

MODULAR E COMPOR: A ARTE DA INVENÇÃO BACHIANA

J. Miguel Ribeiro-Pereira*

RESUMO: Recorrendo a um novo paradigma da música tonal — o conceito abrangente de “modulação harmónica” como um processo plástico pelo qual um conteúdo tonal permanente é reinterpretado — examinarei neste artigo a Invenção a duas vozes no. 1 de J. S. Bach. Na dupla série de quinze Invenções para teclado, concebida originalmente como um método pedagógico progressivo para execução e composição, esta peça constitui o primeiro passo na *ars inventiendi* de Bach, uma verdadeira obra-prima da técnica contrapontística. O seu significado artístico, contudo, vai para além deste tipo de virtuosidade. De acordo com os cânones coevos da retórica musical, vamos considerar sucessivamente três estádios distintos do processo compositivo: a concepção temática original ou ideia de base (*inventio*), o seu modo de elaboração motivica ou desenvolvimento gradual (*elaboratio*) e o processo global ou estrutura formal (*dispositio*). Em particular, veremos como o conceito inclusivo de modulação — desde há muito identificado com a arte de compor — se estende a todos os níveis da actividade musical.

PALAVRAS-CHAVE: modulação harmónica; processo de composição; J. S. Bach; invenção a duas vozes; análise musical; contraponto tonal; retórica musical.

ABSTRACT: Resorting to a new paradigm for tonal music—the comprehensive concept of “harmonic modulation” as a plastic process whereby any continuing tonal content is reinterpreted—I shall examine in this paper J. S. Bach’s two-part Invention in C major. Within his double set of fifteen Inventions for the keyboard, originally intended as a progressive pedagogical method in both performance and composition, this piece constitutes the first step of Bach’s *ars inventiendi*, truly a masterpiece of contrapuntal technique. Its true artistic meaning, however, must be sought elsewhere than in mere contrapuntal wizardry. Following contemporary canons of music rhetoric, three different stages of the compositional process will be considered in this analytical investigation: the original thematic conception (*inventio*), then the handling of motivic elaboration (*elaboratio*), and eventually the piece’s overall plan (*dispositio*). Particularly, I shall explain how my inclusive notion of modulation—which has long been identified with the art of composing—runs through all levels of musical activity.

KEYWORDS: harmonic modulation; compositional process; J. S. Bach, two-part invention; musical analysis; tonal counterpoint; music rhetoric.

INTRODUÇÃO

Bastaria colocar-se um acento agudo sobre a conjunção copulativa “e” para se modular (isto é, transformar-se) o sentido deste título e, assim, se reencontrar uma definição milenar de música: “modular é compor”. Eis, na sua essência, o significado da expressão lapidar que nos legou S. Agostinho (1877, p. 169) no início do séc. V — *musica est scientia bene modulandi*. Tal identificação viria a ser corroborada por Jean-Philippe Rameau (1737, pp. 169-70), o fundador da harmonia tonal — “a arte de compor depende do conhecimento da modulação”. Na realidade, foi este conceito abrangente de modulação como inflexão harmónica bem regulada, ao mesmo tempo de carácter *intratonal* e *intertonal*, que perdurou até ao séc. XIX (LESTER, 1992, p. 2; CHRISTENSEN, 1993, p. 174). Assim, na melhor tradição teórica e compositiva, poderá agora definir-se compreensivamente o conceito de *modulação* como *a reinterpretação* do sentido harmónico de um padrão tonal — quer seja nota, intervalo ou segmento melódico (RIBEIRO-PEREIRA, 2005, p. 2). Trata-se de um novo paradigma musical e modelo cognitivo, princípio plástico de inteligibilidade e sensibilidade, uma imagem da nossa mente musical criativa.

Sob esta perspectiva, iremos já examinar a *Invenção 1* a duas vozes de J. S. Bach (BWV 772).¹ Na dupla série de quinze invenções que escreveu para teclado, concebida originalmente

* Prof. Doutor, Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo/Instituto Politécnico do Porto (ESMAE/IPP), Portugal: miguel-rp@clix.pt.

¹ Publicadas em 1723, um ano depois do Livro I d’ *O Cravo Bem Temperado*, as chamadas Invenções a duas e a três vozes (cujo título original em latim é *Inventio* e *Sinfonia*, respectivamente, para cada peça) constituem a versão definitiva dum conjunto anterior, incluído no caderno que Johann Sebastian ofereceu a Wilhelm Friedemann (e com ele estreou) no seu décimo aniversário, em 1720 — um legado artístico de pai para filho. As edições *fac-símile* do manuscrito original e da versão final estão hoje disponíveis, graças a Ralph Kirkpatrick (BACH, 1959)

como um método pedagógico progressivo para execução e composição, esta peça constitui o primeiro passo na *ars inveniendi* de Bach, uma verdadeira obra-prima de técnica contrapontística. O seu real significado artístico, contudo, vai para além deste tipo de virtuosidade técnica. Convenhamos que a investigação analítica de carácter interpretativo é um desafio de monta, a ajuizar pelas dificuldades bem patentes sentidas (e os magros resultados obtidos) pela simples aplicação dos métodos de redução linear (LARSON, 1983; CINNAMON, 1983).² De acordo com os cânones coevos da retórica musical, iremos considerar sucessivamente três estádios distintos do processo compositivo: a concepção temática original ou ideia de base (*inventio*), o seu modo de elaboração motivica ou desenvolvimento gradual (*elaboratio*) e o plano global ou estrutura formal (*dispositio*).³

1. “INVENTIO”

Começemos pela análise melódica do sujeito, enunciado logo de início sem acompanhamento e em valores regulares de semicolcheias (Exemplo 1a). Três motivos imbricados constituem a fonte exclusiva de material temático desta peça: (a) um tetracorde ascendente à cabeça e a contratempo, (b) invertido e elaborado a tempo por terceiras concatenadas, que conduz a (c) um motivo de cauda, ou conclusivo, com salto anacrúsico de quinta. Assim, os elementos fundamentais do sujeito — subida por graus conjuntos e descida por terceiras — partilham e reinterpretem *motivicamente* um tetracorde comum (dó-ré-mi-fá). De forma subtil, ainda não no seu pleno sentido harmónico, esta actividade modulatória inicial modifica e transforma um conteúdo (ou padrão) tonal idêntico.

a. Análise motivica	
b. Textura a 2 vozes	
c. Versão ornamentada	

Exemplo 1. Tema: Sujeito, c. 1

e a Eric Simon (BACH, 1968). É de todo o interesse ainda consultar a edição crítica a cargo de Wolfgang Plath (BACH, 1963).

² Cumpre referir aqui duas perspectivas analíticas alternativas da Invenção em dó maior: uma vem do círculo de Schoenberg (RATZ, 1973, pp. 43-57), enquanto a outra se inspira na retórica musical (DREYFUS, 1996, pp. 10-26). Considerando o conjunto das Invenções como um todo, há três artigos principais que colocam a questão do plano original e do escopo pedagógico (VASSAR, 1972; DERR, 1981; ADAMS, 1982).

³ Uma excelente introdução a este tópico da retórica musical na época do barroco é-nos apresentada por George J. Buelow (2001).

Concentremo-nos, então, no próprio cerne da actividade modulatória e contrapontística do sujeito (mi-fá-mi). A sua redução rítmica à colcheia revela-nos uma textura a duas vozes subjacente, que expande a díade da tónica através de um ornato superior acentuado (Exemplo 1b). É curioso observar como o uso das tercinas no manuscrito original vem realçar este perfil anguloso do sujeito, acentuando quer a resolução do ornato por meio-tom (Exemplo 1c) quer o da sensível, que lhe corresponde no contra-sujeito (Exemplo 2a). A ênfase ornamental deste reforça ainda o trítone harmónico.⁴

Típico da prática compositiva de Bach, o contra-sujeito parece ter sido moldado na matriz original do sujeito, por movimento contrário e em desaceleração rítmica, estabelecendo a proporção 2:1 característica duma segunda espécie em contraponto rigoroso. A sua derivação contrapontística é bem patente quando se compara o cerne motivico do contra-sujeito e o da resposta real sobre o mesmo pólo semitonal (Exemplo 2b). É, agora, já de carácter *harmónico* a reinterpretação — isto é, o processo modulatório — que une estas duas unidades temáticas discretas. Dirigindo-se ambas para o 2º grau da escala, têm contudo os seus pólos semitonais melodicamente invertidos e apresentados em contextos tonais significativamente diferentes: o padrão complementar do sujeito (contra-sujeito: dó-si-dó-ré) articula a progressão harmónica I₈—V₅ e conclui a frase antecedente da exposição temática; a transposição complementar do sujeito (resposta real: si-dó-si-ré) assenta sobre a prolongação harmónica V₃₋₅ e inicia a frase consequente.

The image contains two musical examples, 'a' and 'b', illustrating contrapuntistic patterns. Example 'a', titled 'Redução rítmica', shows a two-staff system in common time. The upper staff is labeled 'Contra-Sujeito' and the lower staff is labeled 'Sujeito'. The subject is a half note followed by a quarter note, while the counter-subject is a half note followed by a quarter note with a grace note. Below the staves, a harmonic progression is indicated: I, 8, and V⁵, with a bracket labeled 'S (imitação)' spanning from the 8 to V⁵. Example 'b', titled 'Derivação motivica', shows a single staff with a melodic line. It is labeled 'CS' at the top. The line starts with a quarter rest, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. Below this, a bracket labeled 'Resposta real' spans from the quarter note to the quarter note, with a 'V' above it and the numbers '3' and '5' below it, indicating a V₃₋₅ chord.

Exemplo 2. Padrão contrapontístico: Sujeito e contra-sujeito, cc. 1-2

As sensíveis invertidas do modo maior (graus 4-3/7-8), resolvendo para (e centrando) a díade da tónica, são cruciais na definição da dupla polaridade deste tema. O seu curso na voz superior estabelece, ao longo de toda a exposição, uma clara relação modulatória interpolada (Exemplo 3). Enquanto o contra-sujeito original (dó-si-dó-ré) e a resposta real (si-dó-si-ré)

⁴ Para um estudo pormenorizado sobre ornamentação, que inclui em particular um capítulo sobre *Pralltriller*, ver Paul Badura-Skoda (1993). A sua articulação na Invenção no. 1 é referida nas pp. 344-45.

exploram em sucessão imediata o mesmo conteúdo tonal, a moldura da exposição temática é assegurada pela modulação à distância do cerne motivico do sujeito (mi-fá-mi-sol), retomado pelo contra-sujeito final em inversão melódica e à oitava superior (sol-fá-sol-mi). Note-se que o princípio do episódio seguinte ecoa por duas vezes o retorno acentuado do 3º grau da escala, para o qual convergem os tetracordes motivicos do novo padrão contrapontístico: a cabeça invertida do sujeito na voz superior (lá-sol-fá-mi) e a sua aumentação rítmica na voz inferior (si-dó-ré-mi).

Exemplo 3. Exposição temática: curso modulatório da voz superior, cc. 1-3

2. “ELABORATIO”

Examinaremos agora as técnicas de elaboração motivica e de modulação harmónica no primeiro episódio (Exemplo 4). Veja-se a forma como o padrão sequencial deriva do sujeito original — por inversão melódica do pólo semitonal — retendo o *mesmo* conteúdo tonal num contexto harmónico *diferente*: num caso, o sujeito utiliza um acorde-ornato 6/3 (como infixo acentuado) para prolongar a tónica inicial; já no outro, o padrão sequencial utiliza um acorde-anacruse 6/5 (como prefixo não acentuado) para projectar a tónica final. Naturalmente mais dinâmico e instável, o padrão sequencial $V_{6/5}$ —I apresenta-se como modelo de resolução em tempos fracos, ao passo que as subfrases temáticas se orientam para (I—V no antecedente) ou resolvem em (V_7 —I no consequente) tempos fortes, acentuados metricamente. Representa-se, enfim, a progressão sequencial por terceiras descendentes, que irá orientar-se para a região da dominante (Exemplo 5).

a. Derivação modulatória

Exemplo 4. Padrões temático e sequencial

Por conseguinte, a primeira inflexão tonal (ou mudança de tom) desta peça é governada pela actividade modulatória que se exerce sobre uma nota única e permanente — um eixo em torno do qual a sintaxe tonal vai criar energia harmónica e progredir num contexto cada vez mais dissonante, gerando tensão crescente até à cadência final. Essa actividade modulatória, plástica e bem regulada, é constantemente exercida e *impressa* sobre a tónica — nota estática, de referência — moldando, assim, o seu sentido harmónico em constante transformação. Na realidade, este tipo de progressões sequenciais descendentes por terceiras é característico da música barroca, quer para definir uma tonalidade quer para dela se afastar: isto é, modulação *intratonal* ou *intertonal*.

Notável é a manipulação da técnica contrapontística ao serviço dum desígnio eminentemente *modulatório*, tal como acontece na réplica cadencial do c. 5. O padrão sequencial passa da voz superior para a voz inferior e é agora *reinvertido* no sentido ascendente (*ré-mi-fá -sol*), de modo a transpor o baixo conclusivo da exposição (resposta tonal dos cc. 2-3: sol-la-si-dó) no âmbito de um tetracorde esperado. Eis um toque magistral da técnica de *Fortspinnung*, que reinterpreta motivica e harmonicamente o último padrão sequencial para se nos revelar como réplica temática. Em contrapartida, o dó central longamente sustido passa para a voz superior, à oitava alta: devidamente ornamentado, como no fim da exposição, recupera o contra-sujeito (*ré-dó-ré-si*) no novo contexto de sol maior e ajusta-se ao clima de tensão tonal. De facto, este dó agudo representa a derradeira dissonância de todo o processo modulatório, que só agora irá ser consumado com o retorno da cadência original do tema.⁶ Em conformidade, a abordagem é feita por meio de grande salto ascendente de sétima que *descreve* o acorde de V₇, em vez da segunda descendente do c. 2, e a sua duração é acrescida do valor duma semicolcheia. Assim se exprime *artisticamente* o apogeu deste processo modulatório, vindo a música a reassumir a sua personalidade temática — uma transformação eficaz e de fácil reconhecimento auditivo.

3. “DISPOSITIO”

Finalmente, resta-nos investigar dois níveis diferentes de articulação formal da peça, de médio e de longo alcance, à luz duma mesma estratégia modulatória. Já observámos que uma fina sensibilidade modulatória está na base dos processos de derivação motivica e de elaboração contrapontística em pequena escala — por exemplo, entre o antecedente e o conseqüente do tema, entre o fim da exposição e o episódio — assegurando continuidade e consistência ao discurso musical. Observemos agora o curso modulatório dos padrões sequenciais derivados do sujeito, dispostos que estão em duplo registo de oitava (Exemplo 6). Quer seja sob a forma de díade harmónica (dó-mi) quer de segmento melódico (dó-ré-mi), o intervalo de terceira da tónica serve de moldura à exposição temática e inicia ambas as sequências complementares do episódio (cc. 3-5 e 5-7) na primeira secção. É de realçar que o mesmo padrão sequencial, logo enunciado a seguir à réplica cadencial dos cc. 3 e 5, sublinha a mudança de função harmónica: primeiro, reitera a tónica de dó maior; depois, articula a subdominante de sol maior. Com que clareza, então, nos é apresentado (e podemos perceber auditivamente) esta inflexão modulatória e modulante⁷ da primeira secção, tendo em epígrafe o *mesmo* padrão contrapontístico reinterpretado em contexto tonal *diferente*!

⁶ A réplica cadencial do tema no c. 5 não confere repouso absoluto à primeira secção da peça; esta é assegurada apenas pela cadência completa e definitiva dos cc. 6-7. Este mesmo padrão reaparece nos cc. 13 e 20, embora em duplo contraponto, para articular a chegada ao relativo menor e o regresso ao tom principal. Em todos os casos, a réplica cadencial do tema é seguida e corroborada por uma frase complementar de dois compassos, que remata a respectiva secção.

⁷ Impõe-se lembrar aqui uma distinção elementar — conceptual e terminológica — que decorre do paradigma da modulação harmónica: o adjectivo “modulatório” refere-se em geral ao processo de transformação harmónica (ou mudança de sentido) de qualquer padrão tonal, enquanto que “modulante” denota em particular uma inflexão (ou mudança) de tonalidade. A primeira é *intratonal*; a segunda, *intertonal*.

modulação

padrão seq. principal padrão seq. principal

Dó maior: 6 5 1 6 Sol maior: 6 IV 6

padrão conclusivo padrão conclusivo

Antecedente Consequente Sequência descendente Sequência ascendente

Exposição Episódio I

Exemplo 6. Secção I: Concepção modulatória do núcleo motivico do sujeito, cc. 1-6

Do mesmo modo, uma réplica em larga escala deste padrão sequencial inicia outra vez o último episódio modulante da peça, reconduzindo a música do relativo lá menor para o tom principal de dó maior (Exemplo 7). Apresentados como moldura sequencial, estes episódios estão dispostos simetricamente em oposição tonal — afastando-se da tónica dó nos cc. 3-5, a ela regressando nos cc. 15-18 — mas repetem exactamente o mesmo padrão na voz superior. Bem patente no registo mais agudo, com uma textura rarefeita e progredindo por sequência harmónica duas vezes mais lenta, este padrão a uma só voz (tal como só havia acontecido no princípio da peça com o enunciado original do sujeito) vai agora gerar um tipo diferente de actividade modulatória, através de uma rede complexa de imitação contrapontística. Invertido sobre si próprio — alternando *rectus* e *inversus* sobre o mesmo tetracorde — as suas formas contrapontísticas são percebidas em contextos harmónicos sempre diferentes.⁸ Para coroar a estrutura formal e o princípio modulatório que informa esta Invenção — *finis coronat opus* — toda a elaboração motivica abarca um tetracorde modulante (Lá-Sol-Fá-Mi), levando assim ao extremo a aumentação rítmica do padrão sequencial.⁹

⁸ A voz inferior — na realidade, é uma imitação canónica à 11ª — está simplesmente representada por um baixo harmónico no Exemplo 7. Incidentalmente, existe outra conexão modulatória entre os episódios enquadrantes: a escala descendente em lá menor do c. 15 (o tetracorde lá-sol-fá-mi no soprano e a sua transposição mi-ré-dó-si no baixo) retoma e reinterpreta o modelo original da sequência em dó maior no c. 3 (lá-sol-fá-mi no soprano sobre a perfeita inversão melódica si-dó-ré-mi no baixo).

⁹ Tal como vimos no Exemplo 4, o tetracorde sequencial derivado lá-sol-fá-mi partilha e modula o mesmo pólo semitonal do tetracorde temático original dó-ré-mi-fá. Enquanto estes dois tetracordes melodicamente invertidos apresentam o mesmo padrão intervalar (tom/tom/meio-tom), o seu cerne modulatório corresponde, na realidade, aos pólos semitoniais secundários das tonalidades de dó maior e lá menor (graus da escala 3-4 and 6-5 respectivamente).

Tetracorde motivico do padrão sequencial: *aumentação modulante*

Exemplo 7. Último episódio: Dupla seqüência baseada no tetracorde motivico do padrão sequencial, cc. 15-20

Também o desfecho dos episódios extremos é semelhante, pela utilização duma mesma técnica modulatória: a mudança de função harmónica deve-se a uma transformação motivica e contrapontística. Tal como acontecia aquando da chegada à região da dominante no c. 5, também agora o padrão previsto após a chegada à tónica principal no c. 19 é *reinvertido* em sentido ascendente (*dó-ré-mi-fá*, em vez da continuação regular, *fá-mi-ré-dó*). Esta é a derradeira reinterpretação do sujeito original da exposição, inflectindo para a região da subdominante e desencadeando o processo sequencial que conduz de novo à sua resposta tonal (*sol-lá-si-dó*). Uma perspectiva global permitir-nos-á traçar a genealogia e as afinidades deste último padrão (Exemplo 8), cujo encadeamento levará a música a atingir a nota mais aguda de toda a peça (o *dó5*).¹⁰

Exemplo 8. Último episódio: Derradeira derivação motivica

¹⁰ As réplicas cadenciais (ou “respostas temáticas”) dos cc. 5 e 20, que emolduram as seqüências modulantes de afastamento e de regresso à tónica, são *únicas* em toda a peça. Sintomaticamente, o motivo de cauda do baixo na resposta tonal (isto é, o salto de quarta ascendente sobre os graus 5-1, característico do consequente) será evitado nas réplicas correspondentes do c. 13 (no fim da entrada temática em sol maior) e do c. 20 (à chegada ao tom de lá menor).

Contemplemos, por último, o significado destas quatro apresentações do padrão sequencial — derivado, como vimos, do sujeito temático inicial — que retêm e transformam a díade focal da tónica (dó/mi). De facto, estas várias apresentações do mesmo padrão (lá-sol-fá-mi) esgotam *todas* as possibilidades diatónicas existentes para reinterpretar a díade focal: I em dó maior (c. 3); IV em sol maior (c. 5); vi em lá menor (c. 15); V em fá maior (c. 19). Por outras palavras, cada episódio — quer seja *intratonal* ou *intertonal* — tem inscrita em epígrafe uma versão modulatória e contrapontística do cerne motivico do sujeito original.

CONCLUSÃO

Uma tal estratégia plástica para a Invenção — embora em esboço, é bem intencional — preenche os requisitos tradicionais da retórica para a composição musical e ajusta-se perfeitamente ao escopo pedagógico de Bach. A sua cartografia motivica oferece uma visão sinóptica do desígnio modulatório e contrapontístico da peça, conferindo-lhe ainda um sentido formal coerente. Podemos, assim, entender a ideia original do tema e a concepção global, o pormenor expressivo e o todo estruturado, visto de relance pelo *olho* da nossa mente musical. “*Inventio*” e “*dispositio*” — quer dizer, o material motivico original e o desenvolvimento adequado das ideias musicais — constituíam os primeiros passos, fundamentais, do processo de composição como *ars inveniendi*. “*Elaboratio*” vinha depois, baseada já numa ordem pré-estabelecida dos acontecimentos; consistia em executar tarefas mais automáticas, tal como completar entradas temáticas e episódios. Este estágio ulterior, nas palavras de Johann Mattheson (1981, p. 480), “requer pouca instrução, porque encontramos um caminho que foi preparado e já sabemos ao certo para onde queremos ir”.¹¹ Por vezes, o mestre poderia mesmo ter confiado esta tarefa ao aprendiz, que gradual e meticulosamente aprendia o seu mester de compositor, sendo-lhe exigido também destreza na realização *ex tempore* ao teclado. Presumivelmente, foi esse o caso com algumas destas invenções.¹²

A retórica da escrita contrapontística, que Bach utilizou com verdadeira mestria, parece beneficiar substancialmente com a adopção duma perspectiva modulatória coerente; é, assim, sublinhada a intencionalidade criativa da obra, cuja selecção criteriosa se faz num vasto leque de padrões motivicos possíveis. Em jeito de demonstração final, iremos agora aplicar o *locus notationis* da retórica — o primeiro tópico da invenção musical, aliás, segundo Mattheson — que propunha concentrar-se nas próprias notas dum padrão musical, de modo a desenvolver novas ideias. Na perspectiva modulatória e contrapontística deste trabalho, não parece muito rebuscado relacionar o principal padrão sequencial lá-sol-fá-mi (c. 3) com a sua derradeira re-inversão melódica dó-ré-mi-fá (c. 19), derivando ambos naturalmente da matriz temática do sujeito original (Exemplo 9). Lendo o tetracorde às avessas, com a clave de pernas para o ar e as notas da direita para a esquerda, vamos gerar uma *dupla* interpretação (a inversão do retrógrado) do *mesmo* padrão melódico. Como imagem reflectida em espelho, definidos porém no âmbito do mesmo tetracorde, estes padrões geminados representam bem a mestria consumada da retórica musical: a arte da invenção. Talvez o uso que Bach fazia desta notação tradicional

¹¹ De particular interesse para este tópico é a apreciação crítica que Lawrence Dreyfus (1996, cap. 1) nos faz sobre os princípios retóricos de Mattheson no domínio da música — uma teoria explícita da *ars inveniendi*, que era rigorosamente contemporânea da prática compositiva de Bach — e as suas possibilidades de aplicação analítica. A citação deste excerto é referida na p. 6.

¹² Sérias dúvidas quanto à autoria das invenções foram levantadas por James B. Vassar (1972, pp. 20-21). Nesse artigo, ele sugere que “os *Praeambulae* no *Clavier-Büchlein* não eram peças inteiramente escritas por Sebastian para servir de exercícios para o teclado destinadas ao seu filho, mas exercícios de composição em contraponto a duas vozes, compostas pelo pai e pelo filho”. Embora não haja provas concludentes, tal hipótese é bem sedutora (plausível até), especialmente sabendo que cinco peças escritas pela mão de Friedemann foram as únicas a ser modificadas na versão final, publicada em 1723. As suas implicações merecem estudo mais aprofundado, uma vez que a relação entre estratégias contrapontísticas/modulatórias e pedagógicas/compositivas poderiam ser estabelecidas em contexto histórico.

para decifrar cânones enigmáticos a uma voz, através do qual claves diferentes podem revelar outras tantas leituras contrapontísticas, seja mais do que uma mera metáfora para o conceito plástico e inclusivo de modulação que aqui se apresentou — isto é, um elemento *permanente* e uma interpretação *diferente*.

Exemplo 9. Duplo padrão sequencial por inversão retrógrada

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Courtney S. “Organization in the Two-Part Inventions of Johann Sebastian Bach”. *Bach: The Quarterly Journal of the Riemenschneider Institute*, v. 13, n. 2, p. 6-16; v. 13, n. 3, p. 12-19, 1982.

AGOSTINHO, S. *S. Aurelii Augustini De musica*. Edição Jacques-Paul Migne. In: *Patrologiae cursus completus: Series Latina 32, Opera Omnia 1*, p. 1081-194. Paris: apud Garnier Fratres, 1877. Tradução inglesa e introdução de Robert Catesby Taliaferro, *On Music. Fathers of the Church: A New Translation 4. Writings of Saint Augustine 2*, p. 153–379. Direção editorial Ludwig Schopp. New York: Fathers of the Church, Inc., 1947. Reimpressão, Washington: Catholic University of America Press, 1984.

BACH, Johann Sebastian. *Johann Sebastian Bach: Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedmann*. Edição com comentário de Ralph Kirkpatrick. New Haven: Yale University Press, 1959. Reimpressão, New York: Da Capo Press, 1979.

———. *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtliche Werke, Serie V, Band 5. Kritische Bericht*. Edição Wolfgang Plath. Kassel: Bärenreiter, 1963.

———. *Johann Sebastian Bach: Two- and Three-Part Inventions*. Edição fac-simile com introdução de Eric Simon. New York: Dover Publications, 1968.

BADURA-SKODA, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Tradução inglesa Alfred Clayton. Oxford: Clarendon Press, 1993.

BUELOW, George J. “Rhetoric and Music”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª edição, John Tyrrell e Stanley Sadie, v. 21, p. 793-803. London: Macmillan, 2001.

CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. Edição Ian Bent. New York: Cambridge University Press, 1993.

CINNAMON, Howard. "Durational Reduction and Bach's C Major Invention: An Alternative View". *In Theory Only*, v. 7, n. 4, p. 25-35, 1983.

DERR, Ellwood. "The Two-Part Inventions: Bach's Composers' Vademecum". *Music Theory Spectrum*, v. 3, p. 26-48, 1981.

DREYFUS, Lawrence. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

LARSON, Steve. "On Analysis and Performance: The Contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's Two-Part Invention in C Major". *In Theory Only*, v. 7, n. 1, p. 31-45, 1983.

LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg, 1739; Edição fac-simile, Kassel: Bärenreiter, 1954. Tradução inglesa com comentário de Ernest C. Harriss, *Johann Mattheson's 'Der vollkommene Kapellmeister'*. Studies in Musicology 21. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*. Paris: Prault fils, 1737. Edição fac-simile, The Complete Writings of Jean-Philippe Rameau, v. 3. Edição Erwin R. Jacobi; Direção editorial Armen Carapetyan. [S.l.]: American Institute of Musicology, 1967-72. Tradução inglesa Deborah Hayes, "Harmonic Generation, or Treatise on Theoretical and Practical Music". Ann Arbor: University Microfilms, 1974.

RATZ, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 3ª edição. Vienna: Universal Edition, 1973.

RIBEIRO-PEREIRA, J. Miguel. *A Theory of Harmonic Modulation: The Plastic Model of Tonal Syntax and the Major-Minor Key System*. Coleção "Música, Artes e Espectáculo". Porto: Edições Politema, 2005.

VASSAR, James B. "The Bach Two-Part Inventions: A Question of Authorship". *The Music Review*, v. 33, p. 14-21, 1972.

12

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 13 continues the melodic line in the treble and adds a trill on the final note of the phrase.

14

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 shows a treble clef with a melodic line featuring a trill on the final note, and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 15 continues the melodic line in the treble and features a trill on the final note.

16

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 17 continues the melodic line in the treble and features a trill on the final note.

18

Musical notation for measures 18 and 19. Measure 18 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 19 continues the melodic line in the treble and features a trill on the final note.

20

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 21 continues the melodic line in the treble and features a trill on the final note.