

J. S. Bach

Inventions and Sinfonias(2and3 part Inventions)

Johann Sebastian Bach

Bach

巴赫 创意曲

(BWV 772-801)

Ratz / Fussl / Jonas

1

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

巴赫《创意曲》:二声部与三声部/维也纳原始出版社编. —上海:上海教育出版社,2005.6
ISBN 7-5444-0201-0

I. 巴... II. 维... III. 钢琴—创意曲—德国
IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 066730 号

J.S. Bach

Inventionen und Sinfonien BWV 772—801

© 1973 by WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien

巴赫《创意曲》(二声部与三声部)

责任编辑 梅雪林

巴赫《创意曲》(二声部与三声部)

上海世纪出版集团 出版发行
上海教育出版社

易文网:www.ewen.cc

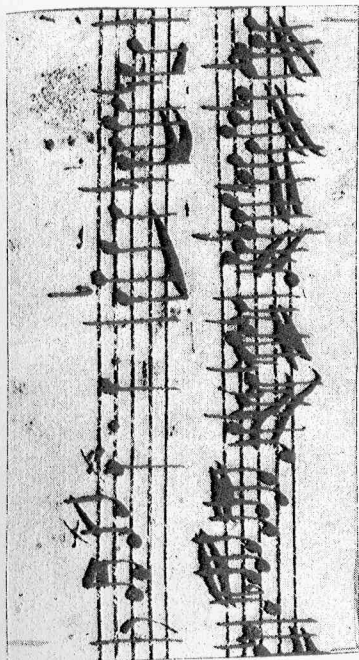
(上海永福路 123 号 邮政编码:200031)

各地新华书店经销 商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷

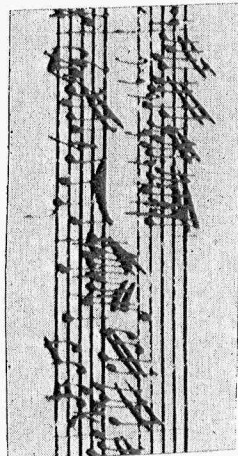
开本 960×1280 1/16 印张 6.5

2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

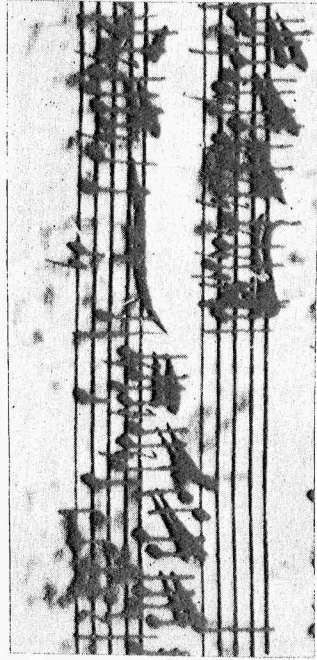
ISBN 7-5444-0201-0/J·0013 定价:18.00 元



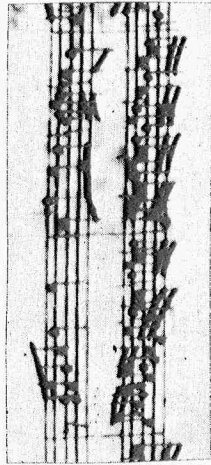
A



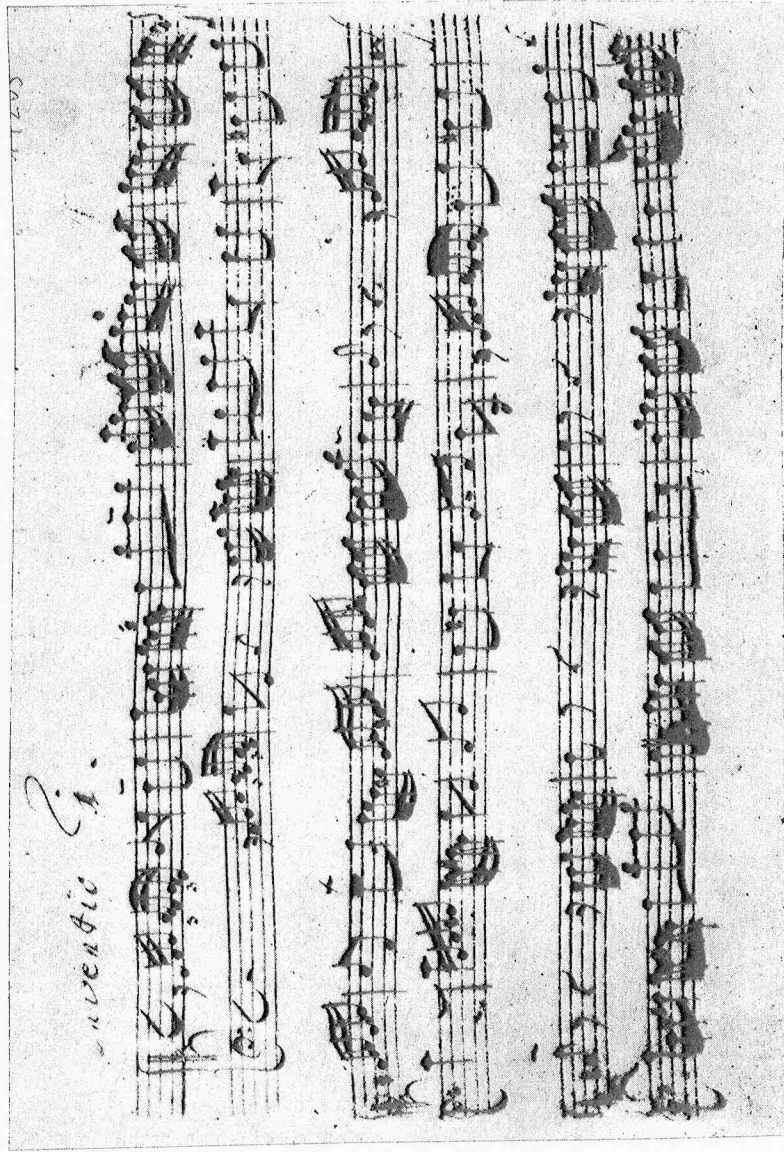
B



C



D



A B C D : Inventio 5

Takt 17/18 in Quelle A—D / Bars 17/18 in sources A—D

(Quellen A, C / Sources A, C:
Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, DDR)

(Quelle B / Source B:
Library of the School of Music, Yale University,
New Haven, Connecticut, USA)

(Quelle D / Source D:
Gemeentemuseum 's Gravenhage, Nederlande)

Rechts oben: Schluß von Inventio 8 in Quelle B
in der Handschrift von W. Friedemann Bach

Right above: Conclusion of Inventio 8 in source B
in the handwriting of W. Friedemann Bach

Links unten: Beginn von Inventio 1 in Quelle A (Autograph)
Left below: Beginning of Inventio 1 in source A (autograph)

序

上海音乐学院附中校长 赵晓生

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清明於
上海音乐学院附中

Wiener Urtext Edition

UT 50042a

Johann Sebastian Bach

Inventionen und Sinfonien (Zwei- und dreistimmige Inventionen) (Two and Three Part Inventions)

BWV 772–801

Nach Autographen und Abschriften herausgegeben und kommentiert von Erwin Ratz und Karl Heinz Füssl
Fingersätze von Oswald Jonas

Edited and annotated from autographs and manuscript copies by Erwin Ratz and Karl Heinz Füssl
Fingering by Oswald Jonas

Ausgabe ohne Kommentare zur Ornamentik und den Formprinzipien
Edition without Commentaries on Ornamentation and Formal Principles

Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz und Universal Edition, Wien

© 1973 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien · Printed in Austria
Neunte Auflage / Ninth Edition

ISMN M-50057-042-4

INDEX

Vorwort	5
Preface	8

Inventio

1 C-Dur / C major BWV 772	12
-------------------------------------	----



2 c-Moll / C minor BWV 773	14
--------------------------------------	----



3 D-Dur / D major BWV 774	16
-------------------------------------	----



4 d-Moll / D minor BWV 775	18
--------------------------------------	----



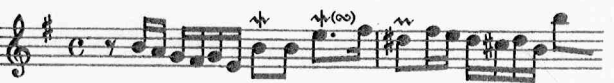
5 Es-Dur / E flat major BWV 776	20
---	----



6 E-Dur / E major BWV 777	22
-------------------------------------	----



7 e-Moll / E minor BWV 778	24
--------------------------------------	----



8 F-Dur / F major BWV 779	26
-------------------------------------	----



9 f-Moll / F minor BWV 780	28
--------------------------------------	----



10 G-Dur / G major BWV 781	30
--------------------------------------	----



11 g-Moll / G minor BWV 782	32
---------------------------------------	----



12 A-Dur / A major BWV 783	34
--------------------------------------	----



13 a-Moll / A minor BWV 784	36
---------------------------------------	----



14 B-Dur / B flat major BWV 785	38
---	----



15 h-Moll / B minor BWV 786	40
---------------------------------------	----



Sinfonia

1 C-Dur / C major BWV 787	42
-------------------------------------	----



2 c-Moll / C minor BWV 788	44
--------------------------------------	----



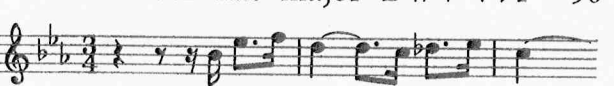
3 D-Dur / D major BWV 789	46
-------------------------------------	----



4 d-Moll / D minor BWV 790	48
--------------------------------------	----



5 Es-Dur / E flat major BWV 791	50
---	----



6 E-Dur / E major BWV 792	54
-------------------------------------	----



7 e-Moll / E minor BWV 793	56
--------------------------------------	----



8 F-Dur / F major BWV 794 . . . 58



9 f-Moll / F minor BWV 795 . . . 60



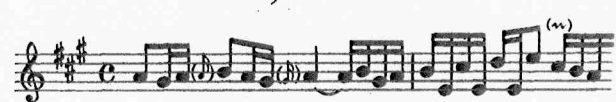
10 G-Dur / G major BWV 796 . . . 62



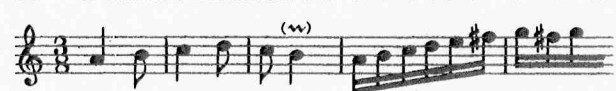
11 g-Moll / G minor BWV 797 . . . 64



12 A-Dur / A major BWV 798 . . . 66



13 a-Moll / A minor BWV 799 . . . 68



14 B-Dur / B flat major BWV 800 70



15 h-Moll / B minor BWV 801 . . . 72



Anhang / Appendix

Verzierte Fassungen / Embellished Versions

Sinfonia

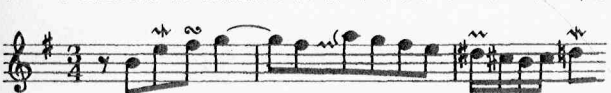
3 D-Dur / D major BWV 789 . . . 74



4 d-Moll / D minor BWV 790 . . . 76



7 e-Moll / E minor BWV 793 . . . 78



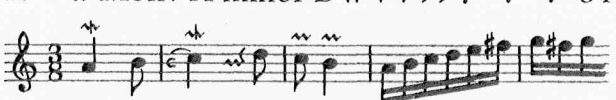
9 f-Moll / F minor BWV 795 . . . 80



11 g-Moll / G minor BWV 797 . . . 82



13 a-Moll / A minor BWV 799 . . . 84



Rhythmische Variante / Rhythmical Variant

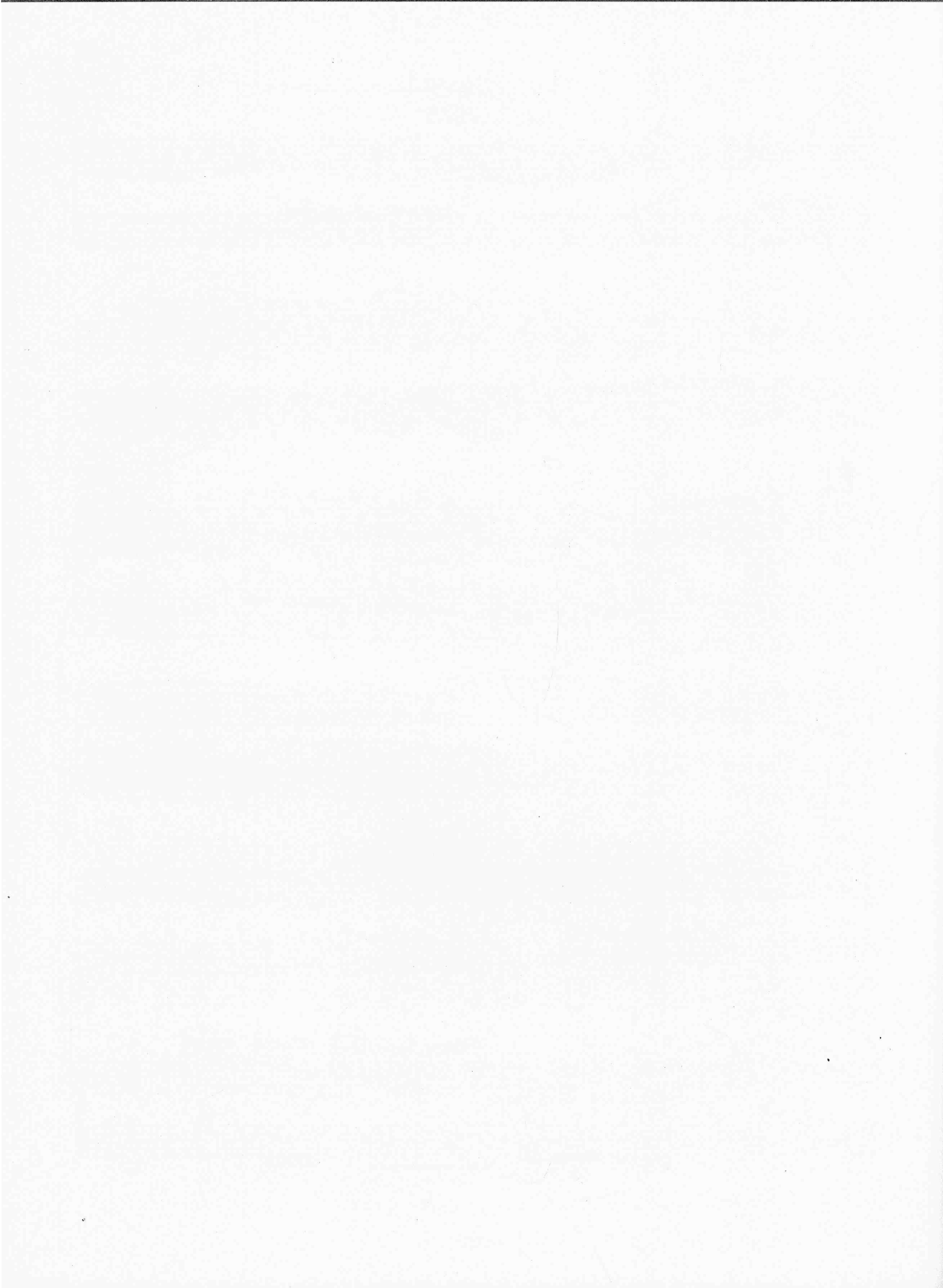
Inventio

1 C-Dur / C major BWV 772 a . . . 86



Kritische Anmerkungen 89

Critical Notes 95



VORWORT

Aufrichtige Anleitung,
Wormit denen Liebhabern des *Clavires*,
besonders aber denen Lehrbegierigen,
eine deutliche Art gezeigt wird, nicht
alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen
zu lernen, sondern auch bey weiteren
progressen auch (2) mit dreyen *obligaten*
Partien richtig und wohl zu verfahren,
anbey auch zugleich gute *inventiones*
nicht alleine zu bekommen, sondern auch
selbige wohl durchzuführen, am aller-
meisten aber eine *cantabile* Art im Spielen
zu erlangen, und darneben einen starcken
Vorsmack von der *Composition* zu
überkommen.

Verfertigt
von

Joh: Seb: Bach.

Hochf. Anhalt-Cöthe-
nischen Capellmeister

Anno Christi 1723

Diese Anleitung zeigt, was Bach heranzubilden für wesentlich hielt, wenn er junge Musiker in die Lehre nahm. Bachs erste Schüler waren seine eigenen Söhne. Für den ältesten, den zehnjährigen Wilhelm Friedemann, legte er 1720 ein „Klavierbüchlein“ an, in welches er, neben einer Einführung in die musikalischen Grundbegriffe wie Claves signatae, Manierentabelle und Applicatio (Fingersätze), kleine Musikstücke eigener und einige fremder Herkunft eintrug. Es enthält aber zu gleichen Teilen auch Eintragungen Wilhelm Friedemanns: Abschriften von Stücken des Vaters (so einige der Inventionen) und erste eigene Kompositionsversuche. Bach hat in den Text der Inventionen und Sinfonien immer wieder korrigierend eingegriffen, und gerade der unverkennbar didaktische Zweck des Klavierbüchleins mag eine Reinschrift notwendig gemacht haben, welche dann drei Jahre später erfolgt ist.

Die neue Ausgabe eines derart verbreiteten Werkes bedarf einer Begründung, und diese kann nicht im Notentext allein beschlossen liegen. Die für die Erstellung des authentischen Textes bedeutsamen Quellen und deren Bewertung sind längst Gegenstand intensiver kontinuierlicher Forschung, deren Ergebnis auch dem interessierten Laien zugänglich ist; die Herausgeber verweisen aus der Fülle der Publikationen auf die von Ludwig Landshoff (1933) und auf die Forschungsergebnisse neueren Datums: auf die 1962 von Wolfgang Plath besorgte Ausgabe des „Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach“ (Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Band 5), welche wissenschaftliche Genauigkeit mit musikalischer Sachkenntnis aufs glücklichste kombiniert und auf die 1970 von Georg von Dadelsen edierten „Inventionen und Sinfonien“ (Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Band 3), deren Kritischer Bericht zur Zeit

der Vorbereitung unserer Ausgabe allerdings noch nicht vorliegt. Mit diesen beiden Quellenausgaben sind die beiden von Bach geschriebenen Vorlagen des Werkes wissenschaftlich erschlossen, so daß unsere Ausgabe darauf verzichtet, sämtliche Quellen erneut zu zitieren und zu bewerten und sich lieber eines bisher vernachlässigten Aspektes annimmt, den Bach last, not least, in seiner „Anleitung“ erwähnt: „einen starcken Vorsmack von der *Composition* zu überkommen.“

In „Eigenart und Bestimmung des Klavierbüchleins“¹⁾ bemerkt Wolfgang Plath, daß die herkömmliche Anschauung, darin „so etwas wie einen Klavierlehrgang J. S. Bachs“ zu sehen, nicht zutrifft. „Hierzu genügt vielleicht die Bemerkung, daß der Lehre Bachs ein beziehungsloser, lediglich auf Vermittlung technischer Fertigkeit bedachter Klavierunterricht durchaus fremd ist... Die ersten, kat'exochen didaktischen Einträge mag J. S. Bach sozusagen ‚pro memoria‘ vorgenommen haben, auch wohl zur Illustration der trockenen Manierentabelle. Spätestens aber an der Stelle, wo nach der Vorzeichnung des Vaters die unsichere Schreiberhand Wilhelm Friedemanns einsetzt, wird die eigentliche Bestimmung des Büchleins offenbar: die Allemande Nr. 6 ist... eine Kompositionsübung. Ohne Zweifel ist auch der weitere Verlauf der Niederschriften als Fortgang des kompositorischen Propädeutikums zu verstehen. Die von der Hand J. S. Bachs eingeschriebenen Stücke sind primär Kompositionsmodelle, wenngleich sie nebenher auch wohl als Spielstücke gedient haben mögen. Wenn Wilhelm Friedemann kopiert, so gewiß nicht nur, um sich in der Kunst des Notenschreibens zu üben, sondern um im Nachvollzug der Niederschrift zugleich auch die kompositorischen Prinzipien der väterlichen Modellkomposition zu begreifen.“

Die „Invention“ ist, wie der Name sagt, ein Beispiel für die Kunst der musikalischen Erfindung und kein bestimmter Formtypus. Wir haben es hier mit dem einzigen Lehrbuch der Komposition zu tun, das wir von einem Meister besitzen. Erwin Ratz, der Mitherausgeber, bemerkt hierzu: „Wohl gibt es Lehrbücher des Generalbasses, des Kontrapunkts, der Fugentechnik, die von Meistern stammen (Ph. Em. Bach, J. J. Fux, Marpurg etc.), aber das, was wir als Kompositionstechnik im höheren Sinne verstehen und was ja erst an das eigentliche Künstlerische und Kunstvolle heranführt, das wurde von den Meistern nur an Hand der Werke gelehrt und

¹⁾ NBA, V/5, Kritischer Bericht, Bärenreiter, Kassel etc., 1963, S. 70 f.

den Schülern gezeigt. Was an Lehrbüchern im 19. Jh. entstand, waren fast durchwegs recht unvollkommene Versuche, die dem Kunstwerk zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten systematisch darzustellen. Sie waren unvollkommen in doppelter Hinsicht: Soweit sie Beispiele aus Meisterwerken anführten, war das Wesentliche oft nicht erkannt, wenn sie aber gar eigene Beispiele brachten, so zeigte sich erst recht, wie wenig ihre Verfasser von dem, was die Größe der Meister ausmacht, erfaßt hatten. So müssen wir es als einen glücklichen Umstand betrachten, daß Bach in den Inventionen ein Werk in unsere Hände gegeben hat, das, wenn wir es richtig zu verstehen suchen, weit in die Zukunft weist und uns das Verständnis der Werke auch späterer Meister erschließen kann.²⁾

Es schien uns unerlässlich, in einigen Fällen der wohlbekannten endgültigen Gestalt, die auf Bachs Reinschrift von 1723 zurückgeht, die frühere Version einzelner Stücke, wie sie im „Klavierbüchlein“ überliefert ist, gegenüberzustellen — entweder in den Kritischen Anmerkungen oder in dem Abschnitt „Zu den Formprinzipien“. Derartige Varianten kompositorischer Art, wie Abweichungen, Verbesserungen sowie Passagen, die später erweitert worden sind, aber auch gelegentlich Lesarten „ante correcturam“ bieten sich als ideale Basis für kompositionstechnische Erläuterungen an. Außer dem Material, das die Werke in ihrer definitiven Gestalt bieten, ist damit durch Kenntnis früher oder später geänderter Lesarten von manchem dieser Stücke weiteres Material erschlossen, das uns instandsetzt, in Einzelfällen den vielfältigen Gründen für nachträgliches Ändern oder gar dem zeitlichen Nacheinander kompositorischer Vorgänge nachzuspüren.

Unsere Ausgabe basiert auf vier Quellen. Zwei sind von J. S. Bach geschrieben, zwei stammen aus seinem engsten Schülerkreis.

Die Hauptquelle (A) ist das Autograph aus dem Jahre 1723, eine Reinschrift, die nur wenig Korrekturen und Schreibirrtümer, aber zahlreiche später hinzugefügte Verzierungen enthält.

Das schon mehrmals erwähnte „Klavierbüchlein“ von 1720 (B) enthält u. a. die erste Niederschrift aller vorliegenden Werke, ausgenommen einige Stücke, welche Wilhelm Friedemann eingetragen hat.

Die zwei weiteren Handschriften — die eines unbekannten Bach-Schülers (C) um 1723 (?), welche früher als Autograph J. S. Bachs galt und aus dem Besitz Wilhelm Friedemanns stammt, sowie eine Kopie nach A (1725 fertiggestellt von der Hand Heinrich Nicolaus Gerbers (D) — sind, auch ihrer reichen Ornamentik wegen, bedeutsam.

Über die gelegentliche Heranziehung einer jüngeren Abschrift nach dem „Klavierbüchlein“ siehe die Kritischen Anmerkungen.

Verhältnismäßig breiten Raum nehmen in unserer Ausgabe die Erläuterungen über die Ornamente ein. Wir wissen aus Erfahrung, daß es hier, gerade im Bereich des Musikunterrichtes, eine empfindlich spürbare Lücke zu schließen gilt. Bezüglich Ornamentik glauben Musiker entweder kritiklos, was sie irgendwann einmal darüber gehört haben, oder aber sie sind verwirrt, abgeschreckt, entmutigt von den Widersprüchen der Theoretiker und meiden deshalb tunlichst etwas, das man nicht genau wissen kann. Wir aber beabsichtigen nicht mehr und nicht weniger, als das Interesse und die Experimentierfreude des ausübenden Musikers auf diesem Gebiet zu ermuntern.

Bach selbst ist in seinen beiden überlieferten Niederschriften mit den Verzierungen — wohl aus erzieherischen Gründen — zunächst äußerst sparsam verfahren. Auffallend ist, daß gerade jene Stücke, die anfangs wenig (wie Sinfonia 5, 11 und 13) oder gar keine Verzierungen enthalten haben (wie Sinfonia 7 und 9), im Lauf der Zeit entweder im Autograph oder in den Abschriften seiner Schüler zu den am reichsten mit Verzierungen ausgestatteten geworden sind. Wir dürfen annehmen, daß Bachs Unterrichtsweise u. a. auch darin bestand, in seinen Schülern statt mechanischer Fingerfertigkeit, die sich im Abspielen eines fix und fertigen Textes erschöpft, „musikalisch-aktives Erspüren und Ausgestalten der in gewissen Melodietönen lebendigen Bewegtheit, die in taktfesten Noten gar nicht recht zu fassen wäre“³⁾, heranzubilden — ein Moment, welches im Musikunterricht von heute leider vernachlässigt ist. Bach wird wohl mit den zunächst ausgesparten und später eingefügten Verzierungen seinen Schülern gezeigt haben, wann und wo diese oder jene Verzierung „unentbehrlich“ sei, um den musikalischen „Inhalt erklären“ zu helfen (wie es, dreißig Jahre später, Ph. Em. Bach formuliert hat), um die Klänge „singen und reden“ zu lassen, mit einem Wort, um „eine *cantabile* Art im Spielen zu erlangen“.

Sowohl das Studium der Quellen als auch das Studium am Instrument hat uns in der Überzeugung gestärkt, daß in der Frage der in unserer Ausgabe zusammengetragenen mehr oder weniger authentischen Verzierungen die sonst verpönte „Vermischung“ im Notentext zulässig ist, weil sie, trotz Herkunft aus mehreren Quellen, in ihrer Gesamtheit einander nicht ausschließen, sondern sich zu einem überaus lebendigen und eindrucksvollen Bild damaliger Musizierpraxis fügen. Wir sind überzeugt, daß alle Verzierungen, die im Notentext und in den

²⁾ Erwin Ratz: „Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien zu den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens.“ 1. Auflage: Wien, 1951; 2. Auflage: Universal Edition, Wien, 1968, S. 17 f.

³⁾ Rudolf Steglich: Inventionen und Sinfonien, Vorwort. G. Henle, Duisburg, 1955.

im Anhang wiedergegebenen „verzierten Fassungen“ niedergelegt worden sind, über den instruktiven Wert hinaus ihre künstlerische Bedeutung für jedes einzelne Stück haben, worüber wir im Abschnitt „Zur Ornamentik“ näher eingehen wollen.

Die Herkunft der Verzierungen ist, wie folgt, im Notentext gekennzeichnet:

Verzierungen aus A: Normalstich,
später hinzugefügte Verzierungen: Kleinstich,

Verzierungen aus B: Normalstich, rund geklammert,

Verzierungen aus C und D: Kleinstich, rund geklammert.

Im Abschnitt „Zur Ornamentik“ ist dann lediglich vermerkt, in welcher Quelle Ornamente fehlen oder gegenüber A abweichend notiert sind.

Einige der Sinfonien sind in C und D reich verziert überliefert, die Sinfonia 5 in D sogar von der Hand J. S. Bachs. Um ein klares Notenbild bemüht, nehmen wir davon Abstand, die in den Abschriften nachträglich eingefügten Verzierungen in den Haupttext einzuarbeiten und diesen mit eingeklammerten Zusätzen zu übersäen: Im Notentext der Sinfonien 3, 4, 7, 9, 11 und 13 ist deshalb auf die Wiedergabe der „verzierten Fassung“ im Anhang verwiesen. Die verzierte Fassung von Sinfonia 5 verbleibt im Haupttext — sie ist insofern ein Sonderfall, als Bach die Auszierung sowohl in seinem Autograph von 1723 als auch, geringfügig abweichend, in Gerbers Abschrift vorgenommen hat. Die Herkunft der Verzierungen ist deshalb in diesem Fall anders als sonst gekennzeichnet (siehe die Fußnote auf S. 52).

Von Bachs Hand existiert im „Klavierbüchlein“ eine „Explication“ der gebräuchlichen Verzierungen, die wir dem Vorwort folgen lassen. Der Abschnitt „Zur Ornamentik“ enthält außer einer Einführung eine kurze Besprechung der einzelnen Siglen im allgemeinen, kombiniert mit unseren Ausführungsvorschlägen an Hand der einzelnen Stücke. Nichtsdestoweniger ist vereinzelt eine aktuell bedeutsame Information als Fußnote im Notentext gegeben, u. a. die Ausführung von Verzierungen, die in Bachs Tabelle fehlen, oder wo bestimmte Siglen (beispielsweise $\sim$ für den langen Triller) dem Spieler von heute als mehrdeutig zu Bewußtsein kommen sollen oder aber verschiedene Ausführungsmöglichkeiten zulassen. Obwohl in den Quellen die Vorschlagszeichen in zweierlei Notation überliefert sind (in der üblichen Form als kleine Note wie auch als „accent“-Zeichen c oder $\subset$), wurde im Notentext (ausgenommen die „verzierten Fassungen“ im

Anhang) einfachheitshalber die heute geläufige Notation als (variable) kleine Note gewählt.

Der Notentext der Vorlagen enthält keine dem Ornament beigefügte Akzidentien; wir haben darum auf deren Ergänzung verzichtet. Die Nebennoten von Ornamenten sind entweder leitereigen oder durch unmittelbar benachbarte Alteration bedingt; die untere Nebennote eines Mordentes oder Doppelschlages auf dem Grundton einer Moll-Skala beispielsweise wird selbstverständlich durch einen Halbtonschritt gebildet. Auf Zweifelsfälle ist im Abschnitt „Zur Ornamentik“ hingewiesen.

Die Placierung der Fingersätze — oberhalb der Noten für die rechte Hand, unterhalb der Noten für die linke Hand geltend — macht die Verteilung der Stimmen auf die beiden Hände deutlich. Die Ausführung der Verzierungen selbst ist mittels Fingersatz nicht gedeutet, um nicht eine einzige mögliche Art der Ausführung zu suggerieren. Er gilt also sowohl für den verzierten als auch für den unverzierten Text und ist so abgefaßt, daß er nicht geändert werden muß, sobald bei fortgesetztem Studium die Verzierungen in das Spiel einbezogen sind. Wenn aus spieltechnischen Gründen ein Fingersatz oberhalb oder unterhalb einer verzierten Note zu stehen kommt, so gilt dieser ausnahmslos für die Hauptnote der Verzierung.

Die originalen Schlüssel (Sopran-, Alt- und Baßschlüssel) sind durch moderne ersetzt worden; die Verteilung der Stimmen auf die beiden Systeme mußte daher gegenüber der Originalnotation manchmal geändert werden, obgleich sie dieser weitmöglichst folgt. Die Balkensetzung folgt beinahe ausnahmslos dem Autograph von 1723. Akzidentien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt worden; etwa sich ergebende Probleme sind in Zweifelsfällen im Detailkommentar der Kritischen Anmerkungen erwähnt. Fehlende Ganztaktpausen sind stillschweigend ergänzt worden, Schreibirrtümer in C und D finden keine Erwähnung.

Die Herausgeber danken Frau Christa Landon, Wien, und Herrn Dr. Hans-Christian Müller, Mainz, für die freundschaftliche Hilfe bei Diskussion textlicher Probleme, ferner Herrn Dr. Clemens v. Gleich, Haags Gemeentemuseum, Niederlande, für die Erlaubnis, die Abschrift Gerbers einzusehen und teilweise zu reproduzieren, sowie Herrn Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, und dem Bärenreiter-Verlag, Kassel, für die freundliche Genehmigung, Teilergebnisse des Kritischen Berichtes zu NBA, V/5 für die vorliegende Ausgabe zu verwerten.

Karl Heinz Füssl

PREFACE

A sincere guide, in which lovers of keyboard music, and particularly those desiring to learn, are shown in a clear way not only (1) how to play faultlessly in 2 parts, but also, upon further progress, (2) how to treat three obbligato parts correctly and well; and at the same time not only to be inspired with good inventions but to develop them properly; and most of all to achieve a cantabile manner of playing and to gain a strong foretaste of composition.

Prepared

by

Joh: Seb: Bach.

Master of the Chapel to
His Serene Highness, the
Prince of Anhalt-Cöthen

A. D. 1723

This preamble tells us what Bach considered essential in the training of young musicians. Bach's first pupils were his own sons. For the eldest, ten-year-old Wilhelm Friedemann, he put together in 1720 a "Klavierbüchlein" containing little pieces by himself and other composers, as well as an introduction to musical fundamentals such as *claves signatae*, ornaments and "applicatio" (fingering). Part of the book, however, is in Wilhelm Friedemann's hand: copies of some of his father's pieces (among them several of the Inventions), and his own initial ventures in composition. Again and again the elder Bach made corrections in the Inventions and Sinfonias, and the avowedly didactic purpose of the "Klavierbüchlein" may have made necessary the fair copy which was written three years later.

A new edition of a work so universally known requires some justification, and this cannot be drawn exclusively from the musical text. The sources basic to the preparation of an authentic text, and the assessment of those sources, have long been the subject of the most intensive kind of musicological research, the results of which are available not only to scholars but to the interested musical layman as well. From the wealth of publications, the editors of the present edition would single out the study by Ludwig Landshoff (1933) and two products of more recent investigation: the 1962 edition by Wolfgang Plath of the "Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach" (Neue Bach-Ausgabe, Series V, Vol. 5), a rare and eminently successful union of musicological accuracy and musical knowledge; and the edition of the "Inventionen und Sinfonien" (Neue Bach-Ausgabe, Series V, Vol. 3) by Georg von Dadelsen (1970), whose editor's report had not yet been published

when our edition was prepared. In these two source-editions, both the Bach holograph sources of the work are thoroughly examined and illuminated. Our edition can therefore dispense with citing and assessing all the sources yet again. Instead, we prefer to concentrate on an aspect which has so far been neglected. In his preamble, Bach mentions it last but by no means least: "to gain a strong foretaste of composition."

In "Eigenart und Bestimmung des Klavierbüchleins"¹⁾ (Nature and Purpose of the Klavierbüchlein), Wolfgang Plath writes that the traditional view of the Klavierbüchlein as "something on the order of a keyboard course by J. S. Bach" does not hold good. "In this regard, it may be enough to observe that keyboard instruction devoid of further ramifications and aiming at imparting merely technical dexterity is utterly foreign to Bach's method... Bach may have made the first, purely didactic, entries as it were 'pro memoria', and to illustrate a dry table of ornaments. But the real purpose of the book becomes clear, at the latest, at the point where Wilhelm Friedemann's uncertain hand sets in imitation of his father: the Allemande No. 6 is... a composition exercise. And the further exercises are doubtless to be understood as the continuation of an initiation into compositional principles. The pieces written down by J. S. Bach are primarily composition models, although they may certainly have served as performance pieces besides. When Wilhelm Friedemann copies, it is not only to train his hand at writing notes, but also to grasp the compositional principles in his father's model pieces, by the simple expedient of writing them down."

The "Invention" is not a musical form; as the name states, its point is the invention and treatment of a musical idea. What we have here is the only composition manual ever written by a great master. Erwin Ratz, co-editor of the present edition, writes in this connection: "There are of course manuals written by masters on thoroughbass, counterpoint and fugue (C. P. E. Bach, J. J. Fux, Marpurg, etc.); but when it came to teaching what we understand as the technique of composition in the higher sense — the technique leading from craft to art — the masters took musical works themselves as demonstration objects for their pupils. Almost without exception, the textbooks written in the 19th century were quite defective attempts to show,

¹⁾ NBA, V/5, Kritischer Bericht, Bärenreiter, Kassel etc., 1963, p. 70 f.

as a system, the axioms on which works of art were based. These textbooks were defective in two ways: when the authors quoted examples from masterpieces, they often failed to grasp the essential point; and when they gave original examples, they showed more than ever how little they had comprehended of what actually makes a master great. Thus we may count it a fortunate circumstance that Bach has given us, in the *Inventionen*, a work that — if we seek to understand it correctly — points far into the future, a work that can help us to understand compositions by later masters as well.”²⁾

In some instances we have considered it indispensable to contrast (either in the Critical Notes or in the section entitled “The Formal Principles”) the familiar definitive version of a piece from Bach’s fair copy of 1723 with the earlier version in the “*Klavierbüchlein*”. The compositional variants — divergencies, improvements, subsequent expansions — as well as occasional “ante correcturam” readings, provide an ideal basis for explanations of a compositional nature. Apart from the material presented by the works in their definitive form, knowledge of the earlier readings in many of these pieces offers further material which enables us to discover the reasoning behind a given alteration, and even the sequence of compositional processes.

Our edition is based on four sources. Two of them were written by J. S. Bach, the other two originate from his immediate circle of pupils.

The principal source (A) is the autograph of 1723, a fair copy showing only a few corrections and slips of the pen, but numerous ornaments added later.

The “*Klavierbüchlein*” of 1720 (B) contains *inter alia* the first version of all the works in our edition; a few pieces were copied by Wilhelm Friedemann.

The other two manuscripts are significant for their ornamentation. One is by an unknown Bach pupil (C) and dates from c. 1723 (?); it was earlier thought to be a J. S. Bach autograph, and was owned by Wilhelm Friedemann. The other (D) is a copy of A (completed in 1725) in the handwriting of Heinrich Nicolaus Gerber.

A later copy of the “*Klavierbüchlein*” was occasionally consulted; see the Critical Notes for particulars.

A relatively large amount of space is devoted in this edition to comments on ornaments. We know from experience that here a large gap — particularly apparent in the field of music instruction — remains

to be closed. Musicians tend either to believe uncritically whatever they may have heard about ornamentation at one time or another, or to become confused, intimidated and discouraged by the heated scholarly debates on the subject, and thus resolve to avoid, if possible, something about which there can be no unanimous opinion. It is our aim to awaken the practical musician’s interest in the matter and to encourage him to experiment in this direction.

In both of his manuscripts Bach began by being extremely sparing in his use of ornaments — probably for pedagogical reasons. It is interesting to observe that precisely those pieces whose initial version shows little ornamentation (e. g. *Sinfonias* 5, 11 and 13) or none at all (*Sinfonias* 7, 9) became in time the ones which were the most lavishly embellished, either in the autograph or in the copies made by Bach’s pupils. It is apparent that Bach’s method of instruction included giving his pupils not a mechanical manual dexterity aimed at merely playing off a musical text, but rather “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.”³⁾ This is a point which is unfortunately neglected in present-day music instruction. Bach’s reason for leaving out the ornaments at first, and adding them later, was surely to show his pupils when and where one or another ornament was “indispensable” in helping to “explain the musical content” (as C. P. E. Bach put it thirty years later), in allowing the sounds to “sing and speak”, in short, “to achieve a cantabile manner of playing”.

Study of the sources and study at the keyboard have served to strengthen our conviction that, with regard to the compilation of more or less authentic ornaments in this edition, an “intermingling” is admissible. Our reason for committing what is usually a capital crime in an “Urtext” edition is that the ornaments, despite their origin in several different sources, do not, taken together, exclude one another; instead, they combine to form a quite lively and impressive picture of the musical practice of the time. We are convinced that all the ornaments appearing in the main text and in the “embellished versions” printed in the Appendix have, in addition to their instructional value, an artistic significance for each and every piece. This latter point is discussed in detail in the section entitled “Ornamentation”.

The origin of ornaments is shown in the musical text as follows:

Ornaments from A: normal print;

²⁾ Erwin Ratz, „Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien zu den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens“ (Introduction to Musical Form. The Formal Principles in J. S. Bach’s *Inventionen* and *Fugues* and Their Meaning for Beethoven’s Composition Technique). 1st impression: Vienna, 1951; 2nd impression: Universal Edition, Vienna, 1968, p. 17 f.

³⁾ Rudolf Steglich: *Inventionen und Sinfonien*, Preface. G. Henle, Duisburg, 1955.

ornaments later added to A: small print;
 ornaments from B: normal print in round
 brackets;
 ornaments from C and D: small print in round
 brackets.

In the "Ornamentation" section, mention is made only of the source in which given ornaments are lacking or are notated differently than in A.

Some of the Sinfonias are richly embellished in C and D; the ornaments in Sinfonia 5 in Source D are in fact in J. S. Bach's own hand. For the sake of an uncluttered page we have dispensed with incorporating into the main text the ornaments subsequently added to the MS. copies, since this would have meant strewing a large number of bracketed additions about. The musical text of Sinfonias 3, 4, 7, 9, 11 and 13 therefore contains a note referring to the "embellished version" printed in the Appendix. The embellished version of Sinfonia 5 is left in the main text; this is a special case, in that Bach himself added the ornamentation in his autograph of 1723 and also — with slight divergencies — in Gerber's MS. copy. The origin of the ornaments is designated in a different way in this one instance (see the footnote on p. 52).

There is, in the "Klavierbüchlein", an "Explication" of the common ornaments in Bach's hand, which we have reproduced following the Preface. Apart from an introduction, the section on ornamentation includes a short and general discussion of the individual signs, together with our suggested execution in the various pieces. Scattered footnotes on important details also appear now and then in the musical text; they concern *inter alia* the execution of ornaments missing in Bach's table, or certain signs (e. g. ~ for a long trill) which the player must be aware are ambiguous, or which permit various manners of execution. Appoggiaturas are notated in two ways in the sources (as a little note and as an "accent" sign — c or ⊂); for the sake of simplicity we print them in the musical text in the customary modern notation as $\hat{a}$ — variable — little note, except for the "embellished versions" in the Appendix.

In the musical text of the sources, no accidentals are added for the ornaments; therefore we have not seen fit to add them here. The neighbouring tones of ornaments either belong to the scale or are determined by accidentals in force — the lower neighbouring tone of a mordent or turn on the tonic of a minor scale, for example, will obviously be a minor second. Doubtful cases are dealt with in the "Ornamentation" section.

The placing of fingerings — above the notes for the right hand, below the notes for the left hand — makes clear the distribution of parts between the two hands. Execution of ornaments is not indicated by fingerings, so as not to imply that only a single execution is possible. Fingerings appearing in a piece, then, apply both to the embellished and the unembellished text, and are so worked out that they need not be altered when the ornamentation is added at an advanced stage of study. If, for reasons of playing technique, a fingering appears above or below an embellished note, it applies without exception to the principal note of the ornament.

The original clefs (soprano, alto and bass) have been changed to treble and bass; this meant that the distribution of parts on the two staves had to be altered from the original notation, although the original has been retained whenever possible. The placement of beams follows, almost without exception, the autograph of 1723. Accidentals have been placed in accordance with the conventions in force today; any problems arising as a consequence are mentioned, in doubtful cases, in the Detailed Notes. Missing whole rests have been tacitly added; slips of the pen in C and D are not mentioned.

The editors wish to thank Christa Landon, Vienna, and Dr. Hans-Christian Müller, Mainz, for their ready aid in discussions of textual problems; Dr. Clemens v. Gleich, Haags Gemeentemuseum, The Netherlands, for premission to examine the Gerber MS. and to reproduce parts of it; Dr. Wolfgang Plath, Augsburg, and Bärenreiter, Kassel, for kindly allowing us to utilize in the present edition some of the results published in the Kritischer Bericht of NBA, V/5.

Karl Heinz Füssl

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse *manieren* artig zu spielen, andeuten

Explanation of various signs, showing how to play certain ornaments properly

The image displays two staves of musical notation, each containing six measures. The notation is in a single key and time signature, with various ornaments indicated by specific symbols above the notes. The labels for each measure are as follows:

- Staff 1:**
 - Measure 1: *Trillo* (marked with a trill symbol)
 - Measure 2: *mordant* (marked with a mordant symbol)
 - Measure 3: *trillo und mordant* (marked with both trill and mordant symbols)
 - Measure 4: *cadence* (marked with a cadence symbol)
 - Measure 5: *doppelt cadence* (marked with a double cadence symbol)
 - Measure 6: *idem* (marked with a trill symbol)
- Staff 2:**
 - Measure 1: *doppelt cadence u. mordant* (marked with a double cadence and mordant symbol)
 - Measure 2: *idem* (marked with a trill symbol)
 - Measure 3: *accent steigend* (marked with an accent and a rising line)
 - Measure 4: *accent fallend* (marked with an accent and a falling line)
 - Measure 5: *accent u. mordant* (marked with an accent and a mordant symbol)
 - Measure 6: *accent u. trillo* (marked with an accent and a trill symbol)
 - Measure 7: *idem* (marked with a trill symbol)

(„Klavierbüchlein“)

INVENTIONEN

(Zweistimmige Inventionen / Two Part Inventions)

Inventio 1

BWV 772

The musical score for Invention 1, BWV 772, is presented in four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as fingerings and articulation marks.

System 1 (Measures 1-2): The treble staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a half note F#4. Both staves have a fermata over the final note.

System 2 (Measures 3-4): The treble staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, and eighth rests. The bass staff contains eighth notes F#4, G4, A4, B4, and eighth rests. Both staves have a fermata over the final note.

System 3 (Measures 5-6): The treble staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, and eighth rests. The bass staff contains eighth notes F#4, G4, A4, B4, and eighth rests. Both staves have a fermata over the final note.

System 4 (Measures 7-8): The treble staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, and eighth rests. The bass staff contains eighth notes F#4, G4, A4, B4, and eighth rests. Both staves have a fermata over the final note.

This image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Measure numbers 9, 11, 13, 15, 17, and 20 are indicated at the start of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. There are also some special markings like a wavy line and a circled '3' with a wavy line. The page is numbered 9 at the top left.