

J.S.Bach

Toccatas

UT 50081

Johann Sebastian Bach

巴赫

托卡塔

(BWV 910–916)

Eisert / Hill

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Chott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50081

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

Johann Sebastian Bach

托卡塔 BWV910–916

Toccaten BWV 910–916

附早期版本的BWV912和913以及装饰版的BWV916

mit Frühfassungen von BWV 912 und 913 sowie verzierte Fassung von BWV 916

Toccatas BWV 910–916

with early versions of BWV 912 and 913 and ornamented version of BWV 916

克里斯蒂安·埃泽特根据原始资料编辑

罗伯特·希尔编写指法并撰写演奏评注

Nach den Quellen herausgegeben von Christian Eisert

Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Robert Hill

Edited from the sources by Christian Eisert

Fingering and Notes on Interpretation by Robert Hill

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

巴赫托卡塔: BWV 910-916 / (德)巴赫(Bach, J.S.)著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社, 2013.3

ISBN 978-7-5444-4667-9

I. ①巴... II. ①巴... ②李... III. ①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 054954 号



出品人 范慧英

责任编辑 黄瑾 梁丽红

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, Toccaten (BWV 910-916)

© 2000 by WIENER URTEXT EDITION Ges. m.b. H. & Co.KG, Wien

巴赫托卡塔

BWV 910-916

克里斯蒂安·埃泽特

罗伯特·希尔

李曦微 译

编订

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 21.5

版次 2013 年 4 月第 1 版

印次 2013 年 4 月第 1 次印刷

书号 978-7-5444-4667-9/J.0356

定价 51.00 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”。



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

前 言

“键盘——托卡塔” BWV910-916 属于巴赫作品中我们知之甚少的一类。我们既不知道它们准确的创作日期,也不能确定它们的数量,¹ 我们甚至无法肯定它们是为何种乐器写的。² 同样不确定的是原始资料的来源,或者说,“键盘——托卡塔”是否专为某种键盘弦乐器而作,与管风琴托卡塔一起成为一组有内在关系的作品,类似巴赫作品中的其他类型。

看来“键盘托卡塔”——与许多其他早期作品一起——在巴赫丰富多样的作品中只占有一个相当次要的地位。作曲家晚年为了印刷和出版而整理、编排自己的所有作品时,忽略了“键盘托卡塔”,这个事实并不一定意味着他认为这些作品不值得保留给后代。惯例是:手稿用来收藏,发行和传播则通过印刷,相反的情况是例外。在这方面,“键盘托卡塔”与一些著名得多的作品,例如《英国组曲》、《法国组曲》以及两部《平均律钢琴曲集》有着共同的命运。另一方面,可以相当肯定的是,“键盘托卡塔” BWV910-916 通过不同的各种手抄稿——主要来自巴赫的学生们,在 1750 年左右已经比较闻名了,而且其传播已经超越了德国与巴赫关系密切的圈子(其中包括瓦尔特、克里伯斯、格尔柏和门佩尔-波雷勒的收藏),达到令人惊奇的广阔地区——很早就流传到其他欧洲国家。例如,♯F 小调托卡塔 BWV910,在这方面肯定可以与《半音阶幻想曲与赋格》 BWV903 相提并论,³ 它们都属于巴赫作品中手抄稿流传下来最多者。

巴赫早期的键盘乐器作品十分有意义,音乐方面与作曲法方面都非常多样化,但是它们也给编辑工作带来了各种不可低估的问题。在这些幸存下来的作品中,只有少数资料有巴赫的手稿,可以作为权威的音乐文本,而有一批相当丰富的原始资料只限于手抄稿,其中大多数应该是出自巴赫的家庭成员和学生圈子。不过,由于所有佚失了的作曲家手稿都没有被发现,所以这些幸存的手抄稿常常在这类原始资料的历史中占据中心地位。⁴ “键盘托卡塔” BWV910-916 的情况也一样:其中没有一首已知作品有可以提供可靠准确的音乐文本与写作日期

的巴赫手稿幸存下来。⁵ 这里我们又一次得到来自 18 世纪中叶和后期的一些手抄稿,它们的乐谱内容存在很大的差异。

而且,现存手稿几乎都没有标明日期,我们也无法确定,这使得对手稿收藏的研究更加困难。因此,只能十分笼统地设定它们的产生年代。抄谱者的身份大多也是同样不清楚,只有少数几份可以确定。

如果说由于没有明确的日期标记而无法将这些手稿按年代排列,那么“键盘托卡塔”的创作时期也同样只能推测。尽管早期的版本都同意“键盘托卡塔”属于巴赫的早期作品,但是进一步的年代排序就很不一样了。例如,菲利普·施皮塔⁶(所有的托卡塔都“源于魏玛时期”),阿尔伯特·施魏策尔⁷(BWV912-916 创作于“第一魏玛时期”,BWV910 和 BWV911 “稍晚一些”),赫尔曼·凯勒⁸(“它们中最早的可能写于阿恩施塔特,即最成熟的魏玛时期”)以及沃尔夫冈·施米德尔⁹(BWV916:“魏玛,1709 年左右”;BWV912-915:“魏玛,1710 年左右”;BWV910 和 911:“科滕,1720 年左右,或还是在魏玛的最后几年?”)。基于原始资料进一步确定年代是不可能的,我们只好转向风格分析。¹⁰

为了编辑这本新版“键盘托卡塔” BWV910-916,¹¹ 我们对所有的手稿都分别做了精确的资料研究。七首作品各有一份出自与巴赫有直接关系的圈子的原始资料被确立为主要文本,它们被作为与其他手抄稿进行对比与评估的基础。依据后来的手抄稿,改正了明显的错误,重要的读谱问题在“版本评注”或者乐谱中的脚注里加以说明。

在评价个别的手稿时,特别有意思的是发现有一个分支广泛的手稿传播传统中,出现了这么多不同文本的可能原因。一方面,有可能手稿的不同抄写者根据自己的想法——当时的演奏惯例,也许还有他们自己的“品味”(或者是时代的)——而自行修改了乐谱。属于这类情况的有省略、指法、装饰音,甚至对乐谱的重大改动。看来这完全符合当时的通行惯例,除了“键盘托卡塔”之外,其他作品也常常可以发现同样的情况。

另一方面,同样很有可能的是,一些手抄稿出现的差异并非肇始于某些抄谱者自作主张的篡改,而是可以追溯到他们抄写时所依据的不同资料来源。因此,至少可以设想,有些巴赫的直接关系圈子(家庭成员或者学生)中的抄谱者有他的手稿(或者经他授权的手稿复制谱),而另外一些抄谱者拥有的谱子则与作曲家手稿的关系比较远。与巴赫关系密切的原始资料有一个引人注目的例子,两份手抄谱集原本是合在一起的:“安德列斯·巴赫手稿集”和“莫勒手稿集”,¹²抄谱者不但是巴赫的亲属,而且可能有巴赫的手稿作为蓝本。这两本手稿集对于巴赫的这些作品在18世纪初的传播具有核心的重要性,其中的托卡塔 BWV910、911、912a 和 916 有些地方与其他现存的原始资料差别很大。目前这个版本在评估原始资料时,给那些可以估计是来自 J.S. 巴赫的直接关系圈的手稿以特别优先的地位。

总的说,几乎所有在 J.S. 巴赫周围的抄谱者,例如瓦尔特、克里伯斯、基特尔、C.P.E. 巴赫和其他许多人都出现在“键盘托卡塔”的传播过程中。这些抄谱者分别在不同的时期与巴赫有接触,这个事实可能也可以说明传播过程中出现差异的原因。假如是这样,一些个例甚至有可能指明,这种与巴赫的接触是发生在什么特定的年代,那么也就不难推测出作为这些手抄稿的背景的不同创作阶段。这意味着,巴赫可能在若干年中反复修改了这些作品,例如当他将“键盘托卡塔”用作教材时。因此在学生的手抄稿中,乐谱内容存在如此多的变化,也就能得到解释了。大量的现存手稿,首先是巴赫的学生海因里希·尼古拉斯·格尔伯尔抄写的托卡塔 BWV914,可以表明巴赫在教学中用过“键盘托卡塔”,至少有时使用它。

有些情况下,手稿之间的差别如此明显和重大,人们不得不将它们描述为同一作品的不同版本。BWV912 和 BWV913 的情况是,它们的早期版本被全部重新抄写,乐谱的主要部分差别如此之大,肯定不会是抄谱者改动的,应该是来自作曲家授权的资料。

同样, BWV916 的装饰版被收入在附录中,作为18世纪早期演奏习惯的范例。尽管无记载可以证实这些装饰是否直接来自巴赫,但是,它是“键盘托卡

塔”演奏史上一份重要的资料。

“版本评注”中介绍了“键盘托卡塔”每一首最重要的读谱。与此相对的是,本版本无法全面地描述这些作品所有的创作阶段与过程。¹³

编辑希望在此感谢所有“版本评注”中提到的图书馆和他们的工作人员,使我得以研究广泛大量的原始资料并发表它们。尤其应该感谢柏林普鲁士文化遗产国家图书馆的音乐部和门德尔松档案馆,莱比锡市立图书馆音乐部和莱比锡巴赫档案馆,他们为我提供了影印件并慨允我出版它们。约亨·莱特博士(维也纳原始版)为2000巴赫年作品集的及时完成做出了很大贡献,他提供了宝贵、可靠的帮助,特别是在文本编辑的最后阶段。

克里斯蒂安·埃泽特

(布莱恩·朗翻译)

1. 讣告,《巴赫文件》,莱比锡巴赫档案馆编辑,卷3:《1750-1800年,回忆约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的文件》,汉斯-约阿希姆·舒尔策撰写介绍与注释,卡塞尔和莱比锡1972年,Doc. No.666,第86页。

2. 罗伯特·L.马歇尔,“管风琴还是‘键盘乐器’?巴赫早期试验性作品所用的乐器探秘”,发表在《第五次学术研讨会论文汇编,东德莱比锡第60届国际巴赫节,新巴赫协会主办的巴赫节》,温弗里德·霍夫曼与阿明·施奈德海因策编辑,莱比锡1988年,第303-314页。

3. J.S.巴赫,《半音阶幻想曲与赋格》,乌尔里希·莱辛格编辑,维也纳原始版 UT50161,美因茨-维也纳1999年,“前言”,第III页。

4. 埃泽特,克里斯蒂安,《键盘托卡塔 BWV910-916 探源,早期作品问题的研究》,美因茨1994年。

5. 这些作曲家手稿在编辑 BG [译者注:巴赫协会版] 时已不可得。

6. 菲利普·施皮塔,《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》,第4版,莱比锡1930年,卷I,第416、433页及其后,第643页及其后和第822页。

7. 阿尔伯特·施魏策尔,《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》,第10版,威斯巴登1979年,第299页。

8. 赫尔曼·凯勒,《巴赫的键盘作品》,莱比锡1950年,第62页。

9.《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫音乐作品主题目录大全。巴赫作品编号(BWV)》,沃尔夫冈·施米德尔编辑,莱比锡 1950 年。还参见施米德尔在 BWV2 中修改后的条目,威斯巴登 1990 年:“BWV910:1712 年后,总之是在 1713 和 1717 年之间; BWV911:肯定不是写于科滕……,也许是在魏玛(……)也可能是阿恩施塔特;BWV912,参见 BWV911; BWV916:可能在阿恩施塔特时已完成”。

10. 作为起点,可以参见让-克劳德·森德的“格奥尔格·伯姆与约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。巴赫的音乐风格发展

年表”,发表在《巴赫年鉴》1988 年,第 73-110 页。

11. 埃泽特,同上述引文。

12. 有关这些手稿见:汉斯-约阿希姆·舒尔策,《18 世纪的巴赫传统研究》,莱比锡-德累斯顿 1984 年,以及罗伯特·希尔,《莫勒手稿集和安德列斯·巴赫手稿集:来自青年约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的亲友圈子的两本键盘曲集》,剑桥/马萨诸塞 1987 年。

13. 全面的检查见埃泽特,同上引文。

演奏评注

J.S. 巴赫拨弦键琴托卡塔的指法

“指法是手指的布局……每一个乐句本身就隐含着适合于它的指法,正确的指法可以展示出乐句的美。”

万达·兰多夫斯卡(1879-1959)

巴赫可能想,或也可能不想将七首托卡塔 BWV910-916 作为一组作品(如果有这个意图,那么七首中肯定只有六首被包括在内)。除了它们的数量以及大致的调性安排之外,最能表明他至少曾经有过这种意图的是 D 小调托卡塔 BWV913 的一份原始资料上的标题“第一托卡塔”。有可能巴赫开始创作它们时想要形成一套曲子,但是后来放弃了这个计划。无论如何,这七首托卡塔——都是相对早期的作品,肯定写于 1714 年巴赫被任命为魏玛乐长时,并接触到对他将有决定性影响的 A. 维瓦尔迪的协奏曲之前——它们的风格都相当统一(G 大调托卡塔 BWV916 是个例外,很可能是最后写的,以意大利协奏曲,尤其是朱塞佩·托雷利的为模式)。它们的基本结构模式是充分扩展的自由与严格的段落的交替出现,这种结构常见于 17 世纪后期的北德托卡塔乐曲,与托卡塔体裁相符,这些曲子的风格是协奏性的,并有相应的炫技特色。

年轻时的巴赫尚未形成科滕与莱比锡时期的那种键盘音乐的独特风格——总的说,就是有意识地写得容易弹奏。与此相反,这位青年在创作时显然首先是为了自己使用,作为一位天生的技巧大师,他恐怕并不在意别人能否弹好自己的作品。在这方面,这些托卡塔并非唯一的例外,它们有时是极难演奏的。巴赫自己无疑有一套键盘演奏技巧与指法的规则,足以将这些曲子中的技术难点应付得轻松自如,但是当时的其他演奏者却发现它们实在太难了。 $\sharp F$ 小调托卡塔 BWV910 之所以特别流行——反映在有许多幸存的 18 世纪手抄稿——可能部分原因是这个调性对技巧的要求富于挑战性。在为这些托卡塔

编写指法时,我们发现,对于现代演奏者而言,这些曲子的指法可能显得不同寻常,需要加以解释,尤其是与巴赫后期的键盘作品作对比,后者倾向使演奏者的手更舒适方便。同时,我们所用的指法原则当然也适用于巴赫后来的作品。因此,我们的指法不仅应该使这些曲子的演绎容易一些,而且也意在用它们来演示拨弦键琴音乐总的指法原则。以下评论的目的是为本版本的指法提供一个简明的历史与技巧的背景。

有可能,指法的选择与音乐诠释之间的内在联系在拨弦键琴上比在钢琴上更密切。我们无意过度强调这点,但是可以肯定地说,对于钢琴演奏而言,好的指法只是一个起点,而对于拨弦键琴演奏而言,找到好的指法却常常标志着把握一段音乐的目的已经达到。在拨弦键琴上,不可能将指法选择与音乐的和音调的观念分割开。就是说,演奏者在一段音乐中寻求的音响、音调起伏和句法首先是靠指法选择达到的。这种技法的先决条件当然是平稳的手腕和其他与弹奏有关的关节的灵活性,这能使指法更有效。不过,音乐内涵的传递归根结底是通过手指到琴键,再到羽管拨子和琴弦的联动。

18 世纪初期键盘音乐的指法基础仍然是——尽管要冒过分简单化不同的国家传统、特别是个性创造和演奏风格的风险——从前一个世纪传承下来的所谓“早期”音阶指法。这类指法中最有用的模式是右手上行用 **343434** 下行用 **323232**, 左手下行用 **343434**, 上行用 **212121**。这些模式对音乐句法含有重要影响的意义,用手腕和手指重力的分布一起,产生重音。如果各个关节保持足够灵活,当右手弹奏采用 **343434** 的上行指法模式时,小臂在第 3 指与手腕的带动下,会产生从肘部略微向外的旋转。第 3 指会自然地倾向跨越第 4 指,第 4 指稍稍弯曲,让第 3 指“落”在下一个琴键上,同时,与活跃的第 3 指比起来相对被动的第 4 指就会本能地放在相邻键上,准备开始重复这个模式。

我们详细地描述了右手上行指法模式的动作过

程,因为这个动作及其产生的音乐动态是拨弦键琴演奏最重要的范例。第3、4指这种不均等的共生性成对动作产生轮廓分明的两音组,其中由第3指弹奏的第一个音很有光彩,并不需要手指特别用力,因为这时手指动作的动力主要来自第3指跨越第4指,加上手掌与小臂向外转动的帮助。由第4指弹奏的第二个音,动力也并非来自手指本身,很少或者完全无重音,由于第3指倾向于保持按着琴键,直到第4指击键后,由此进一步强化了这种音响特征,在两个相邻音之间产生瞬间的“重叠性连奏”。重叠性连奏会模糊第二个音的起始音响,进一步减弱了重音感。然后,第3指抬起,紧接着是第4指,后者通常在弹奏记谱音符时值的一半左右即离键,手指向内弯曲(此处我们假设是八分音符或者十六分音符)。这样处理每次指法模式重复之前的连断法,会加强下一个重音的节奏效果(用第3指弹奏),因此强调了用“好的”第3指弹奏“好的”音,与用“不好的”第4指弹奏“不好的”音之间的强弱对比(“好的”手指与“强拍”,“不好的”手指与“弱拍”的这种关联性至少可以追溯到16世纪)。所以,3434的指法模式意味着在一个两音组中的手指、手掌、手腕和小臂的用法,通过不同的触键、击键速度、重叠性连奏和连断法,产生最大限度的力度对比,而又不需要第3指或者第4指做特别的“按键”动作。一对手指与手掌和小臂之间的联动使手指得以保持轻巧灵活,同时达到重音与非重音之间最明显的对比。

“早期的”音阶指法模式和演奏技巧是轻快而又富于表现力的拨弦键琴触键法的基础,不过,从18世纪开始,大拇指的地位日益上升,逐渐成为中轴手指。大拇指在横向进行的动作中从下方越过其他手指,为下一个新的手位做准备。大拇指被拨弦键琴技巧所接受,然而并没有排斥早期的音阶指法模式。相反,这两者——大拇指的换手位准备和共生而又有明显差别的成对手指用法——一起代表着18世纪上半叶拨弦键琴指法的进步。卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫在《试论真正的键盘演奏艺术》(1753年,第一章,第25-29段)中强调了两种用较长的手指从上方跨越较短的手指的动作(他说得对,通过练习,可以弹得灵巧轻松:“这种跨越需要练习到驾轻就熟,两个手指不能缠绕在一起。”)以及大拇指从其

他手指下方的跨越,这就表明了这两种手指动作无疑在C.P.E.巴赫自己的老师与父亲J.S.巴赫的键盘演奏技巧中是重要的。

一般的观点是,巴赫在后期提升了大拇指在键盘演奏技巧中的地位。实际上,同时期的法国也有一些拨弦键琴家,例如让-菲利普·拉莫,对这个手指的潜力有了自己的新理解。法国键琴技巧在1730年代达到极高的水平(表现在这十年中出版的大量拨弦键琴作品的炫技性),其特色是一种音响洪亮的连奏,以“法国演奏法”著称。这种连奏效果,部分来自一种技巧,将音阶经过句由两手交替弹(交替弹奏),这样,每一只手都可以为继续音阶进行的另一只手提供“重叠性连奏”。左右手的分布通常由符干的方向加以区别。J.S.巴赫理解这种技巧,并且将它结合在自己1720年代中期的拨弦键琴风格中(例如G大调帕蒂塔BWV829的前奏曲里的音阶段落)。“交替弹奏”需要双手互相跨越,前提是手指、手腕和小臂的轻巧、灵活及动作的整体配合,正如我们在其他“早期的”指法技巧中讨论过的一样。“法国演奏法”遵循另一个指法规则,它保证了连奏的特性:重复音要换指。弗朗索瓦·库普兰在《拨弦键琴演奏法》中(1716年,第20页)进行了对比,认为这种“现代的”指法比“早期的”优越,他说自己和学生们即使不看弹奏者的手指,都能听出不同指法产生的不同音响(范例可以参见#F小调托卡塔BWV910第135小节)。

将音阶经过句分别用左右手交替弹的法国演奏习惯,可以理解为不仅是为了追求连奏音响,而且也反映出把音乐材料分配给双手方面有一些模棱两可。这种模棱两可体现在所谓“法国式”线谱记谱中——就像我们现在用的键盘乐谱——两行五线谱。17世纪早期,除了法国的其他欧洲地区更喜欢用“意大利式”线谱记谱,它有六到七条线,可能是因为这种记谱特别清楚地把两个手弹奏的音乐分开。约翰·雅各布·弗罗贝格尔的键盘作品手稿同时用了这两种记谱法:意大利托卡塔用意大利记谱法,法国风格的组曲则相应地用法国记谱法。组曲风格乐章的典型作曲风格是:以键盘中部为中心的紧凑的织体,以及声部数量不明确或者频繁变化的复调网络。演奏者根据自己的方便,将音乐自由地分配给双手。这种演奏惯例可以使双手保持稳定,避免不

需要的动作(例如 BWV910 第 17 小节)。

法国和巴赫的拨弦键琴音乐之间还有一个常常被忽视的密切关系,就是在他们的作品中,短装饰音,特别是波音和短颤音,占有重要地位。这两种装饰音大量出现在 18 世纪初的法国拨弦键琴曲中,同样也出现在青年巴赫的拨弦键琴作品的许多早期资料里——引人注目的是巴赫周围的人的手抄稿,抄写者是 J.S. 巴赫的兄长和他唯一的键盘教师、沃尔多夫的约翰·克里斯托夫·巴赫以及巴赫的堂兄弟、在魏玛的同事、字典编辑约翰·戈特弗里德·瓦尔特——其中随处可见这两种装饰音。一个很好的例子是由 J.C. 巴赫汇编的“安德列斯·巴赫手稿集”中的 G 大调托卡塔 BWV916 的手抄稿(它的装饰版被收入在本版本的附录中)。非常密集的装饰音将技巧要求提升到可能弹奏的极限,同时绝对流畅的技术与对指法规则的深刻理解成为先决条件。

一旦具备了必要的技巧,增加谱面上没有的小装饰音就是自然而然的事情了,它们的重音既符合又能加强局部的力度起伏。小装饰音应该更多地是被“感觉到,而不是听到”,它们应该被理解为是音响的表层变化,而非旋律本体的重要改动。小装饰音的大量出现使它们完全融入整体音响中,对位织体则始终保持清晰。3243 是特别有用的短颤音指法,尽管并没有历史记载(与此相反,法国拨弦键琴传统用第 4 指开始弹颤音比当今的演奏习惯——就是人们觉得方便的弹法——要多得多):这种指法使颤音开始于有力的手指,同时用第 3 指结束,使第 2 指可以自然地保持旋律线的进行。

键盘演奏技巧的另一个重要方面是手指踏板,最早记载在 18 世纪末的文献中:一个手指弹奏后保持的时值要长于记谱时值。这种技巧主要用于占主导地位的和弦音,有多重功能。就纯技术的角度而言,保持音为手掌提供了一个支点,使得手位变化比较好控制。莫扎特的学生 J.N. 胡梅尔议论过手指踏板,还有,辛德勒记载的贝多芬对如何演奏克拉莫练习曲的评论,最重要的就是建议在主要的旋律音与重音上用手指踏板。在拨弦键琴上,手指踏板可以明显地增加谐振音响(如果演奏方法正确,拨弦键琴极其透明的音响可以保障手指踏板不会使声部线条变得模糊),同时,保持旋律中的基本结构音可以使所有重要的结构音之间的关系更清楚。由于手指踏板

音需要用更多的手臂重力,其余用手指弹奏的音就会更通透。因此,经过音会更接近于装饰音。在本版本的指法中,选择性指法(例如 BWV910 第 11 小节)通常意味着这些音符可以持续到超过记谱的时值。

由“交替弹奏”等技巧产生的拨弦键琴连奏与现代钢琴技巧所强调的持续性连奏是不同的类型。拨弦键琴的连奏涉及的首先和最重要的是少数音的组合,常常弹成“重叠性连奏”。超过四个音的连奏总是例外(即使频繁出现时也如此!),而多于五个音的连奏就更少见了。这种情况的主要原因可能是,如果仅仅用击键的力量产生拨弦键琴的重音,效果比较差而且容易缺乏美感,它依靠的首先是重音之前的连断法准备。为了产生听得清楚的相对节奏重音(所谓“节奏级差”),每一个重音之前的音一般都应该在连断法上与它形成一定的比例关系。缺少这种连断法的对比,重要的与非重要的音之间的区别就会含糊不清,旋律线条单调,乐器也失去了表现力。

正如我们之前谈到的,“早期的”指法使重音与非重音的交替规律化。音符明确地成对组合,旋律线中的句逗由短的休止表现。这种演奏惯例的技术含义成为钢琴和拨弦键琴技巧的一个重要的不同处。钢琴演奏的持续连奏使手始终保持在键盘上,而连断法一直在变化中的拨弦键琴弹法则意味着手指离键的时间几乎与触键的时间相等。灵活地运用这种演奏法,触键会非常轻盈,双手始终活动自如,所以手位可以在连断法变化的瞬间做出轻微但是重要的移动。双手总是保持很放松(只有这样,音响才能始终清新通透),演奏者根据自己的音乐表现意图选择指法。

上述轻巧触键的使用——甚至是必需的——在现代钢琴上某些指法应该避免。例如(尽管当今的演奏理论不赞同下述弹法),当从弱拍进行到强拍,或者句法要求用强弱对比划分时,用同一个手指弹两个相邻音常常是有用的。悠缓旋律的外声部可以只用第 5 指或者第 1 指弹奏(例如 BWV910 第 27 小节)。有时,在钢琴上别扭的一些指法,在拨弦键琴上却是很好用的,因为它们有利于使手掌保持放松。和弦指法尤其可能不同:特别是右手的三和弦第一转位,将大拇指放在第 2 指和第 5 指之间(215)常常比通行的指法 125 或者 135 更恰当。

最后,对所有实用的演奏动作都适用的基本原则是高效率。让-菲利普·拉莫在他那篇奠基性的精彩论文“拨弦键琴的演奏技巧”(1724年)中声称:“只有当较小的动作无法胜任的情况下,较大的动作才是可用的。”在拨弦键琴上,动作的恰当有效是绝对而必需的。首先,质量好的拨弦键琴的羽管拨子,琴弦与音板对键盘动作机制最细微的速度变化都会有敏感的反应。任何不恰当的身体动作都可能导致无意的、仓促或者呆滞的击键动作,并因此产生不良的音响。其次,按照历史性规范制作的高质量的拨弦键琴,其动作机制十分轻巧,因此非常容易在无意中弹错音。为了减少这种情况的出现,拨弦键琴演奏者如果想保持手的放松,同时又能弹得准确无误,就必须进行严格的“预防性保健”练习,系统地训练手指,直到手指几乎不可能在错误的瞬间放到错误的位置上。巴洛克时期的拨弦键琴文献总的说是按

系统的手位练习构思的,不过演奏者还是应该细心地选择指法,避免唐突的动作。拨弦键琴作品的炫技性较钢琴的少,手掌倾向于保持稳定和平静,这是轻巧弹奏的前提条件,这有助于上文描述的那种动作小而快的手位变化。

我们希望本版本中的指法能增强键盘演奏者对拨弦键琴指法与句法之间的密切关系的理解,这些指法符合手在特定情况下保持放松的要求,它们既决定了弹奏的轻松自如,同时也是遵循指法规则的结果。这可能就是C.P.E.巴赫的想法。他说(《试论真正的键盘演奏艺术》,第一章,第12节):“演奏时手指要略微弯曲,神经放松。这两者越是不足,就越应该注意做到。僵硬会阻碍任何动作……”。

罗伯特·希尔

VORWORT

Die *Clavier-Toccaten* BWV 910–916 gehören zu jenen Werken innerhalb des Bachschen Werkes, über die wir nur äußerst wenig wissen. Weder kennen wir den genauen Zeitpunkt ihrer Komposition, noch lässt sich ihre definitive Anzahl¹ bestimmen oder gar eine eindeutige Zuordnung vornehmen, für welches Instrument sie bestimmt sind². Ebenso ungewiss ist, auf welche Vorlagen die erhaltenen Quellen zurückgehen, oder ob die *Clavier-Toccaten*, als Werke für besaitetes Tasteninstrument, gemeinsam mit den *Toccaten* für Orgel einen großen zusammenhängenden Komplex bilden sollten, vergleichbar Bachs anderen Sammlungen.

Wie es scheint, nehmen die *Clavier-Toccaten* – wie viele andere Frühwerke – eher eine periphere Rolle im vielschichtigen Œuvre Bachs ein. Dass Bach in seinen letzten Lebensjahren, als er seinen kompositorischen Nachlass für Druck und Veröffentlichung ordnete, die *Clavier-Toccaten* nicht berücksichtigte, muss nicht bedeuten, dass er sie einer Überlieferung für die Nachwelt als nicht würdig erachtete. Die Überlieferung in Handschriften war die Regel, Veröffentlichung und Verbreitung durch Druck hingegen die Ausnahme. In dieser Hinsicht teilen die *Clavier-Toccaten* ihr Schicksal mit wesentlich prominenterem Repertoire, wie etwa den *Englischen* und *Französischen Suiten* oder den beiden Teilen des *Wohltemperierten Claviers*. Andererseits darf es als gesichert gelten, dass bereits bis 1750 die *Clavier-Toccaten* BWV 910–916 durch unterschiedlichste Abschriften – vornehmlich aus Bachs Schülerkreis – einen relativ hohen Bekanntheitsgrad und eine überraschende räumliche Verbreitung besaßen, die neben den engeren Bach-Zirkeln in Deutschland (darunter Walther, Krebs, Gerber, Sammlung Mempel-Preller u.a.) frühzeitig auch andere europäische Länder einschließt. Gerade in dieser Hinsicht ist etwa die *Toccatà fis-Moll* BWV 910 durchaus mit der *Chromatischen Fantasie und Fuge* BWV 903 vergleichbar³, die beide zu den meistüberlieferten Werken Bachs gehören.

Der hochinteressante, musikalisch und kompositorisch so vielschichtige Komplex des Bachschen Frühwerkes für Tasteninstrumente birgt editorische Probleme von nicht zu unterschätzendem Ausmaß. In den wenigsten Fällen sind Bachsche Autographe dieser Werke erhalten, die einen verbürgten Notentext überliefern könnten. Stattdessen beschränkt sich die zum Teil sehr reichhaltige Quellenüberlieferung auf Abschriften, deren Herkunft meist im Umkreis von Bachs Familie oder seinem Schülerkreis zu vermuten ist. Da jedoch von den verlorenen Autographen bis heute keines wieder aufgefunden werden konnte, nehmen diese erhaltenen Abschriften oft einen zentralen überlieferungsgeschichtlichen Rang ein⁴. So auch bei den *Clavier-Toccaten* BWV 910–916: in keinem einzigen Falle der sieben erhaltenen Werke ist ein Bachsches Autograph überliefert, das verlässliche Auskunft über definitiven Notentext und Zeitpunkt der Entstehung der Werke geben könnte⁵. Stattdessen existiert auch hier eine Vielzahl von Abschriften aus dem mittleren und späten 18. Jahrhundert,

die den Notentext in zum Teil stark abweichender Form wiedergeben.

Die Problematik dieser handschriftlichen Überlieferung verschärft sich zudem dadurch, dass nahezu keine der erhaltenen Handschriften datiert oder datierbar ist. Der Zeitpunkt ihrer Entstehung ist damit nur sehr vage bestimmbar. Gleiches gilt oftmals für die Person des Schreibers, die sich nur in wenigen Fällen konkret ermitteln lässt.

Ist eine chronologische Ordnung der Handschriften durch das Fehlen eindeutiger Datierungen bereits unmöglich, so gibt es auch über den Kompositionszeitraum für die *Clavier-Toccaten* lediglich Vermutungen. Zwar sind sich alle früheren Ausgaben darin einig, dass die *Clavier-Toccaten* dem Frühwerk Bachs zuzurechnen sind, doch fallen alle weiteren zeitlichen Zuordnungen sehr unterschiedlich aus. So etwa bei Philipp Spitta⁶ (alle *Toccaten* sind *weimarschen Ursprungs*), Albert Schweitzer⁷ (BWV 912–916 in die *erste Weimarer Zeit*, BWV 910 und BWV 911 *etwas später* entstanden), Hermann Keller⁸ (*die ersten von ihnen dürften in Arnstadt, die reifsten in Weimar entstanden sein*) und Wolfgang Schmieder⁹ (BWV 916: *Weimar etwa 1709*, BWV 912–915: *Weimar etwa 1710*, BWV 910 und 911: *Köthen etwa 1720, oder noch in den letzten Weimarer Jahren?*). Die Erstellung einer genauen Chronologie aufgrund der Quellenlage ist nicht möglich, hier muss die Stilkritik¹⁰ ansetzen.

Für die Neuedition von Bachs *Clavier-Toccaten* BWV 910–916 wurden sämtliche Handschriften einer genauen quellenkritischen Prüfung unterzogen¹¹. In allen sieben Fällen wurde so ein Haupttext ermittelt, dessen Vorlage im näheren Umfeld Bachs zu suchen ist und der als Vergleichs- und Bewertungsgrundlage für alle weiteren Abschriften dient. Offensichtliche Fehler wurden durch weitere Abschriften korrigiert, wichtige Lesarten sind in den Kritischen Anmerkungen oder durch Fußnoten im Notentext mitgeteilt.

Von besonderem Interesse bei der Bewertung der einzelnen Handschriften sind natürlich die möglichen Gründe für die zahlreichen Abweichungen innerhalb einer weitverzweigten handschriftlichen Überlieferungstradition. Zum einen besteht die Möglichkeit, dass der jeweilige Schreiber der Handschrift eigenmächtig in den Notentext eingegriffen, ihn seinen Vorstellungen, seiner Spielpraxis, vielleicht auch seinem „Geschmack“ (oder dem der Zeit) entsprechend geändert und zurechtgelegt hat. Auslassungen, Fingersätze, Verzierungen, aber auch substantielle Veränderungen des Notentextes gehören hierher. Dies scheint durchaus der gängigen Praxis zu entsprechen und ist neben den *Clavier-Toccaten* auch anderweitig mehrfach belegt.

Andererseits ist es durchaus möglich, dass bestimmte Abweichungen in einzelnen Handschriften keine Eingriffe des jeweiligen Schreibers darstellen, sondern auf unterschiedlichen Kopiervorlagen beruhen. Zumindest einigen Schreibern aus dem direkten Umkreis Bachs (Familie oder Schüler)

nente Beispiele für autornaher Quellen sind die beiden, ursprünglich zusammengehörigen Sammlungen *Andreas-Bach-Buch* und *Möllersche Handschrift*¹², deren Schreiber nicht nur ein Verwandter Bachs war, sondern dem wohl auch eine autographe Handschrift als Vorlage gedient hat. In diesen beiden Sammlungen, die für die Bach-Überlieferung des frühen 18. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung sind, finden sich die *Toccaten* BWV 910, 911, 912a und 916, mit zum Teil erheblichen Abweichungen zu anderen erhaltenen Quellen. Handschriften, deren Entstehung im direkten Umkreis von J. S. Bach vermutet werden kann, ist beim Quellenvergleich für die vorliegende Ausgabe eine besondere Priorität eingeräumt.

Insgesamt sind in der Überlieferung der *Clavier-Toccaten* nahezu alle wichtigen Schreiberkreise um J. S. Bach vertreten, wie etwa Walther, Krebs, Kittel, C. P. E. Bach u. v. a. Da der Kontakt der jeweiligen Schreiber zu Bach zu unterschiedlichen Zeitabschnitten stattgefunden hat, könnte auch hierin eine Ursache für Divergenzen in der Überlieferung zu suchen sein. Wenn es in einzelnen Fällen sogar möglich ist, diese Kontakte zu Bach zeitlich näher zu bestimmen, dann liegt es nahe, hinter den jeweiligen Abschriften unterschiedliche Werkstadien zu vermuten. Konkret heißt dies: Bach hat möglicherweise im Laufe der Jahre immer wieder Änderungen an diesen Werken vorgenommen, etwa dann, wenn er die *Clavier-Toccaten* als Teil seines Unterrichts herangezogen hat. So wären größere Eingriffe in den Notentext erklärbar, die sich in den Schülerabschriften erhalten haben. Die Vielzahl der erhaltenen Abschriften, vor allem die Kopie der *Toccaten* BWV 914 von der Hand des Bach-Schülers Heinrich Nikolaus Gerber, lässt darauf schließen, dass Bach die *Clavier-Toccaten* – zumindest zeitweise – in seinem Unterricht verwendet hat.

In einigen Fällen sind die Abweichungen der Handschriften zueinander so groß und tiefgreifend, dass von

unterschiedlichen Fassungen ein und desselben Werkes zu sprechen ist. Im Falle von BWV 912 und BWV 913 sind diese früheren Versionen jeweils vollständig wiedergegeben, da sie vom Haupttext gravierend abweichen und eindeutig keine eigenmächtigen Eingriffe des Kopisten darstellen, sondern auf autorisierte Quellen zurückgehen müssen.

Gleichfalls wird im Anhang als Beispiel für die Spielpraxis des frühen 18. Jahrhunderts die verzierte Fassung von BWV 916 abgedruckt. Auch wenn nicht zu klären ist, ob diese Verzierungen nachweislich auf Bach direkt zurückgehen, so stellen sie doch ein wichtiges Dokument für die Interpretationsgeschichte der *Clavier-Toccaten*

Für die einzelnen *Clavier-Toccaten* werden die wichtigsten Lesarten in den Kritischen Anmerkungen mitgeteilt. Auf eine vollständige Darstellung aller Werk- und Kompositionsstadien an dieser Stelle muss hingegen verzichtet werden¹³.

Der Herausgeber dankt allen in den Kritischen Anmerkungen aufgeführten Bibliotheken und deren Mitarbeitern für die Bereitstellung des umfangreichen Quellenmaterials und die Publikationserlaubnis. Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, den Städtischen Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek sowie dem Bach-Archiv Leipzig sei besonders für die Bereitstellung von Fotos und die Genehmigung zum Abdruck der Faksimiles gedankt. Dr. Jochen Reutter (Wiener Urtext Edition) war besonders im letzten Stadium der Textredaktion eine wertvolle und verlässliche Hilfe, die zur rechtzeitigen Fertigstellung der Ausgabe zum Bach-Jahr 2000 wesentlich beigetragen hat.

Christian Eisert

¹ Nekrolog, *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel und Leipzig 1972, Dok. Nr. 666, S. 86.

² Robert L. Marshall, *Orgel oder „Klavier“? Instrumentenangaben in den frühen Quellen der Bachschen Tastenmusik*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, hg. von Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 303–314.

³ J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge*, hg. von Ulrich Leisinger, Wiener Urtext Edition UT 50161, Mainz-Wien 1999, Vorwort, S. III.

⁴ Eisert, Christian, *Die Clavier-Toccaten BWV 910–916. Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks*, Mainz 1994.

⁵ Bereits zum Zeitpunkt der BG waren diese Autographe nicht mehr verfügbar.

⁶ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 4. Aufl., Leipzig 1930, Bd. I, S. 416, 433ff., 643f. und 822.

⁷ Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 10. Aufl., Wiesbaden 1979, S. 299.

⁸ Hermann Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 62.

⁹ *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, hg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950. Vgl. ebenso Schmieders revidierte Angaben in *BWV²*, Wiesbaden 1990: BWV 910: *nach 1712, jedenfalls zwischen 1713 und 1717*; BWV 911: *bestimmt nicht in Köthen ..., vielleicht in Weimar (...) und möglicherweise in Arnstadt*; BWV 912 vgl. BWV 911; BWV 916: *möglicherweise bereits in Arnstadt*.

¹⁰ Ansätze dazu bei Jean-Claude Zehnder, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 73–110.

¹¹ Eisert, a.a.O.

¹² Vgl. zu beiden Handschriften: Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig-Dresden 1984 sowie Robert Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach*, Cambridge/Mass. 1987.

¹³ Ausführliche Darstellung bei Eisert, a.a.O.

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Zum Fingersatz in den Clavier-Toccaten von Johann Sebastian Bach

Die Fingersetzung ist die Strategie der Hände ... Jede Phrase verbirgt in sich den ihr eigenen Fingersatz, den wahren, der es erst möglich macht, daß sie richtig aufblüht.

Wanda Landowska (1879–1959)

Es bleibt unklar, ob Johann Sebastian Bach die sieben Toccaten BWV 910–916 wirklich als einen Zyklus geplant hat (wenn dies der Fall ist, dann waren wohl nur sechs, nicht sieben eingeplant). Über die bloße Zahl und, grob gesprochen, die Tonartenwahl hinaus gibt es mit der Angabe *Toccatà Prima* auf einer frühen Quelle zur *Toccatà* in d-Moll BWV 913 einen deutlichen Fingerzeig in diese Richtung. Vielleicht hatte Bach anfangs wirklich die Absicht, einen Zyklus zu schreiben, den er in der Folge dann aufgab. Die sieben Toccaten – sie stellen in jedem Fall frühe Werke dar, die gewiss vor der Berufung zum Konzertmeister in Weimar im Jahre 1714 und vor der Begegnung mit den Konzerten Antonio Vivaldis entstanden sind – bilden stilistisch eine sehr homogene Werkgruppe, aus der höchstens die *Toccatà* in G-Dur BWV 916 ausschert, vielleicht weil sie als letzte komponiert wurde und sich an die italienische Konzertform, in erster Linie die Giuseppe Torellis anlehnt. Als Grundidee steht hinter all diesen Werken ein Wechsel von freien und gebundenen Abschnitten mit recht großzügigen Dimensionen, wie man sie in Norddeutschland im späten 17. Jahrhundert öfters finden kann. Auch wenn sie dem sogenannten *Toccaten-Stil* verhaftet sind, weisen Bachs Toccaten durchaus konzertante und damit virtuose Züge auf.

Der junge Bach hatte noch nicht jenen Klavierstil entwickelt, der für die Köthener und Leipziger Zeit so charakteristisch ist. Dort achtete er im allgemeinen sehr darauf, dass die Stücke gut in der Hand liegen. Als junger Mann komponierte er offenbar in erster Linie für sich selbst, und als ein geborener Virtuose kümmerte er sich nicht darum, ob die Stücke auch für andere bequem zu spielen waren. Die Toccaten bilden hier keine Ausnahme, und an manchen Stellen sind sie geradezu widerspenstig zu spielen. Bach hatte zweifelsohne eine Klaviertechnik und Prinzipien für den Fingersatz, die genau auf die Ansprüche dieser Stücke zugeschnitten waren, doch den meisten seiner Zeitgenossen dürften die Stücke ausgesprochen schwierig erschienen sein. Umgekehrt mag die außerordentliche Beliebtheit der fis-Moll-Toccatà BWV 910 – für die die zahlreich erhaltenen Abschriften des 18. Jahrhunderts Zeugnis ablegen – wenigstens zum Teil durch die ganz ungewohnten Anforderungen, die diese Tonart mit sich bringt, begründet sein. Mit der Aufgabe, Fingersätze für die Toccaten zu erarbeiten, wurde mir bewusst, dass sie für den heutigen Spieler wohl oft ungewohnt sind und daher der Erläuterung bedürfen, gerade im Vergleich zu Bachs späterer ‚Claviermusik‘, die gewöhnlich besser in der Hand liegt. Dennoch dürfen die Prinzipien der Fingersetzung auch

auf Bachs spätere Werke übertragen werden. Die hier vorgeschlagenen Fingersätze können die Auseinandersetzung mit den Stücken nicht nur vereinfachen; sie können auch einige Grundsätze der Fingersetzung beim Cembalospiele illustrieren. Die folgenden Abschnitte dienen daher dazu, kurz den historischen und technischen Hintergrund für die in der Edition anzutreffenden Fingersätze darzustellen.

Möglicherweise steht die Fingersetzung beim Cembalo in noch engerem Zusammenhang mit der Interpretation als beim Klavier. Ohne diese Behauptung überstrapazieren zu wollen, darf doch behauptet werden, dass beim Klavierspiel eine gute Fingersetzung erst den Ausgangspunkt für die Interpretation darstellt, während man auf dem Cembalo mit einem guten Fingersatz eine Passage eigentlich schon so gut wie gemeistert hat. Beim Cembalo kann man die Frage des Fingersatzes überhaupt nicht von der Umsetzung der musikalischen und klanglichen Vorstellungen abtrennen. Das heißt, dass man den Klang, den Tonfall und die Phrasierung, die man in einem bestimmten Werkabschnitt erzielen möchte, in erster Linie durch die Wahl eines geeigneten Fingersatzes erreichen wird. Diese Grundüberlegung setzt eine entspannte Handhaltung und eine Flexibilität aller hiermit zusammenhängenden Gelenke voraus, damit der Fingersatz die beabsichtigte Wirkung auch erzielen kann. Dennoch ist es die Fingersetzung, die die musikalischen Intentionen mittels der Tasten auf die Kiele und damit auf die Saiten überträgt.

Auf die Gefahr hin, nationale Traditionen sowie individuelle Kompositions- und Spielweisen unangemessen zu vereinfachen, kann man behaupten, dass die Fingersetzung in der Klaviermusik des frühen 18. Jahrhunderts noch immer auf den im 17. Jahrhundert für Tonleitern geltenden Prinzipien beruht. Die brauchbarsten dieser Fingersätze sind 34 34 34 im Aufsteigen und 32 32 32 bei fallenden Tonleitern der rechten Hand sowie 34 34 34 abwärts bzw. 21 21 21 aufwärts in der linken Hand. Diese Grundmuster bergen weitreichende Konsequenzen in sich, was die angestrebte Phrasierung, die Einbeziehung des Handgelenks und die Gewichtsverteilung unter den Fingern zur Erzielung von Akzenten angeht. Wenn man davon ausgeht, dass die Gelenke so beweglich wie möglich bleiben sollen, wird der Unterarm, geführt vom dritten Finger und dem Handgelenk sich im Ellbogengelenk leicht nach außen drehen, wann immer das Muster 34 34 34 in der rechten Hand im Aufsteigen angewendet wird. Der dritte Finger wird in der Regel den vierten überkreuzen, wobei sich der vierte Finger leicht krümmt, um es dadurch dem dritten Finger zu erlauben, in die nächste Taste „hineinzufallen“. Der vierte Finger, der im Verhältnis zum dritten eine insgesamt eher passive Rolle spielt, wird instinktiv seinen Platz bei der benachbarten Taste einnehmen und somit zur Wiederholung des Musters bereit sein.

Die Bewegung, die mit dem Spielen einer aufsteigenden Tonleiter der rechten Hand verbunden ist, haben wir hier nur deshalb so detailliert beschrieben, weil

sie und die hieraus resultierende musikalische Gestaltung das Grundprinzip des Cembalospieles bilden. Das ungleiche, gleichwohl symbiotische Verhältnis zwischen dritten und viertem Finger führt zur klaren Ausbildung von Gruppen von jeweils zwei Noten. Dabei spricht die erste Note, die vom dritten Finger gespielt wird, brillant an, und zwar ohne besondere Anstrengung, da sich die Bewegung des Fingers im wesentlichen aus dem Überkreuzen der Finger, unterstützt durch Drehbewegungen der Hand und des Unterarms ergibt. Die zweite Note, die vom vierten Finger, doch ohne eigentlichen Impuls, gespielt wird, wird wenig oder gar keinen Akzent erhalten, eine Eigentümlichkeit, die dadurch noch unterstützt wird, dass der dritte Finger dazu neigt, die Taste niedergedrückt zu halten, auch wenn eigentlich schon der vierte Finger an der Reihe ist, wodurch eine Art von „Überbindung“ zweier benachbarter Noten entsteht. Dieses Überbinden hat eine Tendenz, das Anreißen beim zweiten Ton zu überschatten, wodurch der Eindruck eines Akzents noch weniger entsteht. Der dritte Finger lässt dann seine Taste los, kurz danach auch der vierte Finger, der sich in aller Regel nach innen krümmt und die Taste nach etwa der Hälfte des vorgeschriebenen Wertes (ich denke hier an Achtel- oder Sechzehntelnoten) verlässt. Die sich hieraus ergebende Artikulationsweise, ehe dann ein neues Paar von Tönen an der Reihe ist, stärkt den rhythmischen Effekt eines Akzents auf der nächsten Note (die vom dritten Finger gespielt wird), wodurch sich der Unterschied zwischen sogenannten guten Noten, die vom „guten“ dritten Finger gespielt werden, und schlechten Noten, die vom „schlechten“ vierten Finger gespielt werden, weiter verstärkt (eine Zuordnung von „guten“ im Sinne von „starken“ beziehungsweise von „schlechten“ im Sinne von „schwachen“ Fingern wurde spätestens im 16. Jahrhundert entwickelt). Das Modell 34 34 zieht also einen Gebrauch der Finger, der Hand, des Handgelenks und des Unterarms nach sich, der für jedes Paar von Noten ein Maximum an dynamischem Kontrast durch unterschiedlichen Zugriff und Anschlag, durch Überbinden und Artikulation erreicht, ohne dass der dritte oder vierte Finger durch Eigenbewegung selbst die Taste „drücken“ müsste. Die Interaktion der Bewegung des Fingerpaares, der Hand und des Unterarms ermöglicht es den Fingern, leicht und beweglich zu bleiben und dabei dennoch einen außerordentlich großen Kontrast zwischen akzentuierten und nicht-akzentuierten Noten zu erzielen.

Die „alten“ Skalenmodelle und ihre Technik sind Grundlage eines leichten und ausdrucksstarken Cembalotons, doch kommt dem Daumen seit Beginn des 18. Jahrhunderts eine ständig wachsende Bedeutung zu, die ihn schließlich zum wichtigsten Finger werden lässt. Indem sich der Daumen unter den anderen Fingern zur Seite bewegt, bereitet er eine neue Position der ganzen Hand vor. Die Regel, dass der Daumen vor oder nach einer schwarzen Taste eingesetzt werden soll, die sich in Quellen des 18. Jahrhunderts oftmals findet, erleichtert es, genügend Finger für den Fortgang der Passage bereitzuhalten. Die Einbindung des Daumens in die Spieltechnik des Cembalos geschah jedoch nicht auf Kosten des alten Skalenmodells. Vielmehr zeichnet sich eine fortschrittliche Cembalotechnik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Kombination beider Ele-

mente, die Vorbereiterrolle des Daumens und das symbiotische, wenn auch stark hierarchisch geordnete Zusammenwirken von Fingerpaaren, aus. Die Sorgfalt, mit der Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753, 1. Hauptstück, § 25–29) auf die beiden Bewegungen, wenn längere Finger kürzere überkreuzen (zu Recht heißt es dort: *Dieses Ueberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Verschränkung geschehen*), und beim Gebrauch des Daumens eingeht, spiegelt die Bedeutung, die diese beiden Prinzipien in der Unterrichtsmethode seines Lehrers und Vaters zweifellos hatten, wider.

Während der ältere Bach gemeinhin so dargestellt wird, als habe er allein den Gebrauch des Daumens in dieser Intensität eingeführt, sieht es doch eher so aus, als seien in Frankreich zur selben Zeit Cembalisten wie Jean-Philippe Rameau unabhängig hiervon gleichfalls zu einem neuen Verständnis des Potentials dieses Fingers gekommen. Die Claviertechnik war in Frankreich in den 1730er Jahren zu einer außerordentlichen Blüte gelangt (was sich an der Virtuosität der in jenen Jahren zahlreich erschienenen Drucke mit Cembalomusik ablesen lässt) und war gekennzeichnet durch ein sonores legato, das als *jeu français* bezeichnet wurde. Eine Wurzel dieses Legatos war eine Technik, Skalenläufe (*roulements*) zwischen beide Hände zu verteilen, so dass jede Hand eine Überbindung beim Übergang von einer zur anderen Hand beisteuern konnte. Die Handverteilung wurde oftmals durch die Behaltungsrichtung angezeigt. Johann Sebastian Bach war mit dieser Technik vertraut und benutzte sie in seinen Cembalowerken als Stilmittel seit den 1720er Jahren (ein Beispiel wären die Skalenläufe im Präludium der G-Dur-Partita BWV 829). Das Überschlagen der Hände, das diese Roulements erforderten, setzt dieselbe Leichtigkeit, Beweglichkeit und Koordination von Fingern, Handgelenk und Arm voraus, die wir auch bei der „alten“ Spieltechnik antrafen. Das *jeu français* geht mit einem weiteren Fingersetzungsprinzip einher, das das charakteristische Legato hervorbringt, nämlich Fingerwechseln bei Tonwiederholungen (siehe etwa die Fis-Moll-Toccata BWV 910, T. 135). François Couperin stellte die „moderne“ Fingersetzung in seiner *L'Art de toucher le clavecin* (Paris 1716, S. 20) weit über die „alte“ und behauptete, dass er und seine Schüler die beiden Weisen der Fingersetzung beim bloßen Hören, ohne den Spieler zu sehen, eindeutig voneinander zu unterscheiden vermochten.

Die französische Methode, Skalenläufe zwischen den Händen aufzuteilen, ist nicht allein dahingehend zu bewerten, dass man nach Mitteln für ein sonores Legato suchte, sondern weist auch darauf hin, dass die Zuordnung des thematischen Materials zu den Händen keineswegs eindeutig geregelt war. Diese Ambivalenz findet ihren Niederschlag in der sogenannten „französischen Tabulatur“, die nichts anderes als unser heutiges Aufzeichnungssystem für Klaviermusik mit zwei Systemen mit jeweils fünf Notenlinien darstellt. Im frühen 17. Jahrhundert bevorzugte man in Europa außerhalb Frankreichs die „italienische Tabulatur“ mit ihren Sechs- oder Sieben-Linien-Systemen, und zwar vielleicht deswegen, weil die Verteilung der Musik auf die Hände hier ganz spezifisch eingetragen werden konnte. In den