



**Universidade de  
Aveiro  
2011**

Departamento de Comunicação e Arte

**Irene Trábulo  
Fernandes**

**LIBERDADE INTERPRETATIVA NAS INVENÇÕES DE  
J. S. BACH NO PIANO**



**Universidade de  
Aveiro  
2011**

Departamento de Comunicação e Arte

**Irene Trabulo  
Fernandes**

**LIBERDADE INTERPRETATIVA NAS INVENÇÕES DE  
J. S. BACH NO PIANO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música (Performance), realizada sob a orientação científica da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nancy Lee Harper, Professora Associada com agregação, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



Dedico este trabalho a todos aqueles que tenham a curiosidade de o ler.

## **o júri**

### **Presidente**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Paula Marinho Silva de Carvalho**  
professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nancy Louisa Lee Harper**  
professora associada com agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Prof. Dr. Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa**  
professor auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

## agradecimentos

Ao longo de todo o processo de concretização deste projeto, desde a definição da ideia inicial até à sua conclusão tive a sorte e o prazer de ser orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nancy Lee Harper, a quem tenho muito que agradecer, pois foi incansável, ajudando-me a clarificar as ideias e a partir em busca de novas descobertas, quer no aspeto científico, quer no campo da interpretação e *performance*.

Agradeço a colaboração da Prof. Dr.<sup>a</sup> Rosário Pestana, que se demonstrou sempre disponível para me apoiar. Agradeço à minha sogra, Cândida Leonor de Figueiredo, pela sua colaboração fantástica, com as traduções de alguns textos em alemão, contidos em algumas edições analisadas neste projeto, que me foram muito úteis.

Também não posso deixar de manifestar gratidão por aqueles que mais me marcaram no decorrer da minha formação em piano *performance*, muito antes de ter começado este projeto. Refiro-me a três professores de piano. A Prof.<sup>a</sup> Maria Inês Soares, com quem comecei a estudar e que me deu as primeiras luzes, inculuiu-me o gosto pelo piano e pela música em geral. Assisti a muitos concertos na sua companhia. O Prof. Dr. Vitali Dotsenko, de quem fui aluna durante mais de cinco anos, forneceu-me a maioria das bases do que sei hoje sobre interpretação no piano. O Prof. Alexander Ardakov, com quem tive aulas de piano, fez-me repensar sobre a minha forma de estudar e interpretar, nomeadamente no âmbito da interpretação de obras de J. S. Bach.

Por fim, devo realçar que nunca teria conseguido dar continuidade a este projeto sem a ajuda incondicional, quase permanente, dos meus pais, a tomar conta do meu filho bebé. A todos, muito obrigada.

**palavras-chave**

Liberdade Interpretativa, Bach, Piano Moderno, Musicalidade

**resumo**

O presente projeto pretende demonstrar que se podem interpretar as *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach de diversas formas, sem pôr em causa a qualidade de interpretação. Faz uma reflexão sobre quais serão as condições necessárias para uma boa interpretação. Procura expor os passos percorridos até chegar à minha interpretação. Esse caminho, tem como ponto de partida uma análise comparativa dos autógrafos originais da obra, as fontes primárias. De seguida seleciona, pesquisa e analisa fontes secundárias, como cópias manuscritas, edições, gravações e outros estudos sobre a obra, confrontando-os com os originais.

Todos os dados recolhidos contribuem para melhorar o meu conhecimento sobre a obra e construir a minha interpretação, que se vai moldando num processo ininterrupto em busca de mais descobertas sobre a mesma.

**keywords**

Liberty of Interpretation, Bach, Modern Piano, Musicality

**abstract**

The present project's goal is to prove that it is possible to interpret the *Inventions and Sinfonias* of J. S. Bach differently, without questioning the quality of interpretation. It reflects on the conditions needed for a good interpretation. It tries to show the steps that have been taken towards my interpretation. It has as a starting point, a comparison study of the original manuscripts of the work, the primary sources. Then it selects, enquires and analyses secondary sources, such as other manuscripts, editions, records and studies about the work, comparing them with the originals.

All information collected helps to improve my knowledge of the work and to build my interpretation, which is being shaped in a continuous process while searching for more discoveries about it.

## Índice

|   |       |
|---|-------|
| Abreviaturas.....   | XVIII |
| 1 Introdução .....  | 19    |
| 1.1 Apontamento Histórico .....   | 19    |
| 1.2 Objetivos do Projeto .....  | 19    |
| 1.3 Metodologia .....   | 22    |
| 2 Abordagem Descritiva das Fontes .....   | 23    |
| 2.1 Introdução.....   | 23    |
| 2.1.1 Etapas e Critérios de Seleção das Fontes.....   | 23    |
| 2.2 Fontes Primárias e as suas Edições em <i>Facsimile</i> .....  | 24    |
| 2.2.1 <i>Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach</i> .....   | 24    |
| 2.2.1.1 O Original (Autógrafo de J. S. Bach, de 1720) .....   | 25    |
| 2.2.1.2 A Edição em <i>Facsimile</i> : Kirkpatrick (1959) <i>Yale University Press</i> .....  | 25    |
| 2.2.2 <i>Inventionen und Sinfonien</i> .....  | 26    |
| 2.2.2.1 O Original (Autógrafo de J. S. Bach, de 1723) .....   | 26    |
| 2.2.2.2 A Edição em <i>Facsimile</i> : Kirkpatrick (1942) <i>C. F. Peters</i> .....   | 27    |
| 2.3 Fontes Secundárias .....  | 27    |
| 2.3.1 Cópias Manuscritas das <i>Invenções e Sinfonias</i> .....   | 27    |
| 2.3.1.1 Kayser (entre 1723 e 1724) .....  | 27    |
| 2.3.1.2 Gerber (1725) .....   | 28    |
| 2.3.1.3 Kittel (1750) .....   | 28    |
| 2.3.1.4 Darnköhler (entre 1745 e 1755).....   | 28    |
| 2.3.1.5 Gronland (por volta de 1790).....   | 29    |
| 2.3.1.6 “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724).....   | 30    |
| 2.3.2 Edição Impressa do Autógrafo de 1720, de J. S. Bach: Plath (1962)<br><i>Barenreiter-Verlag</i> .....                                      | 30    |
| 2.3.3 Edição Crítica das <i>Invenções</i> , de J. S. Bach, segundo o Autógrafo de 1723:<br>David (1957) <i>Vandenhoeck &amp; Ruprecht</i> ..... | 31    |
| 2.3.4 Edições Impressas das <i>Invenções e Sinfonias</i> , de J. S. Bach, segundo o<br>Autógrafo de 1723 .....                                  | 32    |
| 2.3.4.1 Becker <i>et al</i> (1970) <i>Dover</i> : Cópia de (1853) <i>Bach-Gesellschaft</i> .....  | 32    |
| 2.3.4.2 Czerny <i>et al</i> (1904) <i>Schirmer</i> : Cópia de (1890) <i>C. F. Peters</i> .....  | 33    |
| 2.3.4.3 Busoni (1927) <i>Schirmer</i> : Cópia de (1891) <i>Breitkopf &amp; Hartel</i> .....   | 34    |

|  |    |
|--|----|
| 2.3.4.4 Litolff (1916) <i>Henry Litolff's Verlag</i> .....                               | 35 |
| 2.3.4.5 Landshoff (1933, 2000) <i>C. F. Peters</i> .....                                 | 36 |
| 2.3.4.6 Bischoff (1970, 2000) <i>Kalmus</i> .....  | 37 |
| 2.3.4.7 Solymos (1972) <i>Musica Budapest</i> .....                                      | 38 |
| 2.3.4.8 Henle (1978) <i>G. Henle Verlag</i> .....  | 39 |
| 2.3.4.9 Jones (1984) <i>Associated Board of the Royal Schools of Music</i> .....         | 40 |
| 2.3.4.10 Mugellini (1985, sem data referenciada) <i>Ricordi</i> .....                    | 41 |
| 2.3.4.11 Palmer (1991) <i>Alfred</i> .....   | 42 |
| 2.3.4.12 Zászkaliczky (1994) <i>Könemann Music Budapest</i> .....                        | 44 |
| 2.3.4.13 Dadelsen (2005) <i>Barenreiter-Verlag</i> .....                                 | 44 |
| 2.3.4.14 Leisinger (2007) <i>Wiener Urtext</i> .....                                     | 46 |
| 2.3.4.15 Czerny (sem data referenciada) <i>Kalmus</i> .....                              | 47 |
| 2.3.5 Gravações das <i>Invenções e Sinfonias</i> de J. S. Bach.....                      | 48 |
| Piano .....  | 48 |
| 2.3.5.1 Arrau (1945) .....   | 48 |
| 2.3.5.2 Ciccolini (1963) .....   | 48 |
| 2.3.5.3 Gould (1964) .....   | 48 |
| 2.3.5.4 Nikolayeva (1977) .....  | 49 |
| 2.3.5.5 Schiff (1985) .....  | 49 |
| 2.3.5.6 Hewitt (1994).....   | 49 |
| 2.3.5.7 Serkin (1995) .....  | 50 |
| 2.3.5.8 Koroliov (1999).....   | 50 |
| Cravo .....  | 51 |
| 2.3.5.9 Landowska (1957) .....   | 51 |
| 2.3.5.10 Leonhardt (1974).....   | 51 |
| Órgão.....   | 51 |
| 2.3.5.11 Baumgratz (2002).....   | 51 |
| 2.4 Quadros Comparativos de Fontes .....   | 52 |
| 2.4.1 Quadro Nº 1: Designação, Tonalidade e Ordem das <i>Invenções e Sinfonias</i> ..... | 52 |
| 2.4.2 Quadro Nº 2: Divisões de Compasso das <i>Invenções e Sinfonias</i> .....           | 53 |
| 2.4.3 Quadro Nº 3: Indicações de Andamento das <i>Invenções</i> .....                    | 54 |
| 2.4.4 Quadro Nº 4: Indicações de Andamento das <i>Sinfonias</i> .....                    | 55 |
| 2.5 A Diversidade nas Edições e Gravações das <i>Invenções e Sinfonias</i> .....         | 55 |

|  |    |
|--|----|
| 2.5.1 Designação das <i>Invenções e Sinfonias</i> segundo os Autógrafos Originais....    | 55 |
| 2.5.2 Ordem das <i>Invenções e Sinfonias</i> segundo Diferentes Fontes .....             | 56 |
| 2.5.3 Indicações Diferentes de Tempo.....  | 56 |
| 2.5.4 Aspetos do Texto Musical já Ultrapassados .....                                    | 56 |
| 2.5.5 Diferenças de Texto.....   | 57 |
| 2.5.5.1 Diferenças de Texto entre os Autógrafos Originais .....                          | 57 |
| 2.5.5.2 Diferenças de Texto entre Fontes .....   | 58 |
| 2.5.5.2.1 Exemplo Nº 1.....  | 58 |
| 2.5.5.2.2 Exemplo Nº 2.....  | 58 |
| 2.5.5.2.3 Exemplo Nº 3.....  | 58 |
| 2.5.5.2.4 Exemplo Nº 4.....  | 59 |
| 2.5.5.2.5 Exemplo Nº 5.....  | 59 |
| 2.5.5.2.6 Exemplo Nº 6.....  | 59 |
| 2.5.5.2.7 Exemplo Nº 7.....  | 60 |
| 2.5.5.2.8 Exemplo Nº 8.....  | 60 |
| 2.5.5.2.9 Exemplo Nº 9.....  | 61 |
| 2.5.5.2.10 Exemplo Nº 10 .....   | 61 |
| 2.5.5.2.11 Exemplo Nº 11 .....   | 61 |
| 2.5.5.2.12 Exemplo Nº 12 .....   | 62 |
| 2.5.5.2.13 Exemplo Nº 13 .....   | 62 |
| 2.5.5.2.14 Exemplo Nº 14 .....   | 62 |
| 2.5.5.2.15 Exemplo Nº 15 .....   | 63 |
| 2.5.5.2.16 Exemplo Nº 16 .....   | 63 |
| 2.5.5.2.17 Exemplo Nº 17 .....   | 64 |
| 2.5.6 Síntese das Fontes.....  | 64 |
| 3 Instrumentos e Interpretação.....  | 66 |
| 3.1 Instrumentos.....  | 66 |
| 3.2 Edição Didática versus Performance .....   | 69 |
| 3.3 Formas de Abordagem duma Obra Antiga e Condições para uma Boa<br>Interpretação ..... | 70 |
| 4 Interpretação do Texto.....  | 72 |
| 4.1 Objetivo Didático .....  | 73 |
| 4.2 Escrita, Autoria das Peças.....  | 75 |
| 4.3 As <i>Invenções</i> , um Ciclo? .....  | 75 |



|   |    |
|---|----|
| 4.4 Tonalidades e Temperamento .....  | 76 |
| 4.5 Ornamentos .....  | 76 |
| 5 Proposta para uma Interpretação no Piano Moderno.....                                       | 77 |
| Conclusão.....  | 80 |
| Bibliografia .....  | 82 |
| Livros .....  | 82 |
| Edições em <i>Facsimile</i> , de J. S. Bach .....   | 83 |
| Edição de: J. S. Bach (1720) <i>Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach</i> .....         | 83 |
| Estudo Crítico de: J. S. Bach (1720) <i>Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach</i> ..... | 83 |
| Estudo Crítico de: J. S. Bach (1723) <i>Inventionen</i> .....                                 | 83 |
| Edições de: J. S. Bach (1723) <i>Inventionen und Sinfonien</i> .....                          | 84 |
| Dovumentação da <i>WEB</i> .....  | 85 |
| Cópias Manuscritas das <i>Invenções e Sinfonias</i> de J. S. Bach: .....                      | 85 |
| Outra Dovumentação da <i>WEB</i> .....  | 85 |
| Gravações das <i>Invenções e Sinfonias</i> de J. S. Bach .....                                | 85 |
| Piano .....   | 85 |
| Cravo .....   | 86 |
| Órgão.....  | 86 |
| Outras Gravações de J. S. Bach.....   | 86 |
| Apêndice .....  | 87 |

## Abreviaturas

**Inv.** – *Invenção*

**IeS** – *Invenção e Sinfonia*

**M.M.** – Medida de Metrónomo

**m-** menor

**s.d.** – sem data referenciada

**Sinf.** – *Sinfonia*

## 1 Introdução

### 1.1 Apontamento Histórico

J. S. Bach (1685-1750), compositor e organista da época barroca, é contemporâneo de George Handel (1685-1759), Georg Telemann (1681-1767) e Antonio Vivaldi (1678-1741), tendo transcrito muitos concertos deste autor.

Exerceu, de 1717 a 1723, o cargo de *Capellmeister*, ao serviço do *Prince Leopold*, em Cöthen, na Alemanha. Este, como nos diz Ernest David, empenhava-se intensamente em promover a música, e era muito respeitado e admirado por Bach de quem era amigo, pelas suas qualidades musicais (David, 1882: 124).

Segundo o primeiro biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), durante esse período Bach compôs algumas *Cantatas Seculares*; inúmeras obras para teclado, entre as quais o *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, *Seis Suites Francesas* e *Seis Suites Inglesas*; várias obras de música de câmara, como *Seis Sonatas para Violoncelo Solo*; bastantes obras para orquestra, como *Seis Concertos Brandeburgueses*; e o “Grande Prelúdio e Fuga” em sol menor, para órgão. As primeiras obras religiosas incluídas por Forkel neste catálogo cronológico datam de 1723 (Forkel, 1920: 156 a 158).

Em 1723, quando estava a terminar a sua versão final das *Inventionen und Sinfonien*, tornou-se *Director Musices Lipsiensis* e *Cantor*, em St. Thomas, Leipzig. Naquela época, como diz Erwin Bodky (1896-1958), “Ou se vivia com a música, como um grande *connoisseur*, mesmo sem se ser profissional, ou não se tinha nada a haver com o assunto.” (Bodky, 1960: 86)<sup>1 2</sup> Bodky caracteriza, desta forma, a vida musical da altura, em que mesmo os músicos amadores se dedicavam à música com seriedade.

### 1.2 Objetivos do Projeto

Com o projeto *Liberdade Interpretativa nas Invenções de J. S. Bach no Piano*, não ousou pretender ensinar ninguém a interpretar a obra em causa. Tenciono, apenas, demonstrar que existem várias formas de o fazer bem, e tentar expor, com clareza, os passos que percorri para construir a minha própria interpretação. Com efeito, cada

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de inglês foram feitas pela autora e as de alemão, por Cândida Leonor de Figueiredo.

<sup>2</sup> Either one lived with music as a real connoisseur, even without being a professional, or one had nothing to do with it. (Bodky, 1960: 86)

interpretação é única. Mas para interpretar qualquer obra, parece-me imprescindível, não só ter um conhecimento profundo da mesma, mas também ter a consciência e a sensibilidade para o fazer de forma musical e pessoal.

Nikolaus Harnoncourt (n.1929) parece-me resumir esta ideia, quando diz, a respeito da interpretação, que esta deve ser sempre aliada à musicalidade:

Eu considero qualquer músico inadequado para uma interpretação correta quando, apesar de realizar tudo de forma perfeita, no sentido técnico (...), carece de uma coisa: musicalidade, ou para o dizer de forma mais poética, o *Beijo da Musa*. (...) O verdadeiro artista pode fazer muitas coisas mal, manifestamente mal, e no entanto conseguir afetar o ouvinte com a sua música e realmente sensibilizá-lo. Isso só pode acontecer por meio do *Beijo da Musa*.<sup>3</sup>  
Harnoncourt (1982: 97)

De fato, não basta executar a obra de forma técnica e teoricamente correta, rigorosamente de acordo com os originais. O intérprete deve dar algo de si, transmitir emoções.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), a esse respeito, chama a atenção para o fato de que “Um músico não pode comover outros a não ser que também ele esteja comovido. Por necessidade, ele tem que sentir todas as emoções que espera despertar no público, pois a revelação do seu humor irá estimular um humor idêntico no ouvinte.” (Bach, C. P. E., 1949: 152)<sup>4</sup>

Na mesma linha de pensamento, Wanda Landowska (1879-1959) questiona: “Pode um intérprete limitar-se a permanecer na sombra do autor? Que trivial, que piada! (Landowska, 1981: 407)<sup>5</sup> E diz ainda, a respeito da interpretação de música do passado: “A

---

<sup>3</sup> I regard any musician completely unsuited for proper interpretation who, while doing everything perfectly in a technical sense (...), lacks one thing: musicality, or to put it more poetically, the *Kiss of the Muse*. (...) A true artist can do many things wrong, demonstrably wrong, and yet succeed in getting under the skin of the listener with his music, and really move him. This can only happen by way of the Kiss of the Muse. (Harnoncourt, 1982: 97)

<sup>4</sup> A musician cannot move others unless he too is moved. He must of necessity feel all of the affects that he hopes to arouse in his audience, for the revealing of his own humor will stimulate a like humor in the listener. (Bach, C. P. E., 1949: 152)

<sup>5</sup> Can an interpreter restrict himself to remaining in the shadow of the author? What a commonplace, what a joke! (Landowska, 1981: 407)

música precisa de ar, luz do sol e liberdade para estar viva. Só aí irá revelar-nos segredos surpreendentes.” (Landowska, 1981: 402)<sup>6</sup>

Acerca da interpretação de Bach, Harnoncourt (1997: 44) diz também: “(...) Temos que tentar ouvir e executar as obras-primas de Bach como se nunca tivessem sido interpretadas, como se nunca tivessem sido moldadas ou distorcidas em *performance*.” (Harnoncourt, 1997: 44)<sup>7</sup>

Também Ludwig Landshof (1874-1941) demonstra ter a mesma opinião, quando refere que as “(...) últimas e mais maduras obras de Bach (...) por terem sido descuradas no século XIX, ficaram praticamente intactas, de que intervenções alheias, tentativas de interpretação equívocas não deixaram rasto pernicioso nos seus registos. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)<sup>8</sup>

Segundo esta ideia, que me faz refletir sobre o processo de interpretação, não nos devemos deixar influenciar por sugestões exteriores à obra em si, mas apenas por ela mesma. Procurei seguir esse conselho, embora não tenha sido fácil, pois quando iniciei a abordagem das *Invenções e Sinfonias*, já conhecia algumas interpretações da obra.

Com efeito, tive a oportunidade de ouvir a integral, anteriormente, através de CDs, como os de Glenn Gould (1932-1982), de 1964, e de Tatyana Nikolayeva (1924-1993), de 1977, e do recital de Vitaly Margulis (1928-2011), que tive o prazer de ouvir a interpretar esta obra no Rivoli, no Porto, no âmbito dos Concursos Internacionais de Música do Porto, em 1992.

Apesar disso, procurei, inicialmente, olhar para os originais como se nunca tivesse ouvido a obra anteriormente, nem conhecido outras partituras da mesma. Nesse sentido, tentei abstrair-me das interpretações da obra que já conhecia, enquanto fui moldando e amadurecendo a minha própria ideia de interpretação, a partir da partitura original. Só depois parti para a fase do processo em que analisei e comparei outras interpretações da mesma obra.

---

<sup>6</sup> Music needs air, sunlight and liberty to be alive. It is then only that it will impart to us surprising secrets. (Landowska, 1981: 402)

<sup>7</sup> (...) We must attempt to hear and to play the masterpieces of Bach as if they had never been interpreted, as if they had never been shaped or distorted in performance.” (Harnoncourt, 1997: 44)

<sup>8</sup> (...) der letzten und reifsten Werke Bachs (...) daß sie infolge ihrer Vernachlässigung im 19ten Jahrhundert so gut wie unberührt geblieben sind (...) (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)

### 1.3 Metodologia

Este projeto tem como questão de partida descobrir qual é o âmbito de liberdade existente na interpretação das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach, que é o seu objeto de estudo.

Procura demonstrar que há várias formas de interpretar bem, as *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach, e descobrir quais serão as condições necessárias para o fazer. Mas o objetivo final é construir a minha interpretação da obra e expor os passos percorridos até o alcançar. Nesse sentido, desenhei o seu percurso, no decorrer do qual fui tomando as opções que me pareceram adequadas ao melhor desenvolvimento da investigação.

Comecei por seguir o método indutivo, partindo da observação e estudo exaustivo de duas edições em *facsimile* dos dois autógrafos originais da obra, que considerei fontes primárias. Ao analisá-las, detetei algumas diferenças entre ambas, que tentei justificar, e várias situações difíceis de definir com exatidão, dada a falta de clareza dos textos manuscritos.

De seguida procedi à seleção, análise e estudo comparativo de outras fontes musicais, a que consegui ter acesso, confrontando-as com os originais, de forma a detetar as diferenças e compreender a relação entre elas. Foram instrumentos deste estudo as fontes secundárias como cópias manuscritas, edições, gravações e outros estudos sobre a obra, que me pareceram relevantes. Este trabalho foi complementado com o levantamento documental e bibliográfico sobre o assunto, que começou com as sugestões editoriais contidas nas fontes já analisadas. Prosseguiu com a pesquisa bibliográfica e documental, com o fim de confrontar diversas opiniões de vários pianistas, cravistas e musicólogos sobre o assunto, contidas em livros, folhetos de CDs, estudos, artigos e entrevistas.

Na fase seguinte tentei, então, estabelecer uma relação, não só entre as diferenças, mas também entre as semelhanças das diversas fontes examinadas, de forma a chegar a uma síntese do trabalho de análise das fontes selecionadas.

Ao longo de todo este processo, fui enriquecendo e assimilando o meu conhecimento da obra, assim como a minha capacidade para construir, com clareza, a minha interpretação da mesma.

Os estudos comparativos das fontes processaram-se da seguinte forma:

- leitura e audição, no caso das gravações, registando e confrontando as diferenças de texto em relação aos originais e/ou de interpretação, entre edições;

- execução ao piano das partituras, registrando por escrito as diferenças detetadas em relação aos originais e/ou de interpretação, entre edições;
- comparação detalhada das diferenças referidas, procurando justificá-las.

## **2 Abordagem Descritiva das Fontes**

### **2.1 Introdução**

Esta abordagem pretende descrever as fontes primárias e secundárias selecionadas neste projeto, pela sua relevância no âmbito do estudo interpretativo das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach.

Considerei fontes primárias, os dois Autógrafos originais, referenciados adiante nos pontos 2.2.1.1 e 2.2.2.1, em que o compositor compilou as *Invenções e Sinfonias*, pois neles estão registadas as ideias do criador da obra, desde que surgiu até à sua apresentação final. Com efeito, ambos os manuscritos foram sofrendo alterações, pelas mãos do próprio compositor e também do seu filho, Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), no caso do *Clavier-Büchlein*.

As restantes fontes, como edições em *facsimile*, cópias manuscritas, edições impressas e gravações da obra, por não terem sido diretamente elaboradas pelo compositor, embora algumas cópias manuscritas tenham alguns acréscimos escritos pelo próprio, constituem as fontes secundárias.

#### **2.1.1 Etapas e Critérios de Seleção das Fontes**

A seleção de fontes para este projeto foi realizada através de várias etapas, tendo como ponto de partida a busca das fontes primárias, os autógrafos onde J. S. Bach escreveu as *Invenções e Sinfonias*. Assim que consegui ter acesso às edições dos Autógrafos originais, procedi à sua análise detalhada e comparativa.

O fato de ambas as edições terem sido editadas por Ralph Kirkpatrick (1911-1984), permitiu-me usufruir de informações que me ajudaram a compreender a obra e me serviram como pistas em busca de dados relevantes sobre a mesma, nomeadamente referências de estudos e edições.

Tentar identificar e recolher dados sobre cópias manuscritas, estudos, edições e gravações relevantes da obra, através de pesquisa bibliográfica e na *web*, constituiu, então, a segunda etapa de seleção das fontes secundárias, que teve início com os conselhos de Kirkpatrick, nas notas editoriais da sua edição de 1959, do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, e de Paul Badura-Skoda (n.1927), no seu livro *Interpreting Bach at the Keyboard* (2005: 527).

A terceira etapa foi complementar o resultado da pesquisa bibliográfica com a definição de critérios que me parecessem importantes para a seleção das fontes, e proceder à sua seleção, através dos seguintes critérios:

- relevância histórica;
- referências por musicólogos, estudiosos, pianistas, cravistas e pedagogos, que se tenham dedicado à obra de J. S. Bach para teclado e, de preferência, ao estudo das *Invenções e Sinfonias* em particular;
- qualidade reconhecida da editora e editor;
- anunciado rigor do texto e/ou gravação em relação às fontes originais;
- forma como está estruturada.

No decorrer das etapas, procurei sempre seguir os mesmos critérios, segundo os quais tentei apreciar, com objetividade, a importância das fontes para os objetivos do meu projeto: comprovar que existem várias formas de interpretar bem, as *Invenções e Sinfonias*; construir a minha própria interpretação da obra, com base no conhecimento profundo da mesma, e dar a conhecer, com clareza, a forma como a realizei.

## **2.2 Fontes Primárias e as suas Edições em *Facsimile***

### **2.2.1 *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach***

O *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, de 1720, escrito em Cöthen, na Alemanha, é o primeiro Autógrafo onde J. S. Bach compilou as *Invenções e Sinfonias*, quase na íntegra, entre outras peças, como explico no próximo ponto, 2.2.1.1.

É dedicado ao seu filho, Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), tendo sido pensado e estruturado como um instrumento de apoio à sua aprendizagem musical. Fornece bases de teoria musical e pretende desenvolver, no aprendiz, capacidades de composição, interpretação e execução no teclado, num estilo *cantabile*.

### 2.2.1.1 O Original (Autógrafo de J. S. Bach, de 1720)

O *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* começa com uma introdução a noções básicas de teoria musical, como a nomenclatura das notas em várias oitavas e a explicação das claves. De seguida, a famosa Tábua de Ornamentos, de J. S. Bach, antecede a primeira peça, denominada *Applicatio*, que foi escrita como um exemplo demonstrativo de como escolher a dedilhação. Todos estes pormenores são aprofundados no ponto 4.1.

Contém sessenta e duas peças, entre as quais alguns prelúdios dos *Prelúdios e Fugas* e dos *Pequenos Prelúdios* e as *Invenções e Sinfonias*, com exceção da *Fantasia 15 (Sinfonia 2)* e da segunda página da *Fantasia 14 (Sinfonia 3)*. A maioria das peças, como as *Invenções e Sinfonias*, foram escritas não só por J. S. Bach mas também pelo seu filho, Wilhelm Friedemann Bach, sob a orientação de J. S. Bach. Há também algumas peças escritas por outros compositores. Mais pormenores sobre a autoria das peças são referidos no ponto 4.2.

Segundo Willard A. Palmer (1917-1996), o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, só foi adquirido pela Biblioteca da *Yale School of Music*, da Universidade de Yale, em New Haven, nos EUA, em 1932, tendo até então estado na posse de particulares. Por isso, o acesso a esta obra era muito restrito, fazendo com que a maioria das edições anteriores a essa data não o referenciassem (Palmer, 1991: 5). Aparentemente, o original da biblioteca não tem referência de arquivo (Leisinger, 2007: 84).

### 2.2.1.2 A Edição em *Facsimile*: Kirkpatrick (1959) *Yale University Press*

A edição em *facsimile* do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, aqui referenciada, data de 1959, pela *Yale University Press*, em New Haven, nos EUA. Inclui, para além da cópia integral do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, notas editoriais e prefácio, por Kirkpatrick. Segundo o mesmo, esta é a primeira edição integral em *facsimile* e no formato original, do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, com as mesmas dimensões do original (Kirkpatrick, 1959: 152, XI). Inclui *facsimiles* das páginas em branco e das capas do mesmo.

O prefácio, assinado por Kirkpatrick, em 1958, faz uma descrição detalhada do original e do seu conteúdo, realçando a importância do seu objetivo didático, e aborda a contextualização histórica da obra. Diz ainda que as iniciais *I.N.I.*, escritas no início do



*Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, correspondem às de *In Nomine Jesu* (Kirkpatrick, 1959: XIV).

As notas editoriais constituem um complemento informativo sobre o *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* e são compostas por índice geral, nota descritiva, nota bibliográfica e bibliografia.

O índice geral é apresentado logo no início do livro, antes do *Facsimile*, contendo uma lista detalhada das peças, com informações precisas sobre cada uma, como o nome, o *BWV*, a tonalidade, a designação da coletânea em que algumas peças irão mais tarde ser incluídas, como os *Pequenos Prelúdios* e os *Prelúdios e Fugas*, e o número como são aí identificados. No final do livro, a nota descritiva dá uma imagem quase fotográfica do original. De seguida, a nota bibliográfica explica porque é que o *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* não foi editado mais cedo e descreve detalhadamente o historial da sua posse. Menciona a dificuldade de acesso ao mesmo por alguns editores da integral ou de parte da obra, realçando a importância de algumas edições e estudos sobre a mesma. Por último, apresenta a bibliografia, que pode servir como sugestão para um ponto de partida para a pesquisa de estudos e edições sobre a obra.

### **2.2.2 *Inventionen und Sinfonien***

J. S. Bach começou a escrever a versão final das *Invenções e Sinfonias* no início de 1723, mesmo antes de deixar o seu posto de Capellmeister, em Cöthen, para se tornar *Director Musices Lipsiensis* e *Cantor*, em St. Thomas, em Leipzig. Esta obra, cuja primeira versão, quase completa, foi compilada no Autógrafo de 1720, do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, é muito clara quanto ao seu propósito pedagógico, como já foi explicado no ponto 2.2.1, mas constitui, acima de tudo, uma obra-prima inovadora e intemporal.

#### **2.2.2.1 O Original (Autógrafo de J. S. Bach, de 1723)**

O Autógrafo de 1723, das *Invenções e Sinfonias*, escrito na totalidade por J. S. Bach, é o segundo em que este escreve as *Invenções e Sinfonias*, mas desta vez a obra integral, na sua forma definitiva, revista.

Está arquivado na *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, Berlim, Mus. Ms. Bach P 610 (Leisinger, 2007: 84).

A Nota Introdutória do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, é bem clara quanto aos principais objetivos pedagógicos de J. S. Bach, com as *Invenções e Sinfonias*, como refere Kirkpatrick, no seu prefácio, que resumo assim: fazer com que o aluno aprenda a tocar à vontade, duas e três vezes de forma clara, adquira um estilo *cantabile* de execução no teclado e tenha uma introdução à composição (Kirkpatrick, sem data referenciada: sem referência de página).

#### **2.2.2.2 A Edição em *Facsimile*: Kirkpatrick (1942) C. F. Peters**

Esta edição do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, não tem data referenciada na própria edição, mas deve ser de 1942 (Jones, 1984: 4). Foi editada em Frankfurt, na Alemanha, pela C. F. Peters.

Inclui, para além da cópia integral do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, dois prefácios detalhados, com contextualização histórica e explicação dos objetivos pedagógicos de J. S. Bach com esta obra, por: Georg Schunemann (1884-1945), em alemão; e por Kirkpatrick, em inglês, que menciona a Nota Introdutória, e respetiva tradução do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723.

### **2.3 Fontes Secundárias**

#### **2.3.1 Cópias Manuscritas das *Invenções e Sinfonias***

Não tendo tido acesso às Cópias Manuscritas que se seguem, de Kayser (entre 1723 e 1724), Gerber (1725) e Kittel (1750), menciono sobre as mesmas as informações fornecidas por Leisinger (2007: 84), edição referenciada adiante no ponto 2.3.4.14.

##### **2.3.1.1 Kayser (entre 1723 e 1724)**

O manuscrito copiado em 1723, em Cöthen, ou entre 1723 e 1724, em Leipzig, por Bernhard Christoph Kayser (1705-1758), aluno avançado de Bach, tem como título *XV Sinfoniès pour le Clavecin et XV Inventionés del Sigre*.

Está arquivado na *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, Berlim, Mus. Ms. Bach P 219.

Embora o manuscrito não siga especialmente nenhum dos Autógrafos de J. S. Bach, nem o de 1720, nem o de 1723, as *Invenções e Sinfonias* estão aqui ordenadas segundo o de 1720.

Contém bastantes mais ornamentos do que os originais, nomeadamente na *Invenção 7* e nas *Sinfonias 4, 7, 9, 11 e 13*, cujas versões assim ornamentadas constam do anexo à edição de Leisinger, de 2007. Alguns ornamentos são escritos pela mão de J. S. Bach.

#### **2.3.1.2 Gerber (1725)**

O manuscrito copiado, em 1725, por Heinrich Nicolaus Gerber (1702-1758), aluno avançado de Bach, está arquivado no *Nerderlands Muziek Instituut Den Haag's Gravenhage, III/2/bachdoos/n*.

É cópia do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, tendo o mesmo título e seguindo a mesma ordem das *Invenções e Sinfonias*. No entanto, cada *Invenção* é seguida pela *Sinfonia* da mesma tonalidade, o que não acontece no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723.

Tem muitos ornamentos, para além de outras anotações, escritos pela mão de J. S. Bach. Inclui bastante mais ornamentos do que os originais, nomeadamente na *Invenção 7* e *Sinfonias 4, 7, 9, 11 e 13*, cujas versões assim ornamentadas constam do anexo à edição de Leisinger, de 2007.

#### **2.3.1.3 Kittel (1750)**

O manuscrito copiado, em 1750, por Johann Christian Kittel, ex-aluno de J. S. Bach, está arquivado na *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, Berlim, Mus. Ms. Bach P 1067 e 1068.

Baseia-se no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, respeitando a ordem das peças do mesmo.

As *Invenções e Sinfonias* constituem, aqui, dois cadernos separados. Só o caderno das *Sinfonias* é que tem título, *XV Sinfoniae / tribus vocibus obligatis*. Quase todas as peças estão escritas numa só página.

#### **2.3.1.4 Darnköhler (entre 1745 e 1755)**

Segundo o site *IMSLP*, da *Petrucci Music Library*, onde constam informações que terão sido disponibilizadas pelo *Musikforschungsinstitut Berlim*, este manuscrito, sem data

referenciada, terá sido copiado entre 1745 e 1755. É assinado por H.G.M. Darnköhler e tem o título *XV Inventionen à 2 et XV Sinfonies à 3, pour le Clavecin*.

É uma cópia integral das *Invenções e Sinfonias*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que se nota pela leitura das partituras. Inclui a cópia da Nota Introdutória de J. S. Bach, segundo o mesmo Autógrafo.

As *Invenções e Sinfonias* estão dispostas com a mesma ordem de tonalidades e numeração do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. Mas, alternadamente, cada *Invenção* é seguida pela *Sinfonia* correspondente, ou seja, com o mesmo número e tonalidade. Todas as peças estão escritas numa só página, do lado esquerdo as *Invenções* e do lado direito as *Sinfonias*.

Não contém índice, nem qualquer apontamento para além do original. Inclui apenas uma versão de cada uma das *Invenções e Sinfonias*, todas elas com poucos ou nenhuns ornamentos.

A versão apresentada da *Invenção 1* corresponde à versão original do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas. A da *Sinfonia 5* corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentados os ornamentos.

### **2.3.1.5 Gronland (por volta de 1790)**

Segundo o site *IMSLP*, da *Petrucci Music Library*, este manuscrito, sem data referenciada, terá sido copiado por volta de 1790, por Peter Gronland, embora a assinatura não seja legível, na cópia a que tive acesso. Tem o título *15 Inventionen für das Clavier*.

É uma cópia integral das *Invenções*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que se nota pela leitura das partituras, mantendo a respetiva ordem das *Invenções*. No entanto, não inclui as *Sinfonias*, nem a Nota Introdutória de J. S. Bach. Quase todas as peças estão escritas numa só página.

Note-se que tem o formato horizontal das partituras, de acordo com o original, o que não acontece nas outras fontes secundárias abordadas neste projeto.

Não contém índice, nem qualquer apontamento para além do original. Mas são de realçar algumas diferenças em relação ao mesmo. Contrariamente aos outros manuscritos da obra em estudo, a que tive acesso, durante a elaboração deste projeto, as peças estão escritas nas claves de fá e de sol, de acordo com a notação moderna habitual. É ainda de

referir que às últimas notas, do original, das *Invenções 7, 9, 11, 12, 14 e 15*, são acrescentadas outras notas, de forma a terminar as peças com acordes.

Inclui apenas uma versão de cada uma das *Invenções*. A versão apresentada da *Invenção 1* corresponde à versão original do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentadas as tercinas.

### **2.3.1.6 “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724)**

Não tendo tido acesso a esta cópia, menciono sobre a mesma as informações contidas nas edições de Günter Henle (1899-1979), Richard Jones e Palmer, referenciadas nos pontos 2.3.4.8/9/11.

O manuscrito copiado, entre 1723 e 1724, por um “Desconhecido Aluno de Bach”, está arquivado na *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, Berlim, Mus. Ms. Bach P 219. Contém muitos ornamentos adicionados.

Terá estado na posse de Wilhelm Friedemann Bach, tendo sido considerado autêntico por Dr. Hans Bischoff (1852-1889), mas não por Landshoff (Henle, 1978, *Sinfonias*: 35; Palmer, 1991: 2; Jones, 1984: 4; e Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página).

### **2.3.2 Edição Impressa do Autógrafo de 1720, de J. S. Bach: Plath (1962) *Barenreiter-Verlag***

A edição de 1962 do *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* foi publicada em Kassel, na Alemanha, pela *Barenreiter-Verlag*. Pertence à coleção *Neue Bach Ausgabe samtllicher Werke*, Série V, Volume 5.

É editada por Wolfgang Plath. É uma edição integral, rigorosamente de acordo com o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, o que se confirma pela comparação da edição com o original. Inclui *facsimiles* de dez páginas do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, e não contém quaisquer notas editoriais nas partituras.

Kirkpatrick anuncia a preparação desta edição como “(...) a primeira cópia realmente completa e minuciosa, com revisão de texto e estudo crítico, do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (...)”. (Kirkpatrick, 1959: 152)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> “(...) the first really thorough transcription, text revision, and critical study of the *Clavier-Buchlein* (...)” (Kirkpatrick, 1959: 152)

As notas editoriais desta edição incluem prefácio e índice geral que contém lista das partituras. Note-se que são aqui acrescentadas às *Invenções e Sinfonias*, as peças e/ou parte de peças que não constam do original, segundo outras fontes, que não estão aqui identificadas. São os casos da segunda página da *Fantasia 14 (Sinfonia 3)*, de toda a *Fantasia 15 (Sinfonia 2)* e de alguns *prelúdios* de J. S. Bach. Junta ainda a peça de J. C. Richter, *Pièce pour le Clavecin*, cujo último compasso apresentado nesta edição é escrito por Hermann Keller (1919 – 1985).

Esta edição complementa-se com a edição, de 1963, pelo mesmo autor, da revisão e estudo crítico do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, em alemão, com o título *Kritischer Bericht, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*.

Ambas as edições, quer da partitura original, quer do estudo crítico do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, foram publicadas pela mesma editora e têm exatamente as mesmas referências de coleção.

Constituem uma ferramenta importante para o estudo da obra para teclado, de J. S. Bach, especialmente das obras aqui incluídas ou iniciadas. É de realçar o rigor fotográfico com que é feita a leitura das partituras manuscritas do original, que é difícil de interpretar sem um estudo aprofundado sobre o mesmo.

Todos os textos estão escritos em alemão.

### **2.3.3 Edição Crítica das *Invenções*, de J. S. Bach, segundo o Autógrafo de 1723: David (1957) Vandenhoeck & Ruprecht**

A edição crítica das *Invenções*, por Johann Nepomuk David, de 1957, com o título *Die Zweistimmigen Inventionen*, foi publicada em Gottingen, na Alemanha, por Vandenhoeck & Ruprecht.

Johann Nepomuk David (1895-1977), compositor, organista e professor, escreveu para além deste livro com a análise integral minuciosa das *Invenções*, outro com a análise das *Sinfonias*. A sua análise das *Invenções e Sinfonias* é considerada brilhante por Georg von Dadelsen (1918-2007) (Dadelsen: 2005: XII).

Este livro inclui as partituras completas das obras analisadas, rigorosamente de acordo com o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que se nota pela leitura das partituras, sem quaisquer notas editoriais nas mesmas, e com a mesma ordem das *Invenções* do

---

original. Inclui *facsimile* da Nota Introdutória de J. S. Bach, do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723.

Não é uma edição preparada para a leitura no teclado, mas apenas para o estudo teórico da obra. Com efeito, as peças estão divididas em partes, apesar de cada uma estar distribuída numa só página, em formato horizontal desdobrável, por ser mais comprido do que o tamanho mais comum, em A4. Antes de cada *Invenção* é apresentada a sua análise crítica, incluindo explicações detalhadas e algumas partes das mesmas recortadas.

Contém outras notas editoriais para além da análise da obra, como prefácio, epílogo e bibliografia, que podem ser muito úteis para o estudo da obra. Inclui ainda uma biografia do autor. Todos os textos estão escritos em alemão.

### **2.3.4 Edições Impressas das *Invenções e Sinfonias*, de J. S. Bach, segundo o Autógrafo de 1723**

Estão dispostas por ordem cronológica das edições originais, quando a respetiva data é determinada.

#### **2.3.4.1 Becker *et al* (1970) *Dover*: Cópia de (1853) *Bach-Gesellschaft***

A edição de 1970, com o título *Keyboard Music, The Bach-Gesellschaft Edition*, publicado em New York, nos EUA, pela *Dover*, é uma reedição *Urtext*, como o próprio título indica, da edição de 1853, 1863, com o título original em alemão, *Clavierwerke*, publicado em Leipzig, na Alemanha, pela famosa edição Bach-Gesellschaft. Pertence à coleção *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, volumes 13.2 e 3.

Segundo David *et al*, a edição *Bach-Gesellschaft* foi fundada em 1850, em Leipzig, com o propósito de publicar a obra completa de J. S. Bach, sem notas editoriais. Esse objetivo foi alcançado em 1900, com o lançamento do volume 46, da coleção (David *et al*, 1972: 503 e 504).

A edição original das *Invenções e Sinfonias*, deste livro, é editada, segundo Forkel, por Carl Ferdinand Becker (1804-1877), em 1853, que para além de organista, musicólogo e professor no Conservatório de Leipzig, foi um dos fundadores da *Bach-Gesellschaft* (Forkel, 1920: 227 ou 217, pois não é precisa a página).

Este livro inclui, para além da integral das *Invenções e Sinfonias*, *Seis Suites Inglesas*, *Seis Suites Francesas*, *Seis Partitas* e *Variações Goldberg*. A edição das

*Invenções e Sinfonias* respeita rigorosamente o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que, apesar de não estar mencionado na edição, se nota pela leitura das partituras, seguindo a ordem das *Invenções e Sinfonias* do mesmo. Segundo Kirkpatrick, Becker menciona brevemente o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, referenciando na sua edição a Tábua de Ornamentos do manuscrito, mas não se baseia no mesmo para editar as partituras das *Invenções e Sinfonias* (Kirkpatrick, 1959: 151).

Esta reedição contém índice das obras. No entanto, não contém quaisquer notas editoriais. Não me parece, pois, uma edição didática.

Também não inclui mais do que uma versão de nenhuma *Invenção* ou *Sinfonia*. A versão apresentada da *Invenção 1* corresponde, como nas edições que se seguem, à versão original do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas. A da *Sinfonia 5* corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentados os ornamentos.

#### **2.3.4.2 Czerny et al (1904) Schirmer: Cópia de (1890) C. F. Peters**

A edição de 1904, com o título *Two and Three-Part Inventions for the Piano*, publicada em New York, nos EUA, pela *Schirmer*, é cópia da edição de 1890, com o título original, em alemão, *Klavierwerke*, publicada em Leipzig, na Alemanha, pela *C. F. Peters*.

É editada por Carl Czerny (1791-1857), Friedrich Griepenkerl (1742-1849) e Friedrich Roitzsch (1805-1889).

Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias* baseia-se no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que, apesar de não estar mencionado na edição, se nota pela leitura das partituras, embora apresente pequenas diferenças de notas, ritmo e ornamentos em relação ao mesmo. Não menciona o uso de outras fontes. Segue a ordem das peças do original.

Contém diversas notas editoriais nas partituras, embora não inclua qualquer apontamento, nem mesmo prefácio, fora das mesmas, para além do índice das peças. Nas partituras inclui, então, notas editoriais de: andamento, de forma descritiva e quantitativa; alteração de pulsação, o que se resume num *ritenuto* apenas, na *Sinfonia 6*; dinâmica; articulação, com indicação de ligaduras, sinais de *non-legato* e *stacato*; e dedilhação. Parece-me, portanto, uma edição didática.

É de realçar, ainda, que esta edição foi pensada, como diz o próprio título, especificamente para piano.



Não inclui mais do que uma versão de nenhuma *Invenção* e *Sinfonia*. A versão apresentada da *Invenção 1* corresponde, como nas edições que se seguem, à versão original do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas. A da *Sinfonia 5* corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentados os ornamentos, embora apresente menos ornamentos do que as edições *Urtext* referenciadas neste estudo. De fato, não contém grupetos e inclui menos apogiaturas do que outras.

#### **2.3.4.3 Busoni (1927) Schirmer: Cópia de (1891) Breitkopf & Hartel**

A edição de 1927, com o título *Two and Three-Part Inventions for the Piano*, publicada em New York, nos EUA, pela *Schirmer*, é cópia da edição de 1891, com o mesmo título em alemão, publicada em Leipzig, na Alemanha, pela *Breitkopf & Hartel*.

É editada por Ferruccio Busoni (1866-1924).

Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias* baseia-se no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que, apesar de não estar mencionado na edição, se nota pela leitura das partituras. Não menciona o uso de outras fontes.

Não inclui índice. Mas contém bastantes notas editoriais, não só nas partituras como também à parte das mesmas. Estas incluem os prefácios da primeira e da segunda edição, por Busoni, respetivamente de 1891 e de 1914. Contém ainda um texto não assinado, a seguir ao primeiro prefácio, mas sem referência de página, em que o editor realça alguns aspetos que considera ser de grande importância da edição, que resumo nos seguintes pontos:

- clareza e rigor na apresentação do texto musical, incluindo a execução de ornamentos, que escreve por extenso, sem sinais de ornamentação, e a movimentação da voz intermédia, nas *Sinfonias*;
- escolha de dedilhação apropriada, embora esteja hoje ultrapassada, como por exemplo o uso, numa subida diatónica, da sucessão de dedos 343;
- indicações qualitativas de tempo em inglês e italiano;
- indicações de estilo, caráter, articulação, dinâmica e pedal, que Busoni descreve como “(...) indicações de expressão, destinadas a servir como um guia para uma concepção

correta do estilo de Bach. - Este estilo é caracterizado, sobretudo, pela virilidade, energia, amplitude, e grandeza.” (Busoni, 1927: sem referência de página) <sup>10</sup>

- e notas de rodapé com a análise formal detalhada, incluindo a divisão em partes, das peças.

Parece-me, pela descrição, uma edição didática, o que está de acordo com o texto atrás referido, dirigido especificamente aos alunos. Constitui um guia muito útil e completo, para o ensino desta obra.

É de realçar, ainda, que esta edição, assim como a anteriormente referida, foi pensada, como diz o próprio título, especificamente para piano, sendo a única das edições aqui abordadas, que inclui indicações de pedal, embora apenas nas *Invenções 6 e 12* e na *Sinfonia 5*.

Apenas da *Invenção 1*, inclui duas versões. A primeira, apresentada junto das restantes *Invenções*, com notas editoriais, corresponde à versão original do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas. A segunda, com as tercinas acrescentadas, é apresentada em anexo, sem quaisquer notas editoriais.

A versão apresentada da *Sinfonia 5* corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentados os ornamentos.

#### **2.3.4.4 Litolff (1916) *Henry Litolff's Verlag***

A edição de 1916, com o título *Clavierwerke*, foi publicada em Braunschweig, na Alemanha, pela *Henry Litolf's Verlag*. Pertence à *Akademilcheb Neuausgabe ausgewahlter*, coleção Litolff, volume I.

É editado por Henry Charles Litolff (1818-1891), compositor, pianista virtuoso e editor musical, e revisto por Heinrich Germer.

Este volume contém, para além da edição integral das *Invenções*, com o título *15 Zweistimmige Inventionen*, outras obras com os títulos: *15 Präludien; Fuga; Fragment; e Fantasia*. Não inclui as *Sinfonias*.

---

<sup>10</sup> (...) expression-marks, intended to serve as a guide to a correct conception of Bach's style.- This style is characterized, above all, by virility, energy, breadth and grandeur. (Busoni, 1927: sem referência de página)

Baseia-se no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que, apesar de não estar mencionado na edição, se nota pela leitura das partituras. Não menciona o uso de outras fontes.

Contém bastantes notas editoriais, algumas das quais invulgares, pois não constam da maioria das outras edições abordadas. É o caso da proposta, em algumas peças, de uma subdivisão de compasso alternativa e da divisão das peças em partes (A, B, C).

Inclui ainda indicações de: andamento, de forma descritiva e quantitativa; alterações de pulsação como *ritenutos*, *allargando* e *rallentando*, frequentes no final das peças; dinâmica; articulação como ligaduras, sinais de *non-legato* e *stacato*; dedilhação e ornamentos com notas explicativas de rodapé.

Parece-me uma edição didática, pela variedade de notas editoriais atrás referidas.

Não contém mais do que uma versão das peças, optando pela versão da *Invenção 1* antes de terem sido acrescentadas as tercinas.

O livro desta edição, a que consegui ter acesso, encontra-se incompleto, não contendo índice nem prefácio ou outros conteúdos que possam fazer parte da mesma.

#### **2.3.4.5 Landshoff (1933, 2000) C. F. Peters**

A edição de 2000, com o título *Inventionen und Sinfonien*, publicada em Berlim, na Alemanha, pela C. F. Peters, é uma reedição da edição de 1933, publicada em Berlim, pela mesma editora. É editada por Ludwig Landshoff (1874-1941), compositor e maestro. A dedilhação é escolhida por Bodky.

De acordo com os prefácios, esta edição integral das *Invenções e Sinfonias* baseia-se no estudo comparativo dos dois Autógrafos originais de J. S. Bach e de todos os manuscritos de alunos e contemporâneos de Bach a que conseguiram ter acesso. No entanto, não os identifica, referindo apenas o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, que se nota, pela leitura, que segue fundamentalmente, respeitando, segundo o prefácio de Landshoff, os ornamentos e a ordem das peças do mesmo. Segundo Kirkpatrick (1959: 152), Landshoff, na sua edição das *Invenções e Sinfonias*, baseia-se bastante no *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Com efeito, esta edição faz algumas referências do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, incluindo o *facsimile* da Nota Introdutória do mesmo, que menciona no prefácio da presente edição, e a respetiva Tábua de Ornamentos.

Contém índice das peças e dois prefácios. O da edição presente, de 2000, sem identificação do nome do autor, descreve a origem, os objetivos e as características da edição, e a importância didática da obra. Refere ainda a existência de um suplemento desta edição (EP 4201 b) que contém: notas detalhadas sobre a Tábua de Ornamentos do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720; e versões mais ornamentadas e com mais notas editoriais com sugestões de andamento, dinâmica, fraseado, articulação e forma de execução dos ornamentos, das *Sinfonias 4, 5, 7, 9 e 11*. O prefácio, detalhado, à primeira edição é da autoria de Landshoff. Está escrito em alemão. Contém informações esclarecedoras sobre: diversas edições da obra, refletindo sobre alguns dos seus problemas, como erros de texto e falhas em edições com finalidade didática; a utilização da obra com fins pedagógicos; a música de J. S. Bach, a genialidade da sua obra, realçando o seu caráter inovador e intemporal e as repercussões na música instrumental, até hoje.

Esta edição, nas partituras, apenas inclui notas editoriais de dedilhação. O fato de ter poucas notas editoriais não me parece fazer desta uma edição didática.

Apresenta só uma versão das peças, optando pela versão original da *Invenção 1*, do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas, e pela versão quase sem ornamentos da *Sinfonia 5*, que corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentados os mesmos.

#### **2.3.4.6 Bischoff (1970, 2000) *Kalmus***

A edição de 2000, é uma reedição da edição de 1970, com o título *Two and Three-Part Inventions*, publicada em Berlim, na Alemanha, pela *Kalmus*.

É editada por Dr. Hans Bischoff (1852-1889), pianista. Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias*, segundo o próprio prefácio (sem referência de página), baseia-se sobretudo no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que se confirma pela sua leitura, mas também na cópia manuscrita de Gerber (1725), no Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, e na edição de Becker (1853), que referencia.

Segundo Kirkpatrick, Bischoff teve acesso ao *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, em 1880, já depois de ter terminado a sua edição das *Invenções e Sinfonias*. No entanto ainda o referenciou nas anotações da sua edição, num quadro suplementar (Kirkpatrick, 1959: 151). Mas afinal parece tê-lo feito de forma incompleta (Palmer, 1991: 5).

Respeita a ordem das peças do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. O prefácio inclui a Nota Introdutória do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, e a sua tradução. Fala de forma pouco clara sobre as fontes utilizadas, pois não apresenta dados que facilitem a sua identificação precisa. Realça a existência de bastantes diferenças entre as mesmas. Algumas diferenças do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, em relação às partituras desta edição, estão apresentadas como exemplos, a seguir ao prefácio. Outras, não só dos autógrafos e doutros manuscritos, mas também da edição de Becker (1853), estão assinaladas em notas de rodapé, nas partituras. Contém ainda um quadro próprio, que dirige aos alunos, com a explicação dos ornamentos.

Inclui notas editoriais, nas partituras, de: andamento, de forma qualitativa e quantitativa; articulação, embora poucas, incluindo ligaduras e sinais de *stacato*; dinâmica; e dedilhação. Acrescenta alguns ornamentos que considera essenciais, para além dos referenciados das fontes.

As notas editoriais atrás referidas parecem-me fazer desta uma edição didática.

Não contém mais do que uma versão das peças, optando pela versão original da *Invenção I* do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas, e pela versão da *Sinfonia 5*, que corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentados os ornamentos.

#### **2.3.4.7 Solymos (1972) *Musica Budapest***

A edição de 1972, com o título *Inventionen und Sinfonien*, publicada em Budapeste, na Hungria, pela *Musica Budapest*, é editada por Péter Solymos.

Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias*, baseia-se no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que se confirma pela sua leitura, embora a edição não mencione as fontes usadas. Respeita a ordem das peças do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. É um livro de bolso.

Contém índice das obras. Mas não inclui quaisquer notas editoriais à parte das partituras. Nestas, contém, para além da dedilhação, notas de execução detalhadas de alguns ornamentos, e no caso da *Sinfonia 5*, de todos os ornamentos, num terceiro sistema em anexo à partitura principal. Não me parece, por ter poucas notas editoriais, uma edição didática.

Inclui apenas uma versão de cada peça, optando pela versão original da *Invenção 1*, do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas, e pela versão da *Sinfonia 5*, que corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentados os ornamentos.

#### **2.3.4.8 Henle (1978) G. Henle Verlag**

As edições de 1978, em dois cadernos separados, com os títulos *Zweistimmige Inventionen, e Sinfonien (Dreistimmige Inventionen), Urtext*, foram publicadas em Munique, na Alemanha, pela *Henle Verlag*.

Ambas são editadas em 1970, por Rudolf Steglich (1886-1976), que foi impedido de rever as suas edições, por ter falecido em 1976. A Revisão é feita por Günter Henle, em 1978. A dedilhação é escolhida por Hans-Martin Theopold.

Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias*, segundo o prefácio da mesma, segue fundamentalmente o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que se confirma pela sua leitura, e referencia também o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, as Cópias Manuscritas por um “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724) e de Gerber (1725) (Henle, 1978: VII). Respeita a ordem das *Invenções e Sinfonias* do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, incluindo o *facsimile* e a tradução impressa da Nota Introdutória do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723.

Ambos os cadernos estão estruturados da mesma forma, contendo o mesmo género de notas editoriais. Alguns textos, como por exemplo o prefácio, são exatamente iguais, com a mesma paginação. Ambos diferem apenas nas abordagens específicas de cada peça.

Ambos incluem índice geral, com lista das partituras. O prefácio, escrito por Rudolf Steglich, contém a Tábua de Ornamentos do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, e aborda os objetivos e a descrição da obra, as fontes em que se baseia a edição e os ornamentos. Dá algumas sugestões de interpretação e fornece ainda outros detalhes sobre a edição. As notas de Henle, sobre a edição revista, anunciam alguns melhoramentos realizados com a revisão.

Outras notas editoriais contêm ainda a lista precisa das fontes utilizadas e comentários específicos sobre algumas *Invenções e Sinfonias*, na maioria sobre indicações diferentes de ornamentos, existentes nas diversas fontes.

As notas fornecidas sobre a *Sinfonia 5* são mais detalhadas do que as restantes. Começam por a descrever como um “(...) estudo para trio no estilo italiano (...)” (Henle, 1978: 36)<sup>11</sup>, em que as duas vozes superiores, muito ornamentadas, são acompanhadas por um baixo *ostinato*. De seguida, apresenta uma sugestão editorial para a execução dos primeiros doze compassos das vozes superiores da *Sinfonia 5*, escrevendo detalhadamente a execução dos ornamentos, sem sinais de ornamentação.

As únicas notas editoriais, nas partituras, não atribuídas a fontes, são de dedilhação. Dado que não contém muitas notas editoriais, não me parece tratar-se de uma edição didáctica.

A versão da *Invenção 1* corresponde à versão original do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas. Só da *Sinfonia 5* apresenta duas versões, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. A primeira, quase sem ornamentos, corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentados os ornamentos. A segunda, já com os ornamentos, acrescentados mais tarde ao mesmo autógrafo.

#### **2.3.4.9 Jones (1984) *Associated Board of the Royal Schools of Music***

A edição de 1984, com o título *Inventions & Sinfonias*, publicada em Londres, no Reino Unido, pela *Associated Board of the Royal Schools of Music*, é editada e anotada por Richard Jones.

Segundo as notas editoriais da introdução da edição, esta edição integral das *Invenções e Sinfonias* baseia-se sobretudo no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, respeitando a ordem das peças do mesmo, o que se confirma pela sua leitura. Referencia também o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, as Cópias Manuscritas de Gerber (1725) e de um “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724) (Jones, 1984: 4).

Inclui índice das peças. A introdução, que inclui cópia da Nota Introdutória do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, seguida da sua tradução, aborda a contextualização histórica da obra, os objectivos pedagógicos e os conteúdos da obra. Menciona o estudo da autoria dos autógrafos, dos originais e doutros manuscritos, do estilo e interpretação. Fornece ainda dados precisos das fontes utilizadas, nas notas editoriais.

---

<sup>11</sup> (...) a study in playing a trio in Italian style (...) (Henle, 1978: 36)

De seguida, é apresentada uma análise sobre cada uma das *Invenções e Sinfonias*, com observações adicionais sobre os ornamentos. No final do livro, as notas de texto sobre cada uma das *Invenções e Sinfonias* vêm ainda reforçar a informação sobre as mesmas, fazendo algumas comparações entre as fontes utilizadas, nomeadamente sobre os ornamentos e outras opções de interpretação.

Parece-me uma edição didática, pela qualidade das notas editoriais, embora com poucas indicações nas partituras.

Apresenta duas versões da *Invenção I*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes e depois de terem sido acrescentadas as tercinas, sendo a última apresentada como alternativa. Apresenta também duas versões das *Sinfonias 9 e 11*, sendo as segundas mais ornamentadas e apresentadas em anexo.

A versão da *Sinfonia 5* corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentados os ornamentos.

#### **2.3.4.10 Mugellini (1985, sem data referenciada) Ricordi**

A edições de 1985 e sem data referenciada, respetivamente, em dois cadernos separados, com os títulos de *Invenzioni a Due Voci per Pianoforte*, e *Invenzioni a Tre Voci per Pianoforte*, foram publicadas em Milão, em Itália, pela Ricordi.

Ambas são editadas por Bruno Mugellini (1871-1912) e constituem, em conjunto, uma edição integral das *Invenções e Sinfonias*. Baseiam-se no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que, apesar de não estar mencionado nas edições, se nota pela leitura das partituras. Não identificam com precisão as outras fontes utilizadas. Seguem a ordem das peças do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723.

Não contêm índice nem prefácio. Mas as partituras incluem bastantes notas editoriais de: andamento, de forma qualitativa e quantitativa; alterações de pulsação, como alargando e ritenuto, no final das peças; fraseado e articulação, incluindo ligaduras e sinais de *stacato*; dinâmica; e dedilhação. Contêm, ainda, notas de execução detalhadas dos ornamentos, de acordo com as fontes.

Junto a cada uma das partituras das peças, em notas de rodapé, é apresentada a análise formal detalhada das mesmas, incluindo a sua divisão em partes.



Parece-me uma edição didática, pelas diversas notas editoriais disponibilizadas, no género das de Busoni, que constituem uma ferramenta muito útil e completa, para o ensino desta obra.

Incluem apenas uma versão de cada uma das *Invenções e Sinfonias*, optando pela versão original da *Invenção 1*, do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, antes de terem sido acrescentadas as tercinas, e pela versão da *Sinfonia 5*, que corresponde à do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, depois de terem sido acrescentados os ornamentos.

As notas editoriais estão escritas em italiano, espanhol e português.

#### **2.3.4.11 Palmer (1991) Alfred**

A edição de 1991, com o título *Inventions & Sinfonias*, publicada na Califórnia, nos EUA, pela *Alfred*, é editada por Willard A. Palmer (1917-1996). Esta Edição integral das *Invenções e Sinfonias* baseia-se sobretudo no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que se confirma pela sua leitura, mas também no Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, e nas Cópias Manuscritas de Gerber (1725) e de um “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724), que constam da lista detalhada das fontes utilizadas (Palmer, 1991: 2).

Respeita rigorosamente os dois Autógrafos de J. S. Bach. No entanto, o Autógrafo de 1723 é apresentado como a partitura base, sendo as diferenças do Autógrafo de 1720, em relação ao Autógrafo de 1723, registadas em notas de rodapé. Da mesma forma, refere ainda algumas diferenças de outras edições, como as de Becker (1853), Bischoff (1970), Czerny e Mason, em relação ao Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. Adiciona, então, apontamentos em que confronta e procura justificar algumas diferenças de texto entre várias edições, como notas, ornamentos e indicações de expressão.

Segue a ordem das peças do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723 e inclui *facsimile* da Nota Introdutória do mesmo, seguida da sua tradução. Não contém índice.

Contém notas editoriais variadas e detalhadas, não só à parte das partituras, como também nas mesmas. Começa por mencionar as fontes. De seguida explica a razão pela qual as *Invenções e Sinfonias* estão escritas em apenas quinze tonalidades, enquanto os *Prelúdios e Fugas* abrangem vinte e quatro.

O texto sobre a importância do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, menciona os objetivos didáticos de Bach, a ordem, a autoria e algumas características das peças. Sublinha o papel do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, como meio

de se conseguir esclarecer algumas dúvidas de leitura do texto musical, ilustrando alguns exemplos em que várias edições cometem erros de texto, que podem ser detectados se os compararmos com o *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.

Em relação aos ornamentos, apresenta um estudo aprofundado, que inicia com o *facsimile* da Tábua de Ornamentos do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, seguida pela sua reprodução impressa e pela sua nomenclatura atual mais comum, em inglês. Junto à tábua de ornamentos acrescenta a explicação extensa e detalhada sobre a execução de todos os ornamentos incluídos na mesma. Inclui, também, um texto sobre a improvisação dos ornamentos ou a prática de os acrescentar *ex tempore*, como parte da forma de tocar, ou *manner of playing* da época (Palmer, 1991: 13).

Adiciona, ainda, textos sobre várias questões de interpretação do texto musical como os ritmos aumentados, no período Barroco, fraseado e articulação, dinâmica, o uso de pedal, e indicações de tempo, acrescentando, também, dois quadros comparativos das opções de andamento presentes em várias gravações das *Invenções e Sinfonias* ou recomendadas por estudiosos. Inclui, ainda, lista das gravações utilizadas e lista bibliográfica recomendada, sobre a obra e assuntos relacionados.

Nas partituras inclui notas editoriais de: andamento, de forma qualitativa e quantitativa; alterações de pulsação, nomeadamente ritenutos, no final das peças; fraseado e articulação, incluindo ligaduras e sinais de *stacato*; dinâmica, segundo a própria edição, semelhantes às de Bischoff (Palmer, 1991: 15); e dedilhação. Acrescenta também notas de execução detalhadas, de todos os ornamentos incluídos, de acordo com as fontes.

Parece-me uma edição didática, dado que tem notas editoriais variadas, que fornecem dados importantes para a compreensão das *Invenções e Sinfonias*, alguns dos quais não são abordados pela maioria das outras edições, como por exemplo a questão das tonalidades.

Apresenta duas versões seguidas da *Invenção I*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, respetivamente antes e depois de terem sido acrescentadas as tercinas. Da *Sinfonia 5* também apresenta duas versões mas, neste caso, segundo autógrafos diferentes: primeiro, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, já com os ornamentos acrescentados; de seguida, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, sem ornamentos, de acordo com o original. É de realçar que é a única das edições das *Invenções e Sinfonias*,

abordadas neste projeto, com exceção das edições do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, que inclui a versão do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, da *Sinfonia 5*.

#### **2.3.4.12 Zászkaliczky (1994) *Könemann Music Budapest***

A edição de 1994, com o título *Inventionen, Sinfonien, Kleine Präludien und Fughetten für Klavier, Urtext*, publicada pela *Könemann Music Budapest*, em Budapeste, na Hungria, é editada por Tamás Zászkaliczky. Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias* baseia-se essencialmente no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, cujo texto segue rigorosamente, mas também noutras fontes designadas pela mesma, como o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, as Cópias Manuscritas de Gerber (1725) e de um “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724), embora esta última não esteja identificada com precisão. Segue a ordem das *Invenções e Sinfonias*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723.

No final do livro, sem referência de página, contém algumas notas editoriais em anexo às partituras, referentes não só às *Invenções e Sinfonias*, como também às outras obras incluídas no mesmo. Entre estas, encontram-se as notas descritivas sobre os quatro manuscritos em que se baseia a edição das *Invenções e Sinfonias* e notas comparativas sobre pormenores distintos dos mesmos. Nas partituras não inclui notas editoriais. Não me parece, pois, ser uma edição didática.

Apresenta duas versões seguidas da *Invenção I*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, que correspondem, respetivamente, às versões antes e depois de terem sido acrescentadas as tercinas. Da *Sinfonia 5* também apresenta duas versões seguidas, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. A primeira já com os ornamentos acrescentados e a segunda quase sem ornamentos.

#### **2.3.4.13 Dadelsen (2005) *Barenreiter-Verlag***

A edição de 2005, com o título *Inventionen und Sinfonien*, publicada em Kassel, na Alemanha, pela *Barenreiter-Verlag*, é cópia *Urtext* da edição sem data aqui referenciada, com o título *Neue Ausgabe sämtlicher Werke (New Bach Edition)*, Series V, *Klavier - und Lautenwerke*, Volume 3, publicada pelo *Johann-Sebastian-Bach Institut*, em Gottingen, e pelo *Bach Archiv*, em Leipzig, na Alemanha.

A edição, que inclui revisão e prefácio, é realizada por Georg von Dadelsen (1918-2007). A dedilhação é adicionada por Renate Kretschmar-Ficher (n. 1925).

Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias*, baseia-se essencialmente no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, cujo texto segue rigorosamente, mas também referencia as Cópias Manuscritas de Gerber (1725) e de um “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724). Respeita a ordem das peças do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, incluindo *facsimile* da Nota Introdutória do mesmo, seguido da sua tradução (Dadelsen, 2005: 1). Contém ainda outros *facsimiles*: da Tábua de Ornamentos do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720; dos primeiros compassos da *Invenção 1*, já com as tercinas acrescentadas mais tarde, e da *Sinfonia 14*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723; da versão ornamentada da *Sinfonia 9*, do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723; e da versão ornamentada da *Sinfonia 5* da Cópia Manuscrita de Gerber (1725) onde, segundo esta edição, os ornamentos são escritos pela mão de J. S. Bach (Dadelsen, 2005: 78).

Inclui índice geral, com lista de partituras, e notas editoriais à parte das mesmas como: prefácio, que contém uma contextualização histórica, descrição da obra e dos seus objetivos didáticos; nota editorial por Dadelsen, que explica alguns apontamentos da edição; anotações detalhadas sobre os ornamentos e outros pormenores de algumas *Invenções e Sinfonias*; observações sobre a dedilhação, por Kretschmar-Ficher.

Nas partituras, contém notas editoriais de dedilhação e alguns ornamentos não atribuídos a fontes.

Não me parece uma edição didática, dado que não contém muitas notas editoriais.

Apresenta duas versões seguidas da *Invenção 1*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, que correspondem às versões antes e depois de terem sido acrescentadas as tercinas. Da *Sinfonia 5*, apresenta três versões: a primeira quase sem ornamentos, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723; a segunda já com os ornamentos acrescentados mais tarde no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723; a terceira, em anexo, apresenta paralelamente as versões segundo as Cópias Manuscritas de Gerber (1725) e de um “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724); neste último caso só as duas vozes superiores é que estão em triplicado, dado que o baixo se mantém sempre igual.

Junta ainda, em anexo, versões mais ornamentadas das *Sinfonias 4 e 7* (segundo a Cópia Manuscrita de um “Desconhecido Aluno de Bach”, entre 1723 e 1724), 9, 11 e 13

(segundo as Cópias Manuscritas de Gerber, 1725, e de um “Desconhecido Aluno de Bach”, entre 1723 e 1724).

#### 2.3.4.14 Leisinger (2007) *Wiener Urtext*

A edição de 2007, com o título *Inventionen und Sinfonien, Urtext*, publicada pela *Wiener Urtext*, em Viena, na Áustria, é editada e anotada por Ulrich Leisinger. A dedilhação é apontada por Oswald Jonas (1897-1978), baseada na edição anterior de 1973 e destinada à execução no piano moderno, segundo as notas sobre interpretação da edição (Leisinger, 2007: XIV).

Esta edição integral das *Invenções e Sinfonias*, baseia-se essencialmente no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, cujo texto segue rigorosamente, incluindo as anotações que lhe foram acrescentadas mais tarde. Refere também outras fontes utilizadas pela mesma, como o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, e as Cópias Manuscritas de Kayser (1723/1724), Gerber (1725) e Kittel (1750). Segue a ordem das *Invenções e Sinfonias*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, e inclui *facsimiles* das primeiras páginas das *Invenções 1 e 6*, do mesmo.

Inclui índice geral com lista de partituras. As notas editoriais, antes das partituras, contêm vários textos. O prefácio aborda a contextualização histórica, o objetivo e a estrutura da obra, as tonalidades usadas, a ordem das peças e os ornamentos. As notas sobre a interpretação introduzem várias questões como a escolha de instrumentos, temperamentos, dedilhação, tempo; articulação; ornamentos, incluindo a Tábua de Ornamentos do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, e *toucher*.

No final do livro, a seguir às partituras em anexo, as notas críticas referem, com precisão, a lista de fontes usadas, a importância das mesmas e mais pormenores sobre a edição. De seguida, as notas detalhadas mencionam algumas diferenças de texto existentes entre os Autógrafos de J. S. Bach, de 1720 e de 1723, e as Cópia Manuscritas de Kayser (1723) e de Gerber (1725).

As notas editoriais não atribuídas a fontes, nas partituras, são apenas de dedilhação e poucos ornamentos. Por isso, não me parece ser uma edição didática.

Apresenta duas versões seguidas da *Invenção 1*, que correspondem às versões antes e depois de terem sido acrescentadas as tercinas, mas a primeira segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723 e a seguinte segundo a Cópia Manuscrita de Kittel (1750). Junta, em

anexo, versões mais ornamentadas da *Invenção 7* e das *Sinfonias 3, 4, 7, 9, 11 e 13*, segundo as Cópias Manuscritas de Kayser (1723) e de Gerber (1725).

A versão da *Sinfonia 5* é apresentada segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, já com os ornamentos adicionados. Mas, em anexo, apresenta ainda uma sugestão editorial para a execução da mesma, que inclui: uma proposta de alteração rítmica para o ritmo de galope das semicolcheias do baixo *ostinato*, ao longo de toda a peça; e escrita detalhada da execução de todos os ornamentos, sem sinais de ornamentação.

#### **2.3.4.15 Czerny (sem data referenciada) *Kalmus***

A edição sem data referenciada, com o título *Three-Part Inventions for Piano*, foi publicada em New York, nos EUA, pela *Kalmus*.

É editada por Carl Czerny. Contém a integral das *Sinfonias, ou Invenções a Três Vozes*, mas não inclui as *Invenções a duas Vozes*.

Baseia-se essencialmente no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, o que, apesar de não estar mencionado na edição, se nota pela leitura das partituras. Não inclui prefácio, índice nem quaisquer apontamentos ou notas editoriais fora das partituras. Nestas contém apenas indicações de: andamento, de forma descritiva e quantitativa; dinâmica; articulação como ligaduras, sinais de *non-legato* e *stacato*; dedilhação; e ornamentos sem notas de execução detalhada.

Parece-me uma edição didática, embora inclua poucas notas editoriais, sem quaisquer notas explicativas.

Não contém mais do que uma versão das peças, optando pela versão da *Sinfonia 5* já com os ornamentos acrescentados.

Note-se ainda que esta edição foi pensada, como nos confirma o título, especificamente para piano, embora não inclua indicações de pedal.

### 2.3.5 Gravações das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach

#### Piano

##### 2.3.5.1 Arrau (1945)

A gravação de Claudio Arrau (1903-1991), de 1945, com o título *Bach*, pela *Philips*, é uma coletânea com várias obras de J. S. Bach, entre as quais as *Invenções 2, 6 e 8*, e as *Sinfonias 2, 6 e 15*. A interpretação é muito expressiva, embora bastante seca, sem sinais de uso de pedal. Tem muitos contrastes de dinâmica, embora não ultrapassem o âmbito entre o *piano* e o *meio forte*. É pouco variado em termos de articulação, predominando o *non-legato* ligeiramente marcado. Faz algumas pequenas suspensões perto dos finais das peças e ligeiros *rubati* apenas nos finais. À parte disso mantém a pulsação sempre regular. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. Não acrescenta ornamentos ao original.

##### 2.3.5.2 Ciccolini (1963)

A gravação integral de Aldo Ciccolini (n.1925), de 1963, com o título *Inventions for Two & Three Voices*, pela *EMI*, é muito expressiva e rica em contrastes de articulação e dinâmica. Apesar disso tem um estilo calmo, predominando o *non-legato* leve, quase como se fosse *legato*, sempre *cantabile*. Por vezes prolonga a duração das notas mais curtas, encurtando as pausas seguintes, mas sem alterar a pulsação, que se mantém regular, com ligeiros *rubati* no final das peças. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. Acrescenta alguns ornamentos ao original.

##### 2.3.5.3 Gould (1964)

A gravação integral de Glenn Gould, de 1964, com o título *Two-and Three-Part Inventions*, pela *Sony*, é rica em grandes contrastes de expressão, não só nas peças como também entre elas: de articulação, explorando frequentemente o uso de um tipo de articulação diferente para cada voz, embora predomine o *non-legato*, quase como *stacato*, bastante seco; de dinâmica; e de andamento, sem no entanto recorrer a muitos *rubati*. Toca algumas peças de forma virtuosística, outras bastante lentamente. Dá uma cor diferente a cada peça e a cada voz, desenhando a polifonia sempre com extrema clareza.

Na *Invenção 1*, Gould adiciona algumas tercinas, embora tenha optado pela versão sem tercinas da mesma. Segue uma ordem das peças, diferente da dos Autógrafos de J. S. Bach, das *Invenções e Sinfonias*, e de todas as outras fontes aqui analisadas, como apresento no quadro N° 1, no ponto 2.4.1. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. Não acrescenta muitos ornamentos ao original.

#### **2.3.5.4 Nikolayeva (1977)**

A gravação integral de Tatiana Nikolayeva, de 1977, com o título *Inventions, Sinfonias*, pela *Olympia*, também é rica em contrastes de dinâmica, de articulação e de andamento, embora menos óbvios. A pulsação é sempre regular, realizando *rubati* muito ligeiros no final das peças. Tende a optar mais pelo *legato* ligeiramente marcado, como se fosse *non-legato*, num estilo *cantabile*, sem exageros. Desenha a polifonia com muita clareza. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, não lhe acrescentando muitos ornamentos.

#### **2.3.5.5 Schiff (1985)**

A gravação integral de Andras Schiff (n.1953), de 1985, com o título *Two-Part Inventions, Three-Part Inventions*, pela *Decca*, é muito viva. Desenha a polifonia com muita clareza. Faz alguns *rubati* no início e final das peças. Os contrastes de articulação são muito frequentes, não só nas peças como também entre elas, onde são ainda explorados contrastes de andamento e de caráter. Schiff, ao contrário das outras gravações analisadas, optou pela versão com tercinas da *Invenção 1*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, fonte que segue meticulosamente. No entanto acrescenta bastantes ornamentos a quase todas as peças, incluindo cadências, como na penúltima suspensão da *Sinfonia 15*.

#### **2.3.5.6 Hewitt (1994)**

A gravação integral de Angela Hewitt (n.1958), de 1994, com o título *Fantasia in C Minor, Two-Part Inventions, Three-Part Inventions, Chromatic Fantasia and Fugue*, pela *Hyperion*, é igualmente viva e contrastante.

Esta gravação é bastante variada em termos de articulação, chegando a usar diferentes tipos de articulação dentro da mesma parte dum tema melódico, como na mão esquerda, no início da *Sinfonia 1*, em que começa com duas colcheias ligadas; mas no terceiro tempo, ao



contrário das restantes, estão desligadas. Também na *Sinfonia 7*, inicia o tema em *non-legato*, um pouco marcado, mas a partir do compasso 14 o tema reaparece e desenvolve-se em *legato* não marcado, mas muito cantado.

Explora também contrastes de dinâmica e algumas *nuances* de pulsação ao longo das peças, para além dos frequentes *rubati* nos finais das mesmas. Cria algumas situações de ligeiro repouso através de breves suspensões e respirações entre as frases. Por vezes prolonga a duração das notas mais curtas, encurtando as pausas seguintes, como na mão esquerda, no início da *Invenção 15*.

Hewitt, neste CD, optou pela versão sem tercinas da *Invenção 1*, segundo o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, fonte que segue a rigor. No entanto, acrescenta uma tercina no segundo tempo do compasso 18, na mão direita. Não acrescenta muitos ornamentos ao original.

#### **2.3.5.7 Serkin (1995)**

A gravação integral de Peter Serkin (n.1947), de 1995, com o título *Inventions Sinfonias*, pela *RCA*, é muito expressiva, sempre *cantabile*, de forma nunca marcada, e ao mesmo tempo contrastante a nível de articulação, de dinâmica e de andamento. No entanto, usa os recursos de expressão com menos exageros do que os restantes intérpretes. Por exemplo, os seus *rubati* são mais ligeiros e menos frequentes. Por vezes prolonga as notas mais curtas, normalmente colcheias, para além da sua duração, mas também aqui, de forma discreta. Respeita a rigor o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, e acrescenta-lhe poucos ornamentos.

#### **2.3.5.8 Koroliov (1999)**

A gravação integral de Evgeni Koroliov (n.1949), de 1999, com o título *Bach Inventions & Sinfonias*, pela *Hanssler*, é também viva e contrastante. Recorre bastante, como a maioria dos intérpretes das gravações analisadas, a diferentes meios de expressão, como contrastes de dinâmica e de articulação, embora a sua forma de tocar se caracterize mais pelo *non-legato* um pouco marcado do que pelo *legato*. Faz algumas alterações ligeiras de pulsação ao longo das peças, e *rubati* frequentes no final das mesmas. Desenha a polifonia com muita clareza. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, não lhe acrescentando muitos ornamentos.

## Cravo

### 2.3.5.9 Landowska (1957)

A gravação de Wanda Landowska, realizada de 1954 a 1957, com o título *Goldberg Variations, Partita No. 2, Two-Part & Three-Part Inventions*, pela *BMG*, contém a integral das *Invenções a Duas Vozes* e uma seleção das *Sinfonias: 1, 2, 5, 11, 13, 14 e 15*, executadas no seu *Pleyel* de 1912.

É muito expressiva, rica em contrastes de dinâmica, de registos e de andamento, embora mantenha a pulsação regular, à parte dos *rubati* frequentes nos finais das peças. Desenha a polifonia com muita clareza. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, acrescentando-lhe bastantes ornamentos.

### 2.3.5.10 Leonhardt (1974)

A gravação integral de Gustav Leonhardt (n.1928), de 1974, com o título *Inventions & Sinfonias*, pela *Sony*, é realizada na *Doopsgezinde Kerk d' Amsterdam*, no cravo *Martin Skowroneck*, segundo J. D. Dulcken, de 1745.

É também muito expressiva, mas com contrastes mais suaves, não apenas nas peças, mas também entre elas. Os contrastes realizam-se através das mudanças de registo, que quase se assemelham aos efeitos de dinâmica. Embora mantenha sempre a pulsação, faz algumas respirações no decorrer das peças e ligeiros *rubati* nos seus finais. Desenha a polifonia com muita clareza. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, acrescentando-lhe bastantes ornamentos.

## Órgão

### 2.3.5.11 Baumgratz (2002)

A gravação integral de Wolfgang Baumgratz (n.1948), de 2002, com o título *Inventionen und Sinfonien*, pela *Motette*, é realizada num órgão histórico, com apenas oito registos: o órgão *Silbermann*, de 1734, da Catedral de Bremen.

Apesar do referido uso de poucos registos, esta gravação é muito variada em termos de sonoridade, produzindo efeitos contrastantes que se assemelham a contrastes de dinâmica. Realiza contrastes discretos de andamento, entre as peças. Mantém a pulsação regular, sem recorrer a grandes rubatos.

Desenha a polifonia com clareza. Segue o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, acrescentando-lhe poucos ornamentos.

## 2.4 Quadros Comparativos de Fontes

### 2.4.1 Quadro N° 1: Designação, Tonalidade e Ordem das *Invenções e Sinfonias*

|           | <b>1720</b><br>Autógrafo de J. S. Bach<br><br><i>Praeambulae e Fantasias</i> | <b>1723</b><br>Autógrafo de J. S. Bach<br><br><i>Inventionen und Sinfonien</i> | <b>1916</b><br>Litolff<br><br><i>15 Zweistimmige Inventionen</i> | <b>1964</b><br>Gould<br><br><i>Two-And Three-Part Inventions (Sinfonias)</i> |
|-----------|--|--|--|--|
| <b>1</b>  | Dó (IeS 1)   | Dó   | Dó (Inv. 1)  | Dó (Inv. 1, Sinf. 1)   |
| <b>2</b>  | Ré m (IeS 4) (1b)  | Dó m (3b)  | Lá m (Inv. 13)   | Dó m (Inv. 2, Sinf. 2)   |
| <b>3</b>  | Mi m (IeS 7) (1#)  | Ré (2#)  | Sol (Inv. 10)  | Mi b (Inv. 5, Sinfonia5)   |
| <b>4</b>  | Fá (IeS 8) (1b)  | Ré m (1b)  | Mi m (Inv. 7)  | Si b (Inv. 14, Sinf. 14)   |
| <b>5</b>  | Sol (IeS 10) (1#)  | Mi b (3b)  | Fá (Inv. 8)  | Sol m (Inv. 11, Sinf. 11)  |
| <b>6</b>  | Lá m (IeS 13)  | Mi (4#)  | Ré m (Inv. 4)  | Sol (Inv. 10, Sinf. 10)  |
| <b>7</b>  | Si m (IeS 15) (2#)   | Mi m (1#)  | Ré (Inv. 3)  | Si m (Inv. 15, Sinf. 15)   |
| <b>8</b>  | Si b (IeS14) (2b)  | Fá (1b)  | Si b (Inv. 14)   | Mi m (Inv. 7, Sinf. 7)   |
| <b>9</b>  | Lá (IeS 12)  | Fá m (4b)  | Sol m (Inv. 11)  | Mi (Inv. 6, Sinf. 6)   |
| <b>10</b> | Sol m (IeS 11) (2b)  | Sol (1#)   | Mi b (Inv. 5)  | Lá m (Inv. 13, Sinf. 13)   |
| <b>11</b> | Fá m (IeS 9) (4b)  | Sol m (2b)   | Mi (Inv. 6)  | Lá (Inv. 12, Sinf. 12)   |
| <b>12</b> | Mi (IeS 6) (4#)  | Lá (3#)  | Fá m (Inv. 9)  | Ré (Inv. 3, Sinf. 3)   |
| <b>13</b> | Mi b (IeS 5) (3b)  | Lá m   | Lá (Inv. 12)   | Ré m (Inv. 4, Sinf. 4)   |
| <b>14</b> | Ré (Inv. 3; Sinf. 3 inc.) (2#)   | Si b (2b)  | Dó m (Inv. 2)  | Fá (Inv. 8, Sinf. 8)   |
| <b>15</b> | Dó m (Inv. 2; Sinf. 2 não consta) (3b)                                       | Si m (2#)  | Si m (Inv. 15)   | Fá m (Inv. 9, Sinf. 9)   |

2.4.2 Quadro N° 2: Divisões de Compasso das *Invenções e Sinfonias*

| <i>Invenções e Sinfonias</i> | <i>Autógrafos Invenções</i> | <i>Autógrafos Sinfonias</i> | <b>1916 Litolf</b><br><i>Invenções</i> |
|------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|--|
| <b>1</b>                     | 4/4                         | 4/4                         | 4/8                                    |
| <b>2</b>                     | 4/4                         | 12/8                        | 4/8                                    |
| <b>3</b>                     | 3/8                         | 4/4                         | Igual aos<br>Autógrafos                |
| <b>4</b>                     | 3/8                         | 4/4                         | Igual aos<br>Autógrafos                |
| <b>5</b>                     | 4/4                         | 3/4                         | 2/4                                    |
| <b>6</b>                     | 3/8                         | 9/8                         | Igual aos<br>Autógrafos                |
| <b>7</b>                     | 4/4                         | 3/4                         | 4/8                                    |
| <b>8</b>                     | 3/4                         | 4/4                         | Igual aos<br>Autógrafos                |
| <b>9</b>                     | 3/4                         | 4/4                         | Igual aos<br>Autógrafos                |
| <b>10</b>                    | 9/8                         | 3/4                         | Igual aos<br>Autógrafos                |
| <b>11</b>                    | 4/4                         | 3/8                         | 4/8                                    |
| <b>12</b>                    | 12/8                        | 4/4                         | 6/8                                    |
| <b>13</b>                    | 4/4                         | 3/8                         | 4/8                                    |
| <b>14</b>                    | 4/4                         | 4/4                         | 4/8                                    |
| <b>15</b>                    | 4/4                         | 9/16                        | 4/8                                    |

### 2.4.3 Quadro N° 3: Indicações de Andamento das *Invenções*

| Inv. | M. M. | 1904 Czerny et al        | 1927 Busoni   | 1916 Litolff                     | 1970 Bischoff                              | 1984 Jones       | 1985 Mugellini                            | 1991 Palmer                      |
|------|-------|--------------------------|---|----------------------------------|--|------------------|---|----------------------------------|
| 1    | J     | Allegro (120)            | Allegro<br><i>With animation and decision</i>   | Allegro (♩ = 152)                | Allegro (96)                               | Moderato         | Allegro Moderato (92)                     | Allegro Moderato (60-66)         |
| 2    | J     | Allegro moderato (108)   | Moderato<br><i>Expressively, but not dragging</i>   | Comodo (♩ = 120)                 | Moderato (69)                              | Moderato         | Allegro Moderato (69)                     | Moderato (60-69)                 |
| 3    | J .   | Vivace (80)              | Vivace, quasi allegro<br><i>Vivaciously and forcefully</i>  | Allegro, ma non troppo (♩ = 126) | Allegretto (60)                            | Poco allegretto  | Allegretto con brio (60)                  | Allegretto (52-60)               |
| 4    | J .   | Allegro (72)             | Allegro deciso<br><i>Quickly and forcefully</i>   | Vivacissimo (♩ = 160)            | Allegro (76)                               | Allegro          | Allegro (76)                              | Allegretto (60-66)               |
| 5    | J     | Allegro Moderato (108)   | Allegro risoluto<br><i>Rapidly, forcefully and passionately</i>   | Andante espressivo (72)          | Allegretto espressivo (72)                 | Allegretto       | Allegro risoluto (84)                     | Allegro Moderato (100-108)       |
| 6    | J     | Allegretto (144)         | Allegretto piacevole, quasi Andantino<br><i>With graceful movement, not rapidly</i>                                     | Allegretto (120)                 | Allegretto (138)                           | Andante con moto | Allegretto espressivo (104)               | Moderato (92-100)                |
| 7    | J     | Allegro (112)            | Allegro moderato ma deciso<br><i>Quite lively and with decision</i>   | Comodo                           | Andante con moto (69)                      | Andante          | Allegro deciso (84)                       | Andante con moto (60-69)         |
| 8    | J     | Vivace (144)             | Presto e leggero possibile<br><i>As rapidly and lightly as possible</i>   | Allegretto scherzando (104)      | Vivace (126)                               | Presto           | Vivace; brillante (120)                   | Vivace (112-120)                 |
| 9    | J     | Con spirito (116)        | Allegro non troppo, ma con spirito<br><i>Not too lively, yet with a swing</i>   | Andante (76)                     | Andantino con espressione (60)             | Andante          | Allegro moderato ed espressivo (72)       | Andante con espressione (52-60)  |
| 10   | J .   | Presto (152)             | Tempo di Giga. Vivacissimo e leggero<br><i>With great animation and a skipping touch</i>                                | Lento (92)                       | Allegro piacevole (100)                    | Vivace           | Vivace e brillante (116)                  | Allegro (96-108)                 |
| 11   | J     | Allegro Moderato (108)   | Moderato espressivo (il tocco dolce, ma pieno)<br><i>Quietly movemented and expressive (with a soft yet full touch)</i> | Moderato espressivo (♩ = 116)    | Moderato (80)                              | Andante con moto | Allegro molto moderato ed espressivo (76) | Moderato con espressione (50-60) |
| 12   | J .   | Allegro giocoso (84)     | Allegro vivace e brioso<br><i>With great animation and sweep</i>  | Allegro vivace (72)              | Vivace (76)                                | Vivace           | Allegro con brio (72)                     | Allegro (69-76)                  |
| 13   | J     | Allegro tranquillo (104) | Allegro giusto<br><i>Animated, the rhythm well marked</i>   | Allegro moderato                 | Allegro (116)                              | Moderato         | Allegro (108)                             | Allegro (104-112)                |
| 14   | J     | Moderato (88)            | Allegretto piacevole<br><i>Not too fast, with graceful and equalized movement</i>                                       | Allegretto grazioso (♩ = 120)    | Andante con moto (69)<br><i>lusingando</i> | Andante          | Andante con moto (69)                     | Andante con moto (52-56)         |
| 15   | J     | Allegro non troppo (104) | Moderato ma con spirito<br><i>Easily, yet with spontaneous movement</i>   | Allegro comodo (♩ = 126)         | Allegro commodo (96)                       | Allegretto       | Allegro moderato (92)                     | Allegro moderato (80-88)         |

## 2.4.4 Quadro N° 4: Indicações de Andamento das *Sinfonias*

| Sinf. | M. M. | 1904 Czerny <i>et al</i> | 1927 Busoni  | 1970 Bischoff                 | 1984 Jones | s.d. Mugellini                      | 1991 Palmer                 |
|-------|-------|--------------------------|--|-------------------------------|------------|-------------------------------------|-----------------------------|
| 1     | ♩     | Allegro moderato (96)    | Allegro deciso<br><i>Rapid and Flowing</i>                       | Allegro moderato (96)         | Moderato   | Allegro; non troppo (92)            | Allegretto (69-80)          |
| 2     | ♩ .   | Allegro vivace (100)     | Moderato con moto<br><i>Easily, but not too slowly</i>           | Andante con moto (60)         | Moderato   | Andante con moto (60)               | Andante con moto (60-76)    |
| 3     | ♩     | Allegro moderato (92)    | Allegretto<br><i>Briskly</i>                                     | Allegretto grazioso (76)      | Allegro    | Allegretto grazioso (80)            | Allegro Moderato (76-84)    |
| 4     | ♩     | Allegretto moderato (84) | Andante con moto<br><i>Rather slow and sustained</i>             | Andante mesto (56)            | Andante    | Andante con moto (63)               | Andante (56-63)             |
| 5     | ♩     | Allegro Moderato (100)   | Andante espressivo<br><i>Slow and expressively</i>               | Andante (52)                  | Andante    | Andante sostenuto (♩ = 96)          | Andante (40-44)             |
| 6     | ♩ .   | Allegro moderato (84)    | Allegro “alla Gigue”<br><i>Easy-flowing, legato</i>              | Allegro (101)                 | Allegretto | Allegro (126)                       | Allegro Moderato (84-92)    |
| 7     | ♩     | Lento moderato (88)      | Andante con moto<br><i>Expressive, easy-flowing</i>              | Andante molto espressivo (56) | Andante    | Andante molto espressivo (58)       | Andante (56-60)             |
| 8     | ♩     | Allegro moderato (92)    | Allegretto Vivace<br><i>Light and cheery</i>                     | Allegretto (80)               | Allegretto | Allegretto con brio (80)            | Allegretto (80-84)          |
| 9     | ♩     | Andante espressivo (69)  | Largo espressivo<br><i>With grave dignity</i>                    | Largo (50)                    | Adagio     | Largo con profonda espressione (50) | Largo (44-50)               |
| 10    | ♩     | Allegretto (100)         | Allegro deciso<br><i>Rapid and well marked</i>                   | Allegro (100)                 | Allegro    | Allegro giusto (96)                 | Allegro brillante (100-116) |
| 11    | ♩ .   | Allegretto Moderato (60) | Andantino con moto<br><i>Fairly fast, with rhythmical accent</i> | Andantino (46)                | Andante    | Allegretto grazioso (♩ = 160)       | Andante con moto (40-46)    |
| 12    | ♩     | Allegro (112)            | Allegro giusto<br><i>Quite fast, but easily</i>                  | Allegro (104)                 | Allegro    | Allegro non troppo, ma deciso (92)  | Allegro (92-108)            |
| 13    | ♩     | Allegretto (♩ = 60)      | Andante<br><i>Quiet and serious</i>                              | Andante penseroso (108)       | Andante    | Andante (120)                       | Allegretto (♩ = 56-60)      |
| 14    | ♩     | Andante con moto (66)    | Moderato<br><i>Moderately fast, clearly phrased</i>              | Allegretto (76)               | Moderato   | Allegro molto moderato (76)         | Andante con moto (60-76)    |
| 15    | ♩ .   | Allegro moderato (112)   | Moderato non troppo<br><i>Easily, but not too slowly</i>         | Allegro Vivace (100)          | Allegro    | Allegretto con spirito (84)         | Allegro vivace (96-100)     |

## 2.5 A Diversidade nas Edições e Gravações das *Invenções e Sinfonias*

### 2.5.1 Designação das *Invenções e Sinfonias* segundo os Autógrafos Originais

Como apresento no quadro comparativo n° 1, atrás referido, as *Invenções e Sinfonias* foram inicialmente designadas, no Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, respetivamente, por *Praeambula* e *Fantasias*. No Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, J. S.

Bach reorganiza as *Invenções e Sinfonias*, alterando a sua ordem e o nome das peças para *Inventionen und Sinfonien*.

### **2.5.2 Ordem das *Invenções e Sinfonias* segundo Diferentes Fontes**

Como exponho, ainda, no quadro nº 1, em ambos os Autógrafos, as tonalidades das *Invenções e Sinfonias* estão dispostas de forma paralela, o que significa que cada *Invenção* corresponde a uma *Sinfonia* na mesma tonalidade e com o mesmo número. No entanto, no Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, estão ordenadas de forma diatônica: primeiro ascendente, começando pelas tonalidades com menor número de acidentes, e depois descendente, por tonalidades. O mesmo não acontece no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, onde estão dispostas ascendentemente, sendo cada tonalidade maior natural seguida pela sua correspondente menor.

De todas as fontes das *Invenções e Sinfonias* analisadas neste projeto, só na Cópia Manuscrita de Gerber, de 1725, segundo Leisinger (2007: 84), e na gravação de Gould (1964) é que cada *Invenção* é seguida pela *Sinfonia* da mesma tonalidade. Mas, para além disso, Gould opta por uma ordem diferente das peças, assim como a edição de Litolff (1916), que também segue outra ordem das *Invenções*.

### **2.5.3 Indicações Diferentes de Tempo**

As *Invenções e Sinfonias*, assim como a maior parte da obra para teclado de J. S. Bach, não têm indicação de andamento nos Autógrafos originais, o que se reflete na diversidade de indicações de tempo encontradas não só nas edições, como o quadro nº 4 apresenta, mas também nas gravações analisadas, onde detetei bastantes contrastes de andamento entre gravações das mesmas peças.

### **2.5.4 Aspetos do Texto Musical já Ultrapassados**

Há vários aspetos do texto musical das *Invenções e Sinfonias*, em uso na época, que já caíram em desuso e por isso não são apresentados da mesma forma nas edições impressas analisadas. São disso exemplo: o uso das claves de dó em vez da clave de sol; o fato dos acidentes só serem válidos para a nota junto à qual estavam escritos; as alterações duplas, escritas através da repetição da alteração já registada na armação de clave.

Segundo Kirkpatrick, os poucos exemplos registados por J. S. Bach de dedilhações - *Applicatio* do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720; *Praembulum 9* (BWV 930), *Pequeno Prelúdio* em sol menor, que é incluído mais tarde no Autógrafo de 1720; e uma versão antiga do *Prelúdio e fuga 1* do 2º caderno do *Cravo bem Temperado*, que é publicado no volume XXXVI da edição *Bachgesellschaft* - revelam um estilo antigo de dedilhação habitual do séc. XVI ao final do séc. XVIII (Kirkpatrick, 1959: XIV, 20, 21).

J. S. Bach defendia o uso do polegar e a passagem do 4º sobre o 5º dedo. Busoni parece sugerir algo de semelhante quando aconselha o uso do polegar e do 5º dedo nas teclas pretas e, por exemplo, as seguintes sucessões de dedos em passagens diatónicas ascendentes: 3 4 3; 4 5 4; 4 5 3 4; 4 5 2 3 (Busoni, 1927: prefácio à primeira edição, sem referência de página).

## 2.5.5 Diferenças de Texto

### 2.5.5.1 Diferenças de Texto entre os Autógrafos Originais

Seguindo a numeração do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, a *Sinfonia 2* não consta do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, e só metade da *Sinfonia 3* é que faz parte do mesmo. Há várias peças a que foram acrescentados compassos, no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723: as *Invenções 7, 8 e 13* e a *Sinfonia 5*.

No Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, foram também alterados e/ou adicionados muitos ornamentos, por vezes quase na forma de escalas e arpejos, como por exemplo na *Invenção 11*.

Os ornamentos das *Invenções 3, 5, 9, 10 e 11*, assim como as tercinas e o arpejo do acorde final da *Invenção 1*, parecem ter sido acrescentados mais tarde ao Autógrafo de J. S. Bach, de 1723. A cópia mais antiga dessa versão será a Cópia Manuscrita de Kittel (1750) (Leisinger, 2007: XII). Mas, segundo Palmer, esta versão já consta da Cópia Manuscrita por um “Desconhecido Aluno de Bach” (entre 1723 e 1724) (Palmer, 1991: 20).

Note-se ainda que embora no Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, não haja ligaduras, o mesmo não acontece no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723.



### 2.5.5.2 Diferenças de Texto entre Fontes

De seguida, apresento alguns exemplos de diferenças de texto entre autógrafos, edições e gravações, que detetei e me parece importante referir, pois confirmam a existência de dúvidas quanto à leitura dos originais e a diferenças de interpretação dos mesmos. Alguns dos exemplos que se seguem estão mencionados nas edições analisadas de Palmer e de Bischoff.

#### 2.5.5.2.1 Exemplo N° 1

Na *Invenção 3*, segundo Palmer, o mordente dos compassos 3 e 45 é interpretado por algumas edições, como a *Bach-Gesellschaft*, de 1853 (que corresponde à edição de Becker), que apresenta a ligadura que precede o mordente como se fizesse parte do ornamento (Palmer, 1991: 5). No entanto, das fontes analisadas neste projeto não encontrei nenhuma que siga o exemplo da edição de Becker, em relação a este ornamento (Becker, 1970: 273, 274). Todas as outras fontes optam apenas pelo mordente, de acordo com os Autógrafos de J. S. Bach.

#### 2.5.5.2.2 Exemplo N° 2

Na *Invenção 6*, compasso 21, Busoni propõe o uso de pedal, de forma a manter o *legato* da voz superior, como explica em nota de rodapé (Busoni, 1927: 12). Note-se que esta é a única das edições analisadas, que tem indicações de pedal.



#### 2.5.5.2.3 Exemplo N° 3

Ainda na *Invenção 6*, compasso 42, Busoni sugere o uso de pedal (Busoni, 1927: 12).



#### 2.5.5.2.4 Exemplo N° 4

Na *Invenção 6*, compasso 30, a edição de Litolff, assim como os CDs de Gould, Nikolayeva, Serkin, Koroliov, Arrau, Leonhardt e Baumgratz, contrariamente às outras fontes analisadas neste projeto, incluindo os Autógrafos de J. S. Bach, optam por dó duplo sustenido, em vez de dó sustenido, na última nota da mão direita, do compasso. O dó duplo sustenido aparece em todas as fontes abordadas, no final do compasso seguinte, mas não neste (Litolff, 1916: 32; Gould, 1964: 17; Nikolayeva, 1977; Serkin, 1995: 6; Koroliov, 1999: 6; Arrau, 1945: 20; Leonhardt, 1974: 6; Baumgratz, 2002: 6).



#### 2.5.5.2.5 Exemplo N° 5

Na *Invenção 7*, compasso 16, a edição de Becker *et al* e Nikolayeva, no seu CD, contrariamente às outras fontes analisadas neste projeto, optam por ré sustenido, em vez de ré natural. No entanto, as edições de Bischoff e Palmer, consideram isso um erro, dado que não consta dos Autógrafos originais (Becker *et al*, 1970: 279; Nikolayeva, 1977: 7; Bischoff, 1970: 19; Palmer, 1991: 40).



#### 2.5.5.2.6 Exemplo N° 6

Na *Invenção 9*, compasso 9, das fontes analisadas, incluindo os Autógrafos originais, a edição de Bischoff e o CD de Leonhardt são as únicas que optam por ré bemol, em vez de ré bequardo, no último tempo da mão esquerda (Bischoff, 2000: 22; Leonhardt, 1974: 9).



### 2.5.5.2.7 Exemplo N° 7

Na *Invenção 11*, compasso 5, das fontes analisadas, incluindo o Autógrafo original de 1723, apenas as edições de Busoni e Bischoff, e os CDs de Gould e Leonhardt optam, na primeira semicolcheia do primeiro tempo, na mão direita, de acordo com o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, por si bemol, em vez de ré (Busoni, 1927: 22; Bischoff, 1970: 26; Gould, 1964: 9; Leonhardt, 1974: 11).



### 2.5.5.2.8 Exemplo N° 8

Na *Invenção 12*, compasso 18, das fontes analisadas, incluindo o Autógrafo original de 1723, apenas a edição de Bischoff e os CDs de Gould, Nikolayeva, Landowska e Leonhardt optam, na última semicolcheia do segundo tempo, na mão direita, de acordo com o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, por dó sustenido, em vez de fá sustenido (Bischoff, 1970: 29; Gould, 1964: 21; Nikolayeva, 1977: 12; Landowska, 1957: 12; Leonhardt, 1974: 12).

Nos seus CDs, Ciccolini, Schiff e Koroliov optam por mi, em vez de fá sustenido (Ciccolini, 1963: 12; Schiff, 1985: 12; Koroliov, 1999: 12) No entanto, esta alternativa não encontrei em mais nenhuma edição.



### 2.5.5.2.9 Exemplo N° 9

Na *Invenção 14*, compasso 9, das fontes analisadas, incluindo o Autógrafo original de 1723, apenas as edições de Litolff, Busoni, Bischoff e Mugellini, e os CDs de Gould, Nikolayeva e Leonhardt é que optam, na última nota da mão direita, de acordo com o Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, por ré, em vez de lá (Litolff, 1916: 28; Busoni, 1927: 28; Bischoff, 1970: 32; e Mugellini, 1985: 44; Gould, 1964: 7; Nikolayeva, 1977: 14; Leonhardt, 1974: 14).



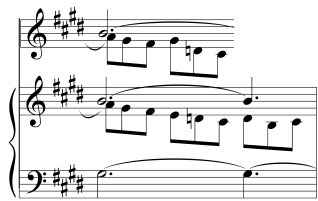
### 2.5.5.2.10 Exemplo N° 10

Na *Sinfonia 6*, compasso 36, contrariamente às outras edições analisadas, incluindo os Autógrafos originais, as edições de Czerny e de Czerny *et al* optam por mi em vez de dó, na primeira nota da voz superior. Nicolaeva, no seu CD, faz a mesma opção (Czerny *et al*, 1904: 43; Czerny, sem data referenciada: 13; Nicolaeva, 1977: 21).



### 2.5.5.2.11 Exemplo N° 11

Ainda na *Sinfonia 6*, compasso 26, Hewitt, no seu CD, opta por sol sustenido, em vez de mi, na primeira colcheia do segundo tempo da voz intermédia, ao contrário de todas as outras fontes analisadas (Hewitt, 1994: 22).



#### 2.5.5.2.12 Exemplo N° 12

Na *Sinfonia 9*, compasso 13, as edições de Becker, Mugellini e Czerny e o CD de Nicolaeva optam por sol bemol em vez de sol natural, no segundo tempo da voz superior, ao contrário dos Autógrafos originais e das outras edições analisadas. Segundo Bischoff isso é um erro (Becker *et al*, 1970: 300; Mugellini, sem data referenciada: 27; Bischoff, 2000: 52; Czerny, sem data referenciada: 18; Nicolaeva, 1977: 24)



#### 2.5.5.2.13 Exemplo N° 13

Na *Sinfonia 9*, na voz inferior, a partir da última colcheia do compasso 32, o CD de Hewitt é a única das fontes analisadas que dobra as notas todas à oitava. Schiff dobra apenas os últimos dós dos compassos 32 e 34, e os primeiros fás dos compassos 33 e 35 (Hewitt, 1994: 25; Schiff, 1985: 24).

#### 2.5.5.2.14 Exemplo N° 14

Na *Sinfonia 13*, compasso 7, as edições de Busoni, Becker, Dadelsen e Leisinger, e os CDs de Ciccolini e Gould, de acordo com o Autógrafo de 1723, não apresentam ornamentos (Busoni, 1927: 66; Becker, 1970: 308; Dadelsen, 2005: 60; e Leisinger, 2007: 58; Ciccolini, 1963: 28; Gould, 1966: 20).

No entanto, as edições de Jones e Landshoff, e a Cópia Manuscrita de Gerber, como consta da edição de Leisinger, assim como Hewitt e Landowska, nos seu CDs, optam por dois trilos, como abaixo indicado, no ré sustenido da voz superior e no fá sustenido da voz intermédia. Note-se que Landowska não executa os dois trilos ao mesmo tempo: executa primeiro o da voz superior, no segundo tempo do compasso, juntamente com a

segunda colcheia do baixo; de seguida o da voz intermédia, juntamente com a última colcheia do baixo, no terceiro tempo (Jones, 1984: 68; Landshoff, 2000: 58; Leisinger, 2007: 76; Hewitt, 1994: 29; Landowska, 1957: 21).

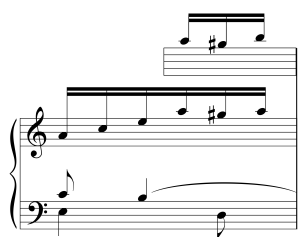
As outras fontes analisadas indicam apenas um trilo:

- no ré sustenido, como as edições de Czerny *et al*, Mugellini e Czerny, assim como Nikolayeva, Schiff, Serkin, Koroliiov, Leonhardt e Baumgratz, nos seu CDs (Czerny *et al*, sem data referenciada: 56; Mugellini, sem data referenciada: 38; Czerny, sem data referenciada: 26; Nikolayeva, 1977: 28; Schiff, 1985: 28; Serkin, 1995: 28; Koroliiov, 1999: 28; Leonhardt, 1974: 28; Baumgratz, 2002:);
- ou no fá sustenido, como as restantes fontes analisadas, de acordo com o Autógrafo de 1720.



#### 2.5.5.2.15 Exemplo N° 15

Também na *Sinfonia 13*, compasso 51, as edições de Czerny *et al*, Henle e Czerny, assim como Ciccolini e Nikolayeva, nos seus CDs, ao contrário das outras fontes analisadas, que seguem os dois Autógrafos originais, na última semicolcheia da voz superior, optam por lá em vez de si (Czerny *et al*, 1904: 57; G. Henle, 1978: 29; Czerny, sem data referenciada: 27; Ciccolini, 1963: 28; Nikolayeva, 1977).



#### 2.5.5.2.16 Exemplo N° 16

Na *Sinfonia 14*, compasso 1, contrariamente às outras fontes analisadas, incluindo os Autógrafos originais, a edições de Czerny *et al* e Czerny optam por escrever um ritmo diferente, de galope, em vez de duas colcheias seguidas, no quarto tempo da voz superior,

como abaixo indicado. Nicolayeva, no seu CD, faz a mesma opção (Czerny *et al*, 1904: 14; Czerny, sem data referenciada: 28; Nicolayeva, 1977).



#### 2.5.5.2.17 Exemplo N° 17

Na *Sinfonia 15*, compasso 29, ao contrário de todas as outras fontes analisadas, incluindo os Autógrafos originais, Schiff, no seu CD, opta por dó sustenido, em vez de mi, no terceiro tempo da voz superior (Schiff, 1985: 30).



#### 2.5.6 Síntese das Fontes

Segundo Landshoff, a edição *Bach-Gesellschaft* das *Invenções e Sinfonias*, entre outras obras de J. S. Bach, comete erros de texto, que estarão relacionados com a existência de dúvidas polêmicas quanto às diferenças entre cópias manuscritas do mesmo texto. Por sua vez, a edição *Bach-Gesellschaft* irá provocar uma série de erros e falhas em várias edições de Bach posteriores. Nesse contexto, impunha-se a urgente revisão do texto, baseada principalmente nos autógrafos originais (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página). Foi essa, como refere Landshoff, a razão que impulsionou a realização da sua edição.

O trabalho de análise comparativa entre as diversas fontes das *Invenções e Sinfonias* aqui analisadas veio confirmar a existência de bastantes diferenças de texto, entre elas. Todas as fontes, à exceção das duas edições do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, se baseiam fundamentalmente no Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, procurando respeitar o seu conteúdo, minuciosamente. No entanto, o fato de haver bastantes diferenças entre os dois Autógrafos originais e a falta de nitidez dos mesmos, suscitam a existência de

opiniões divergentes quanto à sua leitura, que se refletem nas diferenças de texto e de interpretação entre as fontes e, conseqüentemente, noutras interpretações da obra. Algumas das diferenças detetadas são referidas no ponto 2.5.5.2. Outras estão presentes nos quadros atrás apresentados.

Apesar dos estudos já realizados sobre a obra e os seus manuscritos, por estudiosos, editores e intérpretes, continua a haver discussão em torno de questões de interpretação do texto.

Os estudos são geralmente baseados, não só nos Autógrafos de J. S. Bach, mas também noutros manuscritos, edições e estudos já realizados sobre a mesma e sobre o compositor. Todo esse cruzamento de dados a que se pode ter acesso, influencia a construção pessoal da interpretação, levando o editor, intérprete ou estudioso, a tomar opções que fazem com que o resultado final seja sempre um pouco diferente de qualquer outro, único.

De fato, as opções de interpretação são bastante diversas. As versões escolhidas das peças nem sempre são as mesmas, nomeadamente da *Invenção 1* e da *Sinfonia 5*. As opções de leitura do texto também são, por vezes, muito diferentes, chegando a apresentar notas e ritmos distintos, entre outras diferenças, como refiro no ponto 2.5.5.2.

A quantidade de ornamentos acrescentados e a forma de os executar, assim como os andamentos e *nuances* de pulsação, as indicações de expressão nas edições, os contrastes de articulação e de dinâmica, o uso ou não do pedal, o prolongamento de algumas notas mais curtas para além da sua duração, em algumas gravações, encurtando as pausas que se seguem, mas sem afetar a pulsação, e outros recursos de expressão são explorados com mais ou menos intensidade, de forma particular, por cada intérprete e ou editor. Todas as gravações me parecem desenhar a polifonia com clareza, mas de formas bem diferentes, usando, por exemplo, mais ou menos contrastes de articulação e de dinâmica, no mesmo motivo melódico.

Das edições abordadas, só as de Busoni e de Mugellini é que apresentam a análise formal detalhada das peças, incluindo a sua divisão em partes, que a de Litolff também contém (Busoni, 1927; Mugellini, 1985 e sem referência de data; Litolff, 1916).

A diversidade de indicações editoriais de expressão, como as notas de fraseado, articulação, dinâmica e tempo apresentadas por algumas das edições analisadas, como as de Busoni, Mugellini e Palmer (Busoni, 1927; Mugellini, 1985 e sem data referenciada;



Palmer, 1991), devem ser encaradas como sugestões que o intérprete pode ou não ter em conta.

Aliás, Busoni realça isso mesmo, quando aconselha o estudante a não seguir à risca as suas interpretações mas sim a orientar-se pelas suas sugestões. Admite haver mais do que uma possível boa interpretação de algumas *Sinfonias*. Acrescenta ainda que, embora tenha tomado a decisão de não fazer alterações nesta edição, em relação à anterior, há várias opções de interpretação que, desta vez, faria de forma diferente, dando alguns exemplos, como o de acrescentar uma ligadura da primeira para a segunda nota do primeiro motivo melódico da *Sinfonia 15* (Busoni, 1927: prefácio à segunda edição; sem referência de página).

Por exemplo, a *Invenção 10*, é interpretada, por vezes em *legato*, outras em *non-legato*. O resultado pode ter tanta qualidade em ambos os casos. Como diz Hermann Keller (1885-1967), “Há (...) por regra, apenas uma possibilidade refletida de fraseado, mas existem diversas possibilidades de articulação.” (Keller, 2011: 4)<sup>12</sup>

Também Rudolf Serkin (1903-1991) parece concordar com esta ideia quando refere, a propósito da interpretação de Bach: “Isso é o que há de maravilhoso em Bach. Ele pode ser executado de muitas formas diferentes e ainda soar bem.” (Dean Elder, 1989: 61)<sup>13</sup>

### 3 Instrumentos e Interpretação

#### 3.1 Instrumentos

Para que instrumentos terão sido escritas as *Invenções e Sinfonias*: órgão, cravo, clavicórdio e/ou piano?

Segundo Kirkpatrick, só há uma referência no Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, numa peça de J. C. Richter, que identifica o instrumento para o qual foi composta a peça, que é, nesse caso, o cravo. Nos Autógrafos de J. S. Bach de 1720 e de 1723 não há mais nenhum indicador da preferência de nenhum instrumento de teclado, mesmo do cravo ou

---

<sup>12</sup> There is (...) as a rule only one possible, thoughtful phrasing, but there are several possibilities of articulation. (Keller, 2011: 4)

<sup>13</sup> That’s the wonderful thing with Bach. He can be played in so many different ways and still sound right. (Dean Elder, 1989: 61)

do clavicórdio. Os dois corais são as únicas peças que nos fazem lembrar o órgão, embora pudessem ser interpretadas em qualquer instrumento de tecla (Kirkpatrick, 1959: XIV).

Segundo Forkel, J. S. Bach gostava mais de tocar no clavicórdio do que no cravo. Considerava-o o melhor instrumento para estudo e para momentos musicais privados, o mais adequado à expressão dos seus pensamentos, por permitir uma maior variedade de diferença de sons. Por ser musicalmente flexível, achava-o um instrumento superior ao cravo ou ao pianoforte, que era ainda incipiente (Forkel, 1920: 58, 59).

As *Invenções e Sinfonias* podem ser bem interpretadas em qualquer dos instrumentos acima referenciados. O resultado obviamente terá uma cor bem diferente, em virtude não só da interpretação pessoal do executante, mas também da sonoridade própria de cada instrumento e, claro, da forma como é explorado.

O teclado do cravo não permite realizar contrastes de dinâmica através do toque, como no piano e no clavicórdio, dado que as suas cordas são beliscadas em vez de percutidas. Mas no cravo, e também no órgão, é possível produzir contrastes através das mudanças de registo.

Todos estes instrumentos têm recursos próprios que os caracterizam de formas diferentes. No entanto, qualquer um deles se pode considerar adequado à interpretação das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach. Como diz Badura-Skoda, “O próprio Bach arranhou as suas obras para todo o género de instrumentos, sem ter em consideração a sonoridade original. Afinal não era o instrumento ou a voz que ele considerava importante, mas o espírito que inspirava o instrumentista ou cantor.” (Badura-Skoda, 2005: 176) <sup>14</sup>

Também Rosalyn Tureck (1913-2003) vai de encontro à mesma ideia, quando afirma: “(...) a música de Bach pode ser interpretada em todos os instrumentos merecedores dessa honra, desde que o saber e mestria transportados para a *performance* sejam equivalentes ao alto nível da sua arte.” (Tureck, 1962: 92) <sup>15</sup>

Mas as opiniões divergem quanto à interpretação de J. S. Bach no piano moderno. Há quem a desaconselhe, como é o caso de Arrau, embora tenha interpretado, no piano, inúmeras obras de Bach. Arrau diz, então: “Depois de ter estudado por muito tempo e intensivamente a música de Bach, cheguei à conclusão que tocar essa música num piano

---

<sup>14</sup> Bach himself adapted his works for all sorts of instruments, without taking into account the original sonority. In the end it was not the instrument or the voice that he considered importante, but the spirit that infused the player or singer. (Badura-Skoda, 2005: 176)

<sup>15</sup> (...)Bach’s music can be performed on all instruments worthy of this honour, provided the scholarship and artistry brought to performance are equal to the high level of his art. (Tureck, 1962: 92)

moderno reveste-a de uma dimensão que não lhe convém, que já não corresponde à sua personalidade.” (Meyer-Josten, 1989: 23) <sup>16</sup>

Busoni, pelo contrário, defende não só a interpretação de J. S. Bach no piano moderno, como também a exploração dos seus recursos próprios. É o caso do pedal, que defende que seja usado com moderação, e de outras possibilidades sonoras deste instrumento, cujo uso sugere na sua edição. Busoni diz, sobre a *Invenção 12*:

“A forte e rigorosa cadência dos motivos e trilos, ao mesmo tempo que se respeita sempre a máxima pureza de som, permite um certo brilho moderno, justificado pela maior amplitude do piano de cauda dos nossos dias. O carácter virtuoso da obra, desde que a infalibilidade técnica seja assegurada, permite mesmo o uso moderado do pedal.” (Busoni, 1927: 24) <sup>17</sup>

Mas é de realçar que das edições abordadas, só a de Busoni é que tem indicações de pedal, embora apenas nas *Invenções 6 e 12* e na *Sinfonia 5*, onde sugere o uso do pedal com as semi-colcheias do baixo *ostinato*, ao longo de toda a peça (Busoni, 1927).

Também Badura-Skoda e Tureck defendem o uso do pedal, na interpretação de J. S. Bach, no piano. A esse respeito, Badura-Skoda menciona até a possibilidade de tentar imitar, no piano, algumas sonoridades características do cravo:

“(…) O som de um bom cravo antigo era muito parecido com o do piano moderno, quando o pianista usa o pedal discretamente. O pedal é o registo próprio do piano moderno, e com a sua ajuda, sons mágicos podem ser evocados. É a única forma que o piano tem de substituir os inúmeros registos dos cravos.” (Badura-Skoda, 1993: 175, 176)

<sup>18</sup>

Tureck refere várias situações em que o pedal pode ser útil, não só para conseguir alcançar o efeito de legato, onde isso não é possível de outra forma, mas mesmo como meio de melhorar a qualidade de som. (Tureck, 1960: 10)

---

<sup>16</sup> Après avoir longtemps et intensivement étudié la musique de Bach, j’en suis arrivé à la certitude que jouer cette musique sur un piano moderne revient à la revêtir d’une dimension qui ne lui convient pas, qui ne correspond plus à sa personnalité. (Meyer-Josten, 1989: 23)

<sup>17</sup> The pithy and robust *rolling off* of the figures and trills, while always observing the utmost clarity, makes permissible a certain modern brilliancy, justified by the greater amplitude of the grand piano of our day. The virtuoso character of the composition, once technical infallibility is assured, even allows of a moderate employ of the pedal. (Busoni, 1927: 24)

<sup>18</sup> (...) the sound of a good early harpsichord was very similar to that of a modern piano when the pianist makes a discreet use of the pedal. The pedal is de *stop* peculiar to the modern piano, and with its help magical sounds can be evoked. It is the piano’s only substitute for the harpsichord’s many *stops*. (Badura-Skoda, 1993: 175, 176)

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1805-1847), acerca da interpretação dos arpejos da *Fantasia Cromática*, menciona o uso do pedal, para além de contrastes de dinâmica, do piano ao fortíssimo, de dobrar as notas do baixo e de realçar algumas notas (Mendelssohn-Bartholdy, 2006: 200).

Há ainda quem considere o piano adequado à música de Bach, mas desaconselhe totalmente o uso do pedal, como é o caso de Hewitt, quando afirma, a propósito da música de Bach, no folheto do seu CD: “O piano parece-me ser o instrumento ideal para esta música – desde que nos mantenhamos afastados do pedal! É admiravelmente apropriado para realçar as diferentes vozes (...)” (Hewitt, 1994: 2) <sup>19</sup>

Também Leisinger vai de encontro à mesma opinião quando diz: (...) o uso frequente de mudanças harmónicas e de notas de passagem, proíbe em grande parte o uso de pedal no piano moderno. (Leisinger, 2007: XV) <sup>20</sup>

Na sua edição, Palmer desaconselha o uso de pedal. Admite, porém, o uso da surdina, mas com precaução (Palmer, 1991: 15).

### 3.2 Edição Didática versus Performance

O que é que deve caracterizar uma boa edição? A mais aconselhável para os alunos também será a melhor para um pianista formado ou outro intérprete profissional?

“(...) inúmeras edições didáticas, uma trapalhada de sinais, a maior parte instruções arbitrárias para o andamento, a execução dos adornos, a dinâmica, o fraseado e a articulação, carregou e sufocou mais e mais, com o tempo, o texto do pequeno Bach.” (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página) <sup>21</sup> É assim que Landshoff descreve a forma como muitas edições didáticas enchem as partituras de Bach com notas editoriais em excesso e desadequadas. E acrescenta, ainda:

(...) o executante continuamente apoiado em andadeiras, ocupado com a obediência aos sinais que confundem, e sobretudo o principiante, (...) é distraído de procurar compreender o

---

<sup>19</sup> The piano seems to me to be the ideal instrument for this music – as long as one stays away from the sustaining pedal! It is admirably suited to bringing out the different voices (...) (Hewitt, 1994: 2)

<sup>20</sup> (...) the frequent use of harmonic changes and passing notes largely prohibits use of the pedal on the modern piano. (Leisinger, 2007: XV)

<sup>21</sup> (...) zahlreichen “instruktiven” Ausgaben ein Wust von Bezeichnungen, von meist willkürlichen Vorschriften für die Temponahme, die Ausführung der Verzierungen, der Dynamik, Phrasierung und Artikulation den Bachschen Text im Laufe der Zeit mehr und mehr belastet und überwuchert hat. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)

organismo vivo da música e de investigar os fatos conforme a sua evolução, levado para a execução mecânica, para a exclusão de toda a emoção pessoal e, assim, educado diretamente para a dependência sem iniciativa. Impõe-se (...) a exigência de depuração das edições populares e o restabelecimento do texto de música do pequeno Bach na sua forma original. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página) <sup>22</sup>

Segundo Landshoff, o estudante não é incentivado a ter uma postura dinâmica, em busca de mais conhecimento sobre a música, as suas origens, desenvolvimento e o que a envolve. Pelo contrário, é levado a agir de forma mecanizada, seguindo as indicações que lhe são dadas, sem pensar sobre as mesmas. Nessa perspectiva, não é estimulado a analisar a obra que está a interpretar, a refletir sobre a mesma e a tomar opções próprias de interpretação, permitindo que a sua sensibilidade própria afete e conduza todo esse processo.

Landshoff explica, assim, as consequências que advêm da existência de demasiados sinais nas partituras, defendendo vivamente o uso de partituras na forma original, ou seja, de acordo com os autógrafos originais, sem quaisquer notas editoriais.

De fato, o excesso de informação, junto das partituras, pode torná-las menos claras, em vez de facilitar a leitura aos intérpretes, especialmente no caso de alunos. Estes podem ser mais vulneráveis e deixar-se influenciar e limitar demasiado pelas instruções que lhes são dadas, acomodando-se à preguiça de pensar.

### **3.3 Formas de Abordagem duma Obra Antiga e Condições para uma Boa Interpretação**

Há várias formas de abordagem duma obra antiga que podem ser consideradas corretas, desde que respeitem criteriosamente o texto e aquela que se pressupõe ser a intenção do compositor.

Aquela que está ligada ao ressurgimento da música antiga, visa recriar com precisão uma *performance* histórica. É inspirada, como diz Landshoff, pelo “(...) desejo de

---

<sup>22</sup> (...) der beständig am Gängelband gehaltene, mit dem Befolgen der vielen verwirrenden Zeichen vollauf beschäftigte Ausführende und zumal der Anfänger wird von dem wichtigsten Teil seiner Aufgabe, sich in den lebendigen Organismus der Musik einzufühlen und den Geschehnissen bei ihrem Ablauf nachzuspüren, abgelenkt, zu mechanischem Abspielen, zum Ausschalten jeder eigenen Regung verführt und so zur Unselbstständigkeit geradezu erzogen. Daher ist (...) die Forderung nach Reinigung der volkstümlichen Ausgaben und Wiederherstellung des Bachschens Notentextes in seiner originalen Gestalt immer dringender erhoben worden. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)

restituir também à velha música a ideia do som original (...)” (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)<sup>23</sup> através da utilização de instrumentos da época. Estes voltam a ser reproduzidos, em série, de forma a responder à procura provocada por este movimento. Os instrumentos antigos, por vezes, são modificados no sentido de ultrapassar as dificuldades de execução que lhes são inerentes. Noutras situações, a busca da reprodução exata da interpretação histórica pode levar o intérprete a realçar as imperfeições dos instrumentos da época.

Há outra abordagem que procura reproduzir nos instrumentos modernos um som semelhante ao dos instrumentos antigos, aplicando, na medida do possível, técnicas de execução da época e tendo o cuidado de não utilizar todos os recursos do instrumento moderno ou usando-os com moderação. Kirkpatrick diz, a propósito do que designa por “(...) *performances ‘tradicionais’*. Nessas actuações, o intérprete produz uma sequência de sons bonitos e evita tocar demasiado forte, porque poderia ser considerado *não-bachiano*, nem sequer dobra qualquer oitava, porque poderia ser considerado ‘fora de estilo’.” (Kirkpatrick, 1984: 125, 126)<sup>24</sup> Este género de interpretação é comum no piano, quando se procura alcançar com este instrumento, um som parecido com o de outros instrumentos de teclado da época de J. S. Bach, como o cravo ou o clavicórdio.

Há ainda outra abordagem que usa abertamente recursos modernos, procurando adaptar a obra de arte ao presente, embora sem querer pôr em causa a intenção do compositor. É o caso da interpretação no piano moderno que usa, com ou sem restrições, todas as suas potencialidades como a profundidade do som, a capacidade de produzir sons muito diferentes mediante o peso, a rapidez do ataque ou o tipo de articulação, e a possibilidade de o prolongar, sem recurso a ornamentos, com ou sem a ajuda do pedal.

No entanto, qualquer destas hipóteses pode resultar numa interpretação válida e interessante musicalmente. Mas, para isso, convém encontrar um equilíbrio entre os vários aspetos que caracterizam a obra que se interpreta, os meios que se escolhem ou têm ao dispor para o fazer, as opções de expressão que se fazem e a sensibilidade e espontaneidade do artista.

---

<sup>23</sup> (...) Sie verdanken ihre Auferstehung zunächst dem Wunsche, der alten Musik auch ihr originales Klangbild zurückzugeben(...) (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)

<sup>24</sup> (...) ‘traditional’ performances. In such performances the player emits a series of pretty sounds and refrains from playing too loudly because it might be considered unBachish, nor does he double any octaves because it might be considered ‘not in style.’ (Kirkpatrick, 1984: 125, 126)

Para se alcançar uma boa *performance* musical não basta, pois, o rigor histórico e ou acadêmico, o conhecimento profundo do estilo e da obra do compositor e das práticas de *performance* da época. Mstislav Rostropovich (1927-2007), no seu DVD comentado das *Suites* de Bach, vai de encontro à mesma ideia, quando diz: “(...) penso que o mais difícil de alcançar na interpretação de Bach é o equilíbrio necessário entre sentimentos humanos, a sensibilidade que indubitavelmente Bach possuía, e o aspeto sério e profundo da interpretação. (...) Mas não se pode separar automaticamente a sensibilidade própria, da música. (Rostropovich, 2004: 8’17) <sup>25</sup>

Em suma, é preciso aliar à boa prática de aprofundar conhecimentos sobre a obra a interpretar, a expressividade e a capacidade de transmitir emoções. Mas a interpretação de qualquer obra não deve ser feita à custa da distorção da ideia original, mas sim do respeito por esta, ao mesmo tempo que se comunica, através dela, algo de novo que o intérprete transmite.

#### 4 Interpretação do Texto

Bach apresenta, com as *Invenções*, um modelo inteiramente novo, da maior importância artística e histórica. A maneira como aqui, do embrião de um pequeno motivo de poucos sons, brota um tema, como este é voltado de trás para diante, através da divisão e da reorganização e é conduzido sob o culto de todas as artes do contraponto até a sua substância se esvaziar para todos os lados e o todo se arredondar para um andamento musical de equilíbrio perfeito de todas as partes, é a revelação e a força mais característica de Bach. A música instrumental até à atualidade continua subordinada a esta arte do desdobramento orgânico-motivista. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página) <sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> (...)I think the hardest thing to achieve in interpreting Bach is the necessary equilibrium between human feelings, the heart which undoubtedly Bach possessed, and the serious and profound aspect of interpretation. (...) But you can't automatically disengage your heart from the music. (Rostropovich, 2004: 8’17)

<sup>26</sup> (...) stellt Bach mit den Inventionen einen durchaus neuen Typus von gleich großer künstlerischer wie geichtlicher Bedeutung. Die Art wie hier aus der Keimzelle eines kleines Motivs von wenigen Tönen ein Thema herauswächst, wie es hin= und hergewendet, durch Teilung und Umbildung und unter Heranziehung aller Künste des Kontrapunktes durchgeführt wird, bis sein Gehalt nach allen Seiten hin ausgeschöpft ist und das Ganze sich zu einem Musiksatz von vollkommener Ausgelichenheit aller Teile abrundet, ist Bach eigenste Entdeckung und Leistung. Dieser Kunst der organisch=motivischen Entwicklung ist die Instrumentalmusik bis auf den heutigen Tag verpflichtet geblieben. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)

Landshoff, aqui, parece-me resumir a criação de J. S. Bach, com as *Invenções*, ao introduzir uma forma inédita de explorar o contraponto, que irá ter repercussões enormes na música instrumental, que ainda hoje procura seguir esse modelo.

#### 4.1 Objetivo Didático

Wilhelm Friedemann Bach, filho mais velho de J. S. Bach, tinha 9 anos de idade, quando, em 1720, o *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* foi preparado pelo seu pai para complementar a sua aprendizagem musical, nomeadamente: na arte de interpretação no teclado, de forma *cantabile*, e de improvisação; na introdução à composição; e na capacidade de executar e também de acrescentar ornamentos; apresentando ainda bases de teoria musical.

O título de *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* e a forma como está estruturado confirmam a intenção de J. S. Bach ao elaborar este livro, como refiro no capítulo 2.2.1. A introdução do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, das *Invenções e Sinfonias*, também não deixa dúvidas quanto aos seus fins pedagógicos.

Algumas das peças do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, não estão terminadas. Na sua edição, Kirkpatrick, menciona a possibilidade de o fato de algumas peças escritas pelo filho terem sido deixadas incompletas, com uma página em branco, poder ter tido origem na ideia de improvisar a restante parte das peças (Kirkpatrick, 1959: XVI).

Mas, ainda segundo Kirkpatrick, não é Wilhelm Friedemann Bach que terá um papel mais relevante na passagem da tradição pedagógica do seu pai para as gerações futuras, mas sim o irmão, C. P. E. Bach, nomeadamente através do seu livro *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Kirkpatrick, 1959: XVIII).

Busoni alerta para o fato de o uso das *Invenções e Sinfonias* no ensino ser muitas vezes mal orientado, na medida em que as peças são abordadas de forma superficial, como se fossem exercícios, sem se realizar uma análise estrutural, imprescindível para o entendimento da obra e do compositor e para o desenvolvimento da musicalidade do aluno. Sublinha ainda que apenas uma seleção das *Invenções e Sinfonias* é geralmente usada no ensino, sendo frequentemente utilizadas más edições, com notas editoriais de expressão e de ornamentos que fazem com que o estudante tenha ainda mais dificuldade em entender o compositor e a obra. Conclui, reafirmando a intenção de, com esta edição, ajudar a fazer



entender o objetivo de Bach de desenvolver, no aprendiz, aptidões de composição com o estudo desta obra (Busoni, 1927: sem referência de página).

Em relação à utilização das *Invenções e Sinfonias* para fins pedagógicos parece-me importante alertar para a necessidade de o aluno que vai estudar qualquer uma destas peças já ter feito formação suficiente que lhe permita entender e executar obras deste grau de dificuldade. A esse respeito, Landowska é bem clara quando questiona: “Porque é que, hoje em dia, se vêem as *Invenções e Sinfonias* – estas obras-primas que requerem uma educação mental, auditiva e digital – nas mãos de iniciantes, frequentemente muito dotados, mas sempre ignorantes? (...) Elas não deviam ser relegadas, como são frequentemente, para classes de principiantes, juntamente com a *Grand Vélocité* de Czerny. (Landowska, 1964: 171) <sup>27</sup> De fato, a maturidade musical parece-me imprescindível para a compreensão da obra a executar.

Mas, acima do seu valor didático, está a importância artística de *Inventionen und Sinfonien*. O seu modesto volume contém uma tal abundância de ideias brilhantes, a sua riqueza em combinações de contraponto e a delicadeza natural da sua linguagem de som, livre de toda a expressão supérflua, são de tal singularidade que esta pequena obra-prima, apesar da idade de mais de 200 anos, não perdeu nada da frescura e da vitalidade do seu efeito e também o hábil mestre regressa sempre de novo a esta fonte de energia eternamente jovem. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página) <sup>28</sup>

Com estas palavras, Landshoff frisa, claramente, a relevância das *Invenções e Sinfonias*, como uma obra-prima intemporal, cujo valor artístico é de longe superior ao seu valor didático.

---

<sup>27</sup> Why do we see today the Inventions and Sinfonias – these masterpieces which require a culture of the mind, of the ears, and of the fingers – in the hands of beginners, often very gifted, but always ignorant? (...) They should not be relegated, as they too often are, to beginners’ classes, alongside the *Grand Vélocité* of Czerny. (Landowska, 1964: 171)

<sup>28</sup> Hoch aber über ihrem erzieherischen Wert steht die künstlerische Bedeutung der Inventionen und Sinfonien. Ihr bescheidener Umfang birgt eine derartige Fülle geistvoller Einfälle, ihr Reichtum an kontrapunktischen Kombinationen und die von jeder überflüssigen Wendung freie Geschliffenheit ihrer Tonsprache sind von solcher Einzigartigkeit daß diese kleinen Masterwerke trotz ihres Alters von mehr als 200 Jahren nichts von der Frische und Lebendigkeit ihrer Wirkung eingebüßt haben und auch der fertige Meister stets aufs neue zu dieser ewig jungen Kraftquelle zurückkehrt. (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página)

## 4.2 Escrita, Autoria das Peças

Na maioria das peças do *facsimile* do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, o nome do autor não está claramente registrado. No entanto, Kirkpatrick menciona, no prefácio da sua edição deste autógrafo, a autoria das *Invenções e Sinfonias*, segundo Plath (Kirkpatrick, 1959: XVII).

Plath, na preparação da sua edição impressa do Autógrafo de J. S. Bach, de 1720, procurou identificar os autores das várias peças através do estudo da letra ou dos autógrafos nelas registados. Nessa edição, Plath escreveu o nome de J. S. Bach em todas as partituras das *Invenções e Sinfonias*. Noutras obras escreveu os nomes de J. S. Bach, W. Fr. Bach, W. Fr. e J. S. Bach, J. C. Richter (uma peça), G. Ph. Telemann (uma peça) e G. H. Stölzel (uma peça). Em alguns casos consta um ponto de interrogação junto ao nome dos compositores. Não apresenta a autoria de duas pequenas peças (Plath, 1962).

No entanto, essa informação é contraditória. Segundo Plath, na sua edição crítica do mesmo Autógrafo, a autoria das *Invenções e Sinfonias* será a seguinte:

- J. S. Bach: *Invenções 1 a 6, 9, 11, 12 e 14*; e todas as *Sinfonias*;
- W. F. Bach, sob a supervisão do pai: *Invenções 7, 8, 10, 13 e 15* (Plath, 1963: 50 a 53).

Por outro lado, segundo Palmer, as *Invenções 1 e 4* terão sido escritas por W. F. Bach, com correções por J. S. Bach (Palmer, 1991: 3).

Segundo Kirkpatrick, na sua edição em *facsimile* do Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, este foi integralmente escrito por J. S. Bach (Kirkpatrick, sem data e sem página referenciada).

## 4.3 As *Invenções*, um Ciclo?

Segundo Leisinger, as *Invenções e Sinfonias* não constituem um ciclo, mas apenas uma coletânea de peças. Bach não esperava uma execução integral das 15 ou 30 peças. O fato da ordem das peças ser diferente nos Autógrafos originais do compositor é disso indício. (Leisinger, 2007: XII)

No entanto, Landowska não parece partilhar a mesma opinião quando diz: “Na interpretação das *Invenções* de Bach, tentei criar uma só e vasta peça, porque derivam umas das outras, mesmo onde existe contraste.” (Landowska, 1964: 171)<sup>29</sup>

Neste sentido, embora estas peças possam não ter sido pensadas para constituir um ou dois ciclos, o que afirma Leisinger, elas acabam por se unificar num todo, dada a relação entre elas, como diz Landowska.

#### 4.4 Tonalidades e Temperamento

J. S. Bach escreve as *Invenções e Sinfonias* em apenas quinze tonalidades, cujas armações de clave não ultrapassam os quatro bemóis ou sustenidos. Estas, segundo Palmer, seriam as mais usadas na época, por serem mais compatíveis com o sistema de temperamento mais usual então. Este é hoje conhecido por temperamento *meantone*. Neste, os sustenidos não podiam funcionar enarmonicamente como bemóis ou vice-versa. As tonalidades então utilizadas funcionavam mais harmoniosamente nesse temperamento do que no temperamento igual, adquirindo, cada uma, um carácter próprio. Ao utilizar a tonalidade de fá menor, J. S. Bach quase que desafia a capacidade do temperamento *meantone*, dado que se vê obrigado a usar um sol sustenido em vez do lá bemol. (Palmer, 1991: 2)

Segundo Kirkpatrick, o mesmo não acontece com os *Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado*, cujo 1º caderno foi compilado em 1722, que percorrem vinte e quatro tonalidades da escala cromática (Kirkpatrick, 1984: 6).

Segundo Forkel, J. S. Bach era especialista em afinar o seu cravo e o seu clavicórdio à medida das suas necessidades. Dominava por completo as vinte e quatro tonalidades, podendo modular facilmente tanto para tonalidades mais próximas como para as mais distantes (Forkel, 1920: 59).

#### 4.5 Ornamentos

A Tábua de Ornamentos de J. S. Bach explica o significado dos diferentes sinais de ornamentação e demonstra detalhadamente como os realizar corretamente. Consta de quase

---

<sup>29</sup> In interpreting Bach’s *Inventions*, I tried to create a single and vast piece because they derive from each other even when there is contrast. (Landowska, 1964: 171)

todas as edições da obra para teclado de J. S. Bach. Poderá ter sido elaborada não só para fins didáticos, como parte do *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, mas também como uma ferramenta útil para qualquer intérprete. Com efeito, J. S. Bach poderá ter sentido a necessidade de clarificar a forma como pretendia que os ornamentos fossem executados nas suas obras, de forma a evitar a possível inadequação dos ornamentos escolhidos pelos intérpretes, à sua ideia. Como diz Harnoncourt, a este propósito, “nenhum outro músico, desde a época de Bach, possuiu o poder de imaginação de Bach. Todas as outras tentativas estão destinadas ao fracasso, tendo em conta as ornamentações próprias de Bach, naturais e unicamente corretas. (Harnoncourt, 1997: 42)”<sup>30</sup>

Os ornamentos variam muito entre os Autógrafos de J. S. Bach. Segundo Landshoff, isso é devido, em parte, ao fato de alguns só mais tarde terem sido acrescentados ao Autógrafo de 1723, o que se nota pelas diversas qualidades de tintas e de penas usadas, e por haver cópias manuscritas da mesma altura, com indicações diferentes (Landshoff, 2000: prefácio à primeira edição, sem referência de página).

Note-se que alguns sinais diferentes de ornamentação, como por exemplo de trilo, podem significar o mesmo.

Segundo Kirkpatrick, a Tábua de Ornamentos de J. S. Bach, segundo o Autógrafo de 1720, revela-nos a origem francesa da maioria da sua ornamentação, como por exemplo os termos *cadence* e *accent*, sendo os seus exemplos muito parecidos com a Tábua que precede as *Pièces de Clavecin* de J. H. d’ Anglebert, 1689, *Paris Edition* (Kirkpatrick, 1959: XII).

## **5 Proposta para uma Interpretação no Piano Moderno**

Por fim, esperando ter atingido o objetivo primordial do projeto, tento expor os passos que percorri para chegar à minha interpretação das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach, no piano moderno.

Como fui referindo ao longo do projeto, até chegar à minha interpretação de hoje, fui percorrendo um longo caminho que partiu da análise das duas fontes fundamentais para

---

<sup>30</sup> *no other musician since Bach’s time has possessed the Power of Bach’s imagination. All other attempts are doomed, in view of Bach’s own natural and solely correct ornamentations.* (Harnoncourt, 1997: 42)

o estudo das *Invenções e Sinfonias* - os dois Autógrafos de J. S. Bach. Como diz Harnoncourt, a base fundamental de qualquer interpretação deve ser o manuscrito original:

...do ponto de vista dos intérpretes, o manuscrito do compositor não pode ser substituído pela mais bonita impressão ou melhor edição. Além do poder sugestivo do manuscrito, que nenhuma impressão pode duplicar, o manuscrito fornece muita informação em concreto, que precisamos de obter diretamente, sempre que possível, e não através de relatórios aborrecidos. (Harnoncourt, 1995: 179) <sup>31</sup>

Procurei informar-me de outras fontes, como edições, gravações e estudos de interesse sobre a obra, tendo analisado atentamente aqueles a que consegui ter acesso.

Tentei recolher opiniões diversas sobre variados aspetos de interpretação da obra e refletir sobre as diferenças entre as mesmas. Como diz Tureck,

“(...) enquanto permanecermos humanos existirão *nuances* de todo o género, e enquanto a música permanecer uma arte e não uma reprodução mecânica, haverá sempre mais do que uma possibilidade de opções de fraseado, dinâmica, *tempi*, etc., e por vezes possibilidades de acentuadas diferenças na concepção, todas elas boas.” (Tureck, 1960: 5) <sup>32</sup>

As opções de interpretação são tomadas com base num conjunto de fatores, como o conhecimento tão profundo quanto possível da obra, as vivências e a visão do intérprete, que se refletem na imagem que este vai formando sobre a mesma, sem, no entanto, tomar a liberdade de a alterar. Como defende Tureck “(...) uma *performance* válida, viva e comunicativa não é o resultado de excessiva liberdade, mas de informação, experiência e discernimento.” (Tureck, 1960: 5) <sup>33</sup>

Mas há sempre algo mais por descobrir sobre a obra. Por isso sinto que a minha maneira de a ver está em constante movimento e reflexão.

---

<sup>31</sup> ...from the viewpoint of the performers, the composer's manuscript cannot be replaced by the most beautiful print or the best edition. Aside from the suggestive power of the manuscript, which no print can duplicate, the manuscript also provides much concrete information, which we need to obtain directly wherever possible, and not from long-winded critical reports. (Harnoncourt, 1995: 179)

<sup>32</sup> (...) as long as one remains human there will remain nuances of all sorts, and as long as music remains an art and not a mechanical reproduction, there will always be more than one possibility in details of phrasing, dynamics, *tempi*, etc., and sometimes possibilities of marked difference in conception, all of them good. (Tureck, 1960: 5)

<sup>33</sup> (...) a valid, living and communicative performance is the result not of license but of information, experience and insight. (Tureck, 1960: 5)

Procuro respeitar o Autógrafo de J. S. Bach, de 1723, seguindo a ordem de peças do mesmo.

Quanto às opções concretas que tenho feito sobre a interpretação, começo por frisar que acredito que se podem usar quase todas as potencialidades únicas do piano moderno na interpretação desta obra, embora com cuidado para não me afastar do estilo da mesma.

Uso o pedal como auxiliar para alcançar o efeito de *legato* onde o mesmo não é possível só com os dedos. Mas recorro ao pedal também como forma de ampliar o leque de possibilidades de variedade de sonoridades que o piano moderno permite, embora com parcimónia, de forma a evitar distorcer a intenção do compositor e manter a clareza no desenho das linhas melódicas. Tento criar bastantes contrastes de dinâmica, e alguns de articulação, em cada peça e entre elas, procurando colorir o carácter de cada uma.

Em relação aos ornamentos, procuro executá-los de acordo com a Tábua de Ornamentos de J. S. Bach, segundo o Autógrafo de 1720, de forma simples e coerente, ou seja, seguindo o mesmo exemplo em situações semelhantes. Mas confesso que me deixei influenciar por alguns exemplos que ouvi nas gravações analisadas.

O fato de poucos ornamentos estarem presentes nas fontes originais das *Invenções e Sinfonias*, sugere-me que devem ser entendidos como exemplos a seguir, ornamentando-se partes similares da mesma forma.

No entanto, parece-me que as opções tomadas acerca de onde e como ornamentar partes das peças sem notas de ornamentação devem ser bem pensadas e não improvisadas. Mas a forma de executar os ornamentos, a meu ver, deverá ser descontraída, como se fosse improvisada, dando a ilusão de espontaneidade.

Quanto ao tempo, procuro ir ao encontro do que me parece estar de acordo com o carácter das peças, algumas muito vivas, quase com ritmos de dança, outras muito mais calmas. Mas prefiro evitar *nuances* de pulsação, com exceção dos ligeiros *rubati* que optei por realizar no final da maioria das peças.

Em relação ao género de edição que se deve seguir no estudo das *Invenções e Sinfonias* constatei, no decorrer deste projeto, que há diversas opiniões. Para alguns alunos e/ou intérpretes profissionais pode ser mais proveitoso estudar por uma partitura sem nenhuma ou com poucas indicações para além das do original. Mas, pelo contrário, outros podem adequar-se melhor a uma partitura com notas editoriais que podem funcionar como

um guia complementar ao trabalho do intérprete. A meu ver isso pode ser estudado caso a caso, dependendo, no fundo, de uma opção pessoal.

Há edições didáticas que podem ser muito úteis. Na minha opinião, uma boa edição didática será a que disponibiliza notas editoriais complementares apropriadas e esclarecedoras, que foquem temas importantes para a compreensão da obra e que orientem o intérprete, dando algumas sugestões, e não imposições, de interpretação. O que me parece fundamental realçar, por fim, é que as notas editoriais devem ser encaradas como ideias que podem enquadrar-se, ou não, na perspetiva do intérprete.

### Conclusão

Em suma, o âmbito de liberdade na interpretação das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach é delineado pelo imprescindível rigor na leitura do texto musical e pela subjetividade inerente à interpretação. Como diz Kirkpatrick:

“O intérprete (...) tem de ser capaz de dirigir a espontaneidade das suas sensações numa *performance* consistente, ordenada (...) Para esse fim ele deve detetar que elementos duma peça são fixos e inalteráveis na sua relação entre eles, (...) o que pode ser improvisado e alterado de *performance* para *performance*. Só através desta segurança em relação aos elementos básicos da música, pode ele alcançar verdadeira liberdade e espontaneidade na *performance*.” (Kirkpatrick, 1984: 3)<sup>34</sup>

Demonstrei, no decorrer deste projeto, que há abordagens muito distintas desta obra que podem ser consideradas igualmente válidas. As diferenças entre elas são devido, não apenas à existência de dúvidas em relação a pormenores de texto, mas também à diversidade de opções de expressão que podem ser tomadas e à interpretação pessoal de cada um.

---

<sup>34</sup> The performer (...) must be able to marshall the spontaneity of his sensations into a consistent, ordered performance (...) To this end he must sense what elements of a piece are fixed and unchangeable in their relationship to each other, (...) what can be improvised and altered from performance to performance. Only by this security in relation to basic music elements can he achieve true freedom and spontaneity in performance. (Kirkpatrick, 1984: 3)

Com efeito, há imensas escolhas interpretativas que se podem fazer: a edição e/ou outras fontes em que o intérprete se baseia; o instrumento a executar e os recursos do instrumento, a explorar; a ordem das peças e a relação entre elas - que irá contribuir para a definição do carácter a realçar em cada uma; o uso, com maior ou menor intensidade, de uma vasta gama de possibilidades de expressão como diversidade no desenho do fraseado e ornamentos, *nuances* de pulsação, contrastes de andamento, articulação e dinâmica - entre outros.

Mesmo que dois intérpretes pudessem seguir exatamente o mesmo caminho, a mesma linha de pensamento, ao abordarem uma obra, a interpretação de cada um seria sempre diferente, única, inconfundível, transportando não só a mensagem do compositor, como também a sua própria. Esse é o seu âmbito de liberdade - o de comunicar e emitir emoções através da sua interpretação - desde que respeite e transmita a ideia original do compositor, na medida do possível.



## Bibliografia

### Livros

- Bach, C. P. E. (Trad.) Mitchell, William J. (1949) *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: Norton.
- Badura-Skoda, Paul (2005) *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Clarendon Press.
- Banowetz, Joseph (1992) *The Pianist's Guide to Pedaling*. Indiana: Indiana University Press.
- Bodky, Erwin (1960) *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- Rosen, Charles (2003) *Piano Notes*. London: Penguin.
- David, Hans T., e Mendel, Arthur (1972) *The New Bach Reader*. New York: Norton.
- David, Ernest (1882) *La Vie et les Oeuvres de Jean-Sébastien Bach*. New York: Nabu Public Domain Reprints.
- Elder, Dean (1989) *Pianists at Play*. London: Kahn & Averill.
- Fabian, Dorottya (2003) *Bach Performance Practice, 1945 – 1975*. Hampshire: Ashgate.
- Ferguson, Howard (2002) *Keyboard Interpretation*. Oxford: Oxford University Press.
- Forkel, Johann Nikolaus (Trad.) Terry, Charles Sanford (1920) *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work*. New York: Nabu Public Domain Reprints.
- Harnoncourt, Nikolaus (1995) *Baroque Music Today: Music As Speech*. (Trad.) O' Neill, Mary. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Harnoncourt, Nikolaus (1997) *The Musical Dialogue*. (Trad.) O' Neill, Mary. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Keller, Hermann (Trad.) Gerdine, Leigh (2011) *Phrasing and Articulation*. New York: Norton.
- Kirkpatrick, Ralph (1984) *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier*. New York: Yale University Press.
- Landowska, Wanda (Trad.) Restout, Denise (1981) *Landowska on Music*, New York: Scarborough Books.
- Lawson, Colin e Stowell, Robin (2010) *The Historical Performance of Music. An Introduction*. New York: Cambridge University Press.

- Magrath, Jane (1995) *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature (Baroque Literature, p13 a 18)*. Van Nuys: Alfred.
- Melamed, Daniel R., e Marissen, Michael (2006) *An Introduction to Bach Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Mendelssohn-Bartholdy, Paul, e Mendelssohn-Bartholdy, Dr. Carl (Trad.) Lady Wallace (2006) *Letters of Felix Mendelssohn-Bartholdy*. London: Elibron Classics
- Meyer-Josten, Juergen (1989) *Conversations*. (Trad.) Galbert, Elisabeth e Butaux, Ariele. Paris: Van de Velde.
- Schulenberg, David (2006) *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Routledge.
- Tranchefort, François-René (1987: 46 a 50) *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*. Paris: Fayard.
- Tureck, Rosalyn (1960) *An Introduction to the Performance of Bach*. London: Oxford University Press.

#### **Edições em Facsimile, de J. S. Bach**

- Kirkpatrick, R. (1959) *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. New Haven: Yale University Press.
- Kirkpatrick, R. (sem data referenciada) *Inventionen und Sinfonien*. Frankfurt: C. F. Peters.

#### **Edição de: J. S. Bach (1720) Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach**

- Plath, W. (1962) *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Kassel: Barenreiter-Verlag.

#### **Estudo Crítico de: J. S. Bach (1720) Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach**

- Plath, W. (1963) *Kritischer Bericht, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Kassel: Barenreiter-Verlag.

#### **Estudo Crítico de: J. S. Bach (1723) Inventionen**

- David, J. N. (1957) *Die Zweistimmigen Inventionen*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

### **Edições de: J. S. Bach (1723) *Inventionen und Sinfonien***

- Becker, C. F. *et al* (1970) *Keyboard Music, The Bach-Gesellschaft Edition*. New York: Dover.
- Czerny *et al* (1904) *Two and Three-Part Inventions for the Piano*. New York: Schirmer (Vol. 813).
- Busoni, F. (1927) *Two and Three-Part Inventions for the Piano*. New York: Schirmer (Vol. 1574).
- Litolff, H. (1916) *Clavierwerke*. Braunschweig: *Henry Litolff's Verlag* (N° 2004).
- Landshoff, L. (2000) *Inventionen und Sinfonien*. Berlim: *Edition Peters* (N° 4201). Trad. (Prefácio à Primeira Edição, sem referência de página) Figueiredo, C. L.
- Bischoff, H. (2000) *Two and Three-Part Inventions*. Berlim: *Kalmus* (N° K 03044).
- Solymos, P. (1972) *Inventionen und Sinfonien*. Budapeste: *Musica Budapest* (N° Z. 40 043).
- Henle, G. (1978) *Zweistimmige Inventionen, Sinfonien (Dreistimmige Inventionen)* Munchen: *G. Henle Verlag* (N°s 169 e 360, respetivamente).
- Jones, R. (1984) *Inventions & Sinfonias*. London: *Associated Board of The Royal Schools of Music*.
- Mugellini, B. (1985, sem data referenciada, respetivamente) *Invenzioni a Due Voci per Pianoforte, Invenzioni a Tre Voci per Pianoforte*. Milano: *Ricordi* (N°s 2266 A, 2267 A, respetivamente) .
- Palmer, W. A. (1991) *Inventions & Sinfonias*. California: *Alfred* (N° 606 C).
- Zászkaliczky, T. (1994) *Inventionen, Sinfonien, Kleine Präludien und Fughetten für Klavier*. Budapest: *Könemann Music Budapest* (N° K 110).
- Dadelsen, G. (2005) *Inventionen und Sinfonien*. Kassel: *Barenreiter-Verlag* (N° BA 5241).
- Leisinger, U. (2007) *Inventionen und Sinfonien*. Wien: *Wiener Urtext Edition, Schott* (N° UT 50253).
- Czerny, C. (sem data referenciada) *Three-Part Inventions, for Piano*. New york: *Kalmus* (N° K 09847).

## **Dovumentação da WEB**

### **Cópias Manuscritas das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach:**

- Darnköhler, H.G.M. (entre 1745 e 1755) *XV Inventions à 2 et XV Sinfonies à 3 pour le Clavecin*. Acedido em: 01, 11, 2010, em: IMSLP, Petrucci Music Library, [http://imslp.org/wiki/15\\_Inventions,\\_BWV\\_772-786\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/15_Inventions,_BWV_772-786_(Bach,_Johann_Sebastian)).
- Gronland, Peter (1790) *15 Inventionen für das Clavier*. Acedido em: 01, 11, 2010, em: IMSLP, Petrucci Music Library, [http://imslp.org/wiki/15\\_Inventions,\\_BWV\\_772-786\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/15_Inventions,_BWV_772-786_(Bach,_Johann_Sebastian)).

### **Outra Dovumentação da WEB**

- Tureck, Rosalyn (1962) *Bach in the Twentieth Century*. London: Musical Times Publications. Acedido em: 24, 03, 2011, em: <http://www.jstor.org/stable/950110>.

## **Gravações das *Invenções e Sinfonias* de J. S. Bach**

### **Piano**

- Arrau, Claudio (1945) *Bach*. France: *Philips* (Nº 476 1156).
- Ciccolini, Aldo (1963) *Inventions for Two & Three Voices*. Japan: *EMI* (Nº 04 12 8).
- Gould, Glenn (1964) *Two-and Three-Part Inventions*. New York: *Sony* (Nº SMK 52 596).
- Nikolayeva, Tatiana (1977) *Inventions, Sinfonias*. Moscow: *Olympia* (Nº 50 1055).
- Schiff, Andras (1985) *Two-Part Inventions, Three-Part Inventions*. London: *Decca* (Nº 411 974-2 LH).
- Hewitt, Angela (1994) *Fantasia in C Minor, Two-Part Inventions, Three-Part Inventions, Chromatic Fantasia and Fugue*. Hanover: *Hyperion* (Nº CDA 66746).
- Serkin, Peter (1995) *Inventions Sinfonias*. Tokyo: *RCA* (Nº BVCC-37660).
- Koroliov, Evgeni (1999) *Bach Inventions & Sinfonias*. Frankfurt: *Hanssler* (CD 92.106).

### **Cravo**

- Landowska, Wanda (1957) *Goldberg Variations, Partita No. 2, Two-Part & Three-Part Inventions*. New York: *BMG* (Nº 09026-60919-2).
- Leonhardt, Gustav (1974) *Inventions & Sinfonias*. Amsterdam: *Sony* (Nº 5194822000).

### **Órgão**

- Baumgratz, Wolfgang (2002) *Inventionen und Sinfonien*. Düsseldorf: *Motette*. (CD 12831).

### **Outras Gravações de J. S. Bach**

- Rostropovich, Mstislav (2004) *Bach Cello Suites*. München: *EMI*.
- Hewitt, Angela (2008) *Bach Performance on the Piano*. London: *Hyperion*.

## Apêndice

Recital de Piano

Integrado no Projeto de Mestrado em Música  
de  
Irene Trabulo Fernandes

Auditório da Reitoria da Universidade de Aveiro

9 de Dezembro de 2011 às 11h45

### Programa

J. S. Bach:

*15 Invenções a duas Vozes*

*15 Sinfonias*