

Capítulo 14

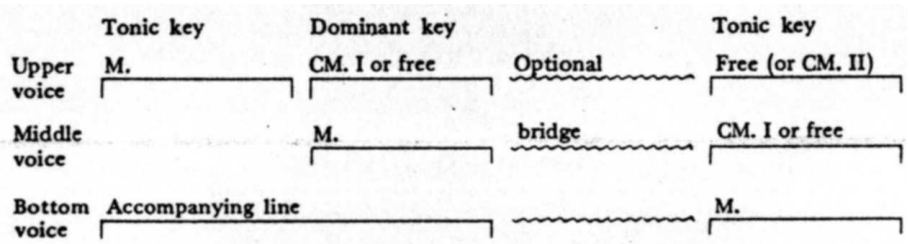
A Invenção a Três Partes; A Trio Sonata

As principais diferenças entre as Invenções a Duas Partes de Bach e sua Sinfonias¹ (também conhecidas como “Invenções a Três Partes”) são estas: todas estas últimas incluem uma voz acompanhante no início; e a primeira imitação nelas é quase sempre à 5ª. Ambas estas características foram vistas em certas das Invenções a Duas Partes mas não eram regularmente usadas lá. Concernente à primeira, o leitor lembrará que a linha acompanhante pode ser tanto material livre geralmente corroborado ao menos uma vez em outro lugar na invenção, ou um contramotivo. O assunto da imitação à 5ª foi discutido detalhadamente no Capítulo 13 e não requer mais comentários aqui.

Algumas das Sinfonias de Bach fazem uso de um contramotivo, enquanto outras não. Com três vozes, é mesmo possível ter um *segundo* contramotivo. Mas isto ocorre somente em duas das Sinfonias, uma das quais será discutida brevemente.

As três apresentações iniciais, que constituem a “exposição,” normalmente entram de acordo com o plano mostrado no Exemplo 1 (a voz superior foi arbitrariamente escolhida para apresentar o motivo primeiro neste diagrama).

Exemplo 1



	Tonalidade da tônica	Tonalidade da dominante		Tonalidade da tônica
Voz superior	M.	CM. I ou livre	Opcional	Livre (ou CM. II)
Voz intermediária		M.	Ponte	CM. I ou livre
Voz inferior	Linha acompanhante			M.

Uma maneira conveniente de referir-se às vozes é numera-las de cima para baixo. Usando este sistema, a ordem na qual as vozes anunciam o motivo no Exemplo 1 é 123. Dez das Sinfonias de Bach seguem este plano. Muitas das outras empregam a ordem 213. Bach aparentemente sentia que o padrão 231 era indesejável, pois ele evitou-o nas Sinfonias e nas fugas a três vozes do *Cravo Bem Temperado*. Ele usou a ordem 321 só raramente. Note que as duas primeiras apresentações do motivo são regularmente em vozes *adjacentes*; isto é, a ordem 132 e 312 são normalmente excluídas.

¹ O plural de *sinfonia* (acento na *terceira* sílaba) em italiano é *sinfonie*. Entretanto, o plural em inglês (com um s adicionado) é geralmente usado e foi adotado aqui.

Na maior parte, os motivos das Sinfonias de Bach são de um ou dois compassos de extensão, o mais longo sendo de somente quatro compassos.

Voltando agora para a Sinfonia citada no Exemplo 2, vemos que ela emprega a ordem das entradas mostrada no Exemplo 1; que ela usa material livre mais do que um contramotivo; e que não há adição de compassos para formar uma ponte entre a segunda e terceira apresentações do motivo. Ao invés, a ligação [link] de meio compasso que modula para a dominante no final do compasso 2 é trazida de volta invertida no final do compasso 4 de modo a efetuar o retorno necessário para a tônica. O motivo não contém elementos que requeiram uma resposta tonal; conseqüentemente, a imitação real é usada.

Exemplo 2 BACH: Sinfonia No. 12

The image displays three systems of musical notation for Bach's Symphony No. 12. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The first system is labeled 'M.' at the beginning and 'Link' at the end of the first measure. Below the first system is the label 'Accompanying line'. The second system is labeled '3' at the beginning and 'Link, inverted' at the end of the second measure. Below the second system is the label 'Accompanying line, repeated'. The third system is labeled '5' at the beginning and 'Link' at the end of the third measure. Below the third system is the label 'M.'. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time.

O excerto mostrado no Exemplo 3 inclui a exposição de uma Sinfonia bem como um episódio e uma entrada intermediária que segue.

Exemplo 3 BACH: Sinfonia No. 3

The image displays a single system of musical notation for Bach's Symphony No. 3. It consists of a treble and bass staff joined by a brace. The system is labeled 'M.' at the beginning, 'Link' at the end of the first measure, 'CM. II' at the end of the second measure, 'Accompanying line' below the first measure, and 'CM. I' below the second measure. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time.

The image displays four staves of musical notation, likely for piano, in G major. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff (measures 4-5) features a 'Link' annotation. The second staff (measures 6-7) includes 'CM. I', 'CM. II', and 'M.' annotations. The third staff (measures 8-9) has 'Episode based mainly on link' and '(t)' annotations. The fourth staff (measures 10-11) includes 'M.', 'CM. I', and 'CM. II' annotations.

Entre os pontos a serem notados no Exemplo 3 estão os seguintes:

- 1 O motivo é altamente seqüencial.
- 2 Como no Exemplo 1, a ligação [link] conduz para a tonalidade da dominante pelo emprego de V/V.
- 3 A voz acompanhante no início é extremamente importante no estabelecimento da tonalidade e na definição da harmonia. Os saltos de 6^a e o espelhamento de certos padrões de notas do motivo provêem um forte senso de unidade entre as duas linhas.
- 4 Já que o motivo (com a ligação) é de dois e meio compassos, a segunda aparição dele ocorre após o *terceiro* tempo do compasso três, enquanto que a apresentação inicial começou após o primeiro tempo do compasso 1. Tais mudanças na colocação do motivo dentro do compasso foi discutida em conexão com as invenções a duas partes.
- 5 Há um segundo contramotivo. Ele está colocado onde geralmente um único contramotivo é encontrado (se for usado), e portanto pode ser rotulado como Contramotivo I. Mas neste caso ele consiste principalmente de certas notas do motivo sustentadas e tem pouca individualidade. Por esta razão e porque ele começa um pouco depois do que o outro contramotivo, ele foi rotulado Contramotivo

II. O material na voz inferior, começando na última metade do compasso 3, tem muito mais caráter e impacto e é consequentemente rotulado Contramotivo I. Ele é obviamente derivado da ligação [link].

- 6 O episódio (compassos 8-11) é baseado principalmente na ligação [link]. Ele emprega dois aspectos altamente característicos dos episódios: tratamento seqüencial, e uma modulação para a tonalidade na qual o motivo será apresentado em seguida.
- 7 A entrada intermediária (compassos 10 e 11) está no relativo menor, uma escolha freqüente neste local.
- 8 Do começo ao fim, um intercâmbio constante das três idéias principais—Motivo, Contramotivo I, e Contramotivo II—entre as vozes provê variedade enquanto assegura a unidade através de um uso econômico do material.

Após os compassos mostrados no Exemplo 3, seguem (1) outro episódio, baseado nas últimas quatro notas da ligação [link], conduzindo para uma cadência em Fá sustenido menor (iii, ou v/vi); (2) uma passagem em stretto de muitos compassos; (3) outra entrada intermediária, esta vez na subdominante, levando (via a ligação [link]) de volta para a tônica; (4) duas apresentações do motivo na tônica, a primeira na voz média, a segunda na voz superior.

O plano total da Sinfonia No. 3, então, é como segue:

Apresentações iniciais (ex- posição) em I, V, I	Episódio terminando em vi	Entrada in- termediária em vi	Episódio terminando em iii	Tratamento em stretto do motivo	Entrada in- termediária em IV	Apresentações finais em I
--	---------------------------------	-------------------------------------	----------------------------------	---------------------------------------	-------------------------------------	------------------------------

Este plano, muito semelhante àquele sugerido anteriormente para o uso na escrita de invenções a duas partes, pode bem servir como um modelo geral para os estudantes na escrita de suas invenções a três partes. No caso dos motivos que não conduzem-se ao tratamento em stretto, a porção em stretto pode ser omitida.

ASPECTOS CARACTERÍSTICOS

Uns poucos desvios do padrão geral estabelecido no Exemplo 1 podem ser mencionados. Nas Sinfonias Números 2 e 15 de Bach a segunda apresentação do motivo é à oitava em vez de à 5^a. Na Número 6 a terceira apresentação do motivo está na dominante em vez de na tônica. A Número 5 é completamente atípica em estrutura. Ela pode ser melhor descrita como uma Invenção a Duas Partes nas duas vozes superiores com um baixo livre que emprega o mesmo padrão do começo ao fim para delinear o fundo harmônico. Esta é uma disposição freqüentemente vista em trio sonatas.

ANÁLISE DE UMA INVENÇÃO INTEIRA

O Exemplo 4 consiste de uma Sinfonia completa com marcas analíticas adicionadas.

As seguintes características especiais devem ser notadas:

- 1 O uso da imitação tonal na resposta por causa da nota da dominante no início do motivo; a primeira nota é imitada à 4^a em vez de à 5^a.
- 2 O uso das primeiras três notas do motivo para formar um episódio seqüencial nos compassos 4-5, de novo nos compassos 15-17, e em 19-20; também o agradável contraste obtido naqueles lugares por ter as duas vozes superiores movendo-se alternadamente e em segmentos mais curtos.
- 3 O uso efetivo não usual do stretto nos compassos 7-10, bem como a redução da textura para duas vozes aqui.
- 4 As cadências fortes nos compassos 7 e 15 e, certamente, no final.

Exemplo 4 BACH: Sinfonia No. 8

3

Episode based on begin. of M.

6

Cad., Stretto
dom.

9

12

15

Episode based on begin. of M.



A TRIO SONATA

A trio sonata está incluída neste capítulo porque ela tem muitos elementos característicos em comum com a invenção a três partes. Como o nome implica, ela faz uso de três linhas, as duas vozes superiores sendo tipicamente de extensão e esboço similar, a inferior uma parte de baixo figurado. Na execução, entretanto, *quatro* instrumentos eram geralmente envolvidos—por exemplo, dois violinos nas vozes superiores, um violoncelo ou viola da gamba na inferior, e um cravo ou um órgão para realizar a parte do baixo figurado. O Exemplo 5 é um excerto de uma sonata deste tipo. Corelli compôs muitas de tais sonatas, como fez Purcell, Vivaldi, e Handel.

Exemplo 5 CORELLI: Sonata em Fá, Op. 3, No. 1 (segundo movimento)

Neste caso (Exemplo 5), a primeira imitação é (atipicamente) ao uníssono em vez de à 5ª; a segunda é à oitava.

Bach escreveu relativamente poucas sonatas para combinações deste tipo. Talvez a mais familiar delas é aquela da *Oferenda Musical*, cuja abertura é mostrada à seguir. A primeira imitação (compassos 3, voz superior) está tecnicamente no nível da dominante, mas é incomum por ser quase que inteiramente tonal, enquanto que a imitação parcial no quinto compasso (voz inferior) envolve mudanças intervalares.

Exemplo 6 BACH: *A Oferenda Musical*, No. 5, Sonata (Trio)

The image displays three systems of musical notation for a Trio Sonata. The first two systems show measures 3 through 5. The top staff (treble clef) contains a melodic line with trills. The middle staff (treble clef) contains a more complex melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with figured bass notation: 6 4, 6 5, 9 8, 7 5. The third system shows measures 6 through 8. The top staff contains a melodic line with trills. The middle staff contains a melodic line. The bottom staff contains a bass line with figured bass notation: 6 4, 6 4, 8 2, 4 2.

As sonatas para órgão de Bach exibem o mesmo tipo de textura mas não fazem uso dos figuras do baixo cifrado. O Exemplo 7 dá os compassos iniciais dos dois primeiros movimentos da sua Primeira Sonata para Órgão.

Exemplo 7 BACH: Sonata para Órgão No. 1

The image displays the first two measures of the first movement of a Sonata for Organ. The top staff (treble clef) contains a melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a bass line. The time signature is common time (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).



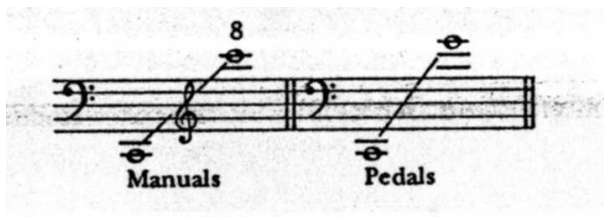
Cada um dos movimentos citados no Exemplo 7 começa de maneira imitativa, com a segunda apresentação na dominante. (A imitação tonal não é usada no início destas respostas, mesmo embora hajam elementos que ordinariamente a pediriam, provavelmente porque em cada caso houve uma modulação para a dominante numa ligação [link] no final da primeira apresentação.) Cada um dos excertos é seguido por um episódio e então por uma apresentação do motivo (tema) na tônica. Esta apresentação está mais geralmente na parte do pedal e neste caso é às vezes modificada; mas ela pode ocorrer, ao invés, na voz superior que tinha o tema mais recentemente.

Após esta seção, que pode ser chamada de exposição, não há um plano estabelecido. Como nas invenções, o procedimento geral é alternar episódios com apresentações do motivo em várias tonalidades. Em todos os três movimentos da Primeira Sonata para Órgão, Bach inverte o motivo em alguns pontos. No primeiro movimento isto é feito em certos episódios; nos outros dois há uma barra dupla e uma segunda exposição imitativa, baseada no motivo em movimento contrário. Certamente cada movimento termina com uma ou mais apresentações do motivo na tonalidade da tônica.

Os estudantes que planejam escrever nesta forma são estimulados a inspecionar as sonatas contidas no Volume I (Peters Edition) das Obras para Órgão de Bach.

Para o benefício dos leitores que podem não estar familiarizados com o órgão e com a notação para ele, uns poucos comentários sobre o instrumento podem ser úteis. As notas a serem tocadas nos manuais (teclados) são escritas nos dois pentagramas superiores, enquanto que a parte para ser tocada com os pés está escrita no pentagrama inferior. Um registro de oito pés no órgão produz a mesma nota que a nota escrita, um registro de quatro pés uma nota uma oitava acima, um registro de dezesseis pés uma nota uma oitava abaixo, e assim por diante. Indicações para um ou outro destes [registros] são ocasionalmente dadas por Bach, mas diferentemente nenhuma registoção (escolha de registros) é especificada na sua música para órgão, ou em outra música para órgão daquele período. A extensão escrita do instrumento é dada a seguir; os sons reais irão certamente depender da registoção.

Exemplo 8



Em muitos aspectos o órgão é um meio mais satisfatório do que o piano para as trio sonatas, visto que ele permite maior independência das linhas individuais. Mas ele tem uma limitação: passagens rápidas que são inteiramente práticas para os manuais podem ser muito difíceis para os pedais. Isto é especialmente provável de ser verdadeiro quando a linha melódica envolvida não pode ser tocada com os pés alternados. Uma boa ilustração desta situação ocorre no Exemplo 9. Lá, as semicolcheias e fusas do tema seriam impraticáveis para os pedais. Consequentemente, uma versão simplificada usando colcheias é substituída quando os pedais tomam o tema nos compassos 8 e 9. Entretanto, se uma parte de pedal é composta de modo a ser tocada com os pés alternados, ela pode compartilhar ritmos mais rápidos com os manuais—como no primeiro compasso do Exemplo 7a.

O Exemplo 9 também ilustra um ponto mencionado num capítulo anterior: nas trio sonatas a “ponte” entre a segunda e terceira apresentações é às vezes expandida para formar o que é, em efeito, um episódio completo (compassos 4-7).

Exemplo 9 BACH: Sonata para Órgão No. 6



Embora o órgão tenha sido enfatizado aqui como um meio desejável para os projetos dos estudantes na escrita de trio sonatas (parcialmente por causa dos admiráveis modelos facilmente disponíveis nas Sonatas de Bach), não há razão pela qual combinações de instrumentos tais como aquelas envolvidas nos Exemplos 5 e 6 não possam ser usadas. Neste caso, um instrumento específico deve ser destinado a cada voz.

AS DUO SONATAS BARROCAS DE ESBOÇO SIMILAR

Algumas sonatas Barrocas para dois instrumentos—notavelmente as Sonatas para Violino e Cravo de J. S. Bach—assemelham-se intimamente com as invenções a três partes e as trio sonatas em termos de textura e estrutura tonal de seus movimentos individuais. Nas sonatas de Bach, o plano mais usual no início dos movimentos envolve: (1) uma apresentação de um tema (motivo), acompanhado por um baixo figurado ou harmonias escritas por extenso ou material linear complementar na parte do cravo; (2) uma resposta (o tema na dominante) em outra voz; (3) um episódio ou ponte que retorna para a tônica; (4) uma apresentação do tema na tônica. Após isto, episódios e apresentações em várias tonalidades alternam-se até a apresentação final na tonalidade da tônica no fim. Embora muitos movimentos estejam em uma seção contínua, alguns são binários, com a primeira seção terminando na dominante ou no relativo maior e sendo marcada por uma barra dupla com sinal de repetição. Os Exemplo 9a e b mostram os compassos de abertura de movimentos de duas das sonatas. Estes seguem o plano descrito acima exceto que em 9a não há episódio. Nos compassos em branco do início (9a), as notas serão supridas pela realização do baixo figurado. Note que em 9b a resposta (compasso 2) é tonal por causa da nota da dominante no início do motivo. Somente a primeira metade da terceira apresentação (compasso 13) está mostrada aqui.

Estes exemplos demonstram duas abordagens diferentes para a parte do cravo nas sonatas de Bach. Na primeira abordagem, somente o baixo e os símbolos do baixo figurado estão dados, exceto onde o tema aparece, e este é escrito por extenso; na segunda, *todas* as notas da parte (incluindo passagens cordais) estão escritas por extenso. Especialmente neste último caso, as partes do cravo nestas sonatas—e naquelas para flauta e viola da gamba de Bach—representam um avanço importante: elas libertam o instrumento de teclado da função meramente acompanhadora que eles geralmente tinham tido na música de conjunto até então e deu-lhes uma parte independente, colocando assim os fundamentos para a duo sonata conforme nós a conhecemos hoje.

Os comentários acima não devem ser interpretados como implicando que os movimentos das sonatas de Bach sob discussão são todos construídos de acordo com o plano descrito. Um, por exemplo, (citado na página 93 [do livro]), é um cânone ao uníssono estendido com uma voz grave acompanhante, enquanto outros fazem uso de uma abordagem não imitativa, levemente mais homofônica.

Exemplo 10a BACH: Sonata (Lá Maior) para Violino e Cravo, BWV 1015

Presto

5

7 5 6 7 6 4 2 6

Exemplo 10b BACH: Sonata (Sol maior) para Violino e Cravo, BWV 1019

Adagio

13



TAREFAS SUGERIDAS

1 Envolvendo invenções à três partes

- 1 Analise a Sinfonia no *Livro de Exercícios*.
- 2 Escreva o início de uma invenção a três partes (até as primeiras três apresentações), usando um dos motivos dados no *Livro de Exercícios*.
- 3 Escreva um breve episódio sequencial baseado em qualquer material da invenção iniciada em 2. Este pode ser designado para seguir as apresentações iniciais diretamente ou para vir num ponto posterior da invenção.
- 4 Complete a invenção começada em 2 e 3.
- 5 Analise uma ou mais das Sinfonias de Bach conforme especificado pelo instrutor.
- 6 Escreva cinco motivos adequados para o uso em uma invenção a três partes. Tenha alguns em maior e alguns em menor e use diferentes sinais de compasso.
- 7 Usando um dos motivos escritos em 6, escreva o início de uma invenção a três partes, até as primeiras três apresentações como mostrado no Exemplo 1 na página 185 [do livro].
- 8 Complete a invenção começada em 7.

2 Envolvendo trio sonatas:

- 1 Escreva o início de uma trio sonata, até as três primeiras apresentações. Se um instrumento de teclado está incluído, a parte pode ser tanto escrita por extenso ou consistir do baixo mais os símbolos do baixo cifrado.
- 2 Continue a trio sonata iniciada em 1 adicionando um episódio de ao menos quatro compassos. Este pode conduzir para a tonalidade a ser usada para a próxima apresentação.
- 3 Continue a trio sonata começada em 1 e 2 adicionando ao menos uma apresentação na tonalidade alcançada no final do episódio.
- 4 Complete a trio sonata começada em 1-3.

3 Envolvendo invenções a três partes e trio sonatas:

- 1 Faça o auto-teste No. 3
- 4 Envolvendo outras obras a três vozes:
 - 1 Analise um movimento de uma das Sonatas para Flauta e Cravo de J. S. Bach ou uma de suas Sonatas para Violino e Cravo.