

Capítulo 1

PRINCÍPIOS DO CONTRAPONTO A DUAS VOZES

Se fôssemos analisar um grande corpo de música contrapontística dos séculos dezessete e dezoito, encontraríamos que certos princípios gerais predominaram. Estes necessitam ser examinados antes que exercícios reais na escrita a duas vozes sejam empreendidos. Os mais importantes são os seguintes:

- 1 Cada linha deve ser boa por si mesma.
- 2 Deve haver suficiente independência entre as vozes em termos de direção e movimento rítmico.
- 3 Por outro lado, elas devem ter o suficiente em comum estilisticamente e diferenças, de modo que elas fundam-se num todo convincente quando combinadas
- 4 As linhas devem implicar uma boa sucessão harmônica. Em qualquer ponto dado, o ouvido ouve não somente a linha horizontal mas o resultado vertical de sua combinação; estes sons verticais devem representar uma progressão harmônica satisfatória.
- 5 Neste estilo, as vozes devem ser principalmente consonantes uma com a outra, as dissonâncias estão presentes mas em quantidades menores do que as consonâncias.

Vamos voltar agora e considerar cada um destes pontos separadamente, aplicando-os ao excerto dado no Exemplo 1.

Exemplo 1 BACH: Invenções a Duas Partes No. 11



QUALIDADE DAS LINHAS INDIVIDUAIS

No Exemplo 1 cada uma das linhas é agradável por si mesma. Cada uma tem um senso definido de direção, uma curva interessante. A voz superior é a melhor à esse respeito, já que ela ascende para um ponto de clímax mais claramente definido. Cada linha mantém um bom equilíbrio entre movimento por grau conjunto e saltos. Uma seqüência em cada voz no início do segundo compasso corrobora os padrões recém ouvidos e dá interesse adicional.

INDEPENDÊNCIA ENTRE AS LINHAS

Ritmicamente, as duas vozes no Exemplo 1 exibem um grau justo de independência. Na maior parte, o movimento é distribuído entre elas. A única exceção ocorre nos terceiro e quinto tempos, onde ambas as vozes movem-se em semicolcheias de uma vez – que prova ser um abandono agradável do padrão de diferentes valores.

Outro elemento importante no sentido de independência entre as linhas aqui é o fato de que seus respectivos contornos são na maior parte dessemelhantes. Isto é, os ascensos e descensos nelas não ocorrem nos mesmos lugares – novamente, com a exceção dos tempos 3 e 5, onde ambas as vozes movem-se brevemente em sextas paralelas. Devido ao movimento contrário empregado em outras partes na passagem, o movimento paralelo aqui é agradável por via do contraste. Se continuasse por muito tempo, entretanto, o efeito seria o de uma única voz com uma parte harmônica paralela mais do que de duas vozes independentes.

Se duas vozes movem-se em oitavas paralelas, o ouvido tende a receber a impressão de que uma voz foi retirada, e o sentido real de contraponto é perdido. É por esta razão que oitavas paralelas entre vozes são proibidas. Certamente este princípio não tem a ver com o expediente de dobrar uma melodia um oitava acima ou abaixo numa passagem para adicionar força ou uma cor especial, um expediente que ocorre constantemente na música orquestral, de órgão, e de piano, por exemplo. Em tais casos o dobramento de oitava não é uma voz real mas meramente um reforço de uma voz já presente.

Uníssonos paralelos são obviamente evitados também, já que (mais do que as oitavas) eles dão o efeito de reduzir duas vozes em uma.

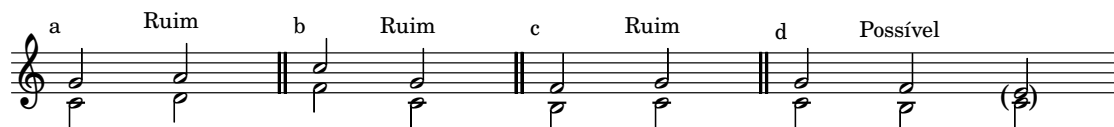
O Exemplo 2 demonstra oitavas paralelas (a) e uníssonos paralelos (b).

Exemplo 2



As 5as paralelas são igualmente evitadas, mas principalmente porque elas implicam triádes paralelas, um expediente estranho ao estilo que estamos usando. Enquanto este ponto pode por esta razão não ser inteiramente apropriado sob o título de independência das vozes, ele pode muito convenientemente ser discutido aqui junto com outros paralelismos. Quaisquer duas 5as perfeitas [justas] paralelas são pobres (Exemplos 3a e b), bem como a sucessão de 5a diminuta para 5a perfeita (em c). No caso desta última sucessão, uma objeção adicional é que a 5a diminuta dissonante não é resolvida. Por outro lado, uma 5a perfeita para uma 5a diminuta é possível se a resolução formal segue (d).

Exemplo 3



Estes comentários sobre paralelismo envolvem somente o contraponto usando nota contra nota (primeira espécie). Outras situações serão consideradas mais tarde quando elas ocorrerem em conexão com vários exercícios.

Como regra, o uníssonos, a 5a e a oitava não devem ser abordados por movimento

semelhante no contraponto a duas vozes (Exemplos 4a, b e c) devido a ênfase que tal movimento dá ao intervalo perfeito. (O efeito é ainda mais censurável se ambas as vozes saltam.) Entretanto, a abordagem da oitava mostrada em d, com o movimento pronunciado das fundamentais na voz inferior, é bom; ela é vista frequentemente em cadências.

Exemplo 4

Fraco

Bom

a b c d

Uníssono direto Quinta direta Oitava direta

No contraponto envolvendo mais de duas vozes, o movimento semelhante para um intervalo perfeito em vozes internas ou entre uma voz interna e uma voz externa não é incomum. Em tais casos a relação é menos básica e menos audível do que seria entre vozes externas.

UNIDADE

O terceiro ponto na nossa lista de requisitos, o fato de que as vozes devem ter algo em comum, é principalmente uma questão de unidade estilística. Mas, além disso, as vozes não devem ser muito divergentes uma da outra em termos de valores e padrões rítmicos se elas devem enredar-se naturalmente. No exemplo 1 o uso em ambas as vozes dos mesmos valores (semicolcheias, colcheias, e uma semínima ocasional) dá às duas um alto grau de unidade rítmica. Uma tal disposição é característica do contraponto Barroco. Assim, também, é a manutenção de um pulso estável. A palavra “motriz” é às vezes aplicada à música deste tipo, na qual o pulso métrico/rítmico subjacente é consistentemente aparente.

Uma fonte adicional de unidade no excerto mostrado no Exemplo 1 é a corroboração de elementos melódicos. A instância mais óbvia disto é a seqüência em ambas as vozes no início do segundo compasso. Mas além disso, uma pequena figura que ocorre primeiramente no segundo tempo na voz superior recorre de forma ligeiramente alterada no próximo tempo na voz inferior, e em movimento contrário (com a direção dos intervalos revertida) nos tempos 7 e 8 na parte superior. (As aparições desta figura estão delimitadas no Exemplo 5.) E as passagens escalares, movendo-se primeiro ascendentemente e depois descendentemente, contribuem para a homogeneidade.

Exemplo 5 BACH: Invenções a Duas Partes No. 11

(Movimento contrário)

Seqüência

IMPLICAÇÕES HARMÔNICAS




O quarto ponto na nossa lista tem a ver com o fundo harmônico implicado no contraponto. O Exemplo 6 mostra, por meio de símbolos de acordes, as harmonias implícitas na passagem que estamos usando para o propósito de demonstração. As notas não harmônicas foram circuladas.

Exemplo 6 BACH: Invenções a Duas Partes No. 11



As alterações cromáticas aqui, embora analisáveis em termos harmônicos, são essencialmente notas de passagem; e o *i* perto do final é dominante em qualidade (um ponto a ser discutido presentemente). Assim o ritmo harmônico básico move-se em valores de mínima. Note que todos os membros de cada tríade estão incluídos em uma voz ou outra, de modo que as harmonias são especialmente implicadas com clareza aqui.

Escolha das Notas do Acorde

No contraponto a duas vozes é obviamente impossível ter todas as três notas de uma tríade soando simultaneamente. Certamente elas podem às vezes serem esboçadas em sucessão, mas esta possibilidade nem sempre está disponível. A questão que surge então é: quais membros do acorde devem ser omitidos? Se experimentamos, usando uma tríade de Dó maior, veremos que a omissão da fundamental  priva o acorde de sua identidade básica, e que o Mi e o Sol podem agora ser interpretados como fundamental e terça de uma tríade de Mi menor. Parece, então, que a fundamental deve ordinariamente estar presente. (Entretanto, se o Dó foi ouvido logo previamente, não haveria nenhuma questão sobre o Mi e o Sol serem ouvidos como terça e quinta de uma tríade de Dó maior.) Sem a terça  não podemos dizer se a tríade é maior ou menor; seu fator de cor está visivelmente faltando. Além disso, como foi apontado anteriormente, a 5ª aberta é usada escassamente neste estilo, já que ela tende a dar uma certa qualidade arcaica. Concluimos, portanto, que a terça do acorde é um membro altamente importante. Se omitimos a quinta , o efeito é satisfatório. Poder-se-ia argumentar que Dó e Mi poderiam ser ouvidos como terça e quinta de uma tríade de Lá menor. Se o acorde ou tonalidade de Lá menor foram ouvidos logo previamente, isto pode ser verdade; caso contrário o ouvido iria provavelmente escolher a interpretação em que a nota inferior é ouvida como fundamental. No Exemplo 7 nenhuma 5ª dos acordes está presente, contudo todas as harmonias implicadas estão perfeitamente claras.

Exemplo 7



Claro que se o quinto grau da escala aparece numa dada melodia e a harmonia da tônica parece exigida, ou a fundamental ou a terça terão que ser omitidas, mais freqüentemente a tônica, como em a no Exemplo 8. E há casos em que o quinta do acorde no baixo com a terça na voz superior é perfeitamente satisfatória (em b).

Exemplo 8



Dobramento

Na escrita contrapontística a duas vozes, o problema do dobramento obviamente não está tão envolvido na proporção em que está na escrita a quatro partes. E as regras de dobramento que são aplicadas numa textura a quatro partes são geralmente abandonadas por razões lineares no contraponto. Mas pode ser bom apontar a leve fraqueza de uma terça dobrada numa posição proeminente, como em a e b no Exemplo 9. Em b, a terça do acorde acontece também de ser a sensível. Um dobramento dela deve ser particularmente evitado, pois se as tendências de ambas as notas ativas forem cumpridas diretamente, oitavas paralelas resultarão.

Exemplo 9



Entretanto, se ambas as vozes movem-se por grau conjunto e em movimento contrário através de dobramentos deste tipo, o resultado é geralmente aceitável, especialmente se a nota dobrada não está num tempo forte (Exemplo 10).

Exemplo 10



Também, as seqüência geralmente justificam o uso de um dobramento que poderia caso contrário ser questionável.

Escolha das Harmonias; Sucessões Harmônicas

Ao escrever contraponto, não devemos somente sugerir claramente as harmonias mas devemos nos assegurar de que as sucessões harmônicas implicadas são boas. Progressões que seriam evitadas na harmonia a quatro partes devem ser evitadas também aqui. O Exemplo 11 ilustra algumas delas.

Exemplo 11

The musical notation for Exemplo 11 consists of two staves (treble and bass clefs) in common time (C). Measure 'a' shows a progression from V (G4) to IV (F4). Measure 'b' shows a progression from ii (D4) to I (C4). Measure 'c' shows a progression from vi (E3) to I (C4). The notes are: a) Treble: G4, A4, B4, A4; Bass: G2, F2, E2, D2. b) Treble: D4, E4, F4, G4; Bass: D2, C2. c) Treble: E4, F4, G4, F4; Bass: E2, D2, C2.

No Exemplo 11a a sucessão V IV, geralmente ouvida como uma retrogressão quando ambos os acordes estão em posição fundamental, está implícita. Se IV6 substituísse o IV no terceiro tempo, a progressão seria inteiramente utilizável.

Em b está a progressão ii I (novamente, com ambos os acordes em posição fundamental) que é fraca. O ii deveria ou progredir para um V antes de ir para I ou mover-se para um I se uma cadência está envolvida.

Em c o acorde vi6 implicado é abordado e deixado por salto, no baixo, enquanto que aquele acorde e o iii6 são utilizáveis somente como sons de passagem com o baixo movendo-se por grau conjunto. Empregados desta maneira, eles na verdade não expressam a função dos graus vi ou iii mas são o que pode ser chamado de “acordes contrapontísticos.” Se argumentar-se que o Lá e o Dó podem ser ouvidos com um IV implícito ao invés (o que é improvável devido ao Mi precedente), a progressão seria ainda pobre, por razões a serem explicadas brevemente.

Neste estilo, o acorde é utilizável de quatro maneiras: (1) em cadências (a serem discutidas presentemente); (2) como um acorde de passagem; (3) na repetição de acordes – isto é, com o precedido e seguido pela mesma harmonia em primeira inversão ou em posição fundamental; (4) como um acorde ornamental [embellishing]. Estes usos estão ilustrados no Exemplo 12.

Exemplo 12

The musical notation for Exemplo 12 is in 3/4 time. Measure 'a' shows a progression: I (C4), I (C4), V (G4), I (C4). Measure 'b' shows a progression: ii (D4), I (C4), V (G4), I (C4). The notes are: a) Treble: C4, C4, G4, C4; Bass: C2, C2, G2, C2. b) Treble: D4, C4, G4, C4; Bass: D2, C2, G2, C2.

Em cadências (Exemplos 12a e b), o I ocorre num tempo forte e tem a qualidade de uma dupla apojetura ao acorde V que o segue. Consequentemente, alguns sistemas teóricos (particularmente aqueles influenciados por princípios Schenkerianos) usam o símbolo V sozinho ao analisar a progressão cadencial I V. Outros mostram todos os três símbolos: I V. As únicas instâncias nas quais o baixo

de um acorde é abordado por salto são na progressão cadencial ii I e na repetição de acordes. O de passagem (c e d) envolvem movimento por grau conjunto na voz inferior (mas não necessariamente na superior). As notas rotuladas V em d podem ser consideradas como implicando um *vio6* ao invés, com um Fá mais do que um Sol implicado na voz interna; na música do período Barroco envolvendo o baixo figurado, o símbolo em tais pontos é geralmente em lugar de .

O usado na repetição de acordes (e) normalmente representa uma elaboração de uma tríade em posição fundamental ou em primeira inversão, mais do que um acorde no qual o baixo tenha significado funcional. O Exemplo 22 na página 32 [do livro] envolve tal caso.

O como um acorde ornamental (f) pode ser considerado puramente em baixos [grounds] lineares – isto é, como uma bordadura sobre um baixo estacionário. Como isto é difícil de implicar claramente com menos de três vozes, ele raramente ocorre no contraponto a duas vozes. O IV é o acorde mais freqüentemente envolvido neste uso.

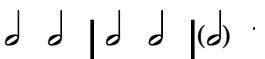
Já que a voz inferior no contraponto a duas vozes tende a soar como um baixo real, uma tríade em segunda inversão implícita resulta sempre que a quinta de uma tríade aparece lá. No caso em que este acorde implícito não possa ser usado em uma das maneiras recém discutidas, algumas outras soluções deverão ser encontradas – seja uma nota diferente na voz inferior ou (se aquelas voz é dada) uma harmonia implícita diferente sobre ela. Lembre-se de não saltar para ou do baixo de um acorde exceto em uma cadência (ii I) ou numa repetição de acorde. Por exemplo, ambos os seguintes são pobres:

Exemplo 13

Os acordes II, III, e VI (em maior ou menor) são de pouco uso prático neste estilo e ordinariamente não devem ser sugeridos na escrita contrapontística. Note que se os princípios dados aqui forem seguidos, dois acordes em diferentes graus da escala nunca irão aparecer em sucessão.

Ritmo Harmônico

Algumas observações sobre o ritmo harmônico foram dadas no capítulo precedente. É importante distinguir claramente ritmo métrico (o “tempo”) de ritmo harmônico. Enquanto os dois podem envolver os mesmos valores, em muitas músicas não. Por exemplo, no

Exemplo 1 o sinal de compasso era 4/4, mas o ritmo harmônico era .

Nos exercícios básicos de contraponto os padrões mais freqüentes de ritmo harmônico são aqueles mostrados a seguir. (A semínima foi escolhida como unidade aqui, mas qualquer outro valor poderia ter sido usado ao invés.)

Exemplo 14

Em métrica quaternária:	a		Em métrica ternária:	e	
	b			f	
	c			g	
	d				

Quando um padrão de mudanças harmônicas foi estabelecido e o baixo for sustentado de um tempo fraco para um tempo forte (seja cruzando a barra de compasso em qualquer metro ou do tempo 2 para o tempo 3 no metro quaternário) o efeito é estático e pobre. A fraqueza reside no fato de que uma mudança de baixo está faltando precisamente no ponto onde ela é mais necessária para prover um senso de movimento para frente e de pulso harmônico. A situação é ilustrada no Exemplo 15a. Mesmo quando o baixo é mudado mas a harmonia é retida “do [tempo] fraco para o forte,” o efeito é levemente estático, embora muito menos censurável (b).

Exemplo 15



No metro ternário o ritmo harmônico é geralmente evitado por causa do acento agógico artificial que tende a dar o segundo tempo. Entretanto, isto não significa uma regra invariável, e há numerosas exceções. Por exemplo, como muitos padrões não usuais na música, este pode soar bastante aceitável se corroborado pela repetição.

Cadências

Seria difícil superestimar a importância das cadências na música do século dezoito. Elas estabelecem centros tonais, marcam o final das seções dentro de uma composição, e provêm o necessário senso de finalização no final dela.

Um problema freqüente no contraponto de estudantes é a falha em fazer a cadência final suficientemente forte e estilisticamente apropriada. Para ser convincente neste estilo, cadências autênticas devem implicar uma das seguintes sucessões harmônicas:

$$\begin{array}{ccc} I^{(6)} & IV & V & I \\ (vi) & & & \end{array} \quad \begin{array}{ccc} I^{(6)} & ii^{(6)} & (I_4^6) & V & I \\ (vi) & & & & \end{array} \quad \begin{array}{ccc} I^{(6)} & (I_4^6) & V & I \end{array}$$

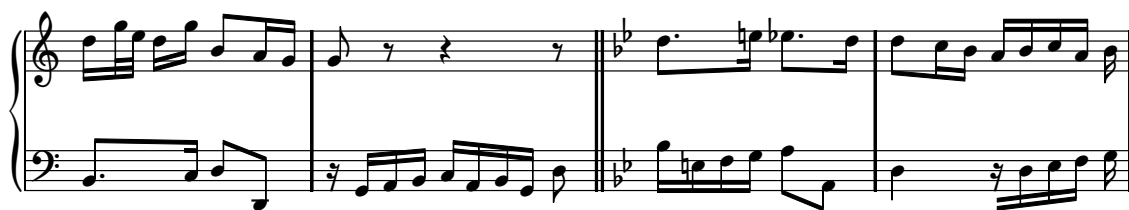
Já que, como mencionado anteriormente, o I cadencial é essencialmente uma decoração do V que o segue, ele pode ou não ser incluído. Quando presente, ele ocorre num tempo forte (no caso do metro ternário, ou no primeiro ou no segundo tempo). Observe que numa cadência autêntica o acorde de dominante está sempre empregado em posição fundamental.

O Exemplo 16 mostra um número de cadências finais das Invenções a Duas Partes de Bach. Elas devem ser examinadas cuidadosamente pelo caráter característico. O excerto mostrado em f contém uma resolução de engano do V (para VI, aqui) no segundo compasso, e uma cadência autêntica perfeita no final.

Exemplo 16 Cadências Finais das Invenções a Duas Partes de Bach

Quando as cadências ocorrem no transcurso de uma obra contrapontística, o movimento rítmico não para no acorde de tônica, como nas cadências finais recém mostradas. Ao invés, ao menos uma das vozes mantém o ritmo em movimento (Exemplo 17).

Exemplo 17 Cadências Interiores das Invenções a Duas Partes de Bach



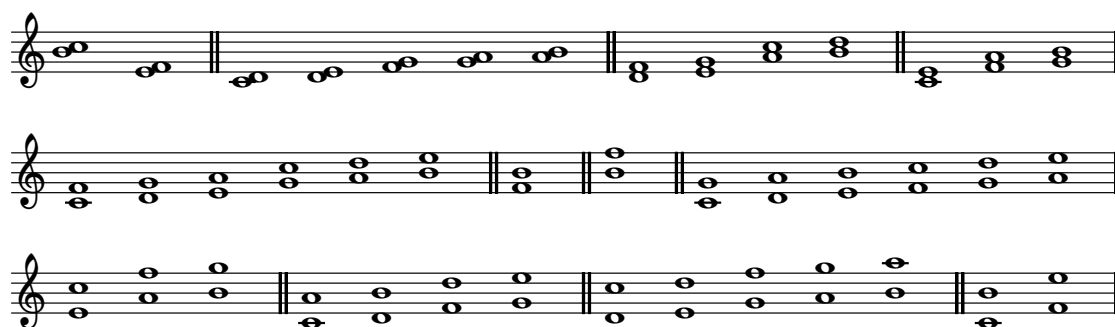
Notas Não Harmônicas

Enquanto notas não harmônicas podem logicamente ser consideradas sob o título de implicações harmônicas, uma discussão completa dos vários tipos está reservada para o próximo capítulo de modo que aquele material pode ser melhor relacionado mais diretamente com os primeiros exercícios que realmente usam notas não harmônicas. Eles são abordados de maneira geral na seção seguinte, sobre consonância versus dissonância.

CONSONÂNCIA VERSUS DISSONÂNCIA

O quinto ponto é relativo à necessidade de um estilo consonante basicamente e obviamente envolve a questão dos intervalos usados entre as vozes – isto é, os intervalos verticais ou “harmônicos.” Pode ser útil, primeiramente, considerar onde os vários intervalos são encontrados dentro da escala maior (Exemplo 18) e então examinar alguns pontos da terminologia.

Exemplo 18



Em menor, intervalos harmônicos adicionais ocorrem, notavelmente a 2ª aumentada (entre o sexto grau da escala natural e o sétimo grau levantado) e sua inversão, a 7ª diminuta. Estes intervalos podem raramente ser usados no contraponto nota contra nota devido aos intervalos nos quais eles normalmente resolvem, uma 4ª justa e uma 5ª justa respectivamente.

Por propósito de designação, intervalos de mais de uma 10ª – e às vezes a 9ª e a 10ª também – são geralmente reduzidos aos seus termos mais simples. Por exemplo, uma 11ª pode ser chamada de uma 4ª, e uma 13ª pode ser chamada de uma 6ª.

Um intervalo essencial é aquele no qual ambas as notas pertencem à harmonia implicada. Num intervalo não essencial ao menos uma das notas é estranha à harmonia (não

harmônica). Ela então resolve para uma nota da harmonia ou torna-se harmônica por si mesma conforme a outra voz se move.

O Exemplo 19 mostra intervalos essenciais e não essenciais em várias relações. Notas não harmônicas estão circuladas, e os números aplicados aos intervalos não essenciais estão entre parênteses.

Exemplo 19



Como a tabela seguinte irá mostrar, intervalos essenciais são principalmente consonantes, e eles ocorrem muito freqüentemente no tempo. Intervalos não essenciais são mais provavelmente dissonantes do que consonantes e podem ocorrer entre os tempos ou no tempo com o intervalo “real” seguindo-os. O primeiro padrão é o mais freqüente. Este assunto inteiro será examinado mais detalhadamente no Capítulo 4.

Considerando que os termos consonância e dissonância são puramente relativos e mesmo discutíveis, um quadro é dado à seguir para mostrar como os intervalos verticais são tradicionalmente classificados no idioma a que estamos nos referindo, e também para dar alguma idéia de sua relativa freqüência no contraponto a duas vozes do período.

<table style="border-collapse: collapse;"> <tr><td>3^a maior</td><td rowspan="5" style="font-size: 3em; padding: 0 10px;">}</td><td rowspan="5" style="vertical-align: middle;">freqüente</td><td rowspan="5" style="padding: 0 20px;"></td><td rowspan="5" style="vertical-align: middle;">}</td><td rowspan="5" style="vertical-align: middle;">bastante freqüentes; utilizáveis principalmente como intervalos essenciais implicando V7</td></tr> <tr><td>3^a menor</td></tr> <tr><td>6^a maior</td></tr> <tr><td>6^a menor</td></tr> <tr><td>8^a justa</td></tr> </table>	3 ^a maior	}	freqüente		}	bastante freqüentes; utilizáveis principalmente como intervalos essenciais implicando V7	3 ^a menor	6 ^a maior	6 ^a menor	8 ^a justa			<table style="border-collapse: collapse;"> <tr><td>4^a aumentada</td><td rowspan="2" style="font-size: 3em; padding: 0 10px;">}</td><td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">}</td><td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">bastante freqüentes; utilizáveis principalmente como intervalos essenciais implicando V7</td></tr> <tr><td>5^a diminuta</td></tr> </table>	4 ^a aumentada	}	}	bastante freqüentes; utilizáveis principalmente como intervalos essenciais implicando V7	5 ^a diminuta
3 ^a maior	}						freqüente		}	bastante freqüentes; utilizáveis principalmente como intervalos essenciais implicando V7								
3 ^a menor																		
6 ^a maior																		
6 ^a menor																		
8 ^a justa																		
4 ^a aumentada	}	}	bastante freqüentes; utilizáveis principalmente como intervalos essenciais implicando V7															
5 ^a diminuta																		
5 ^a justa	infreqüente		<table style="border-collapse: collapse;"> <tr><td>2^a maior</td><td rowspan="2" style="font-size: 3em; padding: 0 10px;">}</td><td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">}</td><td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">infreqüente como intervalos essenciais</td></tr> <tr><td>7^a menor</td></tr> </table>	2 ^a maior	}	}	infreqüente como intervalos essenciais	7 ^a menor										
2 ^a maior	}	}	infreqüente como intervalos essenciais															
7 ^a menor																		
			<table style="border-collapse: collapse;"> <tr><td>2^a menor</td><td rowspan="3" style="font-size: 3em; padding: 0 10px;">}</td><td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">}</td><td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">muito infreqüentes como intervalos essenciais</td></tr> <tr><td>7^a maior</td></tr> <tr><td>4^a justa</td></tr> </table>	2 ^a menor	}	}	muito infreqüentes como intervalos essenciais	7 ^a maior	4 ^a justa									
2 ^a menor	}	}	muito infreqüentes como intervalos essenciais															
7 ^a maior																		
4 ^a justa																		

Pode ser visto neste quadro que os intervalos mais utilizáveis são a 3a, a 6a, e a oitava. A oitava aparece com menos freqüência do que os outros dois, e ocorre muito freqüentemente na nota da tônica nos inícios e finais de frases ou seções, às vezes na nota da dominante, e ocasionalmente em outras notas.

Provavelmente a razão para o uso relativamente raro da 5a justa é que ela tem o aberto, incompleto som de uma tríade sem a terça e é um pouco rígida para este estilo. Quando ela é usada, a terça da tríade muito freqüentemente a precede ou a segue imediatamente.

A “5a de trompa” (ilustrada no Exemplo 20) envolve um padrão de notas particular que surgiu como resultado da prática instrumental e tornou-se permitido pelo uso tradicional.

Exemplo 20 SCARLATTI: Sonata (Longo Ed. No. 5)



Esta figura era freqüentemente dada às trompas no tempo em que elas não tinham válvulas e portanto estavam restritas às notas que podiam tocar.

Note que a 4a aumentada e a 5a diminuta ocorrem, em maior, somente entre a sensível e o quarto grau da escala, ambas são notas ativas contidas dentro da harmonia de sétima da dominante. Este fato incitou os comentários, no quadro precedente, sobre o seu uso.

A 4a justa é um caso especial. Embora relativamente consonante acusticamente, ela é classificada como uma dissonância neste estilo devido a sua qualidade incompleta e “mais pesada” [“top-heavy”] (menos aceitável do que a da 5a justa), e por causa do seu uso característico no tempo no contraponto Barroco a duas vozes, é como um intervalo não essencial resolvendo numa 3a (Exemplo 21).

Exemplo 21 C.P.E. BACH: Kurze und Leichte Klavierstücke, No. 1, Allegro

Outro ponto contrário ao uso da 4a justa como um intervalo essencial é que ela às vezes sugere acordes em pontos onde eles seriam estilisticamente impróprios.

Enquanto a 4a raramente pode ser empregada essencialmente no contraponto nota contra nota, em outras espécies de contraponto ela ocasionalmente ocorre essencialmente num tempo fraco e num andamento rápido ou com um valor curto (Exemplo 22).

Exemplo 22 BACH: Invenções a Duas Partes

Em tais casos a 4a essencial é aceitável porque a harmonia implicada (por exemplo, Si

bemol maior no Exemplo 22a) é sentida como estando em posição fundamental desde o tempo em que a fundamental foi ouvida primeiramente no baixo. Assim a 4a implica uma decoração da harmonia em posição fundamental mais do que um acorde verdadeiro.

Se retornamos agora para os compassos iniciais da Invenção a Duas Partes em Sol Menor e analisamos os intervalos à luz do material recém discutido, chegamos aos resultados mostrados no Exemplo 23.

Exemplo 23 BACH: Invenções a Duas Partes No. 11

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C). The music consists of a sequence of notes. Below the treble staff, a sequence of interval numbers is provided: 5 (6) (7) 8 (2) 3 8 3 (8) 6 (6) 6 5d (4) 3 3 (8) 6 (6) 6 5d 4a 3 8 (7) 3 5 (4) (3) 3 5d 3.

Os intervalos essenciais aqui no Exemplo 23 são, por ordem de frequência, 3as, 6as, oitavas, 5as diminutas, e 5as justas. Destes, os três primeiros aparecem no tempo ou na segunda parte do tempo, os outros entre aqueles pontos. Os intervalos não essenciais são 6as, 4as, 7as, oitavas, 2as, e 3as. Há somente um intervalo não essencial no tempo.

TAREFAS SUGERIDAS

- 1 Exercícios na detecção de erros (1:1)
- 2 Esteja preparado para discutir os requisitos do bom contraponto.
- 3 Esteja preparado para comentar analiticamente os exemplos de música a duas vozes especificados pelo instrutor, em termos dos pontos discutidos neste capítulo.