

CD-1009 DIGITAL

Masaaki Suzuki

Bach

Inventionen & Sinfonien

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Inventions and Sinfonias, BWV 772-801****56'43****Inventions Nos. 1-15****25'39**

- | | |
|--------------------------------------|------|
| [1] Inventio No. 1 in C major | 1'28 |
| [2] Inventio No. 2 in C minor | 2'15 |
| [3] Inventio No. 3 in D major | 1'03 |
| [4] Inventio No. 4 in D minor | 1'00 |
| [5] Inventio No. 5 in E flat major | 1'39 |
| [6] Inventio No. 6 in E major | 3'54 |
| [7] Inventio No. 7 in E minor | 1'42 |
| [8] Inventio No. 8 in F major | 0'54 |
| [9] Inventio No. 9 in F minor | 2'15 |
| [10] Inventio No. 10 in G major | 1'22 |
| [11] Inventio No. 11 in G minor | 1'55 |
| [12] Inventio No. 12 in A major | 1'21 |
| [13] Inventio No. 13 in A minor | 1'33 |
| [14] Inventio No. 14 in B flat major | 1'13 |
| [15] Inventio No. 15 in B minor | 1'16 |

Sinfonias Nos. 1-15**30'55**

- | | |
|--------------------------------------|------|
| [16] Sinfonia No. 1 in C major | 1'02 |
| [17] Sinfonia No. 2 in C minor | 2'33 |
| [18] Sinfonia No. 3 in D major | 1'20 |
| [19] Sinfonia No. 4 in D minor | 2'04 |
| [20] Sinfonia No. 5 in E flat major | 2'54 |
| [21] Sinfonia No. 6 in E major | 1'21 |
| [22] Sinfonia No. 7 in E minor | 2'27 |
| [23] Sinfonia No. 8 in F major | 1'18 |
| [24] Sinfonia No. 9 in F minor | 3'58 |
| [25] Sinfonia No. 10 in G major | 1'07 |
| [26] Sinfonia No. 11 in G minor | 2'40 |
| [27] Sinfonia No. 12 in A major | 1'33 |
| [28] Sinfonia No. 13 in A minor | 2'06 |
| [29] Sinfonia No. 14 in B flat major | 1'45 |
| [30] Sinfonia No. 15 in B minor | 1'30 |

Masaaki Suzuki, harpsichord**INSTRUMENTARIUM:**

Harpsichord by Willem Kroesbergen, Utrecht 1982

after enlarged Ruckers, 2 manuals, 2x8, 1x4, FF-f'''

Instrument technician: Toshihiko Umeoda

The *Inventions and Sinfonias* (BWV 772-801) are a collection of short pieces written by J.S. Bach in connection with his teaching activities. The collection became popular in Bach's own time and, as one of the finest examples of music written for educational purposes, has remained so ever since.

The work consists of 15 two-part pieces each named 'inventio' and 15 three-part ones termed 'sinfonia'. The two groups of pieces are arranged in identical fashion – in ascending order by key – underlining Bach's intention of combining them into a single work as is further evidenced by the way he ordered them in his autograph fair copy penned in 1723. Though the *Inventions and Sinfonias* circulated in numerous manuscript copies, the work was not actually published in a printed edition until 1801.

The Title and its Historical Background

The autograph fair copy of the *Inventions and Sinfonias* in the State Library in Berlin begins with the following description of the work: 'Straightforward instruction, in which amateurs of the keyboard, and especially the eager ones, are shown a clear way not only (1) of learning to play cleanly in two voices, but also, after further progress, (2) of dealing correctly and satisfactorily with three obbligato parts; at the same time not only getting good *inventiones*, but developing the same satisfactorily, and above all arriving at a *cantabile* manner in playing, all the while acquiring a strong foretaste of composition. Provided by Joh. Seb. Bach: Capellmeister to his Serene Highness the Prince of Anhalt-Cöthen. Anno Christi 1723.'

Bach here makes playful use of the word 'inventiones', for he goes on to use it as the title of the following 15 pieces. Originally 'invention' was a term in rhetoric. Here Bach used it to describe an idea that could be used as a compositional theme, with which he presented a specimen answer to the proposition as to how one could discover a good musical idea for a piece, and how to develop that into a full-scale composition. When providing such pieces for his pupils, Bach expected those who studied performance to leap from the stage of technical finger exercise to a more musical approach, and those who studied composition to acquire an effective method of finding ideas and developing them. The term 'inventio' originated in the rhetoric of the famous Roman orator Marcus T. Cicero whose writings were still widely studied in Germany at this time. The concept of the orator's invention and delivery was applied more or less directly to composition and performance in music, as seen, for example, in the music theory of Christoph Bernhard (1627-92). Debate between contemporaries of Bach such as Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Mattheson (1681-1764) and Johann Adolph Scheibe

(1708-76) led, moreover, to a redefinition of the processes. Bach's elegant display of simple and lively motifs, developed logically and in a variety of ways within a restricted period of time, must surely be the finest example of rhetorical disposition in music.

Bach goes on to mention mastery of the performance of two-part writing which, when accomplished, allows one to proceed to the three-part exercises. This 'two-part first' approach is, in fact, rooted in the educational tradition from Luther's days, as can be seen in the works of Georg Rhau (1488-1548), who once served as the Thomascantor in Leipzig.

The concluding remark in Bach's introductory lines referring to the 'cantabile' manner of performance may sometimes be confused with the *legato* phrasing technique of 19th-century composers, and so one should be a little cautious in interpreting it thus within the early 18th-century performance practice. Like singers who are required to pronounce clearly in order to convey the words, it should follow that keyboard players must also articulate clearly in accordance with the character and affection of individual motifs. This is the essence of contrapuntal music whereby the independence of each voice results in the harmony – one of the fundamental concepts of composition.

Origin and Process of Revision

In discussing the origin of the *Inventions and Sinfonias*, there is an earlier collection by Bach of the greatest relevance: the *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach. The date '22nd January Anno 1720', written inside the front cover, undoubtedly indicates when Bach formally started teaching his eldest son, Friedemann, who was exactly 9 years and 2 months old at the time.

Bach's instruction was impressively systematic and considered. He began by teaching Friedemann how to read music, followed by the realisation of ornaments and the application of fingerings. Above the first piece, 'applicatio', Bach inscribed 'J.N.J.' (In Nomine Jesu = in the name of Jesus). Although this dedication was common practice at the time, it is indicative of Bach's earnest and passionate attitude to his son's education.

The *Clavierbüchlein* contains a total of 62 small pieces. The first half of these focus on finger exercises and include simple chorale preludes, suites, and the 11 preludes that were later expanded and integrated into the *Well-Tempered Clavier* (1722). The early version of fifteen *Inventions* (entitled here 'praebulae') starts at the 32nd, which is about the half way through the collection. Then follow the suites by Georg Philipp Telemann (1681-1767) and the partita by Georg Heinrich Stölzel (1690-1749) before the early version of fifteen *Sinfonias* (entitled here as

'fantasias') that closes the collection. It is thus clear that more serious pieces are gathered in the second half. The manuscript, at Yale University, is in a fragile condition and the spine of the volume is damaged. Two leaves, which must have accommodated the second half of the *Fantasia No. 14* and the entire *Fantasia No. 15*, are now missing.

If we look closely we can perceive a symmetry in the fifteen *Praeambulae*: the outermost pieces (i.e. *Nos. 1* and *15*) are written in duple metre, the next pair (i.e. *Nos. 2* and *14*) are in triple, and so on, though the same structure is not present in the fifteen *Fantasias*. Looking at them from the point of view of compositional style we can discern another system. The fifteen *Praeambulae* are organized in threes: the first group (C major, D minor, E minor) uses a scale-based subject, followed by the arpeggiated tonic triad (F major, G major, A minor) and long-breathed subject with a counter-subject (B minor, B flat major, A major). Closer examination of the notebook gives further insight into its compilation over many years. Except for a few pieces copied here by Friedemann, all the leaves were filled by Bach. The majority of these are his draft scores and non-fair copies in which we can identify various traces of corrections reflecting Bach's active mind at the time of writing. There are many traces of later revisions, too. In such pieces as the *Praeambulae* in C minor and G minor, we can see how Bach modified the shape of the subjects themselves.

Bach again revised the pieces when he was making the fair copy of the *Inventions*. For instance, the *Inventions Nos. 7* (E minor) and *13* (A minor) are both 21 bars long in their respective early versions, consisting of three phrases of equal length. In the final version, the third phrase in each case received different treatment, being extended to 23 and 25 bars respectively.

The subject of *Invention No. 1* (C major) was originally based on semiquavers, but Bach later introduced a passing note between the descending leap of a third on the second beat, resulting in a triplet motif making the piece more lively and charming.

Construction

Each of the two parts of Bach's *Inventions and Sinfonias* starts in C major, and the pieces are arranged on an ascending chromatic scale until they reach B minor. There is no duplication of keys. When the major and minor keys use the same tonic note, the major key is placed before the minor counterpart, just as in the *Well-Tempered Clavier*. The construction of the two collections is, thus, very similar though the differences are equally apparent. The present collection covers only 15 of the 24 keys while the concept of pair, found in 'Prelude and Fugue' in the *Well-Tempered Clavier* is evident here in a different dimension: two-part and three-part counterpoint.

To find an explanation for Bach's selection of the 15 keys for this collection we must return to the early version found in the *Clavierbüchlein* for Wilhelm Friedemann Bach. It seems reasonable to suppose that the concept of keys, which Bach explored systematically in the *Well-Tempered Clavier*, plays a significant rôle here too. One may claim that Bach simply left out the keys which were rarely used in his day.

Bach chose to start by selecting the keys whose tonic triad falls naturally on the C major scale and he arranged them in ascending order (C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor and B minor). The remaining eight keys were arranged in descending order (B flat major, A major, G minor, F minor, E major, E flat major, D major, C minor). While this bipartite arrangement of keys clearly follows the concept of symmetry, Bach exploits it further to introduce to his pupils a variety of keys other than those using few sharps or flats. Because this key-sequence is identical in both *Praeambulae* and *Fantasias*, it seems safe to assume that Bach decided to employ this scheme before writing them down in this book.

This key-system is completely revised in the 1723 version of the *Inventions and Sinfonias* in his fair copy. The keys now appear in the following order: C major, C minor, D major, D minor, E flat major, E major, E minor, F major, F minor, G major, G minor, A major, A minor, B flat major and B minor. The new system is partially modelled on the *Well-Tempered Clavier* (completed in 1722). Bach maintained the order of major and minor keys, and arranged the keys on the chromatic scale starting with C major. In both cases the final piece is in B minor. Bach's large-scale redesign of the two educational works transformed what were originally private collections into universal didactic works. The choice of pieces now depends largely on pupils' technical abilities and specific needs.

Given Bach's interest in numerology it is not surprising that number symbolism could be present in both works. In the *Well-Tempered Clavier*, on the one hand, the number '24', being the number of pieces, can be interpreted as the 24 seats and elders around the throne (Revelation 4:4). The number '30' in the *Inventions and Sinfonias*, on the other hand, can be interpreted as the number of years Jesus spent with his parents learning the basics of human existence.

Genre, Form and Style

Though we nowadays associate the 'invention' as a genre with Bach, he was not responsible for inventing it. As we have already seen, he called the early form of his *Inventions* 'Praeambulae', and the use of the term 'invention' was a later inspiration. Fred Flindell's studies tell us that Bach modelled these pieces on the works of his contemporaries, such as Johann Pachelbel

(1653-1706), Antonio Vivaldi (1678-1741) and Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1665-1746), which Carl Philipp Emanuel Bach also claimed in his father's obituary.

This still does not explain why Bach found it necessary to rename the pieces in 1723 as 'Inventio' and 'Sinfonia' respectively. One likely explanation is that about this time Bach encountered the *Inventioni* for violin and continuo (1712) by Francesco Antonio Bonporti (1672-1749), as we know from the existence of a copy made in 1723 by the scribe known as Anon. 5.

On the title page of his autograph fair copy Bach stops short of explaining the concept behind the movement title itself, as he touches upon the word 'inventio' only very briefly in a paragraph referring to 'an idea and its development'. In terms of genre, 'invention' is neither prelude nor two-part fughetta; nor is it the same genre as that of the four duets (BWV 802-805) from *Clavierübung III*. Bach probably regarded the work as being a genre of its own. The most characteristic feature of the work is the simplicity and liveliness of the principal motifs. In addition, the contrapuntal technique employed here itself contributes to realizing the ideas inherent in the motifs, many pieces using the imitation at the octave rather than the fifth. This lends clarity to the presentation and development of the motifs. As a result of this clarity in contrapuntal texture, harmonic structure is also stabilized, which in turn strengthens the logic behind the modulations.

The three-part *Sinfonias* are not merely *Inventions* with an extra part. There are reasons for claiming that they belong to a distinct genre. From the point of view of form, for example, we frequently find imitations at the fifth, clear-cut episodes, and the organization of sections in a manner resembling sonata form. In this sense they share many characteristics with Bach's own fugues. But they differ fundamentally in the treatment of the bass part and the associated contrapuntal texture, for in the *Sinfonias* the bass is not bound to the same rules of counterpoint. On the free-style bass line, we frequently find that only two upper parts are strictly contrapuntal, texturally resembling the trio sonata. A similar pattern can be observed in the scale of the pieces: the *Sinfonias* are not just generally longer than the *Inventions* but many of them use long-breathing motifs. But the *Sinfonias* differ fundamentally from trio sonatas in the way the bass line always accompanies the first entry in the upper part at the commencement.

The basic structural principles in the *Inventions and Sinfonias* do not differ very much from his other large-scale works; they are simply manifested in miniature. That is to say, each phrase here can be compared with a section in the large-scale pieces. Not all the pieces follow the ternary design, however: the *Invention No. 2* (C minor) is a fairly strict canon, and *No. 9* (F minor) is a binary movement, to name but two.

A wide variety of contrapuntal techniques is employed here as well. In the *Inventions*, the main ideas used are strict canons (C minor, F major), fugal style (G major, B minor), quasi-sonata form in binary structure (E major), double counterpoint (E flat major, E major, F minor, A major), and the manipulation of the opening motif (inversion, repetition, voice-exchange: C major, D major, D minor, E minor, G minor, A minor, B flat major). In clear contrast to the *Inventions*, the great majority of *Sinfonias* follow the fugal style. There are a few exceptions which include such pieces as *Nos. 5* (E flat major) and *11* (G minor) that do not follow strict contrapuntal style. The latter is remarkable in that it takes the form of a duet on an independent bass line, and that the melody parts are heavily embellished, producing highly expressive effects. Similarly, *No. 15* (B minor) is also written in two parts with extremely florid passage-work in demisemiquavers, together with brilliant hand-crossing techniques and it closes the collection with 'style'.

Among the most dramatic and at the same time contrapuntally strictest of the pieces is *No. 9* (F minor); the subject is the famous 'B-A-C-H' motif, which is rhetorically characterized with rests (N.B.: the motif initially appears in a transposed form: A-flat – G – B flat – A), and in addition, two contrasting counter-subjects are employed to produce extraordinary musical effects with clashing dissonances, generating a sense of the deepest sorrow.

Bach's Teaching through the Eyes of his Pupils

Insights into Bach's teaching methods are provided by various anecdotes recorded by his pupils. One of the most gifted of these was Johann Philipp Kirnberger (1721-83), subsequently the most eminent musical theorist of his day. He unreservedly praised Bach's method of teaching: 'he proceeds steadily, step by step, from the easiest to the most difficult, and as a result even the step to the fugue was only the difficulty of passing from one step to the next.'

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Bach's first biographer, obtained information directly from Friedemann and Emanuel, the two eldest sons. He gives the following account of Bach's method of teaching: 'the first thing he did was to teach his pupils his peculiar manner of touching the instrument. For this purpose, he made them practise, for months at a time, nothing but isolated exercises for all the fingers of both hands, with constant regard to this clear and clean touch. For some months, none could be excused from these exercises; and, according to his firm opinion, they ought to be continued, for between six and twelve months. But if he found that anyone, after some months of practice, began to lose patience, he was so obliging as to write little connected pieces, in which those exercises were combined together. Of this kind are the *Six*

Little Preludes (BWV 933-938) and still more the *Inventions*.'

For his pupils, the most attractive part of Bach's character was his sincerity and his thoughtful personality. When Kimberger tried to thank his teacher for offering to come up to the feverish pupil's own room for a lesson, Bach retorted: 'Do not, my dear Kimberger, speak of gratitude. I am glad that you wish to study the art of tones from the roots up... I require nothing of you but the assurance that you will transplant that little in turn in the minds of other good students who are not satisfied with the ordinary *lirum-larum*, etc.'

© Yo Tomita 1999

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (Basso continuo) in 1980 and third Prize in the Organ Competition in 1982 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe, where a French classical organ built by Marc Garnier is installed.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable reputation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS.

Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 Suzuki was invited by Philippe Herreweghe to conduct Collegium Vocale, Ghent. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

Die *Inventionen und Sinfonien* (BWV 772-801) sind eine Sammlung kurzer Stücke, die J.S. Bach im Zusammenhang mit seiner pädagogischen Tätigkeit schrieb. Die Sammlung war bereits in Bachs eigener Zeit beliebt, und da sie eines der schönsten Beispiele von Musik für pädagogische Zwecke ist, blieb sie es bis heute.

Das Werk besteht aus 15 zweistimmigen Stücken, alle „Inventio“ benannt, und 15 dreistimmigen mit dem Namen „Sinfonia“. Die zwei Gruppen sind auf identische Weise angelegt – in steigender Reihe nach Tonarten – was Bachs Absicht unterstreicht, sie in einem einzigen Werk zu kombinieren, wie auch aus der Art hervorgeht, auf welche er sie in seiner 1723 handgeschriebenen Reinschrift einreihete. Obwohl die *Inventionen und Sinfonien* in zahlreichen handgeschriebenen Kopien verbreitet wurden, dauerte es bis 1801, bevor sie in einer gedruckten Ausgabe veröffentlicht wurden.

Der Titel und sein historischer Hintergrund.

Die handgeschriebene Reinschrift der *Inventionen und Sinfonien* in der Staatsbibliothek zu Berlin beginnt mit der folgenden Beschreibung des Werks: „Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavieres, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreßen (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 allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vor-schmack von der Composition zu überkommen. Verfertigt von Joh: Seb: Bach. Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Capellmeister. Anno Christi 1723.“

Bach gebraucht hier das Wort „inventiones“ auf spielerische Art, denn er verwendet es dann als Titel der folgenden fünfzehn Stücke. Ursprünglich war „Invention“ ein rhetorischer Terminus. Hier wurde das Wort von Bach verwendet, um einen Einfall zu beschreiben, der als Thema für eine Komposition verwendet werden könnte, mit welchem er durch ein Beispiel die Frage beantwortete, wie man einen guten musikalischen Einfall für ein Stück entdecken, und ihn zu einer voll ausgewachsenen Komposition entwickeln könnte. Wenn Bach seinen Schülern solche Stücke vorsetzte, erwartete er von denen, die Interpretation studierten, daß sie vom Stadium der technischen Fingerübung zu einer eher musikalischen Einstellung springen sollten; von denen, die Komposition studierten, erwartete er, daß sie eine effektive Methode finden sollten, Einfälle zu finden und zu entwickeln. Der Terminus „inventio“ stammte vom berühmten römischen Orator Marcus T. Cicero, dessen Schriften damals noch in Deutschland studiert wurden. Das

Konzept von der Invention und der Vortragsweise des Orators wurde mehr oder weniger direkt auf Komposition und Interpretation in der Musik angewendet, wie beispielsweise in der Musiktheorie von Christoph Bernhard (1627-92) zu beobachten. Diskussionen zwischen Zeitgenossen Bachs wie Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Mattheson (1681-1764) und Johann Adolph Scheibe (1708-76) führten im übrigen zu einer neuen Definition der Prozesse. Bachs elegante Vorführung schlichter und lebhafter Motive, logisch und innerhalb eines begrenzten Zeitraums vielfältig entwickelt, muß wohl das schönste Beispiel rhetorischer Disposition in der Musik sein.

Bach erwähnt ferner die Beherrschung der Interpretation zweistimmiger Musik, die, wenn man sie erreicht hat, einem erlaubt, zu den dreistimmigen Übungen fortzuschreiten. Diese Methode des „zweistimmig zuerst“ hat in der Tat Wurzeln in der pädagogischen Tradition aus Luthers Tagen, was an den Werken von Georg Rhau (1488-1548) zu ersehen ist, der als Thomascantor in Leipzig diente.

Die abschließende Bemerkung in Bachs einleitenden Zeilen, die sich auf die Spielart des „cantabile“ bezieht, kann unter Umständen mit der Legatotechnik der Komponisten des 19. Jahrhunderts verwechselt werden, und man sollte infolgedessen etwas Vorsicht üben, wenn man im Rahmen der Aufführungspraxis des frühen 18. Jahrhunderts zu interpretieren hat. Wie Sänger, die eine deutliche Aussprache besitzen müssen, um die Worte zu überbringen, müssen logischerweise auch die Spieler von Tasteninstrumenten eine deutliche Artikulation haben, in Übereinstimmung mit dem Charakter und der Stimmung einzelner Motive. Dies ist der Kernpunkt der kontrapunktischen Musik, durch welchen die Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen die Harmonik ergibt; einer der grundlegenden Gedanken de Komponierens.

Ursprung und Revisionsverfahren

Wenn man den Ursprung der *Inventionen* und *Sinfonien* diskutiert, gibt es eine frühere Sammlung von Bach, die äußerst relevant ist: das *Clavierbüchlein* für Wilhelm Friedemann Bach. Das auf der Innenseite des Umschlags geschriebene Datum „22 Januar Anno 1720“ gibt eindeutig an, wann Bach formell begann, seinen ältesten Sohn Friedemann zu unterrichten, der damals genau 9 Jahre und 2 Monate alt war.

Bachs Unterricht war beeindruckend systematisch und ernsthaft. Er begann damit, Friedemann beizubringen, wie man Noten liest, gefolgt von der Ausführung von Verzierungen und Fingersätzen. Über dem ersten Stück, „applicatio“, schrieb Bach „J.N.J.“ (In Nomine Jesu = In Jesu Namen). Obwohl diese Widmung damals übliche Praxis war, zeugt sie von Bachs seriöser

und leidenschaftlicher Einstellung zur Ausbildung seines Sohnes.

Das *Clavierbüchlein* enthält insgesamt 62 kleine Stücke. Die erste Hälfte von ihnen konzentriert sich auf Fingerübungen und besteht aus einfachen Choralprälieden, Suiten und den 11 Prälieden, die später in das *Wohltemperierte Clavier* (1722) aufgenommen wurden. Die frühe Fassung von fünfzehn *Inventionen* (hier als „*praeambulae*“ bezeichnet) beginnt beim 32. Stück, etwa auf dem halben Weg durch die Sammlung. Dann folgen die Suiten von Georg Philipp Telemann (1681-1767) und die Partita von Georg Heinrich Stölzel (1690-1749), vor der frühen Fassung von fünfzehn *Sinfonien* (hier als „*fantasias*“ bezeichnet), mit denen die Sammlung endet. Es ist somit deutlich, daß die seriöseren Stücke in der zweiten Hälfte zu finden sind. Das Manuskript, im Besitz der Yale University, ist in einem zerbrechlichen Zustand, und der Rücken des Bandes ist beschädigt. Zwei Blätter, wo die zweite Hälfte der *Fantasia Nr. 14* und die gesamte *Fantasia Nr. 15* zu finden gewesen sein müssen, fehlen jetzt.

Bei näherem Ansehen können wir in den fünfzehn *Praeambulae* eine Symmetrie finden: die Außenstücke (i.e. *Nr. 1* und *15*) sind im Zweiertakt geschrieben, das nächste Paar (2 und 14) im Dreiertakt, und so weiter; diese Struktur fehlt aber in den fünfzehn *Fantasias*. Hinsichtlich des kompositorischen Stils können wir ein anderes System erkennen. Die fünfzehn *Praeambulae* sind in Dreiergruppen organisiert: die erste Gruppe (C, d, e) verwendet ein auf der Skala basierendes Thema, gefolgt vom arpeggierten Tonikadreiklang (F, G, a) und einem langgezogenen Subjekt mit einem Kontrasubjekt (h, B, A). Eine nähere Untersuchung des Notenheftes enthüllt weitere Details über seine Zusammenstellung im Laufe vieler Jahre. Mit Ausnahme einiger von Friedemann kopierten Stücke wurden sämtliche Seiten von Bach gefüllt. Die meisten von ihnen sind seine Entwürfe und Skizzen, bei denen wir verschiedene Spuren von Korrekturen finden können, die von Bachs aktivem Denken zeugen. Es gibt auch viele Spuren späterer Revisionen. In Stücken wie die *Praeambulae in c-moll* bzw. *g-moll* können wir sehen, wie Bach die Themen selbst modifizierte.

Als Bach die Reinschrift der *Inventionen* anfertigte, revidierte er die Stücke abermals. Die *Inventionen Nr. 7* (e-moll) und *13* (a-moll) sind beispielsweise in den Frühfassungen 21 Takte lang und bestehen aus jeweils drei Phrasen gleicher Länge. In der Endfassung wurden die dritten Phrasen anders behandelt, und der jeweilige Umfang wurde auf 23 bzw. 25 Takte verlängert.

Das Thema der *Invention Nr. 1* (C-Dur) basierte ursprünglich auf Sechzehnteln, aber Bach fügte später einen Zwischenton in den Abwärtssprung einer Terz auf dem zweiten Taktteil hinzu, wodurch ein Triolenmotiv entstand, das das Stück lebhafter und anmutiger machte.

Aufbau

Jeder der beiden Teile von Bachs *Inventionen und Sinfonien* beginnt in C-Dur, und die Stücke sind nach der steigenden chromatischen Skala geordnet bis sie h-moll erreichen. Es gibt keine verdoppelten Tonarten. Wo die Dur- und Molltonarten den gleichen Tonikaton verwenden, wird die Durtonart vor die Molltonart gestellt, genau wie beim *Wohltemperierten Clavier*. Der Aufbau der beiden Sammlungen ist somit sehr ähnlich, obwohl die Unterschiede ebenso offenbar sind. Die vorliegende Sammlung deckt lediglich 15 der 24 Tonarten, während die paarweise Anlage, wie sie im „Präludium und Fuge“ im *Wohltemperierten Clavier* zu finden ist, hier in einer anderen Dimension gesucht werden kann: zweistimmigem und dreistimmigem Kontrapunkt.

Um eine Erklärung für Bachs Wahl der 15 Tonarten für diese Sammlung zu finden, müssen wir zur frühen Fassung im *Clavierbüchlein* für Wilhelm Friedemann Bach zurückkehren. Die Annahme scheint berechtigt, daß die Anlage der Tonarten, die Bach im *Wohltemperierten Clavier* systematisch durchführte, auch hier eine wesentliche Rolle spielt. Man könnte behaupten, Bach habe einfach jene Tonarten übersprungen, die zu seiner Zeit selten verwendet wurden.

Bach zog es vor, zunächst jene Tonarten zu wählen, deren Tonikadreiklänge bei der C-Dur-Skala natürlich erscheinen, und er setzte sie in steigender Folge ein (C-Dur, d-moll, e-moll, F-Dur, G-Dur, a-moll und h-moll). Die restlichen acht Tonarten wurden in fallender Folge eingesetzt (B-Dur, A-Dur, g-moll, f-moll, E-Dur, Es-Dur, D-Dur, c-moll). Während diese zweigeteilte Aufstellung der Tonarten deutlich symmetrisch ist, nutzte Bach sie weiters aus, um seine Schüler mit einer Reihe von Tonarten bekanntzumachen, die nicht nur ein paar Kreuze oder Erniedrigungszeichen verwendeten. Da diese Tonartenfolge in sowohl *Praeambulae* als auch *Fantasias* gleich ist, scheint die Behauptung angebracht, daß Bach beschloß, dieses Schema zu verwenden, bevor er sie in dieses Buch schrieb.

In seiner Reinschrift der Fassung 1723 der *Inventionen und Sinfonien* wurde dieses Tonartensystem völlig verändert. Die Tonarten erscheinen nun in der Reihenfolge C-Dur, c-moll, D-Dur, d-moll, Es-Dur, E-Dur, e-moll, F-Dur, f-moll, G-Dur, g-moll, A-Dur, a-moll, B-Dur und h-moll. Das neue System richtet sich teilweise nach dem 1722 vollendeten *Wohltemperierten Clavier*. Bach behielt die Reihenfolge der Dur- und Molltonarten und richtete die Tonarten auf der chromatischen Skala ein, mit C-Dur beginnend. In beiden Fällen ist das letzte Stück in h-moll. Bachs groß angelegte Umgestaltung der beiden pädagogischen Werke verwandelte das, was ursprünglich Privatsammlungen war, in universelle didaktische Werke. Die Auswahl der Stücke kann jetzt hauptsächlich den technischen Fähigkeiten und besonderen Bedürfnissen des Schülers angepaßt werden.

Angesichts Bachs Interesse für Zahlenmystik ist es nicht erstaunlich, daß eine Zahlensymbolik in beiden Werken vorhanden sein könnte. Im *Wohltemperierten Clavier* ist die Zahl „24“ einerseits die Anzahl der Stücke, aber sie kann auch als die 24 Sitze und Ältesten um den Thron interpretiert werden (Offenbarung 4:4). Die Zahl „30“ in den *Inventionen und Sinfonien* kann andererseits als Anzahl der Jahre interpretiert werden, die Jesus bei seinen Eltern verbrachte, während er die Grundlagen der menschlichen Existenz lernte.

Gattung, Form und Stil

Obwohl wir heute die Gattung der „Invention“ mit Bach verknüpfen, war er nicht dafür verantwortlich, sie erfunden zu haben. Wie wir schon sahen, nannte er die frühe Form seiner Inventionen „Praeambulae“, und die Verwendung des Terminus „Invention“ war eine spätere Inspiration. Fred Flindells Untersuchungen sagen uns, daß Bach die Modelle für diese Stücke bei Werken seiner Zeitgenossen holte, wie Johann Pachelbel (1653-1706), Antonio Vivaldi (1678-1741) und Johann Caspar Ferdinand Fischer (um 1665-1746), was Carl Philipp Emanuel Bach im Nachruf auf seinen Vater auch behauptete.

Dies erklärt aber noch nicht, wieso Bach es für notwendig hielt, die Stücke 1723 in „Invention“ bzw. „Sinfonia“ umzutaufen. Eine wahrscheinliche Erklärung ist, daß er um diese Zeit die *Inventioni* für Violine und Continuo (1712) von Francesco Antonio Bonporti (1672-1749) kennenlernte, was wir durch die Existenz einer Kopie wissen, die 1723 von dem als Anon. 5 bekannten Schreiber angefertigt wurde.

Auf der Titelseite der Reinschrift geht Bach nicht soweit, daß er den Gedanken hinter dem Titel erklärt, denn er erwähnt das Wort „inventio“ nur ganz kurz in einem Absatz, der von der Durchführung eines Gedanken handelt. Was die Gattung betrifft, ist eine „Invention“ weder ein Präludium noch eine zweistimmige Fughetta, auch nicht dieselbe Gattung wie die der „4 Duette“ (BWV 802-805) aus der *Clavierübung III*. Bach betrachtete vermutlich das Werk als eine eigene Gattung. Sein charakteristischster Zug ist die Schlichtheit und Lebhaftigkeit der Hauptthemen. Außerdem trägt die hier verwendete kontrapunktische Technik zur Durchführung der in den Themen innewohnenden Gedanken bei, wobei viele Stücke die Imitation in der Oktave, nicht in der Quinte verwenden. Dies bringt der Exposition und der Durchführung der Motive Klarheit. Als Ergebnis dieser Klarheit im kontrapunktischen Satz wird die harmonische Struktur ebenfalls stabilisiert, was wiederum die Logik hinter den Modulationen stärkt.

Die dreistimmigen *Sinfonien* sind nicht nur Inventionen mit einer zusätzlichen Stimme. Es gibt Gründe dafür, sie als selbständige Gattung zu bezeichnen. In formaler Hinsicht finden wir

beispielsweise häufig Imitationen in der Quinte, deutlich abgegrenzte Episoden und einen Aufbau der Abschnitte, der an die Sonatenform erinnert. In diesem Sinne teilen sie viele Charakteristika mit Bachs eigenen Fugen. Sie unterscheiden sich aber grundlegend in der Behandlung der Baßstimme und der damit verbundenen Kontrapunktik, denn in den *Sinfonien* ist der Baß nicht an die gleichen kontrapunktischen Regeln gebunden. Bei der frei gestalteten Baßlinie finden wir häufig, daß nur zwei Oberstimmen strikt kontrapunktisch sind, so daß der Satz an eine Triosonate erinnert. Ähnliches kann hinsichtlich des Umfangs der Stücke beobachtet werden: die *Sinfonien* sind nicht nur ganz allgemein länger als die *Inventionen*, sondern viele von ihnen verwenden groß angelegte Motive. Von den Triosonaten unterscheiden sich aber die *Sinfonien* grundsätzlich hinsichtlich der Art, auf welche die Baßlinie am Anfang stets den ersten Einsatz der Oberstimme begleitet.

Die grundlegenden strukturellen Prinzipien der *Inventionen* und *Sinfonien* unterscheiden sich nicht wesentlich von seinen anderen großskaligen Werken; sie werden hier einfach als Miniaturen gezeigt. Anders ausgedrückt kann hier jede Phrase mit einem ganzen Abschnitt in den groß angelegten Stücken verglichen werden. Nicht alle Stücke richten sich aber nach dem dreiteiligen Schema: um nur zwei zu erwähnen, ist die *Invention Nr. 2* (c-moll) ein ziemlich strikter Kanon, *Nr. 9* (f-moll) ein zweigeteilter Satz.

Hier wird auch eine große Vielfalt kontrapunktischer Techniken eingesetzt. In den *Inventionen* sind die hauptsächlich zur Verwendung kommenden Techniken strikte Kanons (c-moll, F-Dur), fugierter Stil (G-Dur, h-moll), Quasi-Sonatenform in zweiteiliger Struktur (E-Dur), doppelter Kontrapunkt (Es-Dur, E-Dur, f-moll, A-Dur), und die Behandlung des Anfangsmotivs (Umkehrung, Wiederholung, Stimmaustausch (C-Dur, D-Dur, d-moll, e-moll, g-moll, a-moll, B-Dur). Im deutlichen Kontrast zu den *Inventionen* folgt die große Mehrzahl der *Sinfonien* dem fugierten Stil. Es gibt einige Ausnahmen, wie bei den Stücken *Nr. 5* (Es-Dur) und *II* (g-moll), die dem strikten kontrapunktischen Stil nicht folgen. Das letztere Beispiel ist bemerkenswert, da es die Form eines Duets über einer unabhängigen Baßstimme annimmt, und die Melodiestimmen stark verziert sind, was zu kräftig expressiven Wirkungen führt. Auf ähnliche Art ist *Nr. 15* (h-moll) zweistimmig geschrieben, mit extrem reich verzierten Passagen in Zwei- und dreistimmigen Stellen, zusammen mit brillanter Technik des Händekreuzens, und das Stück beendet die Sammlung mit „Stil“.

Zu den dramatischsten und zugleich kontrapunktisch striktesten der Stücke gehört *Nr. 9* (f-moll); das Thema ist das berühmte „B-A-C-H-Motiv“, das durch Pausen rhetorisch charakterisiert wird (NB.: das Motiv erscheint am Anfang in einer transponierten Form: As-G-B-A),

und zusätzlich werden zwei kontrastierende Kontrasubjekte verwendet, um außerordentliche musikalische Wirkungen mit schneidenden Dissonanzen zu erzeugen, wodurch ein Gefühl der tiefsten Trauer entsteht.

Bachs Unterricht durch die Augen seiner Schüler

Verschiedene, durch Bachs Schüler überlieferte Anekdoten gewähren einen Einblick in seine Unterrichtsmethoden. Einer der begabtesten unter den Schülern war Johann Philipp Kirnberger (1721-83), später der eminenteste Musiktheoretiker seiner Zeit. Ohne Vorbehalt lobte er Bachs Unterrichtsmethode: „(Seine methode ist die beste, denn) er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als ein Übergang zum andern.“

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Bachs erster Biograph, erhielt seine Information direkt von Friedemann und Emanuel, den beiden ältesten Söhnen. Er schildert Bachs Unterrichtsmethode folgendermaßen: „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 Monate hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag, üben. Unter einigen Monaten konnte keiner von diesen Übungen loskommen, und seiner Überzeugung 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 Übungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger [BWV 933-938], und noch mehr die 15 zweistimmigen *Inventionen*.“

Für Bachs Schüler waren seine Aufrichtigkeit und rücksichtsvolle Persönlichkeit die reizvollsten Züge seines Charakters. Als Kirnberger versuchte, seinem Lehrer zu danken, weil er sich erbötig gemacht hatte, für eine Unterrichtsstunde das eigene Zimmer des fieberkranken Schülers zu besuchen, erwiderte Bach scharf: „Sprechen Sie, mein lieber Kirnberger, nichts von Erkenntlichkeit. Ich freue mich, daß Sie die Kunst der Töne aus dem Grunde studieren wollen, und es wird nur von Ihnen abhängen, so viel mir davon bekannt geworden, sich ebenfalls eigen zu machen. Ich verlange nichts von Ihnen, als die Versicherung, daß Sie dieses Wenige zu seiner Zeit wieder auf andere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die sich nicht mit dem gewöhnlichen *Lirumlarum* begnügen etc.“.

© Yo Tomita 1999

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan.

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS einen beneidenswerten Ruf erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf.

Seit 1983 gab Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philip Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.

Les *Inventions et Sinfonias* (BWV 772-801) sont une collection de petites pièces écrites par J.S. Bach pour ses activités pédagogiques. La collection devint populaire au temps de Bach et, en tant que l'un des meilleurs exemples de musique écrite pour fins d'enseignement, elle l'est toujours restée.

L'œuvre consiste en 15 pièces à deux voix appelées "inventio" et 15 autres à trois voix nommées "sinfonia". Les deux groupes de pièces sont arrangés de manière identique – en ordre ascendant de tonalité – soulignant l'intention de Bach de les assembler en une œuvre unique ainsi que prouvée de la manière dont il les a disposées dans sa copie au propre autographe de 1723. Quoique les *Inventions et Sinfonias* circulèrent dans plusieurs copies manuscrites, l'œuvre ne fut publiée dans une édition imprimée qu'en 1801.

Le titre et l'histoire

La copie au propre autographe des *Inventions et Sinfonias* à la Bibliothèque Nationale de Berlin commence avec la description suivante de l'œuvre: "Instructions simples avec lesquelles les amateurs d'un instrument à clavier, et surtout les passionnés, apprendront une manière claire de non seulement (1) jouer proprement à deux voix mais encore, après un progrès ultérieur, (2) de venir à bout correctement et de manière satisfaisante de trois parties *obbligato*; simultanément, de non seulement être exposés à de bonnes *inventiones* mais aussi de les développer de manière satisfaisante et, surtout, d'arriver à une manière *cantabile* de jouer tout en acquérant un fort avant-goût de la composition. Fournies par Joh. Seb. Bach: Capellmeister de son Altesse Sérénissime le Prince d'Anhalt-Cöthen. Anno Christi 1723."

Bach fait ici un emploi espègle du mot "inventiones" parce qu'il continue de l'utiliser comme titre des 15 pièces suivantes. "Invention" est à l'origine un terme de rhétorique. Bach l'utilise ici pour décrire une idée qui pourrait servir de thème de composition avec lequel il présentait une réponse spécimen à la proposition de comment découvrir une bonne idée musicale pour une pièce, et comment la développer en une composition complète. En donnant de telles pièces à ses élèves, Bach s'attendait des élèves en exécution de sauter du stage d'exercice technique de doigté à une approche plus musicale, et de ceux qui étudiaient la composition d'acquérir une méthode efficace de trouver des idées et de les développer. Le terme "inventio" provient en rhétorique du célèbre orateur romain Marcus T. Cicéron dont les écrits étaient encore étudiés partout en Allemagne en ce temps-là. Le concept de l'invention et de l'élocution de l'orateur était appliqué plus ou moins directement en composition et exécution de la musique comme on le voit, par exemple, dans la théorie musicale de Christoph Bernhard (1627-92). Des débats

entre les contemporains de Bach, tels Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Mattheson (1681-1764) et Johann Adolph Scheibe (1708-76) menèrent, de plus, à une redéfinition des procédés. L'élégant éventail de Bach de motifs simples et animés, développés logiquement et de plusieurs manières dans le cadre d'un temps-espace restreint, doit sûrement être le meilleur exemple de disposition rhétorique en musique.

Bach fait mention de la maîtrise de l'exécution de l'écriture à deux voix qui, quand elle est accomplie, permet de continuer avec les exercices à trois voix. Cette approche de "deux voix d'abord" est en fait ancrée dans la tradition éducative luthérienne, comme on peut le voir dans les œuvres de Georg Rhau (1488-1548) qui fut lui aussi un cantor de l'église St-Thomas à Leipzig.

La remarque concluante de l'introduction de Bach concernant la manière "cantabile" d'exécution peut parfois être confondue avec la technique de phrasé *legato* des compositeurs du 19^e siècle, c'est pourquoi on devrait faire un peu attention en interprétant la pratique d'exécution du début du 18^e siècle. Comme les chanteurs qui doivent prononcer clairement pour que les mots portent, il s'ensuit que les pianistes doivent aussi articuler clairement selon le caractère et le sentiment des motifs individuels. Voilà l'essence de la musique contrapuntique par laquelle l'indépendance de chaque voix résulte en harmonie; c'est l'un des concepts fondamentaux de la composition.

Origine et procédé de révision

Dans la discussion de l'origine des *Inventions et Sinfonias*, il existe une collection de Bach plus ancienne de la plus grande importance: le *Clavierbüchlein* pour Wilhelm Friedemann Bach. La date "22 janvier Anno 1720" écrite à l'intérieur de la page couverture indique indubitablement quand Bach a formellement commencé à enseigner à son fils aîné, Friedemann, qui avait exactement 9 ans et 2 mois à ce moment.

L'enseignement de Bach était impressionnant: systématique et réfléchi. Il commença par montrer à Friedemann comment lire la musique, puis comment réaliser les ornements et l'application des doigtés. Au-dessus de la première pièce, "applicatio", Bach a écrit "J.N.J." (In Nomine Jesu = au nom de Jésus). Quoique cette dédicace soit chose commune à l'époque, elle indique l'attitude sérieuse et passionnée de Bach devant l'éducation de son fils.

Le *Clavierbüchlein* renferme un total de 62 petites pièces. La première moitié souligne les exercices des doigts et se compose de simples préludes à des chorals, suites et des 11 préludes qui furent ensuite élargis et intégrés dans le *Clavier bien tempéré* (1722).

La première version des quinze *Invention*s (intitulées ici “*præambulae*”) commence à la 32^e, soit environ au milieu de la collection. Suivent ensuite les suites de Georg Philipp Telemann (1681-1767) et la partita de Georg Heinrich Stölzel (1690-1749) avant la première version de quinze *Sinfonias* (intitulées ici “*fantasias*”) qui termine la collection. Il est ainsi clair que des pièces plus sérieuses sont rassemblées dans la seconde moitié. Conservé à l’université Yale, le manuscrit est dans une condition fragile et le dos du livre est endommagé. Deux pages, qui ont dû contenir la seconde moitié de la *Fantasia no 14* et l’entière *Fantasia no 15* sont maintenant manquantes.

En y regardant attentivement, on percevra une symétrie dans les 15 *Præambulae*: les pièces extérieures (c’est-à-dire les nos 1 et 15) sont écrites en mesures binaires, la paire suivante (nos 2 et 14), en mesures ternaires et ainsi de suite quoique la même structure ne soit pas présente dans les 15 *Fantasias*. En les examinant du point de vue du style de composition, on peut discerner un autre système. Les 15 *Præambulae* sont organisés par trois: le premier groupe (do majeur, ré mineur et mi mineur) utilise un sujet basé sur une gamme, suivi de l’accord parfait arpégé (fa majeur, sol majeur, la mineur) et d’un sujet à long souffle avec un contre-sujet (si mineur, si bémol majeur). Un examen plus minutieux du cahier jettera de la lumière sur sa compilation pendant plusieurs années. A l’exception de quelques pièces copiées ici par Friedemann, toutes les pages furent remplies par Bach. La plupart d’entre elles sont des brouillons où nous pouvons identifier différentes traces de corrections reflétant la pensée de Bach au moment de la composition. Il s’y trouve aussi plusieurs traces de révisions ultérieures. Dans des pièces comme les *Præambulae* en do mineur et sol mineur, on peut voir comment Bach a modifié la forme des sujets eux-mêmes.

Bach révisa encore les pièces au moment d’écrire la copie propre des *Invention*s. Les *Invention*s nos 7 (mi mineur) et 13 (la mineur) par exemple comptent toutes deux 21 mesures dans leur version antérieure respective, consistant en trois phrases de longueur égale. Dans la version finale, la troisième phrase dans chaque cas reçut un traitement différent, étant étendue jusqu’à 23 et 25 mesures respectivement. Le sujet de l’*Invention no 1* en do majeur reposait originellement sur des doubles croches mais Bach introduisit ensuite une note de passage entre le saut descendant d’une tierce sur le second temps, ce qui résulta en un motif de triolets rendant la pièce plus animée et charmante.

Construction

Chacune des deux parties des *Inventions et Sinfonias* de Bach commence en do majeur et les pièces sont arrangées sur une gamme chromatique ascendante jusqu'à si mineur. Il n'y a pas de répétition de tonalité. Quand les tonalités majeure et mineure utilisent la même note tonique, la tonalité majeure est placée avant la contrepartie mineure, tout comme dans le *Clavier bien tempéré*. La construction des deux collections est ainsi très semblable quoique les différences soient également apparentes. La collection présente ne couvre que 15 des 24 tonalités tandis que le concept de paires trouvé dans le "Prélude et fugue" du *Clavier bien tempéré* est évident ici dans une dimension différente: du contrepoint à deux et à trois voix.

Pour trouver une explication au choix de Bach des 15 tonalités pour cette collection, on doit retourner à la première version trouvée dans le *Clavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann Bach. Il semble raisonnable de supposer que le concept de tonalités, que Bach explora systématiquement dans le *Clavier bien tempéré*, joue un rôle important ici aussi. On peut soutenir que Bach ne fit qu'omettre les tonalités qui étaient rarement utilisées de ses jours.

Bach voulut commencer en choisissant les tonalités dont l'accord parfait de tonique tombe naturellement sur la gamme de do majeur et il les arrangea en ordre ascendant (do majeur, ré mineur, mi mineur, fa majeur, sol majeur, la mineur et si mineur). Les huit autres tonalités furent arrangées en ordre descendant (si bémol majeur, la majeur, sol mineur, fa mineur, mi majeur, mi bémol majeur, ré majeur, do mineur). Tandis que cet arrangement bipartite de tonalité suit nettement le concept de symétrie, Bach l'exploite encore plus pour présenter à ses élèves une variété de tonalités autres que celles à quelques dièses ou bémols. Parce que cette séquence de tonalité est identique dans les *Præambulae* et *Fantasias*, il semble sûr de croire que Bach décida d'employer cet arrangement avant de les mettre par écrit dans ce livre.

Ce système de tonalité est complètement révisé dans la version de 1723 des *Inventions et Sinfonias* dans sa copie propre. Les tonalités apparaissent maintenant dans l'ordre suivant: do majeur, do mineur, ré majeur, ré mineur, mi bémol majeur, mi majeur, mi mineur, fa majeur, fa mineur, sol majeur, sol mineur, la majeur, la mineur, si bémol majeur et si mineur. Le nouveau système est partiellement modelé sur le *Clavier bien tempéré* (terminé en 1722). Bach garda l'ordre des tonalités majeures et mineures et arrangea les tonalités sur la gamme chromatique commençant par do majeur. Dans les deux cas, la pièce finale est en si mineur. Le grand remaniement de Bach des deux œuvres pédagogiques transforma ce qui était originellement des collections privées en œuvres didactiques universelles. Le choix des pièces dépend maintenant largement des possibilités techniques des élèves et de leurs besoins spécifiques.

Vu l'intérêt de Bach pour la numérologie, il n'est pas surprenant que le symbolisme des nombres soit présent dans les deux œuvres. Dans le *Clavier bien tempéré*, d'une part, le nombre "24", étant le nombre des pièces, peut être interprété comme les 24 sièges et les 24 Vieillards autour du trône (Apocalypse 4: 4). Le nombre "30" dans les *Inventiones et Sinfonias*, d'autre part, peut être interprété comme le nombre des années que Jésus passa avec ses parents à apprendre l'essentiel de l'existence humaine.

Genre, forme et style

Quoique nous associions aujourd'hui "l'invention" comme genre à Bach, il n'en était pas l'inventeur. Nous avons déjà vu qu'il appelait la première forme de ses *Inventiones* "Præambulæ" et l'emploi du terme "invention" fut une inspiration ultérieure. Les études de Fred Flindell nous disent que Bach modela ces pièces sur les œuvres de ses contemporains Johann Pachelbel (1653-1706), Antonio Vivaldi (1678-1741) et Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1665-1746) entre autres, ce que Carl Philipp Emanuel Bach soutint aussi dans la notice nécrologique de son père.

Ceci n'explique toujours pas pourquoi Bach trouva nécessaire, en 1723, de changer le nom des pièces pour "Inventio" et "Sinfonia". Une explication plausible est que vers ce temps-là, Bach rencontra les *Inventioni* pour violon et continuo (1712) de Francesco Antonio Bonporti (1672-1749), ainsi que nous le dit l'existence d'une copie faite en 1723 par le scribe connu comme Anon. 5.

Sur la page de titre de cette copie propre autographe, Bach s'arrête d'expliquer le concept derrière le titre du mouvement car il ne se réfère au mot "Inventio" que très brièvement dans un paragraphe traitant "d'une idée et son développement". En termes de genre, "l'invention" n'est ni un prélude ni une fughetta à deux voix; ce n'est pas le même genre non plus que celui des "4 duos" (BWV 802-805) du *Clavierübung III*. Bach considéra probablement l'œuvre comme étant un genre propre. Le trait le plus caractéristique de l'œuvre est la simplicité et la vivacité des motifs principaux. De plus, la technique contrapuntique employée ici contribue elle-même à réaliser les idées inhérentes aux motifs, plusieurs pièces utilisant l'imitation à l'octave plutôt que la quinte. Cela contribue à la clarté de la présentation et du développement des motifs. Le résultat de cette clarté de texture contrapuntique est que la structure harmonique est aussi stabilisée, ce qui à son tour renforce la suite logique des modulations.

Les *Sinfonias* à trois voix ne sont pas seulement des inventions avec une voix supplémentaire. Il y a des raisons pour soutenir qu'elles appartiennent à un genre distinct. Du point de vue

de la forme par exemple, nous rencontrons souvent des imitations à la quinte, des épisodes bien profilés et l'organisation des sections d'une manière qui ressemble à la forme de la sonate. En ce sens, elles partagent plusieurs caractéristiques avec les propres fugues de Bach. Mais elles diffèrent fondamentalement dans le traitement de la basse et de la texture contrapuntique associée car, dans les *Sinfonias*, la partie de basse n'est pas soumise aux mêmes lois de contrepoint. Sur la basse de style libre, on trouve fréquemment que les deux parties supérieures sont strictement contrapuntiques et que leur texture ressemble à celle de la sonate en trio. Un modèle semblable peut être observé dans la gamme des pièces: les *Sinfonias* ne sont pas seulement généralement plus longues que les *Inventions*, encore plusieurs d'entre elles utilisent-elles des motifs de longue haleine. Mais les *Sinfonias* diffèrent fondamentalement des sonates en trio dans la manière dont la basse accompagne toujours la première entrée dans la partie supérieure au commencement.

Les principes structurels fondamentaux dans les *Inventions* et *Sinfonias* ne diffèrent pas tellement de ceux de ses grandes œuvres; ils sont simplement manifestés en miniature, c'est-à-dire que chaque phrase ici peut être comparée à une section dans les grandes pièces. Toutes les pièces ne suivent cependant pas le modèle ternaire: l'*Invention* no 2 (do mineur) est un canon assez strict et le no 9 (fa mineur) est un mouvement binaire, pour n'en nommer que deux.

Une grande variété de techniques contrapuntiques est employée ici aussi. Dans les *Inventions*, les idées principales utilisées sont des canons stricts (do mineur, fa majeur), le style fugué (sol majeur, si mineur), la forme quasi-sonate en structure binaire (mi majeur), le contrepoint double (mi bémol majeur, mi majeur, fa mineur, la majeur) et la manipulation du motif d'ouverture (inversion, répétition, échange de voix: do majeur, ré majeur, ré mineur, mi mineur, sol mineur, la mineur, si bémol majeur). En net contraste aux *Inventions*, la grande majorité des *Sinfonias* suit le style fugué. Il s'y trouve quelques exceptions dont les nos 5 (mi bémol majeur) et 11 (sol mineur) qui ne suivent pas le style contrapuntique strict. Cette dernière est remarquable parce qu'elle prend la forme d'un duo sur une ligne de basse indépendante et parce que les parties mélodiques sont richement embellies, produisant des effets hautement expressifs. De même, le no 15 (si mineur) est aussi écrit en deux parties avec des passages très chargés en triples croches et de brillantes techniques de croisement des mains, terminant la collection avec "style".

Parmi les éléments les plus dramatiques et en même temps contrapuntiquement stricts des pièces se trouve le no 9 (fa mineur); le sujet est le célèbre "motif de B-A-C-H" qui est rhétoriquement caractérisé par des silences (NB: le motif apparaît initialement dans une forme

transposée: la bémol – sol – si bémol – la) et, de plus, deux contres-sujets contrastants sont employés pour produire des effets musicaux extraordinaires avec des dissonances choquantes, générant un sens de chagrin des plus profonds.

L'enseignement de Bach vu par ses élèves

Des aperçus des méthodes d'enseignement de Bach sont fournis par diverses anecdotes racontées par ses élèves. L'un des plus doués était Johann Philipp Kimberger (1721-83), ensuite le plus éminent théoricien musical de son heure. Il fit sans réserves la louange de la méthode d'enseignement de Bach: "Il procède progressivement, pas à pas, du plus simple au plus difficile avec comme conséquence que même le pas à la fugue n'était que la difficulté de passer d'un pas à l'autre."

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), le premier biographe de Bach, recueillit ses informations directement de Friedemann et Emanuel, les deux fils aînés. Il donne le compte rendu suivant de la méthode d'enseignement de Bach: "La première chose qu'il faisait était d'enseigner à ses élèves son toucher particulier de l'instrument. Dans ce but, il les faisait jouer, pendant des mois, rien d'autre que des exercices pour tous les doigts des deux mains, en pensant continuellement au toucher clair et net. Pendant certains mois, personne ne pouvait se soustraire à ces exercices; et, à son avis ferme, ils devaient être prolongés pendant six à douze mois. Mais s'il trouvait que quelqu'un, après quelques mois d'exercice, commençait à perdre patience, il était assez obligeant pour écrire des petites pièces appropriées dans lesquelles ces exercices étaient combinés. Les *six petits préludes* (BWV 933-938) et encore plus les *Inventions* sont de telles compositions."

Pour ses élèves, la partie la plus attrayante du caractère de Bach était sa sincérité et sa personnalité prévenante. Quand Kimberger essaya de remercier son professeur qui s'offrait à venir à la propre chambre de son élève fiévreux pour une leçon, Bach répondit: "Mon cher Kimberger, ne parlez pas de gratitude. Je suis heureux que vous désiriez étudier l'art des notes à partir des racines... Je ne demande rien d'autre de vous que l'assurance que vous transplantiez à votre tour ce petit peu dans l'esprit d'autres bons élèves qui ne sont pas satisfaits du lirim-larum ordinaire."

© *Yo Tomita* 1999

L'organiste, claveciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. A l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claveciniste partout dans le pays et il a organisé une série réputée de concerts à la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe qui est dotée d'un orgue classique français bâti par Marc Garnier.

Entretemps, Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claveciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon; comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS.

Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

Also available in the same series:

BIS-CD-819

Johann Sebastian Bach

Goldberg Variations, BWV 988

Masaaki Suzuki, harpsichord

BIS-CD-813/814

Johann Sebastian Bach

Das wohltemperierte Klavier (The Well-Tempered Clavier)

Book I, BWV 846-869

Masaaki Suzuki, harpsichord

RECORDING DATA

Recorded in July 1998 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Recording producer, sound engineer and digital editing: Dirk Lüdemann

Co-Producer: Shizue Ueno

Neumann microphones, Studer 961 mixer, Fostex D-10 DAT recorder, STAX headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Yo Tomita 1999

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Hans Kipfer

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

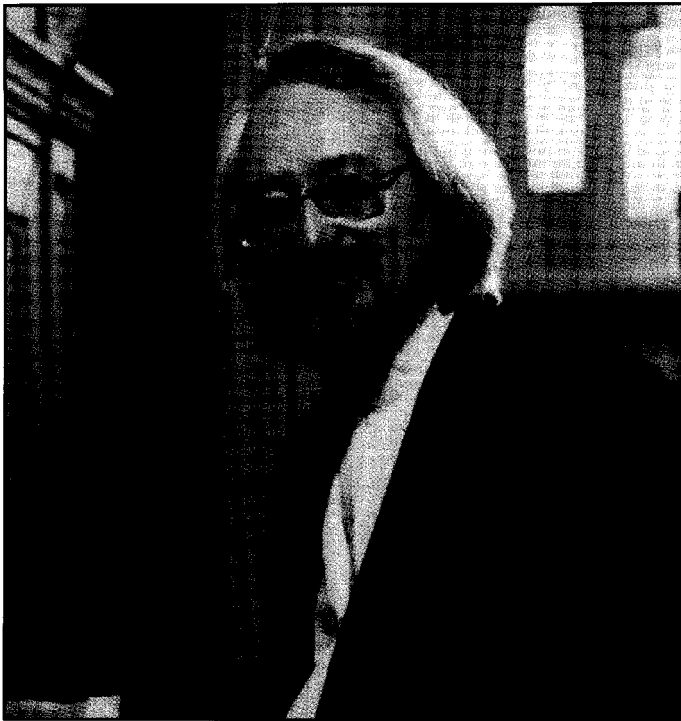
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© 1998 & © 1999, BIS Records AB, Åkersberga.



Masaaki Suzuki

Photo: © Koichi Miura