

# J. S. BACH

Die Kunst der Fuge  
für Cembalo (Klavier)

The Art of Fugue  
for Harpsichord (Piano)

BWV 1080

Herausgegeben von / Edited by  
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe  
Urtext of the New Bach Edition

Supplement:  
Spiegelfugen für zwei Cembali  
Mirror Fugues for two Harpsichords



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 5207

---

© 1998 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
3. Auflage / 3rd Printing 2008  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
ISMN M-006-50367-4

# VORWORT

## 1. ÜBER DAS WERK

Die *Kunst der Fuge* gilt traditionell als Bachs Schwanengesang, und in der Tat ist dieses Werk tiefer als irgendein anderes in das Altersschicksal des Thomas-kantors eingebunden; aber mit seinen Anfängen reicht es doch, wie wir heute wissen, ein gutes Stück weit vor das Jahr 1750 zurück. Die handschriftliche Überlieferung in dem autographen Notenband *Mus. ms. Bach P 200* der Staatsbibliothek zu Berlin verweist mit dem Schrift- und Papierbefund zurück bis in die Zeit um 1742. Und da es sich fast durchweg um Reinschriften handelt, also bereits Kompositionsniederschriften vorausgegangen sein müssen, könnten die Arbeiten auch noch um einiges früher, womöglich sogar vor 1740 begonnen haben. Vielleicht verhält es sich mithin tatsächlich so, wie in der neueren Forschung gelegentlich vermutet: dass die *Kunst der Fuge* ihre Entstehung jener öffentlichen Herausforderung verdankt, die der Musikschriftsteller und Komponist Johann Mattheson im Jahre 1739 in seinem Kompendium *Der Vollkommene Capellmeister* in selbstbewusster Anspielung auf seine kurz zuvor erschienene eigene Fugensammlung in den Wunsch fasste, „etwas dergleichen von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig, der ein grosser Fugenmeister ist, ans Licht gestellt zu sehen“.

Der autographe Notenband wurde wohl um 1746 abgeschlossen. Bald darauf, spätestens 1748, scheint Bach mit der Anfertigung von Stichvorlagen begonnen zu haben. Ein Stück weit wurde auch die Stichausführung noch von ihm überwacht; dann aber behinderte die fortschreitende Erblindung den Fortgang der Arbeiten, und im Sommer 1750 starb Bach. Nach seinem Tod wurde das Projekt von der Familie weiterbetrieben. Wahrscheinlich im Herbst 1751 erschien das Werk im Druck, allerdings als Torso, mit unvollständiger Schlussfuge und provisorischer Abrundung durch die Choralbearbeitung „Wenn wir in höchsten Nöten sein“. 1752 erschien eine zweite Auflage mit einem ausführlichen Vorwort des Berliner Musiktheoretikers Friedrich Wilhelm Marpurg; der Notenteil blieb jedoch unverändert.

Anders als man erwarten könnte, unterscheiden sich Autograph und Originaldruck erheblich: Während der autographe Notenband, dessen Inhalt als eine eigene, in sich abgeschlossene Werkfassung an-

gesehen werden kann, 15 Stücke umfasst, sind es im Originaldruck deren 21. Unter diesen kehren 14 der 15 Nummern des autographen Notenbandes wieder; die einzige Ausnahme bildet der erste der beiden Augmentationskanons der Handschrift (Satz 12). Noch nicht in der Werkfassung des Notenbandes enthalten aber sind Contrapunctus 4 und die letzten fünf Stücke des Druckes: die Kanons in der Dezime (Nr. 17) und in der Duodezime (Nr. 18), die Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Cembali (Nr. 19) und das Fugenfragment (Nr. 20), sowie – ohnehin hier nicht zu erwarten – der Choral (Nr. 21). Von diesen im Druck hinzu gekommenen Stücken wiederum sind zwei, nämlich die Spiegelfugbearbeitung für zwei Cembali (Nr. 19) und das Fugenfragment (Nr. 20), zusammen mit der Stichvorlage des Augmentationskanons (Nr. 15) als Beilagen zum autographen Notenband in Bachs eigener Niederschrift überliefert; Contrapunctus 4 jedoch und die beiden Kanons kennen wir nur aus dem Druck.

Zu den quantitativen Differenzen gesellen sich qualitative: Die in den Originaldruck übernommenen Sätze zeigen eine Vielzahl von Abweichungen. Verschiedentlich sind die Druckfassungen länger (Nr. 1–3, 10), vielfach in Einzelheiten verändert, zum Teil auch in abweichender Takt- und Notenumsur notiert (Nr. 1–3, 5, 8–15). Die einschneidendste Abweichung aber zeigt der Druck in der Abfolge der Stücke: Offenbar liegt hier ein völlig neues Konzept zugrunde. Die neue Satzordnung ist allerdings verunklart durch Mängel der Druckausgabe, die offenbar den nach Bachs Tod tätig gewordenen Herausgebern anzulasten sind. Bemerkenswert ist vor allem, dass bei Contrapunctus 12 die Satzählung abbricht und sich von hier an auch kleinere und größere Unstimmigkeiten in den Satzüberschriften finden. Überdies sind unter den nachfolgenden Stücken zwei, deren Aufnahme in der vorliegenden Form vermutlich nicht Bachs Absicht entspricht: der „Contrap[unctus] a 4“, Nr. 14 unserer – weitergeführten – Zählung, eine ältere Fassung der vorher schon als Contrapunctus 10 abgedruckten Fuge; und die „Fuga a 2. Clav[icembali]“, Nr. 19 unserer Zählung, eine Variante der zuvor abgedruckten Spiegelfuge zu drei Stimmen (Nr. 13). Nach herrschender Meinung bedeutet der Befund, dass die Reihenfolge der Sätze noch mindestens bis Contrapunctus 11 oder 12 von Bach bestimmt wurde, im weiteren aber seiner

Kontrolle entzogen war. Leider sind die Eingriffe der Herausgeber im nachhinein nicht mehr sicher gegen die Absichten Bachs abzugrenzen. So gibt es letztlich auf die Frage nach der von Bach intendierten Gesamtgestalt des Werkes nur hypothetische Antworten.

Unter den heute zur Diskussion stehenden Lösungen kommt einer Theorie des kanadischen Musikwissenschaftlers Gregory Butler besondere Plausibilität zu.<sup>1</sup> Danach wäre die überlieferte Satzfolge bis Nr. 13 authentisch; dann hätte nach Bachs Absicht als Contrapunctus 14 die nur fragmentarisch überlieferte Fuge (Nr. 20) folgen sollen, und den Beschluss hätten die vier Kanons gebildet, und zwar mit der jetzigen Nr. 15, dem Augmentationskanon, als Schlussstück.<sup>2</sup> Die authentische Satzfolge wäre also: Nr. 1–13, 20, 16 bis 18, 15.

Unabhängig von Butlers Theorie ist grundsätzlich festzustellen, dass das im Originaldruck trotz der erwähnten Mängel durchaus deutlich erkennbare Ordnungskonzept im wesentlichen systematischer Art ist. Die Sätze sind nach kontrapunktischen Gattungen gewissermaßen in sechs „Kapitel“ gruppiert:

- I. Nr. 1–4: Vier einfache Fugen (d. h. Fugen mit nur einem Thema)
- II. Nr. 5–7: Drei Gegenfugen (d. h. Fugen, bei denen das Thema durch seine Umkehrung beantwortet wird)
- III. Nr. 8–11: Vier Doppel- und Tripelfugen (d. h. Fugen mit zwei bzw. drei Themen)
- IV. Nr. 12–13: Zwei Spiegelfugen (d. h. Fugen, bei denen der ganze Satz umgekehrt wird)
- V. Nr. 15–18: Vier Kanons
- VI. Nr. 20: Eine Quadrupelfuge (d. h. Fuge mit vier Themen)

Das Grundgerüst der Anlage bildet die aufsteigende Folge der geläufigen Fugenformen mit 1–4 Themen (I, III, VI); zwischen die damit besetzten Positionen sind als Sonderformen die Gegen- und Spiegelfugen (II, IV) eingeordnet. Nach dem Originaldruck hätten

1 Gregory Butler, „Ordering Problems in J. S. Bach's *Art of Fugue* Resolved“ in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 44–61.

2 Der Fehler wäre nach Butler dadurch entstanden, dass Bach mit dem „Contrapunctus 14“ (Nr. 20) nicht rechtzeitig fertig wurde und deshalb den Stecher anwies, dafür sechs Seiten freizuhalten, sie vorläufig nur zu paginieren und einstweilen mit den Kanons (in der Reihenfolge 16–17–18–15) fortzufahren. Bach habe die so entstandene Lücke dann unausgefüllt hinterlassen; die postumen Herausgeber aber hätten sie, in Unkenntnis ihres Zweckes und um an der vorhandenen Paginierung möglichst wenig ändern zu müssen, mit einem noch ungestochenen Stück, dem „Contrap: a 4“ (Nr. 14), und dem bis dahin am Schluss stehenden Augmentationskanon (Nr. 15) ausgefüllt, die übrigen in Bachs Unterlagen vorgefundenen noch ungestochenen Stücke aber, Nr. 19 und 20, am Schluss angehängt.

außerdem auch die Kanons (V) hier ihren Platz; doch liegt auf der Hand, dass das systematische Konzept in sich stimmiger wäre, wenn die Kanongruppe – ganz im Sinne der Theorie Butlers – ihren Platz mit der Quadrupelfuge tauschte und, als eine Art Anhang, an den Schluss rückte. Dass in der Tat den Kanons von Bach eine Sonderrolle und eine Position außerhalb der Reihe der eigentlichen Fugensätze zugeordnet gewesen sein dürfte, deutet sich, wie es scheint, noch darin an, dass sie im Originaldruck weder eine Ordnungsnummer noch die Bezeichnung „Contrapunctus“ tragen.

Ein Wort ist hier noch zu sagen zur instrumentalen Bestimmung des Werkes. Bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein galt die *Kunst der Fuge* unangefochten als Klavierwerk. Doch dann tauchten Zweifel auf: Eine Eigentümlichkeit, die der Originaldruck mit dem autographen Notenband teilt, ist die Notation in Partitur, eine weitere das Fehlen von Besetzungsangaben (ausgenommen der Vermerk „a 2. Clav.“ bei Nr. 19 des Druckes). Aus dem Zusammenreffen beider Merkmale hat in den 1920er Jahren Wolfgang Graeser auf eine Bestimmung für instrumentales Ensemble geschlossen und daraus die Notwendigkeit und Legitimation einer Instrumentierung abgeleitet. Inzwischen haben neuere musikhistorische Untersuchungen erwiesen, dass wir es durchaus mit Tastenmusik, und zwar vorzugsweise für Cembalo, zu tun haben und die *Kunst der Fuge* sich mit dem Merkmal der Partiturnotation in eine zu ihrer Zeit bereits anderthalb Jahrhunderte zurückreichende Tradition des kontrapunktischen „Kunstbuchs“ einreihet, dessen besondere Aufzeichnungsform seinen Inhalt nicht nur spielbar, sondern zugleich augenfällig machen möchte.

Dem widerspricht auch nicht, dass Bachs Klaviersatz verschiedentlich an die Grenzen dessen stößt, was normalerweise mit zwei Händen auf einem Cembalomanual zu bewältigen ist.<sup>3</sup> Besonders betroffen sind hiervon die beiden Spiegelfugenpaare Nr. 12 und Nr. 13, in denen die Überschreitung des spieltechnischen Standards (insbesondere durch Dezimengrif-

3 Der Orgelpunktschluß von Nr. 6 überfordert in der notierten Form die Spannweite der Hände: In T. 77 bleibt dem Spieler kaum etwas anderes übrig, als die Taste mit dem Orgelpunkt d – der freilich bis dahin praktisch verklungen ist – vorübergehend loszulassen, bis der Ton in T. 78 durch den von Bach offenbar just zu diesem Zweck in die Tiefe geführten Tenor neu angeschlagen wird. Die Stelle spricht keineswegs gegen eine Manualiter-Ausführung auf dem Cembalo, findet sich doch ein ganz ähnlicher Fall am Schluß der a-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* I. Wie nicht selten notiert Bach die Idee, nicht die Ausführung.

fe) konzeptionell – nämlich durch das Prinzip der Spiegelung – bedingt ist. Für die klangliche Realisierung dieser hochkomplizierten Kontrapunktgebilde hat Bach selbst mit der Einrichtung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Cembali einen Weg gewiesen. Auch die vierstimmige Spiegelfuge ist klanglich und technisch befriedigend nur mit der Unterstützung eines zweiten Tasteninstrumentes darstellbar.

## 2. ZUR VORLIEGENDEN AUSGABE

Die vorliegende Ausgabe geht zurück auf die Edition der *Kunst der Fuge* in Band VIII/2.1–2 der Neuen Bach-Ausgabe (NBA). Die beiden Bände der Gesamtausgabe geben die Fassungen des Originaldrucks und des Autographs gesondert und sowohl in Partitur und originaler Schlüsselung als auch in moderner Klaviernotation wieder. Unsere Ausgabe bietet das Werk durchweg in Klaviernotation. Sie übernimmt für ihren Hauptteil und den Anhang I das Notenbild der NBA. Textgrundlage ist dabei der Originaldruck mit seinen gegenüber dem Autograph weiterentwickelten Satzfassungen und seiner im Prinzip schlüssigeren Satzfolge. Von einer durchgreifenden Neuordnung im Sinne einer der jüngeren Ordnungstheorien – etwa derjenigen Butlers – wurde bewusst abgesehen, doch wurden die Sätze, die sicher oder sehr wahrscheinlich gegen die Absicht Bachs in den Originaldruck gelangt sind (Nr. 14, 19, 21) vom Hauptteil in den Anhang I verwiesen, in dem außerdem als eine Art Nachtrag auch das einzige nicht aus dem autographen Notenband in den Originaldruck übernommene Stück, der erste der beiden Augmentationskanons (Satz 12), abgedruckt wird.

Bei zwei Stücken schien es uns geboten, statt der Textfassung des Originaldrucks diejenige des Autographs einzusetzen, nämlich bei Nr. 19, der Einrichtung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Cembali (Anhang I/2), und bei Nr. 20, der unvollständigen Fuge. Diese beiden Nummern bilden nach Ausweis des Stichbilds zusammen mit Nr. 14, dem überzähligen „*Contrapunctus a 4*“, und Nr. 21, dem Choral, eine Gruppe von Sätzen, die offenbar erst unter der Regie der postumen Herausgeber zum Stich gegeben wurde. Die beiden Stücke zeigen denn auch gegenüber den autographen Vorlagen keinerlei kompositorische Weiterentwicklung, wohl aber eine Reihe fehlerhafter Lesarten, das Fugenfragment erscheint außerdem im Druck um sieben Takte verkürzt.

Anhang II bietet dreierlei Ergänzungen für die Praxis der Aufführung. An erster Stelle steht eine vom

Herausgeber vorgenommene Einrichtung der vierstimmigen Spiegelfuge (Nr. 12) für zwei Cembali. Jedem Cembalo sind zwei Stimmen zugewiesen, dem ersten Diskant und Tenor, dem zweiten Alt und Bass; vorübergehend werden die beiden Mittelstimmen getauscht (T. 25–36), um den Themeneintritt im Tenor (Forma recta) bzw. Alt (Forma inversa) in T. 32 nicht durch Kollision mit dem in gleicher Lage verlaufenden und fast gleichlautenden Diskant bzw. Bass zu verunklaren. Mit den in kleinerem Stich hinzugefügten Noten wird der Versuch unternommen, den Satz in ähnlicher Weise zu erweitern, wie dies durch Bachs eigene Zusätze bei der Einrichtung der dreistimmigen Spiegelfuge geschehen ist. Wie dort werden besonders die Exposition und andere geringstimmige Partien, darüber hinaus aber auch der von Orgelpunkten bestimmte Schluss teils durch freie, teils durch motivisch anknüpfende Zusätze klanglich angereichert. Alle Zusätze haben jedoch nur Vorschlagscharakter; den Spielern bleibt die Wahl, sich hier anzuschließen oder auch den Satz auf andere Art zu ergänzen oder aber überhaupt auf Hinzufügungen zu verzichten.

Die in Anhang II an zweiter Stelle stehende Neubearbeitung von Bachs Einrichtung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Cembali versucht in anderer Weise eine Lücke zu schließen: Bachs eigene Einrichtung beruht nicht auf der im Originaldruck als Nr. 13 abgedruckten Fassung der dreistimmigen Spiegelfuge, sondern auf einer älteren Textgestalt. Unsere Neubearbeitung geht dagegen von der Fassung des Originaldrucks aus, interpoliert deren Lesarten in die Cembalobearbeitung – wo erforderlich mit kleinen Retuschen am Satz<sup>4</sup> – und gleicht auch das Notenbild an das verdoppelte Taktmaß der Neufassung an.<sup>5</sup> Die von Bach frei hinzugefügte Stimme ist zwanglos dem nunmehr in den Hauptstimmen vorherrschenden Triolenrhythmus angepasst. Zu überlegen bleibt, ob man die einzige in Nr. 13 noch deutlich aus dem dreizeitigen Grundrhythmus herausgehobene Stelle in T. 46 ebenfalls triolisch, etwa wie in den Ossia-Systemen vorgeschlagen, ausführen oder aber wie von Bach notiert spielen sollte. – Unsere Bearbeitung übernimmt grundsätzlich die Ornamente aus Nr. 13 des Original-

4 Forma recta T. 21 (Cembalo I, l. H.) sowie Forma inversa T. 49 (Cembalo II, l. H.); vgl. die authentische Fassung für zwei Cembali, Anhang I/2.

5 Außerdem korrigieren wir Stimmführungsfehler (durchweg Parallelen der freien Stimme) in Forma recta T. 24/25 und 29/30 (Cembalo I, l. H.) sowie Forma inversa T. 31 (Cembalo II, l. H.); vgl. die authentische Fassung, Anhang I/2. Aus Bachs Einrichtung übernehmen wir in Forma recta T. 41 die Alterierung der letzten Note im Diskant von Cembalo I zu *fis*“.

drucks, bezieht aber dort, wo Verzierungen nur in Bachs Einrichtung notiert sind, diese ohne besondere Kennzeichnung in den Text ein und ergänzt vorschlagsweise einige wenige weitere in Kleinstich.

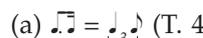
Den Beschluss des Anhangs II bildet eine Vervollständigung des Fugenfragments (Nr. 20) von David Schulenberg, die wir mit freundlicher Genehmigung des Originalverlegers Schirmer Books/Macmillan Publishing Company, New York, aus Schulenbergs Buch *The Keyboard Music of J. S. Bach*, London (Victor Gollancz Ltd) 1993 (S. 371–373) übernehmen. Wie der Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm 1880/81 gezeigt hat, lässt sich das Hauptthema der *Kunst der Fuge* mit den drei Themen des Fugenfragments zu einem korrekten vierstimmigen Satz verbinden. Diese Erkenntnis lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass die drei in dem Fragment durchgeführten Themen von Bach von vornherein auf die Verbindung mit dem Originalthema hin entworfen wurden und dass diese Themenkombination die Fuge – mithin eine Quadrupelfuge – krönen und beschließen sollte. Schulenbergs Ergänzung führt die Fuge in diesem Sinne zu Ende und nimmt dabei zugleich den Impuls einer – wenngleich nicht völlig klaren – Nachricht aus dem 1754 gedruckten Nekrolog auf Bach auf, wonach die letzte Fuge „4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte“.

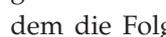
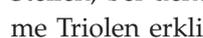
Für den Hauptteil und Anhang I sowie Anhang II/1 der vorliegenden Ausgabe gelten die redaktionellen Regelungen der NBA: Herausgeberzusätze sind, soweit möglich, typographisch gekennzeichnet, und zwar Buchstaben und Ziffern durch Kursivdruck, Bögen und Linien (Stimmweiser) durch Strichelung, sonstige Zeichen durch kleineren Stich, einige weitere Hinzufügungen durch eckige Klammern. Über alle weiteren Quellenbefunde und redaktionellen Maßnahmen des Herausgebers unterrichtet der Kritische Bericht der NBA, der im übrigen auch näher auf Fragen der Kompositions- und Werkgeschichte sowie auf das Problem der authentischen Satzordnung und die einschlägige wissenschaftliche Literatur eingeht.

### 3. HINWEISE ZU SPIELPRAXIS UND AUFFÜHRUNG

**Triolen.** Bachs rhythmische Notation zeigt einige Besonderheiten, die den Zeitgenossen vertraut waren, aber heute der Erläuterung bedürfen. So sind in bestimmten Zusammenhängen gerade Notenwerte triolisch auszuführen. Dies gilt insbesondere bei Nr. 13

für folgende Fälle (in Klammern als Beispiel jeweils Angabe des ersten Auftretens):

- (a)  (T. 4)
- (b)  (T. 17)
- (c)  (T. 19)
- (d)  (T. 49)

In Nr. 17 begegnet der unter a angeführte Fall (erstmalig T. 4) bei nunmehr ausdrücklich zusätzlich vorgezeichnetem Zwölfachteltakt als Relikt der geläufigen Triolennotation. Triolisch zu deuten ist hier außerdem die Folge  (T. 24). Bei Nr. 18 empfiehlt es sich, die in geraden Werten notierte Stimme nach dem oben unter c angegebenen Muster triolisch anzugleichen, wenn gleichzeitig die Gegenstimme triolisch verläuft (T. 17). In Nr. 19 kehren die aus Nr. 13 angeführten Notationsmuster in halben Werten wieder. Möglicherweise rechnet Bach hier außerdem stillschweigend mit einer triolischen Angleichung von unpunktieren Sechzehntelgruppen besonders an Stellen, bei denen gleichzeitig in einer anderen Stimme Triolen erklingen:  (T. 4 bzw. 8).

**Punktierung.** Die doppelte Punktierung ist als Notationsmittel zur Bach-Zeit noch ungebräuchlich; die einfache Punktierung kann je nach Zusammenhang auch eine weitergehende Verlängerung der Hauptnote mit entsprechend stärkerer Verkürzung der Folgenote bedeuten. In *Contrapunctus 6* legt der Satzstil der Französischen Overture („in *Stylo Francese*“) eine gewisse Schärfung und Hervorhebung der Punktierungen im Grundrhythmus  nahe; insbesondere empfiehlt es sich hier, die punktierten Viertelnoten mit nachfolgendem Achtel als doppelt punktiert mit nachfolgendem Sechzehntel zu lesen und dem rhythmischen Fluss einzugliedern. Eine solche Vereinheitlichung steht zwar streng genommen in Widerspruch zu dem kompositorischen Konzept der Präsentation des Themas der *Kunst der Fuge* auf zwei verschiedenen metrischen Ebenen (in Normalmensur wie zu Beginn im Bass und in Verkleinerung wie zu Beginn in den Oberstimmen), kommt aber andererseits der Charakteristik des Satzes sehr zugute. Bei *Contrapunctus 7*, in dem das Thema auf drei metrischen Ebenen durchgeführt wird (verkleinert, normal und vergrößert), ist dem Fluss des Satzes zuliebe ebenfalls zu doppelter Punktierung der Viertelnoten zu raten.

**Ornamentsymbole.** Über die Ausführung der in der *Kunst der Fuge* verwendeten Ornamentsymbole orientiert die beigegefügte Verzierungstabelle (S. XVII). Sie orientiert sich einerseits an der von Bach selbst geschriebenen „*Explication*“ unterschiedlicher Zeichen,

so gewisse *manieren* artig zu spielen, andeuten“ im *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* aus dem Jahre 1720, andererseits wegen der beträchtlich späteren Entstehungszeit der *Kunst der Fuge* aber auch am 1. Teil von Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* von 1753. Wie ersichtlich, können verschiedene Zeichen ein und dasselbe bedeuten, aber auch einzelne Ornamente unterschiedlich ausgeführt werden. Im einzelnen besteht hier Spielraum für den Ausführenden, nach Geschmack und Vermögen zu verfahren.<sup>6</sup> Fast überflüssig mag es sein zu vermerken, dass derartige Ornamente auch an Stellen angebracht werden können, an denen sie nicht notiert sind, insbesondere in der geläufigen Form des Kadenztrillers oder um einen sonst auf dem Cembalo zu rasch verklingenden Ton präsent zu halten.

**Vorschlagsnoten.** Schreibweise und Ausführung der in kleinen Typen notierten Vorschläge wurden erst um 1750 systematisiert; für die Musik Bachs lassen sich deshalb keine festen Regeln angeben. Der Doppelporhalt in Contrapunctus 8, T. 39 dürfte bevorzugt wie notiert als langer Vorschlag in Achtel-, allenfalls auch in Viertelbewegung auszuführen sein. Das Gleiche gilt für den Vorschlag in Contrapunctus 11, T. 7; ebenso ist in T. 57 dieses Satzes ein langer Vorschlag anzunehmen, auszuführen als Achtel. Dagegen handelt es sich in Nr. 15, T. 23f. und 75f. – ungeachtet der unterschiedlichen Notenwerte – durchweg um einen kurzen Vorschlag, d. h. um eine auf den Schlag zu spielende kurze Note von unbestimmtem rhythmischem Wert<sup>7</sup>. Unklar ist Bachs Absicht bei den in Nr. 16 zahlreich jeweils am Taktbeginn auftretenden, als Achtel notierten Vorschlägen (T. 4, 8, 11, 12 usw.): Die um 1750 geläufige Art der Auflösung, bei der der Vorschlag dreizeitig ausgeführt wird und an die Stelle der punktierten Hauptnote tritt, erzeugt in T. 80 eine Oktavparallele; da überdies auch die zweizeitige Ausführung satztechnisch unbefriedigend bleibt, ist wahr-

6 Ein spezielles Problem ergibt sich bei Contrapunctus 8: Abweichend vom Originaldruck ist die 8. Note des 1. Themas im Autograph nur in T. 3, 8, 41, 45 und 51 mit einem Ornament versehen, also durchweg an Stellen, an denen die Verzierung technisch leicht ausführbar ist. Die im Originaldruck vorgenommene Ausdehnung auf nahezu sämtliche Parallelstellen ohne Rücksicht auf spieltechnische Schwierigkeit entspricht nicht den Gepflogenheiten Bachs. Sie erfolgte offenbar erst in einer späten Phase der Stichherstellung und geht wohl auf die postumen Herausgeber zurück.

7 Vgl. C. P. E. Bach, a. a. O., 2. Hauptstück, 2. Abteilung, § 14 (S. 66): „Wenn der Vorschlag die reine Octave vom Basse hat, so kann er auch nicht lang seyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde“.

scheinlich an einen Achtel-, vielleicht aber auch an einen kurzen Vorschlag gedacht. In Nr. 17, T. 63 schließt der Sechzehntelwert des Vorschlags eine dreizeitige Ausführung aus; gemeint ist möglicherweise ein Achtel-, eher wohl aber ein kurzer Vorschlag. Vor- und Nachschlag in T. 37 und 76 dieses Satzes sind wohl mit den beiden Hauptnoten zu einer Figur von vier Sechzehnteln zu verbinden. Der Vorschlag in T. 46 der *Fuga inversa a 2 Clavicembali* (Anhang I/2) kann als kurzer Vorschlag oder als langer Vorschlag von der Dauer eines Sechzehntels aufgefasst werden.

**Freie Auszierungen.** Am Schluss von Nr. 17 rechnet Bach mit einer frei improvisierten „Cadenza“. Unsere Ausgabe enthält hierzu einen Herausgeber-vorschlag, doch sind selbstverständlich auch ganz andere, insbesondere auch an das thematische Material anknüpfende Lösungen denkbar. – Bei Contrapunctus I bleibt für T. 70–72 eine improvisatorische Ausfüllung der Generalpausen zwischen den Akkorden in Betracht zu ziehen; bei Nr. 13 kann in beiden Teilsätzen die Fermate in T. 59 ausgeziert werden.

**Lesarten.** In Contrapunctus 6 treten beim Vergleich des Originaldrucks mit dem Autograph einige schwer erklärbare Abweichungen zutage. Insbesondere bietet der Originaldruck in T. 36, 38 und 44–49 Lesarten, die im Autograph durch nachträgliche Korrektur überholt sind. Es liegt nahe zu vermuten, dass die Verbesserungen nur durch irgendein Versehen nicht in die Originalausgabe übernommen worden sind. Wir geben sie deshalb in der vorliegenden Ausgabe (anders als in der NBA) als Alternativen in Zusatzsystemen wieder. Ähnlich tragen wir in T. 31 und 42 Ornament- und ein Artikulationszeichen nach, die sich nur im Autograph finden, und beziehen in T. 74 zusätzlich eine Lesart des Autographs ein, die dort zwar nicht auf Korrektur beruht, aber möglicherweise vom Stecher nur versehentlich verändert worden ist.<sup>8</sup> – In den Spiegelfugen Nr. 12, 13 und der Variante Nr. 19 finden sich einige Spiegelungsfehler, d. h. Differenzen zwischen Bild und Spiegelbild. Soweit sich die Abweichungen als spiegelungstauglich erweisen, sind sie in Fußnoten als Alternativen angegeben.

**Gesamtauführung.** Über die Frage, ob Bach an eine vollständige Aufführung des Werkes gedacht habe, kann man heute nur noch spekulieren. So muss auch letztlich offen bleiben, ob und inwieweit die Anord-

8 Die in unserer Ausgabe gestrichelt wiedergegebenen Bögen von T. 50–52, 54 und 69 fehlen im Originaldruck, stehen aber im Autograph.

nung der Sätze im Originaldruck von Bach als Spiel-  
folge gemeint war. Konkret in diese Richtung deutet  
vor allem, dass Bach an zentraler Stelle, nämlich bei  
der Gruppe der Doppel- und Tripelfugen (III), –  
Authentizität der überlieferten Reihenfolge unterstellt  
– aus der Systematik der nach ansteigender Themen-  
zahl aufeinander folgenden Fugentypen ausschert und  
das „Kapitel“ nicht mit einer Doppel-, sondern mit  
einer Tripelfuge (Nr. 8) eröffnet, dann erst die Doppel-  
fugen (Nr. 9, 10) folgen lässt und an den Schluss wie-  
derum eine Tripelfuge (Nr. 11) stellt. Diese weist zu-  
dem die Besonderheit auf, dass sie die Themen der  
ersten Tripelfuge aufnimmt. Es wird also ein Bogen ge-  
schlagen zurück zur ersten Tripelfuge und damit den  
beiden Tripelfugen deutlich eine Rahmenfunktion zu-  
gewiesen: Hier wird musikalische Form gestaltet ge-  
wissermaßen zu Lasten der Systematik. Schwerer vor-  
stellbar ist, dass die Kanons als selbstständige Gruppe  
vorgetragen werden sollten, zumal wenn sie, wie But-  
ler annimmt, ihren von Bach vorgesehenen Platz nach  
der Quadrupelfuge hatten. – Für eine Gesamtauffüh-  
rung bietet es sich an, die Abfolge des Originaldrucks  
in einer nach heutigem Wissen bereinigten Form zu-  
grunde zu legen, d. h.: die Variantensätze Nr. 14 und  
19 sowie den Choral Nr. 21 – Nr. 19 und 21 zumindest  
vorläufig – aus der Vortragsfolge zu eliminieren, und  
die so entstandene Satzfolge je nach persönlicher Ein-  
schätzung weiter zu modifizieren. In Betracht zu zie-  
hen wären insbesondere folgende Maßnahmen:

1. Die Quadrupelfuge Nr. 20 wäre – nach Butler –  
vorzuziehen und unmittelbar nach Nr. 13 einzu-  
ordnen.

2. Innerhalb der Kanongruppe wäre – nach Butler –  
der Augmentationskanon Nr. 15 an den Schluss  
zu stellen, also nach Nr. 18 anzufügen.
3. Bei Contrapunctus 12 erscheint in der Abfolge des  
Originaldrucks die Forma inversa (d. h. der auf  
der Umkehrung des Themas beruhende Teilsatz)  
vor der Forma recta (dem auf der Originalgestalt  
des Themas beruhenden Teilsatz). Es liegt nahe,  
ein Versehen anzunehmen. Die Teilsätze wären  
dementsprechend umzustellen (Nr. 12β vor 12α).
4. Die vier Kanons könnten, sofern man sie nicht an  
ihrem überlieferten Platz vor dem Fragment der  
Quadrupelfuge belässt, als Intermezzi etwa zwi-  
schen die einzelnen „Kapitel“ – also nach Nr. 4, 7,  
11 und 13 – eingeschaltet werden. Nach der Ord-  
nungstheorie von Hans-Jörg Rechtsteiner<sup>9</sup> wären  
sie in die Gruppe der Doppel- und Tripelfugen  
(III) einzuschieben; die Nummernfolge wäre hier:  
8–15–9–17–18–10–16–11.
5. Die Spiegelfugen Nr. 12 und Nr. 13 könnten durch  
die im Anhang unserer Ausgabe abgedruckten  
Einrichtungen für zwei Cembali ersetzt werden.
6. Den Beschluss der Aufführung könnte die Qua-  
drupelfuge Nr. 20 in der überlieferten fragmen-  
tarischen oder in vervollständigter Form (An-  
hang II/3) bilden. Bei Beschränkung auf die frag-  
mentarische Form bietet es sich an, nach dem his-  
torischen Vorbild des Originaldrucks den Choral  
Nr. 21 (Anhang I/3) anzufügen.

Göttingen, im Sommer 1998  
Klaus Hofmann

<sup>9</sup> *Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von  
Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge* (Europäische Hochschul-  
schriften, Reihe 36, Bd. 140), Frankfurt am Main 1995.

# PREFACE

## 1. THE MUSIC

*The Art of Fugue* is traditionally considered to be Bach's swan song, and indeed it is more closely bound up with the fate of Bach's old age than any other of his works. Today, however, we know that its origins date back well before the year 1750. A paper and handwriting analysis reveals that the manuscript tradition represented in the autograph volume *Mus. ms. Bach P 200* (Berlin Staatsbibliothek) dates from the years around 1742; moreover, since all this material is in fair copy and must have been preceded by rough drafts, Bach's actual work on *The Art of Fugue* may have begun somewhat earlier, perhaps even before 1740. It may well be, as recent scholars have occasionally surmised, that *The Art of Fugue* really does owe its existence to the public challenge issued by the musical savant and composer Johann Mattheson in 1739 in his compendium *Der Vollkommene Capellmeister*, where the author, self-confidently alluding to his own recently published collection of fugues, expressed the wish "to see something in the same manner put forth by the famous Herr Bach in Leipzig, who is a great master of the fugue."

The autograph volume was probably completed some time around 1746. Soon thereafter, by 1748 at the latest, Bach apparently began to prepare master copies for the engraver. He himself supervised part of the engraving process until prevented from doing so by his increasing blindness. Finally, in the summer of 1750, he died, after which the project was carried on by his family. Probably in the autumn of 1751 the work appeared in print, albeit as a torso with an incomplete final fugue and a provisional ending supplied by a setting of the chorale *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. A second impression appeared in 1752 with a lengthy preface by the Berlin music theorist Friedrich Wilhelm Marpurg, the musical text remaining unchanged.

Contrary to expectations, there are considerable differences between Bach's manuscript and the original print. The autograph volume may be viewed as an independent and self-contained version of the work consisting of fifteen pieces. The original print, on the other hand, contains twenty-one pieces, including fourteen of the fifteen items in the autograph. The only item omitted is the first of the manuscript's two canons in augmentation (no. 12). The numbers miss-

ing in the autograph version are Contrapunctus 4 and the final five pieces: the Canon at the Tenth (no. 17), the Canon at the Twelfth (no. 18), the arrangement of the Three-voice Mirror Fugue for two harpsichords (no. 19), the fragmentary Quadruple Fugue (no. 20) and, as might be expected, the Chorale (no. 21). Of these additional pieces, the two-harpsichord arrangement of the Mirror Fugue (no. 19) and the fragmentary Quadruple Fugue (no. 20) have survived in Bach's own hand as supplements to the autograph volume, as has the engraver's copy of the Canon in Augmentation no. 15. Contrapunctus 4 and the two canons, however, are known only from the printed edition.

These quantitative differences are accompanied by others of a qualitative nature: the pieces included in the original print reveal a wide range of discrepancies. Sometimes the printed versions are longer (nos. 1–3, 10); often they have been altered in their details; and some appear in a different meter and time signature (nos. 1–3, 5, 8–15). Yet the crucial discrepancy involves the order of the pieces in the print, which evidently followed an entirely different conception. This new order, however, is obscured by shortcomings for which Bach's posthumous editors are evidently to blame. It is especially remarkable that the numbering of the pieces stops with Contrapunctus 12, after which major and minor inconsistencies can be noted in the movement headings. Furthermore, among the subsequent pieces are two whose present form presumably departs from Bach's intentions: the Contrap[unctus] a 4 (piece no. 14, to use our continuation of the original numbering) is an earlier version of the fugue previously appearing as Contrapunctus 10, and the Fuga a 2. Clav[icembali] (piece no. 19 in our volume) is a variant of the previous Three-voice Mirror Fugue (no. 13). The prevailing view of these findings is that Bach set down the order of the pieces at least up to and including Contrapunctus 11 or 12 but had no control over the remainder. Unfortunately the interventions of the editors can no longer be safely distinguished in retrospect from Bach's intentions. As a result, the answers to the question of what overall form Bach intended to give to his work are entirely hypothetical.

Among the answers currently being debated today, special plausibility attaches to a theory proposed by

the Canadian musicologist Gregory Butler.<sup>1</sup> The surviving sequence of pieces up to and including no. 13, Butler maintains, was sanctioned by the composer. Thereafter it was Bach's intention to print, as *Contrapunctus 14*, the fugue that has only come down to us in fragmentary form (no. 20). The volume would then have been rounded off by the four canons, with the current Canon in Augmentation (no. 15) serving as the final number.<sup>2</sup> In other words, the authentic order of the pieces was 1 to 13, 20, 16 to 18, and 15.

Quite apart from Butler's theory, it should be noted that the ordering principle of the first edition, despite the aforementioned shortcomings, is clearly discernible and basically systematic in conception. The movements are grouped by contrapuntal genre into what might be called six "chapters":

- I. Nos. 1–4: four simple fugues (i.e. fugues on a single subject).
- II. Nos. 5–7: three inverted fugues (i.e. fugues in which the subject is answered by its own inversion).
- III. Nos. 8–11: four double and triple fugues (i.e. fugues on two or three subjects, respectively).
- IV. Nos. 12–13: two mirror fugues (i.e. fugues in which the entire texture is inverted).
- V. Nos. 15–18: four canons.
- VI. No. 20: a quadruple fugue (i.e. a fugue on four subjects).

The skeletal framework of the volume is the series of familiar fugal forms in increasing order of complexity from one to four subjects (I, III, VI). Interpolated between them, as special forms, are the inverted and mirror fugues (II, IV). According to the first edition, this would also have been the fitting place to insert the canons (V). However, it is quite obvious that the systematic design would be more logical if the group of canons (as required by Butler's theory) were to exchange places with the Quadruple Fugue and appear

at the end as a sort of appendix. That Bach probably intended the canons to occupy a special position outside the series of fugues proper is, it would seem, corroborated by the fact that they appear with neither an ordinal number nor the term "*Contrapunctus*" in the original print.

Finally, a few words must be said about the work's intended instrumentation. Until the early decades of the twentieth century *The Art of Fugue* was regarded incontrovertibly as a work for keyboard instrument. Then doubts began to arise: one peculiarity that the original print shares with the autograph MS is the fact that it is notated in score; another is the absence of specified instruments (apart from the phrase "a 2. Clav:" in no. 19 of the print). The combination of both features led Wolfgang Graeser in the 1920s to conclude that *The Art of Fugue* was written for an instrumental ensemble and to argue that it may and ought to be orchestrated. Since then more recent scholarly studies have proved that *The Art of Fugue* is indeed music for keyboard, preferably a harpsichord, and that its score notation places it in a tradition of contrapuntal "art books" that was already one-and-a-half centuries old at the time it was written. The special notation was intended to make the music not only playable but visible to the eye.

This is not to deny that Bach's keyboard writing occasionally surpasses the limits of what can normally be compassed by two hands on a harpsichord manual.<sup>3</sup> This is especially the case in the two pairs of mirror fugues, nos. 12 and 13, where the work's very conception – namely, the principle of mirror inversion – places it beyond the technically feasible, due mainly to the many dyads of a tenth. Bach himself pointed out one way of realizing these highly complex contrapuntal edifices in performance by arranging the Three-voice Mirror Fugue for two harpsichords. Similarly, the Four-voice Mirror Fugue is technically and acoustically satisfying only when performed with the support of a second keyboard instrument.

1 Gregory Butler: "Ordering Problems in J. S. Bach's *Art of Fugue* Resolved," *Musical Quarterly* 69 (1983), pp. 44–61.

2 According to Butler, the error arose because Bach was unable to complete "*Contrapunctus 14*" (no. 20) on schedule and instructed the engraver to leave six pages blank in order to accommodate it later, merely paginating them for the moment and proceeding with the canons (in the order 16, 17, 18 and 15). The resultant gap was left unfilled at Bach's death, and the posthumous editors, not realizing its purpose and not wishing to seriously alter the existing pagination, filled it with an unengraved piece, the *Contrapunctus a 4* (no. 14), and the Canon in Augmentation (no. 15), which until then had formed the final number of the work. The two remaining unengraved pieces discovered among Bach's papers, nos. 19 and 20, were then appended to the end of the volume.

3 As notated, the pedal-point conclusion of no. 6 exceeds the span of the hands: in bar 77 the player has little choice but to temporarily release the pedal point D, which admittedly has practically faded into silence by that time. This same pitch is then struck in bar 78 by the tenor, which Bach has apparently directed to the low register for this very purpose. All the same, this passage does not provide evidence against a *manualiter* performance on harpsichord as a quite similar instance occurs at the end of the A minor Fugue in volume 1 of the *Well-Tempered Clavier*. As so often, Bach has notated the idea, not its execution.

## 2. THE EDITION

Our volume derives from the edition of *The Art of Fugue* published as volumes viii/2.1–2 in the new complete edition of Bach's music, or *Neue Bach-Ausgabe* (NBA). These two volumes separately reproduce the versions found in the original print and the autograph manuscript, using both score form in original clefs as well as modern keyboard notation. Our edition offers the work entirely in piano score. The main body of the volume is taken from the musical text of NBA, as is Appendix I. The text is based on the original print with its expanded readings of the movements in the autograph and its basically more logical sequence of movements. We have deliberately refrained from re-ordering the pieces in accordance with more recent theories, including Butler's, but have excluded from the main body of the volume those movements known or likely to have entered the original print against Bach's wishes (nos. 14, 19 and 21) and consigned them to Appendix I. The same appendix also contains, as a sort of addendum, the only piece in the autograph not incorporated in the original print, namely, the first of the two canons in augmentation (movement 12).

For two of the pieces we deemed it advisable to reproduce the text of the autograph rather than that of the original print – namely, for no. 19, the arrangement of the Three-voice Mirror Fugue for two harpsichords (Appendix I/2), and for no. 20, the incomplete fugue. To judge from the appearance of the engraving, these two numbers belonged to a group of pieces that were apparently only sent to the engraver at the behest of the volume's posthumous editors, along with the extraneous "Contrapunctus a 4" (no. 14) and the Chorale (no. 21). Accordingly the two pieces, rather than revealing compositional advances beyond the autograph models, betray a number of misreadings. Moreover, the fragmentary Quadruple Fugue appears to have been abridged by seven bars in the print.

Appendix II offers three kinds of completion for use in performance. First is the editor's own arrangement of the Four-voice Mirror Fugue (no. 12) for two harpsichords. Each harpsichord is assigned two voices, with the descant and tenor being apportioned to the first player and the alto and bass to the second. In bars 25 to 32 the two inner voices have been temporarily interchanged in order to avoid obscuring the entrance of the subject of the tenor in *forma recta* (or the alto in *forma inversa*) in bar 32, where it collides

with the almost identical descant (or bass) in the same register. Notes added in small type represent an attempt to expand the texture in the same manner as the additions in Bach's own arrangement of the Three-voice Mirror Fugue. With the same justification, the fugal exposition and other passages with a reduced number of voices have been enriched with freely-composed or, at times, motivically related material, as has the ending with its profusion of pedal points. All these additions are merely intended as suggestions to the performer, who is at liberty to adopt them or to expand the texture in a different way, or indeed to dispense with such accretions altogether.

The second item in Appendix II, a new arrangement of Bach's reduction of the Three-voice Mirror Fugue for two harpsichords, represents yet another form of completion: Bach's own arrangement, rather than following the version of the fugue printed as no. 13 in the first edition, was made from an earlier form of the text. Our new arrangement proceeds from the version given in the original print, interpolating its readings into the harpsichord texture (with minor emendations where necessary)<sup>4</sup> and adapting the musical text to match the doubled note values of the new version.<sup>5</sup> The voice freely added by Bach has been liberally adapted to match the triplet rhythm now prevailing in the principal voices. We leave it to the player's discretion whether the passage in bar 46 – the only passage in no. 13 that stands out distinctly from the underlying triple meter – should likewise be played in triplets as suggested in the *ossia* staves, or whether it should be played as notated by Bach. Our arrangement includes all the ornaments from piece no. 13 of the original print; it also incorporates those embellishments found only in Bach's arrangement (without special indication) and adds a few others as suggestions (in small type).

Finally, Appendix II ends with David Schulenberg's completion of the fragmentary Quadruple Fugue (no. 20), which we have taken from pages 371 to 373 of his book *The Keyboard Music of J. S. Bach* (London:

4 *Forma recta*, m. 21 (harpsichord I, l.h.) and *forma inversa*, m. 49 (harpsichord II, l.h.); see the authentic version for two harpsichords in Appendix I/2.

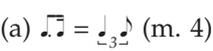
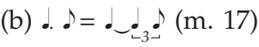
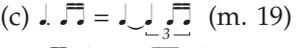
5 We have also corrected some errors in the part writing (invariably parallels in the free voice) in *forma recta*, mm. 24–5 and 29–30 (harpsichord I, l.h.) and *forma inversa*, m. 31 (harpsichord II, l.h.); see the authentic version in Appendix I/2. From Bach's arrangement we have adopted the alteration of the final note in the descant of harpsichord I to f# in *forma recta*, m. 41.

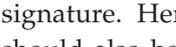
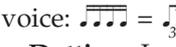
Victor Gollancz Ltd, 1993) with the kind permission of the original publisher, Schirmer Books/Macmillan Publishing Company, New York. As the Beethoven scholar Gustav Nottebohm pointed out in 1880–81, the principal subject of *The Art of Fugue* can be combined with the three subjects of the fragmentary fugue to form a proper four-voice texture. This discovery leaves hardly any room for doubt that the three subjects elaborated in Bach's fragment were designed from the outset to be combined with the original subject, and that their combination was meant to be the culmination and conclusion of what was consequently to be no less than a quadruple fugue. Schulerberg's completion carries out the fugue to this appointed end and, at the same time, takes up an admittedly somewhat ambiguous suggestion from Bach's obituary of 1754, in which we are informed that the final fugue "was to contain four subjects and thereafter to be rigorously inverted note for note in all four voices."

The main body and Appendices I and II/1 of our volume follow the editorial guidelines of the NBA: editorial additions are indicated typographically wherever possible, with letters and digits italicized, slurs and lines (for guidance purposes) dotted, and all other signs appearing in small type, apart from a few additions enclosed in square brackets. For all further information regarding the sources and editorial procedures the reader is hereby referred to the NBA's critical report, which also discusses in greater depth questions related to the genesis and subsequent history of *The Art of Fugue*, the problem of the intended order of its parts, and the relevant scholarly literature.

### 3. NOTES ON EXECUTION AND PERFORMANCE PRACTICE

**Triplets.** Bach's rhythmic notation reveals several peculiarities familiar to his contemporaries but deserving of explanation today. In particular contexts, for instance, duple note values should be performed as triplets. This applies in particular to the following cases from no. 13 (bar numbers in parentheses indicate first occurrence):

- (a)  (m. 4)
- (b)  (m. 17)
- (c)  (m. 19)
- (d)  (m. 49)

In piece no. 17 we encounter case a (see m. 4 for its first occurrence) as a relic of the standard triplet notation, now expressly given an additional  $12/8$  time signature. Here the rhythm  (m. 24) should also be given a triplet interpretation. In piece no. 18 we recommend adapting the voice notated in duple values to conform with the triplet pattern specified above under c wherever the counter-melody also runs in triplets (m. 17). In piece no. 19 the notational patterns listed above for no. 13 recur in halved note values. Here Bach may have tacitly presupposed that the undotted sixteenth-note groups would be adapted to a triplet rhythm, especially in those passages where triplets are heard in another voice:  (see mm. 4 and 8).

**Dotting.** In Bach's day double-dotting was still an unusual notational device. Depending on the context, single-dotting may therefore imply an additional lengthening of the principal note and a corresponding shortening of the next note. In *Contrapunctus 6* the choice of a French overture texture ("in *Stylo Francese*") implies a distinct heightening and emphasis of the dotting in the basic rhythm ; here we particularly recommend treating the dotted quarter notes (with following eighth notes) as double-dotted quarters (with following sixteenths) and integrating them into the rhythmic flow. Strictly speaking, this sort of standardization contradicts the compositional notion of presenting the *Art of Fugue* subject on two different metrical levels at once (in normal time, as at the opening in the bass, and in diminution, as at the opening in the upper voices), but it nevertheless strongly enhances the character of the piece. In *Contrapunctus 7*, where the subject is developed on three metrical levels (diminuted, normal and augmented), we likewise advise double-dotting the quarter notes for the sake of the rhythmic flow.

**Ornamentation symbols.** The enclosed table of embellishments serves as a guide to the execution of the ornamentation symbols used in *The Art of Fugue* (see page XVII). It draws not only on Bach's own "Explication of Various Signs Indicating Certain Manners of Proper Execution" in his *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720) but also, in view of the considerably later date of *The Art of Fugue*, on Part 1 of Carl Philipp Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753). As is immediately apparent, different signs can mean one and the same thing, and some of the ornaments can be executed in different ways. In particular, players are given leeway to proceed according to their own taste

and ability.<sup>6</sup> It is perhaps superfluous to mention that ornaments of this sort may also be placed in passages where they are not notated, especially to embellish the standard cadential trill or to sustain a pitch which would otherwise decay too rapidly on the harpsichord.

**Appoggiaturas.** The notation and execution of the appoggiaturas rendered in small type were not systematized until some time around 1750, and there are thus no hard and fast rules for their use in Bach's music. The double appoggiatura in bar 39 of Contrapunctus 8 should preferably be rendered as written, i. e. as a long appoggiatura in an eighth-note or, at most, quarter-note motion. The same applies to the appoggiatura in bar 7 of Contrapunctus 11. Similarly, the appoggiatura in bar 57 of the same piece must be taken long and executed as an eighth-note. In contrast, the appoggiaturas in bars 23f. and 75f. of piece no. 15, despite their conflicting durations, should all be short, i. e. a short note of indeterminate length played on the beat.<sup>7</sup> In the case of the many eighth-note appoggiaturas occurring at the beginning of the bar (mm. 4, 8, 11, 12 etc.), Bach's intentions are unclear: the manner of resolution common around 1750, in which the appoggiatura is given a ternary division and played in lieu of the dotted principal note, would produce parallel octaves in bar 80. But since a binary execution is equally unsatisfactory from a compositional standpoint, Bach probably had in mind an eighth-note or perhaps even a short appoggiatura. In bar 63 of piece no. 17 the sixteenth-note duration of the appoggiatura precludes the possibility of a ternary execution. Here Bach may have intended an eighth-note appoggiatura, but more likely he wanted a short appoggiatura. The appoggiatura and after-beat in bars 37 and 76 of this piece should probably be connected with the two principal notes, thereby forming a figure of four sixteenths. The appoggiatura in bar 46 of the *Fuga inversa a 2 Clavicembali* (Appendix I/2) may be interpreted both as a short appoggiatura and as a long one lasting for the duration of a sixteenth note.

6 One special problem arises in Contrapunctus 8: unlike the original print, the autograph places an embellishment on note 8 of the first subject only in bars 3, 8, 41, 45 and 51, i.e. in those passages where it is easy to execute. The original print departs from Bach's habits by extending this embellishment to virtually all parallel passages, regardless of the difficulty of execution involved. This apparently did not take place until a late stage in the engraving process and probably derives from the posthumous editors.

7 See C. P. E. Bach, *op. cit.*, § 14 (p. 66): "When the appoggiatura has the pure octave from the bass it cannot be played long lest the harmony sound too empty."

**Free embellishment.** At the end of piece no. 17 Bach presupposes that the player will improvise a free *cadenza*. Our volume contains an editorial suggestion for this purpose, but it need hardly be mentioned that quite different solutions are conceivable, especially those drawing on the piece's thematic material. In Contrapunctus I, the player should consider the possibility of providing improvised fillers for the rests between the chords in bars 70 to 72. In piece no. 13 the fermatas in bar 59 of both subsections can be embellished.

**Alternative readings.** In Contrapunctus 6 the original print reveals several unaccountable departures from the autograph. In bars 36, 38 and 44–49 in particular it offers readings that are superseded in the autograph by subsequent corrections. It seems reasonable to assume that only an oversight of some sort prevented these corrections from entering the original edition. Accordingly, and unlike NBA, our edition includes them on extra staves as alternative readings. Similarly, in bars 31 and 42 we have added ornaments and articulation marks that are only found in the autograph, and in bar 74 we include a reading from the autograph which, though not an authorial correction, may have been inadvertently changed by the engraver.<sup>8</sup> – The mirror fugues (nos. 12 and 13) and the two-harpsichord arrangement (no. 19) include a number of errors of inversion, i. e. discrepancies between the image and its mirror reflection. Insofar as these discrepancies are amenable to mirror inversion at all, they appear in footnotes as alternative readings.

**Complete performance.** The question of whether Bach intended *The Art of Fugue* to be performed in its entirety remains a matter of conjecture today. As a result, there is also no final answer to the question of whether, and if so to what extent, the order of the pieces in the original print was intended to reflect their order in performance. One firm item of evidence in this matter is the fact that at the middle of the work – namely in the double and triple fugues of Group III (assuming that the surviving sequence of works bore the composer's sanction) – Bach departs from the systematic order of increasing number of subjects and opens the "chapter," not with a double fugue, but with Triple Fugue no. 8. Only then does he present the two double fugues (nos. 9 and 10) and

8 Slurs rendered in our edition as dotted lines in bars 50–52, 54 and 69 are lacking in the original print but are found in the autograph.

conclude the section with another triple fugue (no. 11), which also has the peculiarity that it incorporates the subjects of the first triple fugue. In other words, the second triple fugue forms an arch leading back to the first, so that the two fugues bracket the entire section. Here Bach has created a musical design so to speak at the expense of his ordering system. It is less conceivable that the canons were meant to be performed as a self-contained unit, particularly if, as Butler maintains, Bach wished to place them after the Quadruple Fugue. Players interested in performing the entire work are advised to follow the order of the original print, but modified in the light of present knowledge, i.e. to exclude the alternative pieces nos. 14 and 19 and the Choral no. 21 from the sequence (nos. 19 and 21 at least temporarily) and to alter the resultant order of pieces at their own discretion. The following options are particularly worthy of consideration:

1. The Quadruple Fugue no. 20 should, according to Butler, be moved forward and placed immediately after no. 13.
2. The Canon in Augmentation no. 15 should, again according to Butler, be placed at the end of the group of canons, i.e. after no. 18.
3. In the case of Contrapunctus 12, the original print places the *forma inversa* (i.e. the section of the piece based on the inversion of the subject) before the

*forma recta* (the section based on the subject in its normal form). This, we may safely assume, was a mistake, and the two parts of the piece should be interchanged accordingly (nos. 12β before 12α).

4. The four canons, provided they are not simply left at their present location before the fragmentary Quadruple Fugue, may be inserted between the work's "chapters," i. e. after nos. 4, 7, 11 and 13, as interludes. According to the theory advanced by Hans-Jörg Rechtsteiner,<sup>9</sup> they should be interpolated among the double and triple fugues of Group III, in which case the sequence of numbers would be 8, 15, 9, 17, 18, 10, 16 and 11.
5. The Mirror Fugues nos. 12 and 13 could be replaced by the arrangements for two harpsichords reproduced in the appendix of our volume.
6. The performance might end with the Quadruple Fugue no. 20, either in its surviving fragmentary form or in the completion presented in Appendix II/3. If the fragmentary version is preferred, we recommend following the historical precedent of the original edition and appending the Chorale no. 21 (Appendix I/3).

Göttingen, Summer 1998

Klaus Hofmann

English translation: J. Bradford Robinson

© by Bärenreiter

<sup>9</sup> *Alles geordnet mit Mass, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge*, Europäische Hochschulschriften, ser. 36, vol. 140 (Frankfurt am Main, 1995).