

Vorwort

Im Jahre 1731 gab Johann Sebastian Bach seine sechs Partiten heraus, nachdem er seit 1726 jährlich eine von ihnen veröffentlicht hatte. Es war das erste Werk, das er selbst drucken ließ.

Der Titel „Klavierübung“ – wie schon sein Leipziger Vorgänger Johann Kuhnau seine Partiten-Sammlung nannte – will nicht im pädagogischen Sinne als Schulungswerk, sondern im musikalischen Sinne als Klavierausbübung verstanden sein. Welcher Art diese Ausübung sein soll, ist schon im Titel gesagt: sie soll „das Gemüt ergötzen“, wie es dem Wesen musikalischer „Galantieren“ entspricht, das heißt: der so geist- und anmutvollen wie lebenskräftigen Hochkultur jener Zeit gemäß, als deren sichtbare Zeugen aus Bach-nahem Bereich die Bauten des Dresdener Barock und das Altmeißener Porzellan unverdeutbarer als die Musik sprechen. Hat doch Bach selbst seine Schüler dazu erzogen, „vor allem eine kantable Art im Spielen zu erlangen“. Und sein Sohn Friedemann hat einmal, als er seines feinen und zierlichen Klavierspiels wegen gerühmt wurde, erwidert: auch hierin sei er nur ein Kind gegen seinen Vater. „Galanterien“ wie die Sätze dieser Partiten sind eben weder objektiv-mathematische noch modisch-spielerische Musik. Sie wollen vom Spieler als einem lebendig-musikalischen Menschen, der „es in sich hat“, mit plastisch sprechend-singendem Vortrag lebendig gemacht werden. Solches Bach-Spiel ist weit entfernt von dem unplastischen, gefühlsverklebten so genannten „romantischen“ Vortrag, noch weiter entfernt allerdings von widernatürlich gleichförmigem Hämmern, wie es neuerdings hier und da gerade an Bach verübt wird.

In völligem Gegensatz hierzu fordert Bach eine außerordentliche, mannigfaltige Feinbeweglichkeit der musikalischen „Aussprache“. Das verstand sich damals von selber, wenn es auch schon damals nicht leicht war, das Rechte zu treffen. So hat Bach nur selten durch

Bögen oder Punkte Anweisungen dafür gegeben. Gab es doch so viele Grade und Arten kantablen Bindens und Haltens und Abhebens der Töne, dass jene Zeichen ohnehin nur grob andeuten können – das Feinste und Beste muss der verstehende Spieler aus der Musik selber heraushören und -holen.

Kommt hinzu der besondere Anspruch, den die rechte Ausführung der notwendigen Auszierungen an den Spieler stellt. Diese „Manieren“ sind ja keineswegs nur äußerliches Flitterwerk, vielmehr lebendiger Ausdruck der inneren Feinbewegtheit der Melodie. Auch deren Mannigfaltigkeit können die wenigen Auszierungszeichen nur eben andeuten. Übrigens war damals der ausgezeichnete, „manierliche“ Vortrag dem guten Sänger oder Geiger oder Flötisten ebenso natürlich und notwendig wie dem Klavierspieler. Die Manieren waren also keineswegs nur Lückenbüßer für den schneller verklingenden Klavierton.

Endlich fordert der rechte Vortrag dieser Partiten auch ein feines Empfinden für Bachs polyphone Melodie- und Satzbildung, zumal da, wo er sie vereinfacht, zusammenfassend notiert, so dass sie den Noten nicht ohne weiteres anzusehen ist. Ein Beispiel möge diese oft übersehene Eigenheit deutlich machen. Dass folgende Stelle aus einem Klavierstück Couperins



im „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“ so notiert ist:



das beweist nicht, dass man die Zweistimmigkeit des Franzosen in Bachs Hause verkleisterte, sondern dass man sie ohne Schaden vereinfacht notieren konnte, weil man solche Vereinfachung der Schreibart zur Darstellung eines mehrstimmigen Gefüges gewohnt war und sie aus der Natur der Musik heraus ohnehin recht verstand.

Auch für den heutigen Spieler, so ungewohnt es ihm zunächst sein mag, ist es ein besonderer Reiz und eine Quelle immer neuer Freude, Bachs Noten mit

einfühlsam aktiven Fingern zu ihrem eigenen, mannigfaltig gemütermögenden Leben zu erwecken.

Diese Urtextausgabe folgt dem Originaldruck von 1731, berücksichtigt aber auch, wo nötig, Bachs Autograph einer früheren Fassung der Partiten in a- und in e-moll in Anna Magdalenas Notenbüchlein von 1725 sowie aus dem Schülerkreise Bachs erhaltene Abschriften.

Zeichen, die nicht im Originaldruck, aber in anderen Quellen ergänzend überliefert sind, wurden in Kleindruck oder in Klammern zugefügt. Besonderheiten sind in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes erläutert, auf die im Notentext durch Ziffern (①, ② usw.) verwiesen wird.

Erlangen, Herbst 1970

Rudolf Steglich

Zur revidierten Ausgabe

In der Edition von Rudolf Steglich sind einige Exemplare der Originalausgabe mit handschriftlichen Korrekturintragungen noch nicht berücksichtigt worden. In jüngerer Zeit wird diesen Korrekturintragungen von der Bach-Forschung (s. vor allem den Kritischen Bericht zur Neuen Bach Gesamtausgabe, Serie V, Band 1) jedoch immer mehr Bedeutung beigemessen. Rudolf Steglich, der 1976 verstorben ist, konnte die dadurch notwendig gewordene Revision seiner Ausgabe nicht mehr selbst vornehmen. Die neu hinzugezogenen Quellen sind im Anschluss an die *Bemerkungen* aufgeführt. Dort sind auch die wichtigsten Abweichungen angegeben.

Duisburg, Sommer 1979

G. Henle Verlag

Preface

In the year 1731, Johann Sebastian Bach brought out his six Partitas under this title after he had issued one of them each year from 1726 on. This was the first work he published himself.

The title *Clavichord Practice* (as Johann Kuhnau, Bach's predecessor in the cantorship of St. Thomas's Church, Leipzig, had previously called his collection of Partitas) should not be understood in the pedagogic sense as a work for student's practice, but in the musical sense, as a composition for the pianoforte. The title itself indicates the nature of such a composition: it is to afford "pleasurable diversion" in conformity with musical "Galanteries"; that is, in accordance with the intellectual and gracious as well as vigorous culture of that age of which Dresden's baroque edifices and Meissen's old porcelains – as its visible witnesses in a sphere closely allied with that of Bach – speak more unmisconstruably than music. For Bach himself trained his students "to acquire primarily a cantabile style of playing". And his son Friedemann, when he was once praised for his fine, sensitive pianoplaying, replied that here too he was merely a child in comparison with his father. "Galanteries" such as the movements of these Partitas, are neither objectively-mathematical nor modishly-playful music. They are to be brought to life by the performer, as an innately musical person who "has it in him", through a plastic, cantabile style. Such Bach playing is an entirely different thing from the unplastic, unsensitive, so-called "romantic" rendering and still more so, of course, from the unnatural, monotonous drumming to which Bach, in particular, has recently been subjected here and there.

In direct contrast hereto Bach demands an extraordinarily elastic and expressive touch. Formerly this was self-understood; although even then it was not always easy to find the right solution. Thus Bach rarely gave any directions in this respect since there were so

many degrees and styles of legato and staccato that any symbols could therefore only represent rough approximations. The responsive performer must sense, and bring out, the finest and best from the internal evidence of the music itself.

In addition, the performer is expressly required to render the necessary ornaments properly. These embellishments are by no means mere external gewgaws. They are rather the living expression of the delicate inner emotional agitation of the melody. Furthermore, the few symbols can only intimate their diversity. In Bach's time, moreover, the embellished, *manierliche* performance was as natural and necessary to the good singer or violinist or flautist as to the pianist. Therefore, the ornaments were by no means mere stop-gaps for the more rapidly fading piano tone.

In short, the proper rendering of these Partitas demands a sensitive feeling for Bach's polyphonic musical language (melody and form) especially where he simplifies it, notates it in compressed form, so that it cannot be perceived immediately from the notes. An example may serve to illustrate this attribute, which is often overlooked. The following passage from one of Couperin's compositions for the pianoforte



is notated thus in the "Notebook for Anna Magdalena Bach":



This does not indicate that the two-part-texture of the Frenchman was covered up in Bach's house but that one could notate it in a simplified form without detriment, because in those days the performer was used to such simplified notation to indicate a polyphonic texture. And besides it was always correctly understood from the nature of the music.

To the modern performer also, strange as it may seem at first, there is a special charm and a perennial delight in awak-

ening Bach's notes, with sensitive, expressive fingers, to their own life with its infinite possibilities of "pleasurable diversion".

This Urtext edition follows the original edition of 1731, although when necessary Bach's manuscript of an earlier version of the Partitas in a and e minor in Anna Magdalena's Notebook and copies made by Bach's pupils have also been consulted.

Signs missing in the original edition but added and handed down from other sources are written in small type or in brackets. Special points are explained in the *Comments* at the end of this volume. References to these Notes are indicated in the score by Arabic numerals (①, ② etc.).

Erlangen, autumn 1970
Rudolf Steglich

Notes on the revised edition

Rudolf Steglich's edition fails to take into account several copies of the original edition containing handwritten corrections. More recently, increasing importance has come to be attached to these entries by Bach researchers (see especially the Critical Report to the New Bach Complete Edition, Series V, Volume 1). Rudolf Steglich, whose death occurred in 1976, was prevented from undertaking what was, as a result of this, a necessary revision of his own edition. A list of the newly consulted sources is given along with the *Comments*, where the most important deviations are indicated.

Duisburg, summer 1979
G. Henle Verlag

Préface

C'est en 1731 que Johann Sebastian Bach fit publier ses six Partitas, après en avoir fait paraître une chaque année depuis 1726. C'était la première œuvre qu'il avait fait imprimer lui-même.

Le titre «Exercices pour le Clavier» – titre que son prédécesseur à Leipzig, Jean Kuhnau, avait déjà donné à son recueil de partitas – ne doit pas être pris dans le sens pédagogique d'études, mais bien dans le sens musical de morceaux d'exécution pour le piano. Le titre indique déjà le caractère de ces morceaux: ils doivent «charmer l'âme», comme la nature des «Galanteries» l'exige, c'est-à-dire refléter le haut degré de culture vivifiante, pleine d'esprit et de grâce, pareille à ces témoins visibles issus du pays de Bach: les monuments de l'art baroque de Dresde et la vieille porcelaine de Meissen qui parlent d'une façon encore plus éloquente que la musique. C'est bien Bach qui a éduqué lui-même ses élèves à obtenir dans leur jeu l'art du cantabile. Son fils Friedemann, lorsqu'on le louait pour son jeu délicat et fin, disait: qu'en cela aussi il n'était qu'un enfant, comparé à son père. Les «Galanteries», comprenant les différents mouvements de ces partitas, ne sont ni une musique objective et mathématique, ni une musique soumise à une mode passagère. Elles doivent être rendues d'une manière vivante par l'interprète qui doit «avoir en lui» la façon plastique, expressive et chantante de l'exécution. Cette interprétation de Bach est éloignée de l'exécution plate et obscurcie par la sentimentalité du romantisme, et encore plus éloignée de l'exécution mécanique uniformément martelée comme on la rencontre parfois quand il s'agit justement de jouer Bach.

En complète opposition à ce qui vient d'être exposé, Bach exige un toucher exceptionnellement souple et expressif. Autrefois, cela se concevait de soi-même, même si la vraie manière n'était pas facile à trouver. Aussi, est-ce rare que Bach en ait donné l'indication par des liaisons et des points. Il existait dans

l'art du toucher tant de degrés et de façons de lier, de tenir et de lâcher les sons, que ces signes ne peuvent en indiquer l'exécution que d'une manière grossière. L'interprète bien avisé sentira lui-même ce qu'il y a de plus fin et de meilleur à extraire de la substance musicale.

Il faut ajouter à ceci les exigences particulières que l'exécution correcte des appoggiatures nécessaires impose à l'interprète. Ces «manières» ne sont pas seulement des enjolivements extérieurs, mais bien au contraire l'expression vivante de la subtile agitation interne de la mélodie. Leur complexité ne peut être que vaguement indiquée par les signes d'agrément, peu nombreux. Du reste, à cette époque, l'exécution «maniérée», agrémentée de fioritures, était aussi naturelle et nécessaire au bon chanteur, au bon violoniste et au bon flutiste, qu'elle l'était au bon claveciniste. Les «manières» n'étaient donc nullement un «bourrage» destiné à parer à la disparition rapide des sons de l'instrument à clavier.

Finalement, l'exécution correcte de ces partitas exige une compréhension subtile du style polyphonique que Bach emploie pour la construction de la mélodie et de la phrase musicale, surtout là où il en simplifie et en concentre l'écriture, de sorte qu'il est difficile d'en comprendre la signification à première vue. Un exemple pourra faire ressortir cette particularité qui passe souvent inaperçue. Le passage suivant, extrait d'un morceau pour le clavecin de Couperin,



est écrit ainsi dans le cahier de musique («Notenbüchlein») d'Anna Magdalena:



Cela ne prouve pas que dans la famille de Bach on ait voulu alourdir la composition à deux voix du compositeur Français, mais bien qu'on pouvait en simplifier l'écriture sans y nuire, parce qu'une telle simplification était de coutume quand il s'agissait de représenter une contexture polyphonique et qu'elle était bien compréhensible par la nature même de la musique.

L'exécutant moderne trouvera également – aussi inaccoutumé que ceci puisse lui paraître au premier abord – un charme particulier et une source de joies toujours nouvelles, en rappelant à sa véritable vie, par ses doigts actifs et intuitifs, cette musique qui charme l'âme d'une façon si variée.

Cette édition du texte original est tirée de l'édition originale de 1731, mais tient compte également, où c'est nécessaire, du manuscrit de Bach d'une forme antérieure des partitas en la mineur et en mi mineur, contenues dans le «Notenbüchlein» d'Anna Magdalena de 1725, et des copies conservées dans le cercle des élèves de Bach.

Signes manquant dans l'impression originale, mais provenant d'autres sources ont été mis en petits caractères ou entre parenthèses. Les particularités ont été expliquées dans les *Remarques* à la fin du volume. Les chiffres ①, ② etc. du texte renvoient aux chiffres correspondants des annotations.

Erlangen, automne 1970

Rudolf Steglich

Édition révisée

Dans l'édition de Rudolf Steglich, quelques exemplaires de l'édition originale comportant des corrections manuscrites n'ont pas été pris en considération. Depuis quelque temps cependant, les musicologues accordent une importance de plus en plus grande à ces corrections (cf. avant tout le Commentaire critique de la nouvelle édition complète de l'œuvre de Bach, Neue Bach Gesamtausgabe, série V, 1^{er} volume). Rudolf Steglich, décédé en 1976, n'a pas pu procéder lui-même à la révision, devenue par là nécessaire, de son édition. Les sources complémentaires sont jointes à la fin du volume, à la suite des *Remarques*. Les principales variantes sont également indiquées.

Duisburg, été 1979

G. Henle Verlag