

Vorwort

Den auf der vorigen Seite wiedergegebenen Titel stellte Bach 1723 seiner Reinschrift jener zwei- und dreistimmigen Übungsstücke voran, die er in den vorhergehenden Jahren für den Klavierunterricht geschrieben hatte, da er seine eigenen Söhne, voran den ältesten, Wilhelm Friedemann, in die Lehre nahm. Dass hier ein Musikerzieher nicht nur mit überragendem Kunstverstand und schöpferischem Vermögen, sondern auch mit besonderem Verantwortungsgefühl des Herzens am Werke war, das hat diesen kleinen Stücken jene durch die Zeiten hindurch wirkende Kraft gegeben, die sie noch heute zu einem Grundwerk der Musikerziehung am Klavier macht und darüber hinaus zu wahrer Gemütsergötzung für alle, die Ohren haben zu hören.

Die früheste erhaltene Niederschrift des Werkes, zumeist von Bachs eigener Hand, findet sich in dem am 22. Januar 1720 begonnenen *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Hier sind die zweistimmigen Stücke *Praeambulum*, die dreistimmigen *Fantasia* genannt. Was ihm hier noch nicht ganz gelungen schien, bringt dann die Reinschrift 1723 in ausgereifter Form. Auch die Namen sind geändert: die zweistimmigen Stücke nennt Bach nun *Inventio*, die dreistimmigen *Sinfonia* – erst später hat es sich eingebürgert, auch die dreistimmigen Inventionen zu nennen. Was der Reinschrift in Bachs weiterer Unterrichtstätigkeit überdies zugefügt wurde, sind lediglich Auszierungszeichen, wie auch die aus Bachs Schülerkreis erhalte-

nen Abschriften über den in Bachs ursprünglichen Niederschriften äußerst sparsamen Gebrauch solcher Zeichen meist im Anschluss an jene Nachträge in der Reinschrift hinausgehen.

Man hat mitunter gemeint, bei diesen Auszierungen handle es sich doch nur um Flitterwerk, das dazumal wohl Mode gewesen, doch im Grunde unbachisch sei; man brauche sich also um diese „Manieren“ nicht zu kümmern. Aber sie waren, recht verstanden, auch für Bach etwas musikalisch Notwendiges, nicht nur „bunte Noten“, sondern „redende Klänge“, nicht nur äußerlicher Aufputz, sondern Ausdruck inwendiger melodischer Feinbewegtheit. Mit Worten Carl Philipp Emanuel Bachs: sie sind „unentbehrlich“, denn „sie hängen die Noten zusammen, sie beleben sie, ... sie helfen ihren Inhalt erklären, sie geben einen ansehnlichen Teil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage“, das heißt eben zum „manierlichen“, *kantablen* Vortrage, und Bach will ja mit diesen Lehrstücken, wie er im Titel ausdrücklich sagt, „am allermeisten“ dazu anleiten, „eine kantable Art im Spielen zu erlangen“.

Sollte nun solche „aufrichtige Anleitung“ darin bestehen, dass man dem Schüler mit kleinen Noten und Zeichen alles vormacht, was er dann nur nachzumachen braucht? Solche „Affenmethode“ wollen wir Bach denn doch nicht zutrauen! Sie wäre auch völlig gegen den Sinn solchen Auszierens, das eben nicht musikalisch-passives, nur finger-technisch aktives Abspielen ist, sondern musikalisch-aktives Erspüren und Ausgestalten der in gewissen Melodietönen lebendigen Bewegtheit, die in taktfesten Noten gar nicht recht zu fassen wäre.

Daher hat sich Bach gerade auch in den Stücken, deren kantabler Gehalt ganz besonders nach „manierlicher“ Auszierung drängte, mit Auszierungsvorschriften äußerst zurückgehalten – so in der Es-dur- und der e-moll-Sinfonie. Gerade das waren ja für die Lehrbegierigen Hauptprobestücke, an denen sie durch eigene Versuche lernen konnten, die Klänge singen und reden zu lassen.

Die vorliegende Ausgabe hält sich demnach an Bachs Reinschrift von 1723. Sie darf aber auch die darin nachgetragenen Zeichen sowie die in Friedemanns *Clavierbüchlein* nicht beiseite lassen. Dementsprechend sind jene wenigen, mit denen sich Bach in der Reinschrift ursprünglich begnügte, in gewöhnlichem Druck wiedergegeben, die darüber hinaus im *Clavierbüchlein* gesetzten sowie die in der Reinschrift später zugefügten in Kleindruck; besonders beachtenswerte Zeichen aus anderen Schülerabschriften sind klein und in Klammern gesetzt.

Der Spieler möge auch die Ausführung der kleinen Zeichen im Zusammenhang der Melodie eindringlich studieren, um das Feingefühl für notwendiges und sinnvolles Auszieren auch an solchen Stellen zu gewinnen, wo die alten Handschriften keine Zeichen setzen. Bachs Musik wird ihm dabei nur umso lebendiger werden.

Als Anleitung diene die unten abgebildete, von Bach selbst dem *Clavierbüchlein* vorgesetzte „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten“.

Bach braucht hier die französischen Bezeichnungen *cadence* und *accent* an Stelle der deutschen *Doppelschlag* und

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The top system shows seven measures of music with various ornaments indicated by wavy lines above the notes. The bottom system shows six measures of music with different ornaments indicated by wavy lines above the notes. The labels for the ornaments are as follows:

| Measure | Ornament |
|---------|-----------------------------|
| 1 | Trillo |
| 2 | Mordant |
| 3 | Trillo und Mordant |
| 4 | Cadence |
| 5 | Doppelt-Cadence |
| 6 | idem |
| 7 | Doppelt-Cadence und Mordant |
| 8 | idem |
| 9 | Accent steigend |
| 10 | Accent fallend |
| 11 | Accent und Mordant |
| 12 | Accent und Trillo |
| 13 | idem |

Vorschlag. Ergänzend ist zu sagen, dass er statt jenes Trillerzeichens oft den Buchstaben *t* oder *tr* setzt und statt des Vorschlagzeichens die je nach ihrer melodischen Aufgabe kürzer oder länger auszuführende Vorhaltnote selbst als kleines Achtel. Nicht aufgezeichnet sind hier der Schleifer, ein durch ein Trillerzeichen mit aufwärts geschwungenem Endstrich gefordertes schnelles, stufenmäßiges Aufsteigen vom Ort des Zeichens in den Hauptton, und die *Acciacatura*, ein durch einen Schrägstrich unter der Note angedeutetes kurzes Anschlagen des tieferen Nachbartons gleichzeitig mit oder vor dem Hauptton.

Voraussetzung eines im Sinne Bachs „manierlichen“ *kantablen* Vortrags ist allerdings, dass man seine Musik nicht in starr akzentuierter, sondern in lebendig fließender rhythmischer Taktbewegung empfindet und auch im Klang nicht starr und gleichförmig, sondern lebensvoll gegliedert und artikuliert; wie ja Bach selbst bezeugtermaßen „so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen wusste, dass jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach“. Hat er doch diese Stücke für das Klavichord, das alte deutsche Hausklavier geschrieben, das er seines mannigfach schattierungsfähigen Tones wegen als „das beste Instrument zum Studieren sowie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung“ besonders liebte.

Der Reinschrift Bachs folgt diese Ausgabe auch in der Verteilung der Stimmen auf beide Systeme: in den zweistimmigen Inventionen hat jede Stimme ihr eigenes System, in den dreistimmigen wechselt die Mittelstimme je nach ihrer Höhenlage das System, ohne Rücksicht darauf, ob sie von der Rechten oder der Linken mitzugreifen ist. Dem heutigen Brauch angeglichen wurden lediglich die Versetzungszeichen und die von Bach im Altschlüssel notierten Stellen. Zur Erleichterung der Spielbarkeit hinzugefügt wurden Fingersatz-Vorschläge. Besonderheiten sind in Anmerkungen erörtert (siehe *Bemerkungen* am Ende des Bandes).

Erlangen, Frühjahr 1970
Rudolf Steglich

Zur revidierten Ausgabe

Rudolf Steglich, der 1976 verstorben ist, hat die Revision seiner Ausgabe nicht mehr selbst vornehmen können. Für die neue Ausgabe wurden die Quellen noch einmal verglichen. Einige Verbesserungen wurden vorgenommen und Inkonsistenzen im Notentext, besonders die Artikulation betreffend, beseitigt. In die *Bemerkungen* wurden die Ergebnisse neuerer Quellenforschung eingearbeitet.

Duisburg, Sommer 1978
G. Henle Verlag

Preface

The title on page V is that placed by Johann Sebastian Bach in 1723 at the head of his fair copy of those two and three part keyboard studies that he had written in preceding years for teaching purposes, having undertaken the musical instruction of his own sons, particularly the eldest, Wilhelm Friedemann. That these little pieces were the work of a musical pedagogue possessing not only creative gifts and a consummate knowledge of art but also a deep sense of artistic responsibility has lent them that potency throughout the ages that makes them even today a groundwork of piano teaching and a real pleasure and delight for all those, who have ears to hear.

The earliest extant copy of the work, largely in Bach's own hand, is found in the *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach begun on Jan. 22, 1720. This contains the two-part pieces *Praeambulum* and the three-part called *Fantasia*. The things that did not seem quite right to him as yet are found in finished form in the fair copy of 1723. The titles have also been changed. Bach now calls the two-part works *Inventio*, the three-part *Sinfonia*. The latter only came to be

known as *Inventions* later on. The only other additions to the fair copy during Bach's further teaching activities were ornaments. Those in the copies by Bach's pupils in excess of Bach's extremely rare use of such signs in his original manuscripts are also largely based on these additions to the fair copy.

For all that, it was thought now and then that these ornaments were merely gew gaw, which to be sure was the fashion at that time, but after all is alien to Bach. Therefore one did not need to bother with these ornaments. But it should be clearly understood that they were musically necessary even for Bach – they were not only “decorative notes” but “expressive sounds”. In the words of Carl Philipp Emanuel Bach, they are “indispensable” since they “connect the notes, enliven them ... help explain their content, provide a considerable part of the occasion and material for a correct manner of performance”, i. e. for an “ornamented” *cantabile* performance; and with these little studies Bach expressly wishes (as he says distinctly in the heading) to “show above all how to acquire a cantabile style in playing”.

But should such an “honest method of instruction” consist in showing the student, by means of small notes and signs, exactly what to do so that now he only needs to imitate it? Surely we cannot think Bach guilty of such an “apish method”! It would also be entirely contrary to the sense of such ornamentation, which most certainly is not a musically-passive playing – active only in the sense of finger dexterity – but a musically-active sensing and shaping of the vigorous emotion inherent in certain melodic notes, which could not be properly expressed in notes in strict rhythm. Therefore in just those pieces where the cantabile content distinctly cries out for ornament, Bach was extremely chary of his embellishments, as in the E flat major and the e minor Sinfonie. These were the principal test pieces for “those desirous of learning”, with which they could experiment and learn how to make the notes “sing and talk”.

Accordingly the present edition fol-

lows Bach's fair copy of 1723. But it cannot disregard the signs that were subsequently added, nor those in Friedemann Bach's *Clavierbüchlein*. Therefore those few signs that Bach was originally content to indicate in the fair copy are given in ordinary notation, those from the *Clavierbüchlein* as well as those added later to the fair copy, in small notation. Those taken from the copies of other Bach pupils that are especially worthy of notice are given in small notation in brackets.

The performer should also study thoroughly the execution of the small signs in relationship with the melody so as to acquire a sensitive feeling for necessary and meaningful embellishment even in those passages where no ornaments are indicated in the old manuscripts. In this way Bach's music will become all the more alive for him.

The "Explanation of Different Signs, showing the correct manner of playing certain Ornaments", with which Bach himself prefaced the *Clavierbüchlein* may serve as guide (see p. VI).

Here Bach uses the French terms *cadence* and *accent* instead of the German *Doppelschlag* and *Vorschlag*. It should also be mentioned that instead of the trill sign, he often employs the letters *t* or *tr* and instead of the appoggiatura sign writes a small eighth-note, which is to be played either long or short according to its melodic task. Not indicated here are the slide, represented by a trill sign with rising stroke at the end, indicating that the main note is to be approached rapidly stepwise from the interval of a third below; and the acciacatura, represented by a diagonal dash under the note, indicating that the lower neighbour note is to be struck quickly before, or simultaneously with, the main note.

A prerequisite to an "ornamented" *cantabile* performance in Bach's sense is, of course, that his music be taken not in a rigorously accented, but a lively, flowing rhythm. The tone should also not be stiff and uniform in quality, but organically constructed and articulated, mobile, full of life; just as Bach himself, as amply testified, "knew how to give

such variety to his playing that in his hands every piece was as eloquent as speech". For he wrote them for the clavier, the old-fashioned German "house clavier", which he considered "the best instrument for study as, in general, for private musical entertainment", and one of which he was especially fond because of its variety in gradations of tone.

This edition also follows Bach's fair copy in the division of the parts on the two staves. In the two-part inventions each part has its own staff. In the three-part inventions the middle voice changes staff according to its pitch, irrespective of whether it is to be played with the right or the left hand. Only the accidentals and the passages notated by Bach in the C clef have been modernized, to conform to present usage. Suggestions for fingering have been added to facilitate execution. Special points are discussed in the accompanying notes (see *Comments* at the end of this volume).

Erlangen, spring 1970
Rudolf Steglich

Note on the Revised Edition

Rudolf Steglich, whose death occurred in 1976, was prevented from undertaking the revision of his edition. In preparing the new edition, the sources were compared once more. A number of improvements were introduced and inconsistencies rectified in the musical text, especially as regards phrasing. In the *Comments*, consideration has also gone to the results of more recent research into the sources.

Duisburg, summer 1978
G. Henle Verlag

Préface

Le titre, reproduit à la page V, est celui que Bach, en 1723, place en tête de la copie au net de ses exercices à deux et trois voix. Il les avait écrits dans les années précédentes pour l'enseignement du clavier, ayant entrepris l'instruction musicale de ses fils et principalement de son aîné, Wilhelm Friedemann. C'est l'œuvre d'un pédagogue ne possédant pas seulement une excellente compréhension de l'art musical et un don créateur, mais qui a mis aussi tout son cœur dans l'œuvre à accomplir. C'est pour cela que ces petits morceaux ont gardé au cours des siècles tout le dynamisme que Bach y a mis et qu'ils servent encore aujourd'hui de base fondamentale à l'enseignement du piano, sans parler de la source inépuisable de joie qu'ils procurent à tous ceux qui savent écouter la musique.

Le plus ancien spécimen que l'on a conservé de cette œuvre, en plus grande partie de la main de Bach, se trouve dans le *Clavierbüchlein* pour Wilhelm Friedemann Bach, commencé le 22 janvier 1720. Les morceaux à deux voix y figurent sous le nom de *Praeambulum* et ceux à trois voix sous celui de *Fantasia*. Ce qui ne lui donne pas encore entière satisfaction sera remanié d'une façon plus perfectionnée dans la copie au net de 1723. Les noms y sont aussi changés: Bach appellera désormais ces morceaux à deux voix *Inventio*, ceux à trois voix *Sinfonia*. Ce n'est que plus tard qu'on prit également l'habitude d'appeler ceux à trois voix inventions. Au cours de son activité de pédagogue, Bach n'ajouta à cette copie que des signes d'ornements. Ceux-ci proviennent des copies d'élèves, Bach n'ayant employé ces signes qu'avec parcimonie dans ses manuscrits. Ils sont tirés en grande partie des additions faites à la copie au net.

On a parfois cru que ces ornements n'étaient que des enjolivures décoratives en vogue à cette époque, mais au fond ne répondant pas à la nature de Bach, et qu'il ne serait donc pas nécessaire de s'occuper de ces «manières». Mais bien

entendu, ils étaient pour Bach quelque chose de musicalement nécessaire, non pas de la décoration, mais des sons expressifs; non pas un placage extérieur, mais bien une expression intérieure du ciselé mélodique. Pour employer les paroles de Carl Philipp Emanuel Bach: «ils sont indispensables, car ils unissent les notes entre elles, ils les animent, ... ils aident à en faire comprendre la teneur, ils indiquent, pour une bonne part, la matière et l'étoffe dont on doit se servir pour obtenir une bonne interprétation», c'est-à-dire un bon *cantabile*. Dans ces morceaux destinés à l'enseignement, Bach veut «surtout montrer», comme il l'exprime clairement dans son introduction, «comment on peut arriver à l'art du cantabile».

Cette «véritable introduction» doit-elle se contenter de montrer à l'élève par des notes et des signes rien que ce qu'il doit imiter? Nous ne voulons pas croire que Bach était capable d'employer une telle méthode! Elle serait en contradiction avec le sens de ces ornements qui ne sont pas musicalement passifs, autrement dit seulement actifs au point de vue des doigts, mais bien faits pour exprimer l'émotion vivante renfermée dans certaines notes de la mélodie et que les notes de valeur ne rendraient pas aussi bien. C'est pourquoi Bach a été très réservé quant aux prescriptions d'ornements, principalement dans les morceaux dont le caractère cantabile en demandait, comme par exemple dans la *sinfonia* en mi bémol majeur et en mi mineur. C'étaient des morceaux d'étude par excellence où les élèves pouvaient apprendre par eux-mêmes à faire chanter et parler les notes.

La présente édition se conforme à la copie au net faite par Bach en 1723. Elle ne doit cependant pas exclure les signes qui y ont été ajoutés ultérieurement aussi bien que ceux du *Clavierbüchlein* de Friedemann Bach. Dans ce sens, les quelques signes dont Bach se contentait

d'abord dans sa copie sont marqués en caractères ordinaires. Ceux qui ont été marqués en plus dans le *Clavierbüchlein* et ceux ajoutés plus tard à la copie sont rendus en petits caractères; ceux provenant des copies d'élèves ayant une valeur particulière sont rendus entre parenthèses et en petits caractères.

L'exécutant devrait aussi étudier à fond l'exécution des petits signes en rapport avec la mélodie pour pouvoir acquérir le sentiment où la broderie ornementale devra être employée avec nécessité et compréhension, même aux endroits où les anciens manuscrits ne mettent pas de signes. La musique de Bach lui deviendra ainsi d'autant plus vivante.

Comme directives, on se servira des «explications des différents signes» ajoutés de la main de Bach au *Clavierbüchlein* «et indiquant la façon de jouer convenablement» (cf. p. VI).

Bach emploie ici les désignations françaises «*cadence*» et «*accent*» au lieu des allemandes «*Doppelschlag*» (groupetto) et «*Vorschlag*» (appoggiature). En plus, il faut ajouter qu'à la place du signe de trille il écrit souvent les lettres *t* ou *tr* et qu'au lieu du signe d'appoggiature il met plutôt une petite croche qui, en tant qu'ornement, devra être jouée plus au moins brièvement selon sa tâche mélodique. Le coulé, désigné par un signe de trille terminé par une courbe dirigée vers le haut et signifiant une montée rapide par degré, à partir de ce signe jusqu'au ton principal, n'est pas indiqué ici. Il en est de même pour les acciaccatures indiquées par une barre en biais en dessous de la note et signifiant l'attaque de la note voisine la plus basse en même temps ou avant la note principale.

Pour exécuter le *cantabile* «ornementé», comme Bach l'entendait, il ne faut pas jouer d'une façon rigide et martelée, mais bien en rythme souple et animé; la sonorité ne doit pas être dure et monotone, mais vivante et articulée comme la

rendait Bach qui, d'après un témoin, «savait apporter tant de variété à son jeu que chaque morceau sous ses doigts ressemblait en quelque sorte à un discours». N'a-t-il pas composé ces morceaux pour le clavicorde, ce vieil instrument familial allemand, qu'il aimait beaucoup et dont les sons finement nuancés lui faisaient dire que c'était le meilleur instrument pour l'étude et en général pour les récréations musicales dans l'intimité.

Cette édition s'en tient à la copie au net de Bach, également en ce qui concerne la distribution des voix sur les deux portées: Dans les inventions à deux voix chaque voix a sa propre portée. Dans celle à trois voix, la voix moyenne change de portée suivant sa hauteur sans tenir compte si elle doit être jouée par la main droite ou par la main gauche. Les altérations ainsi que les endroits écrits en clef d'ut par Bach sont adaptés à l'usage actuel. Pour faciliter l'exécution, une proposition de doigté a été ajoutée. Les particularités sont expliquées aux annotations (voir les *Remarques* à la fin du volume).

Erlangen, printemps 1970
Rudolf Steglich

A propos de l'édition révisée

Rudolf Steglich, décédé en 1976, n'a plus eu le temps de procéder lui-même à la révision de son édition. Les sources ont été une nouvelle fois comparées pour la nouvelle édition. Quelques améliorations ont été apportées et certaines inconséquences du texte, en particulier en ce qui concerne l'articulation, corrigées. Les résultats des recherches les plus récentes relatives aux sources ont été insérés dans les *Remarques*.

Duisburg, été 1978
G. Henle Verlag