

Bemerkungen

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

I, 2:

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

I, 4:

Der Fingersatz stammt aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, also von Johann Sebastian selbst. Dort dorische Vorzeichnung: nur ein \flat .

I, 7:

Die ersten Takte müssten etwa wie im Notenbeispiel unten ausgeführt werden. Die Vorhaltzeichen in T 6 und 7 fordern fallende 16tel-Vorhalte.

II, 1:

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

II, 3:

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

II, 6:

Die Artikulationszeichen sind nach Kittel wiedergegeben, in T 42 und 44 ergänzt entsprechend T 14 und 16. Der Punkt in T 12 fordert offenbar unbe-

tontes, der Keil in T 14 und 16 betontes Staccato.

III, 1:

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

III, 2:

In der einzig erhaltenen Abschrift dorisch, ohne \flat notiert.

III, 3:

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

III, 6:

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

IV, 1:

In Abschrift aus Bachs Schülerkreis: *Allegro*.

IV, 2:

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

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

IV, 4:

Siehe *Vorwort*, dritter Absatz. – Die beiden erhaltenen Abschriften der Fuge

weichen in Einzelheiten voneinander ab, so in T 30 letztes Achtel g statt a , T 31 erstes Achtel a statt fis , T 52 letztes Sechzehntel d statt c in der Abschrift P 804, in T 50 4. Sechzehntel g statt a , T 55 Mittelstimme dreimal g , T 56 dreimal fis , T 57 dreimal e , T 59 letztes Sechzehntel c^1 , im Schlussakkord fehlen H , d und g in P 1089.

IV, 5:

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

IV, 6:

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

IV, 7:

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

Erlangen, Herbst 1975

Rudolf Steglich

Comments

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

I, 2:

In the “Little Clavier Book” the phrase marks from M 9 to 10 and 13 to 14 only extend to the 1st or 2nd eighth-note. In the musical sense, the phrase mark should extend, of course, over the entire descending figure.

I, 7:

I, 4:

The fingering is from the “Little Clavier Book for Wilhelm Friedemann Bach” and thus derives from Johann Sebastian himself. The Dorian key-signature has only one *b*.

I, 7:

The first measures should be performed about as shown in the example p. 52. The appoggiatura signs in M 6 and 7 denote a sixteenth upper auxiliary note.

II, 1:

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

II, 3:

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

II, 6:

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

III, 1:

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

III, 2:

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

III, 3:

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

III, 6:

In an old copy with the designation “pour la lute” (for the lute), the Dorian key-signature has 2 *b*. In M 24 one *b* is on a level with the *a*¹ above *c*¹. An *ab*¹ is, of course, melodically logical but it is

contrary to the bass harmony. In M 25, the *b* before the *e* should no doubt be a natural.

IV, 1:

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

IV, 2:

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

IV, 4:

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

IV, 5:

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

IV, 6:

1st quarter-note in M 96: In the old copies the lower octave *d*[♯] is added to the *d*^{♯1} – hardly original! In one of Kittel’s copies the fugue closes with the major chord.

IV, 7:

Among the errors in notation marked by Kellner in his own copy is the fourth

from the last sixteenth-note *a* in M 20 – probably an error for *b*.

Erlangen, autumn 1975

Rudolf Steglich

Remarques

M = *measure(s)*

I, 2:

Dans le Clavierbüchlein, le tracé des liaisons de la 9^e à la 10^e et de la 13^e à la 14^e mesure n’est pas clair. La logique musicale paraît exiger la liaison de tout le passage descendant.

I, 4:

Doigté provenant du Clavierbüchlein pour Wilhelm Friedemann Bach, donc de Johann Sebastian lui-même. Là, notation dorienne: seulement un *b* à l’armure.

I, 7:

Les premières mesures devraient être à peu près exécutées selon l’exemple de la p. 52. Les signes de retard aux M 6 et 7 exigent des retards en doubles croches descendantes.

II, 1:

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

II, 3:

4: Dans les copies, les ornements sont écrits de différentes façons, mais ils indiquent tous un long trille préparant la reprise de la mélodie à la mesure suivante. Certains manuscrits exigent un long trille aussi à la M 23.

II, 6:

Les signes d'articulation sont reproduits d'après Kittel et complétés aux M 42 et 44 d'après les M 14 et 16. Le point à la M 12 demande vraisemblablement un staccato non accentué, le *keil* aux M 14 et 16 un staccato accentué.

III, 1:

13: Dans la seule copie conservée, dernière croche de basse *sol* vraisemblablement par erreur au lieu de *mi*.

III, 2:

Dans la seule copie conservée, notation dorienne sans *b* à l'armure.

III, 3:

8: 2^e croche dans cette copie conservée, *la* au lieu de *sol*.

III, 6:

Dans une vieille copie transmise avec l'indication «pour la lute» et avec notation dorienne avec 2 *b* à l'armure. À la M 24 un *b* à la hauteur du *la*¹ sur le *do*¹: *lab*¹ est mélodiquement sensé, mais contredit la signification harmonique de la basse. À la M 25, *b* devant *mi*, vraisemblablement par erreur à la place d'un bécarré.

IV, 1:

Une copie des élèves de Bach comporte l'indication *Allegro*.

IV, 2:

Dans les deux copies conservées, à la M 21, 2^e croche *sol*² au lieu de *fa*²; à la M 22, 3^e double croche *ré*² au lieu de *do*². – Pour des raisons techniques d'écriture, les anciennes copies accordent la préférence dans cette fugue au groupement deux par deux au lieu de quatre par quatre des croches par des barres; dans une des copies cependant, une barre réunit les croches par quatre à la 3^e mesure: un signe que pour cette fugue (mais pas pour la suivante!) le groupement des noires en demi-mesures est essentiel? Pour amener l'exécutant à comprendre la division en demi-mesures et pour l'empêcher de hacher la mesure en accentuant uniformément les noires, il semble justifié de réunir à chaque fois quatre croches par une barre.

IV, 4:

Voir *Préface*, troisième alinéa. – Les deux copies conservées de la fugue diffèrent en ce qui concerne certains détails l'une de l'autre, p. ex. à la M 30, dernière croche *sol* au lieu de *la*, M 31,

1^{re} croche *la* au lieu de *fa*¹, M 52, dernière double croche *ré* au lieu de *do* dans la copie P 804, à la M 50, 4^e double croche *sol* au lieu de *la*, M 55 voix médiane trois fois *sol*, M 56 trois fois *fa*¹, M 57 trois fois *mi*, M 59 dernière double croche *do*¹, accord final sans *Si*, *ré* et *sol* dans P 1089.

IV, 5:

Le prélude comme la fugue se terminent par l'accord majeur dans une copie du cercle d'élèves de Bach.

IV, 6:

1^{re} noire à la M 96: dans les anciennes copies, en plus de *ré*¹, l'octave inférieure *ré*¹ rien d'original! Dans une copie provenant de Kittel, la fugue se termine par l'accord majeur.

IV, 7:

Parmi les errata indiqués dans la copie de Kellner, nous mentionnons à la M 20 le *la* (4^e double croche avant la fin), mis probablement à la place de *si* par erreur.

Erlangen, automne 1975
Rudolf Steglich