschland

beschränkt blieb, sondern schon im 18. Jahrhundert Frankreich, England, Italien und Österreich erreichte. Auffälligerweise gibt es aber keine Quellen, die der sog. mittleren thüringischen Überlieferung (Johann Peter Kellner, Sammlung Mempel Preller) oder Bachs älteren Leipziger Schülern zugeordnet werden könnten. Der Bruch zwischen einer älteren und einer jüngeren Überlieferung zeigt sich auch bei den Titeln: Die ältesten Quellen verwenden die französisierende Bezeichnung *Fanta(i)sie chromatique*, die jüngeren fast durchweg den italienisierenden Begriff *Fantasia chromatica*. Die Fuge, obgleich integraler Bestandteil des Werkes, wird nur selten im Gesamttitel der Handschriften genannt.

Der Überlieferungsbefund läßt sich am plausibelsten damit erklären, daß Bach das sichtlich für den Eigengebrauch komponierte Werk erst in den 1730er Jahren regelmäßig im Unterricht der fortgeschritteneren Schüler heranzog. Auf die jüngere Generation hinterließ das trotz seines Alters modern wirkende Werk nachhaltigen Eindruck, kam es doch der um die Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Liebe zum Phantastischen und zu einem „sprechenden“ Ausdruck in der Instrumentalmusik besonders entgegen und konnte es doch nach Bachs Tod als Manifestation von dessen „Originalgenie“ angesehen werden. Die Fuge fand bei den nachfolgenden Generationen nicht weniger Anerkennung: Friedrich Wilhelm Marpur, Johann Philipp Kirnberger und August Friedrich Christoph Kollmann haben sie in ihren Lehrbüchern als Muster für eine Fuge mit einem chromatischen Thema angeführt und dabei besonders auf die kunstvollen Änderungen der Themengestalt bei der Beantwortung hingewiesen.<sup>5</sup> In Wien gehörte die Fuge um 1800 zu den beliebtesten kontrapunktischen Stücken überhaupt, wie zahlreiche Abschriften belegen.

Johann Nikolaus Forkel, der in der ersten Hälfte der 1770er Jahre Material für eine Bach-Biographie sammelte (die dann erst 1802 im Druck erscheinen konnte), erhielt die Fantasie nach eigenem Bekunden um 1774 von Wilhelm Friedemann Bach aus Braunschweig mit einem launigen Begleitvers zugesandt, der den Stellenwert der Chromatischen Fantasie treffend kennzeichnet<sup>6</sup>:

*Anbey kommt an  
Etwas Musik von Sebastian  
Sonst genannt: Fantasia chromatica,  
Bleibt schön in alle Saecula.*

Die aus Wilhelm Friedemann Bachs Besitz stammende Quelle ist leider verschollen; die Annahme liegt aber nahe, daß sich eine getreue Kopie dieser Handschrift in einem von Forkel zusammengestellten Sammelband erhalten hat, der als Mustersammlung zur geplanten Biographie angesehen werden kann (Quelle F). Forkel hat diese Abschrift einer Ausgabe zugrundegelegt, die 1802 im Rahmen der *Œuvres complètes de Jean Sebastian Bach* bei Hoffmeister & Kühnel erschienen ist (Quelle O). Diese Fassung weicht insofern erheblich von der aus den übrigen Quellen bekannten ab, als hier in der Fantasie die Handverteilung aus der Behaltungsrichtung an fast allen Stellen eindeutig hervorgeht, so daß sich Fingersatzangaben nahezu erübrigen; hie und da sind Melodik und Harmonik zugunsten einer geschliffener wirkenden Lesart verändert, schließlich ist auch die moderne Vorzeichnung für d-Moll verwendet, die allerdings nicht ganz konsequent bis zum Satzende durchgehalten ist. Die Forkelsche Fassung fand im 19. Jahr-

hundert weite Verbreitung, da sein Schüler Friedrich Konrad Griepenkerl 1819 eine Studienausgabe (Quellengruppe P) veranstaltete, die durch Zusätze im Notentext minutiös eine Aufführungstradition dokumentieren wollte, die angeblich bruchlos von Johann Sebastian über Wilhelm Friedemann Bach und Forkel zu dessen Schülern reichte. In der neueren Literatur ist die von Forkel bezeugte Textfassung kontrovers diskutiert und meist als Eingriff von unberufener Hand bewertet worden, vielleicht deshalb, weil man Griepenkerls praktische Ausgabe unbesehen mit der vergleichsweise selteneren Originalausgabe Forkels gleichsetzte. Unberücksichtigt blieb dabei jedoch, daß Forkel das Werk von Bachs ältestem Sohn erhalten haben will. Analog zu anderen Fällen ist es daher nicht auszuschließen, daß Johann Sebastian Bach selbst für die späte Revision der *Chromatischen Fantasie und Fuge* verantwortlich war und diese exklusiv seinem Lieblingssohn zukommen ließ.

Die Fuge lag hingegen von Anfang an in einer definitiven Werkgestalt vor; sieht man von einer dreitaktigen Phrase in der Lesart der Forkel-Überlieferung ab (T. 87–89), so stimmen die Quellen miteinander in Bezug auf den Notentext, oft sogar die Balkensetzung bemerkenswert genau überein. Die späteren Quellen sind nur etwas reichhaltiger hinsichtlich der Verzierungen, beschränken sich aber auch hier fast durchweg auf Triller auf Haltenoten, die auf dem Cembalo andernfalls allzu rasch verklingen würden.

Die hier dargestellte Quellenlage läßt es gerechtfertigt erscheinen, neben dem oben als Hauptfassung bezeichneten Notentext der *Chromatischen Fantasie und Fuge* im Anhang sowohl die älteren Fassungen als auch die jüngere Fassung der Fantasie zu dokumentieren. Die Neuausgabe berücksichtigt unseres Wissens erstmals, daß die *Fantasia chromatica* in fast allen Quellen ohne Generalvorzeichnung mitgeteilt wird. Für die Frühfassung konnten bislang unberücksichtigte Quellen (Quellen D und Q1) herangezogen werden, die den Verlust der lange Zeit als einzige Quelle dieser Fassung geltenden Abschrift von Johann Ludwig Anton Rust ausgleichen können (Quelle Q).

Während die durch Forkel bezeugte Fassung wegen der zahlreichen Verfeinerungen im Detail vollständig wiedergegeben werden mußte, genügt für die älteste Fassung eine Wiedergabe des Anfangs bis zum Beginn von Takt 31, dem in der Hauptfassung 28 Takte entsprechen. Im weiteren Verlauf konnten die vergleichsweise geringfügigen Abweichungen dieser Fassung gegenüber dem Haupttext problemlos in einem besonderen Abschnitt der Kritischen Anmerkungen zusammengefaßt werden. Damit wird dem Spieler auch eine vollständige Wiedergabe der älteren Fassungen ermöglicht. Über die Quellenlage und die Hauptquellen jeder Fassung geben die Kritischen Anmerkungen Aufschluß.

Durch Fußnoten sind Abweichungen zwischen der Edition und hochrangigen Quellen dokumentiert, deren Lesarten nicht einfach als fehlerhaft beiseite geschoben werden können, sondern als selbständige und daher möglicherweise authentische Lesarten zu gelten haben. Akzidentien gelten prinzipiell nur für den jeweiligen Takt und die jeweilige Oktavlage. An einigen Stellen, vor allem bei Richtungswechseln in Läufen, erschien es jedoch hilfreich, die originalen Akzidentien als Warnungskzidentien stehenzulassen. In den meisten Fällen korrigieren sich die Abschriften bei zweifelhafter oder fehlerhafter Akzidentiensetzung gegenseitig; an wenigen Stellen wurden zusätzliche Akzidentien, die in keiner der berücksichtigten Quellen stehen, in eckiger Klammer hinzugefügt. Zeichen, die nur in einzelnen der für

die Edition relevanten Quellen anzutreffen sind, werden durch runde Klammern gekennzeichnet; ihre Herkunft wird in den Kritischen Anmerkungen im einzelnen nachgewiesen. In den handschriftlichen Quellen sind gewöhnlich alle Akkordtöne einzeln behalst; der Übersichtlichkeit halber wurde hier in der Regel die moderne Notationsweise gewählt und nur gelegentlich durch einzeln behalste Noten die Stimmführung verdeutlicht.

Auf Fragen der Aufführungspraxis wird in den Hinweisen zur Interpretation eingegangen. An dieser Stelle sei nur auf darauf hingewiesen, daß Gruppen, die Noten unterschiedlichen Wertes an einem Balken zusammenfassen, keineswegs immer mathematisch getreu auszuführen sind. Dies wird schon daraus deutlich, daß diese Gruppen in den Quellen oftmals auf höchst unterschiedliche Weise notiert sind, wobei in einem Falle (T. 69) sogar keine einzige Abschrift ermittelt werden konnte, die überhaupt arithmetisch genau „aufginge“. Für die Aufführungspraxis gibt die Notation damit im wesentlichen Anhaltspunkte für die Fragen, wie sich die Bewegung innerhalb einer Notengruppe verändert, und – angezeigt durch die Länge der voranstehenden Pause – welche Noten auf relativ gute oder relativ schlechte Taktzeiten fallen sollen.

Der Herausgeber dankt allen im Quellenverzeichnis detailliert nachgewiesenen Bibliotheken für die Bereitstellung der Quellen und die Publikationserlaubnis, der Leitung der Musikabteilung der Hessischen Landes- und Universitätsbibliothek Darmstadt überdies für die Faksimilevorlage. Für Informationen zu einzelnen Quellen danke ich meinen Kollegen am Bach-Archiv Leipzig, vor allem aber Herrn Dr. Uwe Wolf, Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, für einen anregenden und kollegialen Gedankenaustausch. Ohne Zugriff auf die Quellensammlung und die Arbeitsmittel im Bach-Archiv Leipzig wäre die Edition in der vorliegenden Form nicht möglich gewesen.

Ulrich Leisinger

<sup>1</sup> Eine Abschrift aus Familienbesitz, die auf Johann Elias Bach (1705–1755), den Vetter und zeitweiligen Gehilfen des Thomaskantors, zurückging und *interessante Anmerkungen über den „Tastenschlag“* enthalten haben soll (die Formulierung erinnert übrigens an das Vorwort zu Quelle P), ist vor etwa 50 Jahren von spielenden Kindern vernichtet worden. Vgl. *Bach-Jahrbuch* 1949/50, S. 123.

<sup>2</sup> Siehe Heinrich Bessler, *Zur Chronologie der Konzerte Johann Sebastian Bachs*, in: *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag*, Leipzig 1956, S. 115–128; ähnlich noch George B. Stauffer, *This Fantasia . . . never had its like* – *On the Enigma and Chronology of Bach's Chromatic Fantasia and Fugue in D-Minor BWV 903*, in: *Bach Studies* 1, hg. von Don O. Franklin, Cambridge 1989, S. 160–182.

<sup>3</sup> Das sogenannte Berliner Bach-Cembalo (Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz, Inventarnummer 356) stammt mündlicher Überlieferung zufolge aus dem Besitz Wilhelm Friedemann Bachs und könnte daher möglicherweise schon seinem Vater gehört haben. Das Instrument wird auf die Werkstatt Harrass in Breitenbach, Thüringen, zurückgeführt. Zum Berliner Bach-Cembalo siehe die Beiträge von Dieter Krickeberg und Konstantin Restle, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz*, 1996, und die dort angegebene Literatur.

<sup>4</sup> Vgl. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint 1953, S. 276 und S. 162.

<sup>5</sup> Vgl. *Bach-Dokumente III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1972, Dokumente Nr. 655, 700 und 1021.

<sup>6</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Reprint 1950, S. 56.

# HINWEISE ZUR INTERPRETATION

*Fantasia chromatica, Bleibt schön in alle Saecula* – Wilhelm Friedemann Bachs Begleitvers (siehe Vorwort) hat nichts von seiner Wahrheit eingebüßt. Aber nicht nur schön wäre sie zu nennen – das könnte dem Stück nicht allein gerecht werden. Sie ist in ihrer Art in Bachs Gesamtwerk für Tasteninstrumente einzigartig<sup>1</sup>. Erinnern Bachs Toccaten für Cembalo deutlich an den *Stylus phantasticus*, wie er aus der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts bekannt ist, so geht die *Chromatische Fantasie* in Form, Größe und vor allem Kühnheit noch über diese hinaus. Außerhalb der bekanntesten Sammlungen (*Wohltemperiertes Clavier, Clavierübung* und Suiten) stehend, hat sie sich aufgrund ihrer unerhörten Virtuosität und ihrer auf Spieler wie Hörer gleichermaßen wirkenden Faszination einen festen Platz im Repertoire der „Claviermusik“ aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erobert.

In der Vorrede Friedrich Griepenkerls zu seiner Ausgabe der *Chromatischen Fantasie und Fuge* von 1820 (Untertitel: *Neue Ausgabe mit einer Bezeichnung des wahren Vortrags, wie derselbe von J. S. BACH auf W. FRIEDEMANN BACH, von diesem auf FORKEL und von FORKEL auf seine Schüler gekommen*) gibt er aufschlußreiche Hinweise zur Interpretation – interessant allein schon wegen des Anspruchs auf authentisches Wissen. Manche der darin enthaltenen Anweisungen scheinen so bemerkenswert, daß sie am Ende dieser Ausführungen mitgeteilt werden sollen.

Wenn auch dem Zuhörer die Fantasie wie eine große Improvisation vorkommen mag, so stehen die Teile untereinander doch in einem fein ausgewogenen, sicher nicht zufälligen Verhältnis: Der Beginn des Rezitativs teilt die Fantasie im Goldenen Schnitt. Solche Zahlenverhältnisse sind zwar nicht direkt zu „hören“, aber dennoch wahrzunehmen. Die Ausgewogenheit der Anlage – gerade bei einem Stück ohne auffällige thematische Bezüge – macht es möglich, es als ein in sich geschlossenes Werk zu empfinden, das trotz der extremen Verschiedenartigkeit der Teile nicht in seine Abschnitte zerfällt.

Die *Chromatische Fantasie* ist ein Musterbeispiel dafür, wie Musik im 17. und 18. Jahrhundert als Klangrede konzipiert wurde; die Prinzipien der Rhetorik können zum Verständnis des Stückes dienen, sowohl was seine Anlage als auch seine Details betrifft, in Begriffen der Rhetorik also die *dispositio* wie auch die *elaboratio* und *decoratio*<sup>2</sup>. Was dies für die praktische Ausführung an Konsequenzen mit sich bringt, ist später im Abschnitt über das Rezitativ eingehender besprochen.

## Instrument und Interpretation

Für welches Instrument wurde die *Chromatische Fantasie* geschrieben? In den meisten Quellen des 18. Jahrhunderts wird das Cembalo genannt: *pour le Clavessin, per Cimbalo* etc. Die Tendenz zu virtuosen, fast spektakulären Effekten kommt einem Cembalo jedenfalls sehr entgegen. Die bereits im ersten Abschnitt erwähnte Ausgabe der *Chromatischen Fantasie* durch Fr. Griepenkerl (1820) – das Werk ist zu diesem Zeitpunkt etwa 100 Jahre alt – bringt dynamische Angaben im Rezitativ (*pp, p, f* und *cresc./decresc.*-Zeichen). Inwieweit diese auf eine Tradition über die genannten Personen (Forkel, W. Fr. Bach) auf J. S. Bach zurückzuführen sind oder ihrerseits auch schon eine Anpassung an die Instru-

mente zu Beginn des 19. Jahrhunderts darstellen, ist letztlich nicht zu klären. Wir dürfen jedoch annehmen, daß spätestens Forkel das Stück vorwiegend auf dem Clavichord gespielt hat. Klar ist immerhin, daß diese Angaben auf dem Cembalo nicht realisierbar sind.

Für den praktischen Gebrauch wird neben dem Cembalo das moderne Klavier in Frage kommen, wozu einige grundsätzliche Überlegungen angebracht erscheinen: In früherer Zeit war es allgemein üblich, ältere Musik (wenn sie denn nicht nur studiert, sondern aufgeführt werden sollte) dem jeweils aktuellen Instrumentarium anzupassen. Man denke an Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Werke durch Mozart, Mendelssohn, Brahms bis hin zu Schönberg, Webern und Stokowski. Heute besteht eher die Tendenz, bei der Interpretation älterer Musik zu den „authentischen“ Schichten vorzudringen – hierbei sind die Urtextausgaben eine wertvolle Hilfe. Man denke als Spieler jedoch daran, daß die Parameter Werk, Instrument, Spielweise und -technik, Stimmung wie auch Notation und Ausführungsraum in engem Zusammenhang und in einem empfindlichen Gleichgewicht zueinander stehen. Wer nun heute die *Chromatische Fantasie* auf dem Klavier spielen will, der sei sich immerhin bewußt, daß die Verwendung eines modernen Instruments (das doch recht weit von den damaligen entfernt ist) durchaus gewisse Adaptionen verlangen kann; damit sei nicht eine Fassung à la Busoni nahegelegt, aber doch eine Sensibilität für die „Bedürfnisse“ des eigenen Instruments.

## Die Arpeggien

Die Frage nach der Ausführung der mit *arpeggio* bezeichneten Akkorde ist offenbar schon fast so alt wie die *Chromatische Fantasie* selbst: Wie aus der Aufstellung der Quellen in den Kritischen Anmerkungen ersichtlich, gibt es gegen Ende des 18. Jahrhunderts Handschriften (Abschriften von Gebhardt) mit Versuchen, die Art des Arpeggierens aufzuschreiben. Bei allen in halben Noten notierten Akkorden gibt es prinzipiell eigentlich keine Probleme: Man bricht den Akkord einmal von unten nach oben und wieder zurück. Fragen stellen sich vornehmlich dort, wo es durchgehende Viertel innerhalb eines Akkords oder ganze Akkorde in Viertelnoten gibt<sup>3</sup>. Zum letztgenannten Fall gibt es in den genannten Quellen eine interessante Lösung: Die Akkorde werden dort gar nicht mehr arpeggiert. Was einem auf den ersten Blick fast zu einfach vorkommt, eröffnet auf den zweiten Blick Möglichkeiten, von der unveränderten Arpeggierweise (von unten nach oben und wieder zurück) auch einmal abzuweichen und die vorgegebenen Akkorde als Grundlage für eine freiere Behandlung zu nehmen. Möglich ist auch, die erste Viertelnote im Aufwärtsgehen, die zweite im Abwärtsgehen zu spielen. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang, daß ja auch die Takte 42–44 nicht eine Unterbrechung, sondern eine ausnotierte Weiterführung der *arpeggio*-Vorschrift darstellen. Ebenso ergibt sich fast zwingend, daß die beiden Akkorde in Takt 30 fast unarpeggiert zu spielen sind, weil man sonst keine Möglichkeit für den Triller und die Überbindung in der obersten Stimme hat. Für den gesamten *arpeggio*-Abschnitt gibt es bestimmt nicht nur eine einzig „richtige“ Ausführung (Auflösung der Arpeggien nach der Abschrift von Gebhardt siehe Notenbeispiel S. 1). Für die Takte 33 und 40 sei als Alternative ein anderer Vorschlag mitgeteilt:

T. 33

T. 40

Es ist klar, daß die bei der Auflösung der Arpeggien gebrauchten Notenwerte keine gleichmäßige Bewegung der Achtel bzw. Sechzehntel darstellen sollen, sondern nur Näherungswerte sein können. Eine gewisse Gleichmäßigkeit wird hier eher im Grundschatz der harmonischen Fortschreitungen zu finden sein.

Hilfreich wird es sein, sich im Zusammenhang mit der *Chromatischen Fantasie* auch mit Bachs Praeludien in Es-Dur BWV 815a und c-moll BWV 921, der Fuge a-moll BWV 944, ferner mit den Preludes HWV 566, 567, 568, 570, 572, 573 von Händel (Klavierwerke, Bd. 3, Wiener Urtext Edition: UT 50120) zu beschäftigen, die nahezu ausschließlich aus Akkorden mit der Vorschrift *arpeggio* bestehen. Darüber hinaus geben noch andere Werke der Cembaloliteratur Beispiel von den vielfältigen Möglichkeiten, wie man mit dem Brechen von Akkorden umgehen kann, etwa die *Préludes non mesurés* der französischen Clavecinisten.

Auch im *Recitativo* darf man davon ausgehen, daß die Akkorde mehr oder weniger ausführlich arpeggiert zu spielen sind. Die Übereinstimmung der Vorlagen hinsichtlich der Arpeggio-Zeichen im Rezitativ ist recht groß. Der Notentext unterscheidet, streng genommen, vier Varianten: Erstens ausnotiertes Arpeggio in Takt 58, zweitens Akkorde, in denen nur für eine Hand ein Arpeggio-Zeichen steht, drittens solche mit einem durchgehenden Arpeggio-Zeichen und viertens unbezeichnete Akkorde. Inwieweit man letztlich diesen Angaben exakt folgen will, ist der Entscheidung des Interpreten überlassen; die erwähnte Übereinstimmung der Quellen ist allerdings eher ein Indiz für eine nicht völlig beliebige Ausführung.

## Das Rezitativ

Die Idee, ein Rezitativ, also den Inbegriff der Abhandlung von Text, in ein reines Instrumentalstück einzufügen, zeugt von der Auffassung, auch ohne Worte „sprechen“ zu können. Natürlich wird man sich über den möglichen Inhalt dessen, was da rezitiert wird, Gedanken zu machen haben. Gleichzeitig können wir in einem Fall wie diesem die Gedanken des Komponisten konkret nicht rekonstruieren. Aber es ist vielleicht auch nicht unbedingt notwendig, zu diesen ursprünglichen Ideen vorzudringen; wichtig ist aber, daß sich der Interpret anhand der ihm vorliegenden Musik selbst eine „Szene“ entwirft und diese Szene seinem hörenden Publikum anschaulich werden läßt. Es ist also zu untersuchen, welchen affektiven Inhalt die Abschnitte vermitteln, seien es nun einzelne Figuren, Takte oder Taktgruppen. Man muß herausfinden, ob es sich um eine selbstbewußte Behauptung, einen Einwand, eine Frage handelt, um ein Bedauern, Resignieren oder einen Ausruf. Ferner muß man sich als Spieler eine Vorstellung vom rhythmischen Ablauf der „rezitativischen“ Figuren

erarbeiten. In vielen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts<sup>4</sup> findet man den Hinweis, daß in Rezitativen die Taktstriche nur eine Orientierungshilfe darstellen, mithin die kleinen Notenwerte (manchmal) mehr durch den Zwang, die Noten in den Takt einzupassen, als durch musikalische Intention zustande kommen (siehe dazu auch die Bemerkungen in Griepenkerls Vorwort). Dabei ist nun zu warnen sowohl vor einer Einstellung, alles sei ohnehin „frei“ zu verstehen, als auch vor einer allzu metrisch-mechanischen Wiedergabe. So wie nicht Buchstaben, sondern erst Worte verständlich sind, so müssen auch Noten zu sinnvollen Gruppen zusammengefaßt werden, um verständlich zu sein.

Diese Arbeit wird einerseits wahrscheinlich so viele verschiedene Interpretationen der *Chromatischen Fantasie* (und nicht nur von ihr) hervorbringen, wie es Interpreten gibt – was nur als Gewinn betrachtet werden kann –, andererseits aber wird sie auch eine Interpretation einem Publikum plausibel machen. Jedoch nur wenn der Interpret selbst eine schlüssige Vorstellung der Szene vor Augen hat, werden auch die Zuhörer diese Szene nachvollziehen können.

## Die Fingersätze

Die in dieser Ausgabe notierten Fingersätze können ebenso als Hilfe wie als Anregung zum weiteren Nachdenken verstanden werden; sie versuchen einerseits bequem zu sein, andererseits aber auch der angestrebten Artikulation zu dienen. Sie stellen eine Mischung aus „historischen“ und „modernen“ Prinzipien dar.

C. P. E. Bach schreibt:

*Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten ganz unentbehrlich ist, so zu brauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.<sup>5</sup>*

Wir können mit einiger Sicherheit davon ausgehen, daß die alten und neuen Arten der Fingersetzung längere Zeit nebeneinander in Gebrauch waren. Wo sich die Möglichkeiten der historischen Fingersetzung bewähren (gerade im Hinblick auf bequeme, „automatische“ Artikulation), sollen sie ihre Berechtigung nicht verlieren. Sicher ist die „historische“ Fingersetzung etwas gewöhnungsbedürftig. Gemessen am „Trainingsvorsprung“ der modernen, meist schon viele Jahre geübten Fingersätze, sollte man ihnen aber ein Chance geben. Immerhin eröffnen sie eine neue Palette von Möglichkeiten.

Es gibt in den Quellen zur *Chromatischen Fantasie* verschiedene Angaben über die Verteilung der Passagen auf die Hände: einige verwenden dazu die Richtung der Halsung, andere *m. d.* bzw. *m. s.* Dabei widersprechen sich gelegentlich Halsung und Handverteilungsangaben. Nur Forkels Fassung ist in dieser Hinsicht konsequent; deshalb erübrigt sich in dieser Version die Notierung von Fingersätzen. Die vorliegende Ausgabe folgt auch in der Halsung der Noten den Quellen; an einigen Stellen wurden jedoch abweichende Verteilungen vorgeschlagen. Maßgeblich war dabei nicht nur der Aspekt der

Bequemlichkeit, sondern auch die Frage des klanglichen Resultats. Insbesondere am Cembalo erlaubt die Verteilung *dextra-sinistra* die Möglichkeit akkordeigene Töne in Passagen liegen zu lassen, was die Spielweise mit einer Hand allein nicht ermöglichen würde.

Dennoch steht der Fingersatz in enger Beziehung zum jeweiligen Instrument. Schon allein die größere Tastenmensur und das höhere Anschlagsgewicht des modernen Flügels sind für so manche historischen Techniken (etwa das Überschlagen von Fingern anstelle des Untersetzens) von Nachteil. Dennoch wurde an einigen Stellen der „alte“ Fingersatz bevorzugt, weil er praktisch und bequem erschien, die musikalische Intention auszuführen.

## Die Fassungen

Zum Umgang mit den in dieser Ausgabe mitgeteilten Fassungen sei angeregt, diese nicht nur als herausgeberische Fleißarbeit zur Kenntnis zu nehmen, sondern sie auch für den praktischen Gebrauch zu nutzen. Dabei sollte man eine historische Fassung in sich konsistent belassen, also nach Möglichkeit kein Pasticcio der „schönsten“ Versionen und Lesarten aus den vorhandenen Vorlagen komponieren. Die nicht nur theoretische Erfahrung dieser von der allgemein gespielten Version abweichenden Fassungen wird helfen, eine Einstellung zum Gesamtkomplex *Chromatische Fantasie* zu entwickeln.

## Die Fuge

Nachdem das Ende der Fantasie von dem chromatischen Gang durch eine ganze Oktave abwärts bestimmt war, ist das Thema der Fuge von zwei chromatisch aufsteigenden Terzgängen geprägt. Die hierbei erreichten Ziel-töne *c''* und *g'* lassen jeweils ein latentes C-Dur (oder a-Moll) bzw. g-Moll hören; erst in den letzten zwei Takten des Themas wird die Grundtonart d-Moll be-

stätigt. Auch hinsichtlich der Einteilung in Takte ist der Zuhörer zunächst verunsichert: Im allgemeinen sind diatonische Halbtonschritte meistens auftaktig, während die chromatischen eher von einer betonten zu einer unbetonten Taktzeit gehen<sup>6</sup>. Das legt entweder einen hemiolisch gedachten Anfang oder aber wenigstens einen auftaktigen ersten und dritten Takt nahe. Ein „normaler“ 3/4-Takt stabilisiert sich erst ab Takt 5. Für die weiteren Themeneinsätze ist eine analoge Behandlung gleichermaßen naheliegend.

Michael Behringer

<sup>1</sup> Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt. (Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 71).

<sup>2</sup> Für eine ausführliche Untersuchung der *Chromatischen Fantasie* nach Gesichtspunkten der Rhetorik sei verwiesen auf: Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1984, S. 368ff.

<sup>3</sup> Siehe hierzu auch das als Anhang zitierte Vorwort von Griepenkerl.

<sup>4</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch über die wahre Art, die Flöte traversière zu spielen* (Berlin 1752), S. 272 und Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Berlin 1753 und 1762), S. 124.

<sup>5</sup> C. P. E. Bach, *Versuch*, 1. Hauptstück. *Von der Fingersetzung*, § 7, S. 17.

<sup>6</sup> Man betrachte hierzu auf dem *Passus duriusculus* basierende Baßmodelle (beispielsweise Sweelincks *Fantasia Chromatica*, Bachs Eingangschöre der Kantaten 78 (*Jesu, der Du meine Seele*) und 12 (*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*) bzw. das *Crucifixus* der *b-Moll-Messe*), ferner Textierungen chromatischer Schritte in den Chorpartien derselben Stücke oder in der Fuge *denn ich habe dich erlöset* aus Bachs Motette *Fürchte dich nicht* BWV 228. Daneben liefern auch Textierungen von nicht unmittelbar chromatischen Gängen Anlaß, immer wieder am einfachen Betonungsschema eines ungeraden Taktes zu zweifeln, z. B. die Motette *Komm, Jesu, komm* BWV 229: Kann man sich anfangs bei den Texten *Komm Jesu* oder *mein Leib* oder *ich sehne mich* noch auf einen Sarabanden-Typus berufen, um die wichtigen Silben zu betonen, so handelt es sich bei *nach deinem Frieden* oder *der saure Weg* um eindeutig auftaktige Wendungen vom ersten zum zweiten Taktschlag.