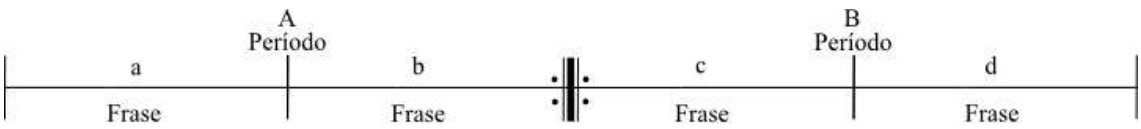
Capítulo 1

Escrita de Peças Curtas a Duas Vozes

FORMA

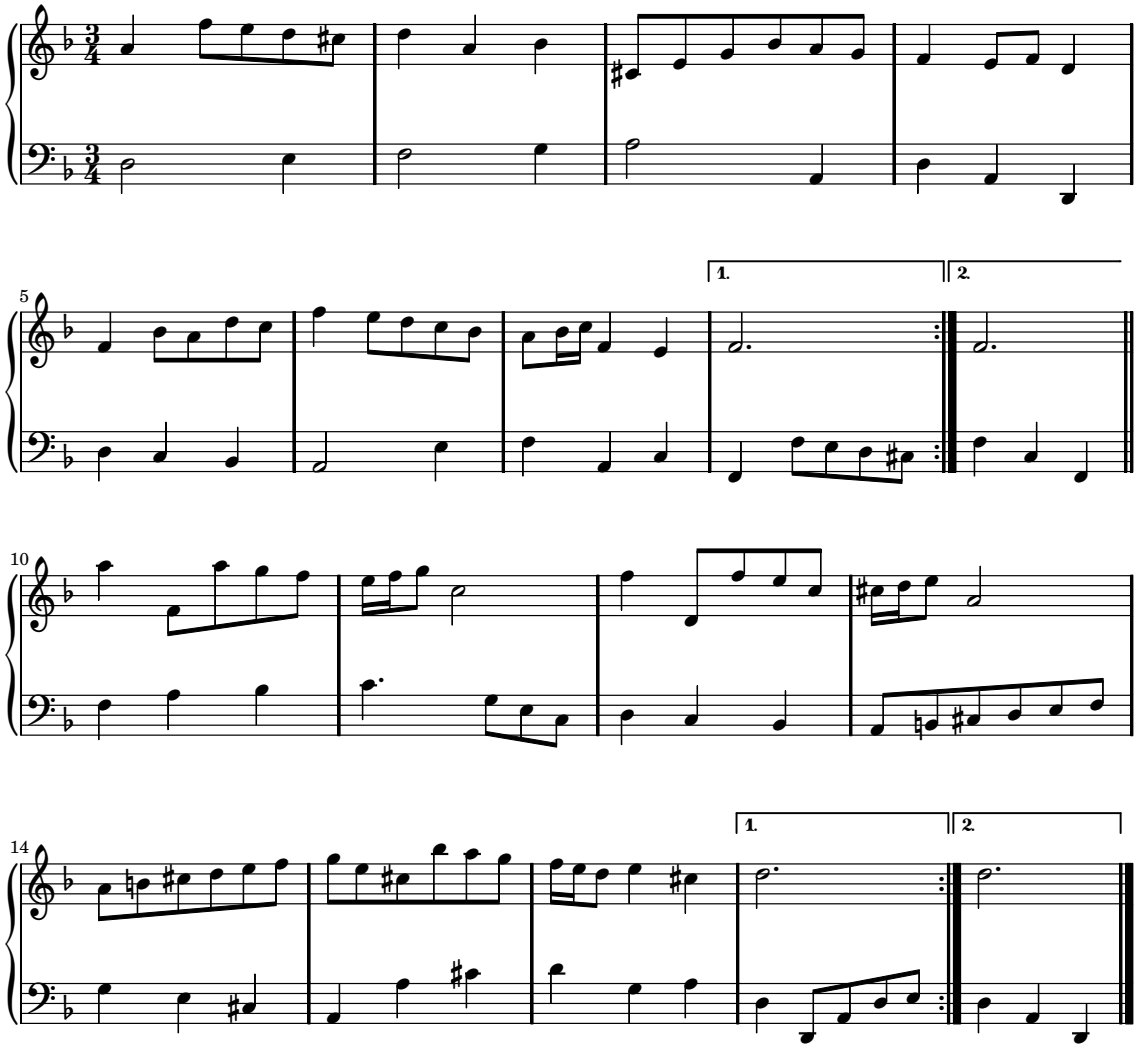
Um possível primeiro passo na aplicação do que foi aprendido sobre contraponto até aqui é escrever peças muito curtas a duas vozes. Estas podem ser livres em forma – à maneira dos prelúdios do *Cravo Bem Temperado*, por exemplo, embora não tão longas – ou podem ser periódicas em construção. Já que as técnicas imitativas como aquelas encontradas nos cânones, invenções, e fugas não foram ainda estudadas, elas devem provavelmente ser evitadas neste estágio. Se a forma periódica for usada, os movimentos das suítes de danças ou pequenas peças separadas daquele tipo tais como a dada no Exemplo 1 são sugeridas como modelos gerais.

O pequeno minueto no Exemplo 1 está na forma binária característica das peças das suítes de danças. A primeira parte, um período de oito compassos, permanece na tônica por quatro compassos e então move-se para o relativo maior, Fá, onde cadencia. A segunda parte, um período de oito compassos, reverte este processo indo de Fá de volta para o Ré menor original. Em termos de conteúdo melódico, a peça poderia ser diagramada como segue:



À despeito do fato de que há pouca repetição melódica aqui, a unidade é obtida por vários meios: o uso do mesmo ritmo no início de cada parte, semelhança geral de valores durante a peça, e certas ligações melódicas e harmônicas sutis entre a primeira e a segunda metades. Devido à brevidade da peça, a repetição literal de elementos para propósito de corroboração e unidade não é tão necessária quanto seria numa obra mais longa.

Exemplo 1 ANON.: Minuet[1]



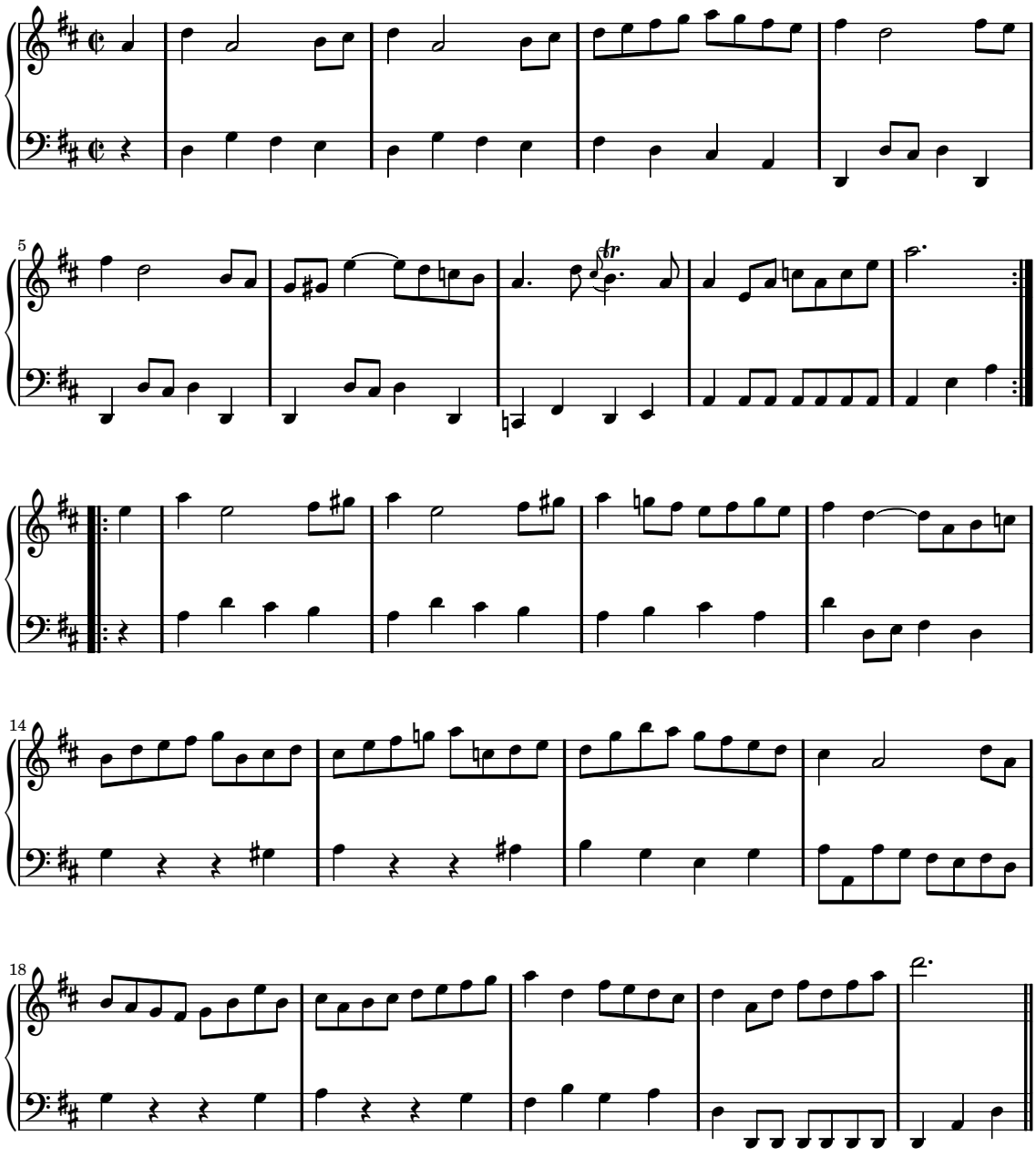
A marcha no Exemplo 2 é igualmente em estrutura bipartida. Mas desta vez, a primeira parte termina na tonalidade da dominante. O princípio geral demonstrado neste exemplo e no precedente é que os movimentos das suítes de danças (ou peças construídas semelhantemente) em maior modulam para a dominante no fim da primeira parte, enquanto que aquelas em menor normalmente modulam para o relativo maior.

O Exemplo 2 (diferente do Exemplo 1) contém muita repetição, tanto dentro das frases quanto em escala mais ampla. A segunda parte começa com uma reapresentação na domi-

[1]Esta e outras peças neste capítulo que estão marcadas com um asterisco são do *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (*O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*). Este é uma coleção de umas 40 peças curtas e fáceis, algumas portando a assinatura de J. S. Bach, duas de outros dois compositores conhecidos (Couperin e Geog Böhm), e a maioria não assinadas. Algumas das últimas podem ser de Bach. Por outro lado, uma boa quantidade está no leve estilo "gallante" notadamente diferente do seu. O livro original, como presenteado por Bach para a sua segunda esposa, aparentemente continha somente copias de duas de suas partitas; as outras peças foram acrescentadas durante alguns anos por Anna Magdalena Bach e outros. A cópia original é descrita como sendo coberta com papel verde sobre uma base dura, com bordas douradas, duas fechaduras, e uma tira de seda vermelha. Na capa havia três grandes letras douradas: A M B.

nante do material inicial, uma disposição muito freqüente nos movimentos da suíte; o plano global pode ser descrito como A A'. Note que cada parte é estendida por um compasso (no qual a voz inferior parece estar imitando uma batida de tambor), de modo que uma frase de nove compassos resulta cada vez.

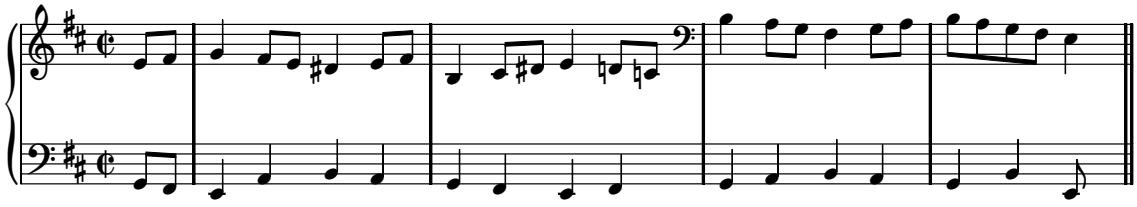
Exemplo 2 ANON.: Marche*



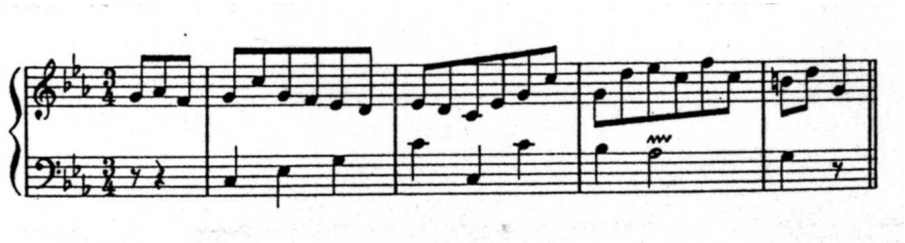
Certos outros tipos de danças tais como a allemande, courante, polonaise, e bourrée, também prestam-se para usar como modelo. Todas são bipartidas, mas cada uma tem certas caraterísticas de metro e ritmo. Os excertos no Exemplo 3 podem servir como lembranças de tais características e sugerem possibilidades para esforços criativos seguindo linhas semelhantes. (Entretanto, muitos movimentos das Suítes Francesas e Suítes Ingle-

sas de Bach são um pouco mais longos e mais complexos do que os projetos que podem ser esperados dos estudantes neste estágio.) A sarabande, a gavotte, e a gigue não são recomendadas como modelos para os propósitos presentes; as duas primeiras tendem a ser mais homofônicas do que verdadeiramente contrapontísticas, enquanto que a terceira normalmente envolve imitação fugada no início e movimento contrário (inversão) na segunda porção. De qualquer modo, o objetivo principal aqui não é a imitação acurada de formas de danças mas som a escrita de música a duas vozes convincente no estilo Barroco, embora necessariamente numa escala muito menor por enquanto.

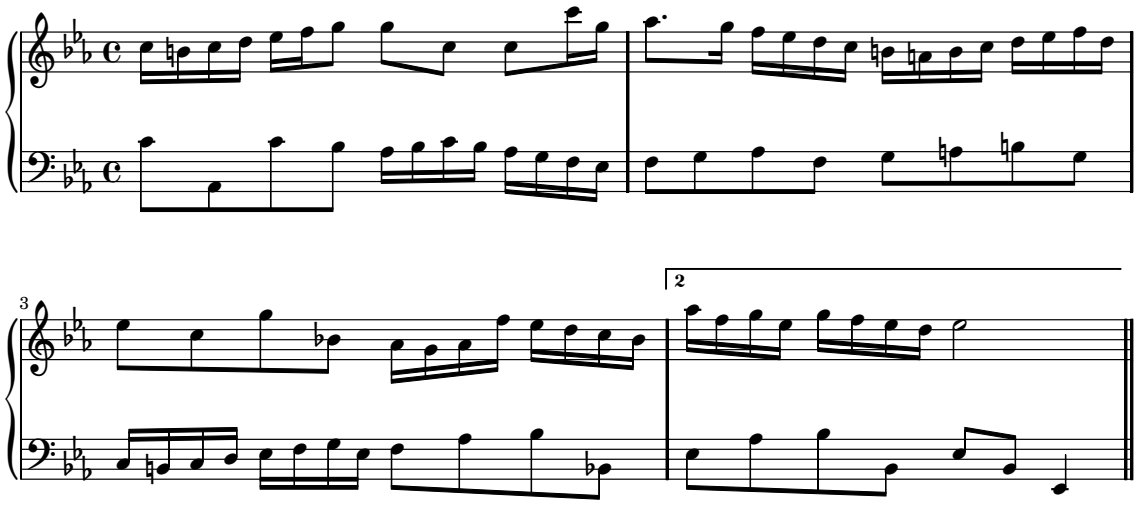
Exemplo 3a BACH: Suíte em Mi Menor (B.W.V. No. 996), Bourrée



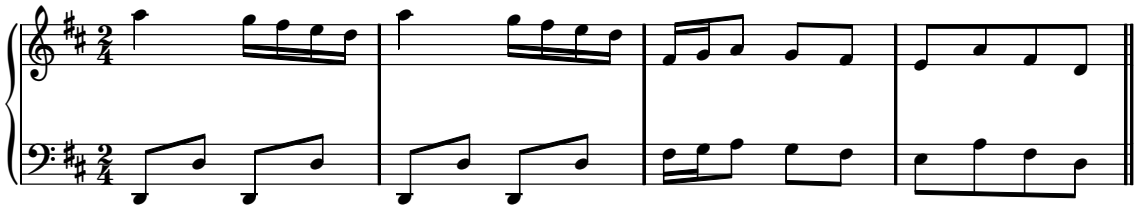
Exemplo 3b BACH: Suíte Francesa No. 2, Courante



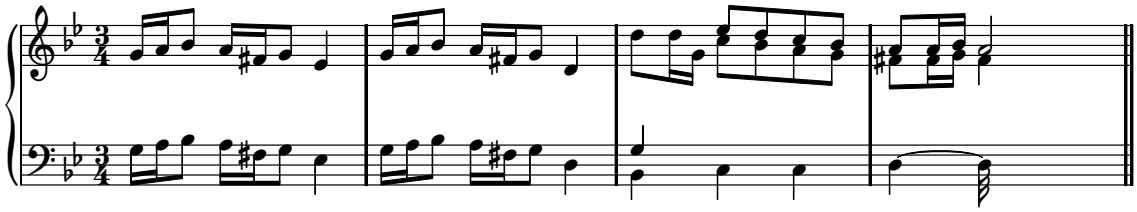
Exemplo 3c BACH: Suíte Francesa No. 2, Air



Exemplo 3d ANON.: Musette*



Exemplo 3e ANON.: Polonaise*

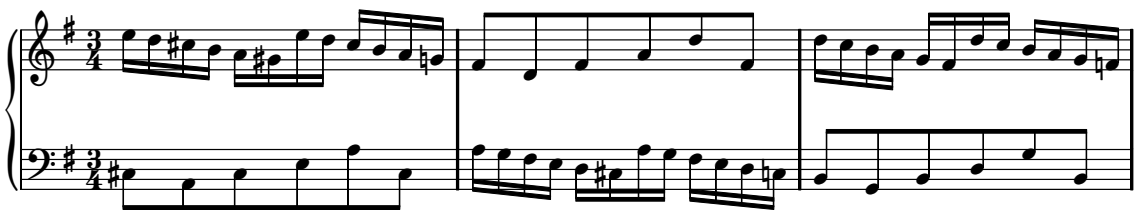


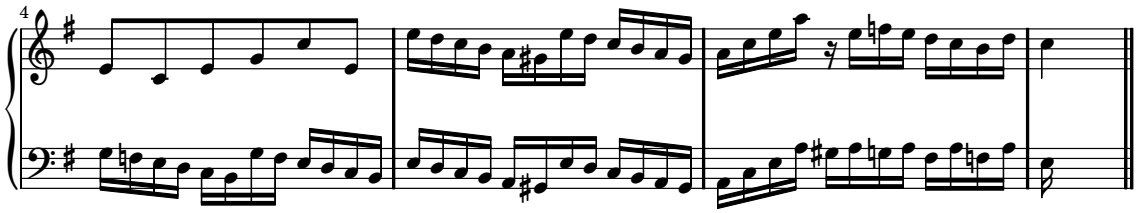
REDUZINDO OU AUMENTANDO O NÚMERO DE VOZES

Em 3*d* e *e* ambas as vozes tomam a mesma linha em oitavas. Estas não representam "oitavas paralelas" acidentais mas uma redução da textura de duas vozes para uma, com ambas tomando aquela linha com a finalidade de dar maior sonoridade. Este expediente é mais geralmente introduzido com o interesse de variar a textura. No contraponto a três e a quatro vozes, também, a retirada temporária de uma voz é usada regularmente para aquele propósito; mas aqui a situação é um pouco diferente, já que duas ou três vozes ficam para preservar o efeito contrapontístico. Tais variações de textura podem ser efetivas para contrastar uma seção ou segmento melódico com outro, como é o caso nos exemplos acima.

Enquanto este ponto está sendo discutido, parece valer a pena citar a passagem mostrada no Exemplo 4, mesmo que sua fonte seja muito distante do tipo de pequena peça que forma a base principal deste capítulo. Significativamente, ele vem da única fuga a *duas vozes* do *Cravo Bem Temperado*. (O início da fuga é dado na página 239.)

Exemplo 4 BACH: *C.B.T.* Livro I, fuga 10



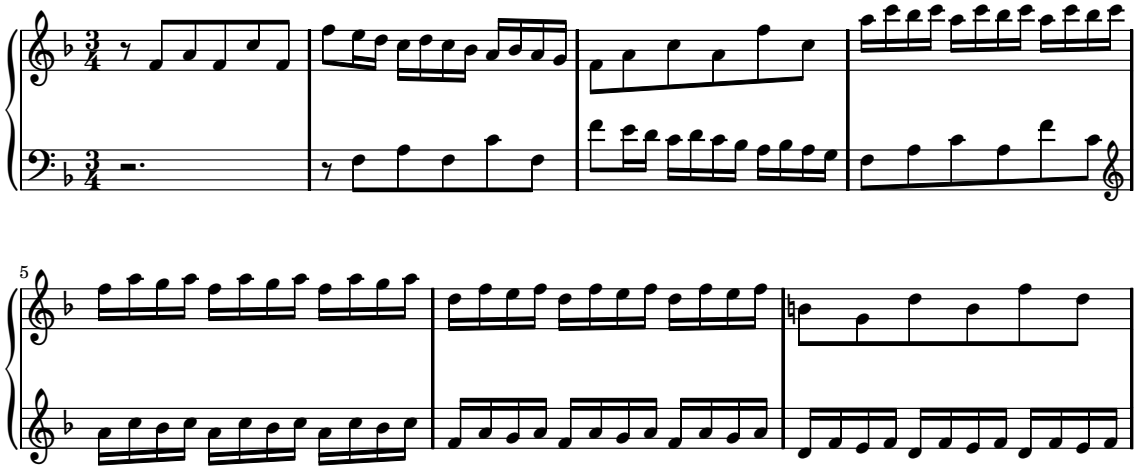


A súbita convergência em oitavas (compasso 5) é especialmente efetiva aqui por causa do alto grau de independência entre as duas vozes até aquele ponto. Semelhantemente, o uso de semicolcheias em ambas as vozes é satisfatório porque as voz tomaram padrões rítmicos alternados nos compassos precedentes. Sobre esta passagem e outras como esta, Ernst Toch faz este comentário:

> Relaxando a tensão do "contraponto" por um curto tempo estes compassos duvidosos fazem a retomada seguinte da caça mais efetiva. O cessar inesperado da intriga torna-se uma intriga por si mesma, como o recuo estratégico de um esgrimista. A passagem toma o efeito do contraponto *dentro* do contraponto; opondo os opostos, contradizendo a contradição.... No fundo desta característica repousa o princípio de que qualquer qualidade está apta a enfraquecer e perder o seu efeito depois de um tempo; e a melhor prevenção para isto é uma intermissão compensatória e reanimadora.[2]

Enquanto que tais "intermissões" muito raramente empreguem oitavas como no Exemplo 4, elas geralmente envolvem duas vozes movendo-se em movimento paralelo em outros intervalos e com o mesmo ritmo por alguns poucos compassos, como no compasso 5 e 6 do Exemplo 5.

Exemplo 5 BACH: Invenções a Duas Partes No. 8



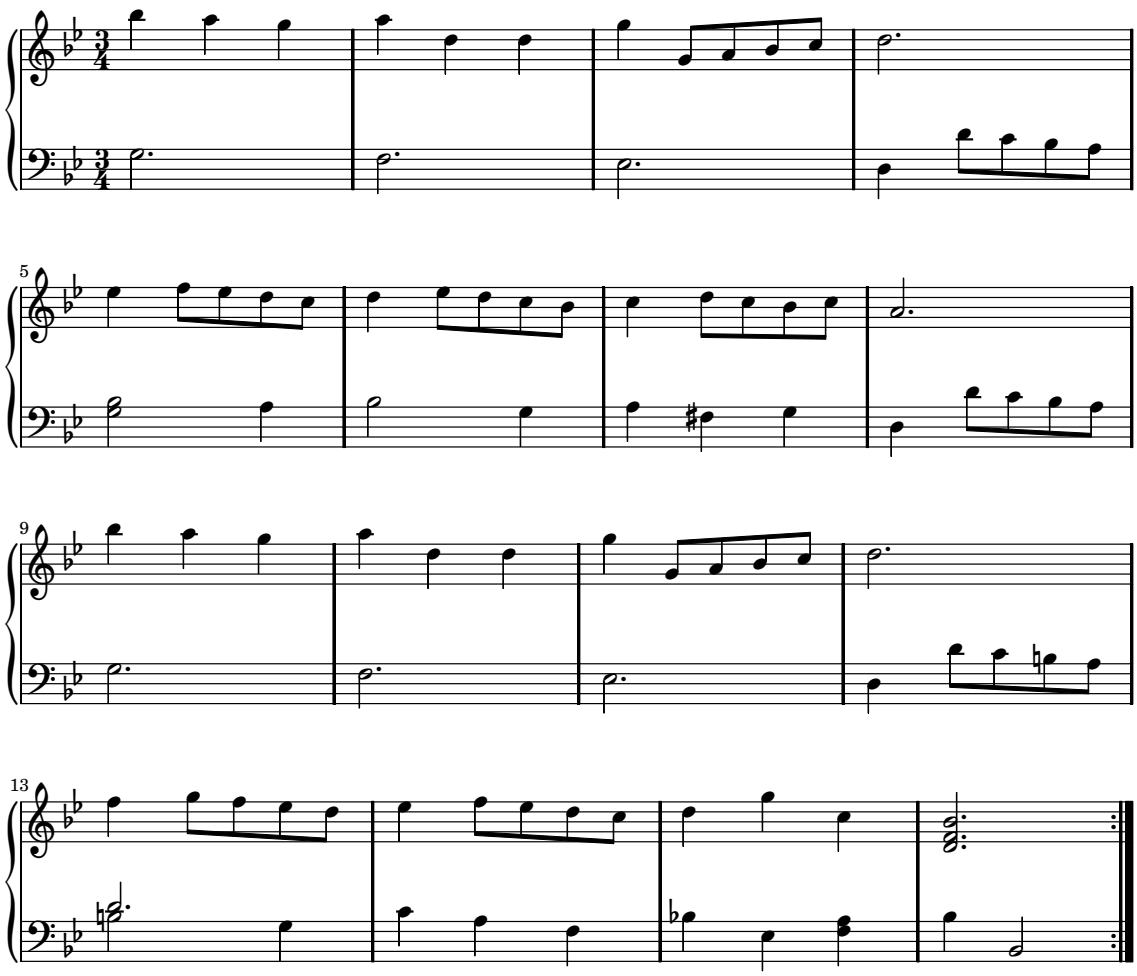
Aqui novamente, o que poderia de outro modo corresponder a um enfraquecimento do contraponto é agradável e "certo" por causa do contexto.

[2]Ernest Toch, *The Shaping Forces in Music* (New York: Criterion Music Corp., 1958), p. 138.

Nas pequenas peças a serem escritas em conexão com este capítulo, os estudantes podem ocasionalmente reduzir a textura para uma voz dobrada à oitava se eles sentirem que há uma razão estética compelativa para fazerem isso. Tais passagens devem ser suficientemente longas para estabelecer o fato de que as oitavas são um dobramento intencional e não simplesmente um lapso breve e não intencional de independência melódica. Também, elas devem começar em pontos que coincidam com um segmento musical, não no meio de um segmento. É importante, entretanto, que este expediente não seja usado como uma maneira fácil de evitar soluções contrapontísticas.

O Exemplo 3*e* e o Exemplo 6 (este a primeira metade de um minueto) envolvem outra característica que pode ocasionalmente ser usada por estudantes na sua própria escrita de peças curtas se perecer indicado: a inclusão de notas extras em adição as duas vozes básicas. Tais notas são adicionadas não por mero capricho mas por uma ou mais das seguintes razões: (1) definir a harmonia claramente em pontos onde duas vozes não o podem fazer; (2) prover maior peso e plenitude em pontos cadenciais; (3) permitir que uma linha melódica divida-se momentaneamente em duas vozes de modo que uma delas possa completar um padrão motívico ou temático enquanto a outra toma uma nota necessária. Como uma regra geral, entretanto, o estudante não deverá achar necessário adicionar notas. Em qualquer caso, duas linhas básicas apresentando bom contraponto deverão estar presentes.

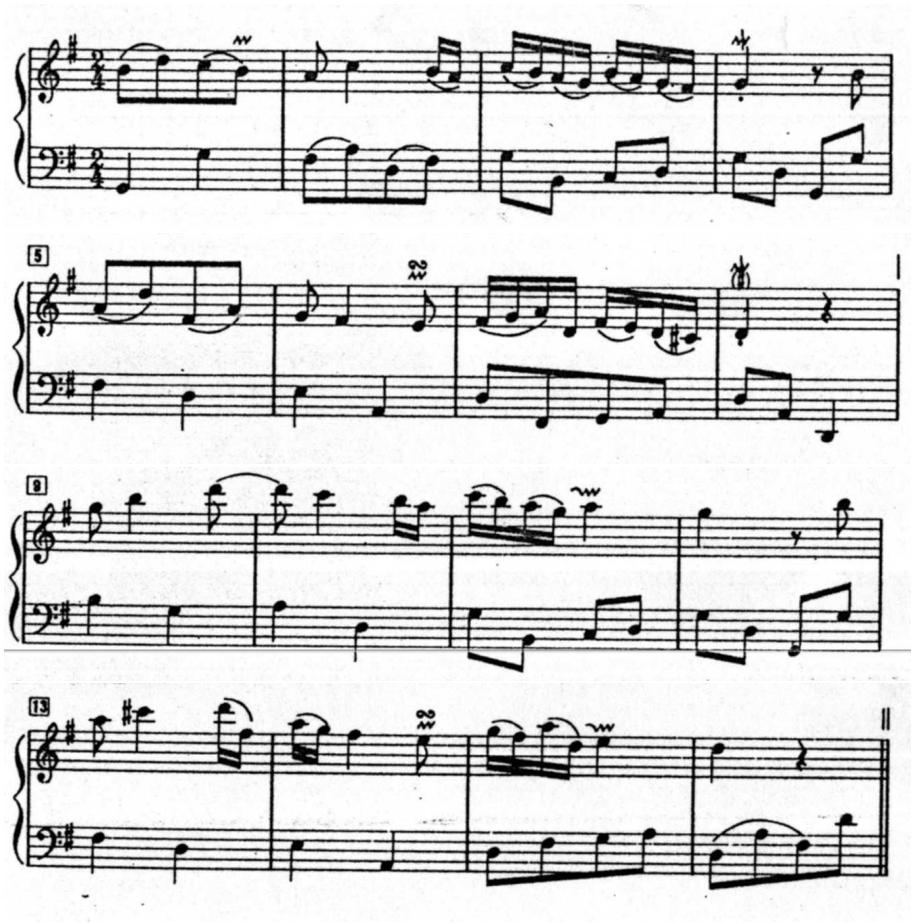
Exemplo 6 ANON: Menuet*



REPETIÇÃO VARIADA

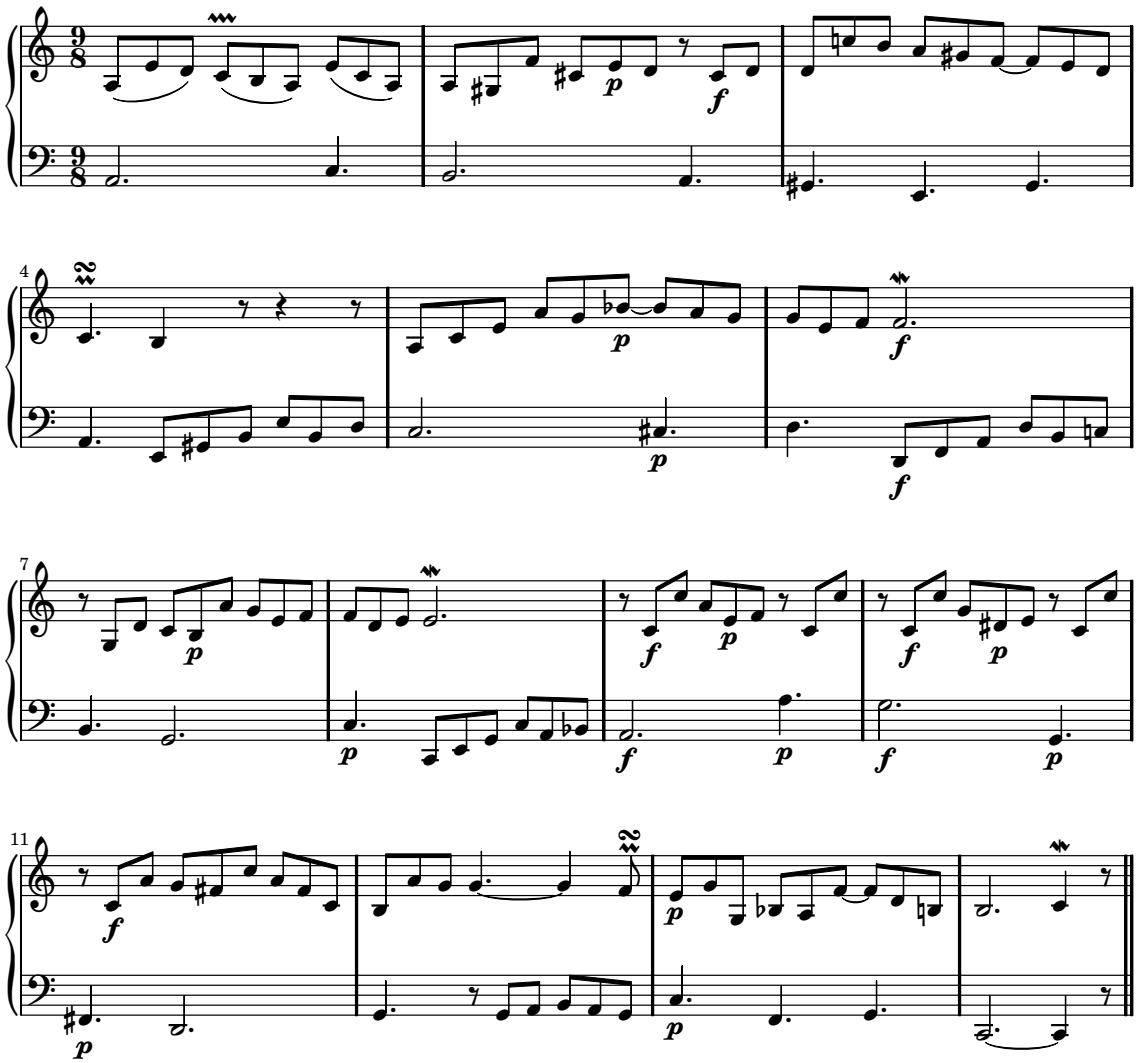
No excerto mostrado no Exemplo 7 (a primeira metade de uma peça), há uma modulação para a dominante no final dos primeiros oito compassos. Mas ao invés de voltar para a repetição usual daqueles compassos neste ponto, o compositor prossegue com uma interessante versão variada deles. A segunda metade da peça usa o mesmo plano geral – com um retorno para a tônica, certamente. Os estudantes podem desejar experimentar sua perícia neste expediente de repetição variada. Uma frase – que não necessita modular para a dominante, entretanto – seguida por uma versão variada dela deverá ser suficiente como uma primeira tarefa.

Exemplo 7 C.P.E. BACH: *Kurze und Leichte Klavierstücke*, No. 1, Allegro

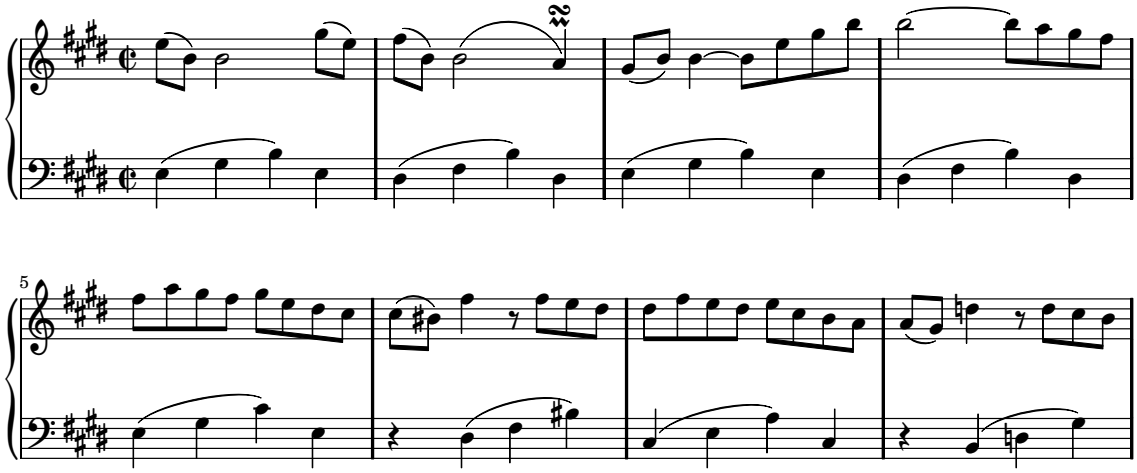


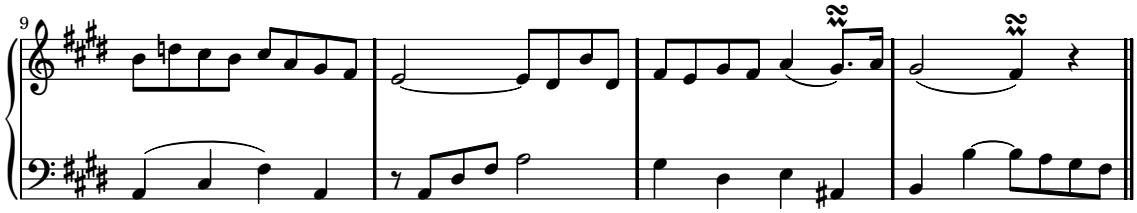
O Exemplo 8 dá peças curtas adicionais e excertos que podem servir como modelos para os projetos escritos dos estudantes.

Exemplo 8a C.P.E. BACH: Sonata III para Piano, das seis Sonatas "Ensaio"

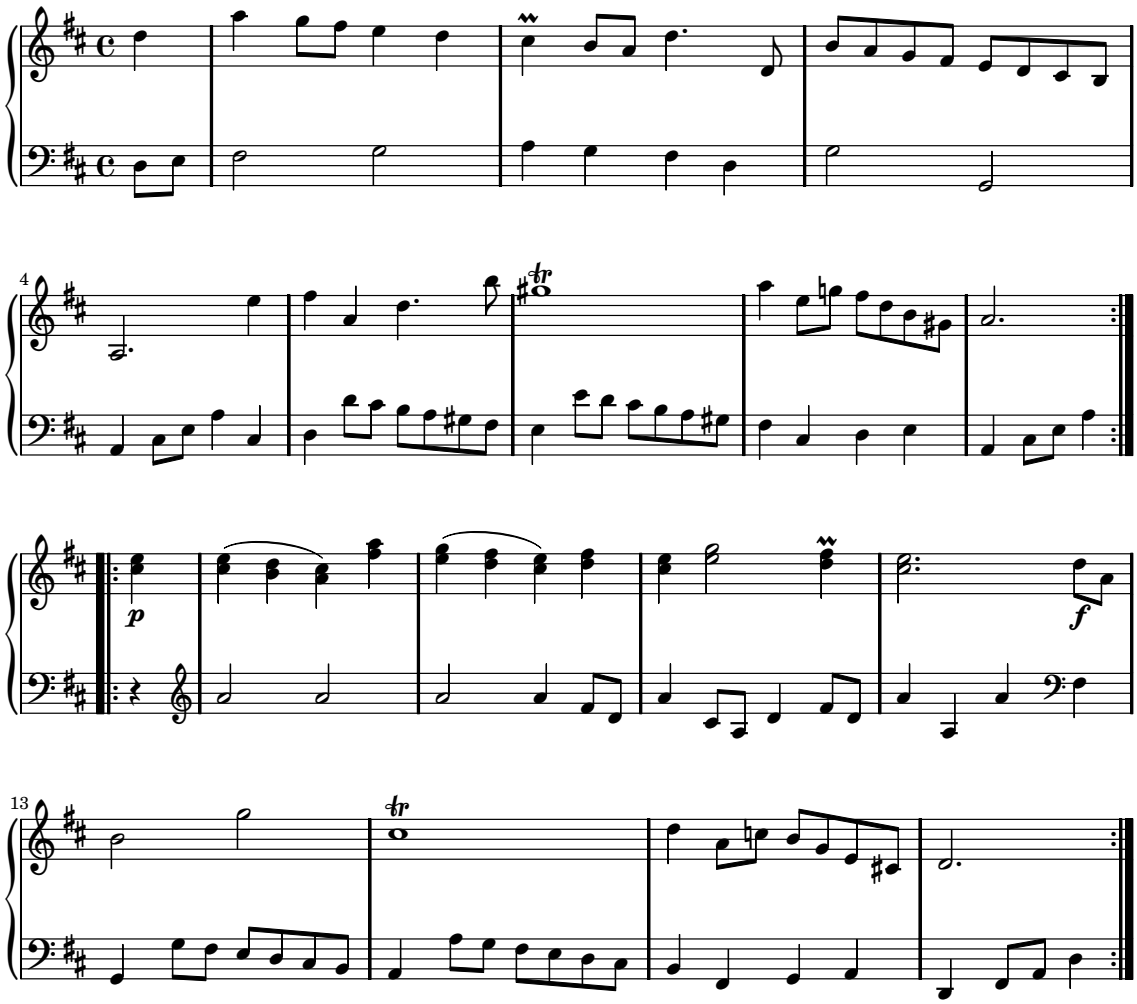


Exemplo 8b C.P.E. Sonata III para Piano

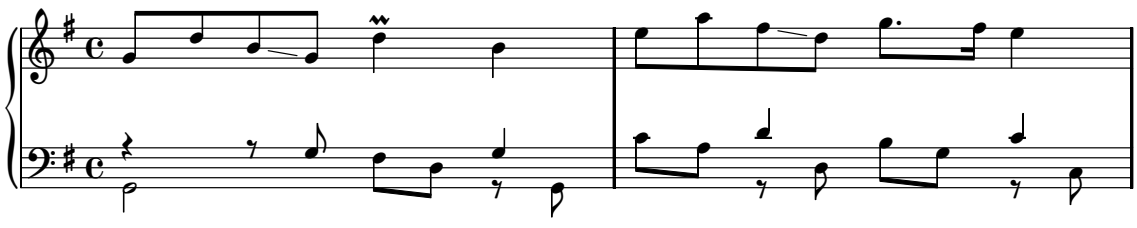


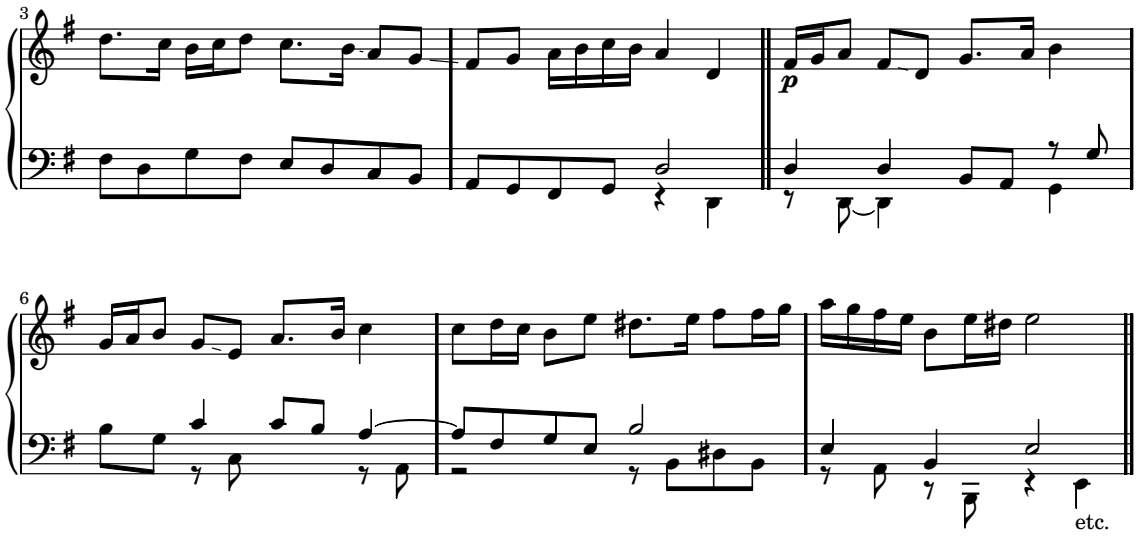


Exemplo 8c KIRNBERGER: Bourrée



Exemplo 8d PURCELL: Air





Pode ser bom apontar que muitas formas contrapontísticas não usam nem a construção em períodos nem as formas em partes vistas nos exemplos neste capítulo. Fugas, invenções, cânones, e muitas formas corais [chorales] são construídas sobre uma base motívica e procedem continuamente, sem paradas completas nos pontos de cadência e no efeito de "barra dupla" que caracterizam as formas em partes. Verdadeiramente, elas geralmente envolvem seções amplas marcadas por padrões cadenciais; mas nos pontos de cadência o movimento persiste em uma ou mais vozes. Consequentemente o efeito total é muito diferente daquele das formas das suítes de danças Barrocas.

TAREFAS SUGERIDAS

1 Analise o movimento da suite de danças no Livro de Exercícios

2 Analise um movimento ou movimentos de uma suite de danças Barroca, conforme especificado pelo instrutor.

3 Analise um movimento em estilo de "prelude" livre do período Barroco, conforme especificado pelo instrutor

4 Escreva a primeira metade de um movimento a duas vozes curto no estilo da suite de danças

5 Complete o movimento de suite de danças iniciado em 4

6 Escreva uma peça curta a duas vozes no estilo de prelúdio