

BACH

INVENZIONI A DUE VOCI

PER PIANOFORTE

(MUGELLINI)

INVENCIONES A DOS VOCES
para Piano

INVENÇÕES A DUAS VOZES
para Piano

RICORDI

E. R. 2266 A

DITTA PIETRO PES
STRUMENTI MUSICALI
Via Iglesias, 8000 - Tel. 200653
N U O R O
P. IVA 00059760918

BACH

INVENZIONI A DUE VOCI

PER PIANOFORTE

(MUGELLINI)

INVENCIONES A DOS VOCES
para Piano

INVENÇÕES A DUAS VOZES
para Piano

RICORDI

E. R. 2266 A



PF 105

DONO DI TINA MARRAS FALCHI

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

INVENCIONES A DUE VOCI

PER PIANOFORTE

(Bruno Mugellini)

INVENCIONES A DOS VOCES
PARA PIANO

INVENCÕES A DUAS VOZES
PARA PIANO

a) Come fu detto nelle note ai N. 2 e 6 dei «23 Pezzi facili», anche in questo volume «l'allievo dovrà alzare la mano alla fine delle legature solamente quando vi sia un punto, ed in altri casi quando vi sia la virgola (,)».

b) Nei manoscritti è segnato: \curvearrowright invece di \curvearrowleft - Si tratta certamente d'una inesattezza di scrittura.

a) Como se dijo en las notas a los Nos. 2 y 6 de las «Piezas fáciles», también en este volumen «el alumno deberá alzar la mano al fin de las ligaduras solamente cuando haya un punto o una coma (,)».

b) En los manuscritos está indicado: \curvearrowright en vez de \curvearrowleft . Se trata ciertamente de una inexactitud de escritura.

a) Como já foi dito nas notas dos N.ºs 2 e 6 das «23 Peças Fácéis», levanta-se a mão, no fim de uma ligadura só quando se encontrar um ponto, e em casos especiais, uma virgula (,).

b) Os manuscritos indicam \curvearrowright por \curvearrowleft . É sem dúvida uma confusão de escrita.

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.

Tutti i diritti della presente revisione sono riservati.
Tous droits de la présente révision réservés.

(Printed in Italy)

E.R. 2266 c

RISTAMPA 1983
IMPRIMÉ EN ITALIE

4 2 5 1 3 4

cresc. a poco a poco.....

3 1 3 1 2 1 2 1 2 1

2 3 4 3 2

15

f *fp* *p*

1 3 2

2 5 1 3 2

1 3 4 3 1 3

2 4 1 2

2 3 4 3 2

1 3 2 3 1 2 4

cresc..... *f* *poco rall.* *c) f*

1 2 1 4 1 2 3 2

1 3 2 3 2 1 2 4

1 1 3 1 4

5 2 1 2

a) L'arpeggio di questo accordo è voluto da Bach che lo ha notato nel manoscritto.

c) El arpegio en este acorde fué indicado por Bach en su manuscrito.

c) A indicação do arpejo é do proprio Bach, que o anotou no manuscrito.

N.B. - Questa breve composizione può considerarsi formata da tre piccole parti: la prima che volge dal tono principale di Do magg. a quello della Dominante; una parte di mezzo (quasi uguale alla prima) che dal tono di Sol (batt. 7.^{ma}) conclude nel tono di La minore (batt. 15.^{ma}); una terza parte che, riepilogando le diverse figurazioni comparse nelle altre due, ritorna al tono principale di Do magg. Così le tonalità alle quali si fa cadenza, durante il pezzo, sono quelle della Dominante e del relativo minore della Tonica. - Nelle prime quattro battute l'imitazione del Tema



tra le due voci è palese; alla terza battuta, il Tema si ripete quattro volte per moto contrario in forma di progressione discendente. Il seguente periodo che fa parte delle battute 3^a e 4^a



ha origine dal Tema di cui è un prolungamento a rovescio del disegno seguente



La seconda parte nelle misure 7 e 8, 11 e 12 è identica alla prima, salvo che le due voci hanno le parti scambiate, e nelle misure 13-14 il basso ripete quanto ha fatto la voce superiore nelle battute 5-6. - Le battute 9^a e 10.^{ma}, che non hanno riscontro nel principio del pezzo, furono aggiunte dall'autore per modificare la modulazione: per mezzo di esse, toccando il Re min., si ottiene che la seconda parte concluda in La minore. - Simile periodo di transizione che unisce la seconda alla terza parte del pezzo, si riscontra anche nei N. 2, 3, 4, 11 delle Invenzioni a due voci. - L'ultima parte è il riepilogo delle due prime: in essa appariscono alternativamente entrambe le fogge del Tema per moto retto e contrario, e nella imitazione del Tema che avviene fra le due voci, si ripete lo stesso procedimento seguito nelle prime due misure del pezzo e nelle quattro misure iniziali della 2^a parte. - La progressione che ha luogo alle battute 3^a e 4^a, di cui fu già esaminata l'origine, si ripete qui ascendendo (batt. 19 e 20) nella foggia primitiva del Tema.

N.B. - Esta breve composición puede considerarse formada por tres pequeñas partes: la primera que se dirige del tono principal de Do mayor al de la Dominante; una parte central (casi igual a la primera) que del tono de Sol (7^o compás) concluye en el tono de La menor (compás 15^o); una tercera parte, que, recopilando las diversas figuraciones comprendidas en las otras dos, vuelve al tono principal de Do mayor. Así las tonalidades a las cuales se hace cadencia durante la pieza son las de Dominante y del relativo menor de la Tónica. En los cuatro primeros compases, la imitación del Tema



entre las dos voces es idéntica; al tercer compás el Tema se repite cuatro veces por movimiento contrario en forma de progresión descendente. El siguiente periodo que hace parte de los compases 3^a y 4^o



se origina del Tema, del cual es una prolongación invertida del diseño siguiente:



La segunda parte en los compases 7 y 8, 11 y 12 es idéntica a la primera, salvo que las dos voces tienen las partes cambiadas y en los compases 13-14 el bajo repite cuanto ha hecho la voz superior en los comp. 5-6. Los compases 9^o y 10^o que no se encuentran al principio de la pieza, fueron agregados por el autor para modificar la modulación; por medio de ellos, pasando por Re menor, se obtiene que la segunda parte concluya en La menor. Tal periodo de transición que une la segunda parte a la tercera se encuentra también en los N.ºs 2, 3, 4 y 11 de las Invenções a dos voces. La última parte es la recapitulación de las dos primeras; en ella aparecen alternativamente ambos fragmentos del Tema por movimiento directo y contrario, y en la imitación del Tema que se produce entre las dos voces, se repite el mismo procedimiento seguido en los dos primeros compases de la pieza y en los cuatro compases iniciales de la segunda parte. La progresión que se encuentra en el 3^o y 4^o compás, cuyo origen ya fué examinado, se repite aquí ascendente (comp. 19 y 20), con el fragmento inicial del Tema.

N.B. - Esta pequena peça, é formada de tres pequenas partes. A primeira, vae do tom principal, *Do maior*, a Dominante; uma parte central (identica á primeira) vae de *Sol maior* (comp 7) até *La menor* (comp. 15); a terceira, que recapitula os desenhos anteriores, volta ao tom de *Do maior*. Assim, as cadenciãs são para a Dominante e relativo menor da Tonica. Nos quatro compassos iniciaes, aparece a imitação do tema:



entre as duas vozes. No terceiro compasso, o Tema é repetido quatro vezes em movimento contrario e em progressão descendente. O periodo seguinte, - 3.^o e 4.^o compasso:



é derivado do Tema, e é o seguimento da inversão do desenho inicial:



A segunda parte é identica á primeira nos compassos 7 e 8, 11 e 12, sendo que as duas vozes alternaram a disposição; nos compassos 13-14 o o baixo repete o desenho da voz superior nos compassos 5-6.

Os compassos 9 e 10 que não têm equivalente na primeira parte, foram acrescentados para modificar a modulação; é devido a eles que, passando por *Re menor*, o periodo termina em *La menor*.

Para fim identico, isto é, ligar a segunda com a terceira parte, encontra-se o mesmo periodo de transição nas *Invenções a duas vozes* N.ºs 2, 3, 4 e 11.

A ultima parte, é um resumo das duas anteriores. Os dois desenhos do Tema aparecem alternativamente em movimento directo e contrario; na imitação do Tema entre as duas vozes, repete-se o processo empregado nos dois compassos iniciaes, e nos quatro primeiros compassos da segunda parte. A progressão apresentada nos compassos 3 e 4, cuja origem já foi analisada, repete-se aqui em desenho ascendente (comp. 19 e 20) com o fragmento inicial do tema.

All.^o moderato ed espressivo ♩ = 69

2.

p legatissimo

p ma marc.

p — *mf* *sempre mf*

CC

11

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 5, 1). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (5, 1, 4, 5, 2, 4, 4, 4, 1, 2, 5, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 2, 3). Dynamics include *f* and *marc.*. A trill (*tr.*) is marked on the final note of the bass line.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (4, 1, 2, 3, 5, 1, 3, 3, 4, 1, 5, 1, 3, 2, 1, 2). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 3, 2, 1, 1, 3, 4, 1, 3). Dynamics include *f*, *marc.*, *tr*, and *mf*. Trills (*tr*) are marked on several notes.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 3, 2, 2, 4, 3, 2, 1, 5, 1, 3, 2, 1, 5, 1, 3, 1, 2, 2). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1). Dynamics include *mf* and *sotto*. Trills (*tr*) are marked on several notes.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 4, 3, 1, 3, 4, 5, 3, 3). Bass clef contains a bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 5, 4, 3, 3, 1, 3, 2, 5, 1, 5, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1). Dynamics include *cresc. a poco a poco...*. A double bar line is present at the end of the system.

cc

N.B. - Sino alla 11^a battuta la composizione si svolge a Canone; la voce inferiore ripete esattamente, un'ottava sotto, la parte acuta. Alla 11^a misura comincia la seconda parte nella tonalità della Dominante e il basso ripete integralmente quanto nelle 10 battute iniziali del pezzo fu detto dalla parte acuta, e questa, dopo due misure, risponde a Canone esattamente; quindi il secondo brano del pezzo è strettamente parallelo al primo. Nelle battute 11 e 12 la voce superiore accompagna il Tema con un contrappunto che non figura nella prima parte perché al cominciare del pezzo il Tema si presenta solo, senza verun accompagnamento. - Dopo il secondo brano del pezzo, l'autore dovette aggiungere due battute (21^a e 22^a) prima di cominciare la terza parte. - Queste due battute sono formate dalla ripetizione del contrappunto già apparso alla 8^a, 10^a, 18^a e 20^a battuta, ripetizione che avviene prima nel basso e poi nel soprano; e servono a ricondurre il pezzo nel tono di Do minore. Il tema viene ripetuto dalla voce superiore, poi dal basso, dopodiché il pezzo ha fine.

N.B. - Hasta el 11^o compás la composición se desarrolla en Canon; la voz inferior repite exactamente, una octava baja, la parte aguda. Al 11^o compás comienza la segunda parte en la tonalidad de la dominante, y el bajo repite integralmente cuanto fué expuesto en los 10 compases iniciales de la parte aguda, la cual, después de dos compases, responde exactamente en Canon. Por tanto, el segundo fragmento de la pieza es rigurosamente paralelo al primero. En los compases 11 y 12 la voz superior acompaña al Tema con un contrapunto que no figura en la primera parte, porque al principio de la pieza, el Tema se presenta solo, sin ningún acompañamiento. Después del segundo trozo de la pieza, al autor debía agregar dos compases (21 y 22) antes de comenzar la tercera parte. Estos dos compases estan formados por la repetición del contrapunto ya aparecido en los compases 8^o, 10^o, 18^o y 20^o repetición que se produce primero en el bajo y luego en el soprano. Sirven para traer de nuevo el tono de Do menor. El Tema se repite en la voz superior, luego en el bajo, tras de lo cual concluye la pieza.

N.B. - Esta peça apresenta a forma de Canon até o compasso 11; a voz inferior repete exactamente o desenho da voz aguda, mas uma oitava abaixo. A segunda parte começa no compasso 11, no tom da Dominante; o baixo repete integralmente os dez compassos anteriores da voz aguda, e esta, dois compassos depois, responde em Canon. Desta forma, a segunda parte, resulta paralela á primeira.

Nos compassos 11 e 12, a voz superior acompanha o Tema com um contraponto que não existe na primeira parte, porque no principio da peça o tema aparece sem acompanhamento da outra voz.

No fim da segunda parte, o autor acrescentou dois compassos (21 e 22) antes de começar a terceira parte. São formados com a repetição do contraponto já encontrado nos compassos 8, 10, 18 e 20, repetição que aparece antes no baixo e em seguida no soprano; os dois compassos preparam a volta ao tom de *Do menor*.

O Tema é repetido ainda pela voz superior; a seguir pelo baixo, e termina-se a peça.

3. Allegretto con brio $\text{♩} = 60$

a) Nei manoscritti non è posto nessun segno d'ornamento su questa nota legata e nella altre simili. Il trillo, nelle note di lunga durata, era sottinteso e si eseguiva sempre, anche quando non era indicato.

a) En los manuscritos no se halla ningún signo de adorno sobre esta nota ligada ni en las otras similares. El trino en las notas de larga duración era sobrentendido, y se ejecutaba siempre, aún cuando no se hallase indicado.

a) Nos manuscritos não existe ornamento sobre esta nota ligada, nem sobre as outras idênticas. Mas era usual o emprego do trinado nestes casos, mesmo quando não indicado.

N.B. - La prima parte termina alla 12^a battuta ove fa cadenza alla Dominante; essa è formata, nelle prime misure, dalla *esposizione* del Tema nelle due voci, nelle battute seguenti da un andamento



derivante anch'esso dal Tema.

La seconda parte comincia sulla 12^a battuta con imitazioni tematiche fra le due voci interrotte da una piccola progressione discendente, che, partendosi dalla 19^a battuta, conclude in Si minore, relativo minore del tono principale; indi si riprendono le imitazioni tematiche a cominciare, questa volta, dalla voce acuta e si conclude questa seconda parte sulla Dominante, con l'istesse tre battute, lievemente modificate nella voce superiore, con le quali termina la parte prima.

Le misure 38-42 hanno lo scopo di ricondurci al tono di Re magg.; hanno quindi lo stesso compito delle battute 9-10 nella prima Invenzione, e delle battute 21-22 nella seconda Invenzione. La terza parte (che comincia sulla fine della 42^a batt.) è uguale alla prima, fuorchè l'andamento già analizzato



viene qui affidato al basso nel tono principale del pezzo. L'invenzione dovrebbe terminare sulla battuta 54^a; ma l'autore, onde stabilire ancor più decisamente la tonalità di Re maggiore, aggiunge una Coda di cinque misure.

N.B. - La primera parte termina en el 12^o compás donde hace cadencia a la dominante. Está formada en sus primeros compases por la *exposición* del Tema en las dos voces, y en los siguientes compases por un diseño



también procedente del Tema.

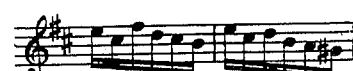
La segunda parte empieza en el 12^o compás, con imitaciones temáticas entre las dos voces, interrumpidas por una pequeña progresión descendente, que, partiendo del compás 19, concluye en Si menor relativo del tono principal. Aquí se repiten las imitaciones temáticas, comenzando ahora por la voz aguda, y se concluye esta segunda parte en la dominante, con los mismos tres compases, levemente modificados en la voz superior, que terminaron la primera parte.

Los compases 38-42 tienen el objeto de conducirnos nuevamente al tono de Re mayor. Llenan, pues, el mismo fin que los compases 9-10 en la primera Invención, y que los comp. 21-22 en la segunda. La tercera parte (que empieza al fin del comp. 42) es igual a la primera, salvo que el diseño ya analizado



se halla aquí confiado al bajo, en el tono principal de la pieza. La Invención debiera terminar en el compás 54; pero el autor, a fin de establecer aún más decisivamente la tonalidad de Re mayor, agrega una Coda de cinco compases.

N.B. - A primeira parte termina no compasso 12. onde se encontra a cadencia á Dominante. Nos primeiros compassos aparece a exposição do Tema nas duas vozes; os compassos seguintes apresentam o desenho



derivado do Tema.

A segunda parte começa no compasso 12 com imitações do Tema entre as duas vozes, interrompidas por uma pequena progressão descendente que, partindo do compasso 19, conclue em Si menor, relativo menor do tom principal. Voltam as imitações do Tema, mas começando então na voz aguda. A 2.^a parte termina na Dominante com os tres compassos de conclusão da primeira parte, mas com pequenas modificações na voz superior.

Os compassos 38-42 nos reconduzem ao tom de Re maior; portanto exercem a mesma função que os compassos 9-10 da Primeira Invenção, e 21-22 da Segunda.

A terceira parte (que começa no fim do compasso 42) é idêntica á primeira, sendo que o desenho já analisado:



encontra-se no baixo, no tom principal da peça. Esta Invenção deveria terminar no compasso 54; mas para afirmar ainda mais o tom de Re maior, o autor acrescentou uma Coda de cinco compassos.

Allegro ♩ = 76

4.

f

dim.

p

18

f p

cresc.

f

dim.

a) Il segno ω indica qui un trillo lungo. Vedi nota a pag. 5 dei 23 Pez. facili.

a) El signo ω indica aquí un trino largo. Véase la nota de la pág. 5 de las « 23 Piezas fáciles ».

a) O signal ω indica um trinado longo. Ver nota na pag. 5 das « 23 Peças Fácies ».

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *cresc.*, *f*, and *p*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *cresc. a poco a poco...*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *f*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *cresc.* and *f sempre*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

N.B. - La prima parte termina sul relativo maggiore alla 18^a battuta; oltre al Tema (che dopo essere stato proposto dalla voce acuta vien ripetuto dal basso e quindi nuovamente nella parte acuta) abbiamo a cominciare dalla 7^a misura, una progressione formata da un andamento di due battute



la cui parentela col tema è evidentissima. Questa progressione dopo due ripetizioni fatte dalla voce superiore, viene continuata dal basso (batt. 11-17).

La seconda parte s'inizia con una progressione nella voce grave uguale a quella già menzionata, progressione che vien ripetuta a rovescio della voce acuta nelle battute 22-27; è da notarsi che nel basso ha disegno ascendente e nel soprano disegno discendente. Sopra un lungo trillo del Mi, la voce acuta ripete la progressione con disegno ascendente (sino alla 36^a battuta) e tutto il brano conclude nel tono di La minore, e la cadenza a questo tono è tanto più desiderata dopo la lunga insistenza del basso sul Mi. Seguono sei battute modulanti che hanno il compito (come fu chiarito nelle precedenti Invenzioni) di ricondurci al tono di Re minore; la qualcosa avviene nella misura 44.^a

La terza parte è breve; dopo la ripetizione del Tema nelle due voci, dopo una cadenza d'inganno al tono di Si bemolle maggiore (49^a battuta) il pezzo viene subito concluso.

N.B. - La primera parte concluye en el relativo mayor, compás 18^o. Además del Tema (que después de haber sido propuesto por la voz aguda es repetido por el bajo y enseguida nuevamente por la parte aguda), tenemos al comenzar el 7^o compás, una progresión formada por un motivo de dos compases.



cuyo parentesco con el Tema es evidente. Esta progresión, después de dos repeticiones hechas por la voz superior, es continuada por el bajo (comp. 11-17).

La segunda parte se inicia con una progresión en la voz grave, igual a la ya mencionada, progresión que se repite invertida en la voz aguda, comp. 22-27. - Obsérvese que en el bajo el diseño es ascendente y en el soprano descendente. Sobre un largo trino del Mi, la voz aguda repite la progresión con dibujo ascendente (hasta el compás 36), y el fragmento concluye en el tono de La menor; la cadencia en este tono es tanto más deseada cuanto larga ha sido la insistencia del bajo en el Mi. Siguen seis compases modulantes, que tienen el objeto (según fué aclarado en las precedentes Invenções) de conducirnos nuevamente al tono de Re menor lo cual sucede en el compás 44.

La tercera parte es breve; después de la repetición del Tema en ambas voces y de una cadencia rota al tono de Si bemol mayor (compás 49), la pieza llega inmediatamente a su fin.

N.B. - A primeira parte termina no relativo maior (compasso 18); o Tema foi exposto na voz aguda, repetido pelo baixo, e novamente pela voz aguda. Junto ao Tema, aparece no compasso 7 uma progressão, formada com um desenho de dois compassos:



cuja analogia com o Tema é indiscutível. Depois de duas repetições na voz superior, a progressão continúa no baixo (comp. 11-17).

A segunda parte começa por uma progressão na voz grave, idêntica à já indicada.

Esta progressão repete-se na voz aguda nos compassos 22-27; observar que no baixo o desenho é ascendente, e na voz aguda descendente. A voz aguda repete a progressão sobre um longo trinado do Mi, com um desenho ascendente (até o compasso 36) concluindo-se o período no tom de La menor; a cadência faz-se esperar, porque o baixo insistiu na prolongação do Mi.

Sucedem-se seis compassos de modulações (como nas Invenções anteriores); destinam-se a reconduzir a tonalidade para Re menor, o que se dá no compasso 44.

A terceira parte é curta; depois da repetição do Tema nas duas vozes, segue-se uma *Cadencia Interrompida* ao tom de Si bemol maior (compasso 49) e a peça termina subitamente.

All^o risoluto ♩ = 84
non legato

5. *f energico*

mf e legato

mf e legato

f energico

Musical score system 1, measures 1-11. The system includes a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right hand starts with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes (3, 1, 2) and a slur over a sequence of notes. The left hand begins with a *p sottovoce* dynamic and plays a continuous eighth-note pattern. A *cresc.* marking is placed between the staves. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 2, measures 12-19. The system includes a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right hand starts at measure 12 with a *mf e legato* dynamic and features a slur over a sequence of notes. The left hand begins with a *f* dynamic and features a slur over a sequence of notes. A *energico* marking is placed below the left hand. A measure number '12' is written above the right hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 3, measures 20-29. The system includes a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right hand features a slur over a sequence of notes. The left hand features a slur over a sequence of notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical score system 4, measures 30-39. The system includes a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right hand starts with a *f energico* dynamic and features a slur over a sequence of notes. The left hand features a slur over a sequence of notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a triplet of eighth notes (3, 1, 2) and a quarter note (3). The second measure contains a triplet of eighth notes (4, 2, 3) and a quarter note (7) with an accent (>). The third measure contains a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a quarter note (3). The grand staff below features a continuous eighth-note accompaniment with various fingering numbers (3, 1, 2, 3, 4, 2, 3, 1, 3) and dynamic markings.

Second system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature remains two flats. The first measure has a triplet of eighth notes (4, 2, 3) and a quarter note (7) with an accent (>). The second measure has a triplet of eighth notes (2, 3, 1) and a quarter note (3). The third measure has a triplet of eighth notes (5, 4, 4) and a quarter note (3, 2, 3, 4). The grand staff below has a continuous eighth-note accompaniment with fingering numbers (3, 1, 2, 3, 4, 2, 3, 1, 3) and dynamic markings. The system concludes with a small musical fragment.

Third system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature remains two flats. The first measure has a triplet of eighth notes (5, 4, 4) and a quarter note (3, 2, 3, 4). The second measure has a triplet of eighth notes (5, 4, 2, 3) and a quarter note (5). The third measure has a triplet of eighth notes (5, 3, 2) and a quarter note (5). The grand staff below has a continuous eighth-note accompaniment with fingering numbers (5, 4, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3) and dynamic markings. The system concludes with a small musical fragment.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature remains two flats. The first measure has a triplet of eighth notes (4, 2, 3) and a quarter note (7) with an accent (>). The second measure has a triplet of eighth notes (3, 1, 2) and a quarter note (3). The third measure has a triplet of eighth notes (3, 1, 2) and a quarter note (7) with an accent (>). The grand staff below has a continuous eighth-note accompaniment with fingering numbers (3, 1, 2, 3, 4, 2, 3, 1, 3) and dynamic markings. The system concludes with a small musical fragment.

mf cresc.

231

243

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill-like figure. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking is *mf* with a *cresc.* instruction.

f energico

mf legato

312

312

This system contains measures 3 and 4. The right hand has a more active melodic line with triplets and slurs. The left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic marking changes to *f* with the instruction *energico*. The *mf legato* marking is placed below the left hand.

243

243

(4 1 3 2 4 1)

This system contains measures 5 and 6. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a complex accompaniment with many notes and fingerings. The dynamic remains *mf*.

largamente

f

CC

This system contains measures 7 and 8. The right hand has a slower, more spacious melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *f* with the instruction *largamente*. The page number *CC* is at the bottom left.

N.B. - Mentre nelle precedenti Invenzioni il Tema era eseguito da una sola voce, e ripetuto poi nel tono stesso della Proposta, qui è accompagnato da un contrappunto del basso, e la Risposta avviene alla Dominante anziché sulla Tonica.

La ragione principale di questo nuovo processo sta nella insolita lunghezza del Tema che occupa ben quattro battute, la quale ne rendeva monotona l'audizione senza una parte di accompagnamento, e tanto più ne avrebbe reso monotona la replica (Risposta) nella stessa tonalità della Proposta.

La divisione in Parti di questa Invenzione è resa logica e chiara (sebbene il disegno del pezzo sia costantemente uguale e la modulazione continua) dalle due progressioni poste fra le battute 9-12 e 20-23, le quali rompendo la consueta struttura dei periodi, ed essendo entrambe poste simmetricamente dopo due ripetizioni del Tema (Proposta e Risposta) ci danno a vedere che servono a concludere due parti del pezzo perfettamente simmetriche. - Il tema, di carattere energico, è costantemente accompagnato da un contrappunto (Contrassoggetto) d'un'indole tutt'affatto opposta: l'uno e l'altro si ripetono, per tutta la lunghezza del pezzo, senza che la loro struttura sia modificata.

Alla 9^a batt. l'autore inizia una progressione ascendente di tre misure (di cui si fece già cenno) la quale termina nel tono di Do minore (12^a battuta) relativo della tonalità principale del pezzo. Il brano che segue è perfettamente uguale al precedente, sebbene la distribuzione delle parti nelle due voci sia scambiata; dopo una Proposta ed una Risposta del Tema, ritorna la progressione di tre battute (20-23), che questa volta è discendente, e che conclude nel tono di Fa minore.

È da notarsi che in questa seconda parte del pezzo la Risposta al Tema (a differenza della prima parte) avviene alla 4^a anziché alla 5^a. - Dal Fa minore ci riportano al tono di Mi \flat quattro battute, nelle quali il Tema figura accorciato della metà; e nel tono di Mi \flat la voce superiore ripete integralmente il Tema e chiude il pezzo. Si noti, in questa ultima ripetizione del Tema, che la misura 30^a fu aggiunta per modificare la modulazione di esso e ottenere che concludesse in Mi \flat , mentre senza di questa battuta avrebbe avuto termine nel tono della Dominante.

N.B. - Mientras en las precedentes Invenciones el Tema era ejecutado por una sola voz, y repetido en el tono mismo de su propuesta, aquí es acompañado por un contrapunto del bajo, y la contestación viene en la dominante en vez de la tónica.

La razón principal de esta nueva conducción reside en la insolita longitud del Tema que llena cumplidamente cuatro compases, dimensiones que harían monotona la audición sin una parte de acompañamiento. Aun más hubiera resultado monotona la respuesta en la misma tonalidad de la propuesta.

La división en secciones de esta Invención resulta lógica y clara (si bien el dibujo de la pieza sea constantemente igual y la modulación continua) por las dos progresiones colocadas entre los compases 9-12 y 20-23, las cuales, rompiendo la habitual estructura de los periodos, y estando ambas simétricamente colocadas después de dos entradas del Tema (propuesta y respuesta) nos demuestran que sirven para concluir dos partes perfectamente simétricas. El Tema, de carácter enérgico, hállase constantemente acompañado de un contrapunto (Contramotivo), de indole completamente opuesta. Uno y otro se repiten en toda la duración de la pieza, sin que se modifique su estructura.

En el 9^o compás el autor inicia una progresión ascendente de tres compases (de la cual se ha hecho ya mención), que termina en el tono de Do menor (comp. 12^o) relativo de la tonalidad principal. El fragmento que sigue es enteramente igual al precedente, si bien la distribución de las partes en ambas voces resulte cambiada. Después de una propuesta y contestación del Tema, vuelve la progresión de tres compases (20-23), descendente ahora, y la cual concluye en el tono de Fa menor.

Debe advertirse que en esta segunda sección de la pieza, la respuesta del Tema (a diferencia de la primera parte) se produce a la 4^a en vez de la 5^a. - Del Fa menor vuelve al tono de Mi \flat cuatro compases, en los cuales el Tema figura reducido a la mitad; y la voz superior, en Mi \flat , repite integralmente el Tema para concluir la pieza. Obsérvese en esta última repetición del Tema que el 30^o compás fué agregado para modificar su modulación y obtener que terminara en Mi \flat ; sin dicho compás habría concluido en el tono de la dominante.

N.B. - Nas Invenções anteriores, o Tema era exposto por uma só voz e repetido em seguida no mesmo tom; nesta, o Tema é acompanhado por um contraponto do baixo, e a resposta vem na Dominante e não na Tonica.

A razão deste novo processo é a seguinte: sendo bastante longo o Tema (quatro compassos) seria monotona a sua exposição sem acompanhamento, e peor ainda se a Resposta viesse no mesmo tom.

A divisão das partes é muito clara e logica, apesar da igualdade constante do desenho e da continuidade das modulações. Os finais das partes são indicados pelas duas progressões, nos compassos 9-12 e 20-23.

Rompendo a construção habitual dos periodos, e colocadas simetricamente depois das duas repetições do Tema (Tema e Resposta), as modulações indicam a conclusão das partes

O tema, de caracter energico, é sempre seguido de um contraponto (Contratema) de caracter oposto; um e outro se repetem em toda a peça, sem que apareça alguma modificação na sua estrutura.

No compasso 9, o autor inicia uma progressão ascendente de tres compassos (já indicada por nós) que termina no tom de *Do menor*, (comp. 12) relativo do tom principal da peça. O fragmento seguinte é igual ao precedente, apesar da troca de desenhos entre as vozes; em seguida, vem o Tema e a Resposta, voltando a progressão de tres compassos (20-23), desta vez descendente, concluindo em *Fa menor*

Observar que nesta segunda parte a resposta do Tema (ao contrario do que se dá primeira parte) vem no 4.^o e não no 5.^o gráo. Quatro compassos nos reconduzem do tom de *Fa menor* ao de *Mi \flat* ; ahi só aparece a metade do Tema. Chegando ao *Mi \flat* a voz aguda repete o Tema integral, terminando-se a peça.

Notar que nesta ultima repetição foi acrescentado o compasso 30, para modificar a modulação e obter a conclusão em *Mi \flat* , pois, sem este compasso, a peça acabaria no tom da Dominante.

Allegretto espressivo ♩ = 104

6. *p dolce e legatiss.*

mf

mf

mf

f

p

cc *poco stacc.*

a)

a) Ripeto a proposito della figurazione



quanto dice il Busoni nella sua edizione. Essa deve eseguirsi « severamente ritmica, non troppo legata e libera da ogni moderna eleganza che è inadatta allo stile di Bach ».

a) Repito a propósito de la figuración:



quanto dice Busoni en su edición. Debe ejecutarse « severamente ritmica, no demasiado ligada y libre de toda elegancia moderna que es impropia del estilo de Bach ».

a) A proposito do desenho:



repetimos o que diz Busoni na sua edição: « A execução deve manter severidade ritmica, com um jogo não muito ligado, e será isenta de elegancia moderna, em desacordo com o estilo de Bach ».

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4).

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand features a bass line with slurs and fingerings. A *p cresc.* marking is present in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include *f* in the left hand and *mf* and *p* in the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include *mf* and *p* in both hands.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include *cresc.* in the left hand and *p* in the right hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with slurs and fingerings.

N.B. - La prima parte del pezzo, che va dalla Tonica alla Dominante, ha il ritornello e vien ripetuta (*), in sul finire, con alterazioni armoniche, le quali servono perchè nella ripetizione rimangano nel tono di Mi maggiore quei passi che la prima voltaolgevano alla Dominante. Fra le due parti è posto un brano modulante lungo il quale, dopo ripetuto il Tema alla dominante, si svolgono alcuni disegni tolti dalla prima parte.

Questa forma ha una importanza grande, perchè essa in piccole proporzioni, è uguale a quella della Sonata classica nata più tardi. - (Confronta Weitzmann - Seiffert - Fleischer "Geschichte der Klaviermusik" pag. 386.

(*) Nella replica le parti sono rivoltate.

N.B. - La primera parte de la pieza, que va de la tónica a la dominante, contiene el "ritornello", y es repetida (*), al concluir, con alteraciones armónicas, las cuales sirven para que en la repetición vuelvan en el tono de Mi mayor los pasajes que la primera vez modulaban a la dominante. Entre las dos partes existe un largo fragmento modulante, el cual, después de repetido el Tema en la Dominante, desarrolla algunos diseños suprimidos en la primera parte.

Esta forma presenta gran importancia, porque ella, en pequeñas proporciones, es igual a la de la Sonata clásica nacida más tarde. (Confróntese Weitzmann - Seiffert - Fleischer "Geschichte der Klaviermusik", - Historia de la música de piano - pag. 386.

(*) En la réplica las partes están invertidas.

N.B. - A primeira parte, que vae da Tonica á Dominante é repetida, e na sua terminação apresenta alterações armonicas que fazem com que na repetição, as passagens que a primeira vez giravam em torno da Dominante, permaneçam agora no tom de *Mi maior*.

Entre as duas partes, foi incluido um fragmento com modulações; encontram-se ahi outros desenhos tirados da primeira parte, mas desenvolvidos e proseguindo na reexposição do Tema na Dominante.

Esta forma é de grande importancia, porque em pequenas proporções é identica á *Sonata* classica aparecida mais tarde. (Consultar Weitzmann - Seiffert - Fleischer, "Geschichte der Klaviermusik", pag. 386).

(*) Na resposta, as partes estão invertidas.

7.

Allegro deciso ♩ = 84

energico

f

Musical notation for the first system, including treble and bass staves with various fingerings and dynamics. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (4 2 3 1, 4 2 3, 2 3 1, 5). The bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1, 2 3 1, 2 3 1). A separate bass staff below shows a short melodic fragment with fingerings (2 3 1).

f sempre

Musical notation for the second system, featuring continuous melodic lines in both hands. The treble staff has a series of slurred eighth notes with fingerings (5, 1 3, 1 2, 3, 4, 1). The bass staff has a similar pattern with fingerings (1, 1, 1, 2, 1, 1).

fp

Musical notation for the third system, showing complex rhythmic patterns and dynamics. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 4 2 3, 4 3, 1 2, 4, 3, 5, 3 4 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3). The bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (2 1, 2, 3, 5, 4 2 3 1 3 2 3). Dynamics include *fp*.

cresc.

f

p

Musical notation for the fourth system, concluding with dynamic markings. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 3, 4, 5). The bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1 3 2 4, 1). Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*.

18

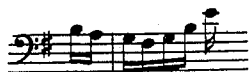
p

cresc. a poco a poco

f poco rall.

N.B. - Alla sesta battuta avviene una cadenza che si risolve sulla Dominante e segna chiaramente la fine della prima parte. Seguono gli svolgimenti, assai ricchi; dopo un pedale sulla Dominante (batt. 16-18) il pezzo ritorna in Mi minore, e da qui (batt. 18^a) può desumersi cominci la terza parte.

È notevole come il Tema, a differenza delle altre Invenzioni, non si ripeta più nel tono del pezzo col disegno primitivo, ma soltanto se ne accenni (durante il pedale sulla Dominante e dopo) per mezzo di questa modificazione



N.B. - En el sexto compás hállase una cadencia que se resuelve en la dominante y marca claramente el fin de la primera parte. Siguen los desarrollos, muy ricos; después de un pedal de dominante (comp. 16-18) la pieza vuelve a Mi menor, y aquí (comp. 18^o) puede considerarse que empieza la tercera parte. Es notable como el Tema, a diferencia de las demás Invenções, no se repite más en el tono de la pieza con el diseño primitivo, si no solamente se insinúa (durante el pedai de dominante y después) por medio de esta modificación.



N.B. - No sexto compasso aparece uma cadencia que se resolve na Dominante e determina o final da primeira parte. Seguem-se os desenvolvimentos, assaz ricos; depois de um pedal sobre a Dominante (comp. 16-18) volta-se a *Mi menor* e ahí (comp. 18) pode-se considerar iniciada a terceira parte.

Observar que o Tema, afastando-se do processo das outras *Invenções*, não aparece mais no tom principal com o desenho primitivo; é apenas esboçado (no período do pedal sobre a Dominante e seguimento) devido á seguinte modificação:



Vivace; brillante ♩ = 120

8. *f stacc.*

f

dim.

p

cresc.:

f

f

p

p

mf cresc.

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 8-11) begins with a forte (*f*) dynamic and staccato articulation. The second system (measures 12-15) features a decrescendo (*dim.*) and piano (*p*) dynamics. The third system (measures 16-19) includes a crescendo (*cresc.*) and forte (*f*) dynamics. The fourth system (measures 20-23) shows piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fifth system (measures 24-27) features piano (*p*) dynamics. The sixth system (measures 28-31) concludes with mezzo-forte (*mf*) and a crescendo (*cresc.*). The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs. A section marked with a double bar line and a repeat sign (measures 16-19) is also present.

26

N.B. - Nella prima parte il Canone si svolge sino ai segni § prima con imitazione del basso all'ottava inferiore, poi (nella 8^a battuta) alla nona.

La seconda parte che comincia sulla Dominante alla 12^a batt. accenna a ripetere (con parti scambiate fra le voci) il principio del pezzo, ma il Canone s'interruppe dopo tre misure per dar luogo ad un disegno nuovo, nel quale è da osservare come, con artificio comune a Bach, nel secondo e terzo movimento si ripetano le prime quattro note con le quali esso s'inizia



Questo disegno, dopo un nuovo accenno al Canone, forma una progressione discendente a partire dalla 21^a battuta.

La terza parte è la ripetizione esatta, in nuova tonalità, delle sette ultime battute della prima parte.

N.B. - En la primera parte el Canon se desarrolla hasta el signo §, primeramente con imitación del bajo a la octava inferior, luego (compás 8^o) a la novena.

La segunda parte que empieza en la dominante, al 12^o compás, comienza por repetir, con las partes trocadas, el principio de la pieza, pero el Canon se interrumpe al cabo de tres compases para dar lugar a un nuevo diseño, en el cual debe notarse como, con artificio frecuente en Bach, en el segundo y tercer tiempo se repiten las primeras cuatro notas que lo inician:



Este dibujo, después de una nueva insinuación del Canon, forma una progresión descendente a partir del compás 21.

La tercera parte es la repetición exacta, en nueva tonalidad, de los siete últimos compases de la primera parte.

N.B. Na primeira parte o Canon é desenvolvido até o signal §, antes com imitação do baixo na oitava inferior, e depois (compasso 8) sobre a nona.

A segunda parte que começa na Dominante (compasso 12) propõe-se a repetir o início da peça, havendo mesmo troca de desenhos entre as vozes; mas o Canon é interrompido ao fim de 3 compassos, substituído por um novo desenho; este é formado com o auxílio de um artificio usado frequentemente por Bach: - formação do segundo e terceiro tempos do compasso, com a repetição das notas que constituíram o primeiro tempo.



Depois de nova alusão ao Canon, este desenho é repetido em progressão descendente a partir do compasso 21. A terceira parte é a repetição exacta em outro tom, dos sete últimos compassos da primeira parte.

Allegro moderato ed espressivo ♩ = 72

9.

*

a) Si noti l'analogia in senso inverso fra i seguenti frammenti del Contrassoggetto:

e del Tema:

b) Il salto di terza:

è in luogo di quello di sesta:

a) Obsérvese la analogia en sentido inverso entre los siguientes fragmentos del Contramotivo:

y del Tema:

b) El salto de tercera:

se halla en lugar del de sexta:

a) Observar a analogia em movimento inverso, entre este fragmento do Contratema:

e o Tema:

b) O salto de terceira:

substitue o de sexta:

c) Il basso fa una specie di progressione che deriva dalla terza batt. del Contrassoggetto. Per ragione di varietà l'autore è costretto a modificare la terza ripetizione del disegno iniziale che ci apparisce inalterata in questo esempio:

c) El bajo hace una especie de progresión que se deriva del tercer compás del Contramotivo. — Por razones de variedad, el autor está obligado a modificar la tercera repetición del diseño inicial que aparece sin alteración en este ejemplo:

c) O baixo forma uma especie de progressão derivada do terceiro compasso do Contratema. Para variar o desenho, o autor modificou a terceira repetição do desenho inicial que aparece inalterado neste exemplo:

d) Il Mi sta per ragione armonica e contrappuntistica in luogo del Sol:

e) Questo episodio è posto dopo la ripetizione del Tema alla Dominante, come l'episodio della prima parte è posto dopo la doppia ripetizione del Tema alla Tonica. È, logicamente, più breve dell'episodio precedente perché segue ad una sola ripetizione del Tema.

d) El Mi se halla, por razón armónica y contrapuntística, en lugar del Sol:

e) Este episodio está puesto después de la repetición del Tema en la dominante, como el episodio de la primera parte está colocado después de la doble repetición del Tema en la tónica. — Es lógicamente más breve que el episodio precedente porque sigue a una sola repetición del Tema.

d) Razões armonicás e contrapuntísticas obrigam a troca do Sol pelo Mi:

e) Este episódio aparece depois da repetição do Tema na Dominante, e o episódio da primeira parte é encontrado depois da dupla repetição do Tema na Tónica. É por força, menor que o episódio anterior, porque segue-se a uma única repetição do Tema.

N.B. - Per rendere esattamente il disegno della costruzione interessantissima di questo magnifico pezzo, mi servo per maggior chiarezza del seguente schema grafico:

N.B. - Para indicar exactamente el plan de la interesantísima construcción de esta magnífica pieza me sirvo más claramente del siguiente esquema gráfico:

N.B. - Para tornar mais visível a construção desta peça magnífica, estabelecemos o esquema abaixo:

PARTE PRIMA.

PARTE PRIMERA.

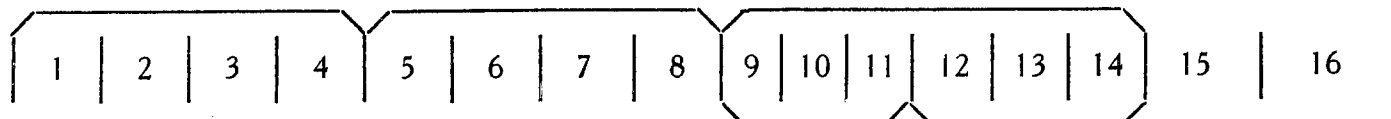
PRIMEIRA PARTE

Tema nella parte acuta.
Tema en la parte aguda.
Tema na voz aguda.

Tema nella parte bassa.
Tema en la parte grave.
Tema no Baixo.

Episodio.
Episodio.
Episodio.

Progressione nel basso.
Progresión en el bajo.
Progressão no Baixo.



Rivolto delle tre precedenti battute.
Inversión de los tres precedentes compases.
Inversão dos tres compassos anteriores.

PARTE SECONDA.

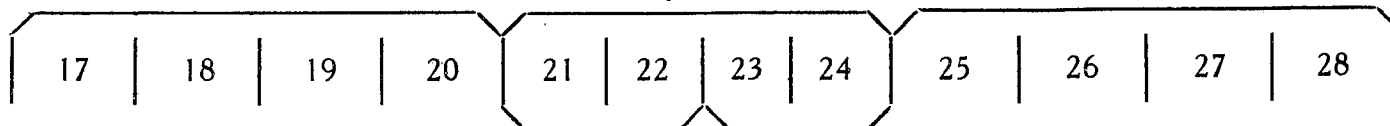
PARTE SEGUNDA.

SEGUNDA PARTE

Tema alla Dominante nella voce grave.
Tema en la dominante en la voz grave.
Tema na Dominante voz grave.

Episodio.
Episodio.
Episodio.

Progressione nella voce grave.
Progresión en la voz grave.
Progressão na voz grave.



Rivolto delle due precedenti battute.
Inversión de los dos precedentes compases.
Inversão dos dois compassos anteriores.

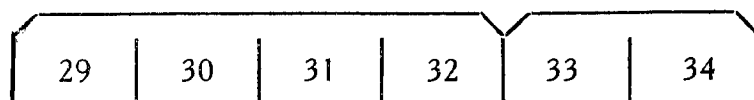
PARTE TERZA.

PARTE TERCERA.

TERCEIRA PARTE

Tema alla Tonica.
Tema en la tónica.
Tema na Tonica.

Cadenza.
Cadencia.
Cadencia.



Questa Invenzione comincia contemporaneamente col Tema e la parte d'accompagnamento (Contrassoggetto) la quale viene costantemente mantenuta e ciò è motivato dalla notevole lunghezza di esso. La Risposta avviene in tono perchè il Tema ha molte alterazioni, cosicchè la sua ripetizione non riesce monotona. - (Vedi *N. B.* alla 5^a Invenzione).

Esta Invención comienza contemporaneamente con el Tema y la parte de acompañamiento (Contramotivo) la cual se halla constantemente mantenida; ello es motivado por la notable longitud del mismo. La respuesta viene en tono porque el Tema contiene muchas alteraciones, así que su repetición no resulta monótona. (Véase *N.B.* en la 5^a Invención).

Nesta *Invenção* o Tema e Contratema começam juntos. O Contratema é constante devido á extensão do Tema. A Resposta vem no mesmo tom porque, como o Tema sofre bastantes alterações, a sua resposta não se torna monotona. (Vêr nota na 5.^a *Invenção*).

10. *Vivace e brillante* ♩ = 116
mf sempre staccato

dim: *p*

cresc.

N.B. - La forma di questo pezzo è molto chiara: La prima parte termina sulla Dominante (batt. 14_a).

La seconda, che non ha simmetria con la precedente, è dedicata agli svolgimenti; ad essa segue (batt. 27^a) un breve periodo di chiusa di sei battute.

N.B. - La forma de esta pieza es muy clara: La primera parte termina en la Dominante (14^o compás).

La segunda, que no ofrece simetría con la precedente, está dedicada al desarrollo; a ella sigue (27^o compás) un breve periodo de conclusión de seis compases

N.B. - A forma desta peça é muito clara. A primeira parte termina na Dominante (compasso 14). A segunda, que não é simétrica com a primeira, é a parte do desenvolvimento; segue-se (compasso 27) um periodo rapido de seis compassos para a conclusão.

Allegro molto moderato ed espressivo ♩ = 76

11. *mf* *legatissimo*


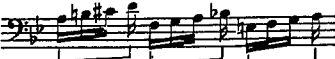
marc.

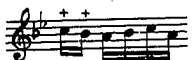

p *cresc.*

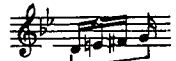

mf *marc.* *con passione* *f*



11 *a tempo*

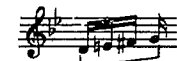

poco rit. *p*



a) Questo periodo ha origine dalle prime quattro note del Tema: 
del cui disegno è una triplice ripetizione. 

b) Invece delle due note segnate con una croce 
s'immagini 
e apparirà chiaro che questa è una variante del Tema.

a) Este periodo se origina de las cuatro primeras notas del Tema 
de cuyo diseño es una triple repetición; 

b) En vez de las dos notas señaladas con una cruz 
imagínese 
y aparecerá claramente que ésta es una variante del Tema.

a) Este periodo deriva das quatro notas: iniciaes do Tema: 
repetindo-se tres vezes este desenho: 

b) No lugar das notas marcadas com uma cruz: 
imaginar: 
e será facil descobrir, tratar-se de uma variante do Tema.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (4 2 3, 1, 4 2 3), dynamics (*mf*), and articulation (*marc.*).

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (3 1 2 1, 5, 2 3 4 2 3, 4 2 3), dynamics (*mf*, *p*), and articulation (*marc.*).

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (2 3 4, 2 4 3, 1, 3 5, 1, 5, 5, 3, 1 4, 5, 4), dynamics (*mf*), and articulation (*marc.*). Measure 19 is indicated.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (2 4 1 4, 1, 2 4 3 1 3 2, 1 3, 1 2 4, 1 3, 1), dynamics (*cresc. molto*, *f*, *dim. e rit.*, *p*), and articulation (*con passione*). Measure 23 is indicated.

c) Vedi l'osservazione precedente. | c) Véase la observación precedente. | c) Vêr a observação precedente.

N.B. - Credo che anche questa Invenzione debba considerarsi composta di tre parti.

La prima è formata dalle 10 battute iniziali. Il Contrassoggetto accompagna subito il tema e mai si disgiunge da esso in tutta la composizione; alla 3^a battuta il Tema viene ripetuto dal basso e il Contrassoggetto appare qui, con elegantissimo artificio, per moto contrario e s'unisce al Tema sulla 14^a nota di esso, mentre la prima volta lo accompagna sin dalla 6^a nota. Seguono due battute ove è ripetuta la prima misura del Tema; poi questo si mostra sulla Dominante (7^a batt.) affidato al basso. Nella battuta seguente comparisce la figurazione del Tema prima per moto retto e poi per moto contrario, indi ha luogo un'ampia cadenza al tono di Re minore.

La seconda ha, nelle due prime battute, un frammento tematico modificato che si presenta prima nella voce acuta, poi in quella bassa. Il Tema si ripete per intero dalla voce superiore nella tonalità della sotto Dominante, e poi dal basso sotto forma più breve che termina in Do minore (6^a batt.) quasi a confermare più decisamente la tonalità della sotto Dominante. Osservando da qui sino alla fine la divisione delle battute fatta dall'autore apparirà evidente ch'essa è inesatta, ed io mi sono permesso di modificarla, segnando con linee punteggiate le divisioni già stabilite da Bach. La fine della seconda parte è da considerarsi avvenga alla cadenza in Do minore: le due battute seguenti (il basso usa un frammento del Tema a guisa di progressione ascendente) servono a condurci nuovamente al Sol minore (batt. 19^a), nel qual tono si ripete il Tema integralmente e, dopo sei battute, si conclude la bellissima composizione.

N.B. - Creo que también esta Invencción debe considerarse compuesta de tres partes.

La primera está formada por los 10 compases iniciales. El Contramotivo acompaña inmediatamente el Tema y jamás se desprende de él en toda la composición. En el tercer compás el Tema es repetido por el bajo y el Contramotivo aparece aquí, con elegantísimo artificio, por movimiento contrario, y se une al Tema en la 14^a nota de éste, mientras la primera vez lo acompaña desde la 6^a nota. Siguen dos compases, donde se repite el primer compás del Tema. Después, este se muestra en la Dominante (7^o compás) confiado al bajo. En el compás siguiente aparece la figuración del Tema, primero en movimiento directo, y luego contrario, llevando hasta un amplia cadencia en el tono de Re menor.

La segunda parte, en los dos primeros compases, presenta un fragmento temático, que aparece en la voz aguda y luego en la grave. El Tema se repite íntegro en la voz superior, en la tonalidad de la Subdominante, y después en el bajo, abreviado, terminando en Do menor (6^o compás), lo cual confirma más decisivamente dicha tonalidad de Subdominante. Si se observa desde aquí hasta el final la división de los compases hecha por el autor, aparecerá con evidencia que es inexacta, y yo me he permitido modificarla, señalando con líneas punteadas las divisiones establecidas por Bach. Debe considerarse que el fin de la segunda parte se produce con la cadencia a Do menor: los dos compases siguientes (el bajo toma un fragmento del Tema a modo de progresión ascendente) sirven para llevar de nuevo a Sol menor (compás 19^o), tono en el que se repite el Tema íntegro y, después de seis compases concluye la bellísima composición.

N.B. - Parece-nos que também esta *Invenção* pode ser considerada como divisível em tres partes.

A primeira é formada com os 10 compassos iniciaes. O *Contratema* acompanha o *Tema* e não se separa mais dele em toda a peça. No terceiro compasso o *Tema* é repetido pelo Baixo; o *Contratema*, por meio de um artificio muito elegante, aparece em movimento contrario e junta-se ao *Tema* na sua 14.^a nota, a não mais a partir da 6.^a nota como na primeira vez. Seguem-se dois compassos nos quaes repete-se o primeiro compasso do tema; a seguir o *Tema* integral é exposto na Dominante, confiado ao Baixo (7.^o compasso). No compasso seguinte o *Tema* integral é exposto na Dominante, confiado ao Baixo (7.^o compasso). No compasso seguinte o *Tema* aparece em movimento directo e depois em movimento contrario; segue-se uma ampla cadencia no tom de *Re menor*.

Nos dois primeiros compassos da segunda parte, surge um fragmento do *Tema* modificado, antes na voz aguda e depois no baixo. Repete-se o *Tema* integral na voz aguda no tom da Sub-Dominante, e logo depois, menos longamente no baixo, terminando em *Do menor* (6.^o compasso para confirmar o tom da Sub-Dominante).

Observando a divisão dos compassos, feita pelo autor, dahi para o fim, será facil deduzir que falta-lhe exactidão; tomamos a liberdade de modificá-la, indicando com linhas pontuadas a divisão original. É possível admitir que a segunda parte termine com a Cadenza em *Do menor*; os dois compassos seguintes (o baixo repete um fragmento do *Tema* em forma de progressão ascendente) servem para reconduzir-nos ao tom de *Sol menor* (compasso 19) e é neste tom que o *Tema* é repetido integralmente; com mais seis compassos termina esta bellissima composição.

All^o con brio ♩ = 72

12. *f*

mf

f *energico*

mf

x

System 1: Treble clef with notes and fingerings (3 1 2, 1, 3 1 2, 1, 3). Bass clef with notes and fingerings (3, 5, 3, 2, 1, 3). Dynamics include *f* and *energico*.

System 2: Treble clef with notes and fingerings (3 2 1, 2, 3 2 1, 3). Bass clef with notes and fingerings (1, 3, 1, 3, 4, 3). Dynamics include *f*.

System 3: Treble clef with notes and fingerings (2, 1). Bass clef with notes and fingerings (3, 4, 3). Dynamics include *p* and *leggero*. Labels: (sotto) and (sopra).

System 4: Treble clef with notes and fingerings (5). Bass clef with notes and fingerings (4, 3, 5, 4, 3). Label: (sotto).

System 5: Treble clef with notes and fingerings (1 2 3 2 3, 4 3 2 3). Bass clef with notes and fingerings (3, 1, 5, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 1, 3, 3, 1). Dynamics include *f* and *a)*.

a) Queste sei crome sono una variante del Tema:

Musical notation for variant a) in Italian, showing six eighth notes.

a) Estas seis corcheas son una variante del Tema:

Musical notation for variant a) in Spanish, showing six eighth notes.

a) Estas seis colcheas são uma variante do Tema:

Musical notation for variant a) in Portuguese, showing six eighth notes.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked *mf* and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand with fingerings 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1. The second system is marked *f* and *energico*, with complex fingerings and accents. The third system is marked *f* and *p*, showing a dynamic shift. The fourth and fifth systems continue the piece with various dynamics and fingerings.

b) Le ultime cinque crome del basso non hanno riscontro nelle battute parallele della prima parte.

b) Las últimas cinco corcheas del bajo no se encuentran en el compás paralelo de la primera parte.

b) Estas colcheas (5 últimas do baixo) não têm equivalentes no desenho paralelo da primeira parte.

System 1: Treble clef with notes and fingerings (3 2 1, 2, 3 2 1, 2, 1 5 3 1, 4). Bass clef with notes and fingerings (3 2 1, 2, 3 2 1, 2, 1 5 3 1, 4). Dynamic marking *f*.

System 2: Treble clef with notes and fingerings (3 2 1, 2, 3 2 1, 2, 1 5 4 2 1 2, 3). Bass clef with notes and fingerings (1 3 2 3 1 2 3, 4, 1, 3). Dynamic marking *f*.

System 3: Treble clef with notes and fingerings (2, (sopra), (sopra), (sopra), (6), (8), (12), (8)). Bass clef with notes and fingerings (3, 4, 6, 8, 12, 8). Dynamic marking *p*.

System 4: Treble clef with notes and fingerings (19, 1 2 1 4 1 2 3 2 1 3 5 4 2 4 1 5). Bass clef with notes and fingerings (2 3 1, 3, 2 3 1, 2, 3). Dynamic marking *f* *energico*.

N.B. - La seconda parte, che comincia sulla 9^a batt. nel tono del relativo minore, ha le prime tre battute parallele a quelle della parte precedente. L'episodio racchiuso nelle batt. 12 e 13 (costruito sul disegno dell'ultima mezza battuta del Tema) non ha riscontro in altro punto del pezzo. Invece le battute 14-15, e 16-17, sono simmetriche alle batt. 5, 6, 7, ed a metà dell'8.^a Alla batt. 18^a ha principio la chiusa del pezzo.

Anche in questa Invenzione mi è sembrato necessario di modificare la divisione delle battute, erroneamente stabilita. (Vedi N.B. alla precedente Invenzione).

N.B. - La segunda parte que empieza en el 9^o compás, en el tono relativo menor, tiene los tres primeros compases paralelos a los de la parte precedente. El episodio encerrado en los comp. 12 y 13 (construido sobre el diseño del último medio compás del Tema) no se encuentra en ningún otro lugar de la pieza. En cambio, los compases 14-15 y 16-17, son simétricos a los compases 5, 6, 7 y a una mitad del 8.^o En el compás 18^o principia el final de la pieza.

También en esta Invencción me ha parecido necesario modificar la división de los compases erróneamente establecida. (Véase N.B. de la precedente Invencción).

N.B. - Na segunda parte (que começa no 9.^o compasso do relativo menor) os tres compassos iniciaes são paralelos aos identicos da primeira parte

O episodio encontrado nos compassos 12-13 (feito com o desenho da metade do ultimo compasso do Tema) não tem equivalente em toda a peça. Ao contrario, os compassos 14-15, e 16-17 são simetricos aos compassos 5, 6, 7 e metade do 8.^o

A conclusão é iniciada no compasso 18.

Tambem nesta Invenção modificamos a divisão dos compassos, que estava mal estabelecida. (Ver a Nota da Invenção anterior).

Allegro ♩ = 108

13.

a) I segni § indicano il principio e la fine d'un breve Canone fra le due voci.

b) Queste tre note sono estranee al Canone. La parte del basso dovrebbe rispondere così alla voce acuta:

a) Los signos § indican el principio y el fin de un breve Canon entre las dos voces.

b) Estas tres notas son extrañas al Canon. — La parte del bajo debería responder así a la voz aguda:

a) Os sinais § indicam principio e fim de um pequeno Canon, entre as duas vozes.

b) Estas tres notas não pertencem ao Canon. O baixo deveria responder á voz aguda com o seguinte desenho:

c) Alcune edizioni hanno La bemolle Siccome ciò non si riscontra in nessun manoscritto, e siccome il La ♯ è d'accordo con lo stile di Bach, l'aggiunta del bemolle deve considerarsi arbitraria.

c) Algunas ediciones tienen La bemol. Como esto no se encuentra en ningún manuscrito, y como el La ♯ está de acuerdo con el estilo de Bach, el agregado del bemol debe considerarse arbitrario.

c) Algumas edições trazem La bemol. Mas como não é indicado nos manuscritos, e correspondendo o La ♯ ao estilo de Bach, consideramos arbitraria a alteração indicada.

N.B. - Le due voci, nelle due prime battute ripetonò alternativamente il breve Tema; segue una progressione discendente (batt. 3^a e 4^a) che dopo due misure, rimpicciolisce il proprio disegno, e termina sulla Dominante alla 7^a battuta. Anche qui ho dovuto modificare la divisione delle battute onde renderla logica; con la nuova divisione apparisce a colpo d'occhio la perfetta somiglianza della seconda parte con la prima, della quale non è altro che una ripetizione che dal tono di Do magg. (relativo magg.) va alla Dominante.

Fra la seconda e la terza parte (quest'ultima ha principio alla 19^a battuta) è posto un brano modulante di quattro misure. L'ultima parte riepiloga i disegni tematici del pezzo: la chiusa è resa molto efficace da un passo che partendosi a guisa di progressione, costruita sul disegno seguente:



sale sino al Si acuto sempre aumentando d'intensità, per poi ridiscendere in una forma molto melodica ed espressiva, che richiede una esecuzione larga e sonora.

N.B. - Las dos voces en los dos primeros compases repiten alternativamente el breve Tema; sigue una progresión descendente (compases 3^o y 4^o), que después de dos compases empequeñece su diseño, y termina al 7.º compás, en la Dominante. — También aquí he debido modificar la división de los compases, a fin de hacerla lógica. Con la nueva división se advierte al primer golpe de vista la perfecta semejanza de la segunda parte con la primera, de la cual no es otra cosa sino una repetición, que del tono de Do mayor (relativo) se dirige a la Dominante.

Entre la segunda y tercera parte (esta última principia en el 19º compás) hállase un fragmento modulante de cuatro compases. La última parte recopila los diseños temáticos de la pieza. La conclusión adquiere gran eficacia por un pasaje, que, partiendo a guisa de progresión, construida sobre el diseño siguiente:



asciende hasta el Si agudo, aumentando siempre en intensidad, para luego descender en forma muy melódica y expresiva, que requiere ejecución amplia y sonora.

N.B. - Nos dois primeiros compassos as duas vozes repetem alternativamente o Tema, que é curto; segue-se uma progressão descendente (compassos 3-4) que ao fim de dois compassos, diminuindo o proprio desenho, vem terminar sobre a Dominante (7.º comp.).

Tambem ahi, modificamos a divisão dos compassos tornando-a mais logica. Com esta nova divisão, fica patente a semelhança entre a primeira e segunda parte; é uma simples repetição que passa de *Do maior* (relativo maior, para a Dominante.

Entre a segunda e terceira parte (que começa no compasso 19) foi intercalado um fragmento modulante de quatro compassos. A ultima parte recapitula os desenhos temáticos da peça; a conclusão ganha muito relevo com um desenho que, iniciado em forma de progressão e construído com o fragmento seguinte:



sobe até o Si agudo aumentando sempre de intensidade, para tornar a descer com um desenho melodioso e expressivo que requer execução ampla e sonora.

Andante con moto ♩ = 69

legato

14.

Musical notation for the first system, measures 14-15. Treble clef, bass clef, piano (*p*). Fingerings: 2, 2, 5, 1, 4, 2, 1, 4, 5, 2, 3. Bass line: 1, 4.

Musical notation for the second system, measures 16-17. Treble clef, bass clef, piano (*p*). Fingerings: 1 2, 2, 5, 4, 2, 4, 5, 2, 4, 1, 1, 2, 1, 5, 1, 3, 2, 5, 4, 1, 5, 2. Crescendo (*cresc.*). Bass line: 2.

Musical notation for the third system, measures 18-19. Treble clef, bass clef, forte (*f*). Fingerings: 3, 4, 4, 4, 4. Diminuendo (*dim.*). Bass line: 3, 3, 4, 2, 3, 1, 3, 4, 4.

Musical notation for the fourth system, measures 20-21. Treble clef, bass clef, piano (*p*). Fingerings: 3, 3, 1, 4, 4, 1, 3, 4, 1, 5, 3, 3, 1, 5, 2, 4, 5, 1, 4, 1, 3, 2. *un poco marc.*

Musical notation for the fifth system, measures 22-23. Treble clef, bass clef, piano (*p*). Fingerings: 3, 1, 5, 2, 3, 1, 4, 1, 5, 1, 3, 4, 5, 1, 4, 2, 5. Crescendo (*cresc.*), mezzo-forte (*mf*). Bass line: 5, 4, 1, 5, 2, 3, 1, 4, 1, 5, 1, 3, 4, 2, 4.

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section of the piece is marked with a \S symbol.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *f deciso* and *più f*. A section is marked with a \S symbol and labeled 'a)'. Fingerings and articulation marks are present.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *dim:*. Fingerings and articulation marks are present.


Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics include *mf*, *p*, and *marc.*. A section is marked with a \S symbol and labeled '17'. Fingerings and articulation marks are present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Fingerings and articulation marks are present.

a) I segni § indicano il principio e la fine di un breve canone.

a) Los signos § indican el principio y el fin de un breve Canon.

a) Os sinais § indicam principio e fim de um pequeno Canon.

N.B. - Questa e la precedente Invenzione hanno affinità nel disegno tematico, che è costruito quasi a foggia d'accordo arpeggiato, ma fra tutte le Invenzioni a due voci questa è la sola nella quale il basso è considerato come semplice parte di accompagnamento, e non risponde al Tema che vien proposto dalla voce superiore; tantochè, specie nel principio, la composizione ha l'apparenza d'un modesto e facile preludio. Alle tre battute iniziali segue un piccolo svolgimento, e quindi queste tre battute si ripetono alla Dominante, col Tema nel basso e l'accompagnamento nella voce superiore. Alla 9^a battuta comincia la seconda parte, nella quale le voci assumono entrambe la stessa importanza e si scambiano le parti; il Tema è unito ad un nuovo contrappunto che, pur conservando il disegno della precedente parte d'accompagnamento, forma un periodo completo e di struttura più contrapuntistica. L'istessa misura di tre battute che l'autore stabilì, in principio del pezzo, alla esposizione tematica, viene in questa seconda parte concessa allo svolgimento del Tema, cui segue come al principio un episodio (costruito sul piccolo frammento tematico ) il quale ha dimensioni doppie della prima volta ed importanza assai maggiore.

Nell'ultima parte (batt. 17^a) il Tema viene intrecciandosi in una specie di Stretta a Canone. Anche per questa Invenzione ho creduto utile modificare le divisioni delle battute verso la fine del pezzo. (Vedi *N.B.* ai N. 11, 12, 13).

N.B. - Esta y la precedente Invención tienen afinidad en el diseño temático, que está construido sobre el acorde arpegiado; pero entre todas las Invenções a dos voces, esta es la única en la que el bajo es considerado como simple parte de acompañamiento, y no responde al Tema propuesto por la voz superior tanto que, sobretudo al principio, la composición tiene la apariencia de un modesto y fácil preludio. A los tres compases iniciales sigue un pequeño desarrollo; después se repiten en la Dominante los tres compases con el Tema en el bajo y el acompañamiento en la voz superior. Al 9^o compás empieza la segunda parte, en la cual ambas voces asumen la misma importancia, trocándose las partes. El Tema se une a un nuevo contrapunto, que aún conservando el diseño de la parte precedente de acompañamiento, forma un periodo completo de estructura mas contrapuntística. La misma dimensión de tres compases, que el autor estableció al principio de la pieza a la exposición temática, se concede en esta segunda parte al desarrollo del Tema, seguido — como al principio — por un episodio compuesto sobre un pequeño fragmento temático:

Dicho episodio presenta ahora dobles dimensiones que la primera vez y mucha mayor importancia.

En la última parte (17^o compás) el Tema viene entrelazándose en una especie de *Stretta* en Canon. También en esta Invención he creído útil modificar las divisiones de los compases hacia el fin de la pieza. (Véase *N.B.* de los N. 11, 12, 13).

N.B. - Esta *Invenção* e a anterior apresentam afinidades de desenhos temáticos, ambos construidos sobre o acorde arpejado; mas entre todas as *Invenções* a duas voces, esta é a unica na qual o baixo pode ser considerado como parte de acompanhamento apenas, sem responder ao Tema proposto na voz superior; tanto que, o inicio da paça parece mais um preludio, modesto e facil. Depois dos tres compassos iniciaes segue-se um pequeno desenvolvimento; e depois estes tres compassos são repetidos na Dominante, ficando o Tema no baixo e o acompanhamento na voz aguda.

A segunda parte começa no compasso 9; as duas voces mantêm a mesma importancia e alternam-se. O Tema é unido a um novo contraponto que, conservando o desenho anterior do acompanhamento, forma um periodo completo e de estrutura mais contrapuntica. Os tres compassos citados acima, aparecem como desenvolvimento do Tema, seguindo-se como no principio, um episodio (construido com um pequeno fragmento temático):

que tem aqui extensão dobrada e importancia maior que da primeira vez.

Na ultima parte (compasso 17) o Tema se entrelaça a uma especie de *Estreto em Canon*.

Tambem nesta *Invenção* achei util modificar a divisão dos compassos no final da peça. (Ver Nota dos N.^{os} 11, 12, 13).

15. Allegro moderato $\text{♩} = 92$

P scherzando

a) $\frac{4}{4}$

sottovoce

b) $\frac{3}{4}$

pma marc.

f

a) Queste nove crome del basso hanno il solo scopo di *sostenere* il Tema, senza avere alcuna importanza tematica; anzi, senza di esse la forma del principio del pezzo riuscirebbe anche più chiara. Si eseguano sottovoce e staccate, dando loro quasi il carattere d'un pizzicato' d'istrumenti a corde.

b) Contrassoggetto che accompagna il Tema durante tutto il pezzo.

a) Estas nueve corcheas del bajo tienen el solo fin de *sostener* el Tema, sin presentar ninguna importancia temática; más bien, sin ellas la forma del principio de la pieza resultaría todavía más clara.

Se ejecutan « *sottovoce* » y « *staccato* » dándoles casi el carácter de un « *pizzicato* » de instrumentos de cuerda.

b) Contratema que acompaña al Tema durante toda la pieza.

a) Estas nove colcheas do baixo, destinam-se unicamente a *sustentar* o Tema, sem terem nenhuma importância temática sem estas colcheas, a exposição do Tema resultaria ainda mais clara. Executal-as suavemente em *destacado*, como se fosse um *pizzicato* de instrumento de corda.

b) Contratema que acompanha o Tema em toda a peça.

2 4 3 2 2 2 2 3 1 5

2 4 3 2 2 2 2 3 1 5

2 4 3 1 2 3

mf marc.

d)

3 2 3 4 3 4 5 2 3 4 3 2 3

p

c)

2 4 3 1 5 1 5 4

f

dim.

c) La chiusura del Tema è lievemente modificata.

d) Il seguente passo deriva dalla figurazione

Contrasoggetto. Tuttavia potrebbe anche suporsi (con minor fondamento) che fosse originato dal Tema:

c) La conclusión del Tema está levemente modificada.

d) El siguiente pasaje deriva de la figuración del Contratema. Sin embargo podría también suponerse (con menor fundamento) que fuese originado por el Tema:

c) A terminação do Tema é levemente modificada.

d) A passagem seguinte deriva-se do desenho: do Contratema. Podia supôr-se também (com menor fundamento) originada do Tema:

12 *sotto voce*

Pma marc. *(sotto)*

marc. *mf* *p cresc. a poco a poco...*

e)

e) Questo passo è uno sviluppo della matassa precedente come può dimostrarsi col seguente esempio :

e) Este pasaje es un desarrollo del compás precedente, como puede demostrarse con el siguiente ejemplo :

e) A passagem que segue, é um desenvolvimento do compasso anterior, como se vê abaixo :

ecc
e.c.
etc.

The musical score is presented in two systems. The first system features a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part begins with a melodic line marked *marc.* and *f*. The bass clef part begins with a melodic line marked *mf marc.* and *f*. Below the grand staff is a separate line of bass clef notes with fingerings. The second system also features a grand staff. The treble clef part has melodic lines with fingerings and accents. The bass clef part has a melodic line with fingerings and an accent marked *frall.*. Below the grand staff is another line of bass clef notes with fingerings.

N.B. - Il pezzo può dividersi in due parti di uguale lunghezza (11 battute ciascheduna). Al principio della seconda parte, il Tema prima viene ripetuto dal basso nel tono del relativo maggiore, e poi dalla voce acuta alla Dominante di questo tono, formando così una seconda esposizione tematica parallela a quella della prima parte.

N.B. - La pieza puede dividirse en dos partes de igual longitud (11 compases cada una). Al principio de la segunda parte, el Tema se repite primeramente por el bajo en el tono del relativo mayor, y después por la voz aguda, en la dominante de este tono, formando así una segunda exposición temática paralela a la de la primera parte.

N.B. - Esta peça divide-se em duas partes de igual extensão (11 compassos cada uma).

No inicio da segunda parte, aparece a repetição do Tema no baixo, no relativo maior; e depois na voz aguda, na Dominante do tom, formando assim uma exposição tematica paralela á da primeira parte.

Johann Sebastian Bach

Composizioni per pianoforte

Nuove revisioni

Johann Sebastian Bach
Invenzioni a due voci
Revisione sugli autografi a cura
di Carlo Pestalozza
(E.R. 2717)

Johann Sebastian Bach
Sinfonie (Invenzioni a tre voci)
Revisione sugli autografi a cura
di Carlo Pestalozza
(E.R. 2718)

Le presenti edizioni, a cura
di Carlo Pestalozza, sono state
condotte attraverso il controllo
e il confronto degli autografi
bachiani, conservati alla Yale
University di New Haven (USA)
e alla Deutsche Staatsbibliothek
di Berlino.

Le discordanze fra le varie fonti
sono puntualmente riferite
nelle *Note* che seguono
la *Prefazione* e precedono
il testo musicale.
Il quale risulta sfronato
dall'appesantimento di legature
di frasi e di segni di espressione

che erano in voga decenni fa.
Il revisore richiude tra
parentesi le proposte
di metronomi e di coloriti;
in un rigo sovrapposto in piccolo
è la risoluzione degli
abbellimenti che possono
presentare alcune difficoltà.



RICORDI

Johann Sebastian Bach

Composizioni per pianoforte

Nuove revisioni

Johann Sebastian Bach
Fantasia cromatica e Fuga
per pianoforte
Revisione sui testi originali
di Maria Tipo
(E.R. 2700)

Per la revisione di quest'opera - una delle più geniali, delle più ricche di invenzione, di fervore e di grandiosità tra quelle che Bach compose per il clavicembalo - non essendoci pervenuto il manoscritto autografo, Maria Tipo si è servita di sei copie dell'opera, le più antiche esistenti, conservate alla Deutsche Staatsbibliothek di Berlino. I sei manoscritti presentano pochissime divergenze - che sono state riportate o rilevate nelle note critiche della *Prefazione* - e testimoniano quindi il riferimento a un'unica fonte che, con molta verisomiglianza, è l'autografo scomparso.

Il revisore si è di solito attenuto alle fonti per quanto riguarda la dinamica e la suddivisione dei passi tra le due mani. Analogamente ha fatto per i segni di staccato e per le legature.

Tutti i segni aggiunti sono stati indicati tra parentesi quadrate, mentre la diteggiatura è stata segnata sopra la nota se essa si riferisce alla mano destra, sotto per la sinistra.

Johann Sebastian Bach
Concerto italiano
per pianoforte
Revisione sui testi originali
a cura di Maria Tipo
(E.R. 2729)

Il *Concerto italiano* pubblicato nel 1735 nella *Klavierübung*, parte seconda, si propone come è noto, di risolvere su un clavicembalo a due tastiere il rapporto alternativo fra «soli» (o «solo»)

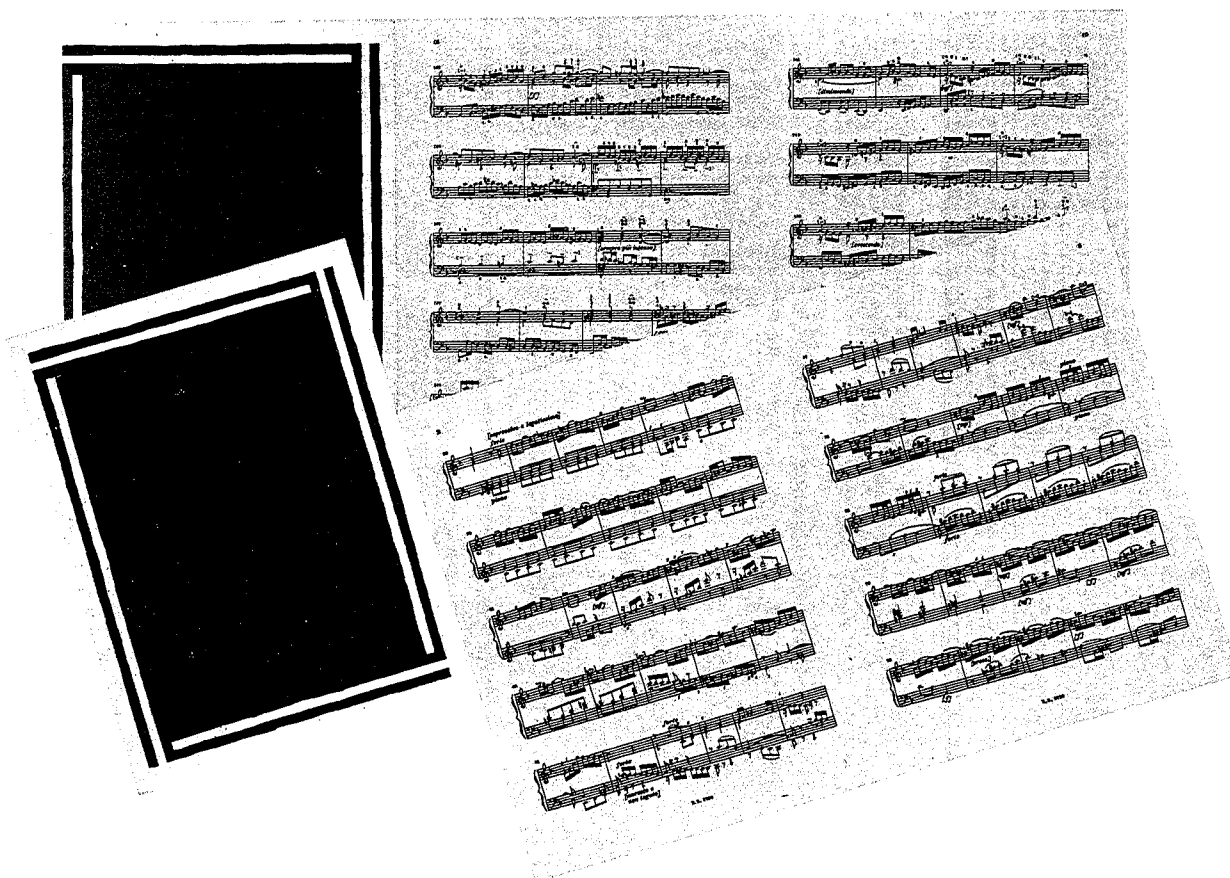
e «tutti» sul quale si reggeva il contrasto fonico ed espressivo del concerto barocco italiano.

E' evidente che, trasferendo ulteriormente la composizione dal clavicembalo al pianoforte, al revisore e di conseguenza all'esecutore, si pongono nuovi interrogativi sul come risolvere il ricordato contrasto soli-tutti, in cui è articolata la struttura della composizione.

Avverte al tal riguardo Maria Tipo, nella Prefazione, che bisogna guardarsi dal voler risolvere i problemi stilistici del testo bachiano con un semplice contrasto di sonorità (che in certi casi riuscirebbe musicalmente sgradevole): «essi comportano la ricerca di una sonorità piena, appoggiata ma senza durezza, nelle parti che richiamano l'orchestra, e di un timbro più penetrante, sensibile e liberamente espressivo, che

ne faccia risaltare il carattere cantabile, in quelle destinate al solista».

Di queste come di altre opere di Bach manca il manoscritto autografo. Perciò la presente revisione è stata condotta sulla seconda edizione della stampa originale, nella copia conservata al British Museum di Londra, collazionata con il manoscritto coevo di F. Hartung (Marburg, Westdeutsche Bibliothek) e con quello della collezione Mempel-Preller (Lipsia, Musikbibliothek). Sono state riprodotte integralmente le legature di fraseggio e le indicazioni di *piano* e *forte* risultanti nell'originale, mentre sono state poste tra parentesi quadre le integrazioni del revisore, tranne le legature che sono punteggiate, ed è stata aggiunta la diteggiatura, totalmente assente nelle fonti consultate.



RICORDI

Johann Sebastian Bach

Composizioni per pianoforte

Nuove revisioni

Johann Sebastian Bach Suites francesi

Revisione sui testi originali
di Bruno Canino
(E.R. 2719)

Nella Prefazione a questa nuova edizione delle Suites francesi di Bach, Bruno Canino brevemente affronta problemi di fondo delle opere per strumenti a tastiera del periodo barocco e brevemente ne dà ragionate, convincenti spiegazioni. Premette, anzitutto che per il suo lavoro si è posto finalità

strettamente didattiche, e che quindi gli è parso superfluo corredare l'edizione di varianti del testo e di un apparato critico. Dichiara poi che destinatario dell'edizione è lo studente o dilettante di pianoforte e non il clavicembalista. "So benissimo, afferma Canino, che tutto un movimento di restaurazione tende ad eliminare dalla letteratura pianistica quanto è nato per il clavicembalo; ma la destinazione esclusiva allo strumento per il quale

l'opera era nata appartiene al futuro". Da questa realistica osservazione, Canino trae una conseguenza che ci dà la chiave del modo con il quale egli si è posto di fronte al testo affrontando i problemi di revisione: "La tormentata questione se l'opera clavicembalistica di Bach vada, e in qual modo, eseguita al clavicembalo, va anche vista nei termini in cui, lungimirante lavoratore, l'aveva impostata Bach stesso: principalmente come una scuola di musica,

di espressione, di fraseggio, di condotta delle parti, di invenzione formale, che si rivolge in primo luogo al musicista e secondariamente al clavicordista o clavicembalista o pianista che fosse o che sia". Il revisore passa poi a dare indicazioni e suggerimenti su problemi esecutivi e interpretativi precisi: abbellimenti, coloriti, diteggiatura, fraseggio, metronomo, pedale, ritmo e ritornelli.



RICORDI

I Grandi Classici per i giovani pianisti

La collana "I Grandi Classici per i giovani pianisti" fu ideata e realizzata, alcuni decenni fa, da quel geniale didatta e musicista che fu Ettore Pozzoli che ne curò anche i primi fascicoli. L'interesse crescente degli insegnanti e dei giovani all'inizio dello studio nei confronti di questa collana ha indotto Casa Ricordi a riprenderla e a proseguirla. Sono così nati:

Il mio primo Albeniz
6 Pezzi facili (Rattalino)
(E. R. 2738)

Il mio primo Bach
12 Pezzi facili (Pozzoli)
Fascicolo I
(E. R. 1951)
11 Pezzi facili (Riboli)
Fascicolo II
(E. R. 2741)

Il mio primo Beethoven
12 Pezzi facili (Pozzoli)
Fascicolo I
(E. R. 1952)
14 Pezzi facili (Rattalino)
Fascicolo II
(E. R. 2747)

Il mio primo Chopin
8 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 2446)

Il mio primo Ciaikowski
9 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 2599)

Il mio primo Clementi
18 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 1953)

Il mio primo Debussy
8 Pezzi facili (Demus)
(E. R. 2730)

Il mio primo Granados
8 Pezzi facili (Rattalino)
(E. R. 2788)

Il mio primo Grieg
7 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 2600)

Il mio primo Haendel
12 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 1954)

Il mio primo Haydn
9 Pezzi facili (Rattalino)
(E. R. 2744)

Il mio primo Liszt
9 Pezzi facili (Rattalino)
(E. R. 2702)

Il mio primo Mendelssohn
11 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 2447)

Il mio primo Mozart
12 Pezzi facili (Pozzoli)
Fascicolo I
(E. R. 1955)
16 Pezzi facili (Rattalino)
Fascicolo II
(E. R. 2778)

Il mio primo Scarlatti
13 Sonate facili (Risaliti)
(E. R. 2762)

Il mio primo Schubert
15 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 1956)

Il mio primo Schumann
18 Pezzi facili (Pozzoli)
(E. R. 1957)

I grandi
classici
per i giovani
pianisti

**Il mio primo
Bach**
Secondo fascicolo
Zweiter Teil (Riboli)

The Classics
for Young Pianists
My First Bach

RICORDI



**Il mio primo
Chopin**
(Pozzoli)

The Classics
for Young Pianists
My First Chopin

RICORDI

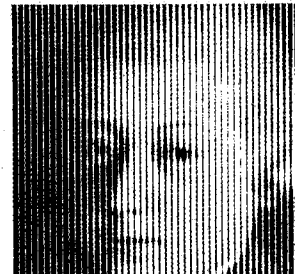


I grandi
classici
per i giovani
pianisti

**Il mio primo
Mozart**
(Pozzoli)

The Classics
for Young Pianists
My First Mozart

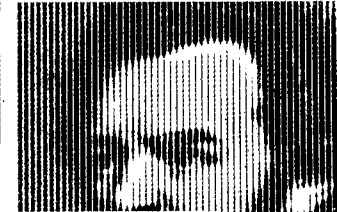
RICORDI



**Il mio primo
Schubert**
(Pozzoli)

The Classics
for Young Pianists
My First Schubert

RICORDI



I grandi
classici
per i giovani
pianisti

**Il mio primo
Beethoven**
(Pozzoli)

The Classics
for Young Pianists
My First Beethoven

RICORDI



**Il mio primo
Haydn**
(Pozzoli)

The Classics
for Young Pianists
My First Haydn

RICORDI

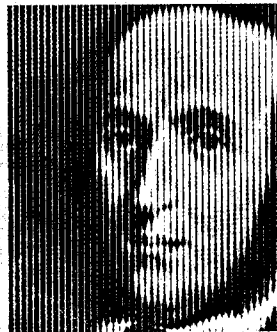


I grandi
classici
per i giovani
pianisti

**Il mio primo
Mendelssohn**
(Pozzoli)

The Classics
for Young Pianists
My First Mendelssohn

RICORDI



I grandi
classici
per i giovani
pianisti

**Il mio primo
Schumann**
(Pozzoli)

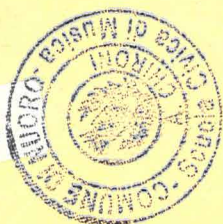
The Classics
for Young Pianists
My First Schumann

RICORDI



RICORDI

PF
105



E. R. 2266 A

4500