

# J. S. BACH

Inventionen und Sinfonien

Inventions and Sinfonies

BWV 772–801

Herausgegeben von / Edited by  
Georg von Dadelsen

Fingersätze von / Fingerings by  
Renate Kretschmar-Fischer

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe  
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag  
BA 5241

Urtextausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom  
Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie V: *Klavier- und Lautenwerke*,  
Band 3: *Inventionen und Sinfonien* (BA 5035), herausgegeben von Georg von Dadelsen.

Urtext Edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the  
*Johann-Sebastian-Bach Institut* Göttingen and the *Bach Archiv* Leipzig, Series V, *Klavier- und Lautenwerke*,  
Volume 3: *Inventionen und Sinfonien* (BA 5035), edited by Georg von Dadelsen.

---

© 2005 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
ISMN M-006-53051-9

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	IV
Spezielle Anmerkungen .....	VI
Preface .....	VIII
Specific notes .....	X
Anmerkung zum Fingersatz / Note on Fingering .....	XII
Faksimiles / Facsimiles .....	XIII
Aufrichtige Anleitung / An Honest Guide .....	1

Inventio 1 C-Dur / C major, BWV 772 .....	2	Sinfonia 1 C-Dur / C major, BWV 787 .....	34
Inventio 1 C-Dur / C major, BWV 772a (Triolierte Fassung / Version in triplets) .....	4	Sinfonia 2 c-Moll / C minor, BWV 788 .....	36
Inventio 2 c-Moll / C minor, BWV 773 .....	6	Sinfonia 3 D-Dur / D major, BWV 789 .....	38
Inventio 3 D-Dur / D major, BWV 774 .....	8	Sinfonia 4 d-Moll / D minor, BWV 790 .....	40
Inventio 4 d-Moll / D minor, BWV 775 .....	10	Sinfonia 5 Es-Dur / E-flat major, BWV 791 ....	42
Inventio 5 Es-Dur / E-flat major, BWV 776 ....	12	Sinfonia 5 Es-Dur / E-flat major, BWV 791 (Verzierte Fassung / Ornamented version) .....	44
Inventio 6 E-Dur / E major, BWV 777 .....	14	Sinfonia 6 E-Dur / E major, BWV 792 .....	46
Inventio 7 e-Moll / E minor, BWV 778 .....	16	Sinfonia 7 e-Moll / E minor, BWV 793 .....	48
Inventio 8 F-Dur / F major, BWV 779 .....	18	Sinfonia 8 F-Dur / F major, BWV 794 .....	50
Inventio 9 f-Moll / F minor, BWV 780 .....	20	Sinfonia 9 f-Moll / F minor, BWV 795 .....	52
Inventio 10 G-Dur / G major, BWV 781 .....	22	Sinfonia 10 G-Dur / G major, BWV 796 .....	54
Inventio 11 g-Moll / G minor, BWV 782 .....	24	Sinfonia 11 g-Moll / G minor, BWV 797 .....	56
Inventio 12 A-Dur / A major, BWV 783 .....	26	Sinfonia 12 A-Dur / A major, BWV 798 .....	58
Inventio 13 a-Moll / A minor, BWV 784 .....	28	Sinfonia 13 a-Moll / A minor, BWV 799 .....	60
Inventio 14 B-Dur / B-flat major, BWV 785 ....	30	Sinfonia 14 B-Dur / B-flat major, BWV 800 ....	62
Inventio 15 h-Moll / B minor, BWV 786 .....	32	Sinfonia 15 h-Moll / B minor, BWV 801 .....	64

## ANHANG I / APPENDIX I

Verzierte Fassungen nach *P* 219 und Heinrich Nikolaus Gerbers Kopie  
Ornamented versions from *P* 219 and Heinrich Nikolaus Gerber's copy

Faksimile / Facsimile .....	66	Sinfonia 9 f-Moll / F minor, BWV 795 .....	72
Sinfonia 4 d-Moll / D minor, BWV 790 .....	68	Sinfonia 11 g-Moll / G minor, BWV 797 .....	74
Sinfonia 7 e-Moll / E minor, BWV 793 .....	70	Sinfonia 13 a-Moll / A minor, BWV 799 .....	76

## ANHANG II / APPENDIX II

Konkordanz der verzierten Fassungen / Concordance of the ornamented versions

Faksimile / Facsimile .....	78	Sinfonia 5 Es-Dur / E-flat major, BWV 791 ....	80
-----------------------------	----	--	----

# VORWORT

Wie Klavierunterricht zu Bachs Zeit zugleich Kompositionsunterricht war, dafür sind die *Inventionen und Sinfonien* ein noch deutlicheres Zeugnis als das *Wohltemperierte Klavier*, mit dessen I. Teil sie in enger zeitlicher Nachbarschaft 1722 entstanden sind. Als *Präambula und Fantasien* trug sie der damalige Köthener Kapellmeister zunächst in das Klavierbüchlein seines zwölfjährigen Sohnes Wilhelm Friedemann ein: je 15 zwei- und dreistimmige Stücke in den 15 damals gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten. Im Klavierbüchlein sind sie so angeordnet, dass von C-Dur stufenweise aufsteigend zunächst die Tonarten folgen, deren Dreiklänge in C-Dur leitereigen sind, also C, d, e, F, G, a; von h fallend dann die übrigen: h, B, A, g, f, E, Es, D, c. Wenig später, im Jahre 1723, stellt Bach eine Reinschrift dieser Stücke in der bekannten hier vorliegenden Reihenfolge her, verbessert dabei an vielen Stellen die Stimmführung und erweitert einige. Die zweistimmigen nennt er jetzt *Inventionen*, die dreistimmigen *Sinfonien*.

Auf dem ausführlichen Titelblatt (siehe S. 1) erläutert er den pädagogischen Zweck der Stücke. Sie sind als Anleitung für den *Lehrbegierigen*, d. h. den Klavierschüler zu verstehen und sollen dazu führen, Sätze mit zwei und drei selbstständigen Stimmen spielen zu lernen. Eine Grundschule zuerst, um die Unabhängigkeit der beiden Hände beim Spiel polyphoner Sätze zu entwickeln. Von Stück zu Stück werden dem Spieler andere technische Aufgaben gestellt: willkürliche Folge der Finger bei ruhig stehender Hand in der C-Dur-Invention, Über- und Untersetzen im d-Moll-Stück, das in der ursprünglichen Folge an zweiter Stelle stand. In der zunächst dritten in e-Moll geht es offenbar um den Mordent und andere Trillerformen, in der in F-Dur kann sich die inzwischen erworbene Geläufigkeit entfalten. Im G-Dur-Stück werden Dreiklangsbrechungen geübt und so fort; der pädagogische Kurs kommt in der ursprünglichen Anordnung der Stücke übrigens besser zum Ausdruck als in der späteren Reihenfolge. Ein weiteres Anordnungsprinzip, bei dem auf jede Invention die Sinfonie gleicher Tonart folgt, wird durch einige Handschriften aus Bachs Umkreis bezeugt.

Aber nicht nur technisch korrekt soll der Schüler die einzelnen Stimmen spielen, er soll sie vielmehr, wie Bach ausdrücklich betont, *kantabel*, also wie Gesangsmelodien vortragen. Das Mittel hierzu ist die richtige

Artikulation, Bindung des Zusammengehörigen, Betonung der melodischen Hauptnoten, richtiges Absetzen und Neubeginnen, als hätte man seinen Atem wie der Sänger bei einer Arie einzuteilen. Gerade hierfür wünschten wir uns nähere Hinweise im Notentext selbst. Bach wird sie beim Unterricht mündlich gegeben haben. Die wenigen Artikulationsbögen, die die Reinschrift vom Jahre 1723 enthält (vgl. Inventio 3, 9 und 15), sind offenbar bei einer solchen Unterweisung eingetragen worden, und man muss sie als schnell hingeworfene, keineswegs systematisch gesetzte Hilfszeichen verstehen.

Das Werk soll daneben – und das ist uns heute fast das Wichtigere – einen *Vorsmack von der Komposition* vermitteln. Es zeigt einmal, was *gute Inventiones* sind: Erfindungen im Sinne von Themen nämlich, die sich zu mehrstimmiger Verarbeitung eignen, und weiter demonstriert es ausführlich, wie solche Verarbeitung auszusehen hat. Die einzelnen Stücke sind Musterbeispiele für die verschiedensten Arten, aus einem einzigen Gedanken einen ganzen Satz zu entwickeln. Für die lineare Kontrapunktik, die den Satzstil bestimmt, finden sich zahlreiche Verfahren, von der freien Imitation bis zum Kanon (Inventio 2) und zur strengen Tripelfuge (Sinfonia 9). Etwa die Hälfte der Stücke ist fugenartig angelegt. Auch die Umkehrung und der Krebs werden als Mittel der Melodiebildung und der kontrapunktischen Arbeit verwendet (Inventio 1 und 11, Sinfonia 1). Das zur Homophonie hinneigende, gesanglich-ausdruckshafte Triostück, bei dem ein Oberstimmduett über einem lautenhaft gebrochenen Bass geführt wird (Sinfonia 5), ist ebenso vertreten wie das klavieristisch brillante Spielstück (Inventio 12, Sinfonia 15).

Der Umfang der einzelnen Stücke ergibt sich äußerlich aus der selbst gewählten Beschränkung, sie auf zwei Notenseiten unterzubringen, damit der Spieler während des Stückes nicht umzublättern braucht. Innerlich bedeutet das Konzentration und Beschränkung bereits bei der Wahl der Themen: sie mussten genügend eigene Physiognomie haben, um daraus einen charakteristischen Satz bilden zu können. Die ihnen innewohnenden Kräfte mussten sich jedoch im vorgegebenen Rahmen vollständig entwickeln lassen. In dieser Weise sind in ihrer Art unvergleichbare Sätze entstanden. Bei ihrem Studium sollte man daran denken, dass sie einer Zeit entstammen, in der sich an-

spruchsvolle Musik gern pädagogisch, als „Klavierübung“ gab. Ihre Kunst, die dem Anfänger einen „Vorsmack“ geben soll, erschließt sich erst dem Kenner bei immer neuer Beschäftigung.

Noch einige Bemerkungen zum Vortrag. Die Instrumente der Liebhaber und Anfänger des Klaviers, für die Bach schrieb, waren Cembalo und vor allem das zwar klangschwache, in der Tonstärke aber sehr modulationsfähige Clavichord, dessen üblicher Tonumfang C bis c<sup>'''</sup> vorausgesetzt und nur in den beiden E-Dur-Stücken um einen halben Ton nach unten überschritten wird. Auch der Hinweis, kantabel spielen zu lernen, weist in erster Linie auf das ausdrucksfähige kleinere Instrument – womit nicht gesagt wird, dass man nicht auch auf dem Cembalo gesanglich spielen könne.

Tempoangaben werden in polyphonen Klaviersätzen zu Bachs Zeit nur selten gemacht und fehlen hier ganz. Sie waren für den Spieler entbehrlich, weil er aus der Satzart, der Taktvorzeichnung und den kleinsten Notenwerten das richtige Grundzeitmaß erschließen konnte. Als Regel gilt, jenes Tempo zu finden, in dem das Stück weder schleppend noch übereilt wirkt, sondern wie von selbst durch den ihm innewohnenden Bewegungsstrom getragen wird. Von Bach heißt es, dass er das Tempo meist sehr lebhaft nahm.

Zum richtigen Vortrag gehören auch die verschiedenen Arten von Trillern, Mordenten, Vorschlägen (Akzenten), ferner Doppelschlag (Cadence) und Schleifer: die so genannten *Manieren*, mit denen die gesangliche Linie belebt, die Intervalle verbunden und die Hauptnoten hervorgehoben werden. Es ist ein altes, aber wohl unausrottbares Missverständnis, sie als „barocke Schnörkel“ abzutun, die die reine und kraftvolle Kontrapunktik der Bachschen Stimmen beeinträchtigen. Allerdings fallen sie weniger in den Zuständigkeitsbereich des Komponisten als in den des Spielers, der nach Geschmack und Können selbstständig zu verfahren hat. Bach selbst hat in der Regel nur das Allernötigste vorgeschrieben. Die in unserer Ausgabe klein gestochenen Verzierungen in den Inventionen 3, 5, 9, 10 und 11 sowie die reiche Auszierung der Sinfonia 5 hat er erst später zugesetzt. Auch dabei ist er nicht systematisch wie ein moderner Redaktor vorgegangen, sondern nur andeutend. Er rechnet damit, dass der Spieler beim Wiedereintritt des zu Anfang bezeichneten Themas oder bei sonstigen unbezeichneten Parallelstellen nach Analogie verfährt oder die Verzierungsart wechselt. Den üblichen Kadenztriller auf der (oft punktierten) drittletzten Melodienote der Kadenzen schreibt er nur selten besonders vor. Hiernach

wären z. B. in Invention 4 Kadenztriller auf folgenden Noten der Oberstimme zu ergänzen: Takt 17, 37, 48 jeweils auf der dritten, Takt 51 auf der vierten Note.

Um das Bild des Originals nicht zu verfälschen, sieht unsere Ausgabe von Analogie-Ergänzungen ab. Sie bemüht sich vielmehr, den Spieler in Stand zu setzen, selbstständig zu entscheiden. Hierzu dienen besonders der Anhang und die nachstehenden Speziellen Anmerkungen zu den einzelnen Stücken. Im Anhang sind sechs Sinfonien in der reich ausgezierten Form mitgeteilt, wie sie in zwei Schülerhandschriften aus Bachs Umkreis überliefert sind. Weitere Verzierungen aus diesen Nebenquellen und aus der ersten Fassung der Stücke im *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* werden in den Anmerkungen mitgeteilt. Wie die einzelnen Verzierungen auszuführen sind, hat Bach im *Klavierbüchlein* in einer Tabelle erklärt, die auf Seite XII oben abgebildet ist. Der dort fehlende

Schleifer  wird  ausgeführt. Man beach-

te, dass das Zeichen  $\approx$  nicht den späteren kurzen Pralltriller verlangt, sondern gleichbedeutend mit *tr* verwendet wird. Es fordert einen Triller, dessen Länge oder Kürze sich nach dem Wert der Note zu richten hat, über der es steht. Ferner gilt die Regel, dass ein Triller betont und mit der oberen Nebennote zu beginnen hat: Triller und Vorschläge haben zu Bachs Zeit dissonante, vorhaltmäßige Bedeutung.

Der Notentext der vorliegenden Ausgabe ist eine unveränderte Reproduktion aus Band V/3 der *Neuen Bach-Ausgabe*. Er folgt Bachs Reinschrift vom Jahre 1723 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 610*) und gibt im Anhang verzierte Fassungen aus der Handschrift des Heinrich Nikolaus Gerber von 1725 (jetzt in Privatbesitz) sowie aus einer anderen, um 1723 entstandenen Schülerhandschrift aus Bachs Umkreis (*P 219*) wieder. Für die früheste Fassung der Inventionen und Sinfonien vergleiche man Wolfgang Plaths Ausgabe des *Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach* im Band V/5 der *Neuen Bach-Ausgabe*.

Georg von Dadelsen

## ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind sämtliche Zusätze des Herausgebers innerhalb des Notenbandes gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung, sonstige Zeichen (z. B. Ornamente) durch kleineren Stich. Daher werden alle

den Quellen entnommenen Buchstaben – auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. – in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Bandbearbeiter nach eigenem Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig wurden), werden in kleinem Stich wiedergegeben.

Um die beiden Stadien des Autographs der Inventionen 1, 3, 5, 9, 10 und 11 sowie der Sinfonia 5 in der Ausgabe unterscheiden zu können, mussten die später ergänzten Verzierungen und Diminutionen klar von

den sogleich mit dem Notentext eingetragenen abgehoben werden. Bei den beiden am stärksten veränderten Stücken, der Invention 1 und der Sinfonia 5, geben wir zunächst den nicht diminuierten Text, dann den diminuierten. Bei den übrigen betreffenden Stücken werden die nachträglich zugesetzten Ornamente durch Kleindruck von den sogleich mit dem Notentext niedergeschriebenen unterschieden: dies abweichend von der sonst in der NBA geltenden Vorschrift, die Kleindruck für die Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen vorsieht. Im Anhang I kennzeichnet der Kleindruck die allein in Gerbers Kopie vorhandenen Ornamente.

## SPEZIELLE ANMERKUNGEN

Die folgenden Anmerkungen zu einzelnen Stücken geben einige textliche Hinweise und verzeichnen vor allem die weiteren Ornamente aus Gerbers Kopie und der Schülerhandschrift *P 219*, soweit die betreffenden Fassungen nicht bereits im Anhang abgedruckt sind, ferner aus dem *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Der Kürze halber wird durch ein dreiteiliges Zeichen verwiesen, in dem die erste Zahl den betreffenden Takt bedeutet, der darauf folgende Buchstabe die Stimme (D = Diskant, A = Alt, B = Bass) und die beschließende Ziffer die betreffende Note im Taktabschnitt, wobei sämtliche rhythmischen Zeichen (Noten und Pausen) mit Ausnahme der klein gestochenen Vorschlagsnoten mitgezählt werden.

### INVENTIO 1

Gerber notiert die Ausführung des Ornaments Takt 6:



20 D 11: ♯ im Klavierbüchlein.

Triolierte Fassung: Bach hat die thematischen Terzsprünge später durch Zwischennoten ausgefüllt (vgl. das Faksimile auf Seite XIII unten) und im Schlussakkord das *c* und das Arpeggio ergänzt. Die so entstandene triolierte Fassung ist als Alternativfassung zu der vorher abgedruckten zu werten. 13 D 14: fehlt im Autograph.

### INVENTIO 3

Begrenzung der Legatobögen im Autograph uneinheitlich, aber offenbar als Legato über der ganzen Taktfigur gemeint

Die von manchen Herausgebern als Staccato gedeuteten Punkte über dem Diskant Takt 5 und 33 sind zufällige Tintenspritzer.

4 D: ♯ im Klavierbüchlein erst über 2. Achtel.

46 D 1: ♯ im Klavierbüchlein.

### INVENTIO 4

15 D 2 und 37 D 3: ♯ im Klavierbüchlein.

### INVENTIO 5

Die klein gestochenen Verzierungen erst später nachgetragen, ebenso der Vorschlag zu 32 D 1. Die Verzierung auf dem 2. Viertel dieses Taktes zunächst nur ♯.

### INVENTIO 7

Im Klavierbüchlein dazu noch folgende Ornamente: ♯ zu 4 D/B 1, 5 D/B 1, 5 B 7, 6 B 9, 21 D 1 (statt ♯) und D 3, 22 D 11; ♯ zu 13 D 3; *tr* zu 15 B 9; Akzent *h'* zu 23 D 1; ♯ statt ♯ zu 23 D 3.

Gerber notiert die Ausführung der Ornamente Takt 9:



und Takt 21:

#### INVENTIO 9

Die Legatobögen sind von Bach nur großzügig andeutend gesetzt. Ihre genaue Begrenzung ist in vielen Fällen unsicher.

#### INVENTIO 10

15 B 2: ♯ im Klavierbüchlein.

#### INVENTIO 12

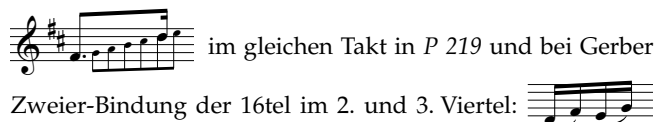
15 D 15: ♯ im Klavierbüchlein.

Bei Gerber und *P 219* dazu folgende Ornamente: 6 D 1 und 3: ♯; 11 B 1, 3, 5: ♯, ♯, ♯, 18 B 3: ♯; 21 D 10: ∞; 21 D 12: ♯ (*P 219*), ♯ (Gerber).

#### INVENTIO 15

Begrenzung der Legato-Bögen unklar. In *P 219* und Gerbers Kopie zahlreiche weitere Legato-Bögen, die auf gebundenes Spiel des 16tel-Kontrapunkts Takt 3 f. und der weiteren 16tel-Partien hinweisen.

3 D 1: Vorschlag *e'* bei Gerber und *P 219*; 5 D 5: ♯ statt ♯ bei Gerber; 21 D 3. Viertel: bei Gerber Tirata:



#### SINFONIA 1

5 D 4: ♯ im Klavierbüchlein und *P 219*.

Ornamente in *P 219*:



entsprechend auch Takt 2 im Alt; ♯ zu 3 D 7, 10 D 5 (Gerber: *tr*), 14 D 4, 19 A 6, 20 A 8; ♯ zu 6 D 8, 7 D 3, 7 A 4; Takt 21: Akzent *h'* zum Diskant und *f'* zum Alt.

#### SINFONIA 2

15 D 12: vielleicht auch *a'* (nicht *as'*) gemeint.

In *P 219* weitere Verzierungen: ♯ zu 1 D 1, 3 A 7, 5 D 3, 8 B 8, 11 D 2, 31 D 3 (oder 4?); ♯ zu 1 D 7, 4 D 7; ♯ zu 1 B 3, 12 A 3; 4; ♯ zu 3 D 1.

#### SINFONIA 3

In *P 219* folgende Auszierung:



Akzente zu 3 A 5, 4 A 4 und 9, 10 D 7, 11 D 1, 16 D 9; ♯ zu 3 B 3, 16 D 9, 20 D 6; ♯ zu 8 B 11.

#### SINFONIA 5, VERZIERTE FASSUNG

Bach hat nicht nur seine eigene Reinschrift später ausziert, sondern auch die Kopie seines Schülers Gerber. Eine ähnliche Auszierung findet sich in *P 219*. Vgl. hierzu die Konkordanz der drei Handschriften S. 80–81.

#### SINFONIA 6

In *P 219* folgende weitere Ornamente: ♯ zu 3 D 1, 15 D 2; ♯ zu 11 D 4 und 7, 13 A 2, 40 A 4; 34 D 1: Vorschlag *e'*, 41 D und A: Vorschläge *a'* und *dis'*.

#### SINFONIA 7

43 D 6: *tr* im Klavierbüchlein.

#### SINFONIA 8

Weitere ♯ bei Gerber und *P 219*: 6 B 1, 7 A 1.

#### SINFONIA 9

19 B 5–7: im Klavierbüchlein gebunden.

In *P 219* und Gerbers Kopie ist das Stück nachträglich offenbar nach derselben Vorlage ausgeziert worden, und zwar in *P 219* reicher. Auch finden sich nur in dieser Handschrift die zahlreichen Akzente. Unser Abdruck S. 72–73 folgt der reicheren Auszierung von *P 219*. Dabei wurden an einigen Stellen die der Analogie nach richtigeren Zeichen von Gerber gesetzt. Die klein gestochenen Schleifer Takt 24 und 29 finden sich nur bei Gerber.

#### SINFONIA 11

*P 219* und Gerber bringen eine nahezu gleichartig ausgezierte Fassung, die auf S. 74–75 abgedruckt ist. Die klein gestochenen Zeichen finden sich nur in Gerbers Kopie. Dort ist außerdem das 3. Achtel des Themas in Takt 1 und an entsprechenden Stellen (Takt 11, 13, 14 etc.) mit einem



Betonungsstrich versehen:

#### SINFONIA 12

In *P 219* finden sich folgende Ornamente:

Akzente zu 1 D 4 und 1 D 7; ♯ zu 2 D 8, 6 A 3; ♯ zu 6 D 2, 9 D 1, 26 D 1.

#### SINFONIA 13

Im Klavierbüchlein ♯ zu 3 D 2 und 7 A 2.

*P 219* und Gerbers Kopie enthalten im Wesentlichen übereinstimmende Auszierungen. Sie sind, überwiegend der reicher verzierten Handschrift *P 219* folgend, S. 76–77, wiedergegeben. Gerber verzichtet z. B. im Thema Takt 2 auf den Schleifer sowie auf den 1. Triller im folgenden Takt.

#### SINFONIA 14

In *P 219* weitere Ornamente: Vorschlag *es'* zu 1 A 10; ♯ zu 7 A 1; ♯ statt *tr* zu 7 B 5; ♯ zu 10 A 3; ♯ zu 11 D 7; Akzent *a'* und ♯ zu 15 D 5; Akzent *f'* zu 15 D 6; ♯ zu 17 D 4.

#### SINFONIA 15

In *P 219* weitere Ornamente: ♯ zu 2 B 1, 5 D 1, 18 A 1; Akzent *h'* zu 32 D 1.

# PREFACE

The *Inventions and Sinfonies* even more than the *Well-tempered clavier* indicate clearly that keyboard instruction in Bach's day was at the same time instruction in composition. The *Inventions and Sinfonies*, contemporaneous with the first part of the *Well-tempered clavier*, were originally written into the *Little clavier book* of his twelve-year-old son Wilhelm Friedemann in 1722, when Bach was Kapellmeister at Cöthen. They were there called *Preambles and Fantasies* – fifteen each of two-part and three-part pieces in the fifteen then normal major and minor keys. In the *Little clavier book* they are ordered in such a way that, progressing upwards from C major, those keys come first the triads of which fall within the scale of C major, i. e. C major itself, D minor, E minor, F major, G major, A minor; the remainder, descending from B minor, follow: B minor itself, B-flat major, A major, G minor, F minor, E major, E-flat major, D major, C minor. In the following year, 1723, Bach produced a fair copy of these pieces in the familiar order followed in this edition, improving in the process the part-writing in a number of places, and extending some of the pieces. The two-part pieces are now called *Inventions*, those in three parts, *Sinfonies*.

The full and informative title-page (see page 1) contains an explanation of the pedagogical aim of the pieces. They are intended as an introduction for the keen pupil of the clavier and are intended to teach the method of performing movements with two and three independent parts. They are primarily a tutor intended to develop the independence of the two hands in the performance of polyphonic music. From piece to piece different technical tasks are set before the player: in the C major Invention, unexpected fingering, with the hand as stationary as possible; in the D minor piece, which was originally in second place, passing of the fingers above and below. The E minor piece, originally in third place, concentrates the attention on the mordents and other forms of the trill, whilst the one in F major gives opportunities for displaying a newly-acquired fluency. The G major piece practises broken triads – and so on, with the pedagogical aim better revealed in the original than in the revised order of numbers. A further principle for yet another order found in a few copies from Bach's circle is to let each Invention be followed by the Sinfonia in the same key.

It is not however enough for the player to be able to perform the individual voice-parts with technical cor-

rectness, he must also be able to play them *kantabel* (as Bach puts it), that is, like vocal melodies. The means to this end are correct articulation, meaningful phrasing, emphasis on the principal melodic notes, the proper ending of a phrase and the starting of a new one – just as if one were a singer having to control one's breathing to meet the demands of an aria. Particularly in this respect we could wish for more precise indications (such as Bach must have supplied orally) in the musical text itself. The few phrase-marks found in the fair copy of 1723 (see Invention 3, 9 and 15) were obviously written in the course of a lesson; they should be regarded as rapidly made suggestions rather than as systematic and carefully considered instructions.

The work is also intended – and for us today this is perhaps the more important aim – to provide a “fore-taste for composition”. It shows what “good inventions [ideas]” are: inventions in the sense of themes appropriate to polyphonic elaboration. The work also demonstrates fully what elaboration of this sort actually looks like. The individual pieces are classic examples of the extraordinary variety of ways in which a whole movement can be derived from a single musical thought. The linear counterpoint that stamps the style of the pieces makes use of numerous procedures ranging from free imitation to canon (Invention 2) and strict triple fugue (Sinfonia 9). About half the numbers are fugal. Inversion and cancrizans are also used as means of melodic and contrapuntal structure (Invention 1 and 11, Sinfonia 1). Sinfonia 5 is a homophonically inclined, melodically expressive trio movement in which a duet for the upper voices moves above a lute-like broken bass; and there are also movements that require brilliant keyboard technique (Invention 12, Sinfonia 15).

The length of the individual movements is dictated externally by the limitation Bach imposed on himself when he decided to accommodate each on two pages so that the player is spared the need to turn over during the piece. The internal effect is to impose concentration on the actual themes chosen – they had to have sufficient personality of their own for a characteristic movement to be constructed from them. On the other hand their potential had to be capable of exploitation within the prescribed framework. The result are a series of incomparable pieces. In studying them one should remember that they date from a time at which demanding music liked to assume a peda-





gogic guise and be used for keyboard practice. Their art becomes apparent to the diligent connoisseur; for the beginner they are meant to provide a “foretaste”.

A few further notes as to performance now follow. The instruments for which Bach was writing were the harpsichord, and more particularly the weak-toned yet dynamically rich clavichord. The latter’s normal range of C to c<sup>'''</sup> is only exceeded by the demand for the B natural a semitone below C in the two E major pieces. And the instruction to learn to play cantabile applies in the first place to the smaller, more expressive instrument – although it is of course also possible to play cantabile on the harpsichord.

Tempo indications are rare in polyphonic keyboard music in Bach’s time and there are none in these pieces. They were dispensable for the player because he could judge the correct basic tempo from the nature of the part-writing, the time-signature and the smallest note-values. The rule is to find a tempo in which the piece seems neither to be dragging nor hurried but is rather carried forward by its own natural momentum. Of Bach it is said that he usually favoured very lively tempi.

An integral part of correct performance are the various kinds of trills, mordents and appoggiaturas, and further the turn and the slide: the embellishments with which the voice-part was enlivened, the intervals spanned and the principal notes emphasized. It is an old and probably ineradicable misunderstanding to try and dismiss them as “baroque flourishes” that impair the pure and strong counterpoint of Bach’s part-writing. It must be admitted that they fall less into the composer’s sphere of responsibility than that of the performer who, largely dependent on his own taste and ability, must proceed as he thinks fit. Bach himself as a general rule inserted only the most necessary ornaments. Those printed in smaller type in Inventions 3, 5, 9, 10 and 11 of our edition, and also the rich ornamentation of Sinfonia 5, were added by Bach at a later date. Even here he entered them not according to a modern editor’s careful system but simply as a guide. Bach reckoned on the player either acting by analogy or changing the ornamentation at the return of a marked theme or at other unmarked parallel passages. Bach seldom specifically marks the normal cadential trill on the (frequently dotted) third-last melodic note of cadential passages. Accordingly, cadential trills should be supplied to the following notes in the upper voice in Invention 4, which may be taken as a typical example: bars 17, 37, 48, third note in the bar, and bar 51, fourth note. Our edition in-

cludes no insertions based on analogy as we did not wish to falsify the appearance of Bach’s original text. Instead we have tried to place the performer in a position in which he can decide for himself. In this context he will find useful both the Appendix and the specific notes to the individual pieces that follow. The Appendix includes six of the *Sinfonies* in the richly ornamented form in which they survive in two pupils’ manuscripts from Bach’s own circle. Further ornaments from these subsidiary sources and from the first version of the works in the *Little clavier book for Wilhelm Friedemann Bach* are printed in the notes. Bach explained how the various ornaments are to be played in a table included in the *Little clavier book*; this table is reproduced on page XII at the top. The slide

, not included there, is to be performed .

Note that the sign ♪ requires not the chronologically later short pralltriller, or half-shake, but is to be looked upon as synonymous with *tr*. It demands a trill the length or shortness of which is dependent on the value of the note above which it is placed. Further, the trill is stressed and must begin on its upper auxiliary note: trills and appoggiaturas in Bach’s time have a dissonant, suspensory function.

The musical text of the present edition is an unchanged reproduction from volume V/3 of the *New Bach Edition*. It follows Bach’s fair copy of 1723 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. Bach P 610*) and includes in the Appendix ornamented versions from Heinrich Nikolaus Gerber’s manuscript of 1725 (now privately owned) and from another pupil’s manuscript, also from Bach’s circle, dating from about 1723 (*P 219*). For the earliest version of the Inventions and Sinfonies see Wolfgang Plath’s edition of the *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (Little clavier book for Wilhelm Friedemann Bach)* in Volume V/5 of the *New Bach Edition*.

Georg von Dadelsen  
(translated by Peter Branscombe)

## EDITORIAL NOTE

Apart from the title of the work, all editorial additions are indicated as such: letters by italics, slurs by broken lines, and other signs (i. e. ornaments) by smaller or narrow engraving. All alphabetical markings taken from the source (f, p etc.) therefore appear in normal type. Accidents have been placed in accord-

ance with modern rules. Further accidentals supplied by the editor at his discretion (i. e. those not rendered necessary by the application of modern rules) appear in small print.

In order to distinguish between the two stages of the autograph MS of the Inventions 1, 3, 5, 9, 10 and 11 as well as the Sinfonia 5, it proved necessary to distinguish clearly between those embellishments and diminutions entered immediately in the musical text from those added at a later date. This primarily in-

volves the Invention 1 and the Sinfonia 5, both of which we present with the non-diminuted form first, followed by the diminuted form. For the other pieces we have employed small type to distinguish later ornaments from those entered immediately in the musical text. This practice differs from the rule otherwise followed in the New Bach Edition whereby small type is used to indicate editorial additions. In the Appendix, small type indicates those ornaments found only in the Gerber MS.

## SPECIFIC NOTES

The following notes to the individual pieces present a few textual suggestions, and what is more important, they list the further ornaments from Gerber's copy and from the other pupil's manuscript *P 219*, in as far as the versions concerned are not already reproduced in the Appendix, and also from the *Little clavier book for Wilhelm Friedemann Bach*. For reasons of convenience, references contain three elements: the first number gives the bar, the letter that follows gives the voice-part (D = descant, A = alto, B = bass) and the final number specifies the note in the bar: all rhythmic signs, whether notes or rests, are included in the numbering, apart from the grace-notes printed in small type.

### INVENTIO 1

Gerber notates the realization of the ornament in bar 6:



20 D 11: ♯ in the Little clavier book.

Version in triplets: Bach later filled out the thematic thirds by inserting the middle notes (cf. the facsimile on page XIII, bottom) and in the final chord he added the *c* and the arpeggio sign. The resulting version in triplets is to be considered as an alternative to the one printed immediately before it.

13 D 14: missing in the autograph.

### INVENTIO 3

The length of the phrase-marks is not consistent in the autograph but the legato is obviously meant to cover the complete bar. The dots above the descant part in bars 5 and 33, taken by some editors to be staccato dots, are chance ink-spots.

4 D: in the Little clavier book the ♯ does not come till the 2nd quaver.

46 D 1: ♯ in the Little clavier book.

### INVENTIO 4

15 D 2 and 37 D 3: ♯ in the Little clavier book.

### INVENTIO 5

The ornaments printed in small type were later additions, likewise the *c*-appoggiatura\* to 32 D 1; the ornament on the 2nd crotchet of the bar was at first only ♯.

### INVENTIO 7

The Little clavier book contains the following additional ornaments: ♯ at 4 D/B 1, 5 D/B 1, 5 B 7, 6 B 9, 21 D 1 (in place of ♯) and D 3, 22 D 11; ♯ at 13 D 3; *tr* at 15 B 9; *c*-appoggiatura *b'* at 23 D 1; ♯ in place of ♯ at 23 D 3.

Gerber notates the realization of the ornaments in bar 9:



and bar 21:

#### INVENTIO 9

Bach's phrase-marks are bold but they only serve as a guide. Their precise length is in a number of cases uncertain.

#### INVENTIO 10

15 B 2: ♪ in the Little clavier book.

#### INVENTIO 12



15 D 15: ♪ in the Little clavier book.

Gerber and *P 219* also include the following ornaments: 6 D 1 and 3: ♪; 11 B 1, 3, 5: ♪, ♪, ♪, 18 B 3: ♪; 21 D 10: ∞; 21 D 12: ♪ (*P 219*), ♪ (Gerber).

#### INVENTIO 15

The length of the phrase-marks is uncertain. In *P 219* and Gerber's copy there are numerous additional phrase-marks which suggest legato performance of the semiquaver contrapuntal material at bar 3 f and of the semiquaver passages elsewhere.

3 D 1: c-appoggiatura on the *e'* in Gerber and *P 219*; 5 D 5: ♪ in place of ♪ in Gerber; 21 D 3rd crotchet: in Gerber tirata:

 in the same bar both *P 219* and Gerber have tied pairs of semiquavers at the 2nd and 3rd crotchets: 

#### SINFONIA 1

5 D 4: ♪ in the Little clavier book and *P 219*.

Ornaments in *P 219*:

Bar 1: 

similarly in bar 2 in the alto part; ♪ at 3 D 7, 10 D 5 (Gerber: *tr*), 14 D 4, 19 A 6, 20 A 8; ♪ at 6 D 8, 7 D 3, 7 A 4; bar 21: c-appoggiatura on *b<sup>b</sup>'* in the descant and *f'* in the alto.

#### SINFONIA 2

15 D 12: perhaps an *a'* (not *a'*) is intended.

In *P 219* further ornaments are: ♪ at 1 D 1, 3 A 7, 5 D 3, 8 B 8, 11 D 2, 31 D 3 (or 4?); ♪ at 1 D 7, 4 D 7; ♪ at 1 B 3, 12 A 3; ♪ at 3 D 1.

#### SINFONIA 3

*P 219* contains the following ornamentation:



c-appoggiaturas to 3 A 5, 4 A 4 and 9, 10 D 7, 11 D 1, 16 D 9; ♪ at 3 B 3, 16 D 9, 20 D 6; ♪ at 8 B 11.

#### SINFONIA 5, ORNAMENTED VERSION

Bach later decorated not only his own fair copy but also the copy of his pupil Gerber. Similar ornamentation occurs in *P 219*. Cf. in this respect the concordance of the three manuscripts, pp. 80–81.

#### SINFONIA 6

*P 219* contains the following further ornaments: ♪ at 3 D 1, 15 D 2; ♪ at 11 D 4 and 7, 13 A 2, 40 A 4; 34 D 1: c-appoggiatura on *e'*, 41 D and A: c-appoggiaturas on *a'* and *d<sup>#</sup>'*.

#### SINFONIA 7

43 D 6: *tr* in the Little clavier book.

#### SINFONIA 8

Gerber and *P 219* contain additional ♪ signs: 6 B 1, 7 A 1.

#### SINFONIA 9

19 B 5–7: legato in the Little clavier book.

*P 219* and Gerber's copy were both clearly ornamented at a later date from the same source, more fully in *P 219*. The numerous appoggiaturas are found in this copy alone. Our reproduction on pp. 72–73 follows the richer ornamentation of *P 219*. In a few places the more correct analogous signs from Gerber's copy have been preferred. The slides printed in small notes in bars 24 and 29 are only found in Gerber.

#### SINFONIA 11

*P 219* and Gerber present an almost exactly similar ornamented version; it is reproduced on pp. 74–75. The signs in small type are found only in Gerber's copy. There the 3rd quaver of the theme in bar 1 and analogous passages (bars 11, 13, 14 etc.) is further provided with a mark of accentuation:



The length of the phrase-marks in bars 22–28 is unclear in both manuscripts.

#### SINFONIA 12

*P 219* contains the following variants:

c-appoggiaturas at 1 D 4 and 1 D 7; ♪ at 2 D 8, 6 A 3; ♪ at 6 D 2, 9 D 1, 26 D 1.

#### SINFONIA 13

In the Little clavier book ♪ at 3 D 2 and 7 A 2.

*P 219* and Gerber's copy have considerable unanimity in ornamentation. They are reproduced on pp. 76–77. *P 219* is generally the richer ornamented – Gerber for instance omits the slide in the theme at bar 2 and the first trill in the following bar.

#### SINFONIA 14

*P 219* contains the following additional ornaments: c-appoggiatura on the *e'* at 1 A 10; ♪ at 7 A 1; ♪ in place of *tr* at 7 B 5; ♪ at 10 A 3; ♪ at 11 D 7; c-appoggiatura on *a'* and ♪ at 15 D 5; c-appoggiatura on *f'* at 15 D 6; ♪ at 17 D 4.

#### SINFONIA 15

*P 219* contains the following additional ornaments: ♪ at 2 B 1, 5 D 1, 18 A 1; c-appoggiatura on *b'* at 32 D 1.

## ANMERKUNG ZUM FINGERSATZ

Dem außergewöhnlichen und wohl auch glücklichen Umstand, dass einem der bedeutendsten Lehrwerke Bachs eine „Auffrichtige Anleitung“ aus seiner Feder beiliegt (vgl. S. 1), sollte auch die Auswahl von geeigneten Fingersätzen verpflichtet sein; die hier in der Neuausgabe beigegefügt verstanden sich daher durchaus als Hilfe auf dem von Bach gewiesenen Weg, „gute *inventiones* (...) wohl durchzuführen“ und „am allermeisten aber eine *cantabile* Art im Spielen zu erlangen“.

Da Hände in ihrer Größe, Form und Dehnbarkeit sehr verschieden sind, jeder Spieler zudem im Laufe des Lebens eigene Gewohnheiten entwickelt, die sich aus diesen Voraussetzungen ergeben können, stellen diese Fingersätze ein Angebot unter vielen denkbaren Möglichkeiten dar.

Traditionelle Fingersetzungen aus der Entstehungszeit dieser Musik (der seinerzeit so genannte „Überschlag“ des vierten über den fünften Finger etwa) fanden ebenso Berücksichtigung wie später entstandene Möglichkeiten des Gebrauchs von Daumen und fünftem Finger auf den Obertasten modernerer Klaviaturen.

Johann Nepomuk David schreibt in seinen kongenialen Analysen von Bachs Inventionen: „Wenn wir die Inventionen im Gehorsam zur ‚Auffrichtigen Anleitung‘ durchdenken, dann erfahren wir durch Bachs Wort und Musik ganz genau, daß jede Invention sowohl einem spieltechnischen wie auch einem satztechnischen Problem dient. Im Satzbild dieser Stücke ist auch zu lesen, wie sie unbedingt gespielt sein wollen.“

Renate Kretschmar-Fischer

## NOTE ON FINGERING

By an extraordinary stroke of good fortune, one of Bach's major pedagogical works contains an "Honest Guide" from the master himself (see p. 1). The choice of suitable fingering should be made with this in mind. The fingerings published on our new edition are therefore designed as stepping stones along Bach's "clear path" toward "developing good *inventiones*" and "above all arriving at a singing style in playing."

Hands, of course, differ widely in size, shape, and elasticity, and over the years all players develop their own habits arising from these physical preconditions. Thus, our fingerings merely represent a selection from many conceivable options.

Fingering traditions from the age in which these works originated (e.g. the passing of the fourth finger over the fifth) have been taken into account no less than the later option of using the thumb and fifth finger on the black keys of modern instruments.

To quote Johann Nepomuk David in his brilliant analyses of Bach's *Inventions*: "When we think through the *Inventions* in compliance with the 'Upright Instruction' we can sense very precisely, in Bach's words and music, that each invention is devoted to a specific problem of execution as well as one of compositional technique. The appearance of these pieces on the page also tells us exactly how they are to be played."

Renate Kretschmar-Fischer  
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter