

## Bemerkungen

$T = \text{Takt}(e)$

### I, 2:

Im Klavierbüchlein sind die Bögen vom 9. und 13. Takt in den 10. und 14. nur andeutend hinübergeschwungen bis über das 2. oder 1. Achtel. Der musikalische Sinn fordert wohl die Bindung des ganzen absteigenden Ganges.

### I, 4:

Der Fingersatz stammt aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, also von Johann Sebastian selbst. Dort dorische Vorzeichnung: nur ein  $b$ . Wegen der großen Anzahl originaler Fingersatzziffern ist hier entgegen der bei uns sonst üblichen Praxis der Fingersatz des Herausgebers kursiv gedruckt.

### I, 7:

Die ersten Takte müssten etwa so ausgeführt werden: (s. Notenbeispiel unten). Die Vorhaltzeichen in T 6 und 7 fordern fallende 16tel-Vorhalte.

### II, 1:

2: In zwei Abschriften – P 885 (Kittel) und P 540 – über dem 2. Achtel des oberen Systems ein  $f$ , in einer 3. Abschrift – P 542 – über dem 3. Achtel  $for$ . – wohl eine Lektion im ausdrucksvollen Vortrag, der das affektvolle Hervorheben zur Melodiespitze fordert.

### II, 3:

4: Die Auszierung ist in den Abschriften verschieden bezeichnet. Doch meinen alle wohl einen langen Triller, der die Voraussetzung zum Wiederanheben der Melodie im folgenden Takt ist. Auch in T 23 wird von manchen Handschriften ein langer Triller gefordert.

### II, 6:

Die Artikulationszeichen sind nach Kittel wiedergegeben, in T 42 und 44 ergänzt entsprechend T 14 und 16. Der Punkt in T 12 fordert offenbar unbetontes, der Keil in T 14 und 16 betontes Staccato.

### III, 1:

13: In der einzig erhaltenen Abschrift ist das letzte Bass-Achtel  $g$  gewiss ein Schreibversehen für  $e$ .

### III, 2:

In der einzig erhaltenen Abschrift dorisch, ohne  $b$  notiert.

### III, 3:

8: 2. Achtel in jener erhaltenen Abschrift  $a$  statt  $g$ .

### III, 6:

In einer alten Abschrift mit der Angabe „pour la lute“ (für die Laute) überliefert, dorisch notiert mit 2  $b$ . In T 24 ein  $b$  in der Höhe des  $a^1$  über  $c^1$ :  $as^1$  ist zwar melodisch sinnvoll, widerspricht aber dem harmonischen Sinn des Basses. In T 25  $b$  vor  $e$  wohl irrtümlich statt eines Auflösungszeichens.

### IV, 1:

In Abschrift aus Bachs Schülerkreis: *Allegro*.

### IV, 2:

In den beiden erhaltenen Abschriften steht in T 21 auf dem zweiten Achtel  $gis^2$  statt  $fis^2$ , in T 22 auf dem dritten Sechzehntel  $d^2$  statt  $c^2$ .

Die alten Abschriften bevorzugen in dieser Fuge wahrscheinlich aus schreibtechnischen Gründen die Bindung von je zwei, nicht vier Achteln durch Balken; doch bindet eine im 3. Takt je vier: ein Hinweis darauf, dass für diese Fuge (nicht auch für die nächste!) die Gruppenbindung der Viertel in Halbtakten wesentlich ist? Um dem Spieler die Halbtaktbindung nahe zu bringen und ihn von einem zerstückenden gleichförmigen Akzentuieren der Viertel abzuhalten, kann man hier wohl die Balken-

bindung von je vier Achteln verantworten.

### IV, 4:

Siehe *Vorwort*, dritter Absatz. – Die beiden erhaltenen Abschriften der Fuge weichen in Einzelheiten voneinander ab, so in T 30 letztes Achtel  $g$  statt  $a$ , T 31 erstes Achtel  $a$  statt  $fis$ , T 52 letztes Sechzehntel  $d$  statt  $c$  in der Abschrift P 804, in T 50 4. Sechzehntel  $g$  statt  $a$ , T 55 Mittelstimme dreimal  $g$ , T 56 dreimal  $fis$ , T 57 dreimal  $e$ , T 59 letztes Sechzehntel  $c^1$ , im Schlussakkord fehlen  $H$ ,  $d$  und  $g$  in P 1089.

### IV, 5:

Präludium wie Fuge schließen in einer Abschrift aus Bachs Schülerkreis mit dem Dur-Akkord.

### IV, 6:

1. Viertel in T 96: in den alten Abschriften zu  $dis^1$  noch die tiefe Oktave  $dis$  – wohl kaum original! Eine Abschrift aus Kittels Besitz schließt die Fuge mit dem Dur-Akkord.

### IV, 7:

Von den in der Abschrift Kellners selbst angezeigten Schreibfehlern sei das viertletzte Sechzehntel  $a$  in T 20 angeführt, das wohl für  $h$  verschrieben ist.

Erlangen, Herbst 1975

Rudolf Steglich

## Comments

$M = \text{measure}(s)$

### I, 2:

In the “Little Clavier Book” the phrase marks from M 9 to 10 and 13 to 14 only extend to the 1<sup>st</sup> or 2<sup>nd</sup> eighth-note. In

I, 7: 

the musical sense, the phrase mark should extend, of course, over the entire descending figure.

#### I, 4:

The fingering is from the “Little Clavier Book for Wilhelm Friedemann Bach” and thus derives from Johann Sebastian himself. The Dorian key-signature has only one *b*. Contrary to our usual practice editorial fingering is here shown in italics, because of the large number of original indications of fingering.

#### I, 7:

The first measures should be performed about as follows: (see example p. 52) The appoggiatura signs in M 6 and 7 denote a sixteenth upper auxiliary note.

#### II, 1:

2: Two copies – P 885 (Kittel) and P 540 – have an *f* above the 2<sup>nd</sup> eighth-note in the upper staff. A third copy (P 542) has *for.* above the 3<sup>rd</sup> eighth-note – perhaps a lesson in expressive interpretation, which effectively stresses the melodic climax.

#### II, 3:

4: The ornamentation is indicated in different ways in the copies, but perhaps the signs all call for a long trill – a premise for the resumption of the melody in the following bar. Many copies call for a long trill in M 23 as well.

#### II, 6:

Phrasing according to Kittel; in M 42 and 44 completed in conformity with M 14 and 16. The dot in M 12 evidently indicates an unaccented, the wedge in M 14 and 16 an accented staccato.

#### III, 1:

13: In the only surviving copy, the last eighth-note in the bass *g* should certainly be *e*.

#### III, 2:

In the only surviving copy, the Dorian key-signature has no *b*.

#### III, 3:

8: 2<sup>nd</sup> eighth-note in only surviving copy is *a* instead of *g*.

#### III, 6:

In an old copy with the designation “pour la lute” (for the lute), the Dorian key-signature has 2 *b*. In M 24 one *b* is on a level with the *a*<sup>1</sup> above *c*<sup>1</sup>. An *ab*<sup>1</sup> is, of course, melodically logical but it is contrary to the bass harmony. In M 25, the *b* before the *e* should no doubt be a natural.

#### IV, 1:

A copy by one of Bach’s pupils has *Allegro*.

#### IV, 2:

In the two surviving copies, the 2<sup>nd</sup> eighth-note in M 21 is *g*<sup>#2</sup> instead of *f*<sup>#2</sup>. In M 22, the 3<sup>rd</sup> sixteenth-note is *d*<sup>2</sup> instead of *c*<sup>2</sup>. The old copies (perhaps for notational reasons) join the stems of every two notes instead of every four; however, in one copy every four notes are joined in M 3. Is this not an indication that in this fugue (but not the next one!) it is important to group the quarter-notes in half beats? The reason for joining the stems of every four eighth-notes was perhaps to make the grouping of the quarter-notes in half beats clear to the performer and thus prevent a disjointed, monotonous accentuation of the quarter-notes.

#### IV, 4:

See *Preface*, third paragraph. – The two surviving copies of the fugue differ in certain details. Thus in copy P 804 the last eighth-note in M 30 is *g* instead of *a*; in M 31 the 1<sup>st</sup> eighth-note is *a* instead of *f*<sup>#</sup>; in M 52 the last 16<sup>th</sup> note is *d* instead of *c*. In P 1089, the fourth 16<sup>th</sup> note in M 50 is *g* instead of *a*; in M 55 the middle voice has *g* three times, in M 56 *f*<sup>#</sup> three times, in M 57 *e* three times; in M 59 the last 16<sup>th</sup> note is *c*<sup>1</sup> and the final chord is without *B*, *d* and *g*.

#### IV, 5:

In a pupil’s copy the Praeludium and Fugue close with the major chord.

#### IV, 6:

1<sup>st</sup> quarter-note in M 96: In the old copies the lower octave *d*<sup>#</sup> is added to the *d*<sup>#1</sup> – hardly original! In one of Kit-

tel’s copies the fugue closes with the major chord.

#### IV, 7:

Among the errors in notation marked by Kellner in his own copy is the fourth from the last sixteenth-note *a* in M 20 – probably an error for *b*.

Erlangen, autumn 1975

Rudolf Steglich

## Remarques

*M* = *measure(s)*

#### I, 2:

Dans le Clavierbüchlein les arcs de liaison de 9<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> mesures se perdent dans un léger tracé jusqu’à la 2<sup>e</sup> ou 1<sup>re</sup> croche de M 10 et 14. Le sens musical paraît exiger une liaison de tout le passage descendant.

#### I, 4:

Doigté du Clavierbüchlein pour Wilhelm Friedemann Bach, donc de Johann Sebastian lui-même. Ici, signes d’altération doriens: seulement un *b*. Vu le grand nombre de chiffres de doigté original, nous avons imprimé ici, en italique, le doigté de l’éditeur, ce qui est contre notre pratique habituelle.

#### I, 7:

Exécution des premières mesures à peu près ainsi: (cf. exemplaire p. 52). Les signes de retard dans M 6 et 7 exigent une double croche descendante.

#### II, 1:

2: Dans deux copies – P 885 (Kittel) et P 540 – sur la 2<sup>e</sup> croche de la portée supérieure un *f*, dans une 3<sup>e</sup> copie – P 542 – sur la 3<sup>e</sup> croche *for.* Il s’agit probablement d’une leçon pour l’exécution expressive devant faire ressortir le point culminant de la mélodie.

**II, 3:**

4: Dans les copies, les ornements sont désignés de différentes façons, mais ils signifient tous un long trille préparant la reprise de la mélodie dans la mesure suivante. C'est aussi dans M 23 que certains manuscrits exigent un long trille.

**II, 6:**

Signes d'articulation d'après Kittel, complétés dans M 42 et 44 d'après M 14 et 16. Le point dans M 12 demande vraisemblablement un staccato non accentué, le trait conique dans M 14 et 16 un staccato accentué.

**III, 1:**

13: Dans la seule copie conservée, dernière croche de basse *sol* mis certainement par erreur pour *mi*.

**III, 2:**

Dans la seule copie conservée noté en dorien sans *b*.

**III, 3:**

8: 2<sup>e</sup> croche dans cette copie conservée, *la* au lieu de *sol*.

**III, 6:**

Dans une vieille copie transmise avec l'indication «pour la lute», noté en dorien avec 2 *b*. Dans M 24 un *b* à la hauteur du *la*<sup>1</sup> sur le *do*<sup>1</sup>: *lab*<sup>1</sup> est mélodi-

quement sensé, mais en contradiction avec le sens harmonique de la basse.

Dans M 25, *b* devant *mi*, erreur vraisemblable à la place d'un bécarré.

**IV, 1:**

Une copie des élèves de Bach prescrit *Allegro*.

**IV, 2:**

Dans les deux copies conservées, dans M 21, 2<sup>e</sup> croche *sol*<sup>#2</sup> au lieu de *fa*<sup>#2</sup>; dans M 22, 3<sup>e</sup> double croche *ré*<sup>2</sup> au lieu de *do*<sup>2</sup>. – Pour des raisons techniques d'écriture, les anciennes copies préféreraient dans cette fugue la réunion des croches deux par deux au lieu de quatre par quatre par des barres; dans une copie cependant, à la 3<sup>e</sup> mesure une barre réunit chaque fois quatre croches: un signe que pour cette fugue (non pour la suivante!) le groupement des noires en deux temps est important? Pour faire comprendre au joueur la division en deux temps et pour l'empêcher de hacher la mesure en accentuant uniformément les noires, la réunion de chaque fois quatre croches par une barre semble justifiée.

**IV, 4:**

Voir *Préface*, troisième alinéa. – Les deux copies conservées de la fugue diffèrent dans les détails l'une de l'autre,

p. ex. dans M 30, dernière croche *sol* au lieu de *la*, M 31, 1<sup>re</sup> croche *la* au lieu de *fa*<sup>#</sup>, M 52, dernière double croche *ré* au lieu de *do* dans la copie P 804, M 50, 4<sup>e</sup> double croche *sol* au lieu de *fa*, M 55 voix moyenne trois fois *sol*, M 56 trois fois *fa*<sup>#</sup>, M 57 trois fois *mi*, M 59 dernière double croche *do*<sup>1</sup>, accord final sans *Si*, *ré* et *sol* dans P 1089.

**IV, 5:**

Le prélude comme la fugue se terminent par l'accord majeur d'après une copie des élèves de Bach.

**IV, 6:**

1<sup>re</sup> noire dans M 96: dans les anciennes copies, en plus de *ré*<sup>#1</sup>, l'octave inférieure *ré*<sup>#</sup> n'a guère de l'original! Dans une copie provenant de Kittel, la fugue se termine par l'accord majeur.

**IV, 7:**

Parmi les errata indiqués dans la copie de Kellner, nous mentionnons dans M 20 la double croche *la*, quatrième à partir de la fin, mis probablement à la place de *si* par erreur.

Erlangen, automne 1975  
Rudolf Steglich