

J.S.Bach

Small Preludes and Fughettas

UT 50041

Johann Sebastian Bach

巴赫

小前奏曲与赋格

Dehnhard

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Bärenreiter / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50041

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
Johann Sebastian Bach

小前奏曲与赋格
Kleine Präludien und Fughetten
Small Preludes and Fughettas

瓦尔特·登哈德根据作曲家手稿和其他手抄谱编辑并编写指法

Nach Autographen und Abschriften herausgegeben und mit Fingersätzen versehen
von Walther Dehnhard

Edited from autographs and manuscript copies and with fingering added
by Walther Dehnhard

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

巴赫小前奏曲与赋格 / (德)巴赫(Bach, J.S.)著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社,2013.3

ISBN 978-7-5444-4668-6

I. ①巴... II. ①巴... ②李... III. ①钢琴曲—前奏曲—德国

—近代—选集②钢琴曲—赋格曲—德国—近代—选集

IV. ① J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 054946 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: Small Preludes and Fughettas

© 1973 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m.b.H. & Co., K.G., Wien

巴赫小前奏曲与赋格

瓦尔特·登哈特 编订

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 11

版次 2013 年 4 月第 1 版

印次 2013 年 4 月第 1 次印刷

书号 978-7-5444-4668-6/J.0357

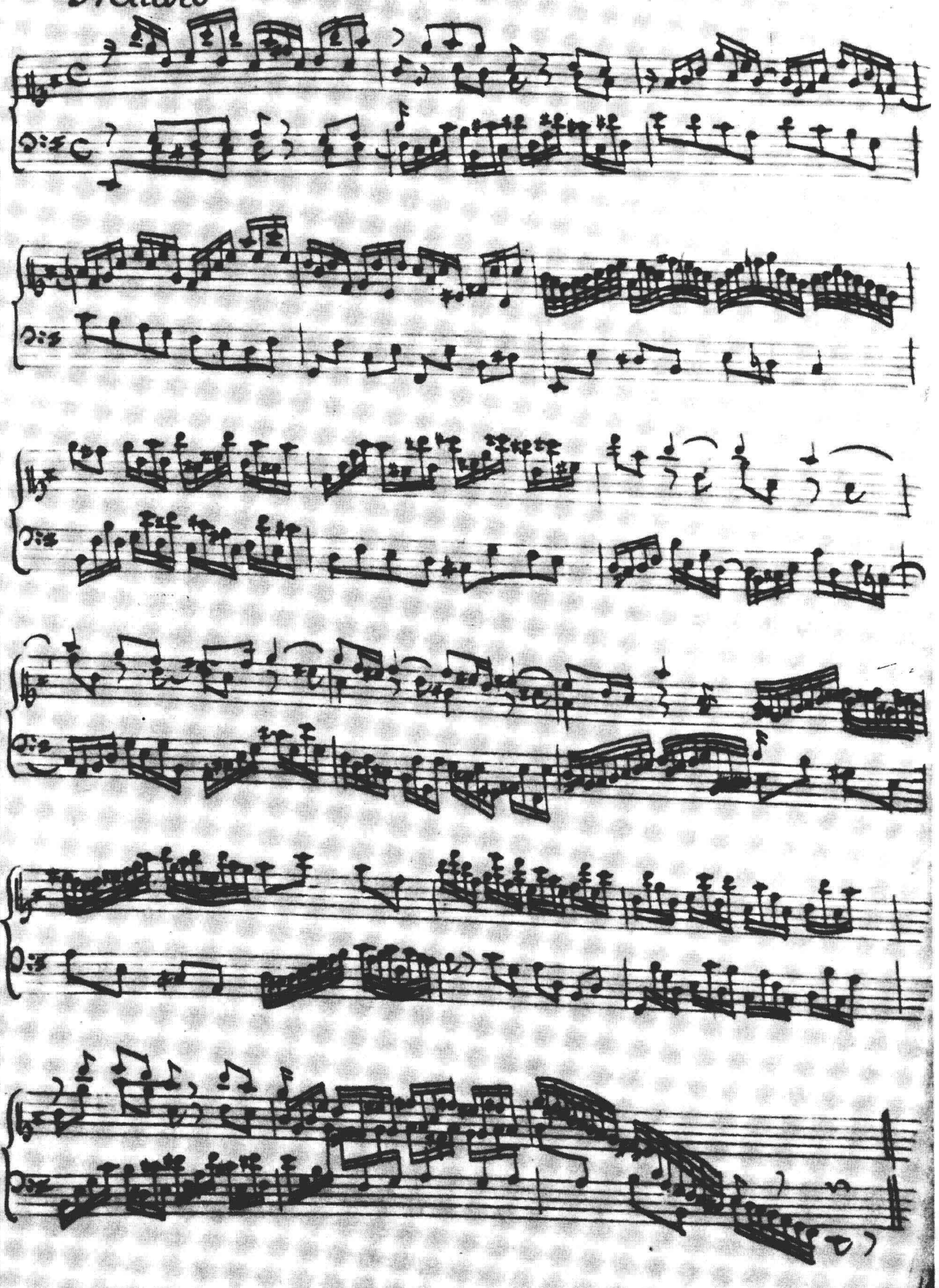
定价 28.00 元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

Bach

BWV 895, 899, 900, 902, 924–928, 930, 933–943, 952, 953, 961, 999

Preludio



E小调前奏曲 (BWV900), 影印自手抄谱Am.B.545
 (德国国家图书馆, 柏林, 阿玛丽娅公主图书馆)
 Präludium e-Moll (BWV 900) aus der Handschrift Am. B. 545
 Prelude E minor (BWV 900) from the manuscript copy Am. B. 545
 (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Amalienbibliothek)

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

2012年8月

前 言

本版本中的前奏曲与赋格曲并不是巴赫自己汇编的。其中有一些散见在内容各异的手稿集中,另一些则作为单独的手抄谱幸存下来。后来的抄谱者,包括最近在编辑《巴赫作品全集》的编辑们把它们搜集到一起,并加以较为随意的编排。现在是时候了,应该在对所有现存的原始资料作严谨评价的基础上,为这些曲子编辑一个新的版本。

第一组 6 首前奏曲(第 I 组,第 1-6 首)来自《为威廉·弗里德曼·巴赫写的键盘曲集》,1720 年 1 月 22 日开始写。在这本小音乐笔记本中,它们是第 2、4、8、9、10 和 27 首。前奏曲第 2、4、9 和 10 首(=第 I 组,第 1、2、4、5 首)的作曲家手稿是最早加入到《键盘曲集》中的,一部分是最初的草稿,它们的真实性和创作时间毋庸置疑:它们是巴赫的原作,写于 1720 年 1 月 22 日或者稍晚。第 I 组的第 3 首和第 I 组的第 6 首是后来威廉·弗里德曼加到曲集中的——1722/23 年和 1726 年——抄在原先的空白页上,也可能是他自己在父亲指导下写的作品。

另外 6 首前奏曲(第 II 组,第 1-6 首)选自约翰·彼得·科尔纳(1705-1772)收藏的 57 份手稿和手稿集中,这些曲子只有这一种版本。前奏曲第 II 组的第 1-4 首与第 I 组的第 3 首一起出现在第 53 号手稿集中,不过顺序为第 II 组的第 2、3、1 首,第 I 组的第 3 首,第 II 组的第 4 首,并且没有编号,也没有注明作者和标题,与《键盘曲集》的第 I 组中第 3 首放在一起,加上第 I 组的第 1 首与第 II 组的第 1 首之间风格的类似,足以证明第 II 组的第 1-4 首同样源自巴赫的教学。然而,鉴于这些曲子的质量不高,它们是否完全出自巴赫之手是有疑问的。我们认为它们是巴赫的某一位学生的作品(威廉·弗里德曼或者卡尔·菲利普·埃曼纽尔?),他在老师的指导下创作(肯定还有老师的协助)。第 II 组的第 5 首是早期作品,可能是写于阿恩施塔特时期的一首管风琴前奏曲,而第 II 组的第 6 首是琉特琴前奏曲,它们无疑是巴赫写的。在科尔纳收藏的手稿中,它们都是独立作品。

第三组前奏曲(第 III 组,第 1-6 首)不晚于 1781

年被收集到一起,并加上“六首为初学者写的前奏曲”的标题。在一份更早的原始资料中(无标题),它们的排列顺序不同。

三声部小赋格曲(第 IV 组,第 1、2 首)可以描述为赋格作曲法的教学示范。第 IV 组的第 1 首在《威廉·弗里德曼的键盘曲集》中是第 31 首,1726 年巴赫将它加入到曲集里,它为《键盘曲集》中的教学指导课程提供了一个自然的结论(参见 W. 普拉斯发表在《巴赫新版》中系列 V 的第 V 集[N B A V, 5],《版本评注报道》,第 70 页及其后)。迷人的二声部小赋格曲第 IV 组的第 3 首是一首早期作品,是否真是巴赫的作品虽常有争议,然而缺乏证据。

前奏曲与赋格第 V 组的第 1-4 首与《平均律钢琴曲集》相关。科尔纳收集在第 38 号手稿集中的手抄稿,已附有巴赫用于“平均律”第一册的题词:

“前奏曲与赋格,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫创作并汇编,为了满足迫切需要指导的年轻音乐家们,和那些业已在音乐学习方面有相当功底的人的特殊需求。”

“按平均律调律的键盘乐器,前奏曲与赋格……为了满足迫切需要指导的年轻音乐家们,和那些业已在音乐学习方面有相当功底的人的特殊需求。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫创作并汇编……1722 年。”

这段雄心勃勃的题词所涉及到的不仅是出现在科尔纳第 38 号手稿集中的三组前奏曲与赋格:C 大调, D 小调和 E 小调(BWV870a、899、900),而且还有其他作品。这个作品系列延续到 BWV901、902a 和 895(调性顺序为 F 大调、G 大调和 A 小调),它们出现在其他手稿中,不过它们的顺序是否可信是可以质疑的。由于巴赫后来又将 BWV870a 和 901 用在《平均律钢琴曲集》第二卷中(作为 C 大调前奏曲与赋格和^bA 大调赋格),所以我们的版本没有收录它们。我们提供给演奏者的是最终版:BWV870 和 886。和前奏曲第 V 组的第 1a 首与第 V 组的第 1b 首一起,我们只选用了一首 G 大调赋格(BWV902),不仅因为它完全可以脱离后来的版本 BWV884,作为自成一体的独立作品,而且这样一来可以增多一

首前奏曲(第 V 组,第 1a 首),使本曲集更丰富。尽管这首赋格原本是与第 V 组的第 1b 首一起的,但是在另一份原始资料中,它与第 V 组的第 1a 首为一组。前奏曲第 V 组的第 1 首写于莱比锡,原意可能是要放在《平均律钢琴曲集》的第二册中的,但是最终被另一首前奏曲(BWV884)所取代,把它放在本曲集中是适得其所。

这些小前奏曲与赋格,给予它们这个标题是恰如其分的,有着各不相同的质量与来源,它们都显示出巴赫作为教育家的一面。早期作品,就是巴赫自己的习作和后来作为作曲范例以及为特殊的教学目的而写的独立作品(包括成为教学记录的“学生作品”)都指明了通向巴赫最伟大的作品的真实途径。

“版本评注”为文本考证提供了必要的信息。模棱两可的读谱,尤其是出现在同等重要的不同原始资料中的两种互相矛盾的版本,可以在这里得到比较研究。由编辑所增加,而又无法得到原始资料支持的地方,用括号标明;明显的书写错误,漏写的连线和休止符则加以改正,不作说明。

原始资料中的装饰音记谱法常常与文本考证的逻辑相悖,所以,手抄谱中对装饰音的诠释也是引人注目地自由,就不难理解了。有时,最早的幸存资料的读谱(原型)需要进一步的装饰(较晚的手稿为其提供了补充);有时,较早的资料中的装饰音则在后来的资料中没有了。因此,为了正确地对待 18 世纪早期的演奏惯例和音乐作品本身,几乎所有出现在原始资料中的装饰音在本版本中都加以保留,甚至那些根据文本考证的、一般规则应该省略的也不例外。

下页是一份巴赫的装饰音列表,指示如何诠释各种装饰音标记。这些作品最适宜用拨弦键琴演奏,这种乐器很容易将作品中的复调组织和装饰音弹得令人信服。如果用现代钢琴或者击弦键琴演奏,装饰音应该用得更慎重。

我们想在此感谢柏林的普鲁士文化遗产国家图书馆音乐部和德国国家图书馆,还有莱比锡的国家图书馆,让我们得以参考他们保存的原始资料。

装饰音注释

瓦尔特·登哈德

巴赫在《为威廉·弗里德曼·巴赫写的键盘曲集》中附的装饰音列表(“各种装饰音标记的说明,示范如何正确地弹奏某些装饰音”)[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]:

下行颤音 下波音 颤音加下波音 下行回音 上行颤音 下行回音加颤音

① trillo ② mordant ③ trillo u. mordant ④ cadence ⑤ doppelt cadence ⑥ idem

上行颤音加下波音 下行回音加颤音 重音上行 重音下行 重音上行加下波音 重音下行加颤音 重音下行加颤音

⑦ doppelt cadence u. mordant ⑧ ⑨ accent steigend ⑩ accent fallend ⑪ accent u. mordant ⑫ accent u. trillo ⑬ idem

装饰音由自然音阶的高/低邻音组成。除了②之外,它们都开始于基本音的邻音,都要准确地开始在拍上。颤音应该是半音还是全音,取决于和声——旋律的前后关系。例如,第I组中第1首的第7-9小节和第II组中第1首的第9-11小节,往G大调转调,要求下波音为g、 $\sharp f$ 、g,尽管另一个声部同时有 f^1 的音响。同理,小调主音上的下波音应该是导音。在比较晚的原始资料H和S中(参见“版本评注”),第III组中第6首的第1、3、10、20、21、23、32、48小节的下波音标记上方有升号。

如果颤音之前的音正好是基本音的上方邻音,颤音就必须以这个音的重复开始。J.S. 巴赫的列表中⑫和⑬是例外,其中的上方邻音不重复。我们的版本中没有这些标记。在更晚的资料中,它们被代之以 $\text{♩} \text{w}$ ——参见⑭和⑮。第III组中第6首的第11、13、15、22、24、41、43小节的颤音弹法如⑫或⑬。

本版本中有些装饰音不在巴赫的列表中:

⑭ III, 1, T. 4, 7 ⑮ III, 3, T. 23 ⑯ IV, 3, T. 26

颤音标记 w 被C.Ph.E. 巴赫描述为“复回音”,常见于库普兰和约翰·戈特弗里德·瓦尔特的作品中,巴赫的手稿中只用了一次,在写于1725年的《为安娜·马格达利娜·巴赫写的键盘曲集》中(A小调帕蒂塔BWV827,阿勒曼德舞曲,NBA V, 4,第50页的第6、9小节和KB第74页)。不过,巴赫在1727年该曲第一次印刷时用⑦取代了这个标记。第III组中第1首的第4、7小节和第III组中第3首的第23小节的弹奏法在⑭和⑮中有示范。第IV组中第3首的第26小节的滑音 w (见⑯)与所有的装饰音一样,开始于拍上。

VORWORT

Die Präludien und Fugen der vorliegenden Ausgabe sind nicht von Bach selbst zusammengestellt worden. Teils findet man sie in Sammelhandschriften unterschiedlichen Inhalts verstreut, teils in Einzelhandschriften als alleinstehende Stücke überliefert. Erst spätere Abschreiber, zuletzt die Herausgeber der Bach-Ausgaben, haben sie gesammelt und mehr oder weniger willkürlich geordnet. Nunmehr sollen erneut Anordnung und Textfassung kritisch aus den Quellen abgeleitet und begründet werden.

Die erste Gruppe von sechs Präludien (I, 1—6) stammt aus dem am 22. Januar 1720 begonnenen Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Sie stehen dort als Nr. 2, 4, 8, 9, 10, 27. Da die autographen Präludien Nr. 2, 4, 9, 10 (= I, 1, 2, 4, 5) zu den ersten Eintragungen im Klavierbüchlein gehören und zum Teil Erstschriften sind, stehen Autorschaft und Entstehungszeit außer Zweifel: sie sind Werke Bachs, an oder bald nach jenem Datum geschrieben. I, 3 und I, 6 hat Wilhelm Friedemann später — 1722/23 und 1726 — auf zunächst freigelassenen Seiten eingetragen und — unter der Anleitung des Vaters — vielleicht auch komponiert.

Sechs weitere Präludien (II, 1—6) sind der aus 57 Manuskripten bzw. Faszikeln bestehenden Sammlung Johann Peter Kellners (1705—1772) entnommen; sie sind dort alle singular überliefert. Die Präludien II, 1—4 stehen zusammen mit I, 3 in Faszikel 53, und zwar in der Reihenfolge II, 2, 3, 1, I, 3, II, 4, ohne Numerierung und ohne Angabe von Autor und Titel. Die Konkordanz zum Klavierbüchlein I, 3 und die stilistische Ähnlichkeit zwischen I, 1 und II, 1 beweisen zur Genüge, daß auch II, 1—4 aus Bachs Unterricht stammen; freilich muß die alleinige Autorschaft Johann Sebastians angesichts der geringeren kompositorischen Qualität bezweifelt werden. Wir bezeichnen sie als Arbeiten eines Bachschülers (Wilhelm Friedemann oder Carl Philipp Emanuel?), die unter Aufsicht des Lehrers (und sicher nicht ohne dessen Mithilfe) entstanden sind. II, 5, ein frühes Werk, vielleicht ein Orgelpräludium aus der Arnstädter Zeit, und II, 6, ein Präludium für Laute, stammen zweifellos von Bach. Beide sind in Kellners Manuskripten einzeln stehende Kompositionen.

Die dritte Präludiengruppe (III, 1—6) wurde unter dem Titel „Six Preludes pour les Commencants“ spätestens 1781 zusammengestellt. In einer älteren Quelle (ohne Titel) liegt eine andere Reihenfolge vor.

Die kleinen dreistimmigen Fugen IV, 1, 2 kann man als Lehrbeispiele der Fugenkomposition bezeichnen. IV, 1 steht in Wilhelm Friedemanns Klavierbüchlein unter Nr. 31 und wurde etwa 1726 von Johann Sebastian eingetragen. Diese Fuge bildet den Abschluß des Kompositionslehrgangs, soweit er sich im Klavierbüchlein verfolgen läßt (vgl. W. Plath in der Neuen Bach-Ausgabe, Serie V, Band 5 [NBA V, 5], Kritischer Bericht, S. 70 f.). Die hübsche zweistimmige Fughetta IV, 3 ist eine frühe Komposition; Bachs Autorschaft wird oft bestritten, aber wohl zu Unrecht.

Die Präludien und Fugen V, 1—4 weisen auf das Wohltemperierte Klavier hin. Kellners Abschrift in Faszikel 38 teilt bereits den Titel mit, den Bach für den I. Teil des Wohltemperierten Klaviers verwendete. Man vergleiche die Fassungen:

„Praeludia, und Fugen. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegiergen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden Besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertigt Von Johann Sebastian Bachen.“

„Das wohl temperirte Clavier. oder Praeludia, und Fugen... Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach... 1722.“

Außer den drei bei Kellner (Faszikel 38) überlieferten Präludien und Fugen in C-Dur, d-moll, e-moll (= BWV 870a, 899, 900) gehören zu der anspruchsvollen Überschrift sicher noch weitere Kompositionen. Aus anderen Handschriften ließe sich die Reihe mit BWV 901, 902a, 895 in der Tonartenfolge F-Dur, G-Dur, a-moll fortsetzen; ob sie so authentisch ist, bleibt allerdings fraglich. Da Bach BWV 870a und 901 im II. Teil des Wohltemperierten Klaviers wiederverwendet hat, und zwar als Präludium und Fuge C-Dur und als Fuge As-Dur, darf unsere Ausgabe auf sie verzichten. Der Spieler sei auf die Endfassungen BWV 870 und 886 verwiesen. Lediglich die Fuge G-Dur, BWV 902, haben wir zusammen mit den Präludien V, 1a und V, 1b aufgenommen: Sie kann nicht nur neben der Spätfassung BWV 884 als eigenständige Komposition bestehen, sondern bereichert noch unsere Sammlung mit einem zusätzlichen Präludium (V, 1a). Ursprünglich mit V, 1b verbunden, überliefert eine andere Quelle dieselbe Fuge zusammen mit V, 1a; in Leipzig entstanden, war dieses Präludium vielleicht für den II. Teil des Wohltemperierten Klaviers vorgesehen, schließlich aber durch ein anderes (BWV 884) ersetzt worden. Hier hat es seinen Platz.

Die kleinen Präludien und Fugen, die ihr Prädikat nicht zu Unrecht tragen, lassen bei aller Verschiedenheit der Qualität und Provenienz Bach als Lehrmeister erkennen: Sowohl die frühen Werke, d. h. Bachs eigene Studien, als auch die späteren ad hoc für den Unterricht geschaffenen Kompositionsmodelle und Spielstücke, einschließlich der „Schülerarbeiten“ als Dokumente seines Unterrichts, zeigen den authentischen Weg zu Bachs großen Werken.

Zur Textkritik gibt der Kritische Bericht die notwendige Auskunft. Nicht eindeutige Lesarten, insbesondere solche, bei denen zwei stemmatisch gleichwertige Fassungen konkurrieren, können dort nachgeprüft werden. Zusätze des Herausgebers (die quellenmäßig nicht zu belegen sind) wurden im Text durch Klammern kenntlich gemacht, offensichtliche Schreibfehler, vergessene Haltebögen, fehlende Pausen kommentarlos korrigiert.

Die Überlieferung der Ornamente entzieht sich nicht selten der textkritischen Logik. Die Freiheit der Verzierungspraxis macht sich verständlicherweise auch in den Abschriften bemerkbar. Teils verlangt die ermittelte älteste Lesart (Archetypus) nach

ornamentaler Ergänzung (die die jüngere Überlieferung bietet), teils geht die Ornamentik der älteren Quellen in den jüngeren wieder verloren. Also mußten — um der Spielpraxis des frühen 18. Jahrhunderts, aber auch dem Text selbst gerecht zu werden — fast alle in den Quellen angezeigten Verzierungen in den Text aufgenommen werden, auch solche, die nach den Gesetzen der Textkritik hätten ausgeschlossen werden müssen.

Über die Ausführung der verschiedenen Zeichen orientiert Bachs Ornamenttabelle, die nachstehend mitgeteilt ist. Die Wiedergabe am Cembalo ist den Kompositionen am ehesten angemessen, da es die Darstellung des polyphonen Satzes und die Ausführung der Ornamente begünstigt. Beim Vortrag am modernen Klavier oder Flügel ist ein sparsamerer Gebrauch der Ornamente angebracht.


Für die Gewährung der Einsichtnahme in die Quellen sei Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und der Stadtbibliothek Leipzig gedankt.

Walther Dehnhard



ERLÄUTERUNGEN ZUR ORNAMENTIK

Bachs Verzierungstabelle aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach („Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten“):

Die Verzierungen werden mit der oberen bzw. unteren diatonischen Nebennote gebildet. Sie beginnen — ausgenommen ② — mit der Nebennote, aber stets auf dem Schlag der Hauptnote. Was als diatonisch zu gelten hat, d. h. ob mit dem Halb- oder Ganzton getrillert werden muß, richtet sich nach dem harmonisch-melodischen Zusammenhang. Z. B. verlangt die Modulation nach G-Dur in I, 1, T. 7—9, 1 und in II, 1, T. 9—11 den Mordent g, fis, g, auch dann, wenn gleichzeitig f' erklingt. Die Molltonika bildet den Mordent ebenfalls mit dem Leitton. Die jüngeren Quellen H und S (vgl. Kritische Anmerkungen) notieren in III, 6, T. 1, 3, 10, 20, 21, 23, 32, 48 ein Kreuz über dem Mordent.

Geht dieselbe Nebennote voraus, so muß sie bei Trillerbeginn wiederholt werden. J. S. Bachs Tabelle gibt in ⑫ und ⑬ den Ausnahmefall an, daß die Nebennote nicht wiederholt wird. Diese Zeichen kommen in den Stücken unserer Ausgabe nicht vor. Man findet sie in jüngeren Quellen durch  ersetzt; vgl. ⑭ und ⑮. Auch die Triller in III, 6, T. 11, 13, 15, 22, 24, 41, 43 sind wie ⑫ bzw. ⑬ auszuführen.

Verzierungen, die in unserer Ausgabe vorkommen, aber in Bachs Tabelle fehlen:

Der von C. Ph. E. Bach „prallender Doppelschlag“ genannte Triller  begegnet häufig bei Couperin und Johann Gottfried Walther. In Bachs Autographen findet man dieses Zeichen nur ein einziges Mal, nämlich im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 (Partita a-moll, BWV 827, Allemande, NBA V, 4, S. 50, T. 6, 9 und KB S. 74). Doch ersetzt es Bach für den Druck von 1727 durch ⑦. Die Ausführung von III, 1, T. 4, 7 und III, 3, T. 23 ist in ⑭ und ⑮ wiedergegeben. Der Schleifer  in IV, 3, T. 26, 8 ⑯ beginnt wie alle Ornamente auf dem Schlag der Hauptnote.

PREFACE

The Preludes and Fugues in this edition were not grouped together by Bach himself. Some of them are to be found scattered among collective manuscripts of differing contents, while others have survived as individual manuscript copies. Later copyists, including, most recently, the editors of the Bach Complete Edition, have been responsible for gathering them together and for arranging them in a more or less random order. The time has now come for a new edition of the pieces, based on a critical evaluation of all the sources available.

The first group of six Preludes (I, 1—6) comes from the *Klavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach, which was begun on 22nd January, 1720. They appear as Nos. 2, 4, 8, 9, 10 and 27 in this little musical notebook. As the autograph Preludes Nos. 2, 4, 9 and 10 (= I, 1, 2, 4, 5) are among the first insertions in the *Klavierbüchlein* and are partly first drafts, there is no doubt about their authorship and time of composition: they are original Bach works, composed on or soon after 22nd January, 1720. I, 3 and I, 6, which were later inserted by Wilhelm Friedemann — in 1722/23 and 1726 — on pages that had been left blank, were perhaps also his own compositions, undertaken with the guidance of his father.

Six other Preludes (II, 1—6) have been taken from the 57 manuscripts or fascicles which make up the collection of Johann Peter Kellner (1705 until 1772); they exist only in this edition. Preludes II, 1—4 join I, 3 in Fascicle 53, but in the sequence II, 2, 3, 1, I, 3, II, 4 and without numbering and specification of author and title. The combination with *Klavierbüchlein* I, 3 and the stylistic similarity between I, 1 and II, 1 provide sufficient proof that II, 1—4 also have their origin in Bach's teaching; in view of the inferior quality of the compositions, however, it is doubtful whether Bach was solely responsible for them. We consider them to be the work of one of Bach's pupils (Wilhelm Friedemann or Carl Philipp Emanuel?), who composed them under the supervision (and certainly not without the assistance) of his teacher. II, 5, an early work, perhaps an organ prelude from the Arnstadt period, and II, 6, a prelude for lute, are undoubtedly by Bach. Both appear as single compositions in Kellner's manuscripts.

The third group of Preludes (III, 1—6) were collected together under the title "Six Preludes pour les Commencants" in 1781 at the latest. They appear in another sequence in an older source (without title).

The small three-part fugues (IV, 1, 2) can be described as teaching examples of fugal composition. IV, 1 appears as No. 31 in Wilhelm Friedemann's *Klavierbüchlein* and was inserted by Bach c. 1726. It provides a natural conclusion to the course of instruction followed in the *Klavierbüchlein*, cf. W. Plath in the *Neue Bach-Ausgabe*, Serie V, Band V (NBA V, 5), Critical Report, p. 70 f. The charming two-part fughetto IV, 3 is an early work; Bach's authorship is often disputed, but without much justification.

The Preludes and Fugues V, 1—4 point to the "Well-tempered Clavier". Kellner's copy in Fascicle 38 already bears the title which Bach employed for the 1st of the "48":

"Praeludia, und Fugen. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegiergen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden Besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertigt Von Johann Sebastian Bachen." *

"Das wohl temperirte Clavier, oder Praeludia, und Fugen... Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegiergen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach ... 1722."

This ambitious title refers not only to the three Preludes and Fugues in C major, D minor and E minor (BWV 870 a, 899, 900), which are to be found in Kellner's Fascicle 38, but also to other compositions. The series can be continued with BWV 901, 902 a and 895 (in the key sequence of F major, G major and A minor) from other manuscripts, although it is open to question whether such an order is authentic. As Bach made further use of BWV 870 a and 901 (as Prelude und Fugue in C major and as Fugue in A flat major) in Part II of the "Well-tempered Clavier", they do not appear in our edition. The player is referred to the final versions: BWV 870 and 886. We have included only the Fugue in G major (BWV 902) together with the Preludes V, 1 a and V, 1 b; not only can it stand on its own beside the late version BWV 884 as an independent composition, but it also enriches our collection with an additional Prelude (V, 1 a). Although it was combined with V, 1 b originally, this fugue appears with V, 1 a in another source. The Prelude V, 1 a was composed in Leipzig and was perhaps intended for inclusion in Part II of

* "Preludes and Fugues. Composed and prepared by Johann Sebastian Bach to meet the requirements of the young musician eager for instruction and to provide particular diversion for those already at an advanced stage in the study of music."

the "Well-tempered Clavier", where it was eventually replaced by another Prelude (BWV 884). It is given its proper place in this volume.

The small Preludes and Fugues, as they are not unjustly entitled, reveal with their various differences of quality and origin the didactic side of Bach. Both the early works, i. e. Bach's own studies, and also the later compositional models and individual pieces written ad hoc for purposes of instruction (including, as documents of this teaching, the "student works") point the real way to Bach's great works.

The Critical Notes provide the necessary information about textual criticism. Equivocal readings, particularly those which present two conflicting versions from sources of equal importance, can be investigated there. Editorial additions, for which there is no supporting evidence in the sources, have been indicated by means of brackets, and obvious writing mistakes, forgotten ligatures and missing rests have been rectified without commentary.

The notation of ornaments in the sources often defies the logic of textual criticism. Quite understandably, therefore, freedom in the interpretation of embellishments is also noticeable in the manu-

script copies. Sometimes the oldest surviving reading (the archetype) requires ornamental elaboration (which is provided by a more recent manuscript), and sometimes the ornamentation of the older sources does not find its way into the more recent sources. And so, in order to do justice both to the performance practice of the early 18th century and to the music itself, almost all the ornaments present in the sources have been retained in our text, even those which, according to the rules of textual criticism, should have been omitted.

A table of Bach's ornaments, which appears below, gives guidance as to the interpretation of the various signs. The compositions are best suited to performance on the harpsichord, on which it is much easier to provide a convincing realization of the polyphonic network and to execute the ornaments. A more discreet use of ornaments is advisable when a modern piano or clavichord is used in performance.

We wish to thank *Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung* and the *Deutsche Staatsbibliothek*, and the *Stadtbibliothek* in Leipzig for allowing us to consult the sources.

Walther Dehnhard

NOTES ON ORNAMENTATION

Bach's table of ornaments from the *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* ("Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten")*:

The embellishments are formed with the upper/lower diatonic auxiliary note. They begin — apart from (2) — with the auxiliary note, but exactly on the beat. Whether a trill is to be made with the semitone or tone is determined by the harmonic-melodic context. The modulation to G major in I, 1, bars 7—9, 1 and in II, 1, bars 9—11, for example, calls for the mordent $g, f\#, g$, even when f' sounds in another part at the same time. In the same way, the tonic of a minor key forms a mordent with the leading note. In III, 6, bars 1, 3, 10, 20, 21, 23, 32, 48, there is a sharp above the mordent in the more recent sources H and S (cf. Critical Notes).

If the note before a trill happens to be the auxiliary note, it must be repeated at the beginning of the trill. J. S. Bach's table includes (in (12) and (13)) an example of the exceptional case in which the auxiliary note is not repeated. These signs do not appear in the pieces printed in our edition. They are replaced by $\text{♩} \text{~}$ in more recent sources — cf. (14) and (15). The trills in III, 6, bars 11, 13, 15, 22, 24, 41, 43 are to be executed as in (12) or (13).

Embellishments which appear in our edition, but which are missing from Bach's table:

The trill ~ , which is described as a "prallender Doppelschlag" by C. Ph. E. Bach and which is to be found frequently in the works of Couperin and Johann Gottfried Walther, makes only one appearance in Bach's autographs, namely in the *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* of 1725 (Partita in A minor BWV 827, Allemande, NBA V, 4, p. 50, bars 6, 9 and KB p. 74). Bach, however, replaced it with (7) in the first print of 1727. The executing of III, 1, bar 4, 7 and III, 3, bar 23 is illustrated in (14) and (15). The slide ~ in IV, 3, bar 26, 8 (see (16)) begins on the beat like all the ornaments.

* "Explanation of various signs, showing how to play certain ornaments properly"