

VORWORT

Die Frage, warum Johann Sebastian Bach etwa 20 Jahre nach Komposition einer Sammlung von 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten – des sogenannten *Wohltemperierten Klaviers* des Jahres 1722 – einen *zweiten Theil* in identisch systematischer Anlage zusammenstellte, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Allerdings können wir sehr viel über den Ursprung dieses epochalen Werkes lernen, indem wir die überlieferten frühen Handschriften studieren. Aus ihnen erfahren wir nämlich, unter welchen Umständen diese zweite Sammlung entstand, wie sie von Bachs Schülern einstudiert und von späteren Generationen bewundert wurde. Zahlreiche Handschriften sind uns dazu überliefert; sie alle können letztlich auf zwei von Bachs eigener Hand geschriebene Konvolute zurückgeführt und damit jeweils in die beiden entscheidenden Überlieferungsstränge „A“ und „[B]“ eingegliedert werden.

Quellenstrang A (das Londoner Autograph „A“ und seine Abschriften)

Zum zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* existiert keine dem Autograph des ersten Teils aus dem Jahre 1722 vergleichbare verbindliche Reinschrift des Notentextes. Unter der Vielzahl des erhaltenen Quellenmaterials zu Teil II finden sich zwei Autographe: ein nahezu vollständiges Manuskript (British Library, London, Add. Ms. 35021), das wegen seines heutigen Aufbewahrungsortes sogenannte „Londoner Autograph“, und ein von Bach beschriebenes Einzelblatt mit der Fuge in As (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 274). Das Londoner Autograph „A“ besteht aus 21 Paaren von Präludien und Fugen auf jeweils ungebundenen Doppelblättern. Es fehlen lediglich die Satzpaare in cis, D und f sowie ein Titelblatt. Etwa ein Viertel des gesamten Notentextes ist von Bachs Ehefrau Anna Magdalena geschrieben. Es handelt sich bei

der Zusammenstellung insgesamt um eine Mischung aus reinschriftlichen und weniger sorgfältig geschriebenen Teilen, letztere mit Spuren der unmittelbaren kompositorischen Arbeit Bachs. Damit kann diese Quelle nicht für alle Teile in allen Einzelheiten als verbindliche Textfassung gelten. Dennoch ist sie von außerordentlicher Bedeutung, weil sie Auskunft darüber geben kann, wie Bach seine Sammlung zusammenstellte und fortentwickelte. Wie Yoshitake Kobayashis Studien zu den in „A“ verwendeten Papiersorten und Eigentümlichkeiten der Bachschen Handschrift zeigen, begann Bach um 1739 mit seiner Arbeit an diesem Vorhaben und beendete es um 1742, somit zeitlich zwischen der Veröffentlichung der dritten und vierten „Clavierübung“, also der sogenannten „Deutschen Orgelmesse“ (Preludium und Fuge Es-dur BWV 552, Choralbearbeitungen BWV 669–689, Vier Duette BWV 802–805) und den „Goldberg-Variationen“ BWV 988.

Die Art und Weise, wie das Konvolut „A“ zusammengestellt wurde, erlaubt faszinierende Einblicke in die Entstehung des Werkganzen. Demzufolge komponierte Bach die Sätze nicht etwa in ihrer endgültigen Reihenfolge vom ersten Präludium in C bis zur letzten Fuge in h, sondern er arbeitete in drei deutlich unterscheidbaren Stadien:

Stadium 1: Bach stellte in rascher Folge zwölf Paare von Präludien und Fugen in den gebräuchlichen Tonarten c, d, Es, E, e, F, fis, G, g, A, a und h zusammen. Einige Sätze zeigen dabei Spuren kompositorischer Arbeit, doch viele liegen reinschriftlich vor. Darüber hinaus half Anna Magdalena Bach bei der Kopierarbeit, um sie zu beschleunigen; nahezu die Hälfte dieser Sätze stammen von ihrer Hand.

Stadium 2: Daraufhin erfolgte die wesentlich zeitraubendere Niederschrift der nun folgenden zehn Satzpaare in Cis, cis, D, dis, f, Fis, gis, B, b und H. Man beachte, dass die meisten davon in weniger gebräuchlichen

Tonarten stehen. Die Paare in cis, D und f fehlen zwar heute in „A“, lagen früher aber vor, wie die kompletten Abschriften zeigen.

Stadium 3: Noch vor Vollendung des Werks wurde mindestens eine Abschrift des bis dato Vorliegenden angefertigt, und zwar die heute verschollene Vorlage für Quelle „A1“ (siehe zu allen Quellensigeln und ihrer ausführlichen Beschreibung die *Bemerkungen* am Schluss dieser Ausgabe). Vermutlich im Sommer 1741, nach seiner Rückkehr von der Kurzreise nach Berlin, vervollständigte Bach das Konvolut, indem er die beiden noch fehlenden Satzpaare in C und As hinzufügte. Abgesehen vom Präludium in As, das eine Neukomposition gewesen sein dürfte, gehen diese Sätze auf die fünf Präludien und Fughetten (beginnend mit BWV 870a, 899–902) zurück, die Bach vor mehr als zwanzig Jahren zusammenstellte.

Als er die einzelnen Sätze für seine zweite Sammlung von Präludien und Fugen schrieb, ging Bach offensichtlich ganz unterschiedlich vor, je nachdem, ob er sich auf Skizzen, Entwürfe und bereits fertige Stücke stützen konnte oder ob er für bestimmte Tonarten ganz neue Stücke komponieren wollte. Zwar sind diejenigen Sätze in „A“, die von Bachs Hand stammen, zumeist Kopien in Schönschrift. Andererseits nutzte Bach den Kopiervorgang fast immer für Veränderungen des Notentextes, die er dann nicht mehr in seine Vorlage zurück übertrug. Die zuletzt vollendeten Sätze sind auf derselben Papiersorte wie die „Kunst der Fuge“ geschrieben, was beweist, dass Bach um 1742 sein *Wohltemperiertes Klavier II* vorläufig abschloss, um sich einem neuen Publikationsvorhaben zuzuwenden. Später nahm er, wann immer sich ihm Gelegenheit dazu bot, Veränderungen an Einzelsätzen vor.

Beim Versuch, die Entstehungsgeschichte des Werks zu verstehen, ist unbedingt zu bedenken, dass Bach zur damaligen Zeit einige hervorragende Schüler hatte, die später die abendländische Musikgeschichte nachhaltig beeinflussten: Gottfried August Homilius (Kantor an der Kreuzschule und

Musikdirektor der drei Hauptkirchen Dresdens) – Schüler Bachs von 1735–1742; Johann Friedrich Agricola (Hofkapellmeister in Berlin) – Schüler Bachs von 1738–1741; und schließlich Johann Philipp Kirnberger (der wohl einflussreichste Musikkritiker und -theoretiker seiner Generation) – Schüler Bachs von 1739–1741. Eine Handschrift Agricolas ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse: 1738 kopierte er die vier Fugen in C, c, D und d (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 595), bei denen es sich um frühe Fassungen der Fugen in Cis, c, Es und d zum *Wohltemperierten Klavier II* handelt. Diese Tatsache legt nahe, dass sich das Werk im Wesentlichen aus ursprünglichem Unterrichtsmaterial Bachs für seine Schüler zusammensetzt. So stellen nachweislich elf der 48 Sätze – fast ein Viertel der Sammlung – Überarbeitungen früherer Fassungen dar, und wahrscheinlich trifft dies auch für weitere Stücke zu, für die es noch gilt, die Vorläufer aufzufinden.

Quellenstrang B (das verlorene Autograph „[B]“ und seine Abschriften)

Das Fehlen einer verbindlichen Reinschrift bedeutet unter anderem auch, dass wir nicht wissen, wie Bach diese zweite Sammlung eigentlich bezeichnete. Wie bereits erwähnt, fehlt für „A“ das Titelblatt. Die von „A“ abhängigen Abschriften legen sogar nahe, dass Bach für Teil II nie einen Titel verfasste. Die früheste Abschrift mit Titelseite, Quelle „B1“, stammt von Bachs späterem Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol, den er ab 1744 unterrichtete (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 430). Seiner sorgfältig hergestellten Reinschrift stellt Altnickol den folgenden Sammeltitle voran: *Des Wohltemperirten Claviers / Zweyter Theil, / bestehend / In / Præludien und Fugen / durch / alle / Tone und Semitonien / verfertiget / von / Johann Sebastian Bach, / Königlich Pöhl-nisch und Churfürstl. Sächsl. / Hoff Compositeur Capellmeister / und Directore Chori Musici / In Leipzig*. Obwohl sehr viel schlich-

ter als Bachs Formulierung für Teil I, dürfte diese knappe Beschreibung des Werks doch vom Komponisten selbst stammen. Altnickol signierte und datierte seine Abschrift am Schluss der letzten Fuge: *Scr[ipsit] Altnickol/ a[nn]o. 1744*. Diese Quelle „B1“ stellt nicht nur die früheste komplette Abschrift von Teil II mit Titelseite dar, sie dokumentiert darüber hinaus drei weitere, textkritisch bedeutsame Eigenheiten. Erstens benutzte Altnickol als Vorlage nicht das Londoner Autograph „A“, sondern ein anderes, inzwischen verlorenes Autograph „[B]“. Zweitens hat Bach offenbar Altnickols Abschrift überwacht und ihm während des Kopiervorgangs Anweisungen zu Änderungen im Notentext gegeben. Schließlich enthält „B1“ zahlreiche Korrekturen, die von Altnickols Berichtigungen eigener Schreibfehler bis hin zu späteren musikalischen Verbesserungen reichen, von denen einige eindeutig von der Hand Bachs stammen.

Zu Punkt eins: Zunächst ist wichtig zu verstehen, warum Bach sein Augenmerk vom 1742 fertig gestellten Londoner Autograph „A“ auf den Manuskriptsatz „[B]“ richtete, der zu diesem Zeitpunkt vermutlich aus weit fortgeschrittenen Entwürfen und Skizzen bestand. Alfred Dürr vermutet, dass Bach in der Zeit zwischen 1742 und 1744 Quelle „A“ vielleicht seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann gegeben hatte, dessen handschriftliche Zusätze auf einigen Seiten identifiziert werden können, und dass Bach dadurch gezwungen war, das unvollständige andere Manuskript auf denselben Stand wie „A“ zu bringen. Es ist aber auch möglich, dass Bach eine weitere komplette Abschrift in Händen haben wollte, da er normalerweise sein persönliches Referenzexemplar nicht an Schüler auslieh. Wie auch immer – noch bevor Altnickol mit seiner Abschrift begann, war seine Vorlage offenbar bereits über den Stand von „A“ hinaus aktualisiert. Bei seiner Revision fügte Bach alle Sätze aus „Stadium 3“ hinzu und erweiterte zwei Sätze aus „Stadium 1“, nämlich das Präludium in d um einen Einschub von acht Takten und die

Fuge in e um eine 16-taktige Verlängerung des Schlussteils. 1744 war dieser autographe Manuskriptsatz „[B]“ wohl die aktuellste Niederschrift im Hause Bach; allerdings weisen bereits viele Sätze aus „A“ diesen spätesten Textstand auf. Bach revidierte also offensichtlich bei der Anfertigung des neuen Konvoluts nicht jeden Satz.

Zu Punkt zwei: Bachs Kopieranweisungen für Altnickol füllen eine wichtige Lücke in unserem Wissen über den Zustand des – verlorenen – Bachschen Autographs „[B]“. Altnickol wurde nämlich beispielsweise instruiert, die Fuge in b sowie das Präludium in h in doppelte Notenwerte umzuschreiben, wie es Bach selbst im Londoner Autograph getan hatte, also von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{3}{2}$ bzw. $\frac{4}{4}$ zu $\mathbb{C}$. Dies belegt indirekt Bachs Bestreben, Altnickols Abschrift als aktuelle Reinschrift anzulegen.

Zu Punkt drei: Die Deutung der Überarbeitungen aus späterer Zeit ist schwierig, weil „B1“ nicht nur von Altnickol und Bach gründlich revidiert wurde, sondern auch von einem seiner späteren Besitzer, Friedrich August Grasnick (1795–1877). Dieser übertrug Lesarten des Handexemplars von Johann Philipp Kirnberger (Staatsbibliothek zu Berlin, Am. B. 57) in die Handschrift und mischte damit Lesarten der Manuskript-Stränge A und B. Für die vorliegende Ausgabe wurden sämtliche erkennbaren Korrekturschichten in „B1“ systematisch untersucht, und zwar im Hinblick auf Kalligraphie, Charakteristika der verwendeten Federn und Tintenfarben sowie auf deren stemmatische Herkunft und musikalischen Charakter. Das wichtigste Untersuchungsergebnis ist dabei die Entdeckung einer weiteren Revisionsschicht Bachs, die sich ausschließlich in „B1“ findet. Sie zeigt in faszinierender Weise, wie Bach Altnickol unterrichtete. Die Ergebnisse sind detailliert in den *Bemerkungen* am Bandende ausgeführt; erwähnt sei an dieser Stelle deshalb nur, dass ab 1744 der zweite Autographensatz „[B]“ und Altnickols Kopie „B1“ von 1744 die beiden wichtigsten Quellen in Bachs

Besitz wurden, von denen sich seine anderen Schüler dann Abschriften anfertigten.

All diese Beobachtungen zeigen, dass der Korrekturprozess für Bach letztlich nie abgeschlossen war. Er setzte sich bis in die Schülerabschriften fort. Bachs „letzten Willen“ für jedes Präludium und jede Fuge festzulegen, stellt daher eine große Herausforderung dar. Soweit feststellbar, fertigte er keine abschließende Reinschrift an, die über die Fassungen von „A“ und „B1“ hinausgeht. WK II teilt diese Quellenlage mit anderen zu Lebzeiten unveröffentlichten Sammlungen, zum Beispiel mit dem „Orgelbüchlein“ und den „Achtzehn Chorälen“.

Zur Edition

Die vorliegende Edition versucht, die Präludien und Fugen des WK II gemäß Bachs jeweils letztem Korrekturstand wiederzugeben. Das Werk insgesamt ist in einem letztlich unfertigen Zustand hinterlassen worden. Die Textverbesserungen, die Bach im Laufe der Zeit vornahm, finden sich, wie oben dargestellt, über mehrere Quellen verstreut. Aus Sicht des Herausgebers ist eine sorgfältige Prüfung sämtlicher Lesarten die angemessene Methode, Bachs spätester Fassung möglichst nahe zu kommen. Dem Nutzer dieser Ausgabe wird empfohlen, die *Bemerkungen* am Schluss des Bandes zu Rate zu ziehen, in denen Bachs unermüdliches Streben nach Verbesserungen seines Textes zusammenfassend dargestellt wird. Höchstwahrscheinlich hätte der Komponist, eine weitere Gelegenheit zur Vervollendung vorausgesetzt, den Text nochmals radikal überarbeitet, vielleicht, indem er ihn um weitere chromatische Passagen, ausgeschriebene Verzierungen oder ausdrucksstarke, weniger von der kompositorischen Entwicklung der Motive geprägte Elemente bereichert hätte. Der Ansatz der *Neuen Bach-Ausgabe*, die beiden Quellenstränge („A“ bzw. „[B]“) streng auseinander zu halten, ist als editorischer Kompromiss zwar möglich, nach Meinung des Herausgebers entspricht das

Ergebnis jedoch nicht der Intention Bachs. Wie oben dargestellt, vermittelt sich aus den Quellen nämlich nicht der Eindruck einer beabsichtigten zweiten Fassung, sondern viel eher ein beständiges Feilen an der Qualität von Einzelsätzen und weniger an dem Werk als Ganzem.

Die vorliegende Ausgabe löst den bisher bekannten, 1970 im G. Henle Verlag erschienenen Urtext von Otto von Irmr ab. Obwohl unsere Ausgabe neu gestochen wurde, wahrt sie doch wesentliche Aspekte des schon seinerzeit behutsam gegenüber den Quellen modernisierten, klaren Notenbildes; außerdem wurden Zeilen- und Seitenumbruch der Vorgängerausgabe im Wesentlichen übernommen. Im Übrigen wurde jedoch der gesamte Notentext grundlegend revidiert und modernisiert (einschließlich der Setzung der Vorzeichen). Mit runder Klammer werden vom Herausgeber als notwendig erachtete Zusätze über die Quellen hinaus gekennzeichnet.

In mancherlei Hinsicht erscheinen wiederum Modernisierungsmaßnahmen der vorausgehenden Ausgabe als unangemessen. Nuancen, die durch Notationsgepflogenheiten in Handschriften des 18. Jahrhunderts vermittelt werden, insbesondere diejenigen der französischen Tradition, laufen sonst Gefahr, verloren zu gehen. Der Herausgeber stellt die in den Handschriften nicht immer eindeutige rhythmische Zuordnung der Noten in der Vertikalen konsequent klar (siehe zum Beispiel Präludium in D, Fuge in e, Präludium in Fis, T. 44 und 67 sowie Präludium in g, T. 3, 8, 15 und 21). Davon ausgenommen ist allein Takt 18 des Präludiums in D, wo die implizierte ungleichmäßige Verteilung der Duolen in der Mittelstimme (nämlich die erwartungsgemäße Ausführung von  als ) nicht durch den Befund der Handschriften gestützt wird.

Ein weiterer Bereich, in dem feine Nuancen eine Rolle spielen, ist die Notation der Balken bei Achtelnoten. Im Allgemeinen wird hierbei der Notierungsweise Bachs strikt gefolgt, weil sie an vielen Stellen die

gewünschte Phrasierung der zugrunde liegenden melodischen Linie verdeutlicht. Das wird wohl in der Fuge in g am deutlichsten. Bach unterscheidet hier in der Balkensetzung der Achtelnoten ziemlich konsequent zwischen den wiederholten Noten im Thema der Fuge (sechs Achtelnoten werden durch einen Balken zusammengefasst) und denjenigen Achteln, die die harmonischen Schritte im Bass im Viertelmetrum unterstützen (zum Beispiel T. 24 : ). Jedoch ist Vorsicht geboten: Bach hat sicherlich nicht konsequent auf solche notationstechnischen Feinheiten geachtet, weshalb sich der Herausgeber bemüht, die auftretenden Notationsinkonsequenzen auszuräumen.

Ebenso wird Bachs Pausensetzung generell übernommen, mit Ausnahme der punktierten halben Pausen im Präludium in A, die bei Bach ohne Punkt (also lediglich als ) notiert sind. Ferner werden zur Verdeutlichung der Stimmführung einige Pausen ungekennzeichnet ergänzt.

Sämtliche Verzierungszeichen Bachs wurden für diese Edition ebenfalls nochmals sorgfältig gegen die Quellen geprüft. Die Zeichen  und  stehen bei Bach gleichbedeutend für den gewöhnlichen Triller. Als Leitfaden zur Ausführung der verschiedenartigen Auszierungen kann jene Tabelle dienen, die Bach seinem „Clavierbüchlein“ für Wilhelm Friedemann anfügte (siehe Notenbeispiel auf Seite XIX).

Zu seiner Zeit war Bach dafür bekannt, reichlich Verzierungen einzusetzen. Zudem zeigen die Handschriften eine weitere Eigenart der barocken Aufführungspraxis: Bekanntlich wurden Auszierungen nach Gusto angebracht, und so setzte Bach häu-

fig, wie in den *Bemerkungen* dokumentiert, an der identischen musikalischen Stelle in den verschiedenen Quellen unterschiedliche Verzierungszeichen. Die wiedergegebenen Verzierungszeichen unseres Textes vermitteln also nur einen – hinsichtlich des konkreten Zeichens wohl nicht immer verbindlichen – Anhaltspunkt, wo Bach prinzipiell eine Ausschmückung wünscht; an solchen identischen Stellen, an denen in den Quellen unterschiedliche Verzierungszeichen Bachs vorkommen, wird die jeweils komplexeste Form in den Haupttext übernommen. Unterschiedliche Notationsweisen von Vorhaltsnoten innerhalb der Quellen werden vereinheitlicht und zwar in Form einer kleinen Note mit Bindebogen.

Lesern, die an weiteren Details von Bachs Revisionsprozess interessiert sind, sei die Monographie des Autors *The Genesis and Early History of Bach's Well-Tempered Clavier, Book II: A Composer and His Editions, c. 1738–1850* (Aldershot: Ashgate, in Vorbereitung) empfohlen. Der Herausgeber dankt folgenden Bibliotheken, die freundlich Quellenmaterial zur Verfügung stellten: der British Library, London; der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg; dem Royal College of Music, London, und der Stadtbibliothek Leipzig.

Textkritische Anmerkungen befinden sich in den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe.

Belfast, Frühjahr 2007
Yo Tomita

PREFACE

At present, we cannot give a satisfactory answer to the question as to why, almost 20 years after composing a collection of 24 Preludes and Fugues in all the keys (the so-called *Well-Tempered Clavier* dated 1722), Johann Sebastian Bach assembled a *Part Two* in the same systematic fashion. However, we can learn a great deal about the origin of this epochal work by studying the manuscripts that have survived. From them, we learn under what circumstances this second collection developed, how Bach taught his students, and how widely it was appreciated by the later generations. Numerous manuscripts have survived to this day; they can all, ultimately, be traced to two of Bach's own manuscripts, which form the source traditions "A" and "[B]".

Source Tradition A (the London autograph "A" and its dependent copies)

We have no source for the *Well-Tempered Clavier, Part II* that is comparable to that which we have for Part I (1722), for which Bach's definitive fair copy survives. Amongst the surviving materials for Part II are two autographs: an almost complete manuscript, the so-called 'London autograph' (British Library, London, Add. MS. 35021), which consists of 21 prelude-fugue pairs in unbound double sheets, lacking the pairs in $c\sharp$, D and f as well as the title-page; and a single-sheet manuscript containing the Fugue in $A\flat$ (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ms. Bach P 274). The London autograph "A" is a mixture of fair copies and less carefully-written scores containing amendments of a compositional nature, and it thus cannot be expected to contain the final form of each work in every detail. About a quarter of the material contained in it is in the hand of Bach's wife, Anna Magdalena. Nevertheless it is an extremely valuable source, as

it sheds much light on how Bach compiled and developed the collection. As Yoshitake Kobayashi's studies of paper and of Bach's handwriting show, Bach started working on this project around 1739 and completed it around 1742, between the publication of two *Clavierübungen* (parts III and IV), i.e. the so-called 'German Organ Mass' (Prelude and Fugue in $E\flat$ BWV 552, Organ Chorales BWV 669–689, Four Duets BWV 802–805) and the 'Goldberg Variations' BWV 988. The most fascinating details of the work's origin come from a study of the process by which it was compiled as attested to in "A". This shows that Bach did not compose the work from the first prelude in C major to the last fugue in b minor; rather, he worked in three distinct stages, as follows:

Stage 1: Bach swiftly assembled 12 prelude-fugue pairs, all in commonly-used keys – c, d, $E\flat$, E, e, F, $f\sharp$, G, g, A, a, and b. While some movements show traces of being developed as Bach wrote them out, many are fair copies. Anna Magdalena helped her husband speed up the process by copying nearly half of them.

Stage 2: The pace of compilation slowed down as it took more time for Bach to write 10 individual pairs in $C\sharp$, $c\sharp$, D, $d\sharp$, f, $F\sharp$, $g\sharp$, $B\flat$, $b\flat$, and B. Note that most of them are in rarely-used keys. The pairs in $c\sharp$, D and f, missing in "A", must have existed and belonged to this group, as the study of the complete copies derived from it shows.

Stage 3: Before the project was completed, at least one copy, the lost model for source "A1" (cf. *Comments* at the end of this volume for sigla and full description of the sources) had been made. It was presumably after his return from a short trip to Berlin in summer 1741 that Bach completed the project by adding two remaining pairs – in C and $A\flat$. Except for the prelude in $A\flat$, which may well have been a new composition, all

the movements were remodelled from the 5 Preludes and 5 Fughettas (BWV 870a, 899–902) which Bach originally assembled more than twenty years ago.

It thus appears that Bach adopted a flexible strategy when writing the individual pieces: this depended partly on whether sketches and draft versions were available, and partly on his desire to compose new pieces for certain keys. It should be noted that the pieces in “A” in Bach’s hand mostly appear in his calligraphic hand, but because for him the copying was almost always another opportunity for revision, Bach would retouch his score, often without leaving any evidence of changes from his model. The fact that the last completed movements were written on the same paper as the autograph of the *Art of Fugue* indicates Bach’s shift in artistic direction in 1742 towards a new publication project. Despite this, Bach appears to have continued revising the *Well-Tempered Clavier, Part II*, when opportunities arose, as they frequently did.

In a discussion of the origin of the work it is crucial to take into account that Bach at the time had several outstanding students who later became some of the most influential figures in the history of Western music: Gottfried August Homilius (Cantor at the Kreuzschule and the Director of Music of the three main churches in Dresden), Bach’s student from 1735 to 1742; Johann Friedrich Agricola (Director of the Berlin Royal *Kapelle*), his pupil from 1738 to 1741; and Johann Philipp Kirnberger (arguably the most influential music critic and theorist of his generation) from 1739 until 1741. One manuscript in Agricola’s hand is of particular interest in this context: in 1738 he copied four fugues in C, c, D and d (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 595) that are early versions of the *Well-Tempered Clavier II*-fugues in C#, c, Eb and d respectively. This suggests that the work evolved from Bach’s gathering together of further teaching material for his students. Indeed, eleven of the forty-eight movements – or nearly a quarter of the entire

collection – are known to have been worked out from early versions, and doubtless many more movements originated in early versions that we have yet to discover.

Source Tradition B: (The lost Autograph “[B]” and its dependent copies)

The absence of a definitive fair copy in Bach’s hand also means that we do not have reliable information regarding what he called this collection. As already mentioned, “A” lacks the title-page. The surviving copies derived from it consistently suggest that Bach perhaps never wrote one for this set. The earliest copy with a title-page is that produced by Bach’s future son-in-law Johann Christoph Altnickol, who began his studies with Bach in 1744 (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ms. Bach P 430). For his carefully-produced fair copy “B1”, Altnickol supplies the following title: *Des Wohltemperirten Claviers / Zweyter Theil, / bestehend / In / Præludien und Fugen / durch / alle / Tone und Semitonien / gefertigt / von / Johann Sebastian Bach, / Königlich Pohnisch und Churfurstl. Sächs. / Hoff Compositeur Capellmeister / und Directore Chori Musici / In Leipzig.* (The Well-Tempered Clavier, Second Part, consisting of Preludes and Fugues in all the tones and semitones, written by Johann Sebastian Bach, Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer, Capellmeister and *Directore Chori Musici* in Leipzig.) Although this is much simpler than what Bach wrote for part I, there is every reason to believe that this modest description of the work originated from the composer himself. The date of the copy was inscribed after the last fugue: *Scr[ipsit] Altnickol / a[nn]o. 1744.* Apart from being the earliest complete copy to include a title-page, this copy by Altnickol tells us three further important facts. Firstly, that Altnickol’s model was not “A” but another, now lost, autograph set “[B]”. Secondly, that Bach appears to have monitored Altnickol’s copying, sometimes instructing him to make notational changes as he was

copying from Bach's manuscript. Finally, the manuscript contains numerous corrections, ranging from Altnickol's own corrections of errors to later amendments of a musical nature, including some clearly identifiable as Bach's handwriting.

On the first point, it is essential to understand why Bach shifted his attention from the London autograph "A" completed in 1742 to the set that at that point presumably consisted of well-developed drafts and sketches. Alfred Dürr suggests that, sometime between 1742 and 1744, Bach perhaps gave away the former source to his eldest son, Wilhelm Friedemann Bach, whose handwritten additions can be identified on some pages, and that it became necessary for Bach to bring the incomplete set to the same state as the former. It is also plausible that Bach simply wanted to have another complete copy, as it seems to have been his standard practice not to lend his personal reference copy to his students. Whatever the truth may be, it appears that before Altnickol started copying from the latter his model had already been updated. Bach's revision work included all the Stage 3 movements and the expansion of two movements from Stage 1, namely Prelude d and Fugue e, respectively interpolating 8 new measures and extending the final section of the fugue by 16 measures. Thus by 1744 this set "[B]" would have looked as the more up-to-date copy in Bach's household, even though many movements in "A" still remained in the later version, as Bach apparently did not revise every movement in the other set.

The second point – Bach's copying instructions to Altnickol – fills an important gap in our information about the state of Bach's lost autograph "[B]". Altnickol was instructed for instance to rewrite Fugue in $b\flat$ and Prelude in b in double note-values as Bach himself had done in "A", namely converting from $\frac{3}{4}$ to $\frac{3}{2}$ and from $\frac{4}{4}$ to $\mathbb{C}$ respectively. In a sense, this feature demonstrates Bach's efforts to make Altnickol's copy an up-to-date fair copy.

The third and last point – concerning the later revisions – is complicated by the fact that the manuscript not only received thorough revisions from Altnickol and Bach, but also from one of its later owners, Friedrich August Grasnack (1795–1877), who transferred the readings of another manuscript tradition by referring to the so-called Kirnberger personal copy (Staatsbibliothek zu Berlin, Am. B. 57). All the revisions have been systematically studied as regards their calligraphy, the characteristics of the quill and the shades of ink used, and the genealogical origin and musical nature of the revised readings. The most rewarding information retrieved from this phase of study concerns an extra layer of revision by Bach that is found exclusively in this copy, throwing fascinating light on how Bach taught Altnickol. Since the details of the findings are explained in the *Comments* at the end of this volume, it may be sufficient here to mention that from 1744 onwards this second autograph set "[B]" and Altnickol's 1744 copy "B1" became the two most important sources in Bach's household for his other students to copy from.

What emerges from this study is that Bach never saw the end of the process of improvement, which continued down through students' copies, making the task of identifying Bach's latest thoughts very daunting. As far as can be traced, Bach did not make a definitive fair copy beyond what he had done with "A" and "B1". In this way, the *Well-tempered Clavier, Part II*, is comparable to the other unpublished anthologies compiled during his lifetime such as the *Orgelbüchlein* and the 'Great Eighteen chorales'.

Notes on this Edition

The present edition attempts to put together Bach's latest thoughts on the collection. These are scattered across several sources (see *Comments*), as the project appears to have been left in a state of near completion. In the editor's view, the careful scrutiny of

variants is the way to get closest to Bach's final thoughts. The reader is encouraged to consult the *Comments*, where the background of Bach's never-ending cycle of revisions is summarised. There is little doubt that if an extra opportunity for finishing the task had been given to the composer he would have produced a radically different text, perhaps enriching it with further chromatic passages and realized ornamentations and with expressive treatments further removed from the thematic development of motives. The approach adopted by the *New Bach Edition* – which strictly observes the separation of the two traditions of sources – can be considered as one type of compromise, but in the editor's view this does not quite reflect how Bach approached this work. As outlined above, the picture one gains is of Bach as a man who made numerous attempts to improve the artistic quality of individual movements, and not the whole 'set'.

The present edition replaces G. Henle's Urtext edition prepared in 1970 by Otto von Irmer. While the new edition is freshly engraved, it nevertheless retains many aspects of the 1970 score that had been carefully worked out, in particular the placement of notes on the staves in clear, modern notation; likewise, the location of line and page breaks essentially follows the previous edition. However, the most important change is as regards the musical text, which has been thoroughly revised and modernized (including the application of accidentals). Round parentheses are used for editorial suggestions, indicating the additions that are, in the editor's view, desirable but that are not manifest in the sources.

There are areas of musical notation where von Irmer's modernisation has not been considered appropriate, as doing so might lose the nuances conveyed by 18th-century notation, particularly those emanating from the French tradition. To clarify rhythmic meanings in Bach's less-precise manner of notation, the editor has followed Bach's way of indicating the timing of execution by the

vertical alignment of notes (see, for example, Prelude in D, Fugue in e, Prelude in F $\sharp$ M. 44 & 67; and Prelude in g M. 3, 8, 15 & 21). One specific place where this has not been communicated in the main text was Prelude in D M. 18, where the implied uneven distribution of duplets in the middle voice (viz. expected to execute  as ) was not supported by manuscript evidence.

Another area where fine nuance is an issue is in the notational forms of the 8th-note beams. As a general rule, what Bach wrote has been followed, as it often seems to indicate the way in which he felt a particular melodic line should be phrased. This issue is perhaps illustrated most clearly in Fugue in g, in which Bach distinguishes fairly consistently the beaming of 8th notes between those of the repeated notes in the fugue subject (six 8th notes beamed together) and those supporting the harmonic shifts in the bass in the quarter-note pulse (e.g. M. 24f.:  ). One has to be cautious, however, as Bach does not always seem to have paid attention to this level of notational detail, and for this reason the editor has made some effort to tidy up inconsistencies in the notation. Likewise, the application of rests follows Bach's manner of notation, with the single exception of the dotted half-note rests in Prelude A (which Bach simply wrote as  without the dot). Some extra rests have been supplied where their addition successfully clarifies the texture.

Bach's ornaments have also been carefully examined for this edition. In Bach's handwriting, the signs  and  are equivalent and stand for the ordinary trill. As a general guide, the table on page XIX that Bach added to *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach can be used.

Bach was well known in his day for providing ornaments almost intrusively so; but this is not the only picture that we get from studying the manuscripts. In Baroque performance practice, ornaments are freely explored by the performers, and, as described in the *Comments*, Bach often added different

ornaments to different sources. Our main text simply suggests that these are the ornaments that Bach once added to his composition. Where Bach appears to have employed two or more different forms of ornaments in the same place in different sources, the most sophisticated form of the ornament has been chosen for the main text. Various appoggiatura forms that are found in the manuscript sources are unified in this edition to a single style expressed by a small note with slur.

Readers interested in further details of Bach's process of revision may consult the author's monograph *The Genesis and Early History of Bach's Well-Tempered Clavier, Book II: A composer and his editions, c.1738–1850* (Aldershot: Ashgate, forthcoming).

The editor wishes to thank the following institutions for allowing him to consult the manuscripts in their care and for permitting the use of these manuscripts as sources for this edition: The British Library, London; Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg; The Royal College of Music, London; and Stadtbibliothek Leipzig.

Critical commentaries can be found in the *Comments* at the end of this edition.

Belfast, spring 2007
Yo Tomita

PRÉFACE

La question de savoir pourquoi Jean-Sébastien Bach, quelque 20 ans après la composition d'un recueil de 24 préludes et fugues consacrés à l'ensemble des tons – le *Clavier bien tempéré*, de 1722 –, écrit une deuxième partie selon un agencement systématique identique ne peut guère recevoir de réponse définitive. Cependant, les manuscrits transmis fournissent maints renseignements sur cette œuvre majeure. Ils informent en effet sur les circonstances de la composition de ce deuxième recueil, qui constitue une base d'étude pour les élèves de Bach et sera l'objet de l'admiration des générations futures. De nombreux manuscrits nous sont parvenus à ce sujet; tous se rattachent en fin de compte à deux recueils factices notés de la main du compositeur et s'insèrent ainsi dans les deux lignes de transmission décisives «A» et «[B]».

Ligne de transmission A (autographe de Londres «A» et ses copies)

Pour cette deuxième partie du *Clavier bien tempéré*, il n'existe pas de copie au propre pertinente comparable à l'autographe de la première partie datant de 1722. Parmi l'abondant matériel des sources relatives à la 2^e partie, on trouve deux autographes, à savoir un manuscrit pratiquement complet (British Library, Londres, Add. Ms. 35021), dénommé «autographe de Londres» en raison de l'endroit où il est aujourd'hui conservé, et une feuille séparée, notée par Bach, comportant la Fugue en *Lab* majeur (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 274). L'autographe «A» de Londres comprend 21 paires de préludes et fugues notées chacune sur des feuilles doubles non reliées. Il manque uniquement les paires correspondant à *ut#* mineur, *Ré* majeur et *fa* mineur

ainsi qu'une page de titre. Un quart environ du texte est noté par l'épouse de Bach, Anna Magdalena. Il s'agit pour l'ensemble d'un mélange de notations au propre et de parties notées moins soigneusement, ces dernières comportant des traces directes du travail de composition de Bach. Cette source ne peut donc pas être considérée comme version pertinente, dans tous ses détails, pour toutes les parties. Elle demeure néanmoins d'un intérêt considérable dans la mesure où elle rend compte de la manière dont Bach a agencé et développé son recueil. Comme le montrent les études effectuées par Yoshitake Kobayashi sur les sortes de papier utilisées dans «A» et les particularités du manuscrit de Bach, celui-ci a débuté son projet en 1739 et l'a achevé en 1742, couvrant ainsi une période comprise entre la publication des troisième et quatrième parties de la «Clavierübung», à savoir: la «Messe allemande pour orgue» (Prélude et Fugue en *Mib* majeur BWV 552, arrangements de chorals BWV 669 – 689, Quatre Duos BWV 802 – 805) et les «Variations Goldberg» BWV 988.

La façon dont est agencé le recueil factice «A» fournit un aperçu des plus fascinants sur la genèse de l'ensemble. Ainsi, Bach n'a pas composé les préludes et fugues selon l'ordre final, donc du premier Prélude en *Ut* majeur à la dernière Fugue en *si* mineur, mais il a travaillé selon trois stades nettement distincts:

1^{er} stade: Bach enchaîne dans une succession rapide douze paires de préludes et fugues dans les tons usuels d'*ut* mineur, *ré* mineur, *Mib* majeur, *Mi* majeur, *mi* mineur, *Fa* majeur, *fa* mineur, *Sol* majeur, *sol* mineur, *La* majeur, *la* mineur et *si* mineur. Certains d'entre eux présentent des traces du travail de composition alors que de nombreux préludes et fugues sont directement notés au propre. En outre, Anna Magdalena Bach a apporté son concours pour accélérer le travail de copie; près de la moitié de la notation est de sa main.

2^e stade: il correspond à la notation, sensiblement plus longue, des dix paires de pré-

ludes et fugues suivantes, soit *Ut* majeur, *ut* mineur, *Ré* majeur, *ré* mineur, *fa* mineur, *Fa* majeur, *sol* mineur, *Sib* majeur, *sib* mineur et *Si* majeur. On remarque que la plupart correspondent à des tons moins usités. Les paires en *ut* mineur, *Ré* majeur et *fa* mineur sont certes absentes aujourd'hui de «A», mais, comme le montrent les copies complètes, elles en faisaient autrefois partie.

3^e stade: au moins une copie de ce qui était prêt jusque-là a été réalisée avant l'achèvement de l'œuvre, à savoir le modèle aujourd'hui disparu de la source «A1» (le lecteur trouvera dans les remarques (*Bemerkungen*) situées à la fin de la présente édition la résolution des sigles des sources et la description détaillée de ces dernières). Probablement au cours de l'été 1741, après son retour d'un court voyage à Berlin, Bach complète le recueil par l'adjonction de deux paires encore manquantes, *Ut* majeur et *Lab* majeur. Excepté le Prélude en *Lab* majeur, sans doute nouvellement composé à cette fin, toutes les pièces se rattachent aux cinq préludes et fuguettes (commençant par les œuvres BWV 870a, 899 – 902) composés par Bach plus de 20 ans auparavant.

Écrivant les différentes pièces destinées à son deuxième recueil de préludes et fugues, le compositeur procède manifestement de façon très diverse, s'appuyant en partie sur des esquisses, ébauches et morceaux déjà composés, ou recourant pour certains tons à de toutes nouvelles compositions. Certes, les préludes et fugues de «A» notés par Bach lui-même sont pour la plupart des copies au propre. Mais par ailleurs, Bach recourt presque toujours à la copie lorsqu'il effectue des modifications du texte, qu'il ne reporte plus ensuite sur son modèle. Les derniers préludes et fugues sont notés sur la même sorte de papier que «L'Art de la fugue», ce qui prouve que Bach a abandonné provisoirement en 1742 son *Clavier bien tempéré, Livre 2* pour se consacrer à un nouveau projet. Par la suite, dès qu'il en a le loisir, il procède à des modifications des pièces individuelles.

Lorsque l'on essaie de comprendre la genèse de l'œuvre, il ne faut surtout pas perdre de vue que Bach avait à l'époque un certain nombre d'élèves remarquables qui, plus tard, vont influencer durablement l'histoire de la musique occidentale: Gottfried August Homilius (cantor à la Kreuzschule et directeur de musique des trois églises principales de Dresde) – élève de Bach de 1735 à 1742; Johann Friedrich Agricola (maître de chapelle de la Cour à Berlin) – élève de Bach de 1738 à 1741; et enfin Johann Philipp Kirnberger (sans nul doute le critique musical et théoricien de la musique le plus influent de sa génération) – élève de Bach de 1739 à 1741. Un manuscrit d'Agricola présente sous ce rapport un intérêt particulier: celui-ci copie en effet les quatre fugues en Ut majeur, ut mineur, Ré majeur et ré mineur (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 595), pour lesquelles il s'agit de versions antérieures des fugues en Ut $\sharp$ majeur, ut mineur, Mi $\flat$ majeur et ré mineur du *Clavier bien tempéré*, Livre 2. Ce fait incite à penser que l'œuvre se compose essentiellement d'un matériau d'enseignement initial spécialement conçu par Bach pour ses élèves. Il est ainsi prouvé que 11 des 48 pièces – soit près d'un quart du recueil – sont des arrangements de versions antérieures et il en va probablement de même pour d'autres pièces dont il reste à découvrir les antécédents.

Ligne de transmission B (l'autographe «[B]» disparu et ses copies)

L'absence d'une copie au propre fiable signifie aussi, entre autres, que l'on ne sait pas comment Bach a désigné ce deuxième recueil. Comme nous l'avons dit, il manque la page de titre de «A». Les copies dérivant de «A» font même penser que Bach n'a jamais conçu de titre pour sa deuxième partie. La plus ancienne copie présentant une page de titre, la source «B1», provient du futur genre de Bach, Johann Christoph Altnickol, auquel le compositeur dispense son enseignement à partir de 1744 (Staatsbibliothek zu

Berlin, Mus. ms. Bach P 430). Altnickol fait précéder sa copie au propre, réalisée très soigneusement, du titre général suivant: *Des Wohltemperirten Claviers / Zweyter Theil, / bestehend / In / Præludien und Fugen / durch / alle / Tone und Semitonien / verfertiget / von / Johann Sebastian Bach, / Königlich Pohnisch und Churfurstl. Sächs. / Hoff Compositeur Capellmeister / und Directore Chori Musici / In Leipzig*. (Deuxième partie du *Clavier bien tempéré* se composant de Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons, réalisée par Jean-Sébastien Bach, compositeur, maître de chapelle de la Cour du roi de Pologne et de l'Électeur de Saxe, et directeur des chœurs de musique à Leipzig.) Bien que cet intitulé soit beaucoup plus sobre que celui que Bach avait conçu pour sa première partie, cette description succincte de l'œuvre est probablement du compositeur lui-même. Altnickol a signé et daté comme suit sa copie à la fin de la dernière fugue: *Scr[ipsit] Altnickol / a[nn]o. 1744*. Cette source «B1» représente non seulement la copie complète la plus ancienne de la deuxième partie, avec page de titre, mais elle documente en outre trois autres particularités importantes sur le plan de la critique textuelle. Premièrement, Altnickol n'a pas utilisé comme modèle l'autographe de Londres «A», mais un autre autographe entre-temps disparu, l'autographe «[B]». Deuxièmement, Bach a manifestement supervisé le travail de copie d'Altnickol, lui donnant au fur et à mesure des instructions relatives à diverses modifications du texte. Enfin, «B1» comporte de nombreuses corrections allant des rectifications apportées par Altnickol à ses propres fautes de notation à des améliorations musicales ultérieures, dont certaines sont indiscutablement de la main de Bach.

1^{er} point: il est tout d'abord important de comprendre pourquoi Bach a délaissé l'autographe de Londres «A» de 1742 pour se reporter sur l'autographe «B», lequel était alors constitué d'ébauches largement avancées et d'esquisses. Alfred Dürr émet l'hypothèse selon laquelle Bach aurait pu

éventuellement, entre 1742 et 1744, donner la source «A» à son fils aîné, Wilhelm Friedemann, dont on a identifié les ajouts manuscrits sur quelques feuilles, Bach étant ainsi obligé de compléter l'autre manuscrit pour le mettre au même niveau que «A». Mais il est également possible que le compositeur ait voulu avoir en main une autre copie complète, étant donné qu'il ne prêtait pas normalement son exemplaire de référence personnel à ses élèves. Quoi qu'il en soit, avant même qu'Altnickol ait débuté son travail de copie, son modèle avait déjà été amené à un état d'avancement plus poussé que «A». Lors de sa révision, Bach ajoute toutes les pièces correspondant au «3^e stade» et élargit deux pièces du «1^{er} stade», à savoir le Prélude en ré mineur, où il insère huit mesures supplémentaires, et la Fugue en mi mineur, dont il prolonge la partie finale de seize mesures. Ce manuscrit «[B]» est ainsi, en 1744, le document le plus avancé que Bach ait à sa disposition; cependant, de nombreuses pièces de «A» présentent déjà ce même état d'avancement. Bach n'a donc manifestement pas révisé chaque pièce lors de la confection du nouveau recueil.

2^e point: les instructions données par Bach à Altnickol pour son travail de copie comblent une lacune majeure concernant nos connaissances sur l'état de l'autographe «[B]» aujourd'hui disparu. Altnickol a reçu par exemple comme instruction de noter la Fugue en si bémol mineur et le Prélude en si mineur selon des valeurs de notes doubles, comme Bach l'avait fait lui-même dans l'autographe de Londres, donc de $\frac{3}{4}$ à $\frac{3}{2}$ et de $\frac{4}{4}$ à $\mathbb{C}$. Ceci prouve indirectement que Bach tenait à ce que la copie d'Altnickol soit une copie au propre correspondant à l'état le plus avancé.

3^e point: l'interprétation des modifications opérées ultérieurement est difficile dans la mesure où «B1» n'a pas seulement été révisé soigneusement par Altnickol et Bach, mais aussi, plus tard, par un autre détenteur de la copie, Friedrich August Grasnich (1795 – 1877). Celui-ci a reporté sur le

manuscrit des leçons de l'exemplaire personnel de Johann Philipp Kirnberger (Staatsbibliothek zu Berlin, Am. B. 57) et mélangé ainsi des leçons propres aux lignes de transmission A et B. Pour la présente édition, toutes les strates de correction identifiables de «B1» ont été systématiquement analysées au plan de la calligraphie, des caractéristiques des plumes et encres utilisées ainsi que des filiations et du caractère musical. Le résultat principal de ces analyses est la découverte d'une autre strate de révision de Bach, uniquement présente dans «B1». Elle montre de manière saisissante la manière dont Bach a dispensé son enseignement à Altnickol. Les résultats sont énumérés en détail dans les *Bemerkungen* situées à la fin du volume; on signalera seulement ici qu'à partir de 1744, le deuxième autographe «[B]» et la copie d'Altnickol «B1» sont devenus les deux sources les plus importantes en possession de Bach, à partir desquelles les autres élèves du compositeur ont réalisé des copies.

Toutes ces observations montrent que finalement, le processus de correction n'a jamais été achevé pour Bach, se poursuivant jusque dans les copies de ses élèves. C'est donc une véritable gageure que de déterminer pour chaque prélude et chaque fugue la volonté ultime de Bach. Autant que l'on puisse en juger, le compositeur n'a pas établi de copie définitive allant au-delà des versions de «A» et «B1». Le *Clavier bien tempéré, Livre 2* partage ce statut avec d'autres recueils non publiés du vivant de Bach, par exemple avec l'*Orgelbüchlein* (Petit Livre d'Orgue) et les «Dix-huit Chorals de Leipzig».

Remarques relatives à l'édition

La présente édition vise à établir les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré, Livre 2* conformément aux dernières corrections de Bach. Dans son ensemble, l'œuvre nous est parvenue dans un état d'inachèvement. Comme exposé ci-dessus, les améliorations effectuées par Bach au fur et à mesure se trouvent dispersées sur plusieurs sources.

Du point de vue de l'éditeur, la méthode la plus appropriée pour cerner au plus près la dernière version de Bach consiste à examiner minutieusement toutes les leçons. L'utilisateur de cette édition voudra bien se reporter aux *Bemerkungen* situées à la fin du volume, où sont récapitulés les efforts infatigables de Bach pour améliorer son texte. Toutes les sources significatives y sont également décrites, évaluées et interprétées. S'il avait encore eu l'occasion de parfaire son œuvre, le compositeur aurait très probablement remanié une nouvelle fois le texte de façon radicale, l'enrichissant par exemple d'autres passages chromatiques, d'ornementations développées ou encore d'éléments expressifs moins marqués par le développement compositionnel des motifs. L'approche de la *Neue Bach-Ausgabe* (nouvelle édition Bach), qui consiste à séparer strictement les deux lignes de transmission («A» et «[B]»), est certes possible en tant que compromis éditorial, mais de l'avis de l'éditeur, le résultat ne correspond pas à l'intention de Bach. Comme nous l'avons expliqué ci-dessus, il ne se dégage pas des sources l'impression que le compositeur ait voulu écrire une deuxième version, mais elles révèlent bien plutôt de sa part la volonté d'un perfectionnement constant de la qualité artistique des pièces individuelles et moins l'amélioration de l'œuvre considérée comme un tout.

La présente édition remplace l'édition Urtext précédente d'Otto von Irmer, publiée en 1970 chez Henle. Bien que notre édition résulte d'une nouvelle gravure, elle préserve les aspects essentiels de la notation précédemment modernisée avec prudence par rapport aux sources et caractérisée par sa clarté d'agencement; en outre, les changements de ligne et de page de l'édition précédente ont été repris pour l'essentiel. Mais au demeurant l'ensemble du texte musical a fait l'objet d'une révision et d'une modernisation fondamentales (y compris la notation des altérations). Les parenthèses signalent, au-delà des sources, les ajouts considérés comme nécessaires par l'éditeur.

À maints égards, les mesures de modernisation de l'édition précédente apparaissent insuffisantes. Les nuances spécifiées par certaines habitudes de notation dans les manuscrits du XVIII^e siècle, en particulier celles de tradition française, risquent de se trouver perdues. L'éditeur clarifie systématiquement dans la notation verticale l'agencement rythmique des notes, lequel n'est pas toujours clair dans les manuscrits (voir par exemple le Prélude en Ré majeur, la Fugue en mi mineur, le Prélude en Fa $\sharp$ majeur, M. 44 et 67, ainsi que le Prélude en sol mineur, M. 3, 8, 15 et 21). Une seule exception est à signaler: la mesure 18 du Prélude en Ré majeur, où la répartition irrégulière implicite des duolets de la voix médiane (à savoir l'exécution attendue de  sous la forme ) ne se trouve pas corroborée par les manuscrits.

La notation des barres de croches constitue un autre domaine où les nuances fines jouent un rôle. En règle générale, on a suivi strictement la notation de Bach, car elle précise à de nombreux endroits le phrasé recherché de la ligne mélodique sous-jacente. Ceci apparaît sans doute avec le plus d'évidence dans la Fugue en sol mineur. Bach établit ici de façon assez systématique une distinction dans la notation des barres de croches entre les notes répétées dans le thème de la fugue (six croches sont regroupées sur une barre) et d'autre part, les croches qui soulignent à la basse, selon un mètre quaternaire, la progression harmonique (par exemple M. 24 et s.: ). Il faut toutefois se montrer prudent: Bach n'a sûrement pas veillé de façon systématique au respect de telles finesses de notation, si bien que l'éditeur s'est efforcé d'éliminer les inconséquences de notation qui se présentaient. La notation des silences chez Bach est également reprise de façon générale, à l'exception des demi-pauses pointées du Prélude en La majeur, notées sans point par Bach (donc seulement sous la forme ). En outre, quelques silences simplement rajoutés sans spécification particulière ont pour but de souligner la continuité mélodique.

Tous les signes d'ornementation de Bach ont été soigneusement vérifiés par rapport aux sources. Les signes w et mw sont utilisés indifféremment par Bach pour le trille (tremblement) normal. On pourra prendre comme fil conducteur des diverses ornementsations le tableau, joint par Bach à son *Clavierbüchlein* à l'intention de Wilhelm Friedemann (voir ci-dessous).

Bach était connu de son temps pour son abondante utilisation d'ornements. De plus, les manuscrits révèlent une autre particularité de la pratique d'exécution baroque: on sait que les ornements s'utilisaient plus ou moins «au hasard» et c'est ainsi, comme le documentent les *Bemerkungen*, que Bach plaçait fréquemment, pour un passage musicalement identique, des ornements différents dans les différentes sources. Les ornements utilisés dans notre texte ne fournissent ainsi qu'une simple indication, éventuellement sujette à caution quant au signe concret utilisé, là où Bach souhaite une ornementation. Pour tous les passages identiques où Bach utilise selon les sources des ornements différents, c'est la forme la plus complexe qui est à chaque fois retenue dans le texte

principal. Les modes de notation différents des notes suspensives dans les sources sont uniformisés sous la forme d'une petite note avec liaison.

Aux lecteurs intéressés par d'autres détails relatifs au processus de révision chez Bach, nous recommandons la monographie de l'auteur, intitulée *The Genesis and Early History of Bach's Well-Tempered Clavier, Book II: A Composer and His Editions, c. 1738 – 1850* (Aldershot: Ashgate, en préparation). L'éditeur adresse ses remerciements aux bibliothèques suivantes pour la mise à disposition des sources et documents afférents: British Library, Londres; Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Staats- und Universitätsbibliothek, Hambourg; Royal College of Music, Londres; Stadtbibliothek, Leipzig.

Les annotations relatives à l'édition se trouvent dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du volume.

Belfast, printemps 2007

Yo Tomita

