

## Einleitung

Johann Sebastian Bachs Orgelpräludien (oder Präludien und Fugen) sind so grundlegend für das Repertoire des modernen Organisten und für das europäische und weltweite Musikleben, dass eine detaillierte Diskussion über die Werke selbst überflüssig erscheint.<sup>1</sup> Eine neue Edition erfordert jedoch verschiedene Überlegungen, unter anderem nach der Grundlage der Ausgabe und der Frage, inwiefern sich diese von vorherigen Editionen unterscheidet.

So vertraut diese Werke heute für uns sind, hatten sie zur Zeit ihrer Entstehung keine Vorläufer im engeren Sinne. Buxtehude und andere norddeutsche Orgelkomponisten vor Bach hatten Präludien und Toccaten geschrieben, die in der Form und im Gebrauch einer unabhängigen Pedalstimme in gewisser Weise ähnlich waren. Aber in vielerlei Hinsicht betrat Bach mit seinen Orgelwerken kompositorisches Neuland, und wie alle neue Musik warfen sie Fragen der Notations- und Aufführungspraxis auf, die der Komponist nur nach und nach im Laufe einer langen Schaffenszeit lösen konnte, indem Bach nicht nur neue Werke komponiert, sondern immer wieder auch ältere revidiert und neu geschrieben hat. So ist es zum Beispiel nicht immer klar, ob die tiefste Stimme wirklich unabhängig und ausschließlich dem Pedal zuzuordnen ist, vor allem in den frühen Werken. Während die ältere Tabulaturnotation keine Zweifel an der Stimmführung lässt, war die Darstellung einer unabhängigen, dem Pedal zugeordneten tiefsten Stimme innerhalb einer Partitur ein Notationsproblem, das Bach in den hier vorliegenden Werken offensichtlich nie zufriedenstellend gelöst hat. Allem Anschein nach schrieb er seine Präludien (oder Präludien und Fugen) immer auf zwei Systemen, was durch häufige Stimmkreuzungen der beiden untersten Stimmen oft zu Problemen der Lesbarkeit führte. Der gelegentliche Eintrag *Pedal* (oder eine ähnliche Bezeichnung) bei der tiefsten Stimme bestimmte nicht präzise, wo das Pedal einsetzen oder die linke Hand aufhören sollte. Die Notation von Orgelmusik auf drei Systemen, die Bach nur für Trios und bestimmte Arten von Choralbearbeitungen benutzte, wurde erst im 19. Jahrhundert üblich; bis dahin verdeutlichten einige Kopisten die Pedalstimme durch den Gebrauch von roter Tinte.

Noch bemerkenswerter ist, dass Bach sich offenbar nie auf einen genauen Titel dieser Werke festgelegt hat. Die im 17. Jahrhundert gebräuchliche Bezeichnung „Praeludium“ kann für mehrteilige Kompositionen angewendet werden – die meisten der vorliegenden Werke bestehen jedoch aus der heute bekannten zweisätzigen Abfolge von Präludium und Fuge. Daher bezeichnen die Hauptquellen diese Stücke meist lateinisch als „Praeludium cum Fuga“ oder ähnlich. Auch in zwei Autographen aus Bachs reifer Schaffenszeit wird der Titel lediglich mit „Praeludium“ angegeben, obwohl es sich jeweils um zwei deutlich gegliederte Sätze handelt (BWV 541 in G-dur und BWV 544 in h-moll). Es tauchen auch andere Titel in den Quellen auf, besonders in frühen; sie klären jedoch nicht, ob alle diese Stücke, die man nun als „Präludium und Fuge“ auffasste, auch von Bach als solche oder zumindest als zu dieser Gattung

zugehörig angesehen wurden. Ein relativ frühes Werk, das *Praeludium in G* BWV 550, umfasst ein Präludium und eine Fuge, die durch eine kurze Verbindungspassage verknüpft sind. Bei einem weiteren, dem *Praeludium et Fuga in a* BWV 543, finden sich in mehreren Quellen Hinweise für einen bruchlosen Übergang (*attacca*) zwischen beiden Sätzen. Die Frage der Titel könnte geklärt werden, wenn wir wüssten, in welchem Rahmen Bach und seine Zeitgenossen diese Stücke aufführten – als Vor- oder Nachspiele im Gottesdienst, als Hörproben oder im Konzert. Aber wir haben erstaunlich wenig Informationen darüber, in welchem Kontext jedes einzelne dieser Stücke aufgeführt wurde. Ebenso sind die Bemühungen, einzelne Kompositionen aufgrund des Tastenumfangs bestimmten Orgeln zuzuweisen, auf denen sie vielleicht gespielt worden sind, bestenfalls spekulativ. In manchen Fällen stützen sich diese Versuche auf ungesicherte Vermutungen über die Gegebenheiten historischer Orgeln zu bestimmten Zeiten.

Obwohl Bachs Orgelpräludien seit dem 19. Jahrhundert mehrfach veröffentlicht wurden, waren sie nur selten Gegenstand wirklich textkritischer Editionen. Alle diese Ausgaben beruhen auf einer Tradition, die mit den Reinschrift-Manuskripten des Komponisten, also überarbeiteten Kopien seiner ersten Entwürfe oder Kompositionsniederschriften begann. Die Tradition setzte sich fort in Abschriften von Bach-Schülern und anderen nahestehenden Personen, von denen einige wie z. B. Johann Gottfried Walther und Johann Caspar Vogler in Weimar durchaus um eine Art gewissenhafte „Herausgabe“ bemüht waren. Diese Kopisten haben bisweilen verändert, was sie für falsch hielten oder als irreführende oder unvollständige Notation einschätzten. Sie könnten auch gelegentlich Zeichen wie Ornamente, Vorzeichen und Pedalanweisungen hinzugefügt haben; dies in einer gewissenhaften, aber möglicherweise irreführenden Bemühung, die Absichten des Komponisten zu überliefern. Die Tradition setzte sich in späteren Generationen fort bis hin zu Christian Friedrich Gottlieb Schwencke und Johann Nicolaus Forkel, die im frühen 19. Jahrhundert erste Editionen einer Reihe Bach'scher Tastenwerke herausgaben. Nachfolgende Herausgeber, einschließlich der Verantwortlichen für die ersten Gesamtausgaben Bach'scher Werke im späteren 19. Jahrhundert, waren deutlich von ihren Vorgängern beeinflusst. Die Herausgeber dieser Zeit gingen häufig davon aus, dass die Abschriften ihrer unmittelbaren Vorgänger, die in einigen Aspekten der Notation häufig ordentlicher und deutlicher waren als ältere Manuskripte, zuverlässige Zeugen für Revisionen seien, die der Komponist noch spät in seinem Leben vorgenommen hatte. Wir wissen von den zahlreichen in Teilen erhaltenen Autographen der *Französischen Suiten* und des *Wohltemperierten Claviers* sowie von korrigierten Exemplaren der originalen gedruckten Ausgaben der *Clavierübung*, dass Bach bestimmte Werke zahlreichen Änderungen unterzog. Jedoch macht es der Verlust der Primärquellen der meisten Orgelpräludien unmöglich, Bachs Autorschaft für viele Lesarten nachzuweisen, die sich allein in den Manuskriptkopien des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts finden. Obwohl frühere Herausgeber diese Lesarten im Allgemeinen übernahmen, entsprechen sie häufig nicht der ursprünglichen Notation dieser Werke, besonders der frühen wie etwa BWV 533 und BWV 535.

<sup>1</sup> Neuere Betrachtungen schließen ein: Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge 2003 (deutsche Ausgabe: *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Mainz 1996); und *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, 2 Bde., Laaber 2007/2008.

Jede Edition gibt nicht nur den Kenntnisstand, sondern auch die Vermutungen ihres Herausgebers wieder. Die erste Gesamtausgabe von Bachs Werken, im 19. Jahrhundert von der *Leipziger Bachgesellschaft* herausgegeben, wurde weitgehend von Organisten betreut, deren Lehrer Schüler bzw. Enkelschüler von Bach-Schülern oder Bachs Söhnen waren. Diese Herausgeber hatten Kenntnisse aus erster Hand über Manuskripttraditionen, da sie viele der Stücke aus Abschriften des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts studiert hatten. Inzwischen waren aber die Autographe der meisten Stücke schon verloren, und diejenigen, die erhalten geblieben sind, dürften Reinschriften gewesen sein und bieten daher keinerlei Information über die ursprüngliche Fassung und die Entstehungszeit dieser Werke. In einer Zeit deutlichen Fortschrittsglaubens, der bis zur Vorstellung ging, dass musikalische Komposition und Aufführungspraxis in einem ständigen Verbesserungsprozess stünden, meinten die Herausgeber des 19. Jahrhunderts Bachs endgültige Lesarten in relativ späten Manuskriptkopien zu finden, die sie für Fassungen letzter Hand hielten. In manchen Fällen fanden sich auch bestimmte Lesarten in Manuskripten, die für Autographe gehalten wurden, deren späterer Verlust aber die Möglichkeit offen lässt, dass es sich wie im Falle anderer angeblicher Autographe um Kopien handelte.<sup>2</sup>

Für viele Musiker sind heutzutage Frühfassungen der Bach'schen Werke ebenso interessant wie endgültige, revidierte Fassungen. Denn sie können ein Licht darauf werfen, wie die Werke ursprünglich aufgeführt wurden und wie sich der Stil des Komponisten im Laufe der Zeit entwickelt hat. Bachs Präludien entstanden in einer Zeitspanne von fast einem halben Jahrhundert. Während dieser Zeit entwickelte sich Bachs Notation, Komposition und Aufführungspraxis von den Konventionen des späten 17. Jahrhunderts, die er mit Komponisten wie Johann Pachelbel und Dieterich Buxtehude teilte, bis zu jener Form, die durch die endgültigen Fassungen von Bachs späten Werken überliefert ist. Obwohl der Verlust der Autographe es unmöglich macht, die Frühfassungen der meisten Kompositionen dieses Bandes vorzulegen, ist es offensichtlich, dass die oft schön geschriebenen Kopien, die spätere Schreiber anfertigten oder besaßen, eben „ediert“ Texte darstellen. Deren Lesart kann, besonders bei frühen Werken, nicht genau der Notation von Bachs eigenen ersten Entwürfen gleichen. Insbesondere neigen spätere Abschriften dazu, bestimmte Passagen eindeutig dem Pedal zuzuordnen. Auch verdeutlichen sie gelegentlich Stimmführungen, die frühere Manuskripte zweideutig lassen. Manche Veränderungen in der Notation wie z. B. das Hinzufügen von Pausen, um den Eindruck einer festen Stimmenzahl zu wahren, haben wenig Auswirkungen auf die klangliche Umsetzung. Andere jedoch, wie das Hinzufügen von Verzierungszeichen und Legatobögen, beeinflussen durchaus die Aufführung oder Interpretation der Musik, und noch andere nehmen unbewusst Einfluss auf das Verständnis des Notentextes, wenn z. B. Halsierungen oder Gruppierungen von kleinen Notenwerten verändert wurden.

2 Z. B. hat sich das sogenannte „Fischhof-Autograph“ des *Wohltemperierten Claviers* Teil 1 (Staatsbibliothek zu Berlin, *Mus. ms. Bach P 401*) als eine Kopie von Bachs Schüler Bernhard Christian Kayser herausgestellt. Möglicherweise ist das verschollene „Claus-Autograph“ des *Präludiums in C* BWV 545 ebenfalls nur eine Abschrift.

Editionen des 20. Jahrhunderts, einschließlich der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) und der Ausgabe von Heinz Lohmann<sup>3</sup>, waren bestrebt, zu den Quellen zurückzukehren. Dennoch stützten sie sich in vielen Fällen nach wie vor auf Manuskripte, die lange nach Bachs Tod entstanden und von Kopisten stammen, die etliche Generationen von Bach entfernt sind. Für manche Stücke war dies wegen des Fehlens älterer Quellen unvermeidlich. Dadurch haben aber diese Editionen womöglich Lesarten als Fassung letzter Hand akzeptiert, die in Wirklichkeit von Bachs Schülern oder Enkelschülern stammten. Überlieferung von Gehörtem unter Bachs Schülern mag durchaus Lesarten von Bögen, Verzierungen, Vorzeichen und Ähnlichem bewahrt haben, die Bach nie schriftlich fixiert hat. Aber die Bereitschaft von Kopisten, die Bach noch relativ nahe standen, seine Texte auf eine Weise zu verändern, die niemals seine Zustimmung gefunden hätte, wird offensichtlich, etwa durch die gekürzten Abschriften seines mutmaßlichen Freundes Johann Peter Kellner und durch spätere Bearbeitungen wie die von Leonhard Scholz. Obwohl es unwahrscheinlich ist, dass Johann Peter Kirnberger, Johann Christian Kittel und andere Bachschüler mit dem Notentext ebenso freizügig umgegangen sind, muss die Möglichkeit dennoch in Betracht gezogen werden, dass auch sie Bachs Texte „ediert“ haben. Aus diesem Grund bewertet die vorliegende Edition die späten Revisionen eher kritisch.

Andererseits ist es unbestritten, dass die moderne Gepflogenheit, die vorliegenden Werke auf drei Systemen zu notieren und Pausen aus Stimmführungsgründen zu ergänzen, die Lesbarkeit entscheidend verbessert und es Studierenden erleichtert, sich diesen außergewöhnlich komplexen Kompositionen anzunähern. Zweideutigkeiten in der ursprünglichen Notation müssen jedoch bewahrt bleiben. Probleme aber, wie eine unklare Aufteilung zwischen Manual und Pedal, sind in den vorliegenden Stücken eher selten; sie sind im Kommentar angemessen dokumentiert. Jedoch bemüht sich die Neuausgabe um eine bewahrende Vorgehensweise, was die Vereinheitlichung von Balken und anderen Notationsaspekten betrifft. So widersteht sie auch der Versuchung, die Stimmführung (z. B. durch Einführung von Pausen) in solchen Passagen zu klären, in denen die Stimmführung oder die Anzahl der Stimmen nicht eindeutig ist.

## Zu den Werken

Wenn auch keines der vorliegenden Werke präzise datiert werden kann, so ist es doch offensichtlich, dass die einzelnen Stücke aus unterschiedlichen Zeiträumen stammen, praktisch vom Beginn bis zum Ende von Bachs Schaffenszeit. Die meisten der vorliegenden Stücke sind in mehreren Fassungen überliefert. Bach scheint auf einige seiner Werke, insbesondere auf *Präludium und Fuge g-moll* BWV 535, zu ganz unterschiedlichen Zeiten seines Lebens zurückgekommen zu sein. Andererseits sind aber einige der vorliegenden Werke in nur einer Fassung überliefert; naturgemäß bieten diese die wenigsten Probleme aus Sicht des Herausgebers. Details über diesen und andere weiter unten besprochene Aspekte der Werke finden sich im Kommentar.

3 *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NBA), hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig (Kassel 1954ff.); *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Heinz Lohmann, Wiesbaden 1968–1973.

Das sogenannte „kleine“ *Präludium und Fuge e-moll BWV 533* ist zwar eines von Bachs kürzesten Werken dieses Typus, doch wirft es, wie andere Frühwerke, komplexe editorische Probleme auf. Es ist in mindestens zwei wahrscheinlich authentischen Fassungen überliefert; eine dritte, mit BWV 533a bezeichnet, wird gelegentlich als eine spätere Bearbeitung angesehen, ist aber wohl eher eine echte Alternativfassung, zumindest im Präludium. Die Fuge ist im Wesentlichen in allen drei Fassungen identisch bis auf einige Details, bei denen es sich teilweise um Fehler oder um willkürliche Lesarten der Kopisten handeln könnte. Wegen der ungesicherten Herkunft der Ornamente und anderer Details in BWV 533a wird diese Fassung im Anhang abgedruckt anstatt als Alternativfassung innerhalb des Haupttextes.

Vier der in diesem Band herausgegebenen Werke (BWV 535, 541, 544 und 548) gehen auf autographe Quellen zurück – keine Konzeptschriften, doch Reinschriften oder Revisionsabschriften. Auch in den Abschriften zweier weiterer Werke, die von anderer Hand, höchstwahrscheinlich von Bachs Schülern, stammen, konnten autographe Ergänzungen ermittelt werden. Allerdings kann nur in einem dieser Werke (BWV 550) der autographe Charakter der Eintragungen bestätigt werden.

*Präludium und Fuge e-moll BWV 548* (mit dem Fugenthema, das im Englischen oft als „The Wedge“, „Der Keil“, bezeichnet wird) ist, nach Stil und Quellen zu urteilen, eindeutig ein Werk aus Bachs später Schaffenszeit. Die älteste überlieferte Quelle ist eine einzelne Reinschrift, die von Bach im Jahr 1727 oder später begonnen und von Kellner fortgesetzt wurde. Doch enthält nicht nur der von Kellner kopierte Teil sondern auch der autographe Abschnitt des Manuskripts eine Reihe von Fehlern und Unstimmigkeiten, die eine zusätzliche Heranziehung von mehreren unabhängigen Abschriften erforderlich machen. Diese Quellen, denen allen ein anderes, verschollenes Autograph zugrunde liegt, weisen zwar eine Reihe kleinerer Änderungen oder Revisionen auf, doch gibt es keine größeren Probleme bezüglich der richtigen Lesart des Notentextes und keinen Beleg für eine umfangreiche Revision.

Bei *Präludium und Fuge G-dur BWV 541* handelt es sich ebenfalls um ein reifes Werk, das in einem relativ späten Reinschrift-Autograph vorliegt sowie in einer Reihe von Abschriften, die von einem anderen, verschollenen Autograph stammen. In diesem Fall jedoch weist das überlieferte Autograph viele Verfeinerungen von Details auf, die offenbar zu einem relativ späten Zeitpunkt vorgenommen und nie von einem Kopisten erfasst wurden. Die zahlreichen früheren Varianten, die sich in den Abschriften finden, fallen im Einzelnen zwar kaum ins Gewicht, ergeben aber zusammengenommen eine eigenständige Version, weshalb sie im Kommentar detailliert aufgeführt werden.

*Präludium und Fuge b-moll BWV 544* ist in einem Reinschrift-Autograph überliefert, das aus Bachs früher Leipziger Zeit stammt. Es könnte in den ersten Jahren nach Bachs Ankunft in Leipzig 1723 entstanden sein, eine Annahme, die sich allerdings einzig und allein auf das Fehlen früherer Fassungen oder Abschriften gründet. Korrekturen innerhalb des Autographs betreffen nur Details und deuten nicht auf eine wesentliche Überarbeitung während oder nach der ersten Niederschrift hin.

Meist als ein frühes Werk angesehen, hat das *Praeludium in G BWV 550* zwar die kompakten Dimensionen, doch nicht die improvisatorische Anlage von BWV 531 oder 533 und ist zeitlich wahrscheinlich etwas später als diese Werke entstanden, vermutlich

während Bachs ersten Jahren in Weimar. Allerdings ist das Fehlen einer deutlichen Unterteilung in getrennte Sätze sowie die Bezeichnung *allabreve e staccato* am Anfang der Fuge kennzeichnend für relativ frühe Werke wie die *Manualiter-Toccaten*. So trägt die erste Fuge der *Toccatà fis-moll BWV 910* die ähnliche Bezeichnung *presto e staccato*. Die für die Neuausgabe eingesehenen Quellen bezeichnen BWV 550 ausnahmslos als ein Pedaliter-Praeludium, nicht als Präludium und Fuge. Die Edition folgt hier den Quellen und zählt die Takte durch.

Bei *Präludium und Fuge g-moll BWV 535* handelt es sich um eines von Bachs ehrgeizigsten frühen Orgelwerken. Womöglich war es ein Lieblingsstück des Komponisten oder vielleicht erwies es sich als besonders nützlich für den Unterricht, denn Bach kam mehrmals darauf zurück und stellte es Schülern und Bekannten in Leipzig zur Verfügung, lange, nachdem es um 1707<sup>4</sup> komponiert wurde. Es existiert in mindestens drei eigenständigen Fassungen. Die früheste, BWV 535a, ist nur als Autograph erhalten, dessen letzte Seite verschollen ist. Somit bleibt die Fuge von BWV 535a ein Fragment. Doch der größte Teil des Satzes ist erhalten und an ihm lässt sich erkennen, dass Bach, als er das ursprüngliche (recht kurze) Präludium durch ein viel längeres ersetzte, auch die Fuge wesentlich überarbeitete: Er nahm motivische Umgestaltungen vor, reicherte den Satz mit Chromatik an und verfeinerte die harmonische Textur, doch ohne Passagen hinzuzufügen oder zu streichen (außer vielleicht am Schluss).<sup>5</sup> Beide Fassungen der Fuge können auf der CD-ROM in synoptischer Ansicht betrachtet werden.

Dass die überarbeitete Fuge noch mit einer freien Coda endet, deutet darauf hin, dass es sich hier um eine relativ frühe Fassung handelt. Doch irgendwann später erweiterte Bach das neue Präludium und erstellte eine Fassung, die drei Takte länger und genauer notiert ist. Zahlreiche kleine Diskrepanzen in den Abschriften lassen jedoch vermuten, dass Bach nie eine in allen Einzelheiten eindeutige Reinschrift anfertigte und der Notentext somit noch eine Reihe von kleineren Unsicherheiten enthält.

*Präludium und Fuge A-dur BWV 536* ist, wie BWV 535, eindeutig ein Frühwerk. Doch da wir in diesem Fall weder auf ein Autograph noch auf zuverlässige Abschriften zurückgreifen können, ist es nicht möglich, auch nur eine einigermaßen präzise Bewertung dieses Werkes vorzunehmen. Für die Fuge ist sogar Bachs Autorschaft angezweifelt worden. Es ist lediglich ein zu Lebzeiten des Komponisten entstandenes Manuskript überliefert, in dem die beiden Sätze von verschiedener Hand stammen. Doch beide Sätze erscheinen zusammen in späteren Manuskripten, die sich auf unabhängige Lesarten und Zuschreibungen berufen, wie auch in Editionen aus dem 19. Jahrhundert, die sich auf weitere, verschollene Quellen stützen. Aus diesen Gründen

4 Dies ist das Datum, das von Robert Hill für die Vollendung der sogenannten „Möllerschen Handschrift“ angegeben wird, in die Bach das Autograph von BWV 535a eintrug. Siehe: Robert Hill (Hrsg.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge (Mass.) 1991, S. xxiii.

5 Zum Vergleich der frühen und revidierten Fassungen der Fuge siehe Werner Breig, „... Das fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten machen“: Zum Umarbeitungsprozess in einigen Orgelkompositionen Bachs (BWV 535, 572 und 543), in: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“: Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach, hrsg. von Martin Staehelin, Göttingen 2001, S. 121–141.

geht die vorliegende Neuausgabe davon aus, dass beide Sätze von BWV 536 aus Bachs Feder stammen, wenn sie auch in manchen Details wahrscheinlich nicht genau entsprechend den Absichten des Komponisten überliefert wurden. Eine Alternativfassung beider Sätze, BWV 536a, ist eine unechte Bearbeitung und wurde in diese Ausgabe nicht übernommen.

*Präludium und Fuge a-moll BWV 543* könnte etwa zur gleichen Zeit wie *Fantasie und Fuge a-moll BWV 944* entstanden sein, dessen hauptsächlich von Johann Christoph Bach angefertigte Abschrift im sogenannten „Andreas-Bach-Buch“ wahrscheinlich etwa von 1712–1714 datiert. Zwar wurden die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken in der Vergangenheit wohl etwas überbewertet,<sup>6</sup> doch deuten die ehrgeizigen Proportionen beider Fugen sowie ihre stilistischen Gemeinsamkeiten darauf hin, dass sie im Rahmen von Bachs erster ernsthaften Beschäftigung in jener Zeit mit dem venezianischen Concerto entstanden sind. Beide Sätze wurden Revisionen unterzogen. Während Bachs dokumentierte Revisionen in der Fuge relativ geringfügig sind, wurde die mit BWV 543a/1 bezeichnete kurze, frühere Fassung des Präludiums erweitert. Diese Frühfassung findet sich im Anschluss an die beiden Sätzen von BWV 543.

Ebenfalls in diese Ausgabe aufgenommen wurden zwei weitere Werke, die traditionell Bach zugeschrieben werden. Dies geschieht im Interesse jener, die Bach als möglichen Komponisten betrachten, obwohl dem Herausgeber Bachs Autorschaft wenig plausibel erscheint. Der Notentext beider Werke enthält zudem offenkundige Fehler, die ausgesprochen untypisch für J. S. Bach sind, doch in den verschollenen Autographen, von wem sie auch stammen, vorhanden gewesen sein mussten. Wenn auch dies nicht der Ort für eine ausführliche Erörterung über die Autorschaft dieser Werke ist, so sind einige Überlegungen darüber sicherlich gerechtfertigt.

Das *Praeludium a-moll BWV 551* ließe sich nur dann Bach zuschreiben, sofern es sich um ein äußerst frühes Werk handelt. Obwohl es in zwei verschiedenen Quellen aus dem Kreis um Kellner überliefert ist, der Zugang zu wenig bekannten Frühwerken Bachs hatte, wurden vermutlich beide von demselben verschollenen Exemplar kopiert, und nur eine Abschrift schreibt das Werk ausdrücklich J. S. Bach zu. Das könnte darauf hindeuten, dass ein anderes Mitglied der Familie gemeint war oder dass die Zuschreibung vollkommen willkürlich ist. Peter Williams führt Punkte an, die sowohl für als auch gegen Bachs Autorschaft sprechen, und weist auf die Parallelen der Überlieferung dieses Werks und jener der *Toccata mit Fuge d-moll BWV 565* hin, deren Zuschreibung zu Bach ebenfalls angezweifelt wird.<sup>7</sup>

Mit seinen zwei Fugen, denen freies Passagenwerk vorangestellt ist, ähnelt BWV 551 dem *Praeludium BWV 566*, obwohl in diesem die zweite Fuge auf einem neuen Thema basiert (nicht auf einer Variation des ersten). BWV 551 ist jedoch kürzer und stilistisch weniger gefestigt als BWV 566, das selbst schon ein frühes Werk ist. Somit könnte es

6 Vgl. Williams, *The Organ Music*, (s. Anm. 1) S. 92.

7 Vgl. Williams, *The Organ Music*, (s. Anm. 1) S. 130–133. Die Abschrift von BWV 565 von Kellners Schüler Johannes Ringk ist heute unmittelbar nach der von BWV 551 gebunden, innerhalb desselben Konvoluts (vgl. „Kommentar“). Drei spätere Abschriften gehen alle auf jene von Ringk zurück; vgl. NBA IV/5–6, Kritischer Bericht (s. Anm. 3), S. 517ff. Zu BWV 565 vgl. Rolf Dietrich Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Köln 21998.

sich bei BWV 551 allenfalls um einen von Bachs ersten Kompositionsversuchen handeln. Doch angesichts der Tatsache, dass, wie schon bei BWV 565, eindeutige stilistische Parallelen mit irgendwelchen anderen Werken des Komponisten fehlen, fällt es schwer, Ringks Zuschreibung zu akzeptieren. In Ermangelung anderer unabhängiger Quellen ist nicht zu erwarten, dass weitere Spekulationen über die Autorschaft des Werkes zu irgendwelchen schlüssigen Ergebnissen führen.

Sogar noch ungewisser ist Bachs Autorschaft bei *Präludium und Fuge f-moll BWV 534*, das deshalb nur auf der CD-ROM dieser Ausgabe berücksichtigt wird. Zwei Manuskripte aus dem Kreis um Johann Christian Kittel, einem der letzten Schüler Bachs, hatten die Herausgeber verschiedener im 19. und 20. Jahrhundert publizierter Editionen von Bachs Orgelwerken veranlasst, dieses Werk mit aufzunehmen. Eine dieser Abschriften lag dem Vernehmen nach einer Edition zugrunde, die zu Beginn der 1840er Jahre von G. W. Körner in Erfurt herausgegeben wurde.<sup>8</sup> Die andere, von Kittels Schüler Johann Andreas Dröbs, bildete die Grundlage aller darauffolgenden Ausgaben, einschließlich dieser.

Dietrich Kilian, der BWV 534 für die NBA edierte, wies zwar auf den „problematischen“ Charakter einiger Lesarten hin,<sup>9</sup> sowie auf „fragwürdige“ Stellen in der Fuge,<sup>10</sup> stellte jedoch Bachs Autorschaft nicht prinzipiell in Frage. Demgegenüber meint David Humphreys, in Anbetracht des späten Stils des Werkes lasse sich der schwache Kontrapunkt – vor allem in den fünfstimmigen Teilen der Fuge – nur damit erklären, dass es sich bei dem Werk um ein Pastiche handelt, komponiert von jemandem, der mit Bachs reifen Orgelwerken zwar vertraut, doch nicht in der Lage war, sie erfolgreich zu imitieren.<sup>11</sup> In der Folge brachte Peter Williams die Möglichkeit ins Spiel, dass Bach einem Schüler bei der Komposition des Werkes zumindest geholfen haben könnte,<sup>12</sup> während Pieter Dirksen eine Zuschreibung zu Wilhelm Friedemann Bach vorgeschlagen hat.<sup>13</sup> Es bleibt jedoch fraglich, ob überhaupt irgendwelche Pedaliter-Werke Friedemann Bach zugeschrieben werden können; auf jeden Fall fehlen bei BWV 534

8 Vgl. NBA, V/5–6, Kritischer Bericht, S. 413. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Manuskript um die Abschrift von Franz Xaver Gleichauf (1801–1856), heute in dem Konvolut Oxford, Bodleian Library, *M. Deneke Mendelssohn c.55*, doch Gleichaufs Manuskript war Kilian nicht bekannt und wurde hier nicht eingesehen.

9 NBA IV/5–6, Kritischer Bericht, S. 414, bezieht sich auf Lesart bei T. 1/54; 2/104, 119, 127, und 129.

10 Bei T. 20 (Stimmkreuzung nicht „aufgelöst“); 40, 60, 78 (Quintenparallelen); 57 (große Lücke zwischen Stimmen); 98–99 (Oktavparallelen) und 128 (Verdopplung des Leittones).

11 David Humphreys, *Did J. S. Bach Compose the F minor Prelude and Fugue BWV 534?*, in: *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, hrsg. von Peter Williams, Cambridge 1985, S. 173–184. Humphreys hat später die Schwächen des Werkes folgendermaßen zusammengefasst: „das Fehlen einer angemessenen tonalen Anlage, die Häufigkeit, mit der neue Figuren eingeführt und plötzlich wieder aufgegeben werden, fehlende Rekapitulation in den Episoden, das Vorhandensein offenkundiger ‚Schwachstellen‘ wie etwa in T. 58–62, 90–102 und 113–115 sowie die gelegentliche unbeholfene Stimmführung.“ Vgl. *Further on the Authenticity of Bach's Fugues in A Major and F Minor*, in: *Organ Yearbook* 38 (2009), S. 95–105 (Zitat: S. 104).

12 Vgl. Williams, *The Organ Music*, (s. Anm. 1) S. 50f.

13 *Het Auteurschap van Praeludium en Fuga in f-klein BWV 534*, in: *Het Orgel* 96/5 (September 2000), S. 5–14; Deutsche Fassung: *Zum Umfang des erhaltenen Orgelwerks von Wilhelm Friedemann Bach*, Vortrag, gehalten bei der Internationalen Tagung „Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750“, Halle, 7.–8. Juni 2010.

eindeutige Merkmale jener Fugen, die diesem Komponisten unzweifelhaft zugeschrieben werden konnten.<sup>14</sup>

### Besondere editorische Aspekte im vorliegenden Band

In der vorliegenden Ausgabe werden die Titel in ihrer lateinischen Form wiedergegeben, der Hauptquelle folgend, soweit diese autograph ist. Alle anderen Überschriften werden zu *Praeludium* oder *Praeludium et Fuga* vereinheitlicht. Die vollständigen Titel der wichtigsten Quellen werden im Kommentar zitiert.

Die Stücke sind im Prinzip in der Reihenfolge ihrer Tonarten, in diesem Band beginnend mit e-moll, angeordnet; die Ordnung innerhalb einer Tonart richtet sich nach den BWV-Nummern. Bei manchen Stücken folgt der späten, revidierten Fassung eine Frühfassung – manchmal in anderer Tonart –, von der angenommen wird, dass sie auf Bach zurückgeht.

Die Edition stützt sich bevorzugt auf Quellen, die innerhalb von Bachs unmittelbarem Schülerkreis und ihm nahestehenden Personen entstanden. In einigen Fällen führte dies zum Ausschluss von Lesarten, die in früheren kritischen Ausgaben einschließlich der NBA berücksichtigt wurden. Dies betrifft Triller und andere Verzierungen ebenso wie besondere Fälle von Festlegungen von Stimmführungen durch Hinzufügen von Pausen, doppelte Halsierung und andere Notationsgepflogenheiten. Manche dieser Lesarten, besonders die ausdrückliche Notierung von

Trillern an bestimmten Stellen, mag für heutige, mit dem Barockstil noch nicht vertraute Spieler hilfreich sein. Aber ihre Beibehaltung im Notentext würde Traditionen aufrechterhalten, die nicht zwangsläufig bei Bach zu finden sind und deren Gebrauch in den vorliegenden Werken offen bleiben sollte. So ist es beispielsweise durchaus möglich, dass Bach bestimmte Kadenztriller als Selbstverständlichkeit voraussetzt. Sind diese jedoch nur in relativ entfernten Quellen unklarer Herkunft ausdrücklich notiert, so gehören sie nicht in eine kritische Ausgabe.

Der Kommentar informiert über die Quellenbewertung für jedes Werk und listet Irrtümer oder Zweideutigkeiten in der Hauptquelle auf. Im Allgemeinen werden Lesarten von Sekundärquellen nur in den Fällen dokumentiert, in denen sie eine frühe oder andere Fassung des Komponisten darstellen könnten oder wo sie Fehler der Hauptquelle korrigieren. Aber es werden auch Lesarten anderer Abschriften, einschließlich bestimmter abhängiger oder „ergänzender“ Quellen berichtet, sofern diese für das Verständnis der Rezeptionsgeschichte oder der frühen Aufführungspraxis eines Werkes nützliche Informationen liefern. Weitere vollständige Listen von abweichenden Lesarten sind in den Kritischen Berichten der NBA veröffentlicht.

Boston, Frühjahr 2013

David Schulenberg

Übersetzung aus dem Englischen: Matthias Müller

<sup>14</sup> Fugen von W. F. Bach umfassen typischerweise eine umfangreiche Rekapitulation von Expositionspassagen und weisen selten, wenn überhaupt, einen fehlerhaften Kontrapunkt, wie in BWV 534 vorhanden, auf. Ferner geht keine Fuge für Tasteninstrument, die ihm eindeutig zugeschrieben werden kann, über die Dreistimmigkeit hinaus. Zu einer ausführlichen Behandlung dieses Themas vgl. David Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*, Rochester 2010, S. 117ff.

## Introduction

The organ prelude (or preludes and fugues) of Johann Sebastian Bach are so fundamental to the modern organist's repertory, and indeed to European and world music generally, that it would be superfluous to offer a detailed discussion of them here.<sup>1</sup> A new edition, however, raises several points for discussion, including the basis of the edition and how it differs from previous ones.

As familiar as they may seem today, these works when new had no exact antecedents. Buxtehude and other north-German organist-composers before Bach had composed prelude and toccatas that were somewhat similar in form and in the use of independent pedal parts. But in many respects Bach's works were unprecedented, and like all new types of music they raised problems of notation and performance that the composer himself may have solved only gradually, over the course of a long career during which he not only composed new works but revised and re-notated early ones. For example, to what degree the lowest part was indeed independent and assigned exclusively to the pedals is not always clear, especially in early works. Although older tablature notation generally made voice leading clear, how to distinguish the pedal part from the lowest manual part when writing in score was a notational problem that Bach seems never to have satisfactorily solved in the present works. He apparently always wrote his prelude (or preludes and fugues) on two staves, and thus the frequent crossing of the two lowest parts often led to problems of legibility. Moreover, the occasional entry of the word *Pedal* (or its equivalent) against the lowest part did not clarify precisely where the feet should begin playing or the left hand cease. Notation of organ music on three staves, which Bach used only for trios and certain types of chorale settings, did not become common until the 19th century; until then, some copyists distinguished the pedal part by the use of red ink.

More fundamentally, Bach may never have settled exactly what to call these works. The 17th-century title "Praeludium" might apply to compositions in any number of sections, but most of the present works comprise the now-familiar two-movement sequence of prelude and fugue. Hence the principal sources for these pieces most often designate them in Latin as "Praeludium cum Fuga" or the like. Yet the title still appears simply as "Praeludium" in two mature autographs containing works that comprise a pair of clearly articulated movements (BWV 541 and 544 in G major and B minor, respectively). Other titles appear as well in the sources, especially earlier ones, leaving it unclear whether all of the pieces now understood as "preludes and fugues" were always regarded as such by Bach or even as belonging to the same genre. One relatively early work, the *Praeludium in G* BWV 550, comprises a prelude and fugue joined by a brief bridge passage; another, the *Praeludium et Fuga in A minor* BWV 543, appears in several sources with suggestions for an immediate (*attacca*) joining of the two movements. The question of title might be settled if we understood how Bach and his contemporaries actually used these pieces – as preludes or postludes to services, as audition pieces, as elements of concert and recital programs. But we have surprisingly little

information about how any individual examples of these pieces were used. By the same token, efforts to relate individual compositions to the keyboard compasses of specific organs on which they might have been played are at best speculative, and in some cases have been based on questionable assumptions about the states of historical organs at particular times.

Although they have been published in numerous forms since the 19th century, Bach's organ prelude have been subjects of only a few genuinely critical editions. All such editions belong to a tradition that began with the composer's own fair-copy manuscripts, that is, revised copies of his first drafts or composing scores. The tradition continued with manuscript copies made by Bach's pupils and other associates, some of whom, such as Johann Gottfried Walther and Johann Caspar Vogler at Weimar, were probably already engaged in conscious editing. Such copyists might have altered what they perceived to be wrong notes as well as misleading or incomplete notation; they may also on occasion have added such signs as ornaments, accidentals, and pedal indications, in a conscientious but potentially misleading effort to preserve the composer's intentions. The tradition continued in later generations, extending to Christian Friedrich Gottlieb Schwencke and Johann Nicolaus Forkel, who published first editions of a number of Bach's keyboard works in the early 19th century. Subsequent editors, including those responsible for the first collected editions of Bach's works later in the century, were heavily influenced by their predecessors. In particular, 19th-century editors often assumed that copies made by their immediate predecessors, which were frequently neater and more explicit in certain aspects of notation than earlier manuscripts, were reliable witnesses for revisions made late in life by the composer. We know from the multiple autographs surviving for portions of the *French Suites* and the *Well-Tempered Clavier*, as well as from corrected exemplars of the original printed editions of the *Clavierübung*, that Bach did make numerous alterations to certain works. But the loss of primary sources for most of the organ prelude makes it impossible to verify Bach's responsibility for many readings that are found only in manuscript copies of the late 18th and early 19th centuries. Although early editors generally accepted these readings, many of the latter cannot reflect the original notation of these works, especially in early compositions such as BWV 533 and 535.

Every edition reflects not only the state of knowledge but the assumptions of its editors. The first collected edition of Bach's works, carried out during the 19th century by the *Leipziger Bachgesellschaft*, was made in large part by organists whose teachers, or whose teachers' teachers, personally knew or had studied with pupils of Bach or his sons. These editors had first-hand knowledge of manuscript traditions, having studied many of these pieces in copies made in the 18th or early 19th centuries. Yet Bach's autograph manuscripts for most of these works were already lost, and those that did survive appear to have been fair copies, hence providing no information about the original forms of the works or their dates of composition. At a time of great confidence in the idea of progress, which extended to the idea that musical composition and performance were constantly improving, 19th-century editors sought Bach's final readings, often finding them in relatively recent manuscript copies that they believed

<sup>1</sup> Recent guides include Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge, 2003, and *Bachs Klavier- und Orgelwerke*, edited by Siegbert Rampe, 2 vols, Laaber 2007/2008.

to represent his latest revisions. In a few instances they also found such readings in manuscripts that they considered to be autographs but whose subsequent loss leaves open the possibility that, as in the case of other alleged autographs, these were actually copies.<sup>2</sup>

Many musicians now view early versions of Bach's works as equal in interest to final, revised versions, for the light they may shed on how the works were originally performed and how the composer's style developed over time. Bach's preludia were composed over a period approaching half a century. During that time his approaches to notation, composition, and performance must have evolved from practices characteristic of the late 17th century, shared with such composers as Johann Pachelbel and Dieterich Buxtehude, to those familiar to us from the final versions of Bach's late works. Although the loss of Bach's autograph manuscripts makes it impossible to present early versions of most of the present compositions, it is clear that the often beautifully written copies made or owned by later writers often represent edited texts. The notation of the latter, especially in early works, cannot precisely resemble that of Bach's own first drafts. In particular, later copies tend to assign certain notes unequivocally to the pedals, and they also settle issues of voice leading that earlier manuscripts leave ambiguous. Some changes of notation, such as the addition of rests to maintain the appearance of a consistent number of voices, have little effect on the sound of the music. Others, however, such as the addition of ornament signs and slurs, clearly influence the performance or interpretation of the music, and still others subtly affect how the reader understands the score, as in changes of the beaming or grouping of small note values.

20th-century editions, including the *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) and the edition of Heinz Lohmann,<sup>3</sup> endeavored to return to the sources. But in many cases they continued to place great faith in manuscripts made long after Bach's death, by copyists removed from him by several generations. For certain pieces this was unavoidable, in the absence of earlier sources. But these editions may have accepted readings that, while believed to represent Bach's last thoughts, were actually those of his pupils, or of their pupils. Aural tradition among Bach's pupils may well have preserved readings of slurs, ornaments, accidentals, and the like that Bach had never fixed in notation. But the willingness of copyists relatively close to Bach to alter his texts in ways that could not have met his approval is clear from the shortened copies of works made by his presumed friend Johann Peter Kellner, and from later arrangements such as those by Leonhard Scholz. Although it is unlikely that Johann Peter Kirnberger, Johann Christian Kittel, and other Bach pupils carried out alterations quite so freely, the possibility that they too edited Bach's texts must be considered, and the present edition therefore examines alleged late revisions with an especially critical view.

2 For example, the so-called "Fischhof autograph" of the *Well-Tempered Clavier*, part 1 (Staatsbibliothek zu Berlin, *Mus. ms. Bach P 401*), is actually a copy by Bach's pupil Bernhard Christian Kayser; it is possible that the lost "Clauss autograph" of the *Praeludium in C* BWV 545 was likewise actually a copy.

3 *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NBA), ed. by the Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, and the Bach-Archiv Leipzig, (Kassel, 1954ff.); *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Orgelwerke*, ed. by Heinz Lohmann (Wiesbaden, 1968–1973).

On the other hand, it is undeniable that the modern custom of presenting these works on three staves, as well as the insertion of rests to indicate silent voices, greatly improves legibility and simplifies the student's task of understanding these exceptionally complex compositions. Ambiguities present in the original notation do need to be preserved, but problems such as the uncertain division of notes between manual and pedals are relatively rare in the present works and are adequately addressed by comments in the critical apparatus. Still, the edition takes a conservative approach to the regularization of beaming and other aspects of notation, and it refrains from attempting to clarify the voice leading (e.g., by inserting rests) in passages where the sources leave the voice leading or the number of voices ambiguous.

### Individual Works

Although none of the works edited here can be precisely dated, it is clear that different pieces represent different stages of Bach's career, from close to the beginning to close to the end. Most of the present works survive in several distinct versions, and Bach appears to have returned to several of them, notably the *Prelude and Fugue in G minor* BWV 535, at quite different points during his life. On the other hand, several of these works exist in only a single version; naturally these present the fewest problems from an editorial point of view. Details on this and other aspects of the works discussed below are provided in the "Kommentar."

Although one of Bach's shortest works of this type, the so-called "Little" *Prelude and Fugue in E minor* BWV 533, like other early works, raises difficult editorial problems. It survives in at least two probably authentic versions; a third, designated BWV 533a, is sometimes regarded as a later arrangement but is more likely a genuine alternate version, at least in the prelude. The fugue is essentially the same in all three versions, save for details of which some may actually represent errors or arbitrary readings by copyists. Because of the uncertain provenance of ornaments and other details in BWV 533a, it is printed in the appendix rather than as an alternative within the main text.

Four of the works edited in this volume (BWV 535, 541, 544, and 548) are known from autograph sources – not composing scores, but fair or revision copies. Autograph additions have also been identified in manuscript copies prepared by others, most likely Bach's pupils, of two further works, although only in one of these can the autograph character of the entries be confirmed (BWV 550).

The *Prelude and Fugue in E minor* BWV 548 (with the "Wedge" fugue subject) is clearly a work of Bach's maturity, to judge from its style and sources. Its earliest extant source is a unique fair copy begun by Bach in 1727 or later and continued by Kellner. Yet not only the portion copied by the latter but also the autograph section of the manuscript contains a number of errors and internal inconsistencies that require supplementation from several independent copies. The latter, all deriving from a different, lost autograph, provide evidence for a number of small alterations or revisions, but there are no serious questions about the correct reading of the text and no evidence of substantial revision.

*Prelude and Fugue in G major* BWV 541 is likewise a mature work, extant in a relatively late fair-copy autograph as well as a number of copies that descend from another, lost

autograph. In this case, however, the surviving autograph shows many refinements of detail that appear to have been made at a relatively late date and were never transmitted to copyists. The many earlier variants present in the copies, although individually of little consequence, together characterize a distinct version and are therefore listed in detail in the “Kommentar.”

The *Prelude and Fugue in B minor BWV 544* is preserved in a fair-copy autograph from early in Bach’s Leipzig period. It could have been composed there during the first few years after Bach’s arrival in 1723, although the only evidence for this is the absence of earlier versions or copies. Corrections within the autograph concern only details and do not point to substantive revision either during or after the initial entry of the notes.

Usually regarded as an early work, the *Praeludium in G BWV 550* has the compact dimensions but not the improvisatory design of BWV 531 or 533 and is probably somewhat later than those works, presumably composed during Bach’s first years at Weimar. Nevertheless, the absence of a distinct division into separate movements and the indication *allabreve e staccato* at the beginning of the fugue are reminiscent of relatively early works such as the manualiter toccatas. In one of the latter (*Tocatta in F-sharp minor BWV 910*), the first fugue bears the similar designation *presto e staccato*. The sources seen here are unanimous in designating BWV 550 as a pedaliter praeludium, not a prelude and fugue. The edition follows the sources in this respect and numbers the measures in a single series.

*Prelude and Fugue in G minor BWV 535* was one of Bach’s most ambitious early organ compositions. It might have been a personal favorite, or perhaps it proved particularly useful for teaching, for the composer returned to it on several occasions, making it available to pupils and acquaintances in Leipzig long after it was first composed around 1707.<sup>4</sup> It exists in at least three distinct versions. The earliest, BWV 535a, is preserved only in an autograph whose last page is now lost; hence the fugue of BWV 535a remains a fragment. But most of the movement survives, showing that when Bach replaced the original (quite brief) prelude with a much longer one, he also substantially revised the fugue: reshaping many motives, adding chromaticism and otherwise reworking the harmony for greater sophistication, but not adding or deleting any passages (except, perhaps, at the end).<sup>5</sup> The two versions of the fugue can be seen simultaneously on the CD-ROM.

From the fact that the revised fugue still ends with a free coda, it is evident that this version remains relatively early. At some later point, however, Bach expanded the new prelude, producing a version that is three measures longer and notated more precisely. Numerous small discrepancies in the copies suggest, however, that Bach

4 This is the date given by Robert Hill (Ed.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge (Mass.), 1991, p. xxiii, for the completion of the so-called “Möller Manuscript” into which Bach entered the autograph of BWV 535a.

5 For a comparison of the early and revised versions of the fugue, see Werner Breig, „... Das fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten machen“: Zum Umarbeitungsprozess in einigen Orgelkompositionen Bachs (BWV 535, 572 und 543), in: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“: Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach, ed. by Martin Staehelin, Göttingen, 2001, pp. 121–141.

never prepared a fully legible fair copy, leaving a number of minor uncertainties in the precise reading of the final version.

Like BWV 535, the *Prelude and Fugue in A major BWV 536* is clearly an early work. Yet the absence of both autographs and reliable copies makes it impossible to evaluate the work with any precision; even Bach’s authorship of the fugue has been questioned. Only one manuscript contemporary with the composer survives, and in it the two movements are in different hands. But both movements appear together in later manuscripts that give independent texts and attributions, as do nineteenth-century editions based on further, lost sources. For these reasons both movements of BWV 536 are accepted here as Bach’s, although some details are probably not transmitted exactly as the composer intended. An alternate version of both movements, BWV 536a, is a spurious arrangement and is excluded from the present edition.

The *Prelude and Fugue in A minor BWV 543* may be roughly contemporary with the *Fantasia and Fugue in A minor BWV 944*, whose copy mainly by Johann Christoph Bach in the so-called “Andreas Bach Book” probably dates from around 1712–1714. Although the resemblances between the two works have been exaggerated,<sup>6</sup> the ambitious proportions of both fugues, as well as their common style, appear to reflect Bach’s first serious engagement with the Venetian concerto at about this time. Both movements underwent revision; Bach’s documented revisions in the fugue are relatively minor, but the prelude was expanded from a shorter early version, designated BWV 543a/1, which is given separately after the two movements of BWV 543.

Two further works traditionally ascribed to Bach are included in this edition for the convenience of those who regard Bach as a possible composer, although this is implausible in the view of the present editor. The texts of both works, moreover, incorporate apparent errors which, although uncharacteristic of J. S. Bach at any stage of his career, must have been present in the lost autographs, whoever wrote them. This is not the place for a full discussion of the authorship of these works, yet some discussion of the latter is surely warranted.

The *Prelude in A minor BWV 551* could be by Bach only if it is an extremely early work. Although it is preserved in two sources from the circle of Kellner, who had access to little-known early works of Bach, both were probably copied from the same lost exemplar, and only one attributes the work specifically to J. S. Bach. This suggests that another member of the family could have been meant, or that the attribution is entirely arbitrary. Peter Williams raises points both for and against Bach’s authorship, noting the similarities in the work’s transmission to that of the *Tocatta with Fugue in D minor BWV 565*, whose attribution to Bach is also questioned.<sup>7</sup>

Comprising two fugues preceded by free passages, the form of BWV 551 resembles that of the *Praeludium BWV 566*, although here the second fugue is based on a new

6 See Williams, *The Organ Music* (see note 1), p. 92.

7 See Williams, *The Organ Music* (see note 1), pp. 130–133. The copy of BWV 565 by Kellner’s pupil Johannes Ringk is now bound immediately after that of BWV 551 within the same composite manuscript (see “Kommentar”). Three later manuscript copies are all dependent on Ringk’s; see NBA, IV/5–6, Kritischer Bericht (see note 3), pp. 517ff. On BWV 565, see Rolf Dietrich Claus, *Zur Echtheit von Tocatta und Fuge d-moll BWV 565*, Cologne, 1998.



subject (not a variation of the first one). BWV 551, however, is shorter and more tentative in style than BWV 566, which is already an early work. Hence BWV 551 could belong only to Bach's first essays in composition. Yet, as with BWV 565, the absence of strong stylistic parallels with any other works of the composer makes it difficult to accept Ringk's attribution. Further speculation about the authorship of the work is unlikely to yield conclusive results, in the absence of further independent sources.

Even less reliable is the attribution to J. S. Bach of the *Prelude and Fugue in F minor BWV 534*, which is therefore presented only on the CD-ROM of this edition. The work was included in 19th- and 20th-century editions of Bach's organ music on the basis of two manuscripts from the circle of Johann Christian Kittel, one of Bach's last pupils. One manuscript was reportedly the basis of an edition published by G. W. Körner of Erfurt in the early 1840s.<sup>8</sup> The other, by Kittel's pupil Johann Andreas Dröbs, has been the basis of all subsequent editions, including the present one.

Dietrich Kilian, who edited BWV 534 for the NBA, noted the "problematical [problematisch]" character of some readings,<sup>9</sup> as well as "doubtful [fragwürdig]" ones in the fugue.<sup>10</sup> Yet he did not question the attribution to J. S. Bach. David Humphreys, however, argued that, in view of the work's late style, its weak counterpoint – particularly in the five-part passages of the fugue – can be explained only if the composition is a pastiche, produced by someone familiar with Bach's mature organ works but unable to imitate them successfully.<sup>11</sup> More recently, Peter Williams has raised the possibility that Bach at least assisted a pupil in composing the work,<sup>12</sup> and Pieter Dirksen has suggested an attribution to Wilhelm Friedemann Bach.<sup>13</sup> It remains unclear, however, whether any *pedaliter* works can be reliably assigned to Friedemann Bach; certainly BWV 534 lacks distinctive features of that composer's most authoritatively attributed fugues.<sup>14</sup>

8 See NBA, V/5–6, Kritischer Bericht, p. 413. Perhaps this manuscript was the copy by Franz Xaver Gleichauf (1801–1856), now in the convolute Oxford, Bodleian Library, *M. Deneke Mendelssohn c.55*, but Gleichauf's manuscript was unknown to Kilian and was not seen here.

9 NBA IV/5–6, Kritischer Bericht, p. 414, referring to readings at mm. 1/54; 2/104, 119, 127, and 129.

10 At mm. 20 (voice crossing not "resolved [aufgelöst]"); 40, 60, 78 (parallel fifths); 57 (wide gap between parts); 98–99 (parallel octaves), and 128 (leading tone doubled).

11 David Humphreys, *Did J. S. Bach Compose the F minor Prelude and Fugue BWV 534?*, in: *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, ed. by Peter Williams, Cambridge, 1985, pp. 173–184. Humphreys has subsequently summarized the faults of the work as "the lack of an adequate tonal plan, the frequency with which new figures are picked up and suddenly dropped, the lack of recapitulation in the episodes, the presence of obvious 'weak spots' such as bars 58–62, 90–102 and 113–115, and the awkwardness of some of the voice-leading." See *Further on the Authenticity of Bach's Fugues in A Major and F Minor*, in: *Organ Yearbook* 38 (2009), pp. 95–105 (cited: p. 104).

12 See Williams, *The Organ Music* (see note 1), pp. 50f.

13 *Het Auteurschap van Praeludium en Fuga in f-klein BWV 534*, in: *Het Orgel* 96/5 (September 2000), pp. 5–14. German version as *Zum Umfang des erhaltenen Orgelwerks von Wilhelm Friedemann Bach*, paper read at the international conference "Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750," Halle, June 7–8, 2010.

14 Fugues by W. F. Bach typically incorporate substantial recapitulation of expository passages and rarely if ever reveal the defective counterpoint present in BWV 534; no keyboard fugue reliably attributed to him is in more than three voices. Further discussion in David Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*, Rochester, 2010, pp. 117ff.

### Special editorial policies in the present volume

The edition gives the titles of individual works in Latin, following the principal source where autograph, otherwise regularizing to *Praeludium* or *Praeludium et Fuga*. The full titles as given in the most important sources are cited in the "Kommentar."

In principle the pieces appear in order of tonality, in this volume starting with E minor; pieces within each tonality are then ordered by BWV number. For several pieces, however, a late, revised version is followed by what is thought to be an earlier but still authentic version by Bach.

The edition favors sources that originated within Bach's immediate circle of pupils and their close associates. In some cases this has led to the exclusion of readings that were accepted in previous critical editions, including the NBA. Among these readings are trills and other ornaments as well as certain instances of the clarification of voice leading through the addition of rests, double stemming of notes, and other notational practices. Some of these readings, especially the explicit notation of certain trills, might be helpful for present-day students unfamiliar with Baroque style. But their retention would perpetuate traditions that did not necessarily originate with Bach and whose use in the present works should be open to reconsideration. It is possible, for example, that Bach would have expected any player to play certain cadential trills. But if these are explicitly notated only in relatively remote sources of uncertain provenance, they have no place in a critical edition.

The "Kommentar" explains the choice of principal and secondary sources for each work and lists instances of error or ambiguity in the principal source. In general, readings from secondary sources are reported only where these may represent early or alternate versions of the composer, or where they provide corrections for errors in the principal source. But readings from other sources, including certain dependent or "additional" sources (as they are designated), are also reported where these provide information useful for understanding the reception history or early performance practices of a work. More complete lists of variant readings are published in the critical reports of the NBA.

Boston, Spring 2013

David Schulenberg

The English translation of the "Kommentar" (pp. 121ff.) is to be found on the CD-ROM and can be downloaded under [www.breitkopf.com](http://www.breitkopf.com).