

5
lej.



*Universidad Nacional Autónoma
de México*

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**INTRODUCCION A LAS INVENCIONES A DOS
VOCES DE JOHANN SEBASTIAN BACH COMO
OBRA DIDACTICA**

T E S I S

*Que para obtener el título de
LICENCIADO EN PIANO*

presenta

Jesús Enrique Santoyo Baños

México, D. F.

1988

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción.

Capítulo I Antecedentes Históricos.

**Las invenciones dentro de la obra de
Johann Sebastian Bach.**

Capítulo II Las invenciones como obra didáctica.

Capítulo III Análisis.

**Capítulo IV Sugerencias para el uso de las inven-
ciones como material pedagógico.**

Sugerencias para su estudio.

**Capítulo V Comentarios sobre diversas ediciones de
las invenciones.**

Capítulo VI Conclusiones.

Bibliografía.

Introducción

Johann Sebastian Bach concibió sus Inven-
ciones a dos Voces con fines pedagógicos. Bach pretendió
dar al alumno, el material necesario para que éste
desarrollara un sentido musical, una destreza manual y
un interés por la composición.

Estos fines se transformaron al paso del
tiempo con el surgimiento de nueva literatura musical,
la cual aisló paulatinamente los aspectos técnico
musicales y la adquisición de un gusto por la
composición.

En nuestros días su puede observar que los
alumnos que han logrado el avance necesario, en su
estudio musical, para abordar Las Invencciones a dos
Voces de J.S. Bach, saben muy poco acerca de las
Invencciones como obra pedagógica. Normalmente se les
pone en las manos un material musical de la época
barroca y conforme se familiarizan con la pieza, se les
hacen correcciones que generalmente les proporcionan
una ayuda inmediata para la interpretación de la obra,
pero no para la comprensión de ésta.

Este trabajo tiene como principal objetivo,
ofrecer al alumno una visión general de los aspectos
que deben observarse al abordar la obra

En el primer capítulo se expone el marco
histórico dentro del cual se crearon las Invencciones.

bajo qué circunstancias fueron escritas y el porqué de que las Invenciones tengan una singular importancia dentro de la obra de J.S. Bach.

En el segundo capítulo se toma como punto de partida, los objetivos didácticos formulados por el propio J.S. Bach en su "Instrucción Sincera", para lograr establecer una relación con los fines didácticos que se persiguen en nuestros tiempos en el estudio de Las Invenciones a dos Voces.

En el tercer capítulo se hace un análisis formal de las piezas, teniéndose como principal finalidad, el ofrecer al alumno una descripción sencilla y objetiva que le facilite la comprensión de las Invenciones.

En el cuarto capítulo se hacen una serie de sugerencias para el aprovechamiento de las Invenciones como material pedagógico, así como un método de estudio para ayudar al alumno en la comprensión de las piezas.

En el quinto capítulo se hacen una serie de comentarios sobre diversas ediciones de Las Invenciones a dos Voces, tomándose como punto de partida el manuscrito original y se da una visión histórica de las ediciones más importantes.

Capítulo I

Antecedentes históricos

Diez años trabajó J.S. Bach en Weimar al servicio del duque Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, principalmente como organista, violinista y director de orquesta. Debido a la profunda religiosidad del duque, predomina, en el tiempo que Bach permaneció en Weimar, la música religiosa.

En el invierno de 1717 J.S. Bach marchó hacia Cöthen, a la corte del joven príncipe Leopold Anhalt-Cöthen, quien no sólo gozaba la música como oyente, sino que tomaba parte activa como cembalista.

Mientras que el duque de Weimar sólo vió en Bach a un músico utilizable, el príncipe Leopold Anhalt-Cöthen supo apreciar desde un principio la calidad de Bach. En el nuevo cargo, le fueron encomendadas las funciones de Director de Música de Cámara, la creación de nuevas composiciones para deleite del príncipe y Maestro de Capilla.

De esta forma adquiere Bach un rango diferente al de Weimar, donde sólo era servidor del ducado.

En Cöthen ya no tuvo Bach que trabajar ni al servicio de la iglesia ni de la escuela, pues la corte

ya había sido reformada, así que pasó a formar parte de los altos empleados de la corte, y esto le dió el tiempo y la comodidad suficientes para componer.

Como todo músico del período barroco, Bach compuso lo que era su obligación de componer en el puesto en el que se encontraba; en el tiempo que estuvo en Cöthen, compuso Bach sobre todo música de cámara y obras para teclado.

Entre las obras de música de cámara podemos mencionar: Los Conciertos para Violín, Las Sonatas para Violín o Flauta o Viola da gamba con CÉmbalo obligado (BWV 1014-1019), Los Conciertos para Violín solo (BWV 1001-1006).

Entre las obras para teclado (Clavicordio, CÉmbalo): Los Pequeños Preludios y Fugas, Las Suites (Inglesas y Francesas (BWV 806-817), La Fantasía Cromática (BWV 903), Las Invenciones y Sinfonías (BWV 772-801) y el primer tomo del Clave Bien Temperado (BWV 846-869).

En su obra Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach" Leipzig: Breitkopf & Härtel 1950, Wolfgang Schmieder ofrece en las páginas 651 a 653 un catálogo completo de las obras que Bach escribió en Cöthen.

En el tiempo que Bach estuvo en Cöthen se inclinó en forma especial al trabajo docente, y es a

esta actividad que debemos la creación de las Invencciones.

Las Invencciones se encuentran inscritas en el manuscrito original del "Librito de teclado para Wilhelm Friedemann Bach", el cual inició Bach el 22 de Enero de 1720 con la finalidad de instruir a su hijo en el arte musical: Wilhelm Friedemann tenía en aquel entonces la edad de nueve años.

En el manuscrito presentan las Invencciones de la número uno a la siete, una escritura ajena a la de Bach y el resto están escritas por él mismo.

Las Invencciones a dos voces son llamadas "Praeambulum" y el orden de éstas, en el manuscrito original, es en las tonalidades: C, d, e, F, G, a, h, B, A, q, f, E, Eb, D. La Invencción en do menor no aparece en este primer manuscrito.

Por largo tiempo se consideró como original una copia escrita a mano de Las Invencciones, la cual conserva el mismo ordenamiento tonal del primer manuscrito, con la diferencia que a cada Invencción le sigue la Sinfonía en la misma tonalidad. Tiempo después se llegó a la conclusión de que esta copia manuscrita era una copia fiel de Las Invencciones y Sinfonías contenidas en el librito de teclado para Wilhelm Friedemann y que fue hecha para ser utilizada por Bach en sus clases de teclado.

En 1723 Bach presenta el primer manuscrito en limpio, el cual contiene solamente Las Invencciones y

Sinfonías separadas y ordenadas en forma tonal ascendente (bajo el punto de vista del teclado): desde Do mayor hasta si menor, como hoy en día las conocemos: aquí se incluye la invención en do menor; las piezas a dos voces son llamadas =Inventio=, las de tres voces =Sinfonia=. Este documento original pasó por la posesión primero de C.P.E. Bach, Schwenke, y Spohr, y actualmente se encuentra en la Biblioteca Estatal Alemana en Berlín.

En lo que respecta al motivo para el título de Invenciones, existen diferentes opiniones:

Spitta: (traducción libre) En este hecho se puede notar la influencia de la escuela de segunda enseñanza Michaelis en Lünenburg, donde Bach aprendió, entre otras materias, retórica y con seguridad sabía que al concepto "inventio" (invención) le pertenecen los conceptos "collocatio" (colocación, ejecución) y "elocutio" (locución, expresión).

Keller: (traducción libre) Bach tomó probablemente el nombre de Invenciones influido por el compositor italiano F. Bonpartí, ya que las composiciones de éste llamadas "Invenciones" para Violín y Bajo Continuo op. 10 de 1713 fueron tomadas erróneamente largo tiempo por una obra de J.S. Bach.

Forkel: (traducción libre) Bajo el concepto inventio

(lat.), se entiende: descubrimiento, invención, especialmente en dialéctica; seguramente Bach transpuso este nombre al lenguaje de los sonidos, señalando con esto el invento temático y también el invento motivico.

En 1723 marchó Bach hacia Leipzig, dejando su puesto en Cöthen, pero permaneciendo en estrecha amistad con el príncipe, quien murió tempranamente en 1728.

Las Invenciones dentro de la obra de J.S. Bach

Entre las muchas actividades de J.S. Bach, es de especial importancia señalar su actividad como maestro, la cual siempre ejerció al lado de sus demás ocupaciones.

"Para el ejercicio de estas actividades docentes Bach siempre se inclinó hacia los instrumentos de teclado, ya que estos se prestan particularmente para fines de enseñanza. Por este motivo compuso un gran número de obras para teclado con fines pedagógicos, que si bien primeramente fueron pensadas como estudios, se convirtieron después en manos de Bach en obras de arte" (Gieringer, Karl, Johann Sebastian Bach: München:

Verlag C.H. Beck: Peters 1950, p. 210 traducción libre).

Sus primeros alumnos fueron sus hijos mayores: Wilhelm Friedemann y Carl Phillip Emmanuel. Para W. Friedemann empezó Bach el "Librito de teclado". Este consta inicialmente de una introducción a las notas y claves musicales y un catálogo de los ornamentos usados en el Librito.

Entre las obras contenidas en el Librito, se

encuentran pequeñas piezas para teclado, tanto de Bach como de algunos otros compositores (Telemann entre ellos), así como los primeros intentos de composición de Wilhelm Friedemann.

En seguida aparecen Los Pequeños Preludios, que indican los avances técnico-musicales de W. Friedemann. Después de éstos, se encuentran Las Invenciones a dos Voces, que son la continuación inmediata de Los Pequeños Preludios, en sentido pedagógico. Estas presentan en su copia manuscrita de 1723 una "Instrucción Sincera", donde se pueden observar claramente los aspectos pedagógicos importantes para Bach en el ejercicio de sus actividades docentes.

Este ciclo de Invenciones a dos y tres Voces fue transcrito del manuscrito original del Librito para teclado y adquirió una independencia absoluta.

Ciertamente las Invenciones fueron creadas con fines pedagógicos, pero no se trata solamente de un método para teclado o de un tratado contrapuntístico, sino de la continuación en el estudio musical.

Bach concibió sus Invenciones con fines didácticos, tanto en el sentido de la ejecución como de la composición. En nuestros días tienen con toda seguridad un fin diferente, o no se persiguen todos los objetivos con las que fueron concebidas, lo cual no quiere decir que éstas no tengan un papel importante

dentro del estudio musical, no obstante, los fines originales se han reducido en nuestros días casi exclusivamente al aspecto técnico-musical en la ejecución.

De hecho las Invenciones ahora sólo forman parte proporcionalmente pequeña dentro del desarrollo del conocimiento de un estilo, de una época, dentro de la música.

La importancia decisiva de las Invenciones dentro de la obra de J.S. Bach la podemos observar desde dos puntos de vista: Primeramente está el hecho de que en tiempos de Bach el estudio musical consistía tanto en el ejercicio de la ejecución como el de la composición; es por esto que las Invenciones fueron creadas para servir a ambos aspectos a la vez.

"Bach nunca concibió la clase de composición en forma teórica, sino más bien a base de ejemplos prácticos; ciertamente existen tratados de bajo general, de contrapunto, de técnicas de la fuga, etc. creadas por maestros como C.P.E. Bach, J.S. Fux, Marouf, etc. pero lo que nosotros entendemos como técnicas de composición en alto sentido artístico, esto solamente ha sido enseñado por los grandes maestros con sus obras. Un ejemplo de este arte son Las Invenciones de J.S. Bach" (Ratz, Erwin, J.S. Bach Invenciones y Sinfonías; Wiener Urtext 1973, p. 6 traducción libre)

En segundo lugar esta el aspecto técnico musical que se perseguía con la ejecución de las Invenciones.

En cada Invención se pueden lograr diferentes fines didácticos. Dentro del fin general de adquirir una ejecución cantabile, se persigue el estudio del staccato, legato, de la coherencia rítmica, soltura técnica, y de la ornamentación.

Ahora bien, nosotros no podemos ver las Invenciones como un librito de composición, o como un tratado contrapuntístico, o como estudios para teclado, sino más bien tenemos que apreciarlas en la plenitud de su incalculable valor artístico, y servirnos del material pedagógico ofrecido en ellas.

Capitulo 11

Las invenciones como obra didáctica

Aufrichtige Anleitung,

Womit denen Liebhabern des Claviers,
 besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche
 Art gezeiget wird, nicht alleine mit 2 Stimmen
 reine spielen zu können, sondern auch sich zu schreiben
 großer auf sich mit denen obligaten Basses zu
 sein, und zu verstehen, auch die richtig gute Invention
 des nicht alleine zu belachen, sondern auch folger
 nicht zu spielen, zum allerersten, aber eine cantabile
 Art in Violon zu verlangen, und darnach einen
 ständel Vorspiel von der Composition zu über,
 kommen -

Vorfertigt

Am 17. Febr. 1723



von
 Joh. Seb. Bach
 Professor an der
 Universität zu
 Altona

Auffrichtiqe Anleitung,

Womit denen Liebhabern des Claviers besonders aber
 denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird,
 nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu

lernen, sondern auch bey weiteren progreifen auch (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

Verfertigt von Joh. Seb. Bach
Anno Cristi 1723 Hochf. Anhalt. Cöthenischen
Capellmeister

Instrucción Sincera

(Traducción libre)

Para los aficionados del teclado, especialmente para aquéllos que estén deseosos de tocar, les es mostrada una forma clara de aprender, no solamente (1) a tocar limpiamente a dos voces, sino que después de haber hecho progresos, también (2) a proceder correctamente con las partes obligatorias a tres voces, y así no solamente obtener buenas Inventiones (ideas), sino también ejecutarlas bien, y sobre todo adquirir un estilo cantabile de ejecución, y al mismo tiempo un fuerte gusto por la composición.

Con esta introducción presenta Bach en 1723

sus Invenciones a dos y tres Voces, las cuales había escrito en años anteriores para sus clases de teclado (clavicordio-clavecín), y asimismo nos hace saber la finalidad de la obra: en el aspecto técnico, alcanzar la independencia de ambas manos y la limpieza en la ejecución de una pieza a dos voces: en el aspecto musical aprender a apreciar lo que es un buen tema, como ejecutarlo y sobre todo, aprender una manera cantabile de ejecución: es decir, aprender a hacer cantar al instrumento y asimismo adquirir un buen gusto por la composición.

Como se mencionó en el capítulo anterior, en tiempos de Bach no existía la separación entre ejecutante y compositor en el sentido que la conocemos ahora: el enunciado "adquirir un buen gusto por la composición" esta estrechamente ligado a este hecho.

Las Invenciones tardaron largos años en surgir porque fueron creadas de la práctica y para la práctica. La tarea que Bach se propuso, fue la de desarrollar de un solo motivo, sin ningún otro elemento, una pieza completa, lo cual le permitiría al alumno, al adecuado nivel, el entenderla sin mayor problema, tanto en el sentido musical como técnico, y asimismo tener a la mano una pieza que por medio de su estudio, le permitiera adquirir el desarrollo de su técnica.

De esta manera es la Invención una forma musical estricta en la utilización de sus elementos,

corta y objetiva, la cual debe ser escrita en su totalidad directamente del teclado para que pueda ser reproducida por otras manos sin grandes dificultades.

El horizonte armónico de las Invenciones está comprendido en el campo de cuatro sostenidos y cuatro bemoles, lo cual no presenta grandes problemas de lectura y no confronta al alumno con dificultades manuales. Esto permite que el principiante toque cómodamente y se concentre en las ideas musicales ofrecidas.

Ciertamente los problemas pedagógicos en el teclado (clavicordio-clavecín) en el tiempo en que Bach escribió las Invenciones no son los mismos que en nuestros días. Por ejemplo los instrumentos hoy día son totalmente diferentes a los instrumentos para los cuales fueron pensadas las Invenciones: el mecanismo es diferente, el sonido es distinto, la manera de tocar es otra. Asimismo se ha desarrollado una literatura pianística que presenta problemas técnicos y musicales diferentes a los de aquella época.

La música barroca con sus requerimientos técnico-musicales pasó a ser parte del universo musical y sin embargo las Invenciones han permanecido vigentes hasta nuestros días y forman parte de las bases para la enseñanza del estudio polifónico.

Los fines pedagógicos en nuestros días se diferencian cada vez más de los del período barroco. La finalidad de la práctica de la música en nuestro

tiempo se aleja cada vez más de la concepción barroca de la práctica de la música. La forma de confrontarse con cuestiones musicales y técnicas ha tenido un desarrollo inmenso en estos dos siglos.

A pesar de todas estas diferencias, las Invenciones no perdieron actualidad, y han estado muy por encima de innovaciones posteriores.

El material ofrecido en las Invenciones para lograr los objetivos didácticos que éstas pretenden, las comprueba como valiosas piezas pedagógicas.

La combinación de los componentes de las Invenciones: intención técnica, duración, capacidad de adaptación para el principiante, tonalidad, ritmo, métrica, articulación, ornamentación, dinámica y tempo, las caracteriza como creación invaluable dentro de la música.

Capítulo III

Análisis

Como principal tarea en el análisis de las Invenciones nos propusimos encontrar una forma clara y objetiva, que permita al alumno de piano, la comprensión relativamente rápida de las piezas.

Para esto tratamos de sistematizar el análisis. Esta sistematización se logra gracias a la construcción de las piezas, la cual permite establecer patrones determinados, ya que todas las Invenciones parten del mismo principio: la Invención no es una forma establecida, sino más bien es la búsqueda en la elaboración del material expuesto al principio de la pieza. Todo lo que se sucede en las Invenciones se basa en el material inicial.

El análisis de las Invenciones es necesario para:

- a) La determinación de la forma.
- b) La comprensión de las frases musicales.
- c) El sentido armónico de la pieza.
- d) El trabajo dinámico requerido.
- e) El tempo de las piezas.

f) La memorización de las piezas.

Para lograr estos objetivos es necesario tener en cuenta los siguientes elementos:

Cadencias, modulaciones, secuencias, imitaciones, intercambio del tema en las voces, contrapunto invertible, acortamiento del tema, eco, puntos de órgano, forma canónica, etc.

Al principio de cada Invención se incluye un cuadro sinóptico para que el alumno obtenga una visión general de la pieza.

Invencción no. 1 (Do mayor)

Sección	Compás	Motivo	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	a, b	C	Establecimiento del tema (Tonica- Dominante)
	3- 6	a, b	C - G	a en inversión. Secuencia descendente por terceras y ascendente por terceras. Modulación y cadencia a la dominante.
2	7- 8	a, b	G	Contrapunto invertible libre con relación a los compases 1-2.
	9-10	a, b	G - d	Como los c. 7-8 pero en inversión de a.
	11-14	a, b	d - a	Contrapunto invertible con relación a los c. 3-6. Cadencia hacia el relativo menor (la menor).
3	15-18	a	a - C	a secuenciado en forma descendente. a en forma invertida y original.
	19-22	a, b	C	Igual que compases 3-6 pero con secuencia ascendente y cadencia final.

Invención no. 1 (Do mayor)



Este primer motivo (a) con duración de medio compás y de forma circular es obtenido en su totalidad de una sola posición de la mano, ya sea derecha o izquierda.

Esta invención tiene una forma clara de tres secciones. Primera sección compases 1-6, segunda sección compases 7-14, tercera sección compases 15-22.

En los compases 1-2 se presenta el tema con ambos motivos en las regiones de tónica y dominante. En el compás 3 aparece el motivo "a" en forma invertida:



En los compases 3-4 se forma una secuencia

por terceras descendentes con el motivo "a" y se modula a Sol mayor. En los compases 5-6 aparece una secuencia que utiliza solamente la segunda mitad del motivo "a", por terceras ascendentes y se resuelve armónicamente a la dominante (Sol mayor).



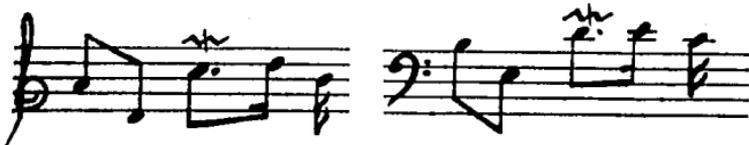
En el compás 3 aparece una elaboración de la cabeza del motivo "a" aumentada de dieciseisavos a octavos:



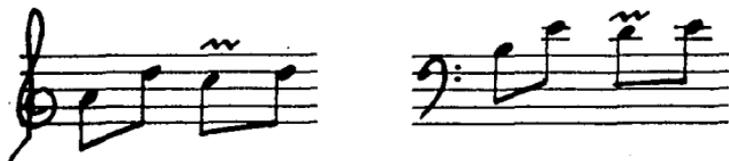
Esto lo encontramos en el compás 19 en forma invertida:



En los compases 5 y 13 aparece:



Aquí cabría preguntar si esto no es al parecer un material nuevo. Si observamos detenidamente y subimos la nota baja a una octava de distancia, vemos que este motivo es una variante del motivo "b":



La segunda parte también presenta el tema en sus dos primeros compases (7-8), en este caso lo inicia la voz inferior en Sol mayor.

Los compases 9-10 son correspondientes a los compases 7-8, pero el tema se presenta en forma invertida. Los compases 11-14 forman contrapunto invertible con relación a los compases 3-6, se modula a re menor y se hace cadencia a la menor.

La tercera parte se inicia en la menor. En los compases 15-18 solamente aparece el motivo "a", primero en forma invertida y luego en su forma original. Aquí las voces ya no conservan el orden establecido en los primeros catorce compases, sino que comienzan un diálogo, olvidando la presencia del motivo "b", que es sustituido por notas tenidas, a lo cual viene a poner fin la soprano con la presentación del tema en su forma original (compás 19) y en la tónica de la tonalidad inicial (Do mayor): dos compases de coda con cadencia final a Do mayor.

Es de observarse que solamente dos de las

quince Invenções (Do maior, Fa maior) terminan con un acorde.

Invención no. 2 (do menor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	A	c	Establecimiento del tema.
	3- 4	B - A	c	A en la voz inferior inicia el canon. Inicio de B en la voz superior.
	5- 6	C - B	hacia Eb	Inicio de C
	7- 8	D - C		Inicio de D
	9-10	E - D		Inicio de E. Cadencia a sol menor.
2	11-12	A	g	Voz superior con material nuevo. Voz inf. propone; con- trapunto invertible con relación a compases 1-10.
	13-14	B - A	g	
	15-16	C - B	hacia Si b	
	17-18	D - C		
	19-20	E - D		
3	21-22	2a parte del tema		Sección conductora.
	23-24	A - B	c	Inicio de la coda. Reexposición del tema.
	25-26-27	B - A	c	Imitación con inversión de las voces. Cadencia final.

Invencción no. 2 (do menor)



Esta Invencción en do menor es la única Invencción de estructura canónica, lo cual condiciona su forma, ya que en los primeros diez compases, la voz superior propone todo el material, y la voz inferior la imita fielmente con dos compases de distancia. En los siguientes diez compases, la voz inferior propone y la voz superior imita.

La forma de la Invencción es de tres secciones: primera sección compases 1-10, segunda sección compases 11-20, tercera sección compases 21-27. Los compases 21-22 forman una sección conductora hacia la reexposición del tema. Estos dos compases se pueden pensar como un alargamiento de la segunda sección o como el inicio de la tercera sección.

En esta Invencción aparecen cinco materiales diferentes, relacionados entre sí de distintas formas: En los compases 1-10 nos encontramos con un canon totalmente fiel, la voz superior presenta el tema sin

contrapunto alguno (compases 1-2), en el compás 3 entra la voz inferior, la cual imita fielmente a la voz superior, pero acompañada del segundo material (compases 3-4) y así se continúa con la imitación de las voces hasta lograr hacer surgir cinco materiales diferentes: en el transcurso de estos se encuentra una tendencia hacia Mi bemol mayor.

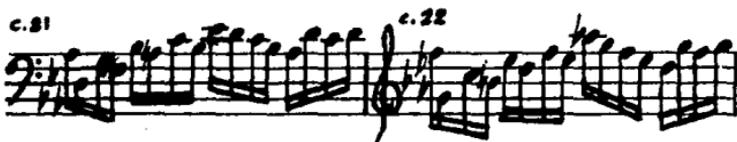
La segunda sección se inicia en el compás 11 en sol menor. En los compases 11-20 se forma contrapunto invertible con relación a los compases 1-10.

En los compases 11-12 aparece en la voz superior un nuevo contrapunto, que más bien tiene el carácter de una solución armónica para no pausar la voz superior:



En el compás 21 el canon se rompe y ya no encontramos la coherencia formal establecida en los primeros veinte compases; aquí podríamos comparar estos dos compases (21-22) con el compás 11 en la voz superior, no en el sentido de imitación de motivos, sino más bien en el sentido de libertad contrapuntística. A pesar de ya no encontrarse en los compases 21-22 la misma coherencia formal establecida en en los compases anteriores, existen no obstante

correspondencias: el bajo en el compás 21 y la soprano en el compás 22



nos recuerdan al contrapunto en el compás 8



La voz inferior del compás 22



nos hace recordar la primera parte del segundo compás del tema (compás 2)



con estos dos compases (21-22) se establece un regreso a la tonalidad original (do menor).

El tema se presenta en la voz superior (compases 23-24), acompañado de fragmentos del segundo material, esto se imita en los siguientes dos compases en inversión de las voces, y se da paso a la cadencia final.

Invención no. 3 (Re mayor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	Tema	D	Establecimiento del tema. Anacrusa original con duración de dos dieciseisavos.
	3- 4	Tema, Contrapunto		Inicio del contrapunto en la voz superior. Imitación del tema en la octava inferior.
	5-12	Tema	D - A	Repeticiones periódicas del material temático. Punto de órgano.
2	12-24-38	Tema	A - h - A	Tema con anacrusa alargada. Episodios; notas tenidas como punto de órgano.
	39-42		A - D	Puente de retorno.
3	43-54	Tema	D	Reexposición del material temático, duración original con anacrusa transformada.
	54-59		D	Cadencia final

forma: las dos primeras notas se invierten:



La segunda sección se inicia en el compás 12 con la presentación del tema en la voz superior y la anacrusa alargada.

En el compás 13 aparece un salto de cuarta:



el cual es tomado del compás 5:



En el transcurso de la invención se puede observar una tendencia a saltar; especialmente encontramos preferencia por los saltos de séptima como en el caso de los compases 10, 14, 16, 18, 36, 52, 57.

Los compases 16-17 forman contrapunto invertible con relación a los compases 13-14. En los compases 19-21 se forma una secuencia por segundas descendentes con eslabones de un compás de duración. En los compases 23-24 se hace cadencia a si menor.

Los compases 26-29 forman una secuencia libre

por segundas descendentes con los compases 30-33. En el compás 38 se inicia el puente de regreso; la voz inferior utiliza el material del tema y se forma una secuencia por segundas descendentes con eslabones de un compás de duración (compases 39-41)

La tercera sección se inicia en el compás 43 con la reexposición del tema en la voz superior. Los compases 47-50 forman contrapunto invertible con relación a los compases 5-8. La coda se inicia en el compás 54.

En esta Invención aparecen varias cadencias que siempre conservan la misma forma y duración:

En el compás 10:



En los compases 22-23 a si menor:



En los compases 36-37 a La mayor:



En los compases 57-58 a Re mayor:



Invencción no. 4 (re menor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	Tema	d	Establecimiento del tema
	3- 4	Tema, Contrapunto	d	Imitación del tema en la voz inferior
	5-18	Tema, Contrapunto	d - F	Secuencia por segundas descendentes c.5-10. Contrapunto nuevo tomado del tema c.11. Cadencia a F.
2	18-26	Desarrollo del material temático y contrapunto	F - a	Trinos como punto de órgano
	26-38		a	C.22-24 como 11-14. C.30-33 forman contrapunto invertible con. c.18-21. Cadencia a la menor.
3	38-42-44	Tema en a, Tema en d	a - d	Contrapunto tomado del tema con variación rítmica compases 42-43.
	44-52		d	Coda con tema invertido c.49-50. Cadencia final.

Invencción no. 4 (re menor)



Esta Invencción es muy similar a la anterior (no.3, Re mayor). Aquí encontramos los mismos elementos, por ejemplo: los puntos de órgano, la forma de las cadencias, la forma a tres partes, la forma de danza a 3/8.

Las principales diferencias las encontramos primeramente en la construcción del tema: la Invencción en Re mayor es anacrúsica; la de re menor es tética; la Invencción en Re mayor se mueve en las regiones de tónica-dominante mientras que la no. 4 (re menor) utiliza constantemente diferentes funciones.

La forma de la Invencción es de tres secciones: primera sección compases 1-18, segunda sección compases 18-38, tercera sección compases 38-52.

En los compases 1-2 se presenta el tema en la voz superior sin acompañamiento. En los compases 3-4, la voz inferior imita el tema a una octava de

distancia.

A partir del compás 5 se inician una serie de repeticiones periódicas del mismo motivo, las cuales forman una secuencia por segundas descendentes con eslabones de dos compases de duración.

En el compás 11 aparece un nuevo contrapunto tomado de las tres primeras notas de tema y el salto de séptima:



mientras que la voz inferior imita en los compases 11-16 las repeticiones periódicas que aparecieron en los compases 5-10. Cadencia a Fa mayor en los compases 17-18.

La segunda sección conserva los puntos de órgano de la primera sección, pero esta vez en forma de trinos. Los compases 22-24 son correspondientes a los compases 11-14 en inversión de las voces. En los compases 26-27 aparece el tema en la dominante menor (la menor). Los compases 30-33 forman contrapunto invertible con los compases 18-21. En los compases 37-38 se establece la cadencia a la menor.

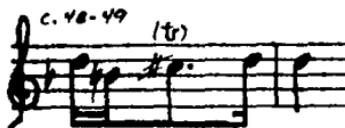
En la tercera sección, en los compases 42-43 aparece nuevamente el contrapunto del compás 11 con variación rítmica:



La reexposición del tema se inicia en el compás 44. Se continúa con cuatro compases de coda. En los compases 49-50 se presenta el tema en forma invertida:



Es de observarse que como en la Invencción en Re mayor, la forma de las cadencias permanece igual a lo largo de toda la Invencción, presentando solamente pequeñas variaciones:



Invención no. 5 (Mi bemol mayor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 4	Tema, Contrapunto	E b	Establecimiento del tema. El contrapunto se inicia a la mitad del primer compás.
	5- 8	Tema, Contrapunto		Imitación exacta de los c. 1-4 en la dominante.
	9-11	Elaboración del mat. T y C.	E b - c	Secuencia por segundas ascendentes.
2	12-15	Tema y Contrapunto	e	Inicio del contrapunto invertible con relación a la primera sección.
	16-19	Tema y Contrapunto	f	
	20-22			Secuencia por segundas descendentes.
3	23-26			Puente de regreso a la reexposición del tema formado por dos secuencias de dos compases.
	27-30	Tema y Contrapunto	E b	Reexposición del tema.
	31-32			Cadencia final.

Invención no. 5 (Mi bemol mayor)



Esta es una de las piezas más simétricas dentro de todo el ciclo de Las Invenciones a dos Voces.

Presenta una forma clara en tres secciones: primera sección compases 1-11, segunda sección compases 12-22, tercera sección compases 23-32.

El contrapunto se inicia a partir de la segunda mitad del primer compás, aquí aparece por vez primera dentro del ciclo de Las Invenciones, un contrapunto obligado, es decir, una parte obligada del tema que siempre va a aparecer como fiel acompañante de éste, y la cual conserva siempre sus características iniciales:



En el compás 5, la voz inferior inicia, en la región de la dominante, la imitación del tema. Los compases 5-8 forman contrapunto invertible con relación a los compases 1-4.

En los compases 9-11, la voz superior forma una secuencia por segundas ascendentes con material del primer compás del tema, y la voz inferior, una secuencia libre por segundas ascendentes con material del contrapunto.

La segunda sección se inicia en do menor. Aquí se forma contrapunto invertible con relación a la primera sección.

La tercera sección se inicia en el compás 23 con el puente de regreso. Los compases 23-24 forman una secuencia por segundas ascendentes en la voz superior, con material del primer compás del tema. Esta secuencia se imita en la voz inferior en los compases 25-26. En el compás 27 se inicia la reexposición del tema. La cadencia final se inicia en el compás 31.

Invención no. 6 (Mi mayor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 4	Tema y Contrapunto	E	Exposición del tema y contrapunto
	5- 8	Tema y Contrapunto		Contrapunto invertible con relación a c. 1-4.
	9-20	Desarrollo del mat, TyC.		Secuencia por segundas descendentes c. 9-12. Cadencia a la dominante.
2	21-24	Tema y Contrapunto	H	Tema en la dominante. Contrapunto invertible de los compases 21-28 con relación a los compases 1-8.
	25-28	Tema y Contrapunto		
	29-42	Compases 3+4 del tema; C.	G#	C.29-31, voz superior forma secuencia por segundas ascendentes. C.33-36, voz superior - secuencia por segundas descendentes. Cadencia a sol sostenido menor.
3	43-46	Tema y Contrapunto	E	Reexposición del tema y contrapunto.
	47-50	Tema y Contrapunto		Contrapunto invertible en los compases 43-50 con relación a los compases 1-8.
	51-62		E	Contrapunto invertible libre en los c.51-56 con relación a c.9-14. Cadencia final.

Invencción no. 6 (Mi mayor)



La Invencción en Mi mayor es la Única que presenta signos de repetición.

La forma de la Invencción es de tres secciones: primera sección hasta la barra de repetición (compases 1-20), segunda sección de los signos de repetición a la cadencia en sol sostenido menor (compases 21-42), tercera sección de la reexposición del tema a la barra de repetición (compases 43-62).

Los compases 1-4 presentan el tema en la voz superior. El contrapunto tiene carácter de acompañamiento obligado (como en el caso de la Invencción no. 5), ya que siempre aparece con las mismas características y como fiel acompañante del tema: este contrapunto adquiere una importancia especial, porque además del sentido obligado, complementa al tema tanto rítmica como melódicamente:



Los compases 4-8 forman contrapunto invertible con relación a los compases 1-4.

A partir del compás 9 se inicia el desarrollo del tema: aquí se comprimen los primeros cuatro compases, ya que todos los componentes del tema se pueden observar en estos doce compases (9-20): síncopas, dieciseisavos y treintaidosavos. La escala que forma parte del tema no aparece en este desarrollo. Los intervalos del compás 4, quitándole los treintaidosavos, forman un elemento importante en la elaboración del material temático.

Los compases 9-10 y 11-12 forman una secuencia por segundas descendentes. En los compases 16-17 se establece la cadencia en si menor, la cual se refuerza en los siguientes tres compases (18-20).

Es de observarse que las tres secciones terminan con la misma figura:



La segunda sección se inicia con la transposición de los primeros ocho compases a la tonalidad de la dominante (Si mayor). Estos compases (21-28), forman contrapunto invertible con los compases 1-8. En los compases 29-31 se forma, en la voz superior, una secuencia libre por segundas ascendentes con material del compás 4 del tema.

Los compases 33-34 forman una secuencia libre por segundas ascendentes en la voz superior, por segundas descendentes en la voz inferior. En el compás 42 se establece la cadencia a sol sostenido menor.

La tercera sección conserva gran similitud en su forma con la primera parte.

Los compases 43-50 forman contrapunto invertible con relación a los compases 1-8. Los compases 51-56 forman contrapunto invertible con relación a los compases 9-14, pero de una forma libre, ya que los intervalos no permanecen del todo iguales.

Invención no. 7 (mi menor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1	Motivos a - b	e	Exposición del tema.
	1- 2	a		Relación de antecedente - consecuente
	3- 4	Desarrollo de los mot. a - b		Secuencia por segundas descendentes. Evolución del tema Transformación del salto de 5ta. a salto de 6ta.
	5- 6		c - G	Compás 5 secuencia en la voz inferior por terceras descendentes. Cadencia a Sol mayor.
2	7-8-9	a	G	Punto de órgano sobre re c. 7. Cadencia a la dominante.
	10-11	a - b	si menor	Se alcanza la región de la dominante de si menor.
	11-13			Reunión de todas las variaciones de los elementos utilizados.
	14-15		si menor= Y mi menor	Sección conductora. Secuencia por segundas descendentes en la voz inferior.
3	15-16-17	a		Reexposición del tema en forma variada y alargada. Secuencia por segundas descendentes
	18-23		e	Cadencia final.

Invencción no. 7 (mi menor)



Esta es una de las piezas más libres dentro del ciclo de las Invencciones a dos Voces, tanto en el establecimiento de su forma, como en la capacidad de su tema para transformarse.

La forma en sí no presenta problemas de identificación, sino más bien la duración de sus secciones.

La forma de la Invencción es de tres secciones: primera sección compases 1-6, segunda sección compases 7-15, tercera sección compases 15-23.

El tema se puede comparar con el tema de la Invencción no. 1: también se obtiene de una sola posición de la mano en su primer motivo (a) y el segundo motivo (b) a base de octavos, alcanza también (como en el caso de la primera Invencción) la región de la dominante (compás 1).

El segundo compás se puede considerar como una respuesta al primero, pero en una forma libre, ya

que tanto los intervallos (salto) como las relaciones rítmicas, sufren pequeñas variaciones: aquí se presenta por primera vez lo que va a predominar en toda la invención, o sea, la capacidad de transformación del tema sin llegar a dar la impresión de que se estén utilizando nuevos elementos ajenos a éste. Entre los compases 1 y 2 existe una relación de antecedente y consecuente, ya que el segundo compás no sólo responde, sino resuelve.



Los compases 3 y 4 toman el motivo "a" y forman entre sí una secuencia por segundas descendentes.

Es importante el procedimiento de la imitación constante de las voces, pues esta es una característica que predomina también durante toda la invención.

La voz inferior del compás 5 conserva la figura rítmica  de la segunda mitad del compás 3, la cual forma una secuencia por terceras descendentes, mientras la voz superior se sirve únicamente de los dieciséisavos para alcanzar a su vez, en el compás 6, la misma figura que la voz inferior. En los compases 6-7 se forma la cadencia al relativo mayor (Sol mayor) de la tonalidad original (mi

menor).

La segunda sección es la más rica en transformaciones del material temático y a su vez también la parte más larga y más difícil en el establecimiento de sus relaciones.

Para determinar la duración de esta segunda sección se tomaron en consideración diferentes puntos de vista: por ejemplo, para Busoni la segunda sección va del compás 7 hasta el compás 15. Busoni da como aclaración: "en movimientos contrapuntísticos la entrada del punto de órgano en la dominante es siempre un indicio del inicio de la última sección", además se basa en el hecho de que a partir de aquí ya no se abandona la tonalidad principal. Como reexposición del tema propone la figura:



al final del compás 15 y principios del 16.

ERWIN RATZ sostiene que la extensión de la segunda sección abarca los compases 7-17.

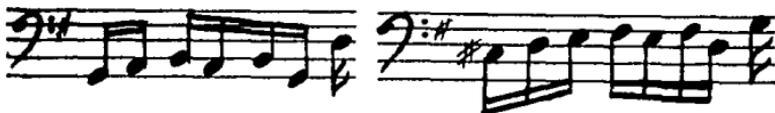
Ratz da como aclaración que en los compases 18,19,20 aparece una especie de reexposición del tema con grandes variantes y se apoya en el hecho de la

capacidad de transformación del tema de la Invencción:



Yo estoy de acuerdo con la propuesta hecha por Busoni.

La segunda sección se inicia con el motivo "a" del tema, el cual conduce al primer punto de órgano de la Invencción (el trino sobre re, compás 7), mientras en la voz inferior se producen una serie de transformaciones del primer motivo:



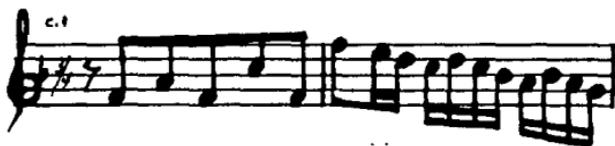
Los dos primeros dieciseisavos del tema son variados: en el primer ejemplo se invierten y en el segundo se invierten y se alargan a tres dieciseisavos: en el compás 9 se alcanza la dominante de Sol mayor. Los siguientes dos compases (10-11) se sirven del material de los dos motivos del tema ("a" y "b") se modula hacia sí menor y se alcanza, en la primera mitad del compás 11, la dominante de esta tonalidad.

Invencción no. 8 (Fa mayor)

Sección Compás Material Tonalidad Observaciones

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	Tema	F	Exposición del tema.
	2- 3	Tema		Inicio del carácter canónico de la pieza en la voz inferior.
	1- 7			Canon a la 8va.
	8-11		F - C	Canon a la 9na. Cadencia en la dominante.
2	12-14	Tema	C	Transporte de c. 1-3 a Do mayor. Contrapunto invertible con relación a los compases 1-3.
	15-18	Compás 4 invertido	g - d	Aparece la inversión de la figura del compás 4 en la voz superior.
	19-25			Elaboración de la inversión de la figura del compás 4 en la voz inferior. Secuencia por segundas descendentes c.19-20. Imitación en la voz superior (c.21-22).
3	26-34	Tema	Sib - F	Secuencia por terceros descendentes. Cadencia final.

Invencción no. 8 (Fa mayor)



compases transportados a Do mayor, los cuales forman contrapunto invertible con relación a los compases 1-3.

En el compás 15 aparece una variante de la figura del compás 4:



la cual en seguida adquiere independencia, ya que es la figura predominante en la segunda sección.

A partir del compás 15 se empieza el movimiento tonal: se modula a sol menor (compás 16) y a re menor (compás 18), en éstos compases se aprecia también el carácter canónico de la pieza.

Los compases 16-19 forman contrapunto invertible con relación a los compases 12-15.

En el compás 19 se inicia la elaboración de la inversión de la figura del compás 4, la cual viene a enriquecer la invención en forma singular.

Esta figura se translada a placer de voz a voz, forma secuencias, se libera y en el compás 26 regresa al orden establecido en la primera parte.

La tercera sección se inicia sin reexponer el tema, es decir, se omiten los tres primeros compases, lo cual se hizo probablemente para evitar

cualquier posible monotonía.

Busoni escribe al pie de página, en su edición de Las Invenções a dos Voces, estos tres compases omitidos para que el alumno obtenga una idea clara de la forma:



En el compás 26 se inicia la tercera sección en la región de la subdominante; en esta sección se conserva el mismo carácter canónico de la primera sección.

Es de observarse que esta es la segunda y última invención cuyo final esta marcado con un acorde.

Invención no. 9 (fa menor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 4	Tema y Contrapunto	f	Establecimiento del tema.
	5- 8	Tema y Contrapunto		Contrapunto invertible con relación a c. 1-4
	9-11	Tema y Contrapunto	hacia c	Variación del tema y contrapunto.
	12-14			Repetición de los compases 9-11.
	15-16			Cadencia a do menor.
2	17-19	Tema y Contrapunto	c	Como compases 1-4 pero en inversión de las voces y en do menor
	21-22	c. 1 y 4 del tema		Variación del tema
	23-24			Repetición de los compases 21-22. Contrapunto invertible libre.
	25-27			Variación del c.1. Secuencia por segundas descendentes
	28		hacia f	Preparación del reestablecimiento de la tonalidad principal.
	29-32		f	Reexposición del tema.
	33-34			Cadencia final

Invencción no. 9 (fa menor)

En la Invencción 7 (mi menor) nos encontramos con el primer caso dentro del ciclo de Las Invencciones a dos Voces, en que la capacidad de transformación del tema, toma un papel importante para el desarrollo de toda la pieza; se tomaron los elementos del tema y se crearon diversas variaciones.

En esta Invencción (fa menor) encontramos un trabajo similar, pero el tema es más elaborado:



La forma de la Invencción es de dos secciones: primera sección compases 1-16, segunda sección compases 17-34.

En los primeros cuatro compases se hace la presentación del tema y contrapunto. Este contrapunto

tiene carácter obligado:



En los siguientes cuatro compases (5-8) se sucede la imitación del tema en la voz inferior y se forma contrapunto invertible libre con relación a los compases 1-4.

A partir del compás 9 se establece una variación del tema con extensión de tres compases (9-11), esta variación se repite en los compases 12-14. La variación toma el material de los tres primeros compases del tema, con pequeños cambios: el salto de sexta se convierte en salto de décima. Aquí se empieza a preparar la modulación a do menor, hasta que se establece la tonalidad en el compás 17.

La segunda sección se inicia en do menor: aquí se repiten los primeros cuatro compases de la invención, pero en inversión de las voces.

En el compás 21 se crea una nueva variación del tema: se toma el material de los compases 1 y 4 del tema; el salto de sexta se convierte esta vez en una séptima (compases 21-22). Esta variación se repite en

los compases 23-24, y se forma contrapunto invertible con relación a los dos compases anteriores.

Los compases 25-27 forman una secuencia por segundas descendentes, con eslabones de un compás de duración, basada en una nueva variación del primer compás.

En el compás 28 se alcanza la dominante de fa menor, con lo que se prepara el restablecimiento de la tonalidad principal (fa menor).

En los compases 29-32 se sucede la reexposición del tema. La cadencia final se presenta en los compases 33-34.

Invención no. 10 (Sol mayor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 3	Tema	G	Exposición del tema en la voz superior, respuesta de la voz inferior en la dominante.
	4- 6	Tema (c.1)		Secuencia por segundas descendentes; elaboración del primer compás del tema.
	7- 8		hacia D	Secuencia por segundas descendentes. Modulación a Re mayor.
	9-12			Imitación de las voces, alargamiento del ritmo del segundo compás del tema.
	13		D	Voces en movimiento contrario. Cadencia a la dominante
	14-17	Tema	D	Tema en forma comprimida en la voz superior (c.15). Respuesta tonal, repetición del tema como respuesta.
	18-19			Secuencia y elaboración como compases 7-8.
	20-23			Puntos de órgano. Secuencia por cuartas ascendentes, c. 23 rompe con la secuencia.
2	24-25			Inversión de las voces con respecto a c. 20-23,
	26		G	Preparación de la reexposición del tema. Regreso a la tonalidad original G.
	27-28			Reexposición del tema y respuesta tonal en la voz superior.
	29-32			C. 29 como c. 13 pero sin lograr la cadencia. 2 compases de coda (30-31) y cadencia final.

voces, y en cada una de éstas sigue un desarrollo similar:

Una Fughetta está compuesta bajo las mismas reglas de la Fuga, pero la Fughetta es más corta en todas sus partes.

La Giga es una danza antigua de origen inglés, de movimiento rápido.

En los compases 4-6 se encuentra una cadencia por segundas descendentes. Aquí se elabora el material del primer compás del tema.

Los compases 7-8 forman también una secuencia por segundas descendentes. Aquí se elabora el material de los dos compases del tema. En la voz superior se convierten los tres primeros octavos del tema, de intervalos de terceras ascendentes a segundas ascendentes. En la voz inferior se elabora el segundo compás del tema, aquí se modifican ritmo e intervalos. Esta elaboración se continúa libremente en los siguientes cuatro compases (9-12).

En el compás 13 se observa un movimiento contrario entre las voces y se presenta una sólida cadencia a la dominante.

La segunda sección se inicia con la inversión de las voces (con respecto al inicio de la

primera sección) y se comprime la segunda parte del tema:



La relación entre las entradas del tema permanece como al principio; la primera entrada es en la tónica (Re mayor) y la imitación en la voz superior, en la dominante (acorde de La mayor).

En el compás 16 la voz inferior repite el tema, pero en forma de respuesta tonal a los compases 14-15, lo cual continúa la voz superior, en la región de la subdominante (Sol mayor), en el compás 17.

Los compases 18-19 forman una secuencia por segundas descendentes; aquí se toma ejemplo de la elaboración del material que apareció en los compases 7-8.

A partir del compás 20 aparecen puntos de órgano (trinos sobre do y si) en la voz superior, mientras la voz inferior forma una secuencia por cuartas ascendentes (compases 20-22), la cual se rompe en el compás 23.

En los compases 24-35 se invierte el movimiento: el punto de órgano pasa a la voz inferior y la voz superior toma los octavos.

En el compás 26 toma la voz superior las figuras rítmicas de cuarto y octavo del segundo

compás del tema, y da paso a la reexposición del tema.

La reexposición del tema se presenta en la voz superior (compás 27), pero no en su forma original, ya que en el compás 28, se toma el primer compás de la respuesta tonal aparecida en la voz inferior (compás 2).

En el compás 29 se establece el mismo esquema para una cadencia, que en el compás 13, pero no llega a efectuarse, pues el compás 30 inicia una coda corta con duración de dos compases (30-31).

El compás 31 repite la voz superior del compás 29 a la octava baja y esta vez se logra la cadencia.

Invención no. 11 (sol menor)

Sección Compás Material Tonalidad Observaciones

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	Tema y Contrapunto	g	Exposición del tema con contrapunto obligado.
	3- 4			Imitación del tema a la octava en la voz inferior. Acompañamiento invertido.
	5- 6	Tema	Sib - d	Secuencia libre en la voz superior. Cadencia a re menor.
	7- 8	Tema y Contrapunto	d	Contrapunto invertible con relación al inicio de la Invención.
	9-10	Tema y Contrapunto	d	Elaboración del contrapunto en la voz superior. Cadencia a re menor.
2	11-12	Tema	Tendencia hacia F-c	Mención del tema.
	13-14	Tema y Contrapunto	IV - d	Contrapunto invertible con relación a c. 3-4.
	15-16	Tema		Imitación incompleta del tema en la voz inferior a la doble octava.
	16-17		hacia Eb	Misma elaboración del material temático que en los compases 5-6.
	18-20	Tema	g	Modulación a la tónica (sol menor). Reexposición del tema y contrapunto.
	21-23	Tema y Contrapunto		Elaboración de fragmentos del tema y contrapunto. Cadencia final.

Invencción no. 11 (sol menor)

Con la Invencción no. 9 (fa menor) se inicia la presentación de temas más elaborados. En la Invencción no. 5 (Mi bemol mayor) se habló por primera vez de un contrapunto "obligado", es decir, un contrapunto que siempre aparece con las mismas características y es fiel acompañante del tema. En la Invencción no.11 (sol menor) encontramos estas dos características.

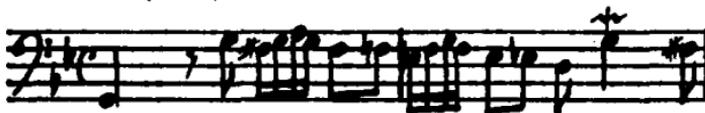
La forma de la Invencción es de dos secciones: primera sección compases 1-10, segunda sección compases 11-23.

El tema:



con dos compases de extensión, compuesto de una sola figura rítmica, abarca la extensión de una octava.

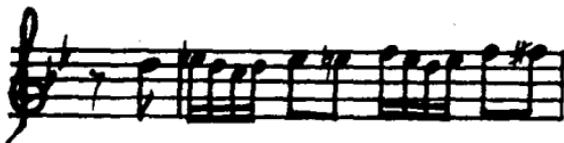
Su contrapunto:



tiene una presencia propia con diferentes figuras

rítmicas y cromatismo que le dan una expresividad singular.

En los compases 3-4 se imita el tema a la octava en la voz inferior, el contrapunto aparece deslizado medio compás hacia adelante y en forma inversa:



Ambos grupos de dos compases establecen la tónica de la tonalidad (sol menor).

Los compases 5-6 toman el material del tema; la voz superior forma una secuencia libre, para lo cual utiliza el material del primer compás. Aquí se observa una tendencia a Si bemol mayor, y se presenta la cadencia en re menor.

En el compás 7 la voz inferior repite el tema en la dominante (re menor), a esto le acompaña el contrapunto en la voz superior y se crea contrapunto invertible con relación a los compases 1-2.

En los compases 9-10, la soprano toma las tres últimas notas del contrapunto y las elabora (el salto original de cuarta se convierte primero en salto de sexta, luego de octava), mientras el bajo elabora a su vez el material del tema; aquí se toma el segundo tiempo del primer compás del tema, primero en forma original, luego invertido.

La primera sección termina con la cadencia a la dominante (re menor compás 11).

La segunda sección se inicia con una mención del tema:



En los compases 13-14 se presenta el tema y contrapunto en la región de la subdominante de re menor; aquí se forma contrapunto invertible con relación a los compases 3-4.

En los compases 15-16 la voz inferior imita el tema, pero no en toda su extensión, a la doble octava. Los compases 16-17 elaboran el material del primer compás del tema y conducen a la reexposición del tema.

En el tercer tiempo del compás 18 se inicia la reexposición del tema.

Los tres últimos compases (21-23) utilizan fragmentos del tema y contrapunto; al principio del compás 21 se presenta en la voz superior, la forma de escala del inicio del tema; la voz inferior aumenta el intervalo del tercer tiempo del segundo compás del contrapunto de cuarta a octava.

Invención no. 12 (La mayor)

Sección Compás Material Tonalidad Observaciones

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	Tema y Contrapunto	A	Exposición del tema y contrapunto.
	3- 4	Contrapunto y Tema	v	Imitación del tema en la voz inferior a la quinta. Contrapunto en la voz superior.
	5- 8		f#	Elaboración del tema y contrapunto. Cadencia al relativo menor.
	9-10	Tema y Contrapunto	f#	Tema en la voz superior, variado en su primera parte.
	11-12	Tema y Contrapunto	c#	Respuesta del tema en la dominante.
2	13-14		hacia si menor	Arpeggios como elemento de elaboración,
	15-17		A	Como compases 5-8.
	18-19		A	Reexposición del tema. Contrapunto variado.
	20-21			Cadencia final.

Invencción no. 12 (La mayor)

Sin duda alguna la Invencción en La mayor es la más virtuosística de todo el ciclo, lo cual exige del ejecutante una mayor habilidad técnica.

La forma de la Invencción es de dos secciones: primera sección compases 1-8, segunda sección compases 9-21.

El tema:



con extensión de dos compases, utiliza todas las notas de la escala así como los arpeggios de tónica y séptima de dominante de la dominante.

El contrapunto:



como en el caso anterior, (invencción en sol menor),

forma una unidad con el tema, es decir, el contrapunto acompaña todas las apariciones del tema.

En los compases 3-4 se sucede la imitación del tema en la voz inferior a una quinta de distancia, el contrapunto aparece en la voz superior.

En el compás 5 se toma, en la soprano, la primera mitad del primer compás y la segunda mitad del segundo compás del tema; en el bajo se utiliza la primera mitad del primer compás y la primera mitad del segundo compás del contrapunto (compases 5-6), a esto le sigue un diálogo que emplea arpeggios, el cual modula al relativo menor (fa sostenido menor) y se concluye la primera sección en el compás 8.

La segunda sección se inicia en fa sostenido menor, la cual mantiene la simetría de la primera sección en sus cuatro primeros compases.

El compás 9 presenta una variación en la primera parte del tema: en lugar de los adornos se producen saltos de octava ascendente y cuarta descendente que siempre regresan a la tónica:



La respuesta, o sea la imitación del tema, también se presenta en la dominante (compases 11-12), a lo cual sigue compás y medio de arpeggios en ambas voces, y en la segunda mitad del compás 14 se

restituye la perfecta simetría de la pieza.

En el compás 18 se inicia la reexposición del tema, esta vez en la voz inferior, mientras que el contrapunto toma, en su primer compás (18), el tercer tiempo del segundo compás del tema y en su segundo compás (19), imita algunos de los intervallos del tema:



En el compás 21 se toma libremente el material temático y se produce la cadencia final.

Invención no. 13 (la menor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	a - b	a	Tema y contrapunto en forma canónica
	3- 4			Elaboración del material temático. Secuencia por segundas en la voz superior; la voz inferior secuenciada.
	5- 6		c	Secuencia por segundas descendentes. Cadencia al relativo mayor.
1A	6- 7	a - b	c	Motivos a y b en Do mayor, imitación a la octava en la voz superior.
	8-11		G	Secuencia por segundas descendentes con carácter canónico; modulación a Sol mayor.
	11-13		e	Elaboración del material del compás 5. Cadencia a mi menor.
2	14-15- 16-17		d-C-e-A	Secuencia por segundas descendentes, elaboración del material de c.3. Sección de intranquilidad armónica.
	18	a - b	a	Reexposición variada de los motivos del tema.
2A	19-22			Episodio con movimiento arpegiado descendente. Elaboración de los compases 3-13-14.
	22-23	a		Presentación del motivo a. Secuencia por segundas ascendentes en ambas voces.
	24-26		a	Libertad en la elaboración del material temático. Cadencia final.

Invención no. 13 (la menor)

Este es el primer caso dentro del ciclo de Las Invenciones a dos Voces, en que el tema y contrapunto presentan el mismo material, de tal forma, que los dos motivos del tema son a su vez contrapunto de sí mismos:



El tema es un desdoblamiento de los acordes de tónica y séptima de dominante, pero esta vez se describe movimiento en forma periódica.



La forma de la invención es de dos secciones, cada una dividida en dos partes: primera sección (A) compases 1-6, sección 1-8 compases 6-13, segunda

sección (B) compases 14-17, sección 2 B compases 18-25.

La exposición del material temático se sucede en forma canónica.

En los compases 3-4 se forma, en la voz superior, una secuencia por segundas descendentes: en los compases 5-6 se presenta una secuencia por segundas descendentes formada por tres eslabones, cada uno de medio compás de duración. En la voz inferior se presentan también secuencias pero con carácter libre.

En el compás 6 se presenta la cadencia al relativo mayor (Do mayor), con lo cual se concluye la sección 1 A.

La sección 1 B se inicia en la segunda mitad del compás 6 con los motivos iniciales en Do mayor en la voz inferior.

En el compás 7 se sucede la imitación de los motivos en la voz superior. En la segunda mitad del compás 8, se inicia en el bajo, una secuencia por segundas descendentes, la cual imita la soprano en el compás 9 y adquiere un carácter canónico hasta la primera mitad del compás 11. En la segunda mitad del compás 11 se inicia la cadencia a mi menor.

En el compás 13 se observa una nueva elaboración del material temático:



la cual tomará un papel importante en las siguientes secciones.

En la sección 2 A, se utiliza la nueva elaboración del material temático, aparecido en el compás 13, como puente de unión entre las partes de la secuencia por segundas descendentes, la cual elabora el material del tercer compás. En esta sección se observa intranquilidad armónica.

La sección 2 B se inicia con la reexposición del tema, aquí se cambia el orden de los motivos: el motivo b que originalmente apareció en la primera mitad del segundo compás, en la voz inferior, se trasladó a la primera mitad del compás. De esta manera se pierde el carácter canónico del material temático y se convierte en contrapunto invertible entre las dos partes del compás 18.

En el compás 19 se ocupan ambas voces por primera vez con movimiento arpegiado descendente: aquí se elabora el material de los compases 3 y 14. En la voz superior se hace uso de la elaboración aparecida en el compás 13.

En la segunda mitad del compás 22 aparece el

motivo a del tema, al cual sigue una secuencia de tres eslabones por segundas ascendentes en ambas voces en el compás 23.

Los dos últimos compases presentan una marcada libertad en la elaboración del material temático con lo cual se llega a la cadencia final.

Invención no. 14 (Si bemol mayor)

Sección	Compás	Material	Tonalidad	Observaciones
1	1- 2	Tema	Si b	Exposición del tema; secuencia libre c.2.
	3			Secuencia de dos eslabones, cada una de medio compás.
	4- 5	Tema		Elaboración de la primera figura del tema. Secuencia doble por segundas descendentes.
	6- 8	Tema		Tema en la dominante. Contrapunto invertible con respecto a los compases 1-3.
2	9-11	Tema	g-Eb -c	Tema y contrapunto. Sección de intranquilidad armónica.
	12-13		c - Si b	Canon a la doble octava con material de la primera figura del tema.
	14-16			Secuencia por terceras descendentes. Secuencia por segundas descendentes a partir de la segunda mitad c.14.
3	16-18	Tema	Si b	Reexposición del tema a la octava en la voz superior con efecto canónico.
	18-20			Elaboración del tema. Cadencia final.

Invencción no. 14 (Si bemol mayor)



El tema de esta invención es posible concebirlo de diferentes maneras: por ejemplo: Busoni sostiene (en su edición de "Las Invencciones a dos Voces") que el tema se compone de dos motivos anacrúsicos: el primero diatónico



y el otro en forma de acorde:



J.N. David opina (en su libro "Las Invencciones a dos Voces de J.S. Bach") que el tema se puede concebir sencillamente:



eslabones en la voz superior.

En los compases 4-5 se elabora la primer figura del tema, cuyas voces forman una secuencia doble por segundas descendentes, la cual se rompe en la segunda mitad del compás 5 y se da paso a la dominante.

En los compases 6-8 se presenta el tema en la región de la dominante; aquí se forma contrapunto invertible con respecto a los compases 1-3 (con excepción del contrapunto en el compás 8, el cual mantiene su forma pero cambia sus intervalos).

La segunda sección presenta en el compás 9, la primera parte del tema a una cuarta descendente y la segunda parte a una segunda descendente, con relación al primer compás. La voz inferior toma el material del contrapunto y lo invierte libremente.

En los compases 9-11 se observa intranquilidad armónica; en el compás 9 se toca sol menor, en la segunda mitad del compás 10 se toca Mi bemol mayor y al final del compás 11, do menor.

En el compás 12 se inicia un canon a la doble octava, con duración de dos compases (12-13).

En el compás 14 se unifican ambas voces rítmicamente. En la primera mitad del compás 14 se forma una secuencia por terceras descendentes en ambas voces. De la segunda mitad del compás 14 a la primera mitad del compás 16, se encuentra una secuencia por segundas descendentes, en ambas voces, cuyos eslabones

tienen una extensión de medio compás.

La tercera sección se inicia con la reexposición del tema en la voz inferior. En el cuarto tiempo del compás 16 inicia la voz superior la imitación, no siempre estricta, de la voz inferior a una octava de distancia; aquí se produce efecto canónico. Esto se continúa hasta la primera mitad del compás 18, donde la voz superior concluye el canon.

El compás 19 elabora el material temático libremente y se llega a la cadencia final.

Invencción no. 15 (si menor)

Sección Compás Material Tonalidad Observaciones

1	1- 2	Tema y Contrapunto	h	Exposición del tema y contrapunto
	3-4-5		f#	Respuesta en la dominante. Contrapunto variado. Cadencia perfecta a fa sostenido menor.
	5- 7			Tema en la voz superior. Acompañamiento forma contrapunto invertible con relación a c. 3-4.
	8-11		h -D	Elaboración del material del contrapunto. Secuencia por segundas descendentes c.8-9, secuencia por segundas descendentes c.10. Cadencia al relativo mayor.
2	12-13	Tema y Contrapunto	D	Presentación del tema en la tonalidad relativa mayor en inversión de las voces.
	14-15		A	Respuesta en la dominante.
	16-17		E-h-f#-D	Secuencia modulatoria a si menor.
3	18-19		h	Reexposición del tema en si menor. Contrapunto en la voz superior.
	19-20			Imitación del tema en la voz superior a la octava.
	21-22			Cadencia final.

Invención no. 15. (si menor)



La forma de la Invención es de tres secciones: primera sección compases 1-11, segunda sección compases 12-17, tercera sección compases 18-22.

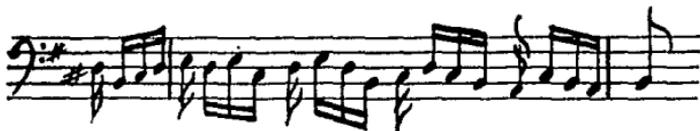
El tema tiene una extensión de dos compases y hace uso copioso de ornamentos para embellecer su línea melódica.

El contrapunto presenta una forma sencilla y tiene sentido obligado:



Este acompañamiento se presenta cada vez que el tema aparece, pero ya no lo volvemos a encontrar en su forma original: éste toma ejemplo del tema y se enlana también con ornamentos: por ejemplo en los compases

19-20:



En los compases 3-4 se sucede la respuesta en la dominante (fa sostenido menor): en esta respuesta se varía el final del tema: los cuatro dieciseisavos originales se convierten en dos octavos (cuarto tiempo del compás 4).

El acompañamiento aparece en la voz superior, pero ya no en la forma sencilla del principio de la Invención, sino las figuras de octavos originales se convierten en dieciseisavos, acompañados de notas de adorno escritas también en forma de dieciseisavos. El final de esta respuesta da paso a la cadencia en fa sostenido menor en la primera mitad del compás 5.

De la segunda mitad del compás 5 hasta la primera mitad del compás 7, se forma contrapunto invertible con relación a los compases 3-4.

Los compases 8-11 presentan primeramente una modulación a si menor, para luego establecer la tonalidad relativa mayor (Re mayor) en el compás 12. En estos compases se toma principalmente el material del contrapunto aparecido en el tercer tiempo del compás 3.

En los compases 8-9 aparece una secuencia con eslabones de un compás de duración, por segundas

descendentes.

En el compás 10 se forma en la voz superior, una secuencia de cuatro eslabones por segundas descendentes. En el compás 11 se presenta también el material del contrapunto en la voz inferior, mientras la voz superior hace una mención del tema: esta mención toma las figuras rítmicas del tema pero varía los intervalos.

La segunda sección se inicia en Re mayor con el tema en inversión de las voces (con respecto a la primera presentación), conservando la simetría de la primera sección. La respuesta aparece en la dominante (La mayor) en los compases 14-15.

Los dos siguientes compases (16-17) utilizan el material del final del tema para formar una secuencia moduladora a la tonalidad original (si menor).

La tercera sección se inicia con la reexposición del tema en la voz inferior. Al final del compás 19 se inicia la imitación del tema a la octava en la voz superior.

En el compás 21 aparecen las tres primeras notas del tema en la voz inferior y se da paso a la cadencia final.

capítulo IV

Sugerencias para el uso de las invenciones como material pedagógico

Como se mencionó en el capítulo II, las Invenciones fueron creadas con fines pedagógicos y para alcanzar diferentes objetivos, tanto musicales como técnicos.

Bach aclara sus objetivos en la Instrucción Sincera que presenta al inicio de Las Invenciones a dos Voces:

- a) aprender a tocar limpiamente a dos voces.
- b) obtener buenas ideas.
- c) ejecutar bien las piezas.
- d) adquirir un estilo cantabile de ejecución.
- e) adquirir un fuerte gusto por la composición.

Sobre los objetivos pedagógicos que se persiguen en las Invenciones, se puede decir en una forma general: el trabajo de una correcta articulación

v fraseo es de especial importancia para lograr el sentido musical de las piezas.

La articulación requerida en el ciclo de Las Invenciones a dos Voces se puede exponer de una forma sencilla, gracias a la construcción rítmica de las piezas: dieciseisavos ligados, octavos por grados conjuntos ligados, saltos de octavos desligados, saltos entre diferentes figuras rítmicas (dieciseisavo-octavo) ligeramente desligados.

Esta articulación es posible aplicarla de una forma general en todas las Invenciones, con algunas excepciones, las cuales se indicarán en páginas posteriores cuando se traten las Invenciones en forma individual.

El uso de una articulación coherente es de especial importancia, no sólo para el contenido musical de las piezas, sino que el uso de diferentes articulaciones en figuras rítmicas iguales, conduciría al desconcierto en el alumno.

El trabajo dinámico de las piezas está condicionado por varios factores:

- a) funciones armónicas.
- b) dinámica natural (en general, las líneas ascendentes tienden a crecer de volumen, las líneas descendentes tienden a decrecer).
- c) carácter.
- d) tempo.

La forma de ejecutar la ornamentación de las piezas, fue indicada por J.S.Bach al inicio del Librito para teclado de Wilhelm Friedemann Bach:



En la técnica pianística se debe tener presente, que cada invención persigue objetivos determinados y que en cada una de ellas se puede aprender algo diferente: por ejemplo: diferenciación de toques (legato, staccato), agilidad, coherencia rítmica, digitación.

El análisis formal y armónico de las piezas, es muy importante para la comprensión de éstas, así como para la formación musical del alumno.

Las Invenciones tienen una forma clara y fácil de comprender. Las funciones armónicas que se presentan en las piezas, pueden ser sencillas para un alumno que ya se encuentra capacitado para abordar Las Invenciones a dos Voces.

Todos estos objetivos tienen como principal finalidad conducirnos a lograr el contenido poético de las Invenciones.

Como principal trabajo proponemos:

Invencción no. 1 (Do mayor)

Al poner la mano derecha o izquierda sobre el teclado en Do mayor, sin tener que cambiar la posición, obtenemos el tema en su totalidad de esta Invencción. Esto hace posible, que en el desarrollo del material temático, se presente escasamente el paso del pulgar, lo cual ahorra al alumno dificultades técnicas.

Al elegir la digitación, se tiene que tratar de mantener la misma digitación en los mismos motivos hasta donde sea posible; por ejemplo en los compases 1, 2, 7 y 8 en la mano derecha y en las secuencias de los de los compases 3-4 y 5-6.

Esto es importante primeramente en el aspecto musical, porque así se logra producir la misma línea dinámica, cada vez que aparecen elementos iguales. En el aspecto técnico, porque así se logran unificar y simplificar las acciones musculares requeridas para la ejecución de estos motivos y secuencias.

La articulación en esta Invencción se puede proponer de una forma concreta, ya que se presentan principalmente dos figuras rítmicas: dieciseisavos ligados, octavos por grados conjuntos ligados, saltos de octavos desligados, saltos entre diferentes figuras rítmicas (dieciseisavo-octavo) ligeramente desligados.

La dinámica general de esta Invención es:
primera sección mf-f, segunda sección f-mf, tercera
sección p-f.

Esta Invención no. 1 tiene que ser tocada
con decisión y vivacidad, pero no muy rápido ♩ = 63.

Invencción no.2 (do menor)

Esta Invencción presenta un tema extenso que hace uso de todas las notas de la tonalidad, lo cual requiere cambios constantes de posición de la mano.

El canon utilizado para la construcción de la pieza, hace surgir cinco acompañamientos diferentes, lo cual brinda oportunidad para que el alumno aprenda a ejecutar diferentes articulaciones en cada voz.

El tema utiliza dieciseisavos como figura principal: al final del tema aparece un adorno que debe ser medido exactamente, es decir, el alumno debe tener claro qué tantas notas de treintaidosavos le pertenecen al adorno. La articulación de estas figuras, es de pensarse ligada.

Debido a la construcción del tema y a la forma canónica, es imposible buscar mantener siempre la misma digitación en las presentaciones de éste.

El primer acompañamiento se presenta en la voz superior (compás 3): éste utiliza dos figuras rítmicas. La articulación en estas figuras rítmicas se recomienda que se trabajen en cada voz por separado, hasta que se esté seguro de ella.

La articulación es fácil de comprender si desde un principio se expone como regla y se hace que el alumno la escriba en su partitura (por ejemplo en la

edición Urtext, G. Henle Verlag):

compases 3-4



Aquí se hace presente el trabajo de diferentes articulaciones a la vez.

De esta forma se logra que el alumno trabaje conscientemente con una articulación que está a su alcance, que empiece a articular sus obras él mismo y que tome consciencia del concepto articulación.

La ornamentación tiene que ser medida, es decir, el alumno tiene que aprender a resolver los adornos como si las notas de éstos estuvieran escritos dentro de la línea melódica.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección mp-mf, segunda sección mf-f, tercera sección mf.

El tempo de esta Invención es tranquilo.

 = 50.

Invencción no. 3 (Re mayor)

En esta Invencción se presentan indicaciones de articulación, que contradicen la articulación propuesta en páginas anteriores, ya que ésta hace separar grados conjuntos y saltos de dieciseisavos.

Existen dos posibilidades: continuamos con la regla propuesta y pasamos por alto la articulación original o nos metemos de lleno a explicar que existen otras formas de articulación que dependen del carácter de la pieza, de la velocidad y que tienen una relación específica con el instrumento original para el cual fueron creadas.

Esto depende del interés y edad del alumno; lo que no se debe hacer es ponerle la Invencción enfrente y hacerle ejecutar la articulación escrita, solamente por el hecho de ser la articulación original (aquí tenemos que recordar que Bach utilizó en sus clases de teclado diferente ornamentación y articulación, las cuales siempre dependían de la capacidad de sus alumnos y que en el Librito para teclado, que es el manuscrito original, no se presenta articulación alguna).

La ornamentación que presenta la edición Urtext-Henle, en la cual basé principalmente estas sugerencias, puede llegar a ser muy complicada para un

alumno; aquí existe la posibilidad de suprimir o simplificar la ornamentación. Se recomienda nuevamente, escribir exactamente las notas con su notación rítmica, para que se comprenda la línea melódica, especialmente en los compases 3-4.

En esta pieza se presenta la necesidad de utilizar digitaciones incómodas, como es el caso del quinto dedo sobre teclas negras (compases 5, 7 y 10). En general se recomienda practicarlas muy lentamente.

La dinámica general de la pieza es: primera sección f, segunda sección f-mf, tercera parte mf-f.

Esta Invención es una pieza bailable que no puede ser ejecutada demasiado rápido  = 144. Allegretto dulce y vivaz.

Invencción no. 4 (re menor)

El tema de esta Invencción utiliza la escala de la tonalidad en forma ascendente y descendente.

Como obietivo principal al elegir la digitación, tenemos que aprender a formar patrones de digitación, los cuales se deben conservar, hasta donde la construcción de las piezas nos lo permita.

Por ejemplo: en los compases 7-8 y 9-10, de esta Invencción, se presenta una secuencia por segundas descendentes: aquí podemos ejemplificar la formación de un patrón de digitación de la siguiente forma: en los compases 7-8, en la mano derecha, utilizamos la digitación 3,1,2,3,4,5,1,5,4,3,2,1: esta digitación forma un patrón que se aplica a los compases 9-10 y 40-41, en la mano derecha, y el cual podemos transferir a la mano izquierda, en los compases 11-12, 13-14 y 15-16.

Uno de los aspectos importantes a observar en la elección de la digitación, es el tamaño y la formación de la mano del ejecutante. En el tema de esta Invencción, el do sostenido del compás 2 se podría tocar con el segundo dedo (mano derecha), en lugar de ser tocado con el primer dedo, para decidir ésto, tenemos que observar si al tratar de conservar el patrón de digitación utilizado en el tema, se van

a poder alcanzar otros saltos que se producen en el desarrollo del material temático, como por ejemplo en los compases 7-8, el salto del la al si bemol en forma descendente.

La ornamentación en la Invención no. 4 presenta, entre otros, trinos con diferentes duraciones, esto permite ejercitar los diversos problemas rítmicos involucrados. Aquí se recomienda nuevamente escribir la notación rítmica de los trinos y así decidir cuántas notas les pertenecen a éstos.

La dinámica general de la pieza en la primera sección es f, segunda sección f, tercera sección mf-f.

Esta pieza se debe tocar muy fluida y con vigor $\text{♩} = 60$.

Invención no. 5 (Mi bemol mayor)

Esta invención pertenece a las piezas virtuosísticas dentro del ciclo de Las Invenções a dos Voces.

El tema no presenta dificultades técnicas, más bien es el contrapunto, el que hace que la pieza requiera de una mayor habilidad técnica en el ejecutante.

La tonalidad de Mi bemol mayor y las repeticiones de la figura en dieciseisavos, hacen que difícilmente se pueda lograr una digitación eficiente que permita tocar cómodamente.

La mayoría de las ediciones evitan el primero y el quinto dedo sobre las teclas negras, especialmente en la mano izquierda, que es donde se presentan generalmente los problemas técnicos: esta digitación hace que se tenga que cambiar constantemente la posición de la mano.

La solución que proponemos es la de crear un patrón de digitación para el acompañamiento en la mano izquierda.

Si empezamos las figuras de dieciseisavos, en el compás 1, con el primer dedo sobre el *si* bemol, podemos unificar la digitación para el acompañamiento casi siempre que éste se presenta:



Para lograr la eficiencia de esta digitación, es de especial importancia mantener la mano centrada, es decir, dentro del teclado (entre las teclas negras). Esto puede resultar incómodo al principio, pero si se practica muy lentamente, después resulta beneficioso.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección *mf*, segunda sección *f-mf*, tercera sección *mf-f*.

El tempo debe ser resuelto $\text{♩} = 72$. Con vigor.

Invencción no. 6 (Mi mayor)

El tema y su contrapunto se complementan de una forma especial, ya que las síncopas del tema no tendrían sentido sin el acompañamiento.

El contrapunto utiliza la escala de Mi mayor ascendente, el tema la escala cromática descendente, por lo tanto utilizamos las digitaciones correspondientes a dichas escalas.

La secuencia en los compases 9-10, 11-12, 13-14, debe conservar la misma digitación: mano derecha 5,3,2,4,3,5,3,2,1; mano izquierda 3(5),2,1,4,2,1.

Los treintaidosavos de esta Invencción son mordentes escritos. La articulación para éstos es: los dos treintaidosavos se ligan con el siguiente dieciseisavo y estas tres notas se separan ligeramente del siguiente grupo:



La dinámica general de la pieza es en la primera sección mp-dulce y tranquilo, segunda sección mf-mp, tercera sección mf-p.

El tempo de la pieza debe ser tranquilo  =96. Invencción de carácter gracioso y delicado.

Invencción no. 7 (mi menor)

El tema de esta invención permite mantener siempre la misma digitación del motivo a: en la mano derecha 5,4,3,2,3,1,5, en la mano izquierda 1,2,3,4,3,5,1, con una excepción: el compás 12 tercero y cuarto tiempos.

El motivo b utiliza diferentes figuras rítmicas y un salto de cuarta, esto hace que en la elaboración de este motivo, se requiera de cambios constantes de digitación.

La ornamentación de la pieza es abundante y variada; nuevamente recordamos que los adornos se tienen que medir exactamente y concebir siempre dentro del discurso de la línea melódica.

La edición Urtext-Henle presenta algunas opciones en la ornamentación, escritas entre paréntesis, las cuales fueron propuestas por Bach, y que pueden resultar más sencillas de resolver para un alumno. Este hecho demuestra que para Bach la ornamentación en las invenciones dependía de la capacidad o del nivel en el cual se encontraba el alumno.

En la invención no. 2 se propuso que el alumno escribiera la articulación en su partitura y que él mismo la resolviera, de acuerdo a la propuesta

sobre la articulación, hecha al principio de este capítulo; esta Invención en mi menor es un ejemplo ideal para lograr que el alumno piense la articulación, debido al uso constante de saltos entre figuras rítmicas diferentes y a la corta duración de los motivos.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección mp-mf, segunda sección mp, tercera sección mf.

El tempo de la Invención es bastante tranquilo  = 66. Con decisión.

Invención no. 8 (Fa mayor)

La construcción del tema permite formar un patrón de digitación sencillo, específicamente en el segundo compás del tema.

La digitación del segundo compás en la mano derecha, se puede conservar siempre que dicho material aparece. La única excepción se presenta en el compás 17.

Este mismo material presenta, en la mano izquierda, algunas complicaciones al pretender formar un patrón de digitación. Los compases 3 y 16-18 requieren de digitaciones diferentes. En el compás 9 proponemos la digitación 2,1,2,3,4,1,2,3,4,1,2,3, la cual podemos conservar en los compases 10, 11, 13, 31, 32, y 33 con pequeñas variaciones debidas a las diferencias rítmicas presentadas.

En el compás 4 aparece en la voz superior la figura:



y en el compás 15 la inversión de la misma. Ambas figuras predominan durante casi toda la invención; aquí recomendamos que el pulgar siempre esté presente

en la digitación de estas figuras, ya que esto facilita la ejecución técnica de la pieza (con el uso del pulgar se obtiene que el alumno efectue movimientos rotatorios).

La articulación en la figura del compás 3, podría pensarse en una línea larga con duración de un compás y una ligera separación al pasar al siguiente compás; esto específicamente en la formación de las secuencias en los compases 4, 5, 6, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección mf-f, segunda sección f-mf, tercera sección mf-f.

La pieza requiere de un toque vigoroso. El tempo es muy fluido $\text{♩} = 112-116$.

Invención no. 9 (fa menor)

Para la realización de este trabajo se tomó como fuente principal la edición Urtext-Henle. En esta edición se presentan signos de articulación originales en las Invenções 3, 9 y 15.

Esto nos confronta con diversos problemas:

La articulación no está escrita en toda la Invención.

Figuras idénticas presentan algunas veces articulación y a veces no.

Figuras idénticas presentan articulaciones diferentes.

Las soluciones que proponemos:

Continuar con la propuesta hecha al principio de este capítulo.

Unificar la articulación original, basándose específicamente en la articulación que se presenta en los elementos del tema, y de ello deducir toda la articulación en la Invención.

Ejecutar fielmente la articulación original.

Personalmente me inclino a seguir con la propuesta hecha al principio de este capítulo.

El tema de la invención en *fa* menor es extenso y muy elaborado. esto hace que los elementos del tema mantengan a menudo su forma original en el desarrollo del material temático. El contrapunto tiene carácter obligado y también mantiene a menudo su forma original.

Esto nos conduce a la posibilidad de conservar la digitación establecida al principio de la invención: por ejemplo, en la mano derecha utilizamos la digitación 5432 31 $\overbrace{4}^{\curvearrowright}$ 4321 21 $\overbrace{4}^{\curvearrowright}$ 4(1)234 543 21 en los tres primeros compases del tema, la cual se puede aplicar nuevamente en los compases 9,10,11; 12,13,14; 21; 29,30,31. Esta misma digitación se puede transferir a la mano izquierda en los compases 5, 6 y 7: 1234 35 $\overbrace{2}^{\curvearrowright}$ 2345 451 $\overbrace{1}^{\curvearrowright}$ 1(5)432 123 41, la cual se puede conservar en los compases 17,18 y 19.

De esta manera se logra también un patrón de digitación para el contrapunto.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección mp-mf, segunda sección mf.

El tempo es moderado \downarrow =50. Muy expresivo y tranquilo.

Invencción no. 10 (Sol mayor)

Especialmente en esta Invencción existe una gran controversia acerca de su articulación.

Las opiniones van desde el staccato, pasan por el portato, legero, hasta el legato. Hay quien opina que la figura ascendente del acorde sol-si-re, se puede tocar desligada y la figura descendente ligada.

Dentro de todas estas posibilidades se puede sostener, que la propuesta de articulación general para las Invencciones, hecha al principio de este capítulo, le dan a la Invencción en Sol mayor una gran variedad e interés: primeramente porque se requiere de diferentes toques al ejecutar diferentes articulaciones y esto hace posible obtener una mejor diferenciación de las líneas melódicas, ya que a menudo se tiene en una voz staccato y en la otra legato, por ejemplo en los compases 7, 8, 9, 10, 13, 18, 19 v 26.

La digitación en esta Invencción es particularmente sencilla; esto se debe a la construcción del tema (desdoblamiento en forma circular de los acordes de tónica y dominante), al uso constante de secuencias y al sentido fugado, lo cual hace posible mantener un patrón de digitación.

La dinámica general de la pieza es en la

primera sección mf-f, segunda sección mf-p-mf.

El tempo de la pieza es rápido ♩ = 108. Muy ligero.

Invencción no. 11 (sol menor)

Una excepción a las sugerencias de articulación propuestas al inicio de este capítulo, se sucede en esta invención. Los octavos cromáticos que aparecen en el contrapunto son de ejecutarse desligados.

El tema de la invención es extenso. Debido a su construcción, se dificulta la elección de una digitación sencilla y cómoda. Esta construcción hace que constantemente se tengan que usar cambios de digitación en la elaboración del material temático, tanto en la mano derecha como izquierda.

El contrapunto en cambio, nos permite mantener la misma digitación en ambas manos, debido a la inversión de los compases 1-2 (mano izquierda), que se presenta en los compases 3-4 (mano derecha):

compases 1-2: 2 3 2 1 2 3 1 3 2 1 2 3 4 5 1 3.

compases 3-4: 2 3 2 1 2 3 1 3 2 1 2 3 4 5 1 3.

así como en el caso de los compases 7-8 mano derecha, con los compases 13-14 mano izquierda.

Al final del contrapunto (compás 2), se presenta un adorno, el cual da pie para que en la elaboración del material del acompañamiento, se enriquezca la ornamentación de la pieza. Estos deben ser tocados sin omitir ninguno, pues aquí no sólo son

adornos, sino forman parte específica del material
temático.

La dinámica general de la pieza es en la
primera sección mf-p-mf, segunda sección mf-f.

El tempo de la pieza es moderado $\text{♩} = 66$. Con
gran expresión y tranquila.

Invencción no. 12. (La mayor)

La Invencción no. 12 utiliza, en su tema y contranunto, la escala y el arpegio de la tonalidad como elemento importante. Ésto nos da oportunidad para aprender a aplicar las digitaciones ejercidas en el estudio de las escalas, arpegios, y acordes de La mayor y fa sostenido menor.

Es de particular importancia medir la ornamentación en esta pieza, primeramente porque así se evitan incoherencias rítmicas, en segundo lugar porque los adornos forman la línea melódica en su primer compás y en tercer lugar porque así se facilita su ejecución.

El carácter de la pieza se presta para pensar grandes contrastes dinámicos, por ejemplo: el forte del tema y el piano ligerísimo de los compases 7-8, tercero y cuarto tiempos de los compases 12-13 y los compases 16-17.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección f-p, segunda sección f-p.

El tempo de la pieza es rápido ♩ = 72. Con d cisión y vivacidad.

Invención no. 13 (La menor)

Esta pieza nos ofrece una excelente oportunidad para aprender a formar patrones de digitación y mantenerlos durante casi toda la pieza.

Por ejemplo en la mano derecha tenemos la digitación del tema: 1 2 4 3 1 2 4 3, la cual podemos aplicar en los compases 2, 7, 8, 18, 22, 23.

El uso constante de secuencias en los compases 3, 4, 5, 9, 10, 11, 14, 15, 16 y 17, nos brindan material para ilustrar al alumno en la elección de una digitación eficiente.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección A *mp*, sección 1 A *mf-p*, segunda sección B *mf*, sección 2 B *mf-f*.

Esta es una pieza de carácter vivo y muy delicado, de tempo no muy rápido ♩ = 69.

Invencción no. 14 (Si bemol mayor)

Debido a la notación rítmica y a la articulación de esta Invencción, se puede incurrir en una acentuación falsa.

A la notación rítmica; porque los dos motivos que componen el tema, terminan ambos en tiempo fuerte y ésto provoca un acento que contradice la intención musical de la frase, además este acento se ve reforzado por la nota final del acompañamiento.

A la articulación; porque el tema se compone de dos motivos anacrúsicos que deben ser separados entre sí y esta separación provoca regularmente un acento al inicio de los motivos.

Los motivos del tema se componen de dos figuras rítmicas: treintaidosavos y dieciseisavos, estas dos figuras rítmicas son de ejecutarse con toque ligado. Los octavos del acompañamiento desligados.

Esta articulación permanece durante toda la Invencción, es decir, los treintaidosavos inician el legato y a su vez nos indican la separación de la figura anterior.

En esta pieza es posible conservar casi siempre la misma digitación, especialmente en los grupos de treintaidosavos: en la mano derecha treintaidosavos ascendentes en su inicio, con el primer

dedo; treintaidosavos descendentes en su inicio, con el cuarto dedo. Mano izquierda en forma inversa.

El acompañamiento en los compases 1, 2, y 7 padece a menudo bajo la línea dinámica descendente del tema. La dinámica del acompañamiento en estos compases, es de pensarse en una línea dinámica ascendente.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección p-mp, segunda sección mp-mf-f, tercera sección mf-p.

El tempo de la pieza es tranquilo  = 92. Con placer.

Invención no. 15 (si menor)

Esta Invención nos permite crear un patrón de digitación para el tema, el cual podemos aplicar en ambas manos cada vez que éste aparece: en la mano derecha 545232522151 etc., el mismo patrón a la inversa para la mano izquierda 121434144515 etc., etc. porque el final del tema casi siempre se varía.

El acompañamiento es obligado pero las notas iniciales se adornan de diferente manera cada vez que éste aparece y por lo tanto cambia la digitación.

En todas las secuencias que se presentan en la Invención, es posible conservar la misma digitación en cada eslabón de éstas. Por ejemplo en los compases 8, 9: 34312131 (cuatro veces, mano derecha), 312315432 (dos veces, mano izquierda). Compás 10: 4541, mano derecha (cada tiempo se repite el modelo). Compases 16 y 17 (dos eslabones de medio compás cada uno).

La Invención en si menor presenta signos de articulación originales acerca de los cuales ya se hicieron las sugerencias en las Invenciones nos. 3 y 9.

La dinámica general de la pieza es en la primera sección mp-p-mp, segunda sección mf-f, tercera sección mf.

El tempo de la pieza es $\text{♩} = 80$. Fresco.

Referencias para su estudio

Uno de los aspectos más importantes en el estudio de las Invenções a dos Voces de Johann Sebastian Bach, es la elección de la edición.

Los aspectos decisivos a tomar en cuenta para la elección de la edición son el texto original y la digitación.

Existen diversas ediciones de las Invenções, las cuales presentan elementos ajenos al texto original como signos de dinámica, de articulación y de ornamentación.

Algunas presentan además de lo anterior, comentarios acerca de la construcción de las piezas, diferentes posibilidades de digitación e indicaciones de tempo.

De acuerdo a los objetivos propuestos en este trabajo, considero que la adquisición del texto original es de primordial importancia.

Se recomienda adquirir la edición de la editorial Bärenreiter-Kassel, junto con el Instituto J.S. Bach en Göttingen y el archivo Leipzig.

Esta edición es copia fiel del original de Las Invenções que se encuentran inscritas en el Librito de teclado para Wilhelm Friedemann Bach.

Esta edición nos permite trabajar libremente

articulación, digitación y dinámica, ya que no contiene ninguna aportación ajena a las de J.S. Bach.

También se recomienda adquirir la edición Urtext-Henle que es copia fiel del manuscrito de 1723; aquí presentan algunas invenciones signos de articulación originales.

En esta edición se presenta la digitación como único elemento ajeno al texto original.

A continuación se propone una forma de estudio para las invenciones:

a) Lectura general de la pieza.

En esta primera lectura tenemos que leer muy lentamente, aquí se tiene que poner atención especial a la diferenciación de frases musicales. Se recomienda tomar cada frase por separado y evitar leer la pieza de principio a fin.

b) Elección de la digitación.

Se recomienda trabajar cada voz por separado.

c) Elección de la articulación.

Se recomienda escribirla muy claramente en el texto.

d) Canto de las voces por frases.

Aquí se tiene que poner atención especial a los puntos de tensión y

relajación de la línea melódica.

Esto conduce a la correcta declamación de la frase.

- e) Análisis formal.
- f) Plano general armónico.
- g) Atención especial a la coherencia rítmica. (relación entre las diferentes figuras rítmicas).

Capítulo V

Comentarios sobre diversas ediciones de las Invenções

Las diversas ediciones de Las Invenções a dos Voces de Johann Sebastian Bach, se diferencian primordialmente en la fijación de sus objetivos.

De acuerdo a esto, se trató de dar una visión general de algunas ediciones, caracterizarlas brevemente, así como el observarlas con relación al manuscrito de J.S. Bach.

El original

Las Invenções se encuentran en el "Librito de teclado para Wilhelm Friedemann Bach", el cual se inició el 22 de Enero de 1720. manuscrito por Johann Sebastian Bach y Wilhelm Friedemann Bach.

Las Invenções en este librito portan el título de Preambulum y están escritas en clave de Do

(soprano, alto, bajo), éste se encuentra en la biblioteca de la escuela de música Yale University, New Haven, Connecticut, USA.

La primera copia del original presenta una serie de correcciones. Las Inventiones llevan aquí todavía el nombre de Praeambulum y el orden de éstas es: C, d, e, F, G, a, h, B, A, g, f, E, Es, D, c, con su respectivo número de la 1 a la 15, o sea: Praeambulum 1=C, Praeambulum 2=d, etc.

En la Biblioteca Estatal Alemana en Berlín se encuentra una copia, la cual se consideró equivocadamente por largos años como el manuscrito original, hecha por un alumno de J.S. Bach alrededor del año de 1723. Lleva por título "XV Sinfonias pour le Clavecin et XV Inventionen". En esta copia se mantiene el mismo orden tonal del manuscrito original, pero a cada Invención le sigue la Sinfonía en la misma tonalidad.

En 1723 presenta Bach el manuscrito original con su Instrucción Sincera. Éste contiene innumerables correcciones, añadiduras y sobre todo articulación y ornamentos nuevos con respecto al manuscrito del Librito de teclado para W.F. Bach. Este manuscrito de 1723 se encuentra en la Biblioteca Estatal Alemana en Berlín.

Otra copia manuscrita de singular importancia es la copia hecha por Heinrich Nicolaus Gerber en 1725. Gerber fue alumno de Bach. La copia tiene el mismo orden del manuscrito de J.S. Bach de 1723. Se encuentra en el museo Geneentemuseum's-Gravenhage, Nederlande.

Ediciones fieles al manuscrito original del
Librito de teclado para Wilhelm Friedemann Bach.

La primera edición de las Invenções apareció en 1801 "XV Inventionen pour le Clavecin composees par Mr. J.S. Bach á Vienne, chez Hoffmeister et Comp. á Leipsic, au Bureau de Musique" Plattenummer 51.

La editorial Bärenreiter Kassel, Basel Tours London junto con el instituto J.S. Bach en Göttingen y el archivo Bach-Leipzig, edita en 1962 nuevas ediciones fieles a los manuscritos originales de la obra completa de J.S. Bach. En el tomo no. 5 editado por Wolfgang Plath, se encuentran las Invenções dentro del Librito de teclado para W. F. Bach.

Esta edición Presenta las Invenções con el nombre de "Praeludium" en el orden tonal original (del Librito), al inicio de ésta, se da una aclaración de los signos de ornamentación usados en todo el libro.

Es de observarse que al principio de cada Praeambulum aparece un pequeño pentagrama con clave de Do en primera línea unido a la clave de sol de la siguiente forma:



Aquí tampoco encontramos digitación alguna, ni signos de articulación (en el original de 1723 ya aparecen signos de articulación).

El mismo Instituto y archivo edita en el tomo 3 serie V: Klavier- und Lautenwerke, Londres 1970, dirigido por Georg von Dadelsen, las Invenções y Sinfonías fiel al original de 1723. Esta edición tiene el orden tonal que es común en nuestros días.

En ésta es de observarse la falta de diversos signos de articulación, por ejemplo en la Invención no. 15 (si menor), éstos sólo aparecen en los compases 16-17.

Otra edición original importante, es la editada por la sociedad J.S. Bach en Leipzig en 1853, la cual comprende la obra completa de J.S. Bach.

Las Invenções aparecen en el primer tomo de la obra para teclado: ésta es copia fiel del manuscrito de 1723. Aquí es de observarse la falta de digitación. En la invención no. 1 el último acorde está arpegiado y en general presenta menos ornamentación que la edición Urtext Henle.

Al final de ésta, se encuentran una serie de comentarios sobre la edición, pero más bien sobre asuntos de carácter técnico, tales como cuestiones de impresión, errores de ésta y pequeños cambios con respecto al original.

Ediciones con indicaciones

Aquí nos encontramos con el mayor número de ediciones, entre las cuales escogimos las más usadas y las que gozan con mayor número de simpatizantes, así como las que a nuestro parecer presentan objetivos didácticos claros.

Primeramente está la edición Urtext de la editorial G. Henle que es una copia fiel del original de 1723 y que además, resume en una sola edición diferentes copias, tanto del Librito como de las Invenções.

Esta edición tiene diferentes editores,

quienes ofrecen variantes importantes en la digitación (por ejemplo: Hans-Martin Leopold, Walther Lamne, entre otros), todas ellas con prefacio por Rudolf Steglich, así como notas al pie de página al final de la edición

En la introducción se da una pequeña historia de las Invenções, así como una introducción a la ornamentación y objetivos de éstas.

La edición Schott dirigida por Alfred Kreutz, ofrece el original de las Invenções con digitaciones propias. Los ornamentos originales están impresos en tamaño normal; los que considera dudosos, los propone en tamaño pequeño o entre paréntesis. Hace también anotaciones al pie de página para aclarar la notación rítmica de los ornamentos, comentarios acerca de la autenticidad de éstos, comparaciones con copias manuscritas originales, da consejos de cómo ejecutar la articulación original y propone otras articulaciones: por ejemplo en la Invenção no. 15.

La edición Peters ofrece bajo el número 4201, las Invenções fieles al manuscrito original de 1723, dirigidas por Ludwig Landshoff.

(cabe señalar que Landshoff tiene uno de los escritos más completos que existen acerca de las Invenções:

"Joh. Seb. Bach Inventionen und Sinfonien").

Landshoff ofrece digitaciones propias, indicaciones al pie de página sobre la estructura de las piezas, análisis de temas y una comparación objetiva con las copias manuscritas originales.

También en Peters, bajo el número 201 en el año de 1840, aparecen las Inventiones dirigidas por C. Czerny. Esta fue una de las ediciones más usadas en su época y la primera edición con indicaciones de Tempo, dinámica, fraseo, articulación, digitación, ornamentos extras, así como indicaciones para su estudio y ejecución.

En la edición Wilhelm Hansen, bajo el no. 3970 en el año de 1954, aparecen las Inventiones dirigidas por Edwin Fischer. Esta edición presenta una introducción con fines pedagógicos.

Fischer ofrece anotaciones sobre interpretación como fresco, con expresión, delicado etc.: hace propuestas de posibles fraseos en ésta o en aquella frase y utiliza un sistema propio para marcar los finales de los temas y posibles articulaciones. Aclara la notación rítmica de los ornamentos y propone diferentes digitaciones. Ofrece también un análisis formal y armónico de algunas Inventiones.

En esta edición encontramos el texto original, ya que todas las anotaciones están hechas al

pie de página, con excepción de las digitaciones y el sistema para señalar el fraseo.

Entre las casos especiales se encuentran
las siguientes ediciones:

En la edición Breitkopf, bajo el no. 4304, aparecen las Invenções dirigidas por Busoni. En el prefacio a la primera edición de Moscú en 1891, se aclaran los aspectos principales tomados en cuenta al crear esta edición:

(traducción libre)

1. Evitar una ambigüedad en la presentación del texto (principalmente en correcciones y en la ejecución de los ornamentos).
2. Elección de una digitación apropiada.
3. Notaciones de tempo.
4. Signos de expresión, los cuales pretenden apearse correctamente al estilo de Bach.
5. Comentarios, principalmente sobre la forma.

Busoni hace de las Invenções una obra propia, ya que al texto original le agrega signos de articulación, fraseo, dinámica, digitación y forma.

Busoni escribe la notación de los ornamentos en el texto. En todas las Invenções propone

Indicaciones de tempo (en forma verbal, no numérica como en el caso de Czerny).

Una de las ediciones más completas de las Invenciones y Sinfonías la encontramos en la edición de aniversario (1723-1923) de P.J. Tonger, Köln a/Rh. dirigida por Gerhard Preitz bajo el título "Bach zwei- und dreistimmige Inventionen (Sinfonien) Urtext- und Bearbeitung vereinigt (texto original y elaboración unidos). Aquí encontramos un excelente prefacio con todas las aclaraciones históricas, estilísticas, formales y pedagógicas en forma clara y accesible.

Esta edición conserva el orden tonal del "Librito de teclado para W.F. Bach", ofrece un señalamiento claro de temas y contrapuntos, aclara la estructura de la pieza, hace indicaciones de dinámica y de tempo, propone fraseo, articulación, digitación, y hace anotaciones al pie de página acerca del estilo y carácter de las piezas.

Cabe señalar que a pesar de tener todas las indicaciones posibles, éstas están impresas de una forma tan sutil, que siempre nos queda claro el texto original. Aquí es incluida la variación de la primera invención

Entre las ediciones de las Invenciones,

resalta por su carácter científico, la edición Wiener Urtext (1973) bajo el número VT 50042, comentada por Erwin Ratz y Karl-Heinz Füssl con digitaciones por Oswald Jonas.

Aquí cabe señalar la participación de pedagogos tan importantes dentro de la obra de J.S. Bach como Ratz y Füssl. Ratz edita en Viena en 1973 el libro "Introducción a la forma musical" dentro del cual ofrece, entre otros, un tratado sobre las Invenciones y Fugas de J.S. Bach con exactitud y lujo de detalles.

El prefacio escrito por Füssl resume las investigaciones más modernas comprendidas hasta el año de 1970 acerca del tema en los aspectos técnico, musical y pedagógicos.

Esta edición ofrece indicaciones al pie de página acerca de la ejecución y la notación rítmica de la ornamentación. En esta edición se utilizaron el texto original y las copias manuscritas de éste.

La importancia de esta edición radica en las anotaciones tanto al principio como al final del libro. Las observaciones críticas ofrecen una detallada comparación de los textos originales, indican las transformaciones sufridas en éstos y los compases que se añadieron. Los comentarios a cada una de las Invenciones acerca de la forma, estilo, fraseo y articulación permiten adquirir un conocimiento detallado de las piezas.

alumnos, normalmente son utilizados términos que el alumno que ya se encuentra capacitado para abordar las Invenciones a dos Voces, todavía no conoce.

A su vez, el maestro usualmente no habla acerca de estos aspectos. Por estas razones, traté de lograr un trabajo dirigido especialmente al alumno que va a abordar las Invenciones, esperando brindarle una pequeña ayuda en la comprensión de la obra.

Bibliografia

- Boyd, Malcolm: Johann Sebastian Bach
-Leben und Werk
Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart, 1984.
- Busoni-Ausgabe: Zweistimmige Inventionen von
Johann Sebastian Bach
Edition Breitkopf Nr. 4304.
- David, Johann
Nepomuk: Die zweistimmigen Inventionen
von Johann Sebastian Bach
Vandenhoeck & Ruprecht,
Göttingen 1957.
- Gieringer, Karl: Johann Sebastian Bach
Verlag, C. H. Beck
München 1978.
- Keller, Hermann: Die Klavierwerke Bachs
Leipzig: Peters 1950.

Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts.

Bachs melodische Polyphonie

Verlag Krompholz & Co.,

Bern (1948).

Landshoff, Ludwig: Revisionsbericht zur Urtextausgabe von J.S. Bachs

Inventionen und Sinfonien

Leipzig 1933.

Ratz, Erwin: Einführung in die musikalische Formenlehre

Universal Edition, Wien 1973.

Schmieder, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach

Breitkopf & Härtel

Leipzig 1950.

Schünemann, Georg: Geschichte der Klaviermusik Sikorski-Hamburg.

Smend, Friederich: Bach in Köthen
Christlicher Zeit-
schriftenverlag
Berlin 1951.

Schneider, Max: Festschrift, herausgegeben
von Walther Vetter
Deutscher Verlag für Musik
Leipzig 1955.

Steglich, Rudolf: Über die "Kantabile Art"
der Musik Johann Sebastian
Bachs
Verlag Hug & Co.
Zürich 1957.

Wolters, Malcom: Das Klavier
Bauer-Musik
Schott 8872.