

J.S.Bach

Inventions and Sinfonias(2 and 3 part Inventions)

UT 50253

Johann Sebastian Bach

巴赫

二声部与三声部创意曲

(BWV 772-801)

Leisinger / Jonas

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50253

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
Johann Sebastian Bach

二声部与三声部创意曲

Inventionen und Sinfonien

Zwei- und dreistimmige Inventionen

Two and Three Part Inventions

Inventions à deux et trois voix

BWV 772–801

乌尔里希·莱辛格根据原始资料编辑并撰写演奏评注

奥斯瓦德·乔纳斯编写指法

Nach den Quellen herausgegeben und Hinweise zur Interpretation von Ulrich Leisinger
Fingersätze von Oswald Jonas

Edited from the sources and provided with notes on interpretation by Ulrich Leisinger
Fingering by Oswald Jonas

Edité d'après les sources et muni de notes et
Doigté de Oswald Jonas

Ulrich Leisinger

李曦微 译

新版/Neuauflage/New Edition/Edition nouvelle

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 :BWV772-801 / (德)巴赫(Bach, J.S.)著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社,2013.3

ISBN 978-7-5444-4666-2

I. ①巴... II. ①巴... ②李... III. ①钢琴曲—创意曲—德国—近代—选集 IV. ①J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第054960号



出品人 范慧英

责任编辑 黄瑾 沈韵辞

封面设计 蒋娟芳

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyue@163.com

新浪微博

微信



关注“上海世纪音乐”

© 2007 by WIENER URTEXT EDITION, Musikverlag Ges.m.b.H.&Co.KG, Wien

巴赫 二声部与三声部创意曲

BWV 772-801

乌尔里赫·莱辛格 编订
奥斯瓦德·乔纳斯

李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.cc)

出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200040 上海市延安中路955弄14号
www.ewen.cc/centmusic/index.aspx)

发行 上海世纪出版集团发行中心

经销 各地新华书店

印刷 启东市人民印刷有限公司

开本 960×640 1/8 印张16

版次 2013年7月第1版

印次 2013年7月第1次印刷

书号 978-7-5444-4666-2/J·0355

定价 38.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器)写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

序

上海世纪音乐教育文化传播公司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、肖邦等的钢琴乐谱,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
乙酉清晓于
上海音乐出版社

前 言

对约翰·塞巴斯蒂安·巴赫而言,1723年春天他的职务从安哈尔特-科滕乐长转为莱比锡圣·托马斯学校乐长和合唱队指挥,意味着他在自己的职业生涯中走出了决定性的一步。甚至在7年后,他在写给身处但斯克的老友格奥尔格·埃德曼的信中还提到,他发现当时做出这个决定是非常困难的,因为一开始他觉得“已经成为宫廷乐长以后,转而担任合唱团指挥是不大合适的”,所以,对于是否应该签约,他犹豫了近三个月。

尽管根据圣·托马斯学校的内部规则,为学生上器乐个别课是合唱团指挥的职责,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫还是不得不表明,自己无法继续给少数已近成年的学生上键盘和管风琴课。总之,巴赫在1722至1723年之交重新修改了两部他常用于教学的作品,即《二声部与三声部创意曲》BWV772-801和《平均律钢琴曲集》BWV848-871,提供了它们的权威性版本。然而,从今天的角度看,不可能确定他这样做是为自己先前的教学活动划上句号,还是在使莱比锡的上司们对自己的教学能力感到信服。他重新编写了《二声部与三声部创意曲》,并增加了封面页,强调自己创作这部曲集的教学意图:

一部热诚的指南,其中为键盘音乐爱好者,特别是那些渴望学习者清楚地展示出:(1)如何完美地演奏二声部,以及进一步的练习,(2)如何正确地处理三个必需声部;同时,不仅要有好的音乐创意灵感,还要会正确地发展这种创意;最重要的是,要掌握歌唱性的演奏风格,并且获得作曲法的重要的初步经验。

为安哈尔特-科滕亲王殿下而作
教堂乐长约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
公元1723年¹

根据这段题词,可看出创作这些作品具有双重目的。首先,它们被用于键盘教学,其中较简单的二声部创意曲作为“纯粹的”技术练习,而难度较大的

三声部创意曲则是训练“正确、完善的”键盘演奏。显然,正如卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫曾经轻蔑地评论一位同行演奏巴赫的作品那样,演奏者需要做的不仅是“弹对音”,而且要学会“歌唱性的演奏能力”。实际上“歌唱性的”键盘演奏看来是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的键盘演奏法的一个基本要义(正如当今人们倾向于认为的),因为他的儿子在写于1773年的自传中明确地指出²:“在作曲和键盘演奏方面,我除了自己的父亲之外没有别的教师”。他接着写道:“我的学习,特别是近些年,集中在使演奏和作曲都具有尽可能多的歌唱性风格,尽管音响缺乏持续性(这导致一个音在弹奏后很快就消失了)”。

其次,这些作品也完全可以用来作为作曲课的范例,因为巴赫强调地表明它们有“教学意图”,人们从中可以学到的不仅是“好的创意”,而且还有“正确地发展创意”。巴赫的这些话与修辞学传统有关,即一篇演讲或者一部音乐作品的“创意”应该从“陈述顺序”和“陈述方法”两方面分别理解。附带提一下,键盘演奏与作曲教学这两个方面并非像现代观念所认为的那么不同,因为“良好的表述”是音乐和修辞学训练不可或缺的一部分。

关于巴赫是否从一开始就把作曲法的教导作为这些乐曲的核心内容,这一点仍然值得商榷。直到修改稿完成以前,那些二声部的乐曲并没有用“创意曲”作为标题。它们本来被称为“前奏曲”,是《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》的一部分。巴赫从1720年初春开始为他出生于1710年的长子编写这部曲集,其中每一曲的准确创作日期已不可考,不过,它当时可能主要是为这个小男孩的键盘和管风琴演奏而写。正如我们从约翰·尼古拉·福克尔的传记《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,生平、艺术与艺术作品》(莱比锡,1802年)中得知的,这些曲子显然是在上课时直接写下来的。福克尔的记录基于直接从威廉·弗里德曼·巴赫那里得到的信息,在“作为教师的巴赫”一章中,首先提到学生们被允许弹奏音乐作品之前,显然必须做几个月的触键练习:

“我首先要谈谈他的演奏教学。他做的第一件事是教学生们自己独特的触键方法……。为了这个目的,他要求学生一连几个月只做双手所有手指的各种独立的练习,并要求始终注重这种清晰、干净的击键。数月之内,任何人都不能免除这类练习;根据他执著的主张,学生们至少需要持续这类练习达6个月到12个月之久。不过如果他发现有些人在几个月的练习之后开始失去耐心,他会很体谅地为他们编写一些小曲,其中结合了各类练习。属于这类作品的有《为初学者写的六首小前奏曲》(BWV948-953),还有《15首二声部创意曲》(BWV772-786)。这些曲子都是他在授课时写下来的,这时他关注的只是学生一时的需要。不过,后来他将它们改写为优美、富于表现力的小型艺术作品。这种手指练习,无论是单独的片段还是为此目的而写的小曲,都包括了用双手弹奏所有装饰音的练习³。”

看一看《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》就很清楚,福克尔有关作曲过程的描述与解释基本上是正确的。该曲集包括巴赫亲笔写在他的草稿本中的一些乐曲⁴:例如,其中的E大调二声部创意曲有许多修改,这首曲子直到改写后才成为我们所熟悉的样式。原稿中开始的几个小节两手不是反向进行,而是:



1723年春,巴赫为《二声部与三声部创意曲》准备誊清稿时,又增加了一些改动。它们只涉及分声部写作,不过偶尔也导致个别声部的八度移位,或者增添整个小节。他特别仔细地修改了二声部创意曲第7、8、11和第13首;而对以比较密集的对位织体为特征的三声部创意曲(在《键盘曲集》中它们的标题还是“幻想曲”)所做的改动就少得多。唯一的例外是第5首三声部创意曲,其小节数与原稿不同。巴赫主要关心的是将最后几个小节的结构改写得更明确。

这个修改过程中最引人注目的是重新安排了各曲的顺序,开始于C大调,小调分别排在同名大调之

后:C-c-D-d^bE-e-F-f-G-g-A-a^bB-b。在《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》中,这些乐曲是按照更古老的六声音阶理论模式排列的,所以巴赫先按上行顺序排列了那些升降号较少的调性,然后按下行顺序安排那些常用的、升降号较多的调性:C-d-e-F-G-a-b^bB-A-g-f-E^bE-D-c。巴赫把扩展到整个半音阶的24个调性布局留给了他的《平均律钢琴曲集》。

有意思的是,当时的有些资料还表明存在另一种排列原则,即每一首二声部创意曲紧接着一首同一调性的三声部创意曲。这个排列原则被用于《键盘曲集》的原稿,以及最后的作曲家亲笔抄的誊清稿。由于存在着四种真实性无可置疑的排列顺序,因此可以推断,这些二声部与三声部创意曲确实构成一部曲集,但并非套曲。所以我们可以肯定,巴赫并不期待所有15首或者30首曲子被完整地演奏。

福克尔特别注重于探讨巴赫的键盘作品(第9章,I)。在他按照难度与复杂程度安排的作品列表中,这些创意曲紧接着《六首为初学者写的小前奏曲》,然后是《平均律钢琴曲集》。福克尔从巴赫的创意曲中蕴含的作曲规则推导出一些概括性的定义,并不考虑实际上这些定义即使在巴赫的时代也是罕见的:

“(2)15首二声部创意曲。

如果乐曲的构思基于对主题的各个部分进行模仿和移调,并可以发展出整部作品,这就是所谓的创意曲。其余部分只是细节的陈述,需要的只是了解正确的展开手法,不用创造发明。这15首二声部创意曲对于训练年轻的键盘演奏者非常有用。作曲家关注的是,不仅双手,而且是每一个手指都要练习到⁵。”

福克尔对巴赫年轻时的作品和早期版本的想法是高度批评性的,他在评论了这部作品的写作年代以及上文提到的封面页之后,接着写道:

“有些二声部创意曲的旋律中原先有一些生硬和拙劣的进行,还有其他缺陷。巴赫后来发现这些曲子对他的学生们非常有用,他逐步去除了其中所有不符合自己更高雅的趣味的东西,最终

把它们改写成真正的、富有表现力的杰作,在达到高尚的艺术品味的同时,也没有失去它们对于双手和手指的训练价值。认真研习它们是演奏巴赫的更伟大的作品的最佳准备⁶。”

接着,他对三声部创意曲做了简短的分析:

“(3)15首三声部创意曲,也以其标题‘古序曲’闻名。它们的创作目的与二声部创意曲相同,只是意在使学生们进一步提高⁷。”

看来,当今广泛使用的术语“三声部创意曲”并非源自巴赫,这些曲子是首次使用这个标题。当时的资料提及它们时,或者如巴赫自己一样称为“古序曲”,或者用“三声部”。

早在18世纪时,这些二声部与三声部创意曲就在最广为流传的巴赫键盘作品之列。大约有35份抄写于第1部印刷的所谓《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫作品全集》(曲集1和2,音乐出版社,莱比锡,1801年)以前的完整稿幸存至今,另外15首乐曲已经佚失,只有交易与拍卖目录表明它们曾经存在过。显然,这些作品更广泛的流传只有1723年的誊清稿出现后才得到保障。因此,对于目前的新版本,我们认为有理由不另外复制《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》中的早期版本,它后来被作曲家本人否定了。本版本代之以选择现在保存在柏林国家图书馆-普鲁士文化遗产-音乐部的作曲家亲笔誊清稿作为基本的权威文本,藏品编号Mus.ms.巴赫P610。正如福克尔正确地观察到的,巴赫在很长的一段时间里都用这些手抄稿教课,但是1723年以后他几乎没有再增加什么改动;唯一做了稍微全面一点的修改的是C大调二声部创意曲BWV772,其中他用十六分音符三连音取代了原来的十六分音符进行,在三度音程中间加上过渡音。这个版本(BWV772a)⁸最早的抄稿出自巴赫在莱比锡的学生约翰·克里斯蒂安·基特尔之手,抄于1749至1750年。作为具有同等价值的不同样式,在目前的版本中它被置于更为人知的那个版本之后,而不是放在意义较次要的附录中。

看一看手稿就会发现,《为威廉·弗里德曼·巴

赫编写的键盘曲集》中的版本装饰音很稀少;即使是1723年的誊清稿中,本来也只有少量装饰音。不过,后来逐渐增加了装饰音。这类附加的音符即使是在影印件中也很容易辨认出来⁹,因为用了较细的鹅毛笔和略微不同的墨水颜色(通常是浅一些)。为了避免版面过于繁杂,所有在作曲家手稿中发现的装饰音,无论是属于最早的音乐文本还是后来由巴赫增添的,都用正常字体印出。不过,“细节评注”中指明了后期作曲家手稿增添的装饰音。

乍看起来,如福克尔所言,学习装饰音是键盘教学的一个基本方面,而和巴赫关系最密切的人们的手抄稿中装饰音则很少,两者似乎是矛盾的。然而,如果记得巴赫的教学法,这个矛盾就迎刃而解了。辞典编撰家恩斯特·路德维希·格伯在其《音乐家自传》中详细描述了他的父亲海因里希·尼古拉在莱比锡得到巴赫的指教(1723-1727)的经历。

“巴赫特别善意地接受了他,因为他来自斯瓦茨堡,之后总是称他为老乡。巴赫允诺给予他所渴求的教育,并马上问他,有否勤奋地弹奏赋格。最初的课程,他让我父亲弹二声部创意曲。在他练习了这些曲子并使巴赫感到满意以后,又学习了一些其他作品,然后是《平均律键盘曲集》。后面这部作品巴赫曾经从头到尾为我父亲弹过三次,他的技巧无以伦比。每当巴赫觉得授课不在状态,而坐到某件他钟爱的乐器前开始弹奏,人们会忘却了时光的流逝,我的父亲认为这是他最幸福的时刻¹⁰。”

福克尔还定义了巴赫的教学法,并明确地支持它:

总而言之,如果学生的心目中有一个理想的典范,手指就会比较容易对付特定曲目中的难点;许多年轻的键盘演奏者练习了几年都几乎不知道如何表现一首曲子的内涵,如果他能够听到有人将全曲演奏得恰当完美,哪怕只有一次,却仍有可能在一个月将它弹得很好¹¹。”

很幸运,有两份由巴赫比较出色的学生拥有的《二声部与三声部创意曲》的抄稿幸存,其中有巴赫

亲笔写的装饰音。其中一份的所有者是上文提及的海因里希·尼古拉·格伯(1702-1775),日期为1725年1月22日;另一份的抄写者是科滕的伯恩哈德·克里斯蒂安·凯瑟(1705-1758),1723年他跟随巴赫到莱比锡。这两份手稿中的装饰音远远多于作曲家手稿中增加的,在附录中它们被作为二声部创意曲第7首和三声部创意曲第4、7、9、11和第13首的装饰版。正如演奏评注中所描述的,这些手稿中的装饰音可以被作为范例,用以提示如何在装饰音记谱前后不大一致的类似段落中根据同样的风格补充装饰音。

同样,在作曲课中,二声部与三声部创意曲也被用为范例。写二声部创意曲(虽然只是偶尔被这样称呼)的有约翰·菲利普·基恩伯格、约翰·克里斯托夫·弗里德里希·巴赫(在其《音乐的消闲》中,林特尔恩,1787/88年),还有巴赫的侄儿约翰·伯恩哈德·巴赫(编号BWV919,被误认为是J.S.巴赫所作),这只是其中几位。这三个人都至少有一段时间师从约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。另外还有卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫,直到他的“普鲁士”和“符腾堡”奏鸣曲(Wq48和49,出版于1742和1744年)之前的键盘作品,假如我们不联系到二声部与三声部创意曲,就无法理解他的作曲思路。卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫的作品中,一个二声部创意曲的例子是他的^bB大调奏鸣曲Wq62.1(1731)的第一乐章;还有,例如他的“第一普鲁士奏鸣曲”Wq48.1的第一乐章和“第三普鲁士奏鸣曲”([#]c小调)以及“第五符腾堡奏鸣曲”(^be小调)的慢板乐章,就很接近三声部创意曲。

我希望在此对我提供了原始资料并允许我发表它们的下列机构表示衷心感谢:纽黑文/康涅狄格州的耶鲁大学拜内克稀有书籍与手稿图书馆,海

牙的荷兰音乐学院,以及柏林国家图书馆-普鲁士文化遗产-音乐部和门德尔松档案室。

乌尔里希·莱辛格
(西伯尔·马夸特翻译)

1. 节选自《新巴赫读物——从书信与文件看约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平》,汉斯·J.大卫与亚瑟·门德尔编辑,克里斯托夫·沃尔夫修订并扩充,纽约,1998年,第97页及其后。
2. 卡尔·伯尼的……《音乐之旅日记》,第三卷,汉堡,1773,第198至209页,此处:第199和209页。影印页出自:《卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫自传——音乐遗产目录》,威廉·S.纽曼编辑并写评论,布伦,1991年。
3. 约翰·尼古拉·福克尔:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,生平、艺术与艺术作品》,莱比锡,1802年,转引自《新巴赫读物》,第453页。
4. 与《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》有关的全部手稿影印件,拉尔夫·柯克帕特里克编辑,耶鲁大学出版社,纽黑文,1959年。
5. 福克尔,转引自《新巴赫读物》,第467页。
6. 同上。
7. 同上。
8. 柏林国家图书馆-普鲁士文化遗产-音乐部和门德尔松档案室,藏品编号Mus.ms.巴赫P1067。
9. 《J.S.巴赫二声部与三声部创意曲,保存于柏林德国国家图书馆的原始资料复印件》,格奥尔格·舒内曼编辑,C.F.彼得斯,莱比锡,1950年。
10. 恩斯特·路德维希·格伯:《音乐家生平与传记辞典》,第一卷,莱比锡,1790年,篇目:《格伯》(海因里希·尼古拉)。
11. 福克尔,转引自《新巴赫读物》,第454页。

演奏建议¹

乐器选择与调律

与巴赫关系密切的原始资料没有指定用何种乐器演奏二声部与三声部创意曲；也没有任何音乐风格分析确定地说明巴赫在创作它们时心中有什么特定的乐器。原则上，任何有四个八度音域（C—c³）的单键盘乐器都可以演奏²，所以没有理由反对用现代钢琴演奏。不过，如果想要正确地演奏这些作品，当然需要了解巴洛克时期的演奏惯例。在键盘乐器的演奏方面，据说巴赫本人偏爱击弦键琴：

“他最喜欢弹奏击弦键琴；尽管拨弦键琴有丰富动人的表现力，对于他而言却不够有精神力量；他的时代钢琴还在初期发展阶段，他对这种乐器的粗糙音响并不满意。所以，他认为击弦键琴最适合用于学习，以及一般的私人音乐娱乐活动。他发现这种乐器最有利于表现自己极其精致的乐思，不相信任何拨弦键琴或者钢琴可能产生与击弦键琴一样多的音响层次，后者的音响其实很弱，然而在较小的力度范围内却是极其灵活的³。”

直到进入18世纪相当长时间后，键盘乐器才用平均律调音。尽管巴赫的《平均律钢琴曲集》尝试通过恰当的调律，可以系统地弹奏所有24个大小调，但是他当时并没有想到现代钢琴调律所用的12个平均半音。《二声部与三声部创意曲》就更是如此，它们的创作时间比《平均律钢琴曲集》早几年。一个广为人知的事实是：12个五度的叠置要大于7个八度，尽管差别不大，却足以听得出来。绝对的纯五度越多，最后一个音程就越小。有这样一个规则：升降号较少的调的音高可以比其他调调得更准确，相反，升降号多的调，其音高会不准到刺耳。结果是它们要么完全不被使用，要么就只用于产生特殊效果。这也可以解释18世纪的键盘作品赋予各个调以不同的个性，尽管作曲家们的用法并不完全一致。一个适用的例子是F小调，巴赫通常将该调与悲伤的情

绪相联系，而E大调已经属于偏僻的调性（约翰·马特宗在汉堡也把这个调性描绘为“极度悲哀”，不知巴赫是否同意这个观点）。总之，E大调二声部创意曲中段向 $\sharp G$ 小调的转调，在非平均律调音的早期乐器上听起来一定十分奇特，现代钢琴的调律已完全失去了这种效果。

指法

在18世纪，巴赫在钢琴教学领域的主要贡献之一是贯彻大拇指的使用。当时的手指跨越习惯严格限制使用大拇指，即使并非绝对不准使用。

“各个手指在大小与力量方面的自然差别常常使得演奏者只要有可能就只用较强的手指，而忽视较弱的手指。其结果不仅是连续进行的音列中各音的表现力不同，甚至有些片段会由于可供选择的手指不够而无法弹奏。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫很快就意识到这点。为了避免这种大缺陷，他特别为自己写了一些曲子，其中两手的所有手指都必须被用来弹奏各种位置，只有如此，这些曲子才可能被弹奏得恰当与清晰。这样的练习使得他所有的手指都同样的有力和好用……为了这些练习，他发明了新的指法模式。在巴赫时代之前以及他的早年，键盘乐器通常更多地用来弹奏和声而不是旋律，并且不是所有24个大小调都用到……在这种情况下，即使是当时最杰出的演奏家也不用大拇指，除非是由于手位伸张到绝对必须用它⁴。”

福克尔进一步解释了巴赫为自己的作品设计的更适用的指法，其中大拇指最终成为“主要手指”。他提到：“如果不用大拇指，弹奏所谓的困难调性就是完全不可能的。”本版本的指法以奥斯瓦德·乔纳斯为1973年版编写的版本为基础，意在用于现代钢琴。比起早期的同类乐器，它的触键更深，琴键更重。有些情况下，不同的指法可能会更适合于拨弦键琴或者击弦键琴。

速度

二声部与三声部创意曲本来都没有速度标记。与组曲不同,它们不包括可能有助于正确速度的舞曲性乐曲。一方面,这意味着选择“正确的速度”时有一定程度的自由,恰当的速度取决于乐器的选择和演奏状态;另一方面,演奏者需要对乐曲的性质有一定的了解,才可能选定速度。根据当时的音乐理论,外在的标准(例如拍号与最小时值音符)和内在的属性(例如作品的情感特征),应该视为同等重要。装饰音可能成为速度的进一步提示。

巴赫的学生约翰·菲利普·基恩伯格在他的著述中引用了约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的许多乐例,用以解释拍号与速度的关系。不过,相比两部《平均律钢琴曲集》或者六首帕蒂塔 BWV825-830,二声部与三声部创意曲中只有比较常用的拍号。准确地说,这30首曲子有一半是 $\frac{4}{4}$ 拍子;使用频率次于它的是 $\frac{3}{4}$ 和 $\frac{3}{8}$ 拍子,各有5首。至于其他拍子, $\frac{12}{8}$ 拍子出现两次, $\frac{9}{8}$ 拍子也有两次, $\frac{9}{16}$ 拍子一次。基恩伯格的理论⁵受到了巴赫教学法的重要影响,他提到:每小节内的音符数量一样时,决定演奏特性的就是拍号规定的节拍单位。“分母”越大的拍号,重音就越弱。因此, $\frac{3}{8}$ 拍子与 $\frac{3}{4}$ 拍子的主要区别并非前者快一些,而是在于 $\frac{3}{8}$ 拍子要求较轻巧的触键。这同样适用于 $\frac{9}{16}$ 与 $\frac{9}{8}$ 拍子的差别。

另外,1754年的讣告也提到,巴赫倾向用非常有活力的快速度。福克尔在他的巴赫传记中继承了这种观点:

“演奏自己的作品时,他通常用十分轻快的速度,不过是经过深思熟虑的。除了轻快之外,他在演奏中展现出如此丰富的变化,在他的手下,每一首乐曲实际上都像是一篇演讲。当想表达强烈的激情时,他并不像许多人那样拼命敲击琴键,而是靠旋律与和声的起伏线条,也就是依据艺术的内涵。在这方面他的感觉肯定是正确的。如果你敲击你的乐器,产生的都是粗暴的撞击声,你无法听清楚每一个音,更不要说音与音之间的连接,怎么可能表现强烈的激情⁶?”

快速的乐曲当然包括F大调二声部创意曲⁷和A大调二声部创意曲,以及G大调三声部创意曲。

不过,卡尔·菲利普·埃曼纽尔告诫不要弹奏得过快:

“键盘乐器的长处之一是可以弹得比其他乐器快。不过,不要滥用这种快速弹奏的可能性,只在确实需要的时候用它,而不是从一开始就超速⁸。”

另一方面,二声部与三声部创意曲中也有一些显然是用慢速演奏的乐曲。两首F小调的乐曲,还有 \flat E大调三声部创意曲无疑属于此类。

连断法

除了正确的指法和正确的速度选择以外,18世纪器乐学校教授的“良好的演奏”还要求连断法要与乐曲的情绪相符。一眼就可以看出,这些乐曲中极少标记连断法。完全没有力度标记和跳音点,连线只是偶然使用,而且相当不精确。尽管巴赫用这些乐曲教学多年,然而他没有系统地标记连断法。标记出的连线应该被作为范例,可以用在其他类似的片段——甚至可以慎重地用到别的乐曲中。

从D大调和F小调二声部创意曲可以演绎出以下的连线规则:原则上,同等时值(通常是十六分音符)的相邻音用连线,不跨小节;跳进和延音连线后的音不加连线,因为当时的乐器音响很快就消失,所以这时音乐进行需要重新开始。D大调二声部创意曲的连断法构成规则显然也适用于D小调二声部创意曲,两者的拍号一样,也都以十六分音符为主。在没有连断法标记的乐曲中,添加的连线或许只能是短的,很少延伸到超过4个十六分音符,或者6个十六分音符三连音。原始资料C和D中的第15首二声部创意曲增加了许多连线,其中有些相当长,它们被记载在“细节评论”中。

巴赫特意加了一些单独的连线,例如C小调二声部创意曲第8小节,或者A大调二声部创意曲第19小节,它们表示延留音要弹得所谓“延迟”,也就是说有连线的音符要延长一点。这同样适用于倚音,在原始资料中,多数倚音(并非全部)与主要音之间有连线。在悲伤的乐曲中,连线是重要的演绎手段,例如F小调三声部创意曲第1小节(右手)和第3小节(左手)的记谱所表明的。

相对地,跳进很可能应该弹成断奏。有一些乐曲,例如很受欢迎的F大调二声部创意曲,或者 \flat B大

调二声部创意曲,系统地标记出八分音符分解和弦的旋律应该用断奏;作为对比,短时值音符的级进进行则用短连线分组。附带提一下,由于和声变换和经过音都很频繁,在现代钢琴上基本上不能用踏板。

总的来说,卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫所描述的良好演奏规则也适用于其父的二声部与三声部创意曲:

“通常,快板乐曲的活泼个性用断奏表现,而行板的温柔则用连断音和连音表达。演奏者必须注意到与快板和柔板乐章相应的不同类型与个性,即使

[译者注:下方谱例中的术语原文为法文,巴赫所用术语和含义与现代用的有所不同,其原意依左-右,上-下顺序为:颤音,下波音,颤音加下波音,抑扬,复抑扬,同前,复抑扬加下波音,同前,重音上行,重音下行,重音加下波音,重音加颤音,同前]

关于 bE 大调三声部创意曲的不同装饰音演奏法,本书在第78—79页给出了示范性建议。

从原始资料中可以推论出以下的基本装饰规则:装饰音被用来加强重拍,避免长音符由于乐器音响缺乏“持续性”而过快消失;或者连接两个关系密切的连续音符。

重音主要靠紧邻的上方或者下方音加以强调,就是用上波音或者下波音装饰。范例可参见G大调与A大调二声部创意曲,其中主题的第一次呈示用上波音与下波音装饰。显而易见,这些用来强调节拍重音的装饰音也应该用到其后的片段中。此处巴赫仅限于为G大调二声部创意曲的右手第2小节和左手第3小节分别加了第一次装饰。在后来的作

它们并没有在乐曲中标明,或者演奏者对这些音乐的情感尚未有充分的理解⁹。”

装饰音

正如前面已经提到的,二声部与三声部创意曲的原稿中的装饰音非常少。即使是他的学生们抄写的加了装饰的手稿中(参见原始资料C和D),装饰音也常常只标记在每一首乐曲的开始部分,也就是说,它们应该被视为示范。《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》中所附的装饰音列表在装饰音的名称与弹奏法方面提供了极有用的信息¹⁰:

作曲家手稿中,类似的装饰音也被添加到第7小节及其后。在A大调二声部创意曲中,主要主题第一次陈述时标记了两个上波音,后来几乎总是只有一个。在学生们的抄稿中,相对应的上波音(大多数是两个一组)也出现在作曲家手稿中没有标示的地方(例如左手第11小节)。

作曲家手稿中的颤音通常用于延长的音,否则这些音在拨弦键琴或者击弦键琴上会很快消失。颤音可能开始于基本音的上方或者下方邻音,也有可能是基本音本身,这取决于音乐的前后关系;颤音几乎总是可以有终止(对比G大调二声部创意曲第20小节以后右手声部的颤音与A大调二声部创意曲主要主题的颤音之间记谱的不同)。在这些情况下,颤

音一般都可以延续到连线的结束处——左右手声部都如此。然而,收录在原始资料 C 中的 G 大调二声部创意曲表明,在长音符延续数小节的情况下,可以用另一种弹法:每个小节的第一拍加下波音,以便强调小节的开始。这种弹法对于现代钢琴尤其有用,因为这种乐器每个音的持续时间要长很多,常规的弹法使得长颤音——特别是左手声部的——听起来有些模糊。

用装饰音连接相邻音的情况在作曲家手稿中只有极少的几处。即使是在学生们的抄稿中,它们也仅限用于慢速乐曲。这种装饰音包括倚音,它们通常按照法国记谱惯例记为“重音”[译者注:参见“装饰音列表”]。在情绪痛苦的乐曲中,它们作为重拍音的不协和延留音;这种情况下它们通常会与基本音上的上波音或者下波音相结合。“重音”要落在拍上,不过,它们显然并不意味着精确的节奏,而是应该弹得比基本音时值的一半短一些,否则,有时会导致非常刺耳的不协和音(例如 D 大调三声部创意曲装饰版的第 3 和第 4 小节)。给最后的终止加倚音肯定是有益的;取决于分声部写作,两个高音声部也可以加双重倚音。巴赫后来在 $\flat E$ 大调三声部创意曲的结束处增加了这种记谱;C 大调、C 小调、E 大调和 E 小调三声部创意曲的结束小节也可以做同样的处理。

在激情的乐曲中,上行三度中间也可以填上过渡音,这些音可以用相应的符号标明(ω)。如果分声部写作造成技术上不可能用附加符号,则在两个音的符头之间加一斜杠,这符合法国记谱方式(参见 E 小调三声部创意曲装饰版中的第 2 和第 4 小节右手声部的不同记谱)¹¹。



对巴赫而言,为终止式加颤音显然是理所当然的,所以只有例外的情况下才将它们记谱(例如第 15 二声部创意曲第 21 小节的右手声部);本版本在必要的地方增加了终止颤音标记,并全部放在方括号内,表明是编辑添加的。巴赫也将颤音和波音必须的形态变化视作约定俗成,他自己一般不标明这类变化。因此,演奏这些乐曲时必须对音乐的前后关

系有准确的研究。作为一个规则,相邻音并不一定就意味着要在原音阶的基础上做任何半音变化。就调性主音上的下波音而言(例如 E 小调二声部创意曲第 1 小节的左手声部),用导音是必然的,这同样适用于小调乐曲。回顾一下之后的和声发展,可以使这些问题更清楚。有时出现交叉关系也不可避免。例如, E 小调二声部创意曲第 15-17 小节左手声部的长音 B 上的颤音,尽管第 17 小节右手声部的第五个音是自然音 c^2 ,但由于它在非重拍上,所以长音 B 上的颤音仍然应选择唯一的邻音 $\sharp C$ 。

触键

此处所描述的演奏规则适用于大多数巴洛克时期的键盘音乐作品。不过,在 18 世纪,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,以及他的儿子们和遍布德国各地的学生们的演奏风格以“巴赫学派”著称。这一学派的主要特征是某些触键类型。卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫在《试论真正的键盘演奏艺术》中提出,应该在两种极端中取得平衡:

“有些人的触键相当黏,似乎他们的手指都被胶水糊住了。他们的触键太长,因为他们保持手指按住琴键的时间长于应该有的。另外一些人为了改善这种缺陷,就弹得太短促,似乎琴键热得烫手,这同样是不好的演奏习惯。中间状态最佳,这就是我提到的演奏法。用在正确的瞬间,则所有的触键法都可能是恰当的¹²。”

约翰·尼古拉·福克尔在巴赫学派的触键特点方面的知识是 1774 年前后从威廉·弗里德曼·巴赫那里得到的,即约翰·塞巴斯蒂安·巴赫去世很久以后。他在著作中有如下描述:

“按照塞巴斯蒂安·巴赫将手放在琴键上的方式,五指弯曲,五个指尖形成一条直线,与琴键相适应,琴键在手指下方排列成一个平面,没有一个手指在弹奏前需要移得靠琴键近一些,所有的手指位置都已准备好,随时可以击键。这种手位法导致:(1)没有一个手指需要落到琴键上,或者‘甩’到琴键上(正如常常发生的),只需要‘放’在琴键上,同时要意识到内在的动力和对动

作的控制;(2)如此产生的对琴键的冲击力,或者说压力,必须保持平均,用这样的手位,手指不用从琴键上垂直抬起,而是向琴键前端滑动,指尖逐渐向掌心缩回;(3)当从一个琴键移动到另一个时,这个滑动动作产生的击键力量由第一个音保持,并准备以最快的速度转移到下一个手指,因此两个音之间既不是断开的,也不是混在一起的。这样的触键就是卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫所说的,不太长也不太短,恰到好处¹³。”

不过,卡尔·菲利普·伊曼努埃尔·巴赫的一句名言倒很可能可以作为巴赫学派信条的总结:“用灵魂弹琴,不要像鹦鹉学舌¹⁴。”

乌尔里希·莱辛格
(西伯尔·马夸特翻译)

1. 这些演奏建议极大地受益于科林·蒂尔尼在《巴赫英国组曲 BWV806-811》(维也纳原始版,瓦尔特·登哈德编辑,UT50060)中的相应段落中提出的重要建议。

2. 只有E大调二声部创意曲和E大调三声部创意曲是例外,它们分别出现过一次B₁。

3. 约翰·尼古拉·福克尔:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,生平、艺术与艺术作品》,III. 键盘乐器演奏,第16页;转引自《新巴赫读物——书信与文件中的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平》,汉斯·T. 大卫和亚瑟·门德尔编辑,克里斯托夫·沃尔夫修改并扩充,纽约,1998年,第436页。

4. 约翰·古尼拉·福尔克:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,生平、艺术与艺术作品》,III. 键盘乐器演奏,第13页,转引自

《新巴赫读物》,第433页及其后。

5. 约翰·菲利普·基恩伯格:《准确速度的艺术》,第二部,第一段,柏林与哥尼斯堡,1776年,第110页及其后。

6. 约翰·古尼拉·福克尔:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫生平、艺术与艺术作品》,III. 键盘乐器演奏,第16页及其后,转引自《新巴赫读物》,第436页。

7. 前言中提到的卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫写于1731年的奏鸣曲Wq62.1第一乐章,它无疑与二声部创意曲有联系,速度标记为“快板”。

8. 卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫:《试论真正的键盘演奏艺术》,第一部分,第三章,第一节。

9. 卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫:《试论真正的键盘演奏艺术》,第一部分,第三章,第五节。

10. 有关那些《为威廉·弗里德曼·巴赫编写的键盘曲集》中的装饰音列表所没有的装饰音符号,参考卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫的《试论真正的键盘演奏艺术》,尤其是弗里德里希·威廉·马波格的《论当代创造的出色的键盘练习》,柏林,1755年。

11. 更多有关手指滑动的信息,参见马波格的《论当代创造的出色的键盘练习》,第52页和列表IV,音型18(上行)和19(下行)。

12. 卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫,《试论真正的键盘演奏艺术》,第一部分,第三章,第六节。

13. 约翰·尼古拉·福克尔:《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,生平、艺术与艺术作品》,III. 键盘乐器演奏,第11页及其后,转引自《新巴赫读物》,第432页。

14. 卡尔·菲利普·埃曼纽尔·巴赫:《试论真正的键盘演奏艺术》,第一部分,第三章,第七节。

VORWORT

Der Wechsel vom Anhalt-Köthenischen Kapellmeister zum *Director Musices Lipsiensis* und *Cantor an St. Thomae* im Frühjahr 1723 bedeutete für Johann Sebastian Bach den entscheidenden Einschnitt in seiner Karriere. Noch sieben Jahre später äußerte er sich in einem Schreiben an seinen Jugendfreund Georg Erdmann in Danzig, dass ihm die Entscheidung damals nicht leicht gefallen sei, da es ihm *anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden*, weswegen er auch mit der Zusage ein Vierteljahr zögerte.

Obwohl nach der Schulordnung an St. Thomas der instrumentale Einzelunterricht der Alumnus zu den Dienstpflichten des Thomaskantors gehörte, musste Johann Sebastian Bach annehmen, dass er in Leipzig seinen Klavier- und Orgelunterricht mit nur wenigen, fast schon erwachsenen Schülern nicht fortsetzen konnte. Um die Jahreswende 1722/23 nahm sich Bach jedenfalls zwei seiner im Klavierunterricht regelmäßig eingesetzten Werke, die zwei- und dreistimmigen Inventionen BWV 772–801 und das *Wohltemperierte Klavier* BWV 848–871, noch einmal vor und brachte sie in eine verbindliche Fassung, wobei heute nicht mehr auszumachen ist, ob er damit einen Schlussstrich unter seine bisherige Unterrichtstätigkeit setzen oder seine Vorgesetzten in Leipzig von seinen pädagogischen Fähigkeiten überzeugen wollte. Die zwei- und dreistimmigen Inventionen brachte er in eine neue Ordnung und versah sie mit einem Titelblatt, das den didaktischen Anspruch der Sammlung herausstellt:

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

Verfertigt

von

Job: Seb: Bach

Hochffürstlich] Anhalt-Cöthnischen Capellmeister.

Anno Christi 1723.

Die Stücke sollten demnach zwei Zwecken dienen: Einerseits als Unterrichtsliteratur am Klavier, wobei die einfacheren zweistimmigen Werke zunächst nur zum *reinen*, die anspruchsvolleren dreistimmigen Werke dann zum *richtigen* Spiel führen sollten. Dabei kam es offenbar, wie es Carl Philipp Emanuel Bach einmal verächtlich über das Bach-Spiel eines Kollegen verlauten ließ, nicht nur aufs *Treffen* an; vielmehr sollte eine *cantable Art im Spielen* erlernt werden. Das cantable Spiel scheint überhaupt einer der Grundsätze von Johann Sebastian Bachs Klavier-Methodik (wie man sie heute nennen möchte) gewesen zu sein, denn der Sohn hält 1773 in seiner Autobiographie ausdrücklich fest:¹ *In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater*, und fährt dann fort: *Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem*

Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung [rasches Verklingen des angeschlagenen Tones], *soviel möglich sangbar zu spielen und zu setzen*.

Andererseits konnten die Werke aber auch als Muster für den Kompositionsunterricht dienen, betont Bach doch, dass hiermit den *Lehrbegierigen* gezeigt werde, wie man *gute inventiones* nicht nur bekommen, sondern auch *wohl ausführen* könne. Mit diesen Formulierungen spielt Bach auf rhetorische Traditionen an, denen zufolge die *inventio* (Erfindung) einer Rede oder auch einer musikalischen Komposition von der *dispositio* (Anordnung) der Gedanken und ihrer *elaboratio* (Ausführung) unterschieden wird. Die beiden Aspekte Klavier- und Kompositionsunterricht sind im Übrigen vielleicht weniger stark voneinander getrennt, als dies aus heutiger Sicht scheinen mag, denn der *gute Vortrag* ist unabdingbarer Bestandteil der musikalisch-rhetorischen Schulung.

Es ist fraglich, ob Johann Sebastian Bach die Anleitung zur Komposition schon von vornherein ein zentrales Anliegen war. Die Bezeichnung *Inventiones* haben die zweistimmigen Werke nämlich erst im Zuge der Revision von 1722/23 erhalten. Ursprünglich hießen die Stücke *Praeambula* und waren Bestandteil des *Clavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach*, das Johann Sebastian Bach ab Frühjahr 1720 für seinen 1710 geborenen Sohn anlegte. Das genaue Datum der Eintragungen ist ungewiss, doch dürfte zu diesem Zeitpunkt in erster Linie an das Klavier- und Orgelspiel des Knaben gedacht worden sein. Wie wir aus der Biographie *Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* von Johann Nikolaus Forkel (Leipzig 1802) erfahren, sind die Stücke offenbar nach Bedarf im Unterricht entstanden. Im Kapitel *Bach als Lehrer* berichtet Forkel auf Grund von Informationen, die sicherlich direkt auf Wilhelm Friedemann Bach zurückgehen, zunächst von den Anschlagsübungen, die die Schüler offensichtlich über mehrere Monate hinweg studieren mussten, ehe sie Stücke spielen durften:

Ich will zuerst etwas über seinen Unterricht im Spielen sagen. Das erste, was er hierbey that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags, von welcher schon geredet worden ist, zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Uebungen loskommen, und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine, zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger [BWV 948–953], und noch mehr die 15 zweystimmigen Inventionen [BWV 772–786]. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfnis des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beyden Händen verbunden.²

Dass Forkels Beschreibung und Deutung des Entstehungsprozesses im Grundsatz richtig ist, zeigt ein Blick

auf das *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, das die Stücke in Bachs Entwurfsschrift enthält:³ Größere Korrekturen weist dort beispielsweise die E-Dur-Invention auf, die erst im zweiten Anlauf ihre vertraute Gestalt erhielt. Statt der gegenläufigen Bewegung der beiden Hände lauten die Anfangstakte dort:



Mit der Anfertigung der Reinschrift der Inventionen und Sinfonien im Frühjahr 1723 hat Bach dann noch einmal einige Änderungen vorgenommen. Meist betreffen sie nur Details der Stimmführung, in einigen Fällen bedeuten sie aber auch Verlegungen einzelner Stimmen um eine Oktave oder den Einschub ganzer Takte. Besonders gründlich wurden die Inventionen 7, 8, 11 und 13 überarbeitet, bei den kontrapunktisch dichter gearbeiteten Sinfonien (die im *Clavierbüchlein* noch *Fantasien* hießen) fallen die Unterschiede deutlich geringer aus; nur bei der Sinfonia 5 unterscheidet sich die Überarbeitung auch in der Taktzahl von der ursprünglichen Fassung. Bach war dabei vor allem an einer zwingenderen Gestaltung der Schlusstakte interessiert.

Der auffälligste Unterschied im Zuge der Revision ist die Neuordnung der einzelnen Stücke in einer von C ausgehenden aufsteigenden Reihenfolge, wobei die Moll-Tonarten den jeweiligen Dur-Tonarten nachgestellt sind: C – c – D – d – Es – E – e – F – f – G – g – A – a – B – b. Im *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* waren die Stücke jeweils nach Modellen der älteren Hexachordlehre angeordnet, wobei aufsteigend zunächst die vorzeichenärmeren, absteigend dann die vorzeichenreicheren der gebräuchlichen Tonarten gewählt wurden: C – d – e – F – G – a – b – B – A – g – f – E – Es – D – c. Eine Ausweitung auf alle 24 Tonarten der chromatischen Skala hat Bach für das *Wohltemperierte Klavier* aufgespart.

Interessanterweise weisen einige zeitgenössische Quellen ein weiteres Anordnungsprinzip auf, insofern als dort jeder *Inventio* die *Sinfonia* in derselben Tonart unmittelbar nachgestellt wird. Dieses Prinzip kommt sowohl in Kombination mit der ursprünglichen Anordnung des *Clavierbüchleins* als auch mit der endgültigen Ordnung der autographen Reinschrift vor. Die Tatsache, dass es somit vier offenbar authentische Anordnungsmuster gegeben hat, lässt darauf schließen, dass die Inventionen und Sinfonien zwar eine Sammlung, aber keinen Zyklus darstellen. Eine zusammenhängende Aufführung von jeweils 15 oder sogar allen 30 Stücken ist also sicher nicht beabsichtigt.

Bei der Beschreibung von Bachs Klavierwerken widmet Forkel den Inventionen besondere Aufmerksamkeit. Sie stehen in seiner nach Schwierigkeit und Anspruch geordneten Liste gleich nach den *6 kleinen Präludien zum Gebrauch der Anfänger* und vor dem *Wohltemperierten Klavier*. Forkel leitet aus dem Kompositionsprinzip der Bachschen Inventionen eine allgemeine Definition ab, ohne zu bedenken, dass die Bezeichnung schon zur Bach-Zeit alles andere als gebräuchlich war:

2) 15 zweistimmige Inventiones. Man nannte einen musikalischen Satz, der so beschaffen war, daß aus ihm durch Nachahmung und Versetzung der Stimmen die Folge ei-

nes ganzen Stücks entwickelt werden konnte, eine Invention. Das übrige war Ausarbeitung und bedurfte, wenn man die Hilfsmittel der Entwicklung gehörig kannte, nicht erst erfunden zu werden. Diese 15 Inventionen sind zur Bildung eines angehenden Clavierspielers von großem Nutzen. Der Verf[asser] hat darauf gesehen, daß dadurch nicht nur eine Hand wie die andere, sondern auch ein Finger wie der andere gebildet werden kann.⁴

Forkel, der Jugendwerken und Frühfassungen sehr kritisch gegenüber stand, fuhr nach einigen Bemerkungen über das Kompositionsdatum und die oben zitierte Titelseite, wie folgt fort:

In mehrere dieser Inventionen hatten sich anfänglich einige steife und unedle Wendungen der Melodie, auch einige andere Mängel eingeschlichen. Bach, der sie ihrer Anlage nach auch in spätern Jahren sehr brauchbar für seine Schüler fand, nahm ihnen nach und nach alles, was nach seinem gereinigten Geschmack nicht taugte, und machte am Ende wahre ausdrucksvolle Meisterstücke daraus, die deswegen ihren Nutzen für Hand= Finger= und Geschmacksbildung nicht verloren haben. Durch ein sorgfältiges Studium derselben kann man sich zu den größern Stücken Joh. Seb. Bachs am besten vorbereiten.⁵

Die Diskussion der dreistimmigen Inventionen fällt danach recht knapp aus:

3) 15 dreistimmige Inventiones, die auch unter dem Namen Sinfonien bekannt sind. Sie haben einerley Zweck mit den vorbergehenden, sollen nur weiter führen.⁶

Die heute übliche, aber nicht auf Bach zurückgehende Bezeichnung *dreistimmige Inventionen* taucht hier offenbar zum ersten Mal auf. In zeitgenössischen Quellen werden die Stücke entweder gemäß Bachs Sprachgebrauch *Sinfoniae* oder *Trii* genannt.

Die Inventionen und Sinfonien gehörten schon im 18. Jahrhundert zu Bachs bekanntesten Klavierwerken. Etwa 35 vollständige Abschriften aus der Zeit vor dem Erstdruck im Rahmen der so genannten *Oeuvres complètes de Jean Sebastian Bach* (Cahier 1 und 2, Leipzig: Bureau de Musique, 1801) sind erhalten, mindestens 15 weitere, heute verschollene nur durch Verlagsverzeichnisse und Auktionskataloge dokumentiert. Die Verbreitung der Werke setzte aber offenbar erst mit der Reinschrift vom Frühjahr 1723 ein. Im Rahmen der vorliegenden Neuedition schien es daher vertretbar, auf die separate Wiedergabe der ursprünglichen, von Bach selbst verworfenen Frühfassungen aus dem *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* zu verzichten. Vielmehr bildet die autographe Reinschrift, die heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 610* aufbewahrt wird, die für die Edition entscheidende Textgrundlage. Wie Forkel richtig erkannte, hat Bach die Handschrift über einen langen Zeitraum im Unterricht verwendet. Kompositorische Änderungen haben nach 1723 aber kaum noch stattgefunden: Der einzige größere Eingriff ist die Revision der Invention in C-Dur BWV 772, bei der die ursprüngliche Sechzehntelbewegung durch Ausfüllen der Terzschriffe mit Durchgangsnoten zu Sechzehnteltriolen verwandelt wurde. Die älteste Abschrift dieser Fassung (BWV 772a)⁷ stammt von Johann Christian Kittel, der um 1749/50 Schüler Bachs in Leipzig war. In der vorliegenden Neuausgabe ist sie als gleichwertige Alternative der bekannteren Fassung unmittelbar nachgestellt und nicht in den Anhang verbannt.