Johann Sebastian Bach

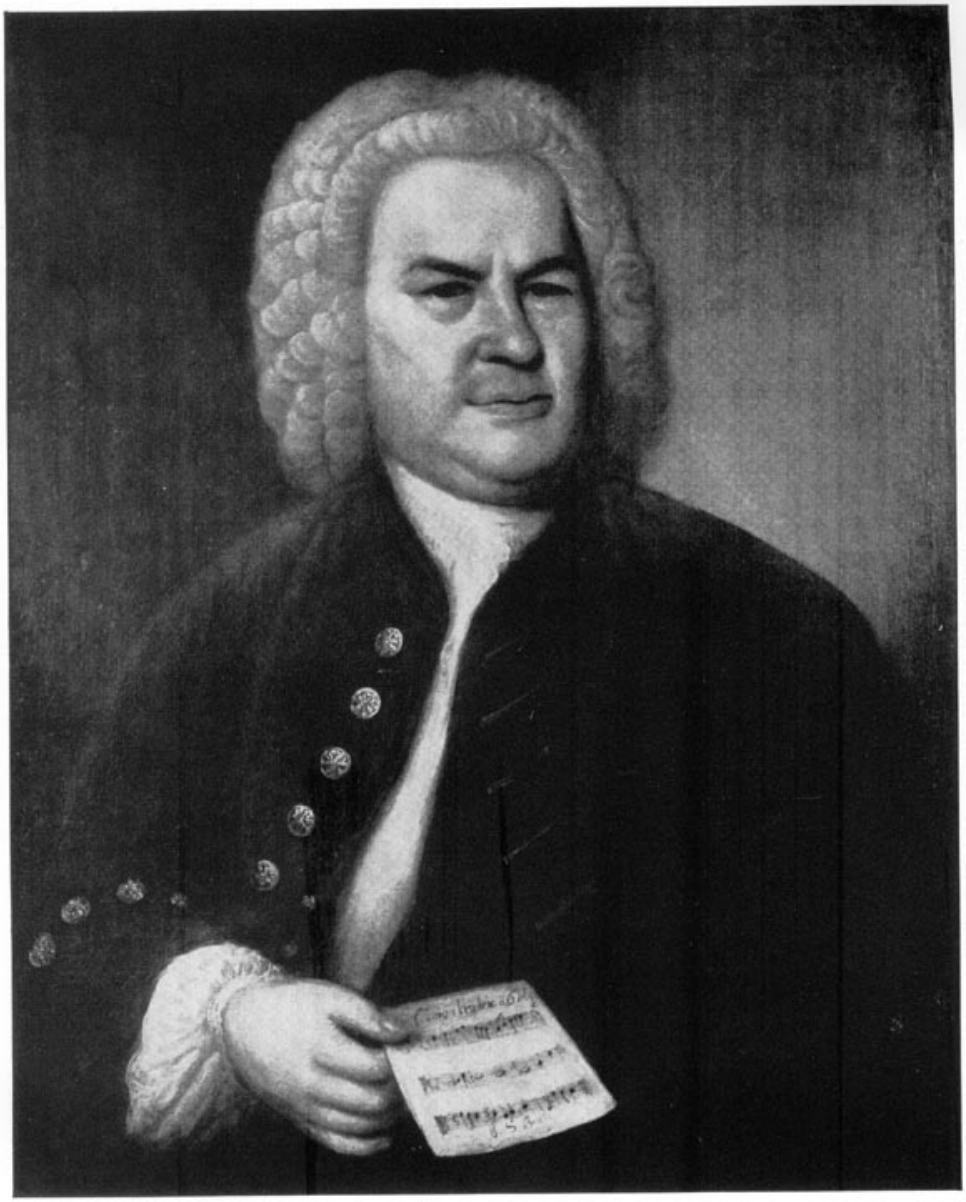
Das Wohltemperierte Klavier
Teil I

The Well-Tempered Clavier
Part I

Herausgegeben von / Edited by
Ernst-Günter Heinemann

Fingersatz von / Fingering by
Hans-Martin Theopold

G. Henle Verlag



JOHANN SEBASTIAN BACH

Gemälde von Elias Gottlieb Haussmann

Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig

INHALT

BWV 846-869

	PRAELUDIEN	FUGEN
1.	Seite 2	a 4 voci
2.	Seite 6	a 3 voci
3.	Seite 10	a 3 voci
4.	Seite 16	a 5 voci
5.	Seite 22	a 4 voci
6.	Seite 26	a 3 voci
7.	Seite 30	a 3 voci
8.	Seite 36	a 3 voci
9.	Seite 42	a 3 voci
10.	Seite 46	a 2 voci
11.	Seite 52	a 3 voci
12.	Seite 56	a 4 voci
13.	Seite 62	a 3 voci
14.	Seite 66	a 4 voci
15.	Seite 70	a 3 voci
16.	Seite 76	a 4 voci
17.	Seite 80	a 4 voci
18.	Seite 84	a 4 voci
19.	Seite 88	a 3 voci
20.	Seite 94	a 4 voci
21.	Seite 102	a 3 voci
22.	Seite 106	a 5 voci
23.	Seite 110	a 4 voci
24.	Seite 114 Andante	a 4 voci Largo

Vorwort

J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier, erster Teil, ist in der 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 auffgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach. p.t: HochFürstlich AnhaltCöthenischen CapelMeistern und Directore derer Cammer Musiquen. Anno 1772.* 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

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

Préface

Le Clavecin 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 Clavecin bien tempéré, ou Préludes et Fugues à travers toutes les tonalités … Composé et confectionné pour le profit et l'usage de la jeunesse musicienne désireuse de se former, aussi bien que de ceux qui ont déjà acquis une habileté dans cette étude par Jean Sébastien Bach. p. t.: Maître de Chapelle du prince Léopold d'Anhalt Köthen et Directeur de sa Musique de chambre. Anno 1772.* 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'utilisation 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 d'un programme tonal, majeur et mineur, complet.

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 Clavecin 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

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 Neuausgaben 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

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 Preußischer Kulturbesitz in Berlin, Music Collection with Mendelssohn Archive (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

musicaux de l'époque. Ceci explique pourquoi, alors que le recueil était déjà diffusé à travers de nombreuses copies, il a fallu encore quelque 30 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 Clavecin bien tempéré, 1er livre est restée longtemps ignorée. A 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» avaient toutes «droit de cité». 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 nombre 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

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 Korrektureintragungen 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 (Kleinstich) als Vorschläge für die eigene Gestaltung aufgefasst werden. Die Zeichen *tr*, ∞ und ∽ stehen bei Bach gleichbedeutend für den gewöhnlichen Triller. Die folgende Verzierungstabelle (Ausschnitt),

include the Christian Gottlob Meißner MS (Gemeente Museum, The Hague, 69 D 14) and a group of MSS likewise located at the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin: 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 man-

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). Les copies Meißner et Walther représentent le stade 1, celle d'Anna Magdalena Bach le stade 2; Altnickol correspond au stade 3 et Anonymus 5 reprend une version du Clavecin 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.

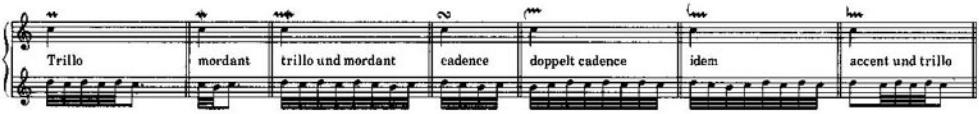
Les rajouts de l'éditeur sont placés entre parenthèses lorsqu'il s'agit de signaler que les signes correspondants (p.ex. liaisons, signes d'articulation, accidents dans un tout petit nombre de cas) font défaut dans l'autographe. Il a été également recouru à cette même spécification quand des signes ou 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

die Bach im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach niedergeschrieben hat.

uscripts (in small print) should therefore be regarded merely as suggestions for the

de même que la variabilité de notation des agréments entre les différentes copies font



erläutert einige für Bach wesentliche Ornamente.

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.

reader's own interpretation. In Bach's handwriting, the sings ***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 here in excerpt.

Major textual problems are discussed in the Remarks 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.

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 (extrait), 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.

Les problèmes de texte importants sont explicités dans les Remarques publiés 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.

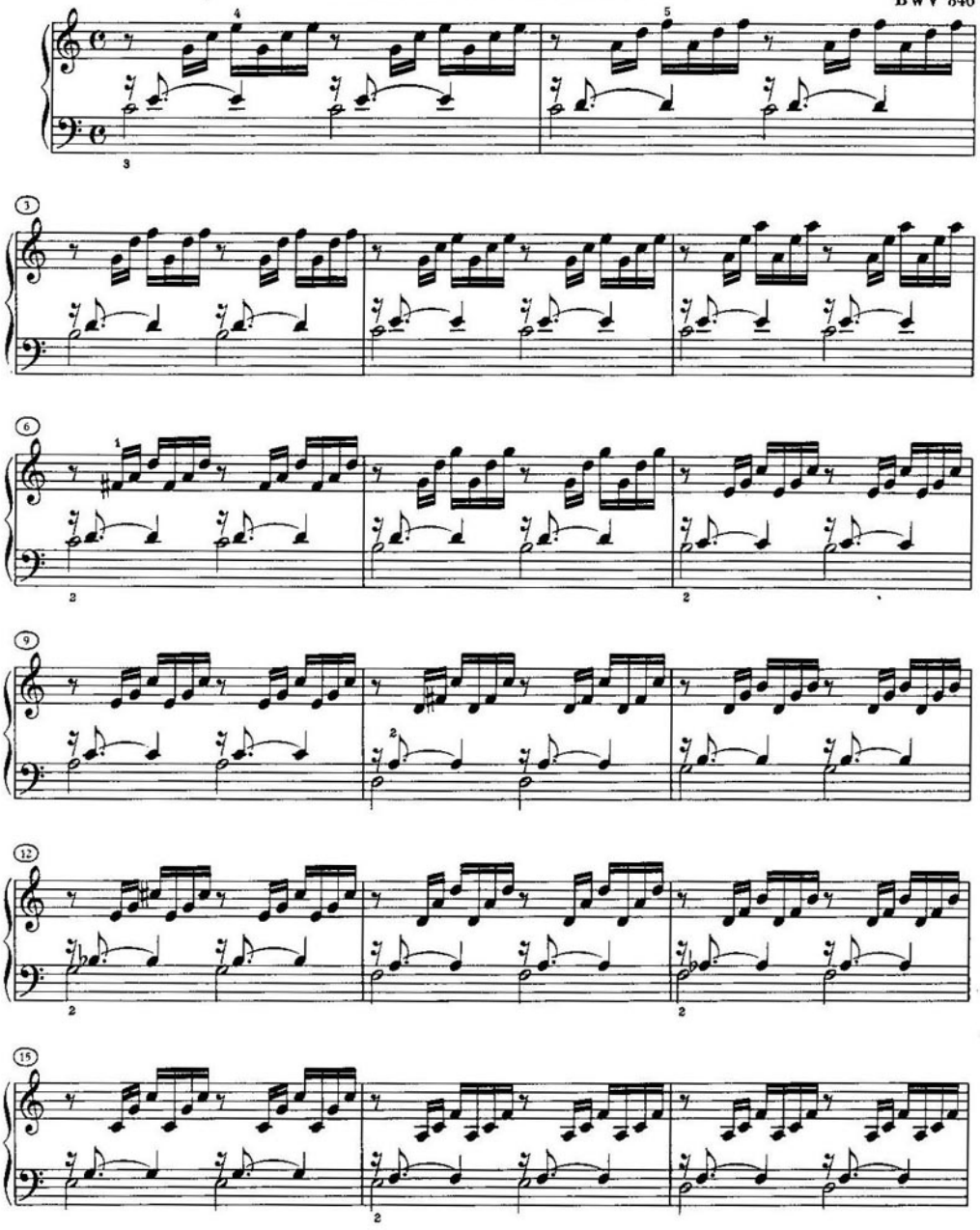
München, Frühjahr 1997 Ernst-Günter Heinemann

DAS WOHLTEMPERIRTE CLAVIER

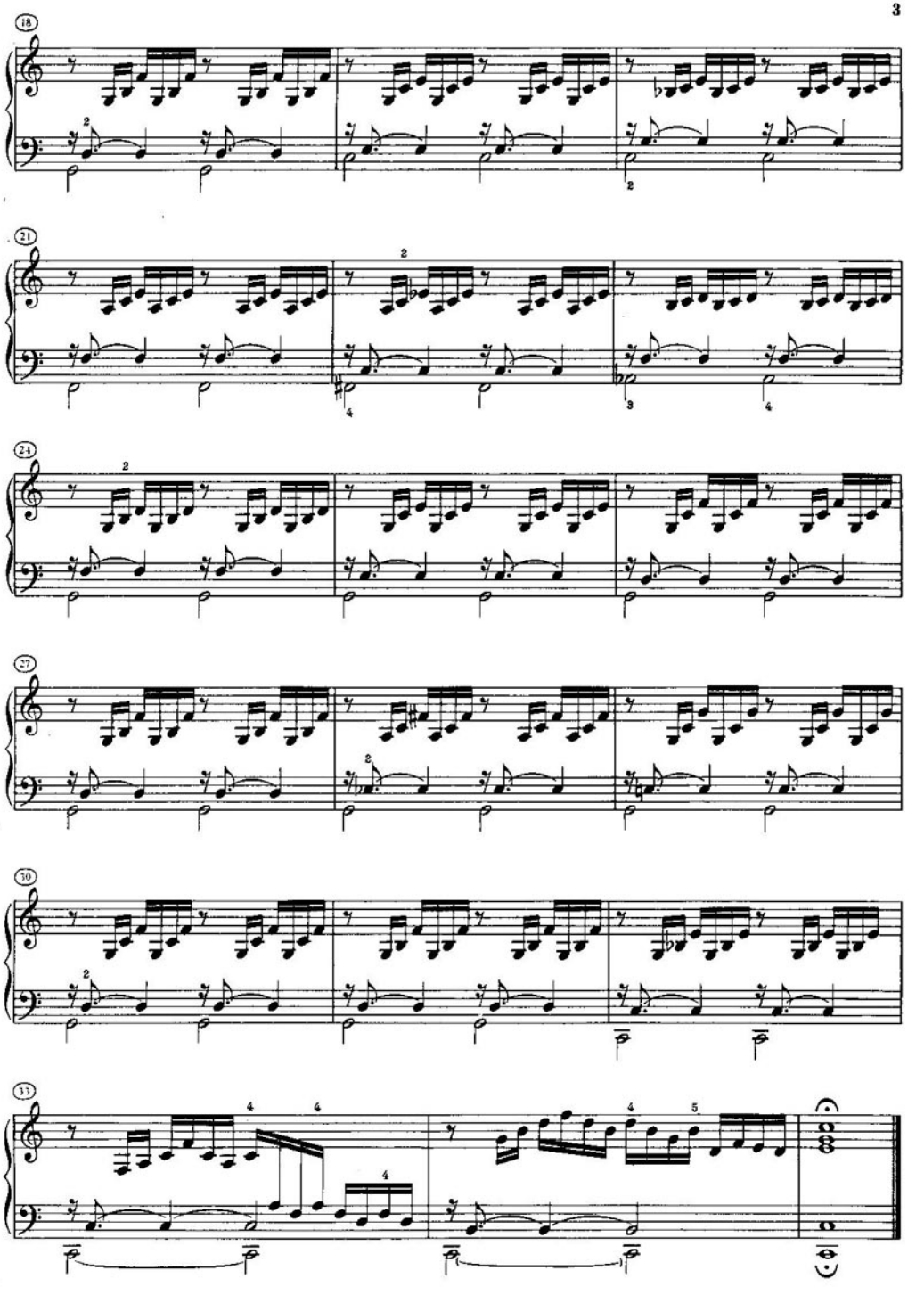
TEIL I

PRAELUDIUM I

BWV 846



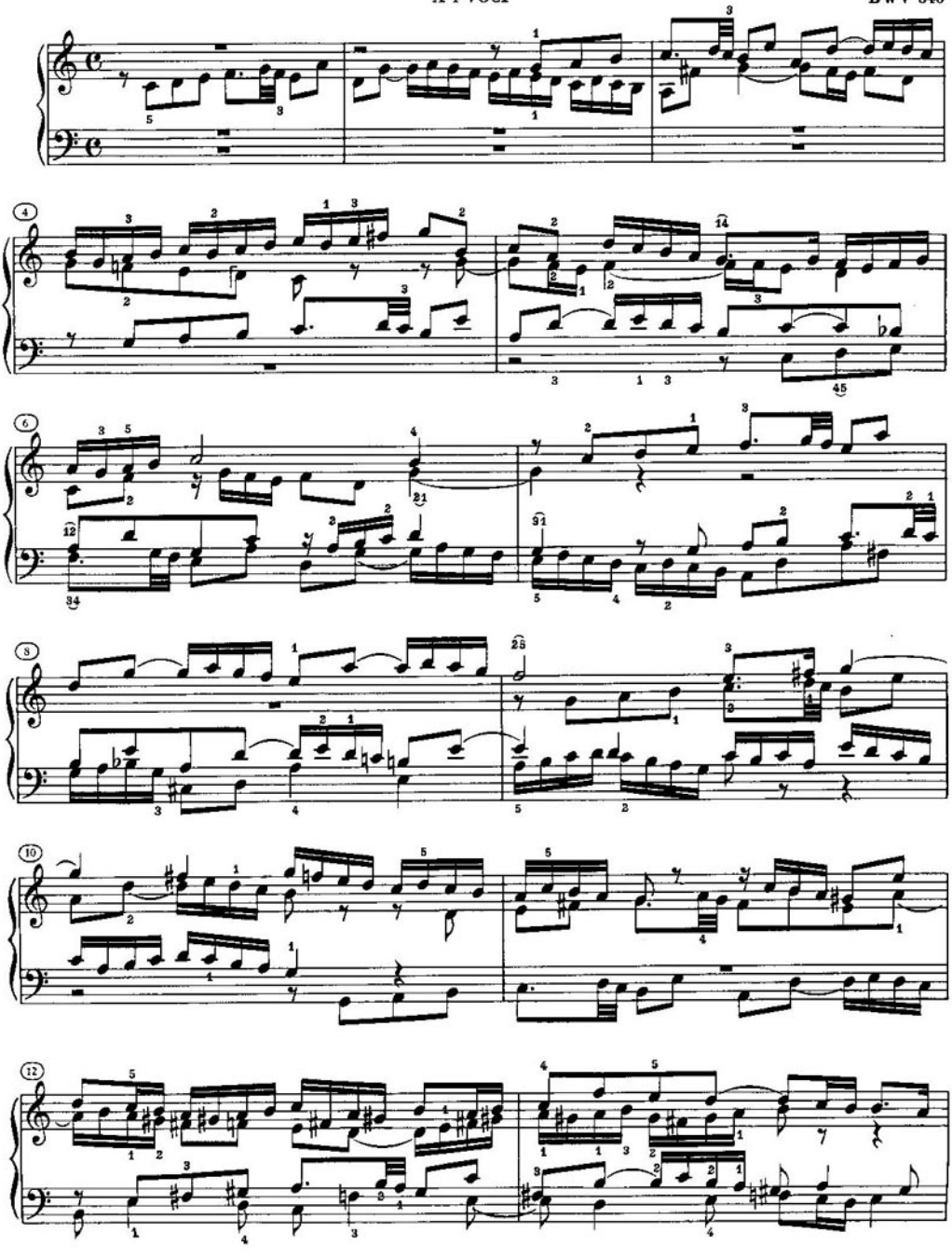
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 1997 by G. Henle Verlag, München.

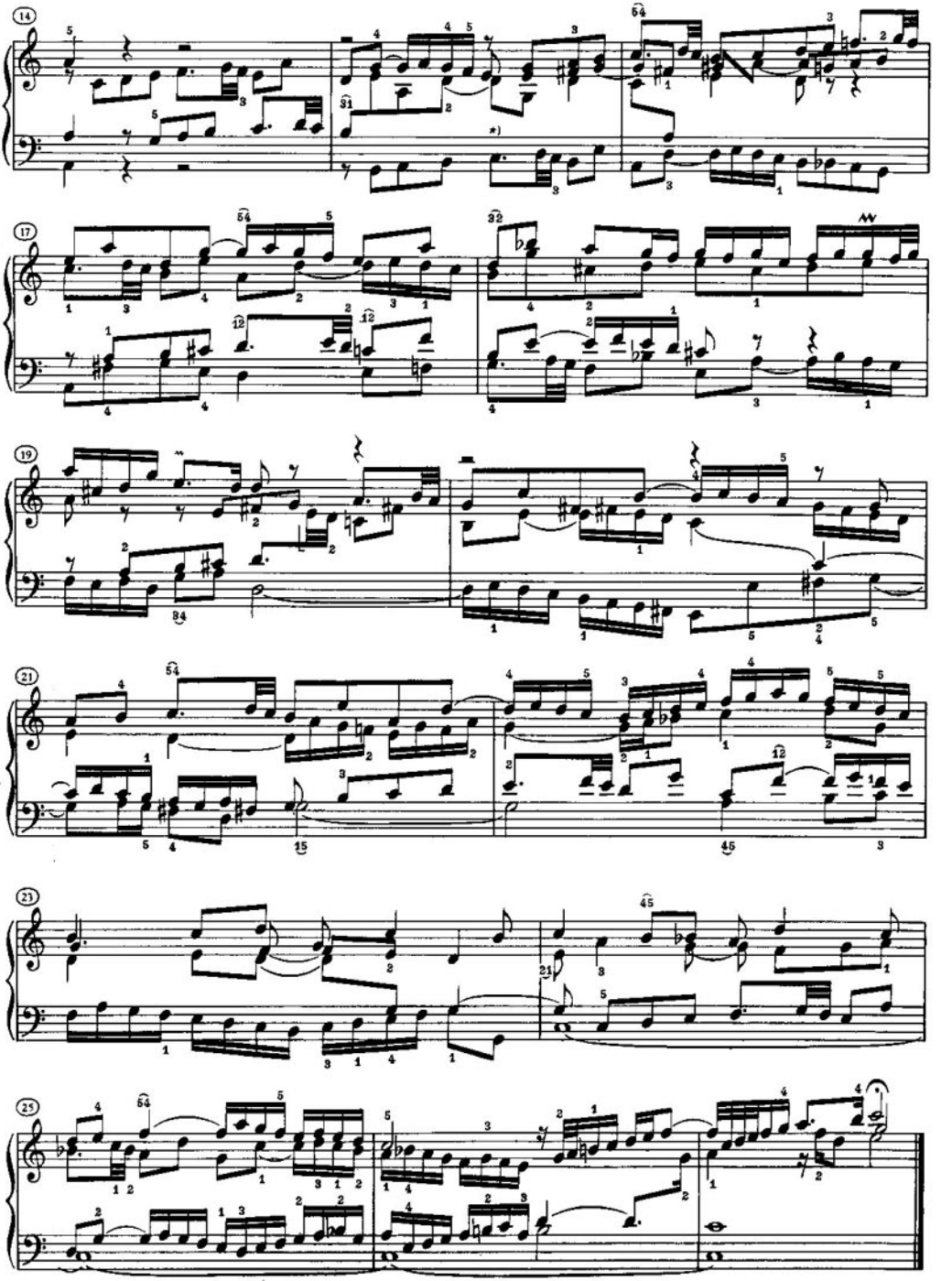

18
21
24
27
30
33

FUGA I

A 4 VOCI

BWV 846

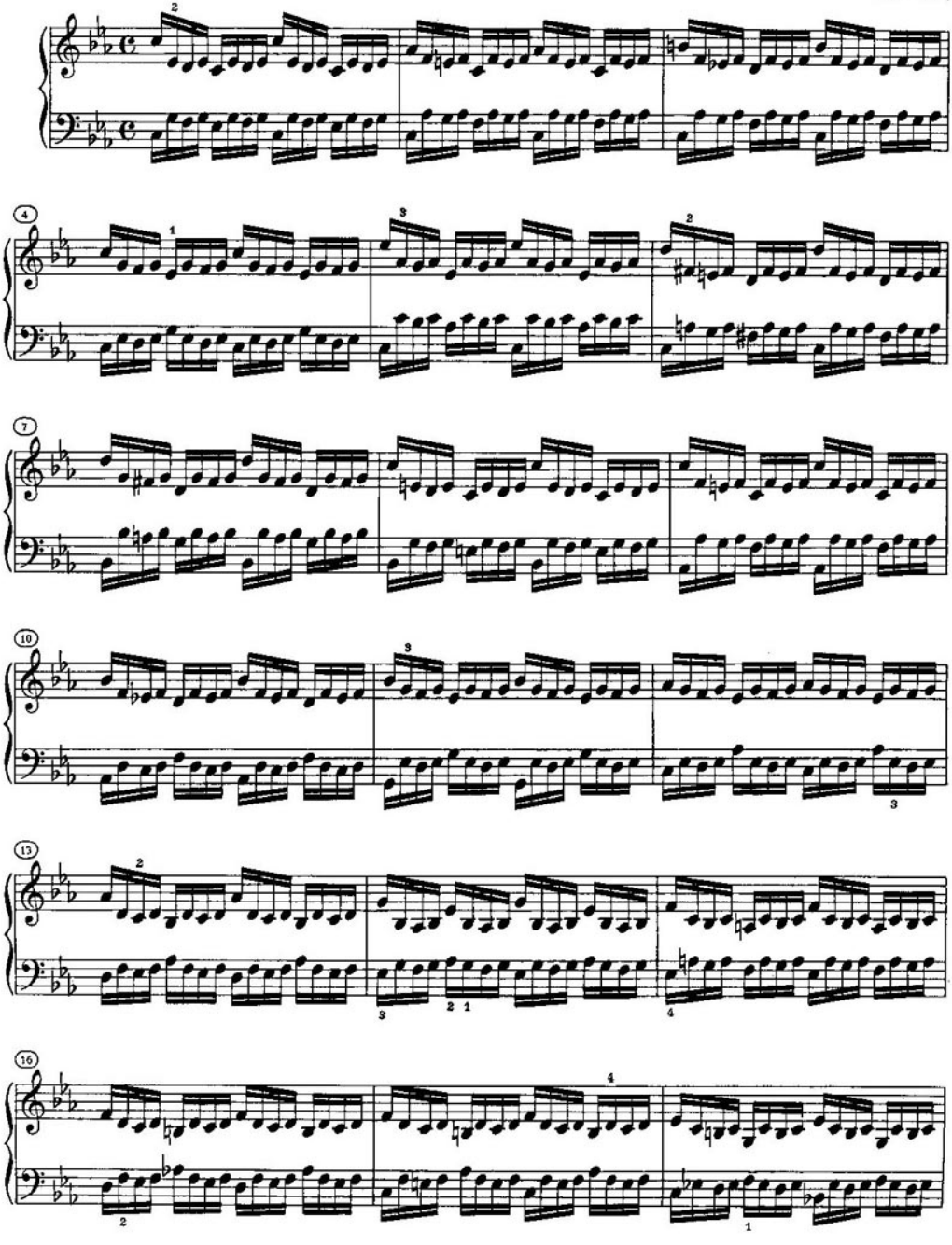


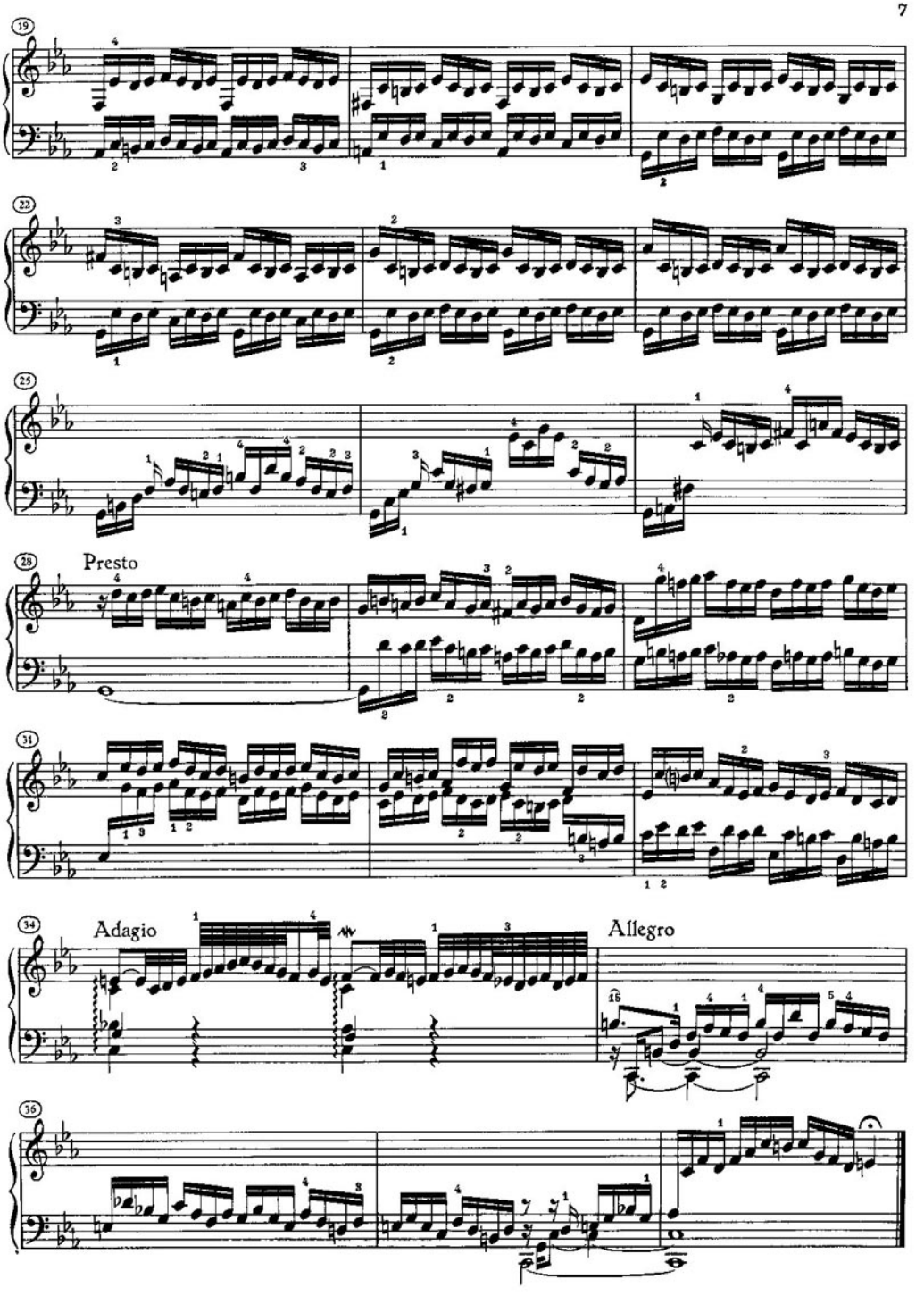


*) Siehe Bemerkungen *) See Remarks *) Voir Remarques

PRAELUDIUM II

BWV 847

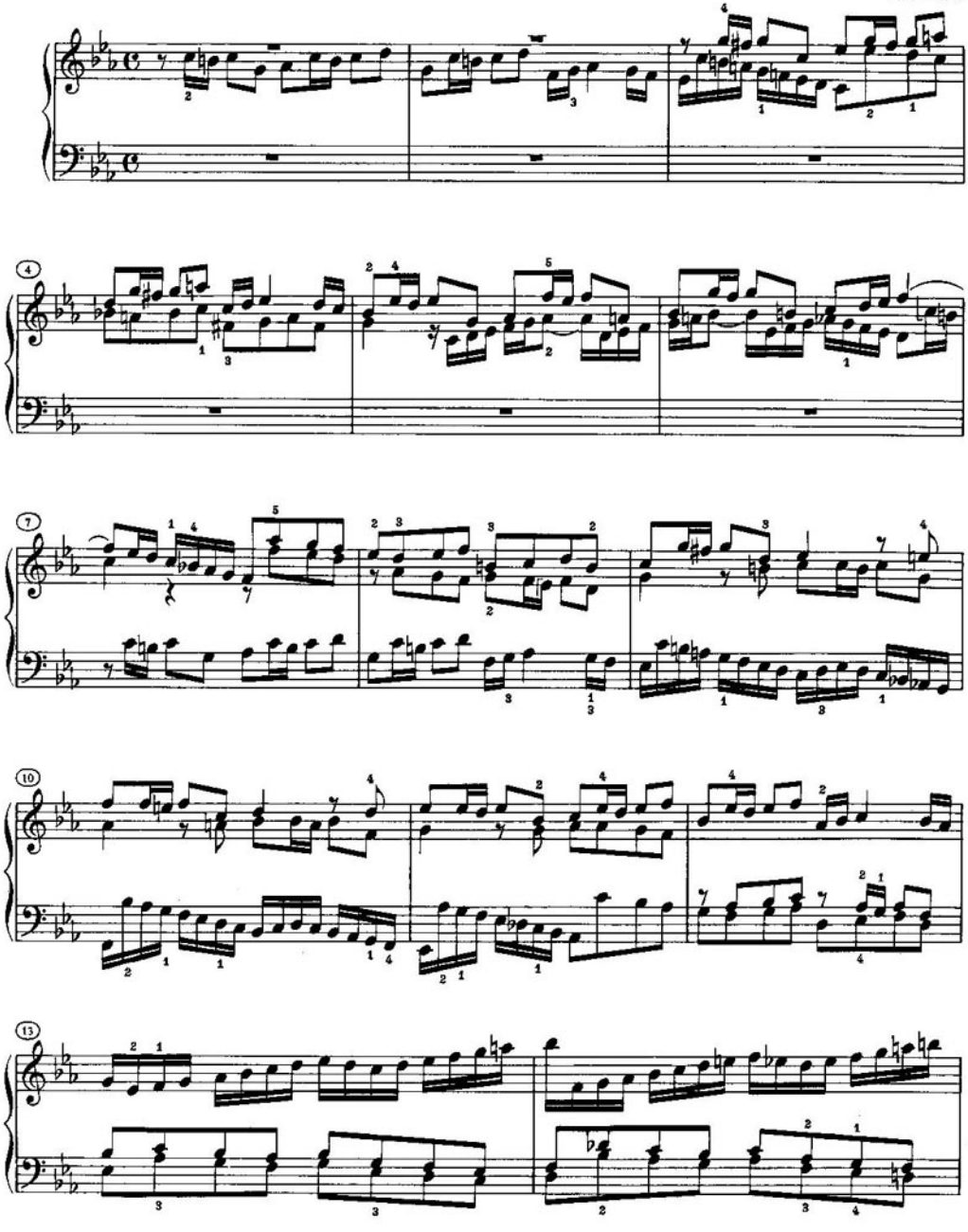


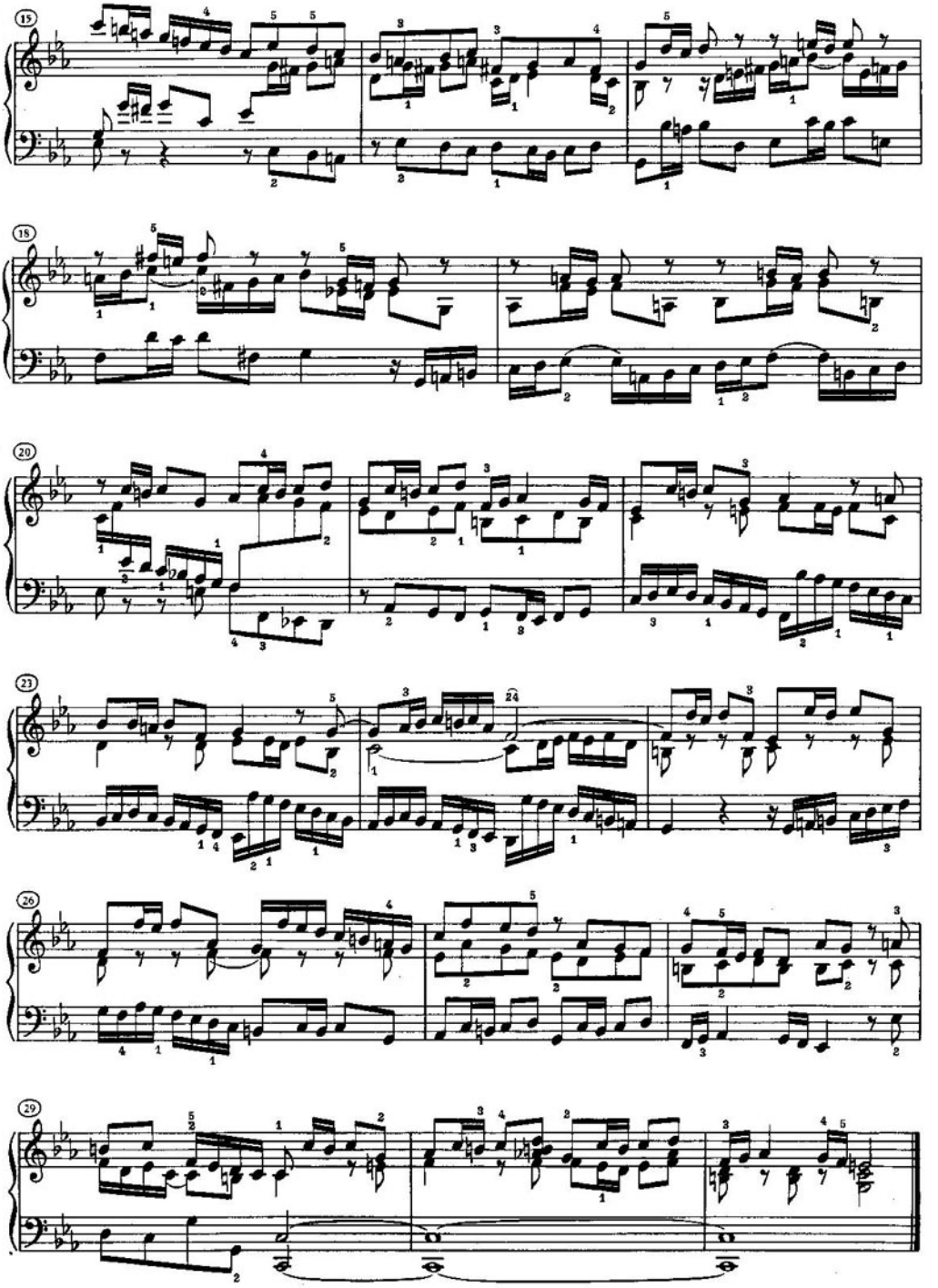

19
22
25
28
Presto
31
34
Adagio
Allegro
36

FUGA II

A 3 VOCI

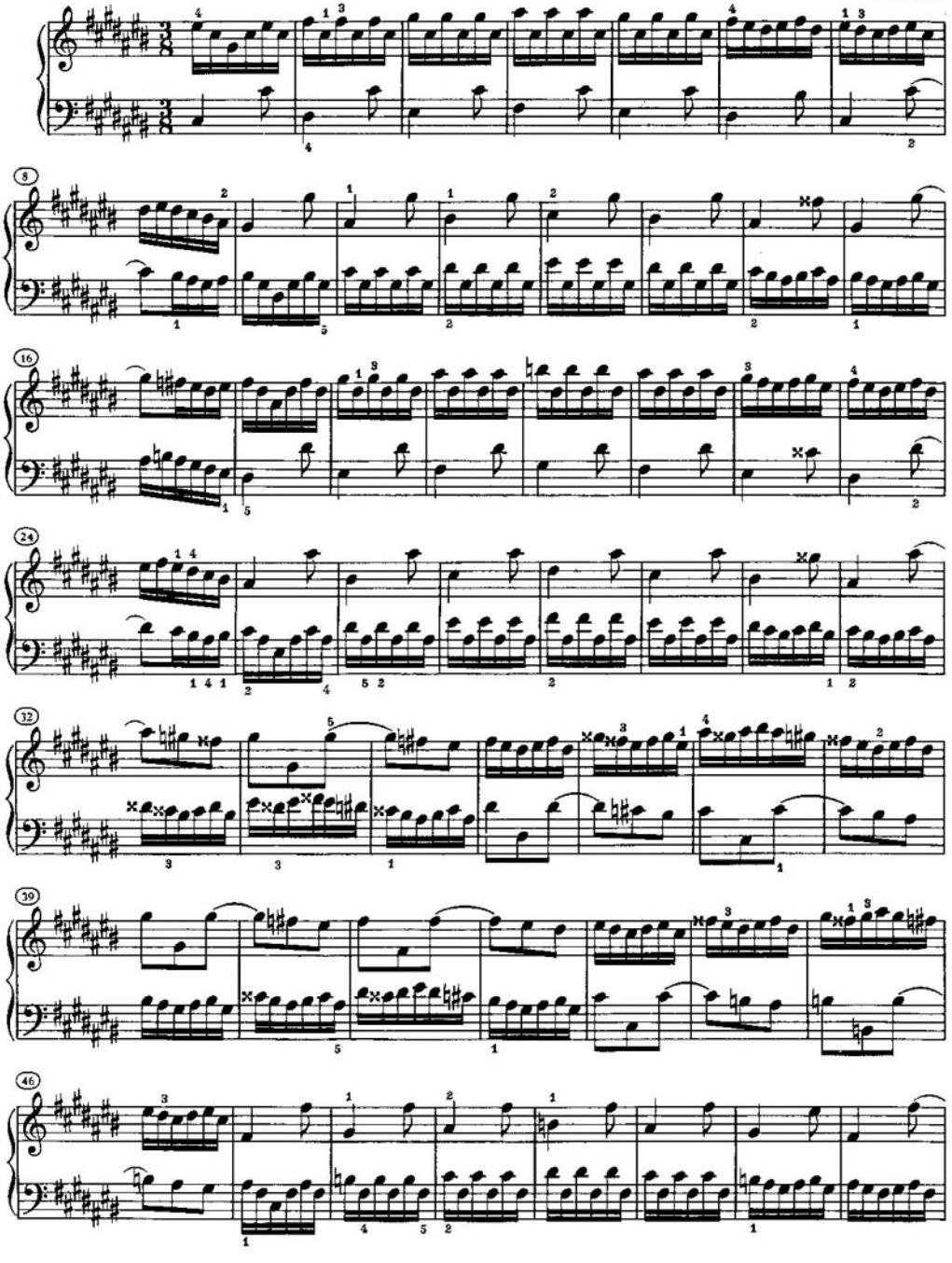
BWV 847

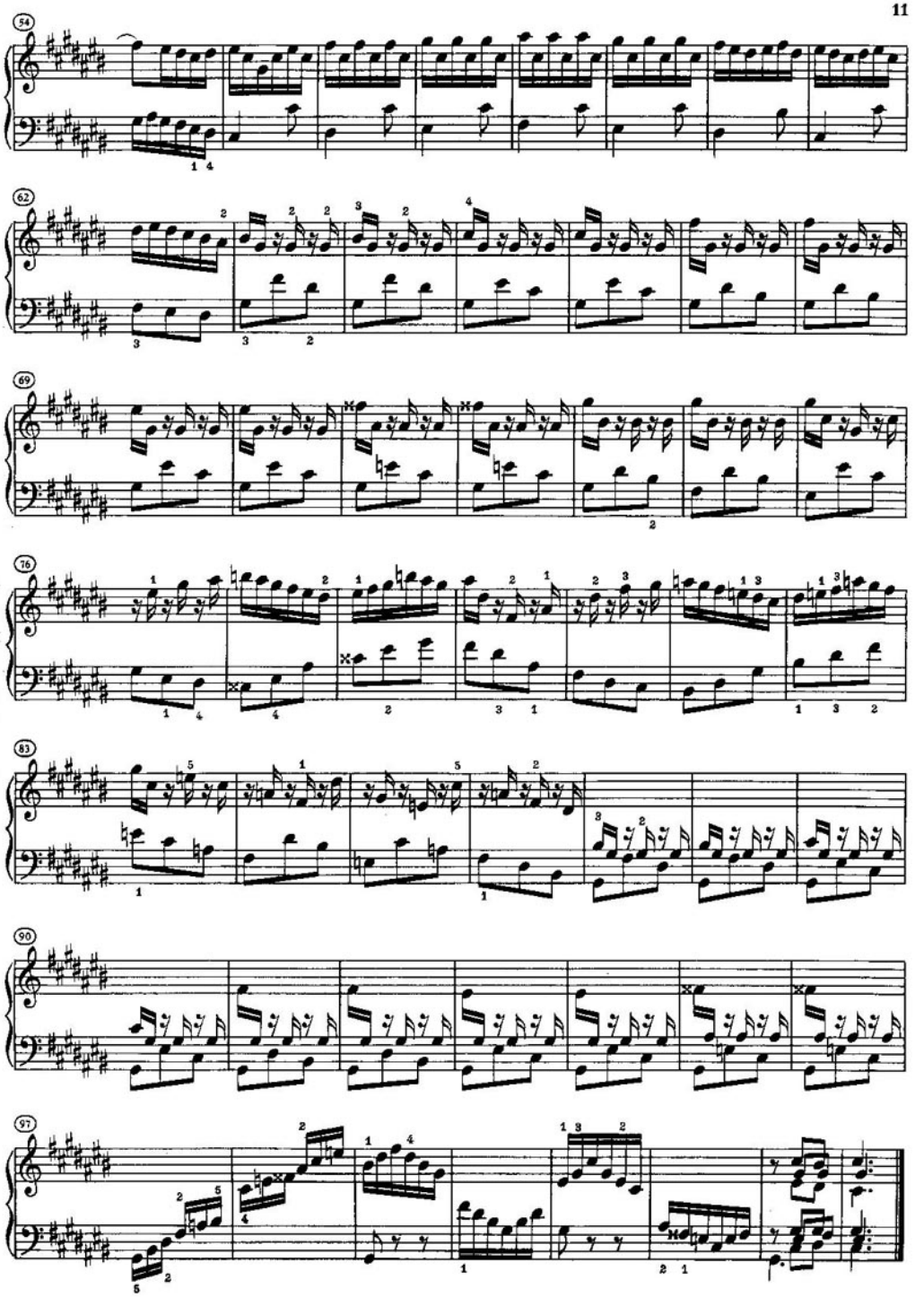




PRAELUDIUM III

BWV 848

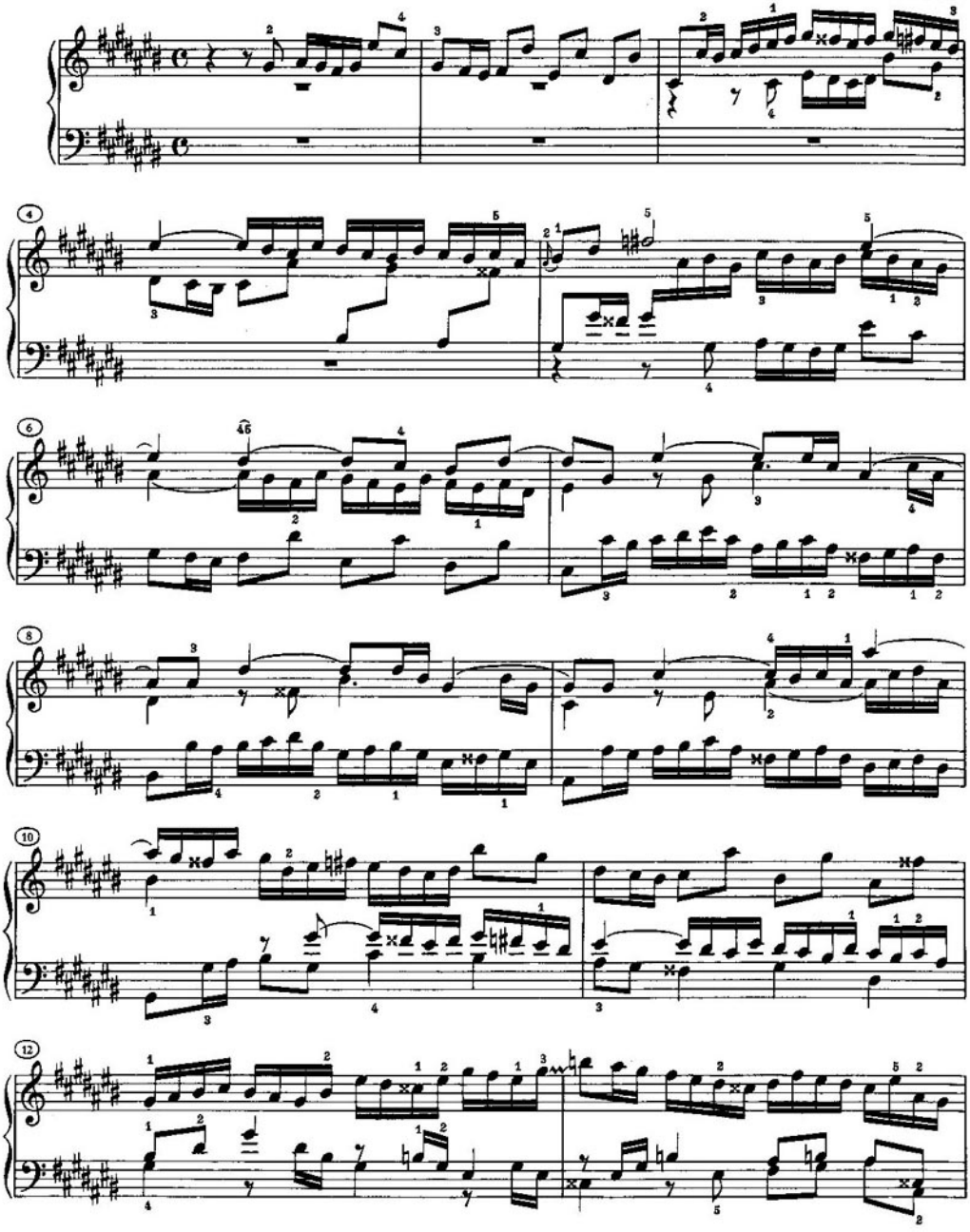


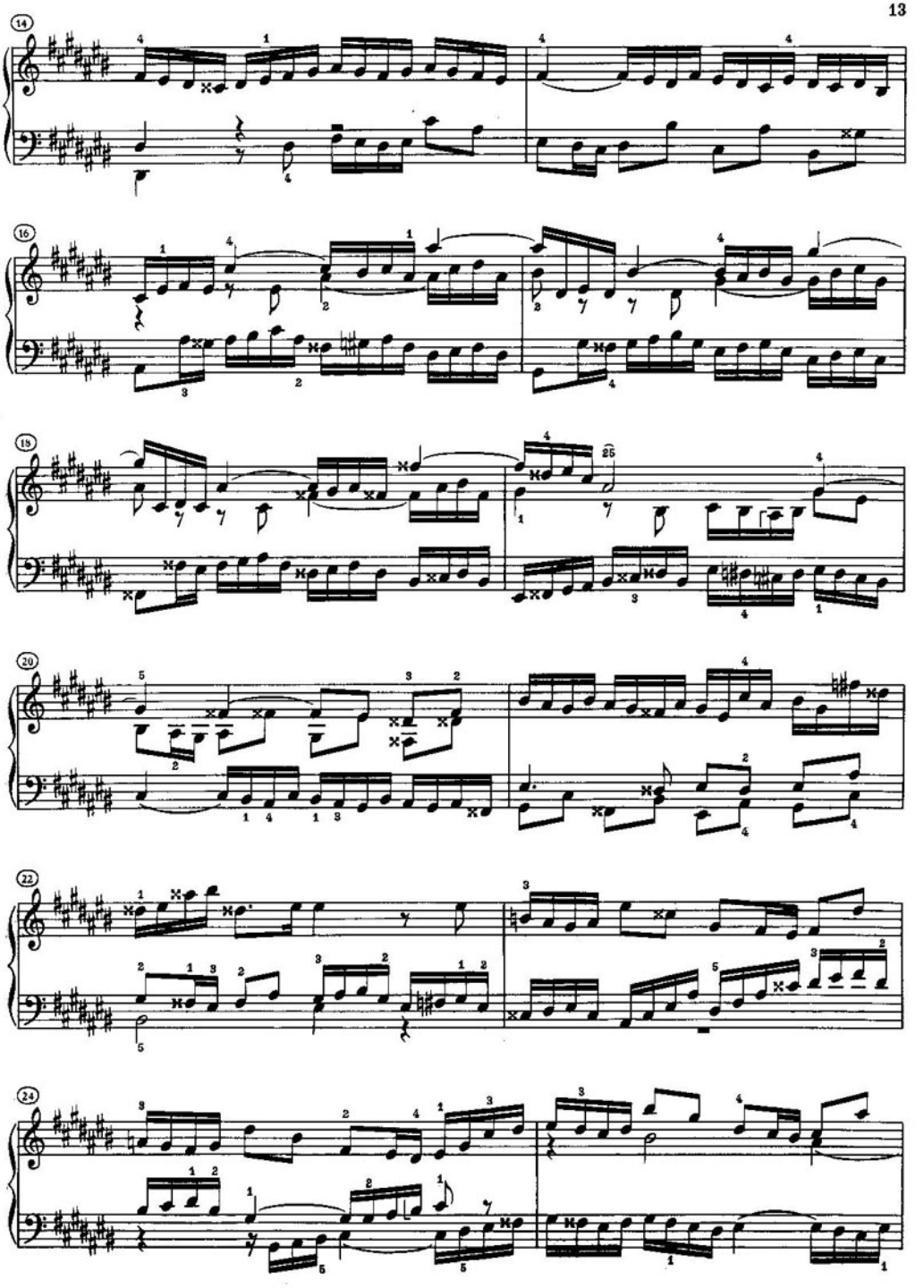

54
62
69
76
83
90
97

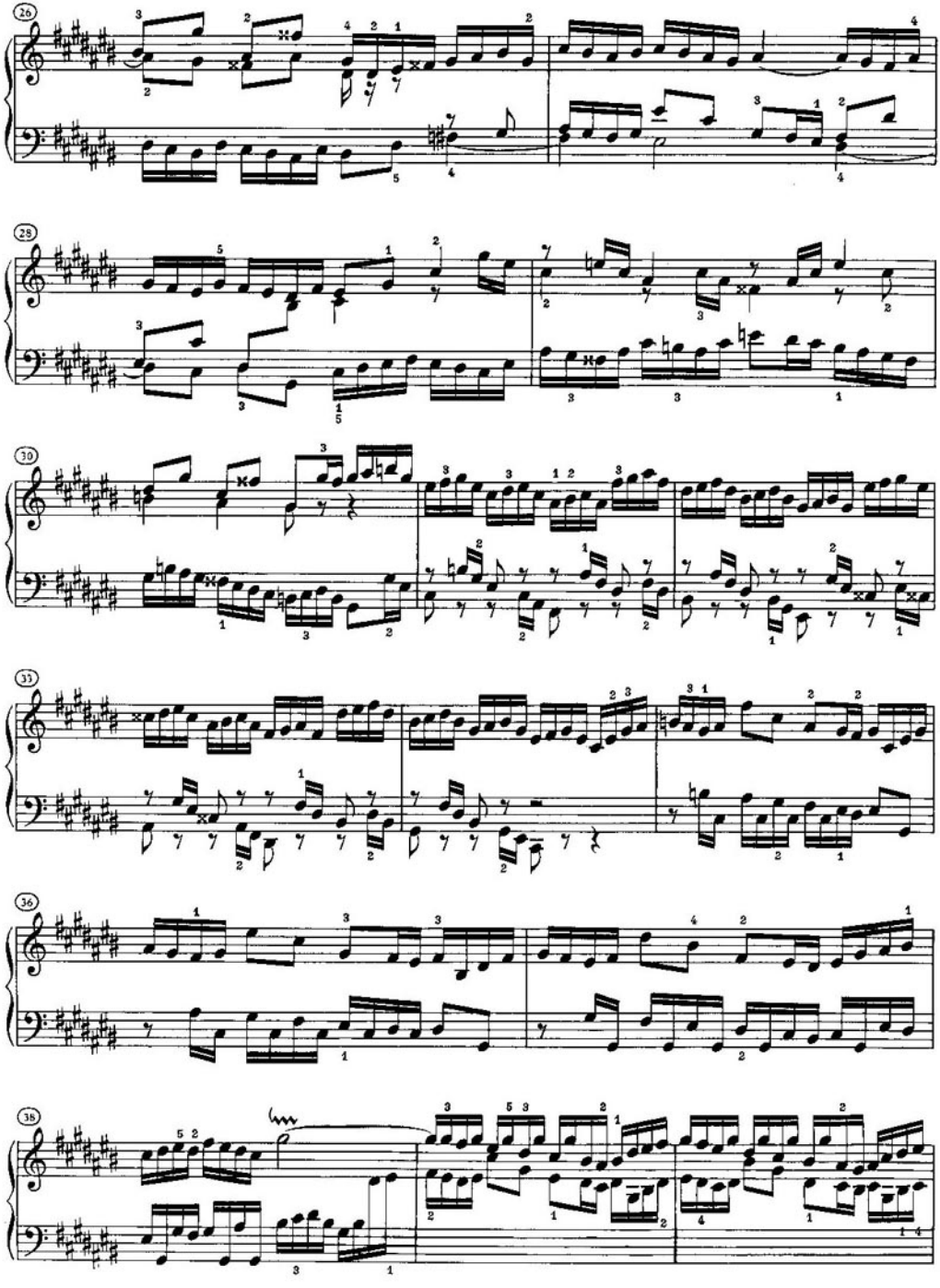
FUGA III

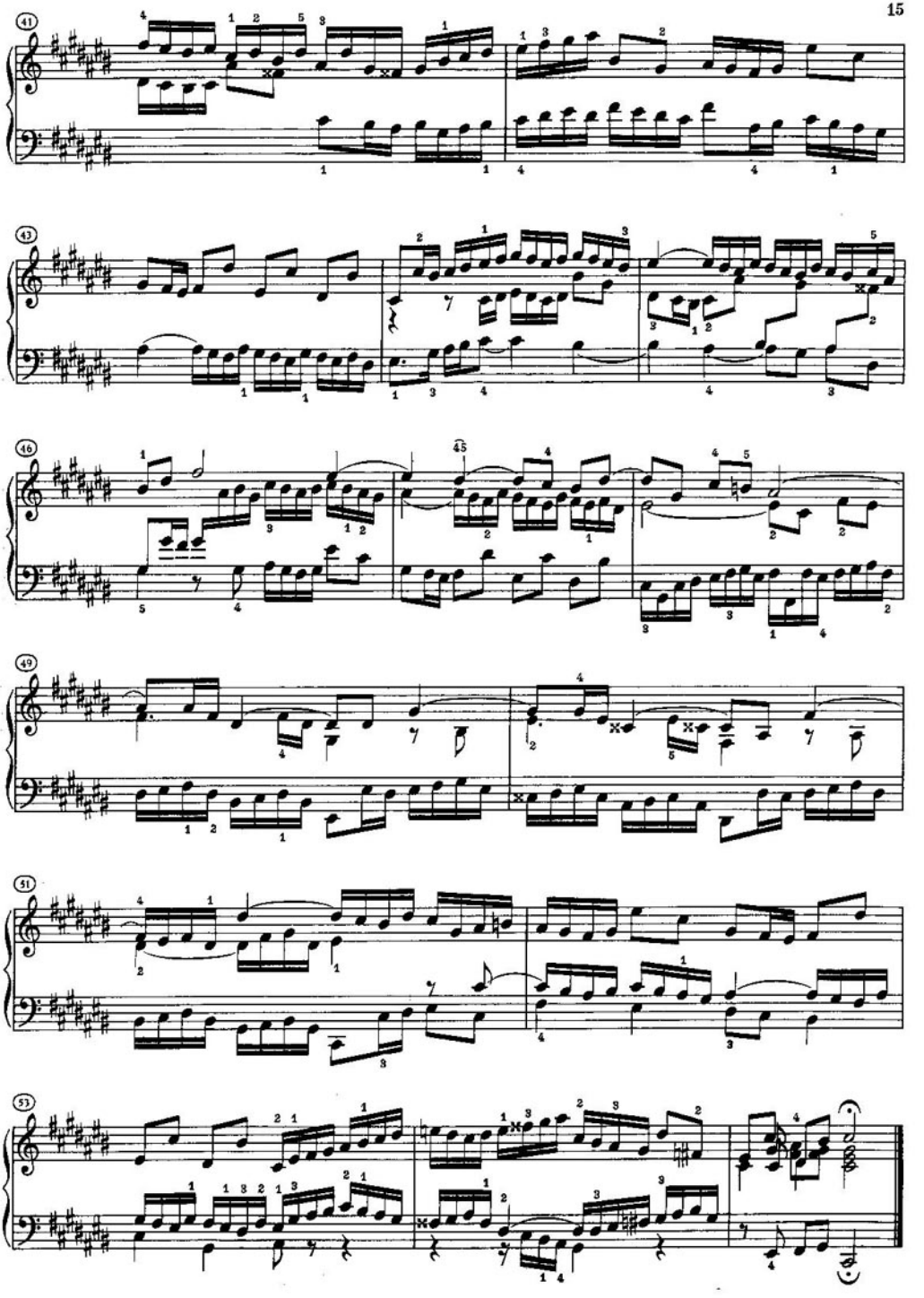
A 3 VOCI

BWV 848



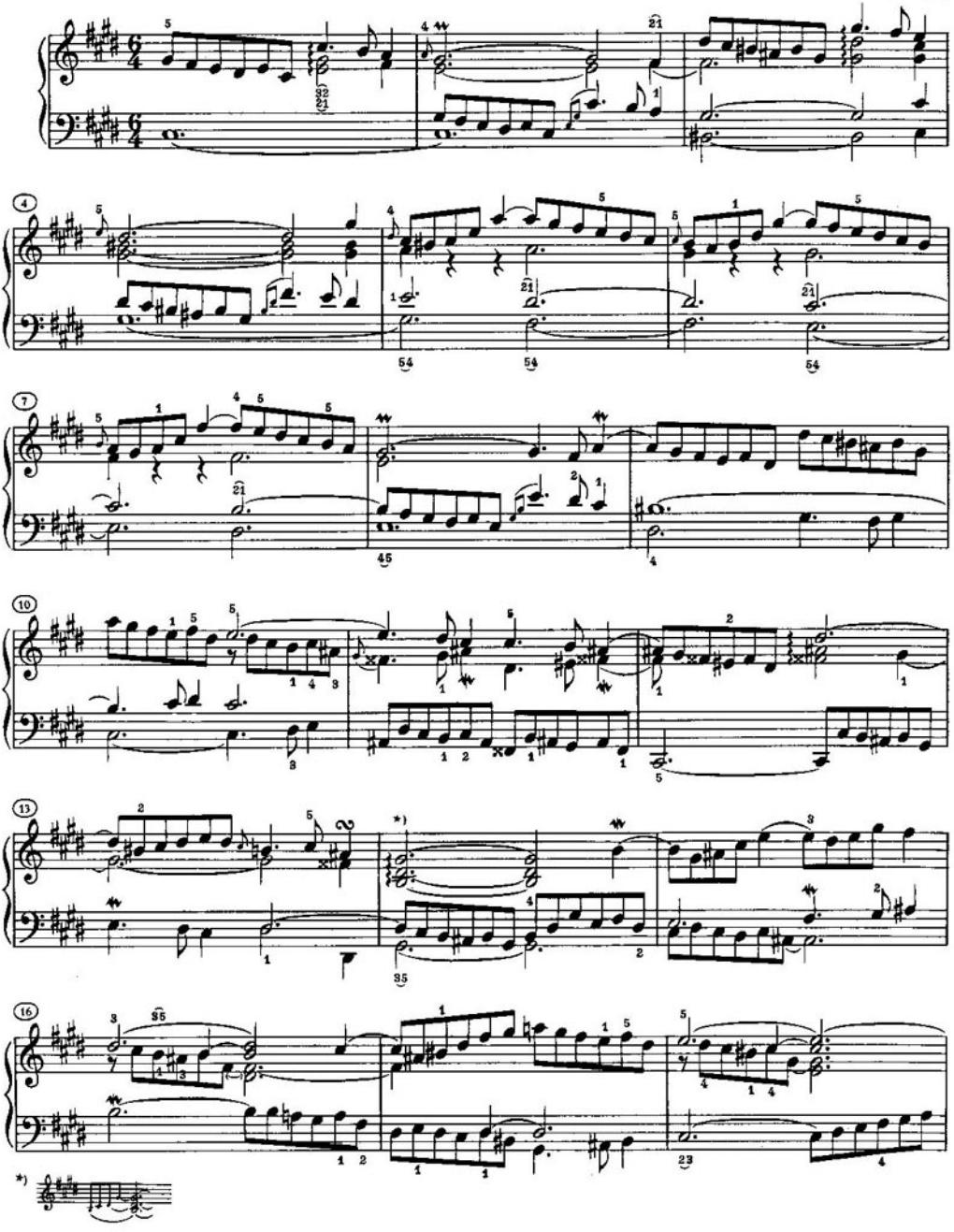


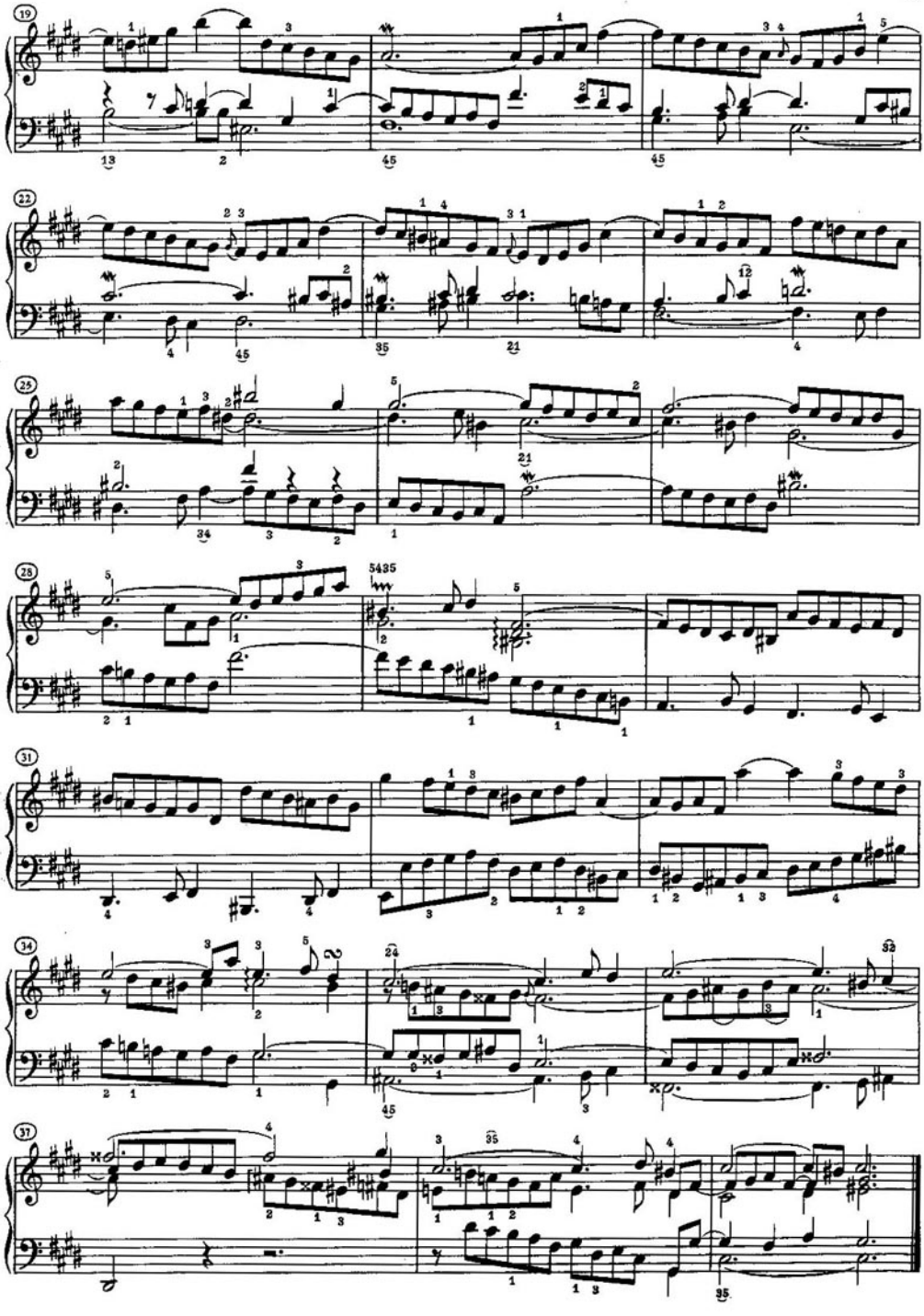

26
28
30
33
36
38



PRAELUDIUM IV

BWV 849

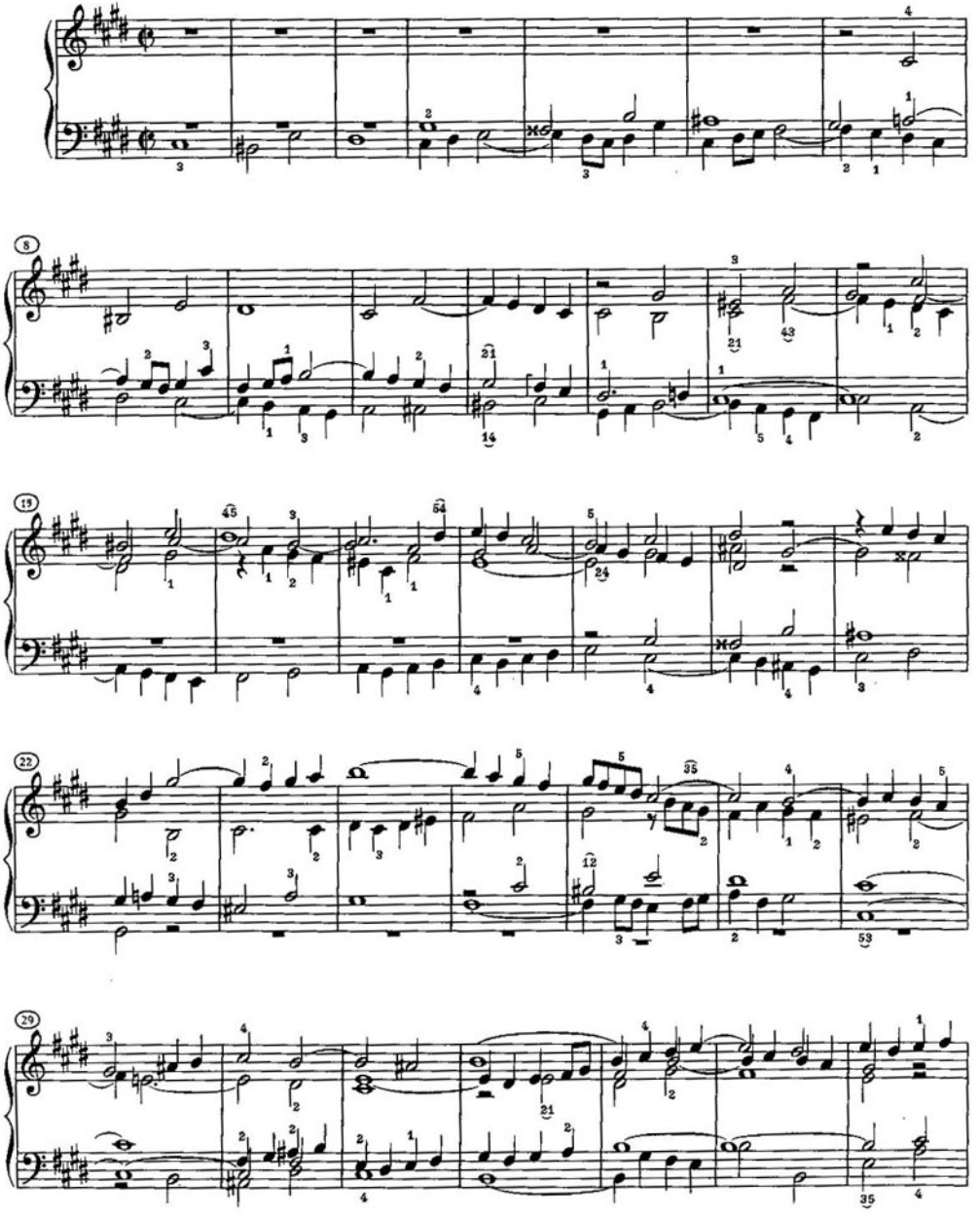


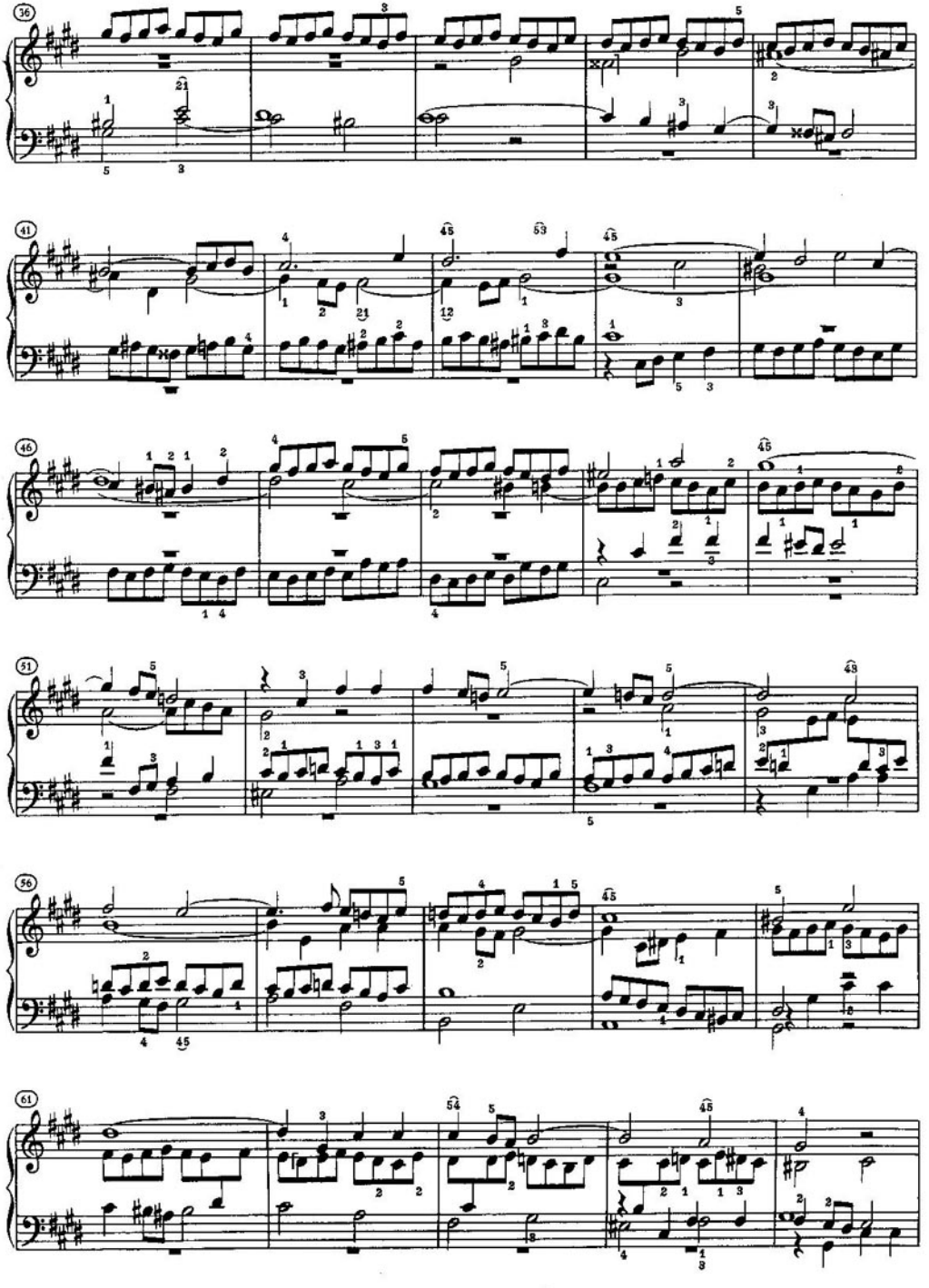


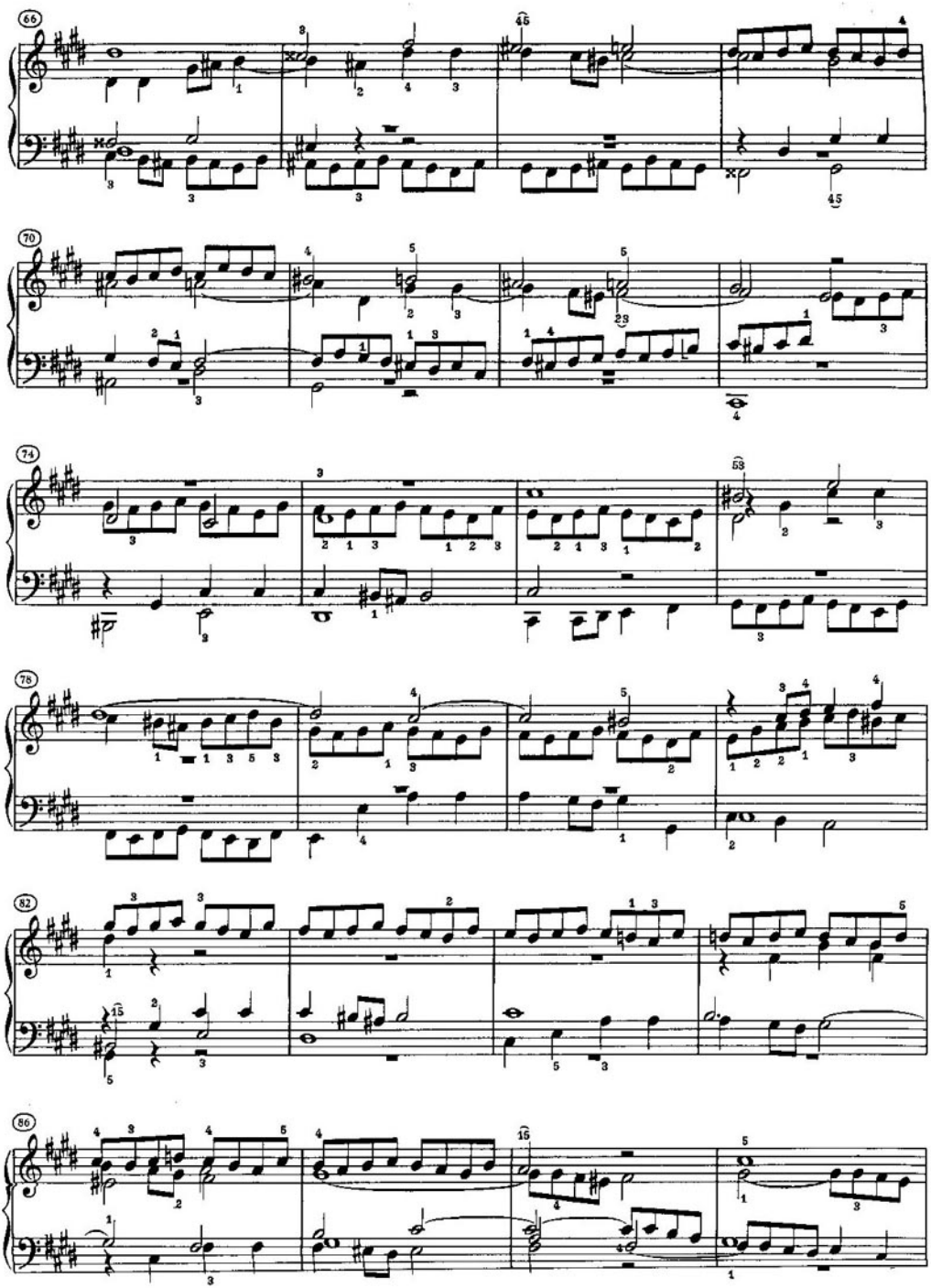
FUGA IV

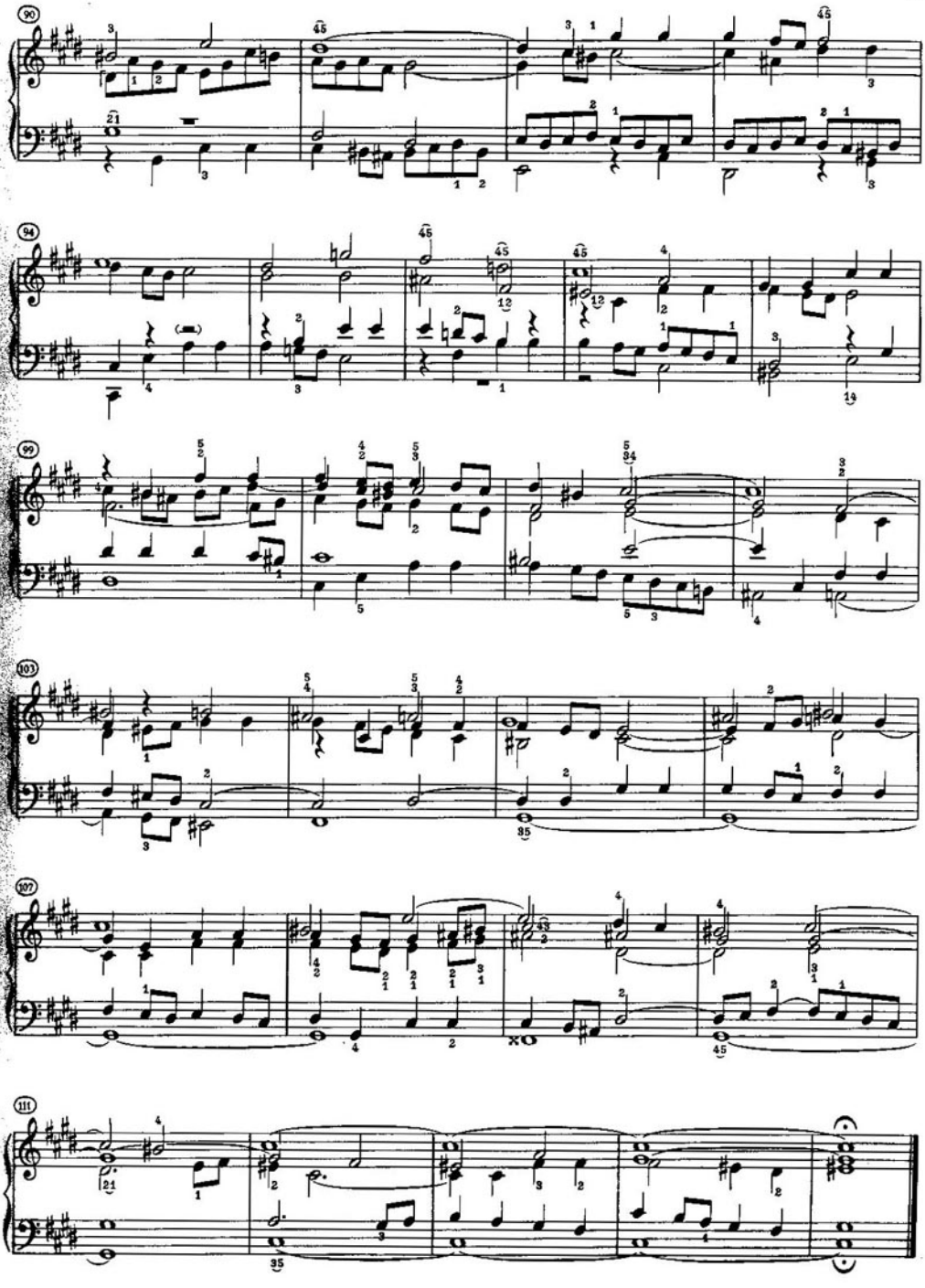
A 5 VOCI

BWV 849



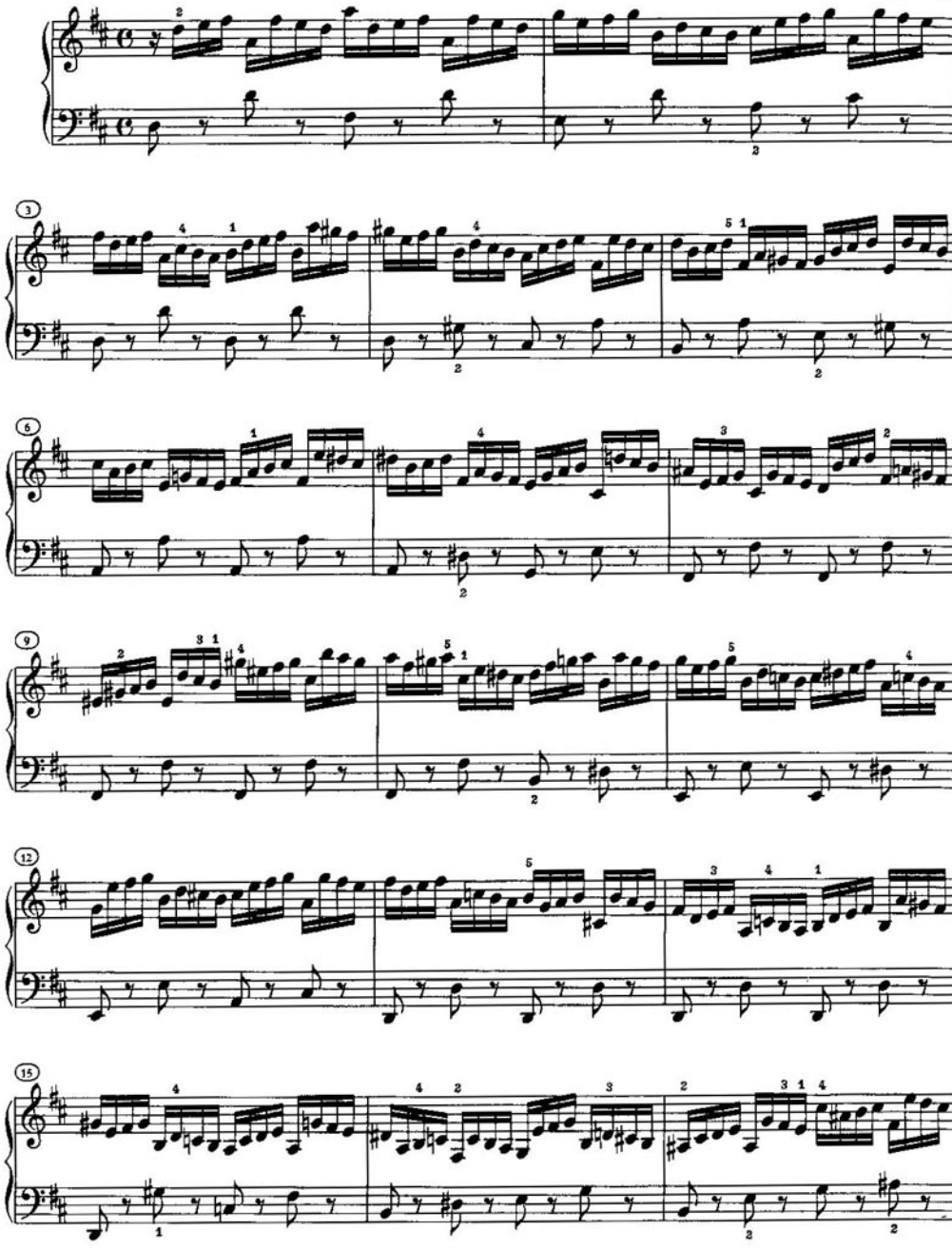


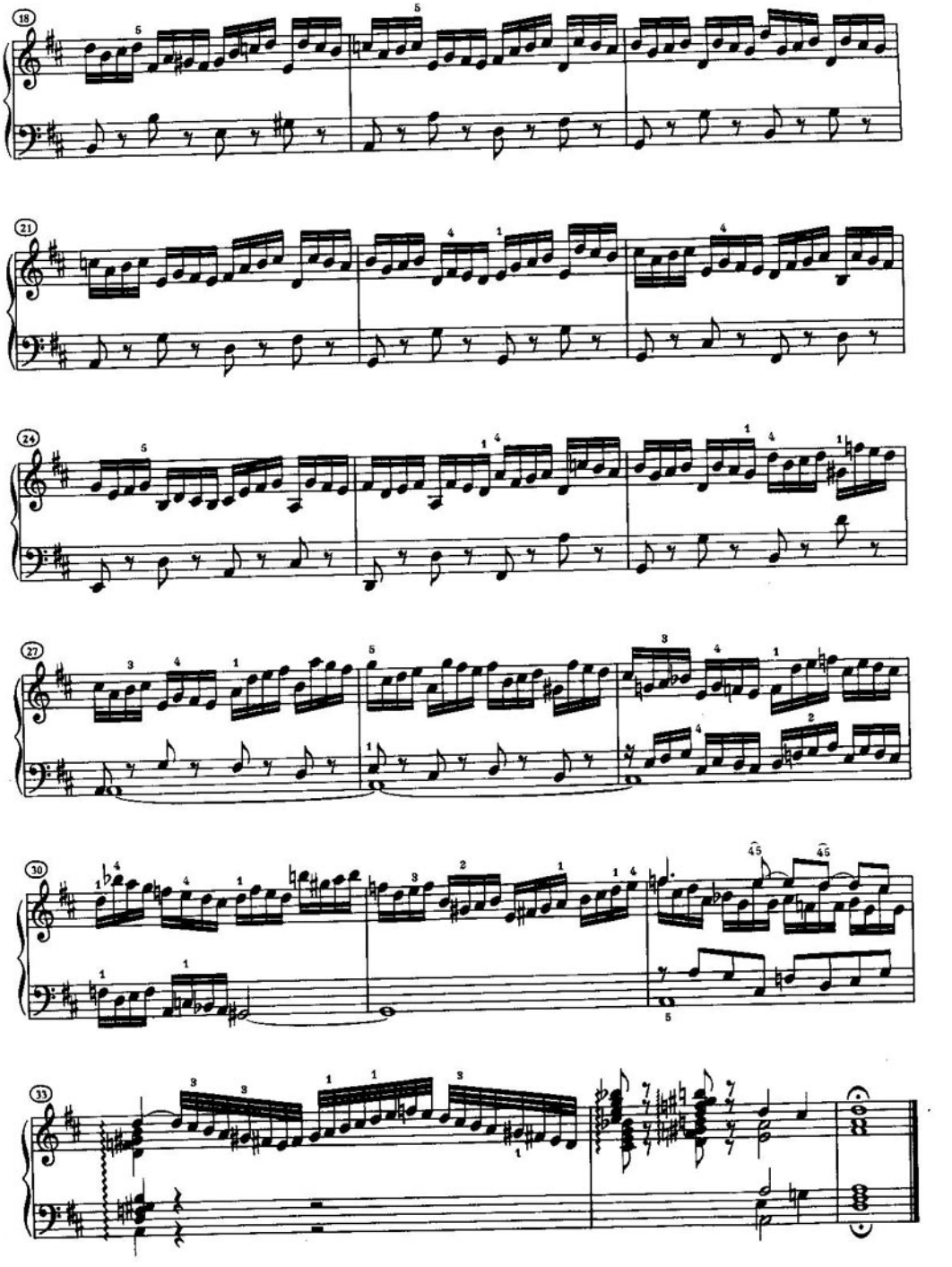




PRAELUDIUM V

BWV 850

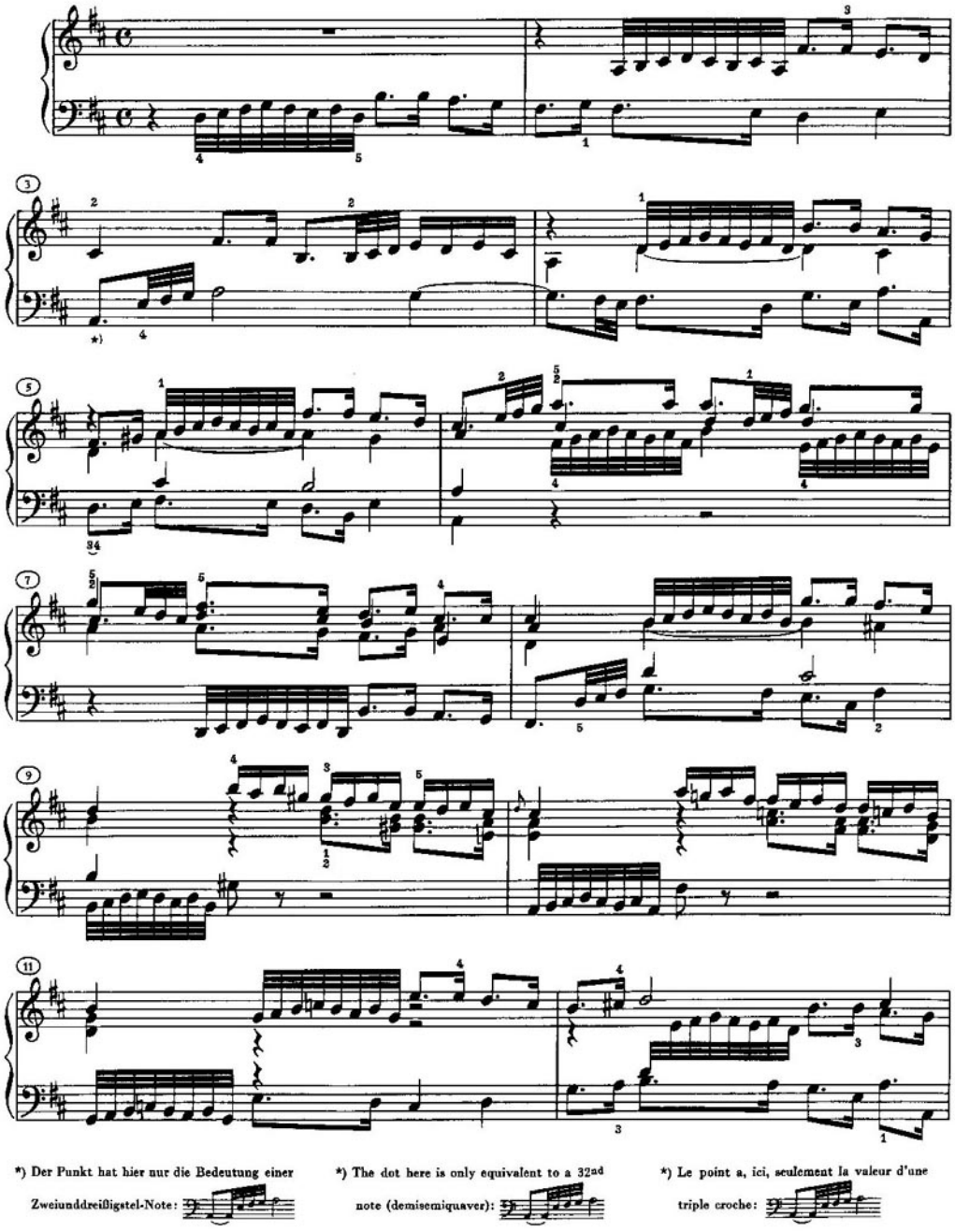




FUGA V

A 4 VOCI

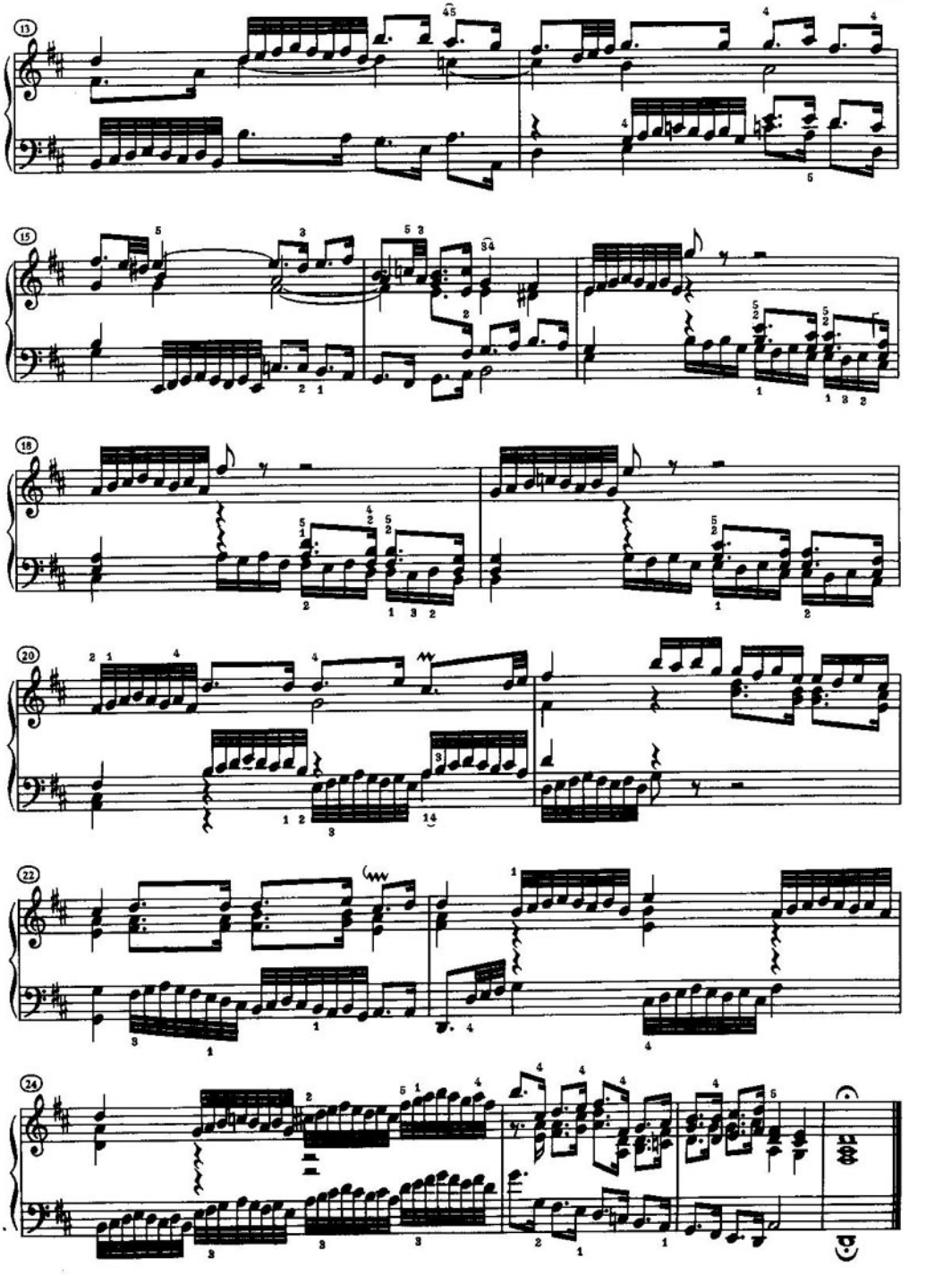
BWV 850



*) Der Punkt hat hier nur die Bedeutung einer Zweiunddreißigstel-Note:

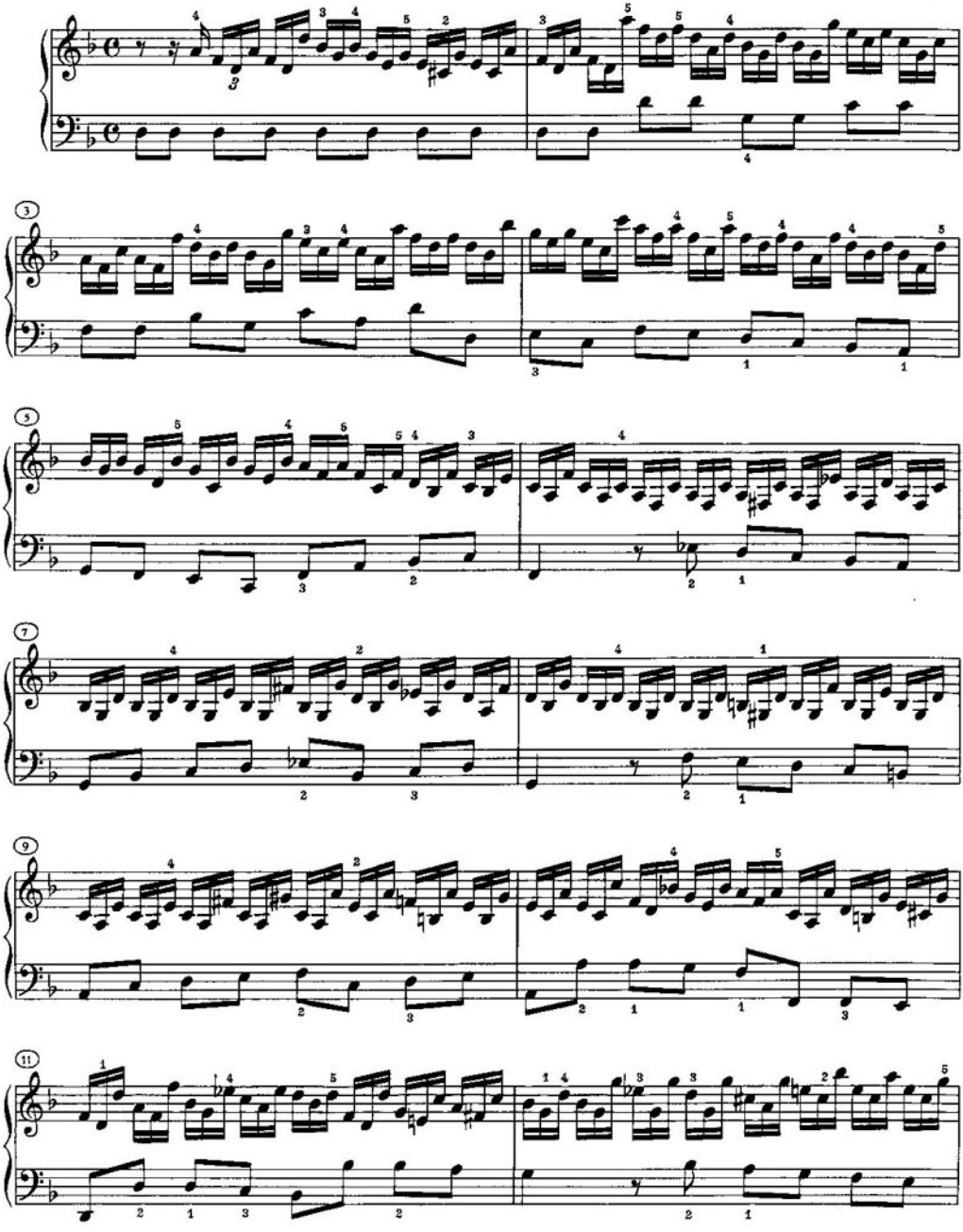
*) The dot here is only equivalent to a 32nd note (demisemiquaver):

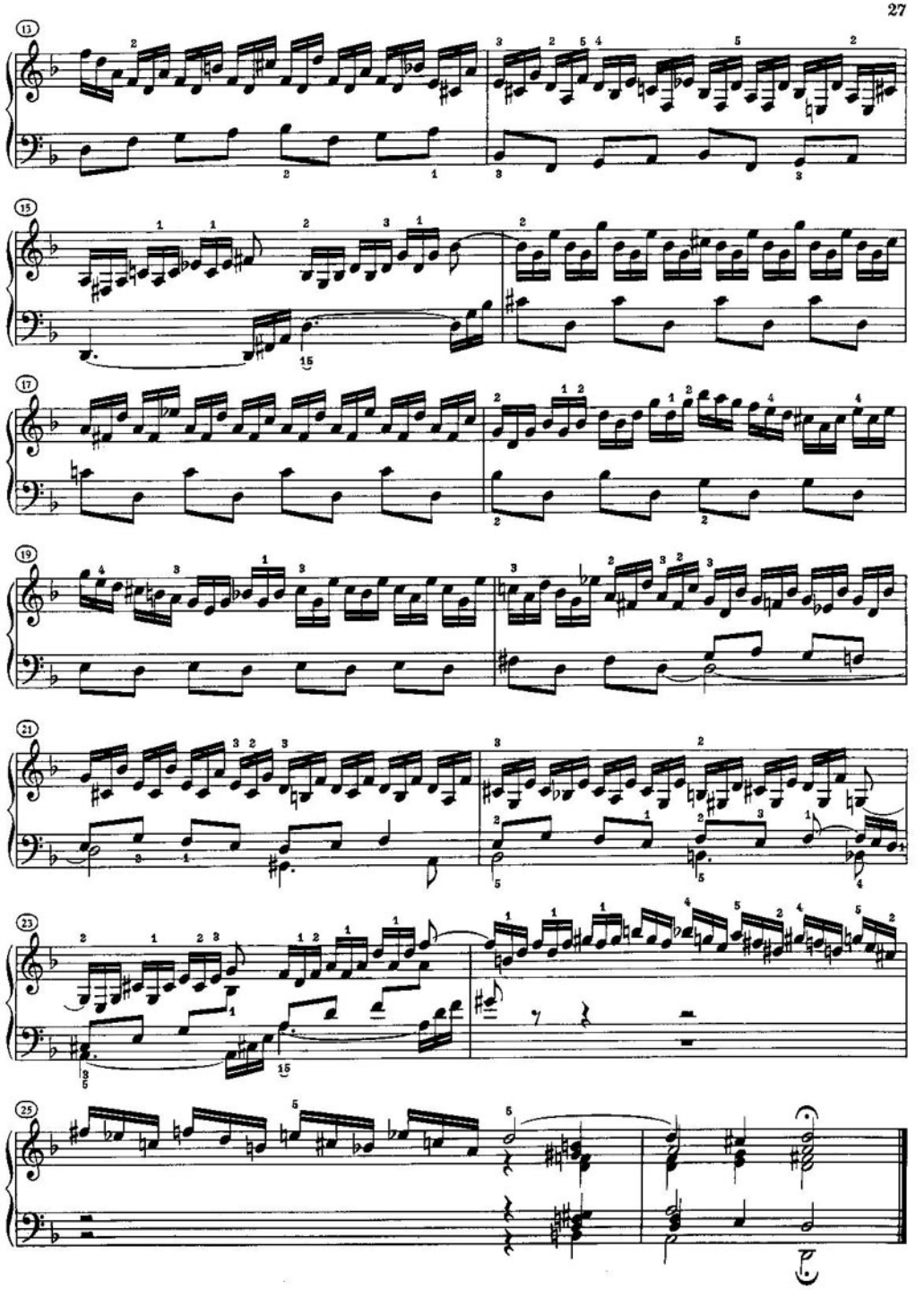
*) Le point a, ici, seulement la valeur d'une triple croche:



PRAELUDIUM VI

BWV 851

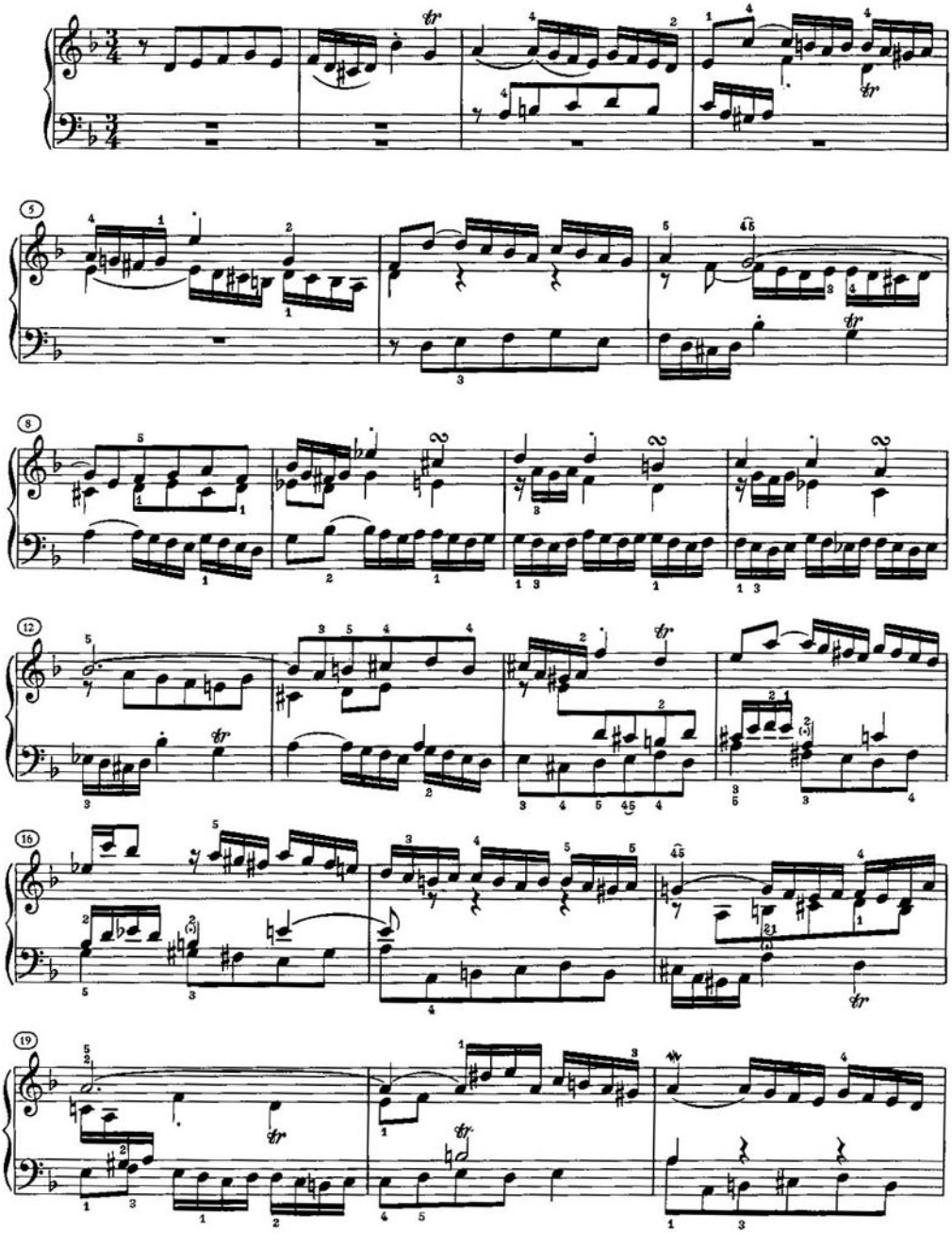


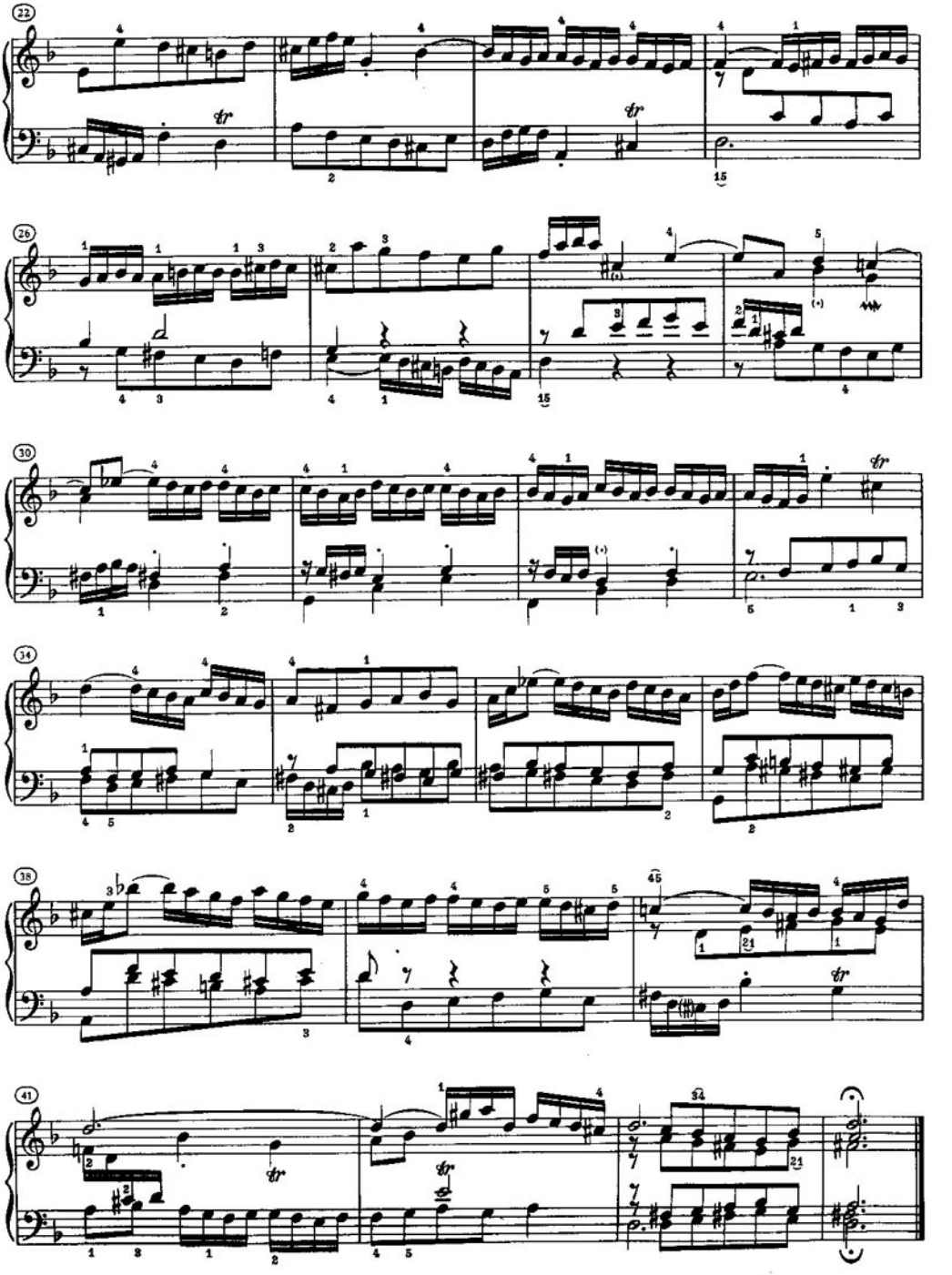


FUGA VI

A 3 VOCI

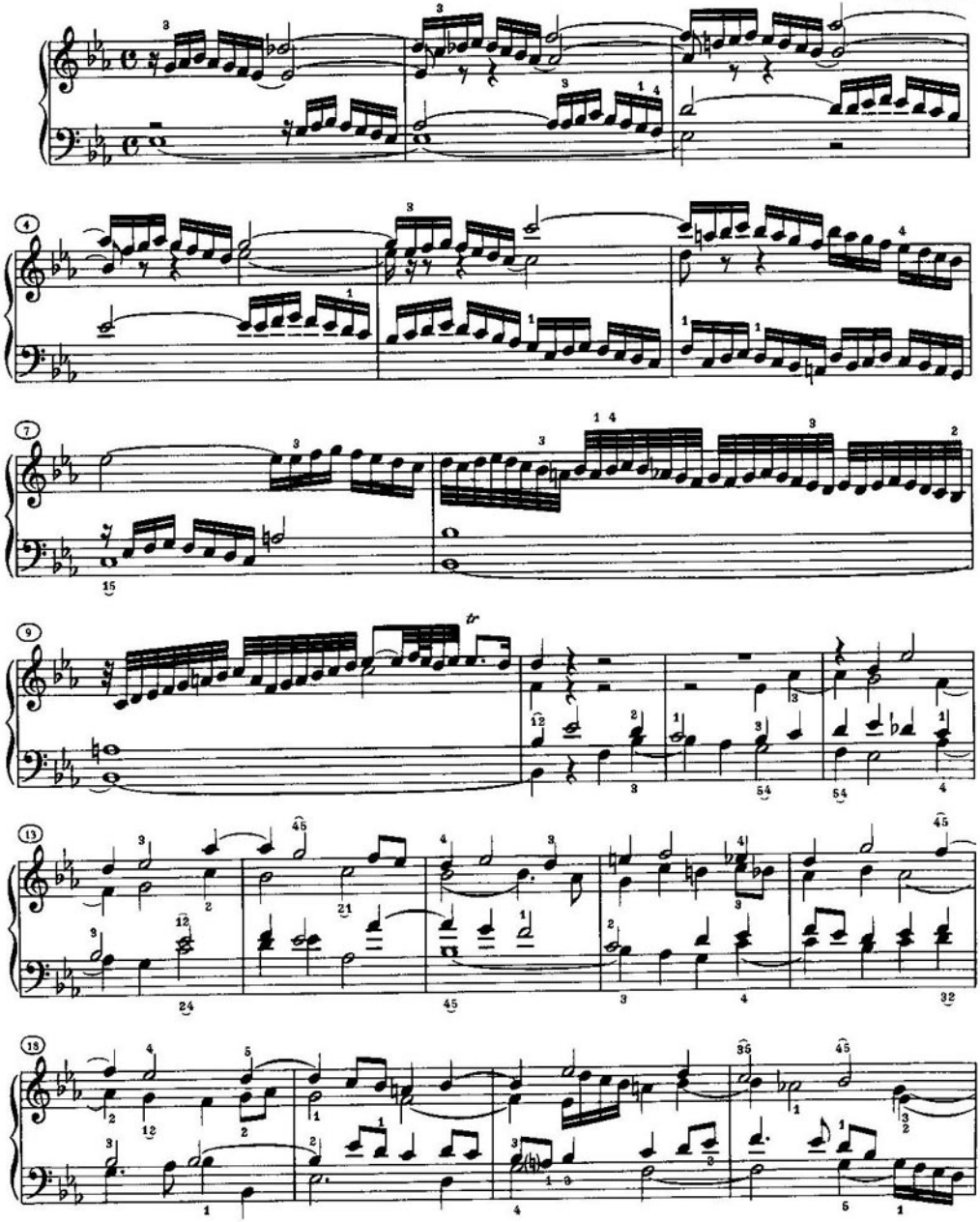
BWV 851

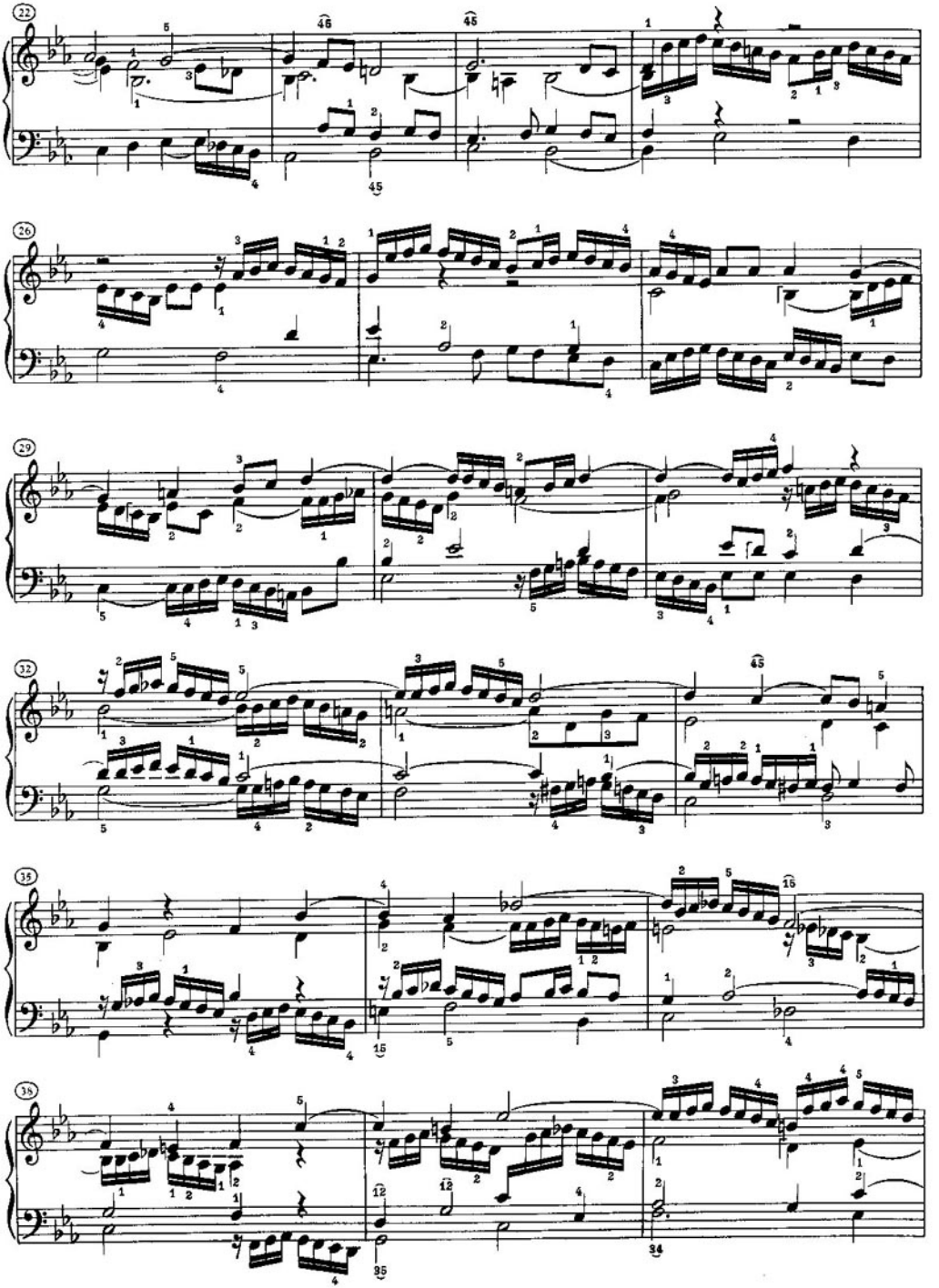


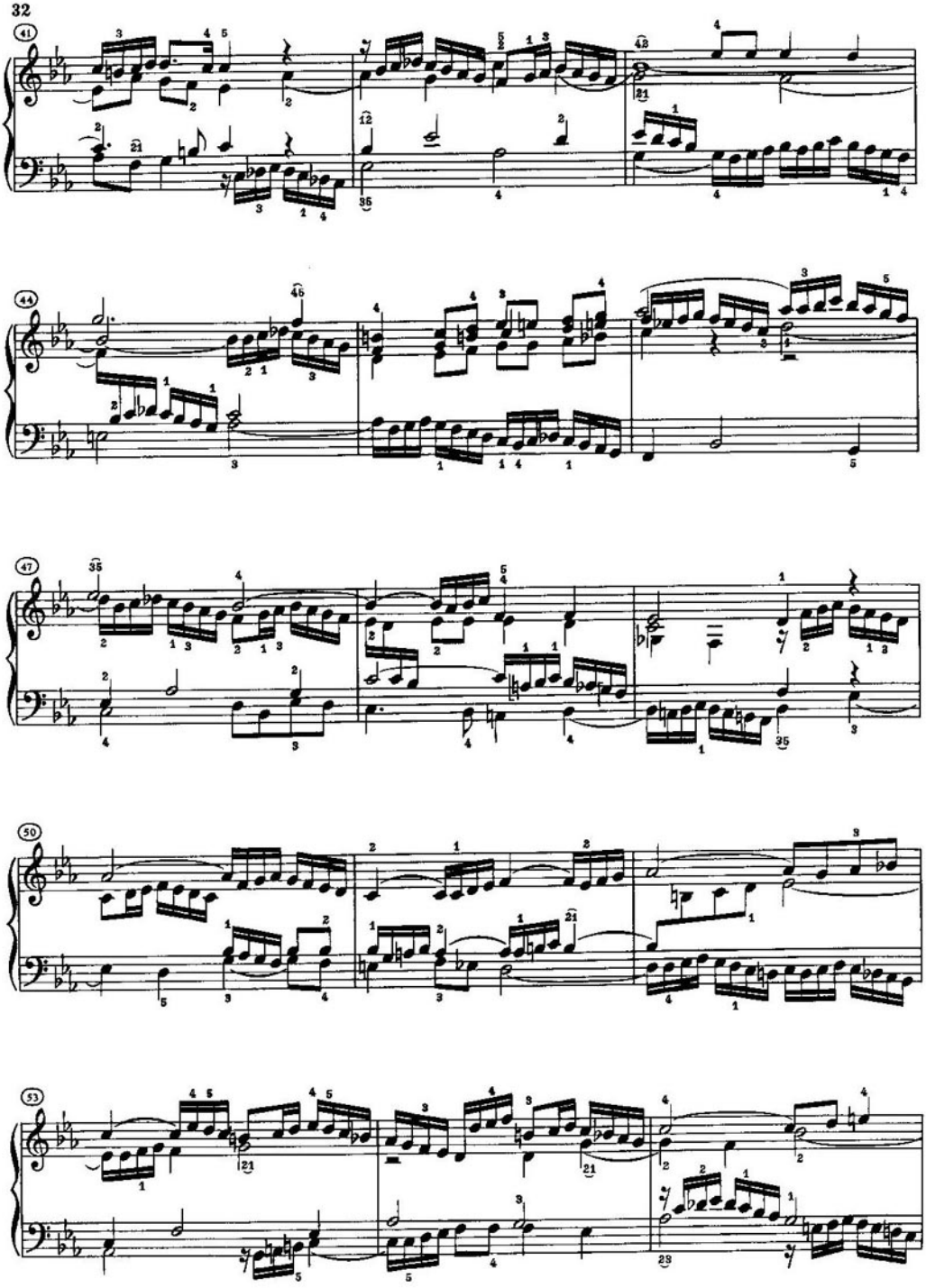


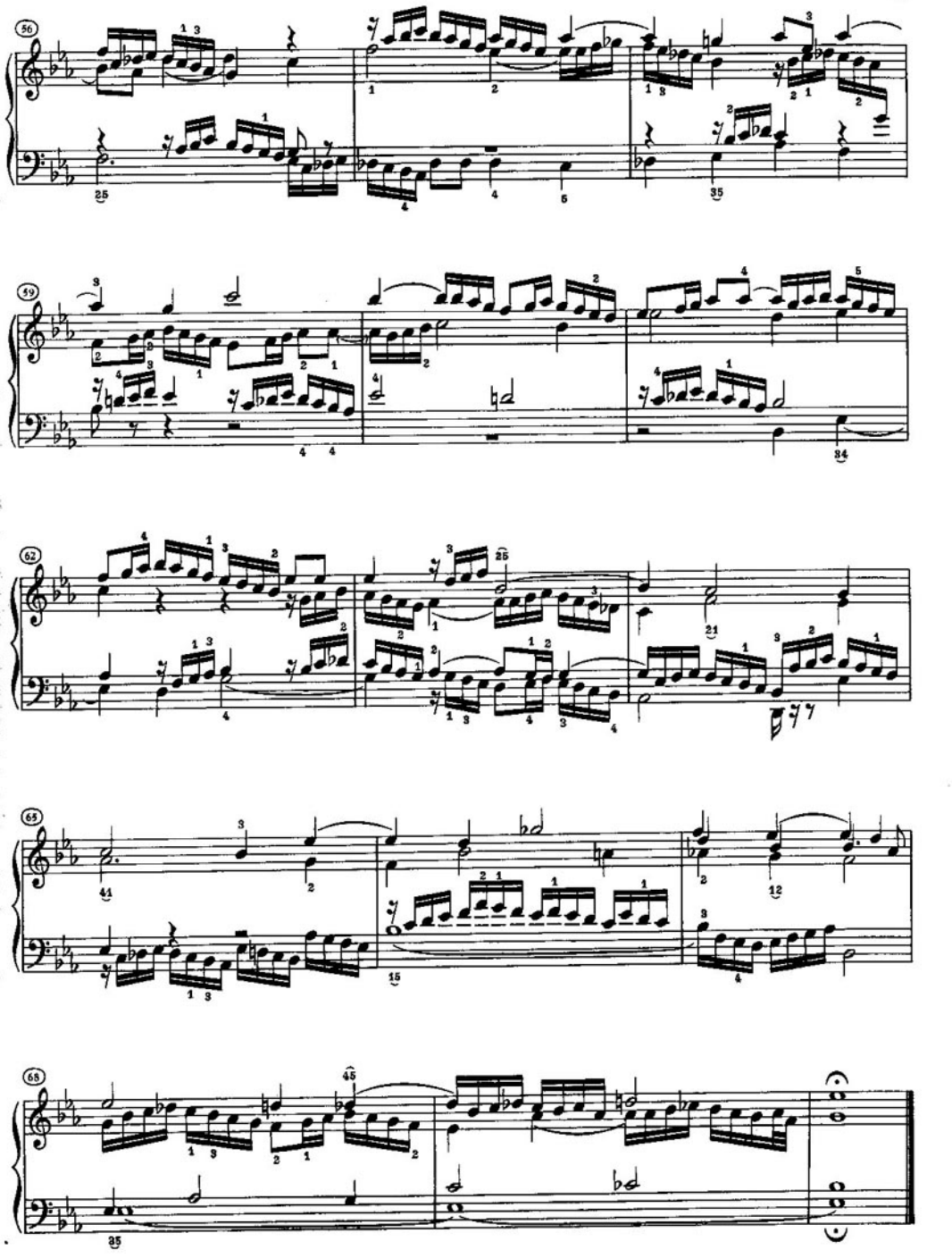
PRAELUDIUM VII

BWV 852





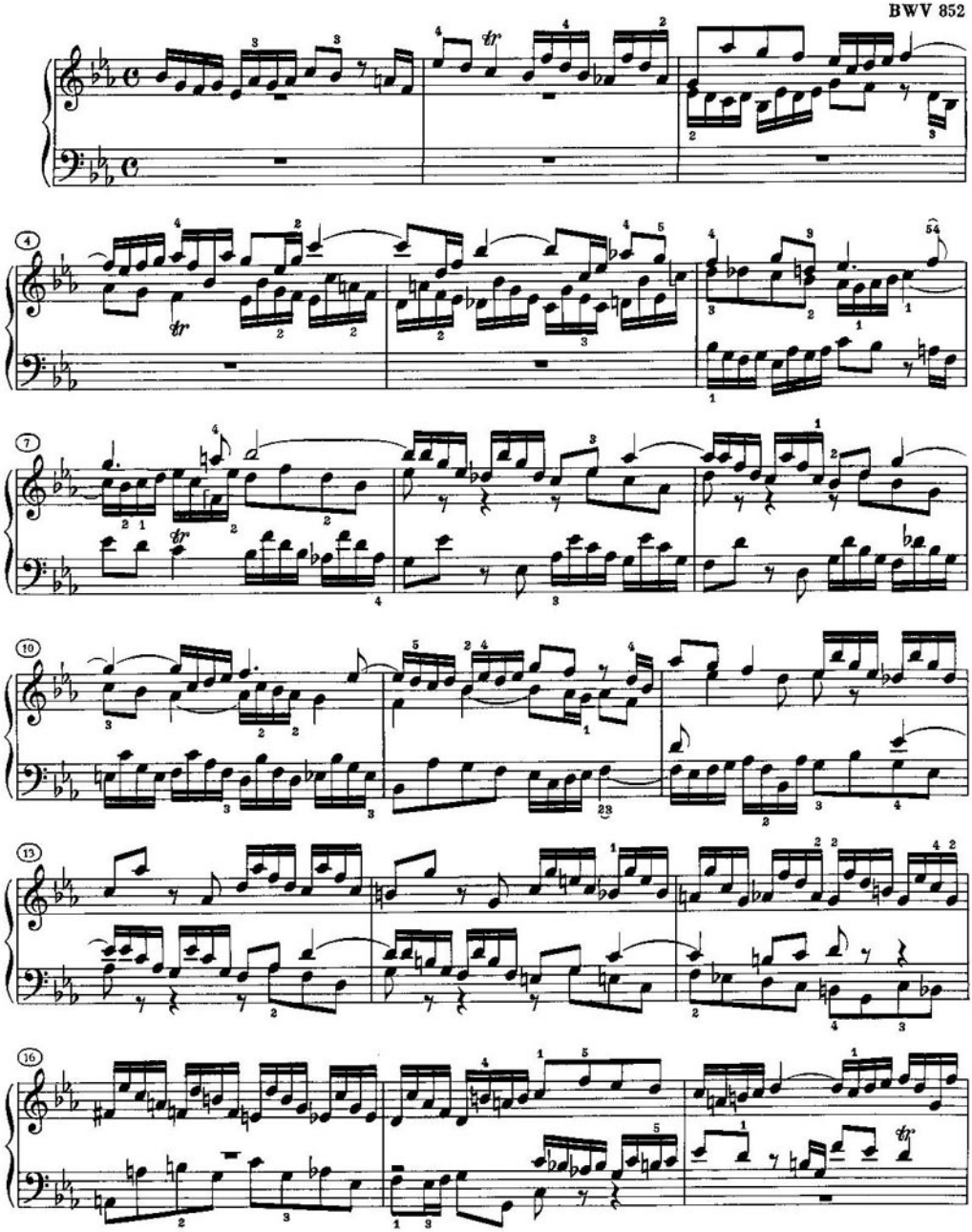


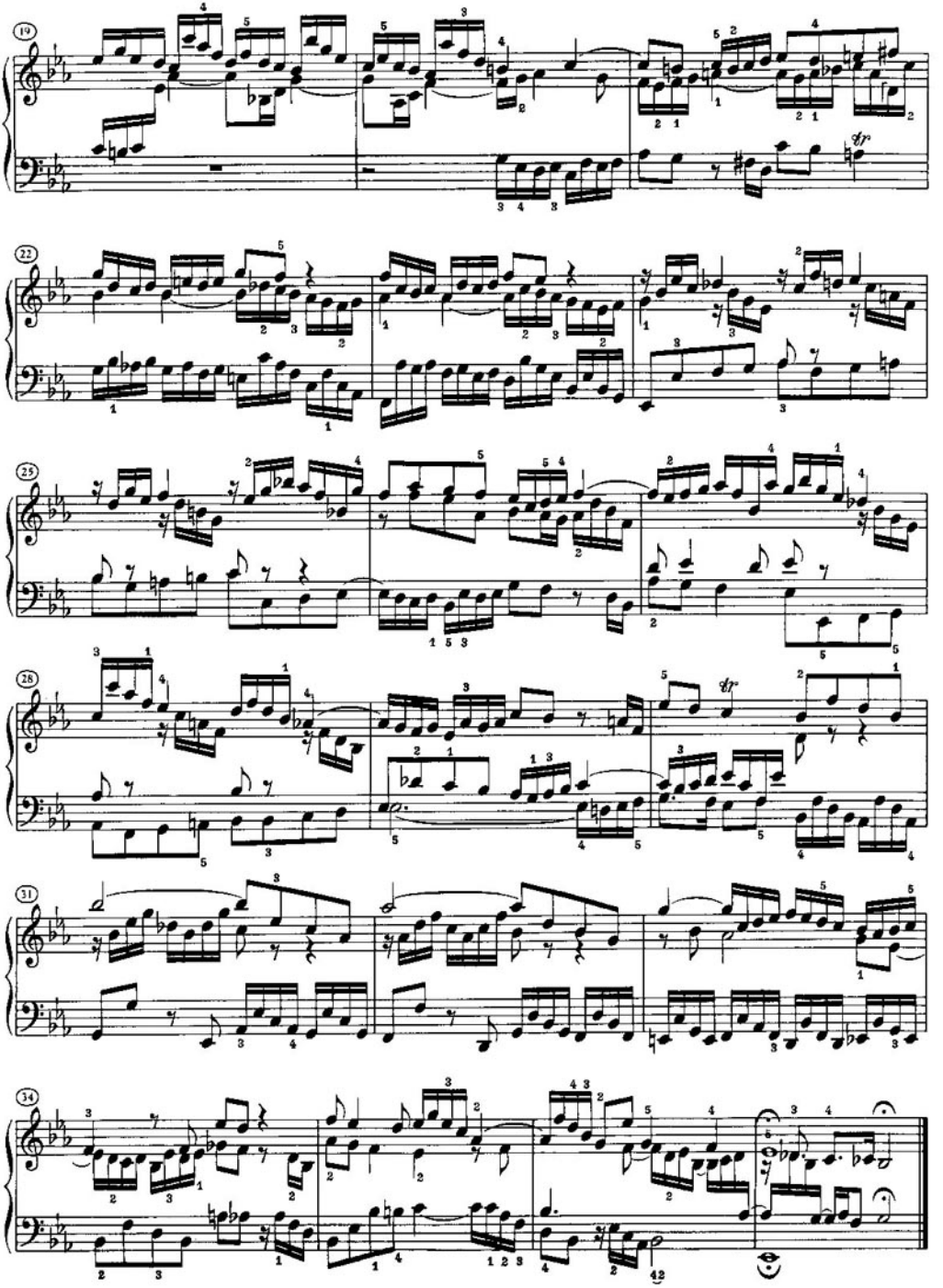


FUGA VII

A 3 VOCI

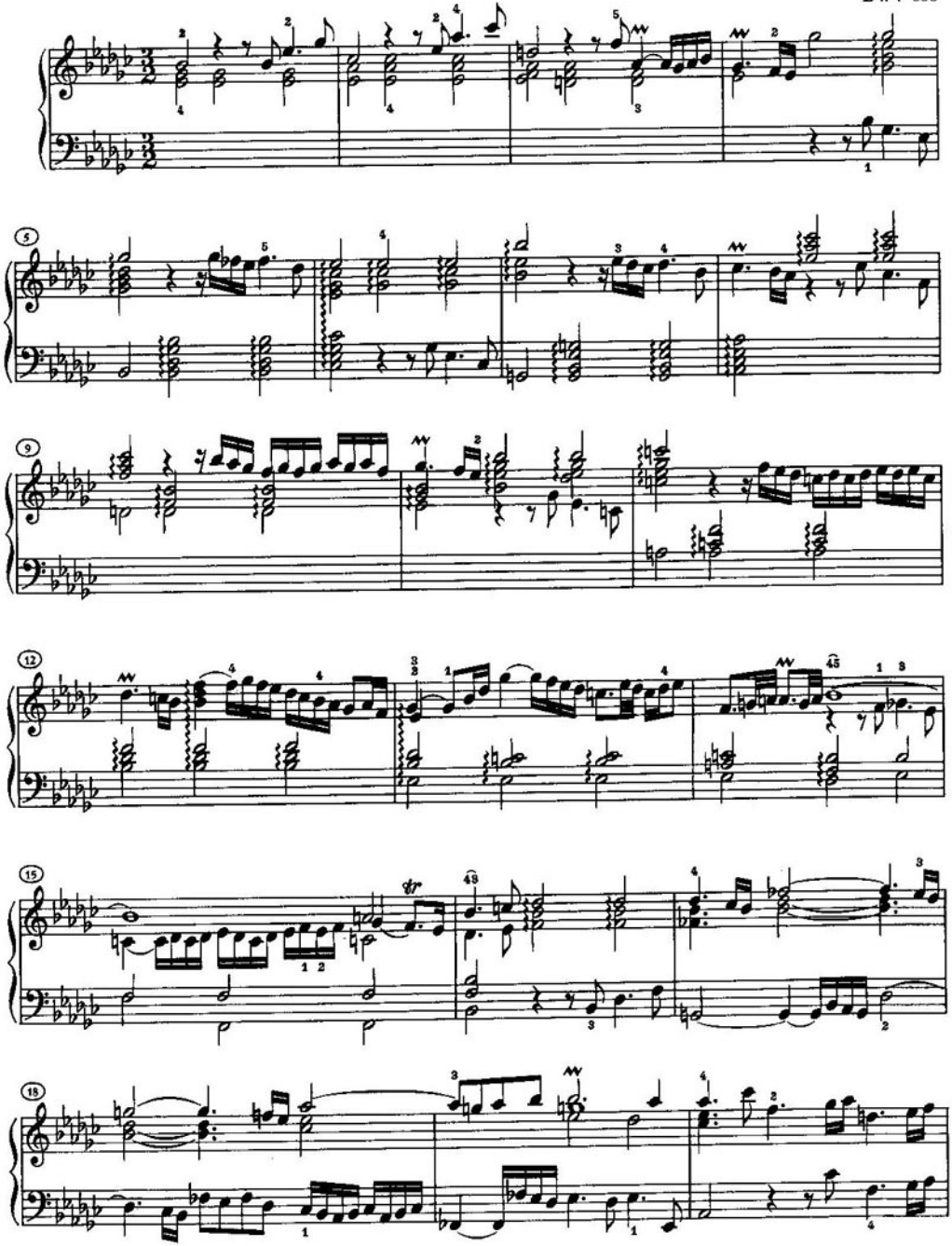
BWV 852

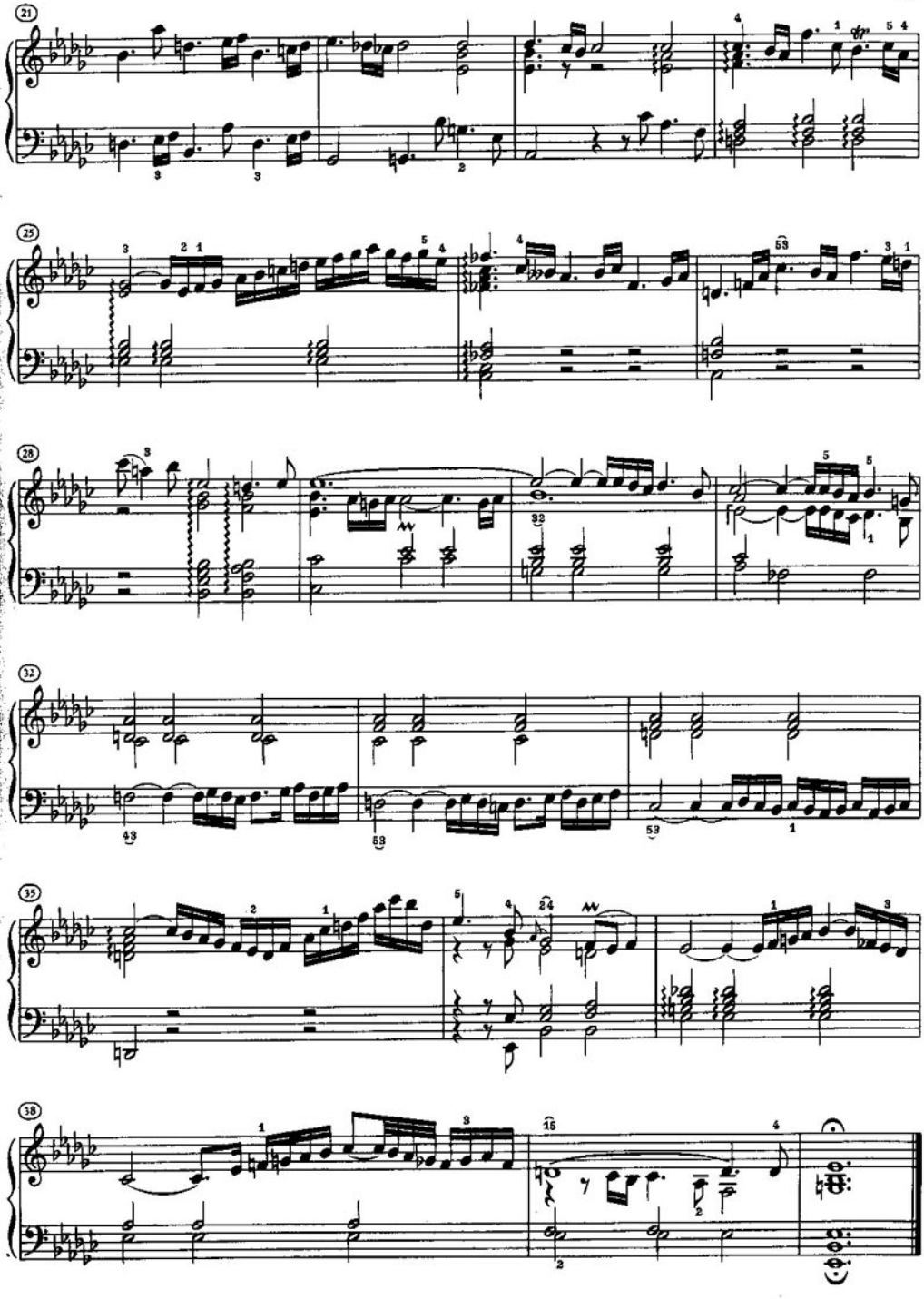




PRAELUDIUM VIII

BWV 853

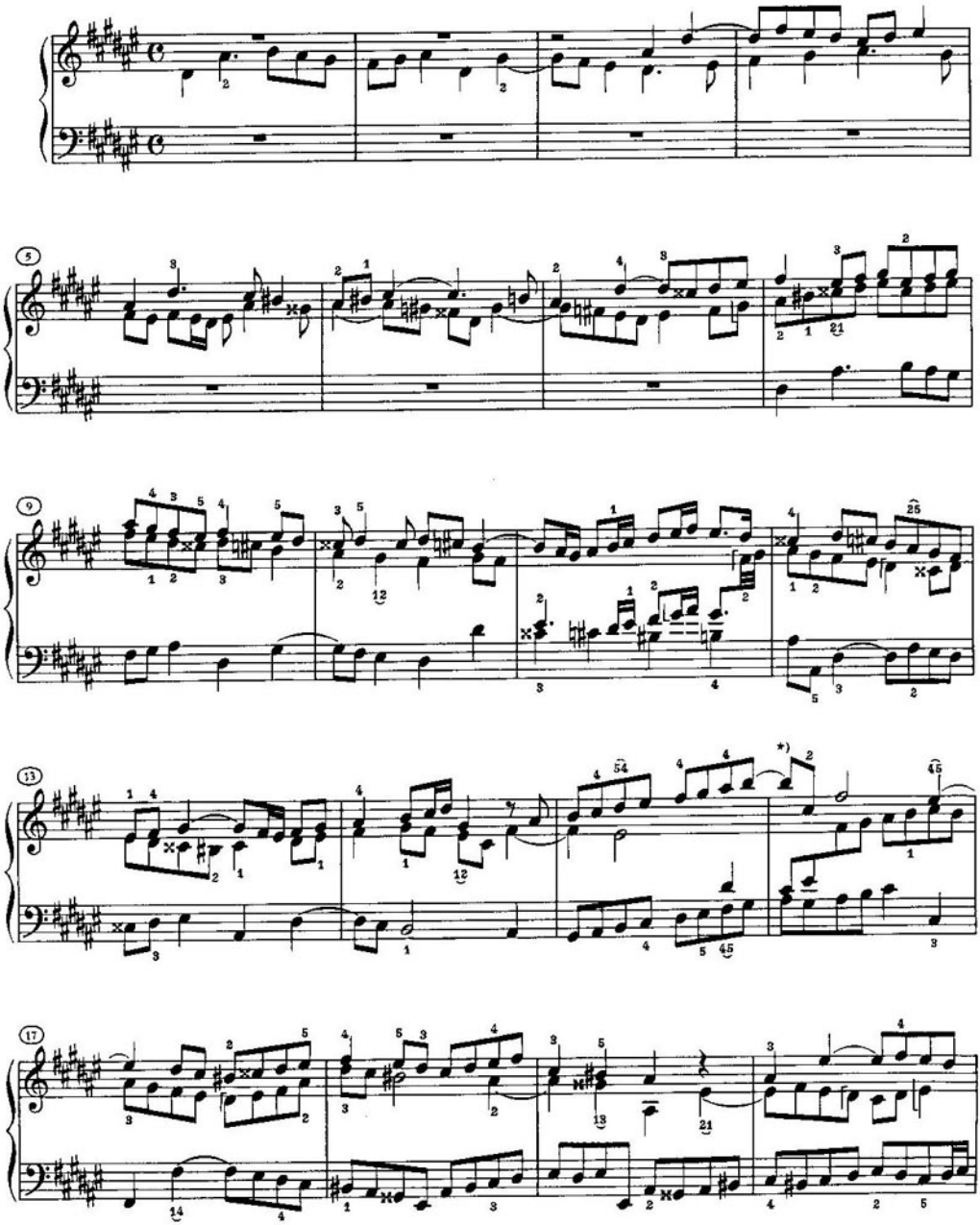




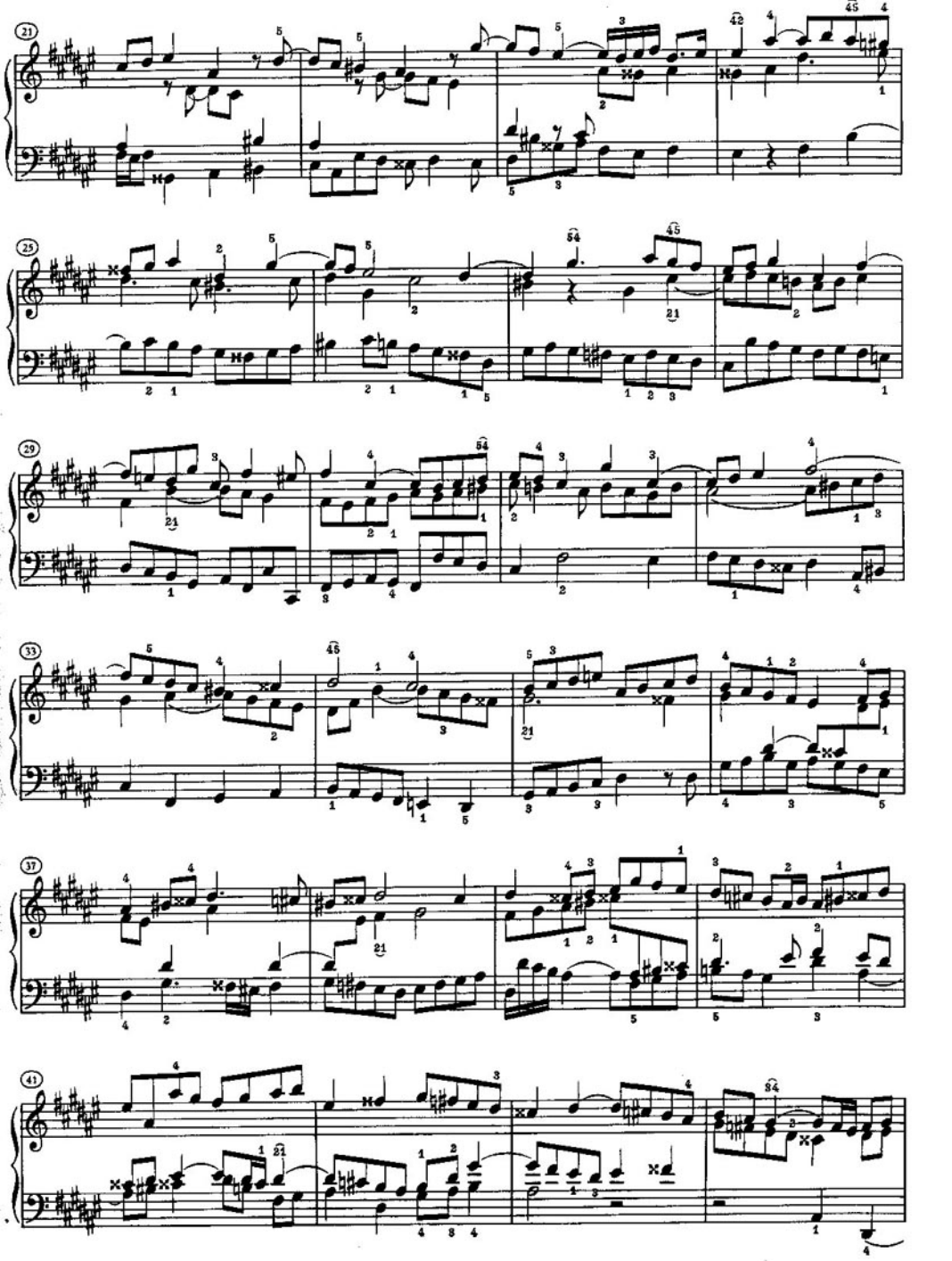
FUGA VIII

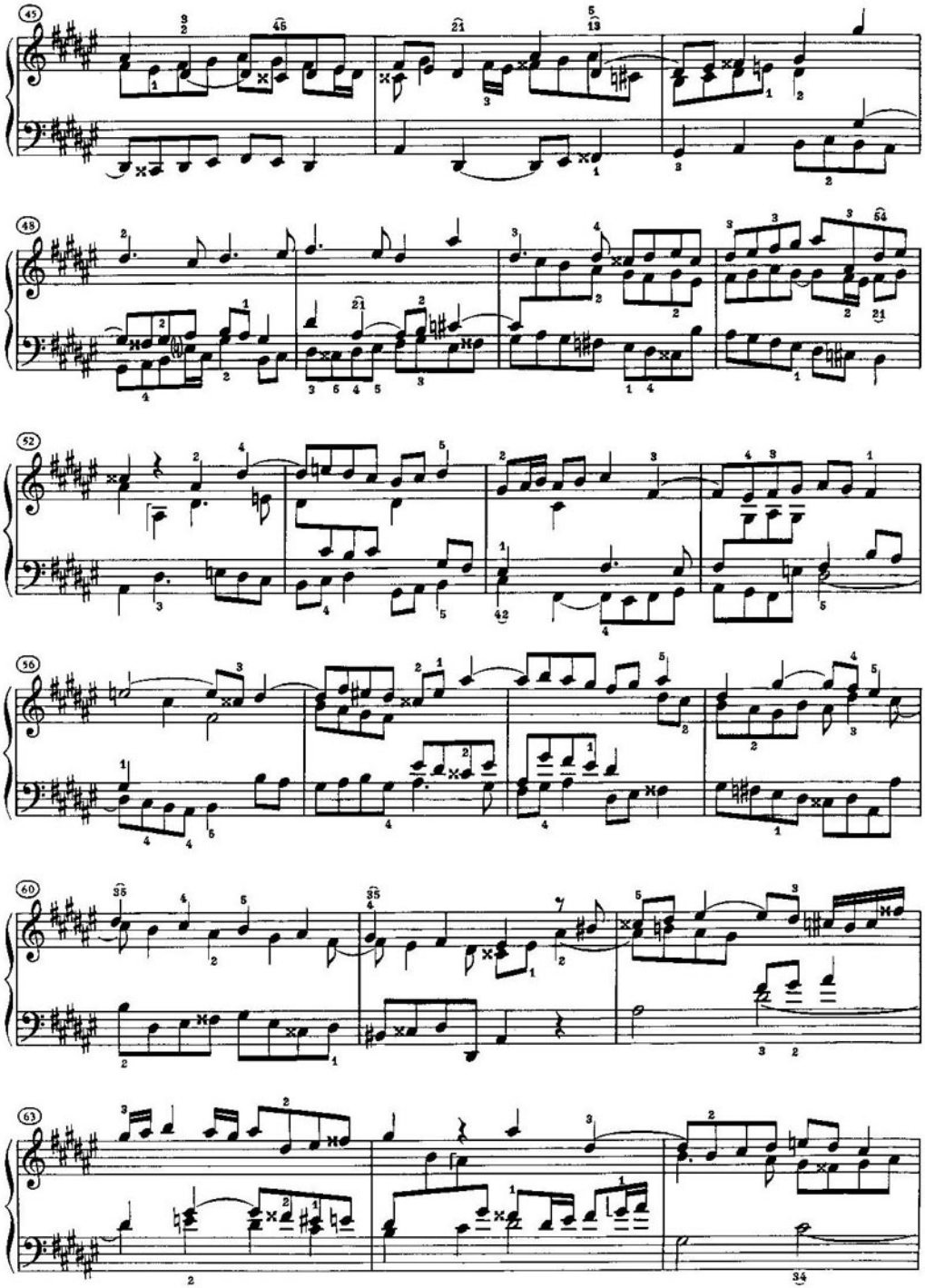
A 3 VOCI

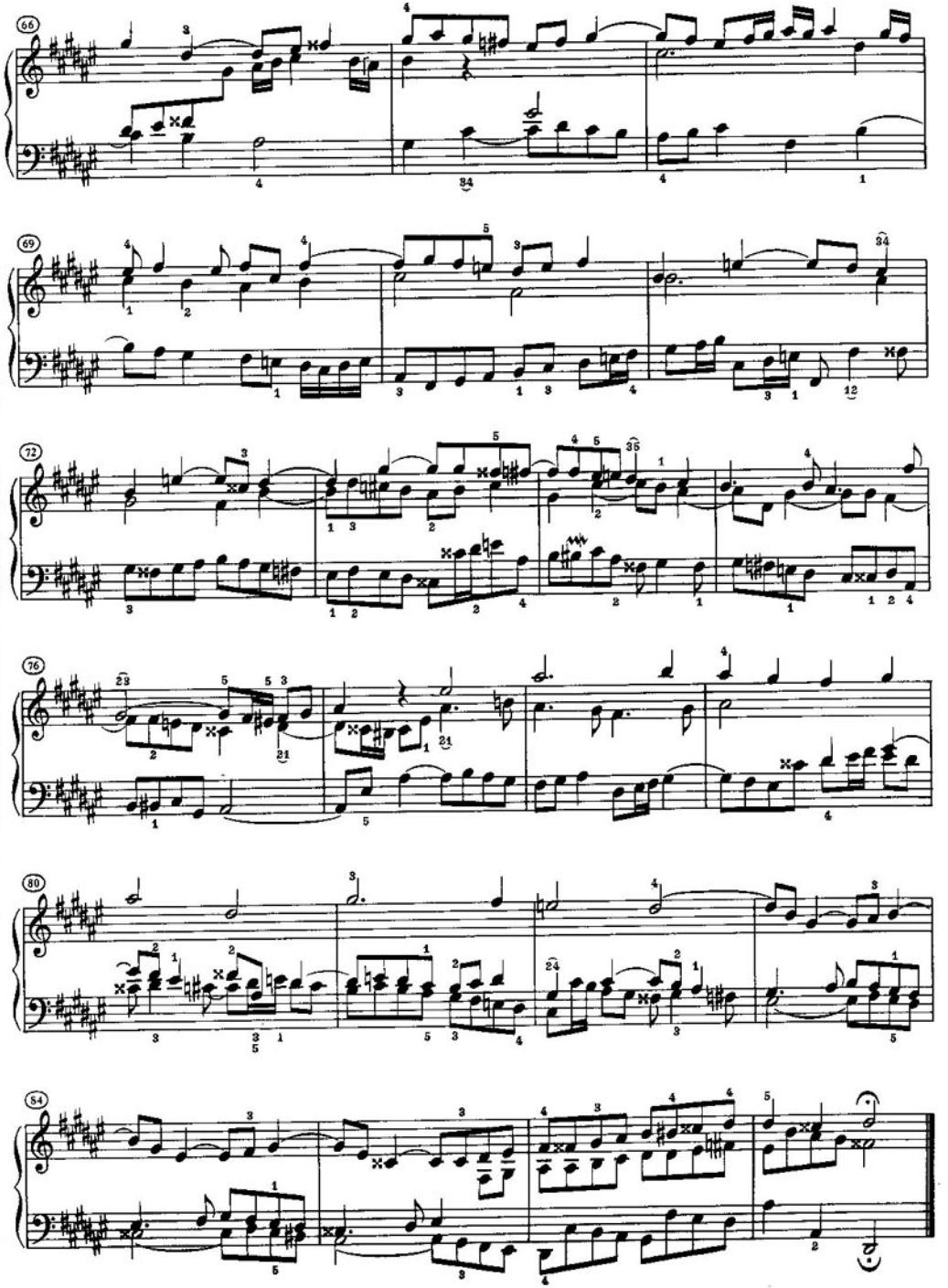
BWV 853



*) Siehe Bemerkungen. *) See Remarks. *) Voir Remarques.

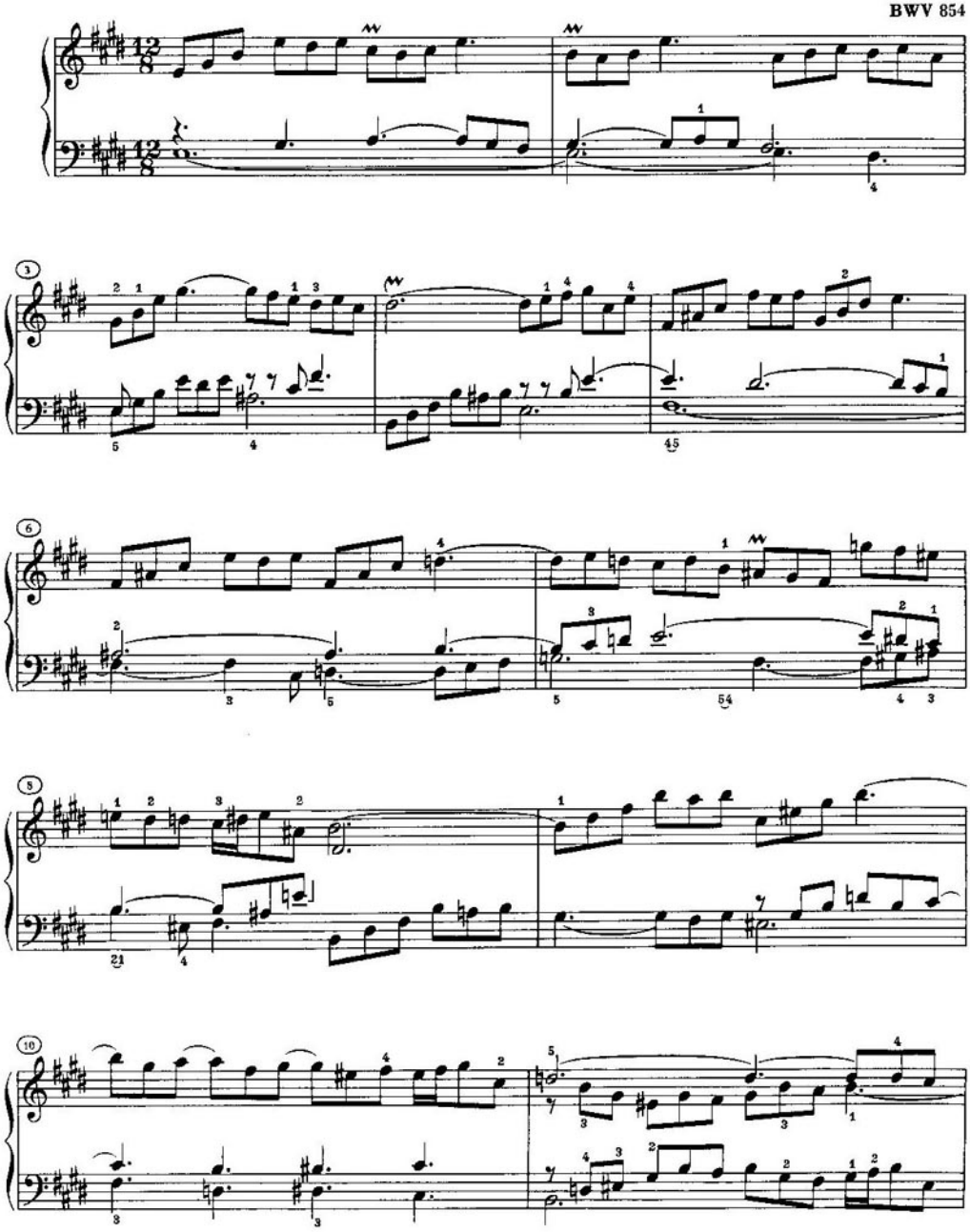


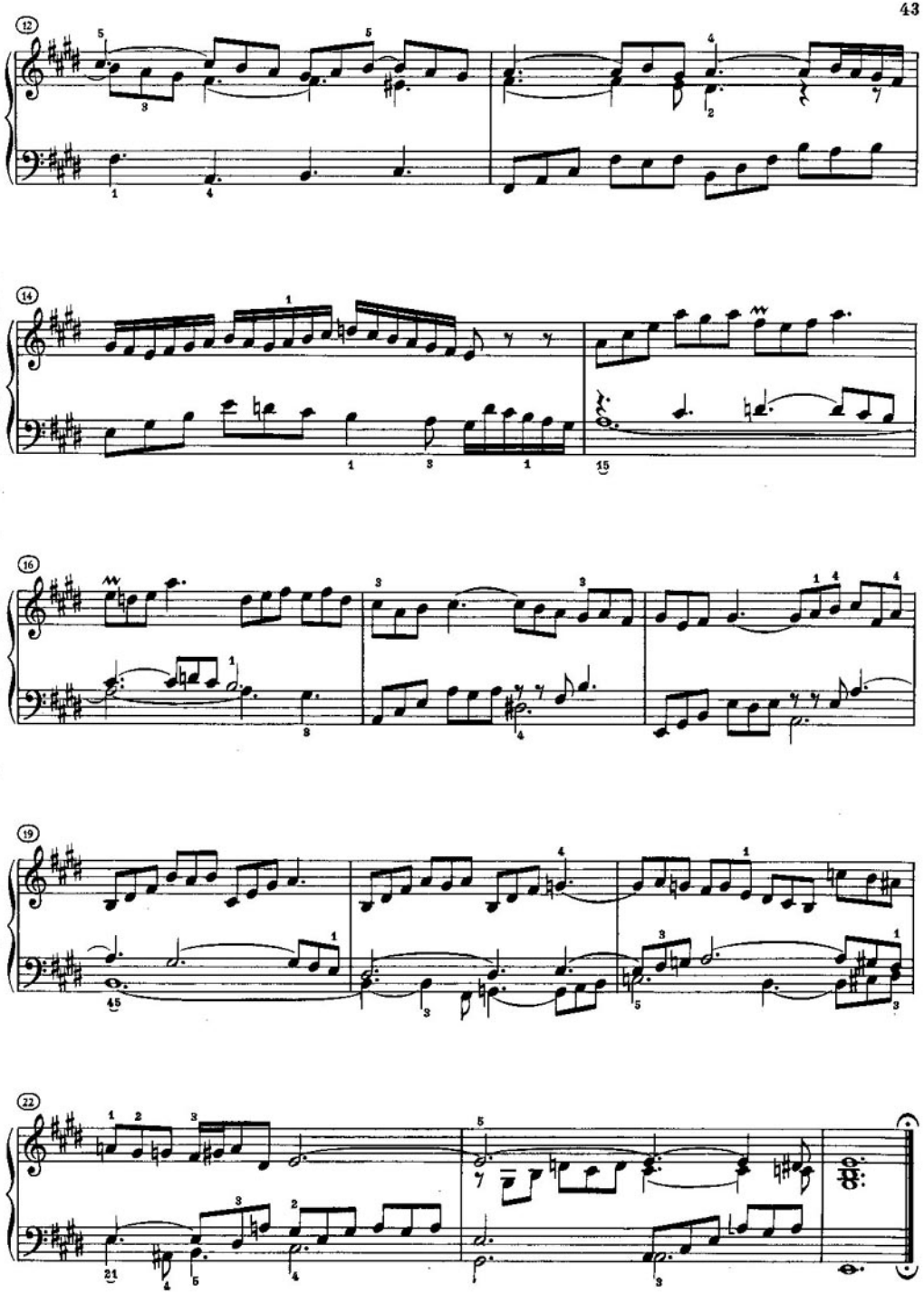




PRAELUDIUM IX

BWV 854

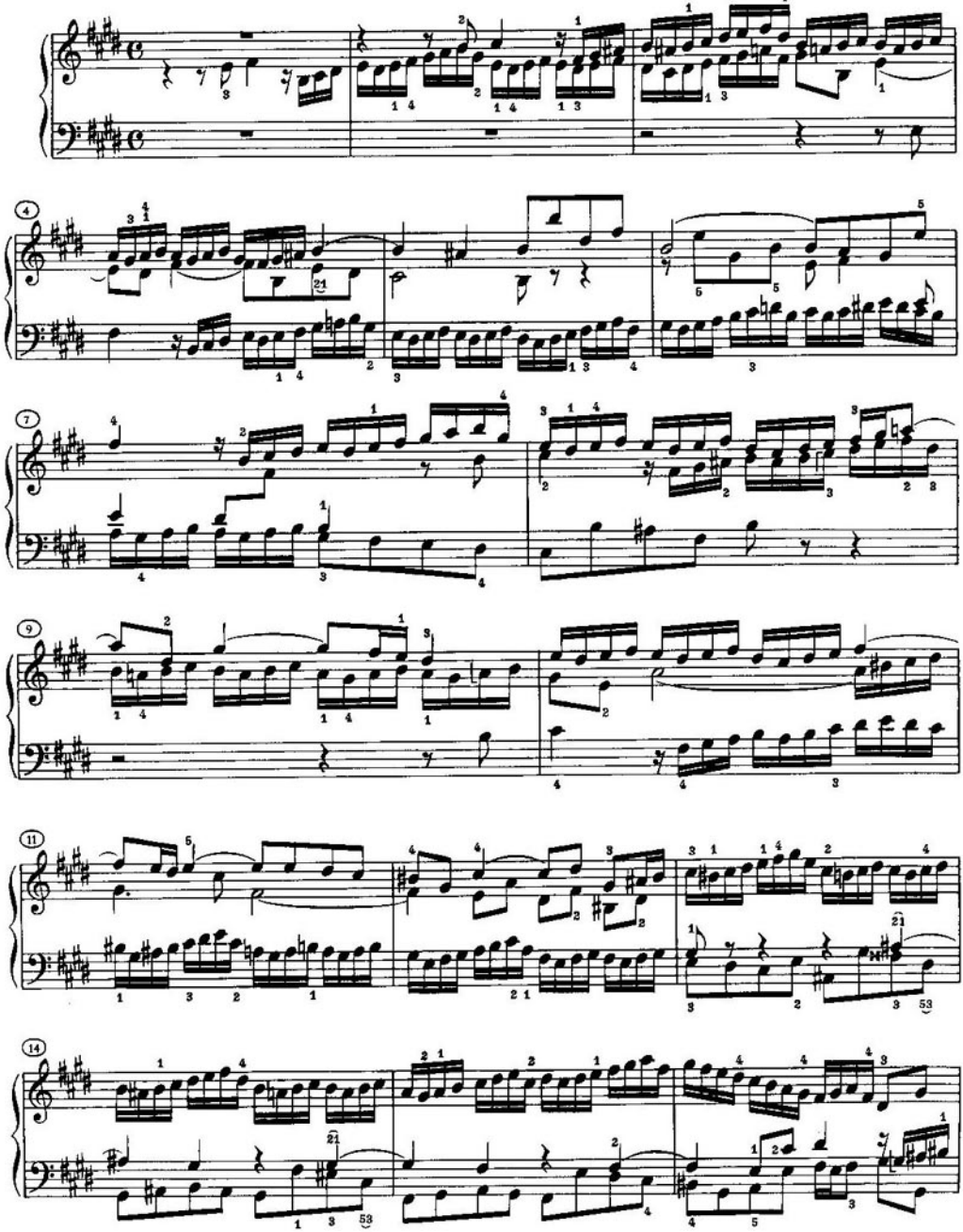


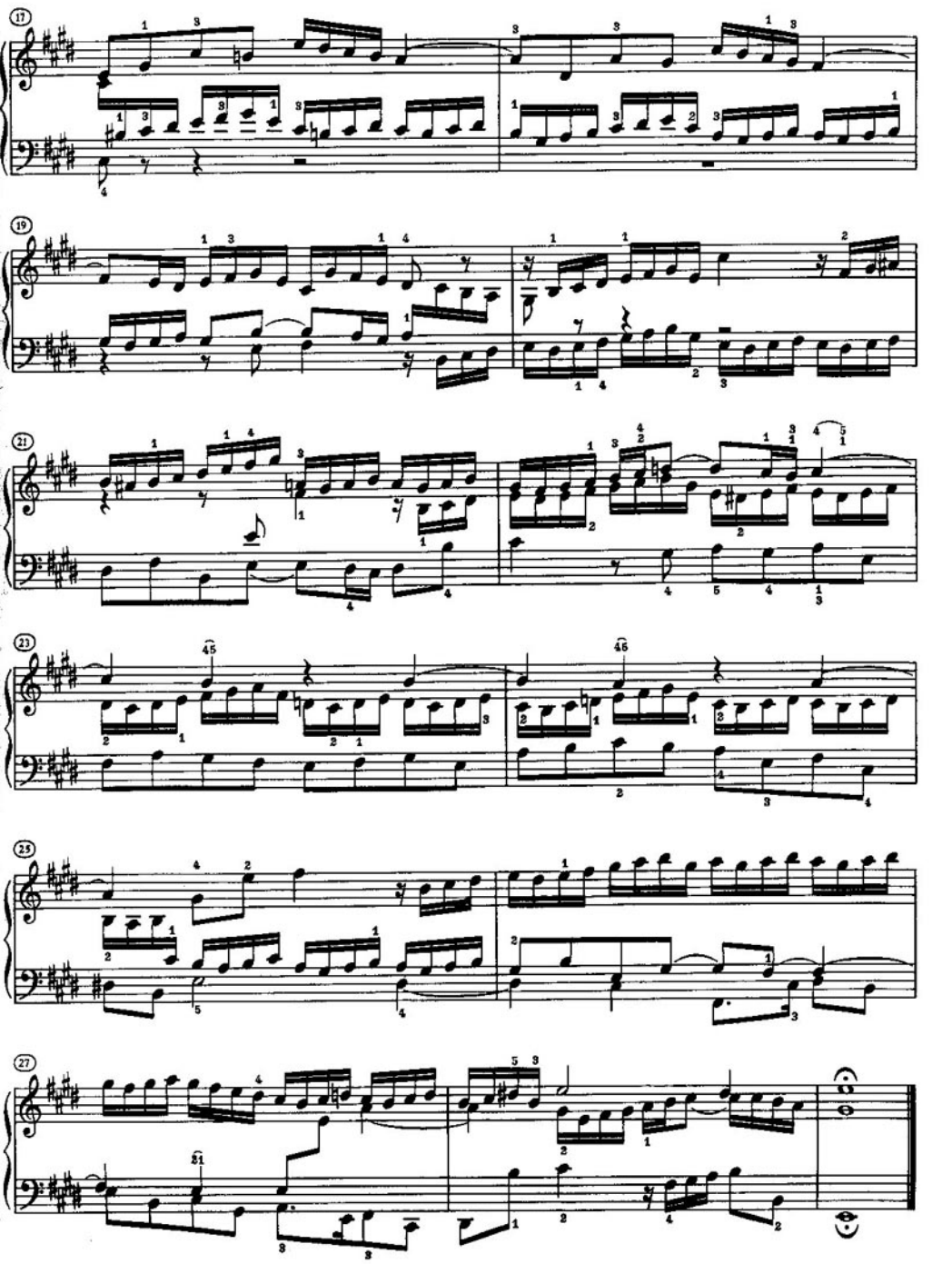


FUGA IX

A 3 VOCI

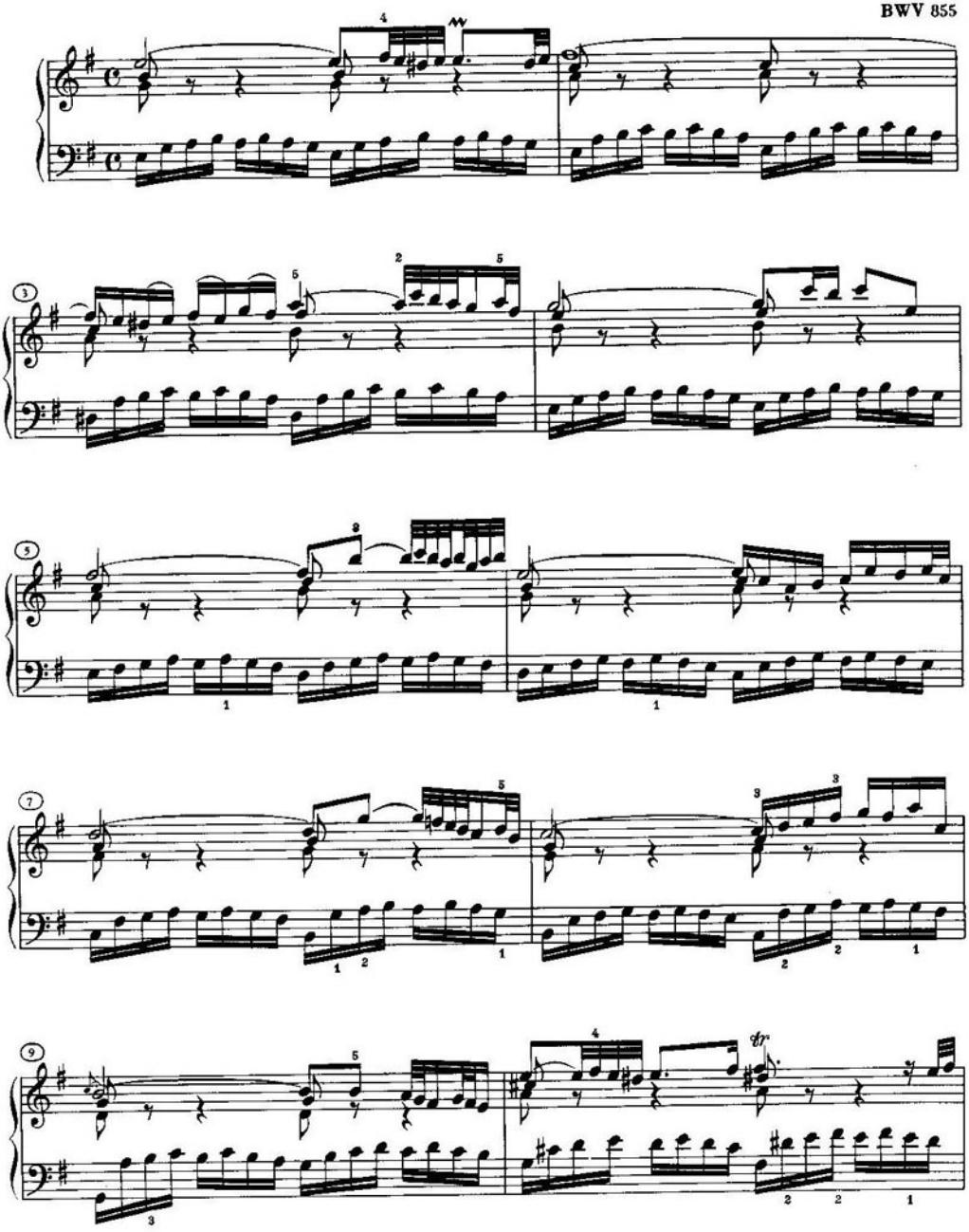
BWV 854

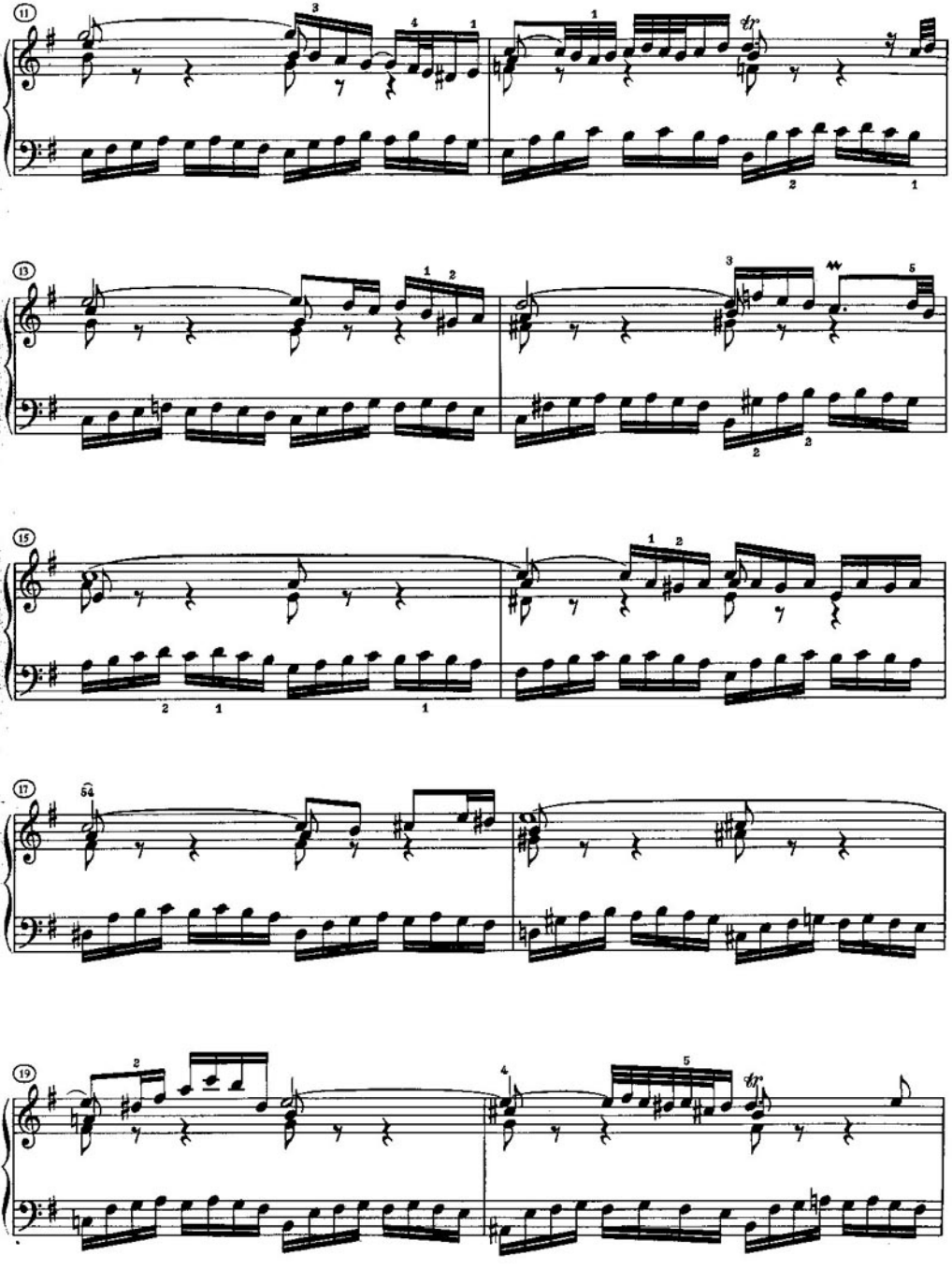


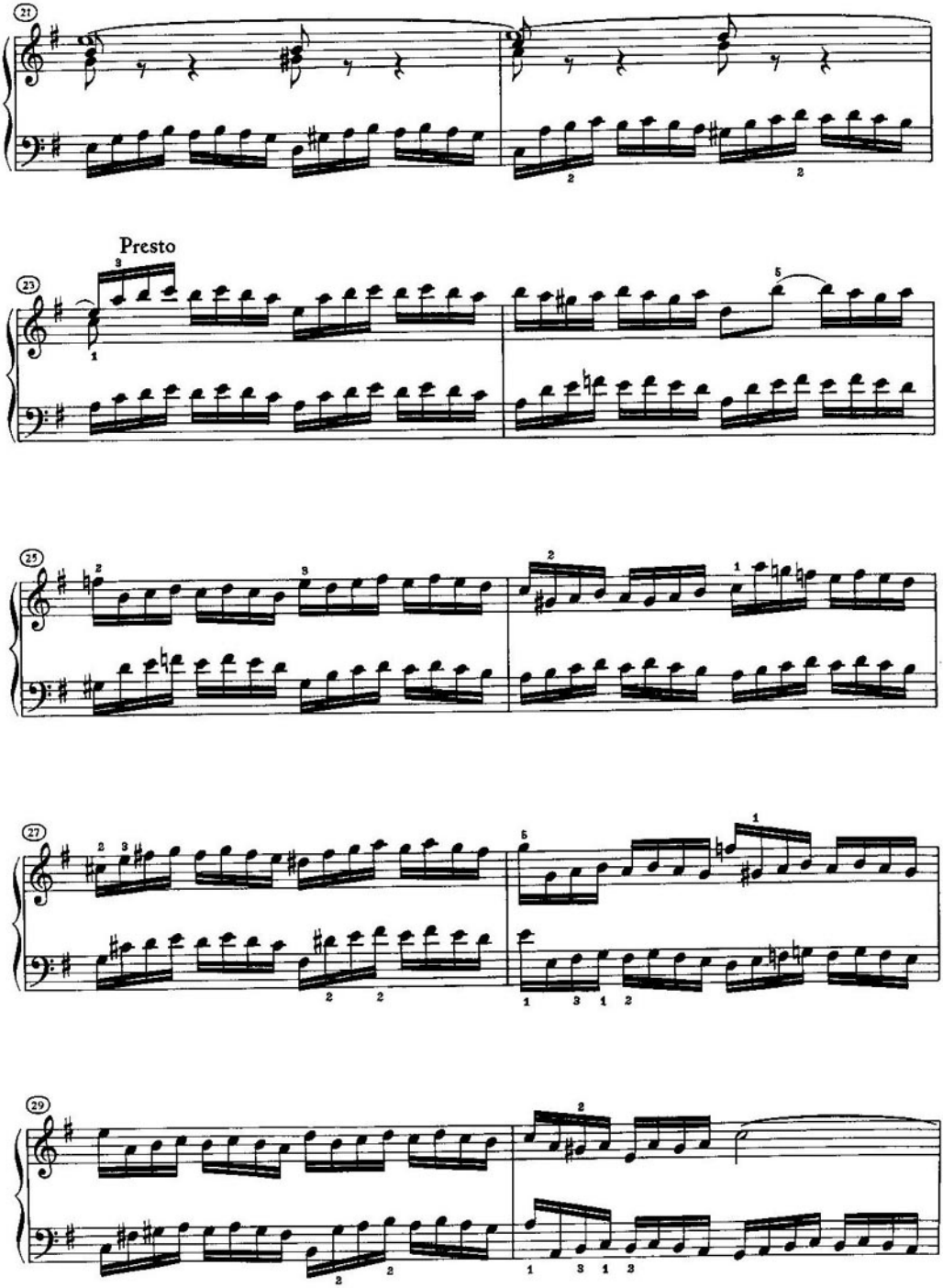


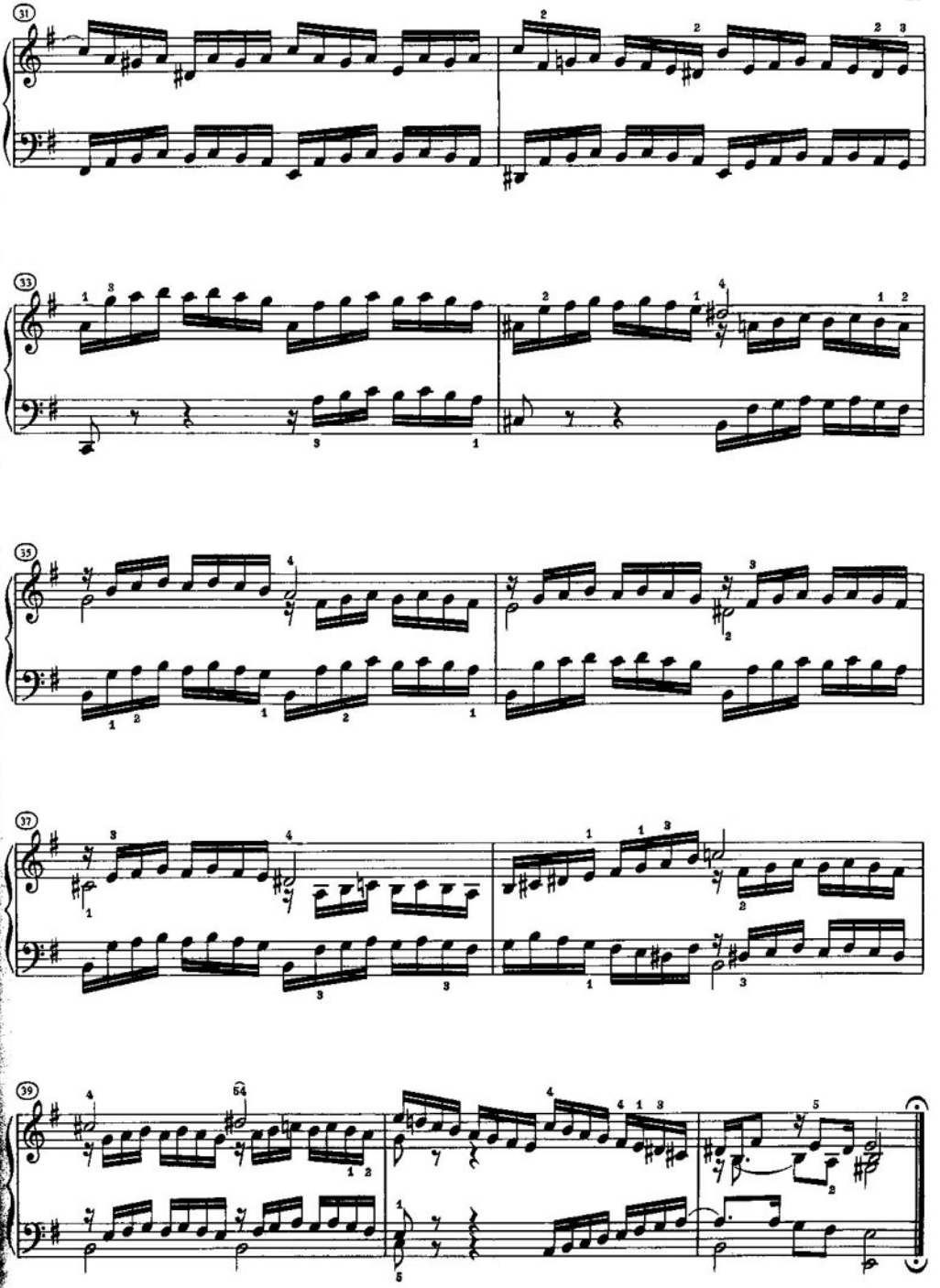
PRAELUDIUM X

BWV 855





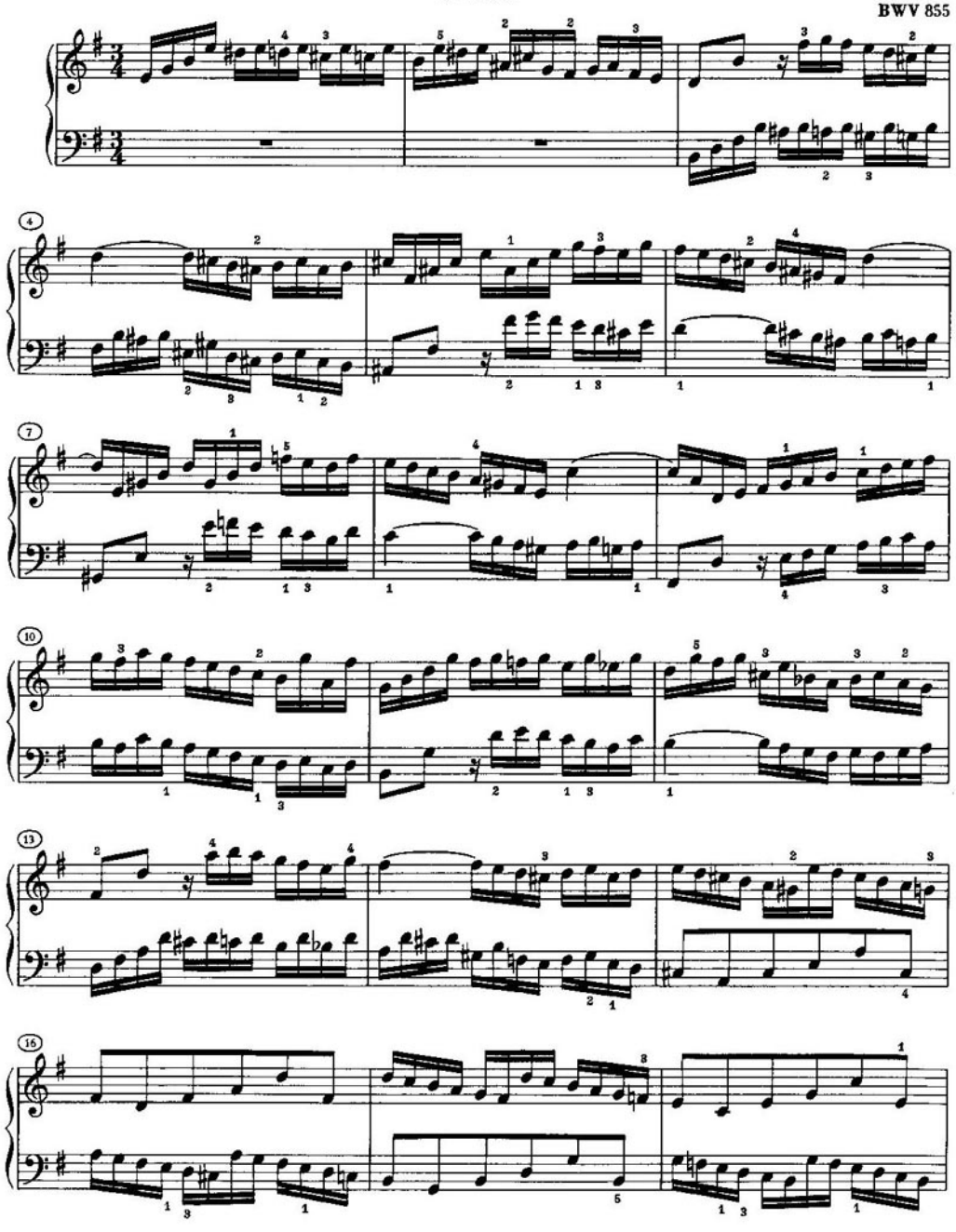

21
Presto
23
25
27
29

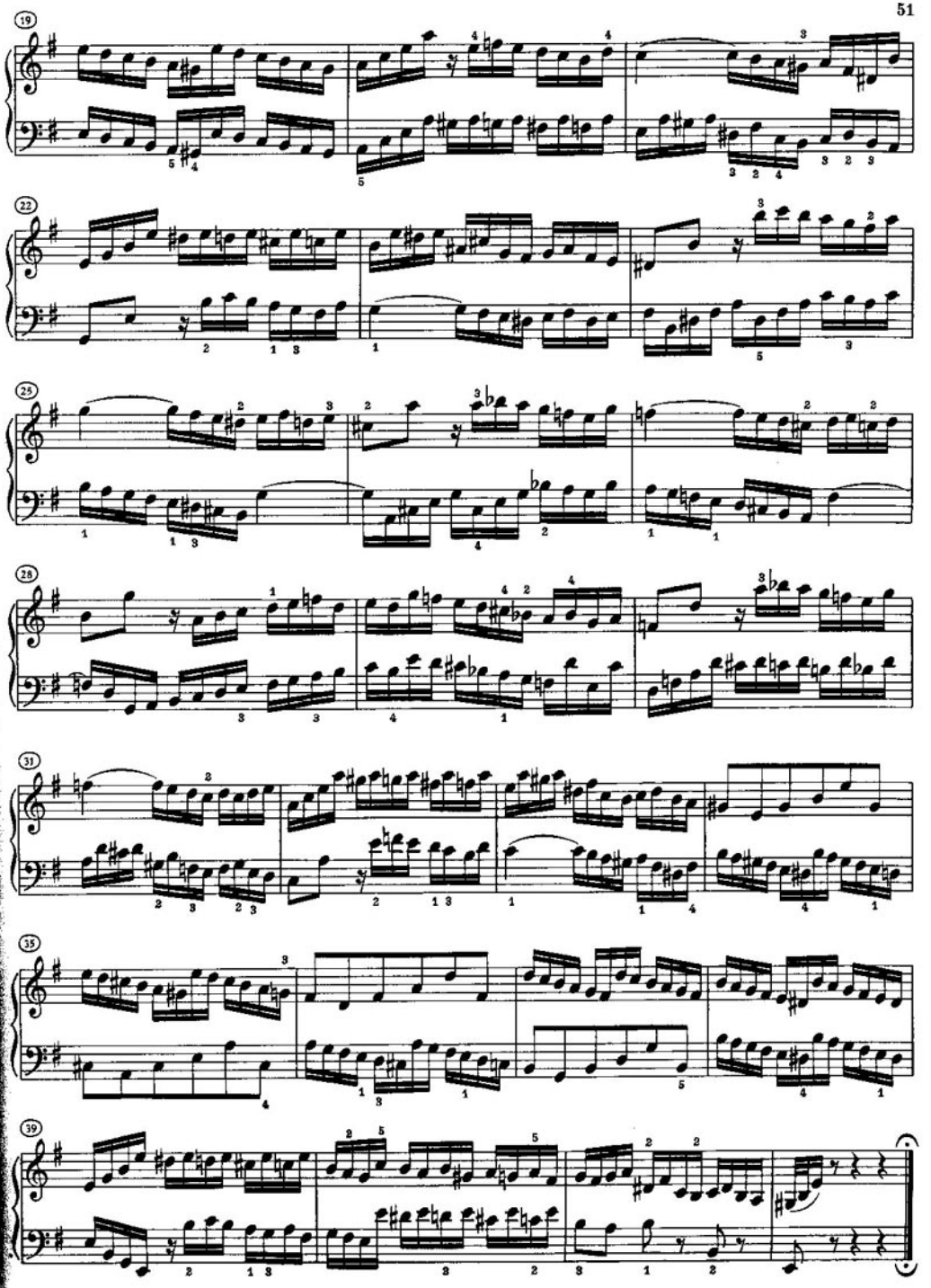


FUGA X

A 2 VOCI

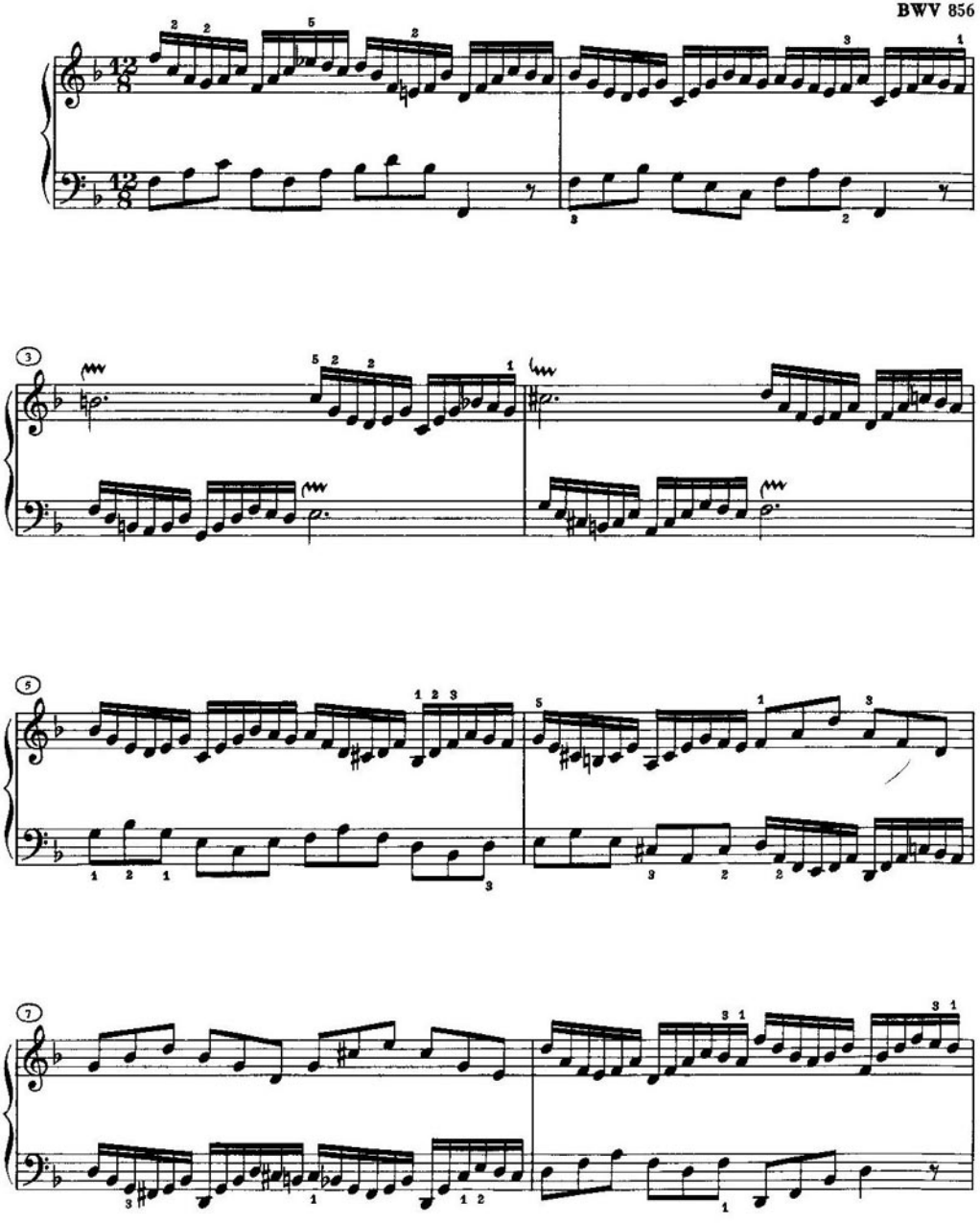
BWV 855

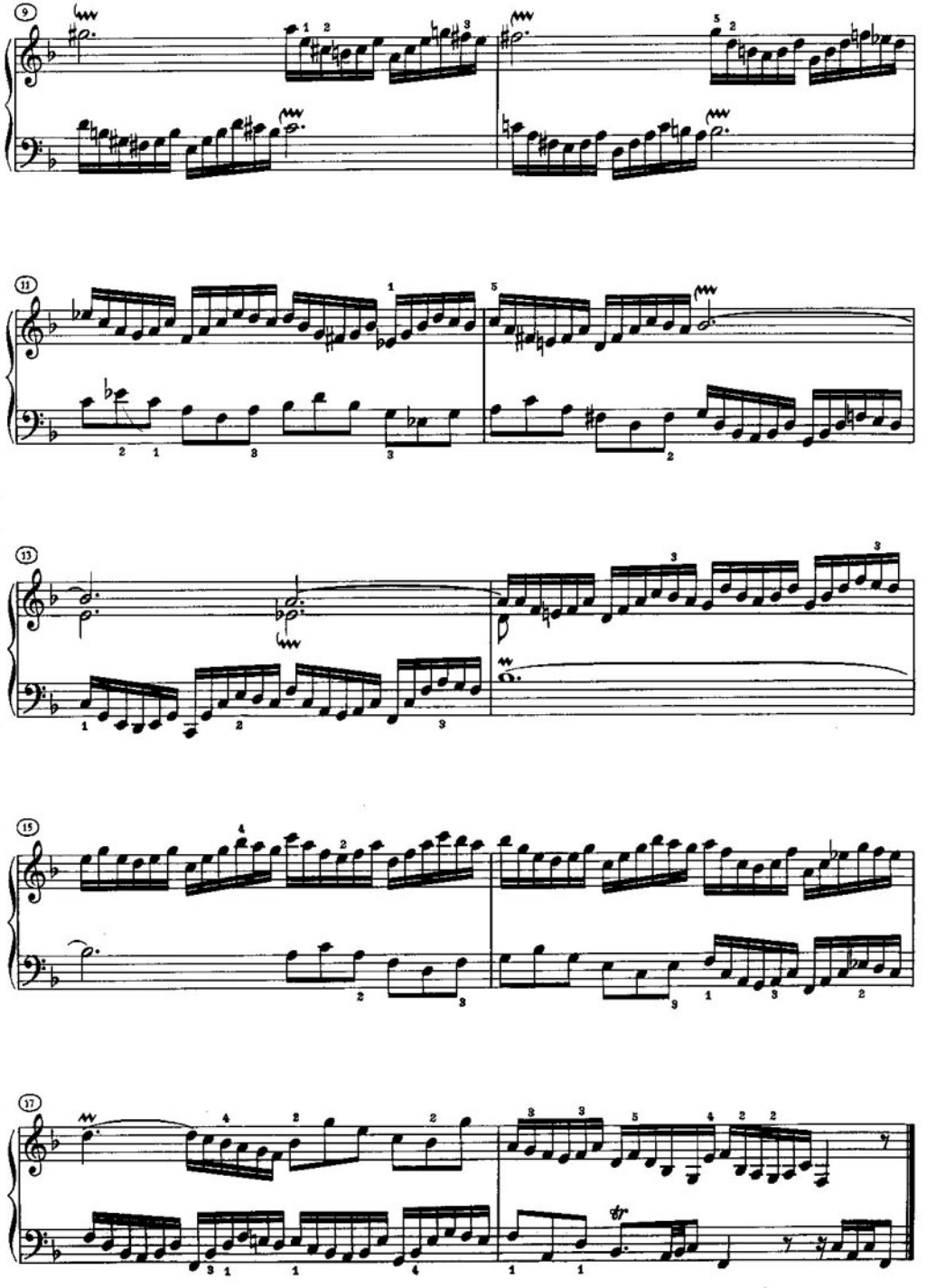




PRAELUDIUM XI

BWV 856

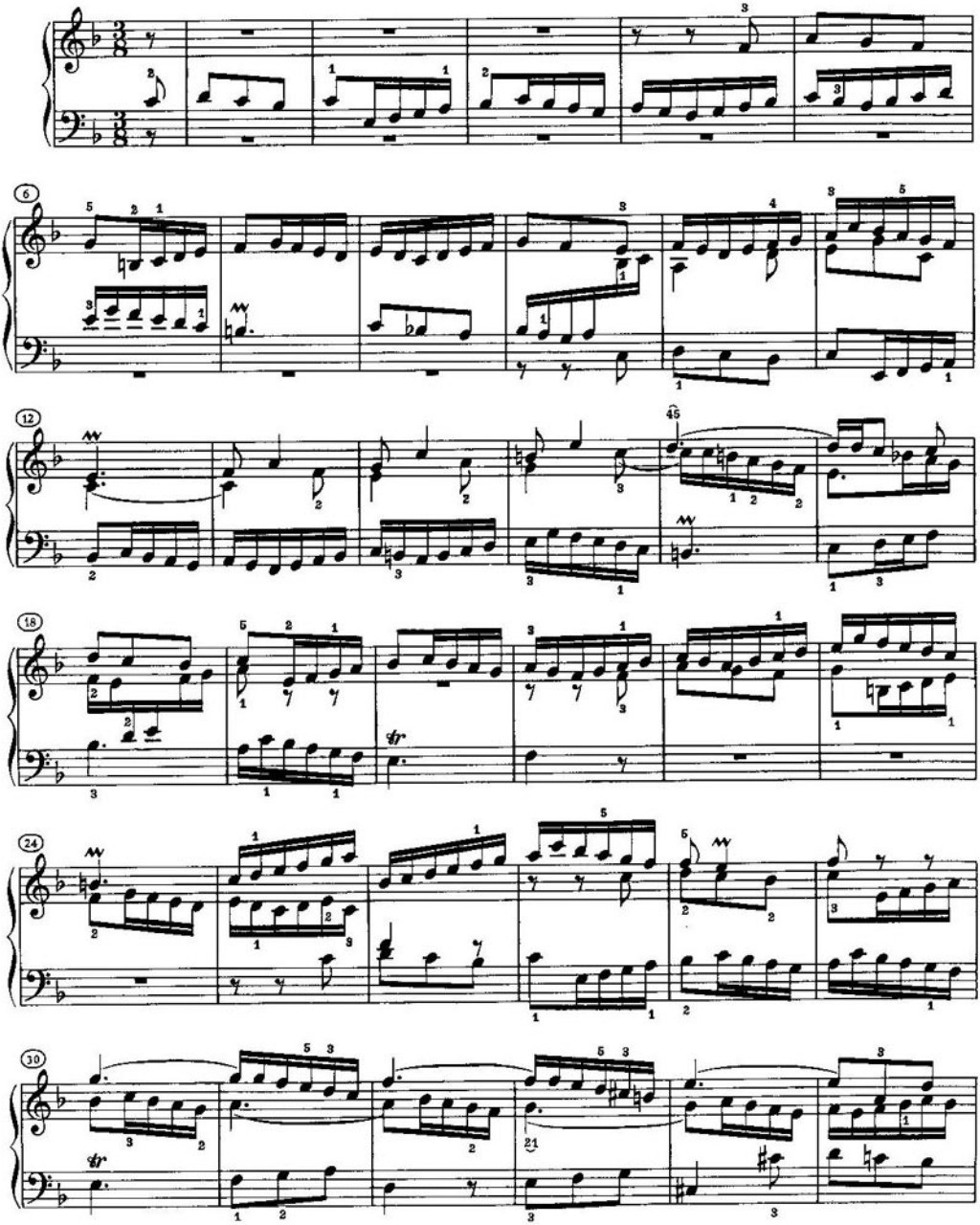


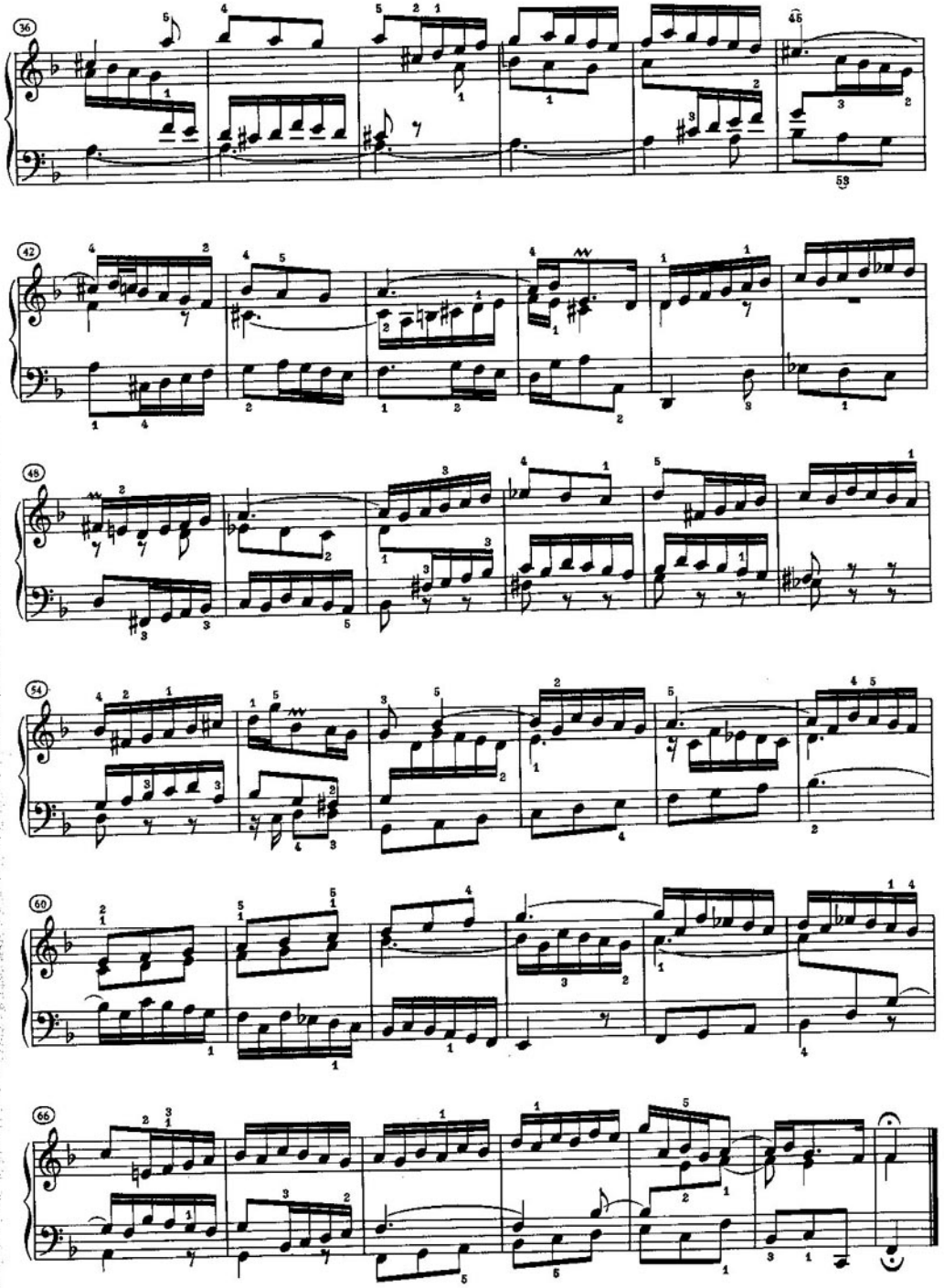


FUGA XI

A 3 VOCI

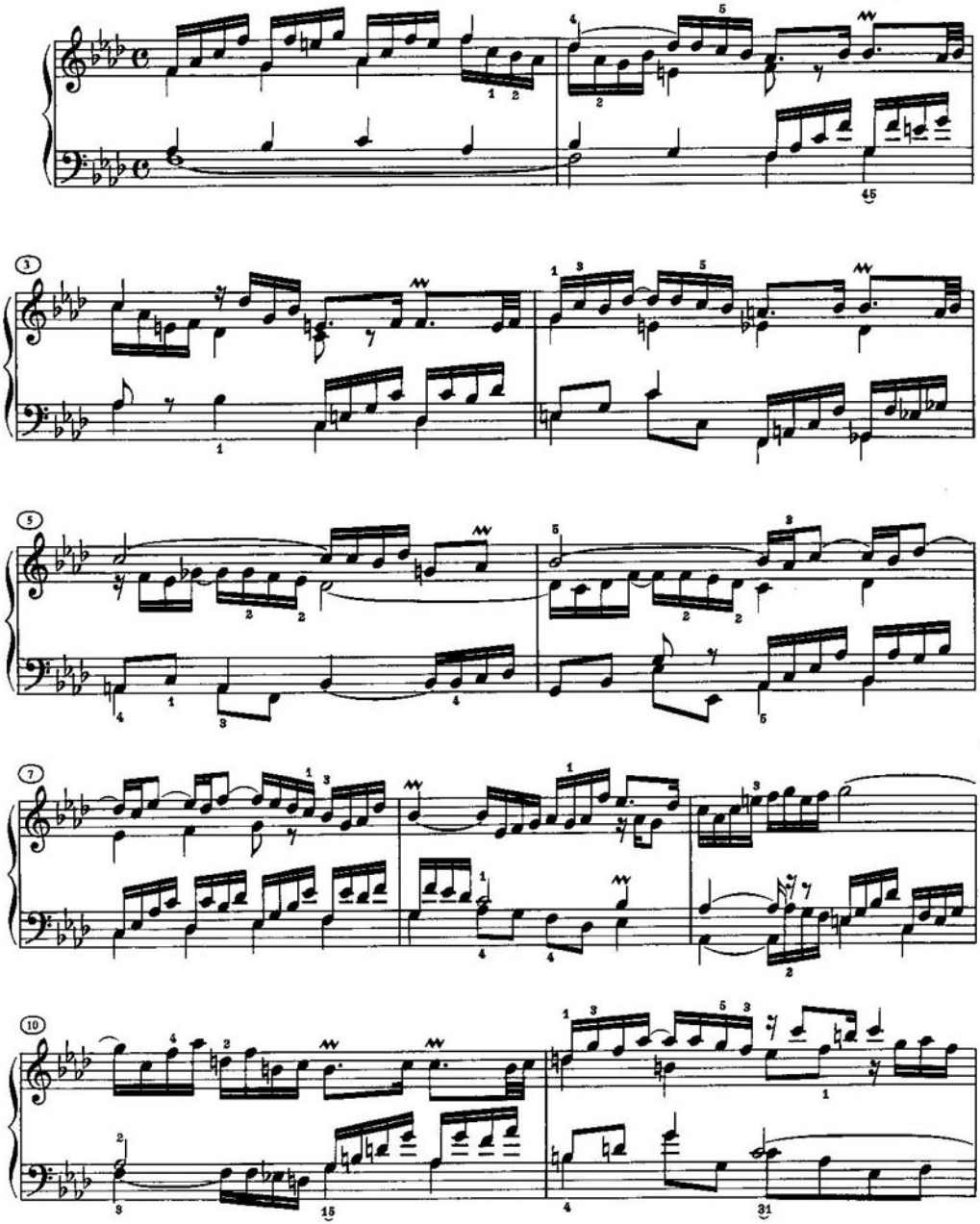
BWV 856

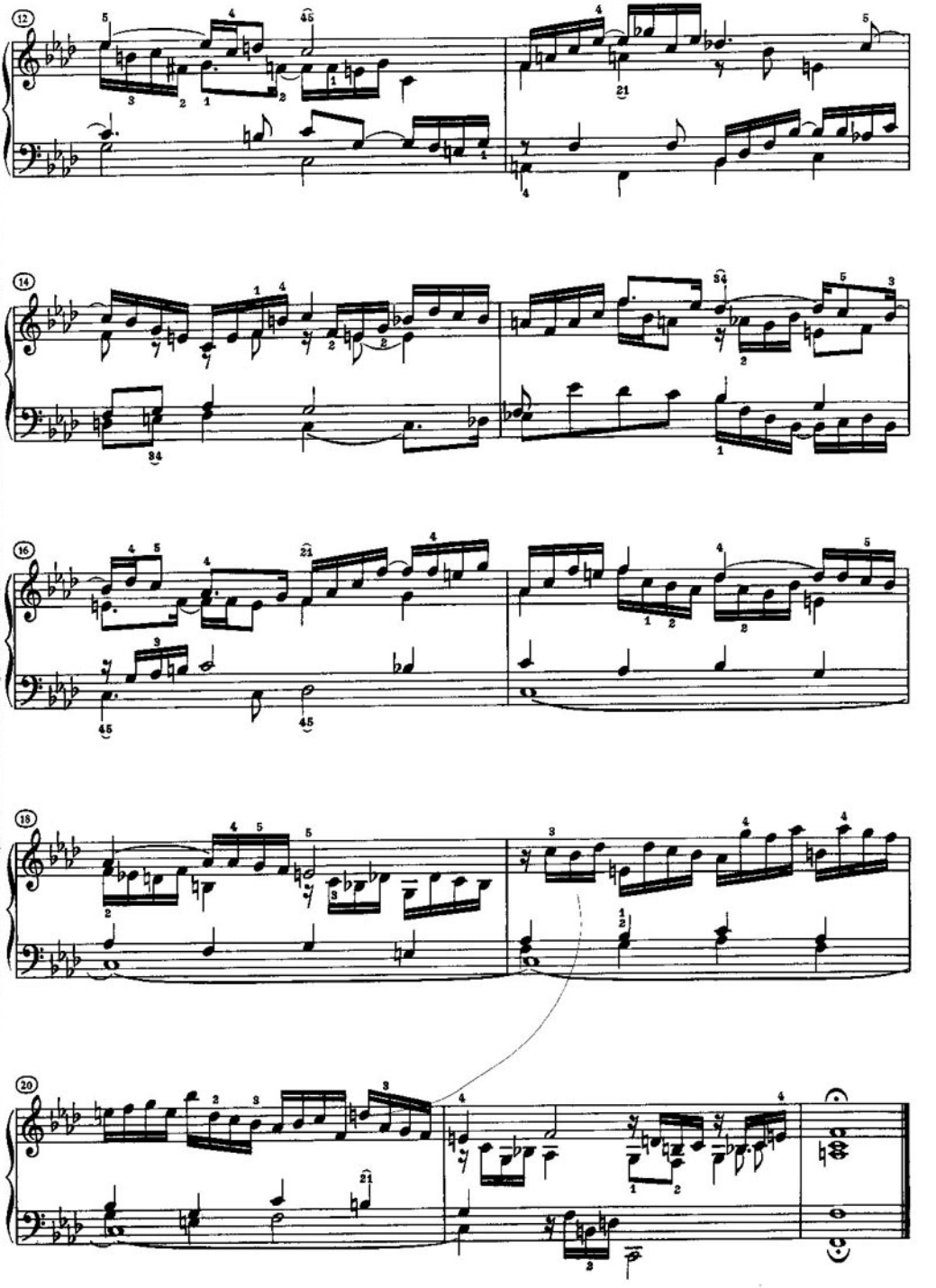




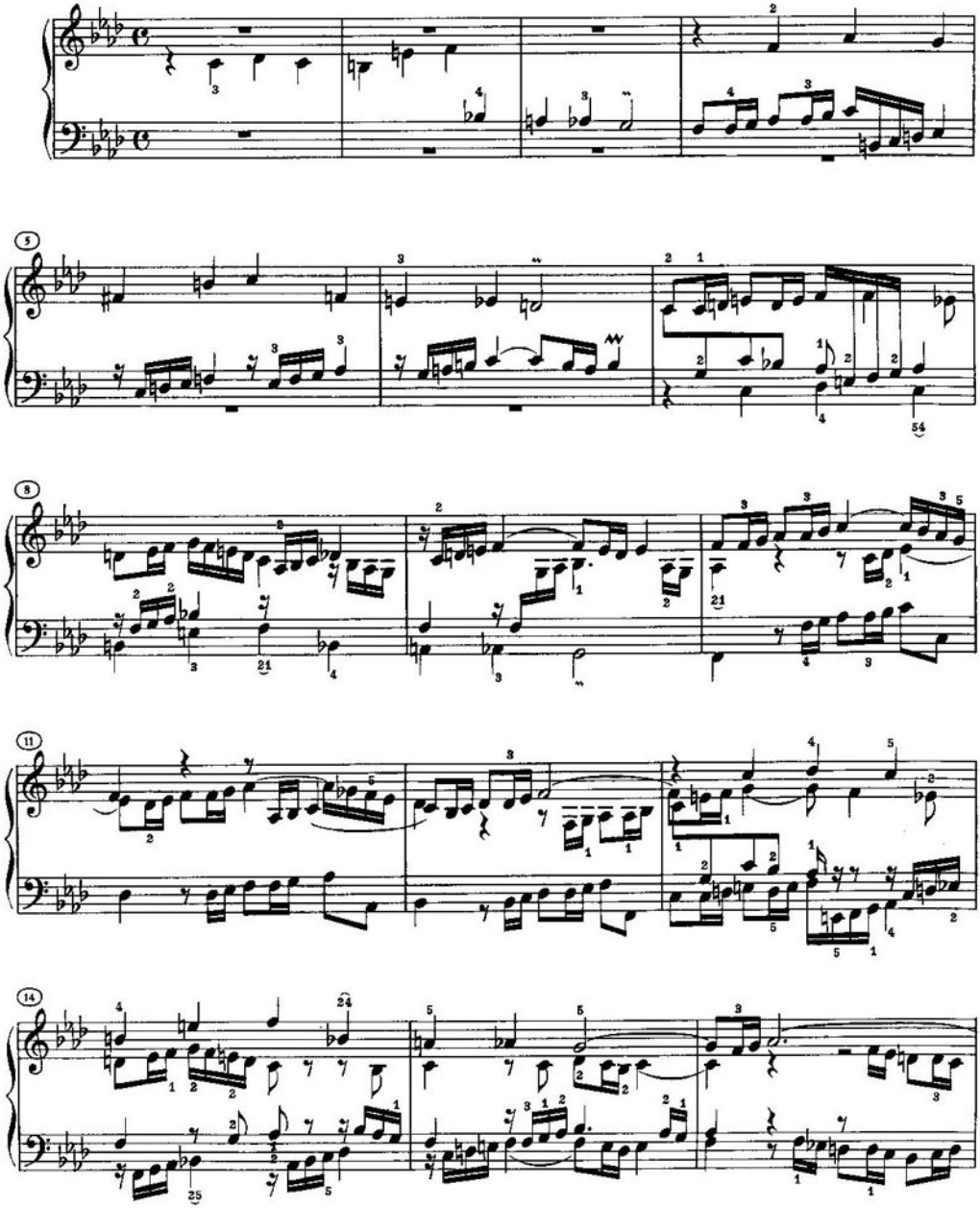
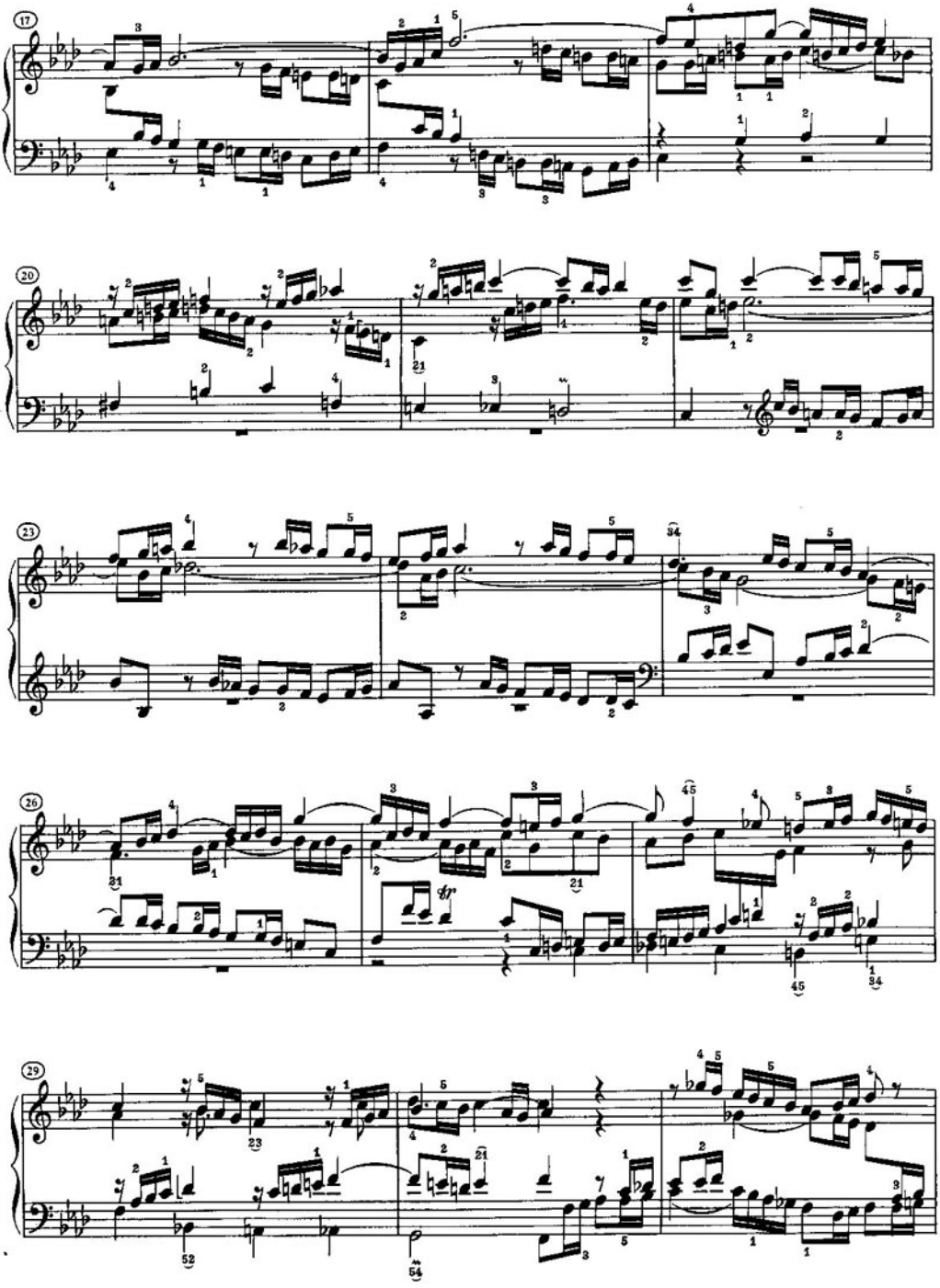
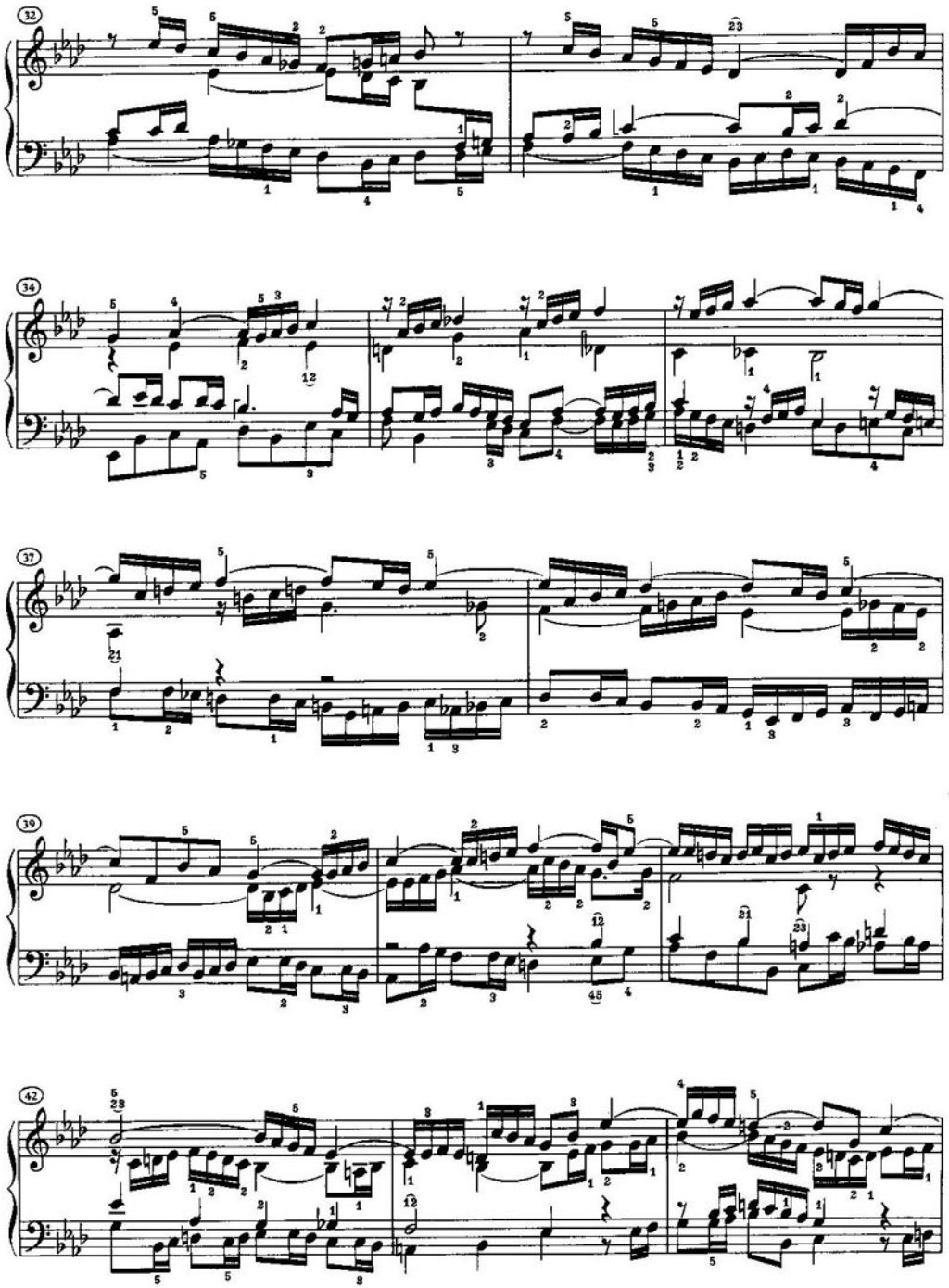
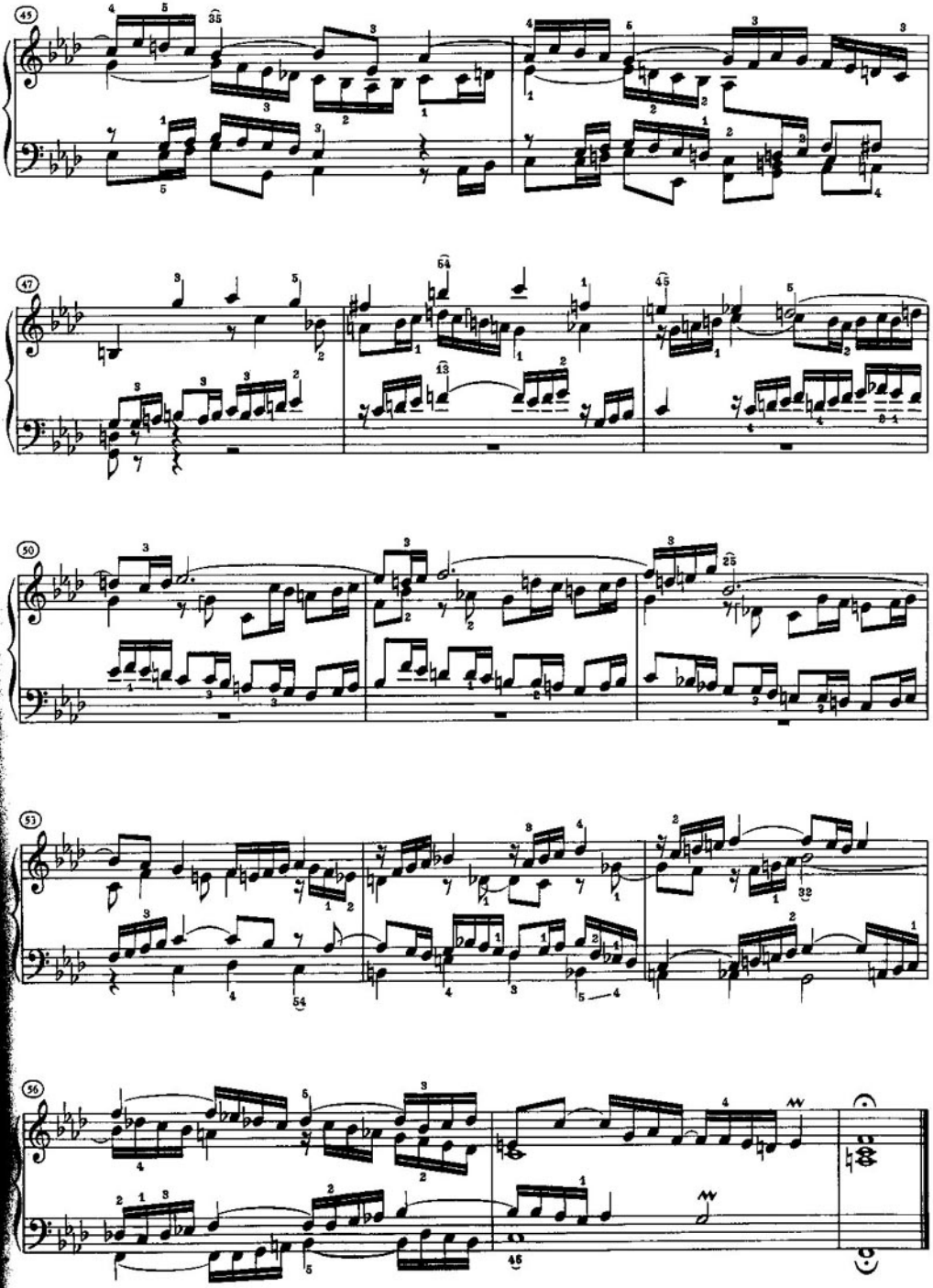
PRAELUDIUM XII

BWV 857





FUGA XII

A 4 VOCI

BWV 857