

## Bemerkungen

*o* = oberes System; *u* = unteres System;  
*Pr.* = Präludium; *F.* = Fuge; *T.* = Takt(e);  
*WK* = Wohltemperiertes Klavier;  
*Zz* = Zählzeit

### Quellen

Offensichtlich hat Bach nie eine abschließende definitive Fassung des zweiten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* angefertigt. Eine gründliche Analyse aller vorhandenen Quellen zeigt, dass Bach jede Gelegenheit nutzte, um das Werk weiter zu verbessern. Zum Zeitpunkt seines Todes 1750 war die Arbeit weit fortgeschritten. Die vorliegende Edition stellt einen Versuch dar, die Präludien und Fugen des WK II gemäß Bachs jeweils letztem Korrekturstand wiederzugeben. Dazu mussten mehrere Quellen ausgewertet werden. Die Hauptquellen für diese Edition sind:

- A** Add. MS 35021 (British Library, London): teils Bachs Autograph, teils eine Abschrift in der Handschrift seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, angefertigt zwischen 1739 und 1742. Jedes Paar von Präludium und Fuge wurde auf einem separaten Doppelblatt geschrieben (mit Ausnahme von dem in As-dur, das zwei Doppelblätter einnimmt). Das Gesamtkonvolut stellte Bach in drei deutlich unterscheidbaren Stadien zusammen (siehe ausführlicher das Vorwort): (1) c, d, Es, E, e, F, fis, G, g, A, a, h; (2) Cis, cis, D, dis, f, Fis, fis, B, b und H; (3) C und As. In dieser Quelle fehlen drei Satzpaare (cis, D und f) sowie ein Titelblatt. Der Text der fehlenden Sätze kann aber aus den beiden folgenden Abschriften rekonstruiert werden:
- A1** M B/1974 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg): eine saubere Abschrift, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (höchstwahrscheinlich in Dresden) von zwei Schreibern hergestellt wurde. Der erste benutzte dabei eine Vorlage, die eine Abschrift von A aus dem Stadium (2) um 1740 darstellt, bevor also die Sätze des dritten Stadiums geschrieben waren. Der zweite Schreiber ergänzte die fehlenden Sätze und verwendete dafür B1 oder eine mit dieser eng verwandte Quelle als Vorlage. Diese Quelle diente später als Vorlage für den Stich der ersten kompletten Ausgabe von N. Simrock im Jahre 1801.
- A2** Mus. ms. Bach P 416 (Staatsbibliothek zu Berlin): ein Teil einer vormals kompletten Abschrift, die direkt von A im Jahr 1742 von einem Mitglied der Bach-Familie (Elisabeth Juliana Friederica?) angefertigt wurde, bestehend aus den Satzpaaren Cis, cis, D, d, f, g und A, den Präludien B und H sowie der Fuge in As. Außerdem kopierte dieser etwas unerfahrene Schreiber versehentlich eine 5-taktige Skizze des Es-dur-Präludiums, nur die zweite Hälfte von T 44 der dis-moll-Fuge und den letzten Teil der b-moll-Fuge (T 83, Zz 3 bis zum Ende) unter dem Titel ‚Appendix Fuga‘.
- [B]** Ein weiteres, heute verlorenes Konvolut von Autographen Bachs bestand wahrscheinlich aus einer Lose-Blatt-Sammlung von früheren Fassungen (vor 1739) und überarbeiteten Versionen ausgewählter Sätze, die aus der Zeit nach 1742 stammen (ausführliche Beschreibung siehe *Vorwort*). Der Text kann durch einen genauen Vergleich der folgenden voneinander unabhängigen Quellen rekonstruiert werden:
- B1** Mus. ms. Bach P 430 (Staatsbibliothek zu Berlin): eine saubere Abschrift von [B] von der Hand Johann Christoph Altnickols (1719–1759), 1744 unter Bachs Aufsicht angefertigt. Es finden sich zahlreiche Korrekturen verschiedener Hände, einschließlich derjenigen Bachs. Viele Abschriften von diesem Manuskript sind erhalten geblieben.
- B2** Mus. ms. Bach P 402 (Staatsbibliothek zu Berlin): eine weitere Reinschrift Altnickols aus dem Jahr 1755, die nicht von B1 abgeschrieben wurde, sondern von einer anderen, von [B] abhängigen Kopie, die Altnickol wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Leipzig erwarb. Sie enthält Varianten, die nicht in B1 auftreten und von denen einige eindeutig früher entstanden sind als A. Es finden sich aber auch Lesarten wohl aus der Zeit nach 1744.
- B3** Ms. 743 (Royal College of Music, London): eine nicht unmittelbar von [B] angefertigte Kopie, die James William Windsor (1776–1853) im Jahr 1801 in Bath, England, hergestellt hat. Sie enthält Spuren früherer Lesarten, die in den anderen Abschriften von [B] nicht vorkommen.
- B4** Poelitz 33/2 (Stadtbibliothek Leipzig): eine Abschrift von der Hand Johann Christoph Georg Bachs (1747–1814) aus Ohrdruf aus dem Jahr 1767. Trotz einiger Schreibfehler scheint sie den Text von [B] recht zuverlässig wiederzugeben.
- B5** PM 5697 (Stadtbibliothek Leipzig): eine saubere Abschrift von der Hand Michael Gotthard Fischers (1773–1829) aus Erfurt, einem Schüler eines der letzten Bach-Schüler, Johann Christian Kittel (1732–1809). Auf der Titelseite ist als Entstehungsjahr 1789 vermerkt.

Alle textkritisch relevanten Quellen lassen sich letztlich auf die beiden Überlieferungsstränge A und [B] zurückführen. Da Bach aber auch gelegentlich Revisionen in die Abschriften seiner Schüler eintrug (ohne sie anschließend in sein Autograph zu übertragen), wurden für Entscheidungen bei der Edition dieses Werkes alle Quellen, die solche Änderungen enthalten, genau untersucht. Diese Abschriften enthalten zudem auführungsrelevante Anmerkungen von unschätzbarem Wert, die Aufschluss darüber geben, wie Bach seine Schüler

unterrichtete. Beispielsweise, wie er während des Unterrichts seinen Schülern mitteilte, in welcher Weise sie eine bestimmte Passage interpretieren und ausführen sollten. Da diese Angaben allerdings weder systematisch noch konsequent eingetragen wurden, sind solche Zusätze vom Herausgeber an den erforderlichen Stellen in Klammern angegeben.

### Einzelbemerkungen

Die folgenden Bemerkungen liefern einen kurzen historischen Abriss über jeden Satz und sollen – sofern rekonstruierbar – dem Ausführenden eine Vorstellung davon geben, wie Bach jeden einzelnen Satz komponierte und bei passender Gelegenheit revidierte. Ziel ist es, die Entscheidungen, die er hinsichtlich bestimmter Aspekte seiner Kompositionen traf, nachzuvollziehen und zu verstehen, warum Bach Verbesserungen für nötig hielt.

Generell sei angemerkt, dass abweichende Lesarten hier nur aufgeführt werden, wenn sie nach Meinung des Herausgebers Alternativen darstellen, die auf Bach zurückgehen. Bei zweiteiligen Sätzen mit Wiederholungen (z. B. Pr. D, Pr. e und Pr. f) könnte man die früheren Lesarten, die oft einfacher und thematischer sind, zuerst aufzuführen und die komplexeren, die im Haupttext abgedruckt sind, danach als Wiederholung. Lesarten, die Bach eindeutig verworfen hat, werden hier nicht ausführlich beschrieben.

### Präludium I C-dur

Eine frühe Fassung (BWV 870a/1, 17 Takte) – ca. 1720 geschrieben und somit wahrscheinlich älter als WK I – ist durch die Abschriften seiner Schüler erhalten (z. B. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 1089).

Sie bildete die Grundlage für eine neue Fassung (A), die Bach im Jahr 1742 schrieb. Er verbesserte dabei den textlichen Zusammenhang der vierstimmigen Komposition und verdoppelte die Länge des Satzes, indem er einen großen Teil (T 5, Zz 3–14, Zz 1) in die Subdominante transponierte (T 20–28,

Zz 3) und zwei neue Überleitungen (T 14–19 und 29–31) sowie eine Coda (T 32–34) anfügte. Diese Fassung wurde mehrmals überarbeitet: Ein großer Teil der chromatischen Details entstand in diesem Stadium.

Bach wandte sich dem Stück wieder zu, als er [B] ausschrieb. Er ergänzte viele der -Ausschmückungen und verfeinerte die Klarheit der Stimmführung in den Überleitungsteilen. Altnickol war möglicherweise der erste Schüler, der diese Fassung 1744 kopierte (B1). Folglich ist sie die Grundlage für vorliegende Edition. Der Bogen im Bass in T 21 wurde später ergänzt, vermutlich während einer Unterrichtsstunde Altnickols.

Lesart

31 o: Sopran, 1. Zz   $c^2-h^1$  (A), ein ausgeschriebener Vorschlag, der in frühen Fassungen vorhanden war, aber offenbar während der Niederschrift von [B] getilgt wurde.

### Fuge I C-dur

Wie im Fall des Präludiums ist eine frühe Fassung (BWV 870a/2) in Schülerabschriften erhalten. Sie wurde in  $\text{C} \left( \frac{3}{2} \right)$  geschrieben und umfasste 34 Takte. Als Bach 1742 A schrieb, entschied er sich dafür, den metrischen Charakter des Stückes durch Halbieren der Taktlänge auf  $\frac{2}{4}$  zu verändern. Zunächst plante Bach, das Stück mit T 68 zu beenden; aber er änderte seine Meinung und verlängerte es um 16 weitere Takte, die den letzten Abschnitt der Fuge bilden. A wurde dann als Reinschrift angesehen: Der  $\text{♯}$  in T 8 im Alt und T 21 im Sopran treten nur hier auf.

Später schrieb Bach das Stück erneut aus [B] ab, bevor Altnickol im Jahr 1744 eine Reinschrift B1 anfertigte. Der ergänzte Teil wurde dabei noch weiter ausgefeilt. Der  $\text{♯}$  in T 10 im Bass wurde in diesem Stadium hinzugefügt.

In B1 sind später zwei weitere  $\text{♯}$  in T 48 und 52 hinzugekommen, vermutlich 1744 während einer Unterrichtsstunde mit Bach.

Diese Edition folgt B1 mit einer Ausnahme: B1 notiert im Alt in T 13   $c^1$

(statt   $g^1$  in A). Diese Lesart von B1, die sich natürlicher entwickelt als die harmonisch empfundene Lesart von A, stammt aus einer früheren Version: Sie hat sich in [B] eingeschlichen, als Bach die revidierte Fassung ausarbeitete und dabei nicht auf A, sondern auf eine frühe Fassung zurückgriff, die sich vermutlich bei dem Material für [B] befand.

### Präludium II c-moll

Bachs Autograph [B] – von dem alle erhaltenen Abschriften dieses Satzes abstammen (einschließlich A von der Hand Anna Magdalena Bachs) – ist verloren; daher ist kein Manuskript bekannt, das eine frühe Form des Satzes wiedergibt. Das Fehlen von  $\flat$  zu  $a^1$  in A (siehe T 3 und 14, Sopran) lässt darauf schließen, dass dieser Satz ursprünglich in dorisch mit zwei  $\flat$  notiert war und dass Bach dies nach der Anfertigung von A geändert hat.

Die kleine Variante in B1, T 12 im Alt auf Zz 1   $es^1-c^2-f^1$  geht wohl auf einen Schreibfehler Altnickols und eine sich daran anschließende Korrektur zurück.

### Fuge II c-moll

Die Quellenlage ist der des dazugehörigen Präludiums vergleichbar. Zusätzlich ist noch eine frühe Fassung von der Hand J. F. Agricolos erhalten (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 595), der seit 1738 Unterricht bei Bach hatte. Diese Fassung unterscheidet sich nur in geringfügigen Details von der Endfassung (hauptsächlich in der Stimmführung an den Phrasenenden). Unsere Edition richtet sich nach der späteren Fassung, die in A und B1 übertragen wurde.

Lesart

In der frühen Fassung ist der obere Akkord in der Schlusskadenz als *Picardische Terz* (Durterz) ohne Arpeggio notiert:

28 o: 

Da diese Lesart auch in B2, B4 und B5 vorkommt, ist es möglich, dass Bach



schwert. Bei dieser Gelegenheit schrieb Bach ab T 16 viele der -Figuren zu  aus (obwohl er bei den Bögen nicht konsequent verfuhr; daher werden sie an den fehlenden Stellen in Klammern ergänzt). Bach überarbeitete auch noch einmal die linke Hand in der Schlusskadenz (siehe oben) sowie die nächstgrößere Kadenz in T 16–17 von

ursprünglich: 

Andere Revisionen umfassen vermutlich die folgenden Takte: T 10 und 56 im Sopran auf Zz 1 (geändert von ); ein zusätzlicher Vorhalt in T 55 o; ein Bogen in T 61 im Alt;  in T 4 o;  in T 37 o, T 42 u, T 48 u auf Zz 2 und T 53 u.

B1 enthält einige zusätzliche Verzierungen, die Bach zugeschrieben werden können:  in T 8 o, T 12 o, T 48 u auf Zz 3, T 49 u, T 57 o und ein Vorhalt in T 58 u.

Nach 1744 ergänzte Bach offenbar ein  in T 28 im Alt auf Zz 2, das auch in B2, B4 und B5 vorkommt.

## Fuge IV cis-moll

Die Quellenlage ähnelt sehr derjenigen des Präludiums.

Frühe Lesarten in [B]

26 o:  $a^2$  statt  $a^1$  im Sopran.

45 u: Alt, 6. Note als *dis*<sup>1</sup>.

A ist die spätere Niederschrift. Dennoch muss das Fehlen von  sowohl bei  $a^1$  als auch bei  $a$  in T 42 genauer betrachtet werden, weil [B] nur bei letzterem ein  vorschreibt, während die Parallelstelle in T 11–12, die kompositorische Vorlage, ein  bei beiden Noten nahe legt. Der Herausgeber glaubt, dass Bach es versehentlich versäumte, in [B] im Sopran ein  zu notieren; bei der Anfertigung von A schrieb Bach im Alt ein  $a$  und vergaß dabei, dass er vorher im Sopran kein  gesetzt hatte. Klar ist aber, dass es Bach war, der durch eine Revision zu dieser Lesart von A gelangte, in der der Alt eine chromatische Färbung durch  $a$ -*a*s erhält:

Lesart in A

42 f.:



Einige Zeit nach 1742 wandte sich Bach offenbar wieder [B] zu, um an den folgenden Lesarten von A einige Verbesserungen vorzunehmen.

Frühe Lesarten in A

26 u: 

54: 3.–4. Zz 

Während es bei der ersten Lesart lediglich um eine Verdeutlichung der Notation geht (Ausschreiben der Verzierung), handelt es sich bei der zweiten um eine größere Revision, mit der dieser wichtigen strukturellen Überleitung größerer melodischer Ausdruck verliehen wird.

## Präludium V D-dur

Eine frühe Fassung ist nicht erhalten; aber es gibt in den Abschriften, die sich von [B] ableiten, einige Hinweise darauf.

Frühe Lesarten in [B]

20 u: 

27 o: 3. Zz  $g^1$  statt  $gis^1$ .

36 u: 4. Zz 

40 o: Ohne  $h$  auf Zz 1.

56 u: 3.–4. Zz 

Offensichtlich halten sich diese Lesarten strenger an die ursprüngliche Form des kompositorischen Konzeptes, bevor sie später phantasievoller gestaltet wurden.

A scheint die spätere Niederschrift zu sein, in die die Verbesserungen zu allen oben genannten Passagen vermutlich eingetragen wurden. Verzierungen (schließlich in A) sind:  in T 14 u;  in

T 23 o;  in T 40 u. Dennoch muss auch die folgende Lesart genauer betrachtet werden:

Lesart in A

12 u: 

Im Vergleich zur Lesart unseres Haupttextes [B] erscheint diese als spontan ausgearbeitete Kadenzfigur und ist daher wahrscheinlich die frühere Lesart. Bach überarbeitete sie vermutlich irgendwann zwischen 1742 und 1744, um das Kompositionsgefüge zu festigen (vgl. T 52).

B1 enthält einige nennenswerte Revisionen, die Bach zugeschrieben werden können:  in T 45 u (aber nicht im darauffolgenden Takt; die entsprechende Verzierung ist hier in Klammern gesetzt) und der Tonhöhenwechsel von  $a$  zu  $g$  T 52 u, drittletzte Note.

Zu Bachs Notation

Die rhythmischen Figuren dieses Präludiums  und  sind als  auszuführen.

## Fuge V D-dur

Die Quellenlage ist der des Präludiums vergleichbar. [B] enthält einige Lesarten, die eindeutig die frühere Entstehung erkennen lassen.

Frühe Lesarten in [B]

5 o: Alt, 2. Zz   $e^1-d^1-g^1$ .

22 u: Tenor, 2. Zz  *dis-fis-eis*.

44 o: Alt, 1. Zz   $d^1-e^1$ .

49 u: Tenor, 2. Zz  *cis-H-A*.

A, die spätere Fassung, enthält einige kleine Fehler: In T 45 u wurde das Erhöhungszeichen bei *gis* übersehen, da dieser Teil vorübergehend nach A-dur moduliert; das Erhöhungszeichen fehlt auch in T 22 u, *eis* (in A2 nachträglich ergänzt).

Nach 1744 fügte Bach in B1 offenbar ein  in T 12 u im Tenor Zz 1 hinzu (von  $g$  zu ) und erreichte damit eine gleichmäßigere Fortschreitung.

### Präludium VI d-moll

Ein Autograph dieses Satzes ist nicht erhalten, aber es sind drei unterschiedlich lange Fassungen in Abschriften bekannt. Die kürzeste, die in J. C. Voglers Abschrift (1729) überliefert ist, umfasst nur 43 Takte.

Für WK II komponierte Bach die 53taktige Fassung [B]; die zehn zusätzlichen Takte sind T 5–9 und 30–34 unseres Haupttextes. Sie wurden eindeutig mit der Absicht hinzugefügt, die tonalen Dimensionen der beiden Hauptteile zu erweitern. Diese stark überarbeitete Fassung war die Grundlage für die Reinschrift (A), die Anna Magdalena unter Bachs Aufsicht anfertigte. Alle Mordente (♯) mit Ausnahme desjenigen in T 1 finden sich ausschließlich in A.

Zwischen 1742 und 1744 entschloss sich Bach zu einer weiteren Revision des Satzes: Zum einen wandte er sich noch einmal dem strukturellen Gleichgewicht zu (T 10–17 ersetzen T 10–11 der frühen Version,



wobei die neuen Takte den tonalen Schwerpunkt der ausgedehnten Eröffnung durch eine bewusste harmonische Exkursion in Frage stellen). Auch fügte er T 37–38 ein und steigerte damit die Spannung in dieser von a-moll zurückführenden harmonischen Überleitung. Zum anderen arbeitete er T 18–25 o und 40, 43–45 u mit ausgefeilten Figuren und brillanten Überleitungs-passagen aus, die das  $\frac{3}{4}$ -Metrum stärker hervortreten lassen, indem sie der ersten Zählzeit mehr Gewicht verleihen.

Beim Übertragen all dieser Lesarten nach [B] (T 18–25 und 40 ausgenommen) führte Bach eine Folge von reizvollen Sprüngen ein, indem er in T 38 o auf der dritten Zählzeit das  $f^2$  durch  $b^2$  ersetzte.

Die Korrektur eines Vorzeichens in A von  $b$  nach  $\flat$  auf der 3. Note  $h\flat^1$  in T 11 o erfolgte vermutlich in einem noch späteren Revisionsdurchlauf.

### Fuge VI d-moll

Die frühe Fassung dieser Fuge ist durch Agricolas Abschrift bekannt (ca. 1738). Obwohl sie genau so lang ist wie die WK II-Fassung, bietet sie viele Lesarten, die noch entwickelt werden müssen: zum Beispiel hat der Sopran von T 17, Zz 4, bis T 18, Zz 2, eine ansteigende Folge von Arpeggien in  $\flat$ -Noten (frei dem Kontrasubjekt von T 14–15 nachempfunden); der Alt in T 19–20 hat eher absteigende Skalen statt großer Zickzacksprünge.

Ein weiterer wichtiger Aspekt war für Bach die genaue Kontrolle von chromatischen Schattierungen. T 21 u, 15. Note, ist diskussionswürdig: Während A und B4 kein Akzidens vorschreiben (= c), setzen B1–3 und B5 ein  $\sharp$  (= *cis*). Musikalisch gesehen scheint der erste Fall die fortgeschrittenere Lesart zu sein. Vielleicht hatte Bach das  $\sharp$  in [B] nicht klar genug getilgt, mit dem Ergebnis, dass einige Kopisten irrtümlich die Lesart *ante correcturam* wiedergaben.

In diesem Stadium wurde [B] Vorlage für Anna Magdalenas Kopie (A), die ca. 1739 entstand.

Zwischen 1742 und 1744 überarbeitete Bach sowohl in A als auch in [B] das kurze Zwischenspiel in T 13–14 von ursprünglich:



Dies steigerte die musikalische Spannung vor dem Beginn der Engführung.

### Präludium VII Es-dur

In A2 hat sich eine frühe Skizze mit fünf Takten erhalten. In dieser sind bereits alle wichtigen Elemente dieses klangvollen Duets enthalten, das ausgiebig von ausgeschriebenen Haltetönen Gebrauch macht.

A ist ein Entwurfsexemplar, in dem es zahlreiche Spuren von Veränderungen

gibt, wie etwa die Ergänzung der Fundamenttöne T 5–8 und 13–16.

Die zahlreichen fortschrittlichen Lesarten in den von [B] abhängigen Abschriften beweisen, dass [B] die spätere Niederschrift ist, die zwischen 1742 und 1744 entstanden sein muss.

Frühe Lesarten in A

30 o:  $\flat$  6–7  $c^1-as^1$ .

46 o: 1. Zz  $\flat$   $fis^2-a^2-d^2$ .

49 o:  $\flat$  7–8  $c^1-fis^1$ .

66 u:  $d$  statt  $des$ .

Dennoch weist [B] im Vergleich zu A in den nachfolgend aufgeführten Lesarten die schlankere und schlichtere Struktur auf:

Lesarten in [B]

1 o: Kein  $\flat$  im Alt auf Zz 3 (B1 revidiert).

3 o: Kein  $\flat$  im Alt auf Zz 3 (B1 revidiert).

70 u:  $\flat$  (statt  $\flat$   $\flat$   $\flat$ ).

Der Charakter dieser Lesarten könnte zwar den Schluss nahe legen, dass sie zu einer früheren Fassung gehören, aber es ist ebenfalls möglich, dass sie spätere Lesarten darstellen, die Bachs strenge Textkontrolle belegen.

Das Hinzufügen des Alts in T 5 in B1 und des  $\flat$  in T 71 waren wahrscheinlich die letzten Veränderungen Bachs an diesem Satz.

### Fuge VII Es-dur

Eine frühe Fassung von der Hand Agricolas (ca. 1738) ist in D-dur geschrieben. Hier wurde im Zwischenspiel (T 43–53) ursprünglich die Ausformung  $\flat$   $\flat$   $\flat$  verwendet, die dem Thema entnommen war und die in WK II später zu einer verzierten Form in Achtelnoten verändert wurde. Die modifizierte Themenform in der Engführung in T 30 wurde ebenfalls zu dieser Zeit eingeführt.

Der einzige bedeutende Unterschied zwischen A und [B] besteht darin, dass in A eine zusätzliche chromatische Färbung zu  $d$  im Bass in T 58–59 vorkommt. Diese Ausgabe folgt A.

### Präludium VIII dis-moll

Eine frühe Fassung dieses Satzes ist nicht erhalten. Jedoch wurde [B] früher als A geschrieben, da [B] Lesarten enthält, die sowohl weniger ausgearbeitet sind als auch der ursprünglichen kompositorischen Form mehr entsprechen.

Frühe Lesarten in [B]

5 o:  13–16 *cis*<sup>2</sup>–*e*<sup>2</sup>–*fis*<sup>1</sup>–*e*<sup>2</sup>.

9 o:  7 *gis*<sup>1</sup>.

14 o:  11 *gis*<sup>1</sup>.

17 o: 1. Note *ais*<sup>2</sup> (B1 revidiert).

20 o: Unpräzise Bogensetzung bei

 auf Zz 2 und 3, was weitere Lesarten in abhängigen Abschriften zur Folge hat.

21 o:  9 *ais*<sup>1</sup> (B1 revidiert; B2–3 und B5 haben revidierte Lesart).

23 o:  (4. Zz).

Außerdem treten die ♯ in T 21–23 ausschließlich in A auf.

Andererseits scheint [B] zwischen 1742 und 1744 am Schluss eines jeden Teils unabhängig von A revidiert worden zu sein, wobei sich die Schreibweise von  (A) zu  [B] wandelt.

### Fuge VIII dis-moll

Die Quellenlage ähnelt der des Präludiums. A ist die spätere Fassung. Bei der Niederschrift von A scheint Bach viele Passagen aus [B] mit nichtthematischem Stimmenmaterial verfeinert zu haben. Er verbesserte dadurch das kontrapunktische Gefüge und den harmonischen Ausdruck.

Frühe Lesarten in [B]

11 o: Alt, 4. Zz  *eis*<sup>1</sup>–*fis*<sup>1</sup>–*gis*<sup>1</sup>.

18 u: Bass, 5. Note *dis*.

34 o: Sopran, 4. Note *his*<sup>1</sup> (nur B1 und B5).

36 o: Alt, 1.–2. Zz  *dis*<sup>1</sup>–*eb*<sup>1</sup>–*dis*<sup>1</sup>–*cis*<sup>1</sup>.

43 u: Tenor, 2. Zz  *gis*.

45 o: Alt, 4. Zz 

Lesarten

14 o: Sopran, 2. Zz  *gis*<sup>1</sup>–*h*<sup>1</sup>–*ais*<sup>1</sup> [B]).

33 u: Bass, 4. Note *eis* (A).

T 14 mag als eine ausgefeiltere, spätere

Lesart erscheinen, die aber nach Meinung des Herausgebers nicht sonderlich inspirierend ist. Es könnte sich auch um eine Überganglesart handeln, hervorgegangen aus einer hypothetischen anfänglichen Lesart, wie etwa:



In T 33 liegt vielleicht ein Versehen vor. Bach vergaß, ein ♯ zu schreiben.

### Präludium IX E-dur

Eine frühe Fassung ist nicht erhalten. A wurde von Anna Magdalena abgeschrieben, die offenbar [B] als Vorlage benutzt hat. Die Abschrift enthält einige unberichtigte Fehler, aber die Lesart von T 40 o (Alt, 2.–3. Zz:  ;  in [B]) wurde von Bach eingetragen, als er die Fehler Anna Magdalenas korrigierte.

Ein Aspekt, auf den Bach genau achtete, ist die zunehmende Dichte der Textur zum Schluss des Stückes hin. Die ausgefeilte Struktur von T 50 o auf Zz 3 scheint sich in mehreren Stufen entwickelt zu haben. Unser Text ist die revidierte Endfassung, die Bach nach 1744 in einer Revision von B1 erreichte. Die Schreibweise Annas lässt darauf schließen, dass diese Passage ursprünglich für zwei Stimmen vorgesehen war und, bevor Anna A schrieb, auf drei Stimmen erweitert wurde:

T 50 o, 3. Zz:



Ähnlich war der Schlussakkord des Stückes in der Version vor 1744 ursprünglich vierstimmig, wobei das obere System nur eine Einzelnote hatte:



Was die Verzierungen betrifft, sind ♯ in T 40 und ♯ in T 43 höchstwahrscheinlich spätere Ergänzungen in [B].

Lesarten

39 o: Sopran, 2. und 3. Zz 

50 u: Bass, 1. Zz *h-gis-e* [B]; *h-a-gis* (A vor der Revision); *gis-fis-e* (A nach der Revision).

Weil in allen Hauptquellen ein Haltebogen im Sopran, T 39 auf Zz 2 und 3

fehlt, ist es schwierig festzustellen, ob er absichtlich weggelassen wurde oder ob es sich um ein Versehen handelt, verursacht durch den Wechsel des Systems sowohl in A als auch in [B]. Musikalisch gesehen scheint die Sequenz den Haltebogen im Sopran zu rechtfertigen, allerdings würde im Alt eine Version ohne Haltebogen an dieser Stelle auch gut passen. T 50 lehnt sich kompositorisch an T 23 an, steht aber harmonisch in einem anderen Zusammenhang. Die anfängliche Lesart von A wirkt einfalllos, besonders aus harmonischer Sicht. Somit scheint [B] die überarbeitete Fassung zu sein, in der eindeutig die harmonische Funktion dieser Passage auf Kosten ihrer motivischen Identität gestärkt wurde. Die spätere Revision, die in A eingetragen wurde, stammt wahrscheinlich nicht von Bach: Abgesehen davon, dass der Effekt der Oktavparallelen zwischen zwei Außenstimmen (*a-gis*) beibehalten wird, deutet das Muster der revidierten Lesarten, wie sie sich in den Quellen widerspiegeln, darauf hin, dass sie in den frühen 1780er Jahren von Kirnberger ausgeführt wurden. Diese Ausgabe folgt einer frühen Handschriftengruppe aus dem Kreis Kirnbergers, die sowohl der motivischen Einheitlichkeit als auch der harmonischen Logik Rechnung trägt. Dafür, dass diese Quellen auf Bach zurückzuführen sind, spricht, dass Kirnberger zu der Entstehungszeit von A Bachs Schüler war.

### Fuge IX E-dur

Die Quellenlage ist ähnlich wie beim Präludium, allerdings weniger problematisch. Die Tatsache, dass B5 und die Abschriften, die im Kreis Kirnbergers kursierten, für diese Fuge  $\frac{3}{2}$  vorschreiben, könnte auf ihre frühe Form hinweisen. (Für Bachs Vorlage, J. C. F. Fischers Fuge in E-dur in *Ariadne Musica*, ist ebenfalls  $\frac{3}{2}$  vorgeschrieben.) Die Ausweitung des Metrums zu  $\frac{4}{2}$  sollte sicherlich den ruhigen Charakter des *stile antico* verstärken.

In A und B4 gibt es gelegentlich Fälle von kleinen Mensurstrichen, die darauf hinweisen, dass Bach sie während der Klavierstunden einfügte, vielleicht in

der Absicht, der dritten Zählzeit im Takt mehr Gewicht zu verleihen.

A, in Abschrift Anna Magdalenas, ist eine direkte Kopie von [B], mit einem kleinen Fehler: Der Haltebogen im Sopran in T 19–20 fehlt. Der *tr* in T 15 in A scheint später von Bach ergänzt worden zu sein.

Alle Abschriften, die von [B] abstammen, überliefern einen im Grunde identischen Text, abgesehen von den folgenden überarbeiteten Lesarten:

Lesarten



21 f.:



Musikalisch gesehen mögen diese Lesarten vom Komponisten selbst stammen. Sie könnten während der Unterrichtsstunden in die Abschriften seiner Schüler eingetragen worden sein.

### Präludium X e-moll

Das Fehlermuster in B1–5 deutet darauf hin, dass [B] ein Kompositionsentwurf war. Im Gegensatz dazu ist A eine Reinschrift, in die Bach zahlreiche zusätzliche Verzierungen und Warnungszakzidentien eintrug. Letzteres ist ein Zeichen für Bachs ständiges Bemühen um feinste Schattierungen der melodischen Kontur. [B], T 30 o,   $g^1$ , ist eine frühere Lesart, während T 50 u,   $d^1$ , in A (vgl. die entsprechende Passage in T 78) ein Versehen Bachs gewesen sein muss.

Einige Revisionen, die in B1 eingetragen sind, spiegeln Bachs letzte Überlegungen wider: Darunter die zusätzliche -Durchgangsnote in der -Figur in T 3, 4, 12 und 22, ein Bogen und Triller in T 52 sowie eine kunstvolle Verzierung in T 71.

### Fuge X e-moll

Wie auch im dazugehörigen Präludium war [B] höchstwahrscheinlich ein grober Kompositionsentwurf und A als

Reinschrift vorgesehen. Während der Abschrift korrigierte Bach einige Fehler. Er ergänzte einen  in T 25 und verstärkte die melodische Linie von T 68 o, 4. Zz (von  $fis^1-e^1-dis^1$ ). In diesem Stadium umfasste die Fuge 71 Takte und endete folgendermaßen:



Zwischen 1742 und 1744 scheint Bach eine größere Revision von [B] vorgenommen zu haben (die zu diesem Zeitpunkt ältere Fassung), indem er T 70 änderte und die Fuge um die Takte 71–83 verlängerte. Die Tonhöhe der 7. Note in T 30 u wurde ebenfalls in diesem Stadium geändert (von  $h$  zu  $a$ ). Ob der Haltebogen im Tenor in T 69 f. in diesem Stadium entfernt wurde oder bereits in der ursprünglichen Fassung fehlte, ist nicht mehr festzustellen.

B1 enthält viele nachträgliche Änderungen. Einige wurden vermutlich von Bach während einer Unterrichtsstunde mit Altnickol hinzugefügt. Zu nennen sind die zusätzlichen Verzierungen ( in T 1 und 7;  in T 10) und Bögen in T 82 f., die überarbeitete Melodie in T 27 u im Tenor in der letzten Note (vorher  $g$ ), und der Akkord in T 83 u auf Zählzeit drei (vorher  $a/fis/H$ ).

### Präludium XI F-dur

Eine frühe Fassung ist nicht erhalten. [B] war offenbar eine grobe Skizze. Um eine Reinschrift (A) anzufertigen, ließ sich Bach von Anna Magdalena helfen, die bis T 19, 2. Zz, von [B] abschrieb. Bach stellte die Abschrift fertig und nahm dabei im Text kleinere Verbesserungen vor.

Frühe Lesarten in [B]

32 o: Akkord ohne  $a^1$ .

50 u:  statt  $a$  (B1 revidiert).

63 u:  im Tenor auf Zz 1.

Bei der Vier-Noten-Figur  sind in A viele Bögen nachträglich ergänzt worden, ein Hinweis darauf, dass Bach diese Handschrift im Unterricht benutzte.

B1 enthält einige Korrekturen und weitere Verbesserungen, die vermutlich auf Bachs Veranlassung ausgeführt wurden. Eine von ihnen ist die Veränderung des Notenwertes (  $e^1$  statt ) in T 49 o.

Lesarten



(B1, revidiert)



(B1, revidiert)



Notationstechnisch gesehen stellt T 11 eine Verbesserung dar. Allerdings geht der melodische Bezug (vgl. T 67) verloren. Der verdichtete Akkord von T 28 wurde durch einen Fehler in der Tonhöhe,  $c^2$  statt  $b^1$ , und dessen nachträgliche Korrektur verursacht. Aus dem Variantenmuster in den Quellen lässt sich schließen, dass der Sopran in T 63 auf Zählzeit zwei die spätere Lesart ist, die aber sowohl aus kompositorischer als auch aus notationstechnischer Sicht dem Text in [B], unserem Haupttext, unterlegen ist.

### Fuge XI F-dur

Wie auch im Präludium ist [B] die frühere Fassung beider Autographe. Bei der Niederschrift von A nahm Bach einige Verbesserungen vor, deren wichtigste der verdichtete Akkord in T 87 o ist (ursprünglich ohne  $b^1$  und  $f^1$ ).

In B1 finden wir einige Revisionen, vermutlich von Bach, die sich alle im Alt im letzten Teil der Fuge befinden: die zusätzlichen Bögen in T 90–92 und die schärfere rhythmische Notierung in T 93 (von ursprünglich ) $77$ ), alles vielleicht Dinge, die Bachs pedantische Liebe zum Detail beim Unterricht widerspiegeln.

### Präludium XII f-moll

Die Quellenüberlieferung des f-moll-Satzpaares ist einzigartig. Die frühe

Fassung wird ausschließlich in Abschriften aus dem Kreise Kirnbergers überliefert, der sie möglicherweise von Bach erhielt, als er bei ihm in den späten 1730er Jahren Unterricht hatte. Charakteristisch für diese Fassung sind einfache, weniger ausgefeilte Lesarten in folgenden Punkten:

Frühe Lesarten von Abschriften aus dem Kreis um Kirnberger

21–23 u: Tenor als  statt



39 o: 2. Zz 

50 u: 

57 f. o: 

59 f.: Keine Mittelstimme.

63–65 u:



Interessanterweise nennt eine der Quellen diesen Satz „Fantasia“ (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 591), was darauf hindeuten könnte, dass diese Bezeichnung von Bach stammt.

Alle unsere Hauptquellen überliefern ausgefeiltere Texte. Die Tatsache, dass A1 und A2 etwas unterschiedliche Versionen zeigen, legt den Schluss nahe, dass in Quelle A das Blatt mit Präludium und Fuge in f-moll etwa im Jahr 1742 ausgetauscht wurde. A1 unterscheidet sich von A2 allerdings nur in unbedeutenden Details:

Lesarten in A1

37 o:  statt   $a^1$ .

55 o: 4.   $g^1$ .

64 u: Tenor, 2.   $c$ .

Unsere Edition folgt der Fassung, die in A2 und [B] überliefert ist. Sie enthält die späteren Ergänzungen in B1, die höchstwahrscheinlich von Bach stammen:  $\blacktriangleleft$  in T 1–2, 13 f.; Bogen in T 11 und 57 f. (und Haltebogen im Alt). Der Bogen in T 60 ist sowohl in A2 als auch in B2 notiert.

Zwei Punkte verdienen genauere Betrachtung: Das  $b$  zu  $g^1$  in T 32 o wurde später in A2 und B1 ergänzt ( $b$  fehlt in B2–4); in B1 und B4 wurde die frühe Lesart in T 50 nachträglich wiederhergestellt (siehe oben). Ob die daraus entstehende thematische Strenge oder die harmonische Klarheit bevorzugt werden sollte, ist unklar.

### Fuge XII f-moll

Die Quellenlage unterscheidet sich etwas von derjenigen des Präludiums. Dieses Mal liefern die Abschriften Kirnbergers einen Text, der sich wesentlich stärker an A1 anlehnt, während A2 und [B] auf derselben, späteren Fassung beruhen.

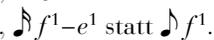
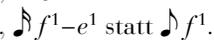
Lesarten in A1

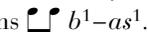
22 o: 

38 o: Sopran auf 2. Zz 

53 o: 1.–2.   $e^2-c^2$ .

57 o: Alt, 1.   $es^1$ .

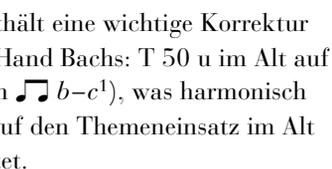
60 o: Alt,   $f^1-e^1$  statt   $f^1$ .

61 o: Alt auf eins   $b^1-as^1$ .

78 u: 1.   $C$ .

83 o: Alt auf 1. Zz   $eh^1$ .

Die beiden ersten stellen die notations-technisch fortgeschritteneren Lesarten dar. Sie wurden nicht in die nächste Fassung übernommen (A2 und [B]), aus welchem Grund auch immer.

B1 enthält eine wichtige Korrektur von der Hand Bachs: T 50 u im Alt auf zwei (von   $b-c^1$ ), was harmonisch stärker auf den Themeneinsatz im Alt vorbereitet.

### Präludium XIII Fis-dur

Es ist keine frühe Fassung bekannt. Einige Lesarten in [B] lassen erkennen, dass [B] früher geschrieben wurde als A.

Frühe Lesarten in [B]

19 u: Letzte Note  $cis^1$ .

22 o: Letzte Note  $fis^2$ .

69 u: 3. Note  $cis^1$  (außer B2).

71 u: 2. Note  $fis$  (außer B2, B4 und B5);

B1 korrigiert von  $eis$  zu  $fis$ ).

73 o:  (außer B2 und B5).

Die ersten vier Lesarten legen nahe, dass die Begleitung ursprünglich streng harmonisch vorgesehen war. Als Bach A schrieb, schwächte er ihren Charakter ab, indem er sie melodioser gestaltete. Allerdings passt dieser Erklärungsversuch nicht zu der Korrektur in T 71 von B1. Dieses kann auf zwei Arten erklärt werden: (1) diese Note war in [B] un- deutlich geschrieben, und die Tonhöhe wurde später von Altnickol ohne Bachs Billigung geändert; oder (2) Bach änderte seine frühere Sicht zur Funktion dieser Stimme, um dem Stück einen nachdrücklicheren Schluss zu geben.

Ein wichtiger Punkt, den Bach bei der Niederschrift von A berücksichtigte, war die Ergänzung von Verzierungen: Drei Vorschläge (T 15, 41 und 43) und ein  $\blacktriangleleft$  (T 22) wurden in diesem Stadium hinzugefügt. Die Verdichtung des wichtigen Dominantakkordes in T 67 u, 3. Zz, war eine weitere Verbesserung.

Irgendwann zwischen 1742 und 1744 scheint Bach sich wieder [B] zuge- wendet zu haben. Er notierte dort Verbesserungen zu den folgenden Lesarten in A:

Lesarten in A

9 u: 3. Note  $h$  (kein Akzidens).

44 o: Verzierung  $\blacktriangleleft$

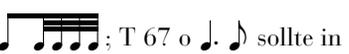
49 u: Auf drei  $Gis-cis-H-Ais$ .

67 o: Verzierung  $\blacktriangleleft$

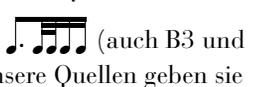
Dass Bach weitere Verzierungen in B1 ergänzt hat (siehe T 1, Sopran auf Zz 2 und T 74, Sopran auf Zz 3), deutet auf seine Entschlossenheit hin (auch noch nach 1744), diesem Ouvertüren-Präludium einen „galanten“ Ausdruck zu verleihen.

Zu Bachs Notation

In Bachs Notation ist  dasselbe

wie ; T 67 o  sollte in

diesem Zusammenhang als   $g$  ge- spielt werden. Bachs rhythmische Notie-

rung von T 66 o  (auch B3 und B5) ist falsch; unsere Quellen geben sie

auf verschiedene Arten wieder: 

(B1);  (B2);  (B4).

Notationstechnisch sind nur die letzten beiden richtig, und nach Meinung des Herausgebers hat Bach hier B2 gemeint.

### Fuge XIII Fis-dur

Die Quellenlage ist ähnlich wie beim dazugehörigen Präludium. Während keine frühe Fassung bekannt ist, deutet eine eigenartige Lesart in A (T 42 u. 6. Note *h*) darauf hin, dass diese Fuge ursprünglich in F-dur komponiert worden war. Als Bach A ca. 1740 schrieb, scheint er die folgenden Lesarten von [B] aktualisiert zu haben:

Frühe Lesarten in [B]

14 u: 4. Note *cis* (kein Akzidens, außer B2–5).

16 o: 6. Note *fis*<sup>1</sup> (kein Akzidens).

52 f. u: 

Bemerkenswert ist, dass die letztgenannte Lesart nur die Frage der Spielbarkeit betrifft, so dass der Themeneinsatz im Alt mit der linken Hand gespielt werden kann. Die Verzierungen, die ausschließlich in A auftreten, sind diejenigen in T 29, 30, 68 und 69.

B1 enthält viele Revisionen, die Bach zugeschrieben werden können. Sie wurden vermutlich 1744 oder kurz danach während des Unterrichts mit Altnickol eingetragen. Zwar wurden viele frühe Lesarten von [B] denjenigen von A angeglichen, aber auch einige recht bedeutende Änderungen vorgenommen. Viele Bögen wurden zum ‚Seufzer‘-Motiv

 hinzugefügt. (Diejenigen in Klammern stehen zwar nicht in B1, sind aber in den eng verwandten Abschriften vorhanden.) In einem Fall wurde in T 80 statt dessen ein  ergänzt. Zweifellos war die ausdrucksvolle Behandlung dieses Motivs ein Punkt, über den damals viel diskutiert wurde. Die Änderung der Tonhöhe in B1 von *eis* zu *cis* in T 80 u, letzte Note, war ein weiterer Diskussionspunkt. In A hat Bach an dieser Stelle *e* zu *eis* geändert,

aller Wahrscheinlichkeit nach eine verworfene Revision, denn diese verminderte Septime trug nicht viel dazu bei, die schnelle und kraftvolle Folge von Kadenzakkorden in der Coda zu festigen.

### Präludium XIV fis-moll

Obwohl A von Bach in Schönschrift niedergeschrieben ist, gibt es viele Anzeichen kompositorischer Tätigkeit. Das lässt darauf schließen, dass Bach keine komplett ausgeschriebene Vorlage verwendete. Dennoch enthalten die Abschriften, die von [B] abhängen, eine große Anzahl von früheren Lesarten, die die Existenz einer früheren Fassung [B] bezeugen.

Frühe Lesarten in [B]

7 o: 1. Zz 

7 u: 1. Zz  (in B1 

8 o: 1. Zz 

8 u: Alt, letzte Note 

9 u: Bass, 2.–3. Zz 

11 u: Alt, 1. Zz 

13 u: *e* statt  $\gamma$

15 u: 

18 u: 3. Zz 

20 o: Nur 

25 u: 

(außer B3).

27 o: 10. Note *e*<sup>2</sup> (nur B1–3).

29 o: Kein Bogen.

33 o: 9. und 11. Note *g*<sup>2</sup>.

35 o: 6. Note *d*<sup>2</sup>.

42 u: 3. Zz 

43 o: Alt als *a*.

Obwohl viele dieser Varianten als subtile Änderungen in der Notation erscheinen, zeichnen die feinen Details, mit denen Rhythmus und Textur in A ausgearbeitet sind, ein klares Bild eines Komponisten, der genau wusste, was er schrieb. Besonders die Art und Weise, wie er den

Neapolitanischen Sextakkord bis zu T 34 aufschob, um damit eine größere dramatische Wirkung zu erzielen, sowie an anderer Stelle die Behandlung der chromatischen Färbungen in der Melodie beweisen deutlich, auf welchem hohem kompositorischen Niveau er sich befand. Auch die zusätzlichen Verzierungen in A (siehe T 9, 23 und 25) zeigen, dass diese Niederschrift damals als Fassung letzter Hand gemeint war.

Diese Edition folgt A mit einer einzigen Ausnahme: Ein Vorhalt in T 38 im Sopran wurde nachträglich in B1, vermutlich von Bach, hinzugefügt.

### Fuge XIV fis-moll

Im Wesentlichen entspricht die Quellenlage der des Präludiums, jedoch sind die Unterschiede im Text zwischen A und [B] minimal. Bei der Niederschrift von A ergänzte Bach viele Verzierungen bis T 16 und korrigierte einige offensichtliche Schreibfehler, auf die er in seiner Vorlage [B] stieß. Die einzigen nennenswerten Änderungen in diesem Stadium sind:

Frühe Lesarten in [B]

39 u: *fis* statt 

70 o: In B1 *a* statt *fis*, in B4 die aufgestockte Lesart *a/fis*, ein Anzeichen dafür, dass [B] kurz nach 1744 aktualisiert wurde.

Einige Zeit nach 1742 scheint Bach wiederum wichtige Änderungen in [B] vorgenommen zu haben:

Änderungen in [B] nach 1742

61 u: Alt, 3.–4. Zz  statt 

68 u: Bass, 1.–2. Zz  statt 

Der Rhythmuswechsel an dieser Stelle betrifft den Anfang des ersten Nebenthemas dort, wo es zusammen mit den anderen Themen zum zweiten und dritten Mal in der Fuge erscheint (beim ersten Mal in T 56 ohne Änderung). Die Revision soll damit wohl sicherstellen, dass das Hauptthema auf diesem Höhepunkt deutlich hörbar ist. (Dieser Punkt ist wichtig, sofern Fugen auf

historischen Instrumenten wie etwa dem Cembalo aufgeführt werden; bei modernen Instrumenten mögen solche Textveränderungen keine Rolle spielen.)

Lesarten in [B]

15 u: Alt, 4. Zz  $\gamma$    $d^1$ -*cis*<sup>1</sup> (in B2 durch falsche Note  $\flat d^1$  entstanden; in B5 auch  $d^1$ ).

23 u: *Gis* statt *H* (B2 ändert aus *H*).

Die faszinierendere dieser beiden Lesarten ist die zweite: Sie entwickelt sich unnatürlicher und klingt zusammen mit dem Halteton darüber sehr schroff. Jedoch nimmt sie die harmonische Funktion genau in dem Moment an, in dem der Halteton aufgelöst wird – eine sehr effektvolle unterbrochene Kadenz.

B1 wurde nach 1744 weitgehend systematisch überarbeitet. Darunter sind Triller ( $\infty$ ) ab dem ersten Nebenthema T 20, die die Prägnanz dieses absteigenden Motivs noch verstärken.

### Präludium XV G-dur

Eine frühe Fassung dieses Präludiums ist durch eine entfernte Abschrift aus den 1780er Jahren überliefert. Aus dieser geht hervor, dass die Passagen in der linken Hand in T 23 f. und 43 allesamt in  $\flat$  notiert waren, und dass die Basslinie in T 46 ursprünglich weniger kühn verlief: *E-G-B-d-cis-A*.

A wurde ca. 1739 von Anna Magdalena kopiert, wobei sie offenbar [B] als Vorlage benutzte. Einige Verzierungen, die in [B] nicht auftreten (siehe T 13, 20 und 45), könnten von Bach eingetragen worden sein.

Diese Edition folgt hauptsächlich A, ergänzt allerdings  $\infty$  in T 42 aus B1, wahrscheinlich Bachs letzte Änderung an diesem Satz.

### Fuge XV G-dur

Eine frühe Fassung (BWV 902/2) ist durch Schülerabschriften aus den 1720er Jahren erhalten. Sie umfasste nur 60 Takte, und obwohl der Aufbau

der Fuge bis T 52 im Grunde identisch ist, fehlt ihr viel von dem Charme und dem Glanz der jetzigen Fassung, da sie vorher ein anderes, ungewöhnlich schlichtes und akkordisches Kontrasubjekt benutzte.

Wie auch im dazugehörigen Präludium verwendete Anna, als sie A schrieb, [B] als Vorlage; auch hier kommen noch einige Verzierungen dazu (T 10, 12 und 62).

Lesart in A



Das Fehlen eines  $\flat$  beim ersten *h* mag Absicht sein, da Bach oft bei der Revision chromatische Fortschreitungen einarbeitete. Allerdings ist es nach Meinung des Herausgebers wahrscheinlicher, dass es sich hier, in einem ungewöhnlich unübersichtlichen Partiturabschnitt, um einen Fehler Annas handelt. Für diese Ansicht spricht auch, dass etliche einfache Notationsfehler unkorrigiert geblieben sind.

### Präludium XVI g-moll

Eine frühe Fassung dieses Satzes fehlt. [B] war eine früher Entwurf: Die Eröffnungsfigur  $\gamma$   $\gamma$   zum Beispiel ist unpräzise als  $\gamma$   notiert.

Ca. 1739 schrieb Bach das Präludium reinschriftlich nieder. Neben diversen Änderungen in der Notation finden sich hier die Tempobezeichnung *Largo* und viele Triller (siehe T 1, 2, 8 und 15), die in [B] fehlen. Jedoch gibt es einige Lesarten, deren Qualität und Wert unterschiedlich sind.

Lesarten

9 u: Tenor, 3. Note *g* und 6. Note *b* [B].

12 u: Tenor, 1. Note *d* [B].



21 u: Tenor, 4. Note *H* (B1 und B4); *d* (B2–3 und B5).

Ästhetisch gesehen ist T 9 in Bezug auf harmonische Klarheit und motivische Geschlossenheit vorzuziehen, aber unser Haupttext (A) gestattet dem Tenor, sich unabhängig innerhalb der Textur zu bewegen, während sich die oberen Stim-

men auf den Dialog mit dem -Motiv konzentrieren können (das bisher im Vordergrund stand). T 12 ist in melodischer Hinsicht fließender und hat entsprechende Parallelstellen (z. B. T 9). Allerdings passt der größere Sprung unseres Haupttextes besser in den harmonischen Zusammenhang dieses Sextakkordes. In T 13 führt unser Haupttext zwei Änderungen zusammen, die in zwei verschiedenen Quellen vorgenommen wurden: in A korrigierte Bach im Bass, 1.–2. Zz, von  $\flat$  zu

$\gamma$  

, also in eine präzisere Notationsform. Die Mittelstimmen in diesem Takt wurden dann 1744 in B1 (und nachträglich auch in [B]) geändert, um die Einheit der vierstimmigen Textur zu erhalten. (In A wird der Alt auf Zz 4 zum Tenor.) Die Lesart in T 21 könnte unabhängig von unserem Haupttext entstanden sein. Ästhetisch gesehen entspricht *H* der Lesart in T 9, während ein glatter fortschreitendes *d* (zwangsläufig Oktavparallelen mit dem Sopran) wohl die Lesart ist, die sich Bach ursprünglich vorstellte.

Zu Bachs Notation

In diesem Präludium ist die -Figur als  zu spielen; genauso  als  in T 20 u, Tenor, 3. Zz.

### Fuge XVI g-moll

Wie auch beim dazugehörigen Präludium war [B] eine wenig entwickelte Skizze. Während der Niederschrift von A überarbeitete Bach das Stück, indem er die rhythmische Prägnanz verstärkte und die melodischen Linien phantasievoller gestaltete.

## Frühe Lesarten in [B]

12 f.:



(B1 und B2 korrigieren die Notation bei der Stimmkreuzung in T 13, 1. Zz; B3 und B4 haben keine Stimmkreuzung.)

16 o: Alt, 1. Zz  $f^1-e^1$ .35 u: 6. Note *b*.42 o: Alt, 3. Note  $b^1$  (B1 verbessert).

44 u: 1.-2. Zz (B1 verbessert).

48 o: Sopran  $c^2$ .77 o: Sopran, 3. Zz  $c^2$ .

82 o: Sopran (außer B5; B1 verbessert).

83 o:  $c^2$ .

A hat einige Fehler: Offenbar vergaß Bach die Akzidentien in T 9 o, Alt, 3. Note und T 64 o, Alt, 9. Note. Ferner schrieb Bach in T 35 o im Sopran bei dem Systemwechsel zwar einen Haltebogen am Ende des Systems, jedoch nicht am Beginn des folgenden Systems, so dass unklar ist, ob der Bogen wirklich beabsichtigt war oder nicht. (In den von [B] abhängigen Quellen steht kein Haltebogen.)

Darüber hinaus gibt es in [B] andere kleinere Abweichungen, die als Alternativlesarten gelten können.

## Lesarten in [B]

45 u: 1. Zz  $c-C$ .46 o: Sopran, 2. Note  $b^1$ .47 o: Sopran, 2. Note  $a^1$ .72 o: Alt, 1. Note  $c^1$ .82 o: Alt, 3. Zz  $es^1-es^1$ .

B1 enthält erhebliche Änderungen. Teils wurden die alten Lesarten von [B] auf den neuesten Stand von A gebracht, teils kamen weitere Verbesserungen hinzu. Letztere sind besonders interessant, da sie auf eine freiere und ausdrucksvollere Fugentwicklung zielen.

Spätere Lesarten, die von Bach in B1 eingetragen wurden

24 o: Haltebogen im Tenor auf Zz 3 ergänzt.

25 o: Haltebogen im Sopran auf Zz 3 ergänzt.

26 o: Haltebogen im Tenor auf Zz 3 ergänzt.

49 o: Geändert von  $c^2$ .63 o: Auf zwei geändert von  $c^2$  zu  $c^2$ .70 u: Bass, 5. Note,  $\sharp$  ergänzt.

79 u: Geändert von



Die letzte dieser Revisionen muss ausführlicher erläutert werden. Die Lesart vor der Revision (*d*) ist bereits eine modifizierte Form (ursprünglich *B*, vgl. T 1), die so gestaltet ist, dass man sie mit der linken Hand spielen kann. Die überarbeitete Lesart, die den veränderten Einsatz des Themas  $\sharp$  betont, (zuerst in T 80–81 eingeführt, um die Bewegung der Sechzehntel aufrechtzuerhalten), revidiert Bachs frühere Sicht zur Spielbarkeit dieser Passage, da nun das  $d^1$  in T 79 u im Tenor mit der rechten Hand ausgeführt werden muss.

## Präludium XVII As-dur

A wurde von Bach etwa 1741 niedergeschrieben und geht auf eine heute verlorene Skizze zurück. [B] bietet eindeutig die spätere Fassung und entstand vermutlich zwischen 1742 und 1744. Beide Fassungen sind gleich lang. A zeigt viele Merkmale Bachscher Frühfassungen, wie etwa die weniger ausgefeilten Melodien (T 53–57), weniger Verzierungen (T 55–57, 75–76) und eine ungenauere Notation von übergebundenen Akkorden (T 25, 27, 29, 59 und 70).

Die einzige nennenswerte Diskrepanz zwischen den Quellen ist die Bogensetzung in T 62 o auf der dritten

Zählzeit. Unser Haupttext folgt

B2, während A hier vorgibt. In den anderen Kopien, die von [B] abhängen, stehen keine Bögen.

## Fuge XVII As-dur

Eine frühe Fassung dieses Satzes, BWV 901/2, entstanden ca. 1720, ist durch Schülerabschriften erhalten. Sie umfasst 24 Takte und ist in F-dur notiert.

Bach schrieb A im Jahr 1742 nach diesem Entwurf, der noch in F-dur stand. Die Überarbeitung war zu diesem Zeitpunkt nahezu abgeschlossen, einschließlich der neuen Erweiterung (T 24–50) und der wirkungsvolleren kontrapunktischen Arbeit im ersten Zwischenspiel (T 10–12). Einige kleine Änderungen in A, wie etwa in T 6 o im Sopran, 1. Zz (vorher  $c^2$ ) und T 15 o im Alt, 2. Zz (vorher  $des^1$ ) sind Belege für Bachs ständiges Streben nach Perfektion.

Mit Mus. ms. Bach P 274 (Staatsbibliothek zu Berlin) ist ein weiteres Autograph erhalten. Wie es scheint, geht die Niederschrift von dem frühen Entwurf aus und nicht von A. Musikalisch bietet sie im Wesentlichen die Fassung von A; Bach versuchte hier aber sorgfältig, die kontrapunktische Textur klarzustellen: Die höchste Stimme in T 8 wird als Sopran statt als Alt wiedergegeben; ein weiterer Stimmtausch von Tenor nach Alt findet in T 10 statt; in T 16 findet ein weiterer Stimmtausch von Sopran nach Alt statt.

Als Bach sich irgendwann zwischen 1742 und 1744 entschloss, eine weitere Niederschrift [B] anzufertigen, griff er nicht auf P 274 zurück, sondern legte A zu Grunde: In der neuen Fassung änderte er gelegentlich und behandelte melodische Linien in T 14 und 19 freier, während er die Textur und kontrapunktische Klarheit in T 32 und 34 f. verfeinerte.

## Frühe Lesarten in A / P 274

14 o: Sopran, 3.–4. Zz

18 o: Sopran auf 3. Zz  $g^1$ .19 u: Die beiden letzten Noten als *B-As*.32 o: Sopran, 1.–2. Zz  $b^1$ .34 f. o: Alt in T 34, 4. Zz und in T 35, 1. Zz  $\sharp$ .50 o: Letzter Akkord ohne *as*.

Zwei fehlende  $\flat$  in T 38–39 hat Bach übersehen; sie wurden vom Herausgeber in Klammern ergänzt.

### Präludium XVIII gis-moll

Eine frühe Fassung ist nicht bekannt. [B] war höchstwahrscheinlich ein wenig ausgearbeiteter Entwurf: Zum einen enthält er melodische Abweichungen, die sowohl einfalllos (T 14/15 u. 2. Note *dis/Ais* – verdeckte Quintparallelen zur rechten Hand) als auch rhythmisch uninteressant waren (T 20 im Alt, 3. Zz als  *gis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>*). Darüber hinaus ist eine Stelle wegen häufiger Korrekturen unleserlich geworden (T 44 und 45 o).

Bach hatte A zwar nicht in Schönschrift verfasst, aber dennoch als Reinschrift vorgesehen, denn A enthält sorgfältige Notenkorrekturen hinsichtlich vieler notwendiger Pausen und Akzidentien, die in [B] noch fehlten. Auch scheint Bach das Stück bei der Niederschrift von A überarbeitet zu haben. Unter den Ergänzungen finden sich auführungsrelevante Zeichen wie die Bögen zum Seufzermotiv und die Vorhalte in T 42.

Einige Zeit nach 1742 kam Bach anscheinend wieder auf [B] zurück und wandte sich wiederholt einem bestimmten Aspekt des Stückes zu, der das Eröffnungsmotiv betrifft. In T 1 o beispielsweise ergänzte er ein Auflösungszeichen zu  $e^1$  als Reaktion auf das *fisis<sup>1</sup>*, die übermäßige Sekunde, und füllte den leeren Raum am Ende der Phrase mit Pausen auf (). Die zusätzlichen chromatischen Schattierungen, die in die Melodie in T 27 o (7. Note  $a^1$  und 11. Note *ais<sup>1</sup>*) eingefügt wurden, stammen wahrscheinlich aus dieser Revisionsphase. Der Alt in T 20 o, 3. Zz, wurde ebenfalls nochmals verfeinert (aus der unten erwähnten abweichenden Lesart), um ihm melodisch stärkeres Gewicht zu geben.

B1, 1744 unter Bachs Aufsicht angefertigt, erfuhr zahlreiche Änderungen, die sich in den anderen Abschriften von [B] nicht finden. Die wichtigsten von ihnen sind der zusätzliche  $\blacklozenge$  in T 19 o

und zwei Warnungsakzidentien zur Melodie in T 27/29 o, 4. Note. Letztere belegt Bachs anhaltendes Interesse an dieser notationstechnischen Frage.

Lesarten

6 u: 5./7. Note *eis* ([B]; A vor der Revision).

20 o: Alt auf 3. Zz  *gis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>* (A, B1 und B3).

22 u: 5./7. Note *His* (A).

40 u:  [B]

Die Art und Weise, wie sich die Lesarten in T 6 und 22 in A und [B] unterscheiden, ist rätselhaft: Falls die Revision in A tatsächlich von Bach stammt, warum hat er die entsprechende Stelle in T 22 unkorrigiert gelassen? Wollte er den beiden Stellen einen unterschiedlichen harmonischen Charakter verleihen, und wenn ja, war es Absicht, dass diese Lesarten in A und [B] unterschiedlich ausfallen? Der Herausgeber neigt zu der Ansicht, dass die Revision in T 6 in A auf Bach zurückgeht, dass er sie aber nicht konsequent verfolgt hat, so dass wir uns mit einer gewissen Uneinheitlichkeit abfinden müssen.

### Fuge XVIII gis-moll

Im Gegensatz zum dazugehörigen Präludium ist diese Fuge nahezu ohne Abweichungen von A und [B] überliefert. Der Notation nach scheint [B] jedoch die frühere Niederschrift zu sein und A die Reinschrift.

Der einzige nennenswerte Unterschied ist die Form der Verzierung, die in T 60 u hinzugefügt wurde:  $\blacklozenge$  (A) /  $\blacklozenge$  (B1 und B2). Diese Edition folgt der letzteren, etwas komplexeren Verzierung, die zudem Aufschluss darüber gibt, wie der Triller enden soll.

### Präludium XIX A-dur

Eine frühe Fassung ist nicht bekannt; A und [B] sind im Wesentlichen identisch, obgleich A die spätere Reinschrift mit [B] als Vorlage war.

Diese Edition folgt A. Obwohl der Haltebogen in T 8 u in A fehlt (nur in

B2 vorhanden), ist er im Haupttext eingefügt, weil er einen wesentlichen Teil der Kadenzfigur darstellt, die danach häufig vorkommt.

### Fuge XIX A-dur

Die Quellenlage ist etwas komplizierter als bei dem dazugehörigen Präludium. Die folgenden Lesarten zeigen, dass [B] vor A geschrieben wurde.

Frühe Lesarten in [B]

13 o: Sopran, 1.–2. Zz



16 u: Bass, 1.–2. Zz



Vermutlich bei der Niederschrift von A ca. 1739 änderte Bach diese Stellen zu der Fassung unseres Haupttextes, wohl mit dem Ziel, die thematische Strenge aufzulockern, so dass die Fuge sich natürlicher und kraftvoller entfalten konnte. Der zusätzliche  $\blacklozenge$  in T 29 o war eine von vielen Korrekturen, die er in diesem Stadium vornahm.

A wurde ebenfalls nachträglich überarbeitet. Der Schwerpunkt lag dabei darauf, die chromatische Färbung des Motivs, das zum ersten Mal im Zwischenspiel in T 4 auftritt, zu verdeutlichen. Das Vorzeichen in T 21 o im Sopran vor der vierten Note wurde von  $\flat$  zu  $\sharp$  korrigiert; in T 28 wurden die beiden Vorzeichen  $\sharp$  und  $\flat$  neu gesetzt.

[B] scheint gesondert revidiert worden zu sein. Während die zuletzt erwähnten Akzidentien fehlten, wurde nahezu dieselbe Revision in T 8 u ( $\flat$  zu  $g$ ) und T 9 u ( $\sharp$  zu  $g$ ) vorgenommen. (A gibt hier keine Akzidentien vor.) Dieses bestätigt auch die Vermutung, dass die folgende Lesart in A die frühere von den beiden war:

Lesart in A

3 u: 7. Note  $\flat$  *dis<sup>1</sup>* (ohne 8. Note *h*).

Diese Änderung nahm Bach aus harmonischen Gründen vor, und sie deckt sich mit dem charakteristischen Stil seiner späteren Überarbeitungen (vgl. Fuge in f-moll, T 50).

## Präludium XX a-moll

A und [B] überliefern eine im Wesentlichen identische Version. A enthält einige Korrekturen kompositorischer Art, die darauf hindeuten, dass Bach möglicherweise von einer kurzen Skizze ausging. Aber wie die saubere Handschrift Bachs zeigt, und wie man auch aus den ausführlich ausgeschriebenen Verzierungen in T 16 u auf der zweiten Zählzeit (vgl. [B], dort lediglich *tr*) schließen kann, war A höchstwahrscheinlich als Reinschrift vorgesehen.

[B] scheint eine spätere Fassung zu sein: Die Notation von T 16 u  *e* ist genauer (in A ). Jedoch fehlt der  in T 32 o.

B1 enthält wichtige Änderungen in der zweiten Hälfte des Stückes:

### Frühe Lesarten in A / [B]



30 u: 7.–8. Note *e-dis*.

Beide wurden aus kompositorischen Gründen geändert, da sich die entsprechenden Stellen auf T 23 und T 17 u zurückbeziehen. Die revidierten Lesarten festigen den kontrapunktischen Zusammenhalt, ohne die harmonische Logik einzubüßen.

Die vorliegende Edition enthält zwei weitere Verzierungen, die in B2 auftreten: T 16 u  und T 32 u .

## Fuge XX a-moll

[B] ist die frühe Fassung des Stückes, wurde zunächst *Fugetta* genannt, wie B1 und B5 dokumentieren. Sie zeichnet sich durch eine weniger dramatische Stimmführung in nichtthematischen Abschnitten aus.

### Frühe Lesarten in [B]



6 u:  (B1 revidiert).



17 o: Alt, 3. Note *e*<sup>1</sup>.

26 o: Sopran, 3. Zz 



28: ([A<sub>1</sub>] wurde später in B1 hinzugefügt).

A ist eine Reinschrift, aber Bachs etwas flüchtige Handschrift könnte ein Hinweis darauf sein, dass er das Stück bei der Niederschrift von [B] ca. 1739 überarbeitete.

B1 enthält viele nachträgliche Korrekturen. Einige bringen den Text nur auf den Stand von A, aber es gibt andere, die anscheinend von Bachs letzten Gedanken zeugen: Darunter sind zu nennen die Stakkato-Zeichen auf den -Figuren (die Diminution des Kopfmotivs) in T 2–5, der Bogen in T 4 u, die Verzierungen in T 12 u (Alt) und T 28 u, und die tiefste Note der Schlusskadenz, die den Schlussakkord von vier auf fünf Stimmen erweitert. Es sei angemerkt, dass die zuletzt erwähnte Änderung nicht in unseren Haupttext übernommen wurde, da sie weniger sorgfältig erscheint als normalerweise bei Bach üblich.

### Lesart in [B]

27 o: Alt, 2. Note *cis*<sup>1</sup>.

Diese Lesart imitiert den Sopran auf Zz 1 getreuer als die stärker chromatische Version (A: unser Haupttext). Es ist allerdings auch möglich, wenngleich unwahrscheinlich, dass Bach vergessen hat, ein  zu setzen.

## Präludium XXI B-dur

Es gibt keine frühe Fassung. [B] wurde vor A geschrieben, wie man aus den folgenden Lesarten schließen kann:

### Frühe Lesarten in [B]



45 u: 3.–4. Zz als Einzelstimme



70 u: Alt, 4. Note als *g*<sup>1</sup>.

74 o: Haltebogen und Note *b*<sup>1</sup> fehlen.

A ist eine Reinschrift, die Bach ca. 1740 anfertigte. Sie enthält Überarbeitungsspuren, wie etwa die Lesart in T 63, die vorübergehend die Harmonik verdunkelt, um diese wichtige strukturelle Überleitung zu verdeutlichen. Die übrigen Lesarten wurden vermutlich während der Niederschrift von A herausgearbeitet. Es ist bemerkenswert, dass die meisten Änderungen die Klarheit der Textur und der Notation betreffen.

Was die Verzierungen anbelangt, kommt der  in T 28 u nur in A vor. Die Verzierung in T 26 u ist nicht ganz eindeutig, da sie in A teilweise getilgt wurde (so dass nur  übrig blieb). B1 ist mehrdeutig, entweder  oder , während B2  vorgibt. Der Herausgeber vermutet, dass Bach ursprünglich  in A geschrieben hat, und dass das erste Element nachträglich getilgt wurde, weil der Hals einer Note im Alt mit der Verzierung kollidierte.

Einige weitere Lesarten von A verdienen besondere Erwähnung:

### Frühe Lesarten in A

27 o: 2. Zz 

36 u: 3. Note *a*.

46 u: Bass, 6. Note *d*.

59 u: Bass, 3. Note *es* (auch B2–3).

67 o: Sopran, 4. Note *b*<sup>1</sup> (kein Akzidentens).

83 o: Alt, 1. Note 

T 36 ist T 34 nachgebildet. Unser Text [B] folgt T 34 exakt und logisch, während A sich nach T 35 richtet, der sich der Sequenz entzieht. Es muss offen bleiben, ob Bach absichtlich oder zufällig änderte. Denn obwohl die Lesart weniger Dissonanzen mit sich bringt, spricht die Wiederholung desselben Notennusters (*h-a-h*) in zwei aufeinander folgenden Takten für einen Kopierfehler. T 46 wurde T 22 nachgebildet

und aus harmonischen Gründen revidiert. T 59 folgte ursprünglich der Sequenz von T 57–58; die differenziertere chromatische Färbung erfolgte in T 60–61, und aller Wahrscheinlichkeit nach dehnte Bach seine Idee später auch auf T 59 aus. T 67 ist wieder die frühere Lesart, da unser Haupttext [B] sich stärker auf die Melodie konzentriert. Anscheinend wurden alle Änderungen, wahrscheinlich zwischen 1742 und 1744, in [B] vorgenommen.

B1 enthält einige Korrekturen und notationstechnische Verbesserungen. Von diesen ist die bemerkenswerteste die zusätzliche Verzierung in T 1 o.

#### Zu Bachs Notation

Bachs Notation von T 7 o auf vier

 ist ungenau: Er meinte wahrscheinlich  und nicht ,

wie in A als revidierte Lesart angegeben. Es handelt sich hierbei um eine Eintragung, die höchstwahrscheinlich von Kirnberger aus den frühen 1780er Jahren stammt.

#### Fuge XXI B-dur

Die Quellenlage ist ähnlich wie beim dazugehörigen Präludium. Abgesehen von T 32, der nur in der Schreibweise abweicht, bieten alle Lesarten, die unten aufgelistet sind, die ursprünglichen kompositorischen Lösungen.

Frühe Lesarten in [B]

19 o: 

22 o: Alt, letzte Note  $c^2$ .

32 o: 

38 u:  $\gamma$  statt *Es*.

A ist eine Reinschrift: Bach überarbeitete die oben erwähnten Stellen vermutlich während der Niederschrift. Unter den anderen Revisionen sind die zusätzlichen Bögen in T 3–4 zu nennen. Die Tonhöhe in T 78 o scheint ein nachträglicher Einfall gewesen zu sein: Sie ändert sich von  $c^2$  zu  $b^1$  und wandelt dadurch die ‚reale‘ Beantwortung in eine ‚tonale‘ um.

Einige fortgeschrittenere Lesarten in [B] deuten darauf hin, dass Bach zwischen 1742 und 1744 auf [B] zurückgriff und weitere Revisionen in den folgenden Passagen durchführte:

Frühe Lesarten in A

T 5–6 o:



T 86: Alt 

T 88–90 o:



Die Tatsache, dass B4 die beiden Lesarten in T 5 f. vermischt, lässt erahnen, wie unleserlich [B] zu diesem Zeitpunkt durch die Revision geworden war. Die übrigen Änderungen betreffen lediglich die Schreibweise; die letzte zeigt zum Beispiel, wie das Arpeggio genau ausgeführt werden soll.

Bach trug 1744 oder kurz danach weitere Änderungen in B1 ein. Darunter finden sich der hinzugefügte  $\ast$  in T 26 u, die Bögen in T 29 u f. sowie die Änderung von  $\xi$  in T 88 o im Sopran, 3. Zz.

#### Präludium XXII b-moll

Die Quellen zeigen nicht klar, ob [B] vor A entstanden ist. Obwohl die enharmonische Notation in T 19 in A ( $ges^1-a-as-c^2$ ; [B] und B1 wurden allerdings 1744 an die Lesart von A angepasst) dafür spricht, dass [B] eine frühere Version darstellt, gehen A und [B] unabhängig voneinander wohl auf einen in dorisch mit vier  $b$  notierten inzwischen verschollenen Entwurf zurück. Dies würde auch erklären, warum A und [B] das  $\sharp$  vor  $g$  an unterschiedlichen Stellen weglassen: A in T 15 o und [B] (B1 und B2) in T 8 o.

In ähnlicher Weise sind die späteren Lesarten gleichmäßig auf A und [B] verteilt. In A findet sich eine spätere Änderung in T 16 u, ein Wechsel von  $g$  zu  $ges$ , während [B] eine ausgeschmückte Version der Lesart von A in T 81 o ( $f^2$  statt ) bietet.

#### Fuge XXII b-moll

[B] ist die frühe Fassung, im  $\frac{3}{4}$ -Metrum und kirchentonal (mit vier  $b$  oder vielleicht sogar nur drei) notiert. Der notationstechnische Wechsel zu  $\frac{3}{8}$ , der das Tempo verlangsamt und somit die getragene Stimmung verstärkt, wurde bei der Niederschrift von A, B1 und B2 vorgenommen. Die zahlreichen Spuren von Nachbesserungen resultieren aus diesem mühsamen Prozess. B4 und B5 behalten das  $\frac{3}{4}$ -Metrum bei. Nur in B5 findet sich die Tempobezeichnung *adagio*.

A war ein Revisionsexemplar. Anscheinend hat Bach sein Augenmerk hauptsächlich darauf gerichtet, Notenwerte umzuwandeln und die richtige Platzierung der Akzidentien sicherzustellen. Zusätzlich konnte er den Text an vielen Stellen in [B] verbessern.

Frühe Lesarten in [B]

21 u: Tenor, 1. Zz 

31 o: Sopran, 1. Zz 

33 u: Tenor, 1. Zz  $des^1$   (in A Anzeichen von Unsicherheit).

41 o: Alt, 1. Zz   $f^1-g^1-as^1$ .

Bei den beiden ersten Lesarten handelt es sich um einfache Fälle von Verbesserungen von zuvor ungenauer Notation. T 33 füllt das Quartintervall mit einer Skala aus, wie bereits andeutungsweise in A vorgegeben. Ähnlich scheint die Lesart in T 41 als Vorlage für A (unseren Haupttext) gedient zu haben. Sie bekräftigt die harmonische Überleitung, die auf den Beginn der Themenumkehrung vorbereitet.

[B] scheint eine von A unabhängige Revision durchlaufen zu haben.

Frühe Lesarten in A

T 22 u: Tenor, 4. Note  $b$ .

T 76 o: Sopran, 2.–3. Note  $c^2$  (später – in den frühen 1780er Jahren – von Kirnberger revidiert?).

T 77 u: Tenor, 2. Note  $f$ .

T 22 und 77 sind sowohl in melodischer als auch in harmonischer Hinsicht wichtig. Sie stehen am Beginn der Zwischenspiele im Tenor, was darauf hindeuten könnte, dass sie unmittelbar aufeinander folgend überarbeitet wurden.

B1 entstand unter Bachs genauer Anleitung, und einige dieser Revisionen könnten von seiner Hand sein. Zu nennen sind die Stakkatozeichen in T 1, 13 und 19 und das zusätzliche  $\text{♩}$  in T 92 im Tenor, 3. Zz, wodurch eine durchgehende chromatische Linie von  $b$  nach  $f$  in T 92–94 erzeugt wird:



Diese Edition übernimmt die Passage nicht, da diese Lesart auf einen Notationsfehler Altnickols zurückgeht. Er hatte zuvor nämlich vergessen, den Haltebogen vom ersten  $as$  über den Taktstrich zum zweiten zu setzen.

### Präludium XXIII H-dur

[B] war höchstwahrscheinlich ein grober Entwurf. Die Notation von T 2 im Bass, Zz 3, als  $\text{♩}$  ist weniger präzise ( $A = \text{♩}$ ); die ausführliche Verzierung auf der vorhergehenden Zählzeit in B1  $\text{♩}$  deutet sehr darauf hin, dass diese ursprünglich als  $\text{♩}$  notiert war (vgl. Präludium in *cis*-moll, T 27–29).

A ist eine Reinschrift, allerdings mit Korrekturen; aber die folgenden, von der Art her frühen Lesarten legen den Schluss nahe, dass Bach wieder auf [B] zurückkam und die Lesarten überarbeitete:

Lesarten in A

35 u: Tenor, 1. Note  $\text{♩}$  *gis*.

45 u: *Fis–E–Dis–Ais*.

Zusätzlich ergänzte Bach in [B] einen Bogen in T 27 im Alt sowie ein  $\text{♩}$ -Zeichen in T 43 u. Es fällt auf, dass sich alle Änderungen in der zweiten Hälfte des Stücks finden.

### Fuge XXIII H-dur

[B] ist die frühere Niederschrift. Sie wurde in **C** notiert und bildete die Vorlage für die Reinschrift A. Anders als in anderen Sätzen wurde in diesem Stadium keine größere Änderung im musikalischen Text vorgenommen.

Einige Zeit nach 1740 änderte Bach einige Stellen in A. Er tilgte die Haltebögen über den Taktstrichen zwischen T 51–52  $h^1$  und 52–53  $a^1$  und verbesserte dabei in T 59, Sopran, 2. Note, von  $gis^1$  zu  $a^1$ .

Lesart

70 o: Alt, 2. Note: *cisis*<sup>2</sup> (B2);  $e^2$  (B3).

B2 macht zwar den Eindruck einer Verbesserung. Aber die Lesart dieser Stelle in B3 legt nahe, dass der Text der gemeinsamen Quelle möglicherweise unleserlich war und es dadurch zu Konjekturen kam.

### Präludium XXIV h-moll

[B] war die frühere beider Versionen, in halben Notenwerten im **C**-Metrum ohne Tempobezeichnung *Allegro* notiert, und höchstwahrscheinlich als roher Entwurf, weitgehend ohne aufführungsrelevante Differenzierungen (vielleicht mit Ausnahme der Bögen in T 26–27). Die Ausnotierung erfolgte, als A und B1 kopiert wurden; B2–5 behalten die alte Notationsform bei.

A scheint eine Reinschrift zu sein, in die Bach viele aufführungsrelevante Zusätze eintrug wie etwa Bögen in T 8, 28, 58, 62–63, Stakkato-Zeichen in T 59–60 und Verzierungen in T 31–36 (T 32 im Bass ausgenommen). Möglicherweise überarbeitete Bach während der Abschrift auch die folgenden Stellen:

Frühe Lesarten in [B] (in der Notationsform von A und B1)

8 o: Auf 2. Zz



24 o: Auf 2. Zz



53 o: Auf 2. Zz  $\text{♩}$

(in B3–B5 fehlt  $\infty$ ).



Die verwirrende Ansammlung von Lesarten in T 8 könnte durch einen unleserlichen Abschnitt im Entwurf entstanden sein.

B1 enthält spätere Revisionen, die vermutlich von Bach stammen. Darunter finden sich der  $\text{♩}$  auf der 2. Note der Vorhaltfiguren in T 8, 24 und 32, die Bögen in T 21–24 und 59–60; die Stakkato-Zeichen in T 64 sowie der geänderte Rhythmus von  $\text{♩}$  zu  $\text{♩}$  in T 53 o, 4.–5. Note.

### Fuge XXIV h-moll

Wie schon beim Präludium scheint [B] die frühere beider Versionen zu sein. Der Alt ist hier in T 82 als  $\text{♩}$  notiert. Die beiden letzten Takte waren ursprünglich weniger dramatisch:



A ist eine Reinschrift, die ca. 1739 angefertigt wurde. Aus den vielen Verbesserungen dieses Stadiums sind die eindrucksvolle Schlusswendung – jetzt mit extrem tiefer Lage im Bass und mit Picardischer Terz – sowie der ergänzte Vorhalt in T 46 herauszuheben.

Lesarten

16 o:  $\text{♩}$  [B]

21 o:  $\text{♩}$  (A)

T 16 bietet gleichwertige Lösungen. Weder A (Haupttext) noch [B] sind so überzeugend, dass die Bevorzugung einer Lesart gerechtfertigt wäre (abgesehen von der klareren Textur in A). Was T 21 anbelangt, wird der Alt in [B] in der früheren Form wiedergegeben ( $\text{♩}$ ). Die Art, wie Bach in A, 1. Zz, sowohl im Sopran als auch im Alt  $\text{♩}$  schrieb, deutet darauf hin, dass in beiden Stimmen

vorher  $\text{♩}$  stand. Die Richtigkeit dieser Beobachtung unterstellt, ist die Sopranausformung in unserem Haupttext [B] die zweite revidierte Lesart, die Bach nach 1742 vorgenommen hat.

B1 enthält einige wichtige spätere Ergänzungen, die höchstwahrscheinlich ca. 1744 von Bach eingefügt wurden. Die zusätzlichen Erhöhungszeichen in T 52/94 u auf der ersten Zählzeit korrigieren ungeschickte harmonische Wendungen. Den Doppelpvorhalt, der in der Schlusskadenz hinzugefügt wurde, kann man als Bachs erweiterte Überarbeitung seiner Revision von A (T 46) einige Jahre zuvor ansehen.

Belfast, Frühjahr 2007  
Yo Tomita

## Comments

*u* = upper staff; *l* = lower staff;

*Pr.* = Prelude; *F.* = Fuge;

*M* = measure(s); *WTC* = Well-Tempered Clavier

### Sources

It seems that Bach never produced a final definitive text of the second part of the *Well-Tempered Clavier*. In fact, a detailed study of all the extant sources paints a picture of the composer continuing to improve it whenever opportunities arose. The work was, effectively, left in a state of near-completion at the time of his death in 1750. This present edition attempts to bring together Bach's latest thoughts as found in several sources.

The principal sources for this edition are as follows:

**A** Add. MS 35021 (The British Library, London): partially Bach's autograph and partially a copy in the hand of his second wife, Anna Magdalena, written between 1739

and 1742. Each prelude-fugue pair was copied out on a separate bifolium (except for *Ab* which occupies two bifolia). These can be classified into three distinct stages of compilation: (1) *c*, *d*, *Eb*, *E*, *e*, *F*, *f#*, *G*, *g*, *A*, *a*, *b*; (2) *C#*, *c#*, *D*, *d#*, *f*, *F#*, *g#*, *Bb*, *bb* and *B*; (3) *C* and *Ab*. This source lacks three pairs (*c#*, *D* and *f*) as well as a title-page, but the text of the missing movements can be reconstructed from the following copies:

**A1** M B/1974 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg): a fair copy made in the second half of the 18th century (most likely in Dresden) by two scribes, the first using a model derived from the state of A c.1740 (i.e. before the stage 3 movements were written), and the second providing the missing movements using B1 or a source closely related to it. This source later became the principal source for the first complete edition published by N. Simrock in 1801.

**A2** Mus. ms. Bach P 416 (Staatsbibliothek zu Berlin): a section of a once complete copy made directly from A in 1742 by a member of Bach's family (Elisabeth Juliana Friederica?), consisting of the *C#*, *c#*, *D*, *d*, *f*, *g* and *A* pairs; preludes in *Bb* and *B*; and fugue in *Ab*. This somewhat inexperienced copyist also inadvertently copied a five-measure sketch of the prelude in *Eb*, only the second half of M 44 of the fugue in *d#* and the final portion of the fugue in *bb* (M 83,3–end) under the title 'Appendix Fuga'.

**[B]** Another set in Bach's autograph (now lost) presumably consisted of a mixture of earlier drafts (pre-1739) and revised, post-1742 versions of selected movements on loose leaves (cf. *Preface* for detailed information). Its text can be reconstructed by carefully studying the following sources which stem independently of each other:

**B1** Mus. ms. Bach P 430 (Staatsbibliothek zu Berlin): a fair copy of [B] in the hand of Johann Christoph Altnickol (1719–1759), made under Bach's supervision in 1744. Numerous revisions were entered by several hands, including Bach's. Many copies made from this manuscript survive.

**B2** Mus. ms. Bach P 402 (Staatsbibliothek zu Berlin): another fair copy made by Altnickol in 1755, not from B1, but from another set in a copy derived independently from [B] which Altnickol presumably acquired during his stay in Leipzig. It contains variants not found in B1, some of which are clearly of earlier origin than A. However, there are others which are likely to be post-1744 readings.

**B3** Ms. 743 (Royal College of Music, London): a distant copy of [B] in the hand of James William Windsor (1776–1853) made in 1801 in Bath, England. It contains traces of earlier readings not found in other copies of [B].

**B4** Poelitz 33/2 (Stadtbibliothek Leipzig): a copy in the hand of Johann Christoph Georg Bach (1747–1814) of Ohrdruf written in 1767. While it contains numerous scribal errors, it appears to reflect closely how its model looked.

**B5** PM 5697 (Stadtbibliothek Leipzig): a fair copy in the hand of Michael Gotthard Fischer (1773–1829) of Erfurt, a pupil of one of Bach's last pupils, Johann Christian Kittel (1732–1809). The title-page bears the year of its production, 1789.

Ultimately, we are dealing with two manuscript traditions that stemmed from Bach's two sets of autographs, A and [B]. But since Bach sometimes entered revisions in his pupils' copies (often without changing the text of his autograph subsequently), any sources that appear to contain such alterations have been studied carefully when making decisions for this edition. These include

performance-related marks, invaluable as evidence of how Bach instructed his pupils: what, for example, he communicated to pupils during lessons, as to how they should interpret and execute a particular passage. Since these marks were added neither systematically nor consistently, additional marks are provided by the editor in parentheses where appropriate.

### Notes on the text

The following notes provide a brief historical account of each movement, and are intended to give the performer, as far as it is possible to reconstruct it, an idea of how Bach composed and revised each movement as opportunities arose. The aim is to identify the decisions he took on specific aspects of his compositions and to consider why Bach thought them in need of improvement.

As a general guide, variant readings are listed here only if, in the editor's view, they represent alternative readings sanctioned by Bach. In binary movements (e.g. Pr. D, Pr. e and Pr. f) it would be possible to perform the earlier readings (which are often simpler and more thematic) the first time round, reserving the more developed readings given in the main text for the repeats. Those readings that were clearly discarded by the composer are not fully described here.

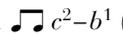
### Prelude I in C major

An early version of this movement (BWV 870a/1, 17 bars) – written in c.1720 and thus possibly predating the WTC I – survives through his pupils' copies (e.g. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 1089).

Based on this, Bach produced a new version (A) in 1742. While improving the textural coherence of the four-part writing, Bach doubled the length of the movement by transplanting a large section (M 5,3–14,1) in the key of the subdominant (M 20–28,3) and composing two new bridges (M 14–19 and 29–31) and a coda (M 32–34). This version was revised several times: much of the chromatic detail was gradually worked out at this stage.

Bach revisited the piece when writing out [B], and he added many of the  flourishes and refined the clarity of voice-leading in the bridge sections. Altnickol was possibly the first pupil to copy this version in 1744 (B1). Accordingly, this is the basis of this edition. The slur in the bass in M 21 is a later addition, presumably made during one of Altnickol's lessons.

### Variant Reading

31 u: Soprano, beat 1   $c^2-b^1$  (A), a written-out appoggiatura, which was present in early versions but apparently removed when source [B] was copied.

### Fugue I in C major

As is the case in the accompanying prelude, an early version (BWV 870a/2) survives in pupils' copies. It was written in  $\text{C}$  ( $\frac{3}{8}$ ) and was 34 measures in length. When writing A in 1742, Bach decided to change the metrical character of the piece by halving the measure length using  $\frac{2}{4}$  metre. Bach initially planned to end the piece at M 68, but he changed his mind and extended it for a further 16 measures, which effectively became the final section of this fugue. A was then regarded as the fair copy: the  $\blacklozenge$  to M 8, Alto, and M 21, Soprano, are found here exclusively.

Bach subsequently copied out the piece afresh [B], before Altnickol made a fair copy B1 in 1744. The newly-added section received a further layer of polish. The  $\blacklozenge$  in M 10, Bass, was added at this stage.

In B1, two further  $\blacklozenge$  were subsequently added to M 48 and 52, presumably during a lesson with Bach in 1744.

This edition depends on B1 with the following exception: B1 gives  M 13  $c^1$ , Alto, (instead of  $g^1$  in A). This variant of B1, which progresses more naturally than the harmonically-conceived reading of A, is derived from an earlier version: it crept into [B] as Bach worked out the revised version by not referring to A but an early version presumably kept in the folder for [B].

### Prelude II in c minor

Bach's autograph [B] – from which all the extant copies of this movement (including A in the hand of Anna Magdalena) derive – is lost, hence no manuscript is known to reflect an early form of the movement. The lack of  $b$  to  $a^1$  in A (viz. M 3 and 14, Soprano) implies that this movement was originally notated in the modal key-signature of two flats, and that Bach corrected these errors after A was made.

There is a minor variant in B1, M 12 Alto, beat 1 as   $eb^1-c^2-f^1$ : this appears to have originated in a scribal error by Altnickol and a subsequent correction.

### Fugue II in c minor

The source situation is similar to that of the accompanying prelude except that there survives an early version in the hand of J. F. Agricola (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 595) who began his studies with Bach in 1738. This version differs from the final version in minor details only (mainly in the voice leading at the ends of phrases). Our edition follows the later version transmitted to A and B1.

### Variant Reading

In the early version, the upper chord at the final cadence is given as a *tierce de Picardie* without arpeggio:



As this reading is also found in B2, B4 and B5, it is possible that Bach reverted to the earlier reading at a later date.

### Prelude III in C# major

An early version – written in C major, the first half of which (M 1–24) is written in plain chords in minims – is known through a copy in the hand of Anna Magdalena made c.1739 (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 226). Bach appears to have written out this movement twice, A and [B], predictably in this order, judging from the less ex-

pressive nature of the variants in the former:

#### Early Variants in A

- 1 l: Tenor,  $\text{♩}$  3–6, given as  $e^\sharp - e^\sharp - g^\sharp - g^\sharp$ .  
 4 l: Tenor,  $\text{♩}$  3–4, 7  $d^\sharp - d^\sharp, g^\sharp$ .  
 6 l: Tenor,  $\text{♩}$  2–3  $d^\sharp - d^\sharp$ .  
 7 l: Tenor,  $\text{♩}$  3–4  $e^\sharp - c^\sharp$ .  
 9 l: Tenor,  $\text{♩}$  2–3  $b^\sharp - b^\sharp$ .  
 10 l: Tenor,  $\text{♩}$  3–4, 7–8  $c^\sharp^1 - c^\sharp^1, d^\sharp^1 - d^\sharp^1$ .  
 18 l: Tenor,  $\text{♩}$  7  $c^\sharp$ .  
 19 l: Tenor,  $\text{♩}$  3–4  $c^\sharp - c^\sharp$ .  
 20 l: Tenor,  $\text{♩}$  2–3  $G^\sharp - G^\sharp$ .  
 21 l: Tenor,  $\text{♩}$  2–4  $d^\sharp - d^\sharp - d^\sharp$ .  
 34 u: Alto given as  $\text{♩}$

However, [B] lacked some performance-related marks that Bach supplied in A, such as the tempo mark *Allegro* at M 25 (missing from B1 but present in B2–5, indicating that it was added to [B] after 1744) and the appoggiatura at M 30.

#### Variant Reading

- 24 u:  [B]

While it is certainly possible that the alto was shaped in the way following the pattern established at the 4th beat, it is more likely to be a slip of Bach's pen. (B4 writes the last note ambiguously.)

#### Fugue III in C# major

Two early versions, both in C major, survive through copies; the earlier of the two lasts for 19 bars only, and its fugal discourse and texture are still in their infancy. The latter – transmitted in the hand of Agricola – is expanded to 30 measures and represents significant progress towards the WTC II version (A), although it still lacks M 25–29 of A or [B] where the entries of the augmented subject are located. It includes the climactic  $\text{♩}$  passages on the expanded dominant pedal.

In writing A, Bach transposed this version into C# major while improving the voice-leading and other minor details. He also added the 5-measure section missing in the previous version. This strengthened the tonal structure since it

extended the final dominant pedal. The other important change was the addition of thirty-seconds,  $\text{♩}$  becoming  $\text{♩}$  from M 30, which subsequently prompted him to revise all the related passages from M 8 onwards.

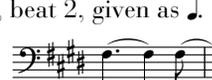
When writing [B] between 1742 and 1744, Bach continued to furnish the movement with further thirty-second flourishes. While there is no doubt that [B] is the later version, the editor believes that Bach forgot to write the tenor part in M 32, beat 3–4 ( $\text{♩}$   $f^\sharp - g^\sharp$ ) found in A.

The slurs in M 19 are only given in B1; they most likely originate from Bach who presumably added them when instructing Altnickol at the keyboard. The same probably applies to the corresponding passages in the following measure.

#### Prelude IV in c# minor

No early version survives, but there are various traces of one in the copies stemming from [B]. The following variants in [B] can be considered as early readings:

#### Early Variants in [B]

- 4 u: Beat 2–3   
 36 u: Beat 3   
 37 l: Beat 2   
 38 u: Soprano, beat 2, given as  $\text{♩}$ .  
 49 l: Beat 2–3   
 51 l: First note given as  $\text{♩}$  in B1, B2 and B4; as  $\text{♩}$  in B3 and B5.

The revision to the first two variants concerns the appoggiatura, one of the core motifs in this prelude which controls the strength of the organic growth in individual phrases. As will be shown, Bach continued to pay attention to this point when revising this movement for many years to come.

The presence in the copies of [B] of  $\text{♩}$  in M 27–31, 2nd beat, suggests that Bach initially conceived the entries of

the theme as  $\text{♩}$  rather than  $\text{♩}$  as here. Presumably to clarify this pseudo stretto, Bach spelt out this ornament in [B] as a revision, but did not delete the now redundant  $\text{♩}$  sign.

A is a revised version based on [B]. It seems that Bach originally conceived the left hand part in the penultimate bar in a single voice, as the hesitant notation of A2 suggests, which was thickened thus:  → 

(In [B], this passage received a more elaborate revision at a still later stage.) The ornaments found exclusively in A are:  $\text{♩}$  in M 23, 24, 44 Bass, beat 2, and M 31 Bass, beat 3;  $\text{♩}$  in the Soprano of M 42, beat 2 and M 61, beat 3; appoggiatura in the Soprano M 47, beat 2, M 50 and 59, beat 1. The sharps in M 20 u and 22 l were later additions in A.

Sometime after 1742, Bach returned to [B] and revised it independently, which complicates the assessments of its variants. On this occasion Bach spelt out many of the  $\text{♩}$  figures to

$\text{♩}$  from M 16 onwards (though he did not write out the slur consistently, supplied in parentheses by the editor of this edition where required). Bach also revisited the shape of the left hand part at the final cadence (see above) as well as the next major cadence at the bars 16–17 from the following:

- 

Other revisions presumably include the following: M 10 and 56 Soprano, beat 1 (changed from  $\text{♩}$ ); added appoggiatura in M 55 u; slur in M 61, Alto;  $\text{♩}$  in M 4 u;  $\text{♩}$  in M 37 u, M 42 l, M 48 l, beat 2, and M 53 l.

B1 contains some added ornaments that can be ascribed to Bach:  $\text{♩}$  in M 8 u, M 12 u, M 48 l, beat 3, M 49 l, M 57 u and appoggiatura in M 58 l.

After 1744, Bach apparently added a  $\text{♩}$  to M 28, Alto, beat 2, which is reflected in B2, B4 and B5.

### Fugue IV in c# minor

The source situation is very similar to the accompanying prelude.

Early Variants in [B]

26 u:  $a^2$  instead of  $a^1$  in the Soprano.

45 l: Alto, note 6, given as  $d\sharp^1$ .

A was the later copy. However, the absence of  $\sharp$  from both  $a^1$  and  $a$  in M 42 requires some considerations, for [B] gave  $\sharp$  to the latter only, and the parallel in M 11–12 (its compositional model) suggests that both notes should have received  $\sharp$ . The editor believes that Bach inadvertently failed to write  $\sharp$  at the soprano in [B]; when writing A, Bach considered that the alto should be  $a$ , not remembering that he had failed to write  $\sharp$  at the soprano on the previous occasion. Still, the fact remains that it was Bach who arrived at this reading in A as a revision, where the alto comes to possess a chromatic shade  $a-a\sharp$ :

Variant Reading in A

42 f.:



Sometime after 1742 Bach apparently returned to [B] to enter some improvements on the following readings of A:

Early Variants in A



While the former is a mere notational clarification (spelling out the ornament), the latter is a major revision, adding melodic eloquence at this important structural juncture.

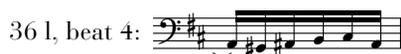
### Prelude V in D major

No known early version survives, but there are some traces of one in the copies stemming from [B].

Early Variants in [B]



27 u, beat 3:  $g^1$  instead of  $g\sharp^1$ .



40 u: Without  $b$  on beat 1.



Evidently, these readings adhere more strictly to the original form of the compositional concept, before its later, more imaginative treatment.

A appears as the later copy, on which the improvements to all the above passages were presumably carried out. The ornaments found exclusively in A are:  $\ast$  in M 14 l;  $\ast$  M 23 u;  $\ast$  M 40 l. Still, the following reading requires some consideration:

Variant Reading in A



When compared to the reading of our main text [B], this appears as a spontaneously worked-out cadential gesture, and therefore is probably the earlier reading. Bach presumably revised it sometime between 1742 and 1744 so as to tighten its compositional fabric (cf. M 52).

B1 contains some notable revisions that can be ascribed to Bach:  $\ast$  in M 45 l (but not in the following measure; the implied ornament is provided here in parentheses) and M 52 l, antepenultimate note, the change of pitch from  $a$  to  $g$ .

On Bach's notation

All the  $\underline{\text{quarter}}$  and  $\underline{\text{eighth}}$  rhythms in this prelude should be rendered as  $\underline{\text{quarter}}$

### Fugue V in D major

The source situation is similar to the accompanying prelude. [B] contains some variants that clearly demonstrate its earlier origin.

Early Variants in [B]

5 u: Alto, beat 2  $e^1-d^1-g^1$ .

22 l: Tenor, beat 2  $d\sharp-f\sharp-e\sharp$ .

44 u: Alto, beat 1  $d^1-e^1$ .

49 l: Tenor, beat 2  $c\sharp-B-A$ .

A, the later version, contains a few minor errors: at M 45 l, the sharp of  $g\sharp$  was overlooked as this section temporarily modulates to A major; the sharp was also missing at M 22 l,  $e\sharp$  (added to A2 subsequently).

After 1744, Bach apparently added an eighth note in M 12 l, Tenor, beat 1 (from  $\underline{g}$  to  $\underline{g}$ ) in B1, achieving a smoother progression.

### Prelude VI in d minor

No autograph survives for this movement, but three versions of different lengths are known in copies. The shortest, which is transmitted in J. C. Vogler's copy (1729), is only 43 measures in length.

For WTC II Bach produced the 53-measure version [B]; the ten extra measures are M 5–9 and 30–34 of our main text – clearly intended to expand the tonal dimensions of the two main sections. Referring to this heavily revised score, Anna made a fair copy (A) under Bach's supervision. All the mordents ( $\ast$ ) except that of M 1 are found exclusively in A.

Between 1742 and 1744 Bach decided to revise the movement once more: while revisiting aspects of its structural balance (M 10–17 replacing M 10–11 of the early version



which challenges the stable tonal focus of the extended opening section by way of a deliberate tonal excursion), as well as inserting M 37–38 to enhance the excitement in this harmonic bridge returning from a minor, he introduced elaborate figurations and brilliant passage-work to M 18–25 u as well as to M 40,

43–45 l to bring out the metrical character of  $\frac{3}{4}$ , placing extra weight on the first beat.

While transferring all these readings to [B] (except those in M 18–25 and 40), Bach worked out a sequence of exciting leaps by changing M 38 u, beat 3 from  $f^2$  to  $bb^2$ .

The amendment of an accidental in A from  $b$  to  $\flat$  on the third note  $b\flat^1$  in M 11 u presumably belongs to yet another layer of later revision.

### Fugue VI in d minor

The early version of this fugue is known through Agricola's copy (c.1738). Although the same length as the WTC II version, it contains many traces of readings yet to be developed: for example Soprano M 17, beat 4 to M 18, beat 2 has an ascending sequence of arpeggios in  $\uparrow$  notes (modelled loosely on the countersubject of M 14–15), and Alto M 19–20 has descending scales rather than large zigzag leaps.

Another important aspect for him was the subtle control of chromatic shades. M 21 l, note 15, is a debatable case: while A and B4 do not give an accidental (= c), B1–3 and B5 give  $\sharp$  (=  $c\sharp$ ). Musically speaking, the former seems the more advanced reading. This can be justified by the hypothesis that Bach crossed this  $\sharp$  out insufficiently clearly in [B], with the result that some copyists erroneously reproduced the reading *ante correcturam*.

This state of the autograph [B] became the model for Anna Magdalena, who copied A in c.1739.

Sometime between 1742 and 1744, Bach revised in both A and [B] the short episode in M 13–14 from the following:



This raised the musical tension where the fugue begins a new section in stretto.

### Prelude VII in E $\flat$ major

An early sketch of five measures in length survives in A2. This already contained all the essential ingredients of

this sonorous duet, which makes abundant use of written-out tenues.

A was a composing score in which numerous traces of refinements are found. Among these is the addition of the pedals in M 5–8 and 13–16.

That many advanced readings are found in the copies stemming from [B] suggests that [B] was the later copy written between 1742 and 1744.

#### Early Variants in A

30 u:  $\uparrow$  6–7  $c^1-ab^1$ .

46 u: Beat 1  $\uparrow$   $f\sharp^2-a^2-d^2$

49 u:  $\uparrow$  7–8  $c^1-f\sharp^1$ .

66 l:  $d$  instead of  $d\flat$ .

[B], however, gives a thinner and plainer texture when compared to that of A at the following:

#### Variant Readings in [B]

1 u: No  $\uparrow$  in Alto, beat 3 (B1 updated).

3 u: No  $\uparrow$  in Alto, beat 3 (B1 updated).

70 l:  $-$  (instead of  $\uparrow$   $\sharp$   $\flat$ ).

While the nature of these variants could suggest that they belong to an earlier version, it is also possible that they are later readings, a manifestation of Bach's tighter control of texture.

The addition of both an extra part (Alto in M 5 in B1) and  $\ast$  in M 71 was possibly Bach's final touch to this movement.

### Fugue VII in E $\flat$ major

An early version, transmitted in the hand of Agricola (c.1738), was written in D major. It shows that the episode (M 43–53) was originally written using the figure  $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$  taken from the subject, which was later modified in the WTC II version to a florid form in eighth notes. The modified shape of the subject in stretto at M 30 was also introduced at this time.

The only significant difference between A and [B] is the added chromatic shade given in A to  $d$  in the bass of M 58–59. This edition follows A.

### Prelude VIII in d $\sharp$ minor

No early version survives for this movement, but [B] was written earlier than A

as it contains readings which are both less elaborate and closer to their original compositional form.

#### Early Variants in [B]

5 u:  $\uparrow$  13–16  $c\sharp^2-e^2-f\sharp^1-e^2$ .

9 u:  $\uparrow$  7  $g\sharp^1$ .

14 u:  $\uparrow$  11  $g\ast^1$ .

17 u: Note 1  $a\sharp^2$  (B1 updated).

20 u:  $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$   $\uparrow$  placing ties imprecisely on beat 2–3, causing further variants in its copies.

21 u:  $\uparrow$  9  $a\sharp^1$  (B1 updated; B2–3 and B5 giving the revised reading).

23 u: Beat 4  $\uparrow$

In addition,  $\ast$  in M 21–23 are found in A exclusively.

But then [B] appears to have received separate revision from A sometime between 1742 and 1744 at the cadential point of each section, clarifying the notation from  $\uparrow$  (A) to  $\uparrow$  [B].

### Fugue VIII in d $\sharp$ minor

The source situation is similar to the accompanying prelude. A was the later copy of the two. When writing A, Bach appears to have refined many passages of non-thematic part-writing in [B], improving the contrapuntal fabric and the harmonic eloquence.

#### Early Variants in [B]

11 u: Alto, beat 4  $\uparrow$   $e\sharp^1-f\ast^1-g\sharp^1$ .

18 l: Bass, note 5  $d\sharp$ .

34 u: Soprano, note 4  $b\sharp^1$  (B1 and B5 only).

36 u: Alto, beat 1 and 2  $\uparrow$   $d\sharp^1-e\sharp^1-d\sharp^1-c\sharp^1$ .

43 l: Tenor, beat 2  $\uparrow$   $g\sharp$ .

45 u: Alto, beat 4  $\uparrow$

#### Variant Readings

14 u: Soprano, beat 2  $\uparrow$   $g\sharp^1-b^1-a\sharp^1$  [B].

33 l: Bass, note 4  $e\sharp$  (A).

M 14 may appear to be a more elaborate, later reading, but in the editor's view it is uninspiring. It may be that it was an intermediate reading, developed for example from a hypothetical initial

reading such as: 

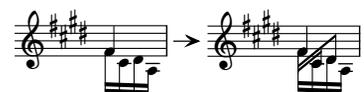
M 33 is possibly an oversight caused by Bach's failure to write a  $\flat$ .

### Prelude IX in E major

No early version survives. A was copied by Anna Magdalena, apparently using [B] as her model. It contains several uncorrected errors, but the reading of M 40 u (Alto, beat 2–3:  $\flat$   $\sharp$ ;  $\flat$  in [B]) was introduced by Bach when correcting the errors Anna had left in.

One aspect that Bach reviewed carefully was the thickening of the texture towards the end of the piece: the sophisticated texture of M 50 u, beat 3 appears to have been developed in several stages. Our text is the revised final form reached by Bach after 1744 in B1 as a revision. The way Anna copied suggests that this passage was originally conceived in two parts, which was increased to three (before Anna wrote A) as follows:

M 50 u, beat 3:



Likewise, the final chord of the piece was originally conceived in four parts in the pre-1744 version, the upper part

playing a single note 

With regards to ornaments,  $\ast$  in M 40 and  $\ast$  in M 43 were most likely later additions in [B].

### Variant Readings

39 u: Soprano, beat 2–3 

50 l: Bass, beat 1  $b-g\sharp-e$  [B];  $b-a-g\sharp$  (A initially);  $g\sharp-f\sharp-e$  (A after revision).

Due to the absence from all the principal sources of a tie in M 39 Soprano, beat 2–3, it is difficult to establish whether this tie was left out deliberately or accidentally, as a result of the system change which occurred between the second and third beats of M 39 in both A and [B]. Musically, the sequential pattern in the soprano seems to warrant the tie, but the altered pattern in the alto comfortably accommodates the modified pattern

at this point. M 50 was modelled compositionally on M 23, but was realised in a different harmonic context. The initial reading of A is uninspiring, particularly from a harmonic angle. [B] thus appears to be the revised reading, clearly strengthening the harmonic function of this passage at the expense of its motivic identity. The later revision entered into A was probably not by Bach: apart from the fact that it leaves the effect of the parallel 8ves between two outer parts ( $a-g\sharp$ ), the pattern of revised readings reflected in the sources indicates that it was worked out by Kirnberger in the early 1780s. The reading adopted in this edition follows the text given in an early group of manuscripts from Kirnberger's circle, for it satisfies both motivic consistency and harmonic logic. The fact that Kirnberger studied with Bach around the time of the making of A gives further credibility to the belief that this could have originated from Bach.

### Fugue IX in E major

The source situation is similar to but less problematical than that of the accompanying prelude. The fact that B5 and the copies circulating in Kirnberger's circle give this fugue in  $\frac{3}{2}$  time may attest to its early shape. (Bach's model, J. C. F. Fischer's fugue in E major in *Ariadne Musica*, is also written in  $\frac{3}{2}$  time.) The broadening of the metrical dimension to  $\frac{4}{2}$  was surely meant to strengthen the serene character of its *stile antico*. In A and B4 there are sporadic instances of small half-measure markers, hinting that Bach inserted them during keyboard lessons, perhaps desiring extra stress on the third beat of the bar.

A, copied by Anna Magdalena, was a straight copy of [B], with a minor error (the omission of a tie in the soprano between M 19–20). The *tr* in M 15 in A looks as if it was a later addition by Bach.

All the copies derived from [B] transmit a basically identical text, except for the elaborate variants shown below:

### Variant Readings

12 l:  (B2)

21 f.:

 (B5)

On musical grounds, it is possible to argue that they stemmed from the composer himself and were entered into pupils' copies during lessons.

### Prelude X in e minor

The pattern of errors in B1–5 indicates that [B] was a rough composition score. A, on the contrary, is a fair copy into which Bach supplied many additional ornaments and cautionary accidentals. The latter is a positive sign of Bach's consciousness of the need to control the finer shades of melodic contour. The reading in [B] of M 30 u,  $\flat$   $\sharp$ ,  $g^1$ , is the earlier reading, while M 50 l,  $\flat$   $\sharp$ ,  $d^1$ , in A (cf. the corresponding passage in M 78) must have been Bach's oversight.

Some revisions entered in B1 reflect Bach's latest thoughts: they include the insertion of a  $\flat$  passing note in  $\flat$   $\sharp$  figure in M 3, 4, 12 and 22, a slur and trill in M 52, and an elaborate ornament in M 71.

### Fugue X in e minor

As is the case in the accompanying prelude, [B] was most likely a composition score and A intended as a fair copy. When copying, Bach corrected some errors. He added a  $\ast$  in M 25, and enhanced the melodic contour of M 68 u, beat 4 (from  $f\sharp^1-e^1-d\sharp^1$ ). At this point, the fugue was 71 measures in length, ending thus:



Between 1742 and 1744 Bach appears to have carried out a major revision of [B] (the older version of the two at that point in time), modifying M 70 and adding the extension that we now see in M 71–83. The pitch of M 30 l,

note 7 (*b* to *a*) was also modified at this stage. Whether the tie in the tenor of M 69 f. was removed at this stage or was originally missing cannot be established.

B1 contains many subsequent revisions. Some of these were presumably added by Bach during a lesson with Altnickol. They include the added ornaments ( $\ast$  in M 1 and 7;  $\ast$  in M 10) and slurs in M 82 f., the revised melody in M 27 l, Tenor, last note (from *g*) and chord in M 83 l, beat 3 (from *a/f#*/B).

### Prelude XI in F major

No early version survives. [B] was apparently a rough draft. To produce a fair copy (A), Bach made use of Anna Magdalena who started copying using [B] as model up to M 19, beat 2. Bach finished copying the score, during which time he improved the text in minor details.

Early Variants in [B]

32 u: Chord without *a*<sup>1</sup>.

50 l:  $\text{z z}$  instead of  $\text{a}$  (B1 updated).

63 l: Tenor, beat 1,  $\text{a}$

There are many slurs added subsequently to the four-note figure  in A, hinting that Bach used this score to instruct his pupils.

B1 contains a number of corrections and further improvements that were presumably entered under Bach's direction. The notational update of M 49 u,  $\text{a}$  *e*<sup>1</sup> instead of  $\text{a}$  is one of these.

Variant Readings

11 l:  (B1, revised)

28 u:  (B1, revised)

63 u:  (A)

Notationally, M 11 is an improvement. However, it loses its melodic reference (cf. M 67). The thickened chord of M 28 was triggered by the pitch error *c*<sup>2</sup> instead of *bb*<sup>1</sup>, and its subsequent correction. From the pattern of variants in the

sources, M 63, Soprano, beat 2, appears as the later reading, but on both compositional and notational grounds it is inferior to the text presented in [B], our main text.

### Fugue XI in F major

As is the case in the accompanying prelude, [B] was the earlier version of the two. In writing A, Bach made a few improvements, the most notable of which was the thickened chord in M 87 u (originally lacking *bb*<sup>1</sup> and *f*<sup>1</sup>).

In B1 we find several revisions, presumably by Bach, all in the alto part in the final section of the fugue: the added slurs in M 90–92 and the sharpened rhythmic notation in M 93 (from  $\text{a}$   $\text{a}$ ) all perhaps emanating from Bach's meticulous attention to detail as a teacher.

### Prelude XII in f minor

The source transmission of the f-minor pair is unique. Its early version is transmitted exclusively in copies in the circle of Kirnberger, who possibly obtained it from Bach when studying with him in the late 1730s. This version is characterised by plain, less elaborate variants at the following points:

Early Variants in Kirnberger-Circle manuscripts

21–23 l: Tenor given as  instead of 

39 u: Beat 2 

50 l: 

57 f. u: 

59 f.: No inner voice.

63–65 l:



The fact that one of its sources calls this movement 'Fantasia' (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 591) is of some interest and suggests that it may have originated from Bach.

All our principal sources transmit more developed texts. The fact that somewhat different versions are given in A1 and A2 suggests that the leaf containing PrFg. f was replaced in about 1742. A1 differs from A2 in minor details only, however:

Variant Readings in A1

37 u:  $\text{a}$  instead of  $\text{a}$ <sup>1</sup>.

55 u:  $\text{a}$  note 4 *g*<sup>1</sup>.

64 l: Tenor,  $\text{a}$  note 2 *c*.

Our edition follows the version transmitted in A2 and [B]. It includes the later additions in B1 that were most likely by Bach:  $\ast$  in M 1–2, 13 f.; slur in M 11 and 57 f. (and tie in the alto). The slur in M 60 was given in both A2 and B2.

Two specific points merit further comment: the  $\text{b}$  to *g*<sup>1</sup> of M 32 u was added later in A2 and B1 ( $\text{b}$  absent in B2–4); B1 and B4 subsequently restored the early variant in M 50 (see above). Whether the resulting thematic rigidity or harmonic clarity should be preferred is unclear.

### Fugue XII in f minor

The source situation is somewhat different from its accompanying prelude. This time, the Mss of Kirnberger give a text much closer to A1, while A2 and [B] are based on the same, later version.

Variant Readings in A1

22 u: 

38 u: Soprano, beat 2  $\text{a}$   $\text{a}$

53 u:  $\text{a}$  1–2 *e*<sup>2</sup>–*c*<sup>2</sup>.

57 u: Alto,  $\text{a}$  1 *eb*<sup>1</sup>.

60 u: Alto,  $\text{a}$  *f*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup> instead of  $\text{a}$  *f*<sup>1</sup>.

61 u: Alto, beat 1  $\text{a}$  *bb*<sup>1</sup>–*ab*<sup>1</sup>.

78 l:  $\text{a}$  1 *C*.

83 u: Alto, beat 1  $\text{a}$  *eb*<sup>1</sup>.

Of these, the first two are more developed readings notationally. For some reason they were not taken into the next version (A2 and [B]).

B1 contains one important revision in Bach's hand: M 50 l, alto, beat 2 (from  $\text{a}$  *bb*–*c*<sup>1</sup>), which strengthens the sense of preparation harmonically for the subject entry in the alto.

**Prelude XIII in F# major**

No known early version survives. Some variants in [B] indicate that it was written earlier than A:

## Early Variants in [B]

19 l: Last note  $c\sharp^1$ .

22 u: Last note  $f\sharp^2$ .

69 l: Note 3  $c\sharp^1$  (except B2).

71 l: Note 2  $f\sharp$  (except B2, B4 and B5;  
B1 revised from  $e\sharp$  to  $f\sharp$ ).

73 u:  (except B2 and B5).

The first four appear to suggest that originally the accompaniment was conceived in strictly harmonic terms. When writing A, Bach softened its character and injected more melodic interest. However, the revision made to M 71 of B1 is not consistent with this theory. It can be explained in either of the following ways: (1) this note was ambiguously written in [B] and the pitch was later amended by Altnickol without Bach's approval; or (2) Bach decided to reverse his earlier view about the role of this voice for the sake of establishing a more powerful conclusion to the piece.

One important aspect that Bach considered in writing A was the addition of embellishments: three appoggiaturas (M 15, 41 and 43) and one  $\text{w}$  (M 22) were added at this stage. The thickening of the important dominant chord in M 67 l, beat 3, was another improvement.

Sometime between 1742 and 1744, Bach appears to have returned to [B] on which he worked out improvements to the following readings in A:

## Variant Readings in A

9 l: Note 3  $b$  (no accidental).

44 u: Ornament  $\text{w}$

49 l: Beat 3  $C\sharp-c\sharp-B-A\sharp$ .

67 u: Ornament  $\text{w}$

The fact that further embellishments are added to B1 (viz. M 1 Soprano, beat 2 and M 74 Soprano, beat 3) seems to capture Bach's determination, even after 1744, to pursue the *galant* character of this overture prelude.

## On Bach's Notation

In Bach's notation,  is the same as ; M 67 u  should be executed as  in this context. Bach's

rhythmic notation of M 66 u  (also B3 and B5) is erroneous, and our sources give it in various ways: 

(B1);  (B2);  (B4).

Notationally, only the latter two are valid, and the editor believes Bach meant B2 here.

**Fugue XIII in F# major**

The source situation is similar to the accompanying prelude. While no early version is known, a strange reading in A (M 42 l, note 6  $b\flat$ ) hints that this fugue was originally composed in F major.

When writing A in c.1740, Bach appears to have updated the following readings of [B]:

## Early Variants in [B]

14 l: Note 4  $c\sharp$  (no accidental, except B2–5).

16 u: Note 6  $f\sharp^1$  (no accidental).

52 f. l:   $b$ .

Note that the last on the list merely concerns the issue of playability, so that the subject entry in the alto can be played with the left hand. The ornaments that are found exclusively in A are those in M 29, 30, 68 and 69.

B1 contains many revisions that can be attributed to Bach. These were presumably entered while instructing Altnickol in 1744 or soon thereafter. While many early readings from [B] were updated to those of A, some significant changes were introduced. Many slurs were added to the 'sigh' motif

 (Note that those

in parentheses were not given in B1 but provided in its closely-related copies.) In one instance,  $\text{w}$  was added in M 80 instead. Doubtless the expressive treatment of this motif was one aspect that

dominated discussion at the time. The alteration of pitch from  $e\sharp$  to  $c\sharp$  recorded in B1 at M 80 l, last note, was another. A records Bach's correction at this point from  $e\flat$  to  $e\sharp$ , which was in all likelihood an aborted revision, as this flattened seventh did not add much to the establishment of the quick and powerful succession of cadential chords in the coda.

**Prelude XIV in f# minor**

Although A was penned in Bach's calligraphic handwriting, it records many traces of his compositional activities, indicating that he did not use a fully-written model. Still, the copies deriving from [B] contain a large number of earlier readings that point to the existence of an earlier version [B].

## Early Variants in [B]

7 u: Beat 1 

7 l: Beat 1   
(B1 gives )

8 u: Beat 1 

8 l: Alto, last note 

9 l: Bass, beat 2–3 

11 l: Alto, beat 1 

13 l:  $e$  instead of  $\gamma$

15 l: 

18 l: Beat 3 

20 u:  only.

25 l:   
(except B3).

27 u: Note 10  $e^2$  (B1–3 only).

29 u: No slur.

33 u: Note 9 and 11  $g\flat^2$ .

35 u: Note 6  $d^2$ .

42 l: Beat 3 

43 u: Alto given as  $a$ .

Although many of these variants appear as subtle changes in notation, the finer detail in which rhythm and texture are worked out in A paints a consistent pic-

ture of a composer who knew exactly what he was writing. In particular, the way he postponed the Neapolitan chord until M 34 to achieve a greater dramatic effect, and his handling of the chromatic shades in the melody elsewhere all point clearly to the advanced stage of composition he was at. The additional ornaments present in A (viz. M 9, 23 and 25) also indicate that this score was intended as the definitive version at the time.

This edition follows A with a single exception: an appoggiatura in M 38 Soprano was added subsequently to B1, presumably by Bach.

### Fugue XIV in f# minor

Basically the source situation is the same as the accompanying prelude, but the textual difference between A and [B] is minimal. In writing A Bach added many ornaments up to M 16 as well as correcting some obvious notational errors found in his model [B]. The only notable changes at this stage were as follows:

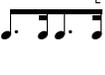
#### Early Readings in [B]

39 l:  $f^\#$  instead of  $f$

70 u: B1 gives  $a$  instead of  $f^\#$ , B4 gives a superimposed reading  $af^\#$ , suggesting that [B] was updated shortly after 1744.

Sometime after 1742, it would seem that Bach returned to make important changes in [B]:

#### Post-1742 changes made in [B]

61 l: Alto, beat 3–4 , modified from 

68 l: Bass, beat 1–2 , modified from 

The change of rhythm here involves the opening of the first subsidiary subject, appearing together with the other subjects for the second and third time (but not for the first time in M 56) in the fugue. The reason for the revision seems to be to ensure that the principal subject is heard clearly at this highest peak. (This is an important issue when performing fugues on early instruments such as the harpsichord; when played on the modern

piano, such textual modifications may be unnecessary.)

#### Variant Readings in [B]

15 l: Alto, beat 4,  $\gamma$    $d^1-c^\#1$

(B2 developed from a pitch error  $d^1$ ; B5, too,  $d^1$ ).

23 l:  $G^\#$  instead of  $B$  (B2 revised from  $B$ ).

The most intriguing of these two variants is the latter: it progresses unnaturally and sounds very harsh under the suspended note. Yet it assumes its supposed harmonic role at the very moment that the suspension is resolved – a very effective interrupted cadence.

B1 received fairly systematic updates after 1744. Among these are trills ( $\blacklozenge$ ) added to the first subsidiary subject from M 20 onwards, further stressing the poignancy of this descending motif.

### Prelude XV in G major

An early version of this prelude is known through a distant copy made in the 1780s. It tells us that the left hand passages in M 23 f. and 43 were all written in  $\text{♩}$ , whereas the bass line in M 46 was originally given in a less audacious form:  $E-G-Bb-d-c^\#-A$ .

A was copied in c.1739 by Anna Magdalena, apparently using [B] as her model. Some ornaments not present in [B] (viz. M 13, 20 and 45) may have been supplied here by Bach.

This edition basically follows A, but it also gives  $\blacklozenge$  in M 42 found in B1, which is likely to have been Bach's final touch to this movement.

### Fugue XV in G major

An early version (BWV 902/2) survives through pupils' copies from the 1720s. It was only 60 measures long, and although the fugal structure is basically identical until M 52, it lacks much of its current charm and brightness, as it then used a different countersubject that was uncharacteristically plain and chordal.

As is the case in the accompanying prelude, Anna copied A using [B] as her model; several ornaments were also provided here in M 10, 12 and 62.

#### Variant Reading in A



The omission of a  $b$  from the first  $b$  may be deliberate, as Bach often introduced chromatic progressions at revision. Yet it is more likely, in the editor's view, that this was Anna's oversight in an unusually crowded moment in the score. This view is supported by the fact that quite a number of simple notational errors remain uncorrected.

### Prelude XVI in g minor

There survives no early version of this movement. [B] was an early draft: the opening figure  $\gamma$  , for example,

was written imprecisely as  $\gamma$  

When Bach wrote A in c.1739, he certainly meant this score to be a fair copy. Besides various notational updates, we find there the tempo mark *Largo* and many trills (viz. in M 1, 2, 8 and 15) that were not present in [B].

Yet there are some variant readings, possessing different qualities and merits.

#### Variant Readings

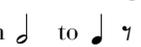
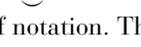
9 l: Tenor, note 3  $g$  and note 6  $bb$  [B].

12 l: Tenor, note 1  $d$  [B].



21 l: Tenor, note 4  $B^\natural$  (B1 and B4);  $d$  (B2–3 and B5).

Aesthetically, M 9 can be considered superior in terms of its harmonic clarity and motivic conformity, but our main text (A) permits the tenor to have independence within the texture, while allowing the upper parts to focus on their dialogue with the  motif (which had been given prominence up to this point). M 12 seems more fluent melodically, and it has a parallel elsewhere (e.g. M 9). Still, the larger leap of our

main text can be considered more fitting in the harmonic context of this first-inversion chord. Our main text in M 13 combines two updates made in two separate sources: in A, Bach updated bass, beats 1–2 from  to , a more precise form of notation. The inner parts of this measure were then modified in B1 in 1744 (and subsequently in [B] as well) so as to maintain the integrity of the four-part texture. (In A the alto becomes the tenor at the 4th beat.) M 21 may have been developed independently of our main text. In terms of aesthetic appeal, B♯ is consistent with the variant in M 9, while a more smoothly progressing *d* (consecutive octaves with the soprano) could have been the reading Bach initially conceived.

#### On Bach's Notation

In this prelude, the  figure should be executed as ; likewise  in M 20 l, Tenor, beat 3 as  in this context.

#### Fugue XVI in g minor

As with the accompanying prelude, [B] was a rough draft. When writing A, Bach worked on revising the piece, improving rhythmic thrusts and spelling out melodic lines more imaginatively.

#### Early Variants in [B]

12 f.:



(B1 and B2 correct the notation at voice-crossing at M 13, beat 1; B3 and B4 give un-crossed reading.)

16 u: Alto, beat 1  *f*<sup>1</sup>–*e*<sup>1</sup>.

35 l: Note 6 *bb*.

42 u: Alto, note 3 *bb*<sup>1</sup> (B1 updated).

44 l: Beat 1–2  (B1 updated).

48 u: Soprano 

77 u: Soprano, beat 3  *c*<sup>2</sup>.

82 u: Soprano   
(except B5; B1 updated).



There are some errors in A: Bach apparently forgot to write accidentals at M 9 u, Alto, note 3 and M 64 u, Alto, note 9; and at M 35 u, Soprano, where the system changes occur, Bach wrote the tie at the end of one system but not at the beginning of the next system, leaving doubt whether it was truly intended or not. (No tie is found in the sources derived from [B].)

There are also other minor variants in [B] that can be considered as alternative readings.

#### Variant Readings in [B]

45 l: Beat 1,  *c*–*C*.

46 u: Soprano, note 2 *bb*<sup>1</sup>.

47 u: Soprano, note 2 *a*<sup>1</sup>.

72 u: Alto, note 1 *c*<sup>1</sup>.

82 u: Alto, beat 3  *eb*<sup>1</sup>–*eb*<sup>1</sup>.

B1 contains wide-ranging revisions, partially updating the old readings of [B] to A, and partially adding further enhancements. The latter are of particular interest, as they pursue freer, more expressive fugal discourse.

#### Later Readings introduced to B1 by Bach

24 u: Tenor, beat 3, tie added.

25 u: Soprano, beat 3, tie added.

26 u: Tenor, beat 3, tie added.

49 u: Changed from 

63 u: Beat 2, changed from  to 

70 l: Bass, note 5, ♯ added.

79 l: Changed from



Of these, the last revision merits further comment. The reading before revision (*d*) is already a modified form (originally *Bb*, cf. M 1), made so that this passage can be played with left hand. The revised reading, which brings forward the modified element of the subject  (first worked out in M 80–81 in order to maintain the sixteenth-note drive), reverses Bach's previous view of

the passage's playability, now requiring M 79 l, tenor, *d*<sup>1</sup> to be taken by right hand.

#### Prelude XVII in A♭ major

A is written in *c*. 1741, based on a now lost draft. [B] is clearly the later version, presumably written between 1742 and 1744. Their length is identical. The former displays many common features of Bach's early version, such as the less elaborate melodies (M 53–57), fewer ornaments (M 55–57, 75–76) and less precise notation of suspended chords (M 25, 27, 29, 59 and 70).

The only notable disagreement between the sources is the slurs given to M 62 u, beat 3. Our main text  was represented by B2, while A gives  here. No slurs are found in the other copies originating from [B].

#### Fugue XVII in A♭ major

An early version of this movement (BWV 901/2, written in *c*.1720) survives through pupils' copies. It was 24 measures long, and was written in F major.

Bach wrote A in 1742 from a draft that was still in F major. It would seem that by that time much of the revision had already been carried out in the latter, including the new extension (M 24–50) and the more effective contrapuntal workings in the first episode (M 10–12). A few little amendments that we find in A, such as in M 6 u, Soprano, beat 1 (modified from  *c*<sup>2</sup>) and M 15 u, Alto, beat 2 (from , attest to Bach's continued pursuit of perfection.

There survives another autograph (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 274). It appears that this score was written from the same draft, and not from A. Musically it is essentially the same version as A, but Bach made careful attempts to clarify the contrapuntal texture: the top line of M 8 is rendered as the soprano (instead of alto); a new voice exchange from tenor to alto is in-

troduced in M 10; and in M 16, there is another voice exchange from the soprano to alto.

When Bach decided to write another copy [B] sometime between 1742 and 1744, he did not turn to P 274 but to A: to this new version, he introduced some variants and treated melodic lines with more freedom in M 14 and 19, while refining the texture and contrapuntal clarity in M 32 and 34 f.

#### Early Readings in A / P 274

14 u: Soprano, beat 3–4



18 u: Soprano, beat 3,  $\text{♩ } g^1$ .

19 l: Two last notes  $Bb-Ab$ .

32 u: Soprano, beat 1–2  $\text{♩ } bb^1$ .

34 f. u: Alto M 34, beat 4, M 35

beat 1  $\text{♩ } \text{♯}$

50 u: Final chord without  $ab$ .

Bach overlooked two  $b$  in M 38–39; editorial additions in parentheses.

#### Prelude XVIII in $g\sharp$ minor

No known early version survives. [B] was most likely a rough draft: it not only contained melodic variants that were both unimaginative (M 14/15 l, note 2  $d\sharp/A\sharp$  – both producing hidden fifths with right hand) and rhythmically stale (M 20 Alto, beat 3, as  $\text{♩ } g\sharp^1-f\sharp^1$ ) but also had a passage made illegible as a result of repeated revisions (M 44 and 45 u).

A was not written in one of Bach's calligraphic hands, yet it was intended as a fair copy, for it received careful notational updates by way of many of the required rests and accidentals that were still lacking in [B]. When writing A, Bach appears to have reworked the piece as well. Among the new additions are performance-related marks such as slurs to the sigh motif and the appoggiaturas in M 42.

Sometime after 1742 it seems that Bach returned to [B] and re-examined a specific aspect of the piece relating to the opening motif. In M 1 u, for exam-

ple, he added a natural to  $e^1$  which reacts against  $f\sharp^1$ , the augmented second, and he filled the vacant space at the end of the phrase with rests ( $\text{♩ } \text{♩}$ ). The extra chromatic shades introduced to the melody in M 27 u, note 7  $a\flat^1$  and note 11  $a\sharp^1$  were probably worked out during this phase of revision. M 20 u, Alto, beat 3 also received another layer of polish (from the variant reading listed below), gaining from it more commanding melodic interest.

B1, produced under Bach's guidance in 1744, received numerous updates that were not reflected in the other copies of [B]. Most notable of these are the addition of  $\text{♩}$  in M 19 u and two cautionary accidentals to the melody in M 27/29 u, note 4. The latter indicates Bach's continuing interest in this notational question.

#### Variant Readings

6 l: Note 5, 7  $e\sharp$  ([B]; A before revision).

20 u: Alto, beat 3  $\text{♩ } g\sharp^1-f\sharp^1$

(A, B1 and B3).

22 l: Note 5, 7  $B\sharp$  (A).

40 l:  [B]

The way the variants in M 6 and 22 appear differently in A and [B] is baffling: if the revision in A was indeed entered by Bach, why did he leave uncorrected the corresponding passage in M 22? Was it Bach's intention to have a different harmonic flavour in these two passages, and if so, was it deliberate that these variants were distributed differently between A and [B]? The editor tends to believe that the revision in M 6 in A was by Bach, but that he did not pursue it rigorously, leaving us this inconsistency.

#### Fugue XVIII in $g\sharp$ minor

In contrast to its accompanying prelude, this fugue is transmitted with virtually no variants in A and [B]. Still, the evidence in the notation suggests that [B] was the earlier score, and A the fair copy.

The only notable variant is the shape of ornament added in M 60 l:  $\text{♩}$  (A) /  $\text{♩}$

(B1 and B2). This edition follows the latter, the more sophisticated ornament, which additionally instructs how to end the trill.

#### Prelude XIX in A major

No early version is known; A and [B] give essentially an identical text, though A was the later fair copy made from [B].

This edition follows A. Note that although the tie in M 8 l is absent in A (present in B2 only), it is included in the main text because it is an integral part of the cadential figure, appearing frequently thereafter.

#### Fugue XIX in A major

The source situation is a little more complex than that for the accompanying prelude. The following variants show that [B] was written before A.

#### Early Variants in [B]

13 u: Soprano, beat 1–2



16 l: Bass, beat 1–2



Bach transformed these passages into the shape of our main text, presumably when writing A in c.1739. His aim was to loosen the bounds of thematic writing, so that the fugal discourse unfolded more naturally and powerfully. The addition of the  $\text{♩}$  in M 29 u was one of many notational updates made at this stage.

A was also subsequently revised, with the focus on the clarification of the chromatic shade of the motif that was first introduced in the episode in M 4. The accidental in M 21 u, Soprano, note 4 was corrected from  $\flat$  to  $\sharp$ ; in M 28, the two accidentals  $\sharp$  and  $\flat$  were newly supplied.

[B] appears to have been revised separately. While the last-mentioned accidentals were absent, virtually the same revision was made to M 8 l ( $\flat$  to  $g$ ) and M 9 l ( $\sharp$  to  $g$ ). (A does not give acciden-

tals here.) This also supports the view that the following reading in A was the earlier reading of the two:

Variant reading in A

3 l: Note 7  $d^{\sharp 1}$  (without note 8  $b$ ).

The reason for such a revision was a harmonic consideration, which is compatible with Bach's usual direction of later revision (cf. Fugue in *f*, M 50).

### Prelude XX in a minor

A and [B] transmit an essentially identical version. A contains some corrections of a compositional nature, indicating that Bach possibly wrote it from a short sketch. But as Bach's neat handwriting suggests, together with an elaborate form of ornament in M 16 l, beat 2 (cf. [B] simply gives *tr*), it was most likely intended as a fair copy.

[B] looks like a later copy: the notation of M 16 l  $e$  is more precise (A gives  $\flat$ ). The  $\ast$  of M 32 u is absent, however.

B1 contains important revisions in the second half of the piece:

Early Readings in A / [B]



30 l: Note 7–8  $e-d^{\sharp}$ .

Both of these were revised on compositional grounds, as the respective passages refer back to M 23 and M 17 l. The revised readings tighten the contrapuntal coherence without losing the harmonic logic.

This present edition includes two further ornaments that are given in B2: M 16 l  $\ast$  and M 32 l  $\ast$ .

### Fugue XX in a minor

[B] was the early version of the piece, which was at one time called *Fugetta* as recorded by B1 and B5. It features less dramatic part-writing in non-thematic passages.

Early Variants in [B]

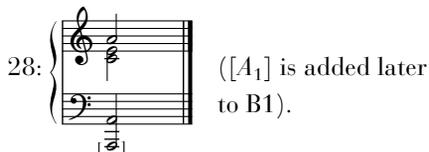


6 l:  $(B1 \text{ updated})$



17 u: Alto, note 3  $e^1$ .

26 u: Soprano, beat 3  $\text{tr}$



A is a fair copy, but Bach's somewhat rough handwriting suggests that he revised the piece as he copied from [B] in *c.* 1739.

B1 contains many subsequent corrections. Some merely update the score to the version in A, but there are others that seem to attest to Bach's latest thoughts: they include the staccato marks placed on the eighth-note figures (the diminution of the head motif) in M 2–5, the slur in M 4 l, the ornaments at M 12 l (Alto) and M 28 l, and the lowest note of the final cadence, which increases the thickness of the final chord from four to five parts. Note that the last-mentioned revision is not taken into our main text, as it could be considered a less careful improvement than was usual with Bach.

Variant Reading in [B]

27 u: Alto, note 2  $c^{\sharp 1}$ .

This variant imitates the Soprano, beat 1–2 more faithfully than what appears to be the chromatically 'enhanced' version (A: our main text). The possibility remains, however remote, that Bach failed to write the  $\sharp$ .

### Prelude XXI in B $\flat$ major

No early version survives. [B] appears to have been the earlier copy, as the following variants suggest:

Early Variants in [B]



45 l: Beat 3–4 single voice  $\text{tr}$



70 l: Alto, note 4  $g^1$ .

74 u: Tie and note  $b\flat^1$  lacking.

A is a fair copy, which Bach made circa 1740. It contains traces of revision as may be seen in the variant in M 63 that temporarily darkens the harmony in order to articulate this important structural juncture. The remaining variants were presumably worked out during the making of A. The fact that most concern the clarity of texture and notation is worth noting.

As for ornaments,  $\ast$  in M 28 l is only found in A. The shape of the ornament in M 26 l is difficult to determine, as it was partially effaced in A (leaving  $\ast$  only). B1 gives an ambiguous shape as either  $\ast$  or  $\ast$ , while B2 gives  $\ast$ . The editor is of the opinion that Bach initially wrote  $\ast$  in A, but that the first element was subsequently removed when the stem of the alto collided with the ornament.

There are several other variants in A that require consideration:

Early Variants in A

27 u: Beat 2  $\text{tr}$

36 l: Note 3  $a$ .

46 l: Bass, note 6  $d$ .

59 l: Bass, note 3  $e\flat$  (also B2–3).

67 u: Soprano, note 4  $b\flat^1$  (no accidental).

83 u: Alto, note 1  $\text{tr}$

M 36 was modelled on M 34. Our main text [B] follows the latter exactly and logically, while the variant (A) follows M 35, which breaks this sequence. It is unclear whether Bach made this change deliberately or accidentally, for although the variant creates fewer dissonants, the repetition of the same note pattern ( $b-a-b$ ) in two consecutive bars also suggests copying error. M 46 was modelled on M 22, which was revised on harmonic grounds. M 59 originally followed the sequence from M 57–

58; the more sophisticated chromatic colour was explored in M 60–61, and in all likelihood, Bach later returned to extend this idea here. M 67 is again the earlier reading, as our main text [B] gives a more sharply focused melody. It would seem that they were all revised in [B], possibly between 1742 and 1744.

B1 contains some corrections and notational updates. Of these the most significant is the added ornament in M 1 u.

#### On Bach's Notation

Bach's notation of M 7 u, beat 4  is inaccurate: what he probably meant was , and not  given in A as the revised reading, which was in all likelihood entered here by Kirnberger in the early 1780s.

#### Fugue XXI in B♭ major

The source situation is similar to that of the accompanying prelude. Apart from M 32, which is merely of notational significance, all the variants listed below preserve the original compositional form.

##### Early Variants in [B]

19 u: 

22 u: Alto, last note  $c^2$ .

32 u: ♯ ♯ ♯

38 l: ♯ instead of  $E♭$ .

A is a fair copy: Bach presumably revised the above-mentioned passages during the writing of it. The other revisions include the addition of slurs in M 3–4. The pitch correction to M 78 u appears to have been an afterthought: it changes from  $c^2$  to  $b♭^1$ , turning the shape of the answer from 'real' to 'tonal'.

Some advanced readings in [B] indicate that between 1742 and 1744 Bach returned to it, carrying out further revisions to the following passages:

##### Early Variants in A

M 5–6 u:



M 86: Alto ♯ ♯ ♯

M 88–90 u:



The fact that B4 juxtaposes the two readings in M 5 f. suggests the extent to which the score was obliterated by the revision at this point. The remaining revisions were merely notational; the last one, in particular, spells out precisely how to execute the arpeggio.

Bach entered further revisions into B1 in or shortly after 1744. They include the added ♯ in M 26 l, the slurs in M 29 l f., and M 88 u, Soprano, beat 3 changed from ♯

#### Prelude XXII in B♭ minor

The sources fail to paint a clear picture as to whether or not [B] was written before A. Although the enharmonic notation in M 19 A ( $g♭^1-a♯-ab-c^2$  but [B] and B1 were updated in 1744 to the reading of A) suggests [B] to be an earlier version, it is probable that A and [B] originated separately from the now-lost draft that was notated in the modal key-signature of four flats. This would explain why A and [B] omit the ♯ on  $g$  in different places: A at M 15 u, and [B] (B1 and B2) at M 8 u.

Similarly, the later readings were distributed evenly. A received a later revision for M 16 l, changing from  $g♯$  to  $g♭$ , while [B] gives an embellished version of the reading of A at M 81 u ( $f^2$  instead of  $f$ ).

#### Fugue XXII in B♭ minor

[B] was the early version. It was written in  $\frac{3}{4}$  metre using the modal key-signature of four flats (or possibly even three). The notational conversion to  $\frac{3}{8}$  – which slows down the pulse and hence increases the gravity of mood – was made at the stage of copying A, B1 and B2, which contain numerous traces of amendments relating to this frustrating process. B4 and B5 remain in  $\frac{3}{4}$ . Only in B5 we find the tempo mark *adagio*.

A was a revision score. It appears that Bach's attention was mainly directed at

converting note-values and ensuring the correct application of accidentals. Still, there were several places where he managed to improve the text in [B]:

##### Early Variants in [B]

21 l: Tenor, beat 1 ♯

31 u: Soprano, beat 1 ♯

33 l: Tenor, beat 1 ♯  $ab^1$

(A has evidence of hesitation.)

41 u: Alto, beat 1 ♯  $f^1-g♯^1-ab^1$ .

The first two are straightforward cases of revision from less precise forms of notation. M 33 fills out the interval of fourth with a scale, which was tentatively elaborated in A. Likewise, M 41 appears to have been the model of the reading in A (our main text), clarifying the harmonic transition that prepares for the entry of the inverted subject.

It would seem that [B] received a separate layer of revision from A.

##### Early Variants in A

M 22 l: Tenor, note 4  $b♭$ .

M 76 u: Soprano, notes 2–3 ♯  $c^2$  (Revised later by Kirnberger in the early 1780s?).

M 77 l: Tenor, note 2  $f$ .

M 22 and 77 are significant in terms both of melody and harmony; they are located at the beginning of the episodes in the tenor, hinting that they were revised chain-reactively.

B1 was written under Bach's specific guidance, and some of the revisions therein may be in his hand. They include the staccato marks in M 1, 13 and 19, and the addition of ♯ to M 92, Tenor, beat 3 which creates an unbroken chromatic line from  $b♭$  to  $f$  in M 92–94:



This edition does not give the latter in the main text, as this reading was borne out of notational error, viz. Altnickol's failure to write the tie on  $ab$  in the first place.

#### Prelude XXIII in B major

[B] was most likely a rough draft. The notation of M 2, Bass, beat 3 as  $f$  is

less precise (A = ); the elaborate ornament placed in the previous beat in B1 ( strongly suggests that this beat was originally notated as  (cf. Prelude in *c*#, M 27–29).

A is an untidy fair copy, but the following variants in A (which are compositionally earlier readings) suggest that Bach returned to [B] and revised them:

#### Variant Readings in A

35 l: Tenor, note 1  *g*#.

45 l: *F*#–*E*–*D*#–*A*#.

In addition to these, Bach added to [B] a slur in M 27, Alto, and  in M 43 l. It is striking that all the revisions are in the second half of the piece.

#### Fugue XXIII in B major

[B] was the early score, notated in *C*, from which A was made as a fair copy. Unlike other movements, no major change was made to the musical text at this stage.

Sometime after 1740 Bach made a few changes to the text of A, erasing the ties over the bar lines between M 51–52 *b*<sup>1</sup> and 52–53 *a*<sup>1</sup> while modifying the pitch in M 59, Soprano, note 2 from *g*#<sup>1</sup> to *a*<sup>1</sup>.

#### Variant Reading

70 u: Alto, note 2: *c*♯<sup>2</sup> (B2); *e*<sup>2</sup> (B3).

While B2 looks like an improvement, another variant in B3 at this point suggests the possibility that the text of their common source was illegible, which resulted in conjectural readings.

#### Prelude XXIV in b minor

[B] was the early version of the two: it was notated in half note-values in *C* without the tempo mark *Allegro*, and was most likely a very rough draft, virtually without performance-related

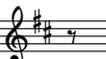
marks (except perhaps the slurs in M 26–27). The notational conversion was made at the stage of copying A and B1; B2–5 remained in the old notational form.

A appears to be a fair copy in which Bach supplied many performance-related marks such as slurs in M 8, 28, 58, 62–63, staccato marks in M 59–60 and ornaments in M 31–36 (except that of M 32, Bass). It is possible that while copying it Bach also reworked the following passages:

Early Variants in [B] (in the notational form of A and B1)

8 u: Beat 2  (B2 and B3)

 (B4)

 (B5)

24 u: Beat 2 

53 u: Beat 2  (B3–5 lacked ∞)

56 f. u: 

A perplexing array of variants in M 8 may have originated from an illegible part of the draft score.

B1 contains later revisions presumably by Bach. They include the  placed on the second note of the appoggiatura figures in M 8, 24 and 32; the slurs in M 21–24 and 59–60; the staccato marks in M 64, and the revised rhythm in M 53 u, note 4–5 from  to 

#### Fugue XXIV in b minor

As is the case with the accompanying prelude, [B] appears to have been the

earlier version of the two. It notated M 82, Alto, as , and the final two measures were originally less dramatic:



A is a fair copy produced in *c.*1739. The mighty cadence – now exploring the extreme low register in the bass with a *tierce de Picardie* – and the appoggiatura added to M 46 were among several improvements made at this stage.

#### Variant Readings

16 u:  [B]

21 u:  (A)

M 16 appears as a genuine alternative, as neither A (main text) nor [B] seems to possess particular strengths that merit revision to the other reading, except that A has a clearer texture. As for M 21, the alto was given in [B] in the earlier form (); in fact, the way Bach wrote  on both soprano and alto, beat 1 in A suggests that he revised from  in both parts. If this observation is correct, then the soprano line of our main text [B] was the second revised reading Bach made after 1742.

B1 contains some important later additions, which were most likely entered by Bach in *c.*1744. The added sharps to beat 1 of M 52/94 l correct awkward harmonic twists. The double-appoggiatura added to the final cadence can be seen as Bach's extended revision to what he had made in A (M 46) several years previously.

Belfast, spring 2007

Yo Tomita