

Capítulo 10

A Invenção a Duas Partes; Desenvolvimento de Motivos

J. S. Bach escreveu quinze composições a duas vozes as quais ele chamou *Inventionen* e quinze obras a três vozes chamadas *Symphonien* (Sinfonia, em italiano). Elas são agora geralmente conhecidas como as “Invenções a Duas Partes” e as “Invenções a Três Partes.” Uma *invenção* poderia ser definida como uma obra contrapontística curta centrada em torno do desenvolvimento do material de um ou dois motivos. Embora invenções tenham sido escritas por outros compositores de tempos em tempos, o número delas é pequeno, e não tornaram-se matéria-prima da literatura musical como as invenções de Bach tornaram-se. Consequentemente, quando falamos de “invenções,” nós geralmente temos aquelas de Bach em mente. As Invenções a Duas Partes serão usadas como base para este capítulo.

A questão que pode legitimamente ser levantada é esta: Porque deveriam estas obras serem estudadas quando elas representam uma forma tão raramente encontrada (especialmente por não pianistas)? Entre as respostas que poderiam ser dadas estão as seguintes: (1) À despeito de sua brevidade, as Invenções são música da mais alta ordem. Nelas, o material motivico atrativo é desenvolvido de modo magistral; imaginação e frescor sempre renovado combinam-se com uma estonteante economia de recursos. Conhecer esta música é consequentemente uma experiência enriquecedora para todos os músicos. (2) As Invenções a Duas Partes envolvem, numa escala menor, muitos dos artifícios contrapontísticos encontrados em formas mais amplas a serem estudados mais tarde. Estes artifícios podem ser mais facilmente introduzidos no contexto de duas vozes (em oposição a duas ou quatro) e em composições mais curtas. (3) Os princípios de construção da invenção não estão confinados a obras intituladas realmente de Invenção. Por exemplo, Prelúdios como os números 13 e 18 no livro I do *Cravo Bem Temperado* e certos movimentos (notavelmente alguns Prelúdios) das Suítes e Partitas de Bach são essencialmente invenções. (4) Após fazer exercícios básicos em duas vozes, o estudante é geralmente requisitado a fazer alguns escritos de formas contrapontísticas. A invenção a duas partes é apropriada para ele experimentar naquele estágio, enquanto fugas ou formas corais normalmente envolvem ao menos três vozes. Obviamente, as Invenções a Duas Partes de Bach servem admiravelmente como modelos para este tipo de projeto. Algumas delas serão agora examinadas, e os princípios envolvidos na sua construção serão discutidos.

O MOTIVO

O termo *motivo* tem sido definido de várias maneiras. Por alguns ele é considerado o equivalente a uma *figura*, ou a menor unidade possível numa frase melódica. Para outros ele significa uma apresentação melódica de extensão algo maior, geralmente de um ou dois compassos, embora raramente mais do que quatro. Este [último significado é o que deveremos adotar para os propósitos presentes.

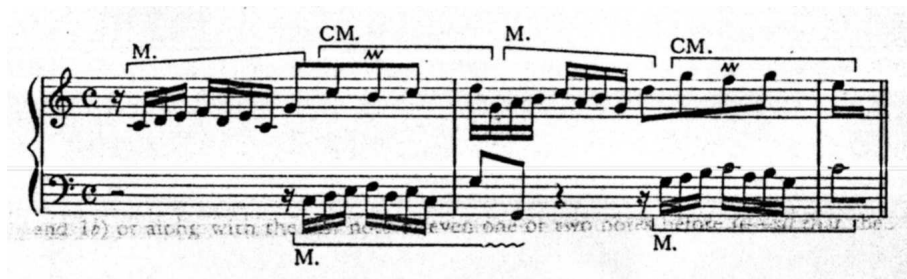
Os motivos nas Invenções a Duas Partes de Bach variam todas de meio compasso, como no Exemplo 1a até quatro compassos, como em *b*. (“M.” significa motivo, “CM.” contramotivo.)

Há geralmente alguma corroboração de segmentos dentro do motivo. Em *a* a única repetição é uma figura de duas notas de uma terça descendente (que não é suficiente para qualificá-la como uma sequência). Em *b* o primeiro compasso inteiro é repetido à moda sequencial característica.

Muitos motivos definem a tonalidade e a estrutura rítmica rapidamente. Em casos onde ambos estes elementos não estejam inteiramente claros (por exemplo, se o motivo começa no quinto grau da escala), uma voz acompanhante como aquela vista no Exemplo 1b é geralmente incluída para clarificar a situação

musical. Também, todos os bons motivos tem alguma característica distintiva, melódica ou rítmica, ou ambas, que lhes dá interesse e os torna facilmente reconhecíveis nas aparições subseqüentes.

Exemplo 1a BACH: Invenções a Duas Partes No. 1



Exemplo 1b BACH: Invenções a Duas Partes No. 5

A IMITAÇÃO; O CONTRAMOTIVO

Após o motivo ter sido anunciado em uma voz, ele é imitado (muito freqüentemente a oitava mas às vezes a 5ª) na outra voz. A imitação pode começar imediatamente após a última nota do motivo da primeira

voz (como nos Exemplos 1a e 1b) ou junto com a última nota ou mesmo uma ou duas notas antes – de modo que o motivo e sua imitação superponham-se brevemente.

Contra a imitação a primeira voz pode ter um material livre – isto é, um material que não recorre como uma unidade reconhecível e que tem pouca distinção linear – ou ela pode usar um contramotivo. Este último é uma linha que aparece mais ou menos consistentemente através da invenção como um contraponto para o motivo. Ele deve ter interesse melódico por si próprio e deve ser concebido como para complementar o motivo ritmicamente.

Freqüentemente, o motivo flui suavemente para o contramotivo (ou material livre); em certos casos pode mesmo ser difícil decidir onde um termina e o outro começa. Portanto pode ser necessário na análise considerar uma nota particular tanto como última nota do motivo quanto como primeira nota do contramotivo.

No Exemplo 1a o material que aparece contra as duas imitações do motivo é tão breve que bem poderia haver alguma dúvida se ele deve ser chamado um contramotivo. Mas como ele é ouvido duplamente mais adiante, o rótulo parece justificado.

No Exemplo 1b o material da voz superior começando na última metade do compasso 5 foi ouvido como uma voz acompanhante no início e reaparece constantemente em porções posteriores da invenção. Consequentemente ele é claramente um contramotivo.

A LINHA ACOMPANHANTE

Em seis das Invenções a Duas Partes, o motivo é primeiramente apresentado sozinho. Quando, como no Exemplo 1b, ele é anunciado no início junto com outra voz, o material naquela voz pode ser livre (embora geralmente corroborado em algum outro ponto na invenção), ou ele pode ser um contramotivo. Em qualquer caso, sua função é ajudar na definição da tonalidade, da harmonia, da estrutura rítmica, ou de todas estas.

No Exemplo 1b as duas primeiras notas na voz inferior são livres. Mas o material em semicolcheias começando na última metade do primeiro compasso provam ser o contramotivo que aparece contra o motivo na última metade do compasso 5 – e muitas vezes depois.

O Exemplo 2 ilustra uma ligeira variação desta disposição. Embora a voz inferior no início pareça ser à princípio ser livre, uma inspeção mais acurada revela que ela é uma versão esquelética do contramotivo nas semicolcheias que começam no compasso 3, na dominante. (As setas mostram as notas que correspondem àsquelas da voz acompanhante inicial.) Este é um bom exemplo da economia de Bach no uso dos materiais; nenhum elemento *significativo* é usado somente uma vez e então descartado.

Exemplo 2 BACH: Invenções a Duas Partes No. 15

The image shows a musical score for Example 2, which is Bach's Invention No. 15 for Two Parts. The score is written for two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the initial presentation of the motive (M.) in the right hand and a skeletal version of the counter-motive (CM.) in the left hand. The second system shows the continuation of the piece, with the right hand playing a more complex melodic line and the left hand providing harmonic support. Arrows indicate the correspondence between notes in the two hands. The piece ends with a cadence (Cad.) and an augmented ending (Aug.).



PLANOS POSSÍVEIS PARA AS APRESENTAÇÕES INICIAIS

No Exemplo 1a o plano é o seguinte:

Tonalidade da tônica Nível da dominante
 Motivo Contramotivo Motivo Contramotivo
 Motivo Motivo

Há duas apresentações na tonalidade da tônica – uma em cada voz – e duas ao nível da dominante. (O último termo parece mais acurado do que “na tonalidade da dominante” aqui, já que não há na realidade mudança de tonalidade.) Somente uma outra das Invenções a Duas Partes usa este esboço no início.

O Exemplo 1b (como outras quatro Invenções) começa com o seguinte plano:

Tonalidade da tônica Tonalidade da Dominante
 Motivo Contramotivo Contramotivo Motivo

Aqui há somente uma apresentação na tônica e uma na dominante. Seria razoável supor que a extensão do motivo induziu esta disposição – isto é, que após ter ficado na tônica por quatro compassos Bach sentiu que seria melhor mover-se para a tonalidade da dominante em vez de ter outra apresentação na tônica. Ao mesmo tempo, poderia ser apontado que a única outra Invenções a Duas Partes com um motivo de quatro compassos (Número 9) apresenta-o duas vezes em sucessão na tonalidade da tônica no início.

Cerca de um terço das Invenções começam com duas apresentações na tônica mas então movem-se para um episódio razoavelmente extenso sem incluir qualquer apresentações na dominante naquele ponto. Certamente uma ou mais destas podem ocorrer *após* o episódio, na seção das “entradas intermediárias.”

Ainda outro padrão, usado no Exemplo 2, consiste de uma apresentação na tônica seguida por duas na dominante (estas últimas em oitavas diferentes). Note que no compasso 5 do Exemplo 2 a última das três apresentações começa logo após o *terceiro* tempo, enquanto que originalmente ela começava logo após o primeiro tempo. Tal mudança de lugar do motivo no compasso é normalmente permissível somente de um tempo forte para outro (do primeiro para o terceiro tempo num compasso de quatro) ou de um tempo fraco para outro (segundo para o quarto). De outro modo o senso de tempos fracos e fortes no motivo fica desemparelhado com o metro.

Uma curta passagem “ponte” (geralmente não maior do que um compasso ou dois) pode ser inserida entre as apresentações do motivo se for necessário para uma transição suave de uma tonalidade para outra. Entretanto, o movimento da tonalidade da tônica para a tonalidade da dominante que geralmente ocorre nas apresentações iniciais das invenções a duas partes é tão facilmente obtido que tais pontes são raramente necessárias. Elas ocorrem muito mais freqüentemente nas invenções a três partes, onde um retorno da tonalidade da dominante para a tonalidade da tônica pode demorar mais para ser obtido graciosamente.

Três esboços excepcionais nas Invenções a Duas Partes devem ser mencionados. O primeiro ocorre na Número 6 (Mi maior), cujo início foi dado no Exemplo 2c do capítulo precedente (página 116 [do livro]). Lá, as duas vozes apresentadas no início são tão semelhantes, parecem tão proximamente iguais em importância, e trabalham subordinadamente juntas tão consistentemente que é difícil saber qual deveria ser chamada de motivo e qual de contramotivo. Provavelmente a análise mais lógica é considera-las dois motivos coordenados – essencialmente uma idéia musical e seu espelho.

A segunda situação incomum ocorre na Número 13, citada a seguir.

Exemplo 3 BACH: Invenções a Duas Partes No. 13

M. I

M. I

M. I

M. I

3 (M. II) M. I. aug? Sequence

M. I. ret. aug?

(M. II, etc., imitated a 5th lower)

5 (M. II, shortened) Sequence

Cad., rel. maj.

(imit.)

Aqui (Exemplo 3) a passagem do compasso 3 até a metade do compasso 6 tem a qualidade de um episódio (desenvolvido livremente do motivo) somente devido ao seu caráter fortemente seqüencial. Além disso aquele material retorna tão freqüentemente e tão proeminente no curso da invenção que ele é realmente equivalente ao motivo em importância. Por esta razão ele é às vezes analisado como um segundo motivo.

Finalmente, duas das invenções, as Números 2 e 8, fazem uso de uma construção canônica estendida na sua primeira porção. O início da Número 2 foi dado na página 91 [do livro]; o início da Número 8 é mostrado a seguir.

Exemplo 4 BACH: Invenções a Duas Partes No. 8

4

O DESENVOLVIMENTO ATRAVÉS DE ARTIFÍCIOS ESPECIAIS

Em qualquer ponto depois das apresentações iniciais (ocasionalmente mesmo numa apresentação inicial), o motivo ou outro material pode ser mudado, ou apresentado em relações especiais, através do uso dos artifícios mostrados no Exemplo 5. Eles estão demonstrados lá com um fragmento motivico com o propósito de simplicidade. Aumentação, diminuição, movimento contrário, movimento retrógrado, e stretto foram discutidos no Capítulo 8. Os outros são auto-explanatórios.

Exemplo 5

Exemplo 5 illustrates various contrapuntal devices applied to a musical motif. The devices shown are:

- Original form
- Augmentation
- Diminution
- Contary motion (Inversion)
- Retrograde
- Change of mode
- Change of interval
- Addition of notes
- Use of portion of motive
- Extension using latter portion
- Stretto

Os três artifícios no Exemplo 5 que ocorrem mais frequentemente nas Invenções de Bach são mudança de intervalo, repetição sequencial de uma porção do motivo, e stretto. Todas estas estão ilustradas no Exemplo 13. Em geral, o movimento contrário, a aumentação, e a diminuição são mais características de formas contrapontísticas mais amplas tais como as fugas. Mês elas aparecem eventualmente nas invenções, como o Exemplo 6 atesta. (Estes compassos formam um episódio que segue o excerto mostrado no Exemplo 1a).

Exemplo 6 BACH: Invenções a Duas Partes No. 1

Exemplo 6 shows a sequence of motives (M., con. mot.) and augmented motives (M., aug.) in a contrapuntal setting. The notation includes measures for the original motive, its contrapuntal form, and its augmented form, illustrating the development of the material.



O movimento retrógrado (*cancrizans*) é raro na música tonal. Não somente ele é difícil de escrever, como o ouvido mediano tem problemas para reconhecer uma linha melódica quando ela é tocada de trás para a frente; consequentemente o ponto principal do artifício tende a ser perdido.

O uso de dois ou mais destes artifícios ao mesmo tempo é possível. Por exemplo, no Exemplo 6 o movimento contrário está envolvido em uma voz e a aumentação em outra, e a combinação destes dois em uma única voz foi vista no Exemplo 12 na página 99 [do livro]. Entretanto, o fato de que eles estão listados juntos aqui não deve ser interpretado como uma sugestão de que eles são usados *em massa*. Algumas serão bem sucedidas com um motivo particular, enquanto outras seriam forçadas e artificiais. Em outras palavras, o uso de qualquer delas deve ser sugerido pelo material musical mais do que impostas arbitrariamente.

EPISÓDIOS

Os episódios são seções numa porção do motivo ou do contramotivo ou em outro (mesmo novo) material. Eles podem ser de qualquer extensão mas são mais freqüentemente de dois a quatro compassos de duração. O motivo, se for usado como base, geralmente não aparece em sua forma completa a menos que aconteça de ele ser tão breve que não possa ser dividido em segmentos menores¹. Os episódios são quase sempre sequenciais. Suas principais funções são modular da tonalidade de uma apresentação para aquela da próxima e prover um novo interesse e um relevo para a apresentação completa do motivo. (No caso de música envolvendo três ou mais vozes, eles podem também dar variedade de textura reduzindo o número de vozes.) Um termo que pode provar-se útil na análise de episódios é *elemento motivico*.

A intenção dos Exemplos 7-11 é mostrar a derivação do material episódico do motivo em algumas das Invenções.

O início da Invenção Número 4, mostrada no Exemplo 7, envolve um plano incomum: há três apresentações do motivo na tônica, com o terceiro fluindo para um episódio sequencial baseado numa versão levemente modificada do motivo.

Exemplo 7



¹Em tais casos é às vezes difícil decidir se um certo material deveria ser rotulado como um episódio ou simplesmente apresentações consecutivas do motivo.



Nos Exemplos 8, 9, e 10 o motivo é mostrado primeiramente separado; o episódio citado ocorre mais adiante na invenção. O motivo no Exemplo 8 já é sequencial, com o primeiro elemento motivico sendo repetido um grau acima. Para criar um verdadeiro efeito episódico sequencial, Bach estende a seqüência original para incluir uma *terceira* aparição do elemento motivico. Também, o significado harmônico é diferente daquele da apresentação inicial. O resto do motivo não é usado naquele ponto, um fato que confirma a análise do episódio.

Exemplo 8



(O início desta Invenção é dado no Exemplo 1b).

Note que no Exemplo 9 a última porção do episódio é baseada numa figura arpejada do *final* do motivo. (As últimas onze notas do motivo poderiam bem ser designadas de um “ligação” [Link] mais do que propriamente de motivo, uma disposição a ser discutida num capítulo posterior.)

Exemplo 9





No episódio mostrado no Exemplo 10, o primeiro elemento motivico é inicialmente tratado à moda de stretto, e então com ambas as vozes em movimento paralelo e no mesmo ritmo como um contraste às direções opostas e o ritmo alternado do stretto.

Exemplo 10

M. No. 14 etc.

Episode

No Exemplo 11 o motivo na sua forma inicial não está mostrado. Em vez disso, uma entrada intermediária no relativo maior foi incluída de modo que a relação entre esta e o episódio que segue pode ser vista. A última nota do motivo (Mi) é evitada no início do compasso 3, com a resolução sendo transferida para a voz inferior. Então segue uma sequência altamente engenhosa baseada nesta versão alterada do final do motivo.

Exemplo 11

M. No. 15



(O início desta invenção é dado no Exemplo 2).

À despeito do fato de que todos os episódios nos Exemplos 7-11 foram derivados do motivo, deve ser lembrado que o contramotivo ou outro material também podem servir como base para os episódios.

O Exemplo 6 foi mencionado anteriormente como uma ilustração da técnica episódica. Ele é atípico em um aspecto: a seqüência é baseada no motivo inteiro (invertido) mais do que somente em uma porção dele, uma situação obviamente causada pela brevidade do motivo. Também a passagem parece claramente pertencer à categoria do episódio, por várias razões: (1) O tratamento é caracteristicamente seqüencial. (2) Estes compassos ocorrem num ponto onde os episódios são comumente encontrados – seguindo imediatamente as apresentações iniciais do motivo; lá o esboço muda de uma apresentação direta do motivo para uma abordagem mais desenvolvida. (3) A passagem efetua uma modulação.

ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS

O termo *entradas intermediárias*, emprestado da terminologia da fuga, pode ser aplicado às apresentações do motivo que ocorrem após as iniciais e normalmente após um episódio interveniente, mas antes da seção conclusiva na tônica. Uma cadência numa tonalidade diferente da tônica geralmente precede a seção na qual a entrada intermediária aparece. Para estas apresentações, Bach confina-se às cinco tonalidades mais proximamente relacionadas:

Em maior ou menor	Em maior	Em menor
Dominante	Supertônica	Subtônica
Subdominante		(um tom abaixo da tônica)
Mediante		
Submediante		

Estas são as tonalidades cujas armaduras contém um sustenido ou um bemol a mais ou a menos do que a da tonalidade original. Outro meio fácil para determinar a proximidade das tonalidades relativas de uma dada tonalidade é construir tríades em cada grau da escala desta tonalidade; tríades maiores ou menores indicam tonalidades relativas próximas maiores ou menores, respectivamente. (Tríades diminutas, vii° em maior e ii° em menor, não representam tônicas de tonalidades relativas próximas.)

Exemplo 12 Tonalidades Relativas Próximas

Note que as tonalidades proximamente relativas incluem (1) a dominante e sua relativa maior ou menor; (2) a subdominante e sua relativa maior ou menor; (3) a relativa maior ou menor da tonalidade original. Note, também, que enquanto o acorde de dominante de uma tonalidade menor é geralmente maior, a *tonalidade* da dominante é menor.

Além das tonalidades mostradas acima, a homônima menor (Dó menor no caso de Dó maior) e a homônima maior (Dó maior no caso de Dó menor) são às vezes consideradas tonalidades proximamente relacionadas por causa de sua nota da tônica comum.

As entradas intermediárias, das quais há geralmente ao menos duas ou três, são mais freqüentemente separadas por episódios em vez de apresentadas em sucessão. Embora elas não sigam um plano tonal fixo, certas tonalidades são mais prováveis de serem escolhidas do que outras em determinadas situações. Quando o motivo é em maior, a primeira entrada intermediária é freqüentemente na tonalidade da dominante, ocasionalmente na relativa menor. Se o motivo é em menor, uma escolha freqüente da tonalidade naquele ponto é a relativa maior. Em qualquer caso, a tonalidade usada será normalmente alcançada no final do primeiro episódio. A *última* entrada intermediária antes da porção final da invenção é freqüentemente na tonalidade da subdominante. O acorde de tônica naquela tonalidade torna-se então IV (ou iv) da tonalidade original, e o retorno para esta última é facilmente efetuado.

AS APRESENTAÇÕES FINAIS

Há usualmente ao menos uma ou duas apresentações do motivo na tonalidade da tônica como porção final da invenção. Estas são seguidas, certamente, por uma forte cadência no final.

CONSTRUÇÃO GLOBAL

Destes comentários sobre as Invenções a Duas Partes pode ser visto que não há um plano de construção ao qual todas se conformam. Embora elas tenham certas características em comum; situações musicais particulares aparecem com mais frequência do que outras em certos pontos. Baseado nisso, é possível agrupar um tipo de plano composto tal como o seguinte:

Apresentações iniciais do motivo (duas a quatro) na tônica, dominante.	Episódio, modulando para V (ou vi) se a tonalidade básica é maior, III se menor.	Uma ou duas entradas intermediárias na tonalidade recém alcançada.	Outras entradas intermediárias em tonalidades relativas próximas, seguidas e/ou precedidas por episódios conforme desejado. Possibilidade de stretto, ponto de pedal de dominante.	Apresentações finais do motivo na tônica (uma ou duas).
--	--	--	--	---

Um tal plano pode ser usado pelos estudantes como um ponto de partida na escrita de suas próprias invenções. Ele ainda permite considerável espaço para variações dentro de seções individuais – um espaço que é necessário, já que diferentes motivos irão sugerir soluções diferentes.

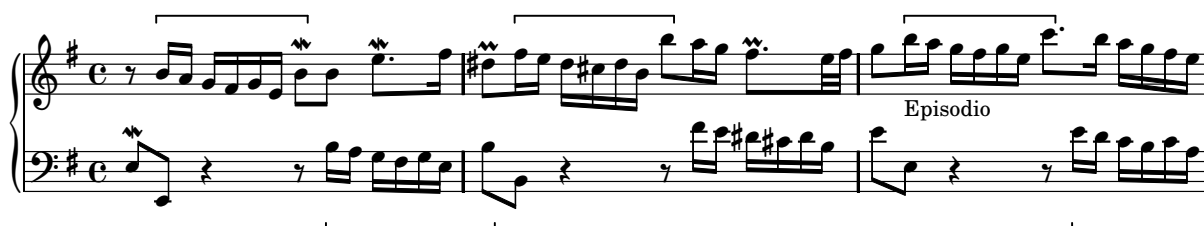
Muitas das Invenções envolvem seções marcadas cadencialmente de alguma extensão. O grau de seccionamento varia desde uma clara divisão e uma barra dupla na Número 6 (Mi maior) até uma quase completa ausência de qualquer sentido seccional distinto na Número 12 (Lá maior).

ANÁLISE DE INVENÇÕES

É presumível que todos os estudantes de contraponto irão fazer alguma análise das Invenções de Bach como parte de suas tarefas. Ao escrever as análises, “M.” pode ser usado para designar as aparições do motivo e “CM.” As aparições do contramotivo. Material livre pode simplesmente ser deixado sem rótulo, ou a palavra “Livre” pode ser escrita. Para a extensão de uma idéia musical, use uma linha ondulada. Para o material que é relacionado ou derivado de algum elemento precedente mas não suficientemente exato para ser analisado como tal, use uma linha pontilhada mais uma indicação tal como “(M.)” ou “(CM.)” para mostrar a derivação do material. Colchetes (**┌**) são úteis para mostrar a extensão do elemento musical. Cadências pronunciadas no final de seções, e a tonalidade na qual cada uma ocorre, devem ser também indicadas – por exemplo, “Cad., rel. menor,” ou “Cad., vi.”

O Exemplo 13 mostra uma invenção a duas partes inteira com marcas analíticas adicionadas. Em casos como este, onde não há contramotivo, um colchete sozinho (sem “M.”) é suficiente.

Exemplo 13 BACH: Invenções a Duas Partes No. 7



The musical score is written for a keyboard instrument, featuring six systems of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

System 1 (Measures 4-6): The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of eighth notes. The marking "Cad. rel. maior" is present.

System 2 (Measures 7-9): The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of eighth notes. The marking "(variado)" is present. The marking "Cad. V do rel. maior" is present.

System 3 (Measures 10-12): The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of eighth notes. The marking "Stretto" is present.

System 4 (Measures 13-15): The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of eighth notes. The marking "Cad. dom." is present. The marking "Episodio" is present.

System 5 (Measures 16-18): The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of eighth notes. The marking "Episodio" is present.

System 6 (Measures 19-21): The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of eighth notes. The marking "Episodio" is present.



Há alguns pontos no Exemplo 13 que merecem menção especial:

Note as mudanças freqüentes de intervalo nas várias apresentações do motivo. Por exemplo, o intervalo entre as últimas duas notas do motivo é uma 5ª justa no início. No segundo compasso ele se torna uma oitava, e em aparições mais adiante uma 4ª justa, uma 6ª menor e maior, uma 7ª menor, e uma 4ª aumentada. Tais mudanças dão interesse renovado e permite diferentes sugestões harmônicas.

Nos compassos 7 e 8, somente as primeiras três notas de cada apresentação do motivo estão em movimento contrário.

É usualmente necessário divergir de uma apresentação estrita do material motivico em pontos de cadência.

Nos compassos 7 e 8, há um Ré sustentado (com trinado) na voz superior que tem a qualidade de um pedal superior de dominante em Sol maior; ele é análogo ao Si mantido na voz inferior nos compassos 15-17, um ponto de pedal de dominante em Mi menor. Estas passagens são particularmente efetivas devido ao fato de que ambas as vozes estão em movimento durante a maior parte da invenção. O ponto de pedal provê um certo elemento de repouso, e alívio da atividade constante das duas vozes.

As cadências nos compassos 7, 9, e 13 agem como “pontuação” e marcam as seções da invenção, aquela do compasso 9 sendo talvez um pouco mais leve do que as outras em termos de divisão formal. Muito freqüentemente as vozes fazem um intercâmbio do material após tais pontos de cadência.

O stretto está envolvido nos compassos 11 e 12 e provê um clímax para a primeira metade da invenção.

As seqüências são abundantes.

Notas são às vezes adicionadas no início do motivo ou entre apresentações consecutivas dele com o objetivo de conduzir o movimento rítmico, como no compasso 20, na voz inferior, e em outras partes.

Setas conectadas por um tracejado foram usadas para mostrar, na última porção, o movimento linear subjacente que repetidamente envolve uma figura em forma de escala descendente do início do motivo. Por exemplo, a sucessão Sol, Fá sustenido, Mi, Ré sustenido ocorre não menos de quatro vezes.

Ao analisar invenções, alguns dos pontos a serem notados são estes:

1 Características do motivo

Comprimento

Começa na tônica ou em outra

Harmonias implicadas

Posição no compasso, no tempo ou após uma pausa, etc.

Melodia interessante ou características rítmicas

Se anunciado sozinho ou com voz acompanhante

Se acompanhado, se a voz adicionada é material livre ou um contramotivo

2 A imitação

À oitava?

Exatamente como a primeira apresentação ou modificada?

Natureza da outra voz (contramotivo ou livre?)

3 Apresentações subseqüentes

Tonalidades envolvidas e sua relação com a tonalidade inicial

Motivo completo ou somente parcialmente apresentado?

4 Episódios

Fonte do material

Comprimento

Modulação efetuada

5 Relação rítmica entre as vozes; uso de ligaduras ou pausas

6 Seções

Uso de cadências

Intercâmbio de vozes entre uma seção e outra

Uso da mesma sucessão harmônica ou diferente

Proporção relativa das seções; simetria ou falta dela

TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Analise a invenção a duas partes no Livro de Exercícios.
- 2 Analise uma ou mais das Invenções a Duas Partes de Bach conforme especificado pelo instrutor.
- 3 Escreva contramotivos para os motivos de invenção dados no Livro de Exercícios.
- 4 Estenda cada uma das breves passagens dadas no Livro de Exercícios para formar um episódio seqüencial.
- 5 Usando um dos motivos no Livro de Exercícios, escreva o início de uma invenção a duas partes (ao menos duas apresentações do motivo).
- 6 Complete a invenção começada em 5.
- 7 Escreva cinco motivos adequados para o uso em uma invenção a duas partes. Tenha algumas em maior e algumas em menor; use diferentes andamentos e diferentes sinais de compasso.
- 8 Usando um dos motivos escritos em 7, escreva o início de uma invenção a duas partes.
- 9 Complete a invenção começada em 8.
- 10 Faça o auto-teste No. 2