

J.S.Bach

The Welltempered Clavier I

UT 50050

Johann Sebastian Bach

巴赫

平均律钢琴曲集

第一卷 (BWV 846–869)

Dehnhard / Kraus

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Bach / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50050

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
Johann Sebastian Bach

平均律钢琴曲集 第一卷
Das Wohltemperierte Klavier I
The Welltempered Clavier I

BWV 846–869

瓦尔特·登哈特根据作曲家手稿和其他手抄谱编辑

德特勒夫·克劳斯编写指法

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

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

巴赫平均律钢琴曲集. 第1卷, BWV 846-869 / (德)巴赫(Bach, J.S.)著; 李曦微译.

—上海: 上海教育出版社, 2013.3

ISBN 978-7-5444-4658-7

I. ①巴... II. ①巴... ②李... 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(2013)第054965号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

J.S. Bach: The Welltempered Clavier I BWV 846-869

© 1977 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m.b.H. & Co., K.G., Wien

巴赫平均律钢琴曲集 第一卷

BWV 846-869

瓦尔特·登哈特 编订
德特勒夫·克劳斯
李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.cc)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市延安中路955弄14号
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960×640 1/8 印张19
版次 2013年4月第1版
印次 2013年4月第1次印刷
书号 978-7-5444-4658-7/J.0347
定价 45.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

序

上海世纪音乐教育文化传播公司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、肖邦等的钢琴乐谱,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

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司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,逐渐又扩展到小提琴谱。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益的。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(同上述作品)。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。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再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；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，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造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。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、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

2012年8月

前言

巴赫的《平均律钢琴曲集》只有一份作为清样的作曲家手稿幸存,日期为1722年。[译者注:这部作品写于18世纪初,而德国第一位钢琴制作者Silbermann 1730年代才将他最早的实验品请巴赫鉴定,反应是很负面的。无论如何,它是为拨弦键琴而非钢琴写的。]它被收藏在柏林的德国国家图书馆(目录编号Mus. Ms. P415)。在其他资料中寻找作者手稿的努力基本上都没有结果。¹因此,本版本的乐谱主要依据这份资料,这使对乐谱的评论和判断容易一些,其结论也就比较可靠。尽管在抄写得极细心的清样中有大量无疑是可信的修改,我们总是可以清楚地辨认出代表作曲家意图的版本:最后的修改版总是最权威的。除了这份清样以外,我们对所有可能得到的手抄稿和早期印刷谱也都做了比较研究。将这些资料与作曲家的手稿对比后,很清楚地看得出,巴赫是一点一点进行修改的;这些谱子显示出巴赫所做修改的不同阶段。它们可以用来确定修改手稿清样的4个明显不同的步骤。关于这方面,在本书最后的“版本评注”中有详细的讨论。除此之外,在其他的相关资料中没有发现确实可信的变体。

虽然从文献学的角度,无疑可以确定权威性的最终版,但是有些问题并没有结论。例如,巴赫常常过了一段时间后又改动主题音型的某些地方,认为这样更悦耳。这种情况下必须认真琢磨,应该遵循作曲家后来的修正,还是应该保留原样,哪一种更符合作品的内在逻辑。例如,C大调赋格就有这个问题。这类段落都有详细的评论,从而本版本的使用者们就有可能从中得出与编辑不同的结论。

已经由抄谱者更正的,明显是巴赫的笔误处,不需要评论;同样的还有因为印刷谱时的需要而增添或删减的休止符,或者是为了读谱方便而做的调整。有些结束处心照不宣地增加了延长符号。

音符在谱表之间的分布不取决于演奏的考虑。那种以指法为依据的分布——右手弹的音符都记在上方谱表,左手弹的音符都记在下方谱表——也许使视谱方便一些,但是它只会妨碍视谱时对独立声部的把握。记谱应该清楚地显示出分声部进行,这是一个教学法的要求,因为记谱必须使复调织体一目了然。

在我们的版本中,如何使用左右手弹奏已由指法和符干清楚地区分;两手交替演奏(只能作为建议),我们有意地不在所有的地方都指定。

临时号被用在小节和分声部中,“保险符号”[译者注:指同一小节中再次出现于同一音的临时号,本来不需重复标记,但是在织体很复杂时,为了视谱的方便,也可以再次标明。]偶然使用。作曲家手稿中的分声部标记只有少数被采用,因为我们的印刷方法已经使声部很清楚。不过,有些地方还是用虚线附加了声部标记,出自原手稿的声部标记则用实线。

作曲家手稿中没有,但是同时代的资料证实可以用的附加装饰音用方括号标明。另外,本版本的使用者应该在类似的片段中添上被省略的颤音。更多的装饰音或者对乐谱的其他增添改动都是不可取的,即便根据当时的演奏实践它们似乎很有道理,因为约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的手抄清样非常清晰,其中已经有大量的修改和详细的更正。

建议演奏者参考很容易得到的作曲家手稿影印件并加以比较。²

一些图书馆的负责人和工作人员允许我研究他们收藏的《平均律钢琴曲集》手稿,在此向他们致以特别的谢意。由于本曲集最后的“版本评注”中已列举了这些图书馆,这里就不再重复。十分感谢德特勒夫·克劳斯教授,他自始至终帮助完成了“演奏指南”一文;玛丽亚·雅格教授和赫伯特·安东·凯尔纳博士给了我宝贵的鼓励。同时还要感谢马加利·菲利普斯波恩博士、格奥尔格·冯·达得尔森教授和阿尔弗雷德·杜尔博士,他们帮助我确定各种资料的收藏处以及它们的分类。

瓦尔特·登哈特

1. 除了出现在《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》中的一些修改之外,只有手抄稿编号P202中有几个标题是作曲家的手迹。

2. 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,《平均律钢琴曲集》(影印版)莱比锡1971年,VEB德国音乐出版社(代理商:朔特出版社,美因兹)。

演奏指南

平均律调律

这部作品的标题提示了一种技艺,“键盘乐器的音高如何调得平均,从而所有的调性可以形成悦耳的、比较谐和的关系”。¹人们在这方面进行过大量的尝试。现在作为标准使用的平均律只是其中之一。巴赫用的是什么样的调律法?

当然,巴赫知道平均律。然而他是否想在《平均律钢琴曲集》中使用这种调律法却是有疑问的。平均律调音用于现代钢琴已经成为传统并且是适宜的。但是拨弦键琴演奏者更喜欢分级的调律,它不但更容易调,而且可以使不同的调性产生听觉能够辨认的区别,也就是适合于早期音乐的调性特征。这里似乎应该提及安德烈亚斯·沃克麦斯特或者约翰·菲利普·基恩伯格的调律法,不过也应该注意到赫伯特·安东·科尔纳所描绘的调律模式²,它比旧方法更完善:开始于中央C(用C音叉!),向下调出6个纯五度,其余的音(除了E-B这个五度以外)都要做调整。用这种调律法,很容易使C大三和弦中的C-G比纯五度略小,而C-E比大三度略大,两者与纯音程的拍差正好一样。由于这种拍数关系,人耳听到的是可能得到的所有三和弦中最好的,当然它并不“纯”,但却是真正意义上的“平均律”。因为其余的调会偏离C大调这个中心,三度和五度之间的拍数关系也要相应地做系统性调整。这样按五度循环调律,可以确保所有调的特征形成一个平均的级差系列。在这个系列中,即使关系最远的调也可以演奏得完全令人满意。

速度

出现在C小调、E小调和B小调乐曲中的文字标记 **Adagio** (柔板)、**Largo** (广板)、**Andante** (行板)、**Allegro** (快板)和 **Presto** (急板),它们不仅是速度标记,还指出作品的“情感”特性。正是这种特性最终决定速度的选择。“这里,人们可能想知道:怎么才能辨识一部音乐作品的真正速度?这方面的知识是语言无法表达的:这是音乐的最高境界,只有大量的实践经验加上卓越的天资才能获得。”³

那种认为在每一组前奏曲与赋格的速度之间总应该存在简单的数学关系的观点得不到历史的支持。不过,有一点已经得到证明,(例如)前奏曲的二拍子与赋格的三拍子(或者相反)应该处理成“2:3”的关系。⁴[译者注:指前曲二拍子的小节时值与后曲三拍子的小节时值一样。]

指法、句法和连断法

巴赫只写了少数断音点和连线;它们不足以用来复原巴赫的句法,本版本也不可能完成这个任务:演奏者必须自己弄清楚所有的细节。有时可以看出,指法中已暗示出连断法。因为手指的安排所产生的听觉效果常常被忽视,必须根据演奏者想得到什么样的音响决定指法的细节。

总的说,手的动作运用应该配合音乐意图进行调整。本版本编订的指法就遵循这个基本规则,尽管它们并没有强制演奏者接受某种句法和连断法的意图。编订指法时考虑的是现代钢琴,不过它们在历史性乐器上也是适用的。在速度允许的情况下,有经验的演奏者可以在我们标注的基础上更多地使用无声的同音换指(不多用这种标记是为了乐谱的清晰易读)。有些人可能不习惯在钢琴上频繁地从黑键滑指到相邻的白键。正如常常用大拇指弹黑键一样(自从巴赫以来就是不可或缺的!),这使手的动作更平稳。将声部分配到两手弹——一部分是新的——也是为了同一目的。然而,这并不意味着应该避免用拇指。

1. 安德烈亚斯·沃克麦斯特,《音乐的乐律(或者说是精确和真正的数学训练,如何用独弦琴教学,键盘乐器,尤其是管风琴,固定式管风琴,簧管小风琴,斯皮耐琴)以及平均律的调音技艺》,法兰克福和莱比锡 1691 年。

2. 赫伯特·安东·科尔纳,《我的拨弦键琴是如何调音的?》(《乐器》期刊, Vol.19),法兰克福和美因 1976 年。

3. 约翰·马特森,《完美的宫廷乐长》第 173 页,第 27 段。汉堡 1739 年。(再版:卡塞尔 1954 年)。

4. 乌尔里希·齐格勒,“J.S. 巴赫的前奏曲与赋格之间的联系”,发表于《1962 年卡塞尔国际音乐学会议论文集汇编》,卡塞尔 1963 年,第 164-167 页。

装饰音

有关装饰音标记的演奏法,参见为威廉·弗里德曼编写的键盘曲集,其中有巴赫自己的装饰音列表。颤音开始于基本音的上方邻音,即使这个音已在颤音之前出现,这个规则只有少数例外的情况下可以违反。“特别说明”中提供了这方面的进一步信息。

在 $\flat$ E小调前奏曲(第36小节)、E小调前奏曲(第9小节),以及D大调赋格(第10小节)中,巴赫用了古代的倚音记谱,所谓“重音”符号(见下文)。本版本中我们用小一些的八分音符表示,不过这与倚音的长度完全无关。[译者注:下方谱例中的术语原文为法文,巴赫所用术语和含义与现代用的有所不同,依左一右,上一下顺序为:颤音,下波音,颤音加下波音,抑扬,复抑扬,同前,复抑扬加下波音,同前,重音上行,重音下行,重音加下波音,重音加颤音,同前。]

特别说明

C大调前奏曲

第35小节:右手的三和弦可以弹成琶音,正如类似的E小调赋格的最后小节一样。

C小调前奏曲

开始的速度(第1-27小节)与结束处一样是快板。有一种流行的观点,认为除了过渡段落可以比较自由以外,前奏曲应该始终保持统一的基本律动,四分音符等同于Presto(急板)中的二分音符和Adagio(柔板)中的八分音符。然而也有理由推测,巴赫使用这些文字标记是想确定不同的速度,从而使乐曲更有活力。

 $\sharp$ C小调前奏曲

第2和4小节的琶音应该弹得与第1和3小节的一样。第11、13和35小节的倚音长度为八分音符,第2和4小节上方声部的音可以弹成八分音符或者四分音符,其余的都是短倚音。

D大调前奏曲

第33小节:许多抄谱者在低音声部写了B而非A,可能是为了更容易弹奏。在现代钢琴上,有了踏板帮助,不但可以用左手弹A-d-f- $\sharp$ g,而且可以弹d²(高音声部)。

D大调赋格

第3小节:低音声部第一个四分音符的正确记谱应该是:。所有类似的片段也应该这样记谱。

第10小节:高音声部的倚音长度应为十六分音符,下一个小节也可以这样弹。

D 小调赋格

主题(第 2 小节)中的颤音应该总是开始于基本音,甚至在主题的转位(第 24 小节)和模进段落中也如此(第 9-11 小节)。

第 43-44 小节,高音和低音声部可以加延音连线。

DEN HAAG 抄本中有与作曲家手稿不同的连断法记谱:



第 3 小节没有标记,应该用与第 4 小节相同的连断法。DEN HAAG 抄本中,第 16 小节高音声部的开始两个音有连线。

 $\flat$ E 大调前奏曲

这首三段体乐曲的速度应该始终一致。

 $\flat$ E 小调前奏曲

第 15 小节: $\flat g^1-f^1$ 之间的连线是作曲家手稿中原有的;它意味着颤音开始于 f^1 。

后来在 P202 抄稿中,威廉·弗里德曼·巴赫(?)用八分音符记这些倚音: c^1 之前的 $\flat d^1$ (第 15 小节第一个音符), f^2 之前的 $\flat a^1$ (第 24 小节), $\flat c^1$ 之前的 $\flat d^1$ (第 38 小节)。它们有可能来自约翰·塞巴斯蒂安本人,或者是人们曾经听到他这样弹奏。

第 20-21 小节中的连线也值得一提,它们同样只出现在 P202 页抄稿中:



第 36 小节:作曲家手稿中倚音记为双重“重音”;它可以长达一个四分音符。在 A4 抄稿中,下一个音的颤音标记为 *mw*,它的含义目前尚不清楚。

E 小调前奏曲

第 9 小节:延留音在作曲家手稿中记为“重音”;弗里德曼的键盘曲集中的版本较短,无装饰,记谱为:



以此类推,A 抄稿中的倚音可以弹成二分音符。

G 小调前奏曲

第 1、3、7 和 11 小节中的颤音开始于基本音。

 $\flat$ B 大调前奏曲

三十二分音符的符干朝向显示出巴赫要求的双手交替演奏。我们的指法——在音符的上方或下方——有意地与它们有所不同。

 $\flat$ B 小调赋格

第 46 小节:第一个四分音符以后,次中音声部休止(直到第 52 小节);第二中音声部再现,始于 f^1 。

第 71 小节:第一中音声部跳进,从 $\flat b^1$ 经过 $\flat b$ (第 72 小节)到 g^1 (第 73 小节);一旦把这些搞清楚,其余声部的进行就容易处理了。

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 Stimmmanweisungen von Andreas Werckmeister oder Johann Philipp Kirnberger an. Es sei aber auch auf das von Herbert Anton Kellner² mitgeteilte Stimmchema 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 Quintenschwebungen, 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.

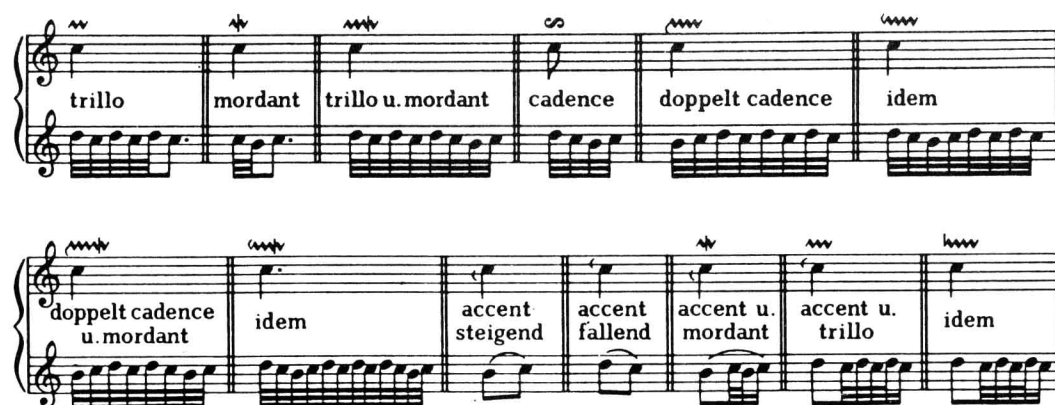
³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739 (Reprint: Kassel 1954). S. 173, § 27.

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 Grundsatz 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 *zw*, 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 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 and Leipzig 1691.

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

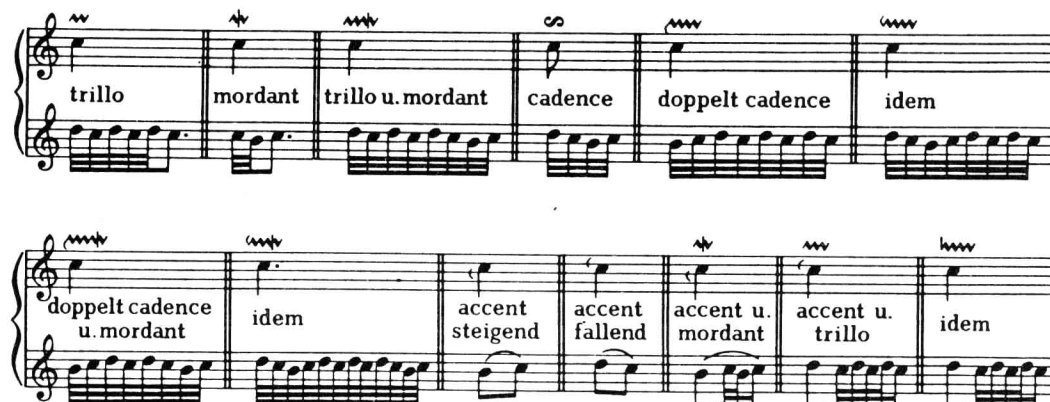
³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 173, § 27. Hamburg 1739. (Reprint: Kassel 1954.)

⁴ Ulrich Siegle, *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.