

Sigismund Toduță
în colaborare cu **Hans Peter Türk**

**FORMELE MUZICALE
ALE BAROCULUI
ÎN OPERELE LUI J. S. BACH**

Volumul II - Tom 2
15 Invențiuni la trei voci

GRAF[®]ART



CUPRINS

TOM I

Introducere	7
-----------------------	---

PARTEA I

Prolegomena	9
-----------------------	---

Generalități	13
-------------------------------	----

a) Geneza Invențiilor	15
---------------------------------	----

b) Istoricul invenției	18
----------------------------------	----

c) Cembalo, clavicord sau pianoforte ?	22
--	----

d) „...eine cantable Art im Spielen zu erlangen“	30
--	----

e) Literatura muzicală pedagogică	34
---	----

f) Invențiunea este o formă muzicală ?	36
--	----

g) Cazul Bonporti	38
-----------------------------	----

h) „...Einen starken Vorschmack von der Composition zu über-: kommen“	40
---	----

Bach pedagogul	45
---------------------------------	----

– Rameau–Fux–Bach: puncte cardinale de orientare teoretică	47
--	----

– Obiective de tehnologie muzicală	53
--	----

– Orientări metodologice	54
------------------------------------	----

a) Armonizarea coralului la patru voci	55
--	----

b) Liniarizarea vocilor	57
-----------------------------------	----

c) Rolul imitației	58
------------------------------	----

d) Bivocalitate supraordonată	59
---	----

e) Polifonie armonic fundamentată	60
---	----

f) Funcțiunea basului general	61
---	----

g) Variația (figurația) basului general	63
---	----

– Obiective artistico-estetice	67
--	----

a) Retorica	68
-----------------------	----

b) Afectul	71
----------------------	----

c) Simbolurile	72
--------------------------	----

d) Corelațiile matematice (Simbolul numerelor)	73
--	----

e) Ars inveniendi – Inventio	81
--	----

f) Loci topici	83
--------------------------	----

g) Dispositio	84
-------------------------	----

h) Elaboratio	85
-------------------------	----

i) Figura	86
---------------------	----

PARTEA II

Analize	93
15 Invențiuni la două voci	95
Nr. 1 în Do	97
Nr. 2 în do	113
Nr. 3 în Re	127
Nr. 4 în re	141
Nr. 5 în Mi bemol	156
Nr. 6 în Mi	169
Nr. 7 în mi	184
Nr. 8 în Fa	196
Nr. 9 în fa	208
Nr. 10 în Sol	220
Nr. 11 în sol	232
Nr. 12 în La	245
Nr. 13 în la	257
Nr. 14 în Si bemol	272
Nr. 15 în si	284

TOM II

15 Invențiuni la trei voci	299
Nr. 1 în Do.	301
Nr. 2 în do	316
Nr. 3 în Re	332
Nr. 4 în re	350
Nr. 5 în Mi bemol	368
Nr. 6 în Mi	378
Nr. 7 în mi	390
Nr. 8 în Fa	407
Nr. 9 în fa	424
Nr. 10 în Sol	455
Nr. 11 în sol	468
Nr. 12 în La	487
Nr. 13 în la	605
Nr. 14 în Si bemol	523
Nr. 15 în si	537

PARTEA III

Considerații stilistice	549
Anexe	557
Bibliografie.	567

15 INVENȚIUNI LA TREI VOCI

I

(Do major, $\frac{4}{4}$. formă tetrastrifică: $\overline{A} A_1 + B + A_v = Reprisenbar$)

*Invențiunea în Do*¹ inaugurează ciclul de 15 *Sinfonii*, conceput „la trei voci obligate“ (J. S. Bach). „Ca și în prima invențiune la două voci“ se conturează „un exemplu-model de neîntrecut sub raportul formei și neutru ca expresie“². Îmbină trăsăturile unui „exercițiu de agilitate tehnică pianistică“ de factură evoluată, cu „studiul realizării expresiei“ (J. N. David), lărgind, în același timp, semnificația invențiunii prin sinteza „vechiului cu noul“ ; elemente pe care le topește într-o ordine artistică superioară, cu o măiestrie inegalabilă.

Skalenkontrapunkt-ul face parte constitutivă din arta bachiană. Apare „... cu elemente de gamă, ascendente și descendente, ale căror proveniențe pot fi urmărite de la Frescobaldi și continuatorii săi, Froberger, Pachelbel, pînă la aspectele de virtuositate pe care le investește la Böhm“³. Ca un „vechi bun de largă răspîndire în practica organiștilor“⁴, *Skalenmotiv*-ul păstrează trăsătura „tradiționalei sale evoluții polifonice“⁵.

¹ „Do majorul are acel caracter de strălucitoare eleganță, de care dispune și invențiunea scrisă în această tonalitate“. (Ph. Spitta : *Op. cit.*, pag. 673).

² H. Keller : *Op. cit.*, pag. 117.

³ B. Paumgartner : *J. S. Bach Leben und Werke*, vol. I, Atlantis Verlag, Zürich, 1950, pag. 233.

⁴ *Ibid.* pag. 436.

⁵ J. Müller-Blattau : *Geschichte der Fuge*, pag. 73.

II

(do minor, $\frac{12}{8}$, formă bistrofică: $\overline{A}A_1 + \overline{B}A_v \Rightarrow Reprisenbarform$)

Scriitura *Invențiunii nr. 1 în Do*, impregnată de omniprezența ideii tematice în *motus rectus* și *motus inversus*, — din care sînt eliminate, aproape în întregime, momentele episodice — împrumută textului densitatea și tăria esențelor; asigură discursului o structură polifonă, dăltuită cu excepțională măiestrie.

Invențiunea nr. 2 în do abordează zone cu totul decsebite ale scriiturii și expresiei muzicale. Spre deosebire de *Invențiunea nr. 1*, unde totul este temă și tematică, *Invențiunea nr. 2* cuprinde doar două perechi de intrări tematice (m. 1 — 4 și m. 9 — 11), acordîndu-se, implicit, o suprafață amplă momentelor episodice, realizate printr-o scriitură cu subliniat caracter armonic. Expresia muzicală apare compozită, alcătuită din „îndărătnicie, melancolie și umor“ (H. Keller) și evocă „o scriitură pentru lăută, cu caracter blind, povestitor, introspectiv“ (J. N. David)¹.

Str. I

A

(m. 1 — 8 $\frac{1}{2}$)

Tema invențiunii, distribuită la discant, promovează capul caracteristic al circumscrierii acordului de tr. I (*do*), cu ajutorul arpegiului frînt. Succesiunea uniformă a optimilor x este frînată de contrastul ritmic orizontal al figurii y , limitat la saltul de octavă descendentă. Cele două figuri $x + y$, concepute ca termeni de contrast, formează motivul α .

¹ După părerea lui Ph. Spitta „...neliniștea febrilă a invențiunii este urmată de o simfonie plină de adîncă nostalgie“. (*Op. cit.*, pag. 673).

III

(Re major, $\frac{4}{4}$, formă bistrofică : A + A₁)

Asemenea *Invențiunilor nr. 1 în Do și nr. 2 în do, Invențiunea nr. 3 în Re* poartă trăsăturile alcătuirii pe care muzicologia germană o descrie cu termenul *Fugen-Inventionen*¹. Incorporată în familia fugii, viața opului este condiționată de configurarea, de structura ideii centrale, de temă².

Tema

(A)

Spre deosebire de *Invențiunile la trei voci nr. 1 în Do, nr. 6 în Mi și nr. 10 în Sol*, care promovează teme fundamentate pe *sucesiuni* (sau fragmente) de gamă, pe de o parte, și *Invențiunile la două voci nr. 10 în Sol, nr. 13 în la, Fuga nr. 20/II în la* din *W.Kl.* formate din *salturi intervalice*, pe de altă parte, *Invențiunea nr. 3 în Re* se clădește pe o temă constituită din *sucesiuni dominate de intervale alăturate* (tricord și tetracord) și de *salturi intervalice*³ :

¹ H. Keller, *Op. cit.*, pag. 117.

² „Viabilitatea unei fugi depinde de structura temei“, afirmă R. Opiel : *Zur Fugentechnik Bachs*, *B. Jb.*, 1921, pag. 9. Cfr. W. Fischer : *Zur Geschichte des Fugenthemas*, *Kongr. Ber.* Leipzig, 1925 ; H. Besseler : *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*, *Kongr. Ber.* Lüneburg, Kassel, 1951.

³ *Skalischer Thema-Typus* și *Intervallischer Thema-Typus*, în limba germană.

IV

(re minor, $\frac{4}{4}$ formă bistrofică : A + A₁)

Privită prin prisma unei investigații analitice, *Invențiunea nr. 4 în re* este susceptibilă de a fi concepută ca o macrostructură, alcătuită din o sumă de microstructuri ritmico-melodice.

Figura ritmico-melodică *elementară* este constituită din *trei sunete* (x_1) :

— cu oscilație melodică inferioară :



— cu mers treptat coborîtor :



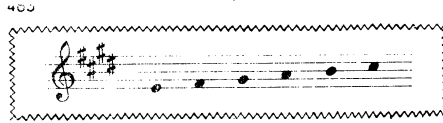
— cu mers ascendent (inversarea mersului treptat coborîtor) :



VI

(Mi major, $\frac{9}{8}$, formă binară : A + A₁)

Hexacordul diatonic treptat ascendent se înscrie între tiparele caracteristice de deschidere ale discursului în literatura pianistică bachiană ¹ :



¹ Apare frecvent (în majoritatea cazurilor încredințat discantului), sub formă treptat ascendentă, cu desfășurarea ritmică constituită din valori egale (de optimi și de șaisprezecimi) :

484

a) Inv. 2 v. în re

b) Inv. 2 v. în sol

c) Suita engl. în Fa

d) Fuga în do (B.S. XXXVI)

e) Suita fr. în Mi^b (Courante)

VII

(*rai* minor, $\frac{3}{4}$, formă bistrofică : A † B † Coda)

Erudiția construcției polifonice progresează paralel cu conținutul **pă-**truns de o „tînguire duiosă“ (Ph. Spitta); desăvîrșirea **conturilor** morfologice este galvanizată de o „expresie elegiacă“ (H. Keller); **pro-**porțiile de ordin superior stau alături de esența poetică stenică.

Paralelismul gîndirii abstracte (de fugă dublă), sudată cu fondul **sen-**zitiv, atinge înălțimea unui discurs, unde elementele constructive — investite cu perspectiva treptatei gradații-pliniri și etajele de logică **ma-**tematică ale arhitecturii — primesc sensurile unei **opere** de artă, **plăs-**muită cu o măiestrie rar întilnită.

Str. I

A

Exp. I

(m. 1 — 13)

T (α)

Tema invențiunii (α) proiectează o curbă melodico-ritmică arcuită **cu** deosebită noblețe :



VIII

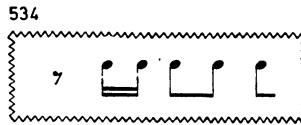
(*Fa* major, $\frac{4}{4}$, formă ternară : A + B + A₁ [Fugă-sonată])

Str. I

A

(m. 1—7)

Desenul ritmic, impregnat de impulsul elementar al dansului rustic, de „umorul plăcut“ (H. Keller) :



„simbolizează, înainte de toate, bucuria mișcării“ (A. Schweitzer) ; purtător al unui „caracter dansant-plutitor“ (J. N. David), se înscrie, de ne-numărate ori, ca *en-tête* al lucrărilor bachiene. Concis, pregnant, elastic, se cere reluat, repetat, metamorfozat, spre infinite aspecte variaționale.

T

Motivul α constituit din figura melodic-ritmică $x + y$, asociată cu varianta ei ornată ¹ $x_1 + y_1 = \alpha_1$ configurează tema (T) invențiunii ²:

¹ Forma variată-ornată nu este un joc *per se* : reprezintă un prim impuls de gradație. „Figurație de dragul figurației nu apare la Bach ; ea se subordonează variației“, opiniază M.-A. Souchay (*Das Thema in der Fuge Bachs. B. Jb.*, 1927, pag. 12).

² R. Oppel sesizează paralelismul tematic, cit și jaloanele comune existente între *Invențiunea în Fa* și *Fuga nr. 1* din *W.Kl./II (Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern, B. Jb.*, 1925, pag. 35) :

IX

(fa minor, $\frac{4}{4}$, fugă cu trei subiecte)

Ciclul *Invențiunilor la trei voci* are o finalitate didactică declarată, indicată de însuși autorul : „... cum să procedeze (discipolul) corect și bine la trei voci obligate“, precum și stimularea „... unui gust pronunțat pentru compoziție“¹.

Simplitatea acestor cuvinte cu caracter „pedagogic“, cuprinde și noțiunea de „compoziție“. Or semnificația acestui termen, așa cum este oglindită în creația bachiană, este cuprinzătoare. Însumează „trăirea sufletească interiorizată“ și „deschide căile spre sursele inspirației“². Se identifică cu sfera întrezărită de Goethe unde : „... arta este mijlocitoarea transcendentalului“. La aceste înălțimi se situează *Invențiunea nr. 9 în fa*.

Exegeții creației bachiene subliniază o primă și fundamentală trăsătură a invențiunii : *arta contrapunctică permutativă*³. Bazată pe trei idei : A, B și C, se construiește o piesă cu semnificație unică, nu numai în cadrul ciclului, dar chiar și în ansamblul creației bachiene.

¹ J. S. Bach : *Aufrichtige Anleitung*.

² A. Schering : *Das Symbol in der Musik. Die Lehre von der musikalischen Findkunst „Ars inveniendi“*, Leipzig, 1941, pag. 22.

³ „Piesa permutativă în fa minor, constituită din trei teme, ocupă o poziție singulară, atât în privința artei contrapunctice, cât și în privința expresiei. Se aseamănă cu o pregătire concentrată pentru fuga cu trei teme“, subliniază J. Müller-Blattau în *Geschichte der Fuge*, Bärenreiter, Kassel, 1963, pag. 73.

X

(Sol major, $\frac{3}{4}$. formă tristrofică : A + A₁ + A₂)

Străvechiul *makam* care stă la baza intonațională a *Invențiunilor la două voci nr. 1 în Do, nr. 2 în do, nr. 5 în Mi bemol, nr. 7 în mi, nr. 9 în fa, nr. 13 în la etc.*, devine o plasmă intonațională și pentru *Invențiunea în Sol*.

Din ipotetica organizare inițială (a) va lua naștere forma recurentă inversă (b) „oglinda“ în lărgire (c) forma originală : (d) recurență (e).

592

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

XI

(sol minor, $\frac{3}{8}$, forma : $\overline{AA_1} + B + A_2 + C + B_1 + A$)

Invențiunea nr. 11 în sol prezintă întrepătrunderea unor entități morfologice diferențiate, care nu permit o interpretare riguroasă, *ex cathedra*, în sensul conturării formei și a schemei mai-sus propuse. De aceea vom urmări, mai întâi, evoluția lucrării în cadrul *segmentelor* ei constitutive și, în baza particularităților evidențiate pe parcurs, vom arăta, în concluzie, posibilitățile de interpretare ale formei.

$\overline{AA_1}$
(m. 1—16)

Chiar punctul de plecare, motivul inițial *a*, promovează un aspect particular, în comparație cu celelalte *Invențiuni la trei voci*. *Caracterul armonic*, rezultat al unui desen melodic arpeggiat :



se distanțează de *profilul linear* al motivelor care stau la baza *Invențiunii nr. 1 în Do*, de pildă :



XII

(La major, $\frac{4}{4}$, fugă : A + A₁)

Invențiunea nr. 12 în La se situează în apropierea spiritului concertant al celor 6 *Concerte brandenburgice* de J. S. Bach, acuzînd, prin tema ei, nu numai o surprinzătoare analogie intonațională cu partea III din *Concertul brandenburgic nr. 4* (BWV 1049)¹ :

¹ Intrarea supranumerară a discantului (m. 7) modifică capul temei în spiritul unei și mai accentuate apropieri față de partea III din *Concertul brandenburgic nr. 4* :

Din aceeași familie intonațională face parte și capul motivului din *Preludiul nr. 4* în Re din 6 *Preludii mici* de J. S. Bach. (Vezi *Formele muzicale ale Barocului*, vol. I, pag. 259) :

XIII

(la minor, $\frac{3}{8}$, Gegenbarform : A + B + B₁ + Coda)

Numeroasele confluente morfologice și structurale, prezente în invențiunea bachiană, nu permit o tipizare a genului în sensul unei forme reprezentative, de sine stătătoare. De obicei este promovată o formă ternară. În cazul *Invențiunilor la trei voci*, forma ne apare mai mult sau mai puțin apropiată de genurile reprezentative, predominante în arta Barocului : fuga și trio-sonata. Nu sînt excluse nici principiile de organizare ale unor forme sau genuri ca : variațiunea, *rondeau*-ul francez, *sonata* scarlattiană, sau aluzii la caracter de dans. Sub acest raport, *Invențiunea nr. 13 în la* este semnificativă. Din aspectele ei sintetice se desprind caracteristicile structurii fugate, apropiate de trăsăturile generale ale *coral-preludiului* pentru orgă, cît și de tipul *coral-fugii* (*coral-fughetei*), prin *tratarea primului vers*. Iată un asemenea exemplu (*Fughetta super „Lob sei dem allmächtigen Gott“* — BWV 704) :

XIV

(Si bemol major, $\frac{4}{4}$, fugă : A + A₁)

Invențiunea nr. 14 în Si bemol marchează un punct culminant al ciclului. Structura polifonică a construcției, gradațiile obținute prin *stretti* sînt purtătoarele unei accepțiuni cu totul particulare a tehnicii fugate. Prefigurează „unele premise pentru travaliul motivic și tematic al clasicismului vienez“, privește în viitor „spre tehnica fugii beethoveniene“ (E. Ratz) și prevestește chiar și unele fenomene ale muzicii contemporane (prin procedeul transformărilor tematice *non octaviante*, de pildă).

Str. I

A

(m. 1—11)

Conturul melodico-ritmic al temeii :



pare a fi înrudit, după cum observă unii comentatori¹, cu o temă de Johann Speth² :



¹ H. Keller : *Op. cit.*, pag. 123.

² Johann Speth, compozitor german (1664—1719).

XV

(si minor, $\frac{9}{16}$, formă bistrofică : A + A₁)

Printre sugestiile Sudului, care au fecundat gândirea și arta lui J. S. Bach, începînd cu perioada de creație din Weimar¹, A. Vivaldi are un rol precumpănitor. Regăsim semnificația impulsului venit din partea marelui autor italian, confruntînd, de pildă, textul *Preludiului* din *Sonata op. 2 nr. 7 în do²* cu *Invențiunea nr. 15 în si*. Dar în elaborarea „materialului prim“ de esență latină nobilă — păstrînd chiar și proporțiile arhitectonicii generale — se conturează, fără echivoc, personalitatea covârșitoare a lui Bach³:

¹ Vezi *Introducerea*, pag. 31.

² Publicat de A. Schering în *Alte Meister des Violinspiels*, Ed. Peters (9413), Leipzig, 1909, pag. 29.

³ „Elaborarea dată de Bach este mai bogată ritmic. Rămîne și sub raport melodic, mai neutru decît Vivaldi ; fără pasiune, servind aproape obiectiv materialul tematic ales“. (R. Opperl : *Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern*, B. Jb., 1925, pag. 19). Comparația propusă de R. Opperl nu se întemeiază numai pe osatura tricordală a *incipit*-ului, comun ambelor lucrări, ci include totodată anumite asemănări armonico-evolutive, cu caracter secvențial. Confruntarea

PARTEA III

CONSIDERAȚII STILISTICE

CONSIDERAȚII STILISTICE

a) *Tipare de deschidere : tipare intonaționale.*

Invențiunile promovează aspecte variate de *incipit*, caracteristice stilului bachian.

Trăsăturile *melodice* trasează tipare de :

- figuri elementare : *torculus* și *porrectus* (Anexa A, litera **a**) pag. 557) ;
- mers treptat ascendent (tetracord, hexacord, octocord) ;
- mers treptat descendent (hexacord, octocord) (Anexa A, litera **b**),
- tetracord *diatonic repliat*.

Provenit din culturile antice (eline, ebraice, gregoriene), apare asemenea unui *makam*, de care este imbibată muzica vocală și instrumentală a Renașterii. În muzica Barocului și în muzica bachiană prezența lui este covârșitoare. Apare nu numai ca o turnură melodică de *incipit*, dar ideile tematice ale invențiilor sînt impregnate de omniprezența tetracordului repliat. Faptul că investește cele mai variate aspecte, ca :

O, OI, R, RI, (Anexa A, litera **c**),

pledează pentru integrarea lui în concepția bachiană, asemenea unui tipar idiomatic elastic, care „n-are vîrstă“ (Turston Dart). Prezența acestui *makam* în aproape toate temeile fugilor din W.Kl./I-II permite să se vorbească de caracterul lui de generalizare-sinteză, cu straturi ce-și afirmă geneza multimilenară.

ANEXA C

Planul tonal

Invențiuni la două voci

nr. 1	<i>Do</i>	Do	<i>Sol</i>	<i>la</i>	Do
nr. 2	<i>do</i>	do	<i>Mi bemol</i>	<i>sol</i>	Si bemol
nr. 3	<i>Re</i>	Re	<i>La</i>	<i>si</i>	La
nr. 4	<i>re</i>	re	<i>Fa</i>	<i>la</i>	re
nr. 5	<i>Mi bemol</i>	Mi bemol	<i>do</i>	<i>fa</i>	La bemol
nr. 6	<i>Mi</i>	Mi	<i>Si</i>	<i>sol diez</i>	Mi
nr. 7	<i>mi</i>	mi		<i>Sol</i>	si
nr. 8	<i>Fa</i>	Fa		<i>Do</i>	Fa
nr. 9	<i>fa</i>	fa		<i>do</i>	fa
nr. 10	<i>Sol</i>	Sol		<i>Re</i>	Sol
nr. 11	<i>sol</i>	sol		<i>re</i>	sol
nr. 12	<i>La</i>	La		<i>fa diez</i>	La
nr. 13	<i>la</i>	la	<i>Do</i>	<i>mi</i>	la
nr. 14	<i>Si bemol</i>	Si bemol	<i>Fa</i>	<i>do</i>	Si bemol
nr. 15	<i>si</i>	si	<i>fa diez</i>	<i>Re</i>	si

Invențiuni la trei voci

nr. 1	<i>Do</i>	Do	<i>Sol</i>		<i>sol</i>	Do
nr. 2	<i>do</i>	do		<i>sol</i>		do
nr. 3	<i>Re</i>	Re	<i>si</i>	<i>fa diez</i>	<i>Sol</i>	Re
nr. 4	<i>re</i>	re	<i>Fa</i>	<i>la</i>	<i>Fa</i>	re
nr. 5	<i>Mi bemol</i>	Mi bemol	<i>do</i>		<i>La bemol</i>	Mi bemol
nr. 6	<i>Mi</i>	Mi		<i>Si</i>		Mi
nr. 7	<i>mi</i>	mi	<i>si</i>		<i>Re</i>	mi
nr. 8	<i>Fa</i>	Fa	<i>Do</i>		<i>re</i>	Fa
nr. 9	<i>ja</i>	fa	<i>La bemol</i>	<i>Mi bemol</i>	<i>do</i>	Re bemol
nr. 10	<i>Sol</i>	Sol	<i>mi</i>		<i>si</i>	Sol
nr. 11	<i>sol</i>	sol	<i>Si bemol</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>	sol
nr. 12	<i>La</i>	La	<i>Mi</i>		<i>fa diez</i>	La
nr. 13	<i>la</i>	la	<i>Do — re</i>		<i>Sol</i>	la
nr. 14	<i>Si bemol</i>	Si bemol	<i>sol</i>	<i>Fa</i>	<i>Mi bemol</i>	Si bemol
nr. 15	<i>si</i>	si		<i>Re — La</i>	<i>mi</i>	si

BIBLIOGRÄFIE

- Aarburg, Ursula** *Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik, in Archiv für Musikwissenschaft, 1958*
- Abbiati, Franco** *Storia della musica (II) Il Seicento e il Settecento, Ed. Garzanti, Milano 1967*
- Abert, Hermann**
Abraham Gerald *Gesammelte Schriften*
The New Oxford History of Musik, IV, The Age of Humanism 1540—1630, Oxford University Press, 1968
- Albrecht, Christoph** *J. S. Bachs „Clavierübung, Dritter Theil“, Versuch einer Deutung, B. Jb. 1969*
- Ansermet, Ernst** *Entretiens sur la musique, Ed. de la Baconnière, Neufchâtel (Suisse) 1963*
- Ansermet, Ernst** *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein, R. Piper Verlag, München 1965*
- Bach, Carl Philipp Emanuel** *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1753)*
- Barblan, Guilelmo** *Fr. A. Bonporti, la vita e le opere Leronnier, Firenze 1940*
- Benary, Peter** *Rhythmik und Metrik. Eine praktische Anleitung. Musikverlag Hans Gerig, Köln 1967*
- Benary, Peter** *Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach, B. Jb. 1959*
- Benary, Peter** *Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach, B. Jb. 1962*
- Benary, Peter** *Die deutsche Kompositionslehre des 18 Jahrhunderts. VEB Breitkopf&Härtel Musikverlag. Leipzig 1961*
- Besseler, Heinrich** *Charakterthema und Erlebnisform bei J. S. Bach, Kongr. Bericht Lüneburg-Kassel 1951*
- Besseler, Heinrich** *Die Meisterzeit Bachs in Weimar, in Johann Sebastian Bach in Thüringen, hrg. H. Besseler und G. Kraft, Weimar 1950*

- Bessler, Heinrich** *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs,* in *Festschrift Max Schneider*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1955
- Bessler, Heinrich** *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*, in *D. Jb. der Mw. für 1956*, Peters, Leipzig 1957
- Bessler, Heinrich** *Bach als Wegbereiter*, *AfMw* 1955
- Blankenberg, Walter** *J. S. Bach und die Aufklärung*, in *Bach Gedenkschrift* 1950
- Blume, Friedrich** *Lo stato attuale degli studi su Bach*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Ed. Rai Italiano, anno III. nr. 3, 1969
- Borris, Siegfried** *J. S. Bachs Unterweisung im Tonsatz*, in *Wissenschaftliche Bachtagung*, Leipzig 1950
- Borris, Siegfried** *Kirnbergers Leben und Werk*, Diss. Berlin 1933
- Borris, Siegfried** *Hindemiths harmonische Analysen*, in *Festschrift Max Schneider*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1955
- Brossard, Sebastian** *Dictionnaire de musique*, Paris 1730
- Buchmayer, Richard** *Cembalo oder Pianoforte ?* *B. Jb.* 1908
- Bukofzer, Manfred** *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton et Comp., 1947
- Casella, Alfredo** *21+26, Augustea*, Roma-Milano 1931
- Clerx, Susanne** *Le baroque et la musique*, 1948
- Czaczkas, Ludwig** *Analyse des Wohltemperierten Klaviers, Form und Aufbau der Fuge bei Bach*, Vol. I, Verl. Paul Kaltschmid, Wien 1956
- Dahlhaus, Carl** *Bachs concertante Eugen*, *B. Jb.*, 1955
- Dahlhaus, Carl** *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter Verl. 1968
- Dahlhaus, Carl** *Bach und der „lineare Kontrapunkt“*, *B.Jb.* 1962
- Danckert, Werner** *Ursymbole melodischer Gestaltung — Beiträge zur Typologie der Personalstile etc.* Bärenreiter-Verl. Kassel 1932
- Dammann, Rolf** *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, Köln 1967
- David, Johann Nepomuk** *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958
- David, Johann Nepomuk** *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*, *B.Jb.* 1929
- David, Johann Nepomuk** *Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959
- Degen, Helmut,** *Handbuch der Formenlehre*, G. Bosse Verl. Regensburg 1957

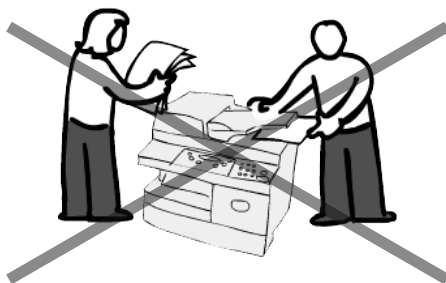
- Grabner, Hermann** *Allgemeine Musiklehre, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1963*
- Graupner, Friedrich** *J. S. Bach als Musikerzieher, Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, 1950, Ed. Peters, Leipzig*
- Gurlitt, Wilibald** *J. S. Bach in seiner Zeit und heute, Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, 1950, Ed. Peters, Leipzig.*
- Gurlitt, Wilibald** *Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik, C. F. Peters, Leipzig 1951*
- Gurlitt, Wilibald** *Das historische Klangbild im Werke J. S. Bachs, 1954*
- Gurlitt, Wilibald** *J. S. Bach, Der Meister und sein Werk Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel 1949, 3 Auflage*
- Handke, Robert** *Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung, B.Jb. 1919*
- Hanslick, Eduard** *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Ed. J. A. Barth, Leipzig 1896*
- Heinichen, Joh. David** *Anweisung zum General Bass, 1728*
- Hering, Hans** *Die Dynamik in J. S. Bach's Klaviermusik, B.Jb. 1949-50*
- Hering, Hans** *Die Tokkatische, in Die Musikforschung, 1954*
- Hernádi, Lajos** *Ellemző tanulmányok Bach kétszólanu invencióhoz. Zeneműkiadó vállalat, Budapest 1956*
- Hernádi, Lajos** *Analytische Studien zu Bachs dreistimmigen Inventionen., Zeneműkiadó vállalat, Budapest 1965*
- Hess, Willy** *Die Dynamik der musikalischen Formbildung, Europäischer Verlag, Wien 1960*
- Hindemith, Paul,** *Unterweisung im Tonsatz, Schott's Söhne, Mainz 1940 (trad. Ed. muzicală, București 1967)*
- Jansen, Martin** *Bachs Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht, B.Jb. 1937*
- Jeppesen, Knud** *Kontrapunkt, Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie, Leipzig 1935*
- Jöde, Fritz** *Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen. Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1926*
- Keller, Hermann** *Die musikalische Artikulation insbesondere bei J. S. Bach, Diss. Tübingen 1926*
- Keller, Hermann** *Die Klavierwerke Bachs, C. F. Peters, Leipzig 1950*
- Kelterborn, Rudolf** *Die Bedeutung historischer Musik für den zeitgenössischen Komponisten, Musica, Kassel 1969*
- Kircher, Athanasius** *Musurgia universalis, Roma, 1650*

- Walther, Johann Gottfried** *Musikalisches Lexikon*, 1732
- Weismann, Wilhelm** *Ist komponieren lehrbar?* in D.Jb.f.Mw. 1965
- Werckmeister, Andreas** *Hyponemata musica oder Musikalisches Memorial*, Quedlinburg 1697
- Werker, Wilhelm** *Studien über Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des W. Kl. von J. S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922
- Wiora, Walter** *Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*, Ed. Peters, 1966
- Wolff, Hellmuth Christian** *Der Rhythmus bei J. S. Bach*, B. Jb. 1940-48
- Wolff, Christoph** *Der Stile antico in der Musik J. S. Bachs*, Fr. Steiner Verlag, Wiesbaden 1968
- Wustmann, Rudolf,** *Tonartensymbolik zu Bachs Zeit*, B. Jb., 1911
- Zarlino, Joseffo** *Istitutioni harmoniche*, Venezia, 1558
- Zenck, Hermann** *Numerus und Affektus*, Studien zur Musikgeschichte, Bärenreiter, Kassel, 1959
- Ziebler, Karl** *Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs*, Kassel. 1930
- Zulauf, Max** *Die Harmonik Bachs*, Inaugural-Dissertation, Bern 1927

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ
DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

VĂ MULȚUMIM DACĂ NU VEȚI FOTOCOPIA ACEASTĂ LUCRARE
INTEGRAL SAU PARȚIAL !

RESPECTAȚI EFORTUL AUTORULUI ȘI AL ECHIPEI REDACȚIONALE
ȘI SUSȚINEȚI PUBLICAREA ALTOR LUCRĂRI SIMILARE !



PUTEȚI ACHIZIȚIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*
București, piața Sfinții Voievozi nr. 1
(lângă Colegiul Național de Muzică „George Enescu“)

SAU

PUTEȚI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM

TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)