

Vorwort

J. S. Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, erster Teil, ist in einer autographen Reinschrift von 1722 erhalten. Der Titel, der sich bei Bach übrigens nur auf Teil I bezieht, lautet: *Das Wohltemperirte Clavier. oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach. p.t: HochFürstlich AnhaltCöthenischen CapelMeistern und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1722.* Bach formuliert hier den großen Anspruch seiner Sammlung. Sie will pädagogisches Lehrwerk und Herausforderung für den versierten Spieler gleichermaßen sein.

Bach komponierte sein Werk in einer Zeit, in der man sich um die noch heute gültigen Verfahren der temperierten Stimmung von Klavierinstrumenten bemühte, die das Musizieren in allen Tonarten gestattete. Auf nach älteren Systemen gestimmten Instrumenten waren lediglich ausgewählte Tonarten darstellbar. So ist Bachs Interesse an der Erprobung des gesamten Dur-Moll-Bereichs nur zu verständlich.

Welchen Wert Bach dem ersten Teil seines *Wohltemperierten Klaviers* beimaß, zeigt seine intensive Arbeit am mustergültig geschriebenen Autograph, das er seinen Schülern immer wieder als Kopiervorlage für Abschriften zur Verfügung stellte. Das Werk wurde bereits zu Bachs Lebzeiten von Kennern hoch geschätzt, stand aber als allzu retrospektiv – die Form der Fuge galt als veraltet – den musikalischen Modetrends der Zeit entgegen. So erklärt es sich auch, dass die Sammlung erst ca. 50 Jahre nach Bachs Tod zum ersten Mal gedruckt wurde, während sie bereits in zahlreichen Abschriften verbreitet war.

Die wahre Bedeutung des Autographs als der überragenden Quelle für Neu-

ausgaben des *Wohltemperierten Klaviers*, Teil 1, blieb lange verborgen. Fatalerweise hielt man lange Zeit drei der wichtigsten Abschriften, die sich in der Anlage und im Schriftbild um Nähe zum Bachschen Original bemühen, ebenfalls für Autographe – ein folgenschwerer Irrtum. Man sah sich so mit angeblich insgesamt vier Autographen konfrontiert, die in zahlreichen Details voneinander abwichen. Die unterschiedlichen Lesarten hielt man für gleichberechtigte Varianten. Erst die moderne Bachforschung, vertreten vor allem durch Walther Dehnhard und Alfred Dürr, erkannte den wahren Sachverhalt. Drei der vermeintlichen Autographe ließen sich als Abschriften identifizieren, die auf die einzige und authentische Eigenschrift zurückgehen. Die zunächst rätselhaften Textabweichungen waren nun leicht zu erklären.

Bach hatte das Werk 1722 in Reinschrift niedergeschrieben. Hiervon existieren Abschriften, die dieses erste Textstadium festhalten. In der Zeit bis etwa 1732 trug Bach erste Änderungen in sein Autograph ein. Das so überarbeitete Manuskript diente nun wiederum als Vorlage für Abschriften, die ein zweites Textstadium wiedergeben. Wohl nach 1736 unterzog Bach sein Autograph einer erneuten Revision, die sich in Abschriften dieses dritten Textstadiums niederschlägt. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts trug er schließlich dritte und letzte Korrekturen ein, die die Endredaktion des Werks (Textstadium 4) darstellen. Die angeblichen Varianten der Quellen entpuppen sich so als von Bach verworfenen Notierungen, die durch die Fassung letzter Hand überholt sind.

Unbestrittene und eindeutige Hauptquelle unserer Ausgabe ist also das Autograph (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P 415, auch im Faksimile erschienen). Folgende Abschriften wurden ergänzend zurate gezogen (darunter die drei irrtümlich für Autographe gehaltenen Handschriften): Abschrift Christian Gottlob Meißner, Haags Gemeente Museum, Den Haag, 69 D 14; Abschrift Anonymus 5, Mus. ms. Bach P 401;

Abschrift Anna Magdalena Bach und Johann Friedrich Agricola, Mus. ms. Bach P 202; Abschrift Johann Gottfried Walther, Mus. ms. Bach P 1074; Abschrift Johann Christoph Altnickol, Mus. ms. Bach P 402 (alle: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). Die Abschriften Meißner und Walther überliefern das Textstadium 1, Anna Magdalena Bach zeigt das zweite Stadium, Altnickol überliefert Stadium 3; Anonymus 5 geht auf eine Fassung des *Wohltemperierten Klaviers* zurück, die vor Stadium 1 liegt, und lediglich durch nachträgliche Korrektur eintragungen auf den Stand des Stadiums 1 gebracht wurde (Meißner, Anna Magdalena und Anonymus 5 wurden fälschlich als Autographe bewertet).

Zahlreiche Abweichungen der Abschriften, sofern sie sich nicht als Konsequenzen der Textstadien 1–4 im Autograph erklären lassen, sind das Ergebnis von Schreibversehen oder stellen eigenmächtige Textveränderungen durch die Schreiber dar. Die Abschriften helfen aber dort, wo das Autograph einmal punktuell schlecht zu lesen oder gar unvollständig ist. So fehlt im Autograph ein Blatt, das die Fuge 13 komplett und die Anfangstakte von Praeludium 14 enthält.

Herausgeberzusätze sind dann eingeklammert, wenn deutlich gemacht werden soll, dass die betreffenden Zeichen (z. B. Bögen, Artikulationsangaben, in ganz wenigen Fällen Akzidentien) im Autograph fehlen. Von dieser Kennzeichnungsmöglichkeit wurde bewusst auch dann Gebrauch gemacht, wenn sich solche im Autograph fehlende Zeichen in Abschriften finden. Diese Maßnahme ist deshalb angebracht, weil Zusätze in Abschriften sicherlich häufig nicht von Bach autorisiert sind, sondern Verbesserungen oder Veränderungen durch die Abschreiber darstellen.

Sporadisch wurden Ornamente im Kleinstich aus den genannten Abschriften übernommen. Auch hierfür gilt, was einschränkend zur Bewertung dieser Sekundärquellen gesagt wurde. Gelegentlich ersetzen die Abschreiber originale Ornamente Bachs durch andere Zeichen.

Hierin und in der von Abschrift zu Abschrift variierenden Art der Ausschmückung zeigt sich der freie Gebrauch der Zeit im Umgang mit den Verzierungszeichen. Insofern dürfen die Ornamente sowohl des Autographs (Normalstich) wie auch die der Abschriften (Klein-stich) als Vorschläge für die eigene Gestaltung aufgefasst werden. Die Zeichen *tr*, *♯* und *♯* stehen bei Bach gleichbedeutend für den gewöhnlichen Triller. Die Verzierungstabelle, die Bach im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach niedergeschrieben hat, erläutert einige für Bach wesentliche Ornamente (siehe Seite VII).

Wichtigere Textprobleme werden in den *Bemerkungen* am Ende dieses Bandes angesprochen. Weiterhin teilen wir alle wesentlichen von Bach im Autograph getilgten und durch Änderungen verworfenen Lesarten in den *Bemerkungen* mit. Für bereitwillig zur Verfügung gestellte Quellen sei den genannten Bibliotheken gedankt.

München, Frühjahr 1997
Ernst-Günter Heinemann

Preface

Part 1 of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier* has survived in a complete autograph fair copy dating from the year 1722. The title translates roughly as follows: *The Well-Tempered Clavier, or preludes and fugues in every key, including those with the major third and those with the minor third, for the use and benefit of inquisitive young musicians and for the special diversion of those already well-versed in this study; set down and composed by Johann Sebastian Bach, chapel-master and director of chamber music to the Prince of Anhalt-Cöthen, in the year 1722*. This title, which, incidentally, only applies to Part 1, raises high claims

for Bach's collection, which sets out to be both a manual of instruction and a challenge to accomplished performers.

Bach composed this work at a time when efforts were being made to devise the system of tempered tuning still used on keyboard instruments today. This system allows performers to play in every key, whereas instruments tuned in accordance with earlier systems permitted only a limited number of keys. It is thus fully understandable that Bach was interested in exploring the entire range of major and minor keys.

The high value Bach attached to Part 1 of his *Well-Tempered Clavier* is apparent in the painstaking care he spent on his exemplary autograph manuscript. Time and again he placed this manuscript at the disposal of his pupils so that they could make personal handwritten copies of it. Even during Bach's lifetime the work was highly regarded by connoisseurs. All the same, its highly retrospective nature (the fugue was already considered an outdated form) ran counter to the musical fashions of the day. This also explains why the collection did not appear in print until some fifty years after Bach's death, by which time, however, the work had already been disseminated in innumerable handwritten copies.

The primary source for every new edition of Part 1 of the *Well-Tempered Clavier* is Bach's autograph manuscript. For a long time the full significance of this manuscript remained shrouded in obscurity. By an ill stroke of fortune, three of the most important manuscript copies that deliberately sought to imitate the layout and handwriting of Bach's original were long thought to be autographs as well. This mistake had dire consequences: editors saw themselves confronted with a total of four allegedly autograph manuscripts that differed from each other in myriad details, and every deviation was thought to represent a legitimate alternative reading. Not until the days of modern Bach research, primarily that of Walther Dehnhard and Alfred Dürr, was this state of affairs revealed in its true light. The three putative autographs proved to be copyist's

manuscripts based on the sole authentic original in Bach's own hand. The seemingly enigmatic discrepancies in the text were now easily accounted for.

Bach, as already mentioned, wrote out his work in fair copy in 1722. A number of handwritten copies were made from that manuscript, thereby preserving the text at the first stage of its evolution. In the years up to around 1732 Bach entered a number of initial changes in his autograph. In this revised state, the manuscript again served as a model for copies that preserve a second stage of the text. Probably some time after 1736 Bach once again subjected his manuscript to a revision which in turn left its mark on the copies made from it, thereby preserving a third stage of the text. Finally, in the 1740s, he entered a third and final series of emendations that represent the work in its final redaction, or stage 4. The alleged variants in the sources thus turn out to be readings rejected by Bach himself and rendered obsolete by his final definitive version.

There is thus only one uncontested principal source for our edition: Bach's autograph manuscript. Its present location is the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Mus. ms. Bach P 415); it has also been published in facsimile. We have also consulted several of the pupils' copies, among them the three mistakenly thought to be autographs. These include the Christian Gottlob Meißner MS (Gemeente Museum, The Hague, 69 D 14) and a group of MSS likewise located at the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: the Anonymous 5 MS (Mus. ms. Bach P 401), the Anna Magdalena Bach and Johann Friedrich Agricola MS (Mus. ms. Bach P 202), the Johann Gottfried Walther MS (Mus. ms. Bach P 1074) and the Johann Christoph Altnickol MS (Mus. ms. Bach P 402). Of these, the Meißner and Walther MSS preserve the first stage of the text, while Anna Magdalena Bach and Altnickol present stages 2 and 3, respectively. Anonymous 5 derives from a version of

the *Well-Tempered Clavier* that antedates stage 1 and was only brought up to the level of stage 1 through later insertions. (The manuscripts wrongly thought to be in Bach's hand were Meißner, Anna Magdalena and Anonymous 5.)

Many of the discrepancies in the copyist's MSS cannot be explained as outgrowths of stages one to four in the evolution of the autograph text. Either they are slips of the pen or willful alterations on the part of the copyist. However, these manuscripts help to explain a few passages where Bach's autograph is indistinct or even incomplete. For example, the autograph lacks a leaf containing the whole of Fugue XIII and the opening bars of Prelude XIV.

Editorial additions are enclosed in parentheses wherever they are meant to indicate that the relevant signs (e. g. slurs, articulation marks and, in a very few cases, accidentals) are lacking in the autograph. We also used parentheses to identify those cases where the missing signs are found in pupils' copies. This practice proved necessary since many of the additions to these MSS were surely not authorized by Bach, but merely represent improvements or changes introduced by the person making the copy.

A very small number of ornaments in small print were taken over from the above-named pupils' copies. Here, too, the reader is referred to the above caveats regarding the value of these sources. Occasionally the copyists substituted other signs for Bach's original ornaments. This practice illustrates the license allowed at that time in dealing with ornamentation marks. The same can be said of the style of embellishment, which varies from copy to copy. Ornaments taken from the autograph (in normal print) and from the copyist's manuscripts (in small print) should therefore be regarded merely as suggestions for the reader's own interpretation. In Bach's handwriting, the signs *tr*, *♯* and *♯* are equivalent and stand for the ordinary trill. A number of ornaments essential to Bach's music appear in the table that he added to the *Klavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach. We present this table on page VII.

Major textual problems are discussed in the *Comments* appearing at the end of this volume. The *Comments* also include all essential readings deleted by Bach in his autograph and overridden by his later changes. We wish to thank the mentioned libraries for graciously placing source materials at our disposal.

Munich, spring 1997
Ernst-Günter Heinemann

Préface

Le *Clavier bien tempéré*, premier livre, de J. S. Bach est conservé sous la forme de la mise au propre autographe de 1722. Le titre, qui ne se réfère d'ailleurs chez Bach qu'au seul premier livre, a le libellé suivant: *Le Clavier bien tempéré, ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons, concernant tant la tierce majeure, ou Ut Ré Mi, que la tierce mineure, ou Ré Mi Fa. Pour le profit et l'usage des jeunes musiciens désireux de s'instruire, aussi bien que de ceux qui ont déjà acquis une habileté dans cette étude, composé et confectionné par Jean Sébastian Bach, p. t.: Maître de Chapelle du prince Léopold d'Anhalt Köthen et Directeur de sa Musique de chambre. Anno 1722.* Le Cantor formule ici la grande ambition de son recueil, à savoir d'être à la fois un ouvrage didactique et pédagogique, et un défi pour l'instrumentiste chevronné.

Bach a composé son œuvre à une époque où l'on cherchait encore à réaliser l'accord des instruments à clavier selon le système du tempérament égal, système, toujours utilisé aujourd'hui, permettant l'usage de tous les tons. Les instruments accordés sur la base de systèmes plus anciens n'autorisaient que l'emploi de tonalités données. On comprend donc l'intérêt de Bach concernant

l'utilisation de l'intégral des tonalités, et majeures et mineures.

L'autographe définitif, que le compositeur mettait régulièrement à la disposition de ses élèves comme modèle de copie, témoigne encore d'un travail intensif de la part du compositeur et révèle par là même l'importance accordée par Bach à la première partie de son *Clavier bien tempéré*. Cette œuvre fut certes hautement appréciée de ses contemporains, mais elle apparut en même temps comme trop rétrospective, c'est-à-dire, la forme de la fugue étant considérée alors comme démodée, comme par trop opposée aux modes et courants musicaux de l'époque. Ceci explique pourquoi, alors que le recueil était déjà diffusé à travers de nombreuses copies, il a fallu encore quelque 50 ans après la mort du Cantor pour voir paraître la première édition.

L'importance décisive de l'autographe en tant que source primordiale des nouvelles éditions du *Clavier bien tempéré*, 1^{er} livre est restée longtemps ignorée. À la suite d'une fâcheuse méprise, lourde de conséquences, on a longtemps tenu à tort pour des autographes trois des principales copies, soucieuses de fidélité à l'égard de l'original de Bach, tant en ce qui concerne la présentation et la disposition que du point de vue graphique. On s'est ainsi trouvé face à quatre soi-disant originaux au total, présentant entre eux nombre de divergences. Il allait de soi dans un tel contexte que les variantes présentées par ces «autographes» semblaient toutes égales en valeur. Il a fallu attendre les travaux de la recherche musicologique moderne, représenté en particulier par Walther Dehnhard et Alfred Dürr, pour mettre les choses au point. Trois des «autographes» ont été ainsi identifiés comme étant en réalité des copies issues du seul autographe authentique. Il était alors aisé d'expliquer la présence de ces variantes, assez incompréhensibles à première vue.

C'est en 1722 que le compositeur met au propre son texte. On possède des copies attestant de ce premier stade. Au cours des dix ans suivants, jusque vers 1732 donc, Bach inclut un certain nom-

bre de premières corrections à son autographe. Le manuscrit ainsi révisé sert à son tour de modèle pour des copies, lesquelles révèlent donc ce deuxième stade d'élaboration. Bach procède ultérieurement, probablement après 1736, à une nouvelle révision, qui se répercute à son tour dans de nouvelles copies correspondant à ce troisième stade. Au cours des années 40 enfin, il apporte encore des corrections, les troisièmes et dernières, l'autographe présentant alors la rédaction finale de l'œuvre (stade 4). Les soi-disant variantes s'avèrent ainsi n'être en réalité que des notations finalement écartées par le compositeur et rendues caduques par sa dernière version autographe.

C'est donc cet autographe (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. Bach P 415, publié aussi en facsimilé) qui constitue sans conteste la source principale de la présente édition. Les copies ci-dessous énumérées, dont les trois considérées longtemps à tort comme des autographes, ont également été consultées en complément: copie Christian Gottlob Meißner, Haags Gemeente Museum, La Haye, 69 D 14; copie Anonymus 5, Mus. ms. Bach P 401; copie Anna Magdalena Bach et Johann Friedrich Agricola, Mus. ms. Bach P 202; copie Johann Gottfried Walther, Mus. ms. Bach P 1074; copie Johann Christoph Altnickol, Mus. ms. Bach P 402 (les 4 dernières, exclusivement: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). Les copies Meißner et Walther représen-

tent le stade 1, celle d'Anna Magdalena Bach le stade 2; Altnickol correspond au stade 3 et Anonymus 5 reprend une version du *Clavier bien tempéré* antérieur au stade 1, version qui avait été rendue conforme au stade 1 par corrections rajoutées après coup (Meißner, Anna Magdalena et Anonymus 5 ont été évalués par erreur en tant qu'autographes).

Les nombreuses divergences présentées par les copies – pour autant qu'elles ne résultent pas de stades 1 à 4 du texte – proviennent d'erreurs de copie ou sont le résultat de modifications apportées par les copistes de leur propre chef. Ces copies constituent cependant une aide non négligeable là où l'autographe est ponctuellement illisible ou même s'avère incomplet. C'est ainsi qu'il manque dans l'autographe une page comportant le texte de la fugue 13 ainsi que les premières mesures du prélude 14.

Les rajouts de l'éditeur sont placés entre parenthèses lorsqu'il s'agit de signaler que les signes correspondants (p.ex. liaisons, signes d'articulation, accidents dans un tout petit nombre de cas) font défaut dans l'autographe. Il a été également recouru à cette même spécification quand des signes ou indications absents de l'autographe sont présents dans une copie. Une telle caractérisation apparaît justifiée dans la mesure où les rajouts des copies sont sans doute très souvent des rajouts non autorisés par Bach mais des améliorations ou modifications effectuées arbitrairement par les copistes.

Un certain nombre d'ornements, imprimés en petits caractères dans cette édition, ont été repris çà et là du texte

des copies. Ce qui a été précédemment dit concernant les précautions à prendre quant à l'évaluation des sources secondaires est également valable ici. Les copistes remplacent parfois les ornements originaux du compositeur par d'autres notations. Une telle pratique de même que la variabilité de notation des agréments entre les différentes copies font apparaître la grande liberté qui régnait à l'époque dans l'usage des signes d'ornementation. C'est pourquoi lesdits agréments, aussi bien ceux de l'autographe (caractères normaux) que ceux provenant des copies (petits caractères), ne peuvent tenir lieu que de propositions d'exécution laissées à la libre initiative de l'interprète. Les signes *tr*, *~* et *~* sont utilisés indifféremment par Bach pour le trille (tremblement) normal. La table d'agréments, notée par Bach lui-même dans le *Klavierbüchlein* écrit à l'intention de Wilhelm Friedemann Bach, fournit des indications précieuses sur les principaux ornements utilisés par le compositeur (voir ci-dessous).

Les problèmes de texte importants sont explicités dans les *Remarques* publiées à la fin du volume. Nous signalons également toutes les variantes importantes supprimées ou écartées par correction par Bach dans l'autographe. Nous adressons tous nos remerciements aux bibliothèques citées pour les sources aimablement mises à notre disposition.

Munich, printemps 1997
Ernst-Günter Heinemann

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows seven measures with various ornaments indicated above the notes. The second system shows six measures with different ornaments and combinations.

Measure	Ornament(s)
1	Trillo
2	Mordant
3	Trillo und Mordant
4	Cadence
5	Doppelt-Cadence
6	idem
7	Doppelt-Cadence und Mordant
8	idem
9	Accent steigend
10	Accent fallend
11	Accent und Mordant
12	Accent und Trillo
13	idem

Zur Ausführung

Zu Recht bezeichnete Hans von Bülow das *Wohltemperierte Klavier* Bachs als das „Alte Testament der Musik“, während Beethovens 32 Klaviersonaten das „Neue Testament“ darstellen. In der Religion – wie in der Musik – unterliegen Testamente der Interpretation, die zu endlosen Debatten und Diskussionen führen. In jeder Epoche werden Wissenschaftler den identischen Text je unterschiedlich auslegen. Undenkbar ist also die eine gültige Lösung, die jedermann gefällt oder überzeugt. Während ich die Fingersätze für die vorliegende Ausgabe ausarbeitete, war ich mir der schieren Unmöglichkeit meiner Aufgabe beständig bewusst, weshalb ich auch dem Angebot des G. Henle Verlags zunächst zurückhaltend gegenüber stand. Fingersätze sind praktische Vorschläge für den Ausführenden. Von jemandem, der – hoffentlich – beträchtliche Erfahrung mit dem fraglichen Werk hat: Wer zu einer tückischen Expedition auf ein Bergmassiv aufbricht, der tut gut daran, sich der Begleitung eines erfahrenen Bergführers zu versichern.

Die „48er“ sind ein schwer zu erfassendes, mysteriöses „Bergmassiv“. Für welches Instrument hat Bach sie geschrieben? Wir wissen es nicht. Sein Begriff „Clavier“ zielt lediglich auf das Tasteninstrument im Allgemeinen; demnach sind einige Stücke vielleicht für das Cembalo, andere für die Orgel, wieder andere für das Clavichord gedacht. Kann man sie auf dem modernen Klavier spielen? Aber ja, man kann und sollte es auch, allerdings keinesfalls ausschließlich. Alle Tasteninstrumente Bachs unterscheiden sich in mehreren Aspekten vom modernen Klavier; einer davon ist das Fehlen eines Haltepedals. Dieses prächtige Hilfsmittel ist uns von unschätzbarem Nutzen für Beethovens und spätere Musik, aber sicherlich nicht für die Musik Bachs. Man kann das gesamte *Wohltemperierte Klavier* wunderbar spielen, ohne ein einziges Mal das Pedal zu treten (ausgenommen den Schluss der a-moll-Fuge in Band I, denn

bei diesem Stück handelt es sich wahrscheinlich um eine Orgelkomposition, weshalb man die letzten Takte mit zwei Händen allein nicht ausführen kann). Deshalb wollen meine hier abgedruckten Fingersätze ohne den Einsatz des rechten Pedals verstanden und genutzt sein. Ist die Verwendung des Pedals verboten? Sicherlich nicht. Aber das Pedal sollte erst dann (äußerst sparsam) eingesetzt werden, wenn der Pianist das Stück auch ohne dessen Hilfe bewältigt hat. Es kann Farbe in den Klang bringen, es kann aber auch die kontrapunktischen Linien verwischen.

Fingersätze und Artikulation hängen stets voneinander ab, und meine Fingersätze „funktionieren“ nur in Verbindung mit einer bestimmten, beabsichtigten Artikulation. Die Henle-Ausgabe druckt völlig zu Recht den „Urtext“ ab, genau so, wie ihn der Komponist niederlegte. Es bleibt also dem Spieler überlassen, Phrasierung und Artikulation festzulegen, denn Bachs Partituren enthalten höchst selten Bogensetzungen. Die meisten Pianisten des 19. Jahrhunderts bevorzugten ein Bach-Spiel, das „sempre legato“ und „cantabile“ war. Als Reaktion darauf – oder in Rebellion dagegen – bescherte uns das 20. Jahrhundert die „Neue Sachlichkeit“ mit Pianisten, die nun durchweg das Gegenteil praktizierten, also ein gestoßenes „sempre staccato“. Beide Zugänge sind falsch, denn sie sind einseitig. Wir können allen zeitgenössischen Lehrwerken entnehmen, dass die Musik des 18. Jahrhunderts nach abwechslungsreicher Artikulation verlangt. Demnach könnten – nur als Beispiel – vier unbezeichnete Sechzehntelnoten wie folgt ausgeführt werden:



Bach hat diese Ausführungsdetails nicht in seine Partituren hineingeschrieben – er und seine Zeitgenossen benötigten sie nicht –, aber er erwartete hierin zweifellos Abwechslung. Genauso spärlich sind Bachs Angaben zu Tempo und Lautstärke: Ein paar wenige Tempo-

angaben finden sich in Band I (im c-moll-, e-moll- und h-moll-Präludium und in der h-moll-Fuge) und eine einzige in Band II (im h-moll-Präludium). Die *forte*- oder *piano*-Angaben (Band II, gis-moll-Präludium) legen Manualwechsel auf dem Cembalo nahe. Eine der Freuden des Bach-Spielens ist, dass er uns die Freiheit zur eigenen Entscheidung überlässt: Herausforderung und große Unabhängigkeit gleichermaßen. Verzierungen sind lebensnotwendige Bestandteile der „48er“. Einige davon sind notiert, andere nicht. Bach überlieferte uns in seinem „Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach“ die korrekte Ausführung seiner Verzierungszeichen (siehe die Tabelle auf S. VII). Und dennoch: Bis heute wird endlos zum Beispiel über die Frage debattiert, ob man nun einen Triller mit der Hauptnote oder mit der oberen Nebennote beginnt. Ich darf an die Worte Carl Philipp Emanuel Bachs erinnern: Verzierungen dienen dazu, die Musik gefälliger zu machen. Nicht, um sie zuzuschütten. Der gute Geschmack entscheidet über deren richtige Anwendung. Außer der Orgel kann kein Tasteninstrument lange Noten auch lang klingen lassen. Im Moment des Anschlags beginnt der Ton beständig leiser zu werden. Deshalb scheint es mir völlig legitim, lange, über mehrere Takte gehaltene Noten nochmals anzuschlagen, um ihr völliges Verklingen zu vermeiden. Wann und an welcher Stelle wir dies tun sollten, ist eine weitere unserer Wahlmöglichkeiten. Auf dem Klavier – nicht auf dem Clavichord – kann die Ausführung von Akkorden problematisch werden, denn diese tendieren häufig dazu, zu stark und perkussiv zu klingen. Das kann man vermeiden, indem man Akkorde mit einem Arpeggio bricht. Arpeggi können sehr erfindungsreich eingesetzt werden, wie zum Beispiel in der *Chromatischen Fantasie* oder zum Schluss des d-moll-Präludiums aus Band I.

Das *Wohltemperierte Klavier* stellt eine unvergleichliche Sammlung dar, deren Stücke nahezu alle unterschiedlichen Charaktere und Gattungen der Bach'schen Musik beinhalten. Bestimmte Präludien und Fugen könnten Be-

standteil seiner Kirchenmusik sein, während wiederum andere an Tänze wie Allemanden, Couranten und Giguen erinnern. Für den Spieler ist es von größter Bedeutung, dass er mit all diesen Formen vertraut ist und sie entsprechend versteht. Jeder, der ernsthaft an diesem Werk interessiert ist, wird verschiedene moderne Notenausgaben studieren wollen. Von beiden Bänden des *Wohltemperierten Klaviers* sind außerdem Faksimile-Ausgaben der Handschrift Bachs erhältlich, genauso wie zahllose Ausgaben unterschiedlichster Qualität. Wir haben die Wahl. Wie schon Robert Schumann sagte: „Das *Wohltemperierte Klavier* sei Dein täglich Brot“.

Florenz, Frühjahr 2007
András Schiff

Notes on the execution

Hans von Bülow has rightly called Bach's *Well-Tempered Clavier* the Old Testament of music – with Beethoven's thirty-two piano sonatas representing the New Testament. In religion – as in music – testaments are subject to interpretations that lead to endless debate and discussion. In every era, each scholar may interpret the same text differently. Finding a single solution that will please or convince everyone is unimaginable. When working on the fingerings for the present edition I was constantly aware of the sheer impossibility of my task, hence my initial reluctance to accept the invitation of G. Henle Verlag. Fingerings are practical suggestions to the player by someone who – hopefully

– has had considerable experience with the works in question: when embarking on a treacherous mountain expedition it is advisable to have a good guide.

The “48” are very elusive, mysterious “mountains.” What instrument did Bach have in mind when he wrote them? We do not know. The word “Clavier” suggests only keyboard, with some pieces intended for the harpsichord, others for the organ or the clavichord. Can they be played on the modern piano? Yes, they can and they should be, although by no means exclusively. Bach's keyboard instruments all differ from the piano in more than one way, one difference being that they do not have a sustaining pedal. This magnificent device serves us invaluablely in Beethoven's music and afterwards, but certainly not in Bach. The entire WTC can be played perfectly well without touching the pedal (with the exception of the end of the a-minor fugue in Book I. This cannot be executed with two hands alone, because it is probably an organ piece). Thus the present fingerings are meant to be for the hands alone, not for the feet. Is the use of the sustaining pedal forbidden? Of course not. But it must be used sparingly, after the pianist has mastered the piece without its help. It can add colour to the sonority but it can also blur contrapuntal textures.

Fingerings always depend on articulation, and mine only work with a particular articulation in mind. The Henle edition – rightly – prints the “Urtext,” just as the composer wrote it. Bach almost never wrote marks of phrasing and articulation in his scores, so it is up to the player to provide them. Most pianists of the nineteenth century tradition liked to play Bach “sempre legato”, emphasizing the vocal line. As a reaction – or revolt – against this the twentieth century gave us “Neue Sachlichkeit” (new objectivity), with pianists who went to the other extreme and played “sempre staccato”, in a detached manner. Both approaches are wrong because they are one-sided. All contemporary treatises teach us that eighteenth-century music requires varied articulation. Thus – for example – four semiquavers

without marks can be executed as follows:



Bach may not have marked these details in his scores – he and his contemporaries didn't need them – but he certainly expected variety. His instructions concerning tempi and dynamics are equally rare: a few tempo markings in Book I (the c-minor prelude, e-minor prelude, b-minor prelude and fugue), and a single one in Book II (the b-minor prelude). The *forte* and *piano* indications (Book II, g#-minor prelude) suggest a change of manuals on the harpsichord. One of the beauties of playing Bach is that he gives us the freedom to make choices. This is a challenge but also a great liberty. Ornaments are vital elements of the “48.” Some are notated, others are not. In his “Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach” he has given us the correct execution of his embellishments (cf. the table on page VII). Still, even today there are endless arguments about such questions as whether a trill ought to start on the main note or on the upper auxiliary. Let's remember Carl Philipp Emanuel Bach's words: ornaments are there to make music more agreeable, not more crowded. Their application is a matter of good taste. Keyboard instruments – with the exception of the organ – cannot sustain long notes. Once a note has been played, it starts to diminish. Therefore it is absolutely legitimate to repeat notes that are slurred over several bars, if this prevents their disappearance. When and where to do this is another of our choices. Chords on the piano – not on the clavichord – can be problematic, for they often tend to sound heavy and percussive. To avoid this, it helps to break them by playing them *arpeggiando*. Arpeggi can be used very creatively, as in the Chromatic Fantasy, or the end of the d-minor prelude in Book I.

The *Well-Tempered Clavier* is an incomparable collection of pieces representing nearly all the different charac-

ters and genres in Bach's music. Certain preludes and fugues could be parts of sacred works, while others are reminiscent of dances such as allemandes, courantes, and gigue. It is most important that the player should be familiar with these forms, and recognize them. Everyone seriously interested in this work will wish to study it in different modern editions. Facsimile reproductions of the manuscripts of both books are available, as are countless editions of varying quality. The choice is ours. As Robert Schumann has said: "The *Well-Tempered Clavier* should be Thy daily bread."

Florence, spring 2007
András Schiff

Observations pratiques

Hans von Bülow avait qualifié, à juste titre, le *Clavier bien tempéré* de Bach d'Ancien Testament de la musique, par opposition à un Nouveau Testament incarné par les 32 Sonates pour piano de Beethoven. En matière de religion – comme en matière de musique –, les testaments sont sujet à interprétations et sources d'infinis débats et discussions. À chaque époque, les chercheurs livreront, d'un même texte, d'autres interprétations. Il est donc impensable de trouver une seule solution susceptible de convaincre tout le monde. Alors que je travaillais aux doigtés pour la présente édition, j'ai été à chaque instant conscient de l'impossibilité, pure et simple, de mon travail. C'est pourquoi je n'ai tout d'abord accueilli qu'avec réticence l'offre de la Maison Henle. Les doigtés sont des suggestions pratiques proposées à l'exécutant par quelqu'un qui – il faut l'espérer – possède une bonne expérience

de l'œuvre en question: quiconque entreprend une aventureuse expédition en montagne fait bien de s'assurer la compagnie d'un guide expérimenté.

Les «48» sont un fuyant et mystérieux «massif montagneux». Pour quel instrument Bach l'a-t-il écrit? Nous l'ignorons. Le terme «Clavier» renvoie d'une manière générale à un instrument à clavier; ainsi certaines pièces auront peut-être été composées pour le clavecin, d'autres pour l'orgue, et d'autres encore pour le clavicorde. Peut-on les jouer sur un piano moderne? Oui, on le peut et on le devrait, mais non point cependant de manière exclusive. Tous les instruments à clavier de Bach se distinguent à bien des égards d'un piano moderne; l'un d'entre eux est l'absence de la pédale de tenue. Ce superbe et utile accessoire est d'un bénéfice incomparable pour la musique de Beethoven et celle qui suit, mais certainement pas pour celle de Bach. On peut exécuter magnifiquement l'ensemble du *Clavier bien tempéré* sans utiliser une seule fois la pédale (à l'exception de la fin de la fugue en la mineur du Premier livre, car cette pièce a très vraisemblablement été composée pour l'orgue, et c'est pourquoi les deux mains ne suffisent pas à exécuter les dernières mesures. Les doigtés que l'on trouvera ici sont destinés à servir l'exécution de ce passage sans faire appel à la pédale droite. Mais la pédale devra seulement être utilisée (et avec la plus grande parcimonie) lorsque le pianiste sera parvenu à maîtriser ces pièces sans cette aide. Elle peut enrichir la couleur du son, mais elle peut également gommer les lignes du contrepoint.

Les doigtés dépendent toujours du phrasé, et les miens ne «fonctionnent» que si l'on a à l'esprit un phrasé bien précis. L'édition Henle reproduit très légitimement l'*Urtext*, tel qu'il a été mis par écrit par le compositeur. Bach a rarement noté des indications de phrasé ou d'articulation; il revient par conséquent à l'exécutant de les imaginer. La plupart des pianistes du XIX^e siècle préconisaient un jeu «sempre legato» mettant par ailleurs en évidence la teneur *cantabile*. En réaction – ou plutôt en rébellion – contre ce type d'interprétation,

le XX^e siècle imposa une «objectivité retrouvée» avec des pianistes jouant, au contraire, résolument «sempre staccato». Les deux approches sont fausses, car unilatérales. Toutes les méthodes publiées à l'époque nous enseignent que la musique du XVIII^e siècle exige une articulation diversifiée. Ainsi – à titre d'exemple – quatre doubles croches, sans autre indication, peuvent être exécutées ainsi:



Bach n'a pas consigné de tels détails d'exécution dans ses partitions – lui-même et ses contemporains n'en avaient nul besoin –, mais il est sûr que la diversité allait de soi. De même, Bach n'a laissé que de rares indications de tempo et d'intensité: on trouve ici et là quelques indications de tempo dans le Premier livre (dans les préludes en ut mineur, mi mineur et dans le prélude et la fugue en si mineur) et une seule dans le Second livre (dans le prélude en si mineur). Les indications *forte* ou *piano* (Second livre, prélude en sol \sharp mineur) suggèrent des changements de clavier pour une exécution sur clavecin. L'un des charmes de la musique de Bach est qu'elle nous laisse la liberté de faire des choix: il y a là à la fois un défi et une liberté extrême. Les ornements sont un élément vital des «48». Certaines sont notées, d'autres non. Dans son *Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, Bach a consigné l'exécution correcte de ses ornements (voir tableau p. VII). Et pourtant, aujourd'hui encore, on discute à l'infini de savoir si le trille doit commencer par la note principale ou par la note voisine supérieure. Je voudrais rappeler les propos de Carl Philipp Emanuel Bach: les ornements servent à rendre la musique plus agréable, et non pas à la surcharger. Le bon goût décide de leur juste usage. A l'exception de l'orgue, aucun instrument à clavier ne peut tenir les notes longues. Une fois la note attaquée, le son ne cesse de faiblir. C'est pourquoi il me semble tout à fait légitime de rejouer les notes tenues sur plu-

sieurs mesures afin d'éviter qu'elles ne s'éteignent. Il nous appartient de décider quand et comment il convient de le faire. Sur le piano – et non sur le clavier – la réalisation d'accords peut devenir problématique, car ils ont tendance à sonner trop fort et de manière trop percussive. Cela peut être évité en arpégeant ces accords. Les arpèges peuvent être introduits de manière très inventive, comme dans la Fantaisie chromatique et à la fin du prélude en ré mineur du Premier livre.

Le *Clavier bien tempéré* forme une collection de pièces unique en son genre dont presque chacune illustre un caractère et un genre musical différent. Certains préludes et fugues pourraient être des sections d'œuvres sacrées, tandis que d'autres évoquent des types de danses, allemandes, courantes ou gigues. Il est extrêmement important que l'exécutant se familiarise avec ces formes et sache les reconnaître. Celui qui s'intéresse sérieusement à cette œuvre sera sans doute enclin à comparer plusieurs édi-

tions modernes. Il existe des éditions fac-similées du manuscrit autographe des deux volumes du *Clavier bien tempéré* ainsi que d'innombrables éditions de diverses qualités. Nous n'avons que le choix. Comme le disait déjà Robert Schumann: «Que le *Clavier bien tempéré* soit ton pain quotidien».

Florence, printemps 2007
András Schiff

Urtextausgabe Broschur/Paperbound edition: HN 14

Urtextausgabe Leinen/Clothbound edition: HN 15

Ausgabe ohne Fingersatz/Edition without fingering: HN 1014

Studienedition (ohne Fingersatz) zu dieser Ausgabe: HN 9014

Study score (without fingering) for this edition: HN 9014

Printed in Germany