

# Inhalt · Contents · Contenu

BWV = Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis*, Wiesbaden 1990

Vorwort · Preface · Préface . . . . . V

Verzierungen · Ornaments · Ornementation . . . . . X

Contrapunctus 1 BWV 1050,1 Seite 2

Contrapunctus 8 BWV 1050,8 Seite 28

Contrapunctus 2 BWV 1050,2 Seite 5

Contrapunctus 9  
alla Duodecima BWV 1050,9 Seite 34

Contrapunctus 3 BWV 1050,3 Seite 8

Contrapunctus 10  
alla Decima BWV 1050,10 Seite 38

Contrapunctus 4 BWV 1050,4 Seite 11

Contrapunctus 11 BWV 1050,11 Seite 42

Contrapunctus 5 BWV 1050,5 Seite 16

Contrapunctus [12]  
[rectus] BWV 1050,12<sup>1</sup> Seite 50

Contrapunctus 6  
[per Diminutionem] in Stylo Francese  
BWV 1050,6 Seite 19

Contrapunctus 12  
inversus BWV 1050,12<sup>2</sup> Seite 53

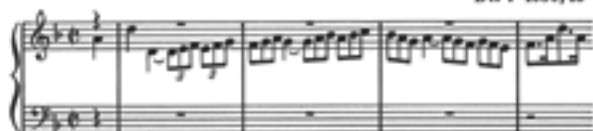
Contrapunctus 7  
per Augmentationem et Diminutionem  
BWV 1050,7 Seite 24

Contrapunctus [13]  
[rectus] BWV 1050,13<sup>2</sup> Seite 56

Contrapunctus [13]  
inversus

BWV 1080, 13<sup>1</sup>

Seite  
59



Canon alla Decima  
Contrapunto alla Terza

BWV 1080, 16

Seite  
74



[Contrapunctus 14]

BWV 1080, 19

62



Canon alla Duodecima  
in Contrapunto alla Quinta

BWV 1080, 17

78



Canon in Hypodiapason  
(Canon alla Ottava)

BWV 1080, 15

70



Canon [in Hypodiatessaron]  
per Augmentationem in Contrario Motu

BWV 1080, 14

80



Anhang · Appendix · Appendice

[Contrapunctus 13, rectus] Alio modo  
Fuga a 2 Clav.

BWV 1080, 13<sup>2</sup>

86



[Contrapunctus 13, inversus, Alio modo]  
Fuga a 2 Clav.

BWV 1080, 13<sup>1</sup>

92



# DIE KUNST DER FUGE

## Contrapunctus 1

BWV 1080, 1

Measures 1-6 of the first system. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff is silent. The key signature has one flat (B-flat).

Measures 7-11 of the second system. The treble clef staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass clef staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat).

Measures 12-15 of the third system. The treble clef staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass clef staff continues with quarter notes D3, E3, F3, and G3. The key signature remains two flats.

Measures 16-19 of the fourth system. The treble clef staff continues with quarter notes A5, B5, C6, and B5. The bass clef staff continues with quarter notes A3, B3, C4, and B3. The key signature remains two flats.

Measures 20-24 of the fifth system. The treble clef staff continues with quarter notes A5, B5, C6, and B5. The bass clef staff continues with quarter notes A3, B3, C4, and B3. The key signature changes to one flat (B-flat).

Measures 25-28 of the sixth system. The treble clef staff continues with quarter notes A5, B5, C6, and B5. The bass clef staff continues with quarter notes A3, B3, C4, and B3. The key signature changes to no sharps or flats (C major).

## Vorwort

Bach musste die *Kunst der Fuge* bei seinem Tod unvollendet hinterlassen – die letzte Fuge hatte er nicht mehr zu Ende bringen können. Dieses Werk war bisher immer von Mythen umgeben und hat viele problembeladene Fragen aufgeworfen. Leider wird es nur sehr selten auf einem Tasteninstrument aufgeführt, weil es wegen seiner angeblich strengen Kontrapunktik und intellektuellen Unerbittlichkeit als untauglich für das Klavier oder Cembalo gilt. Zudem standen bislang drei Fragen hinderlich im Wege: Welches ist die richtige Reihenfolge der einzelnen Teile? Hat Bach vielleicht noch weitere Fugen dazukomponieren wollen, von denen jede Spur fehlt? Und gehört die berühmte unvollendete Fuge überhaupt zum Werk?

Inzwischen haben verschiedene Musikwissenschaftler alle wesentlichen Fragen in Zusammenhang mit diesem bedeutenden Werk überzeugend beantworten können, so dass sich Bachs Intentionen fast vollständig nachvollziehen lassen. Wir wissen jetzt, dass Bach für die Aufführung in erster Linie an das Cembalo gedacht hat; die geplante Anordnung lässt sich mit großer Sicherheit rekonstruieren; es ist sicher, dass das Werk, abgesehen von der unvollendet gebliebenen letzten Fuge, vollständig vorliegt. Und diese letzte Fuge war tatsächlich als Teil des Zyklus gedacht, da Bach ihr durch die ursprüngliche Seitenanordnung für die erste Druckausgabe selbst einen festen Platz zugewiesen hatte.

Die *Kunst der Fuge* ist ein Werk für Cembalo und besteht aus 14 Fugen, die nach zunehmender Komplexität angeordnet sind. Vier Kanons über dasselbe Soggetto der Fugen, ebenfalls nach steigendem Grad der Kunstfertigkeit einander folgend, bilden eine Art Coda des Ganzen. Dieser Aufbau ist in der vorliegenden Ausgabe wiederhergestellt. Die Interpreten mag es interessieren, dass Bachs Autograph die Fugen 1 und 3 sowie die Fugen 8 und 11 hintereinander stellt.

Den Plan zu einem solchen Werk hat Bach vielleicht sein Leben lang mit sich herumgetragen, möglicherweise seit er 1705 „zu Lübeck geweßen umb dasselbst ein und andres in seiner Kunst zu begreifen“, wie er sich ausdrückte (Protokoll des Konsistoriums, Arnstadt, 21. 2. 1706). Die Spiegelfugen jedenfalls erinnern auffallend an die beiden vierstimmigen d-moll-Sätze in Buxtehudes *Fried und freudenreiche Hinfarth* (1674), die dort „Contrapunctus“ heißen und denen jeweils eine spiegelverkehrte „evolutio“ folgt.

In seinem letzten Lebensjahr oder nur wenig früher bereitete Bach die *Kunst der Fuge* für den Notenstich vor, der von Johann Heinrich Schübler ausgeführt werden sollte, dem jüngeren Bruder des Johann Georg Schübler, der die sechs Orgelchoräle, die sog. „Schübler-Choräle“, gestochen hatte. Das Werk erschien im Frühjahr 1751, ungefähr zwölf Monate nach Bachs Tod, und erlebte 1752 eine zweite Auflage. Vermutlich hatte sich Bach ernsthaft mit dem Werk beschäftigt, als 1742 der Zweite Teil des *Wohltemperierten Claviers* abgeschlossen war. Entwürfe und Autographen der Erstfassungen sind nicht überliefert, wohl aber eine eigenhändige Reinschrift von ungefähr 1745, die fast alle Teile (12 Fugen und 2 Kanons) enthält, und zwar in Partitur-Anordnung wie in der gestochenen Ausgabe.

Vielleicht wollte Bach die *Kunst der Fuge* bis Juni 1749 gedruckt in Händen haben, um sie als seine dritte und letzte Gabe bei der Mizlerschen Sozietät der musikalischen Wissenschaften einzureichen, der er im Juni 1747 beigetreten war. (Nach deren Statuten hatten die Mitglieder nämlich bis zum 65. Lebensjahr jährlich ein veröffentlichtes „wissenschaftliches“ Werk vorzulegen. Bach lieferte als ersten Beitrag für das Jahr 1747 die kanonischen Veränderungen über *Vom Himmel hoch*; als zweiten, der Juni 1748 fällig war, vermutlich das *Musikalische Opfer*). Im Juni 1749 hatte sein Augenlicht bedrohlich abgenommen. Trotzdem arbeitete er, fast gänzlich erblindet, mit Hilfe seiner jüngeren Söhne, die noch zu Hause wohnten, weiter. Der Tod ereilte ihn nach einem

Schlaganfall am Abend des 28. Juli 1750.

Anscheinend kannte niemand seine Absichten mit diesem Werk. Die wenigen Stücke, die noch nicht gestochen waren, wurden eilig zum Stich gegeben. Im Nachlassverzeichnis findet sich ein Zahlungseintrag für „Herrn Schübler“ in Höhe von 2 Thalern und 16 Groschen. Bachs Familie wollte die Ausgabe fertig stellen und beging aus Unkenntnis eine Reihe von gravierenden Fehlern, die bis heute das Werk beeinträchtigen:

1. Zwei Nummern wurden eingefügt, die nicht hineingehören: eine zusätzliche (frühere) Fassung der Fuge 10, die in ihrer endgültigen Gestalt bereits vertreten ist; und – ganz fehl am Platz – der Orgelchoral *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. (Eine als Vorwort vorangestellte „Nachricht“ besagt ausdrücklich, man habe den Choral quasi als Entschädigung für die unvollständige letzte Fuge beigegeben.) Beide Nummern sind in der vorliegenden Ausgabe ausgeschieden.

2. Zwei Nummern wurden aus ihrem Zusammenhang gerissen: Die unvollendete Fuge verlor ihren mit Vorbedacht gewählten krönenden Platz als 14. Fuge, und der Kanon in Umkehrung und Vergrößerung wurde unsinnigerweise von der vierten auf die erste Stelle versetzt. Gregory Butler hat überzeugend nachgewiesen, dass Bach die unvollendete Fuge ausdrücklich nach der Nr. 13 angeordnet haben wollte. Es kann kein Zufall sein, dass Bach sein Namens-Soggetto B-A-C-H exakt am Ende der 14. Fuge einführt, da ja bekanntlich 14 das Zahlzeichen seines Namens bedeutet. Beide Nummern sind in der vorliegenden Ausgabe wieder auf ihren richtigen Platz gestellt worden. (Die Gründe, welche die Familie Bach bewogen haben mochten, in die originale Anordnung des Werks einzugreifen, hat G. Butler erörtert.)

3. Ebenso unpassenderweise wurden über die dreistimmige Spiegelfuge Nr. 13 hinaus auch noch zwei vierstimmige Bearbeitungen dieses Stücks für zwei Cembali aufgenommen (und überdies in der verkehrten Reihenfolge). Diese Bearbeitungen gehören nicht in den sorgsam durchdachten Plan des

Fugenzklus. Gerade dieser Irrtum ist zwar nachvollziehbar; aber es bleibt doch die Tatsache, dass die originale dreistimmige Fassung (Fuge 13, *rectus* und *inversus*) aus zwei wundervollen Stücken für Cembalo solo besteht, die trotz aller in der Literatur diskutierten Einwände sehr wohl ohne Schwierigkeiten auf dem Cembalo spielbar sind. Die dreistimmige Fassung, und nur sie allein, gehört in die *Kunst der Fuge*, und sie sollte auch bei der Aufführung des ganzen Werkes gespielt werden. Obwohl ich persönlich nicht der Überzeugung bin, dass Bach die Bearbeitungen für zwei Cembali in die Ausgabe der *Kunst der Fuge* aufnehmen wollte, sind sie dennoch in der vorliegenden Ausgabe mit abgedruckt, allerdings im Anhang.

Ein Wort noch zu den beiden ältesten Fragen dieses Problemkreises: Warum gilt das Werk jetzt als unverkennbare Cembalo-Komposition? Und warum hat Bach es dann in Partitur veröffentlicht? In den letzten 50 Jahren haben sich die Musikwissenschaftler und Interpreten endlich mit dem Gedanken befreundet, dass das Werk nur für Cembalo geschrieben sein kann. Überwältigendes Beweismaterial hat vor allem Gustav Leonhardt publiziert. Und wenn die weiter oben vorgebrachte Hypothese stimmt, dass es sich um eine Jahresgabe für die Mizlersche Sozietät handelt, ist damit auch die Notation in Partitur erklärt. Die Partitur war nämlich die übliche Notationsart für komplizierte kontrapunktische Tastenmusik seit Ende des 16. Jahrhunderts (wie Werke von Frescobaldi und Froberger u. a. zeigen). Bach selbst benutzte sie noch bei zwei anderen gestochenen Werken für Tasteninstrumente aus derselben Zeit: für die Veränderungen über *Vom Himmel hoch* und für das sechsstimmige Ricercar im *Musikalischen Opfer*. (Zudem besitzen wir ein schriftliches Zeugnis C. Ph. E. Bachs, dass dieses Ricercar für Cembalo geschrieben wurde.) Angesichts ihrer Eigenart wäre es in der Tat höchst befremdlich, wenn Bach die *Kunst der Fuge* nicht in Partitur hätte stechen lassen.

Um dem heutigen Interpreten entgegenzukommen, ist das Werk in vorlie-

gender Ausgabe auf nur zwei Systemen wiedergegeben, wie Bach es auch bei den Fugen des *Wohltemperierten Claviers* gehalten hat. Bei der Verteilung der Noten zwischen den Systemen bin ich im allgemeinen Bachs Gewohnheit in anderen Werken gefolgt. In besonders komplizierten Fällen habe ich allerdings mehr Hilfslinien benutzt als Bach es getan hätte; Bach hatte jedoch handgezogene Notenlinien mit engerem Systemabstand vor sich. Vorschläge für Fingersatz sind nicht angegeben, weil der moderne Klavier-Fingersatz dieser Musik nicht angemessen ist und die Cembalisten eher irreführt.

Ausführliche Angaben zu den Quellen und Lesartenproblemen finden sich in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes.

#### Anmerkung:

Der Notentext dieser Ausgabe liegt meiner Gesamteinspielung der *Kunst der Fuge* auf dem Cembalo aus dem Jahre 1985 zu Grunde (Harmonia Mundi, Frankreich, 2 Langspielplatten, HMC 901169–70).

Paris, Herbst 1989  
Davitt Moroney

## Preface

*Die Kunst der Fuge* lay unfinished at Bach's death – the last fugue was not quite complete. The work has always been surrounded by myths, and has raised many problematical questions. Unfortunately, it is still only rarely performed by keyboard players, on account of its undeserved reputation as a “non-keyboard” piece, and owing to the supposed severity of its fugal style and intellectual rigour. Furthermore, there has always been some confusion concerning three points: the correct order of the movements; whether Bach planned any further fugues, of which no trace survives; and whether the famous unfinished fugue even belongs in the work.

Scholars have now supplied convincing answers to all the major questions surrounding this great work and Bach's intentions can in fact be deduced on almost every issue: we now know that Bach must indeed have had the harpsichord predominantly in mind; his intended order can be re-established with a large degree of certainty; the work must be complete, apart from the last section of the unfinished fugue; and this last piece was indeed planned to form part of the cycle since Bach allowed it a specific place in his original pagination scheme for the first edition.

*Die Kunst der Fuge* is a harpsichord work consisting of 14 fugues placed in order of increasing complexity; four canons built on the same motto theme as the 14 fugues, and similarly placed in order of increasing complexity, form a sort of coda to the whole. This structure is restored in the present edition. Performers may wish to note that in Bach's autograph Ms fugues 1 and 3 are juxtaposed, as are fugues 8 and 11.

The idea for such a work may have been slowly germinating all Bach's life, ever since 1705 when he went “to Lübeck, in order to comprehend one thing and another about his art” as he himself put it (*Protokoll des Konsistoriums*, Arnstadt, 21. 2. 1706); the mirror fugues, at least, are strikingly comparable to Buxtehude's two four-part movements in d minor (each entitled “Contrapunctus” and each with a mirror-like “evolutio”), published in his *Fried und freudenreiche Hinfarth* (1674).

*Die Kunst der Fuge* was prepared for the engraver (Johann Heinrich Schübler, younger brother of Johann Georg Schübler who had engraved the six “Schübler” organ chorales) during the last year or so of Bach's life; it was published early in 1751, about twelve months after the composer's death and reissued in 1752. Bach probably embarked on serious work on the collection only after finishing book two of *Das Wohltemperierte Clavier* (1742). The sketches and autographs of the earliest versions are lost, but an autograph fair copy does survive, dating from about 1745 and containing almost all the

movements (12 fugues and 2 canons); it is in open score, like the printed edition.

Bach may have intended *Die Kunst der Fuge* to be finished by June 1749, as his third and final offering to the Mizler Society, which he had joined in June 1747. (A condition of membership obliged him to submit a published “scientific” work, every year until the age of 65; Bach’s first contribution, for 1747, had been the canonic variations on *Vom Himmel hoch*; the second, due in June 1748, was probably the *Musikalisches Opfer*). By June 1749, however, his eyesight had deteriorated badly. Despite being almost blind, he continued to work, with the help of those of his younger sons who were still living at home. Death finally came on the evening of July 28th, 1750, following a stroke.

Nobody seems to have known quite what his intentions were. The few pieces still not engraved were hastily finished off. The inventory of his estate lists a payment due to “Mr Schübler” for 2 thalers and 16 groschen. Bach’s family tried to finish work on the edition, but in their confusion they committed a series of fundamental errors which ever since then have plagued the work:

(1) They included two movements which do not belong in the collection: an extra (earlier) version of fugue 10, already printed in its revised form; and the irrelevant organ chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (an explicit printed apology explained that this chorale was offered as a sort of compensation for the incompleteness of the last fugue). Both movements are excluded from the present edition.

(2) They displaced two movements from their correct positions: the unfinished fugue was moved from its logical place as the climactic 14th fugue; and the canon by inversion and augmentation was moved from its logical position as fourth canon, and became the first. Gregory Butler has convincingly demonstrated that Bach explicitly planned the unfinished fugue to follow no. 13. It cannot be a coincidence that Bach introduces his signature-theme, B-A-C-H, at precisely the end of the 14th fugue,

since – as is well known – 14 is the number-cypher equivalent to Bach’s own name. Both movements are restored to their correct positions in the present edition. (The reasons for the family’s reorganization in the original edition are explained by Butler.)

(3) The family also inappropriately included the two arrangements of the three-part mirror fugue, no. 13, as reworked by Bach for two harpsichords (and, moreover, presented them in the wrong order). These arrangements have no logical place in Bach’s carefully constructed cycle of fugues. This particular error is understandable, but the fact remains that the original three-part version (fugue 13, *rectus* and *inversus*) makes a splendid pair of pieces for solo harpsichord; these works are perfectly playable on the keyboard – despite all that has been written about them implying the contrary. It is this three-part version, and this version only, which belongs with *Die Kunst der Fuge*, and which should be played when performing the whole work. Although I personally do not believe that Bach intended the two-harpsichord arrangements to be actually published as an integral part of *Die Kunst der Fuge*, they have nevertheless been included in the present edition, placed in an Appendix.

A word must be said concerning the two oldest questions about *Die Kunst der Fuge*. Why is it now understood to be composed specifically for harpsichord? And why did Bach publish it in open score? Over the last 50 years, most musicologists and performers have finally accepted the idea that the work must be for keyboard. Much of the overwhelming evidence proving this point has been published by Gustav Leonhardt. If the above speculation about the yearly offerings to the Mizler society is correct, the use of open score is immediately explained. Such notation was normal for intricate contrapuntal keyboard music from the late sixteenth century onwards (as the works of Frescobaldi and Froberger, among others, clearly show); Bach himself used open score notation in two other engraved keyboard pieces of the same period: for

the *Vom Himmel hoch* variations and for the six-voiced *ricercar* in the *Musikalisches Opfer* (and we have C. P. E. Bach’s own written testimony that this *ricercar* is for keyboard). In fact, it would have been very extraordinary, given its nature, had *Die Kunst der Fuge* been published in anything other than open score.

For the convenience of modern players, the present edition presents the music on two staves only, exactly as Bach himself did for the fugues of *Das Wohltemperierte Clavier*. For the distribution of the notes between the staves, I have generally taken as a guide Bach’s own practice in other works; in particularly complex passages, however, I have allowed more leger lines than he would have done since his practice was based on hand-drawn music staves which were ruled closely together. No fingerings have been provided since modern systems of piano fingering are not appropriate to this music and, indeed, are usually misleading for harpsichordists.

Comprehensive information concerning sources and problems of readings is to be found in the *Comments* at the end of the volume.

Note:

The text of this edition was used for the 1985 recording of Bach’s complete *Die Kunst der Fuge*, played on the harpsichord by Davitt Moroney (Harmonia Mundi, France, 2 records, HMC 901169–70).

Paris, autumn 1989

Davitt Moroney

## Préface

La mort empêcha Bach de terminer son *Art de la fugue*; la dernière fugue est ainsi restée incomplète. Cette œuvre a suscité de nombreux mythes depuis sa création et soulevé nombre de problèmes. Elle est malheureusement très rarement jouée sur un instrument à cla-

vier, sous prétexte qu'elle est «injouable», et aussi à cause de la prétendue sévérité de son écriture contrapuntique et de son caractère strictement intellectuel. D'autre part, trois questions, formulées comme suit, ont toujours fait l'objet de controverse: quel est l'ordre correct des morceaux? Bach avait-il prévu d'autres fugues dont on a perdu toute trace? La fameuse fugue inachevée fait-elle partie enfin de l'œuvre?

Différents musicologues ont entre-temps apporté des réponses convaincantes à toutes les questions essentielles relatives à cette œuvre importante et il est possible désormais de reconstruire la plupart des intentions de Bach. Nous savons ainsi que le compositeur a du principalement penser au clavecin pour l'exécution de cette œuvre; nous sommes presque sûrs de l'ordre prévu pour les morceaux; l'œuvre telle que nous la connaissons est complète, mis à part la dernière fugue, restée inachevée. On sait également que cette dernière fugue devait effectivement faire partie intégrante du cycle, étant donné que Bach lui avait alloué une place fixe dans son premier projet de pagination pour l'édition originale.

*L'Art de la fugue* est une œuvre pour clavecin, qui se compose de 14 fugues, classées selon un ordre de complexité croissante. Quatre canons, construits sur le même sujet que les 14 fugues et classés eux aussi selon une difficulté croissante, forment une sorte de coda de l'ensemble. C'est cet ordre qui a été rétabli dans la présente édition. Pour les exécutants, il est intéressant de savoir que dans l'autographe de Bach, les fugues 1 et 3 ainsi que les fugues 8 et 11 sont juxtaposées.

Il est possible que le Cantor ait mûri toute sa vie l'idée d'une telle œuvre, au moins depuis 1705, date où, comme il le dit lui-même, il s'est rendu «à Lübeck dans le but de comprendre diverses choses sur son art» (*Protokoll des Konsistoriums*, Arnstadt, 21. 2. 1706). Les fugues en miroir rappellent en tout cas de façon frappante les deux mouvements à quatre voix en ré mineur du *Fried und freudenreiche Hinfarth* de Buxtehude (1674), dont chacun s'intitule «Contra-

punctus» et qui comprennent chacun une «evolutio» en miroir.

C'est vraisablement dans l'année qui a précédé sa mort que J.-S. Bach a préparé *l'Art de la fugue* pour le graveur, Johann Heinrich Schübler, frère cadet de Johann Georg Schübler qui avait gravé les six chorals pour orgue couramment désignés sous le nom de «chorals Schübler». L'œuvre parut en 1751, un an environ après la mort de Bach, et fut rééditée en 1752. Le compositeur s'est probablement penché sérieusement sur l'œuvre après l'achèvement, en 1742, du 2<sup>ème</sup> cahier du *Clavecin bien tempéré*. On n'a pas retrouvé d'esquisses ni d'autographes de toutes premières versions mais il existe une copie au net, autographe, datant de 1745 environ, qui comprend presque tous les morceaux (12 fugues et 2 canons), présentés comme dans l'édition imprimée, «en partition», c'est à dire sur quatre portées.

Peut-être Bach voulait-il avoir en mains avant juin 1749 *l'Art de la fugue*, prévu comme troisième et dernière hommage à la Société des sciences musicales Mizler dans laquelle il avait été reçu au mois de juin 1747. (D'après les statuts de cette société en effet, les membres devaient présenter chaque année, jusqu'à l'âge de 65 ans, une œuvre «scientifique» publiée. Bach avait déjà présenté, à titre de première contribution pour l'année 1747, ses Variations canoniques sur le thème *Vom Himmel hoch*, et probablement, comme deuxième contribution à remettre en juin 1748, *l'Offrande musicale*). En juin 1749 cependant, sa vue s'était sérieusement dégradée. Il n'en continua pas moins à travailler, presque totalement aveugle, avec l'aide de ses plus jeunes fils habitant encore sous le toit familial. C'est finalement le soir du 28 juillet 1750 que la mort le frappa, à la suite d'une attaque.

Il semble que personne n'ait été au courant des intentions du Cantor concernant son *Art de la fugue*. Les quelques pièces non encore gravées ont été rapidement terminées. Une mention de l'inventaire de la succession du compositeur indique un paiement à effectuer à «M. Schübler», d'un montant de 2 tha-

lers et 16 groschen. Désireuse de terminer l'édition, la famille de Bach a commis dans l'ignorance des erreurs fondamentales qui défigurent l'œuvre depuis lors:

1<sup>o</sup> Deux pièces ont été incluses qui n'appartiennent pas au corpus: il s'agit d'une autre version (antérieure) de la fugue N<sup>o</sup> 10, déjà présente sous sa forme définitive, conformément à la révision de Bach, ainsi que du choral d'orgue *Wenn wir in höchsten Nöten sein*, totalement étranger à l'œuvre. (Un avant-propos justificatif précise que ledit choral constitue une sorte de compensation pour la dernière fugue, restée inachevée). Ces deux morceaux sont exclus de la présente édition.

2<sup>o</sup> Deux pièces ont été classées ailleurs que prévu: la fugue inachevée a perdu la place d'honneur N<sup>o</sup> 14 qui lui revenait logiquement, et le canon par mouvement contraire par augmentation a été déplacé, et imprimé en première position au lieu de conserver sa quatrième place. Gregory Butler a démontré de façon convaincante que Bach avait formellement l'intention de placer la fugue inachevée après le N<sup>o</sup> 13. Le fait que le compositeur ait introduit précisément à la fin de la 14<sup>ème</sup> fugue son thème patronymique «B-A-C-H» ne peut être une pure coïncidence étant donné que, comme on le sait, le chiffre 14 est l'équivalent numérique de son nom. Ces deux morceaux sont remis à leur place dans la présente édition. (G. Butler a expliqué les raisons ayant pu inciter la famille Bach à modifier l'ordre des pièces dans l'édition originale.)

3<sup>o</sup> De façon tout aussi inconsidérée, la famille Bach a rajouté en plus de la fugue en miroir à trois voix, N<sup>o</sup> 13, deux arrangements à quatre voix de cette même fugue écrits par Bach pour deux clavecins (et qui plus est, en a inversé l'ordre). Ces arrangements ne s'intègrent pas logiquement dans le cycle de fugues, conçu selon un plan rigoureux par Bach. L'erreur est compréhensible en soi, mais il n'en reste pas moins que la version originale à trois voix (fugue N<sup>o</sup> 13, *rectus* et *inversus*) fournit deux merveilleuses pièces pour clavecin solo qui, en dépit de toutes les objections émises à ce

sujet dans la littérature, sont parfaitement jouables sur le clavier. C'est cette version à trois voix, et elle seule, qui fait partie de *l'Art de la fugue* et qui doit être jouée lors de l'exécution de l'œuvre complète. Bien que n'étant pas d'avis personnellement que Bach ait voulu inclure les arrangements pour deux clavecins dans son édition de *l'Art de la fugue*, je les ai mis en annexe à la présente édition.

Restent les deux questions les plus anciennes formulées à propos de *l'Art de la fugue*: pourquoi considère-t-on aujourd'hui cette œuvre comme étant sans conteste une composition pour clavecin? Et pourquoi Bach l'a-t-il éditée en partition? Au cours de ces 50 dernières années, musicologues et interprètes ont enfin admis que *l'Art de la fugue* ne pouvait être écrit que pour le clavecin. C'est Gustav Leonhardt qui a publié la plupart des preuves à cet égard, des preuves on ne peut plus convaincantes. Et si l'on admet l'hypothèse ci-dessus avancée, selon laquelle il s'agirait d'une édition destinée à la société Mizler, la

notation en partition s'explique d'un seul coup. La notation en partition était courante depuis la fin du XVI<sup>e</sup>, pour les compositions contrapuntiques complexes destinées aux instruments à clavier (voir les œuvres de Frescobaldi, Froberger, etc.). Bach l'a aussi utilisée pour deux autres œuvres pour clavier écrites durant la même période: les variations sur le thème *Vom Himmel hoch* et le *ricercar à six voix de l'Offrande musicale*. (Nous possédons également le témoignage écrit de C. Ph. E. Bach que ledit *ricercar* était conçu pour le clavecin.) Il aurait été des plus surprenants, étant donné la spécificité de *l'Art de la fugue*, que le Cantor ne fasse pas graver cette œuvre en partition.

Pour la présente édition, nous avons retenu une notation sur deux portées seulement, pour rendre la lecture plus commode à l'exécutant, comme Bach l'avait fait lui-même pour les fugues du *Clavecin bien tempéré*. En ce qui concerne la répartition des notes sur l'une et l'autre portées, la notation habituelle de Bach dans ses autres œuvres a fourni le

modèle. Dans les cas spécialement complexes cependant, nous avons utilisé plus de lignes supplémentaires que ne l'aurait fait le compositeur, dans la mesure où il travaillait sur des portées tracées à la main, beaucoup plus rapprochées. Aucun doigté n'a été proposé, car les systèmes de doigtés modernes pour piano ne sont pas appropriés pour cette musique et risquent d'induire le claveciniste en erreur.

Des renseignements détaillés sur les sources et les problèmes touchant les variantes se trouvent dans les *Remarques* à la fin du volume.

Nota:

Le texte musical de la présente édition a été utilisé pour l'enregistrement intégral de *l'Art de la fugue* en 1985, joué sur le clavecin par Davitt Moroney (Harmonia Mundi, France, 2 disques, HMC 901169-70).

Paris, automne 1989  
Davitt Moroney



## Verzierungen

Die authentische Hauptquelle für Bachs Klavier-Ornamentik ist die Verzierungstabelle, die er 1720 in Wilhelm Friedemanns *Clavier-Büchlein* eintrug. Sie liegt damit ungefähr 30 Jahre vor der Veröffentlichung der *Kunst der Fuge*. Bachs Verzierungspraxis (und seine Verzierungszeichen) haben aber im Laufe seines Lebens einige Veränderungen erfahren.

Die *Kunst der Fuge* weist in allen Nummern Verzierungszeichen auf, ausgenommen die Fugen 1, 2, 5 und 11; von den älteren Zeichen aber, die Bach früher verwendet hatte, sind nur wenige beibehalten worden. Dafür gibt es andere, die in Wilhelm Friedemanns Tabelle fehlen, damals aber gebräuchlich waren. Außerdem werden für den *Trillo* und den *Trillo und Mordant* mehrere verschiedene Zeichen benutzt. Auch das kommaähnliche *Accent*-Zeichen für die Appoggiatura (und alle damit zusammengesetzten Formen) hatte Bach anscheinend inzwischen aufgegeben. Dafür schrieb er jetzt die Appoggiatura lieber aus und zeigte ihre Länge mit einer (größeren oder kleineren) Note an. Man vergleiche jedoch weiter unten, wie Bach den *Accent* und *Trillo* im *Canon in Hypodiapason* notiert.

Die folgende Verzierungstabelle beruht auf dem *Clavier-Büchlein*, lässt jedoch alle von Bach später nicht mehr benutzten Zeichen beiseite und berücksichtigt dafür die zusätzlichen Sonderzeichen aus der *Kunst der Fuge*. Bachs Ornament-Benennungen von 1720 (dem *Clavier-Büchlein* entnommen oder daraus abgeleitet) und ebenso diejenigen C. Ph. E. Bachs, die ungefähr aus der Zeit der Endredaktion der *Kunst der Fuge* stammen, sind dazugesetzt.

## Ornaments

The official main source of information about Bach's keyboard ornaments comes from the table which he wrote into Wilhelm Friedemann's *Clavier-Büchlein* in 1720. It thus predates, by some thirty years, the publication of *Die Kunst der Fuge*. However, Bach's use of ornaments (and the various signs by which he indicated them) had changed somewhat by the end of his life.

In *Die Kunst der Fuge*, ornament signs occur in all movements except fugues 1, 2, 5 and 11, but only a few of the older signs once favoured by Bach are found. Other signs also occur, not listed in the Wilhelm Friedemann table but nevertheless in common use. Moreover, several different signs are used for the *Trillo* and for the *Trillo und Mordant*. Bach seems to have abandoned the comma-like *Accent* sign for an appoggiatura (including all its compound forms); he usually preferred to write out the appoggiatura and indicate its length with a note (either small or large in size); but see the *Accent* and *Trillo* below, found in the *Canon in Hypodiapason*.

The following table of ornaments is based on that found in the *Clavier-Büchlein*, adapted to exclude ornament signs no longer used by Bach and to include all extra signs found in *Die Kunst der Fuge*. Bach's own 1720 terminology is given (taken or derived from the *Clavier-Büchlein*), as well as C. P. E. Bach's terminology, almost exactly contemporary with *Die Kunst der Fuge*.

## Ornementation

La source principale d'information en ce qui concerne les ornements utilisés par Bach pour le clavecin est la table d'ornements qu'il écrivit en 1720 pour le *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann. Elle est antérieure de 30 ans à la publication de *l'Art de la fugue*. Cependant, l'utilisation des ornements par Bach (et les différents signes employés à cet effet) ont évolué au cours de sa vie.

*L'Art de la fugue* présente des signes d'ornementation dans tous les morceaux, à l'exception des fugues 1, 2, 5 et 11, mais il utilise seulement quelques-uns des signes. Par contre, *l'Art de la fugue* présente d'autres signes qui, bien que non mentionnés dans la table de Wilhelm Friedemann, étaient tout à fait courants à l'époque. Par ailleurs, le compositeur utilise différents signes pour le *Trillo* et le *Trillo und Mordant*. Il semble aussi que Bach ait abandonné avec le temps le signe pour un *Accent*, ressemblant à une virgule qu'il utilisait anciennement pour noter les appoggiatures (y compris toutes les formes d'appoggiature composées); il préfère à l'époque de *l'Art de la fugue* écrire les appoggiatures in extenso et indiquer leur durée par une figure de note ornementale ou réelle. On notera cependant *l'Accent* et *Trillo* ci-dessous, utilisé par Bach dans le *Canon in Hypodiapason*.

La table d'ornements ci-après se base sur celle du *Clavier-Büchlein* qui a été modifiée en éliminant les signes abandonnés par Bach et en incluant les signes supplémentaires utilisés dans *l'Art de la fugue*. Nous donnons en outre la terminologie utilisée par Bach en 1720 (tirée ou dérivée du *Clavier-Büchlein*) ainsi que celle de C. Ph. E. Bach, qui date de la même période de *l'Art de la fugue*.