

Vorwort

Unsere Edition vereinigt in einem Band sämtliche überlieferten Werke Johann Kuhnaus (1660–1722) für Tasteninstrumente. Sie enthält somit sowohl die vier zu seinen Lebzeiten gedruckten Zyklen als auch die im *Anhang* wiedergegebenen in zeitgenössischen Abschriften überlieferten Einzelstücke.

Johann Kuhnau war um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert eine der zentralen Persönlichkeiten des mitteldeutschen Musiklebens. Geboren in Geising im Erzgebirge, erhielt Kuhnau in Dresden und Zittau eine umfassende humanistische Bildung. Sein musikalischer Werdegang war durch seinen Lehrer Vincenzo Albrici von italienischen Einflüssen geprägt; laut Selbstzeugnis lernte er zudem die französische Sprache, und vermutlich hat er sich auch intensiv mit französischer Musik auseinandergesetzt (zu Einzelheiten über Kuhnaus Leben siehe seine *Autobiographie* in Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 153–158). 1682 begann er in Leipzig Jura zu studieren und übernahm 1684 die Organistenstelle an der dortigen Thomaskirche. 1688 schloss er sein Studium mit Promotion ab und erwarb sich in den folgenden Jahren dort einen hervorragenden Ruf als Advokat, (Musik-) Gelehrter und Komponist. 1701 war er so angesehen, dass er für das Amt des Thomaskantors ausgewählt wurde. Seine spätere Leipziger Zeit war immer wieder überschattet von Querelen mit Ratspolitikern, mit Konkurrenten (etwa Georg Philipp Telemann) sowie von einer zunehmend angegriffenen Gesundheit.

Aus seinen erfolgreichen frühen Leipziger Jahren stammen vier Sammlungen mit Musik für Tasteninstrumente, die Kuhnau in Kupfer stechen und im Druck erscheinen ließ: *Neuer Clavier Übung Erster Theil* (1689), *Neuer Clavier Übung Andrer Theil* (1692), *Frische Clavier Früchte* (1696) und *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer*

Historien (1700). Zu Entstehung, Stich und Druck der Zyklen ist nichts bekannt. Stichvorlagen sind für alle vier gedruckten Sammlungen nicht erhalten. Die Tatsache, dass spätere Auflagen immer wieder Korrekturen im Notentext aufweisen, deutet jedenfalls darauf hin, dass Kuhnau den Herstellungsprozess stets genau überwachte (zum problematischen Begriff der „Auflage“ im Zusammenhang mit Kuhnaus Werken siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Offenbar stießen Kuhnaus Kompositionen bei seinen Zeitgenossen auf großes Interesse. Dass jede dieser Sammlungen schon zu seinen Lebzeiten mehrmals nachgedruckt wurde, spricht jedenfalls für eine gewisse Nachfrage. Bis heute hat sich eine vergleichsweise große Zahl an Exemplaren erhalten. Die Wertschätzung und Verbreitung seiner Musik lässt sich auch an einer Notiz des Musikgelehrten Charles Burney ablesen. Lange nach Kuhnaus Tod, im Jahr 1775, schrieb er über den Komponisten: „Er komponierte [...] (besonders wichtige) Cembalo-Sonaten, die noch immer erhältlich sind und gespielt werden“ (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London, ²1775, Bd. II, S. 210; Reprint Oxford 1959 als: *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*).

Clavierübung I und II

Der erste Teil der *Clavierübung* erschien 1689 zunächst im Selbstverlag. Exemplare, die mit 1695 und später datiert sind, nennen als Vertriebsadresse den Leipziger Buchdrucker und -händler Johann Herbord Kloss. Kloss bot offenbar seit 1695 beide Teile der *Clavierübung* zum Verkauf an, und zwar mindestens bis 1724, also über Kuhnaus Tod hinaus (auf den Titelblättern der *Clavierübung II* ist dies zwar nicht vermerkt, vgl. aber Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1960, S. 174).

Der Kupferstich ist kunstvoll und ornamental. Er spiegelt den handschriftlichen Duktus des Stechers wider und unterscheidet sich daher deutlich von Stichbildern im modernen Sinn (siehe Abbildung auf S. 31, 69). Stempel oder bewegliche Typen (etwa auch bei den Textanteilen auf Titelblättern, Vorworten und Widmungstexten) wurden – bis auf einige Auflagen der *Frischen Clavier Früchte* und der *Biblischen Historien* – nicht verwendet. Frei gebliebene Notensysteme sind in späteren Auflagen der *Clavierübung* mit dekorativen Blumenmotiven geschmückt (siehe Abbildung auf S. 31).

In seinem Vorwort zum ersten Teil der *Clavierübung* tritt Kuhnau mit großem Selbstbewusstsein an die Öffentlichkeit. Er habe in der Vergangenheit bereits zahlreiche seiner Werke in Manuskriptform an Interessenten weitergegeben. Um der allgemeinen großen Nachfrage besser gerecht zu werden, habe er sich nun entschlossen, einige Werke im Druck erscheinen zu lassen. Seine Kompositionen richteten sich ausdrücklich sowohl an Laien, die ihren „von anderen Studiis ermüdeten Geist an dem Claviere wiederum zu erfrischen suchen“, als auch an professionelle Musiker.

Die sieben Partien („Suiten“ im heutigen Sprachgebrauch) des ersten Teils stehen in den sieben damals gebräuchlichen Dur-Tonarten C-, D-, E-, F-, G-, A- und B-dur. Jede Partie besteht aus einem Einleitungssatz (Praeludium oder Sonatina), gefolgt von Allemande, Courante, Sarabande (oder Aria), Gigue (oder Menuet). Kuhnaus Partien basieren demnach im Wesentlichen auf jenen vier Standard-Elementen (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue), die das Grundgerüst der deutschen Suitenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert bilden. Auf die besonderen Charaktere der Einzelsätze geht Kuhnau genauer ein (dazu sowie zur Erläuterung der Ornamente siehe die *Anmerkungen zur Aufführungspraxis* am Ende unserer Edition).

Kuhnau konzipierte seine *Clavierübung* offenbar von Beginn an zweiteilig. Das Vorwort zum ersten Teil schließt

mit der Ankündigung eines zweiten Bandes mit Suiten. Dieser „andere“ Teil erschien 1692, also drei Jahre nach dem ersten, wieder im Selbstverlag. Erneut ordnet Kuhnau die sieben Partien nach einem aufsteigenden Tonartenplan an, komponiert nun jedoch in c-, d-, e-, f-, g-, a- und h-moll. Kuhnau erklärt im Vorwort, die neue Sammlung sei nicht nur im Hinblick auf Stich und Druck besser geraten; auch musikalisch gehe sie über den ersten Teil hinaus. Insbesondere erwähnt er die Fugen (d. h. die fugierten Teile der Praeludien bzw. die Gigue), die im zweiten Teil komplexer gestaltet seien. Eine weitere Neuerung betrifft die Satztypen: Kuhnau erweitert das Repertoire um Double, Bourrée, Ciacona und Gavotte. Offenbar war ihm daran gelegen, das vergleichsweise starre Suiten-Schema des ersten Teils abwechslungsreicher zu gestalten.

Den Abschluss der *Clavierübung* bildet nicht etwa eine Partie, sondern eine Sonate in B-dur. In der Musikwissenschaft ist sie mitunter als erste Klaviersonate der Musikgeschichte (vgl. Carl Ferdinand Becker, *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. u. 18. Jahrhunderte: Materialien zu einer Geschichte derselben nebst einer Reihe Vocal- und Instrumental-Compositionen von H. Isaac*, Leipzig 1840, S. 35 ff.) oder als „Ausgangspunkt für die Geschichte der deutschen Klaviersonate“ gehandelt worden (Karl Päsler, Vorwort zu *Johann Kuhnau's Klavierwerke, Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 1. Folge, 4. Bd., hrsg. von Karl Päsler, in Neuauflage hrsg. und revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden/Graz 1958, S. III). Päslers Einordnung trifft den Sachverhalt eher, jedoch müsste man präzisieren, dass es sich vermutlich um die erste im deutschsprachigen Raum gedruckte Sonate für ein Tasteninstrument handelt. Diese Interpretation verfehlt jedoch Kuhnau's Anliegen. Dem Komponisten ging es nicht darum, eine neue, „pianistisch“ erfundene musikalische Gattung zu begründen; von den Gestaltungsprinzipien der klassischen Klaviersonate ist Kuhnau's Sonate denkbar weit entfernt. Vielmehr unter-

nahm der Komponist den Versuch, Satztechniken der italienisch geprägten Ensemble-Sonate (Triosonate und Concerto, man denke etwa an die Werke Arcangelo Corellis) auf ein Tasteninstrument zu übertragen. Dass es sich dabei um ein Experiment handelte, war Kuhnau wohl bewusst. Gegen mögliche Kritiker verteidigt er sein Werk im Vorwort mit den Worten: „Denn warumb sollte man auff dem Claviere nicht eben, wie auff andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Praecedens an Vollkommenheit jemahls disputirlich gemachet hat.“ Mit Sonaten für ein Tasteninstrument allein beschäftigte sich Kuhnau in den nächsten Jahren eingehender. 13 Clavier-Sonaten sollten folgen, sieben in den *Frischen Clavier Früchten* sechs in der *Vorstellung Einiger Biblischer Historien*.

Frische Clavier Früchte

1696 erschien die 1. Auflage des Zyklus *Frische Clavier Früchte*. Um das Jahr 1695 hatte Kuhnau offenbar versucht, seine gedruckten Werke für Tasteninstrumente einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Die im Selbstverlag erschienenen Teile der *Clavierübung* waren nun im Katalog von Johann Herbord Kloss zu finden (siehe oben); die *Frischen Clavier Früchte* erschienen ab der 1. Auflage im Verlag Johann Christoph Zimmermanns, eines Buchhändlers, der in Leipzig und Dresden tätig war und offenbar über ein großes Vertriebsnetz verfügte.

Die sieben Sonaten in den *Clavier Früchten* schließen formal an die vier Jahre zuvor veröffentlichte Sonate aus der *Clavierübung* an. Die Satztechnik der mehrteiligen Kompositionen orientiert sich an Modellen aus Ensemble-Sonaten. So ist die Eröffnung der siebten Sonate eindeutig einem Triosatz mit zwei Melodiestimmen und Basso continuo nachempfunden; der Beginn der zweiten Sonate lässt mit seinen imitierenden Registerwechseln an die Instrumentengruppen eines Concerto denken.

Kuhnau's Vorwort zu dieser Publikation ist ausführlicher als in den beiden Teilen der *Clavierübung*. Immer wieder

spielt er dabei auf die Metapher an, bei seinen neuen Sonaten handle es sich um frisch geerntete „Früchte“. Kuhnau behauptet, er habe den Zyklus in nur einer Woche komponiert, eine Sonate pro Tag, „in großer Hitze, wiewohl auch neben meinem [sic] andern Verrichtungen“. Folglich dürfe niemand „Raritäten“ erwarten. Es handle sich eher um Alltagskost, um „Kraut und Rüben oder andere auf unseren Äckern gewachsene Früchte“, die man gleichwohl mit „so großer Lust, als die von weitem hergebrachten kostbaren Granat-Äpfel“ zu sich nehmen könne.

Kuhnau unterstellt damit nicht etwa, seine Werke seien mittelmäßig; vielmehr geht es ihm darum, sich von anderen europäischen Stilrichtungen abzugrenzen. Die zitierten „Granat-Äpfel“ symbolisieren Musik aus Italien und Frankreich, die ihm seit seinen Studienjahren vertraut gewesen sein muss. Kuhnau polemisiert damit gegen zeitgenössische Positionen, die nur Musik aus romanischen Ländern anerkennen wollen: „Also dürffte man nunmehr auch in Teutschland fast so gute musicalische Früchte finden, als diejenigen sind, welche in dem Welschen Climate wachsen.“

Mit dieser Abgrenzung steht wahrscheinlich auch in Zusammenhang, dass Kuhnau in den Partituren der *Clavier Früchte* und der *Biblischen Historien* weitgehend auf Ornamentzeichen verzichtet. Die zahlreichen „Strichlein“ der *Clavierübung* (dazu siehe die *Anmerkungen zur Aufführungspraxis*), die auf französische Einflüsse deuten, werden dem Notentext nun nicht mehr beigegeben. Allein den Triller notiert Kuhnau auch weiterhin. „Manieren“, also Ornamente, sind dennoch auch in diesen Zyklen zu spielen, denn: „Der Zucker, der eine Frucht versüset, thut eben dergleichen bey denen andern: Das ist: Die Manier, welche denen vorigen Stücken [d. h. der *Clavierübung*] eine Anmuth giebet / wird diese [die *Frischen Clavier Früchte*] nicht weniger lieblich machen können. Ich bringe frische Früchte, welche nicht so leichte nach der Fäule und dem

Schimmel der alten verdrüßlichen Manier schmecken werden.“

Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien

Vergleichbar mit den *Frischen Clavier Früchten* übertrug Kuhnau seine *Biblischen Historien* gleich bei der 1. Auflage im Jahr 1700 dem Vertrieb des Leipziger Druckers und Verlegers Immanuel Tietz. Ab 1725 waren die *Biblischen Historien* dann über Johann Herbord Kloss zu beziehen (siehe oben unter *Clavierübung*).

Kuhnau's Vorwort zu diesem Zyklus von sechs Sonaten ist länger als alle anderen Einführungstexte. Musste der Komponist schon die zuvor veröffentlichten Sonaten für ein Tasteninstrument allein seinem Publikum gegenüber rechtfertigen (siehe oben), ging die Ankündigung von außermusikalisch inspirierten Sonaten noch einen Schritt weiter. Er verteidigt seinen Versuch ausführlich und unterstreicht den Wert seiner neuen Sonaten.

Kuhnau zielt darauf ab, Begebenheiten aus dem alten Testament mit den Mitteln der Musik zum Klingen bringen. Die Übertragung des biblischen Geschehens in die Musik soll nicht auf lautmalerischen Effekten basieren. Vielmehr strebt Kuhnau eine Analogie zur betreffenden Episode an. Über ein „Drittes“, d. h. ein *tertium comparationis*, soll sich die Musik mit einem Element aus einer biblischen Begebenheit vergleichen lassen. Kuhnau nennt für diese Technik einige Beispiele: Die Fuge der ersten Sonate stellt mithilfe schneller Notenwerte und sich nachjagender Themen eine Analogie zur Flucht der Philister und der sie verfolgenden Israeliten her. Der Betrug Labans in der dritten Sonate wird durch unvermutete harmonische Fortschreitungen symbolisiert, die Kuhnau als „Verführung des Gehörs“ bezeichnet. Den Zweifel Gideons schließlich in der fünften Sonate schildert Kuhnau „durch etliche hin und wieder immer eine Secunde höher angefangene Subjecta, nach der Art der ungewissen Sängers, welche ihre Tonos auf eine solche zweifelhafte Weise zu suchen pflegen“. Derartige Analogien

zwingen Kuhnau mitunter, zu musikalisch drastischen Mitteln zu greifen. Vor allem in der zweiten Sonate, die zu Beginn die „Traurigkeit“ und den „Unsinne“ – das heißt Wahnsinn – Sauls zum Thema hat, überrascht Kuhnau mit bizarren harmonischen Wendungen.

Da die „musicalische Vorstellung“ jedoch nicht in der Lage ist, in gleichem Maße eindeutig zu sein wie das geschriebene Wort, gibt Kuhnau zur Erläuterung die „Handlung“ der einzelnen Abschnitte vor einer jeden Sonate auf Deutsch und im Notentext auf Italienisch an.

Anhang: Stücke in abschriftlicher Überlieferung

Zusätzlich zu den selbst veröffentlichten Kompositionen kursieren in Sammelhandschriften aus dem 17. und 18. Jahrhundert Johann Kuhnau zugeschriebene Werke. Nicht in allen Fällen ist die Autorisierung eindeutig (dazu und zu den Quellen siehe *Bemerkungen*); zudem ist der Notentext nicht in gleicher Weise abgesichert wie in den vier vom Komponisten herausgegebenen Sammlungen. Die meisten Werke sind nur in einer Quelle überliefert, was etliche Fragen zum Notentext unbeantwortet lässt. Nur der fugierte Teil des *Praeludium alla breve* ist in zwei Abschriften erhalten – eine Quellenlage, die in diesem Fall weitere Fragen aufwirft. Beide Quellen weichen in zahlreichen Details voneinander ab; sondert man offenkundige Fehler aus, bleiben viele Lesarten, die darauf hindeuten, dass das Werk – und vermutlich nicht nur dieses – bei Aufführungen jeweils mit Varianten ausgestattet wurde (siehe die Fußnoten zum Notentext). Von „ Fassungen“ im eigentlichen Sinn kann man dabei nicht sprechen; vielmehr handelt es sich um Abweichungen, die in der Spielpraxis begründet liegen.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt. Gedankt sei ferner der Kirchengemeinde Mylau für die Hilfe bei der Einsichtnahme in eine wichtige

Quelle, das Mylauer Tabulaturbuch. Besonderer Dank gilt Peter Wollny, der diese Edition auf vielfältige Weise begleitet hat.

Sämtliche Einführungstexte Kuhnau's aus den Quellen stehen zum kostenlosen Download auf www.henle.com bereit.

München, Frühjahr 2014
Norbert Müllemann

Preface

This edition unites in one volume all of Johann Kuhnau's (1660–1722) surviving works for keyboard instruments. It thus contains the four cycles printed during his lifetime as well as the single pieces transmitted in contemporary copies and reproduced in the *Appendix*.

Johann Kuhnau was one of the foremost personalities of middle-German musical life around the turn of the 17th to 18th centuries. Born in Geising in the Ore Mountains (Erzgebirge), Kuhnau underwent a comprehensive humanistic education in Dresden and Zittau. His musical path was stamped by Italian influences absorbed from his teacher Vincent Albrici. According to his autobiography, Kuhnau also learned French and most probably also studied French music (for detailed information on Kuhnau's life see his autobiography in Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, 1740, pp. 153–158). In 1682 he matriculated to study law in Leipzig and assumed the post of organist at the Thomaskirche there in 1684. In 1688 he completed his studies with a doctoral degree, and gained an outstanding reputation as a jurist, (music) scholar and composer in the years that followed. Such was his renown that in 1701 he was selected for the post of Thomaskantor. His later Leipzig years were repeatedly overshadowed by quarrels with the politicians of the city council and with rivals (including Georg

Philipp Telemann), and by his increasingly deteriorating health.

Kuhnau's early years in Leipzig – which were successful ones – yielded four collections of music for keyboard instruments which he had engraved onto copper and subsequently printed: *Neuer Clavier Übung Erster Theil* (1689), *Neuer Clavier Übung Andrer Theil* (1692), *Frische Clavier Früchte* (1696) and *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien* (1700). Nothing is known about the genesis, engraving and printing of these cycles. Engraver's copies for all four printed collections are no longer extant. The fact that later issues repeatedly contain corrections to the musical text suggests that the composer followed the production process very meticulously (on the problematic concept of "Auflage" – i. e. issue – in connection with Kuhnau's works, see the *Comments* at the end of the present edition).

Kuhnau's works apparently provoked great interest among the composer's contemporaries. In any event, there must have been a considerable demand for them, since each collection was reprinted several times during his lifetime. A relatively large number of copies has come down to us today. The high regard for, and wide dissemination of his music can also be inferred from a note by the musical scholar Charles Burney. In 1775, long after Kuhnau's death, he penned this brief evaluation of the composer: "He wrote [...] (especially important) harpsichord sonatas which are still published and played" (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London, 1775, vol. II, p. 210; reprinted Oxford, 1959, as: *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*).

Clavierübung I and II

The first part of the *Clavierübung* was published by the composer himself in 1689. Copies dated 1695 and later indicate that their distribution was handled by the Leipzig book printer and dealer Johann Herbord Kloss. Kloss seems to have had both parts of the

Clavierübung in his catalogue from 1695 until at least 1724, hence after Kuhnau's death (this is not mentioned on the title pages of the *Clavierübung II*, but see Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel, 1960, p. 174).

The copper engraving is aesthetically pleasing and ornamental. It reflects the flow of the engraver's handwriting and thus clearly distinguishes itself from the appearance of modern-day engraved music (see illustration on p. 31, 69). Save for a few issues of the *Frische Clavier Früchte* and the *Biblische Historien*, stamps or movable type (for the textual parts of title pages, prefaces and dedicatory texts, for example) were not used. Staves that remained empty were ornamented in later issues of the *Clavierübung* with decorative flower motifs (see illustration on p. 31).

In his preface to the first part of the *Clavierübung*, Kuhnau introduces himself to the public with impressive self-confidence. In the past, he writes, he has handed over many of his works in manuscript form to interested persons. To satisfy the great demand for his pieces more effectively, he has decided to have several works printed. His music expressly addresses both amateurs who, "weary from other scholarly occupations, seek to refresh their minds at the keyboard", and professional musicians.

The seven "Partien" ("suites" in present-day usage) of the first part are in the seven major keys common at that time, C-, D-, E-, F-, G-, A- and B \flat major. Each Partie consists of an introductory movement (preludium or sonatina) followed by an allemande, a courante, a sarabande (or aria), and a gigue (or minuet). Kuhnau's Partien thus basically follow the pattern of the four standard elements (allemande, courante, sarabande and gigue) that constitute the fundamental framework of German suite compositions in the 17th and 18th centuries. Kuhnau provides more details on the particular character of the individual movements (on

this and the elucidation of the ornaments see the *Notes on performance practice* at the end of this edition).

Kuhnau apparently planned the layout of his *Clavierübung* in two parts from the beginning. The preface to the first part ends with the announcement of a second volume containing suites. This "other" part was issued in 1692, thus three years after the first, and was again self-published. Kuhnau once more arranged the seven pieces according to an ascending key scheme, but this time wrote them in c-, d-, e-, f-, g-, a- and b-minor. In the preface he declares that the new collection is of superior quality to the previous one, not only in terms of engraving and printing; this second part also musically surpasses the first. He singles out the fugues (i. e. the fugal parts of the preludes or giges), which in the second part are fashioned with greater complexity. A further innovation concerns the types of movement: Kuhnau expands the repertoire to include doubles, bourrées, ciaconas and gavottes. Apparently he was determined to bring greater variety to the relatively rigid suite scheme of the first part.

The close of the *Clavierübung* consists not of a Partie but of a Sonata in B \flat major. Musicologists have sometimes called it the first piano sonata in music history (cf. Carl Ferdinand Becker, *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. u. 18. Jahrhunderte: Materialien zu einer Geschichte derselben nebst einer Reihe Vocal- und Instrumental-Compositionen von H. Isaac*, Leipzig, 1840, pp. 35 ff.), or labelled it as the "starting point for the history of the German piano sonata" (Karl Päsler, preface to *Johann Kuhnau's Klavierwerke, Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 1st series, 4th vol., ed. by Karl Päsler, ed. and revised in a new issue by Hans Joachim Moser, Wiesbaden/Graz, 1958, p. III). Päsler's assessment comes the closest to the state of the matter, even though one would have to add that it is, more precisely, probably the first sonata for keyboard instrument printed in the German-speaking territories. This interpretation falls short of Kuhnau's inten-

tion, however. The composer was not interested in establishing a new, “pianistic” musical genre; Kuhnau’s Sonata is light years away from the formal principles of the classical piano sonata. Rather, he was making an attempt to adapt the style of the ensemble sonata as practised in Italy (in trio sonata and concerto, as for example in the works of Arcangelo Corelli) to a keyboard instrument. Kuhnau was very much aware that this was an experiment. He defended his work against possible criticism with the words: “After all, why shouldn’t one be able to compose such pieces for keyboard as well as for other instruments, the more so as no one instrument has yet challenged the superiority of the keyboard?” (as cited in William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, 1959, p. 240). In the following years, Kuhnau devoted increased time and energy to sonatas for solo keyboard instrument. Thirteen clavier sonatas were yet to come: seven in the *Frische Clavier Früchte* and six in the *Vorstellung Einiger Biblischer Historien*.

Frische Clavier Früchte

The 1st issue of the cycle of *Frische Clavier Früchte* was released in 1696. Around 1695 Kuhnau had apparently tried to make his printed works for keyboard instruments available to a broader public. While the parts of the *Clavierübung* which he had previously published himself were now listed in Johann Herbold Kloss’s catalogue (see above), the *Frische Clavier Früchte* were published from the outset by Johann Christoph Zimmermann, a publisher and book dealer active in Leipzig and Dresden who apparently boasted a wide-ranging distribution network.

The seven sonatas of the *Clavier Früchte* formally pick up where the *Clavierübung* Sonata (published four years previously) left off. The compositional style of these multipartite works orients itself around models from ensemble sonatas. The opening of the seventh sonata, for example, is patently inspired by a trio form of two melody parts and basso continuo; and with its imitative

changes of register, the beginning of the second sonata evokes the instrumental groupings of a concerto.

Kuhnau’s preface to this publication is more detailed than those to the two parts of the *Clavierübung*. He repeatedly alludes to the metaphor of freshly harvested “fruits” in his new sonatas. He claims to have written the cycle in only one week, one sonata per day, “plagued by the heat, yet obliged to carry out my other obligations as well”. Consequently he does not want anyone to expect “rarities”. What he has harvested is, rather, an everyday assortment of “carrots and cabbage and other fruits that grow in our fields” that can be consumed with “the same great delight as if they were precious pomegranates brought from distant lands”.

Kuhnau is not claiming that his works are mediocre; rather, he is concerned about separating himself from other European stylistic currents. The aforementioned “pomegranates” stand for French and Italian music, which he must have been familiar with since his years of study. Kuhnau then polemicalises against those who would recognise only music from the Latin countries: “In Germany, we may now find musical fruits almost as succulent as those that grow in Latin climes.”

This conscious delimitation is most likely also partly responsible for Kuhnau’s broad rejection of ornament signs in the scores of the *Clavier Früchte* and the *Biblische Historien*. The many “little dashes” of the *Clavierübung* (see the *Notes on performance practice*), which hint at French influences, are no longer added to the musical text. Kuhnau now only consistently notated the trill. However, the performer was still expected to play “Manieren”, i. e. ornaments, in these cycles as well: “The sugar that sweetens one fruit does the same with the others, that is, the ‘Manner’ [ornament] that lends grace to the previous pieces [i. e. those in the *Clavierübung*] will not make these [*the Frische Clavier Früchte*] any less sweet. I bring fresh fruits which will not taste so readily of the rot and mould of the old vexing manner.”

Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien

Similarly to the *Frische Clavier Früchte*, Kuhnau entrusted the distribution of his *Biblische Historien* to the Leipzig printer and publisher Immanuel Tietz from their 1st issue in 1700; as of 1725, the *Biblische Historien* were available from Johann Herbold Kloss (see above: *Clavierübung*).

Kuhnau’s preface to this cycle of six sonatas is longer than all his other introductory texts. Until this point, the composer only felt he had to justify the publication of the sonatas for solo keyboard instrument to his audience (see above); now, with the announcement of extra-musically inspired sonatas, also for solo keyboard, he went one step further. He now defended his endeavours in great detail and underscored the value of his new sonatas.

Kuhnau sought to depict events from the Old Testament by musical means. The transposition of the biblical scenes to music was not to be based on tone-painting effects, however; instead, Kuhnau was striving for an analogy to the episode in question. Through the means of a “third”, i. e. of a *tertium comparationis*, the music was to be compared with an element from a Biblical occurrence. Kuhnau provides a few examples of this technique: the fugue of the first sonata makes an analogy to the flight of the Philistines and to the pursuing Israelites with the help of rapid note values and fugal subjects that give chase to one another. Laban’s betrayal in the third sonata is symbolised by unexpected harmonic progressions, which Kuhnau designates as “seductions of the ear”. Finally, in the fifth sonata, Gideon’s doubt is conveyed by Kuhnau “through a number of subjects that each enter at the interval of a second higher than the last, in the style of uncertain singers who tend to seek their notes in this dubious manner”.

Such analogies sometimes force Kuhnau to resort to musically drastic means. Above all in the second sonata, whose initial theme is Saul’s “sadness” and “insanity”, Kuhnau surprises us with bizarre harmonic turns.

Since the “musical imagination” is not in a position to be as straightforward as the written word, Kuhnau, by way of explanation, prefaces each sonata with a short description of the “action” of the various sections in German (translated into English on pp. 217 ff. of the present edition) and, in the musical text, in Italian.

Appendix: Pieces transmitted in manuscript copies

In addition to the self-published works, pieces attributed to Johann Kuhnau circulate in collective manuscripts dating from the 17th and 18th centuries. Authorship is not clear in all cases (on this and the sources see the *Comments*), and the musical texts are not as thoroughly documented as those of the four collections edited by the composer. Most works are transmitted only in one source, which leaves many questions on the musical text unanswered. Only the fugal section of the *Praeludium alla breve* has survived in two copies – a circumstance which, in this case, gives rise to even more questions. Both sources diverge from one another in myriad ways; if we eliminate obvious errors, many readings remain which suggest that the work – and presumably not only this one – was supplied with variants at each performance (see the footnotes to the musical text). One cannot speak of “versions” here in the proper sense of the word; rather, these discrepancies originate in performance practice.

We wish to warmly thank all those libraries listed in the *Comments* – as well as the parish of Mylau for its assistance with an important source, the Mylauer Tabulaturbuch – for having kindly put the source material at our disposal. Our particular thanks to Peter Wollny, who attended to the production of this edition in many ways.

Kuhnau’s complete introductory texts from the sources are available as free downloads at www.henle.com.

Munich, spring 2014
Norbert Müllemann

Préface

Notre édition réunit en un volume l’ensemble des œuvres pour clavier de Johann Kuhnau (1660–1722) conservées jusqu’à nos jours. Elle renferme ainsi non seulement les quatre cycles imprimés de son vivant, mais aussi les pièces isolées qui nous sont parvenues dans des copies de l’époque et figurent dans l’*Appendice*.

Johann Kuhnau était au tournant du XVIII^e siècle une personnalité majeure de la vie musicale d’Allemagne centrale. Né à Geising, dans les monts Métallifères, il reçoit une vaste formation humaniste à Dresde et à Zittau. Si son apprentissage musical est marqué par l’influence italienne par son professeur Vincenzo Albrici, il apprend en outre le français, selon son propre récit, et étudie probablement la musique française (pour plus de détails sur sa vie, voir son autobiographie dans Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hambourg, 1740, pp. 153–158). En 1682, il commence des études de droit à Leipzig, et en 1684 il est nommé organiste à l’église Saint-Thomas. En 1688, il termine ses études par un doctorat, et dans les années qui suivent il acquiert une excellente réputation d’avocat, de théoricien (de la musique) et de compositeur. Il jouit d’une telle considération en 1701 qu’il est choisi pour le poste de cantor à Saint-Thomas. Cependant, les années qui lui restent à vivre seront souvent assombries par des querelles avec des conseillers municipaux, des concurrents (par exemple Georg Philipp Telemann), ainsi que par une santé de plus en plus précaire.

Des premières années leipzigéennes pleines de succès datent quatre recueils de musique pour clavier que Kuhnau fait graver sur cuivre et imprimer: *Neuer Clavier Übung Erster Theil* (1689), *Neuer Clavier Übung Andrer Theil* (1692), *Frische Clavier Früchte* (1696) et *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien* (1700). Nous ignorons tout des circonstances de la

genèse, de la gravure et de l’impression de ces recueils. Les copies à graver n’ont pas été conservées. Le fait que les tirages ultérieurs présentent constamment des corrections dans le texte musical semble en tout cas indiquer que Kuhnau n’a cessé de suivre de près le processus de fabrication (le terme de «tirage» est problématique dans le contexte des œuvres de Kuhnau, voir à ce sujet les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume).

Les œuvres de Kuhnau ont apparemment suscité un vif intérêt chez ses contemporains. Chacun des recueils fut réimprimé plusieurs fois de son vivant, ce qui témoigne d’une demande soutenue. Un nombre relativement important d’exemplaires a été conservé jusqu’à aujourd’hui. On peut également mesurer l’estime dont jouissait sa musique et la divulgation qu’elle connut à une remarque du musicologue Charles Burney qui, en 1775, bien après la mort de Kuhnau, évoque ainsi le compositeur: «Il a écrit [...] des sonates pour clavecin (particulièrement importantes) qui sont toujours jouées et que l’on peut encore se procurer» (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, Londres, 1775, vol. II, p. 210; réimpression Oxford, 1959, intitulée: *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*).

Clavierübung I et II

La première partie de la *Clavierübung* paraît en 1689, tout d’abord à compte d’auteur. Sur des exemplaires qui portent la date de 1695 ou une date ultérieure, l’adresse commerciale est celle de l’imprimeur et libraire leipzigéois Johann Herbord Kloss. Kloss propose manifestement à partir de 1695 les deux parties de la *Clavierübung* à la vente, et ce au moins jusqu’en 1724, donc encore après la mort de Kuhnau (ceci n’est pas mentionné sur les pages de titre de la *Clavierübung II*, mais voir à cet égard Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Cassel, 1960, p. 174).

La gravure, ornementale, est admirable. Elle reproduit la façon de l'écriture manuscrite du graveur et se distingue nettement des gravures modernes (voir illustration p. 31, 69). À l'exception de certains tirages des *Frische Clavier Früchte* et des *Biblische Historien*, ni tampons ni caractères mobiles (ceci vaut également pour les textes des pages de titre, préfaces et dédicaces) n'ont été utilisés. Et dans les tirages tardifs de la *Clavierübung*, les portées restées vierges sont décorées avec des motifs floraux (voir illustration p. 31).

Dans sa préface à la première partie de la *Clavierübung*, Kuhnau se présente avec une grande assurance au public. Il explique qu'il a déjà donné nombre de ses pièces sous forme de manuscrit à des mélomanes intéressés et qu'il a désormais décidé, pour honorer la forte demande générale, de faire imprimer quelques œuvres. Celles-ci sont destinées autant aux amateurs qui «cherchent à rafraîchir au clavier leur esprit fatigué par d'autres études», qu'aux musiciens professionnels.

Les sept «Partien» (c.-à-d. «suites», dans la terminologie actuelle) du premier recueil sont écrites dans les sept tonalités majeures courantes à l'époque: Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La et Sib majeur. Chaque «Partie» se compose d'un mouvement introductif (prélude ou sonatine), suivi d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande (ou d'un air), d'une gigue (ou d'un menuet). Elles se fondent donc essentiellement sur le schéma standard en quatre mouvements – allemande, courante, sarabande et gigue – qui forme la colonne vertébrale de la suite allemande aux XVII^e et XVIII^e siècles. Kuhnau a décrit en détail le caractère particulier de chaque mouvement (voir à ce sujet, et concernant les ornements, les *Anmerkungen zur Auführungspraxis* ou *Notes on performance practice* à la fin de ce volume).

Il semble que Kuhnau ait dès le départ conçu sa *Clavierübung* en deux parties, la préface de la première partie s'achevant sur l'annonce d'un deuxième volume de suites. Cette «autre» partie paraît en 1692, donc trois ans après la première, de nouveau à compte d'au-

teur. Kuhnau ordonne encore une fois les sept «Partien» suivant un plan tonal ascendant, mais compose cette fois-ci en mineur: ut, ré, mi, fa, sol, la et si mineur. Il explique dans la préface que le nouveau recueil est plus réussi que le premier non seulement pour ce qui est de la gravure et de l'impression, mais aussi d'un point de vue musical. Il mentionne notamment la facture plus complexe des fugues du deuxième recueil (c.-à-d. les parties fuguées des préludes et les giges). Une autre nouveauté concerne le type de mouvement: Kuhnau élargit sa palette en ajoutant double, bourrée, chaconne et gavotte. Il lui importait manifestement de mettre un peu de variété dans le plan relativement figé de la suite tel qu'il apparaissait dans le premier recueil.

La *Clavierübung* s'achève non pas sur une «Partie», mais sur une Sonate en Sib majeur, laquelle est considérée par certains musicologues comme la première sonate pour clavier de l'histoire de la musique (cf. Carl Ferdinand Becker, *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. u. 18. Jahrhunderte: Materialien zu einer Geschichte derselben nebst einer Reihe Vocal- und Instrumental-Compositionen von H. Isaac*, Leipzig, 1840, pp. 35 ss.) ou comme «le point de départ de l'histoire de la sonate pour clavier allemande» (cf. Karl Päsler, préface à *Johann Kuhnau's Klavierwerke, Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 1^{re} partie, vol. 4, publié par Karl Päsler, nouvelle édition publiée et révisée par Hans Joachim Moser, Wiesbaden/Graz, 1958, p. III). Päsler est sans doute plus proche de la vérité; pour être plus précis, disons simplement qu'il s'agit probablement de la première sonate pour clavier à avoir été imprimée dans les pays germaniques. Cette constatation passe cependant à côté de l'objectif de Kuhnau, qui n'avait pas l'intention de fonder un nouveau genre pianistique – sa Sonate est on ne peut plus éloignée des principes formels de la sonate pour piano classique. Ce qu'il a voulu faire, c'est transposer sur un instrument à clavier les techniques de composition de la sonate à l'italienne (sonate en trio et concerto – que l'on

songe par exemple aux partitions d'Arcangelo Corelli). Il était bien conscient qu'il s'agissait là d'un essai, défendant ainsi son œuvre contre des détracteurs potentiels dans la Préface: «Car pourquoi ne pourrait-on pas tirer les mêmes choses du clavier que des autres instruments, puisqu'aucun instrument n'a jamais disputé au clavier sa prééminence en matière de perfection?» Kuhnau allait se pencher sur la sonate pour clavier seul de manière plus approfondie dans les années suivantes, donnant naissance à treize sonates pour clavier, sept dans les *Frische Clavier Früchte* et six dans la *Vorstellung Einiger Biblischer Historien*.

Frische Clavier Früchte

Il semble que vers 1695 Kuhnau ait essayé de toucher un public plus large avec ses œuvres imprimées pour clavier. En effet, les deux parties de la *Clavierübung* publiées à compte d'auteur figurent désormais au catalogue de Johann Herbord Kloss (voir plus haut); le recueil *Frische Clavier Früchte* paraît dès le premier tirage, en 1696, chez l'éditeur Johann Christoph Zimmermann, un libraire qui avait pignon sur rue à Leipzig et à Dresde et qui apparemment disposait d'un grand réseau de distribution.

D'un point de vue formel, les sept sonates des *Clavier Früchte* font suite à la sonate de la *Clavierübung* publiée quatre ans auparavant, s'inspirant elles aussi des modèles de sonates pour ensemble instrumental. Ainsi l'ouverture de la septième Sonate recourt clairement à l'écriture en trio avec ses deux lignes mélodiques et une basse continue, tandis que le début de la deuxième Sonate fait songer au dialogue des groupes instrumentaux d'un concerto avec ses changements de registre en imitation.

La préface qu'a écrit Kuhnau pour ce recueil est plus détaillée que celles de chacune des deux parties de la *Clavierübung*. Il revient sans cesse à la métaphore des «fruits» fraîchement cueillis pour qualifier ses nouvelles sonates et prétend avoir composé le recueil en une semaine seulement: une sonate par jour, «avec une grande fougue, bien que ce

fût en plus de mes autres tâches». On aurait donc tort d'attendre des «raretés». Il s'agit plutôt d'un produit ordinaire, de «choux et betteraves ou d'autres sortes de fruits qui poussent dans nos champs», que l'on peut cependant déguster avec «autant de plaisir que les précieuses grenades venues de loin».

Le compositeur ne veut pas dire par là que ses œuvres seraient de qualité moyenne, mais plutôt marquer sa différence par rapport à d'autres styles européens. Les «grenades» dont il parle symbolisent les musiques italienne et française qui lui sont familières depuis ses années d'études, et il utilise cette métaphore pour remettre en question les positions de ses contemporains qui ne jurent que par la musique des pays latins: «Ainsi devrait-on pouvoir trouver désormais des fruits musicaux presque aussi bons en Allemagne que ceux qui poussent sous les climats du Sud.»

Ce besoin de différenciation a sans doute aussi quelque chose à voir avec le fait que Kuhnau ne fait presque pas appel à l'ornementation dans ses *Clavier Früchte* et ses *Biblische Historien*. Les nombreux petits traits de la *Clavierübung* (voir à ce sujet les *Anmerkungen zur Aufführungspraxis* ou *Notes on performance practice*), qui trahissent une influence française, sont désormais absents du texte musical. Seul les trilles continuent d'être indiqués par le compositeur. Le pianiste devra quand même mettre des «Manieren», c.-à-d. des ornements dans ce recueil, car «le sucre qui adoucit le goût d'un fruit produit le même effet avec d'autres fruits. Ainsi: les ornements qui donnent de la grâce aux pièces précédentes [celles de la *Clavierübung*] ne pourront pas rendre celles-ci [les pièces des *Clavier Früchte*] moins suaves. J'apporte des fruits fraîchement cueillis qui n'auront pas si facilement le goût avarié et moisi des vieilleries indigestes».

Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien

Comme avec ses *Frische Clavier Früchte*, Kuhnau confie ses *Biblische Historien* dès le premier tirage, en 1700, au

réseau de distribution de l'imprimeur et éditeur leipzigois Immanuel Tietz. À partir de 1725, les *Biblische Historien* seront disponibles chez Johann Herbold Kloss (voir plus haut sous *Clavierübung*).

La préface de Kuhnau pour ce recueil de six sonates dépasse en longueur toutes les autres. Si le compositeur avait dû justifier la publication de ses sonates antérieures pour clavier vis-à-vis de son public (voir plus haut), l'annonce de sonates inspirées par un sujet extramusical nécessitait des justifications d'un tout autre ordre. Il défend donc son nouveau recueil de manière circonstanciée et en souligne la valeur.

Son idée ici est d'illustrer musicalement des épisodes de l'Ancien Testament. Cependant, la transposition des sujets bibliques ne doit pas se faire par le truchement d'effets sonores. Le compositeur cherche plutôt à établir des analogies, à mettre en place une correspondance entre le récit et la musique à partir d'un élément puisé dans l'épisode biblique. Il donne quelques exemples de cette technique: la fugue de la première Sonate, avec ses notes rapides et ses thèmes qui se pourchassent, établit un parallèle avec la fuite des Philistins et les Israélites qui les poursuivent; dans la troisième Sonate, la tromperie de Laban est symbolisée par un enchaînement harmonique inattendu, que Kuhnau qualifie de «séduction de l'ouïe»; dans la cinquième Sonate, enfin, il dépeint les doutes de Gédéon «par plusieurs motifs qui commencent toujours une seconde plus haut, à la manière des chanteurs peu sûrs d'eux qui ont pris l'habitude de chercher la note juste de cette manière douteuse». Ce principe analogique pousse parfois Kuhnau à recourir à des moyens musicaux drastiques. Ainsi, dans la deuxième Sonate, qui, au début, a pour sujet la «tristesse» et «la folie» de Saül, il surprend l'auditeur par des bizarreries harmoniques.

La «représentation musicale» ne pouvant cependant être aussi explicite que le récit, Kuhnau résume «l'action» biblique en allemand avant chaque sonate (traduction en Anglais: cf. pp. 217 ff.),

et il la reprend en italien dans le texte musical.

Appendice: Pièces conservées dans des copies de l'époque

En plus des compositions publiées par Kuhnau en personne, il existe des pièces qui lui sont attribuées dans des recueils manuscrits des XVII^e et XVIII^e siècles. Ont-elles le blanc-seing du compositeur? Il n'est pas toujours possible de le certifier (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à ce sujet et pour les sources). En outre, le texte musical n'est pas garanti comme dans les quatre recueils publiés par Kuhnau et laisse un certain nombre de questions sans réponse, la plupart des pièces n'existant que dans une seule source. Seule la partie fuguée du *Praeludium alla breve* a été conservé dans deux copies, un luxe qui soulève d'autres questions dans la mesure où ces copies divergent l'une de l'autre dans de nombreux détails. Même en faisant abstraction des fautes manifestes, on se retrouve face à diverses options qui indiquent que la pièce – et probablement pas seulement celle-ci – a fait l'objet de variantes chaque fois qu'elle a été donnée en concert (voir les notes de bas de page du texte musical). Il serait exagéré de parler de versions différentes, il s'agit plutôt d'écarts justifiés par la pratique musicale.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* – notamment la paroisse de Mylau, qui nous a aidé en nous fournissant une source importante, le livre de tablatures de Mylau – d'avoir aimablement mis à notre disposition les documents sources. Nos remerciements vont plus particulièrement à Peter Wollny qui a accompagné la préparation de cette édition de multiples façons.

Toutes les préfaces de Kuhnau provenant des sources peuvent être téléchargées gratuitement sur le site www.henle.com.

Munich, printemps 2014
Norbert Müllemann