

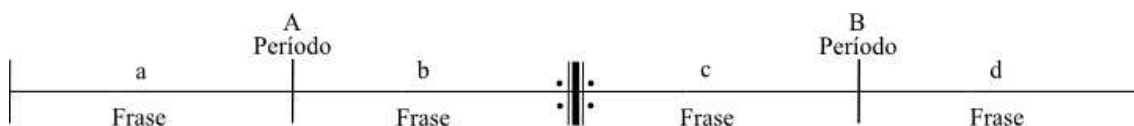
Capítulo 1

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.: Minuet¹

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-

¹Esta 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 partituras; 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*

The musical score for 'Marche' is presented in five systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-4) shows the initial melody and accompaniment. The second system (measures 5-8) includes a trill in the treble staff. The third system (measures 9-12) begins with a repeat sign. The fourth system (measures 13-16) continues the piece. The fifth system (measures 17-20) concludes with a fermata. The piece ends with a double bar line.

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 características 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 Inglesas

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

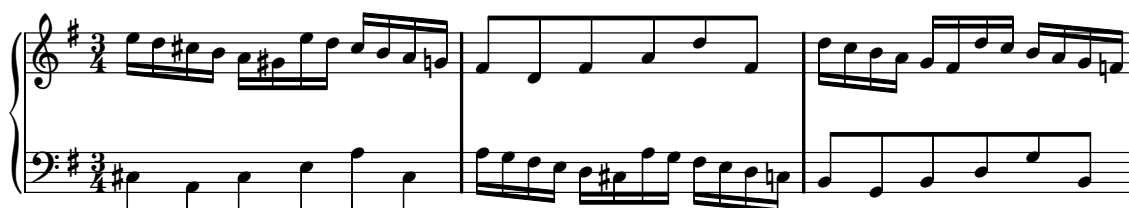


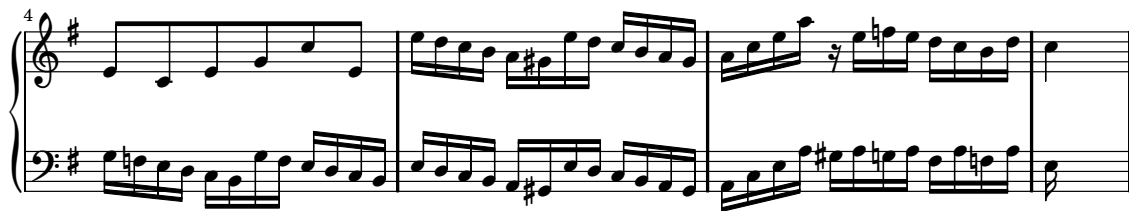
Exemplo 3c BACH: Suíte Francesa No. 2, Air

Exemplo 3d ANON.: Musette***Exemplo 3e ANON.: Polonaise*****REDUZINDO OU AUMENTANDO O NÚMERO DE VOZES**

Em *3d* 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 vozes 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

A musical score for J.S. Bach's Invention No. 8 in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features parallel motion in measures 5 and 6, where both staves move in the same direction with the same rhythm. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

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

²Ernest 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 3e e o Exemplo 6 (este a primeira metade de um minuetto) envolvem outra característica que pode ocasionalmente ser usada por estudantes na sua própria escrita de peças curtas se parecer 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 motivico 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*

The musical score for Example 6, a Minuet in G minor, 3/4 time, is presented in four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) shows the initial melodic and harmonic material. The second system (measures 5-8) continues the development. The third system (measures 9-12) further develops the theme. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence and repeat dots.

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

The musical score for Example 7 is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' and 'mf'.

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”

Musical score for piano, measures 1-14. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 9/8 time. It features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte), and includes articulation marks such as accents and slurs. Measure numbers 4, 7, and 11 are indicated at the start of their respective systems.

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

Musical score for piano, measures 1-5. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features dynamic markings of *p* (piano) and includes articulation marks such as slurs and accents. Measure numbers 1 and 5 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score for Kirnberger's Bourrée, measures 9-12. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 10 has a fermata over the first two notes of the treble staff. Measure 11 has a fermata over the last two notes of the treble staff. Measure 12 ends with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 8c KIRNBERGER: Bourrée

Musical score for Kirnberger's Bourrée, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter notes. Measure 2 has a fermata over the first two notes of the treble staff. Measure 3 has a fermata over the last two notes of the treble staff. Measure 4 ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for Kirnberger's Bourrée, measures 5-8. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 5 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 6 has a fermata over the first two notes of the treble staff. Measure 7 has a fermata over the last two notes of the treble staff. Measure 8 ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for Kirnberger's Bourrée, measures 9-12. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 10 has a fermata over the first two notes of the treble staff. Measure 11 has a fermata over the last two notes of the treble staff. Measure 12 ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for Kirnberger's Bourrée, measures 13-16. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 14 has a fermata over the first two notes of the treble staff. Measure 15 has a fermata over the last two notes of the treble staff. Measure 16 ends with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 8d PURCELL: Air

Musical score for Purcell's Air, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter notes. Measure 2 has a fermata over the first two notes of the treble staff. Measure 3 has a fermata over the last two notes of the treble staff. Measure 4 ends with a double bar line and repeat dots.

The image shows two systems of musical notation for a two-voice piece. The first system starts at measure 3 and includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system starts at measure 6 and ends with "etc." indicating continuation.

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